

WORLD
PREMIERE
RECORDING

SIMAX
classics

Hjalmar Borgström

JESUS IN GETHSEMANE
DIE NACHT DER TOTEN
CONCERTO FOR VIOLIN
AND ORCHESTRA

JONAS BÅTSTRAND, VIOLIN
NILS ANDERS MORTENSEN, PIANO
THE SYMPHONY ORCHESTRA OF NORRLANDSOPERAN
TERJE BOYE HANSEN, CONDUCTOR

HJALMAR BORGSTRØM (1864–1925)

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | Jesus in Gethsemane, Op. 14 | 22:49 |
| 2 | Die Nacht der Toten, Op. 16 | 09:49 |
| | Concerto for Violin and Orchestra in G Major, Op. 25 | 34:33 |
| 3 | I Allegro moderato 14:43
(Cadenza: Borgstrøm/Båtstrand) | |
| 4 | II Adagio 08:49 | |
| 5 | III Allegro con spirito 11:01 | |

Jonas Båtstrand, violin (tracks 3-5)

Nils Anders Mortensen, piano (track 2)

The Symphony Orchestra of NorrlandsOperan

Terje Boye Hansen, conductor

HJALMAR BORGSTRØM'S MUSICAL PONDERINGS OVER LIFE AND DEATH

by Erling E. Guldbrandsen

As music-lovers, listeners, historians, and musicologists, we still know surprisingly little about the life and music of Hjalmar Borgstrøm. This is a curious situation considering the important role he played in Norway's music life as a distinguished public debater and composer. His mature works resemble those of none other. Borgstrøm expert Jens Arbo wrote in 1925 "The strong element of reflection, of contemplation in his music points towards the deepest reaches of spiritual life."

Hjalmar Borgstrøm (1864–1925) made his mark on the cultural life of Norway's capital, Kristiania (now Oslo) during the first decades of the twentieth century, both with a number of distinctive musical compositions, and with his knowledgeable and incorruptible contribution as a music critic, educator of the general public and debater in the city's leading newspapers. His music was regularly performed until at least as late as World War II, after which it disappeared almost entirely from the repertoire for more than fifty years.

Since the year 2000 a remarkable revival of Borgstrøm's music has taken place. Both of his operas, *Thora paa Rimol* and *Fiskeren*, have finally received their first performance, more than one hundred years after they were composed. The first of the two has already been released on CD (Simax PSC1230), while the latter is in the process of being recorded (PSC1221). A number of his songs and instrumental works are being released on disc for the first time; the same goes for *Jesus i Gethsemane* (1904), *Die Nacht der Toten* (1905) and the violin concerto in G major (1914).

In retrospect Bergstrøm does not stand out as having been particularly radical, although it was as an innovator his contemporaries saw him. As a young man Borgstrøm had friends in radical artist circles in Berlin, one of whom was his peer Ferruccio Busoni, composer and pianist, who later performed the solo part in Borgstrøm's piano concerto *Hæmet* in a major presentation of Borgstrøm's music in Berlin in 1905. In writings and articles Borgstrøm and Busoni polemicized strongly against the idea of 'absolute' music. "I find sheer cultivation of beauty reprehensible, not to say demoralizing," Borgstrøm remarked.

There is a lot we do not know about Borgstrøm. A few things, however, are in place. We know that he grew up in Kristiania (Oslo), the son of a senior civil servant, and that he had a brilliant gift for music. He shone at school and studied the piano and the violin. Curious bits of information appear in the sources, however; we learn that he played the piano well by the age of five, but that the piano was then "closed due to illness in the home." The instrument stayed shut until Borgstrøm was fourteen. What were the consequences of this?

We know that Hjalmar was given a solid foundation in composition from Johan Svendsen and Ludvig Mathias Lindeman, among others. Hjalmar was modest and continually wanted to learn more. He felt more at home with Lindeman's systematic thinking than with the extrovert activity of Svendsen the conductor. But just how modest was he? He was christened Hjalmar Jensen, but rather than share his name with a local composer of popular songs, he changed it to Borgstrøm.

We know that Borgstrøm left provincial Norway at the age of twenty-three in order to fully immerse himself in performances at the concert halls and opera houses of Leipzig, Berlin and other German music metropolises, and later in Paris and London. Borgstrøm claimed that he did not learn much at the Leipzig conservatoire, but how true can that be? He idolized Richard Wagner, and heard both Gustav Mahler and Arthur Nikisch con-

duct. He did not return to Norway until he was almost forty years old, settling in Kristiania where he lived for the rest of his life. We have basic knowledge about his lifetime; his scores, accounts of how his music was received, and several of his numerous articles have been preserved. These represent, as it were, his public figure.

We know too that he was destitute and barely had enough to eat during his time in Leipzig and Berlin. He took jobs playing the violin and piano while he composed large scale works and studied the scores of classical masterpieces in detail. He learned to play the organ in order to take on more work. He pondered over literary and religious matters. He read and studied, listened and wrote. He must have been an unshakeable idealist on behalf of the fine arts. Almost every subsequent account of Borgstrøm's life emphasizes this idealistic trait. Although idealism was not unknown in artistic circles at that time, Borgstrøm probably took it further than most. Art held an unparalleled importance as a source of deepest insight. Music, to him, was far more than emotion and sensual experience. Music, in its purest and most elevated form, was thought which pointed towards a higher spiritual existence. Most important to Borgstrøm was what he called "musical thought" or "musical thinking".

Herein there lies both a clarification and an unresolved contradiction. As a spokesman for programme music he was a proponent of music which expressed extra-musical ideas. He often wrote programmes for his works, that is, texts which explain in words what the music is 'about'. (This also applies to the two symphonic poems on this recording.) Musical thinking is thereby translated into language and concepts, into something extra-musical. At the same time, it was crucial to Borgstrøm that the musical, intellectual content was superior to the written concept and could only be expressed and understood through music.

Borgstrøm's idea of musical meaning is in practice very close to the 'metaphysics of form' which characterized the so-called aesthetics of autonomy – that is, the notion that music possesses its own logic, independent and non-transferrable. Strangely enough it was such an aesthetic approach against which Borgstrøm polemicized throughout his career. He called Brahms's music boring and attacked Brahms's advocate, the famous music critic Eduard Hanslick – who was one of the foremost opponents of programme music.

Borgstrøm defended Wagner's musical drama and the symphonic poems of Liszt, Berlioz and Richard Strauss. In his own music, however, he resembles his adversaries. His five symphonic poems employ a sober harmonic language, something his Norwegian opponents apparently did not hear. Borgstrøm also wrote a number of instrumental works in classical form (symphonies, concertos and chamber music) in which the style is closer to a moderate, early romantic idiom – not to mention classical – than to a radical, 'neo-German' music.

His strong advocacy of French and German programme music was a provocation to many at home in Norway. Following a broad presentation of Borgstrøm's music at the National Theatre in 1912 the ageing music critic and composer Otto Winter-Hjelm again wrote negatively about programme music, stating that Borgstrøm "is a radical disciple of this 'new' school". "With opinions..., which differ so strongly from those of Mr Borgstrøm, one can only lament the fact that such a skilled [man] seeks his ideals in a direction which does not seem able to assert itself with regard to inner soundness and outward beauty..." Winter-Hjelm goes on to write that Jesus i Gethsemane is a piece "in which attractive motifs are faced with an unattainable goal." This is just one example of the general attitude towards Borgstrøm; his texts and programmes may well have stood in the way of unbiased appreciation of the music itself.

He also encountered a good deal of opposition because he did not investigate Norwegian musical roots. During his student days in the 1880s and after returning home in 1903 he found himself at the centre of the city's cultural debates, but he did not take part in the building of Norway's national identity prior to the liberation from Sweden in 1905, or in the search for a 'Norwegian accent' in the music. All the while Borgstrøm remained a decided internationalist. Grieg perceived the high quality of Borgstrøm's orchestra music early on. At the same time he expressed astonishment: "But how peculiar! Norway, Norway, where is it?" (Grieg in a letter to Frants Beyer in 1890). Even as late as after the First World War Borgstrøm was criticized for the lack of a Norwegian element in his music. The periodical *Tidens Tegn* wrote disapprovingly in 1918 that his music "is as good as chemically free of national impulse."

Borgstrøm's contemporary Norwegian painters and poets had close links with Germany and Paris – it is enough to mention Knut Hamsun and Edvard Munch. Like these two, Borgstrøm was intensely involved with the new direction of art towards human spiritual life, towards inner perception, instinctive suppositions, ideals and yearnings, desires and conflicts. He stands at a point of intersection between neo-romanticism and expressionism, but is far more classical in form than his European colleagues.

Borgstrøm's programmatic notes, written in idealistic yearning for the inexpressible and highest realms of art, are on the verge of being pompous, soulful and sentimental. In the public exchange of opinion in Borgstrøm's time there are no objections to be found. The linguistic instinct of the age was simply different from the anti-romantic change of direction which came at the end of World War I. But the emotional climate of the texts does not seem to agree with that of the music. Borgstrøm sought compositional clarity, illumination and structure more than anything else. His musical forms are regular and almost plastic in their thematic treatment, textures, periodicity and harmony. What we hear today is first and foremost a tidy and well organized musical language with rounded, closed for-

mal structures. Borgstrøm's style seems conservative and controlled, even though powerful emotion apparently smoulders below the surface.

This, however, we know a lot less about. Borgstrøm was apparently a lonely and introvert man. The primary source of this information is contemporaneous newspaper articles, and in particular special editions of the periodical *Musik* published on his sixtieth birthday in March 1924 and after his death in July the following year. Acquaintances and colleagues give a fairly intimate account of his nature – up to a certain point. “An intense fire burned behind the impassive appearance of that silent and lonely man,” wrote Jens Arbo in 1925. One is left with the impression of a certain mystification, both on the part of the writers and on the part of the composer himself, whose lips so often remained sealed.

In interviews Borgstrøm could come across as dismissive and almost hostile. The newspaper *Aftenposten* asked him in 1922 whether his new piano quintet, an instrumental work, was programmatic. “Of course it is, what else could it be?” was his entire reply. The reasons for his irritation – if it has been correctly recorded – might have had several causes. One historically relevant aspect is that Borgstrøm was probably tired of all the criticism he had received in Norway for his musical style. Another reason, interesting from an aesthetic point of view, is that he was probably highly justified. The difference between ‘programme music’ and ‘absolute music’ had been exaggerated beyond reason in the course of seventy years of German polemics.

In fact both these forms of music can be dramatic and narrative. Symphonies, sonatas, concertos, overtures, opera and tone poems make use of musical figures which form part of a narrative musical discourse. Both Borgstrøm and his more prominent contemporaries – Mahler, Strauss, Sibelius – created meaningful, narrative works, judged by either inner-musical or extra-musical standards. This is the case whether the music is referred to as programmatic or absolute.

This is also the case with the three works on this recording. In this regard we must return to the opening quotation of this essay, to “the deepest reaches of spiritual life.” It is conspicuous the extent to which both of the symphonic poems take up themes of death and fear of death, penetrating the darkest agonies and religious broodings. Both these dark and somber works were written during an apparently happy period of Borgstrøm’s life; he was forty, newly married to his beloved Amalie Müller, and enjoying premier performances and success in Kristiania. The violin concerto, on the other hand, was written following the death of his wife after only eight years’ marriage. Borgstrøm never recovered from this loss, according to contemporary accounts. He never came round after that terrible blow, instead becoming slier and more introverted, and withdrawing from all social activity. But the violin concerto of 1914 is a bright and vigorous work, quite the opposite of all suppositions of a simple correspondence between life and work.

THE WORKS ON THE RECORDING

Jesus i Gethsemane (*Jesus in Gethsemane*), opus 14, was completed in 1904 and is subtitled “symphonic poem for large orchestra”. It is scored in a single movement lasting twenty-two minutes. The work was first performed at the Music Society in Kristiania on 12 November 1904. The work exists on several recordings in the archives of NRK (the Norwegian broadcasting corporation) from radio transmissions after the Second World War: One recording is from 6 March 1948, and another from 8 April 1960; both versions were performed by the Philharmonic Society orchestra under the leadership of Øivin Fjeldstad.

De dødes natt (*Die Nacht der Toten*) (*The Night of the Dead*), opus 16, is subtitled “symphonic poem for piano, string orchestra, trumpet and tam-tam”. The work lasts a little under ten minutes. It was completed in 1905 and was premiered in Berlin the same year. As far as it is

possible to ascertain this work had not been performed in Norway prior to being recorded for the present CD.

Jesus i Gethsemane and *De dødes natt* belong to a group of four symphonic poems which Borgstrøm composed during an intense, creative period between 1903 and 1905. The first of the four works was *Hamlet* for piano and orchestra, opus 13 (1903), the second *Gethsemane*, the third a symphonic prelude to Ibsen's play *John Gabriel Borkman*, opus 15 (1905), and the fourth *De dødes natt*. Borgstrøm's fifth and largest symphonic poem was *Tanken* (The Thought), opus 26, a large scale work in five movements which received its first performance in 1917, and was for many years considered to be one of the most important works in the history of Norwegian music. While *Hamlet* is based on Shakespeare and *Borkman* on Ibsen, the programme for *Tanken* was written by Borgstrøm himself.

Borgstrøm wrote a programmatic text for **Jesus i Gethsemane** (1904) based on selected passages from the New Testament. The theme of the work focuses on the agony of Jesus the night before his crucifixion, resting in the Garden of Gethsemane with his disciples. Borgstrøm's text is in German, and contains elements from all four gospels: Matthew 26:36–50, Mark 14:32–46, Luke 22:39–54 and John 18:1–12.

Borgstrøm has eliminated many elements of “external” action from the biblical narrative, such as the scene where the disciples sleep instead of keeping watch with Jesus, or the scene in which Peter cuts off the ear of one of the soldiers who is then healed by Jesus. Instead, Borgstrøm concentrates on elements with a stronger spiritual or existential importance. The human fear and agony of the Saviour is given emphasis, as is the image of his sweat dripping to the earth as blood. The angel's reply is placed further along in the musical narrative so that it follows the most pained outbreaks of anguish. The musical contrast is abrupt when Judas and the soldiers appear – to a deliberately banal march in the ‘cheap’ key of C

major. The musical form is neither cyclic nor repetitive, but demonstrates a constant development in keeping with its programme.

Both the ordering and the emphasis of the biblical events have been changed in order to comply with the composer's desire for a continuous, symphonic formal musical process. The theme, as Borgstrøm formulates it, is first and foremost the fear of death, fear of pending suffering, followed by prayer, the intervention of the angel, and lastly the inner transformation of the main character ending in spiritual strength, dignity and human empathy.

If one is less interested in the programmatic text and its implications, the work can be listened to simply as a music-dramatic composition for the sake of the music itself, based on what Borgstrøm elsewhere refers to as pure 'musical logic'.

De dødes natt (The Night of the Dead) (1905) is based on a fairytale-like narrative text. The story takes place in a cemetery at night. It is reminiscent of the setting of Camille Saint-Saëns' *Danse Macabre* (1872), but contains none of the earlier work's humour or grotesque parody. The mood in Borgstrøm's work is serious and without irony, even though the story is deliberately written in the style of a fairytale.

Death appears as the main character. When he beats twelve strokes on his gong, the dead must rise from their graves and dance. Death himself is drawn into the dance and forgets to call his prisoners below before the sun rises. Many of the captured souls break free and rise towards the light in the eternal heights where they find "blessed calm".

Elements of the story are reminiscent of the use of figures (Leitmotifs) in Wagner's music dramas and of the spiritualistic research into death that was common in Europe in Borgstrøm's time (Frederic Myers' *Phantasms of the Living* being a prime example). The programmatic text was most likely written by Borgstrøm himself. He has also provided a num-

ber of musical motifs with semantic interpretations which support the subject matter of the work. The most important aspect of Borgstrøm's composition is nonetheless not so much these interpretations, but rather the musical joy of its rhythms, textures, tunes and thematic development. This work is shorter and clearly less pretentious than *Jesus i Gethsemane*.

In the present recording the gong (tam-tam) has been replaced with the bass drum (gran cassa) for acoustic reasons.

Concerto for violin and orchestra in G major, opus 25, is a classically structured concerto in three movements. As mentioned earlier the mood in this work is much brighter and musically livelier than in the two symphonic poems. The concerto is around thirty-five minutes long; the first movement is nearly fifteen minutes, the slower, lyrical second movement nine minutes, and the finale eleven. The work was composed in 1914 and belongs to Borgstrøm's late period. The concert was premiered at "Den norske musikkfest" in 1914, with Leif Halvorsen playing the solo violin. Furthermore, the NRK archives contain a recording of the concerto from 17 September 1964 in a performance by the Musikselskabet Harmonien; soloist was Håkon Guldbrandsen.

The violin concerto belongs genre-wise with the piano concerto from 1910, the D minor symphony from 1912 and the piano quintet from 1919. It is known that Borgstrøm had a written programme for the D minor symphony (it is mentioned in his article "My D minor symphony", 1912), and probably also for the piano quintet. The interesting thing about this is that Borgstrøm probably conceived and shaped the course of his music in very similar ways, whether the work was classical and purely instrumental or a literary inspired symphonic poem. In both instances he strove to write music in which themes and motifs, harmonic and textural progressions, characteristic use of instruments and figures could be combined in dramatic and meaningful musical development. He wanted to give his music a narrative voice.

HJALMAR BORGSTRØM: SJELEN, DØDEN OG MUSIKKEN

av Erling E. Guldbrandsen

Både som musikklyttere og konsertgjengere, historikere og forskere vet vi fortsatt alt for lite om komponisten Hjalmar Borgstrøm (1864–1925). Dette er en interessant og litt merkelig situasjon, all den tid han spilte en såvidt viktig rolle i det norske musikklivet, både som komponist og som offentlig person.

Borgstrøm preget kulturlivet i Tigerstaden i første tredjedel av 1900-tallet med sine profilerte musikkverker og med sin lærde og ubestikkelige virksomhet som musikkritiker, folkeopplyser og debattant i hovedstadens sentrale aviser. Musikken hans ble hyppig fremført i hvert fall fram til andre verdenskrig. Så forsvant den fra repertoaret i mer enn femti år. Etter år 2000 er det skjedd en bemerkelsesverdig gjenopplivelse av Borgstrøms musikk. Begge operaene hans, *Thora på Rimøl* og *Der Fischer*, er omsider blitt urfremført, over 100 år etter at de ble skrevet. Den første er allerede tilgjengelig på CD (Simax PSC1230) og den siste er også under innspilling (PSC1221). En rekke sanger og instrumentalverker kommer nå ut på plate for første gang, og dette gjelder også *Jesus i Gethsemane* (1904), *Die Nacht der Toten* (*De dødes natt*, 1905) og *Fiolinkonserten i G-dur* (1914).

Det er mye vi ikke vet om Borgstrøm. Vi vet at han var Kristiania-gutt og vidunderbarn med angivelig blendende begavelse, vi vet at han fikk solid musikkopplæring som pianist, fiolinist og komponist med blant andre Johan Svendsen og Ludvig Mathias Lindeman som lærere. Vi vet at han forlot den norske musikkprovinen som 23-åring for å hengi seg til oppførelsene ved konserthus og operahus i Leipzig, Berlin og andre tyske musikksetra, og senere i Paris og London. Han kom ikke tilbake før han var nesten 40 år. Da forble han i Kristiania livet ut. De ytre rammene om livsløpet har vi noenlunde kontroll på.

Partiturene, mottagelsen av musikkens hans, og en del av hans egne, tallrike, publiserte artikler, er bevart. Dette er hans offentlige, så å si hans offisielle profil.

Vi vet også at han levde i pengebød og nærmest sultet i de lange årene i Leipzig og Berlin. Han tok jobber som musiker mens han komponerte svære verker og studerte klassikerens partiturer i detalj. Han leste og studerte, lyttet og skrev. Han må ha vært en urokkelig idealist på den høye kunstens vegne. Omtrent alle senere omtaler fremhever dette trekket. Nå var ikke idealisme ukjent i datidens kunsthiv. Men Borgstrøm gikk nok lenger enn de fleste. Kunsten fikk en uovertruffen betydning som kilde til den dypeste og høyeste innsikt. Musikk var langt mer enn følelse, sansning og opplevelse, musikk var tenkning, i de høyeste og klareste, rent musikalske begreper. Hovedsaken for ham var det han kalte «musikkens tankeinnhold».

Det ligger både en klarhet og en uløst motsigelse i dette. Som talsmann for programmusikken gikk han inn for musikk som skal uttrykke utenommusikalske forhold. Ofte skrev han «programmer» til verkene, det vil si tekster som i ord forteller hva musikken «handler om». (Dette gjelder to av verkene på denne cd-en.) Men dermed er jo det rent musikalske tankeinnholdet forsøkt oversatt til språk og begreper, altså til noe utenommusikalsk. Samtidig var det jo nettopp en hovedsak for ham at det musikalske tankeinnholdet stod over begrepene og bare kunne uttrykkes og forstås gjennom musikk.

Borgstrøms syn på musikkens mening ligger i praksis svært nær den såkalte «formens metafysikk» som preget autonomiestetikken – det vil ideen om at musikken har sin egen logikk, som er selvstendig, selvtilstrekkelig og uoversettelig. Samtidig var det denne estetikken han polemiserte mot gjennom hele sitt virke. Musikken til Brahms betegnet han som kjedelig, og han angrep Brahms' våpendrager Eduard Hanslick, som var en ledende motstander av programmusikk. Borgstrøm forsvarte Wagners musikkdramaer og de symfoniske diktene hos Liszt, Berlioz og Richard Strauss. Men han ligner påfallende

på sine fiender, som Hanslick og Brahms. Han skrev en rekke rene instrumentalverker i klassiske former (som symfonier, konserter og kammermusikk), og tonespråket hans ligger betydelig nærmere de moderate, tidlig-romantiske, for ikke å si klassiske idealene, enn en radikal, «ny-tysk» musikk.

Både i læretiden på 1880-tallet og etter hjemkomsten i 1903 befant han seg midt i hovedstadens kulturdebatter, men han deltok definitivt ikke i den norske nasjonsbyggingen fram mot 1905. Borgstrøm var hele veien en profilert internasjonalist. Grieg oppfattet tidlig kvaliteten i hans orkestermusikk, og uttrykte samtidig sin forbauselse: «Men hvor forunderligt! Norge, Norge, hvor er det?» (brev til Frants Beyer i 1890). Så sent som etter første verdenskrig ble det fortsatt polemisert mot Borgstrøm for dette. I *Tidens Tegn* i 1918 heter det misbilligende at hans musikk «er omtrent kemisk ren for nationale impulser».

I ettertid fremstår Borgstrøm langt fra som noen radikaler. Både ideene og verkene virker konservative og tilbakeskuende, også bedømt etter sin egen tid. Men det er som radikaler han har fått tegnet sin profil. Den unge Borgstrøm fant nok enkelte venner i radikale kunstnerkretser i Berlin. En av dem var den jevnaldrende komponisten og pianisten Ferruccio Busoni, som var solist i klaverkonserten *Hamlet* i en bredt anlagt konsert med Borgstrøm-verker i Berlin 1905. I skrifter og artikler polemiserte både Borgstrøm og Busoni skarpt mot ideen om såkalt «absolutt musikk». «Kunsten henter sin berettigelse fra sit forhold til livet,» heter det ofte hos Borgstrøm. «Det rene skjønheidsdyrkari finder jeg forkastelig, for ikke at si demoraliserende.» Forsvaret for fransk-tysk programmusikk (Berlioz, Liszt, Richard Strauss) ble oppfattet som utillatelig og provoserende her hjemme.

Både malerne og dikterne i Borgstrøms norske generasjon hadde nære kontakter til Tyskland og Paris. Det er nok å nevne Knut Hamsun og Edvard Munch. I likhet med disse to, var Borgstrøm intenst opptatt av kunstens fornyede vending mot menneskelig sjels-

liv, mot indre fornemmelse, ubevisste anelser, begjær og konflikter. Men mer enn noe annet ville Borgstrøm ha klarhet, opplysning og struktur. Hans musikkformer er regelmessige og nesten plastiske i sin temabehandling, teksturer, periodisering og akkordikk. Selv om han en gang ble oppfattet som radikal, hører man i dag et entydig og velordnet tonespråk, med rundede og lukkede former. Stilen virker konservativ og kontrollert, selv om voldsomme følelser synes å gløde under overflaten.

Borgstrøm var visstnok en meget ensom og lukket mann. Den viktigste kilden til dette er et par temanumre av tidsskriftet Musik, utgitt ved 60-årsdagen i mars 1924 og ved hans død i juli året etter. Bekjente og kolleger tegner nokså inngående personlige portretter. Men de kommer til en grense. «Der luet en voldsom ild bak det lukkede ytre hos den tause og ensomme mand,» skrev Jens Arbo i 1925. Men man sitter igjen med inntrykket av en viss mystifisering, både fra skribentene og fra hestens egen munn.

I intervjuer kunne Borgstrøm virke avvisende og nærmest fiendtlig innstilt. Aftenposten spurte for eksempel i 1922 om den nye klaverkvintetten, et rent instrumentalverk, var programmusikk. «Selvfølgelig er det det, hvad skulde det ellers være?» Det var hele svaret. Til grunn for irritasjonen – hvis den er sannferdig gjengitt – kan det ligge flere forhold. Det ene, historiske forholdet, er nok at Borgstrøm var lei av all kritikken han hadde fått for sin musikkprofil her hjemme. Det andre, estetisk interessante, er at han trolig har fullstendig rett. Forskjellen på «programmusikk» og «absolutt musikk» var blitt overdrevet ut i det urimelige etter sytti års tysk polemikk. I realiteten kan begge musikkformer være dramatiske, narrative, altså fortellende. Både symfonier, sonater, konserter, overtyrer og symfoniske dikt bruker musikalske stilfigurer som kan inngå i fortellende musikkforløp. Både Borgstrøm og hans større, samtidige kolleger – som Sibelius, Mahler og Strauss – skaper meningsfulle, fortellende forløp både etter indre-musikalske og utenommusikalske målestokker. Dette gjør de enten musikkverkene kalles programmusikk eller absolutt musikk. Dette gjelder også de tre verkene på denne platen.

Jesus i Gethsemane, opus 14, ble fullført i 1904, og har undertittelen «Symfonisk Digtning for stort orkester.» Varigheten er på hele 22 minutter, i en sammenhengende sats. Stykket ble uroppført i Musikforeningen i Christiania den 12. november 1904. Det finnes i flere opptak i NRKs lydarkiv fra radiosendinger etter andre verdenskrig: Ett opptak er fra 6. mars 1948, et annet er fra 8. april 1960, og begge er spilt av Filharmonisk Selskaps orkester med Øivin Fjeldstad som dirigent.

De dødes natt (Die Nacht der Toten), opus 16, har undertittelen «Symfonisk Digtning for klaver, strykeorkester, trompet og tam-tam.» Varigheten er i underkant av 10 minutter. Stykket ble fullført i 1905 og ble uroppført i Berlin samme år. Så vidt det har gått an å finne ut, har stykket ikke vært spilt i Norge før denne utgivelsen.

Jesus i Gethsemane og De dødes natt hører til en gruppe med fire symfoniske dikt som Borgstrøm skrev i en intens skaperperiode fra 1903 til 1905. Det første av disse var Hamlet for klaver og orkester, opus 13 (1903), og det tredje var en symfonisk innledning til Ibsens skuespill med tittelen John Gabriel Borkman, opus 15 (1905). Borgstrøms femte og største symfoniske dikt er Tanken, opus 26, et helaftens verk i fem satser som ble fullført og uroppført i 1917. Dette var i mange år regnet som et hovedverk i norsk musikkhistorie. Mens Hamlet er bygd på Shakespeare og Borkman på Ibsen, er programmet til Tanken forfattet av komponisten selv.

Til **Jesus i Gethsemane** (1904) har komponisten laget en programtekst som bygger på håndplukkede utvalg fra de fire evangeliene. Stykket dreier seg om den sjelekampen som er beskrevet hos Jesus den siste natten før korsfestelsen, da han befinner seg i Gethsemanehagen med disiplene. Programteksten foreligger på tysk, og inneholder elementer fra alle de fire evangeliene. Dette gjelder Matteus' evangelium, Kapittel 26, vers 36–50, Markus 14, vers 32–46, Lukas 22, vers 39–54, og Johannes 18, vers 1–12.

Flere av elementene i den ytre handlingen har Borgstrøm kuttet bort, slik som scenene der disiplene sovner av i stedet for å våke med Jesus, eller scenen der Peter hugger øret av en soldat og Jesus helbreder skaden. I stedet konsentrerer komponisten seg om de elementene som har en sterkere sjelelig og eksistensiell betydning. Frelserens menneskelige angst og sjeleval er betonet, likeledes at svetten hans drypper til jorden som blod. Engelen mellomkomst er flyttet litt lengre ut i forløpet, slik at den følger etter de verste angstutbruddene. Kontrasten er likevel sjokkerende abrupt når soldatene og Judas ankommer til en banal marsj i tonearten C-dur. Komponisten tar med den verdigheten som hovedpersonen utstråler når soldatene spør etter Jesus fra Nasaret og han svarer, «Det er meg». Den musikalske formen er ikke sykisk eller repeterende, men fremviser en konstant videreutvikling, i tråd med programmet.

Både rekkefølgen og vektleggingen av bibelfortellingens hendelser er altså endret og omformet, slik at de føyer seg etter komponistens behov for en sammenhengende, symfonisk-musikalsk formprosess. Temaet, slik Borgstrøm former det, er først og fremst dødsangsten, redselen for den kommende lidelsen, deretter bønnen, engelens intervensjon, og til sist den indre utviklingen hos hovedpersonen, som munner ut i sjelsstyrke, verdighet og medlidenhet med menneskene.

Hvis man ikke er så interessert i programteksten og dens betydninger, kan stykket også lyttes til som en rent musikalsk-dramatisk komposisjon som oppleves for musikkens egen skyld, ut fra det Borgstrøm andre steder omtaler som en rent «musikalsk logikk».

De dødes natt (1905) bygger på en eventyrtaktig, fortellende tekst. Handlingen foregår om natten på en kirkegård. Susjettet minner om handlingen i det kjente stykket *Danse Macabre* av Camille Saint-Saëns, men er hos Borgstrøm ikke humoristisk eller grotesk-parodisk fremstilt. Stemningen i musikken er alvorlig og uten ironi, selv om fortellingen er bevisst eventyrtaktig.

Døden opptrer som hovedperson. Når han slår tolv slag på sin gong, må de døde stige opp av gravene og danse. Døden selv rives med av dansen, og glemmer å kalle dem ned igjen før solen rinner. Mange av sjelene klarer å bryte ut og stige opp mot lyset i de evige høyder. Fortellingens instanser påminner både om verdensbildet og figurbruken i Wagners musikkdramaer, og om den spiritualistiske dødsforskningen som var aktuell i England og Tyskland på Borgstrøms tid (med Frederic Myers et al's *Phantasms of the Living* som et eksempel). Musikkstykkets programtekst er av ukjent opphav. Trolig er den forfattet av Borgstrøm selv. Komponisten har også angitt en rekke musikalske motiver med programmatisk betydninger som slutter opp om meningsinnholdet i stykket. Det viktigste ved verket er likevel ikke disse betydningene, men den musikalske gleden ved rytmer, klanger, melodier og dramatisk motivisk gjennomføringsarbeid. På denne plateinnspillingen er gong (tam-tam) av akustiske grunner erstattet med stortromme (gran cassa).

Konsert for fiolin og orkester i G-dur, opus 25, er komponert i 1914 og hører til Borgstrøms senere periode. Fiolinkonserten ble urframført i Kristiania i 1. juni 1914 under «Den norske musikkfest» med Leif Halvorsen som solist og antagelig Borgstrøm selv som dirigent.

I NRKs lydarkiv finnes det et opptak fra 17. september 1964. Utøvere er fiolinisten Håkon Guldbrandsen og Musikselskabet Harmoniens orkester (dirigent er ikke angitt). På lyd-båndet opplyses det feilaktig at konserten i 1964 var verkets urfremføring. Dette tyder i alle fall på at stykket ikke har vært mye spilt i de 50 årene siden 1914.

Verket er en klassisk oppbygd konsert i tre satser. Varigheten er omtrent 35 minutter, med en førstesats på nær 15 minutter, en langsommere og lyrisk andresats på knapt 9 minutter, og en finalesats på 11 minutter.

Fiolinkonserten hører genremessig sammen med klaverkonserten fra 1910, d-moll-symfonien fra 1912 og klaverkvintetten fra 1919. Det er kjent at komponisten opererte med et skriftlig program også til d-moll-symfonien, og trolig også til klaverkvintetten. Det interessante ved dette, er at komponisten Borgstrøm sannsynligvis tenkte og formet sine musikalske forløp på svært beslektede måter, enten det nå dreide seg om klassiske, rene instrumentalformer eller litterært motiverte, symfoniske dikt. I begge tilfeller ønsket han å skrive musikk der temaer og motiver, harmoniske og klanglige forløp, karakteristisk instrumentbruk og stilfigurer kunne løpe sammen i dramatiske, fortellende forløp av meningsfull art. Han ønsket å gi musikken en talende stemme.

JESUS IN GETHSEMANE

BORGSTRØM'S PROGRAM NOTES AS PRESENTED IN THE MANUSCRIPT

Zum Verständnis des Werkes diene folgender Auszug des Evangelium:

The following excerpts from the Gospel contribute to understanding the work:

Følgende utdrag fra evangeliet bidrar til forståelse av verket:

.....
Und sie kamen zu dem Hofe, mit Namen Gethsemane. Und er (Jesus) fing an zu zittern und zu zagen. Und er sprach zu ihnen: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod.

They went to a place called Gethsemane. And he (Jesus) began to be deeply distressed and troubled. And he said to them: My soul is overwhelmed with sorrow to the point of death.

Og de kom til et sted som heter Getsemane. Og han (Jesus) begynte å forferdes og engstes. Og han sa til dem: Min sjel er bedrøvet inntil døden.

.....
Und er riss sich von ihnen bei einem Steinwurf, fiel nieder auf sein Angesicht und betete, und sprach: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie Ich will, sondern wie Du willst.

He withdrew about a stone's throw beyond them, knelt down and prayed: Father, if you are willing, take this cup from me; yet not my will, but yours be done.

Og han slet seg fra dem så langt som et stenkast, og falt på kne, bad og sa: Fader! om du vil, da la denne kalk gå meg forbi! Dog, skje ikke min vilje, men din!

.....
Zum andern Mal ging er wieder hin, betete und sprach: Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe Dein Wille.

Und es kam, dass er mit dem Tode rang, und betete heftiger.

Es ward aber sein Schweiss wie Bluttröpfen, die fielen auf die Erde.

Und er ging abermal hin, und betete zum dritten Mal, und redete dieselbigen Worte.

Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel, und stärkte ihn.

He went away a second time and prayed: My Father, if it is not possible for this cup to be taken away unless I drink it, may your will be done.

And being in anguish, he prayed more earnestly, and his sweat was like drops of blood falling to the ground.

So he left them and went away once more and prayed the third time, saying the same thing. And an angel from heaven appeared to him and strengthened him.

Atter gikk han annen gang bort, bad og sa: Min Fader! Kan ikke denne kalken gå meg forbi, uten at jeg må drikke det, da skje din vilje.

Og han kom i dødsangst og bad enda heftigere, og hans sved ble som blodsdråper, som falt ned på jorden.

Og han lot dem være, og gikk atter bort og bad tredje gang og talte de samme ord.

Og en engel fra himmelen åpenbarte seg for ham og styrket ham.

.....
Siehe, da kam Judas, der Zwölfe einer, und mit ihm eine grosse Schaar, mit Schwertern und mit Stangen.

While he was still speaking, Judas, one of the Twelve, arrived. With him was a large crowd armed with swords and clubs.

Og mens han ennå talte, kom Judas, en av de tolv, og med ham en stor flokk som var væpnet med sverd og stokker.

.....

Da nun Jesus wusste alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus, und sprach zu ihnen: Wen suchet ihr? Sie antworteten ihm: Jesus von Nazareth. Jesus spricht zu ihnen: Ich bin's. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke, und fielen zu Boden.

Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Und alsbald trat er zu Jesu, und sprach: Begrüßet seist du, Rabbi, und küsste ihn.

Jesus aber sprach zu ihm: Mein Freund, warum bist du kommen?

Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesus, und griffen ihn.

Jesus, knowing all that was going to happen to him, went out and asked them, Who is it you want? Jesus of Nazareth, they replied. I am he, Jesus said. When Jesus said, I am he, they drew back and fell to the ground.

Now the betrayer had arranged a signal with them: The one I kiss is the man; arrest him and lead him away under guard.

Going at once to Jesus, Judas said, Rabbi! and kissed him.

Jesus replied: Friend, why have you come? Then the men stepped forward, seized Jesus and arrested him.

Jesus visste om alt som skulle skje med ham. Han gikk fram og spurte dem: Hvem leter dere etter? Jesus fra Nasaret, svarte de. Det er jeg, sa Jesus. Judas, han som forrødte ham, var også der sammen med dem. Da Jesus sa: Det er jeg, rygget de tilbake og falt til jorden.

Men han som forrødte ham, hadde gitt dem et tegn og sagt: Den jeg kysser, ham er det; grip ham og før ham sikkert bort!

Og da han kom, gikk han straks bort til ham og sa: Rabbi! og kysset ham.

Men Jesus sa til ham: Venn, hvorfor er du her? Da trådte de til og la hånd på Jesus og grep ham.

JESUS IN GETHSEMANE

BORGSTRØM'S MUSICAL MOTIFS AS PRESENTED IN THE MANUSCRIPT

Für den musikalischen Ausdruck sind folgende Motive benutzt worden:

For the musical expression the following motifs have been used:

Til det musikalske uttrykket er følgende motiver benyttet:

.....
MOTIF 1 (beg.)

Motiv der Angst, das sofort zu dem...

Motif of anxiety, immediately leading into...

Angstmotiv, som straks leder over til...

.....
MOTIF 2 (00.18 and again 01.10)

Motiv der Ergebung überleitet. Nachdem sich diese Motive in Kürze entfaltet haben, tritt...

Motif of Surrender. Resignation, devotion to the will of God. After a short development, the next motif emerges...

Overgivelsesmotiv. Overgivelse, resignasjon, hengivelse til Guds vilje. Etter at disse to motivene kort har utfoldet seg, trer det neste motivet fram...

.....
MOTIF 3 (01:26)

das **Motiv der Todesahnung** hervor. Gleich darauf folgt...

Motif for the notion of Death. Closely followed by...

Dødsannelsesmotiv. Tett på dette følger...

.....
MOTIF 4 (02:02)

das **Motiv der Verzweiflung**, mit dem Folgenden verknüpft, das die Hoffnungslosigkeit darstellt...

Motif of Despair. Musically connected to the following...

Fortvilelsesmotiv. Dette er musikalsk forbundet med det påfølgende...

.....
MOTIF 5 (2:15, 2:41)

Motiv der Hoffnungslosigkeit. Ausser der Bearbeitung der vorstehenden Motive, spielen die Violinen eine breite Melodie [No 12], die durch das übrige Streichorchester öfters mit der Triolenfigur No 1a unterbrochen wird. Die Holzbläser bewegen sich in chromatisch hinuntergehenden Tonleitern. Schliesslich wird die Triolenfigur (No 1a) von den Posauen aufgenommen. Noch einmal und stärker als vorher spricht sich die Angst aus, und dann folgt Jesu Gebet [in Cor Anglais]...

Motif of Hopelessness. All the motifs above are processed. In addition a broad melody in the violins [Motif 12] enters. This is frequently interrupted by the triplet figure 1a (derived from the motif of anxiety) in the rest of the string section. The woodwind section move in cromatic falling scales. Finally the triplet figure 1a is picked up by the trombones. Once more, and more forcefully than before, the anxiety is being expressed. Then follows the prayer of Jesus [in the Cor Anglais]...

Håpløshetsmotiv. Alle de ovenfor nevnte motivene bearbeides. I tillegg klinger en bred melodi i fioliner [Motiv 12]. Denne blir hyppig avbrutt av triolfiguren 1a (hentet fra angstmotivet) i det øvrige strykeorkesteret. Treblåserne beveger seg i kromatisk fallende skalaer. Til sist blir triolfiguren 1a tatt opp i trombonene. Enda en gang, og sterkere enn før, kommer angsten til uttrykk. Derest følger Jesu bønn [i engelsk horn]...

.....
MOTIF 6 (05:33)

Jesu Gebet. (Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie Ich will, sondern wie Du willst.) Dieses wird mit kurzen Zwischenspielen zweimal in verschiedenen Bearbeitungen wiederholt und führt dann zu ...

Jesu' prayer. (Father, if you are willing, take this cup from me; yet not my will, but yours be done.) This theme is repeated twice in different adaptations, separated by short interludes, leading over to...

Jesu bønn. (Min Fader, er det mulig, så la denne kalk gå meg forbi. Dog ikke som jeg vil, men som Du vil.) Dette temaet gjentas to ganger i forskjellige bearbeidelser, adskilt av korte mellomspill. Partiet leder over til...

.....
MOTIF 7 (10:08)

Die Melodie des Engels, der den Heiland stärkt. (Von einer Solo-Violine ausgeführt.) Die Sanfte Stimmung wird jäh von No 8 unterbrochen, dem Motiv der Wache, das von einem kleinen Nebenorchester, bestehend aus Piccolo-Flöten, Trompeten und Trommel, ausgeführt wird.

The melody of the Angel strengthening the Saviour. (Performed by the solo violin). The soft and tender mood is abruptly cut off by the motif of the Guards, performed by a separate ensemble with piccolo, trumpet and snare drum.

Melodien til engelen som styrker Frelseren. (Utført i solo-fiolin.) Den milde og sarte stemningen blir skarpt og brutalt avbrutt av Vokter-motivet, som spilles i et eget ensemble bestående av piccolofløyte, trompet og skarptromme.

.....
MOTIF 8 (12:58)

Motiv der Wache / **The Guardian Motif** / Voktermotiv

.....
MOTIF 9 (13:13)

Das Judas-Motiv. Zum Schluss dieser Episode werden No 8 und No 2 zu gleicher Zeit gebracht. Der letzte Abschnitt des Werkes fängt mit einem neuen Gedanken an...

The Judas motif. Toward the end of this episode the motif of the Guards is brought together with the motif of Surrender. The final part of the work opens with a new musical thought...

Judas-motiv. Mot slutten av denne episoden bringes voktermotivet sammen med overgivelsesmotivet. Verkets siste avsnitt åpner med en ny musikalsk tanke...

.....

MOTIF 10 (15:10, 16:35)

Dem Motive der Seelenstärke. Sehr bald tritt jedoch No 1a in verschiedenen Instrumenten auf (zuletzt auch in den Schlaginstrumenten, Tamtam und Pauke).

The Fortitude motif. Very soon, however, the Anxiety motif is introduced in different instruments, finally also in the percussion, tamtam and timpani.

Motivet for Sjelsstyrke. Meget snart kommer imidlertid motiv 1a (angstmotiv) inn i forskjellige instrumenter, til slutt også i slagverk, tamtam og pauke.

.....

MOTIF 11 (17:40)

Das Motiv des Mitleides mit der Menschheit. Noch kommt ein Ausbruch der höchsten Angst, die in No 2 endigt. Dann tritt wieder No 11 hervor, und das Werk schliesst mit einer letzten Durchführung von No 10.

The motif for Compassion with Humanity. Yet again an outburst of the most powerful anxiety, ending however in the motif of Surrender (motif 2). Then motif 11 is brought to the fore, and the work ends with a final development of motif 10.

Motivet for Medlidenhet med Menneskene. På ny kommer et utbrudd av den sterkeste angst, som imidlertid ender i overgivelsesmotivet (motiv 2). Motiv 11 trer i forgrunnen, og verket ender med en siste gjennomføring av motiv 10.

DIE NACHT DER TOTEN

BORGSTRØM'S PROGRAM NOTES AND MUSICAL MOTIFS, AS PRESENTED IN
THE MANUSCRIPT

Es ist Nacht. In ihren Gräbern ruhen die Toten.

It is night. The dead are resting in their graves.

Det er natt. De døde hviler i sine graver.

.....

1. MOTIV DES RUHENS (beg.)

Um Mitternacht schlägt der Tod zwölf Schläge auf seinem Tamtam (1:17); die Toten müssen jetzt aus ihren Gräbern heraussteigen. Sie fangen einen wilden Tanz an.

At midnight Death strikes twelve times on his tamtam (1:17). The dead must now arise from their graves. They begin a wild dance.

Ved midnatt slår Døden tolv tunge slag på sin tam-tam (1:17). De døde må nå stige opp av sine graver. De begynner med en vill dans.

.....

2. DAS TANZ-MOTIF (1:18)

Und beklagen ihr schattenhaftes Dasein.

They complain about their shadowy existence.

De klager over sin skyggeaktige eksistens.

.....

3. DAS KLAGEMOTIV (1:55)

Doch sie gedenken auch der frohen Tage ihres Erden-Lebens.

But they also remember the happy days of their earthly lives.

Men de minnes også lykkelige dager i sitt jordiske liv.

.....

4. DAS ERINNERUNGS-MOTIV (2:36, repeat 6:31)

Bald schwindet um die Lust der Erinnerung in Wehmut. (No. 2 im Klavier, No. 4 im Streichorchester in Moll.)

Der Tanz geht weiter und wird immer wilder. Bis zum Sonnenaufgang soll er wahren, dann muß der Tod seine Toten durch sechs Tamtamschläge ins Grab zurückrufen. Doch der wilde Tanz hat von Tod berückt, [bevor] er sein Eigenthum zurückgefordert hat, geht die Sonne auf:

The joy over the memories are mixed with sadness. (While motif no. 2 is played in the piano part, motif no. 4 is played in the strings, this time in minor.)

The dance continues, ever more wild. It will last until sunrise, when Death has to call his dead back to their graves with six strokes of the tamtam. But the wild dance have put Death in a rapture, and before he has claimed his belongings back, the sun rises:

Gleden over minnene blandes med vemod. (Mens motiv nr. 2 spilles i klaveret, spilles motiv nr. 4 i strykeorkesteret, nå i moll.)

Dansen fortsetter, og blir stadig villere. Helt til soloppgang skal den vare, da må Døden med seks tam-tam-slag kalle sine døde tilbake til graven. Men den ville dansen har satt Døden i henrykkelse, og før han har fått krevd sin eiendom tilbake, går solen opp:

.....

5. SONNENAUFANGANG-MOTIV (trumpet, 7:46)

Die Tanzenden sind nun frei geworden, und steigen empor zu den Höhen des ewigen Lichtes; dort finden sie selige Ruhe. (No. 1 in Dur, von dem violinen in äußerster Höhe ausgeführt.)

Der Tod versucht noch seine Toten wieder zu erlangen und läßt mehrmals seine sechs Schläge ertönen. Aber er hat seine Macht über sie verloren. Nur einigen schwerfälligen und ungelenken Seelen (von den Kontrabässen ausgeführt) gelingt er nicht die lichte Höhe zu erreichen und entmutigt tanzen sie in das Grab zurück.

Strahlender Sonnenschein: die Freude der befreiten Geister, das der Schwerfälligen und der Kummer des Todes.

The dancing have now become free and rise up towards the heights of the eternal light; where they find bliss. (Motif No. 1, this time in Major, in the top register of the violins.) Death tries to win back his subjects and lets the six strokes sound several times. But he has lost his power over them. He is only able to conjure a few clumsy and unstable souls (performed by the double basses) back from the light of the heights. Discouraged they dance their way back into the grave.

Radiating sunshine: The joy of the liberated spirits. The return of the discouraged to the grave and pits of death.

De dansende er nå blitt fri og stiger opp til det evige lysets høyder; der finner de salig ro. (Motiv nr. 1, nå i dur, utføres av fiolinene i høyeste register.)

Døden forsøker å vinne tilbake sine døde og lar flere ganger de seks slagene klinge. Men han har mistet sin makt over dem. Bare noen tyngre og mer ubefestede sjeler (utføres av kontrabassene) klarer han å mane tilbake fra de lysende høydene, og motløst danser de seg ned i graven igjen.

Strålende solskinn: De befridde ådenes glede. De motløses tilbakevending til graven og dødens kummer.

Jonas Båtstrand (1973) received his first violin lessons from Thode Fagelund in Drammen. He continued his studies at the Norwegian Academy of Music with Bjarne Fiskum and Harald Aadland, and with Stephan Barrat-Due at the Barrat-Due Musikk institutt. Later he achieved a Soloist Diploma at the Guildhall School of Music and Drama with Professor Detlef Hahn. Båtstrand has also studied with Camilla Wicks and Miguel Negri, and played for legends like Ricci and Menuhin.

Båtstrand has been leader in Kristiansand Symphony Orchestra and the Symphony Orchestra of the NorladsOperan in Umeå. At present he lives in Oslo and is Artistic Director of the newly formed Christiania Ensemble.

On this recording Båtstrand plays on a violin built by Camillo Camilli (ca. 1740) owned by the Sparebankstiftelsen in Norrland.

Jonas Båtstrand (1973) fikk sin første fiolinundervisning av Thode Fagelund i Drammen. Han studerte videre ved Norges musikkhøgskole med Bjarne Fiskum og Harald Aadland, samt ved Barrat-Dues Musikk institutt med Stephan Barrat-Due. Senere tok han solistdiplom ved Guildhall School of Music and Drama i London med professor Detlef Hahn. Båtstrand har også hatt private studier med Camilla Wicks og Miguel Negri, samt spilt for legender som Ricci og Menuhin.

Båtstrand har vært ansatt som konsertmester i Kristiansand Symfoniorkester og ved Norrlandsoperans Symfoniorkester i Umeå. Han er for tiden bosatt i Oslo og er kunstnerisk leder for det nystartede Christiania Ensemble.

Båtstrand spiller på denne innspillingen på en fiolin av Camillo Camilli (ca. 1740) som eies av Sparebankstiftelsen i Norrland.

Nils Anders Mortensen was born in Flekkefjord in 1971. He played the piano since the age of 3, won the national piano competition Ungdommens Pianomesterskap in 1986. He studied at Norges musikkhøgskole, Ecole Normale Paris and Hochschule für Musik und Theater Hanover. His most important teachers were Einar Steen-Nøkleberg, Tatjana Nikolayeva and Hans Leygraf.

In 1996 Mortensen was awarded “Debut of the year” by Rikskonsertene (Concerts Norway), resulting in an extensive tour of recitals through Norway. Internationally he won prizes like the Ibla Grand Prize of Sicily in 1995 and the Chopin-Gesellschaft Prize of Hanover in 1996, followed by concerts in the United States and Germany. In 1998 he won the Mozarteum prize at the summer academy of Salzburg. He has also toured Russia, Hungary and the Baltic states.

Mortensen has been soloist with the Norwegian symphony orchestras, and in 1998 he performed the Grieg piano concerto at the famous closing concert of the Bergen International Festival, together with the Norwegian Radio Orchestra. He is a frequent guest at the Norwegian chamber music festivals, like Stavanger, Oslo, Lofoten and Risør. With the Stavanger Symphony Orchestra he made a recording of piano concertos by Geirr Tveitt.

Nils Anders Mortensen er født i Flekkefjord i 1971. Han har spilt piano siden 3-årsalderen, og vant Ungdommens Pianomesterskap i 1986. Sine studier har han fra Norges musikkhøgskole, Ecole Normale Paris og Hochschule für Musik und Theater Hannover, med Einar Steen-Nøkleberg som lærer. Andre viktige lærere for ham var Tatjana Nikolaeva og Hans Leygraf.

I 1996 ble Mortensen kåret til «Årets debutant» av Rikskonsertene. Dette innebar bl.a. en recitalturné i Norge samt debutkonsert i Universitetets Aula. Internasjonalt har Mortensen vunnet priser og stipender, t. prisen i pianokonkurransen Ibla Grand Prize på Sicilia førte til konserter i USA og Tyskland. Siden har han også gjestet Russland, Baltikum og Ungarn.

I 1998 vant han Mozarteum-prisen i Salzburg. Nils Anders Mortensen gjorde i 1998 Griegs a-mollkonsert ved Festspillene i Bergen, sammen med Kringkastingsorkesteret. Han har deltatt ved flere av de norske kammermusikkfestivalene, bl.a. Stavanger, Oslo, Lofoten og Risør. Med Stavanger Symfoniorkester har han spilt Geirr Tveitts klaverkonserter. Nils har gjort mange opptak i NRK radio og fjernsyn. Han mottok i 2004 Robert Levins minnepris under Festspillene i Bergen.

The **Symphony Orchestra of NorrlandsOperan**, based in Umeå in the north of Sweden, has a dual function as a symphony orchestra and an opera ensemble. The original core of the orchestra was drawn from the local military band formed in 1841. When NorrlandsOperan was started in 1974 with Arnold Östman as its first conductor the string section was added. Today the orchestra consists of 47 full-time musicians, with recent recordings for labels like BIS, CCnC, Phono Suecia, Sterling and Olympia. Roy Goodman, Kristjan Järvi and Andrea Quinn are former chief conductors, a position held from 2009 by Rumon Gamba.

NorrlandsOperans Symfoniorkester er virksomt både som operakapell og symfoniorkester. Grunnlaget for dagens orkester var et militært blåseensemble grunnlagt 1841. Dette orkesteret fikk styrkere da NorrlandsOperan ble grunnlagt i 1974 med Arnold Östman som første sjefsdirigent og operasjef. Idag består orkesteret av 47 musikere som de senere årene har gjort en rekke CD-innspillinger og vunnet Grammis for innspillingen av Lycksalighetens ø av Hilding Rosenberg. Andre innspillinger finnes på selskap som BIS, CCnC, Phono Suecia, Sterling og Olympia. Roy Goodman, Kristjan Järvi og Andrea Quinn er tidligere sjefsdirigenter mens Rumon Gamba overtok i 2009.

Terje Boye Hansen's musical education has been for the bassoon, teaching and conducting. In 1968, after his studies, he was engaged as a bassoon player by The Norwegian Opera, and held the position of principal since 1980. During this time he also conducted extensively in Norway and abroad. After a short time as freelance, he was in 1992 reengaged by The Norwegian Opera, this time as chief conductor for the touring department.

Terje Boye Hansen's repertoire includes more than 40 operas and operettas plus a great many ballets. For instance: *Carmen*, *Hansel and Gretel*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *La Boheme*, *Madam Butterfly*, *Tosca*, *The Magic flute*, *Così fan tutte*, *Figaro's wedding*, *Don Giovanni*, *The Firebird*, *The Rite of Spring*, *Swan Lake*, *Romeo and Julie* e.t.c. Boye Hansen has also conducted a great number of symphony orchestras and has worked for radio and television. He has conducted in Finland, Denmark, Sweden, Germany, Italy, England and South-Afrika. In Norway he visits all the main orchestras.

The last 10 years he has worked with old, forgotten Norwegian music. This interest has led to concerts and CD recordings. Among these are Hjalmar Borgstrøm's two operas *Thora paa Rimol* and *Der Fischer*. Edvard Fliflet Bræin's *Anne Pedersdotter*, Geirr Tveitt's *Jeppe* and Egil Hovland's *Fange og fri* is also on his repertoire of Norwegian operas.

Terje Boye Hansen har utdannelse som fagottist, musikkpedagog og dirigent. Etter studier ble han i 1968 ansatt i Den Norske Opera som fagottist, siden 1980 som solo fagottist. Under hele denne tiden hadde han også dirigentoppgaver både i Norge og utlandet. Etter kort tid som freelance ble han i 1992 igjen tilknyttet Den Norske Opera, denne gang som dirigent med ansvar for Riksoperaen, DNO's turneavdeling.

Repertoaret omfatter over 40 operaer og operetter, samt en rekke balletter, som f. eks.: Carmen, Hans og Grete. La Traviata og Rigoletto, La Boheme, Madame Butterfly, Tosca, Tryllefløyten, Così fan tutte, Figaros bryllup, Don Giovanni, Ildfuglen, Vårofferet, Svanesjøen, Romeo og Julie m. fl. Boye Hansen har hatt mange oppdrag for radio og TV. Han har gjestet i Finland, Danmark, Sverige, Tyskland, Italia, England og Sør-Afrika. I Norge har turneene vært mange.

I de senere år har han engasjert seg sterkt i arbeidet om å gjenoppdage den norske musikkhistorien. Dette har resultert i flere konserter og CD innspillinger med glemt norsk musikk av høy kvalitet. Av norske operaer har han urframført Borgstrøms to operaer Thora paa Rimol og Der Fischer. Andre norske operaer på repertoaret er Edvard Fliflet Bræns Anne Pedersdotter, Geirr Tveitts Jeppe og Egil Hovlands Fange og fri.

MORE WORLD PREMIERE RECORDINGS IN THE NORDIC EDITION SERIES ON SIMAX CLASSICS:

The Chamber Works of J.H.Freithoff

Ketil Haugsand, leader · Norwegian
Baroque Orchestra Soloists
PSC1220

Songs by Geirr Tveitt

Per Vollestad, baritone · Sigmund
Hjelset, piano
PSC1223

Northern Delights, music by Ræhs, Roman, Agrell, Ruffo

Norwegian Baroque Quartet
PSC1224

Frühlingslied, selected piano pieces by Halfdan Kjerulff

Einar Steen-Nøkleberg, piano
PSC1225

Thomas D.A. Tellefsen Chamber Works

Øystein Birkeland, cello · Atle
Sponberg, violin · Einar Steen-
Nøkleberg, piano
PSC1226

Edvard Flifret Bræin: Complete Symphonies

Norwegian Radio Orchestra · Peter
Szilvay, conductor
PSC1227

The Complete Piano Works of Halfdan Kjerulff

Einar Steen-Nøkleberg, piano
PSC1228 (3 CD)

Bjarne Brustad: Music for violin solo

Sølve Sigerland, violin · Lars Anders
Tomter, viola
PSC1229

**Hjalmar Borgstrøm: Thora paa Rimol
(Opera)**

Randi Stene, mezzo-soprano · Harald
Bjørkøy, tenor · Trondheim Symphony
Orchestra · Terje Boye Hansen,
conductor
PSC1230 (2 CD)

**Waldabendlust, German lieder to
music by Kjerulf, Winter-Hjelm,
Irgens-Jensen and Backer Grøndahl**

Isa Katarina Gericke, soprano ·
Sveinung Bjelland, piano
PSC1231

**Thomas Tellefsen: The Piano
Concertos**

Einar Steen-Nøkleberg, piano ·
Trondheim Symphony Orchestra ·
Terje Mikkelsen, conductor
PSC1232

**Symphonic Poems by Selmer and
Svendsen**

Oslo Philharmonic Orchestra ·
Michail Jurowski, conductor
PSC1233

**David Monrad Johansen: Piano
Concerto · Pan**

Johan Kvandal: Piano Concerto
Håvard Gimse, piano
Oslo Philharmonic Orchestra ·
Christian Eggen, conductor · Ole
Kristian Ruud, conductor
PSC1234

**Eg veit ei lita jente · I know a little
girl, Lieder and chamber music by
Paul Okkenhaug**

Eir Inderhaug, soprano · Sveinung
Bjelland, piano · Tom Ottar
Andreassen, flute · Øystein Birkeland,
cello
PSC1235

**Haugtussa and German Lieder by
Catharinus Elling**

Ann-Helen Moen, soprano · Gunilla
Süssmann, piano
PSC1236

**Til Eva – selected Norwegian songs,
a tribute to Eva Sars Nansen. Lieder
by Halfdan Kjerulf, Agathe Backer
Grøndahl and Rikard Nordraak**
Isa Katharina Gericke, soprano
Christian Ihle Hadland, piano
Recorded at the Polhøgda villa, the
home of Fridtjof Nansen and his wife
Eva.
PSC1238

RECORDED 9–13 JUNE 2008 IN
NORRLANDSÖPERAN, UMEÅ

PRODUCER AND EDITOR:
JØRN PEDERSEN
BALANCE ENGINEER: GEOFF MILES

MANUSCRIPTS, PHOTO AND
INSPIRED ASSISTANCE FROM ØYVIND
NORHEIM AND THE REST OF NORSK
MUSIKKSAMLING.

LINER NOTES:
ERLING E. GULDBRANDSEN
TRANSLATION: ANDREW SMITH

COVER DESIGN: GRAF AS

EXECUTIVE PRODUCER:
ERIK GARD AMUNDSEN

RELEASED WITH SUPPORT FROM: NORSK
KULTURRÅD (KLASSIKERSTØTTEN),
MUSIKK I FINNMARK,
NORRLANDSÖPERANS
SYMFONIORKESTER AND
SPARBANKSSTIFTELSEN NORRLAND

PSC1311

© & ® GMF 2010
ISRC NOFZS0911010-050

ALL TRADEMARKS AND LOGOS ARE PROTECTED.
ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OF THE
OWNER OF THE WORK REPRODUCED RESERVED.
UNAUTHORISED COPYING, HIRING, LENDING,
PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING OF
THIS RECORD PROHIBITED.

