

LARS PETTER HAGEN

ROLF GUPTA, CONDUCTOR

GJERMUND LARSEN, HARDANGER FIDDLE

OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA



Lars Petter Hagen

Norwegian Archives - for chamber orchestra and electronics 17:59

- 1 I Det norske som natur (Norwegian-ness as Nature) 06:12
- 2 II 6 Salmer (Six Hymns) 03:33
- 3 III Hørespill om melankoli (A Play About Melancholy) 01:15
- 4 IV St Tomas stille (St. Thomas Tuning) 03:09
- 5 V Sørgemarsjer (Funeral Marches) 03:48

6 The Artist's Despair Before the Grandeur of Ancient Ruins 11:51

- for symphony orchestra

7 Tveitt-Fragments 06:23

- for string orchestra

8 Funeral March over Edvard Grieg 09:23

- for chamber group and off-stage symphony orchestra

9 To Zeitblom 19:21

- Concerto for Hardanger fiddle and symphony orchestra

Oslo Philharmonic Orchestra

Rolf Gupta, conductor

Gjermund Larsen, Hardanger fiddle

Norske arkiver (2005)

Kunstnerens fortvilelse foran de antikke fragmenters storhet (2010)

Tveitt-fragmenter (2006)

Sørgemarsj over Edvard Grieg (2007)

To Zeitblom (2011)

Auferstanden aus Ruinen

by Björn Gottstein

Some years ago I was organizing a radio talk. The talk was to be about the idea of the music studio in its broadest possible scope: from Lee Scratch Perry to IRCAM so to say. I chose some tracks to play and discuss with my interlocutor and came across a piece by a young composer from Norway. The piece had been premiered in Donaueschingen in 2005 and one of its remarkable features was, that the orchestra on stage was confronted with the recording of an older orchestra coming out of loudspeakers thus playing with the difference between the sound of the live situation and the sound of a recording. The composition involved some Norwegian folklore and the idea of "Norwegianism". But my conversational partner for the talk turned the suggestion down. I remember him saying that he didn't like the nationalism that underlies piece. And I remember how I started to explain that yes and no, there was in fact an idea of the idea of nationalism, but that it was not meant in a patriotic or chauvinistic way or that at

least I didn't think so. I started stammering and realized how insecure I was with respect to the idea of nationalism in Lars Petter Hagen's *Norske arkiver*.

There was another incident. I had left the concert hall a bit early and was waiting outside after the premiere of *To Zeitblom*, again in Donaueschingen, this time in 2011. I was trying to make a whole of the piece, understanding how its tragic and its humorous side were connected. The humour being that of incident and misunderstanding, of the composer trying to account for his piece onstage almost in a standup way while the translator starts to deviate from the composer's personal account, turning the story of the envious young man into words of Theodor W. Adorno. The tragedy of the piece is of course that of being a composer in the 21st century. While thinking, a colleague came up to me and started complaining that the Musiktage had become a platform for comedians and attention seekers. Of course

the piece had been about the artist himself. He had taken the liberty of putting himself on stage where his modest place should have been a seat among the audience. But was that really the point: seeking attention?

What then is Lars Petter Hagen's music about? Is it about music? Is it about Norway? Or is it only about himself? When looking at Norway's contemporary music life in 2013 from abroad an irritation becomes apparent. When looking at works not only by Lars Petter Hagen but also by Trond Reinholdtsen or Øyvind Torvund with their self-involvement and their refusal to have their music function properly in the concert hall, there seems to be a strong opposition to the normality of contemporary music life and pieces written for string quartets based on fractals and texts by Parmenides. "This used to be utopian music", a Norwegian composer once explained to me, "and now it's a style." (Interview with Øyvind Torvund published at <http://www.geraeuschen.de/32.html>)

So in a way Lars Petter Hagen's music is about music becoming a style. Or at least questioning the idea of style in contemporary music. After all the idea of "Norwegianism" so present in his works is a style as well. It is rather difficult to pinpoint the difference between Geirr Tveitt's conspiratorial conviction, that all medieval church modes are actually derived from old Scandinavian scales, and his attempt to find a Norwegian sound by employing parallel fourths and fifths on the one side and Hagen's work with clichés of the Norwegian

on the other. Hagen would probably not publish a book arguing that the Nordic music lies at the root of Western civilization, but in his music there are attempts to show that his musical thinking cannot free itself from the Nordic stereotype. The use of open fourth and fifth in the harmonic writing, the use of open strings and natural harmonics, the microtonal deviation of intervals insinuating a non-alienated, natural harmonic space – these are in fact already ideologized categories of music. The instrumentation is always aiming at a cristal and clear timbre, as if provoking the phrase of the 'snow-filled candy' once used to describes Edvard Grieg's music. Interestingly enough, these effects are not always created by using the Hardanger fiddle and other folk instruments, but also by bowing vibraphones and crotales or playing a drum role pianissimo, which is not particularly Norwegian. And then there are references to and quotes by composers like Gerhard Schjelderup, Edvard Sylou-Creutz, Signe Lund, and Harald Sæverud, composers who are more or less associated with a Nordic sound.

So there is a self-interrogation, bemoaning aspects of music life such as prejudicial listener expectations and the fact, that everything worthwhile saying seems to have been already said by composers of an earlier age. And then there is the humour with which this self-interrogation is presented. There is an ironic side to the work about Geirr Tveitt, using bits of his burnt manuscripts, which are both: evidence of a personal catastrophe, when Tveitt's

house burned down in 1970 and with it allegedly 300 unpublished manuscripts, and artefacts of the grand narrative of Western civilization, showing prominent features of "great art", defying history like ruins and antique fragments. But this pompous pathos has obviously become ridiculous. The despair in the face of antique greatness that Johann Heinrich Füssli depicted in 1780 cannot be authentically felt in the 21st century. If the person in Füssli's picture, his head down in despair, were actually Lars Petter Hagen, it could only be a parody of admiration and perplexity.

Members of the band Kraftwerk once recounted that when they started thinking about the band project, the idea was to create a music that would be considered German by prejudice and cliché: very technical, precise, inhuman etc. And even though the thought seems rather naive in retrospect, Kraftwerk came up with a very peculiar and unique sound. Lars Petter Hagen seems to carry out a similar process, creating a very personal language or even style by resorting to stereotypes of the Norwegian, which, as he has repeatedly declared, were of no importance when growing up in Oslo's suburb – without fjords, block houses and anyone playing Hardanger fiddle.

However self-evident the parallels may seem, Hagen's music has little to do with neoclassicism or the artificial ruins that decorated palace gardens in the 18th century. His funeral march may be about Edvard Grieg and the composer's search for

a musical identity, but it is also a funeral march about a funeral march, thus creating an abstraction that is closer to the idea of vanitas and the ephemere in the fine arts than it is to Norwegian woods. His take-off on Gustav Mahler in *Kunstnerens fortvilelse* is not an arrangement or a transcription or even a paraphrase of the original, but an appropriation that leaves Mahler far behind. The question of the meaning of the past, the consequences of knowing one's history, the composer's clumsy attempt to connect to folk traditions and nature – all of this in the end leads to a music of its own. It becomes clear when one emphasizes the liberating moments in these compositions. There is the electronic sound box that the composer employs in *To Zeitblom* and that leads to an irruption of a rather cheap and scruffy material into an otherwise perfectly smoothed out sound world. And there is the solo for harp and tape toward the end of *Sørgemarsj* that appears logically consistent to nothing, leaving a taste of the possible in the otherwise harmonically tight and narrow corridor.

So yes, this music is about the tragedy of being an artist, about envy and success, about stereotypes and expectations, about nature and naturalness, about the greatness of the past and the disabling melancholy of the present, about nostalgia and sentimentality and about the contemporary music of today. But above all it is Lars Petter Hagen's music and it is his very personal art.

Norske arkiver (2005)
Kunstnerens fortvilelse foran de antikke fragmenters storhet (2010)
Tveitt-fragmenter (2006)
Sørgemarsj over Edvard Grieg (2007)
To Zeitblom (2011)

Auferstanden aus Ruinen

av Björn Gottstein

For noen år siden organiserte jeg en radiosamtale. Samtalen skulle ta for seg ideen om musikkstudioet i videste forstand: fra Lee Scratch Perry til IRCAM, om du vil. Jeg valgte ut noen lydspor som jeg ville diskutere med samtalepartneren min og kom over et verk av en ung norsk komponist. Stykket hadde blitt urfremført i Donaueschingen i 2005, og et slående trekk ved det var at orkesteret på scenen ble konfrontert med et opptak av et annet og eldre orkester i høyttalere. Verket spilte dermed på forskjellen mellom livelyd og opptakslyd. Komposisjonen inneholdt noe norsk folkemusikk og spilte på ideen om det norske.

Samtalepartneren min avslo forslaget. Jeg husker han sa at han ikke likte den underliggende nasjonalismen i stykket. Og jeg husker hvordan jeg begynte å forklare at ja, og nei, det var faktisk en idé om idéen om nasjonalisme, men det var ikke patriotisk eller sjävinistisk ment, eller i hvert fall trodde jeg ikke det. Jeg begynte å støre og innså hvor usikker jeg var i forhold til

tanken om nasjonalisme i Lars Petter Hagens *Norske arkiver*.

Det var også en annen episode. Jeg hadde gått litt fort ut av konsertsalen og ventet utenfor etter urfremføringen av *To Zeitblom*, igjen i Donaueschingen, denne gangen i 2011. Jeg stod der og forsøkte å få tak på stykket, å forstå hvordan dets tragiske og humoristiske side hang sammen. Humoren hadde karakter av innfall og misforståelser, med komponisten som fra scenen prøver å argumentere for musikken sin på en nesten standup-aktig måte, mens oversetteren begynner å avvike fra komponistens personlige utlegninger, og plutselig er historien om den misunnelige unge mannen blitt til utsagn av Theodor W. Adorno.

Tragedien i stykket er selvsagt det å være komponist i det 21. århundre. Mens jeg stod der og tenkte, kom en kollega bort til meg og begynte å klage over hvordan Musiktage hadde blitt en plattform for komedianter og folk som søkte oppmerksomhet. Selvfølgelig

hadde stykket handlet om kunstneren selv. Han hadde tatt seg den frihet å plassere seg selv på scenen, mens hans beskjedne plass skulle ha vært på en stol blandt publikum.

Men var det virkelig poenget:
oppmerksomhet?

Hva handler så Lars Petter Hagens musikk om? Om musikk? Om Norge? Eller handler den bare om ham selv? Betrakter man norsk samtidsmusikk i 2013 fra utlandet, ser man en tydelig irritasjon. Ikke bare Lars Petter Hagen, men også komponister som Trond Reinholdtsen eller Øyvind Torvund involverer seg selv og nekter musikken sin å fungere på vanlig måte i konsertsalen. Det synes å eksistere en sterk motstand mot et normalt samtidsmusikk i og stykker skrevet for strykekvartetter basert på fraktaler og tekst av Parmenides. «En gang var dette utopisk musikk», forklarte en norsk komponist meg en gang, «og nå er det blitt en stil.» (Intervju med Øyvind Torvund, publisert på <http://www.geraeuschen.de/32.html>)

Så på en måte handler Lars Petter Hagens musikk om hvordan musikk blir til stil. Eller, den stiller i alle fall spørsmål ved ideen om stil i samtidsmusikk. Når alt kommer til alt, er ideen om det norske som er så tilstedeværende i Hagens verk, også en stil. Det er ganske vanskelig å sette fingeren på forskjellen mellom Geirr Tveitts konspiratoriske overbevisning om at alle middelalderens kirketonearter egentlig er avleddet av gamle skandinaviske skalaer og hans forsøk på å finne en norsk klang ved å bruke parallelle kvarter og kvinter på den ene

siden, og klisjeen om det norske i Hagens musikk på den andre. Hagen ville sannsynligvis aldri gitt ut en bok der han førte den nordiske musikken tilbake til den vestlige sivilisasjonens røtter, men samtidig finnes det forsøk i Hagens musikk på å vise at hans musikalske tenkning ikke kan frigjøre seg fra stereotypien om det nordiske. Bruken av åpne kvarter og kvinter i harmonikken, åpne strenger og naturtonerekker, mikrotonale intervaller som antyder et ikke-fremmedgjort, naturlig harmonisk rom, - alt dette er i virkeligheten allerede ideologiserte musikalske kategorier. Instrumentasjonen streber alltid etter en krystallklar klang, som om den vil provosere frem frasen om 'snøfylte sukkertøy' som en gang ble brukt om Edvard Griegs musikk. Interessant nok er det ikke alltid hardingfele eller andre tradisjonsinstrumenter som frembringer disse effektene, men også bluespill på vibrafon og crotales eller trommevirvler spilt pianissimo, ingen av delene er spesielt norsk. Videre finnes det også referanser til og sitater fra komponister som Gerhard Schjelderup, Edvard Sylou-Creutz, Signe Lund og Harald Sæverud; komponister som er mer og mindre assosiert med en nordisk klang.

Så det er utspørring av seg selv, beklagelser over musikklivet, over forutinntatte forventninger fra lytterne og over det faktum at alt som er verdt å si, allerede synes å være sagt av tidligere tiders komponister. Og så er det humoren som denne selvtleveringen blir lagt frem med. Det finnes en ironisk dimensjon ved verket *Tveitt-fragmenter*, som anvender biter av komponisten Geirr Tveitts brente partiturer. Disse bitene vitner om flere

ting: De forteller om den personlige katastrofen da Tveitts hjem i 1970 brant ned og 300 upubliserte partiturer angivelig gikk tapt. Som artefakter trosser de også historien på samme måte som ruiner og antikke fragmenter og peker mot den store fortellingen om hvordan vestlig sivilisasjon holder opp fremtredende egenskaper ved 'stor kunst'. Men denne pompøse patosen er åpenbart blitt tømt for mening.

Desperasjonen i møte med antikk storhet som Johann Heinrich Füssli tegnet i 1780, kan ikke bli en autentisk følelse i det 21. århundre. Hvis personen i Füsslis bilde som bøyer hodet i desperasjon, faktisk var Lars Petter Hagen, kunne det bare være som en parodi på beundring og perpleksitet.

Medlemmer av bandet Kraftwerk fortalte en gang at da de begynte å planlegge bandprosjektet, var ideen å lage en musikk som ville bli forstått som tysk fordi den gjenspeilet fordommene og klisjéene om det tyske: det veldig tekniske, presise, inhumane etc.. Og selv om tanken kan virke nokså naiv når man ser tilbake på den, kom Kraftwerk opp med en særegen og unik sound. Lars Petter Hagen synes å være i en lignende prosess. Han skaper et personlig språk eller til og med en stil gjennom å søke tilflukt i stereotypiene om det norske, som han gjentatte ganger har erklært at ikke betydde noe da han vokste opp i en forstad til Oslo – uten fjorder, tømmerhus eller noen som spilte hardingfele.

Uansett hvor selvfølgelig sammenhengen måtte virke, har Hagens musikk lite med neoklassisme eller kunstige ruiner som

dekorerte palasshager på 1700-tallet å gjøre. Begravelsesmarsjen hans kan handle om Edvard Grieg og komponistens søker etter en musikalsk identitet, men den er også en begravelsesmarsj om en begravelsesmarsj og lager på den måten en abstraksjon som er nærmere ideen om vanitas og ephemera i billedkunst enn norske skoger. Hans take-off av Gustav Mahler i *Kunstnerens fortvilelse...* er ikke et arrangement eller en transkripsjon, ikke en gang en parafrase over originalen, men en appropriasjon som for lengst har lagt Mahler bak seg. Spørsmålet om hva fortiden betyr, konsekvensene av å kjenne sin historie, komponistens klumsete forsøk på å etablere forbindelser til folkelige tradisjoner og natur – alt dette leder til en musikk som først og fremst er sin egen. Det blir tydelig om man vektlegger de frigjørende øyeblikkene i disse komposisjonene. Slike øyeblikk er boksen med elektronisk lyd som komponisten bruker i *To Zeitblom*, og som fører til at et ganske billig og sjuskete materiale invaderer en ellers perfekt utjevnet lydverden. Det er solopartiet for harpe og tape mot slutten av *Sørgemarsj*, som er logisk konsistent med akkurat ingenting og etterlater en smak av det mulige i en ellers trang og smal harmonisk korridor.

Så ja, denne musikken handler om det tragiske i å være kunstner, om misunnelse og suksess, om stereotypier og forventninger, om natur og naturlighet, om fortidens storhet og nåtidens maktelesløse melankoli, om nostalgi og sentimentalitet og om samtidsmusikk i dag. Men mer enn noe annet er det Lars Petter Hagens musikk og hans veldig personlige kunst.

Fragments of Geirr Tveitt's scores found in the ruins after the fire in 1970.



The poetics of resignation

Lars Petter Hagen in conversation with Eivind Buene

I have used the term 'neo-folklorism' about some of your works. After having been taboo since the 1970s folk music material and methods are increasingly evident in the music of younger composers.

Folk music material is used today in quite a different way than before. Not so much as a celebration, but as a way of problematizing identity – a reflection on where we come from, as composers.

Where do you come from?

I don't have a folk music background – my first composition, a clarinet concerto I wrote for myself – was motivated by my exploration of the instrument to discover new sounds. At the same time, when I was a member of the regional youth orchestra at the age of 15-16, we played a lot of Grieg, Dvořák, Tchaikovsky and such. And I have to admit that the overwhelming experience of sitting in an orchestra and being one hundred per cent engulfed in sound is an incredibly powerful

memory. That ecstasy is an important reference for me as a composer.

You started composing in a continuation of the serial tradition, but reached a point where you began applying tonal material. And there seems to be a gradual simplification of texture and harmony from Norske arkiver to To Zeitblom.

I have always been fascinated by the idea of reduction, attempting to reach some sort of essence, whatever that might be – perhaps because it is impossible. Much of the way I express myself lies in this attempt, the futile clinging on to an idea that there is a core of some kind. There is a form of idealism in this; faith – or at least hope. The idea of transcendence, trying to step outside oneself, is important to me. Music has a potential for changing people. That is what I believe.

You speak of hope, but in your titles and programme notes we find words such as tristesse, melancholy, despair, resignation...

I have always been interested in music as a form of reflection, and melancholy is a reflective attitude to life, an active response to something. That is why it can also be a positive creative force. The philosopher Espen Hammer writes about these matters in his book *Det indre mørke* (The Inner Darkness), about the cultural history of melancholy. It is not about sadness and depression, but about the realization of finality: you know you are going to die, and accepting the fact is the only way to relate to life. For me it also works as a compositional technique: realizing that it is impossible.

Two other terms that seem to be important to you are Ruin and Archive. Is your preoccupation with memory first and foremost an expression of a tendency towards nostalgia?

Music is intimately linked to memory, through time. We experience music in relation to something that has been. This is the way in which we experience musical form. An archive, a collection, is precisely a materialization of memory, so for me these things belong together. The realization that time is irreversible has been called “The ruin motif of melancholy”. I am interested in the transitoriness of things, which the writer Tor Ulven was so preoccupied with; it is the opposite of nostalgia. I do not want to go back; I am lying in my grave, smiling at the world.

You called Kunstnerens fortvilelse... a brand new ruin?

There is a long tradition of constructing ruins that goes all the way back to the follies of the eighteenth century. And there is a darker offshoot, namely Hitler architect Albert Speer’s *Ruinenwert*, in which an important aspect of architecture was to construct buildings that would eventually decay into impressive ruins. This says something about the desire to live on after death by staging one’s own version of history. And it is a powerful force in the human psyche. The orchestra as an institution is fascinating because it presents a very practical confrontation with the past. Today’s orchestra is that of Mahler and Strauss, and you have to relate to that whether you like it or not. In its structure and sonority the orchestra is the same as it was in Mahler’s time, and my postulate became to accept the impossibility of writing better orchestral music than Mahler. The history of the orchestra after Mahler is a ruin.

That seems to me a liberating perspective. It implies a critical absence of illusion. Nonetheless long passages of Kunstnerens fortvilelse... are like a balm for the soul, as one would say - an inattentive listener might take it for pastiche. Are you afraid that the critical aspect might be lost beneath a blanket of euphony?

Yes, or rather... no! There are many layers of communication here. I am not interested in seduction. For me there is no contradiction between euphony and problematization. It is no longer the case that atonal music is critical and tonal music retrospective – in

many instances it is the opposite. The relationship between concept and material is and has always been at the very core of the act of composition, and there is no clear recipe for how to materialize critical thought in the complex musical landscape of today. The point of departure for *To Zeitblom* was precisely this, as described by Adorno in "Das Altern der Neuen Musik" from 1954. Adorno already suggests here that contemporary music has found its form to too great a degree; this is contradictory to the idea that contemporary music should always represent *continuation*. You could say that the works on this recording are the consequence of 'fatigue' where compositional focus slowly shifts from interval structure, rhythm and colour to context. But at the same time this would be an oversimplification, since the essence of these works will hopefully never be reducible to a method. Insofar as one should attempt to understand anything at all, one should examine the poetic aspect of the music, that which is unformulated.

Could one, to use a somewhat clumsy term, say that you negate negation?

Well, it's resignation. Resignation as a compositional method. But yes, any development involves a negation of the point of departure. And to me, the point of departure at the first encounter with the orchestra is really first and foremost an invitation to a discussion about values. Why is Mahler important? How does this continue? I have no solution. My project is the opposite - there is no solution, we can all give up.

...but we can listen to some fine music while we give up? It seems that you take a very material pleasure in the sound of the orchestra. At the same time, as festival director of Happy Days, Nordic Music Days and the Ultima festival, you have maintained a contextual and conceptual programme in which music as a sensual experience is toned down. Is there a schism between Hagen the composer and Hagen the curator and artistic director?

No!

Are you sure of that?

No.

So there is an ambivalence?

Absolutely. There is extreme ambivalence.

No schism, but extreme ambivalence?

Well, the motivation behind my work as a curator presenting music to the public arises from my social and political conviction that it is something profoundly necessary. An obligation to continue tradition. When I compose, the picture is more complex, because it is so personal. My preoccupation is with rendering visible doubt, weakness, differentness, fragile ideas, but I choose different strategies than those I choose as a curator. But my motivation is the same, I think. I probably do a lot more doubting than most people think I do, as a festival director too, even though I am concerned with making clear

rhetorical statements. This provides the transparency necessary to communicate with the public. Reality is brutal, as you know, and when you cannot choose not to relate to it, it is easy to become cynical. At the same time you are constantly struggling to maintain your own sensitivity. It is a paradox, but I find it interesting in itself. The two roles complement one another, in a way they appeal to different sides of my personality and perhaps inspire each other more than I would like to admit.

Perhaps that is the reason why I often sense a form of dissension in your works, where your statements are voiced in one domain, and the material aspects exist in another. The various layers of communication in Kunstnerens fortvilelse... is one example. At the same time I feel that the sincerity in your music is sincerity in inverted commas, a staged sincerity. Or cynicism, if you like. Do you consider this to be a legacy of modernism?

Yes. I am interested in structure, and in a reductionist compositional technique. As you mentioned earlier, my scores are becoming simpler and simpler. The rhythmic element disintegrates and I try to remove all forms of musical gesture from the material – articulation, agogical aspects, that kind of thing, they are really in the way. My music is in fact very table-like, very schematic. But because I use this charged material it acquires a semblance of sincerity. The Tveitt fragments are the most concrete example of this. I took partly burned manuscript pages that had been recovered

from the fire on Tveitt's farm, and the way in which the fire had damaged them determined the harmonic and rhythmic structure of the musical fragment. If one of the pages contained a large chord but the clef and instrumentation were missing it gave me a lot of leeway for interpretation. A ruin, literally.

This is what the most recent decades in music have reclaimed – direction, gesture, context – and applied it to the ‘neutral’ pitch structures of modernism. You do the opposite – retain the gestures of modernism with which you dress a material charged with romantic expressivity.

That is a very precise summary of the project.

What forms the basis of the selection you have made from the Norwegian canon – from the Sørgemarsj for Grieg via nationalistic choral music of the 1930s in Norske arkiver to the Tveitt-fragmenter?

It's not really a canon, it's a problematization. As an unknown young composer from Norway I was invited to write a work for Donaueschingen, one of the bastions of modernism, known for its scepticism towards folklore ever since Schoenberg's day, and I wanted to start out with this stereotype idea of 'Norwegian authenticity'. I wanted to strike a blow for the Golden Age – Svendsen, Halvorsen and Grieg. A liegeman of the rhapsody and a spokesman for a 'national sound'. It was an interesting position to be in. So in the

context of the festival a critical dimension arose, because it was, as you put it, a negation of negation; an ‘overidentification’. I find it fascinating that for two hundred years Norwegians, Grieg and all of them, went to Germany to study music; Norwegian music history was for the most part German music history and it was not until 1945 that this changed. In some way or other it is fundamental to my compositional project to examine why I write the music I write. *Norske arkiver* was my first attempt.

Your music might have turned out differently if you, like previous generations of Norwegian composers, had studied in Germany – or to put it another way: Do you experience a provincial freedom in coming from the fringe of Europe?

Yes. I do. Inaccessibility is a condition of all freedom. Haha.

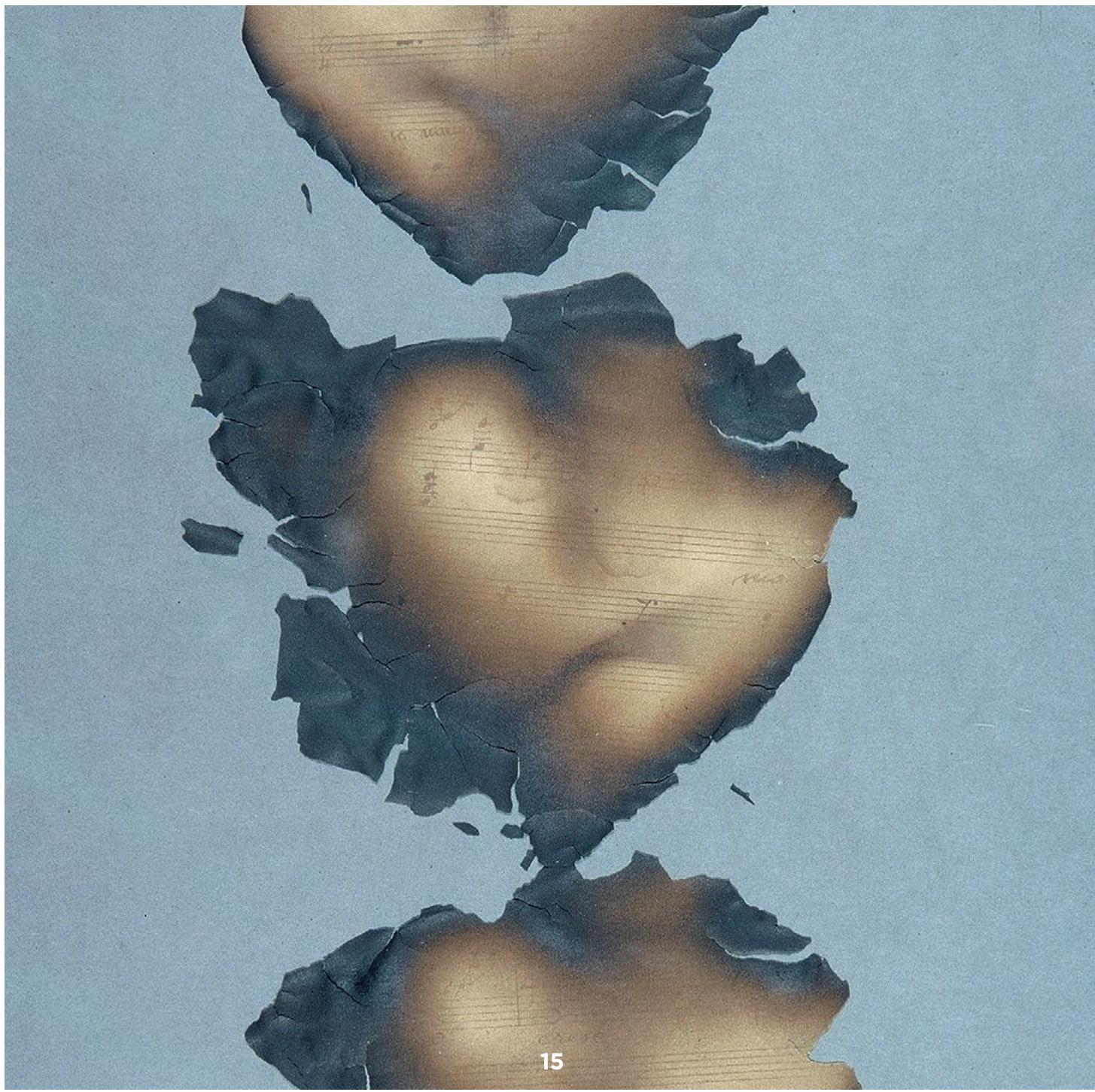
Could you, for example, have used the Adorno device in To Zeitblom if you had studied in Germany?

No. I don’t think so, but there is more to it than geography. The centre-periphery mentality is becoming less and less relevant. Now it’s more about relations, the individual and context, which is a much more complex problem. *Zeitblom* has a lot to do with ‘translation’, narratives, how we relate to our parallel universes, to the complexity. Ensemble Modern did a version of *Zeitblom* for which the Adorno translator Wieland Hoban could not be present. So we invited Suhrkamp’s Derrida translator,

instead. That was very good too. The text then focused more on the relationship between the original and the translation; that the original always needed a translation otherwise it is lacking something. The meaning always lies beyond language, in that reflective space between the original and the translation. Or between Hardanger fiddle tunes and Vivaldi’s viola d’amore concertos, if you like.

In the speech in To Zeitblom you mention your success with ‘exotismus’. Is that a deliberate play on the cliché of the Nordic idea?

Yes, it’s very deliberate, even expressly so! It is a staged, dramatic situation in which the very premise is that ambivalence. Many of my works contain similar theatrical devices, music losing to language; this gives rise to awkwardness and other elements that disconnect the music from its traditional context, not unlike Brecht’s *Verfremdungstechnik*. After the premier performance of *Norske arkiver* at Donaueschingen I was approached by a girl who said that what I was doing was theatre, not music! I think she meant it as a criticism, but I took it as a compliment.



Resignasjonens poetikk

Lars Petter Hagen i samtale med Eivind Buene

Jeg har brukt begrepet Neo-folklorisme om noen av dine verk. Etter å ha vært tabu siden 70-tallet er det nå flere yngre komponister i Norge som bruker folkemusikkmateriale og -metoder.

I dag brukes folkemusikkmaterialet gjerne på en helt annen måte enn før. Ikke som en feiring, men som en problematisering – en problematisering av identitet, og en refleksjon over hvor vi kommer fra, som komponister.

Hvor kommer du fra?

Jeg har ikke folkemusikkbakgrunn – min første komposisjon, en klarinettkonsert skrevet for meg selv, var motivert utfra at jeg undersøkte instrumentet mitt for å finne nye lyder. Men samtidig, da jeg spilte i Ski Ungdomssymfoniorkester som 15-16-åring spilte vi mye Grieg, Dvořák, Tsjaikovskij og sånne ting. Og jeg skal ærlig innrømme at den overveldende følelsen av å sitte i et orkester og være hundre prosent omsluttet

av klang, det er et utrolig sterkt minne. Den ekstasen er en viktig referanse for meg som komponist.

Du startet å skrive i en forlengelse av den serielle tradisjonen, men kom til et punkt hvor du begynte å benytte et tonalt materiale. Og det finnes en stadig forenkling i tekstur og harmonikk, fra Norske arkiver til To Zeitblom.

Jeg har alltid vært fascinert av reduksjon, forsøket på å nærme seg en slags essens, hva det nå skulle være – kanskje nettopp fordi det er umulig. Mye av mitt uttrykk ligger i dette forsøket, i den hjelpeøse klamringen til ideen om at det finnes en slags kjerne. Det er en form for idealisme i det, en *tro* – eller i det minste et håp. Ideen om transcendens, forsøket på å komme ut av en selv, er viktig for meg. Det er et potensiale i musikken for endring av mennesker. Det er min overbevisning.

Du snakker om håp, men i både titler og

verk om taler finner vi ord som tristesse, melankoli, fortvilelse, resignasjon...

Jeg har vært opptatt av musikk som refleksjon, og melankoli er en reflektert livsinnstilling, en aktiv respons på noe. Derfor kan den også være en positiv kreativ kraft. Filosofen Espen Hammer skriver om disse tingene i *Det Indre mørke*, om melankoliens kulturhistorie. Det handler ikke om tristhet og depresjon, men om erkjennelse av endelighet: du vet du skal dø, og å erkjenne det er den eneste måten å forholde seg til livet på. For meg funker det også som komposisjonsteknikk: å innse at det er umulig.

To andre begrep som er viktige for deg er Ruin og Arkiv. Er din opptatthet av hukommelse og minne først og fremst uttrykk for en nostalgisk tendens?

Musikken er intimt knyttet til hukommelse, gjennom tiden. Vi opplever musikk i forhold til noe som har vært. Det er slik vi opplever musikalsk form. Et arkiv, en samling er jo nettopp en materialisering av hukommelse, så for meg hører disse tingene sammen. Erkjennelsen av at tiden er irreversibel har vært kalt «Melankoliens ruinmotiv». Jeg er interessert i det forgjengelige, kraniesmilet, som Tor Ulven var så opptatt av. Det er det motsatte av nostalgi. Jeg vil ikke tilbake, jeg ligger i graven og smiler mot verden.

Du har kalt Kunstnerens fortvilelse... for en splitter ny ruin?

Det er jo en lang tradisjon for å bygge ruiner, tilbake til 1700-tallets *follies*. Og det finnes en mørkere avlegger, *Ruinenwert*, hos Hitlers arkitekt Albert Speer, hvor et viktig aspekt av arkitekturen var å lage bygg som resulterte i imponerende ruiner, når de engang falt. Det sier noe om ønsket om å leve videre etter sin død, gjennom å regissere sin egen versjon av historien. Det er en sterk drivkraft i menneskesinnet. Orkesteret som institusjon er interessant fordi det er en veldig praktisk konfrontasjon med historien. Dagens orkester er Strauss' og Mahlers orkester, og det forholder man seg til enten man vil eller ikke. Strukturelt og klanglig er orkesteret disponert som på Mahlers tid, og mitt postulat ble å akseptere umuligheten av å lage bedre orkestermusikk enn Mahler. Orkesterhistorien etter Mahler er en ruin.

Jeg tenker at dette er et frigjørende perspektiv. Det innebærer en kritisk illusjonsløshet. Likevel er Kunstnerens fortvilelse... i lange partier som balsam for sjelen, som man sier – en uoppmerksom lytter vil kanskje høre det som en pastisj. Er du ikke redd for at det kritiske aspektet skal blir borte under et teppe av velklang?

Ja, altså... Nei! Det er flere lag i kommunikasjonen her. Jeg er uinteressert i å forføre. For meg er det ingen motsetning mellom velklang og problematisering. Det er ikke lenger slik at atonal musikk per definisjon er kritisk, mens tonal musikk er tilbakeskuende - i mange tilfeller er det tvert imot. Forholdet mellom materiale og

idé er kjernen av det å komponere gjennom alle tider, og hvordan man materialiserer kritisk tenkning i dagens sammensatte musikalske landskap er ikke åpenbart. Utgangspunktet for *To Zeitblom* var nettopp dette, som Adorno beskriver i «Das Altern der Neuen Musik» fra 1954. Allerede her antyder han at samtidsmusikken i stor grad har funnet sin form, og at dette er motstridende med ideen om at samtidsmusikken alltid skal representere en *fortsettelse*. Men man kan kanskje si at verkene på denne innspillingen er en konsekvens av 'materialtretthet', hvor jeg gradvis har flyttet kompositorisk fokus fra intervallstruktur, rytme og klangfarge til kontekst. Men samtidig vil det være en grov forenkling, for essensen av verkene vil forhåpentligvis aldri kunne reduseres til en metode. I den grad man skal forsøke å forstå noe som helst, må man lete i det poetiske, i det uformulerte.

Kan man, med et litt dumt begrep, si at du negerer negasjonen?

Vel, det er en resignasjon. Resignasjon som kompositorisk metode. Men ja, enhver utvikling innebærer en negasjon av utgangspunktet. Og for meg er utgangspunktet i møte med orkesteret egentlig først og fremst en invitasjon til en diskusjon om verdier. Hvorfor er Mahler viktig? Hvordan fortsetter dette? Men jeg har ingen løsning. Mitt prosjekt er det motsatte - det finnes ingen løsning, vi kan alle sammen gi opp.

...men vi kan høre litt fin musikk mens vi gir opp? Det virker som om du har en veldig materiell glede i orkesterklangen. Samtidig, som festivalsjef for Happy Days, Nordic Music Days, og Ultimafestivalen har du forfektet et kontekstsuelt og konseptuelt program, hvor musikk som sanseerfaring tones ned. Finnes det et skisma mellom Hagen som komponist og Hagen som kurator og kunstnerisk leder?

Nei!

Er du sikker på det?

Nei.

Så det finnes en ambivalens?

Absolutt. Det finnes en ekstrem ambivalens!

Altså ikke et skisma, men en ekstrem ambivalens?

Hehehe. Altså, drivkraften i mitt arbeid med kuratering, å presentere musikk for offentligheten, det springer ut av min sosiale og politiske overbevisning om at dette er noe som er dypt nødvendig. En forpliktelse til å videreføre tradisjonen. Når jeg komponerer er bildet mer sammensatt, siden det er så personlig. Jeg er jeg opptatt av å synliggjøre tvilen, svakhet, annerledeshet, skjøre ideer, men velger ulike strategier enn det jeg gjør som kurator. Men motivasjonen er den samme, tror jeg. Jeg tviler nok mer enn folk tror, også som festivalsjef, selv om jeg er

opptatt av å skape tydelige retoriske utsagn. Det gir en transparens som er nødvendig for å kunne kommunisere med offentligheten. Virkeligheten er brutal som du vet, og når du ikke kan velge den bort er det lett å bli kynisk. Samtidig kjemper man hele tiden for sin egen sensitivitet. Det er et paradoks, men jeg synes det er interessant i seg selv. De to rollene utfyller hverandre, de taler på en måte til ulike deler av personligheten min, og befrukter hverandre muligens mer enn jeg liker å innrømme.

Kanskje det er derfor jeg ofte opplever en form for splittelse i verkene dine, hvor utsagnene utspiller seg i ett domene, mens det materielle finnes et annet sted. De ulike lagene med kommunikasjon i Kunstnerens fortvilelse... er ett eksempel. På samme måte opplever jeg at det inderlige hos deg blir en form for gåsetegns-inderlighet, en iscenesatt inderlighet. Eller kynisme, om du vil. Ser du dette som en arv fra modernismen?

Ja. Jeg er opptatt av struktur, og av en reduksjonistisk komposisjonsteknikk. Som du nevnte blir partiturene mine enklere og enklere. Jeg løser opp rytmikken og forsøker å frata materialet enhver form for musikalsk gestikk – artikulasjon, agogikk, slike ting, det er veldig i veien. Musikken min er i det hele tatt tabell-aktig. Men fordi jeg bruker dette ladete materialet får den et skinn av inderlighet. Tveitt-fragmenter er det mest konkrete eksempelet. Jeg bruker delvis brente manuskriptsider reddet fra brannen på Tveitts gård, og

måten arkene er brent på bestemmer den harmoniske og rytmiske strukturen. Om et ark inneholder en stor akkord hvor nøkler og instrumentering er borte gir det spillerom for tolkning. Det er en bokstavelig ruin.

Dette er jo det de siste tiårenes musikk har tatt tilbake igjen – retning, gestikk, sammenhenger – og applisert på modernismens 'nøytrale' tonehøydestrukturer. Du gjør det omvendt – beholder høymodernismens kjølige gestikk, og trer den ned over et materiale ladet med romantisk ekspressivitet.

Det er en presis oppsummering av prosjektet.

Hva ligger til grunn for utvalget ditt fra den norske kanon – fra Sørgemarsj for Grieg, via nasjonalistisk kormusikk fra 30-tallet i Norske arkiver til Tveitt-fragmenter?

Det er egentlig ikke en kanon, det er en problematisering. Når jeg som ukjent ung norsk komponist skulle skrive et verk til Donaueschingen, en av modernismens bastioner, kjent for sin folklore-skepsis helt siden Schönbergs dager, ønsket jeg å starte med denne stereotype ideen om 'det autentisk norske'. Jeg slo et slag for Gullalderen. Svendsen, Halvorsen og Grieg. En rapsodienes våpendrager og talsmann for 'det nasjonale tonefall'. Det var en artig posisjon. Så i konteksten av den festivalen oppsto en kritisk dimensjon, nettopp fordi det var en negering av negasjonen som du sa – en overidentifisering. Jeg er

interessert i dette at nordmenn i 200 år, Grieg og alle sammen, reiste til Tyskland for å studere musikk. Norsk musikhistorie var mest tysk musikhistorie. Først i 1945 endret dette seg. På en eller annen måte er det fundamentalt for mitt kompositoriske prosjekt å undersøke hvorfor jeg skriver den musikken jeg gjør. Norske arkiver var det det første forsøket.

Musikken din hadde kanskje sett annerledes ut dersom du, som tidligere tiders norske komponister, hadde studert i Tyskland – sagt på en annen måte: Opplever du en provinsiell frihet i å ha bakgrunn her i utkanten av Europa?

Ja. Det gjør jeg. Utilgjengelighet er et premiss for all frihet. Hehe.

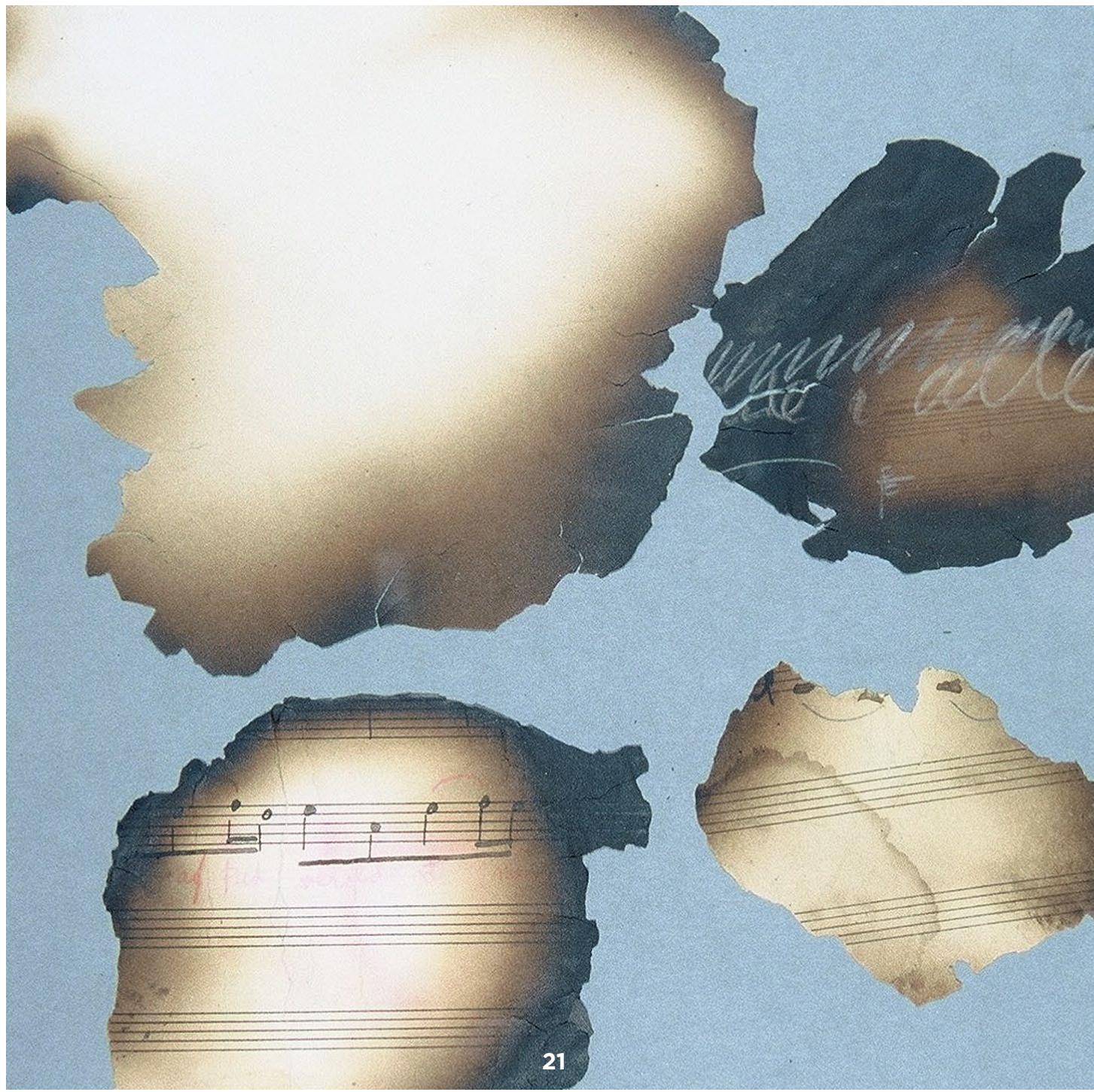
Kunne du for eksempel gjort det Adorno-grepet i To Zeitblom om du hadde studert i Tyskland?

Nei, det tror jeg ikke, men det handler også om mer enn geografi. Sentrum-periferi-tankegangen er mindre og mindre relevant. Nå handler det om relasjoner, individ og kontekst, som er en mye mer komplisert problemstilling. Zeitblom handler mye om 'oversettelse', fortellinger, hvordan vi relaterer til våre parallele universer, til kompleksiteten. Ensemble Modern gjorde en versjon av Zeitblom hvor Wieland Hoban, Adorno-oversetteren, ikke hadde anledning til å være med. Så da fikk vi med Derrida-oversetteren til Suhrkamp i stedet. Det var også bra. Da fokuserte teksten mer

på forholdet mellom original og oversettelse, at originalen alltid krevde oversettelse, ellers er den mangelfull. Meningen ligger alltid bortenfor språket, i refleksjonsrommet mellom originalen og oversettelsen. Eller mellom hardingfeleslåtter og Vivaldis Viola D'amore konserter, om du vil.

I talen i To Zeitblom nevner du din suksess med 'exotismus'. Spiller du bevisst på klisjeen om det nordiske?

Ja, det er jo veldig bevisst, og til og med uttalt! Det er en iscenesettelse, en dramatisk situasjon hvor selve premisset er ambivalansen. Mange av verkene mine inkluderer den type teatrale grep, at musikken girapt overfor språket, det oppstår pinligheter og elementer som frakobler musikken sin tradisjonelle kontekst, ikke ulikt Brechts *Verfremdungstechnik*. Etter premieren på Norske arkiver i Donaueschingen var det en jente som sa til meg at det du driver med er jo ikke en form for musikk, det er jo teater! jeg tror det var en kritikk, men jeg tok det som et kompliment.



“I'd like to use the opportunity...”

(text in 'To Zeitblom' for the world premiere 16 October at the Donaueschingen Festival 2011)

Lars Petter Hagen (LPH): Dear audience, as the composer of this piece I'd like to use the opportunity to give a short introduction to the Hardanger fiddle and make a short analysis of the work. A translation. To help me I have by my side here Wieland Hoban, who also translates Adorno for Suhrkamp verlag.

Wieland Hoban (WH): Sehr verehrtes Publikum, als Komponist dieses Stücks möchte ich Ihnen eine kurze Einführung in die Hardangerfiedel sowie eine kurze Werkanalyse zu geben. Eine Uebersetzung. Hierbei wird mir Wieland Hoban, unter anderem Adorno-Übersetzer für den Suhrkamp Verlag, zur Seite stehen.

LPH: First, a few words about the Hardanger fiddle: It's a Norwegian form of the violin, and its qualities resembles that of the Viola d'amore. In addition to four regular strings it has four sympathetic strings that resonate. Also, it's easy to tell a Hardanger fiddle by its decorations, which often are local to the place they're made.

WH: Aber zunächst ein paar Worte zur Hardangerfiedel. Es ist eine norwegische Violinart, die in ihrer Klanglichkeit der Viola d'amore ähnelt. Neben den vier Hauptsaiten gibt es noch vier Resonanzsaiten. Man erkennt die Hardangerfiedel auch leicht an den Dekorationen, die häufig dem Herkunftsland des jeweiligen Instruments entsprechen.

LPH: The Hardanger fiddle music is central to Norwegian music tradition and was the starting point for Grieg's lyrical pieces. I chose to use Hardanger fiddle music for the same reason as Grieg: To give an impression of musical *Eigenart* and *Exotismus*. I had kind of success with this strategy the last time I was in Donaueschingen, and I wanted to repeat the success.

WH: Als Ausgangspunkt nahm ich Adornos Begriff der Entkunstung und sein Aufatz "Das Altern der Neuen Musik" aus dem Jahre 1954. Kern der Sache war, dass die

Negation an sich im Begriff war, zu einer Geste zu werden, einer Eintrittskarte für das High Society; ihr war jegliche transzendenten oder kritische Kraft abhanden gekommen.

LPH: Gjermund is everything I'm not. From a folk music kin in rural Norway. He is tall and handsome and he belongs to the authentic, Norwegian, oral music tradition, his father taught him to play the fiddle. I wanted to *be* Gjermund, so to write the piece, I insisted to travel to his family home to work on the solo part. I lived at his parents' house. I wanted to write myself in between the orchestra and Gjermund, so I could feel how it was to be part of it.

WH: Jedem Kunstwerk eingeschrieben ist der Widerspruch zwischen Autonomie und sozialer Faktizität. Zudem ist es eine Ware mit bestimmtem Marktwert. Autonomie ist ein Ideal, das angestrebt werden muss, jedoch nie erreicht wird. Die Kunst befindet sich im Zustand der Zerrissenheit zwischen dem Wille zur Autonomie und der realen Heteronomie, die seinem Waresein innewohnt. Die Auffassung von zeitgenössischer Musik als sich in einem Spannungsfeld befindlicher ist viel plausibler als der Glaube, sie hätte jeglichen Anspruch auf Autonomie preisgegeben, wie heute vielerorts behauptet wird. Mein Ziel war eine Musik, die auf dem radikalen Willen zur Selbstbestimmung beruhte. Avancierte Kunst ist solche, die als Spiegelung von gänzlich der Kunst selbst immanenten Prinzipien und Ideen geschaffen wird. Unabdingbar dabei die Erkenntnis von Gesellschaft als falscher

Einheit, in der jeglicher Ausdruck von Versöhnung zwangsläufig als unecht sich herausstellt. Mithin bedeutet der Versuch, die Wahrheit zu begreifen, die Negation ebendieser Gesellschaft. Kunst kann somit zu einem negativen Impuls werden, welcher der Wahrheit in einer Welt der falschen Vermittlung zum Ausdruck verhilft. Dies ist eine Reaktion auf die sozialen und politischen Katastrophen, welche die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts durchzittern. Es stellt den Versuch einer neuen, radikalen Theorie dar nach dem Unrealisierbarwerden des Marxismus, ein Gegenpol zum Totalitarismus, der durch den Faschismus sowie durch die osteuropäischen Diktaturen sich Ausdruck verschafft. Es ist ein Mittel zum Verständnis von Moderne, zur Diagnose der modernen Gesellschaft, zum Aufzeigen des Potenzials zu einer Form von Gesellschaft, die als demokratischer sich behaupten könnte. Weder die Kunst noch der Künstler tragen die Schuld an dem weitverbreiteten Umstand, dass einer Kunst wie der Schönbergs nicht der angemessene Respekt erwiesen wird, da die Gesellschaft selbst in ihrem falschen Bewusstsein den Anspruch der Kunst, die Wahrheit zu sprechen, nicht anerkennt.



Lars Petter Hagen (b. 1975) studied composition at the Norwegian Academy of Music. In addition to instrumental, vocal and electronic music he also works with sound-installations and music for stage and film.

In 2003 he was awarded the Arne Nordheim's Composers Prize by the Norwegian Ministry of Cultural Affairs and in 2004 the Edvard Prize in the contemporary music category.

Lars Petter Hagen has been the artistic director of Ny Musikk and the festivals Happy Days, Nordic Music Days, and is the artistic director of Ultima Oslo Contemporary Music Festival.

Lars Petter Hagen (født 1975) studerte komposisjon ved Norges musikkhøgskole. Han har komponert instrumentalmusikk, elektroakustiske verker og lydinstallasjoner, samt musikk for film, teater og dans.

I 2003 ble Hagen tildelt Arne Nordheims Komponistpris, og i 2004 vant han Edvard Prisen i klassen for samtidsmusikk.

Lars Petter Hagen har tidligere vært kunstnerisk leder for Ny Musikk og festivalene Happy Days, Nordic Music Days, og er for tiden kunstnerisk leder for Ultima Oslo Contemporary Music Festival.

www.lphagen.no



Photo: Kai Bienert 2011

Rolf Gupta har vært sjefdirigent for KORK og Kristiansand Symfoniorkester. Han arbeider jevnlig med internasjonale og nasjonale orkestre, operahus og ensembler. I tillegg viser spesiell han interesse for ungdomsorkestre bl.a. som kunstnerisk leder for Orkester Norden. Han er mottager av både Kritiker- og Spelemannprisen.

Rolf Gupta was Chief Conductor and Artistic Director for the Norwegian Radio Orchestra and for Kristiansand Symphony Orchestra. On a regular basis he works as guest conductor for Norwegian and international orchestras, opera-companies and ensembles. Gupta's communication-skills and love for youth orchestras has produced astonishing results especially as Artistic Director of Orkester Norden.

The Oslo Philharmonic Orchestra can trace its roots back to the times of Edvard Grieg and Johan Svendsen, and was in 1919 established under its present name. At its home venue, Oslo Concert Hall, the orchestra is annually giving 60-70 concerts, most of which are broadcast by Norwegian National Radio. The concert programme has a high international profile, as for the repertory as well as the performing artists. With its present reputation, the orchestra attracts many internationally distinguished conductors and soloist.

With Mariss Jansons, Music director 1979-2002, the orchestra achieved its present international recognition. In 2006 Jansons was succeeded by André Previn, and in 2006 Jukka-Pekka Saraste, now Conductor Laureate, signed a five years contract as Chief conductor, later to be prolonged until 2013. In February 2011 Vasily Petrenko was introduced as his successor, taking up from August 2013.

As a recording orchestra the Oslo Philharmonic has achieved world fame during the 1980s, with their Tchaikovsky cycle on Chandos. Their present discography include more than 70 titles within a wide range of repertory, many of which have been awarded with Norwegian and international prizes. The orchestra has also launched two DVD/Blu-ray recordings, with Sibelius' symphonies no. 5 and 1 conducted by Jukka-Pekka Saraste.

Oslo Filharmoniske Orkester (OFO) har røtter tilbake til 1870-årene, ble i 1919 etablert som fast institusjon og fikk i 1995 status som nasjonalorkester. Tilbudet i Oslo Konserthus omfatter symfoniske konserter, jule- og nyttårskonserter, filmkonserter, familiekonserter og skolekonserter.

Utenlandsturneer og plateinnspillinger har siden 1980-årene vært en betydelig og fast del av virksomheten. Med sin store kunstneriske fremgang under Mariss Jansons' ledelse og de mange suksessene med ham verden over, har orkesteret lenge vært regnet som internasjonalt topporkester. Med Jukka-Pekka Saraste, sjefdirigent 2006-2013 og nå æresdirigent, har orkesteret hatt en rekke turnésuksesser rund om i Europa, med kritikerroste konserter. Fra 2013/14 er Vasily Petrenko sjefdirigent for orkesteret.

Sin første internasjonale platesuksess hadde Oslo-Filharmonien i 1980-årene med Tsjaikovskij-serien (Chandos), og en rekke innspillinger for EMI. Senere har orkesteret spilt inn for Simax, Sony, BIS og Ondine, innenfor et vidt repertoar med bl.a. Brahms, R. Strauss, Mahler og Stravinsky, norsk nasjonalromantikk og samtidskomponister som Lindberg, Slettholm, Thommessen og Wallin. Med Jukka-Pekka Saraste lanserte orkesteret i 2008 sin første DVD-innspiling, Sibelius' symfoni nr. 5, og i 2010 ble symfoni nr. 1 utgitt på DVD og Blu-ray.

Gjermund Larsen (born 1982 in Verdal in Nord-Trøndelag) is a well-known Norwegian folksinger and composer. Gjermund graduated from the Ole Bull Academy in Voss, and studied folk music at the Academy of Music in Oslo. As an orchestral soloist he has played with the Radio Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, as well as the Trondheim Soloists and the Norwegian Soloists Choir.

Larsen was the youngest to ever win the A-class Ladskappleiken (2002). He had his solo debut with the piece called Brytningstid til Telemarksfestivalen (2006). Around the same time he started the Gjermund Larsen Trio with Andreas Utne on the harmonium and Sondre Meisfjord playing bass. The trio released their first album Ankomst in 2008, which won the Norwegian Grammy Award in the category folkmusic. He was also the first person to take the diploma in folk fiddle at the Academy of Music in Oslo the same year. In 2010, they gave out their second record called Aurum, and their newest album Reisen had its release in March 2013.

In 2009 he released his first childrens album 'Går i fjøs'.The album was nominated for a Norwegian Grammy in 2009 in the category children albums, while Larsen himself was nominated in the category of contemporary composers for 'Grains'. The following year he was again nominated twice in the Norwegian Grammy Award 2010 in the following categories; folk music with Gjermund Larsen Trio and popular composer - both for the album 'Aurum'.

Gjermund Larsen (f. 1982 i Verdal i Nord-Trøndelag) er en norsk folkemusiker og komponist. Han er utdannet ved Ole Bull-akademiet på Voss, samt på folkemusikklinja ved Norges musikkhøgskole i Oslo. Han spiller til daglig i Majorstuen og Christian Wallumrød ensemble. Som orkestersolist har han spilt med Kringkastingsorkesteret, Trondheim Symfoniorkester, Trondheimsolistene og Det Norske Solistkor.

Larsen var yngste vinner i A-klassen på Ladskappleiken (2002). Han debuterte med verket Brytningstid til Telemarksfestivalen i 2006. På samme tid startet han Gjermund Larsen trio med Andreas Utne på trøogrel og Sondre Meisfjord på kontrabass. Trioen ga i 2008 ut albumet Ankomst som vant Spellemannsprisen 2008 i klassen folkemusikk/gammaldans. Samme år ble Germund den første til å avlegge diplomeksamen i folkemusikk på vanlig fele ved Norges Musikkhøgskole i Oslo. I 2010 kom trioens andre plate ut, Aurum, og deres nyeste album 'Reisen' kom ut i mars 2013.

I 2009 ga Gjermund ut sin første barneplate, 'Går i fjøs', som ble nominert til Spellemannsprisen 2009 i klassen barneplater, samtidig som Larsen var nominert i klassen samtidskomponist for 'Grains'. Året etter var han på nytt nominert i to priser under Spellemannsprisen 2010 i klassen folkemusikk/gammaldans med Gjermund Larsen trio, og klassen populærkomponist, begge for albumet 'Aurum'.



EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

The EXPERIMENTALSTUDIO in Freiburg (Germany) searches for syntheses in terms of acoustic arts and advanced technology through the medium of live-electronic sound-extension. This supplements the tones generated by musicians through different effect-devices to their modulation, which are put into motion in space by specific steering systems and loudspeakers. The EXPERIMENTALSTUDIO considers itself as gateway between compositional idea and technical realisation. Therefore, several composers and musicians are invited every year for a work-scholarship for being able to realise their works in a creative discourse with the specialized equipment as well as the team of the EXPERIMENTALSTUDIO, e.g. music information scientists, sound designers, sound-engineers and sound-directors.

Apart from creating new works together with the composers, the EXPERIMENTALSTUDIO also performs as an ensemble and is regularly invited worldwide. After 35 years of presence in the international new music business it has established itself as leading ensemble for performing ambitious compositions with live-electronics and gives concerts regularly at almost all important festivals (like Berliner Festwochen, Wiener Festwochen, Salzburger Festspielen, Festival d'Automne à Paris, Biennale di Venezia) as well as many well-known music theatres (like Teatro alla Scala Mailand, Carnegie Hall New York, Théâtre de la Monnaie, Teatro Real Madrid) to name but a few.

Outstanding compositions in music history that were created at the EXPERIMENTALSTUDIO were created there by well-known composers as Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Christobal Halffter, Vinko Globokar, Emmanuel Nunes and Luigi Nono, whereas Nono produced almost all works of his late period in close relationship with the studio and its team there. Since its first performance, his "tragedia dell'ascolto" *Prometeo* has been realized through the EXPERIMENTALSTUDIO and his former artistic director André Richard more than 50 times, and can be called as a milestone in music history of the 20th century that points the way.

The younger generation of composers is represented by such names as Mark Andre, Chaya Czernowin, José María Sánchez-Verdú and Georg Friedrich Haas. They can be considered as the ones who have written very successfully forward-looking pieces in co production with the EXPERIMENTALSTUDIO.

Outstanding music figures who can look back on a long term relationship with the EXPERIMENTALSTUDIO are Mauricio Pollini, Claudio Abbado, Gidon Kremer, Jörg Widmann, Irvin Arditti and Roberto Fabbriciani.

The EXPERIMENTALSTUDIO was awarded several international prices for his exemplarily work, recently with the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik for the CD-production of works by Luigi Nono.

Since October 1st, 2006, Detlef Heusinger is appointed the new artistic director of the EXPERIMENTALSTUDIO.



Recorded 22-24 August 2011 and 13 May 2013 in Oslo Konserthus.

Producer and editor: Krzysztof Drab

Balance engineer: Sean Lewis

Mastering: Audun Strype

Development of the live electronics in 'Norwegian Archives' at the
EXPERIMENTALSTUDIO des SWR in Freiburg (Germany)

Michael Acker, programming

Reinhold Braig, live electronics

Liner notes: Björn Gottstein

Translation: Hild Borchgrevink

Interview: Eivind Buene

Translation: Andrew Smith

All photos: Arne Grönkvist

Cover design: Martin Kvamme

Executive producer: Erik Gard Amundsen

All music available through the National Library of Norway

Released with support from: Norsk kulturråd

©&© 2013 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: NOLFA1374010-050 · ACD5074 Stereo



ACD5074



LARS PETTER HAGEN

1-5 NORWEGIAN ARCHIVES 17:59

6 THE ARTIST'S DESPAIR BEFORE THE GRANDEUR OF ANCIENT RUINS 11:51

7 TVEITT-FRAGMENTS 06:23

8 FUNERAL MARCH OVER EDVARD GRIEG 09:23

9 TO ZEITBLOM - CONCERTO FOR HARDANGER FIDDLE AND ORCHESTRA 19:21

**OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA
ROLF GUPTA, CONDUCTOR
GJERMUND LARSEN, HARDANGER FIDDLE**



7044581350744

© & © 2013 NORWEGIAN SOCIETY OF COMPOSERS
ISRC: NOLF1374010-090 · ACD5074 · STEREO · TT 64:55