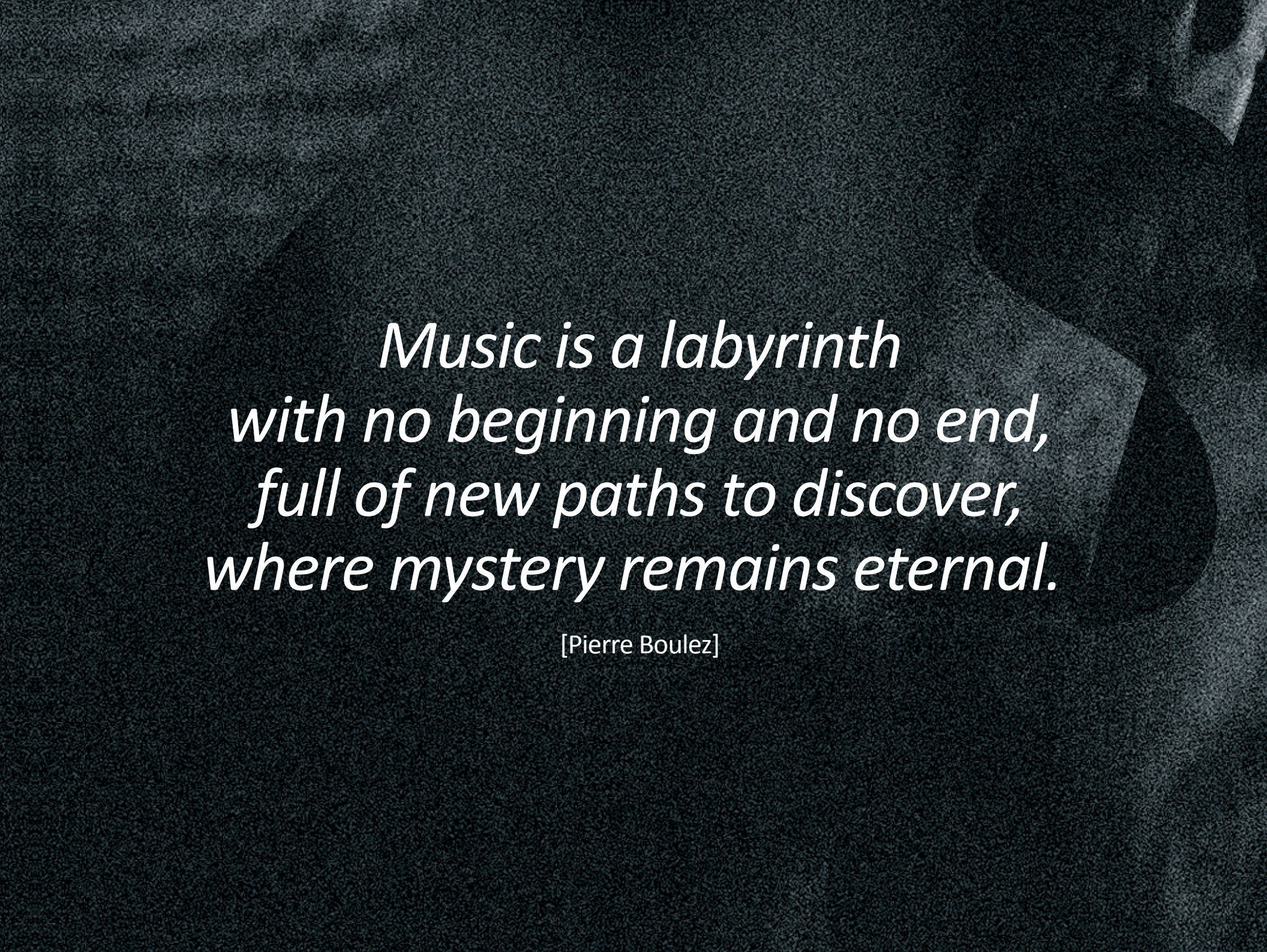


NORWEGIAN
AURORA
CONTEMPORARY

WANTED

**BOULEZ
CARTER
SCHAATHUN**

HÅKON AUSTBØ, PIANO



*Music is a labyrinth
with no beginning and no end,
full of new paths to discover,
where mystery remains eternal.*

[Pierre Boulez]

Pierre Boulez: Troisième Sonate (1957)

Universal Edition

- formant 2: Trope

1 Texte	01:03
2 Parenthèse	02:38
3 Glose	01:40
4 Commentaire	02:42

- formant 3: Constellation – Miroir

5 Mélange.blocs.points	00:23
6 Points 3	01:50
7 Blocs II	03:30
8 Points 2	02:06
9 Blocs I	03:26
10 Points 1	00:37

Elliott Carter:

11 Night Fantasies (1980)	22:48
--	-------

Associated Music Publishers

Asbjørn Schaathun:

ΦΥΣΙΣ (Physis) – for amplified piano and five digital harmonizers (1986/2003)

Edition Wilhelm Hansen

12 Area I	02:58
13 Area II	02:17
14 Area III	02:23
15 Area IV	01:33
16 Area V	02:40
17 Area VI	02:16
18 Area VII	01:47

Adagio and Allegro (1976/2010)

Edition Wilhelm Hansen

19 Adagio	02:56
20 Allegro	03:20

Håkon Austbø, piano

WANTED

...My sonata, with the five *formants* that it comprises, may be called a kind of 'work in progress', to echo Joyce. I find the concept of works as independent fragments increasingly alien, and I have a marked preference for large structural groups centered on a cluster of determinate possibilities (Joyce's influence again). The five *formants* clearly permit the genesis of other distinct entities, complete in themselves but structurally connected with the original *formants*: these entities I call *développants*. Such a 'book' would thus constitute a maze, a spiral in time. I have often compared this work with the plan of a city. One does not change its design, one perceives exactly what it is, and there are different ways of going through it. One can choose one's own way through it, but there are certain traffic regulations.

Pierre Boulez in *Sonate, que me veux-tu?* (1960)

...We put the performer himself back into the creative process, after having asked him for many years to merely play the text as "objectively" as possible. What am I saying? It's even a glorification of the performer that we end up with! And not at all the robot performer with the stunning precision, but a performer who is interested and free in his choices.

Pierre Boulez in *Aléa* (1957)

Night Fantasies is a piano piece of continuously changing moods, suggesting the fleeting thoughts and feelings that pass through the mind during a period of wakefulness at night. The quiet, nocturnal evocation with which it begins and returns occasionally, is suddenly broken by a flighty series of short phrases that emerge and disappear. This episode is followed by many others of contrasting characters and lengths that sometimes break in abruptly and, at other times, develop smoothly out of what has gone before. The work culminates in a loud, obsessive, periodic repetition of an emphatic chord that, as it dies away, brings the work to its conclusion.

In this score, I wanted to capture the fanciful, changeable quality of our inner life at a time when it is not dominated by strong, directive intentions or desires – to capture the poetic moodiness that, in an earlier romantic context, I enjoy in works of Robert Schumann like *Kreisleriana*, *Carnaval*, and *Davidbündlertänze*.

Elliott Carter, notice in the score of *Night Fantasies* (1980)

I must have structures to work against, otherwise I can't write. It is a means to moderate my own language. The most successful moments in my music arise when I set out to pursue a certain thought which then collides with a structure that says: you can't do it this way! In this crash, fruitful things happen.

Asbjørn Schaathun (1995)

The score of ΦΥΣΙΣ is divided in 7 areas that each consists of 4 to 5 shorter structures of which the performer (almost) freely chooses the order. The order of the parts that the performer thus largely has decided upon, is in its turn crucial for the transposition of the piano part by the harmonizers; the transposition enlarges, as it were, the interior, rich life of the piano resonance, by means of melodic threads derived from the material that the piano part is based on. Therefore the title ΦΥΣΙΣ; the small in the big, the big in the small, in an eternal round dance.

Asbjørn Schaathun (rev.2005/10)

...Sonaten min, med de fem *formantene* som den omfatter, kan kalles et slags ‘work in progress’, for å parafrasere Joyce. Jeg føler meg mer og mer fremmed overfor ideen om verk som uavhengige fragmenter og har en markert preferanse for store strukturelle grupper sentrert rundt en samling definerte muligheter (Joyces innflytelse igjen). De fem *formantene* tillater klart tilblivelsen av andre adskilte enheter, i seg selv komplette, men strukturelt forbundet med de originale *formantene*: disse enheter kaller jeg *développants*. En slik ‘bok’ ville utgjøre et labyrintisk nett, en spiral i tiden.

Jeg har ofte sammenlignet dette verket med et bykart. Man forandrer ikke byens utseende, man oppfatter nøyaktig hvordan den er, og man kan gå gjennom den på forskjellige måter. Man kan velge sin egen vei, men det er visse trafikkregler.

Pierre Boulez i *Sonate, que me veux-tu?* (1960)

...Vi bringer selve utøveren tilbake i den kreative prosessen, etter i mange år bare å ha spurt ham om å spille teksten så “objektivt” som mulig. Hva sa jeg? Det er sågar en forherligelse av utøveren vi ender opp med! Og slett ikke robotspilleren med den forbløffende presisjonen, men en fortolker som er interessert og fri i sine valg.

Pierre Boulez i *Aléa* (1957)

Night Fantasies er et klaverstykk med stadig skiftende stemninger, som henspiller på de flytende tanker og følelser som går gjennom sinnet i søvnløse perioder om natten. Den stille, nattlige atmosfæren i begynnelsen av stykket, som vender tilbake fra tid til annen, blir plutselig avbrutt av en hvirvlende rekke korte fraser som dukker opp og forsvinner. Denne episoden blir etterfulgt av mange andre med kontrasterende karakter og lengde, som noen ganger bryter abrupt inn og andre ganger utvikler seg gradvis fra det foregående. Verket kulminerer i en sterk, manisk, periodisk repetisjon av en pregnant akkord som, idet den dør hen, bringer verket til en avslutning. I dette partituret ønsket jeg å fange den fantasifulle, foranderlige egenskapen i vårt indre liv på tidspunkt når det ikke er dominert av sterke, retningsgivende intensjoner eller ønsker – å fange den poetiske uforutsigbarheten som jeg, i en tidligere romantisk kontekst, liker i verk av Robert Schumann som *Kreisleriana*, *Carnaval* og *Davidsbündlertänze*.

Elliott Carter, forord i partituret til *Night Fantasies* (1980)

Jeg må ha strukturer å arbeide mot, ellers kan jeg ikke skrive. Det handler om å moderere mitt eget språk. De mest vellykkede øyeblikk i min musikk oppstår når jeg vil gjennomføre noe etter en bestemt tankegang, og så kolliderer dette mot en struktur som sier: sånn kan du ikke gjøre! Det er i dette sammenstøtet at det fruktbare skjer.

Asbjørn Schaathun (1995)

ΦΥΣΙΣ partitur er delt inn i 7 områder som alle består av 4 til 5 kortere forløp som utøveren (nesten) fritt velger rekkefølgen av. Rekkefølgen av delene som altså utøveren for en stor del har bestemt, blir igjen utslagsgivende for harmonizernes transponering av pianostemmen; Transponeringen liksom forstørrer opp pianoetterklangens indre, rike liv ved hjelp av melodiske tråder som er avledet fra det samme materiale som pianostemmen bygger på. Derfor tittelen ΦΥΣΙΣ; det lille i det store, det store i det lille, i en evig runddans.

Asbjørn Schaathun (rev.2005/10)

What the three main pieces on this CD have in common, apart from their style, which is clearly modernistic, is the fact that each work represents a crucial point in the composer's development. Also, they all combine rigidity and freedom, navigating between musical structures in a labyrinth; navigation in varying degree determined by the composer or left to the performer, depending on which piece we consider.



Pierre Boulez institutionalized aleatoric music in his *Troisième Sonate*. The idea had come from John Cage who based many of his works on chance. Boulez' concept is different; as quoted above he wanted to leave the performer with a certain number of choices, but with "traffic regulations" in the navigation. He felt the necessity of freedom after having composed such strictly serial works as *Structures I* for two pianos (1952), where even the compositional process had become automatized.

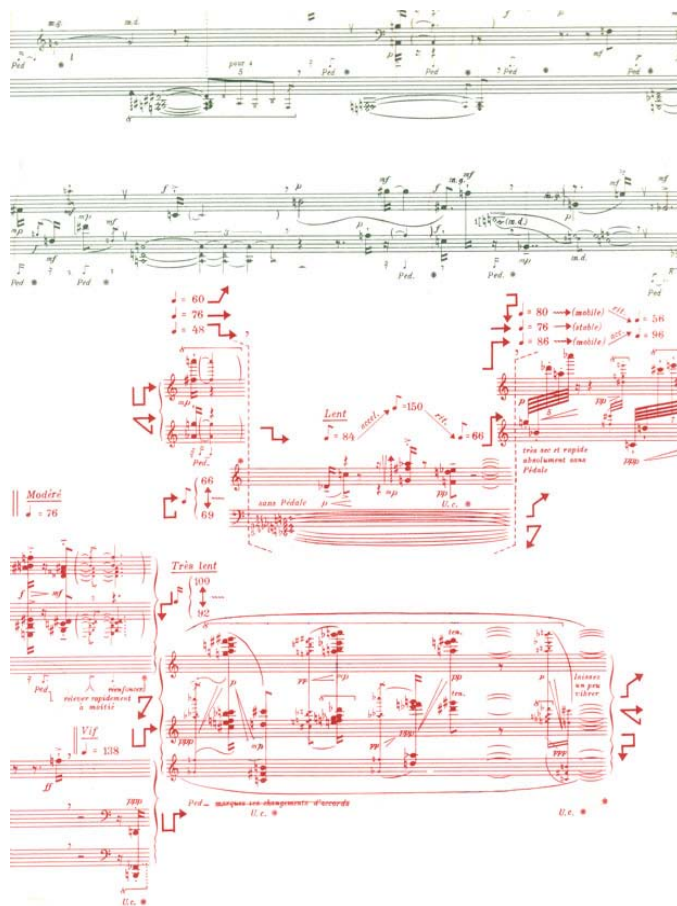
The first choice the performer has to make in the 3rd sonata, is which of the originally five *formants*

to perform. The word *formant* signifies an element of a larger construction; something slightly different from the movements of a sonata. More specifically, it can refer to an element of a sound; a harmonic. Much as a given combination of overtones presents a specific aspect of the total sound, each combination of *formants* represents a different aspect of the sonata. The *formants* were: 1. *Antiphonie*, 2. *Trope*, 3. *Constellation*, 4. *Strophe*, 5. *Séquence*. The third *formant* was published in a retrograded form, *Miroir*. One was supposed to freely choose which ones to play and in which order. However, since three of the five *formants* (nos. 1, 4 and 5) were never published - the sonata has remained a work in progress - the performer is left with only one choice on this level: whether to play *Trope* before or after *Constellation-Miroir*. In this recording, I took the first choice.

Of course, the choices are ideally made spontaneously, without premeditation, whereas in a recording things necessarily become fixed once and for all. This is especially true for the "small choices" one has to make *en route* during the performance of a given *formant*. In *Trope*, these are:

1. in which order to play the four sections constituting the *formant*: *Texte*, *Parenthèse*, *Glose*, *Commentaire* (my order in this recording). There are 8 possible orders,
2. whether or not to play the structures placed inside parentheses in the two sections *Parenthèse* and *Commentaire*,
3. how to place the notes indicated to be played freely within a given time-span, and in the passages marked *Libre*. In other passages, the timing has to be strict.

The titles need some explanation. *Trope* means a figurative use of a word, but may refer to the way



Boulez used the twelve-tone row that serves as basic material for the sonata. The titles of the sections are taken from the rhetoric as well. *Glose* means a word that needs translation or explanation, here as opposed to *Texte*, where the basic material is presented in its “pure” form. *Parenthèse* has a symmetrical construction where the first half is mirrored in the second (albeit with some distortion), but the performer can break this symmetry by letting out one or more of the parentheses. *Commentaire* is the most exteriorised section – a furious commentary?

Constellation refers to a group of stars; here evidently to the visual aspect of the score, where structures are scattered around on the sheets and foreseen with arrows that indicate the possible itineraries between them. One has to stick to a certain order of the groups *Mélange points et blocs*, *points 3*, *blocs II*, *points 2*, *blocs I* and *points 1* (here the order of *Miroir*). The opposition of texture between *blocs*, printed in red, and *points*, printed in green, provides the obvious musical contrast here, and the choice of itinerary inside each group, also subject to limitations, doesn’t alter much to the relatively static character of the music. However varied the texture, one stays inside the labyrinth.

Another characteristic of *Constellation* is the frequent use of harmonic resonance resulting from keys being depressed silently, of pedals taken shortly after a *staccato* attack, or a combination of these. This results in rather novel sonorities on the piano.

If *Troisième Sonate* represents a historical point in Boulez’ development, *Night Fantasies* was a turning point in **Elliott Carter**’s oeuvre. The title could indicate a collection of smaller pieces, but is instead used in its psychological meaning (see composer’s foreword quoted above). The compositional process of the piece, though, seems to have started out from smaller parts; sketches containing fragments that ended up as various contrasting episodes of the final piece. One can say the piece consists of *formants* that are put together much as in the labyrinth of *Troisième Sonate*, but where the path through it is fixed by the composer.

The novelty of this piece in Carter’s output resides on two compositional strategies. First, the harmonic and melodic material is generated from “all-interval” 12-tone chords. Carter uses 88 of

them in the piece. It was the first time that he used this kind of material, but he would stick to them in his subsequent works. Secondly, on the rhythmical level, Carter had already made ample use of tempo modulations (tempo changes with a fixed ratio) and independent rhythmical layers, but here the overall rhythmical organisation is total. He makes use of two parallel sets of slow time pulsations, one with a frequency of 8,75 per minute, the other of 10,8 per minute. The two coincide in the third bar of the piece and again on the very last note, after having counted 175 pulses of the former and 216 of the latter; in other words, after exactly 20 minutes. One can choose a different tempo, however, but then all the tempi have to change in the same ratio.

In this way, there is something very rigid about the overall time structure; still, one has the feeling that the volatile psychology of the piece articulates itself with great freedom inside this rigid frame. The listener is often made aware of the two different rhythmical levels, when one layer of the music relates to one of the pulse trains, whereas another relates to the second one. But the bar lines and the different meters are nothing more than reference points for the performer which the listener remains unaware of.

We are taken into a landscape where fluidity coexists with intensity, flexibility with rigidity. Carter's *Night Fantasies* remains a milestone in the piano literature of the 20th century.

In **Asbjørn Schaathun's** case, the years around the composition of *Physis* were decisive in the establishment of his aesthetic. He realised that it was no longer possible to write music based merely on a "feeling" of the material, and started combining the stochastic approach of Xenakis with serial procedures, inspired by Stockhausen. This resulted in a kind

of formalized chance procedure, with solutions comparable to those of the two other composers in this programme. The seven areas of ΦΥΣΙΣ provide a fixed framework, each area consisting of a larger section, played without electronics, followed by smaller ones using electronics (except in Area VII). The smaller sections are always interchangeable, the performer choosing the order. Each section is confined to a "register" numbered A to E whose tessitura goes from less than an octave to almost the entire range of the piano. The complexity is mostly proportional to this span and reaches its highest degree in the final section, Area VII, which contains only register E. Here, a series of 25 chords is superposed on a recurring rhythm of 35 durations, all played *fortissimo*.

The electronic component of the piece, very new at the time of composition, has been subject to revision over the years, as technology has evolved. In the version used here, it is entirely controlled by a MAX-patch developed by Asbjørn Flø together with the composer, but some of the parameters are kept under performer control, to accompany the choices of itinerary. In this way an interaction with the electronic sounds takes place during the navigation.

Schaathun's works resemble Boulez' also in the way they become works in progress – often in interaction with performers. I have participated in the revision of ΦΥΣΙΣ and I'm happy to be the dedicatee of the *Allegro* that he recently added to his old project *Adagio and Allegro*. This work takes the place of an encore in this programme and constitutes a link from the days of the avant-garde to the present.

Håkon Austbø

De tre hovedverkene på denne CDen har til felles at de utgjør et vendepunkt i de respektive komponistenes kunstneriske utvikling. Verkene har alle en klart modernistisk stil. I tillegg kombinerer alle tre rigiditet med friere forløp idet de navigerer mellom musikalske strukturer som i en labyrint. Denne navigasjonen er i varierende grad fastlagt av komponisten eller overlatt til utøveren, avhengig av hvilket stykke vi har med å gjøre.

Pierre Boulez kan sies å ha institusjonalisert aleatorisk musikk, eller musikk basert på tilfeldighetsprinsipper, i sin *Troisième Sonate*. Idéen kom fra John Cage, som bygget mange av sine stykker på tilfeldighet. Boulez' begrep om tilfeldighet er imidlertid annerledes; som sitert ovenfor ville han stille utøveren overfor et visst antall valg, og likevel utstyre ham med "trafikkregler" for hvordan han skulle navigere. Etter å ha komponert så strengt serielle verk som *Structures I* for to klaver (1952), der han til og med automatiserte komposisjons- prosessen, hadde Boulez behov for større frihet.

Det første valget utøveren må foreta i tredje sonate, er å bestemme hvilke av de totalt fem *formantene* han skal framføre. Ordet *formant* betegner en del av et større hele; et element i en konstruksjon, på en annen måte enn satsene i en sonate. Mer spesifikt kan *formant* vise til en bestanddel av en lyd; en overtone. På samme måte som en gitt kombinasjon av overtoner vil løfte fram et særegent aspekt ved en lyd, representerer hver kombinasjon av *formanter* et nytt aspekt av sonaten.

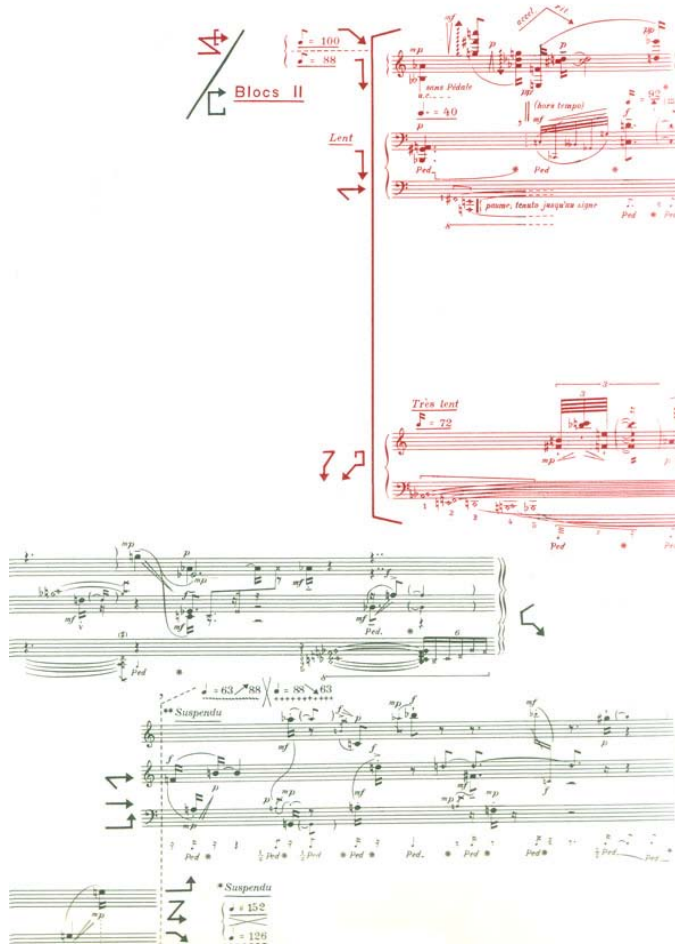
Formantene var: 1. *Antiphonie*, 2. *Trope*, 3. *Constellation*, 4. *Strophe*, 5. *Séquence*. Tredje *formant* ble utgitt i retrograd (baklengs) form, *Miroir*. Utøveren forventes fritt å velge hvilke av

disse han vil spille og i hvilken rekkefølge. Likevel, siden tre av de fem *formantene* (nr. 1, 4 og 5) aldri er blitt publisert – sonaten er forblitt et *work-in-progress* - sitter utøveren igjen med bare ett valg på dette nivået: hvorvidt han vil spille *Trope* før eller etter *Constellation-Miroir*. På denne innspillingen valgte jeg det første.

Selvfølgelig skal disse valgene helst foretas spontant, uten overlegg. På en innspilling blir ting nødvendigvis fiksert én gang for alle. Det gjelder spesielt de «små valgene» man må gjøre underveis i framføringen av en gitt *formant*. I *Trope* er de som følger:

1. i hvilken rekkefølge man skal spille de fire seksjonene som utgjør *formanten*: *Texte*, *Parenthèse*, *Glose*, *Commentaire* (min rekkefølge på denne innspillingen, men det kan jo lytteren selv forandre på!). Det er åtte mulige rekkefølger,
2. hvorvidt man vil spille strukturene som er plassert i parenteser i de to seksjonene *Parenthèse* og *Commentaire*,
3. hvordan man skal plassere toner som er angitt å skulle spilles fritt innenfor et gitt tidsforløp, eller i passasjene merket *Libre*. I andre passasjer skal timingen være streng.

Titlene trenger forklaring. *Trope* viser til en figurativ bruk av et ord, men kan også referere til hvordan Boulez bruker tolvtonerekken som danner basismaterialet i sonaten. Titlene på seksjonene er også hentet fra retorikken. *Glose* betyr et ord som trenger å bli oversatt eller forklart, her i motsetning til *Texte*, der basismaterialet blir presentert i 'ren' form. *Parenthèse* har en symmetrisk konstruksjon der første halvdel blir speilet i annen halvdel (riktignok noe fordreid), men utøveren kan bryte denne symmetrien ved å utelate én eller flere av parentesene. *Commentaire* er den mest utadvendte seksjonen - en rasende kommentar?



Constellation betyr her stjernebilde. Det refererer tydelig til hvordan partituret ser ut rent visuelt, der strukturer er strødd rundt på arket og utstyrt med piler som angir mulige veivalg mellom dem. Man må holde seg til en bestemt rekkefølge av 'gruppene' *Mélange blocs points, points 3, blocs II, points 2, blocs I* og *points 1* (her rekkefølgen i *Miroir*). Forskjellen i tekstur mellom *blocs*, trykket med rød farge, og *points*, trykket i grønt, utgjør en åpenbar musikalsk kontrast, og selv om det er flere mulige veivalg innad i hver gruppe, og disse også

er gjenstand for begrensninger, endrer det ikke nevneverdig på musikkens nokså statiske karakter. Hvor variert teksten enn måtte være, forblir vi på innsiden av labyrinten.

Noe annet som kjennetegner *Constellation* er at den stadig gjør bruk av en harmonisk resonans som framkommer ved at tangenter blir trykket lydløst ned, ved bruk av pedal umiddelbart etter et *staccato* anslag, eller en kombinasjon av disse. Dette får klaveret til å klinge på nye måter.

Liksom *Troisième Sonate* representerer et viktig punkt i Boulez' kunstneriske utvikling, er også *Night Fantasies* et vendepunkt i Elliott Carters produksjon. Tittelen kunne vist til en samling av kortere stykker, men er i stedet brukt i psykologisk betydning (se komponistens forord som er sitert ovenfor). Likevel synes den kompositoriske prosessen i stykket å ha begynt med mindre elementer; skisser av fragmenter som ender opp som kontrasterende episoder i det endelige stykket. Man kan si at stykket består av *formanter* som er satt sammen på en måte som ligner labyrinten i *Troisième Sonate*, men hos Carter er veivalget gjennom labyrinten fastsatt av komponisten.

Det nyskapende ved dette stykket sett i forhold til Carters øvrige produksjon, bygger på to ulike kompositoriske strategier. For det første er det harmoniske og melodiske materialet generert fra tolv toneakkorder som inneholder alle intervaller. Carter bruker 88 slike akkorder i stykket. I *Night Fantasies* er det første gang han bruker denne typen materiale, men han fortsatte å arbeide med det i påfølgende verk. For det andre, på rytmisk nivå, hadde Carter tidligere gjort utførlig bruk av tempomodulasjoner (tempoforandringer i

bestemte forholdstall) og uavhengige rytmiske lag, men i dette stykket er denne rytmiske gjennomorganiseringen total. Han gjør bruk av to parallelle sett av langsomme pulseringer, den ene med en frekvens på 8,75 pulseringer pr. minutt, den andre på 10,8 pr. minutt. De to pulstogene sammenfaller i stykkets tredje takt, og deretter igjen på den aller siste tonen, etter totalt 175 pulseringer av den førstnevnte og 216 av den siste; med andre ord, etter nøyaktig 20 minutter. Man kan velge et annet tempo, men i så fall må alle tempi forandre seg proporsjonalt.

Samtidig som det er noe veldig rigid over denne overordnede tidsstrukturen, får man likevel følelsen av at stykkets flyktige psyke kommer fritt til uttrykk innenfor den strenge rammen. Lytteren blir ofte gjort oppmerksom på de to ulike rytmiske nivåene når ett lag av musikken forholder seg til en av pulsfrekvensene, mens et annet lag forholder seg til den andre. Taktstrekene og de ulike taktarter er bare referansepunkter for utøveren og unnslipper lytterens oppmerksomhet.

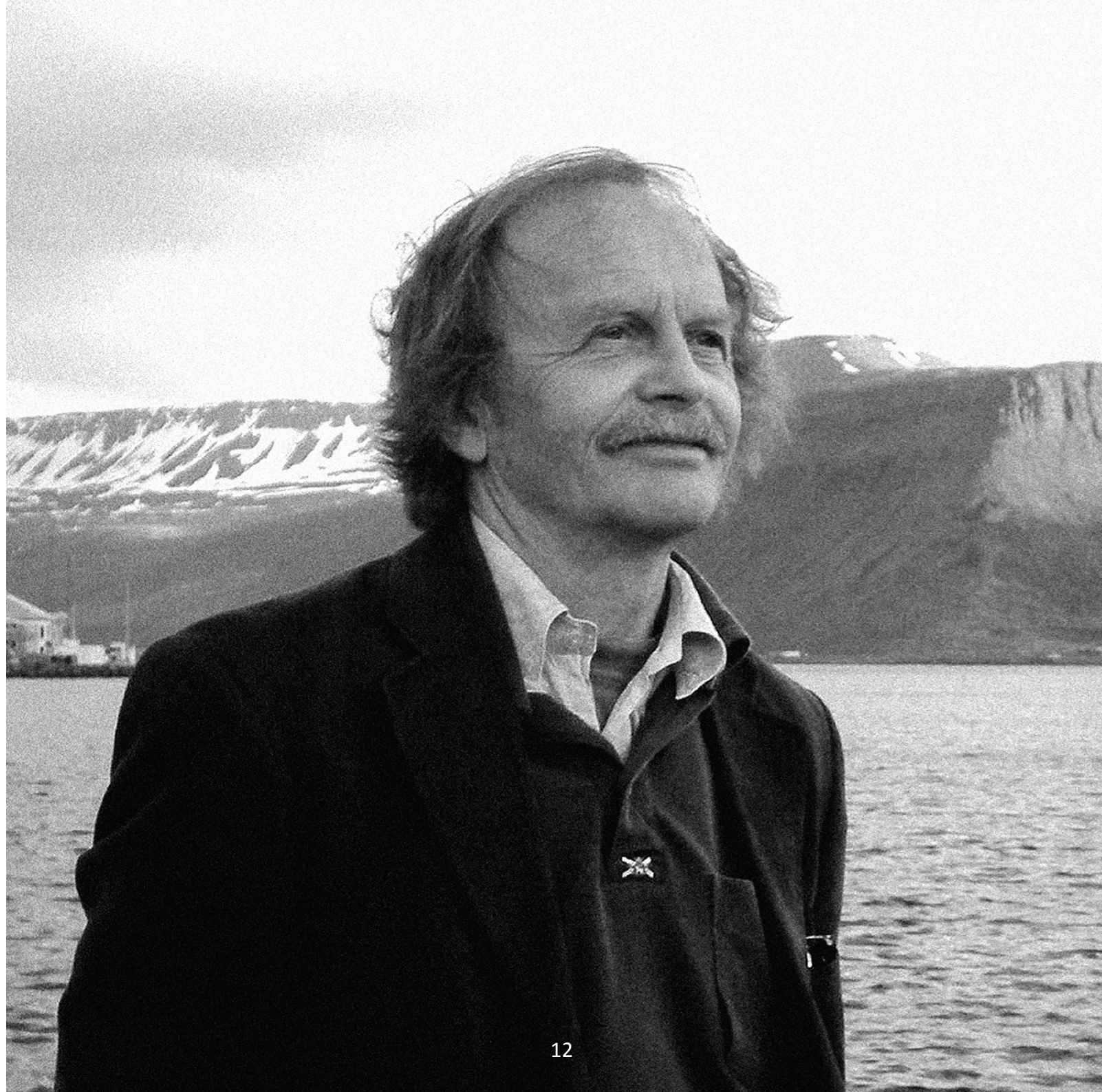
Vi blir tatt med inn i et landskap der det flytende sammenstilles med det intense, det fleksible med det strenge. Carters *Night Fantasies* er og blir en milepæl i det 20. århundres klaverlitteratur. I **Asbjørn Schaathuns** tilfelle var årene rundt komposisjonen av *Physis* avgjørende for etableringen av en personlig estetikk. Han kom fram til at det ikke lenger var mulig å skrive musikk som utelukkende var basert på «følelsen» for et materiale og begynte å kombinere Xenakis' stokastiske tilnærming med serielle framgangsmåter inspirert av Stockhausen. Anvendelsen av så vel kompositoriske algoritmer som styrte tilfeldighetsprinsipper ga løsninger som ligner dem vi finner hos de to andre komponistene på denne innspillingen.

ΦΥΣΙΣ har syv "områder" som utgjør et fastlagt rammeverk. Hvert område består av en lengre seksjon, framført uten elektronikk, fulgt av kortere seksjoner med elektronikk (unntatt i Area VII). De kortere seksjonene kan byttes innbyrdes, og utøveren avgjør rekkefølgen. Hver seksjon er begrenset av et "register" som benevnes fra A til E, og omfanget i disse registrene spenner fra mindre enn en oktav til nesten hele klaverets omfang. Kompleksiteten er for det meste proporsjonal med dette spennet og når et høydepunkt i siste seksjon, Area VII, som kun inneholder register E. Her blir en serie på 25 akkorder lagt over en tilbakevendende rytme som består av 35 varigheter, alt spilt *fortissimo*.

Den elektroniske komponenten i stykket, som var nyskapende på det tidspunkt det ble komponert, har vært gjenstand for revisjon over flere år, parallelt med at teknologien har utviklet seg. I versjonen som er brukt her, er elektronikken fullt og helt kontrollert av en MAX-patch utviklet av Asbjørn Flø i samarbeid med komponisten. Noen parametre er imidlertid under utøverens kontroll, knyttet til valgene av rekkefølge som er nevnt ovenfor. Slik navigerer utøveren tildels i interaksjon med elektronikken.

Schaathuns verk kan ligne Boulez' også gjennom hvordan de blir *works in progress* – ofte videreutviklet i samarbeid med utøvere. Jeg har deltatt i revisjonen av ΦΥΣΙΣ og jeg er glad for at komponisten har tilegnet meg *Allegro*, en ny utvidelse av hans tidligere prosjekt *Adagio and Allegro*. Dette verket utgjør ekstrasnummeret i dette programmet og legger en forbindelse mellom avantgardens og vår egen tid.

Håkon Austbø



Håkon Austbø (b. 1948 in Kongsberg, Norway) has won a coveted position in today's world of music. In 1970 he was the first non-French to win the "Concours Olivier Messiaen pour la musique contemporaine" in Paris, and in 1971 he gained international attention with the first prize of the Olivier Messiaen Competition for Contemporary Music. Based in the Netherlands for more than 30 years, Mr. Austbø has recently returned to his native country and continues enjoying an extensive solo career throughout Europe, America and Asia. His many recordings – including the complete piano music of Messiaen – have received numerous awards and great international acclaim.

Håkon Austbø (f. 1948 på Kongsberg) har en meget sterk posisjon på den internasjonale musikkscene i dag. I 1970 var han den første ikke-franskmann som vant «Concours National de la Guilde Française des Artistes Solistes» i Paris, året etter fikk han internasjonal oppmerksomhet med første pris i «Concours Olivier Messiaen pour la musique contemporaine». Etter å ha hatt Nederland som base i mer enn 30 år returnerte Austbø i 2005 til sitt hjemland, med utstrakt solokarriere som solist og som kammermusiker i Europa, Amerika og Asia. Hans mange innspillinger – deriblant Messiaens komplette klavermusikk – har mottatt en rekke priser og stor internasjonal anerkjennelse.

I tillegg til sin intense konsert- og opptaksvirksomhet er Håkon Austbø professor ved Universitetet i Stavanger.

www.austbo.info



Recorded 11-13 April and 3-4 May, 2011 in Sofienberg kirke, Oslo
Producer: Håkon Austbø
Engineering and editing: Arne Akselberg
Live electronics: Asbjørn Flø
Piano technician: Jan Haghus

Liner notes: Håkon Austbø
Translation: Hild Borchgrevinck

Cover photo: Ivan Tostrup
Cover design: Martin Kvamme

Executive producer: Erik Gard Amundsen

Released with support from Norsk kulturråd.

©&© 2011 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.
NOLFA1171010-200 · ACD5071 Stereo

PIERRE BOULEZ:

1-10 Troisième Sonate (1957) 19:55

ELLIOTT CARTER:

11 Night Fantasies (1980) 22:48

ASBJØRN SCHAATHUN:

12-18 ΦΥΣΙΣ (Physis) – for amplified piano and five digital harmonizers (1986/2003) 15:54

19-20 Adagio and Allegro (1976/2010) 06:16

HÅKON AUSTBØ, PIANO



7044581350713

©&© 2011 Norwegian Society of Composers
NOLFA1171010-200 · ACD5071 Stereo · TT: 65:31

