

ELLEN
UGELVIK
PLAYS
MAGNE HEGDAL
& ANTON REICHA



NORWEGIAN
RADIO
ORCHESTRA
BJARTE
ENGESET,
CONDUCTOR

ANTON REICHA

1 Practische Beispiele no. 23 Adagio molto 05:18

MAGNE HEDDAL

2-4 Konsertstykke i tre deler (Concert Piece in three sections) 29:27

2 Dobbelt eksposisjon (Double Exposition) 07:07

3 Innspill og utvikling (Ideas and Development) 13:26

4 Rekapitulasjon og kadens (Recapitulation and Cadenza) 08:54

ANTON REICHA

5 Practische Beispiele no. 3 Allegro non troppo 03:56

MAGNE HEDDAL

6-15 Songs and Flowers (Annotations VIII-XVII) 20:38

Elisabeth Klein in memoriam

6 VIII ("Invensjon") 01:55

7 IX* 01:39

8 X* 00:47

9 XI ("Par over Nord") 02:27

10 XII* 00:41

11 XIII ("Cortège") 04:48

12 XIV* 00:47

13 XV* 00:32

14 XVI* 00:49

15 XVII ("Rondo") 06:13

* ("Blumenstücke-Kleinkunst")

***ELLEN UGELVIK, PIANO
NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA
BJARTE ENGESET, CONDUCTOR***

A HUMANE MUSIC

IDA HABBESTAD

The first encounter with a piece of new music is always exciting. It determines a great deal: does the piece invite one to listen further? Does the piece shut one out, or manage to awaken curiosity?

Anyone sitting with this album in his hands is given a chance to listen further. The chance does not occur as a matter of course. Both to have a second performance and to record a work demands volition; demands that someone lifts the work up and out. The lifting is a quality in itself. And still the question remains: How many times do you listen? What decides if you spend time and energy on the search, to enquire deeper, look into the work's many layers?

In working with criticism, that first encounter presents a particular tension: to put the sound into words – the impression you have there and then – is not easy. Seldom does one see the whole intention;

often one hovers on the surface of an opinion. It seems an uneven encounter. You have this short time to experience what others have taken weeks, months and perhaps years to say. Even so; the practice of trying words so as to find meanings in what we meet, is important. Perhaps those who listen also ought to spend time on words?

The words Magne Hegdal uses about his own, somewhat new piece, bears witness to how thoroughly this composer works. When he uses words, as much to open new worlds (that of Anton Reicha, for example), these words do not exclude other interpretations. The conversation moves eagerly, verbose and disseminating, but the recipe is not completely chewed over.

The Concert Piece also appears open to me when I encounter it the first time round – in a recording. My gaze is fixed on my

computer, a document which for the time being has no words, before these first words come:

The work carefully links to a tradition. It promises elegance, playfulness, gravity right from the beginning. The composer gently connects poetry and form, he balances the rigid and the complex, built on transparent clues and gives room for afterthoughts. The piece appears to be attached to a place, historic and modern, all at the same time.

Concert Piece in three sections was commissioned by the Norwegian Radio Orchestra and the pianist Ellen Ugelvik. It was written for the 200th anniversary of Norway's constitution and performed for the first time the following year, 2015. It is the first large-scale work by Hegdal from recent times, in which he has not used the aleatoric principle as a basis.

To design a system and procedures that lets the composer subsequently "receive", and in effect not have personal preferences, as a basis for the musical content has been an essential part of Hegdal's method for many years. With such an approach the structure seems decisive, so much so that on paper one imagines it would sound mechanical.

However, the experience is different: perhaps it is the link between Ugelvik's view after years of working through the material (she prefers to speak of lifting the sound out from grey nuances), and Hegdal's refined talent to weave together delicate structures, which have awoken my curiosity?

Probably the feeling also grows from the intention: the sense of looking for chance does not mean avoiding responsibility. It is just as much a way of allowing an abundance to emerge – a diversity one perhaps would not have chosen. Paradoxically, Hegdal works quite strictly with the process itself, searching for the ideal that can provide weighty enough music.

One example is *Herbarium* (1974/2002), a major work, where Hegdal wants to illustrate the great breadth within a flora. The system here is created so that the framework, when put into play, gives a very different result every time it is used. At the same time it springs from the same basic principle. He has thus managed to show how nature seems very random, but has strict, intricate patterns behind it.

In this way of thinking, there is a certain care. Hegdal asks us to see that which is

grey, invisible, not demanding of our notice. Each member of the large flora has an equal value, where even the discreet – somewhat quaint – is allowed to become beautiful.

I am fond of that thought, and therefore I come to the concert piece Hegdal created from another starting point, with disquiet. In the Concert Piece, the composer has opened the door to free choice, to creating sounds that certainly also accommodate the random, but only as a part of the preferred. Here he has chosen and constructed, has thought and dreamed, has borrowed, written, woven and braided together – even many familiar elements.

But he constantly holds fast to the attractive, humane. In the choice of form, the justification is typical Hegdal. Although (with exceptions) he has preferred to steer without points of reference or to work rather eclectically with the classical, he chooses, now that he is building on the tradition from an area he considers to have been abandoned. Seeing the opportunity no-one saw and bringing out the greatness in it, is also a trademark here. What has been abandoned is the concerto form such as Mozart worked with. That texture, that feeling for style is extraordinary, insists Hegdal. The concerto form has been

developed, but, in the view of the composer, not the form itself. Those composers after him produced first and foremost an expansion of the thematic, in content and sound.

So it is agreed that the form – the first movement – has been broadened out, enlarged and extended in time, until it effects its own disintegration and becomes several movements. The same tempo is played and the same material. Here form has the place of honour, it is driven on, made extremely complex.

In *Dobbel eksposisjon* (Double Exposition) the thematic material comes first in the orchestra, then in dialogue between orchestra and soloist. As with the mature Mozart, the two expositions are not identical, and with Hegdal this goes further through new material in the second movement. *Innspill og utvikling* (Ideas and Development) is large-scale and free – and when Hegdal describes the form here, his ideas about the constitution also emerges. The freedom found in this material points to the value of democracy. It is open to conflicts, discussion and agreement – even the discussion that can spring from a consensus, says Hegdal, referring to a section where several of the orchestral musicians play in unison – but then break out into uproar. In another place, the

performers play freely. Each and every one works with their own fragments, thinking outside an ensemble. Here individuals get to step forward, but within a limited format: the individual is able to play freely, but must also have a framework.

Although in the third movement, *Rekapitulasjon og kadens* (Recapitulation and Cadenza), there is a freer game evolving: Just as the cadenza capitulates, Hegdal outlines a succession of drawings in the score, as concrete as the Eidsvoll building and the lion from the Norwegian Coat of Arms (see excerpt from the score p. 15) – more open, with birds, clouds, flowers.

Just as playful is the musical material. His own composed melodies blend with small, more or less recognisable borrowings, where the majority, each in its own way, are linked to theme of the Constitution. The revolutionary Beethoven is of course present. His *Piano Sonata*, op.90 appeared in 1814. *Eroica* is heard in the piece; the theme contains liberty, equality, fraternity, plus justice, in that we hear it in the form by Muzio Clementi. He used the theme before Beethoven, and Hegdal thus salutes a history in which many before him worked with smaller and larger borrowings. National songs are also included: *Sønner av Norge* (Sons of Norway) with music by

Christian Blom, and the source of inspiration, the French *Le chant du départ* by Étienne Nicholas Méhul – the prevailing national anthem in 1814.

In encountering an intricate and larger-scale interwoven work, I think at first that it must stumble, that there will be clichés, or that one has so many words on one's tongue that they absolutely must overflow. For this listener there was something subtle in the way the work manages the ideas *per se*. It constantly maintains its simple, pure, transparent ideal – just as the form has bidden since Mozart. It thus also firmly maintains the afterthought that lingers over Hegdal's art.

Songs and Flowers (2004) is (once again) a subtle work. It begins with a number eight and it takes its starting point in dissatisfaction, in that composer needed to go another lap with the past.

As a consequence of the strict forms, there has bubbled up a wish to write more: To comment or take in ideas that the structure does not allow. *Songs and Flowers* is the third suite full of such commentaries in a series of four. *Songs* takes its starting point in three vocal works (*Nord*, *Fragmentarium* and *Credo*) and the saxophone quartet *For 4 no.4*. *Flowers* next comments on six small

movements from *Herbarium*: these he has also polished further in yet another follow-up. *Herbarium 2* may also be seen as the ultimate *Herbarium*. There the structure is altered to accommodate smaller things that the composer was previously unfamiliar with. Because altering single notes in this work has become a moral, almost impossible question, this was the way the work could be altered completely.

But subsequently there has been made room for comments – they are especially appropriate on a record that holds freedom in high regard.

Anton Reicha also seems artful when I come across the means of expression he creates. This composer works strangely and radically – with his origin in a theoretical framework. His *Practische Beispiele: ein Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers* (Practical Examples: a contribution to the spiritual culture of composers) (1803) influenced a generation of composers, especially the French, as Reicha taught in Paris. But much of his work has since been forgotten and unavailable. Hegdal, too, is inspired by Reicha, both by his look at sonata form (Reicha is amongst those who first described the form) and further as a theoretician and composer.

Reicha's radicalism and accessibility is what Hegdal embraces, and so Reicha is heard with him on the whole of this record. In *Concert Piece* we find him in the form of small quotations; in the continuation of the cycle to which *Songs and Flowers* belongs, by number three having the title *Praktische Beispiele* (1999).

So it was perhaps obvious that a little of Reicha's music should find a place on this recording. The two small extracts are meant for practice – one for studying the score, where the music is written over several keys and systems at the same time. The other in a – for the the time it was written – curious time-signature. More than a 100 years before Bartók, Reicha uses “crooked”, combined time-signatures, which at that time he thought were little understood. It is not dangerous, the composer asserted humorously; one recognises it from folk music and the East.

So much for the composers – finally a word about those who bring the music out into the daylight. From a conversation with Ellen Ugenvik these points remain:

A humility, which exists in everything to do with his music. In discussing Beethoven – he is to be found, although somewhat hidden on this record – she raises the

seriousness there is in linking to the tradition. In discussing Hegdal, there is a deep understanding. Here is a long-standing and thoroughly prepared study, a knowledge of the intention and the attitude that lies behind it – and not least a practical knowledge: before the premier of the Concert Piece she and Hegdal had played it together, getting to know the work as a whole.

A playful cultivation of the lack of compromise that is found in works on this record. In the embrace of the edgy and unexpected in the music, she wanted to look for resistance; practise what did not lie under the fingers, give a point of tension for the listener.

A strong and singular determination. In her stipendium project, Ugelvik is concerned with a performer not only being able to, but also having the responsibility to demand a dialogue – with the music and with the composer's intentions. There is a conflict here, between the score and what the pianist wants to do with the sound. When Ugelvik put into words to her choices around Hegdal's work, it is to make one factor clear. She wants to phrase, give the music colour, life and breath – more than the composer himself has asked for. With Reicha it is the other way round: to resist

the temptation that is there in the music, to form beautiful lines, to make the dynamic loud and the time signature more danceable. A Reicha that is rigid, is like an ideal for Ugelvik – and yet: there has also been an opening to look for direction from someone who knows the ideals of the time. Under the direction of fortepiano expert Liv Glaser, the door is perhaps open for a little more “schwung” in the interpretation.

A performer with a background in new music will perhaps see these small choices as the most interesting, says Ugelvik. And yet: moving to the edge where it tips over, becomes too sentimental – or too sober – is important to find new means of expression, asserts the pianist further. So the question just remains: what does the listener think?

EIN HUMAN MUSIKK

IDA HABBESTAD

Det første møtet med eit stykke ny musikk er alltid spanande. Det avgjer mykje: Innbyr stykket til å lytta meir? Stengjer verket ute, eller klarer det å vekka nyfikne?

Den som sit med heftet her i hendene, er gitt ein sjanse til å lytta meir. Den sjansen verkar ikkje sjølvsagt. Både framføringa for andre gong og det å spela inn eit verk, krev vilje; krev at nokon løftar verket opp og fram. Det løftet er i seg ein kvalitet. Og like fullt er ankepunktet der. Kor mange gongar lyttar du? Kva avgjer om du brukar tid og energi på leitinga, til det å søka djupare, sjå inn i verket sine fleire lag?

I arbeidet med kritisk verksemd er dette første møtet spissa til: Å setja ord på lyden — inntrykket du møter der og då — er ikkje lett. Sjeldan ser ein heile intensjonen, ofte svever ein på overflata

av ei mening. Møtet verkar ubeint. Du har denne korte tida til å oppleva det som andre brukte veker, månader og kanskje år på å få sagt. Like fullt er treninga, å prøva ord og leggja meinинг inn i det ein møter, viktig. Kanskje burde alle dei som lyttar bruka tid på orda?

Orda Magne Hegdal nyttar om sitt eige, nokså nye stykke, vitnar om kor grundig denne komponisten jobbar. Når han nyttar orda, like mykje for å opna nye verder (den til Anton Reicha, dømevis), lukkar ikkje desse orda att for andre tolkingar. Samtalens går ivrig, ordrik og formidlande, men oppskrifta er ikkje ferdig togge.

Slik byd òg Konsertstykket på opningar i det eg møter det i første runde — i eit opptak. Blikket har eg festa på maskina mi, eit dokument som førebels står utan ord, før desse, første orda fell:

Verket koplar seg med omhug til ein tradisjon. Det lovar eleganse, leikne, alvor heilt i starten. Komponisten koplar varsamt poesi og form, han balanserer det rigide og komplekse, byd på transparente leietrådar og gjev rom for ettertanke. Stykket verkar stadbunde, historisk og moderne, alt på same tid.

Konsertstykke i tre deler vart tinga av Kringkastingsorkesteret og pianist Ellen Ugelvik. Det vart skrive til grunnlovsjubileet og framført første gong året etter, i 2015. Det er det første større verket av Hegdal frå nyare tid, der han ikkje nyttar tilfeldighetsprinsipp som utgangspunkt.

Å konstruera system og prosedyrar som gjer at komponisten dernest «mottek», og med det ikkje har personelege preferansar til grunn for det musikalske innhaldet, har vore ein essensiell del av Hegdal sin metode gjennom mange år. I ei slik tilnærming vert strukturen avgjerande, så mykje at ein på papiret tenkjer seg at det vil bli ein litt mekanisk lyd.

Men eg opplever det annleis: Kanskje er det koplinga mellom Ugelvik sitt over år gjennomarbeidde blikk på stoffet (ho snakkar gjerne om å løfta lyden ut av grå nyansar), og Hegdal si forfina evne til å

fletta nennsane strukturar, som vekkjer nyfikne hjå meg? Truleg veks den kjensla også ut av intensjonen: Meininga med å oppsøka tilfeldighet handlar ikkje om å komma vekk frå ansvar. Det er vel så mykje ein måte å la eit mangfold komma fram på — det mangfaldet ein kanskje ikkje ville valt. Paradoksalt nok jobbar Hegdal nokså strengt med sjølve framgangsmåten, søker idealet som kan gje ein viktig nok musikk.

Eit døme er *Herbarium* (1974/2002), eitt hovudverk, der Hegdal ynskjer visa fram den store breidda i ein flora. Systemet her er laga slik at ramma som vert sett i spel, kvar gong den nyttast gjev eit veldig ulikt resultat. Samtidig spring det altså ut av same grunnprinsipp. Slik får han peikt på korleis naturen opptrer svært tilfeldig, men med strenge, intricate mønster bak.

I denne tenkemåten finst det òg ein omsorg. Hegdal ber oss sjå det grå, usynlege, som ikkje krev vår merksemrd. Kvart av individua i den store floraen har like stor verdi, der også det forsiktige — litt rare — får bli vakkert.

Den tanken er eg glad i, og derfor møter eg konsertstykket, som Hegdal laga med eitt anna utgangspunkt, med uro. I konsertstykket har komponisten opna

rommet til å velja fritt, å skapa lyd som rett nok også rommar det tilfeldige, men berre som ein del av preferansen. Her har han valt og konstruert, har tenkt og drøymt, har lånt, har skrive, vevd og fletta saman — også mange kjende element.

Men stadig held han fast ved dette tiltalande, humane. I val av form er grunngjevnaden typisk Hegdal. Sjølv om han (med unntak) gjerne har styrt unna referansar, eller jobba litt eklektisk med det klassiske, vel han, når han no byggjer over tradisjonen frå eit område han meiner vart forlate. Å sjå det høvet ingen såg og visa fram det storslage i dette, er eit varemerke også her. Det forlatne er konsertforma, slik Mozart arbeidde med den. Dét nettverket, den stilkjensla er eventyrleg, insisterer Hegdal.

Konsertforma vart utvikla, men ikkje kva gjaldt sjølve forma, meiner komponisten. Tonesetjarane etter han gav først og fremst ei utviding av det tematiske, i innhald og i klang.

Slik legg det seg at forma — førstesatsen — har blitt bretta ut, forstørra og strekt ut i tid, Heilt til den tvinga fram si eiga oppløysing, og vart til fleire satsar. Same tempo spelar med og same material. Her er det form i høgsetet, den er ført vidare, gjort ytterleg kompleks.

I **Dobbel eksposisjon** kjem det tematiske materialet, først i orkester, så i dialog mellom orkester og solist. Som hjå den modne Mozart, er ikkje dei to eksposisjonane like, og hjå Hegdal syner dette vidare att gjennom nytt materiale i andre sats. *Innspill og utvikling* er stor og fri — og når Hegdal skildrar forma her, kjem også grunnlovstanken fram. Den fridomen som finst i dette materialet peikar på verdien i det demokratiske. Det opnar for konfliktar, diskusjon og semje —også diskusjonen som kan springa ut av ein konsensus, seier Hegdal, han viser til eit parti der fleire av orkestermusikarane spelar unisont — men så bryt ut i eit rabalder. Ein annan stad får utøvarane spela fritt. Dei jobbar kvar og ein med sine brokkar, tenkjer utanom eit samspel. Her får enkeltmennesket tre fram, men i eit avgrensa format: Individet skal få handla fritt, men det må også ha ei ramme.

Skjønt i tredje satsen, *Rekapitalusjon og kadens*, finst ein fristilt leik: I det kadensen kapitulerer, formar Hegdal ut eit lite sett av teikningar, konkret som Eidsvoll-bygninga og Noregs løve — opnare, med fuglar, skyer, blomar (se utsnitt fra partituret s. 15).

Like leikent er det musikalske materialet. Eigenkomponerte melodiar blandar seg

med små, meir eller mindre attkjennelege lån, der dei fleste, kvar på sine vis er knyta inn mot grunnlovstematikken. Den revolusjonære Beethoven er sjølv sagt med. Hans *Klaversonate*, op. 90 kjem frå 1814. *Eroica* får klinga inn i stykket, temaet har med seg fridom, likskap, brorskap, pluss ei rettvise i det me hører det i forma frå Muzio Clementi. Han nytta temaet før Beethoven, og Hegdal helsar slik til ei historie der mange før han jobbar ut frå små og større lån. Nasjonalsongar er også med. *Sønner av Norge*, med tone av Christian Blom og inspirasjonskjelda, den franske *Le chant du départ* av Étienne Nicholas Méhul, sistnemnde var gjeldande i 1814.

I møtet med eit intrikat og større flettverk tenker eg meg først at det må snubla, at det blir klisjar, eller at ein har så mange ord på tunga at det beint må fløyma over. For denne lyttaren vert dermed noko av det fine korleis verket står seg i og med ideane. Stadig held det på det enkle, reine, transparente idealet — slik som forma innbyd til, frå Mozart. Slik held det også fast ved ettertanke, den som dveler over komponisten Hegdals kunstnariskap.

Songs and Flowers (2004) er eit (atter) underfundig verk. Det byrjar med eit nummer åtte, og det finn sitt startpunkt i ei misnøye, der komponisten trengte gå ei runde til med fortida.

Nettopp grunna strenge former, har det innimellom bobla opp eit ønske om å dikta vidare: Kommentera eller henta inn idear som strukturen ikkje tillét. *Songs and Flowers* er den tredje suiteen fylt av slike kommentarar i ein serie på fire. *Songs* tek utgangspunkt i tre vokalverk (*Nord*, *Fragmentarium* og *Credo*) og saksofonkvartetten *For 4 no. 4. Flowers* kommenterer dernest seks små satsar frå *Herbarium*: Desse har han også finslipt vidare i nok ein oppfølgjar. *Herbarium 2* kan også sjåast som det endelege *Herbarium*. Der er strukturen endra, for å imøtekoma mindre ting som komponisten ikkje tidlegare vart fortruleg med. Ettersom endring av enkeltonar i desse verka har vore eit moralsk, ja nærmogleg spørsmål, var det denne måten verket kunne endrast på i heilskap.

Men kommentarar har det altså sidan vore rom for — dei høver særleg på ei plate som set fridom høgt.

Underfundig verkar også Anton Reicha når eg møter uttrykket han skapar. Denne komponisten jobba underleg og radikalt — med utspring i eit teoretisk rammeverk. Hans ***Practische Beispiele: ein Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers*** (1803) prega ein generasjonen av komponistar, særleg dei franske, ettersom Reicha underviste i Paris. Men mykje av arbeidet hans har sidan

vore gløymt og utilgjengeleg. Hegdal er også inspirert av Reicha, både med blikket hans på sonatesatsforma (Reicha er i mellom dei som skildrar denne forma først) og vidare som teoretikar og komponist.

Det radikale og opnande hjå Reicha er det Hegdal omfemner, og slik kling Reicha med i heile denne plata. I *Konsertstykke* finn man han i form av små sitat. I forlenginga av syklusen til *Songs and Flowers*, ved at nummer tre har tittelen *Praktische Beispiele* (1999).

Så var det kanskje opplagt at også litt av Reicha sin musikk fekk plass på plata. Dei to små utdragene er meint til øving — eitt på lesingar av partitur, der notasjonen finn seg over fleire nøklar og system på likt. Det andre på ein pussig taktart, sett i samtidene. Meir enn 100 år før Bartók nytta Reicha «skeive», samansette taktaartar, som han mente dåtida i liten grad forsto. Det er ikkje farleg, hevda komponisten humoristisk; dette kjenner ein i folkemusikken og i Østen.

Så langt om komponistane — til sist eitt ord om den som tek musikken fram i dagen. Frå samtale med Ellen Ugelvik blir desse punkta ståande:

- Ein audmjukskap, som finst der under alt i møtet med musikken. I omtalen av

Beethoven — han finst, men nokså gøynt på denne plata — løftar ho det alvoret det er å kopla tradisjonen på. I omtalen av Hegdal ligg ei djup forståing. Her finst ein langvarig og gjennomarbeida lytting, ein kjennskap til den intensjon og haldning som ligg bak — og ikkje minst ein kunnskap som er praktisk: Framfor premieren av konsertstykket har ho og Hegdal spelt i lag og lytta verket inn, som heilskap.

- Ein leiken dyrking av det kompromisslause som finst i verk på denne plata. I omfamninga av det kantete og uventa i musikken, vil ho søka motstand; dyrka det som ikkje legg seg rett i fingrane, gje eit spaningspunkt for lyttaren.

- Ein sterk og eigen vilje. I stipendiatprosjektet sitt er Ugelvik oppteken av at ein utøvar ikkje berre kan, men også kan ha ansvar for å krevja dialog — med musikken og med komponistens intensjonar. Det finst ei brytning her, i mellom partituret og kva pianisten vil med lyden. Når Ugelvik set ord på sine val kring Hegdals verk, er det å gjera tydeleg ein faktor. Ho ynskjer å frasera, gje musikken farge, liv og pust — meir enn kva komponisten sjølv har bede om. Med Reicha er det omvendt: Å motstå freistnaden som ligg der i

musikken, til formainga av flotte liner, å gjera dynamikken stor og taktarten meir dansbar. Ein Reicha som er stram, er som eit ideal for Ugelvik — og likevel: Å søka vegleiing hjå ein som kjenner ideal frå tida, har også funnest opning for. Med hammerklaverekspert Liv Glasers vegleiing er kanskje døra lete opp for hakket meire «schwung» i tolkinga.

Ein utøvar med bakgrunn frå ny musikk vil kanskje sjå dei små vala som dei mest interessante, seier Ugelvik. Og likevel: å røra seg til grensa der det bikkar over, vert for følsamt — eller nøkternt — den er viktig for å finna nye uttrykk, hevdar pianisten vidare. Så gjenstår berre spørsmålet: kva synast lyttaren?

gracile e dolente

202

allargando

Improvvisazione aematica ("cadenza della cadenza")

senza tempo

206

ad libr. Piano, poco a poco più forte

a tempo (giusto)

207

Mesure composée: $\frac{5}{8} + \frac{3}{4}$

Excerpt from Magne Hegdal's score; the last (improvised) part of the cadenza.



Photo: Observatoriet

Ellen Ugelvik concentrates on discovering and performing new works by contemporary composers. Ugelvik works as a soloist and chamber musician in Europe, USA and Asia. She has been invited to festivals such as Donaueschinger Musiktage, Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Tasten – Berliner Klaviertage, Huddersfield Contemporary Music Festival, Ultraschall, Tzil Meudcan, Gaudeamus, Kammer Klang, Musikhøst, Rainy Days, De Suite Muziekweek, Angelica Festival, pplANISSIMO, Kwadrofonik Festival, Nordic Music Days, Other Minds, Monday Evening Concerts, Risør Festival of Chamber Music, Ultima Oslo Contemporary Music Festival, Borealis, Bergen International Festival, Happy Days and Ilios.

She collaborates with composers like Helmut Lachenmann, Carola Bauckholdt, George Crumb, Simon Steen-Andersen, Mathias Spahlinger, Claus-Steffen Mahnkopf, Michael Finnissy, Clemens Gadenstätter, Dai Fujikura, Trond Reinholdtsen, Therese Birkelund Ulvo, Christian Blom, Bente Leiknes Thorsen, Christian Jaksjø and Øyvind Torvund.

Her commitment to contemporary music is widely recognized. Her recordings are rewarded with the Norwegian Grammy three times.

In 2008 she received a state grant for performing artists, one of the most coveted awards in Norway. Today she is a research fellow at the Norwegian Academy of Music, working on a project giving premieres of five new piano concerti in the period 2013-2016.

Ellen Ugelvik har fordypet seg i fremføring av samtidsmusikk og gir konserter som solist og kammermusiker over hele verden. Hun har deltatt på festivaler som Donaueschinger Musiktage, Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Tasten – Berliner Klaviertage, Huddersfield Contemporary Music Festival, Ultraschall, Tzil Meudcan, Gaudeamus, Kammer Klang, Musikhøst, Rainy Days, De Suite Muziekweek, Angelica Festival, pplANISSIMO, Kwadrofonik Festival, Other Minds, Monday Evening Concerts, Risør kammermusikkfest, Nordiske Musikkdager, Ultima, Borealis, Festspillene i Bergen, Oslo Kammermusikkfestival, Happy Days og Ilios.

Ellen Ugelvik har bestilt og uroppført en rekke verker og samarbeider med komponister som Helmut Lachenmann, Carola Bauckholdt, George Crumb, Simon Steen-Andersen, Mathias Spahlinger, Claus-Steffen Mahnkopf, Michael Finnissy, Clemens Gadenstätter, Dai Fujikura, Trond Reinholdtsen, Therese Birkelund Ulvo, Christian Blom, Bente Leiknes Thorsen, Christian Jaksjø og Øyvind Torvund.

Hun har vært solist med Oslo filharmonien, KORK, Bergen Filharmoniske Orkester, Oslo Sinfonietta, Bodø Sinfonietta og Risør Kammerorkester. I kategorien samtidsmusikk har hun vunnet Spellemannsprisen tre ganger, både som solist og kammermusiker. Hun er medlem av ensemblene asamisisama og Jagerflygel.

Ellen Ugelvik arbeider nå med et forskningsprosjekt ved Norges



Musikkhøgskole hvor hun utforsker solistens rolle i samtidens klaverkonserter. I perioden 2013-16 urfremfører hun fem nye klaverkonserter på norske og utenlandske scener.

...

Founded in 1946, **the Norwegian Radio Orchestra** is today regarded with a unique combination of respect and affection by its public. The orchestra's repertoire is exceptionally wide, ranging from baroque, classical and contemporary to jazz, pop and rock. The Norwegian Radio Orchestra meets its audience at many different venues and central for the orchestra philosophy are concepts like play, curiosity and flexibility. The orchestra has enjoyed enormous success over the past years, harvesting critical acclaim, and has a pivotal role in Norwegian music as it represents a versatility that is unique in Norway. In the past years the orchestra has collaborated with first class musicians and conductors from all over the world, as well as having the privilege of performing every year at the Nobel Peace Prize Concert. From fall 2013, Miguel Harth-Bedoya is the orchestra's chief conductor, a conductor with many exciting projects and a large international footprint.

Kringkastingsorkestret er 'Hele landets orkester', med en helt spesiell plass i hjertet til musikkelskende nordmenn. Som et medieorkester med et svært allsidig repertoar, er det sannsynligvis det norske orkesteret man hører aller oftest, på konsert - eller kringkastet gjennom en av NRKs kanaler. Øivind Bergh var

Kringkastingsorkestrets dirigent fra starten i 1946. Han ledet orkesteret i en rekke folkekjære programmer fra NRKs Store studio, og la dermed grunnlaget for orkesterets popularitet.

Kringkastingsorkestret har alltid vært et fleksibelt orkester. De spiller alt fra det symfoniske standardrepertoaret og samtidsmusikk, til pop, rock, jazz og folkemusikk, i samarbeid med populære artister og musikere fra inn- og utland. Orkesteret er i dag fylt med de beste blant klassiske instrumentalister, musikere som setter allsidighet og lekenhet høyt, og med en sterk uvilje mot å dele musikken inn i båser. All musikk skal fremføres med samme høye kvalitet og engasjement. Fra høsten 2013 er den internasjonalt renommerte Miguel Harth-Bedoya Kringkastingsorkestrets sjefdirigent.

...

Conductor Bjarte Engeset gained his Diploma, (with the highest possible score), at the Sibelius Academy in Helsinki in 1989, where he studied with professor Jorma Panula. In 1991 he was chosen as a member of the Tanglewood Music Center Seminar of conductors where the teachers included Seiji Ozawa, Gustav Meier, Simon Rattle, Marek Janowski and others. Bjarte Engeset has been Music Director of Tromsø Symphony Orchestra, The Norwegian Wind Ensemble, Swedens' DalaSinfoniettan, artistic director of Northern Norway's Northern Lights Festival, Opera Nord and permanent guest conductor of Flemish Radio Orchestra. He is now Music Director of Royal Norwegian Navy Orchestra



Engeset has been in demand to perform concerts, tours and CD recordings with leading orchestras like Baltimore Symphony, Belgrade Philharmonic, Bergen Philharmonic, Bournemouth Symphony, Czech Philharmonic, Moscow Radio Symphony Orchestra, Malmö Symphony, National Philharmonic Orchestra of Russia, NDR Philharmonic Orchestra, Oslo Philharmonic, Royal Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, St. Petersburg Philharmonic and Zagreb Philharmonic to great public and critical acclaim and with soloists like Ida Haendel, Henning Kraggerud, Oleg Kogan, Truls Mørk, Arve Tellefsen, Vilde Frang, Lars Anders Tomter, Leif Ove Andsnes, Håvard Gimse, Henning Kraggerud, Solveig Kringlebotn, Elizabeth Norberg - Schulz, Benjamin Schmid, Martin Frøst, Ivo Pogorelic and Louis Lortie.

Engesets extensive discography include more than 30 acclaimed best-selling albums. Among them are comprehensive recordings of Grieg's complete orchestral music w / RSNO and Malmö Symphony Orchestra (Naxos «Grieg Edition» 7 albums).

Dirigenten Bjarte Engeset er fra Ørsta og har studert direksjon med Jorma Panula ved Sibelius-akademiet. Ved hans diplomeksamen i 1989 som var en av de beste i Akademiets historie, fikk han juryens høyest oppnåelige poeng. I 1991 ble han innbudt til deberømte dirigentseminaret i Tanglewood i USA med lærere som Seiji Ozawa, Gustav Meier, Simon Rattle og Marek Janowski.

Engeset har vært sjefdirigent og kunstnerisk leder for Tromsø Symfoniorkester, "Det Norske Blåseensemble" og Sveriges DalaSinfoniettan. I en årrekke var han kunstnerisk leder for Nordlysfestivalen og Opera Nord og permanent gjestedirigent for det Flamske Radio Symfoniorkester. Han er for tiden musikkdirektør for Kgl. Norske Marines Musikkorps.

Engeset har dirigert konserter, turneproduksjoner og CD innspillinger med bl. a. Baltimore Symphony, Bergen Filharmoniske Orkester, Bournemouth Symphony, Czech Philharmonic Orchestra, Malmö Symfoniorkester, Moskva Radio Symfoniorkester, NDR Sinfonieorchester, Oslo Filharmoniske Orkester, Royal Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Sofia Philharmonic og Zagreb Filharmonien, - alle med strålende kritikker. Han har dirigert Moskva Radio Symfoniorkester under gjestepill på den prestisjetunge østerrikske Wörthersee Classics Festivalen i Klagenfurt.

Han har samarbeidet med solister som Leif Ove Andsnes, Håvard Gimse, Henning Kraggerud, Solveig Kringlebotn, Elizabeth Norberg - Schulz, Benjamin Schmid, Martin Frøst, Ivo Pogorelic og Louis Lortie.

Engeset har gjort over 30 kritikerroste CD-innspillinger, bl. a. med musikk av Grieg, Svendsen, Tveitt, Sibelius og Irgens-Jensen.

“Konsertstykke i tre deler” was recorded live on January 28th in Store Studio
and in sessions January 29-30th 2015

Producer and editor: Geoff Miles

Engineers: Morten Hermansen, Øystein Nordengen and Øystein Halvorsen

Works for solo piano were recorded October 19-21st 2015 in Sofienberg kirke

Producer, engineer and editor: Sean Lewis

Scores available at the National Library of Norway (NB noter)

Liner notes: Ida Habbestad

Translations: Beryl Foster

Cover photo: Mona Ødegaard

Cover design: Martin Kvamme

Executive producer: Erik Gard Amundsen

Released with support from: Fond for lyd og bilde,
Norwegian Society of Composers and NRK

©&® 2016 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: NOLFA1689010-150 · ACD5089 Stereo

ANTON REICHA

1 Practische Beispiele no. 23 Adagio molto 05:18

MAGNE HEGDAL

2-4 Konsertstykke i tre deler (Concert Piece in three sections) 29:27

ANTON REICHA

5 Practische Beispiele no. 3 Allegro non troppo 03:56

MAGNE HEGDAL

6-15 Songs and Flowers (Annotations VIII-XVII) 20:38

Elisabeth Klein in memoriam

**ELLEN UGELVIK, PIANO
NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA
BJARTE ENGESET, CONDUCTOR**



7044581350898

