

ENGEGÅRDKVARTETTEN

Joseph Haydn (1732–1809)

String Quartet in G major, op. 77 no. 1

01 Allegro moderato 7:10

02 Adagio 5:31

03 Menuet and Trio; Presto 3:34

04 Finale; Presto 5:06

Arne Nordheim (1931–2010)

Duplex for violin and viola

05 Energico 4:18

06 Fluente 2:36

07 Lento cantando - Energico 3:17

Béla Bartók (1881–1945)

String Quartet no. 5, sz. 102

08 Allegro 7:33

09 Adagio molto 5:51

10 Scherzo 5:12

11 Andante 5:14

12 Finale; Allegro vivace 7:06

Arvid Engegård

Atle Sponberg

Juliet Jopling

Adrian Brendel

String Quartets

Haydn - Nordheim - Bartók



EAN13: 7041888517528



5.1 surround + STEREO

2L-091-SACD made in Norway 20©13 Lindberg Lyd AS

2L⁹¹

ENGEGÅRDKVARTETTEN

String Quartets

Haydn - Nordheim - Bartók

The first string quartets came to life in the middle of the 17th century, when chamber music as a genre became popular in the courts and salons of Vienna and Paris. Towards the end of the century, the string quartet had become the most distinguished and complex form in classical chamber music. The composer who was most crucial in this development was **Franz Joseph Haydn** (1732-1809).

Haydn wrote his first simple quartets in his twenties, when he was employed as the court composer for Baron Carl Joseph Fürnberg's family in Vienna. Opus 0, 1 and 2 are hardly ever performed today, but they achieved a certain popularity in Viennese circles, where handwritten copies circulated among the town's musicians before they were published in 1760. The first violin part carries the weight of the musical material in these quartets, while the other parts play a more supportive role. This hierarchy was typical for early classical string quartets.

When Haydn moved to the Esterházy Court in 1761, he left off writing quartets for a while, enjoying the possibilities offered by the court orchestra of twenty musicians. In the meantime the medium of the string quartet was developed by other composers living in Vienna, including Luigi Boccherini, Leopold Hofmann, Johann Georg Albrechtsberger and Johann Baptiste Wanhall.

When the court orchestra's leader, Luigi Tomasini, and his employer Prince Nicholas discovered the enormous success Boccherini was enjoying with his string quartets in the Parisian salons, Haydn was encouraged back to the composition of string quartets. The string quartet fashion was catching!

Opus 20 (1772), which became known as the "Sun" quartets, are Haydn's main chamber music compositions of this period. They show a considerable change in his style of composition. Contrary to his earlier production, Haydn achieves a greater degree of independence in each voice. The viola and cello parts are no longer purely

accompaniment, but include melodic material. Haydn concluded each quartet with a fugue with several voices, a compositional technique stolen from the baroque period. He also replaced the traditional Minuet with a Scherzo, an innovation which became a new standard for the classical form, and which was much used by Beethoven. Nine years later, Haydn composed a ground breaking opus. The Russian Quartets Opus 33 (1781) gave the four instruments a nearly equal role in the musical dialogue. Virtuoso embellishments were left behind and the focus shifted to the inner musical structure. Long melodic lines were replaced with shorter motives developed with infinite inventiveness and musical humour. Opus 33 also enjoyed considerable commercial success as they were both fun to listen to and easily playable by amateur musicians.

During a trip to London to promote his music, together with the violinist and musical entrepreneur Johann Peter Salomon, Haydn realized that the string quartet had even greater potential. After hearing his own quartets performed in large concert halls, he published Opus 71 and 74 in 1793 with larger audiences in mind. With declamatory openings, concertante passages and a pervading sense of brilliance, Haydn took the string quartet out of intimate salons and into the concert hall.

Towards the end of the 1790s, Haydn took the form of the string quartet in increasingly experimental directions. The last nine quartets are among Haydn's most satisfying and most creative chamber music compositions. Confident in his use of form, Haydn's treatment of tonality, harmony and rhythm is bold and forward thinking.

Haydn's last complete quartet work, Opus 77, ordered by Prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, was finished in 1799. The first movement of Opus 77 no. 1 is composed in traditional sonata form. An energetic and brilliant main theme in a marching tempo contrasts with dancing triplets in the second theme. This is one of Haydn's richest sonata movements in which several motives are introduced and played against each another. The development and recapitulation are full to the brim with new and unexpected musical ideas.

The Adagio is the antithesis of the first movement. We are transformed into the solemn key of E flat major, in which the first violin leads us through a free and rhapsodic form. The movement is lyrical and melancholic, permeated with chromatic melodic gestures, but also with the occasional outburst of *Sturm und Drang*.

In the Scherzo which follows, lively syncopated lines remind us of the Hungarian folk music which Haydn knew from the area surrounding the Esterházy palace. The movement's bubbling energy lifts the first violin part up into dizzy registers. In the Trio which is in the unexpected key of E flat major, the rhythmic drive intensifies with abrupt dynamic changes and the use of tremolo.

Haydn uses the main theme of the Finale as the starting point for various harmonic and motivic developments, which was typical in the classical style. The rhythmic elements from the first movement and the Scherzo come together to create an energetic drive full of playfulness and humour.

In the history of the string quartet, the Hungarian pianist and composer **Béla Bartók** (1881-1945) is considered to be Haydn and Beethoven's first worthy successor. With his cycle of six quartets, Bartók brought the medium into the 20th century with a completely new and unique harmonic language. Bartók's most important and original contribution to the resurgence of musical modernism in Europe, and also his hallmark, was the inspiration that he drew from Eastern European folklore. His desire to highlight and include the original and untouched Hungarian folk culture was a driving force throughout his life, and led him on several scientific study tours where he recorded and documented folk music from many parts of Eastern Europe. By making folk music a central foundation of his compositions, Bartók built bridges between traditional music from the outskirts of Europe, and modern classical music of Central Europe.

As a young man, Bartók harboured strong nationalist feelings and engaged in Hungary's liberation from Austria. In 1902 he wrote his first big romantic symphonic work *Kossuth*, inspired by the synonymous Hungarian revolutionary hero. The work is also clearly marked by a late romantic idiom that Bartók derived from Strauss, Liszt and Wagner. Similarly, the first two quartets are a symbiosis of folklore and late romantic chromaticism and harmony.

In *Allegro Barbaro*, a piano work from 1911, Bartók's musical style took a new turn. By using the piano almost as a percussion instrument he created a new musical expression often known as barbarism or primitivism. The raw and stabbing rhythms attracted attention and became a trademark of Bartók's mature style. In the same year he completed *Bluebeard's Castle*, where Bartók used the innate rhythm of his mother tongue to create the template for the solo vocal line.

The 1920s are often referred to as Bartók's experimental period. Although he never used serial or twelve-tone music in its pure form, the influence of Arnold Schönberg is evident in his output of this period. It is at this point that Bartók composed his third and fourth quartets, where he leaves a solid tonal foundation behind, rather experimenting with previously unheard tonal colours and performing techniques in new formal structures. A major work from this period is the modernistic pantomime *The Miraculous Mandarin* (1924), in which the drama is communicated exclusively with gestures and movements.

The last two quartets were composed in Bartók's "late period" where his sense of precision and symmetry is most clearly expressed. In *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), the music is consistently created according to the golden section, a model that permeates an entire composition's thematic, melodic, harmonic and dynamic structures. This idea of strict formal symmetry is typical of Bartók's later works, and is also relevant for his last quartets.

When World War II broke out, Bartók clearly expressed his resistance to Nazism. He opposed the censorship of Jewish composers, and protested that his own works were not included in the Goebbels' exhibition *Entartete Kunst*. In 1940, conditions in Hungary became so strained that he emigrated to the USA where he spent the rest of his life. During his years in exile he wrote the *Concerto for Orchestra*, the *Sonata* for Solo Violin dedicated to Yehudi Menuhin, the Third Piano Concerto and an unfinished viola concerto. Bartók died of leukaemia after a long illness in 1945.

The Fifth Quartet is one of Bartók's most accomplished chamber music works where his entire musical universe is summarized and united in a single form. The work was commenced in late summer 1934, commissioned by the American patron of the arts Elizabeth Sprague-Coolidge, and was completed within one month. The premiere was given by the Koolish Quartet the following year in Washington.

The quartet is typical of Bartók, with rhythms and scales taken from folk music, a multifaceted spectrum of sound, long expressive lines and immaculate treatment of the motives, all encased in a strictly symmetrical form. A fast flowing Scherzo is the central point of the quartet. It is flanked by two slow movements, which in turn are framed by two faster movements. Much of the same symmetry is also found within the movements. The first movement opens with a unison rhythmic repetition of the note B flat, which is in fact the movement's main theme. The movement rapidly unfolds into a musical drama characterized by intense and hypnotic dance rhythms, rhythmic cluster chords, dissonant intervals and small melodic fragments that migrate between the different voices.

Melodic fragments from the first movement reappear in the Adagio, transformed and enveloped in a hushed *mysterioso*. Towards the end of the movement the long lines culminate in an intense climax in all instruments' upper registers, before the music slowly withdraws into an obscure and esoteric ending.

The Scherzo is steeped in references to folk music. Here Bartók uses elements from Bulgarian folk dance music, with its distinctive asymmetrical rhythms, dissonant melodies and harmonies.

A searching and mysterious atmosphere pervades the fourth movement, an Andante. It opens with a reference to the first movement's repetitions, performed here in pizzicato. The music develops through trills and melodic fragments, where Bartók explores different timbres, before it escalates to a violent climax with flamboyant gestures built on a foundation of dramatic sliding tones.

The Finale has much of the same energy as the first movement. Here again Bartók uses an insistent rhythmic main subject, this time in an angrier, more aggressive tone. Swirling and dancing gestures are thrown around over rapid rhythmic ostinatos, and we again hear slides reminiscent of the slow movements.

Arne Nordheim (1931-2010) is considered to be the most prominent figure in contemporary Norwegian music history. As one of the first to introduce the Norwegians to the musical trends on the continent, he received much of the credit for the modernist musical breakthrough in Norway, not least through his work with electro-acoustic music. Besides compositional work, Nordheim was also a leading music critic, chairman of the organization Ny Musikk (New Music) and a prominent personality in Norwegian cultural life. Nordheim was awarded numerous prizes, and in 2010 became an honorary doctorate of the Norwegian Academy of Music. In 1982 he was offered the state's honorary residence for artists, "Grotten" ("The Cave" which is in the grounds of the Royal Palace), where he lived until his death in 2010.

Nordheim's music was an important corrective to the national folkloric attitudes that characterized Norwegian contemporary music in the 1950s. He was regarded as a leading figure of avant-garde activism in Norway and was met with scepticism both among colleagues and with the public. Despite its highly modernistic style, Nordheim found most of his inspiration from ancient music.

Nordheim studied organ, piano and theory under Conrad Baden, Karl Andersen and Bjarne Brustad at the Norwegian Academy of Music. His creative awakening upon hearing Mahler's and Bruckner's late romantic symphonies put a stop to Nordheim's original plan of becoming an organist.

It was during a period of study with Vagn Holmboe in Copenhagen that Nordheim was introduced to Béla Bartók's music. As Nordheim himself admitted, the composition of his first significant work, the String Quartet from 1956, is clearly influenced by Bartók's free tonality.

Nordheim's breakthrough, at least in Scandinavia, came in 1959 with the composition of *Aftonland* based on four poems from Pär Lagerkvist's cycle of poems with the same name. The composition is written for voice

and traditional instruments, but Nordheim had by this time begun to show an interest in other sounds than the purely acoustic.

While in Paris, Nordheim became acquainted with "*musique concrete*", meaning electronic processing of sound recordings. The experience was crucial to Nordheim's musical style in the 1960s and 1970s. Equally important was the influence of the Hungarian and Polish musical traditions. Ligeti, Lutoslawski and Penderecki's expressive treatment of large tonal masses inspired Nordheim to create a personal and emotional language in his electro-acoustic compositions, and to use electronic elements in symbiosis with the acoustic orchestral palette. In the years 1967-1972 he stayed regularly in Warsaw where he wrote several important works such as *Eco* (1967) *Poly-Poly* (1970) and *Solitaire* (1968), the latter inspired by Baudelaire's poem *Les Fleurs du Mal*.

In the 1970s Nordheim wrote some of his most famous orchestral works, *Floating* (1970) and *Greening* (1973). The works from this period are composed in broad sweeps and are characterized by large sound cascades and long atmospheric lines. During the 1970s Nordheim began supplementing orchestral timbres with concertante sections, and later also composed works where a solo instrument takes central stage. *Wirklicher Wald*, *Clamavi* for cello solo and *Tenebrae* are examples of this.

Nordheim achieved significant international recognition for his orchestral works, and received orders from the world's leading musicians such as Zubin Meta, Mstislav Rostropovich and Herbert Blomstedt. As his international reputation grew the Norwegian audience also opened its eyes to Nordheim's music. Norwegians had gradually become accustomed to his musical language, partly through his many compositions for Norwegian television, theatre and radio. The real breakthrough in Norway finally came in 1979 with the ballet *The Tempest*, based on Shakespeare's play.

Towards the end of the 1980s, Nordheim's musical style took a new turn. The music from this period is characterized by a more vibrant and driven expression, with violent outbursts and physical gestures, in contrast to the dreamy sound world from the previous decade. Nordheim turned more to chamber music and concentrated on solo instrumentation. This trend is particularly noticeable in the work *Tre Voci* (1988) for mezzo-soprano and chamber ensemble and *Tractatus* (1987) for solo flute and chamber ensemble.

Duplex (1992) for violin and viola fits into this musical direction and is aesthetically a far cry from the electro-acoustic music and large orchestral works of the 1970s. The work is fairly conventional in form and expression, and has certain similarities with Nordheim's earliest free-tonal works. Nevertheless *Duplex* is characterized by

great contrasts, virtuosity and the full utilization of the available registers provided by the two instruments. Nordheim wrote about the work: “The title *Duplex* has no other and deeper meaning than that which is so obvious in the word itself: two. *Duplex* was written in 1992, commissioned by Soon-Mi Chung and Stephan Barratt-Due and dedicated to them. I have drawn significant inspiration from their temperament and from their manner of playing. *Duplex* can be said to be a game of contrasts and extremes, both in terms of what it expresses emotionally, and in the instrumental sound picture. The melodic structures are often seen and heard via the use of the now old-fashioned compositional trick of inversion, such that an upward movement in the viola immediately leads to a falling melody in the violin. The fact that Soon-Mi and Stephan gave birth to twins soon after having rehearsed *Duplex* showed me both the accuracy of the title and the power of music.”

Conversation with Arvid Engegård

What is your relationship with Arne Nordheim?

I have been fascinated by his music for as long as I can remember. It has been interesting to see how Norwegians' attitude to Nordheim has changed over the years. When I was young, I experienced much more scepticism to Nordheim's music than today. So much has happened in the development of contemporary music in the past few decades that he does not seem as daunting now as in the 1960s. More and more people are discovering that a sensual, seductive and deeply romantic current is hidden behind the modernist musical language.

Did you know him personally?

I visited him in «The Cave» several times when I was conducting *Stormen* with the Oslo Philharmonic Orchestra. I have only good memories of these meetings. I remember him as an intelligent and likeable person, with a great sense of humour. Something that fascinated me, especially in conversations about *Stormen*, was what a great memory and contact he had with his own music. I could mention any detail or passage in the work, and he knew exactly what I meant without having to check the score.

Why did you choose to include Duplex in this recording?

Simply because *Duplex* is an amazing work. It is filled with contrasts, virtuosity and beauty and is among the most accessible of Nordheim's output. In many ways it is also an extreme work. Nordheim pushes the instrumental capabilities to their limits and creates an impressive aural spectra, including dizzying passages in the violin's highest register. At the same time *Duplex* is well written for the instruments, both idiomatically and timbre-wise. It is a pleasure to play.

Nordheim repeatedly expressed his enthusiasm for Bartók?

There are many traces of Bartók in Nordheim, especially in his earlier works. In the string quartet from 1975, which I have played a lot and which I have a good relationship with, the influence of Bartók is obvious. But *Duplex* and the fifth quartet by Bartók are far apart aesthetically. Bartók's fifth quartet is a more ambitious work. In my opinion it is among the highlights of the quartet literature, and not inferior to Beethoven's late quartets. We hear a comprehensive and unique musical language created by the mature Bartók.

Is it a difficult work to play?

Ensemble-wise it is very demanding. We have to be completely focused and react instantaneously to each other's signals which may only be tiny and subtle nods or gestures. This is essential for the complex musical structure to hold together. When it works, there's nothing better!

You have a special relationship with this particular quartet?

It was the Hungarian violinist and conductor Sándor Végh who introduced me to the fifth quartet. He was my teacher and the Musical Director of Camerata Salzburg, which I lead at the time. Végh was a close personal friend of Bartók, and the Végh Quartet worked for a whole week with the composer on his fifth quartet. He often spoke about the work in passionate terms.

Had Végh some concrete ideas about how the work should be performed?

It was important to him that the familiar opening bars of the first movement were not played mechanically or brutally. Many performers put too much emphasis on the percussive side of Bartók. Bartók's music is rhythmic and fiery, but never rough and aggressive. Végh asked Bartók about the precise tempo instructions which the composer is so notorious for. In particular, Végh was interested to know how important it was to obey them. The answer he got was that metronome marks were meant only as a guide for those who did not understand the music with their heart. They are not absolute. This says something about Bartók's musical atti-



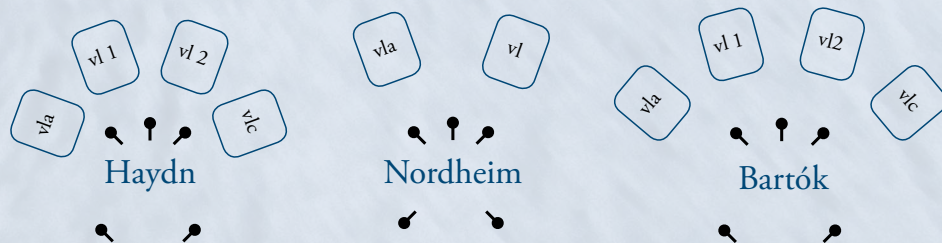
tude. He can sometimes be perceived as rigorous and theoretical, but the intuitive and free musical expression always comes first. It is an important insight to take into consideration when dealing with Bartók's music.

Both Bartók's fifth and Haydn's Op. 77/1 are late works. Has there been a conscious choice?

No. In this release, we have not followed a particular concept. Instead, we have chosen to follow our hearts and play the music that means the most to us. But it is true that these are two mature works written by masters of the genre. The most striking aspect of Opus 77/1 is its wonderful opening. There are no initial bars or signals that something is about to begin. One is thrown straight into it, without notice. The music grabs you immediately with its life-giving energy. The second movement is the loveliest Cantilena you can imagine, and a dream to play. In the last two movements Haydn is more experimental than the first two, with many fast passages, bold interval leaps and complex polyphony. But everything is kept within a playful, witty and intelligent musical language that is almost bubbling over with creativity and energy. Haydn is the master of the string quartet, and a composer we always return to.



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.



Formed under the midnight sun in Lofoten in 2006, the **Engegård Quartet** rapidly became one of the most sought after ensembles in Norway, performing in Bergen Festival and Oslo Chamber Music Festival in their first season. The Engegård Quartet's debut recording, released in 2008, was hailed as Norway's best classical release by Norway's most prominent music critic, Kjell Hillveg. From the international press: "The playing is breathtaking" (the Strad) and "First rate quartet playing" (International Record Review). Their second release won the "Supersonic Award" in the music magazine Pizzicato. The Engegård Quartet has also released a CD of the complete works for quartet by Catharinus Elling with Simax. According to the critics, the Engegård Quartet has played "Elegant och uttrycksfullt" in Gothenburg, are "Noch ein Meisterensemble!" in Luxembourg, and in Dublin "the audience roared their approval!" The great quartets of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert and Bartók are the Engegård Quartet's core repertoire. With its' Nordic background, it is natural for the Engegård Quartet to include Edvard Grieg, Arne Nordheim and Jean Sibelius in its' programmes. Guests with the Engegård Quartet have included Leif Ove Andsnes, Frans Helmerson and Nobuko Imai. The Engegård Quartet is supported by the Norwegian Arts Council and Lene Holding.



Arvid Engegård is the creator and the Artistic Director of Lofoten International Chamber Music Festival, a magnet for chamber music lovers seeking an intimate chamber music experience in spectacular scenery. A regular fixture in the Engegård Quartet's summer, "the world's most beautiful festival" is a meeting place for some of the worlds' best loved chamber musicians.

Arvid decided at the age of ten, that the string quartet was the ideal medium for making music. Major milestones in his life include an influential period as concertmaster of Camerata Academica in Salzburg under the direction of Sándor Végh, before leading the Orlando Quartet for several years. Arvid is

also in considerable demand as a conductor, with regular visits to several Scandinavian and European orchestras, including the Oslo Philharmonic Orchestra and the Mozarteum Orchestra in Salzburg.

Atle Sponberg will be recognised by many from the finals of the European Broadcasting Union competition in 1982. Concertmaster of the Norwegian Radio Orchestra, Atle is a prominent figure in Norwegian musical life. Sponberg is a regular guest leader with groups such as the Norwegian Chamber Orchestra and the Trondheim Soloists. Atle also studied tango in Buenos Aires.



Juliet Jopling has been playing quartet all her life, first as part of the Jopling family quartet. She has a Masters in Economics from Trinity College, Cambridge University, and is a prizewinner of the Lionel Tertis International Viola Competition. Juliet has appeared as soloist with orchestras including The Philharmonia, London and the Norwegian Radio Orchestra, and is Principal Viola in the Norwegian Chamber Orchestra. Jopling is the founder and Artistic Director of Oslo Quartet Series.

Adrian Brendel has quickly established himself as one of the leading cellists of his generation. His recent two year partnership with his father Alfred Brendel, performing all of Beethoven's music for cello and piano at venues throughout the world was a huge public and critical success. Adrian is co-founder of Music at Plush.





Jeg er ved at miste mit liv.

Den som elsker sin sjæl, mister den.

Dannet under midnattssolen i Lofoten i 2006, ble **Engegårdkvartetten** raskt et av de mest ettertraktede ensembler i Norge, og ble invitert til å delta i Festspillene i Bergen og Oslo Kammermusikkfestival allerede i sin første sesong. Engegårdkvartetts første innspilling, utgitt i 2008, ble hyllet som Norges beste klassiske utgivelse av Norges mest fremtredende musikkritiker, Kjell Hillveg. Fra internasjonal presse: «The playing is breathtaking» (The Strad) og «First rate quartet playing» (International Record Review). Deres andre utgivelse vant «Supersonic Award» i musikkmagasinet Pizzicato. Engegårdkvartetten har også gitt ut en CD med de komplette verk for kvartett av Catharinus Elling på Simax. Ifølge kritikerne har Engegårdkvartetten spilt «Elegant och uttrykksfullt» i Göteborg, er «Noch ein Meisterensemble!» i Luxembourg, og i Dublin har «publikum brølt sin godkjenning!»

Det er de store kvartettenes av Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert og Bartók som er Engegårdkvartetts kjernerepertoar. Som norsk kvartett, er det naturlig for Engegårdkvartetten å inkludere skandinavisk musikk som Grieg, Nordheim og Sibelius i sine programmer. Gjester med Engegårdkvartetten har inkludert Leif Ove Andsnes, Frans Helmerson og Nobuko Imai. Engegårdkvartetten er støttet av Norsk Kulturråd og Lene Holding

Arvid Engegård er skaperen og kunstnerisk leder for Lofoten Internasjonale Kammermusikkfest, en magnet for kammermusikkelskere som søker en intim kammermusikkopplevelse i spektakulær natur. «Verdens vakreste kammermusikkfestival» er en møteplass for noen av verdens fremste kammermusikere og er Engegårdkvartetts hjemmebane. Arvid Engegård mente allerede som tiåring at strykekvartetten er det optimal medium for musikkutøvelse. Viktige milepæler i hans karriere har vært en innflytelsesrik periode som konsertmester i Camarata Academica i Salzburg under ledelse av Sándor Végh, før han i flere år ledet Orlandokvartetten i Holland. Arvid er i dag en etterspurt dirigent med regelmessige besøk i flere skandinaviske og europeiske orkestre, inkludert Oslofilharmonien og Mozarteumorkesteret i Salzburg

Mange vil huske **Atle Sponberg** fra finalen i den Europeiske Kringkastingsunionens konkurranse i 1982. Som konsertmester i Kringkastingsorkesteret framstår han som en frontfigur i norsk musikkliv. Han leder også prosjekter med ensembler som Det Norske Kammerorkester og Trondheimsolistene. Atle har dessuten studert tango i Buenos Aires.

Juliet Jopling har spilt kvartett i hele sitt liv, først som barn i familiekvartetten. Hun har en mastergrad i økonomi fra Trinity College, Cambridge, og er prisvinner i Lionel Tetris Internasjonale Bratjsk konkurranse.

Juliet har vært solist med flere orkestre, inkludert Philharmonia i London og Kringkastingsorkesteret i Norge, og er gruppeleder i Det Norske Kammerorkester. Hun er gründer og kunstnerisk leder for Oslo Quartet Series.

Adrian Brendel har raskt etablert seg som en av de ledende cellister i sin generasjon. Hans samarbeid med sin far Alfred Brendel, da de fremførte alle Beethovens sonater for cello og klaver på arenaer over hele verden, var en stor suksess. Adrian er co-founder av Music in Plush.

String Quartets

Haydn - Nordheim - Bartók

De første strykekvartettenes så dagens lys på midten av 1700-tallet, da kammermusikken som genre vokste frem ved hoffene og salongene i Wien og Paris. Mot slutten av århundret hadde kvartetten vokst til å bli den mest fornemme og komplekse formen for kammermusikk i wienerklassisismen. Den komponisten som har hatt størst betydning for denne utviklingen er **Franz Joseph Haydn** (1732-1809).

Haydn skrev sine første enkle kvartetter som tveåring da han var ansatt som huskomponist hos Baron Carl Joseph Fürnbergs familie i Wien. Opus 0, 1 og 2 blir sjelden fremført i dag, men oppnådde en viss popularitet i wienermiljøet, hvor håndskrevne kopier sirkulerte blant byens musikere før de ble publisert i 1760. I disse kvartettenes er det 1. fiolinstemmen som bærer størstedelen av det musikalske materialet, mens de øvrige stemmene har rollen som understøttende akkompagnement. En slik hierarkisk inndeling var typisk for de tidligste wienerklassiske kvartettenes.

Da Haydn ble ansatt ved Esterhazyhoffet i 1761 fulgte et lengre opphold i kvartettproduksjonen. Den tilgangen han nå fikk til et 20-manns orkester ga ham mulighet til å beskjeftige seg med andre og større musikalske formater, noe han også gjorde. Strykekvartetten utviklet seg i mellomtiden videre blant andre komponister med tilknytning til Wien, som Luigi Boccherini, Leopold Hofmann, Johann Georg Albrechtsberger og Johann Baptiste Wanhall.

Haydn gjenopptok kvartettskrivningen da hans konsertmester Luigi Tomasini og arbeidsgiveren prins Nicolaus hadde oppdaget hvilken suksess Boccherinis kvartetter gjorde i de parisiske salongene. De ønsket seg den moteriktige musikkformen inn i Esterhazys saler.

De såkalte *Sonnenquartette* Op. 20 (1772) er et av hovedverkene fra denne perioden og markerer en merkbar vending i Haydns komposisjonsstil. I motsetning til tidligere etterstrebet han nå større selvstendighet i hver av enkeltstemmene. Bratsj- og cellostemmen gikk fra å være rent akkompagnerende til å ta mer del i det melodiske materialet. Haydn tok også i bruk den flerstemmige fugeformen, noe som vanligvis ble assosiert med barokken. I tillegg byttet han ut den tradisjonelle menuettsatsen med en scherzosats, et grep som skulle bli typisk for det klassiske formoppsettet, og senere videreutviklet i Beethovens kvartetter.

Ni år senere skrev Haydn et nytt epokegjørende opus. I de russiske kvartettene Op. 33 (1781) inngår de fire instrumentene i en tilnærmet likeverdig musikalsk dialog. Alt virtuost effektmakeri er nærmest fraværende og fokuset ligger mer på indre musikalske strukturer. Sangbare linjer og melodier byttes ut med kortere motiver som bearbeides og utvikles med oppfinnsomhet og musikalsk vidd. Op. 33 hadde også en betydelig kommersiell suksess da de var musikalsk lett tilgjengelige og teknisk overkommelige for amatørmusikere.

Under en promotingsreise til London sammen med fiolinisten og konsertprodusenten Johann Peter Salomon, fikk Haydn en ny forståelse av genrens muligheter. Etter å ha hørt sine egne kvartetter bli fremført i store konsertsaler, publiserte han i 1793 Opus 71 og 74 som han skrev med et større publikum i tankene. Med de nye kvartettenes deklamatoriske åpningsgester, konsertante passasjer og briljante karakter, viste Haydn at strykekvartetten kunne gjøre seg gjeldende også utenfor salongenes intime sfærer.

Mot slutten av 1790-årene tok Haydn kvartettformen i en stadig mer eksperimentell retning. De siste ni kvartettene er både hans mest formfullendte og mest nyskapende. Han komponerte nå med en formal sikkerhet og en tonal, harmonisk og rytmisk dristighet som pekte langt frem i tid.

Haydn ferdigstilte sitt siste kvartettverk, *Op. 77*, i 1799 på bestilling av prins Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Åpningssatsen i *Op. 77/1* er skrevet i en tradisjonell sonatesatsform hvor et energisk og briljant hovedtema i marsjtakt kontrasteres med dansende triolbevegelser i fiolinen. Dette er en av Haydns mest iderike sonatesatser hvor flere motiver introduseres og spilles opp mot hverandre. Gjennomføringsdelen og reprisen er breddfull av nye og uventede musikalske innfall.

Adagiosatsen er førstesatsens rake motsetning. I en høytidelig Ess dur-tonalitet forflyttes vi til et ganske annet landskap hvor førstefiolinen leder solistisk an i en fri og rapsodisk form. Satsen er lyrisk og melankolsk, jennomsyret av kromatiske melodiske gester, men også med enkelte utbrudd av *Sturm und Drang*.

Scherzosatsens springende og synkoperte linjer gir assosiasjoner til den ungarske folkemusikken Haydn kjente fra områdene rundt Esterhazyslottet. Satsens sprudlende energi fører førstefiolinstemmen opp i sitt lyseste register. I trioen intensiveres det rytmiske drivet i en uventet Ess-durtoneart med tremoloer og abrulte dynamiske skifter.

I finalesatsen bruker Haydn ett hovedtema som utgangspunkt for ulike harmoniske variasjoner og motivisk bearbeidelse, noe som er typisk for den wienerske stilen. De rytmiske elementene fra førstesatsen og scherzoen kommer sammen og danner et energisk driv fullt av lekenhet og humoristiske innfall.

I strykekvartettens historie blir den ungarske komponisten og pianisten **Béla Bartók** (1881-1945) regnet for å være den første verdige arvtakeren etter Haydn og Beethoven. Med sin syklus på seks kvartetter løftet Bartók genren inn i det tyvende århundre med et helt nytt og unikt tonespråk.

Det var først og fremst inspirasjonen fra østeuropeisk folklore som ble Bartóks viktigste kjennemerke og mest originale bidrag til den musikalske modernismens oppblomstring i Europa. Ønsket om å løfte frem den opprinnelige og urørte ungarske folkekulturen ble en drivkraft gjennom hele livet, og førte ham på flere vitenskapelige studiereiser hvor han nedtegnet og dokumenterte folkemusikk fra store deler av Øst-Europa. Ved å gjøre folkemusikk til et sentralt fundament i sine komposisjoner ble Bartók en musikalsk brobygger mellom folkloren i Europas utkant og den sentraleuropeiske modernistiske kunstmusikken.

Som ung mann næret Bartók sterke nasjonalistiske følelser og engasjerte seg tidlig i Ungarns frigjøringskamp fra Østerrike. I 1902 skrev han sitt første store romantiske symfoniske verk *Kossuth*, inspirert av den ungarske revolusjonshelten ved samme navn. Verket er også tydelig preget av et senromantisk tonespråk som Bartók hentet fra Strauss, Liszt og Wagner. På samme måte er de to første kvartettene en symbiose av folklore og senromantisk kromatikk og harmoni.

Med klaververket *Allegro Barbaro* (1911) tok Bartóks musikalske stil en ny vending. Ved å bruke klaveret nærmest som et slagverksinstrument skapte han et nytt musikalsk uttrykk som ofte går under betegnelsen barbarisme eller primitivisme. De rå og huggende rytmene vakte oppsikt i samtiden og ble et typisk kjennetegn for Bartóks modne stil. Samme år fullførte Bartók operaen *Hertug Blåskjeggs borg*, hvor rytmen i det ungarske språket blir brukt som mal for utarbeidelsen av sangstemmene.

1920-årene omtales gjerne som Bartóks eksperimentelle periode. Selv om han aldri rendyrket serialismen eller tolvtonemusikken er innflytelsen fra Arnold Schönberg tydelig i verkene fra denne perioden. Det er nå han skriver den tredje og fjerde kvartetten, hvor han forlater en fast tonal forankring og eksperimenterer med uhørte klangfarger og spillemåter i nye formale strukturer. Et hovedverk fra denne perioden er den modernistiske pantomimen *Den forunderlige Mandarin* (1924), hvor handlingen utelukkende fremstilles ved hjelp av mimikk og bevegelser.

De to siste kvartettene stammer fra Bartóks sene periode hvor hans sans for nøyaktighet og symmetri kommer tydeligst til uttrykk. I *Musikk for strykere, slagverk og celesta* (1936) er musikken formet konsekvent etter det gyldne snitt, en modell som gjennomsyrer både de tematiske, melodiske, harmoniske og dynamiske strukturene gjennom hele verket. Denne ideen om streng formal symmetri er typisk for Bartóks senere verker, og gjør seg gjeldende også i de siste kvartettene.

Da andre verdenskrig brøt ut, markerte Bartók tydelig motstand mot nazismen. Han opponerte mot sensuren av jødiske komponister, og protesterte mot at hans egne verker ikke ble innlemmet i Goebbels utstilling av *Entartete Kunst*. I 1940 ble forholdene så spente i Ungarn at han emigrerte til USA hvor han tilbrakte resten av sitt liv. Under årene i eksil skrev han *Konsert for orkester*, *Sonate* for solo fiolin tilegnet Yehudi Menuhin, den tredje klaverkonserten og en ufullendt bratsjkonsert. Bartók døde av leukemi etter lengre tids sykdom i 1945.

Den femte kvartetten er ett av Bartóks mest fullendte kammermusikalske verker hvor hele hans musikalske univers oppsummeres og forenes under én form. Verket ble påbegynt sensommeren 1934 på bestilling av den amerikanske kunstmesenen Elizabeth Sprague-Coolidge og var ferdigstilt allerede i løpet av en knapp måned. Urfremførelsen fant sted året etter i Washington med den berømte Koolish Quartet.

Kvartetten er typisk Bartóksk med folkloristiske rytmer og skalaer, et mangefasettert klangspekter, lange ekspressive linjer og omhyggelig motivbehandling, alt innkapslet i en streng symmetrisk form. Den hurtige scherzosatsen utgjør midtpunktet, og er flankert av to langsomme satsers som igjen er rammet inn av to hurtigere yttersatsers. Mye av den samme symmetrien finner vi også innad i satsene.

Første sats åpner med en rytmisk unison gjentakelse av tonen B, satsens hovedmotiv. Deretter følger et musikalsk drama preget av heftige og suggererende danserytmer, rytmiske clusterakkorder, dissonerende intervaller og små melodifragmenter som vandrer mellom de ulike stemmene.

Melodifragmentene fra første sats opptrer igjen i adagiosatsen, men her alterert og innhyllet i en lavmælt mystisk atmosfære. Mot slutten av satsen kulminerer de lange linjene i et intenst høydepunkt i lyst leie, før musikken langsomt trekker seg tilbake til en dunkel og esoterisk avslutning.

Scherzosatsen er gjennomsyret av referanser til folkemusikk. Her anvender Bartók elementer fra bulgarsk folkedans med sine karakteristiske asymmetriske rytmer, ispedd dissonerende melodier og akkorder.

Andantesatsen åpner i en søkende mystisk atmosfære med en referanse til åpningssatsens rytmiske tonegentakelser, spilt i pizzicato. Musikken utvikler seg gjennom triller og melodiske fragmenter, hvor Bartók utforsker ulike klangfarger, før det eskaleres til et voldsomt høydepunkt med utagerende gester underbygget av dramatiske glidende toner.

Finalesatsen har mye av den samme energien som førstesatsen, og igjen opptrer det insisterende rytmiske hovedmotivet, denne gangen i en hastigere, mer aggressiv tone. Virvlende og dansende gester slynges rundt over hurtige rytmiske ostinater, og vi hører igjen de glidende tonene fra de langsomme satsene.

Arne Nordheim (1931-2010) regnes som den mest fremtredende skikkelsen i nyere norsk musikkhistorie. Som en av de første til å introdusere nordmenn for de kontinentale musikalske strømningene, har han fått mye av æren for den modernistiske musikkens gjennombrudd i Norge, ikke minst gjennom sitt arbeid med elektroakustisk musikk. Ved siden av komponistgjerningen var Nordheim også en ledende musikkritiker, formann i organisasjonen Ny Musikk og en fremtredende profil i Norsk Kulturråd. Nordheim har gjennom årene blitt tildelt en rekke priser, og i 2010 ble han æresdoktor ved Norges musikkhøgskole. I 1982 ble han tilbudt statens æresbolig for kunstnere, Grotten, hvor han bodde til sin død.

På 1950-tallet var Nordheims musikk et viktig korrektiv til de nasjonal-folkloristiske holdningene som preget den norske samtidsmusikken. Han ble oppfattet som en frontfigur for avantgardismen i Norge og møtt med skepsis blant både kolleger og publikum. Til tross for sitt høymodernistiske tonespråk var det i fortidens musikk Nordheim hentet det meste av sin inspirasjon. Ved konservatoriet i Oslo studerte han orgel, klaver og teori under Conrad Baden, Karl Andersen og Bjarne Brustad. Opprinnelig ville Nordheim bli organist, men fikk vekket sitt uttrykksbehov gjennom avgjørende møter med Mahlers og Bruckners senromantiske symfonier.

Under et studieopphold hos Vagn Holmboe i København ble han for første gang introdusert for Béla Bartóks musikk. Den komposisjonen som Nordheim selv fremholdt som sitt første betydelige verk, *Strykekvartett* fra 1956, er klart påvirket av Bartóks fritonalitet.

Det nordiske gjennombruddet kom i 1959 med ensembleverket *Aftonland*, basert på fire dikt fra Pär Lagerkvists diktsyklus med samme navn. Komposisjonen er skrevet for sangstemme og tradisjonelle instrumenter, men Nordheim hadde på denne tiden begynt å interessere seg for andre klanger enn de akustiske.

Det var i Paris han ble kjent med såkalt *musique concrete*, det vil si elektronisk bearbeidelse av lydopptak. Erfaringen ble avgjørende for Nordheims musikalske stil i 60- og 70-årene. Vel så viktig ble innflytelsen fra den polske musikktradisjonen. Ligetis, Lutoslawskis og Pendereckis uttrykksfulle behandling av store klangmasser inspirerte Nordheim til å skape et personlig og emosjonelt språk i sine elektroakustiske komposisjoner, og til å bruke elektroniske elementer i symbiose med den naturlige orkesterklangen. I årene 1967-1972 oppholdt han seg jevnlig i Warszawa hvor han skrev flere sentrale verker som *Eco* (1967) *Poly-Poly* (1970) og *Solitaire* (1968), sistnevnte inspirert av Baudelaire's diktverk *Les Fleurs du Mal*.

På 70-tallet skrev Nordheim noen av sine mest kjente orkesterverker, som *Floating* (1970) og *Greening* (1973). Verkene fra denne perioden er bredt anlagt og preget av store klangkaskader og lange atmosfæriske linjer. Utover 70-årene begynte Nordheim å supplere orkesterklangene med konsertante partier og solistisk materiale, og skrev etter hvert også verker hvor soloinstrumentet står i sentrum. *Wirklicher Wald*, *Clamavi* for cello solo og cellokonserten *Tenebrae* er eksempler på dette.

Nordheim oppnådde betydelig internasjonal anerkjennelse for sine orkesterverker og mottok bestillinger fra verdens ledende musikere som Zubin Meta, Mistislav Rostropovitsj og Herbert Blomstedt. Etter hvert som hans internasjonale anseelse økte fikk også det norske publikummet øynene opp for Nordheims musikk. Nordmenn hadde gradvis blitt fortrolig med hans tonespråk blant annet gjennom hans mange komposisjoner for norsk fjernsyn, teater og radio. Det store gjennombruddet i Norge kom i 1979 med balletten *Stormen*, basert på Shakespeares skuespill.

Mot slutten av 80-årene tok Nordheims musikalske stil en ny vending. Musikken fra denne perioden er preget av et mer pågående og vitalt uttrykk med heftige utbrudd og fysiske gester, i motsetning til de drømmeaktige klangpanoramaene fra 70- og 80-tallet. Nordheim blir mer kammermusikalisk i formen og vektlegger solo-instrumentenes linjeføring mer enn før. Denne utviklingen er særlig merkbar i verket *Tre Voci* (1988) for mezzosopran og kammerensemble og *Tractatus* (1987) for solo fløyte og kammerensemble.

Duplex for fiolin og bratsj fra 1992 føyer seg inn i denne musikalske retningen og ligger estetisk sett langt unna den elektroakustiske musikken og de store orkesterverkene fra 70-tallet. Verket er relativt konvensjonelt i form og uttrykk, og har visse likhetstrekk med Nordheims tidligste fritonale verker. Ikke desto mindre er *Duplex* preget av store kontraster, virtuositet og full utnyttelse av instrumentenes muligheter. Nordheim har selv skrevet følgende om verket: «Tittelen Duplex har ingen annen og dypere mening enn den som så opplagt ligger i selve ordet: for to. Duplex er skrevet i 1992 på oppdrag fra Soon-Mi Chung og Stephan Barratt-Due, og tilegnet dem. Betydelig inspirasjon har jeg hentet fra deres temperament og fra deres spillemåter. Duplex kan sies å være et spill på kontraster og ytterligheter så vel i det uttrykksmessige som i det instrumentalt klanglige. De melodiske konstruksjoner er her også ofte sett og hørt via bruk av nå gammeldagse komposisjonstriks som speilvendinger, slik at oppadstigende bevegelser i bratsjen omgående fører til en fallende melodikk i fiolinen. At Soon-Mi og Stephan etter å ha innøvd Duplex fikk tvillinger, ser jeg både som en understrekning av tittelens riktighet og musikkens makt.»

Samtale med Arvid Engegård

Hva er ditt forhold til Arne Nordheim?

Jeg har vært fascinert av musikken hans så lenge jeg kan huske. Det har vært interessant å se hvordan nordmenns forhold til Nordheim har forandret seg gjennom årene. Da jeg var ung opplevde jeg en betydelig større skepsis til Nordheims musikk enn i dag. Det har skjedd så mye i utviklingen av samtidsmusikken de siste tiårene at han ikke virker like skremmende nå som på 60-tallet. Stadig flere oppdager at det skjuler seg en sanselig, forførende og dypt romantisk åre bak det modernistiske tonespråket.

Kjente du ham personlig?

Jeg besøkte ham i Grotten flere ganger da jeg skulle dirigere *Stormen* med Oslofilharmonien. Jeg har bare gode minner fra disse møtene. Jeg husker ham som en intelligent og sympatisk person, med mye humor. Noe som fascinerte meg spesielt i samtalene om *Stormen*, var hvor god oversikt han hadde over sin egen musikk. Jeg kunne nevne en hvilket som helst detalj eller passasje i verket, og han visste nøyaktig hva jeg mente uten å måtte sjekke i partituret.

Hvorfor falt valget på Duplex til denne CD-innspillingen?

Rett og slett fordi *Duplex* er et fantastisk godt verk. Det er kontrastfullt, virtuost, vakkert og blant det mer tilgjengelige Nordheim har skrevet. På mange måter er det også et ekstremt verk. Nordheim presser instrumentenes muligheter til det ytterste og utnytter det klanglige registeret til fulle, blant annet med svimlende passasjer i det lyseste registeret. Men alt er godt tilrettelagt for instrumentene, både ideomatisk og klanglig. Det gjør det til en ren fornøyelse å spille.

Nordheim uttrykte flere ganger sin begeistring for Bartók?

Det er mange spor av Bartók hos Nordheim, særlig i hans tidligere verker. I strykekvartetten fra 1975, som jeg har spilt mye og har et godt forhold til, er innflytelsen fra Bartók åpenbar. Men *Duplex* og Bartóks femte kvartett står langt fra hverandre estetisk sett. Bartóks femte er et mer ambisiøst verk. Etter min oppfatning befinner den seg blant høydepunktene i kvartettlitteraturen, og står ikke tilbake for Beethovens sene kvartetter. Vi hører en moden Bartók som har funnet frem til et helhetlig og unikt musikalsk språk.

Er det et krevende verk å spille?

Samspillmessig er det svært krevende. Det gjelder å være årvåken og plukke opp medspillernes signaler, som

ofte kan gi seg uttrykk i ørsmå og subtile nikk eller gester. Dette er avgjørende for at den komplekse musikalske strukturen skal holde sammen i føyningene. Når det fungerer er det ingenting som er bedre.

Du har et spesielt forhold til nettopp denne kvartetten?

Det var den ungarske fiolinisten og dirigenten Sándor Végh som introduserte meg for verket. Han var min lærer og dirigent for Camerata Salzburg da jeg var konsertmester der. Végh var en nær og personlig venn av Bartók og Véghkvartetten jobbet en hel uke med komponisten med den femte kvartetten. Han snakket ofte om verket i lidenskapelige ordelag.

Hadde Végh noen konkrete oppfatninger om hvordan verket skulle fremføres?

Det var viktig for ham at de velkjente åpningstaktene i første sats ikke måtte spilles mekanisk og brutalt. Mange utøvere legger for stor vekt på den perkussive siden ved Bartók. Bartók er rytmisk og heftig, men aldri hardhendt og aggressiv. Végh spurte Bartók om de presise tempoanvisningene han er så beryktet for, han ville vite hvor viktig det var å overholde dem. Svaret han fikk var at metronomtallene bare var ment som en veiledning for dem som ikke forsto musikken med hjertet. De er ikke absolutte. Dette sier noe om Bartóks musikalske holdning. Han kan til tider oppfattes som streng og teoretisk, men det intuitive og frie musikalske uttrykket kommer alltid i første rekke. Det er en viktig innsikt å ha med seg når man beskjefter seg med Bartóks musikk.

Både Bartóks femte og Haydns Op. 77/1 er sene verker. Har det vært et bevisst valg?

Nei. I denne utgivelsen har vi ikke fulgt et bestemt konsept. I stedet har vi valgt å følge hjertet og spille den musikken som betyr aller mest for oss. Men det er riktig at dette er to modne kvartetter skrevet av fullbefarne mestere i sjangeren, og det kan høres. Det mest slående med *Op. 77/1* er den flotte åpningen. Det er ingen innledende takter eller signaler om at noe skal begynne. Man kastes rett ut i det med en gang, uten forvarsel. Musikken griper deg umiddelbart med sin livgivende energi. Andresatsen er den nydeligste cantilenen man kan tenke seg, og en drøm å spille. I de to siste satsene er Haydn mer eksperimentell enn i de to første, med mange hurtige passasjer, dristige intervallsprang og kompleks flerstemmighet. Men det hele holdes i et lekent, vittig og intelligent tonespråk som nærmest bobler over av kreativitet og energi. Haydn er kvartetters mester, og en komponist vi alltid vender tilbake til.



Recorded at Sofienberg Church, Norway
May 2011 and March 2012 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer and Balance Engineer **Morten Lindberg**
Recording Technician **Beatrice Johannessen**

Editing **Jørn Simenstad** and **Juliet Jopling**
Mastering and SACD authoring **Morten Lindberg**

Front page photo **Trym Bergsmo** • Session photos **Morten Lindberg**
Text **Sebastian Wemmerløv** • Translation **Juliet Jopling**
Graphic design **Morten Lindberg**

Produced with support from Norsk kulturråd,
Fond For Utøvende Kunstnere, MFOs vederlagsfond and Fond For Lyd og Bilde

Executive producers **Morten Lindberg** and **Jørn Simenstad**

 www.2L.no

2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©13 [NOMPP1303010-120] 2L-091-SACD

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 24 bit at 352.8 kHz sampling rate. With DXD we preserve 8.4672 Mbit/s per channel linear PCM. 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

DXD
Digital eXtreme Definition

 **MERGING**

DPA
MICROPHONES

Millennia
Music & Media Systems

 **ELECTROCOMPANIE**