

SIMAX
classics

**KLAUS
EGGE**

Sonata for Violin
and Piano
Duo Concertante
Piano Trio

Einar Henning Smebye, PIANO
Tor Johan Bøen, VIOLIN
Bénédicte Royer, VIOLA
Johannes Martens, CELLO



KLAUS
EGGE
(1906-1979)

Sonata for Violin and Piano, Op. 3
23:38

-
- 1 — I MODERATO (CON FUOCO SUBITO, TEMPO PRIMO) — 11:05
2 — II ROMANZA, ADAGIO (ALLEGRO MODERATO, ANDANTE, TEMPO I) — 08:32
3 — III FINALE. RONDO, VIVACE (MENO MOSSO, TEMPO I, MOLTO VIVACE) — 04:01

Duo Concertante for Violin and Viola, Op. 23
WORLD PREMIERE RECORDING
16:58

-
- 4 — I ALLEGRO CAPRICCIOSO — 04:49
5 — II ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO (POCHISSIMO MOSSO, COME PRIMA VOLTA) — 07:22
6 — III FINALE, ALLEGRO GIOCOSO — 04:47

Trio for Piano, Violin and Cello, Op. 14
30:10

-
- 7 — I ALLEGRO CON IMPETO
(TRANQUILLO, TEMPO I, TRANQUILLO, TEMPO I, TRANQUILLO, ALLEGRO MOLTO ET IMPETUOSO) — 11:41
8 — II ADAGIO (CON SENTIMENTO, TEMPO PRIMO, CON SENTIMENTO) — 08:41
9 — III SCHERZO, PRESTO. TRIO, MENO MOSSO MA NON TROPPO — 04:03
10 — IV FINALE. INTRODUKSJON – SOSTENUTO, ALLEGRO APPASSIONATO — 05:45

EINAR HENNING SMEBYE, PIANO
TOR JOHAN BØEN, VIOLIN
BÉNÉDICTE ROYER, VIOLA
JOHANNES MARTENS, CELLO

KLAUS EGGE – A CENTRAL FIGURE OF NORDIC CULTURE AND MUSIC LIFE IN THE TWENTIETH CENTURY

by August Albertsen

In the 1950s the concept of a Nordic cultural community gained – once again – considerable validity in a fairly large portion of the population. The concept, however, was neither particularly new nor revolutionary: ‘Scandinavianism’ gained a strong position during the nineteenth century, not least in the thinking of intellectuals and students (as documented in, for example, John Sannes’ *Patrioter, Intelligens og Skandinaver* (Patriots, Intelligence and Scandinavians)).

In the wake of the Second World War the idea of a Nordic defence union, as an alternative to NATO, was upheld by much of the population, although by the 1950s the die was cast. The idea of a closer Nordic cultural community was nonetheless very much alive. Within the creative music life of the region Ingmar Bengtsson – who later became one of the most central figures in Nordic musicology through his professorship at the University of Uppsala – encouraged leading composers to submit an analysis of one of their own works. Looking back sixty years this was an unusual yet successful project that has regretfully

not been continued. (Music prizes is another field). Bengtsson was not concerned with any imposed equivalence in his selection, and therefore there exists no index of departmental population criteria. Two Norwegian composers of a total of fifteen Nordic colleagues submitted analyses: Harald Sæverud and Klaus Egge were obvious choices in 1955; Fartein Valen was deceased (in 1952), and David Monrad Johansen and Geirr Tveitt were still in disrepute. At 23, Arne Nordheim was not yet fully established as a composer.

Klaus Egge chose his relatively new Violin Concerto from 1953 as the subject of a highly instructive review consisting of an in-depth analysis as well as a freer description. As far as I can tell this is the only occasion on which Klaus Egge put into writing for the benefit of the public his approach to composing a large-scale work. It makes a very interesting read. Egge attempted to outline the thought processes that precede the actual notation of the music. It is these processes that manifest themselves in a composer’s thematic material, claimed Egge of his composing in general.

If one were to have posed the question, in the mid 1950s, of whom the music profession considered to be the most influential composer in the country, it is highly likely that the answer would have been Klaus Egge. Even in the fine arts organisational activity leads to a distribution of power and authority – not necessarily by means of any clearly defined hierarchy in our ideally egalitarian systems, but with a minimum of organisational knowhow and willingness to assert one’s stand, one unavoidably establishes a power base, even in an altruistic struggle on behalf of others. Twenty years on, when the *Festschrift* for Klaus Egge on his seventieth birthday was published, documentation of his status as the ‘Pope’ of Norwegian and Nordic music was indisputable. There are contributions from most of the relevant figures in Norwe-

gian cultural life in general, and Norwegian music in particular. The main contribution – both in terms of length and standard – is undoubtedly Hampus Hult Nyström’s “Klaus Egge, master of large-scale form” (“Klaus Egge de store formers mester”) – a characterisation that appeared in almost all subsequent references to Egge’s work.

It is a well-documented fact that Klaus Egge’s contribution to Norwegian music and his efforts on behalf of his fellow composers were considerable and with lasting effect. One might even claim that Egge’s life work represents one of the most important socio-cultural achievements of the twentieth century. The real test of a composer’s artistic mission – the importance of the works themselves – is unlikely to happen while the composer is still in control of his or her network. To judge the worth of the oeuvre itself we have little else to go on except the frequency with which certain works were performed one or two generations after the composer’s death. In a society whose form of government was considerably more absolute than ours, namely the Soviet Union’s, the entire composers’ union was run by the composer Khrennikov (who would have been 100 in 2013). He was, of course, the handpicked instrument of the Kremlin power elite. Technically Khrennikov was not a poor composer, but in his function he was first and foremost a product of the political system. His works were regularly performed during the Soviet era. Mariss Jansons was a registered Soviet citizen during his leadership of the Oslo Philharmonic – does anyone recall how he was required to perform a work by Khrennikov at a subscription concert in the presence of the composer, and how members of the audience protested by leaving the concert? Khrennikov is hardly performed any longer, only perhaps occasionally for historical reasons. Any comparison with ‘chairman’ Klaus Egge simply seems absurd, except perhaps the point that no piece of music can be

resurrected through power and politics. The music must survive on its own terms even when its creator has departed – perhaps especially then.

Today it would appear that Klaus Egge’s bold, patriotically inclined – though far from national romantic – musical language is firmly rooted in Norwegian soil. Egge’s music never denies its Norwegian heritage, constantly reaffirming the strong influence of his father Rasmus Klausson Egge, an advocate of the dialect-based Modern Norwegian who settled in the county of Telemark. The folk musicians from this part of Norway, including Torkjell Haugerud and Olav Moe, were a great inspiration throughout Klaus Egge’s life; their influence, however, manifested itself in ways quite different from the music of the national romantic heritage of Lindeman and Grieg. Egge never directly borrowed from Lindeman’s collection of folk melodies “Norske Fjellmelodier”. Critics and musicologists realised nonetheless on seeing Klaus Egge’s early works in the 1930s that his music presented a renewed form of a national musical language – demanding to listen to, yet innovatively Norwegian. There was considerable praise for Egge’s fresh approach, particularly perhaps in the form of an in-depth chronicle in the newspaper *Dagbladet* by the young musicologist Olav Gurvin.

What was it that was so remarkable about the young Klaus Egge? (At the time it was only the Violin Sonata of the works on this recording that was available). First and foremost it was his harmonic language: a shifting bitonality from the sound world of the Hardanger fiddle where the fundamental chords are often in a different key from the melody. Klaus Egge’s harmony is built on the intervals of the Hardanger fiddle. To put it bluntly: the triadic principle, as found in national romantic music, including Grieg, with chords built up of thirds, is not Egge’s project. His themes, or motifs, are of his own devising, yet un-

doubtedly they belong to what we might today consider a “Norwegian” tonal language. There are also elements of polytonality that was in fashion in European music of the interwar period. For a Valen expert such as music professor Olav Gurvin, these qualities in Egge’s work represented a pioneering effort rooted in Norwegian culture. “An opening for new growth in our national musical language – one can see vast, new terrains appearing,” as Gurvin put it.

In the same way that any ambitious singer or instrumentalist desired to publicly present his or her art and demonstrate to the world his or her artistic qualities and potential, the young composer Klaus Egge in the 1930s also planned a concert at the foremost venue for such events, the University Hall in Oslo. The concert took place on 24 April 1934. Even though audience numbers were not overwhelming for a composer debut concert, public interest in the form of media interest was enormous. Nine of Oslo’s press agencies published extensive, in-depth reviews. Several of the critics were very well informed, such as Sverre Hagerup Bull (*Dagbladet*), Hans Jørgen Hurum (*Sjøfartstidende*; later *Dagens Næringsliv*), and Erpekum Sem (*Tidens Tegn*) – all of whom were aware of Egge’s exceptional talent for composing. It was of course not the first time that the musically informed public had encountered Klaus Egge; a couple of piano pieces and some songs (*Gronland*, Op. 2) had been published a few years previously. The University Hall concert, however, firmly established Klaus Egge as an interesting composer with a distinctive voice.

Which works did the audience hear on that spring evening in 1934? The programme was in fact quite comprehensive and included songs, a piano sonata (the *Draumkvede* Sonata), a new string quartet, and, perhaps to us the most interesting work, the *Violin Sonata*, Op. 3. This was partly a different version from the one published by Musik-Husets Forlag in 1946.

Egge composed the first version in 1932; he breached the issue of using his own language for musical terms and instructions in the score rather than Italian, as Schumann had done, although he abandoned the idea when the sonata was published. It would have been difficult to find a better pair of musicians to perform the sonata: the two were Ernst Glaser, concertmaster of the Oslo Philharmonic, and Ivar Johnsen – “Ivar A minor” as he became known due to his innumerable performances of the Grieg A minor piano concerto. Glaser was to collaborate with Egge on many occasions, including during work on the Violin Concerto some twenty years later.

Even at its first performance the Violin Sonata gave the impression of having been drawn from traditional, Norwegian sources even though the rich, thematic material was based on already existing tonal passages of European heritage. At the time Egge gave an excellent written presentation of his relationship to folk music, the Hardanger fiddle and Norwegian composition. His musical fundament – Egge names perfect pitch, the ability to memorise melody and harmony, and excellent technique – is worth nothing if it is not imbued with a “rich intellectual life”. But when both of these qualities are present they inspire work and determination, qualities that are even more important for the composer to realise his intentions. It is this very combination that comprises the character of a composer’s music, says Egge; as a result of determination and work the formal structure itself takes shape.

Many conclusions are drawn without having anything other than the composer’s subjective attitude to support them, but it is nonetheless very interesting to read Klaus Egge’s explanation based on careful listening to the Violin Sonata. The visionary, compelling elements of the Telemark folk tunes become to Klaus Egge more beautiful and have a deeper impact the more beautiful the scenery that surrounds them

becomes. It is an interesting idea for aesthetic theorising, perhaps, but hardly tenable from an analytical, philosophical point of view. The very melodic principle of folk music is something Egge strove to incorporate in his compositional practice. He discovered that the original folk tunes – those that had not been subjected to influences from church music (as with Lindeman) – were characterised by few intervals, usually just between the tonic and the dominant. Variation is achieved through emphasis on certain notes. It is rhythm, according to Klaus Egge, that plays the most important part, and not primarily melodic variation. Egge had studied his craft methodically and received solid guidance from Fartein Valen, among others. (His systematic studies in Berlin took place a little later, in 1937/38). The composer who undoubtedly had meant the most to him was David Monrad Johansen, with whom he would retain a friendship for life. Correspondence between the two has been preserved, revealing polite, hesitant enquiries from Klaus Egge to a man whom he genuinely admires. Even when Monrad Johansen had been convicted for his undisguised Nazi sympathies, when Klaus Egge as chairman of the Norwegian Society of Composers had to officially oppose such ideologies, their letters show that the friendship remained intact. In a letter dated March 1933 Egge informs Monrad Johansen that he sees it as his task to let the “sonorous voice of the mountain and the deep resonance that mountain and valley afford” leave its traces in his music. “I think Grieg so often inhabits the middle register,” he writes, and offers praise for Monrad Johansen’s *Voluspå* and the university cantata *Ignis Ardens* before concluding “is it not wonderful to have captured the spirit of our nature and poetry.”

When Klaus Egge composed his Violin Sonata in the early 1930s he had not yet arrived at the somewhat massive polytonality that characterises his Piano Trio of a decade later. However, the essence or fun-

damental principle of Egge’s music is present in the Violin Sonata: a changing interval structure based on a variety of scales to create a distinct, dissonant musical language. This work, which he numbered opus 3 (following the two piano pieces and the so-called ‘Greenland songs, opus 2’) is dedicated not to a violinist but “In gratitude to my great teacher Nils Larsen”, indisputably one of the most influential piano teachers of the interwar period. Formally, the work is a classical sonata in three movements with triple-time rhythm (3/4) in the opening movement where the crotchet equals 72; this is well within the bounds of a moderato movement, but halfway through, after 134 bars, there is a sudden, dramatic change marked ‘Con fuoco subito’. The tempo increases to crotchet equals 132, and the character changes to ‘Marcato drammatico’.

The obligatory, slow middle movement is entitled ‘Romanza’ with a varying rhythmic structure – 4/4, 9/8 and 3/4. The tempo indications range from ‘Adagio’ to ‘Allegro moderato’ and ‘Andante’. The finale is marked ‘Rondo vivace’ in Mozartian 4/4 time *alla breve* (minim equals 92–90). The entire movement is not played without any tempo variations. Egge draws out some unusual colour by specifying the *molto vivace* section to be played on the violinist’s G string and the pianist’s right hand “ben rilievo”.

A week or so before the first performance of the Violin Sonata David Monrad Johansen received a long letter from the expectant composer. Monrad Johansen had answered Klaus Egge’s first communication very obligingly; Egge this time expressed the hope that he “might one day have the opportunity to meet if it would be convenient. It would be an experience for me to speak with you about Norwegian composition. I will carry with me the good advice you have given me.” Egge had started the letter with “I hope I can be counted on. It is truly an exciting time in

which to be a Norwegian composer.” His sense of lack of impulses was considerable; he had none, except perhaps for the poet Hans Reynolds, with whom he could discuss matters of composition in the Porsgrunn region where he lived. He writes as much: “You must understand that I thirst for these things (good advice and discussion) since I am by myself. I am naturally aware that it can be beneficial to be alone, but the history of art constantly tells of the master and his student. I would like to wish you the very best with your creative powers and thank you yet again. And so one carries on with one’s great tasks. Yours truly, Klaus Egge.”

There can be little doubt that the Violin Sonata lived up to expectations, even to the critical ear of David Monrad Johansen. Klaus Egge’s compositional activity continued throughout the 1930s maintaining a consistently high standard within a variety of forms, ranging from a lyric suite for unaccompanied male choir to the large-scale symphonic epos *Sveining Ureim* for soloists, mixed choir and orchestra with words by the poet Hans Henrik Holm who, despite being a resident of the urban city centre of Oslo, wrote in his pretty much own constructed language based on old and new Norwegian dialects. These are indeed two very distinctive works that are not found in the repertoire today. That is not the case with the piano piece *Fantasi i halling* (*Phantasy in Halling*, Op. 12), however, which competes with Egge’s second piano concerto of 1944 as the composer’s most frequently performed work today. Although, when the present recording has made its mark, it would come as no surprise to find the Piano Trio fast becoming a new favourite. There is hardly a profusion of piano trios in Norwegian music, and none has a regular place in the repertoire except Grieg’s fragment from 1878, probably envisaged as the second movement of a piano trio. This is quite a remarkable situation, given the abundance of works for this combination of

instruments from Haydn’s early trios – where the task of the cello was simply to add colour to the left hand of the piano part – until the present day.

During the first winter of World War II, on 8 February to be precise, the Norwegian Society of Composers hosted a concert at the University Hall presenting three new trios. This was before Klaus Egge’s period as chairman. Two piano trios embraced Karl Andersen’s trio for flute, clarinet and cello. At the time, Andersen’s reputation as the country’s leading cellist was firmly established, as was his reputation as a composer with an almost unique mastery of polyphonic technique. The first piano trio on the programme was by Åge Myklegard, a two-movement work that had already been performed in Gothenburg in 1939. And, to crown the programme, was the premier performance of Klaus Egge’s *Piano Trio*, Op. 14, begun on 5 January 1940. It is dedicated to Egge’s parents Rasmus K. Egge and Rakel Egge and was performed by Amalie Christie (piano), Oscar Holst (violin) and Karl Andersen (cello).

The trio’s social and historical context is the unease that many a citizen of the Nordic countries experienced during the Winter War. Despite – or perhaps because of – the bleak premonitions of such dramatic material Klaus Egge resorted to a stringent polyphonic style that he would subsequently remain faithful to, while at the same time structuring the work in sonata form. Towards the end of the manuscript Egge wrote: “This work was written Jan. – July 1940. The tension and unease surrounding our fate is an undertone throughout all the movements.” The trio is in four movements and adheres to well-established forms of the Viennese School. The first movement *Allegro con impeto*, presents in familiar sonata form what we might call a main theme and a second theme. The main theme hints at the forthcoming occurrence of catastrophic events; it is presented

in the piano in the form of a syncopated passage in 12/8-time that occurs throughout the movement. The second theme is gentle and lyrical, broadly unfolding until the development section in which Egge deviates from classical sonata form by introducing a third theme, this time in the violin. The first and second themes are exploited in a dramatic sequence that thins out organically towards the end of the movement, adding sombre atmosphere through the use of sustained notes in the 12/8-motif.

The slow second movement gives a convincing example of Egge's mastery of polyphonic technique in the combining of the original theme with a folk-tune-like theme, played simultaneously at the conclusion of the movement. Before this process begins, however, the cello presents a different set of themes that turns the music into something quite different from the gentle, lingering opening. "Ecstatic, intense climax" was a term Egge used from time to time, as in this particular instance. The slow-moving gravity of the composition did not have to retain its equilibrium throughout. The Scherzo bears comparison with the most unbridled of Beethoven's fast movements – it was he who introduced the Scherzo in his chamber music where Haydn and Mozart had kept to their minuets and trio sections. Klaus Egge calls for syncopations to be played as fast as possible in breakneck passages – but he retains the trio as a lyrical contrast with regular divisions of six-bar sections. At the conclusion the piano returns to its wild chase while the violin and cello imitate each other in strict canon.

The subdued theme that opened the first movement also serves to introduce the Finale, marked *Allegro appassionato*. This is not an unfamiliar means by which to create a sense of a whole in a multi-movement work. The cello then enters with the main theme, or the first, second and even the third – which Klaus Egge refers to as his motifs. The second theme

certainly gives the impression of having been composed by somebody with intimate knowledge of the folk music traditions of Telemark, even though Egge claims not to have quoted any existing tune. At this point we are far removed from the fated, sombre sounds that otherwise characterise the work. The third theme or motif that succeeds the folk music sequence is introduced quietly in the piano, and is subsequently whipped up into a concentrated, fugue-like passage.

Klaus Egge brings the work to a close with a coda as befits a composer who far from eschews classical principles of form. Egge coined the phrase "resolute optimism" to describe the concluding phrases of the trio, a term that seems particularly apt to characterise Egge's compositional project such as it is manifested in the Piano Trio. The nine critics who wrote for Oslo's press were all of the opinion that the trio represented a definitive breakthrough for Klaus Egge. Even the infamous Per Reidarsson, remembered only for his utter ignorance of all things innovative in music, and for his inexhaustible supply of invective, was astonishingly positive to the trio: "Klaus Egge has previously been something of a headache as a composer. In this evening's work, however, it would seem that he is gradually shedding his ugly skin and becoming human." For Klaus Egge a positive verdict from Reidarsson was something of a disappointment. The situation was partly rectified later in the review by the following assertion: "but then it begins to zigzag again and trundles off like a cart on crooked wheels. If only he could free himself of these whims of originality." David Monrad Johansen, in his role as music critic, gave his pupil unambiguous praise. In his opinion the trio was a masterful piece of work, built on "knowledge and intuition, technical skill and artistic inspiration, which all come together in happy union. This performance is for Klaus Egge a most propitious and fruitful breakthrough – his work

bears comparison with the very best.” This is quite a formidable evaluation, yet listening to the work nearly three-quarters of a century later it has justly earned its place among the most important works of its genre in Norwegian chamber music.

The *Duo Concertante*, *Op. 23* for violin and viola, first performed nearly two decades later (on 26 October 1959) did not achieve the same positive attention as the trio. Egge began work on the Duo Concertante in 1945; the earliest dated manuscript is signed at the end of the final movement with the date 18 April 1945. It was dedicated to his close friend Leif Bruun. During the work on the Duo Egge wrote in a letter to his mother dated September 2 1946: “...he (Leif Bruun) will receive a surprise when he celebrates his 50th birthday next year.” The surprise was Duo Concertante, and it was performed at Bruun’s birthday celebration April 19 1947 by Ernst Glaser (violin) and Leif Bruun (viola). The material did not lose its hold on Egge, however, and in 1951 he wrote a number of sketches that was eventually incorporated in the final version. In a draft of the opening of the last movement Egge wrote “Presto Intermezzo attacca finale”, which might suggest that the first seven bars were at one time intended as a brief interlude before the finale.

In the duo Egge further develops his free-tonal language. He lets his imagination run free and explores the possibilities of the instruments. Many of the motifs are based on the interval of the fourth, indigenous to the Hardanger fiddle. The lyrical sections are reminiscent of folk songs. The music is contrapuntal, virtuosic, bold and bright, full of classical gestures, and consists of two independent instrumental parts. The first movement, *Allegro capriccioso*, is composed in sonata form. The different themes undergo dynamic and articulatory variation; they are reversed and mirrored, and thematic fragments appear throughout

between bridge passages and episodes. The second movement, *Adagio molto espressivo*, is in song form with various folk tune-inspired themes. The third movement, *Allegro giocoso*, is composed in rondo-like form and opens with a seven-bar dramatic dialogue between the two instruments. The music then continues with an optimistic main theme. The second theme is a variant of the first, and is in turn interrupted by a burlesque third theme (a caricature/parody of a waltz that alternates between triple and duple time). The lyrical, gentle fourth theme (*poco tranquillo pp sotto voce*) is reminiscent of a folk tune. The various sections reappear, but in a different order and the whole movement ends with a vivacious coda.

This was something new to many of the critics, who had no point of reference for understanding the architecture and tonal language of Egge’s work. The duo is seldom performed. Its title may lead one to associate it with a Mozartian sound world such as in the *Sinfonia Concertante* and the wonderful duets for the same instruments (KV 423 and 424). If this were the sound world the listener imagined before approaching Egge’s work, it would likely prove an impossible point of departure. Where the trio may have had roots in Bach’s polyphony, the duo is dissonant in an altogether more fundamental way. The free tonality of the work is incontrovertible; we observe Egge’s partiality for tetrachords (groups of four notes), while the entire major-minor hegemony and traditional melodic writing are under assault. The result of this is to render the Duo Concertante heavy going for the listener. A former head of music at the Norwegian Broadcasting Corporation, Gunnar Rugstad, accurately characterised the work as “tangled linearity”. He was not the only one to express dislike of the “pan-diatonic, cadence-less style of Egge’s later output.” Øistein Sommerfeldt, writing in *Dagbladet*, was of a similar opinion. His general impression of

the duo was “disheartening” because of its tiresome and forced polyphony that wearied the ear despite the pulsating rhythms – the only element of any benefit to Sommerfeldt. The premier performance was given by violinist Ernst Glaser, and violist Arne Arnesen, solo viola player of the Oslo Philharmonic. No performance, however, could in Sommerfeldt’s opinion make up for “the melodic and harmonic barrenness of this composition”. Both Rugstad and Sommerfeldt were far removed from where Egge’s intentions lay. I suspect that our listening habits in 2013 will allow us to relate to Klaus Egge’s “tangled linearity” with much greater ease than the critics at the time, and discover qualities that they were unable to appreciate.

The three-movement work presents a number of instrumental challenges. The difficulties of the capricious first movement lie predominantly in the interaction between the two instruments, with many *ritardandi* and the need for carefully judged balance. The slow middle movement, marked *molto espressivo*, has a dynamic range that takes the instruments from *subito pianissimo* to full crescendo ending in a *forzato* attack in fortissimo. The viola is required to play a series of semiquaver triplets pizzicato; the basic rhythm shifts from 4/8 to 6/8. After a single 5/8 bar the work reaches its lowest point dynamically. Egge marks the final part of the movement ‘Smorzando’, where most composers might use the term ‘morendo’ – dying away. The final movement has a much brighter mood and is marked ‘Allegro giocoso’. The rhythm changes between 4/8 and 3/8, and even 2/8 and 5/8. It is undoubtedly this movement Sommerfeldt had in mind when he referred to the work’s pulsating rhythm. While the second movement might reach a point of absolute zero, the final movement maintains its lively pulse until the very last note. It will be thrilling to see if Klaus Egge’s contribution to the genre will achieve a lasting place in the repertoire.

Klaus Egge with his LP collection – and audio equipment engineered by the composer himself – at Furuflåg.



KLAUS EGGE – EN SENTRALSKIKKELSE I DET TYVENDE ÅRHUNDRES NORDISKE KULTUR OG MUSIKKLIV.

av August Albertsen

På femtitallet hadde tanken om det nordiske kulturelle fellesskap en viss gjennomslagskraft i relativt store befolkningslag – igjen. Ikke var den særlig ny og revolusjonerende. Skandinavismen sto sterkt, ikke minst i de intellektuelles og studentenes forestillingsverden ved flere høve på attenhundretallet, (se f.eks. dokumentasjonen i John Sannes ruvende «Patrioter, Intelligens og Skandinaver».)

Etter andre verdenskrig var det fremfor alt tanken på en nordisk forsvarsunion, som et alternativ til Nato, som hadde engasjert befolkningen, men nå på femtitallet var loddet kastet. Likefullt levde tanken om et tettere nordisk kulturelt fellesskap i beste velgående. Innenfor det skapende musikkliv fikk Ingmar Bengtsson – som senere skulle bli den kanskje mest sentrale skikkelsen i nordisk musikologi gjennom sitt profesorat i Uppsala – med seg de fremste komponistene i Norden på selv å skrive en analyse, i dette tilfelle omtale av et eget verk. Sett fra dagens ståsted, 60 år senere, et både uvanlig og vellykket prosjekt som

dessverre ikke har blitt fulgt opp. (Musikkpriser er en annen sektor). Bengtsson har ikke brydd seg om noen slags pålagt ekvivalens i utvelgelsen, følgelig ingen forholdstall fra departementale populasjonskriterier. To norske komponister leverer sine sterke bidrag blant 15 kolleger: Harald Sæverud og Klaus Egge, et ganske innlysende valg anno 1955. Fartein Valen var død (1952), David Monrad Johansen og Geirr Tveitt var ennå i skarp miskreditt. Arne Nordheim var en relativt uetablert 23–24 åring.

Klaus Egge tar tak i sin relativt nyskrevne fiolinkonsert fra 1953 og gir en svært instruktiv gjennomgang, både en dyptpløyende analyse og en mer «fritt fra leveren» skrevet prosa. Så vidt jeg kan se er dette eneste gang Klaus Egge skriftlig forteller omverdenen hvordan han gir seg i kast med de store komposisjonsoppgaver. Det er interessant lesning. Selve tankevirksomheten, som går forut for nedskrivningen, er Klaus Egges kartleggingsmål her. Det er denne prosessen som gir seg utslag i komponistens temaer, hevder han generelt om sin komposisjonsvirksomhet.

Dersom man på dette tidspunkt, midt i femtiårene, rettet spørsmålet til musikerstanden om hvem de anså for å være landets betydeligste komponist, er det overveldende sannsynlig at valget ville falle på Klaus Egge. Også i de skjønne kunster, i litteratur som musikk, setter menneskers måte å organisere sine aktiviteter på, sine spor i et maktens nettverk. Ikke nødvendigvis gjennom noe klart hierarki i våre ideelt sett egalitært ordnede systemer. Men har man vist et minimum av organisatorisk kunnen og vilje til kampeveie innenfor en korporasjon, så erverver man uvegerlig en maktbase for seg selv, også i uselvisk kamp for de andre. Tyve år senere, når festskriftet eller «Æresskriftet» foreligger til Klaus Egges 70-årsdag, er dokumentasjonen på komponistens posisjon som «paven» i norsk og nordisk musikkliv ubestridelig. Her skriver de fleste, med relevans innenfor

norsk kulturliv i alminnelighet og norsk musikkliv i særdeleshet, sine laudatorier som seg hør og bør ut fra Festskriftets form – i de forskjelligste former og formater. Hovedbidraget, både kvantitativt og kvalitativt, er utvilsomt Hampus Huldt Nystroms «Klaus Egge, de store formers mester», et karakteristikum som senere har klistret seg til nesten alle omtaler av komponistens virksomhet og livsverk.

Det er godt dokumentert at Klaus Egges innsats for norsk musikk og norske komponister gjennom en mannsalder er betydelig og med helt gjennomgripende resultater. Ja, kanskje står vi ved Klaus Egges livsverk ovenfor den mest betydelige sosio-kulturelle gjerning for norsk musikk i det tyvende århundre. Komponistenes egne stemmer i hyldningskorret – Nordheim, Hegdal – er uomtvistelig ekte og respektfulle. Men den virkelige lakmustesten på en komponists kunstneriske gjerning – verkenes verdi – kommer neppe innenfor det tidsrom hvor vedkommende sitter med kontroll over hele det organisatoriske nettverk, som edderkoppen med sitt garn. Om komposisjonsverdien har vi neppe mange andre parametre enn fremføringshyppigheten av bestemte verker én eller to generasjoner etter komponistens bortgang. I et betraktelig mer absolutistisk samfunn enn vårt – det Sovjetiske – satt en komponist som for øvrig i 2013 ville ha fylt hundre år, Khrennikov, og styrte hele Sovjetunionens komponistunion. Han var selvsagt Kreml-herskernes håndplukkede redskap. Teknisk kompositorisk var han ikke håpløs. Men i sin funksjon var han et partikadreprodukt først og sist. Framføringshyppigheten av hans egne komposisjoner var på topp i Sovjetstatens tid. Mariss Jansons var sovjetisk borger da han sto i spissen for Oslo-filharmonien. Husker noen at han var pålagt å fremføre et verk av Khrennikov ved en ordinær abonnementskonsert med komponisten tilstede og hvordan publikum demonstrerte ved å forlate Oslo Konserthus? Khrennikov spilles ikke lenger, utenom kanskje av

historiske årsaker. Enhver sammenligning med «formann» Klaus Egge faller på sin egen urimelighet. Det eneste måtte være å trekke frem at intet musikkverk kan blåses liv i med maktens og politikkenes strukturer som støttepillarer. Det må klare seg alene, også når opphavsmannen har pakket sammen – ja nettopp da.

I dag later Klaus Egges karske og sterkt nasjonalt forbundne, men langt fra nasjonalromantiske, tonespråk til å finne grobunn for sine kraftige røtter med sin utvilsomme forankring i norsk jordsmonn. Aldri fornekte Klaus Egge norskdomsarven, og gjentatte ganger forsikrer han oss om den sterke impulsen fra den ihuga nynorskmannen som var hans far, Rasmus Klausson Egge, innflytteren til Telemark. Spelemennene fra hjemfylket, slike som Torkjell Haugerud og Olav Moe, var også for Klaus Egge en stor inspirasjon hele livet, men det som etter hvert ble satt på papiret var en ganske annen musikk enn den Lindeman/Griegske nasjonalromantiske arven. Han benyttet seg aldri direkte av det «evig sprudlende kildevel» fra Lindemans «Norske Fjeldmelodier». Likevel følte observante kritikere og musikologer, da Klaus Egge presenterte sine verker først på tredvetallet, at vi sto foran en fornyet form for nasjonalt tonespråk, krevende for tilhøreren, men noe nyskapende norskt som til dels ble lovprist med kraftig røst. Lengst gikk kanskje den unge musikologen Olav Gurvin som spanderte en omfattende kronikk på Egges fornyelse av norsk tonekunst i Dagbladet.

Hva var det så man fant oppsiktsvekkende interessant hos den unge Klaus Egge? (På dette tidspunkt var det kun fiolinsonaten av verkene på denne CD-en som var tilgjengelig.) Først og fremst det harmoniske grep: En relativt skiftende bi-tonalitet fra hardingfelenes verden hvor grunnakkordene gjerne er i en annen toneart enn melodilinen. Klaus Egges harmonikk er bygd på hardingfelenes intervaller. I klartekst: Treklangsprinsippet, slik vi finner det i den nasjonale

harmonikken, også hos Grieg, med akkorder i terser er ikke Klaus Egges prosjekt. Hans temaer, eller motiv om man vil, er av egen avling, men hva vi utvilsomt i dag forstår som et «norskt tonespråk». Men også klart med dypere impulser fra en internasjonal polytonalitetstenkning som i mellomkrigstiden er gangbar mynt ute i Europa. For en Valen-venn og kjenner som vår første musikkprofessor, Olav Gurvin, utgjør disse spesielle kontekster i Klaus Egges verk en pionerinnsett, jeg hadde nær sagt «på norsk folkemåls grunn». «Ei opning for framvoksteren i vår nasjonale tonekunst – ein får utsyn over nye store vidder» for å bruke Gurvins egne ord.

På samme måte som enhver ambisiøs instrumentalist og sanger skulle stå fram og presentere hele sin fortolkningskunst, samtidig som han/hun skulle fortelle omverdenen om sin nåværende og potensielle kunstneriske standard, arbeidet også den målbevisste unge komponisten Klaus Egge tidlig i tredvårene frem mot en egen komponistaften i arenaen for slik virksomhet – Universitetets Aula. Den ble omsider lagt til 24. april 1934. Om publikumsoppmøtet ikke var overveldende for en komponistdebutant – heller ikke den gang – var den offentlige interesse i form av kritikerkorpsets oppmerksomhet hva vi må kunne kalle enorm. Hele 9 av hovedstadens presseorganer hadde lange, til dels utførlige resensjoner. Enkelte av kritikerne var godt oppdatert, slike som Sverre Hagerup Bull i Dagbladet, Hans Jørgen Hurum i Sjøfartstidende (senere Dagens Næringsliv) og Erpekum Sem i Tidens Tegn – alle hadde fått med seg at dette var et stort komposisjonstalent under utvikling. Nå var det jo ikke første gang kritikerstanden og den musikkinteresserte offentlighet stiftet bekjentskap med Klaus Egge og hans virksomhet. «Den opplyste allmennhet» hadde fått med seg utgivelsen av et par klaverstykker og enkelte sanger (Grønlandssangene) noen år tidligere. Men Aulakonserten plasserte Klaus Egge ettertrykkelig som en interessant komponist

med utvilsom solid egenvekt.

Hvilke verk var det så publikum fikk stifte bekjentskap med denne vårvelden i 1934? Faktisk et meget omfattende program – sanger, klaversonate (Draumkvedesonaten), en nyskrevet strykekvartett, og i vår sammenheng det mest interessante verket; *Fiolinsonate, Op. 3*. Dette var til dels en annen versjon enn den som ble trykt av Musikk-Husets Forlag i 1946. I 1932 forelå den første versjonen, og Egge berører problematikken med nasjonale ord i forhold til tidligere italienske musikktermer, i Schumanns ånd, men han forlater dette prosjekt når fiolinsonaten blir trykket. Bedre eksekutører enn de to som holdt sonaten over dåpen denne Aula-kvelden var det vanskelig å oppdrive: Filharmoniens mangeårige konsertmester Ernst Glaser og pianisten Ivar Johnsen; «Ivar a-moll» som han etter hvert ble hetende etter sine utallige fremføringer av Griegs klaverkonsert. Glaser skulle etter hvert ha et utstrakt samarbeid med Klaus Egge, bl.a. under arbeidet med fiolinkonserten tyve år senere.

Fiolinsonaten ga allerede ved førstegangsframførelsen inntrykk av å være tatt ut av nasjonale kilder selv om det rike tematiske stoffet var etablert fra eksisterende tonale forløp. Egge gir på denne tiden en utmerket og fyllestgjørende skriftlig framstilling av sitt forhold til folketonen, hardingfela og norsk komposisjon. De rent musikalske basiskunnskaper – Egge nevner absolutt gehør, fabelaktig melodi og harmoni-hukommelse parett med ren teknikk – alle disse egenskapene er fånytted dersom de ikke knyttes opp mot det Egge kaller «et rikt åndelig liv». Men når disse «egenskapskoblinger» er til stede kommer det noe som er enda viktigere for komponisten dersom han skal realisere sine intensjoner: Arbeid og vilje. Det er denne kombinasjonen som danner selve karakteren av en komponists musikk, sier Klaus Egge. Og som et resultat av vilje og arbeid fremstår selve Formen.

Mange slutninger blir trukket uten kanskje alltid å ha annet enn komponistens subjektive holdninger som begrunnelse, men det er en interessant prosess å lese Klaus Egges utlegninger med basis i intens lytting til fiolinsonaten. Selve det visjonære og dragende ved de telemarkske folketonen finner Klaus Egge blir vakkere og trenger dypere ettersom naturen rundt dem blir enda vakrere. En interessant tanke for estetisk teoretisering, men neppe særlig holdbar fra et analytisk filosofisk ståsted. Selve prinsippet i folketonenes melodikk vil han gjerne ta opp i sin egen komposisjonspraksis. Han finner at de ekte opprinnelige folketonene – de som ikke er utsatt for påvirkning fra kirkemusikken (jfr. Lindeman), er karakterisert ved få intervaller, stort sett bare mellom tonika og kvinten. Variasjonene fremkommer ved betoning av den enkelte tone. Det er Rytmen, slik Klaus Egge ser det, som spiller den største rollen, ikke først og fremst melodienes variasjoner i bevegelse og sprang i tonehøyder.

Komponistdebutanten hadde studert sitt håndverk metodisk og hadde fått solid veiledning av bl.a. Fartein Valen. (Hans systematiske studium i Berlin kom først senere, i 1937/38). Men den komponisten som utvilsomt hadde betydd mest for ham, og som han skulle beholde et vennskap med gjennom hele livet, var David Monrad Johansen. Korrespondansen dem imellom er bevart, høflige og nølende henvendelser fra Klaus Egge til en komponist han virkelig beundrer. Selv etter krigens domfellelse av DMJ for hans utilsørte nazisympatier, da Klaus Egge som formann i Norsk Komponistforening måtte ta kraftig offisiell avstand, kan vi av senere brev se at vennskapet ble opprettholdt. Allerede i et brev fra mars 1933 gir Klaus Egge beskjed til DMJ at han ser det som sin oppgave å la «malmtonen i fjellet, med den dype mørke klang som fjellet og dalen gir» få komme med i toneregistret. «Jeg synes Grieg er så meget på melomleiet» sier han før han bøyer seg i støvet for DMJs

«Voluspå» og universitetskantaten *Ignis Ardens*, før han avslutter med «ja, er det ikke vidunderlig å ha grepet susen i vår natur og diktning».

Da Klaus Egge tidlig på tredvetallet skrev sin fiolinsonate var han ennå ikke inne i den ganske massive polytonalitet som vi finner i klavertrioen fra et lite tiår senere. Men hva vi kan kalle grunnprinsippet i Egges komposisjoner, en varierende intervallstruktur i forskjellige skalaformer som danner hans uvanlige og dissonerende tonespråk, finner vi kimen til også i fiolinsonaten. Verket, som han ga opusnummer 3 (etter de to klaverstykkene og de såkalte «Grønlandsangene») er dedisert ikke til noen fiolinist, men «I Takksemd til min store lærer Nils Larsen», utvilsomt landets betydeligste klaverpedagog i mellomkrigstiden. Verket er i formelt henseende blitt en klassisk fiolinsonate i tre satser med en uforandret 3/4 rytmikk i åpningssatsen hvor fjerdedelen er definert til 72, komponisten klart innenfor grensen til en moderato-sats, men ca. halvveis ut i forløpet – etter 134 takter – kommer et kraftig og dramatisk skifte, plutselig og ildfullt (Con fuoco subito). Tempoet øker betydelig, til fjerdedel definert til 132, og foredragsformen endres (Marcato drammatico).

Den obligatoriske langsomme mellomomsatsen har Klaus Egge påført Romanza-begrepet, med variabel rytmikk – 4/4, 9/8, 3/4. Tempobetegnelse skifter også, fra Adagio, Allegro moderato til Andante. Finalen er en Rondo vivace, jeg hadde nær sagt i ekte Mozarts forstand i 4/4 alla breve takt hvor halvnoten er satt til 92-90. Hele satsen blir ikke avlevert uten tempovariasjoner. Komponisten er også opptatt av spesielle klangfarger ettersom han legger satsens molto vivace-parti på fiolinistens g-streng og beordrer pianistens høyre hånd «ben rilievo».

En drøy uke før premieren på fiolinsonaten mottar DMJ et omfattende brev fra den forventningsfulle

komponisten. DMJ hadde svart svært forekommen- de på den unge Klaus Egges første henvendelse. Nå gir han uttrykk for håpet om at han «engang kunde få lov til å hilse på Dem en gang det passet. Det ville vært en opplevelse for meg å snakke med Dem om norsk komposisjon. Jeg får ta med de gode råd de har gitt meg». Brevet hadde han innledet med å si: «Jeg håper jeg kan bli regnet med. Det er virkelig en spennende tid å være norsk komponist i.» Følelsen av mangel på impulser var stor ettersom han knapt, kanskje med unntak av dikteren Hans Reynholds, hadde noen likesinnede å drøfte kompositoriske problemer med i Porsgrunnsområdet hvor han ennå bodde. Han sier det rett ut i dette brevet. «De skjønner jeg er så forferdelig tørst etter den slags (gode råd og diskusjoner) da jeg er så alene. Selvfølgelig er jeg klar over at det kan ha stor betydning å leve alene, men kunsthistorien beretter alltid om mesteren og eleven. Nu vil jeg få ønske Dem fortsatt lykke i Deres skaperkraft og vil ennå engang få takke Dem. Så arbeider man videre på de gilde oppgaver. Deres hengivne Klaus Egge.»

Det er liten tvil om at fiolinsonaten holdt mål, også for mester David Monrad Johansens strenge vurdering. Klaus Egges komposisjonsaktivitet utover i tredveårene lå på et jevnt høyt nivå og i de forskjellige former, fra Lyrisk suite for Mannskor a capella til det stort anlagte symfoniske epos *Sveinung Ureim* for solister, blandet kor og orkester, hvor den helt særpregede dikteren Hans Henrik Holm – med sitt eget bygdespråk, bosatt på Egertorget i det mest urbane hovedstadsmiljø – sto for tekstene. To særpregede verk som aldri befinner seg på repertoaret i vår tid. Det gjør derimot klaververket *Tantasi i balling* som vel konkurrerer med den andre klaverkonserten fra 1944 om å være Klaus Egges hyppigst fremførte verk i dag. Skjønt etter at nærværende innspilling av klavertrioen får festet seg, skulle det ikke forundre om vi her står overfor en ny Egge-favoritt. Det finnes ikke et altfor overveldende antall klavertrioer i

norsk musikkhistorie, og ingen står mer eller mindre fast på repertoaret i dag med unntak av Griegs fragment fra 1878 som vel er tenkt som en andre sats i en klavertrio. Ganske bemerkelsesverdig sett opp mot den store mengden verk nettopp for denne instrumentkombinasjonen fra de tidlige Haydn-trioene, hvor celloens oppgave var utelukkende å gi farge til klaverets venstrehand, og 250 år fremover.

I den første krigsvinteren, nærmere bestemt 8. februar, inviterte Norsk Komponistforening til en konsert i Aulaen med tre nyskrevne trioer på programmet. Dette var før Klaus Egges formannskap i den samme foreningen. To klavertrioer omkranset Karl Andersens originale trio for fløyte, klarinett og cello. På dette tidspunkt var Andersen for lengst etablert som landets fremste cellist, og som komponist med et nesten enestående mesterskap i polyfon satsteknikk. Den første klavertrioen var av Åge Myklegard, et to-satsig verk som allerede hadde hatt sin uroppføring i Gøteborg i 1939. Og så – som «konsertens krone» – den nyskrevne *Klavertrio, Op. 14*. Den ble påbegynt 5. januar 1940, og Klaus Egge tilegnet den sine foreldre Rasmus K. Egge og Rakel Egge. Den ble urfremført av Amalie Christie, klaver, Oscar Holst, fiolin, og Karl Andersen, cello.

Trioens resonansbunn er den uroen som preget mang en samfunnsbevisst borger i Norden under Vinterkrigen. På tross av, eller kanskje mer på grunn av, de dystre forutanelser som ligger latente i det dramatiske stoffet, finner Klaus Egge fram til en stram polyfon stil som han fra nå av alltid benytter seg av, samtidig som han ikler stoffet en streng sonateform. På slutten av manuskriptet har Egge formulert: «Dette verket er skrevet jan.- juli 1940. Spaninga og uroa kring lagnaden vår gjeng som ein undertone gjennom alle satsane.» Trioen er firesatsig og slutter seg strukturelt til et etablert opplegg fra wienerklassisismens verden. I velkjent sonateform byr første satsen, Alle-

gro con impeto, på hva vi kan kalle et hovedtema og et sidetema. Hovedtemaet gir en direkte anelse om noe deterministisk katastrofalt som skal komme. Det presenteres i klaveret, og blir utstyrt med et synkopert forløp i 12/8 som går gjennom hele satsen. Sidetemaet er rolig og sangbart, og utfolder seg på bred basis før gjennomføringsdelen hvor komponisten avviker fra den strenge klassiske form ved å innføre et nytt motiv, et tredje tema, denne gangen presentert i fiolinen. De to foregående temaene utnyttes i en dramatisk vekstsekvens, som organisk uttynnes mot slutten av satsen, og gir et dystert preg gjennom de utholdte noteverdier til 12/8-motivet.

Den langsomme andresatsen gir et overbevisende bilde på hvordan Klaus Egge behersker den polyfone skrivemåte ved å knytte satsens opprinnelige tema sammen med hva vi må kunne kalle et klart folketonetema, slik at de begge spilles samtidig idet de avslutter satsen. Men før denne prosessen har cellisten presentert en annen temablokk som gir satsen et alt annet enn stillefarende og dvelende preg. «Ekstatiske heftige klimaks» var et begrep Klaus Egge brukte fra tid til annen. Så også her. Komposisjonens langsomme tyngdepunkt behøvde i Klaus Egges verden ikke å være et gjennomført equilibrium. Scherzoen lar seg godt sammenligne med de villeste blant Beethovens – komponisten som for alvor innførte dette leddet i de firesatsige kammermusikkverkene der hvor Haydn og Mozart holdt fast ved sine menuetter med trioledd. Klaus Egge vil ha synkoper spilt så hurtig som mulig i et vilt løp. Men triodelen er bevart som sangbar kontrast med en periodisk oppdeling i 6-takters forløp. I avslutningsleddet er klaveret tilbake til sitt ville jag mens de to strykerne imiterer hverandre i ren kanonform.

Det dumpe temaet som åpner førstesatsen tjener også som åpningstema i Finalen, Allegro appassionato. Det er langt fra noen uvanlig prosedyre i forsøket på

å gjenskape samlende linjer i flersatsige verk. Så setter celloen inn med hovedtemaet, eller første og andre – for den saks skyld også tredje tema – som Klaus Egge gjerne kalte sine motiver. Andretemaet gir utvilsomt inntrykk av å være komponert av en person i full fortrolighet med den telemarkske slåttetradisjon, selv om komponisten etter eget sigende ikke siterer noen eksisterende slått. Her er vi uten tvil et godt stykke borte fra de skjebnebestemte, svartsynte toneganger som trioene ellers målbærer. Det tredje motivet eller temaet som avløser den positive slåttsekvensen, kommer stille og rolig i klaveret. Senere virvles dette stoffet opp til et sterkt konsentrert fugelignende forløp, sterkt sammenpresset i formen.

Klaus Egge avslutter med en coda som seg hør og bør for en komponist som langt fra hadde som målsetting å gi de klassiske formprinsipper på båten. Selv skaper han begrepet «viljebetont optimisme» om trioens utgangsfraser, et begrep som er uvanlig velegnet å benytte for å karakterisere mannens komponistgjerning slik den manifesterer seg i Klavertrioen. Kritikstanden, de 9 som skrev i hovedstadspresen, hadde alle en klar oppfattelse av at klavertrioen representerte et utvilsomt gjennombrudd for Klaus Egge. Ja, selv den i vår tid herostratisk berømte Per Reidarsson, utelukkende kjent for sin totale uforstand overfor alt nyskapende i musikklivet og sitt viltvoksende arsenal av invektiver, forholdt seg forbausende positivt til trioene: «Klaus Egge har før været et smertensbarn som tonesetter. Men i aftenens verk – syntes det som han er ved å vikle seg ut av sin trollham og holder på å bli menneske». Anmeldelsen sto i Fritt Folk, og for Klaus Egge var en positiv dom fra Reidarsson av heller negativ verdi. Men så ble det rettet delvis opp igjen ved følgende utsagn om trioene: «men så går det rett som det er i siksak igjen og ruller avgårde som en karjol på to skjeve hjul. Kunne han komme helt vekk fra sine originalitetsgriller». DMJ med sin presise noble penn ga nå eleven et entydig laudatorium som kritiker. Tri-

oen sto for ham som et mesterlig stykke komposisjon, bygd på «kunnskap og intuisjon, teknisk kyndighet og kunstnerisk inspirasjon, her har de inngått en lykkelig forening. For Klaus Egge betyr denne oppførelsen et gjennombrudd av gledelig og fruktbar art – verket kan sidestilles med det beste som har vært skrevet ute og hjemme». Det er jo en formidabel dom, men ved et gjenhør snart trekvart århundre senere kan man trygt plassere verket blant tungvektene i sin genre innenfor den totale norske kammermusikkklitteratur.

Samme positive oppmerksomhet oppnådde ikke *Duo Concertante*, Op. 23 for fiolin og bratsj, som hadde sin første offentlige fremføring nesten to tiår senere. (26. oktober 1959). Egge startet arbeidet med Duo Concertante i 1945, det tidligste daterte manuskriptet til duoen er signert 18. april 1945 på slutten av finalesatsen. Verket ble tilegnet hans nære venn Leif Bruun. I forbindelse arbeidet med duoen skrev Egge i et brev til sin mor datert 2/9-46 at "...det venter han (Leif Bruun) en overraskelse når han neste år er 50 år." Det er Duo Concertante han snakker om. Duoen ble fremført 19/4-47 i Leif Bruuns 50 års dag av Ernst Glaser, fiolin, og Leif Bruun, bratsj. Men stoffet hadde ikke helt sluppet taket i komponisten. I 1951 skriver han flere skisser til verket som blir inkorporert i den endelige versjonen. I en skisse til åpningen av finalen skriver Egge «Presto Intermezzo attacca finale», noe som kan tyde på at de første syv taktene på et tidspunkt skulle være et raskt mellomspill før finalen.

Duo en er en videreutvikling av Egges fritonale tonespråk. I dette verket har komponistens fantasi fått fritt spillerom, og han utforsker instrumentenes muligheter. Motivene og temaene er ofte basert på hardingfelas kvartintervaller. De lyriske delene minner også om elementer vi kjenner fra nasjonal folkesang. Musikken er kontrapunktisk, virtuos, humoristisk, djerv, med klassiske gester, og har to selvstendige instrumentalstemmer. 1. sats (Allegro capriccioso)

er i sonateform. Temaene blir variert både dynamisk, artikulatorisk, i omvendinger og motiviske bruddstykker gjennom hele satsen mellom korte broer og episoder. 2. sats (Adagio molto espressivo) er i sangform med forskjellige folketoneinspirerte temaer. 3. sats (Allegro giocoso) i noe som ligner en rondo-form åpner med en syvtakters dramatisk dialog mellom de to instrumentene. Deretter fortsetter satsen med det optimistiske 1. tema. 2. tema er en variant av 1. tema som i sin tur blir avbrutt av et burlesk 3. tema (en karikatur/parodi av en vals som skifter mellom tre og todelt takt). Det lyriske og rolige 4. tema (poco tranquillo pp sotto voce) minner om en folketone. De forskjellige satsdelene returnerer men i en annen rekkefølge. Satsen ender med en livlig og vill koda.

Dette var nytt for flere av kritikerne, som ut fra sine egne referanser ikke klarte å forstå Egges arkitektur og tonespråk. Duoen er sjelden blitt fremført. Tittelen *Duo Concertante* kan gi assosiasjoner til den Mozartske klangverden, *Sinfonia Concertante* og de fantastiske duettene for de samme instrumentene (KV 423 og 424). Dersom dette er det klangbilde tilhøreren bærer med seg under lyttingen til Klaus Egges Duo, er utgangspunktet av det umulige slaget. Om trioen hadde dype røtter også i Bachs polyfoni, er duoen dissonerende på en betraktelig mer fundamental måte. Den frie tonaliteten er uomtvistelig. Vi aner komponistens forkjærlighet for tetrakorder (grupper av 4 toner) samtidig som den gjennomførte dur/moll dimensjonen og den tradisjonelle melodiføringen blir satt under angrep. I sum gjør dette *Duo Concertante* til tungt lyttbart materiale. Den senere musikksefen i NRK Fjernsynet, Gunnar Rugstad, treffer godt når han i Aftenposten karakteriserer verket som «flokete linearitet». Han var ikke den eneste som ikke satte pris på Egges «pandiatoniske kadensløse stil i hans senere produksjon». Øistein Sommerfeldt i Dagbladet var helt på linje. For ham var helhetsinntrykket av duoen «forstemmende» pga. den masete og anstrengte

polyfonien som trettet øret til tross for den pulserende rytmikken. Utbyttet av duoen lå for Sommerfeldt kun der. Ellers var verdien lik null. Ernst Glaser sto for fremførelsen av fiolinstemmen, og bratsjen ble traktert av Oslo-filharmoniens daværende solobratsjist, Arne Arnesen. Men ingen fremførelse kunne ifølge Sommerfeldt dekke over «den melodiske og harmoniske fattigdommen i denne komposisjonen». Både Rugstad og Sommerfeldt befant seg på helt andre gressganger enn der hvor komponistens intensjoner lå. Jeg har en mistanke om at våre lyttervaner anno 2013 gjør det betraktelig lettere og mer komfortabelt å forholde seg til Klaus Egges «flokete linearitet», og oppleve andre verdier enn hva datidens kritikere kunne finne.

Det tresatsige verket byr på en rekke instrumentelle utfordringer. I førstesatsens capricciose uttrykk ligger vanskelighetene kanskje først og fremst i selve samspillet med sine ritardandi og avbalanseringer. Den langsomme mellomsatsen med sin maksimale uttrykksfullhet (*molto espressivo*) har dynamiske spenn som strekker instrumentene til yttergrensene, fra et subito *pianissimo* til en maksimal *crescendo* som skal ende i en *forzato* ansats i det sterkeste *fortissimo*. Bratsjen skal frembringe en serie sekstendedels-trioler i kraftig vibrerende *pizzicato*. Grunnrytmen skifter fra 4 til 6 åttendedel. Etter en enkelt 5/8 takt kommer det dynamisk sett laveste punkt i hele verket. Klaus Egge benytter det ganske sjeldent anvendte begrep *Smorzando* om satsdelens utgang. De fleste komponister ville utvilsomt ha skrevet *morendo* – hendøende. Finalen er gitt en munter grunntone – *Allegro giocoso*. Rytmen skifter mellom 4/8, 3/8, ja til tider 2/8 og 5/8. Det er utvilsomt denne satsen Sommerfeldt har i tankene når han snakker om verkets pulserende rytmikk. Om andresatsen skulle gå mot et absolutt nullpunkt, så skal den livlige puls opprettholdes til siste tone i avslutningssatsen. Det blir spennende å se om Klaus Egges bidrag til genren er kommet for å bli på repertoaret.

EINAR HENNING SMEBYE is born in 1950. After studies with Nicolai Dirdal and Hildegunn Reuter he gave a sensational debut concert in Oslo at the age of 17. Further studies with Bruno Seidlhofer in Vienna and Germaine Mounier in Paris prepared for an extensive career with concerts in several European, Asian and American countries. He has made a series of CD recordings both as soloist and chamber musician and includes contemporary music as an important part of his repertoire. He was elected Musician of the year in 1997 by the Norwegian Composer's Society and received the Fartein Valen Prize 2006. He holds a position as professor at the Norwegian Academy of Music.

EINAR HENNING SMEBYE er født i 1950. Etter studier med Nicolai Dirdal og Hildegunn Reuter ga han en oppsiktsvekkende debut-konsert i Oslo i en alder av 17 år. Videre studier med Bruno Seidlhofer i Wien og Germaine Mounier i Paris forberedte ham på en omfattende karriere med konserter i flere europeiske, asiatiske og amerikanske land. Han har gjort en rekke CD-innspillinger både som solist og kammermusiker og har moderne musikk som en viktig del av repertoaret. Smebye ble valgt til Årets Musiker i 1997 av Norsk Komponistforening, og i 2006 fikk han Fartein Valen Prisen. Han er professor ved Norges musikkhøgskole.

TOR JOHAN BØEN (b. 1971) has a unique position in the world of Norwegian music, combining his career as concert violinist with musical research. He won the Norwegian competition for young violinists at

age 13, and at 17 he joined the Norwegian Chamber Orchestra. He studied at the Norwegian Academy of Music and continued his studies in the United States with Camilla Wicks at Louisiana State University and San Francisco Conservatory of Music, and Sergiu Luca at Rice University in Houston, Texas where he graduated with a Doctorate of Musical Arts in 2005. Tor Johan Bøen is noted for his performances of music from the Baroque era to the early 20th century on original instruments as well as performances on modern violin. He is the founder of Fragaria Vesca, an ensemble dedicated to musical performance on original instruments. He is frequently guest concert master of different European orchestras. His research on the music of the Belgian violinist and composer Eugène Ysaÿe has resulted in numerous recordings and radio programmes.

TOR JOHAN BØEN (f. 1971) har en temmelig unik posisjon i norsk musikkliv med sin kombinasjon av fiolinistisk skolering på høyt nivå og musikologisk autoritet innenfor bestemte deler av strykerepertoaret. Allerede som 13-åring vant han Ungdommens Fiolinmesterskap og som 17-åring fant han sin plass i Det Norske Kammerorkester. Etter å ha fullført hovedfagsstudiet ved Norges musikkhøgskole, fulgte studieår i USA. Først hos Camilla Wicks ved Louisiana State University og San Francisco Conservatory of Music- hvor han også fikk sin Master of Music grad, deretter hos Sergiu Luca ved Rice University i Houston, Texas. Her tok han Doktorgraden i 2005. Tor Johan Bøen har gjort seg bemerket gjennom sin fremføring av musikk fra barokken til det 20. århundre på originalinstrumenter- ikke minst gjennom sitt ensemble Fragaria Vesca- likesåvel som han benytter moderne fiolin når han sitter som konsertmester i

forskjellige europeiske orkestre. Hans dyptpløyende forskningsarbeid over belgieren Eugène Ysaÿes musikk har resultert i innspillinger og omfattende radioprogrammer.

BÉNÉDICTE ROYER was born in Paris in 1987, and began playing the violin and viola at an early age. She studied with Jean Sulem at CNSM in Paris, with Lars Anders Tomter at the Norwegian Academy of Music in Oslo, and with Thomas Riebl at the Mozarteum University in Salzburg, where she completed her master's degree with distinction in 2010. She has been a member of the Austrian Ensemble for new music since 2012, and has recorded chamber music by Geirr Tveitt for the label Simax Classics. Bénédicte has played in the Gustav Mahler Jugend Orchester, the Chamber Orchestra of Europe, the Oslo Philharmonic and the Camerata Salzburg. She has been guest solo violist in the Trondheim Symphony Orchestra, and plays in the Norwegian Chamber Orchestra. She was awarded 1st prize in Mozarteum University Tertis Competition 2010 and 1st prize in Bodensee International Music Competition 2011 in Germany. In 2012 Royer was invited to play with Christian Tetzlaff, Andras Schiff and Gidon Cremer at the chamber music academy in Kronberg (Germany), "Chamber Music Connects the World".

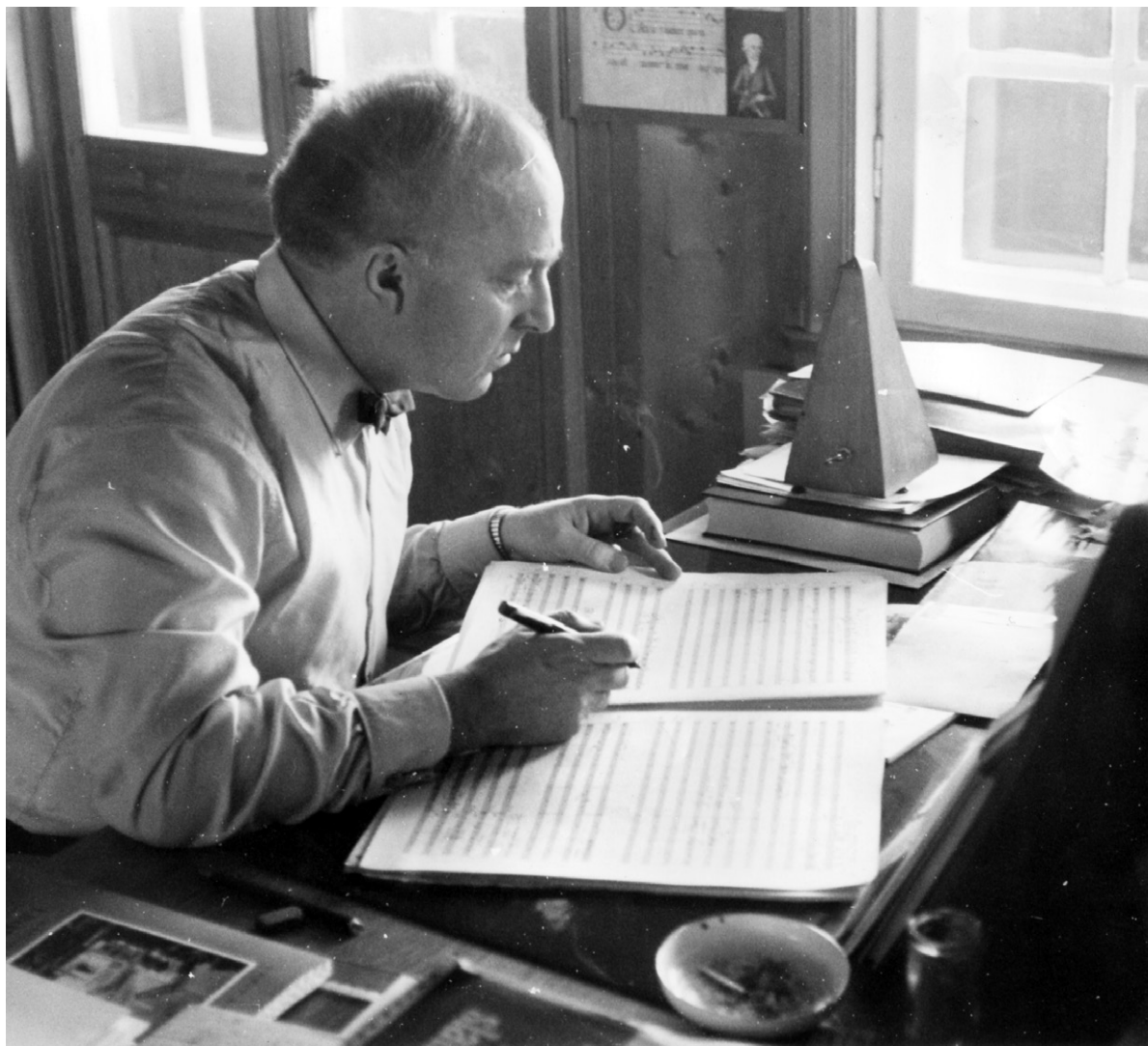
BÉNÉDICTE ROYER ble født i Paris i 1987 og begynte å spille fiolin og bratsj i ung alder. Hun studerte med Jean Sulem ved CNSM, med Lars Anders Tomter ved Norges musikkhøgskole og Thomas Riebl ved Mozarteum Universitetet i Salzburg hvor hun fikk

sin mastergrad med utmerkelse i 2010. Royer er medlem av det Østerrikske Ensemble for ny musikk, og har gjort innspilling av kammermusikk av Geirr Tveitt for plateselskapet Simax Classics. Bénédicte har spilt i Gustav Mahler Jugend Orchester, i Chamber Orchestra of Europe, i Oslofilharmonien og i Camerata Salzburg. Hun har vært gjestesolo-bratsjist i Trondheim Symfoniorkester, og spiller i Det Norske Kammerorkester. Hun ble tildelt 1. pris i Mozarteum University Tertis konkurranse 2010 og 1. pris i Bodensee International Music Competition 2011 i Tyskland. I 2012 ble hun invitert til å spille med Christian Tetzlaff, Andras Schiff og Gidon Cremer på kammermusikkakademiet i Kronberg (Tyskland) "Chamber music connects the world".

JOHANNES MARTENS (b. 1977) is member of the Oslo Philharmonic Orchestra, in addition to his work as a solo and chamber musician. He studied at the Guildhall School of Music in London with Professor Leonard Stehn, and at the Norwegian Academy of Music with Professor Aage Kvalbein and Truls Mørk. Johannes Martens plays on a cello by Francesco Rugeri (ca. 1690), generously on loan from the Foundation Dextra Musica.

JOHANNES MARTENS (f. 1977) er ansatt i Oslo Filharmoniske Orkester, i tillegg til å være aktiv som solo- og kammermusiker. Han har sin utdanning fra Guildhall School of Music i London med professor Leonard Stehn, og fra Norges Musikkhøgskole med professor Aage Kvalbein og Truls Mørk. Johannes Martens spiller på en cello av Francesco Rugeri ca. 1690, på utlån fra stiftelsen Dextra Musica.

Klaus Egge in his study at Furuflåg.



RECORDED 4-7 OCTOBER 2011 AND
17-19 FEBRUARY 2012 IN SOFIENBERG CHURCH, OSLO.

PRODUCER TRACKS 1-6: *Tony Harrison*
PRODUCER TRACKS 7-10: *Stephen Frost*
BALANCE ENGINEER: *Geoff Miles*
EDITOR: *Stephen Frost*
PIANO TECHNICIAN: *Thron Irby*

LINER NOTES: *August Albertsen*
TRANSLATIONS: *Andrew Smith*
COVER DESIGN: *Magnus Vøll Mathiassen*
ALL PHOTOS COURTESY OF *Guri Egge*

RELEASED WITH SUPPORT FROM:
NORSK KULTURRÅD (KLASSIKERSTØTTEN), NORSK KOMPONISTFORENING,
FOND FOR LYD OG BILDE, FOND FOR UTØVENDE KUNSTNERE,
MFOs VEDERLAGSFOND, TELEMAR FYLKESKOMMUNE.

In memory of Tony Harrison (1957–2012)

PSC1193
© & © 2013 GRAPPA MUSIKKFORLAG AS
NOFZS1393010-100

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.

