

GALAXE

CD1

BJØRN FONGAARD

Inventions for ¼-tone guitar, Op. 32 (1964) 17:41

- 1 Invention no. 1 01:42
- 2 Invention no. 2 03:15
- 3 Invention no. 3 02:32
- 4 Invention no. 4 02:35
- 5 Invention no. 5 02:02
- 6 Invention no. 6 01:25
- 7 Invention no. 7 01:59
- 8 Invention no. 8 02:11

BRIAN FERNEYHOUGH

9 Renvoi-Shards for ¼-tone guitar/ and ¼-tone vibrafon (2010) 11:21
Håkon Stene, ¼-tone vibraphone

BJØRN FONGAARD

3 Concertinos for ¼ guitar and percussion, Op. 36 (1964) 17:26

- 10 Concertino no. 1 06:18
- 11 Concertino no. 2 06:01
- 12 Concertino no. 3 05:07

Håkon Stene and Eirik Raude, percussion

Reflections for ¼-tone guitar and voice, Op. 33 (1964) 04:42

- 13 Reflection no. 2 01:47
 - 14 Reflection no. 3 01:47
 - 15 Reflection no. 5 01:08
- Anders Førisdal, voice

OLE-HENRIK MOE

16 KRAV for electric guitar and microtonal percussion (2007) 11:12
Håkon Stene, percussion

BJØRN FONGAARD

Sonata No. 1 for microinterval guitar, Op. 48 (1971) 06:33

- 17 Mvt. 1 01:32
- 18 Mvt. 2 01:57
- 19 Mvt. 3 03:04

Sonata No. 2 for microinterval guitar, Op. 58 (1975) 07:58

- 20 Mvt. 1 02:56
- 21 Mvt. 2 02:00
- 22 Mvt. 3 03:02

CD2

BJØRN FONGAARD

1 Galaxe, Op. 46 (1966) 12:08

Aphorisms for microinterval guitar, Op. 61 (1967) 06:17

- 2 Aphorism no. 1 02:11
- 3 Aphorism no. 2 01:40
- 4 Aphorism no. 3 02:26

Novations for microinterval guitars, Op. 62 (1967) 04:22

- 5 Novation no. 1 01:34
- 6 Novation no. 2 01:38
- 7 Novation no. 3 01:10

Aphorisms for microinterval guitar, voice and percussion (1 performer), Op. 63 (1967) 04:34

- 8 Aphorism no. 1 01:34
- 9 Aphorism no. 2 02:10
- 10 Aphorism no. 2 00:50

Anders Førisdal: voice and percussion

11 Improvisations for microinterval guitar, Op. 81 (1968) 07:57

ØYVIND TORVUND

12 Guitar in the Mud for recorded skiffle bass, electric guitar and ring modulator (2014) 07:08

BJØRN FONGAARD

13 Sinfonia Microtonalis No. 1 (1970) 12:22



ANDERS
FØRISDAL

¼-tone electric guitar, voice, percussion

BILDE FONGAARD

BJØRN FONGAARD

(1919–1980)

Studied at the Conservatory of Music in Oslo with teachers including Per Steenberg, Sigurd Islandsmoen, Bjarne Brustad and Karl Andersen. For several years he was known as an outstanding guitar player rather than as a composer. His early work is written in a very traditional style, but under the influence of composers like Hindemith, Schoenberg and Webern he developed a distinctly personal idiom.

Studerte ved Oslo Musikkonservatorium med lærere som Per Steenberg, Sigurd Islandsmoen, Bjarne Brustad og Karl Andersen. I mange år var han mer kjent som en førsteklasses gitarist enn som komponist. Hans tidligste verker er komponert i en meget tradisjonell stil, men under påvirkning fra komponister som Hindemith, Schönberg og Webern utviklet han seg i en meget eksperimentell retning.

BJØRN FONGAARD'S WORKS FOR GUITAR

BY ANDERS FØRISDAL

The music of Bjørn Fongaard is closely connected with the experience and experimentation with his own instrument, the electric guitar. Although Fongaard made recordings of most of his guitar output himself, only very few works have been commercially available until recently. The present disc aims at making Fongaard's music more known, and the works have been chosen in order to show the breadth of his electric guitar writing, ranging from the first pieces for quartertone guitar to the more complex works like *Galaxy* op. 53 and *Novations* op. 62. The choice of works has also been determined by the availability of scores, and, with the exception of *Galaxy* and *Sinfonia Microtonalis No. 1*, is meant to

complement the disc *Elektrofoni* that was released in 2010.

Fongaard's early works expose rather traditional leanings. Towards the end of the fifties, he stopped composing in order to reorient himself following the recent developments in Western art music. He started exploring microtonality and refretted an electric guitar in order to try out quartertone systems, that is, a division of the octave in 24 tempered intervals. After a few years of studies, he used quartertones in the orchestral piece *Uranium 235* from 1963, a central work in Fongaard's mature output. Following *Uranium 235* he explored quartertone systems in several works for electric guitar. The eight *Inventions* op. 32, the 3

Concertinos op. 36, and the *Aphorisms* op. 63, all written in 1964, as well as several other works from this period show a systematic exploration of the harmonic and melodic possibilities of various quartertone tonalities. These works are usually written exploring free formal patterns based on timbral continuity and transformation, and thus offer the possibility to experience the special quality of the various quartertone intervals. The open textures and free forms, which is reflected in the music being notated in space time notation where one centimetre represents a given number of seconds, often gives a sense of inviting the listener to take part in the development of a new musical language. The works expose a sensitivity to sonorities that one can also find in composers like Debussy, Feldman and Scelsi. They are usually based on small motives, like the first of the *Inventions*, where a clear head motif binds the movement together. The *Concertinos* are also permeated by small motives that create continuity and coherence in the open soundscapes. The texts employed in op. 63 give a clear indication of Fongaard's interests: Modern science and natural processes were important models for him, and the conception of Goethe's theory of colours as a description of the powers of the soul mentioned in the fifth of the *Aphorisms* finds a parallel in Fongaard's own work with sound and timbre.

Orchestra Microtonalis

Fongaard was soon to advance deeper into unknown territory, and equipped with a small violin bow, straws, sponges, plastic discs and metal rods he developed a whole range of highly idiosyncratic playing techniques that made it possible to draw sounds from the electric guitar which transformed the guitar into an electric orchestra. This orchestra, which Fongaard was to dub his *orchestra microtonalis*, has a very rich and differentiated instrumentation of sounds and playing techniques. As his own recordings clearly show, Fongaard was himself a virtuoso in this new performance practice. At the same time, Fongaard's conception of pitch and sound was to part with the traditional stepwise division of values in favour of the continuous and infinite. The theoretical basis of this change of aesthetic is formulated in the treatise *The tonal properties of the N-tone universe (N-toneuniversets tonale egenskaper)*. He developed an idiosyncratic graphic form of notation for his new performance practice and sound world that mirrors both timbral properties as well as technical elements. The notation is explained in his book on guitar technique, and one can find scattered information on the techniques in some of the scores. Fongaard's work concerning the systematic exploration of a new performance practice finds its parallel in Helmut Lachenmann's instrumental

musique concrète, which he predates with some years.

Around the same time, Fongaard started working with a four-track tape recorder in order to explore more complex, multi-layered textures, something that quickly developed into a way to make electronic music based on electric guitar sounds. It seems that Fongaard intuitively understood that the electric guitar, due to the microscopic sensitivity of the microphones that can amplify otherwise unregistered sounds and nuances, is a properly electronic instrument and not just an extension of acoustic string instruments. There is at least no principal difference between those works that are possible to perform live by a single performer, like opus 61, 63, 81 or the two sonatas, and those that demand several performers or tape – or his electronic music proper for that matter. It is a question of the actual possibilities of the given medium rather than production or re-production. This means that his music for electric guitar should be viewed as a form of electronic music that is performed live and where the microphones of the instrument makes it possible to create a very special kind of sound world, like in Stockhausen's *Mikrofonie* (1968). This way of using the microphone is an important resource for many of today's younger composers like Martin Schüttler or Simon Steen-Andersen.

Galaxy

A central piece from this period, *Galaxy* op. 53(1966) for three electric guitars, is one of Fongaard's best-known works. The title reflects Fongaard's strong interest in nature and modern science, something that is also highlighted by such titles as *Kosmosyntese* (*Cosmo-Synthesis*) and *Science Fictions*. The piece is composed of twelve sections with highly different character, but Fongaard sought to create connections among the various sections with a kind of motivic writing. However, one should not listen for motivic development in the traditional sense – it is rather a matter of generalised patterns that can be extremely short or stretched beyond the recognizable. Because these patterns or motives are realised with a variety of playing techniques, one could say that they represent a tendency away from homogeneity towards the heterogeneous through a visual unity in the score that enables an exploration of a visceral sound world. Fongaard had earlier employed morse code in *Uranium* 235, and it is not unlikely that parts of the material in *Galaxy* also refer to morse signals.

In the *Improvisations* op. 81 (1968) the material is much clearer than in *Galaxy*, akin to a classical variation movement. The fourteen sections of the work are all based on one phrase with similar form: two tones, three tones, two tones, and a

concluding wave pattern. Due to the disposition of instrumental sounds and variety of texture, tempo and character this simple form seems to create the possibility to explore timbral variations rather than restricting the expressive possibilities. The overall form shows a clear balance of connections and contrasts, and after the varied expression of the first seventh sections, the extended resonances of the eighth section both refers back to the opening as well as sets in motion a development that extends into the orchestral ending of the work.

Between *Galaxy* and the *Improvisations*, Fongaard wrote several small works in three movements. *Aphorisms* op. 61, *Novations* op. 62, and *Aphorisms* op. 63 from 1967, are all part of this group of works that also comprises other works for small ensembles. The disposition of instrumental sounds and techniques is an important element in these works, and varies from movement to movement in the different pieces. In contrast to the other works on this disc, these pieces are all notated in traditional score format with one sound or technique (sponge, metal rod, bow, tapping etc.) notated on a separate system. Op. 61 and 63 are written for a single performer, while op. 62 is meant to be realised on tape. In op. 63, percussion instruments and the performers voice is included in the instrumentation. Both with regards to

form and notation, these works reflect a refined precision that is rarely highlighted in connection to Fongaard. The works also stand apart from the other works in this selection with their rapid shifts and complex textures. This is particularly clear in op. 62, which is notated with up to twelve different "instruments", and where changes of density, the combination of sounds and rapid shifts in intensity creates a singular form of musical expression. With these works, Fongaard seems to oppose the typical modernist pessimism of his day. He seems rather to be caught in a flow of creative optimism that finds expression in the highly nuanced sound world of his new instrument.

Sinfonia Microtonalis no. 1 is the complete opposite of op. 62 and points towards the many pieces for solo instrument and tape that Fongaard wrote in the seventies. With the relatively extended form, it is related to *Galaxy*, even though the clear changes of character of the latter is a clear contrast to the generalised sound of the former. The piece is written to be realised in the studio with the use of half and double tape speed, and the score is designed to give an overview of the form for the technician who assists in the recording. The notation gives verbal instructions for what type of sound or technique is used in a given section of the piece for the four different tracks, and there are some

sparse comments about the direction the material should take. The notation leaves a lot of space for the performer with regards to shaping the details of the piece. The form is related to the classical sonata with a slow introduction in the form of a long crescendo, a tripartite exposition, a development section, a recapitulation and a coda. The different sections of the piece are characterised by individual combinations of sounds and type of texture, and the larger sections of the piece are marked by a clear dynamic climax.

At the turn of the decade there is a shift in Fongaard's writing towards a less self-conscious experimental attitude, and the two sonatas for electric guitar reflect this change. These pieces have a lot in common: they both have three movements and both works are built on a melodic formula that is used in the individual movements of the sonatas. Both are furthermore based on relatively simple textures. In the first sonata, the melodic formula is stretched out over the whole of the first movement, against a piercing cluster background. The second movement is a set of variations where the formula is played using different types of attack and with an increase in intensity that moves towards a small cadenza, before it is repeated in s short coda. In the last movement the background material takes most of the attention, and the melodic formula is

spread out as glimpses of light against the stormy surroundings. The melody of the second sonata is much longer than that of the first. In the first movement, the melody is heard against a continuously changing noise. The second movement on the other hand presents the melody as short points over an extended, etheric sound made by playing with a bow against a metal rod which is pulled through a straw between the strings and the fingerboard. The last movement is closer to the orchestral ending of the *Improvisations*, where the melodic formula is presented as glissandi over a background of friction noise and resonating strings.

On interpreting and recording Fongaard

Anyone who wishes to work on Fongaard's music for electric guitar faces a range of challenges related to instrumental techniques and notation. Fongaard has described his new practice himself, but since no one directly followed up on his work we lack a tradition of interpretation for the music. As a performer one is therefore forced to start from zero, both with regards to reading the scores and how the music is to be performed on the instrument. The latter is a real challenge, because often several techniques are used simultaneously. A good example is the *Improvisations* op. 81, which can be performed live with a bit of practical cunning despite the timbral - and

technical - polyphony. The different performance techniques are often in themselves quite challenging and reflect a comprehensive experimentation, which resulted in a highly nuanced performance practice that Fongaard described in his guitar treatise. Here, he lists nine different kinds of attack with a metal rod, six different bowing techniques, seven types attacks with the hands and fingers as well as several other performance techniques. But these very brief descriptions only mark the point of departure for one's own experimentation. One example: playing with a sponge. If one puts a sponge over the strings and rub it with a bow (or anything else, for that matter), a whole range of sounds with more or less stable pitch, timbre and register. The placement of the sponge on the strings and the distance to the pick-ups are decisive factors - as are the speed and weight of the bowing, how much and what kind of rosin is used on the bow, and not least what kind of sponge is used. However, the bowing on the sponge can be combined with more or less direct contact with the strings and thus create a continuous transition from the sound of the bow against the sponge to the sound of the strings, that is between two techniques that in themselves highly differentiated. A sponge can also be attached under the strings, or used to stroke the strings or the pick-ups with anything from soft caresses to brutal blows. Even if

Fongaard's graphic notation is very detailed with respect to shades of colour, as a performer one still has to make great many decisions with regards to these kinds of subtle nuances.

One of the first decisions made in the recording of this disc was to use the direct signal of the guitar, without the acoustic sound of an amplifier. I wanted to create a sound where the easily recognisable identity of a given amplifier (be it Fender, Vox, Marshall or whatever) would not be part of the expression. The direct signal is not compressed like the element of an amplifier, so doing the recording this way it has been possible to create a much richer sound than would otherwise have been the case. The timbral and dynamic subtlety of the direct signal has resulted in the whole chain of elements from the performing body by way of the guitar and the microphones to the listener's loudspeakers has become part of the instrument played. There guitar used for the recording, a Godin LGX, is equipped with piezo pick-ups in the bridge in addition to ordinary humbuckers, and these two systems have given very different sound qualities that were difficult to predict, and that have given a great many surprises during the recording sessions. A good example is the opening of the *Improvisations* op. 81, where the sound of the actual attack, which is performed behind the bridge of

the guitar, is only picked up by the piezo pick-up, whilst the seemingly endless resonance of the open strings is only caught by the humbucker.

Another important premise was to read the scores as faithfully as possible in order to try to grasp how comprehensive Fongaard's work really was, and also because there is no practical or theoretical reception to help understanding the music. Additionally, I wanted to evaluate the score independently of Fongaard's own recordings. This resulted in careful study of Fongaard's handwritten manuscripts, which are very difficult to reproduce without lack of nuance due to the delicacy of the pencilled handwriting. This was particularly important with those pieces notated on transparent paper (op. 61-63, *Galaxy* and op. 48). Even though the graphic notation seem to leave a lot of space for the interpretational freedom of the performer, it is obvious that the notation is carried out with great care for details and graphic distances. In the *Novations* op. 62 it seems as the notation is on the basis of a graph paper – all 'free' details, vertical or horizontal, are relatable to a millimetre grid so that one can very well imagine that the pieces could have been written in traditional notation with specific pitches and rhythms. In the interpretation of the works, the relative openness of the notation has been very

important: In some cases I have for example written in precise rhythms, whilst in other cases the notation has had the role of a kind of sketch.

A third important element was not to move too far beyond Fongaard's own technological means. Of course, the recording was not done with analog equipment, but it was an important point that all sounds have been made through playing the instrument not by electronic means. The only digital processing used except equalizing is adding reverberation to the dry signal, the length of which is actually often suggested by Fongaard in the scores. Indications of half and double recording speed have been followed precisely. This was however carried out with analog tape, by first recording the wanted sound digitally before recording it to tape, then recording it back at the speed specified. Apart from this, all sounds, with the exception of percussion in op. 36 and 63 and the voice in op. 63, are made following Fongaard's varied and subtle performance practice.

The opus numbers for the works on this release follow those indicated in the scores, even if these occasionally deviate from Fongaard's own list of works from 1978.

THREE MUSICAL COMMENTARIES

In relation to this recording, Anders Førisdal commissioned pieces by three composers who have had a connection to Fongaard either personally or artistically. The three works came to highlight different aspects of Fongaard's production – Brian Ferneyhough's *Renvoi-Shards* (2010) refers to Fongaard's early quartertone production; Ole-Henrik Moe's *KRAV* (2007) is connected to the microscopic transformation of sound; and Øyvind Torvund's *Guitar in the Mud* (2014) is, like Fongaard's *orchestra microtonalis*, the work of a composer who seeks a personal sound world through exploring performance practice, instrument construction and technology.

Brian Ferneyhough: Renvoi-Shards (2010)

For electric quartertone guitar and quartertone vibraphone Each of my guitar works has employed microtones in a unique way. 'Kurze Schatten II' starts out with four scordatura strings, three of which are tuned microtonally. At the end of every second movement one such string is retuned to its standard pitch, leaving only the B natural tuned to B flat for the seventh and

final piece. 'no time (at all)' for two guitars (some of whose material is taken from the second act of my opera 'Shadowtime') has the first guitar tuned normally, while the second, 'shadow' guitar is tuned a quartertone lower throughout.

In 'Renvoi-Shards' I employ, for the first time, a true quartertone guitar, i.e. an instrument with double the number of frets, a quartertone apart. This places at my disposal a vast array of new chords and, above all, natural and artificial harmonics, which are one of my personal predilections. Complimenting this I use a quartertone vibraphone - or, rather, two vibraphones tuned one quartertone apart, both interpreters, therefore, are constrained to virtually relearn their instrument. I hoped to mobilize this initial de-familiarization of means to create a fluid gamut of sonorities permitting extremely subtle coloristic differentiation.

The overall form of the piece could scarcely be more simple, consisting as it does of two easily recognizable types of texture - one extremely slow and 'free-floating', recycling many times a very small number of rhythmic formulas, the other primarily linear, and often

floridly scalar and contrapuntal in nature. Within the 'weak gravity field' of these few constraints I aim at an extreme flexibility of figuration and associated local sense of temporal perspective.

'Renvoi-Shards' is dedicated to the memory of Bjørn Fongaard, whom I encountered during my first participation in the Gaudeamus Festival in Bilthoven, Netherlands in 1968. I found him to be a man totally lacking in prejudice and refreshingly open to ideas very distant from his own. (B.F.)

Ole Henrik Moe: KRAV (2007)

For electric guitar with bow and microtonal glockenspiel
KRAV is based on subtle transformations on multiple layers of the sound that are separated during the piece. Initially, the focus is on one single pitch, which is soon displaced microtonally in the glockenspiel so that complex interference tones are created in the dense web of microtonal resonance. Simultaneously, the density of attack appears as a separable layer of the sound, unhinged from the dynamic development. Additionally the balance between the two instruments emerges as yet another layer of the aural surface. It is as if one single pitch, one single sound, is studied through a microscope which now highlights one element, now another - similarly, one can vary the focus during the listening process from one level to the other, and thus a polyphonic web comes

into being within the material production of the sound itself.

Øyvind Torvund: Guitar in the Mud (2014)

For recorded home-made bass instrument, electric guitar and ring modulator
Tuning down the guitar string, insistently repeating a rhythmic motif on sloppy vibrating string. A music in the mud, a sticky, rumbling material, stamping in a primitive condition. A primal-psychedelic state. A mud that can be the entrance to other, hidden conditions, or just as much a stagnating mud that hinders development and change. To observe this from a distance: this unfirmed and unfinished, this pure and immediate energy, a circular rhythm, a circling rhythm without direction, like a ritual, the rhythm that points inward.

To put layer upon layer, Bjørn Fongaard's method, sketches for symphonies on the tape recorder, the do-it-yourself symphony, a private, abstract music, actions in sound with metal objects on a lying electric guitar, ring-modulated gestures in small, abstract compositions.

An idyll: layers of guitar tapping, a memory of the guitar solos of LA metal bands. An f sharp minor chord: the campfire guitar, an accompaniment to the fractures of the work, an accompaniment to the abstract.

BILDE GITAR

FONGAARDS MUSIKK FOR GITAR

AV ANDERS FØRISDAL

Bjørn Fongaards musikk er uløselig knyttet sammen med hans egen erfaring og eksperimentering med sitt eget instrument, den elektriske gitaren. Fongaard dokumenterte selv en stor del av sin elgitar-produksjon gjennom innspillinger men inntil nylig har disse innspillingene ikke vært kommersielt tilgjengelig. Denne utgivelsen springer ut av et ønske om å bidra til å gjøre Fongaards musikk mer kjent. Repertoaret er valgt ut med tanke på å vise bredden i hans produksjon for elgitar og spenner fra hans første stykker for kvarttone-elgitar frem til de mer omfattende verk som *Galaxe* op. 53 og *Novasjoner* op. 62. Valg av repertoar er også betinget av tilgjengelig notemateriale, og er med unntak av *Galaxe* og *Sinfonia Microtonalis*

nr. 1 valgt ut med tanke å stå som et supplement til CD-en *Elektrofoni* som kom ut i 2010.

Fongaards tidlige produksjon vitner om en relativt tradisjonell orientering. Mot slutten av femtitallet sluttet han å komponere og viet seg til studier av den nyeste musikken. Han begynte å utforske mikrotonalitet og bygget om en elektrisk gitar for å kunne prøve ut tonesystemer basert på kvarttoner, dvs. en inndeling av oktaven i 24 like intervaller. Etter noen år med studier anvendte han seg så av kvarttoner i orkesterverket *Uran 235* fra 1963, et hovedverk i Fongaards modne produksjon. I kjølevannet av *Uran 235* prøvde han ut kvarttonesystemer i en rekke verk med elektrisk gitar. *Invensjoner*

op. 32, 3 *Concertinoer* op. 36, og *Aforismer* op. 63 (alle 1964) og andre verker fra disse årene for forskjellige besetninger viser en systematisk utforskning av harmoniske og melodiske muligheter innenfor forskjellige kvarttonesystemer. Disse verkene har ofte en ganske løs form som er basert på klanglig kontinuitet og transformasjon, noe som gir en god mulighet for å oppleve de spesielle klanglige kvalitetene i kvarttoneintervallene. Den generelt åpne teksturen og frie formen, som er gjenspeilet i at musikken er notert i en fri rytme hvor centimeter representerer en viss durasjon, gjør at man som lytter kan få opplevelsen av å inviteres med på utviklingen av et nytt tonespråk. Verkene vitner om en type klanglig sensibilitet man også finner hos komponister som Debussy, Feldman eller Scelsi. De er gjerne basert på små motiver, som i den første av *Invensjonene* hvor et klart åpningsmotiv binder satsen sammen. *Concertinoene* er også gjennomsyret av små motiver som skaper en kontinuitet og sammenheng i det åpne klanglige landskapet.

Tekstene som brukes i opus 63 gir en klar indikasjon på Fongaards interesser. Moderne vitenskap og naturlige prosesser var viktige modeller, og forståelsen av Goethes farvelære som en beskrivelse av sjelelige krefter – som nevnes i den *aforisme nr. 5* – finner sin parallell i Fongaards eget arbeid med klang.

Orchestra microtonalis

Fongaard skulle dog snart bevege seg lenger ut i ukjent farvann, og ved hjelp av en liten fiolinbue, sugerør, svamper, plastikkplater og metallstenger utviklet han en rekke svært særegne spilleteknikker som gjorde det mulig å hente ut klanger av elgitaren som forvandlet gitaren til et elektrisk orkester. Dette orkesteret, som Fongaard senere skulle kalle sitt *orchestra microtonalis*, har en svært rik og differensiert palett av klanger og spilleteknikker. Fongaard behersket selv sine nye klanger og teknikker til fingerspissene, noe hans egne innspillinger vitner om. Parallelt med denne utviklingen beveget Fongaards forståelse av tonehøyde og klang seg bort fra tradisjonelle trinnvise inndelinger til fordel for kontinuitet og uendelighet. Fongaard formulerte dette teoretisk i avhandlingen *N-toneuniversets tonale egenskaper*. Han utviklet en særegen grafisk notasjon for sine nye teknikker og klanger som forsøker å gjenspeile og billedliggjøre både klanglige kvaliteter og rent instrumentale tekniske elementer. Denne notasjonen er beskrevet i hans læreverk *Elementær gitarskole*, og man finner også en del informasjon om spilleteknikkene i noen partiturer. Fongaards nybrottsarbeid med tanke på å systematisere en ny instrumentalpraksis må kunne sies å representere en milepæl i gitarhistorien på linje med Helmut Lachenmanns

instrumentale *musique concrete* som han foregriper med et par år.

I samme periode begynte Fongaard å arbeide med en firespors båndopptaker for å utforske mer komplekse teksturer med opptak i flere lag, noe som i praksis hurtig utviklet seg til å bli en måte å lage musikk for lydbånd basert på el-gitarklanger. Det virker som om Fongaard intuitivt forstod at den elektriske gitaren, på grunn av sine svært sensitive mikrofoner, fanger opp nyanser og detaljer som ellers ikke lar seg oppfatte, ikke bare kan forstås i forlengelsen av akustiske strengeinstrumenter, men fullt ut må betraktes som et elektronisk instrument. Det er i hvert fall en svært glidende overgang mellom de verkene som lar seg realisere på konsert av én enkelt utøver, som opus 61, 63, 81 eller de to sonatene, og de verkene som krever flere utøvere eller båndavspilling – eller hans rent elektroniske produksjon for den saks skyld. Det er et spørsmål om det aktuelle instrumentariets faktiske muligheter snarere enn om produksjon eller re-produksjon. Dette gjør at hans musikk for el-gitar bør betraktes som en form for elektronisk musikk som fremføres live og hvor instrumentets mikrofoner gjør det mulig å hente ut en ny klangverden, på linje med for eksempel Stockhausens *Mikrofonie* (1968). Denne bruken av mikrofoner har blitt hentet frem igjen av en rekke av

dagens yngre komponister, som Martin Schüttler og Simon Steen-Andersen.

Galaxe

Et hovedverk fra denne perioden, *Galaxe* op. 53 (1966) for 3 el-gitarer, er et av Fongaards mest kjente verker. Verkets tittel vitner om Fongaards sterke interesse for naturen og moderne vitenskap, noe som også gjenspeiles i andre verk som *Kosmosyntese* og *Science Fictions*. Verket består av tolv deler med svært forskjellig karakter, og Fongaard søkte i *Galaxe* å skape en sammenheng gjennom de forskjellige delene og klangene med en slags motivbruk. Man bør allikevel ikke lytte etter klare figurer som bearbeides i tradisjonell forstand – det er snakk om svært generaliserte bevegelsesmønstre som kan være uhyre korte eller strekkes ut til det ugjenkjennelige. Fordi disse mønstrene eller motivene spilles med svært forskjellige teknikker kan man kanskje si at de representerer en tendens fra det homogene og mot det heterogene i det det som kan sies å skape en visuell enhet i partituret gir grunnlag for utforskningen av en svært rik og billedskapende klangverden. I *Uran 235* benyttet Fongaard rytmer basert på morsesignaler, og det er ikke utenkelig at en del av materialet i *Galaxe* også referer til morse. I *Improvisasjoner* op. 68 (1968) er materialet derimot mye tydeligere artikulert, nærmest som i en klassisk variasjonssats. Verkets fjorten deler er

bygget over én frase med samme form: to toner, tre toner, to toner og til slutt en lengre avsluttende bevegelse. På grunn av orkestreringen av instrumentalklangene og variasjonene i tekstur, tempo og karakter virker allikevel den enkle formen som noe som skaper rom for å utforske klanglig variasjon snarere enn å begrense uttrykksmulighetene. Formen vitner om en klar sans for disponering av sammenhenger og kontraster, og etter de syv første delenes varierte uttrykk står åttende dels resonanser både som en referanse tilbake til åpningen og som et slags utgangspunkt for en oppbygning som leder frem mot avslutningens orkestrale syntese.

Mellom *Galaxe* og *Improvisasjoner* skrev Fongaard blant annet en rekke verk i tresatsig form. *Aforismer* op. 61, *Novasjoner* op. 62 og *Aforismer* op. 63 (alle 1967) hører til disse verkene, som også omfatter andre verk for små besetninger. Disponering av instrumentalklangene er i disse mindre verkene en helt avgjørende faktor og varierer fra sats til sats. I motsetning til de andre Fongaard-verkene på denne utgivelsen er disse notert som flerstemte partiturer med en teknikk/klangtype (svamp, metallstang, bue fingerstaccato (tapping) osv.) på hvert sitt system. Op. 61 og 63 er skrevet med tanke på én utøver, mens op. 62 er skrevet med tanke på en gitarist og lydbånd. I opus 63 inkluderes dessuten slagverksinstrumenter og utøverens stemme i instrumentariet. Både

komposisjonsteknisk og med tanke på notasjonen gjenspeiler disse verkene en forfinet presisjon som sjelden trekkes frem i forbindelse med Fongaard. Verkene skiller seg dessuten fra de andre på denne utgivelsen med sine ofte svært abrupte og komplekse teksturer. Dette er spesielt tydelig i opus 62, som er notert med opp til 12 separate "instrumenter", hvor vekslinger i tetthet, klangsammenstillinger og stadige skiftninger i intensitet bidrar til å skape en musikk som må kunne sies å være uten sidestykke. Noe som er fascinerende med disse verkene er at de står langt unna en typisk modernistisk pessimisme. Fongaard synes snarere å seile på en bølge av kreativ optimisme som finner sin form i den enormt nyanserte klangverdenen han kunne finne i sitt nyoppdagede instrument.

Sinfonia Microtonalis op. 79 nr. 1 står som rak motsetning til op. 62, og peker fremover mot de mange stykkene for soloinstrument og lydbånd som Fongaard skrev i løpet av syttiårene. Med sin relativt omfattende format er det nært knyttet til *Galaxe*, selv om sistnevntes klare karaktærskift står som en kontrast til *Sinfonias* generaliserte klangverden. Verket er skrevet med tanke på realisering i studio med bruk av dobbel og halv innspillingshastighet og foreligger i et partitur beregnet på å gi oversikt over formen i verket til teknikeren som skal stå for innspillingen. Notasjonen har derfor kun en enkel beskrivelse av hvilken

teknikk eller klangtype som skal benyttes i et gitt avsnitt i hver av de fire stemmene, og det antydes hvilken retning materialet kan ta. Notasjonen overlater altså utforming av detaljer til utøveren (mer om dette nedenfor). Formen er hentet fra den klassiske sonateformen med en langsom *introduksjon* i form av en eneste lang crescendo, en tredelt *eksposisjon*, *gjennomføring*, *reprise* og *coda*. De forskjellige delene av verket er karakterisert ved en egen klangsammenstilling og teksturtype, og de større formdelene markeres med klare dynamiske høydepunkt.

Ved inngangen til syttiårene skjer et skifte i Fongaards tonespråk i retning av en noe mindre selvbevisst eksperimenterende holdning. De to sonatene for el-gitar vitner om dette. Sonatene bærer mange likhetstrekk: begge er tresatsige, og begge er bygget over en melodisk formel som benyttes i de individuelle satsene i hver sonate. Begge er dessuten basert på relativt enkle teksturer. I *Sonate I* er formelen strukket ut over hele første sats, over en utholdt kløsterklang. Andre sats er en variasjonssats hvor formelen spilles med forskjellige anslagstyper og med økende intensitet frem mot en liten cadenza, før den repeteres to ganger i en kort coda som peker mot de to yttersatsene. I siste sats er det bakgrunnsmaterialet som tar mest oppmerksomhet, og den melodiske formelen fremstår som spredte lysglimt

mot de stormende omgivelsene. *Sonate II* er derimot bygget over et lengre melodisk forløp. I første sats presenteres materialet i bassregister mot en omskiftelig støyklang. Andre sats sammenstiller derimot formelen som punkter mot en utholdt, eterisk klang frembrakt ved at man spiller med bue på en metallstang som er festet i et sugerør mellom gripebrettet og strengene. Siste sats har en mer orkestral tekstur hvor den melodiske formelen presenteres som en rekke glissandobeveglser over en bakgrunn av buestøy og resonerende strenger.

Om interpretasjon og innspilling av Fongaard

Enhver som ønsker å arbeide med Fongaards musikk for el-gitar står overfor en rekke utfordringer som har med spilleteknikker og notasjon å gjøre. Fongaard har selv beskrevet sine nye teknikker, men siden det ikke var noen som videreførte hans arbeid mangler vi en fortolkningstradisjon for denne musikken. Som utøver står man altså på bar bakke, både med tanke på hvordan notasjonen skal leses og hvordan musikken rent teknisk er ment å fungere på instrumentet. Det sistnevnte er en stor utfordring, for ofte benyttes flere teknikker samtidig.

Et godt eksempel er *Improvisasjoner op. 81* som med en viss praktisk kløkt kan spilles som et solostykke på tross av den

klanglige – og tekniske – flerskiktigheten. De forskjellige teknikkene er i seg selv også utfordrende og vitner om omfattende eksperimentering fra Fongaards side, som resulterte i en svært nyansert oppføringspraksis som i hovedsak er beskrevet i hans gitar-skole. Her har han listet opp ni forskjellige anslagsformer med metallstang, seks forskjellige bueteknikker, syv former for spill med finger eller håndflate samt en rekke andre teknikker. Men disse svært knappe beskrivelsene gir kun et utgangspunkt for egen eksperimentering. Ett eksempel: spill med svamp. Hvis man legger en svamp over strengene og gnir på den med en bue eller noe annet kan man frembringe en rekke forskjellige klanger med mer eller mindre klar tonehøyde, register, eller klangkvalitet. Helt avgjørende faktorer er hvor på strengen man plasserer svampen – det samme er avstand til mikrofonene, hurtigheten og tyngden i bueføringen, hvor mye og hvilken type harpiks man bruker på buen, og selvfølgelig hva slags type svamp man benytter. Videre kan man blande strøket på svampen med mer eller mindre strøk direkte på strengene og slik skape en kontinuerlig overgang fra klangen av bue mot strengene til klangen av svampen, altså mellom to teknikker som i seg selv innebærer et stort spenn. En svamp kan også festes under strengene, eller brukes til å stryke over strengene eller direkte på mikrofonen med alt fra florlette bevegelser til brutale

støt. Selv om Fongaards grafiske notasjon er svært detaljert må man som utøver allikevel ta en rekke avgjørelser med tanke på disse subtile ekspressive nyansene.

I arbeidet med denne innspillingen bestemte jeg meg på et svært tidlig tidspunkt for å gjøre opptak utelukkende basert på gitarens direkte signal, uten å gå veien om den akustiske lyden av en forsterker. Jeg ønsket å skape en klangverden hvor den lett gjenkjennelige identiteten av en gitt forsterker (Fender, Vox, Marshall eller hva det måtte være) ikke skulle være en del av uttrykket. Det direkte signalet er ikke komprimert slik som i høyttalerelementet i en forsterker, så ved å gjøre opptakene på denne måten har jeg kunnet skape en mye rikere klangverden enn hva som ellers ville vært tilfellet. Den klanglige og dynamiske subtiliteten som ligger i det direkte signalet gjorde at hele kjeden av elementer fra utøverkroppen via gitaren og mikrofoner til sluttelementet i avspillingstutstyret på sett og vis har blitt instrumentet som spilles. Gitaren som ble benyttet til innspillingen, en Godin LGX, er utstyrt med piezo-mikrofoner i stolen i tillegg til ordinære humbuckere og disse to systemene har bidratt med svært forskjellige kvaliteter i lydbildet som var vanskelige å forutsi, noe som ga mange gledelige overraskelser underveis i innspillingsarbeidet. Et godt eksempel er åpningen av *Improvisasjoner op. 81*, hvor selve anslaget, som foretas bak stolen

(strengelholderen) på gitaren, kun plukkes opp av piezo-mikrofonen, mens den tilsynelatende uendelige resonansen i de åpne strengene på sin side bare er fanget opp av humbuckeren.

Samtidig var det et viktig premiss å forsøke å gjøre en så bokstavtro lesning av partiturene som mulig for å forsøke å forstå hvor omfattende Fongaards eget arbeid faktisk var, og også fordi det ikke finnes noen praktisk eller teoretisk mottakelse av denne musikken å støtte seg til. I tillegg hadde jeg et ønske om å vurdere notematerialet uavhengig av Fongaards egne innspillinger. Dette medførte inngående studier av Fongaards håndskrevne partiturer, som vanskelig lar seg reproducere uten forringelse av den nitide subtiliteten i notasjonen. Dette var særlig viktig for de stykkene som er notert på gjennomskiktig papir (op. 61-63, *Galaxe* og op. 48). Selv om det grafiske notematerialet umiddelbart gir inntrykk av å legge opp til ganske mye frihet med tanke på utøverens fortolkning er det helt tydelig at denne friheten springer ut av en stor omtanke for detaljer og grafiske avstander. I *Novasjoner* op. 62 kan det virke som om notasjonen er foretatt over et usynlig rutenett – alle 'frie' detaljer, enten vertikale eller horisontale, kan knyttes til millimeterpresisjon slik at man godt kan se for seg at stykkene like gjerne kunne vært notert i tradisjonell form med spesifikke tonehøyder og rytmer. I fortolkningen av de forskjellige verkene

har notasjonens relative åpenhet vært av avgjørende betydning: i noen tilfeller har jeg for eksempel utarbeidet presise rytmer, mens i andre tilfeller har notasjonen blitt betraktet som en slags skisse.

Et tredje avgjørende premiss var å ikke gå bort fra Fongaards samtidige teknologiske nivå. Ikke dermed sagt at innspillingen er gjort analogt, men at det har vært et viktig poeng å produsere alt materiale gjennom å spille gitar snarere enn å behandle eller generere lyd elektronisk. Den eneste digitale klangbehandlingen som er benyttet er romklang, som Fongaard selv spesifiserer i flere av verkene. Ellers er indikasjoner om halv eller dobbel avspillingshastighet av gitte lyder fulgt nøyaktig. Jeg har valgt å gjøre dette analogt, ved først å spille inn ønsket lyd og lagt den over på et analogt bånd, for deretter å spille den tilbake i angitt hastighet. Utover dette er all lyd, med unntak av slagverk i op. 36, 63, samt stemmelyd i op. 63, frembrakt gjennom den varierte og subtile oppføringspraksis Fongaard utviklet.

Opusnummer angitt for verkene på denne utgivelsen følger den nummereringen som er angitt i notematerialet, selv om disse kan avvike fra Fongaards egen verkliste fra 1978.

TRE MUSIKALSKE KOMMENTARER

I forbindelse med denne innspillingen Anders Førisdal bestilt verk av tre komponister som har hatt en nær forbindelse med Fongaard personlig eller kunstnerisk. De tre verkene kom til å fremheve forskjellige sider ved Fongaards produksjon – Brian Ferneyhoughs *Renvoi-Shards* (2010) henviser til Fongaards tidlige mikrotonale produksjon; Ole-Henrik Moes *KRAV* har bånd til Fongaards klangorienterte arbeid; og Øyvind Torvunds *I gjørma med gitar* er, i likhet med Fongaards *orchestra microtonalis*, et verk av en komponist som uten fordommer søker en personlig klangverden gjennom utforskning av instrumentalteknikker, selvkonstruerte instrumenter og teknologi.

Brian Ferneyhough: Renvoi-Shards (2010)

For elektrisk kvarttonegitar og kvarttonevibrafon
Hvert av mine stykker for gitar har brukt mikrotonalitet på en spesifikk måte. I åpningen av *Kurze Schatten II* er fire strenger stemt om, tre av dem med mikrotonal stemming. Ved slutten av annenhver sats stemmes en av disse strengene tilbake til sin vanlige

tonehøyde slik at i siste sats er det bare h-strengen som er stemt om til b. I *no time (at all)* for to gitarer (som til dels er basert på materiale fra andre akt av min opera *Shadowtime*) er den første gitaren stemt normalt mens den andre, skygge-gitaren, er stemt en kvarttone lavere.

I *Renvoi-Shards* bruker jeg for første gang en faktisk kvarttonegitar, det vil si et instrument med dobbelt så mange bånd i kvarttoneavstand. Dette gir en rekke muligheter for nye akkorder og ikke minst naturlige og falske flageoletter, en av mine personlige preferanser. I tillegg benytter jeg en kvarttonevibrafon – eller snarere to vibrafoner stemt i kvarttoneavstand. Begge utøvere må derfor lære sine instrumenter på nytt. Jeg håpet slik å iverksette en gjen-tilvenning av midlene for å skape en fleksibel ansamling klanger som tillot ekstremt subtile fargenyanser.

Formen kunne knapt vært enklere, idet den består av to lett gjenkjennelige teksturer. Den ene er svært langsom og flytende og basert på resirkulering av noen få rytmiske mønstre. Den andre er i hovedsak lineær med vekt på

skalabeveglser og kontrapunktikk. Med det svake gravitasjonsfeltet som disse enkle begrensningene innebærer søker jeg en ekstrem figurativ fleksibilitet og en tilknyttet lokal opplevelse av utvikling.

Renvoi-Shards er tilegnet minnet om Bjørn Fongaard, som jeg møtte første gang jeg deltok i Gaudeamus-festivalen i Bilthoven, Nederland, i 1968. Jeg opplevde ham som en mann fullstendig fri for fordommer og med en forfriskende åpenhet overfor ideer som sto langt fra hans egne. (B.F.)

Ole Henrik Moe: KRAV (2007)

For el-gitar med bue og mikrotonalt klokkespill
KRAV baserer seg på subtile forandring på flere nivåer som lar seg skille fra hverandre i løpet av stykket. Det tar utgangspunkt i en enkelt tone, som snart forskyves mikrotonalt i klokkespillet slik at det skapes komplekse interferenser i den tette mikrotonale toneveven. Samtidig fremstår anslagstettheten hos de to instrumentene som et eget lag i klangbildet, heftet løs fra den dynamiske utviklingen. I tillegg er balansen mellom instrumentene et eget sjikt i klangen. Det er som om en enkelt tone, en enkelt klang, betraktes gjennom et mikroskop som nå fremhever et element, nå et annet - slik kan man variere fokus under lyttingen fra et nivå av klangen til et annet, og en polyfon vev oppstår inne i klangens materielle frembringelse.

Øyvind Torvund: I gjørma med gitar (20014)

For innspilt baljebass, elektrisk gitar og ringmodulator. Å stemme ned gitarstrengen, påståeleg gjenta eit rytmisk motiv på ein slarkete vibrerande tone. Ein musikk som er i gjørma; eit seigt buldrande materiale, stamping rundt i ei primitiv søletilstand. Ein ur-psykedelisk tilstand. Ei gjørme som kan vere inngangsporten inn til andre skjulte tilstandar, eller like mykje ei gjørme som er stagnerande, som stoppar utvikling og forandring. Å betrakte det frå avstand: dette uformelege eller uferdige, denne reine umiddelbare energien, ein sirkulær rytme, ein rytme som går i ring utan retning, derfor også rituelt, rytmen som peikar innover.

Å legge lag oppå kvarandre, Bjørn Fongaards teknikk, skisser til symfoniar på tape-maskinen, gjer-det-sjølve-symfonien, ein privat abstrakt musikk, lydaksjonar med metallobjekt på liggande elektrisk gitar, ringmodulerte gester i abstrakte små komposisjonar.

Ein idyll: lag av gitartapping, eit minne om gitarsoloar i LA-metalband. Ein fiss-mollakkord: leirbålgitar, eit akkompagnement til brudda i komposisjonen, eit akkompagnement til det abstrakte. (Ø.T.)

ILLUSTRASJON

REFLECTION OP 33, NO. 2

(TEXT IN CDX, TRACK XX)

Aldri vil vel naturen opphøre å være en uendelig rik inspirasjon for menneskene. På de forskjelligste felter vil vi alltid kunne hente glede, det være seg fra et insekts delikate anatomi eller fra planetbevegelsenes strengt matematiske bevegelsesmønstre.

(Tekst av forskningsstipendiat Olav H. J. Christie)

Never will nature cease to be an immense source of inspiration for man. We will always find joy in the most varied sources, be it in the delicate anatomy of an insect, or in the strictly mathematical movement patterns of the planets.

(After a text by research fellow Olav H. J. Christie)

REFLECTION OP 33, NO. 3

(TEXT IN CDX, TRACK XX)

Man antar at trykket i jordens sentrum er tre millioner atmosfærer. Under et slikt trykk blir væsker og gasser hårde, vannstoff blir til metall, isolatorer blir til ledere og mineralenes struktur forandres. Ved et trykk på 3,5 millioner atmosfærer øker tettheten i bly 2,2 ganger, i jern 1,67 ganger, og i gull 1,54 ganger. Vann blir ved 115 tusen atmosfærers trykk i løpet av milliontedels sekunder omdannet til iskrystaller.

(Etter tekst fra en avisartikkel)

It is believed that the pressure in the centre of the earth is that of 3 million atmospheres. Exposed to such pressure, fluids and gasses become hard, water turns to metal, isolators turn into conductors and the structure of minerals change. At a pressure of 3.5 million atmospheres, the density of lead increases 2.2 times, that of iron 1.67 times, and that of gold 1.54 times. Water, at a pressure of 115 thousand atmospheres, is, in the course of a fraction of a second, transformed to ice crystals.

(Text from a newspaper article)

REFLECTION OP 33, NO. 5

(TEXT IN CDX, TRACK XX)

Da Goethe la siste hånd på verket til *Entwurf einer Farbenlehre*, følte han at han avsluttet en hard arbeidsdag i sitt liv. Ifølge Speiser er Goethes farvelære ikke en naturbeskrivelse i streng forstand men en beskrivelse av sjelekrefter. I likhet med Heisenberg tror også Heitler at en slik vitenskap, som han ser en spire til hos Goethe, bare er en fjern fremtidig mulighet.

(Etter André Bjerkes kronikk av T. Holtsmarks *Goethes farvelære*)

When Goethe finished the manuscript of the *Entwurf einer Farbenlehre*, he felt that he had completed a hard day's work of his life. According to Speiser, Goethe's theory of colours is not a strict description of nature, but a description of the powers of the soul. Like Heisenberg, Heitler also believes that such a science, as he sees sprouting forth in Goethe, is only a distant future possibility.

(After André Bjerke's review of T. Holtsmar's *Goethe's Theory of Colour*)

Anders Førisdal (*1977) is a guitar player and the artistic director of contemporary music ensemble *asamisimasa*. He has collaborated with a host of the leading composers of today, and has performed alone, or with *asamisimasa* or other ensembles in festivals in Europe, in the US and in Mongolia. He is currently research fellow at the Norwegian Academy of Music.

Anders Førisdal (*1977) er gitarist og kunstnerisk leder av ensemblet *asamisimasa*. Han har samarbeidet med en rekke av samtidens ledende komponister og spilt alene eller med *asamisimasa* eller andre ensembler på festivaler over hele Europa, i USA og Mongolia. Anders Førisdal er i skrivende stund stipendiat ved Norges musikkhøgskole.

Eirik Raude has won several prizes as percussionist, and he has premiered more than 50 works. In 2004 his first solo CD "I Ching" was released, enthusiastically received by the critics. Raude is engaged in performances with other forms of art, for instance video art, contemporary ballet and theatre. Often creating music as an improviser. He likes to explore new technology, and he is part of a newborn electro acoustic ensemble.

Eirik Raude har vunnet en rekke priser, og har utfremført over 50 verker. Hans første solo-CD "I Ching" ble utgitt 2004 og applaudert av pressen. Raude er engasjert i forestillinger med andre kunstformer, som videokunst, teater og ballett, der han ofte lager musikken som improvisasjon. Han liker å utforske ny teknologi, og er en del av et nyskapt elektroakustisk ensemble.

www.eirikraude.no

Håkon Stene studied in Oslo, Freiburg and San Diego with Rob Waring, Kjell Samkopf, Bernhard Wulff, Pascal Pons and Steven Schick among others. From 2005-2008 he was selected for the launch programme INTR0 for young soloist by Concerts Norway.

Solo and chamber performances with ensembles *asamisimasa*, *Pantha du Prince & the Bell Laboratory*, Oslo Sinfonietta, London Sinfonietta, 2e2m, Klangforum Wien, Rolf Lislevand Ensemble, Barokksolistene and Nils Økland Ensemble include venues such as Acht Brücken Köln, Barbican, Bergen Festival, Casa da Música Porto, Darmstadt, Berlin Philharmonie, Donaueschingen, Ultima, Wien Modern. Collaborations with composers such as Carola Bauckholt, Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, Clemens Gadenstätter, Vinko Globokar, Nicolaus A. Huber, Johannes Kreidler, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Helmut Oehring, Kaija Saariaho, Mathias Spahlinger, Simon Steen-Andersen and many others. He is currently involved in the Artistic Research Programme at the Norwegian Academy of Music.

Håkon Stene studerte i Oslo, Freiburg og San Diego med blant andre Rob Waring, Kjell Samkopf, Bernhard Wulff, Pascal Pons og Steven Schick. I 2005-08 var han en del av INTR0, Rikskonsertenes lanseringsprogram for unge solister.

Stene opptår som solo- og kammermusiker med *asamisimasa*, *Pantha du Prince & the Bell Laboratory*, Oslo Sinfonietta, London Sinfonietta, 2e2m, Klangforum Wien, Rolf Lislevand Ensemble, Barokksolistene og Nils Økland Ensemble på arenaer som Acht Brücken Köln, Barbican, Festspillene i Bergen, Casa da Música Porto, Darmstadt, Berlin Philharmonie, Donaueschingen, Ultima og Wien Modern. Han har samarbeidet med en rekke komponister, deriblant Carola Bauckholt, Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, Clemens Gadenstätter, Vinko Globokar, Nicolaus A. Huber, Johannes Kreidler, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Helmut Oehring, Kaija Saariaho, Mathias Spahlinger og Simon Steen-Andersen.

www.hakonstene.net

ILLUSTRASJON

Works by Fongaard and Torvund recorded, edited and mixed at NoTam, Oslo
Produced by Anders Førisdal and Cato Langnes
Engineered by Cato Langnes

Works by Ferneyhough and Moe recorded in Lindemansalen, Norwegian Academy of Music
Producer and engineer: Sean Lewis

Editing and mastering by Anders Førisdal and Cato Langnes at NoTam, Oslo

Liner notes by Anders Førisdal
Cover design by Martin Kvamme

The illustration on cover is the manuscript of 'Galaxe' by Bjørn Fongaard *
Photos courtesy of the Fongaard family
Executive producer Erik Gard Amundsen

Released with support from Norsk kulturråd,
NoTam and Norwegian Society of Composers

©&® 2014 Norwegian Society of Composers
All trademarks and logos are protected. All rights of the
producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorized copying, hiring, lending, public performance
and broadcasting of this record prohibited.
ISRC: NOLFA1468010-350 · ACDS068 Stereo