

SONATA FOR CELLO AND PIANO | FIGMENT 1 AND 2 | ENCHANTED PRELUDES
SCRIVO IN VENTO | GRA | CON LEGGEREZZA PENSOSA | FRAGMENT 1 AND 2 | ELEGY

JOHANNES MARTENS
ENSEMBLE



5.1 surround + STEREO

EAN13: 7041888513223



2L54SACD made in Norway 20©08 Lindberg Lyd AS

2L⁵⁴

CHAMBER MUSIC BY

ELLIOTT CARTER

FIGMENTS and FRAGMENTS



ELLIOTT CARTER (1908—)



CHAMBER MUSIC BY

ELLIOTT CARTER

FIGMENTS and FRAGMENTS

Sonata for Violoncello and Piano

- 01 Moderato 4:58 cello JOHANNES MARTENS
02 Vivace, molto leggero 4:32 piano JOACHIM KJELSAAS KWETZINSKY
03 Adagio 5:38 flute TOM OTTAR ANDREASSEN
04 Allegro 5:32 clarinet ANDJEI MAEVSKI

05 **Figment for cello alone** 5:43 violin ANDERS NILSSON

06 **Figment No. 2 – Remembering Mr. Ives** 3:57 violin YI YANG

07 **Enchanted Preludes** 6:32 viola ANDERS RENSVIK

08 **Scrivo in Vento** 5:36

09 **Gra** 4:19

10 **Con leggerezza pensosa** 5:04

11 **Fragment No. 1** 3:44

12 **Fragment No. 2** 4:07

13 **Elegy** 4:31

JOHANNES MARTENS ENSEMBLE

Heard individually, the chamber works of Elliott Carter give the listener tantalising snapshots of the composer's style and technique; as a group, they represent a microcosm of his musical personality. Any selection of several pieces by the same composer will inevitably reveal similarities, traits, and preoccupations. But here is also great variety and resourcefulness: in one piece, an affectionate and playful tribute to a fellow musician; in another, a sustained grappling with the very substance of musical time; and in yet another, a dialogue or conversation between multi-faceted protagonists that bring an unmistakably social aspect into musical discourse. And all the while, the music flows through a plethora of moods and characters, at one moment playful, the next impassioned, now agitated, now wistful.

It is this dynamism that most distinguishes Carter's music from that of his peers; its restlessness and its ability to turn on a hair from the most skittish characterisations to the most poignantly human outpourings, but always flowing and always carrying the listener along on the tide of its composer's invention and ingenuity.

Of the ten pieces recorded on this disc, no fewer than eight of them were composed when the composer was in his eightieth year or later, the most recent being *Figment No.2: Remembering Mr. Ives* for solo cello, composed in 2001 when Carter was 92. Over fifty years separate its composition from those of *Elegy* and the *Cello Sonata*, and while many changes in Carter's method and style can be discerned, the voice is unmistakably the same: more fluent, perhaps, and with a lighter touch than in earlier works – the mark of confidence of a supremely experienced craftsman – but also still palpably radical and individualistic in spirit, presenting formidable challenges to the performers while retaining an essential playfulness and freedom.

In addition to the works presented here, Carter has written many other chamber and solo works. The five string quartets, *Duo* for violin and piano, *Night Fantasies* for piano, and many other works form a major part of his oeuvre. While the *Cello Sonata* matches the scale and ambition of these works, the shorter pieces on this disc can serve as a good introduction to many of Carter's preoccupations and methods, shedding light on ideas that contribute to the complexity of many of his larger works as well as being rewarding in their own right.

The ***Sonata for Violoncello and Piano*** occupies a singularly important place in Carter's output. It is substantial and satisfying, the work of a fully mature and confident composer, yet is also radical and innovative, driven by a sense of fresh discovery. It represents a breakthrough in rhythmic technique and a new approach to chamber music, and makes a break with Carter's previous style of writing.

The *Sonata* is cast in four inter-related movements of roughly equal length. Its first movement (*Moderato*) was in fact the last to be composed, and has been of some significance to Carter as the first instance of "stratification" of the musical elements in his music. The relationship between the cello and piano is here formalised so as to make them unusually distant from one another: the cello plays expressive, flowing lines which seem to exist for the most part in a completely different musical time from the piano's inexorable, regular pulse. Carter has stated that this opening passage was suggested by the rhythmic freedom of the jazz improviser from his rhythm section, and one can certainly imagine the measured ticking of the piano as a kind of walking bass, with little pointillist additions forming the remainder of the texture.

This sense of rhythmic freedom is actually strongly controlled by means of careful rhythmic notation in the cello part – the cello part actually seems to avoid playing on the piano's beat, thereby emphasising the difference between the two instruments and their modes of expression (rather than trying to bridge this gap – as had been the case in previous chamber music – or merely to ignore it). Following the movement's definitive opening, the tension increases as the two instruments intensify their given materials independently, until a short cello solo at the movement's mid-point gives way to flowing sixteenth-notes, first from the cello, then from the piano, and finally in unison as the two instruments reach a climactic point and work together for the first time. The movement ends with a thoughtful reprise of the initial relationship between the two protagonists.

In one sense the second movement (*Vivace, molto leggero*) begins where the first left off, with a predominance of minor thirds; but where the first movement took its cue from jazz in an abstract sense, the second borrows the jaunty rhythms, offbeat accents and syncopations of jazz and pop music in a much more straightforward fashion. The two instruments flow freely through various rhythmic motifs together, imitating and reinforcing one another. By the central section this relationship has become more complex, with the cello's impassioned lyrical lines and triple/quadruple-stops counterpointed

by piano tremolos (written out in quintuplets) and emphatic chords. While the initial character does re-establish itself briefly, the movement ends in a general mood of turbulence and unrest.

The third movement (*Adagio*) is the emotional and expressive heart of the *Sonata* and also contains the first instance of arguably the most important technical innovation in Carter's music: metric modulation. Essentially a device Carter uses to move seamlessly between different tempi while maintaining a consistent pulse through the music – thereby creating opportunities for completely new rhythmic relationships between instruments – metric modulation makes its first substantial appearance in the central section of this movement (although there is a brief instance in the first movement, there it is reversed after a few bars). The movement begins with the cello's bold melodic re-interpretation of the piano tremolo figures from the previous movement. But this mood soon gives way to a more poised, reflective section in which the cello and piano exchange versions of a rhythmically characterised modal phrase. The rhythm that gradually emerges in the piano part is in fact a division of the bar into three and four equal durations simultaneously, and gives rise to an exquisite conjunction when the new rhythmic technique is caught in the moment of its discovery, transforming seamlessly a rhythmic embellishment of melody into a new structural direction. At this moment, paradoxically, musical time seems briefly to stand still, as if appraising a new territory before stretching out into it.

As the music becomes more elaborate, more metric modulations crank up the tension, until a climactic re-statement of the cello's opening theme over stark piano octaves. Like the previous movement, the third closes uneasily, this time with an impassioned cadenza-like flourish from the cello.

The final movement (*Allegro*) unleashes the massive tension built up in earlier movements with a torrent of activity: the complexities of successive metric modulations create a thrilling ebb-and-flow through the interplay of the two instruments' melodic strands. The central section is a playful *partita* (game) between the increasingly flighty and whimsical gestures of the two instruments. However, the earlier frantic material soon resurfaces and catapults the music through further rhythmic complexities towards recollections of the first movement – some emphatic, some wistful – and finally subverts the original relationship between the two protagonists: for a moment the cello's pizzicato forms the mechanical background to the piano's free bass line, but almost as soon as this new terrain is glimpsed, it is gone, and the piece is at an end.

Figment for cello alone contains a variety of characters and techniques that belies the fact that all its material is derived from the first two bars, and makes it seem a more substantial piece than its 5-minute duration would suggest. The cursory opening gestures are expanded to present a range of “contrasting, dramatic moments” in sequence: sudden outbursts; rough, marcato chords; fast, flowing lines with trill-like passages; pizzicato (incorporating the left hand as well as snap or Bartók pizzicato); and expressive melody. The various elements take turns to carry the musical narrative. Firstly, ever-expanding melodic phrases are ‘answered’ by the various other types. An episode mixing some of the more active elements gives way to another melodic passage in the cello’s upper register. Pizzicato material, then fast, flowing lines take over for a while, but all the time there are little interjections and ripostes from the other strands. The melodic material reaches an emphatic climax, and the piece concludes in reflective mood, leaving all the other elements in play.

Figment No.2: Remembering Mr. Ives was written as a present for the cellist Fred Sherry, and is unusual for Carter in that it contains fragmentary “recollections” of two works by Charles Ives, the *Concord Sonata* and *Hallowe’en*. The piece has four contrasting sections. A majestic, declamatory opening section utilizes many double-stops, in which the cello seems to skirt heroically around and across the beat, arriving firmly on the beat only with two emphatic major tenth chords rooted on the cello’s bottom two open strings – both of these sonorities also appear prominently in the first *Figment*. Then a melodic section marked “hymnic” and “tranquil” leads into a more playful caprice played entirely in harmonics, before an expressive outpouring brings the piece to its tranquil,



slightly quizzical conclusion. Throughout the piece, major thirds and fifths predominate, lending harmonic and melodic consistency to the work’s diverse characters.

Enchanted Preludes for flute and cello, composed in 1988, exemplifies some of the ways in which Carter’s approaches changed in the forty years since the *Cello Sonata*. For here, rather than emphasising the considerable sonic and associative differences between his two instruments, he draws their materials into one fleet-footed, airy space in a scherzo of gossamer lightness. The two parts are however given separate musical materials with which to play: they use different intervals throughout, the flute’s minor thirds and the cello’s major sevenths being particularly noticeable; and they play in different pulses, with the flute usually in triple rhythms across the cello’s quadruple rhythms. Both of these techniques are typical of Carter’s practice of establishing dividing-lines between instruments as ‘characters’; but in *Enchanted Preludes* there is also a constant exchange of ideas, a virtuoso display in which a flute staccato is echoed by a high cello pizzicato, or a legato plunge to the bottom of the cello’s range is answered by the flute’s soaring parabola, and always returning to the light, feathery tremolos, flourishes and repeated notes with which the work begins.

As has been heard in the *Figments* for solo cello, Carter is capable of carrying his fascination for interactions between diverse musical characters even into works for solo instruments, and **Scrive in Vento** illustrates the sophistication and inventiveness of his approach. It has the sense of logic of a Bach Prelude, but also the freedom to move about within its own expressive universe, a universe

gradually discovered and mapped throughout the piece. Here Carter sets three very distinct elements in opposition to one another, and the piece unfolds as a drama of their explorations and arguments. The slowly developing, melancholy line in the flute's extreme low register that begins the piece is interrupted periodically by sudden violent outbursts of extremely high notes, and then juxtaposed with virtuosic flowing passages. As the slow line works its way into the flute's higher registers, this virtuosic material makes its way to the bottom of the instrument, while the continuing violent outbursts remain in implacable stasis focused on a high C sharp until almost the piece's mid-point, when the line moves haltingly downwards and combines with the lower melody. From here on, each of the three elements is given its moments in the spotlight, occasionally adding features to its character. By the end of the piece, the three characters seem to have learned to co-exist without coming closer to one another, except in the very last uneasy gestures, when elements of each of the characters subtly combine to suggest, tentatively, the possibility of agreement.

Con Leggerezza Pensosa: Ommagio a Italo Calvino for clarinet, violin and cello takes as its starting point a remark by the author Italo Calvino:

"Above all I hope to have shown that there is such a thing as a lightness of thoughtfulness, just as we all know that there is a lightness of frivolity. In fact, thoughtful lightness can make frivolity seem dull and heavy."

(Six Memos for the Next Millennium, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.)

Such a statement could easily refer specifically to much of Carter's chamber music output, and in *Con Leggerezza Pensosa* Carter explores its sentiment with an intellectual playfulness that would surely have delighted its dedicatee. Although a trio in which the instruments are again given distinct intervals and rhythmic divisions, they function as if they were diverse parts of the same instrument, or aspects of the same person: throughout the piece runs an unbroken line which is shared between the instruments, continually varying its character and direction while the other instruments follow it, counterpoint it, or anticipate it. The effect of this is almost always to amplify rather than to contradict or subvert the main line, and this makes the piece feel more like one of Carter's solo pieces than another chamber work; the line seems to interact with parts of itself rather than to some outside force. This restless piece finds its still, "thoughtful" centre with a sequence of sustained, compact five-note chords – actually different manifestations of the same six-note set in varying transpositions

– but even here the mood is repeatedly returned to "lightness" by playful interjections that propel the work towards a series of increasingly insistent outbursts. Finally, the illusion of the trio's collaboration is revealed with a short flourish from each of the instruments separately, before the final sputtering statement of unity.

Carter's playful nature is again on show in **Gra** ('game' in Polish), a tribute to his friend Witold Lutoslawski. The piece is another instance of the solo line interacting with itself, revealing different character traits and setting them against each other as it goes along; but in *Gra* the juxtapositions take place in such a way as to give the impression not of one ever-changing line, but of several simultaneous parts weaving in and out of focus. This rapid interchange is set up from the first bar, when spiky outbursts momentarily seem to puncture the melodic line without breaking it. Soon another 'part', a flowing virtuosic stream of exceptional lightness and deftness is introduced, and what follows seems to keep all of these strands of material in play, even though in fact only one can be present at any given time! At times, the texture almost breaks down completely, leaving the listener's imagination to fill in the 'missing' parts of the lines. This textural extreme contrasts with the sudden unfolding of almost excessive rapidity and density that forms the work's climax – perhaps a result of the 'holding back' of certain parts earlier in the piece – before a multiphonic interval of a twelfth repeatedly punctuates the coda, fixing the parts and their materials in a pensive balance.

Fragment No. 1 for string quartet was composed in memory of the composer's friend and colleague David Huntley, and its poignant, wistful mood is emphasised by its exclusive use of harmonics, and a register that exists entirely above middle C. These facts do not however act as limitations on the work's expressiveness, but rather demonstrate again Carter's capacity for invention: the glacial textures of the opening give way to cursory flourishes, measured crossings of spiky bowed and plucked harmonics, and eventually impassioned, piled-up chords, before the piece's conclusion of overlapping bell-like chords that fade successively away.

Fragment No.2 is another of Carter's 'tribute' pieces, this time to the Arditti Quartet. Throughout the piece is a constant two-part counterpoint of long, slow arcing phrases based on a 'structural polyrhythm' – a Carter rhythmic device more often heard in orchestral or larger ensemble works, which stretches out the concept of polyrhythmic relationships to mark out the structure of an entire

movement – except that here, as befits the work's title, the structures are fragmentary, incomplete. What is perceived is a gradual coming together of these two lines (at first in the violin I and cello parts) and then a gradual moving apart (in violin II and viola) until the cycle is broken near the end of the work. On top of this background are sporadic and abrupt exclamations of varying length and character, until more violent interactions between violin and cello precipitate the dense and suggestive ending, leaving the piece still pregnant with potential.

In the *Elegy* (1946), here arranged for string quartet – the original version was written in 1939 for cello and piano, and the work has undergone several subsequent transformations – the listener is transported back to an earlier time and place in Carter's output. This warmly sensitive work, composed in an elegant American tonal idiom, is less straightforward than it seems upon first hearing: it weaves its way through several effortless modulations, the modally-tinged melodies of the upper instruments colliding gently with the cello's slowly rising and falling scales, before finally reaching its elusive tonal centre of C major only in the very last chord. While *Elegy* might seem a world away from the explorations of the *Cello Sonata* and other much later works, the melodic fingerprints and the conversational tone are undeniably Carter.

Stuart McRae, 2008

Johannes Martens works as a cellist in the Oslo Philharmonic Orchestra and has appeared as guest principal cellist in The Norwegian Radio Orchestra and The Norwegian Opera Orchestra. He initiated the production of this CD in 2006 when he received a two-year work grant for younger, newly-established artists from the Norwegian Arts Council.

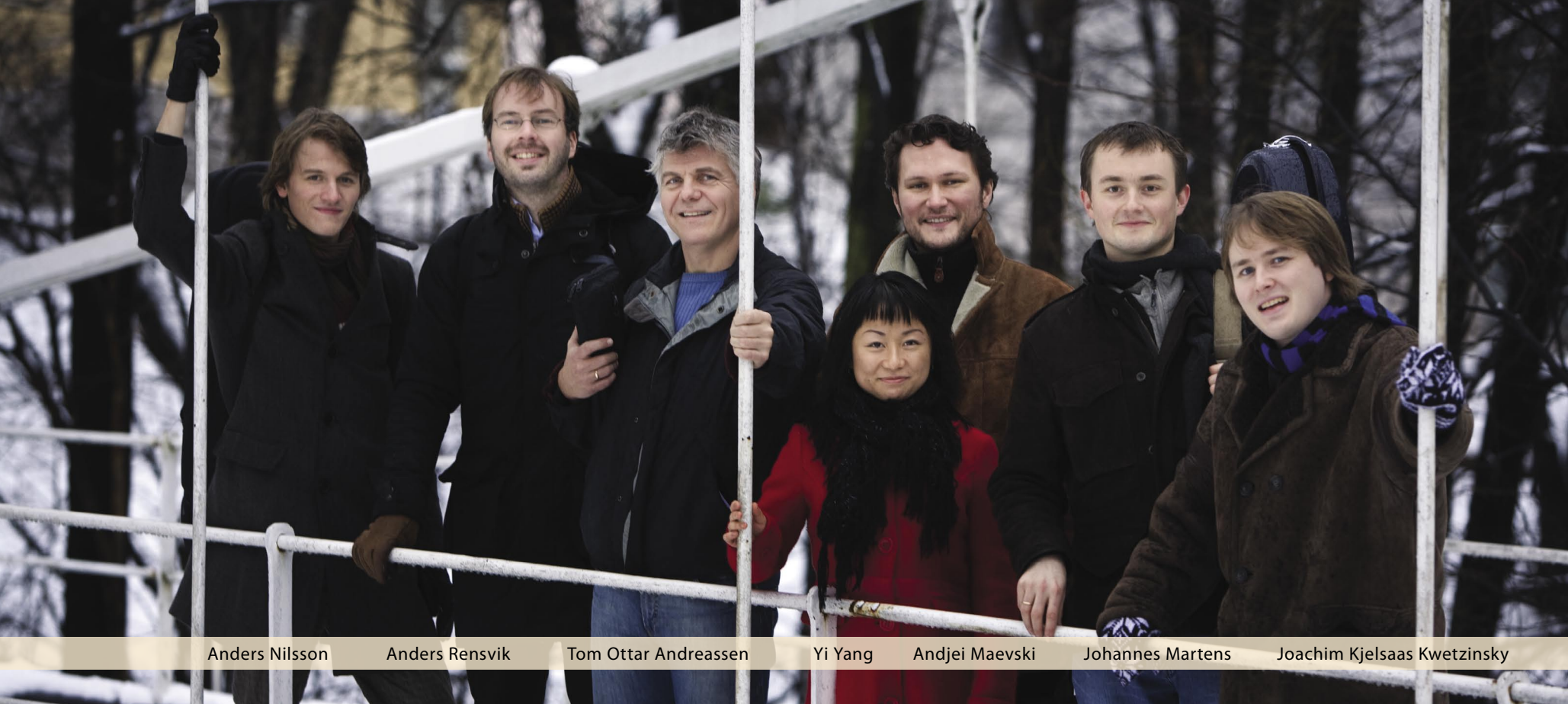
The wonderful musicians on this disc are all musicians I admire, and central figures on the Norwegian music scene. Tom Ottar Andreassen works as principal flautist in the The Norwegian Radio Orchestra and The Norwegian Chamber Orchestra, while Andjei Maevski, originally from Khasakstan, is principal clarinetist in The Norwegian Opera Orchestra. Joachim Kjelsaas Kwetzinsky is a much sought-after concert pianist and chamber musician. Anders Kjellberg Nilsson is widely recognised as one of our most promising young violinists. Yi Yang, originally from China, is third concertmaster in the Norwegian Radio Orchestra, and Anders Rensvik works in the Oslo Philharmonic Orchestra.



The Scottish composer Stuart McRae is one of the most interesting composers in his generation, and I was particularly happy that he would write the text for the booklet. I would also like to thank others who have helped out with this production: Ole Böhn, Håkon Daniel Nystedt, Charles Rosen, Fred Sherry, Markus Stabel, Magni Martens, Kristine Martens, and not least Elliott Carter, who very generously let me play to him in his apartment on Manhattan.

Elliott Carter is internationally recognised as one of the most important composers of our time. Born in New York on December 11, 1908, he continues to write music that mirrors not only a long life; it gives us a perspective on the time in which we live. This CD is a tribute to his centenary, and I would like to dedicate it to my teacher Leonard Stehn who introduced me to Carter's music.

Johannes Martens, 2008



Anders Nilsson

Anders Rensvik

Tom Ottar Andreassen

Yi Yang

Andjei Maevski

Johannes Martens

Joachim Kjelsaas Kwetzinsky

FIGMENTS and FRAGMENTS

Hørt hver for seg gir Elliott Carters kammermusikkverk forlokkende glimt av komponistens stil og teknikk; til sammen representerer de et mikrokosmos av hans musikalske personlighet. Ethvert utvalg av flere stykker av samme komponist vil nødvendigvis avdekke felles trekk og tendenser hos komponisten. Men her finner vi også stor variasjon og rikdom: i ett stykke en lidenskapelig og lystig hyllest til en venn; i et annet stykke en dvelen over selve tiden som musikalsk fenomen; og i enda et annet stykke, en frodig samtale som bringer et umiskjennelig sosialt aspekt inn i det musikalske forløpet. Og hele tiden strømmer musikken gjennom et vell av stemninger og karakterer, i ett øyeblikk lekent, det neste lidenskapelig, nå oppildnet, nå vemodig.

Det er denne dynamikken som mer enn noe annet gjør Carters musikk unik; dens rastløshet og dens evne til å snu plutselig fra livlige karakteristikker til alvorstunge menneskelige utrop. Den flyter, og bærer med seg lytteren på en tidebølge av oppfinnsomhet og originalitet.

Av de ti verkene på denne CD-utgivelsen, ble ikke mindre enn fem skrevet i komponistens åttiende år eller senere. Det nyeste verket, *Figment No.2: Remembering Mr. Ives* for solo cello fra 2001, skrev Carter da han var 92 år. Mer enn femti år skiller det fra verkene *Elegy* og *Sonata for Violoncello and Piano*, og tross de merkbare endringene i Carters metode og stil, er stemmen bakenfor umiskjennelig den samme: mer flytende kanskje, og med en lettere hånd enn i tidlige verk – et tegn på en beherskelse man kun finner hos den mest erfarne håndverker – men fremdeles påtagelig radikal og selvstendig i uttrykket. Han presenterer utøverne for formidable utfordringer, samtidig som han lar musikken beholde en iboende lekenhet og frihet.

I tillegg til stykkene som her blir presentert har Carter skrevet mange andre kammer- og soloverker: De fem strykekvartettene, *Duo* for fiolin og piano, *Night Fantasies* for piano samt mange andre verker danner en stor del av hans livsverk. Mens *Sonata for Violoncello and Piano* kan sammenlignes i skala og ambisjon med disse verkene, kan de kortere stykkene på denne utgivelsen være en introduksjon til mange av Carters gjennomgangstemaer og metoder, og kaste lys på ideene som bidrar til kompleksiteten i mange av de større verkene, samtidig som de er givende verk i seg selv.

Sonata for Violoncello and Piano inntar en enestående posisjon i Carters produksjon. Den er mektig og tilfredsstillende, et arbeid av en moden og selvsikker komponist, men samtidig radikal og innovativ, med en framdrift preget av friske nyvinninger. Den representerer et gjennombrudd i rytmisk teknikk og en ny tilnærming til kammermusikk, og bryter med Carters tidligere kompositoriske stil.

Sonaten er fordelt over fire gjensidig refererende satser av tilnærmet lik varighet. Den første satsen (*Moderato*) ble faktisk komponert sist, og har hatt betydning for Carter som det første tilfellet av en stratifisering av de ulike musikalske elementene i hans virke. Forholdet mellom celloen og pianoet er her formalisert for å gjøre dem uvanlig distansert fra hverandre: celloen spiller uttrykksfulle, strømmende linjer som tilsynelatende eksisterer i en annen musikalsk tid enn pianoets ustoppelige, faste puls. Carter har sagt at denne åpningen av satsen antyder den rytmiske friheten til en jazz-improvisatør i forhold til hans rytmeseksjon, og man kan lett forestille seg pianoets puls som en slags *walking bass*, med små, pointillistiske tillegg som fyller ut teksturen.

Denne følelsen av rytmisk frihet er faktisk sterkt kontrollert gjennom en svært nøyaktig notasjon i cellostemmen – cellostemmen synes å unngå å spille på pianoets slag, og dermed understrekes forskjellene mellom de to instrumentene og deres uttrykksmessige egenskaper, (heller enn å forsøke og bygge bro mellom disse – som har vært målet i tidligere kammermusikkverker – eller simpelthen å ignorere det). Etter denne åpningen øker spenningen ved at instrumentene intensiverer hvert sitt materiale, frem til en kort cellosolo ved satsens midtpunkt som åpner opp for strømmende sekstendelsnoter, først i celloen, så i pianoet, og endelig sammen i det de to instrumentene når et klimaktisk punkt og samarbeider for første gang. Satsen ender med en ettertenksom reprise av den innledende konstellasjonen mellom de to instrumentene.

På en måte følger andresatsen (*Vivace, molto leggiero*) opp der den første sluttet, med en utstrakt bruk av små terser; men der den første satsen fikk sin impuls fra jazz på en abstrakt måte, låner den andre satsen spenstige rytmer og synkoperte aksenter fra jazz og pop på en langt mer direkte måte. De to instrumentene imiterer og forsterker hverandre i det de sammen flyter fritt gjennom ulike rytmiske motiver. Mot midtdelen blir dette forholdet mer sammensatt, med celloens intense og lyriske linjer og flerstrengsgrep som kontres av pianoets tremolo (notert som kvintoler) og energiske akkorder. Selv om den innledende karakteren kommer tilbake i et kort øyeblikk, slutter satsen i en generell stemning av turbulens og uro.

Tredjesatsen (*Adagio*) er den mest følelsesladde av alle, og er sonatens uttrykksmessige hjerte, samtidig som den inneholder de første tilfellene av den viktigste tekniske nyvinningen i Carters musikk: metrisk modulasjon. I utgangspunktet er metrisk modulasjon et hjelpemiddel Carter bruker for å bevege seg sømløst mellom ulike tempi uten å kompromittere den underliggende pulsen, for på den måten å skape muligheten for helt andre rytmiske forhold mellom stemmene. Metrisk modulasjon får sin første betydelige forekomst i denne satsens midtdel. Satsen begynner med celloens freidige omtolkning av pianoets tremolofigurer fra den foregående sats, men denne stemningen skifter snart til fordel for en mer verdig, ettertenksom del der celloen og pianoet utveksler versjoner av en rytmisk og karakterfull modal frase. Rytmene som gradvis vokser frem i pianoet deler takten i tre og fire like varigheter, og åpner for en sublim sammensmeltning når denne nye rytmiske teknikken for et øyeblikk fanges i sin egen tilblivelse, der den umerkelig omformer en rytmisk ornamentering av en melodi til en ny strukturell retning. I dette øyeblikket er det, paradoksalt nok, som om tiden står stille for å dvele ved denne oppdagelsen, før musikken på ny strekker seg ut i nytt terreng.

Etter hvert som musikken utvikles trekkes spenningen opp gjennom ytterligere metriske modulasjoner, mot et klimaks der en gjentagelse av celloens åpningstema høres over golde oktaver i pianoet. Som i foregående sats, ender også tredjesatsen urolig, denne gang med en lidenskapelig, kadensaktig kaskade av toner fra celloen.

I siste sats (*Allegro*) slippes den enorme spenningen som har bygget seg opp gjennom de foregående satsene løs, med en malstrøm av aktivitet: kompleksiteten av etterfølgende metriske modulasjoner skaper en sitrende katt-og-mus-jakt i spillet mellom de to instrumentenes melodiske karakterer. Midtdelen er en leken *partita* (spill) med stadig mer flyktige gester i de to instrumentene. Det tidligere frenetiske materialet dukker snart opp igjen og slynger musikken videre mot nye rytmiske kompleksiteter i retning av minner fra første sats – noen enfatiske, noen vemodige – og ender med en helomvending av den opprinnelige relasjonen mellom de to protagonistene: for en stakket stund danner celloens pizzicato den mekaniske bakgrunnen til pianoets frie basslinje, men så snart vi får et glimt av dette er det borte, og stykket er ved sin slutt.

Figment for cello alone inneholder en rekke ulike karakterer og teknikker som tilslører det faktum at hele stykket bygger på materiale hentet fra de to første taktene, noe som gir stykket virkningen av å være mer omfattende enn det de fem minuttene det varer skulle tilsi. De raske åpningsgestene utvides til å presentere en rekke kontrasterende, dramatiske øyeblikk: plutselige utbrudd; krasse marcato-akkorder; raske, flytende linjer med trillebaserte passasjer; pizzicato (også venstrehånds- og Bartók pizzicato) og uttrykksfulle melodier. De ulike elementene veksler på å føre det musikalske foredraget frem mot et voldsomt klimaks, og stykket konkluderer i en ettertenksom stemning, mens de øvrige elementene blir hengende i luften.

Figment No.2: Remembering Mr. Ives ble skrevet som en gave til cellisten Fred Sherry, og det er et uvanlig stykke fra Carters hånd da det inneholder fragmentariske tilbakeblikk på to verk av Charles Ives, *Concord Sonata* og *Hallowe'en*. Stykket har fire kontrasterende deler. Den majestetiske, deklamerende åpningsdelen tar i bruk mange dobbeltgrep, der celloen synes å bevege seg heroisk rundt slagene, for først å lande solid på slaget med to insisterende desimakkorder bygget på celloens to dypeste åpne strenger – begge disse klangerne er også fremtredende i *Figment for cello alone*. Så følger en melodisk del med betegnelsene "hymic" og "tranquil" som leder inn i en mer leken del spilt utelukkende med flageoletter, før et uttrykksfullt utbrudd bringer stykket til en rolig, nesten spørrende konklusjon. Kvinter og store terser dominerer gjennom hele stykket og gir på den måten stykket en harmonisk og melodisk enhet.

Enchanted Preludes for fløyte og cello, skrevet i 1988, eksemplifiserer noen av måtene Carters tilnærminger har forandret seg over de førti årene etter *Sonata for Violoncello and Piano*. Heller enn å understreke de betydelige klanglige og assosiative forskjellene mellom instrumentene, fører han her stemmenes materiale inn i et lettbeint og luftig rom i en scherzo av delikat letthet. De to stemmene er riktignok tildelt ulikt musikalsk materiale. De bruker gjennomgående ulike intervaller: fløytenes små terser og celloens store sekster er spesielt merkbare, og de spiller i ulike pulser, med fløyten som oftest i triolrytmer mot celloens firedelsrytmikk. Begge disse teknikkene er typiske for Carters praksis med å etablere skillelinjer mellom instrumentene som karakterer, men i *Enchanted Preludes* foregår det også en kontinuerlig utveksling av ideer: En virtuos fremvisning av en fløytestaccato svares av en høy cellopizzicato; et legato-stup ned i celloens dypeste register besvares av fløytenes luftige parabel, og vender alltid tilbake til fjerlette tremoloer og gjentatte motiver fra stykkets åpning.

Som vi har hørt i *Figment for cello alone* og *Figment No.2: Remembering Mr. Ives*, er Carter i stand til å føre sin fascinasjon for samspill mellom ulike musikalske karakterer også over i verk for solo-instrumenter, og **Scrivo in Vento** illustrerer det sofistikerte og oppfinnsomme ved hans tilnærming. Det har en logikk som et preludium av Bach, men også friheten til å bevege seg fritt innen sitt eget uttrykksunivers, et univers som gradvis oppdages og kartlegges gjennom stykket. Her setter Carter tre distinkte elementer opp mot hverandre, og stykket utfolder seg som et drama gjennom argumentasjoner og utforskninger av disse. Den voksende melankolske linjen i fløyten lave register åpner stykket, og avbrytes tidvis av plutselige og voldsomme utbrudd av ekstremt høye toner, som så stilles opp mot virtuose, strømmende passasjer. Etter hvert som den langsomme linjen arbeider seg oppover mot fløyten høye register, beveger dette virtuose materialet seg ned til bunnen av instrumentet, mens de voldsomme utbruddene forblir i en statisk fokus rundt en høy Ciss nesten helt frem til stykkets midtpunkt, hvor linjen beveger seg holdende nedover og blander seg med den lave melodien. Herfra får hvert av de tre elementene sine øyeblikk i søkelyset, av og til med ulike tillegg. Ved stykkets slutt er det som om de tre karakterene har lært seg å eksisterer siden om side uten å komme nærmere hverandre, bortsett fra i de aller siste urolige gestene. Først da kombineres forsiktig elementene fra hver karakter, og muligheten for enighet antydes.

Con Leggerezza Pensosa: Ommagio a Italo Calvino for klarinett, fiolin og cello tar som utgangspunkt en bemerkning av forfatteren Italo Calvino:

«Fremfor alt håper jeg å ha vist at det finnes en tankefullhetens letthet, akkurat som vi alle vet at det er en letthet i frivolitet. Faktisk så kan tankefull letthet få frivolitet til å virke kjedelig og tung.» (Six Memos for the Next Millennium, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.



En slik uttalelse kunne godt referere spesifikt til mye av Carters kammermusikk, og i *Con Leggerezza Pensosa* utforsker Carter sitatets innhold med en intellektuell lekenhet som ville ha gledet Calvino. Selv om dette er en trio der instrumentene igjen er gitt distinkte intervaller og rytmiske inndelinger, fungerer de som om de var ulike deler av samme instrument, eller aspekter ved samme person. Gjennom hele stykket går en ubrutt linje som deles mellom instrumentene, hvis karakter og retning stadig endres ved at instrumentene enten følger, bryter, eller foregriper endringene. Effekten av dette er nesten alltid å forsterke heller enn å motsi eller undergrave hovedlinjen, og dette får stykket til å høres mer ut som et av Carters solostykker enn et annet kammermusikkverk; linjen synes å være i interaksjon med deler av seg selv heller enn til krefter utenfor. Dette rastløse stykket finner sitt stille, tankefulle senter med en sekvens av vedvarende, kompakte akkorder med fem toner – faktisk forskjellige manifestasjoner av den samme heksatonalitet i ulike transposisjoner – men selv her blir stemningen stadig tilbakeført til "letthet" ved lekne innskudd som driver verket mot en serie stadig mer insisterende utbrudd. Til slutt blir illusjonen av stemmenes samarbeid avslørt med en feiende bevegelse fra hvert av instrumentene før den siste, snublende enighet.

Carters lekenhet er igjen fremtredende i **Gra** ('lek' på polsk), som er en hyllest til sin venn Witold Lutosławski. Stykket er nok et tilfelle der solo-stemmen interagerer med seg selv ved å avdekke ulike karaktertrekk som settes opp mot hverandre gjennom stykkets forløp. I *Gra* finner riktignok motsetningene sted på en slik måte at inntrykket ikke blir av en linje i stadig endring, men av flere simultane stemmer som vevs inn og ut av fokus. Denne raske vekslingen settes opp fra første takt, hvor spisse utbrudd synes å punktere den melo-

diske linjen uten å bryte den. Snart blir en ny stemme introdusert, som en flytende strøm av virtuos letthet, og det som følger synes å holde alle disse kimene av materiale i spill, selv om faktisk bare én av disse kan være tilstede til enhver tid! Til tider bryter teksten nesten totalt sammen, og overlater til lytterens forestillingsevne å fylle ut de 'manglende' delene av linjene. Denne stofflige ekstremitet kontrasteres av en plutselig utfoldelse av nesten overdreven hastighet og tetthet som former verkets klimaks. Dette er kanskje et resultat av å ha 'holdt igjen' visse deler tidligere i stykket. Til slutt punkteres codaen gjentatte ganger av en multifonisk duodesim, noe som stabiliserer musikken i en tankefull balanse.

Fragment No. 1 for strykekvartett ble skrevet til minne om komponistens venn og kollega David Huntley. Dets dyptgripende, vemodige stemning understrekes av bruken av flageoletter, og et register som eksisterer i sin helhet over enstrøken C. Riktignok virker ikke disse grepene begrensende på stykkets uttrykk, men snarere demonstrerer de igjen Carters oppfinnsomhet. Den frosne grunnstrukturen åpner etter hvert opp for flyktige gester og spisse overtoneklanger, spilt både med bue og pizzicato. Mot slutten oppstår en opphoping av klanger, før stykket konkluderes med klokke-aktige akkorder som svinner hen etter tur.

Fragment No. 2 er også skrevet som en hyllest; denne gangen til strykekvartetten Arditti. Gjennom hele stykket går et konstant, to-stemmig kontrapunkt i slake, kurvede fraser, som baserer seg på en 'strukturell polyrytme'. Dette er et rytmisk verktøy Carter oftere bruker i orkestrale- eller større ensembleverk, hvor konseptet rundt polyrytmiske relasjoner utvides til å forme strukturen av en hel sats. I dette stykket er riktignok strukturene fragmentariske og uferdige, som også tittelen indikerer.

Det som oppfattes er en gradvis tilnærming av de to linjene (først i 1. fiolin og cello) for så gradvis å gå fra hverandre (i 2. fiolin og bratsj) før syklusen brytes nær slutten av verket. På toppen av dette bakteppet høres sporadiske og abrupte utrop av varierende lengde og karakter, frem mot et mer voldsomt sammenstøt mellom fiolin og cello. Dette utløser en fortettet avslutning, som etterlater stykket fremdeles uforløst.

I **Elegy** (1946), her arrangert for strykekvartett, blir lytteren ført tilbake til en tidligere tid og sted i Carters produksjon. Den originale versjonen ble skrevet i 1939 for cello og piano, og stykket har senere gjennomgått flere transformasjoner. Dette varme, sensitive stykket, komponert i et elegant, amerikansk tonalt idiom, er ikke så rett frem som det virker ved første gjennomhøring. Det vever seg frem gjennom flere uanstrengte modulasjoner, de modalt-klingende melodiene i de øvre instrumentene kolliderer forsiktig med celloens sakte stigende og synkende skalaer, og når først sitt elusiv tonale senter i C-dur i aller siste akkord. Selv om *Elegy* kan virke som en verden fjernt fra utforskningene i *Sonata for Violoncello and Piano* og andre senere verker, er de melodiske fingeravtrykkene og den konverserende tonen unektelig Carter.

Stuart MacRae, 2008

Johannes Martens er ansatt som cellist i Oslo Filharmoniske Orkester og har gjestet som solocellist i Kringkastingsorkestret og Den Norske Operas Orkester. Han tok initiativ til denne utgivelsen i 2006 da han mottok et toårig arbeidsstipend for yngre, nyetablerte kunstnere fra Statens Kunstnerstipend.

De fantastiske musikerne som er med på denne utgivelsen er alle musikere jeg beundrer, og er sentrale aktører i norsk musikkliv. Tom Ottar Andreassen jobber som solofløyttist i Kringkastingsorkestret og Det Norske Kammerorkester. Andjei Maevski kommer opprinnelig fra Khasakstan, og er alternerende soloklarinettist i Den Norske Operas Orkester. Joachim Kjelsaas Kwetzinsky er en etterspurt konsertpianist og kammermusiker. Anders Kjellberg Nilsson har gjort seg bemerket som en av våre mest lovende unge fiolinister. Yi Yang kommer opprinnelig fra Kina og jobber nå som konsertmester 3 i Kringkastingsorkestret, og Anders Rensvik er ansatt i Oslo Filharmoniske Orkester.

Den skotske komponisten Stuart MacRae er en av de mest interessante i sin generasjon, og jeg var spesielt glad for at han ville skrive teksten til utgivelsen. Jeg vil også takke andre som har bidratt til denne produksjonen: Ole Böhn, Håkon Daniel Nystedt, Charles Rosen, Fred Sherry, Markus Stabel, Magni Martens, Kristine Martens, og ikke minst Elliott Carter selv som så generøst lot meg spille for ham i sin leilighet på Manhattan.

Elliott Carter er internasjonalt anerkjent som en av vår tids mest betydningsfulle komponister. Han ble født i New York den 11. desember 1908, og han er fremdeles aktiv som komponist. Hans musikk gjenspeiler ikke bare et langt liv; den gir oss et perspektiv på tiden vi lever i. Denne utgivelsen er en hyllest til hans hundreårsjubileum, og jeg vil gjerne dedikere den til min lærer Leonard Stehn som introduserte meg for Carters musikk.

Johannes Martens, 2008

Recorded at Sofienberg Church
January 2008 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer Wolfgang Plagge
Balance Engineer Hans Peter L'Orange
Piano technician Thron Irby STEINWAY & SONS

Editing Jørn Simenstad • SACD-mastering Hans Peter L'Orange

Photo Brooklyn Bridge (1914) Eugene Salignac • Photo Brooklyn Bridge (2000) Dan Heller
Photo Elliott Carter Philippe Gontier • Artist photos CF Wesenberg
Text Stuart MacRae • Norwegian translation Johannes Martens
Graphic design Morten Lindberg

Produced with support from Fond For Utøvende Kunstnere

Executive producer Jørn Simenstad

 www.2L.no

2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©08 [NOMPP0806010] 2L54SACD
Worldwide distributed by Musikkoperatørene and www.2L.no

This recording was made with DPA microphones, Millennia Media amplifiers and SPHYNX2 converters to a PYRAMIX workstation, all within the DXD-domain. **Digital eXtreme Definition** is a professional audio format that brings "analogue" qualities in 32 bit floating point at 352.8 kHz. With DXD we preserve 11.2896 Mbit/s (4 times the data of DSD). This leaves headroom for editing and balancing before quantizing to DSD. Super Audio CD is the carrier that brings the pure quality to the domestic audience. www.lindberg.no


Digital eXtreme Definition


MERGING


DPA
MICROPHONES


Millennia
Music & Media Systems


ELECTROCOMPAGNIET