



HENRIK HELLSTENIUS · ØRJAN MATRE

violin concertos | like objects in a dark room | preSage

PETER HERRESTHAL violin

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA

ROLF GUPTA





HENRIK HELLSTENIUS

Photo: © Bård Gundersen



ØRJAN MATRE

Photo: © Carina Johansen



ROLF GUPTA

Photo: © Carina Johansen

HELLSTENIUS, HENRIK (b. 1963)

- [1] **LIKE OBJECTS IN A DARK ROOM** *(Edition Wilhelm Hansen)* 9'38
for orchestra (2007, rev. 2014)
- [2] **IN MEMORIAM (VIOLIN CONCERTO No. 2)** *(Edition Wilhelm Hansen)* 21'58
for violin solo, string orchestra and percussion (2012, rev. 2013)
Dedicated to the memory of Erik Hellstenius (1930–2011)
Written for Peter Herresthal

MATRE, ØRJAN (b. 1979)

- VIOLIN CONCERTO** *(Manuscript)* 24'15
Version for solo violin and orchestra (2014)
Commissioned by Peter Herresthal with support from Det Norske Komponistfond

- [3] I. 16'04
[4] II. 8'08

- [5] **PRESAGE** *(Manuscript)* 13'01
for orchestra (2013, rev. 2015)
Commissioned by the Oslo Philharmonic Orchestra

TT: 70'08

PETER HERRESTHAL *violin*
STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
ROLF GUPTA *conductor*

Henrik Hellstenius studied musicology at the University of Oslo and later composition with Lasse Thoresen at the Norwegian Academy of Music. In 1992–93 he studied with Gérard Grisey at the Paris Conservatoire. Hellstenius's output encompasses a large range of works: chamber music, orchestral works, opera, electro-acoustic music and music for theatre and ballet. His music is frequently performed at concerts and festivals around Europe. *Sera*, his first opera, received the Norwegian Edvard Award in 2000, and has been staged in Oslo and Warsaw. His second opera, *Ophelias: Death by Water Singing* was premiered in Oslo in 2005, and has also been staged in Poland and Germany. Henrik Hellstenius is a professor in composition at the Norwegian Academy of Music in Oslo.

www.hellstenius.no

Ørjan Matre was born in Bergen in 1979 and studied composition at the Norwegian Academy of Music with Bjørn Kruse, Lasse Thoresen, Olav Anton Thommessen and Henrik Hellstenius. He was appointed as the Kristiansand Symphony Orchestra's composer in residence (2006–08), and in 2013–14, he was the 'Profile Composer' of the Oslo Philharmonic Orchestra. Matre was awarded the Lindeman Prize for Young Musicians in 2011 and the following year won the Edvard Prize (named after Edvard Grieg) in the Contemporary Music category for his clarinet concerto *Inside Out* (2010). Matre blends traditional influences with new playing techniques – one can often hear elements of tradition in his music, a dance rhythm or fragments of a melody, but they are suggested with great delicacy.

www.orjanmatre.no

In Memoriam commemorates **Henrik Hellstenius**'s relationship with his father, to whose memory the piece is dedicated. But it also marks his ongoing creative relationship with Peter Herresthal, an association of mutual musical inspiration in which both composer and violinist have catalysed each other's imaginations, a partnership that has already produced a catalogue of pieces that push the limits of violinistic possibility. Nevertheless, *In Memoriam*, the second of Hellstenius's violin concertos, and the second written for Herresthal, creates its own distinct musical consciousness, in a sound world of vivid but liminal beauty, of fragile yet elemental extremes of dynamic, register, and expression.

And consciousness, or rather a fragmentation of it, is at the heart of the work's personal inspiration for Hellstenius, and is even thematised in the fabric of the concerto, which is scored for strings and percussion. Hellstenius's father Erik died of Alzheimer's disease, with the dissolution of consciousness that terrible condition produces. Hellstenius says that 'the way the world blurs, and becomes less present for you when you have Alzheimer's is kind of a model for the piece, the way you're trying to get a grip on the world to make sense of it, but it is becoming more and more like nonsense, and finally it's not possible to get a hold of it. You do have memories of things, but your perception is really distorted. And of course there is a lament from my side which is present throughout the piece.' But for Hellstenius, these ideas aren't turned into programmatic representation. Rather they provide the basis for a composition whose formal and structural ideas simultaneously carry those distinct ideas of fragmentation and continuity, of gesture and line, of sonic rupture and searing melodic intensity.

That contrast between different states of sound and being is embodied right at the start of the concerto, when Herresthal's violin line veers from a static, high-register, colourless pitch to material that traverses the boundary between noise and articulated sound: sonic objects of harmonics, quarter-tones, and *sul ponticello*

tremolos, or marked ‘ricochet’, with Herresthal’s bow bouncing across the instrument producing the effect of a sound being shivered into being. That sound world is amplified by the orchestral string parts, which function like a chamber of warped musical memories and premonitions. It’s a language of visceral ethereality that this recording captures in forensic detail, and it’s also an idiom designed for Herresthal’s exploratory musicianship. Herresthal says that he asked Hellstenius to make this second concerto ‘more virtuosic’ than the first (*By the Voice a Faint Light is Shed* contains much music of deep, slow concentration) – and it is, in terms of the sheer technical control and precision that the solo part demands. But this is the opposite of a virtuosity of display or extrovert energy. ‘Henrik never wants things to sound traditional’, Herresthal says, ‘he wants to avoid all kinds of showing-off, and he never wants to paint an old picture again, instead finding new sounds’. The solo part demands a virtuosity of intimacy (that’s true even in the cadenza, about three-quarters of the way through the piece) and of architectural and emotional control. The lamenting, falling melodies that are the lyrical antipode of the violinist’s ricochets and tremolos are oases of musical utterance, when the soloist finds moments of clarity and consciousness. And yet the whole concerto’s trajectory – and despite the multi-layered fragmentation of this music, there is a mysterious cumulative momentum that the piece builds, thanks partly to the ritualistic marking of time in the percussion writing, a tolling litany of bells and drums – ends not with an image of consciousness claimed, but rather of indelible lament. Herresthal describes the last few minutes as being the work’s most obviously grief-laden: ‘You can imagine that this music could have been played at the funeral’, and responding to its expressive directness, he even talks about it as ‘almost like modern Chopin – it’s very beautiful. It’s very deep, very moving’.

Hellstenius revised *In Memoriam* after its first performance in 2012, changing what was an expressionistic outburst of ferocious energy in the music before the

soloist's cadenza to something much stranger: a black hole of musical stasis, underscored by a dark percussive pealing. Hellstenius's compulsion to revise his pieces is even more pronounced in his orchestral work *Like Objects in a Dark Room*. He says he has reworked this piece 'maybe four times' since 2007, always striving to make the best version of it possible; the latest version was made last year. The title is Hellstenius's own. 'The formal idea is in the title: I had this image of composing sound objects that really have the presence of physical objects – the snare drum idea, the horn chords. My image was a merry-go-round, with the different objects circling around at different speeds. They return, but not at the same time, sometimes they collide, sometimes they expand, so that it's something in between a static and spiral experience in time.' Hellstenius says that 'some of the objects in the piece are clearly inspired by other composers: there's an inspiration from Sciarrino in the rhythmical string tremolo [Sciarrino is also an influence on some of the gossamer-fine violin writing of *In Memoriam*], and the snare drum idea is clearly inspired by Bernd Alois Zimmermann, one of his beautiful pieces that is very seldom performed, *Stille und Umkehr*'.

But what you will hear in these ten minutes – a span of clock time seemingly contradicted when you listen to the work, since it creates an experience that seems vaster in scope and scale and space – is a spiralling sonic sculpture, something that is distinctly Hellstenius's own. He also speaks of Luigi Nono as an influence – 'his language, especially in his later pieces, is really crystal clear and very condensed', he says – and yet *Like Objects in a Dark Room* is far from compositional homage. 'I tried to be naked in this piece. I tried to do as little as I could, in a way. In fact both of the works on this recording are trying to do things that are fragile but which also have forward motion, but all done without trying to dress up too much'. *Like Objects in a Dark Room* is about the exposure of its sonic ideas in as concise form as possible, but it amounts to a heightened experience: a merry-go-round it may

be, but this is a musical carousel of existential ideas. And thanks to this recording you can realise at home the performance conditions for the piece that Hellstenius has always dreamt of, but never yet managed to create: that it should be played in total darkness, with the orchestra surrounding the audience on all sides. Now though, we can all enter Hellstenius's mysterious Dark Room of strange and wonderful sound objects with only our ears and curiosity to guide us...

Peter Herresthal's violin-playing is just as central to **Ørjan Matre**'s 2014 **Violin Concerto** as it is for Henrik Hellstenius's music. Matre's concerto is a piece in which Herresthal's particular virtuosity in the violin's sonic stratosphere – those gossamer harmonics, those long, floating melodic lines – is an essential part of the concerto's musical dynamic. 'I've worked much more closely with Peter than I usually do with soloists when I write concertos', Matre says, 'so all of those things he does so fantastically are in the piece'. You hear that right from the violin's first entry in the piece, in which the violin's long-held ultra-high B hovers above the orchestra's nervous, ghostly rhythms; abandoned by the other instruments, Herresthal's violin sings a slow song on its own, establishing one of the key dramatic contrasts in the music: the violin seems to be teaching the orchestra to sing throughout this long, mostly slow opening movement.

The individual form of Matre's concerto – a much longer opening movement followed by a shorter, faster, second – wasn't the original plan for the piece. 'My goal at the start', he says, 'was to write a single very long movement that would be played alone. But after I had finished it, I realised that it didn't work on its own. Although the opening section is still a long and slow movement, there is fast and restless material too', in the unsettled pulses, whispers and sighs that Matre asks the orchestral players to make throughout, creating a extended, poetic palette of instrumental sounds. 'And you almost feel that faster material is always behind the music, even when its surface is slower. It's trying to get through. But the soloist

always calms the orchestra down, and it's not until the next movement that he jumps in and says: "let's do it". The second movement presents the material of the first movement again, but just in a faster tempo – you can follow much of the first movement in the solo part of the second. In a sense, the concerto represents two ways of seeing exactly the same thing.'

It's music that Peter Herresthal says is 'tailor-made for me'. But that doesn't make it easier to play. He talks about the enormous challenges of the double-stops that Matre writes at the uppermost limits of the violin's range, which are used to such striking effect throughout the piece. 'You would think that when somebody writes music so carefully for your register, for your personality, that it should be easier to play. But there's more pressure, in a way, because you should be able to do it.' Herresthal especially relishes the passage at the end of the first movement, when the concerto finds a melody – precisely notated in quarter-tones – that seems to resonate with another musical tradition. 'It sounds like folk music, with the open D string and overtone harmonies.' Matre confirms this source. 'I have worked with a Norwegian folk singing project, and that place at the end of the first movement [and the end of the second movement and the whole concerto as well] has a melodic shape and intonation that comes from that tradition: the quarter-tones, and the drone on an open string.' But Matre says it's an unconscious influence, not an attempt to fuse musical cultures together, since he only realised the connection after he had composed the concerto.

Matre's recent music increasingly explores the possibilities of spatial distribution of instruments as a compositional resource: 'I have a strong feeling that the audience opens their ears immediately when the instruments are placed around them rather than just in front of them.' And while the Violin Concerto is made for a conventional presentation of soloist and orchestra, there's an innate sense of dramatic opposition in the way the piece pits the melodic lines of the soloist ('he allows me

to be a little bit romantic', Herresthal says, 'and I really like that – but it's always on the right side of being kitschy') against the febrile, unstable sonic ground of the orchestral writing. And Matre has released the latent instrumental-theatrical potential of the Violin Concerto in the context of his Concerto for Orchestra, written for the Oslo Philharmonic in 2014. Half-way through the 70-minute Concerto for Orchestra, Herresthal appears in the middle of the audience playing the opening section of the Violin Concerto, joining the orchestra on stage, and disappearing as mysteriously as he appeared – a 'really fantastic effect', Herresthal says. The Violin Concerto has still another incarnation in a version for ensemble and soloist, but this recording realises the concerto in the full-orchestral state that Herresthal has played the most.

One distinctive strand of Matre's creativity is his refraction of music by other composers and from other sources – Handel, Monteverdi, other kinds of Norwegian folk music – in new contexts. And his orchestral work *preSage* shares an indebtedness to another composer, in this case Stravinsky. Matre explains: 'The Oslo Philharmonic asked me several times to write a piece that could open a concert, and I turned them down again and again. But after they commissioned the big piece, the Concerto for Orchestra, I agreed to write them a short concert opener as well. And it was for a concert where they were supposed to play *The Rite of Spring* – which is the piece that is the reason I started composing. So I used that very short movement from *The Rite*, "The Sage", the one that's over before you even realise it's started. It's just two things: those extremely high contrabassoons and double basses, and that harmonic string chord. That was the starting point for my piece, to create everything between those two ideas, so that's why it's *preSage*, and "presage" in the sense of what the piece heralds at the start of a concert'. Matre doesn't quote the material of Stravinsky's Sage directly, but the string chord and instrumentation of the original are part of *preSage*, as well as what he thinks of as Stravinsky-esque

rhythms and block-like construction. But Matre's explanation doesn't reveal the range of wildness and unpredictability, from filigree string writing to full-on orchestral assault, that *preSage* releases in its 11 minutes. Matre's piece composes out the weirdness of Stravinsky's enigmatic Sage; making us listen into the Sage's strangeness, and creating something distinctively, memorably his own.

© Tom Service 2015

Peter Herresthal is recognized as a brilliant and inspired interpreter of contemporary violin music, strongly associated both in concert and recordings with works by composers including Per Nørgård, Arne Nordheim, Henri Dutilleux, Thomas Adès, Olav Anton Thommessen, Henrik Hellstenius and Jon Øivind Ness. He has appeared with orchestras and ensembles including the Vienna Radio Symphony Orchestra, the Oslo, Bergen and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras, Remix Ensemble Porto, Tapiola Sinfonietta, the symphony orchestras of Melbourne, Navarra, Stavanger, Trondheim and Helsingborg, Oslo Sinfonietta, Norwegian Radio Orchestra, Asko|Schönberg, Ensemble Ernst and Bit20, with conductors such as Andrew Manze, Anu Tali and Sakari Oramo. Peter Herresthal has given the Austrian, Norwegian, Spanish and Australian premières of Thomas Adès's violin concerto *Concentric Paths*, the last of these conducted by the composer at the 2010 Melbourne Festival. Other festival appearances include the Bergen Festival, where Herresthal currently curates an annual series, Risør Chamber Music Festival, MAGMA 2002 Berlin, and the Schleswig-Holstein and Mecklenburg-Vorpommern festivals. His previous recordings for BIS include acclaimed discs with works by Nordheim, Thommesen and Nørgård. Released digitally in 2014 his recording of Adès's violin concerto *Concentric Paths* has received a warm welcome, with reviewers finding 'an objective intelligence and sonic beauty' (BBC Radio 3 CD

Review) and ‘great subtlety and refinement’ (*MusicWeb International*) in Herresthal’s performance. Peter Herresthal is a professor at the Norwegian Academy of Music and visiting professor at the Royal College of Music, London, and at the NYU Steinhardt School in New York.

For further information please visit www.peterherresthal.com

The **Stavanger Symphony Orchestra** (SSO) has become one of the most successful orchestras in Scandinavia. In recent years it has achieved an outstanding artistic development, attracting an ever-growing following, both inside and outside Norway. This success is partly due to the orchestra’s move, in 2012, into its present home, Stavanger’s new, state-of-the-art concert hall.

Christian Vasquez is the orchestra’s current chief conductor, while Fabio Biondi is artistic director for baroque and classical music. This shared artistic leadership has been in place since 1990, testifying to the orchestra’s particular focus on authentic performance practice of earlier repertoire. Biondi’s predecessors in the post were Frans Brüggen and Philippe Herreweghe.

The orchestra has visited several European countries, Japan and the USA, including a successful appearance in the Carnegie Hall. The SSO discography to date includes more than 40 CDs, including complete series of orchestral music by the 20th-century Norwegian composers Harald Sæverud, Geirr Tveitt, Fartein Valen and Arvid Kleven. A number of these discs have received international awards.

Since 1990, Statoil has been the principal sponsor of the orchestra, whose patron is HRH Crown Prince Haakon.

Following composition, piano, organ and harpsichord studies in Norway and the Netherlands, **Rolf Gupta** studied conducting with Jorma Panula at the Sibelius Academy as well as with Ilya Musin and Herbert Blomstedt. His composition teach-

ers have included Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen and Per Nørgård. Rolf Gupta has been chief conductor and artistic director of the Kristiansand Symphony Orchestra, and also chief conductor of the Norwegian Radio Orchestra and of the Norwegian Baroque Orchestra. In addition, he works with orchestras such as the Oslo Philharmonic Orchestra, the Frankfurt and Stuttgart Radio Symphony Orchestras, Konzerthausorchester Berlin, BBC Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra and Sydney Symphony. Rolf Gupta has made a number of recordings, including programmes of music by Per Nørgård and Olav Anton Thommessen for BIS. His repertoire extends from baroque and classical music, on both modern and period instruments, through to contemporary works, and he has collaborated closely with several composers including Hans Werner Henze, Luciano Berio, Magnus Lindberg and Bernhard Lang. Gupta's background as a composer-conductor has also formed the basis for critically acclaimed readings of the standard repertoire.

Henrik Hellstenius studierte Musikwissenschaft an der Universität Oslo, dann Komposition bei Lasse Thoresen an der Norwegischen Musikhochschule; in den Jahren 1992/93 schlossen sich Studien bei Gérard Grisey am Pariser Conservatoire an. Hellstenius' Schaffen umfasst ein weites Spektrum: Kammermusik, Orchesterwerke, Oper, elektroakustische Musik und Musik für Theater und Ballett. Seine Werke werden in Konzerten und bei Festivals in ganz Europa aufgeführt. *Sera*, seine erste Oper, erhielt im Jahr 2000 den norwegischen Edvard-Preis und wurde in Oslo und Warschau nachgespielt. Seine zweite Oper, *Ophelias: Death by Water Singing* wurde 2005 in Oslo uraufgeführt und auch in Polen und Deutschland nachgespielt. Henrik Hellstenius ist Professor für Komposition an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo.

www.hellstenius.no

Ørjan Matre wurde 1979 in Bergen geboren und studierte Komposition an der Norwegischen Musikhochschule bei Bjørn Kruse, Lasse Thoresen, Olav Anton Thommessen und Henrik Hellstenius. In den Jahren 2006–08 war er Composer-in-Residence des Kristiansand Symphony Orchestra, 2013/14 „Profile-Composer“ des Oslo Philharmonic Orchestra. 2011 wurde ihm der Lindeman Prize for Young Musicians verliehen, im Jahr darauf gewann er für sein Klarinettenkonzert *Inside Out* (2010) den Edvard-Preis (benannt nach Edvard Grieg) in der Kategorie Zeitgenössische Musik. Matre verbindet traditionelle Einflüsse mit neuen Spieltechniken; oft hört man traditionelle Elemente in seiner Musik, einen Tanzrhythmus oder Fragmente einer Melodie, doch werden sie mit großer Delikatesse angedeutet.

www.orjanmatre.no

In *Memoriam* erinnert an **Henrik Hellstenius'** Beziehung zu seinem Vater, dessen Gedenken das Stück gewidmet ist. Gleichzeitig markiert es seine fort-dauernde kreative Beziehung zu Peter Herresthal, eine Verbindung gegenseitiger Inspiration, bei der Komponist wie auch Violinist ihre Phantasie wechselweise beflügeln und eine Partnerschaft etabliert haben, aus der bereits etliche Stücke hervorgegangen sind, die die Grenzen violinistischer Möglichkeiten erweitert haben. Dennoch erzeugt *In Memoriam*, das zweite von Hellstenius' Violinkonzerten (und das zweite für Herresthal geschriebene), ein eigenes musikalisches Bewusstsein in einer Klangwelt von eindringlicher, aber zarter Schönheit, von fragilen, wiewohl elementaren Extremen hinsichtlich Dynamik, Register und Ausdruck.

Bewusstsein, oder besser: sein Zersplittern, das ist die Hauptinspiration für dieses Werk – und dies wird sogar in der Textur des für Streicher und Schlagwerk gesetzten Konzerts thematisiert. Hellstenius' Vater Erik starb an der Alzheimer-Krankheit, samt der Bewusstseinsauflösung, die dieser schreckliche Zustand bewirkt. „Die Art und Weise“, so Hellstenius, „wie die Welt verschwimmt und an Gegenwart verliert, wenn man Alzheimer hat, ist eine Art Modell für das Stück: Wie man versucht, die Welt in den Griff zu bekommen, damit sie Sinn ergibt; immer mehr aber mündet dies im Unsinn, bis es schließlich nicht mehr möglich ist, sie zu verstehen. Man erinnert sich an Dinge, aber die Wahrnehmung ist völlig verzerrt. Und natürlich gibt es einen persönlichen, das ganze Stück über präsenten Klagegesang meinerseits.“ Aber Hellstenius lässt diese Ideen nicht programmatisch werden. Sie stellen vielmehr die Grundlage für eine Komposition dar, deren formale und strukturelle Gedanken jene klaren Ideen der Fragmentierung und der Kontinuität, der Geste und der Linie, der Klangeruption und der betörenden melodischen Intensität simultan austragen.

Der Kontrast zwischen verschiedenen Klang- und Seinszuständen ist sogleich dem Beginn des Konzerts eingeschrieben, wenn Herresthals Violinlinie aus sta-

tischer, farbloser Höhe zu Material umschwenkt, das die Grenze zwischen Lärm und artikuliertem Klang überschreitet: Schallobjekte aus Flageoletts, Vierteltönen und Tremoli *sul ponticello* oder mit der Vortragsangabe „*ricochet*“, wobei Herresthals Bogen über das Instrument springt und Wirkungen erzeugt, als ob ein Klang ins Dasein hineingezittert wird. Diese Klangwelt wird durch die orchestralen Streicherstimmen verstärkt, die wie ein Raum voll verzerrter musikalischer Erinnerungen und Ahnungen fungieren. Es ist eine zutiefst ätherische Sprache, die diese Aufnahme in forensischem Detailreichtum einfängt, und es ist ein Idiom, das für Herresthals experimentierfreudige Musikalität bestimmt ist. Herresthal erklärt, er habe Hellstenius gebeten, dieses zweite Konzert „virtuoser“ anzulegen als das erste (*By the Voice a Faint Light is Shed* ist von tiefer, langsamer und verdichteter Musik geprägt), und dies hat er hinsichtlich der schieren technischen Souveränität und Präzision, die der Solopart verlangt, auch getan. Doch es handelt sich um das Gegenteil von zur Schau gestellter Virtuosität oder extrovertierter Energie. „Henrik will nicht, dass die Dinge traditionell klingen“, sagt Herresthal, „er möchte jede Form von Angeberei vermeiden und keine alten Bilder nachmalen, stattdessen will er neue Klänge finden“. Der Solopart verlangt eine Virtuosität der Intimität (dies selbst in der Kadenz, die nach etwa drei Vierteln des Stücks erklingt) und der architektonischen und emotionalen Kontrolle. Die klagenden, fallenden Melodien, die den lyrischen Gegensatz zu den Ricochets und Tremoli des Violinisten bilden, sind Oasen des musikalischen Ausdrucks, in denen der Solist Momente klaren Bewusstseins findet. Gleichwohl mündet der Bewegungsablauf des Konzerts – und trotz der mehrschichtigen Fragmentierung dieser Musik baut das Stück eine geheimnisvolle kumulative Dynamik auf, die sich u.a. der rituellen Akzentuierung von Zeit im Schlagwerk verdankt: eine läutende Litanei von Glocken und Trommeln – schließlich nicht in ein Bild des erhofften Bewusstseins, sondern vielmehr in unauslöschlicher Klage. Herresthal beschreibt die allerletzten Minuten

als die unverhohlen traurigsten des Werks: „Man kann sich vorstellen, dass diese Musik bei der Beerdigung hätte gespielt werden können“, und angesichts der expressiven Unmittelbarkeit spricht er sogar davon, es klinge „fast wie moderner Chopin – es ist sehr schön. Es ist sehr tief, sehr bewegend.“

Hellstenius überarbeitete *In Memoriam* nach der Uraufführung im Jahr 2012, wobei er einen expressionistischen Ausbruch wilder Energie vor der Solokadenz in etwas weit Seltsameres verwandelte: in ein schwarzes Loch musicalischen Stillstands, unterstrichen von dunklem, perkussivem Geläut. Hellstenius' Neigung, seine Werke zu überarbeiten, ist bei seinem Orchesterstück *Like Objects in a Dark Room* (*Wie Gegenstände in einem dunklen Raum*) noch ausgeprägter. Er bemerkt, dieses Stück seit 2007 „vielleicht vier Mal“ überarbeitet zu haben, stets bestrebt, die bestmögliche Fassung vorzulegen; die neueste Fassung entstand im vergangenen Jahr. Der Titel stammt von Hellstenius selbst. „Die Formidee steckt im Titel: Ich hatte diese Vorstellung, Klangobjekte zu komponieren, die tatsächlich die Präsenz physischer Objekte vermitteln – das Motiv der Kleinen Trommel, die Hornakkorde. Ich dachte an ein Karussell, auf dem die verschiedenen Objekte mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten kreisen. Sie kehren wieder, aber nicht zur gleichen Zeit, manchmal kollidieren sie, manchmal expandieren sie, so dass es sich um irgendetwas zwischen einer statischen und einer spiralartigen Erfahrung von Zeit handelt.“ Hellstenius räumt ein, dass „einige der Objekte in dem Stück offenkundig von anderen Komponisten inspiriert sind: das rhythmische Streichertremolo bezieht Anregungen von Sciarrino [Sciarrino hat auch die hauchdünne Violintextur von *In Memoriam* beeinflusst], und das Motiv der Kleinen Trommel ist eindeutig von Bernd Alois Zimmermann angeregt – von einem seiner wunderschönen Stücke, das nur sehr selten aufgeführt wird: *Stille und Umkehr*“.

Aber das, was Sie in diesen 10 Minuten hören werden – eine abstrakte Zeitspanne, die beim Erleben der Komposition scheinbar konterkariert wird, erzeugt

sie doch eine Erfahrung, die in Umfang, Ausmaß und Raum größer wirkt – ist eine spiralförmige Klangskulptur, die eindeutig Hellstenius zuzuschreiben ist. Unter seinen Einflüssen nennt er auch Luigi Nono – „seine Sprache, vor allem in seinen späteren Werken, ist wirklich kristallklar und hochverdichtet“ – und doch ist *Like Objects in a Dark Room* alles andere als eine kompositorische Hommage. „In diesem Werk habe ich versucht, nackt zu sein. In gewisser Weise ging es mir darum, so wenig wie möglich zu tun. In der Tat versuchen beide hier eingespielten Werke Dinge zu tun, die fragil, aber auch zielgerichtet sind, ohne sich dabei allzu sehr zu verkleiden. *Like Objects in a Dark Room* geht es um die Exposition seiner Klangideen in knappstmöglicher Form, aber es läuft auf eine gesteigerte Erfahrung hinaus: Es mag ein Karussell sein, aber es ist ein musikalisches Karussell existentieller Gedanken. Und mittels dieser Aufnahme können Sie zu Hause jene Aufführungsbedingungen erschaffen, von denen Hellstenius immer geträumt hat, die zu realisieren ihm aber bis jetzt nie gelang: es in völliger Dunkelheit zu spielen, das Orchester um das Publikum herum platziert. Nun aber können wir alle Hellstenius‘ geheimnisvollen Dunklen Raum seltsamer und wunderbarer Klangobjekte betreten, und unsere Ohren und unsere Neugier sind dabei unsere einzigen Führer ...“

Peter Herresthals Geigenspiel ist für **Ørjan Matres Violinkonzert** aus dem Jahr 2014 von ebenso zentraler Bedeutung wie für Henrik Hellstenius‘ Musik. Matres Konzert ist ein Werk, in dem Herresthals besondere Virtuosität im Bereich der Klangstratosphäre der Violine – diese hauchdünnen Flageoletts, diese langen, schwürenden Melodielinien! – ein wesentlicher Teil der musikalischen Dynamik ist. „Ich habe mit Peter viel enger zusammengearbeitet als ich dies sonst mit Solisten tue, wenn ich Konzerte schreibe“, sagt Matre und fährt fort: „Daher sind all die Dinge, die er so fantastisch beherrscht, in diesem Stück enthalten“. Dies hört man gleich vom ersten Einsatz der Violine an, wenn das lange, ultrahohe H über den nervösen, gespenstischen Rhythmen des Orchesters schwebt; von den anderen Instrumenten

verlassen, singt Herresthals Violine für sich ein langsames Lied und führt dabei einen der wichtigsten dramatischen Gegensätze dieser Musik ein: In diesem langen, meist langsamem Eingangssatz scheint die Violine das Orchester das Singen zu lehren.

Die individuelle Form von Matres Konzert – auf einen viel längeren Eingangssatz folgt ein kürzerer, schnellerer zweiter – war nicht der ursprüngliche Plan für das Stück. „Zuerst wollte ich“, so Matre, „einen einzigen, sehr langen und selbständigen Satz schreiben. Doch als ich fertig war, merkte ich, dass er nicht allein funktionierte. Obwohl der Eingangsteil immer noch ein langer und langsamer Satz ist, gibt es auch schnelles und unruhiges Material“ – in den unsteten Impulsen, im Geflüster und den Seufzern, die Matre die Orchestermusiker durchweg hervorbringen lässt, um eine erweiterte, poetische Palette instrumentaler Klänge zu erzeugen. „Und man spürt beinahe, dass sich hinter der Musik stets schnelleres Material befindet, auch wenn die Oberfläche langsamer ist. Es versucht, durchzukommen. Immer wieder aber beschwichtigt der Solist das Orchester, und erst im nächsten Satz klinkt er sich ein und sagt: „Auf geht's – lasst es uns tun!“. Der zweite Satz präsentiert das Material des ersten Satzes erneut, aber in schnellerem Tempo; im Solopart des zweiten kann man einen Großteil des ersten Satzes verfolgen. In einem gewissen Sinn präsentiert das Konzert zwei Arten, ein und dasselbe zu sehen.“

Es ist eine Musik, von der Peter Herresthal sagt, sie sei für ihn „maßgeschneidert“. Aber das macht es beileibe nicht einfacher, sie zu spielen. Er spricht über die enormen Schwierigkeiten der Doppelgriffe, die Matre an der obersten Grenze des Tonumfangs der Violine ansiedelt und die im Laufe des Stückes mit so eindringlicher Wirkung eingesetzt werden. „Man könnte meinen, dass eine Musik, die so sorgsam für ein bestimmtes Register, für eine bestimmte Persönlichkeit komponiert wurde, einfacher zu spielen sein sollte. Aber in gewisser Weise verstärkt

sich der Druck, weil man ja in der Lage sein müsste, diesen Part zu bewältigen.“ Herresthal schätzt vor allem den Abschnitt am Ende des ersten Satzes, wenn das Konzert eine – präzise in Vierteltönen notierte – Melodie findet, in der eine andere Musiktradition mitzuschwingen scheint. „Mit seiner leeren D-Saite und den Obertonharmonien klingt das wie Volksmusik.“ Matre bestätigt diese Quelle. „Ich habe mit einem norwegischen Volksliedprojekt zusammengearbeitet, und diese Stelle am Ende des ersten Satzes [und am Ende des zweiten Satzes und des gesamten Konzerts] kommt in Melodieverlauf und Intonation aus dieser Tradition: Vierteltöne und der Bordunklang der leeren Saite.“ Aber Matre betont, dass es sich um einen unbewussten Einfluss handelt, nicht um einen Versuch der Verschmelzung von Musikkulturen, erkannte er diesen Zusammenhang doch erst nach Fertigstellung der Komposition.

Matres Werke aus jüngerer Zeit erkunden zusehends die Möglichkeiten räumlicher Verteilung der Instrumente als kompositorische Ressource: „Ich bin davon überzeugt, dass die Hörer sofort ihre Ohren öffnen, wenn die Instrumente um sie herum und nicht einfach nur frontal vor ihnen platziert werden.“ Und wenngleich das Violinkonzert die herkömmliche Aufstellung von Solist und Orchester vorsieht, ist ihm in der Art und Weise, wie es die Melodielinien des Solisten („er gestattet mir, ein bisschen romantisch zu sein“, sagt Herresthal, „und ich mag das sehr – aber das Ganze steht immer auf der richtigen Seite des Kitsches“) gegen den fiebrig-instabilen Klanggrund des Orchestersatzes stellt, eine Tendenz zu dramatischer Opposition eingeschrieben. Das latente instrumentaltheatralische Potential des Violinkonzerts hat Matre in seinem 2014 für das Oslo Philharmonic Orchestra komponierte Konzert für Orchester freigesetzt. Auf halbem Weg des 70-minütigen Konzerts für Orchester erscheint Herresthal urplötzlich inmitten des Publikums und spielt den Anfang des Violinkonzerts, begibt sich zum Orchester auf die Bühne und verschwindet dann auf so mysteriöse Weise, wie er erschien – ein „wirklich fantas-

tischer Effekt“, so Herresthal. Das Violinkonzert existiert noch in einer weiteren Inkarnation: für Ensemble und Solist; die vorliegende Einspielung aber setzt das Konzert in derorchestralen Version um, die Herresthal am häufigsten gespielt hat.

Ein besonderes Charakteristikum von Matres Kreativität ist sein gebrochener Rückgriff auf Musik anderer Komponisten und anderer Quellen – Händel, Monteverdi, verschiedene Formen norwegischer Volksmusik – in neuen Zusammenhängen. Auch sein Orchesterwerk *preSage* ist einem anderen Komponisten verpflichtet, in diesem Fall: Strawinsky. „Mehrmals bat mich das Oslo Philharmonic Orchestra“, so Matre, „um ein Stück, das sich zur Eröffnung eines Konzerts eignen sollte, und jedes Mal lehnte ich ab. Doch nach dem Auftrag für das große Konzert für Orchester willigte ich ein, auch einen solchen kurzen Konzertaufakt zu schreiben. Es ging um ein Konzert, bei dem *Le Sacre du Printemps* auf dem Programm stand – genau das Werk, dessentwegen ich überhaupt mit dem Komponieren begann. Ich verwendete also einen sehr kurzen Abschnitt aus dem *Sacre* namens ‚Der Weise‘ – also den, der bereits vorbei ist, bevor man überhaupt merkt, dass er begonnen hat. Er besteht aus nur zwei Elementen: extrem hohe Fagotte und Kontrabässe sowie der Flageolettakkord der Streicher. Das war der Ausgangspunkt für mein Stück: den Zwischenraum zwischen diesen beiden Ideen zu komponieren. Deshalb heißt es „*preSage*“ („vorWeiser“) und meint zugleich „*presage*“ (Vorzeichen) im Hinblick auf das, was das Stück zu Beginn eines Konzert ankündigt“. Matre zitiert Strawinskys Material nicht wörtlich, doch der Streicherakkord und die Instrumentation des Originals sind Teil von *preSage* – darüber hinaus stehen auch die Rhythmen und die blockweise Anlage, so Matre, in der Tradition von Strawinsky. Aber Matres Erklärung verrät nicht das Ausmaß an Wildheit und Unberechenbarkeit, das *preSage* in seinen elf Minuten entlädt – vom filigranen Streichersatz bis zum orchestralen Sturmangriff. Matre komponiert das Unheimliche von Strawinskys rätselhaftem Weisen aus, lässt uns seine Fremdheit hören

und erschafft dabei ein Werk, das auf unverwechselbare, markante Weise sein eigenes ist.

© Tom Service 2015

Peter Herresthal gilt weithin als brillanter und inspirierter Interpret zeitgenössischer Violinmusik, den man auf der Konzertbühne wie bei Studioproduktionen vor allem mit Komponisten wie Per Nørgård, Arne Nordheim, Henri Dutilleux, Thomas Adès, Olav Anton Thommessen, Henrik Hellstenius und Jon Øivind Ness verbindet. Er ist mit Orchestern und Ensembles aufgetreten wie dem Radio-Symphonieorchester Wien, den Philharmonischen Orchestern von Oslo und Bergen, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Remix Ensemble Porto, der Tapiola Sinfonietta, den Symphonieorchestern von Melbourne, Navarra, Stavanger, Trondheim und Helsingborg, der Oslo Sinfonietta, dem Norwegischen Radio-Orchester, Asko|Schönberg, Ensemble Ernst und Bit20; dabei hat er mit Dirigenten wie Andrew Manze, Anu Tali und Sakari Oramo zusammengearbeitet. Peter Herresthal gab die österreichische, norwegisch, spanische und die australische Erstaufführung von Thomas Adès' Violinkonzert *Concentric Paths*; letztere fand 2010 unter Leitung des Komponisten beim Melbourne Festival statt. Auch bei anderen Festivals ist er ein gefragter Guest, u.a. beim Bergen Festival, wo Herresthal derzeit eine jährliche Konzertreihe kuratiert, beim Risør Chamber Music Festival, bei MAGMA 2002 Berlin, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Bei BIS hat er u.a. gefeierte Einspielungen von Werken von Nordheim, Thommesen und Nørgård vorgelegt. Die im Jahr 2014 digital veröffentlichte Aufnahme von Adès' Violinkonzert *Concentric Paths* fand große Anerkennung; Kritiker hoben „objektive Intelligenz und klangliche Schönheit“ (*BBC Radio 3 CD Review*) sowie „große Subtilität und Raffinesse“ (*MusicWeb*)

International) hervor. Peter Herresthal ist Professor an der Norwegischen Musikhochschule und Gastprofessor am Royal College of Music in London sowie an der NYU Steinhardt School in New York.

www.peterherresthal.com

Das **Stavanger Symphony Orchestra** (SSO) ist zu einem der erfolgreichsten Orchester Skandinaviens geworden. In den letzten Jahren hat es eine herausragende künstlerische Entwicklung durchlaufen und kann innerhalb wie außerhalb Norwegens auf eine ständig wachsende Anhängerschaft blicken. Dieser Erfolg beruht zum Teil darauf, dass das Orchester im Jahr 2012 in seine jetzige Heimat umzog: den hochmodernen neuen Konzertsaal von Stavanger.

Aktueller Chefdirigent des Orchesters ist Christian Vasquez, während Fabio Biondi Künstlerischer Leiter für barocke und klassische Musik ist. Das Prinzip der doppelt besetzten künstlerischen Leitung gibt es seit 1990, und sie unterstreicht die besondere Bedeutung, die das Orchester der authentischen Aufführungspraxis beimisst. Biondis Vorgänger waren Frans Brüggen und Philippe Herreweghe.

Das Orchester hat in mehreren europäischen Ländern konzertiert sowie in Japan und den USA, einschließlich eines erfolgreichen Auftritts in der Carnegie Hall. Die Diskografie des SSO umfasst über 40 CDs, darunter Gesamteinspielungen des Orchesterschaffens der norwegischen Komponisten Harald Sæverud, Geirr Tveitt, Fartein Valen und Arvid Kleven. Etliche dieser Aufnahmen wurden mit internationalen Auszeichnungen bedacht.

Seit 1990 ist Statoil Hauptsponsor des Orchesters, dessen Schirmherr Seine Königliche Hoheit Kronprinz Haakon ist.

Nach Kompositions-, Klavier-, Orgel- und Cembalostudien in Norwegen und den Niederlanden studierte **Rolf Gupta** Dirigieren bei Jorma Panula an der Sibelius Akademie sowie bei Ilya Musin und Herbert Blomstedt. Zu seinen Kompositionslehrern gehörten Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen und Per Nørgård. Rolf Gupta war Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Kristiansand Symphony Orchestra sowie Chefdirigent des Norwegischen Radio-Orchesters und des Norwegischen Barock-Orchesters. Darüber hinaus arbeitet er mit Orchestern wie dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem hr-Sinfonieorchester, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, dem Konzerthausorchester Berlin, dem BBC Symphony Orchestra, dem Gothenburg Symphony Orchestra, dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester und der Sydney Symphony zusammen. Rolf Gupta hat zahlreiche Einspielungen vorgelegt – u.a. Musik von Per Nørgård und Olav Anton Thommessen für BIS. Sein Repertoire reicht von der barocken und klassischen Musik auf modernen und auf historischen Instrumenten bis hin zu zeitgenössischen Werken, und er hat eng mit Komponisten wie Hans Werner Henze, Luciano Berio, Magnus Lindberg und Bernhard Lang zusammengearbeitet. Guptas Hintergrund als Komponist und Dirigent bildet auch die Basis für seine von der Kritik gefeierten Interpretationen des symphonischen Kernrepertoires.

Henrik Hellstenius a étudié la musicologie à l'université d'Oslo et la composition avec Lasse Thoresen à l'Académie norvégienne de musique. En 1992–93, il a travaillé avec Gérard Grisey au Conservatoire de Paris. La production de Hellstenius est vaste : musique de chambre, œuvres pour orchestre, opéras, musique électroacoustique et partitions de scène et de ballet. Sa musique est souvent jouée lors de concerts et de festivals en Europe. Sera, son premier opéra, a gagné le prix norvégien Edvard en 2000 et a été monté à Oslo et à Varsovie. Son second opéra, *Ophelias : Death by Water Singing* a été donné en première à Oslo en 2005 et monté en Pologne et en Allemagne. Henrik Hellstenius est professeur de composition à l'Académie norvégienne de musique à Oslo.

www.hellstenius.no

Ørjan Matre est né à Bergen en 1979 et a étudié la composition à l'Académie norvégienne de musique avec Bjørn Kruse, Lasse Thoresen, Olav Anton Thomassen et Henrik Hellstenius. Il a été nommé compositeur en résidence de l'Orchestre symphonique de Kristiansand (2006–08) et, en 2013–14, il était le « Profile Composer » de l'Orchestre philharmonique d'Oslo. Matre a gagné le prix Lindeman pour jeunes musiciens en 2011 et, l'année suivante, le prix Edvard (d'après Edvard Grieg) dans la catégorie Musique contemporaine pour son concerto pour clarinette *Inside Out* (2010). Matre allie des influences traditionnelles à de nouvelles techniques de jeu – on peut souvent entendre des éléments traditionnels dans sa musique, un rythme de danse ou des fragments d'une mélodie mais ils sont suggérés avec beaucoup de délicatesse.

www.orjanmatre.no

In Memoriam commémore la relation d'**Henrik Hellstenius** avec son père, à la mémoire duquel la pièce est dédiée. Mais elle marque aussi ses liens créateurs en cours avec Peter Herresthal, une association d'inspiration musicale mutuelle où compositeur et violoniste ont catalysé leur imagination, un partenariat qui a déjà produit un catalogue de pièces repoussant les limites des possibilités du violon. *In Memoriam*, le second concerto pour violon de Hellstedius et le second à être dédié à Herresthal, crée néanmoins sa propre conscience musicale distincte, dans un monde sonore d'une beauté éclatante mais liminale, d'extrêmes fragiles mais élémentaires quant aux nuances, registre et expression.

Et la conscience, ou plutôt une fragmentation, est au cœur de l'inspiration personnelle de l'œuvre pour Hellstenius, et elle est même thématisée dans le tissu du concerto écrit pour cordes et percussion. Erik Hellstenius, le père du compositeur, est mort de la terrible maladie d'Alzheimer qui produit la dissolution de la conscience. Hellstenius explique ainsi : « la manière dont le monde s'estompe et devient moins présent quand on a l'Alzheimer est une sorte de modèle pour la pièce, la manière dont on essaie de s'attacher au monde pour lui donner un sens, mais il devient de plus en plus absurde et finalement, il n'est plus possible d'y garder prise. On se rappelle des choses mais la perception est vraiment déformée. Il se trouve évidemment une plainte de ma part, présente tout le long de la pièce. » Mais pour Hellstenius, ces idées ne deviennent pas une représentation à programme. Elles fournissent plutôt la base d'une composition dont les idées de forme et de structure transmettent simultanément ces idées distinctes de fragmentation et de continuité, de geste et de ligne, de rupture sonique et de brûlante intensité mélodique.

Ce contraste entre divers états sonores est incarné dès le début du concerto où la ligne de violon de Herresthal vire d'une note statique, aiguë et sans couleur à un matériau qui traverse la frontière entre le bruit et le son articulé : objets soniques d'harmoniques, de quarts de note et de trémolos *sul ponticello* ou marqués « rico-

chet», où l'archet de Herresthal rebondit sur l'instrument pour produire l'effet d'un son qui naît en tremblant. Ce monde sonore est amplifié par les cordes de l'orchestre qui servent de chambre de souvenirs et de prémonitions musicales voilées. Cet enregistrement capte dans un détail minutieux un langage d'éthérisation viscérale et c'est aussi un idiome conçu pour la musicalité exploratrice de Herresthal. Herresthal dit qu'il a prié Hellstenius d'écrire ce second concerto «plus virtuose» que le premier [*By the Voice a Faint Light is Shed* renferme beaucoup de musique d'une concentration lente et profonde] – et c'est, en termes de pur contrôle technique et de précision, ce que la partie solo exige. Mais c'est à l'opposé d'un déploiement de virtuosité ou d'énergie extravertie. «Henrik ne veut jamais que les choses sonnent traditionnelles», dit Herresthal, «il veut éviter tout éclat frimeur et il ne refait jamais une vieille peinture, il trouve plutôt de nouvelles sonorités.» La partie solo demande une virtuosité d'intimité (c'est vrai aussi dans la cadence, aux trois quarts environ de la pièce) ainsi qu'un contrôle architectural et émotionnel. Les lamentations descendantes – à l'antipode lyrique des ricochets et trémolos du violoniste – sont des oasis d'expression musicale, des moments où le soliste trouve des instants de clarté et de conscience. Et pourtant la trajectoire du concerto en entier ne se termine pas avec une image de conscience revendiquée mais plutôt avec une plainte indélébile – et malgré la fragmentation multicouche de cette musique, la pièce bâtit un mystérieux dynamisme cumulatif grâce en partie au marquage ritualiste de temps à la percussion, une litanie de sons de cloches et de tambours. Herresthal décrit les dernières minutes comme étant les plus clairement chagrines de l'œuvre : «On peut imaginer que cette musique pourrait avoir été jouée aux funérailles» et, réagissant à sa franchise expressive, il en parle même comme étant «presque du Chopin moderne – c'est très beau. C'est très profond, très touchant.»

Hellstenius révisa *In Memoriam* après sa création en 2012, changeant ce qui était un éclat plus étranger : un trou noir de stase musicale, souligné par un sombre

ronflement de percussion. La contrainte de réviser ses pièces est encore plus prononcée dans son œuvre pour orchestre *Like Objects in a Dark Room*. Il dit avoir retravaillé cette pièce «peut-être quatre fois» depuis 2007, s'efforçant toujours d'en faire la meilleure version possible; la plus récente version date de l'an dernier. Le titre est de Hellstenius. L'idée de la forme se trouve dans le titre: j'avais cette image de composer des objets sonores qui aient réellement la présence d'objets physiques – l'idée de la caisse claire, les accords de cor. Mon image était un carrousel de divers objets tournant à différentes vitesses. Ils reviennent mais pas en même temps, ils entrent en collision parfois, ils se dilatent parfois, de sorte que l'expérience dans le temps se situe entre le statique et la spirale.» Hellstenius dit que certains des objets dans la pièce sont nettement inspirés d'autres compositeurs: il y a une inspiration de Sciarrino dans le trémolo rythmique aux cordes [Sciarrino a également influencé l'écriture finement arachnéenne d'*In Memoriam*] et l'idée de la caisse claire provient clairement de l'une des ravissantes pièces de Bernd Alois Zimmermann, mais très rarement jouée, *Stille und Umkehr*.

Or, ce que vous allez entendre dans ces dix minutes – un laps de temps apparemment contredit quand on écoute l'œuvre parce qu'elle crée une expérience qui semble plus vaste de portée, d'ampleur et d'espace – est une sculpture sonique en spirale, quelque chose de typique pour Hellstenius. Il parle aussi de Luigi Nono comme d'une influence – «son langage, surtout dans ses pièces ultérieures, est clair comme de l'eau de roche et très condensé», dit-il – et pourtant *Like Objects in a Dark Room* est loin d'être un hommage. «J'ai essayé d'être nu dans cette pièce. J'ai essayé, dans un sens, de faire le moins possible. En fait, mes deux œuvres sur ce disque tentent de faire des choses fragiles mais qui renferment aussi un mouvement vers l'avant, mais toutes deux cherchent à ne pas trop se costumer.» *Like Objects in a Dark Room* traite de l'exposition de ses idées soniques dans une forme aussi concise que possible mais cela revient à une expérience accrue: on peut y

voir un carrousel mais c'est un carrousel musical d'idées existentielles. Grâce à cet enregistrement, on peut réaliser à la maison les conditions d'exécution dont Hellstenius a toujours rêvé pour la pièce mais jamais encore réussi à créer : qu'elle soit jouée dans la noirceur totale, l'orchestre entourant le public de tous côtés. Maintenant, cependant, on peut tous entrer dans la mystérieuse chambre noire [Dark Room] d'objets sonores étranges et merveilleux de Hellstenius, avec comme guides seulement nos oreilles et notre curiosité...

Le jeu au violon de Peter Herresthal est tout aussi central pour le **Concerto pour violon** de 2014 d'**Ørjan Matre** qu'il ne l'est pour la musique d'Henrik Hellstenius. Le concerto de Matre est une pièce où la virtuosité particulière de Herresthal dans la stratosphère sonique du violon – ces harmoniques éthéres, ces longues lignes mélodiques flottantes – est une partie essentielle de la dynamique musicale du concerto. «J'ai travaillé beaucoup plus étroitement avec Peter que je ne le fais habituellement avec des solistes quand j'écris des concertos», dit Matre, «donc toutes ces choses qu'il fait si fantastiquement sont dans la pièce.» On entend cela dès la première entrée du violon où le si très aigu longuement tenu plane au-dessus des rythmes nerveux et fantomatiques de l'orchestre ; abandonné par les autres instruments, le violon de Herresthal chante seul une chanson lente, établissant un des principaux contrastes dramatiques dans la musique : le violon semble enseigner à l'orchestre tout le long de ce long premier mouvement, en majeure partie lent.

La forme individuelle du concerto de Matre – un long premier mouvement suivi d'un second plus court et plus rapide – n'était pas l'idée première pour la pièce. «Mon but au début», dit-il, «était d'écrire un seul mouvement très long qui serait joué seul. Après l'avoir terminé toutefois, j'ai compris qu'il ne fonctionnait pas tout seul. Quoique la section d'ouverture soit encore un mouvement long et lent, il se trouve aussi du matériau rapide et agité» dans les élans incertains, murmures et soupirs que Matre demande aux instrumentistes de jouer tout le long, créant une

palette poétique étendue de sons orchestraux. « Et on sent presque que le matériau plus rapide est toujours derrière la musique, même quand sa surface est plus lente. Il essaie de faire son chemin. Mais le soliste calme toujours l'orchestre et ce n'est qu'au mouvement suivant qu'il entre et dit : < Allons-y ! > Le second mouvement présente encore une fois le matériau du premier mais seulement dans un tempo plus rapide – on peut suivre une grande partie du premier mouvement dans la partie solo du second. En un sens, le concerto représente deux manières de voir exactement la même chose. »

C'est de la musique que Peter Herresthal dit être faite sur mesure pour lui, ce qui ne la rend pourtant pas plus facile à jouer. Il parle des énormes défis des doubles cordes que Matre écrit dans les limites les plus aiguës de l'étendue du violon et qui font un effet frappant tout le long de la pièce. « On pourrait penser que la musique écrite si soigneusement pour son registre, pour sa personnalité, devrait être plus facile à jouer. Mais il y a plus de tension en un sens, parce qu'on devrait être capable de la jouer. » Herresthal savoure particulièrement le passage à la fin du premier mouvement où le concerto trouve une mélodie précisément notée en quarts de ton – qui semble résonner avec une autre tradition musicale. « On dirait de la musique folklorique avec la corde de ré à vide et des harmoniques. » Matre confirme cette source. « J'ai travaillé avec un projet de chant folklorique norvégien et cet endroit à la fin du premier mouvement [et la fin du second mouvement et même le concerto en entier] a une forme mélodique et une intonation provenant de cette tradition : les quarts de ton et le bourdon sur une corde à vide. » Mais Matre précise que l'influence est inconsciente et non pas un essai de fusionner des cultures musicales puisqu'il n'a découvert le lien qu'après avoir composé le concerto.

La musique récente de Matre explore de plus en plus les possibilités de distribution spatiale d'instruments comme ressource en composition : « Il me semble bien que le public ouvre ses oreilles immédiatement quand les instruments sont

placés autour de lui plutôt que juste devant lui.» Et tandis que le Concerto pour violon est pensé pour une présentation conventionnelle du soliste et de l'orchestre, il se trouve un sens inné d'opposition dramatique dans la manière dont la pièce oppose les lignes mélodiques du soliste («Il me permet un petit peu de romantisme», dit Herresthal, «et j'aime vraiment cela – et il évite toujours de tomber dans le kitsch») à la base sonique fébrile et instable de l'écriture pour orchestre. Et Matre a relâché le potentiel instrumental-théâtral latent du Concerto pour violon dans le contexte de son Concerto pour orchestre, écrit pour l'Orchestre philharmonique d'Oslo en 2014. Au milieu du Concerto pour orchestre de 70 minutes, Herresthal surgit du milieu du public en jouant la première section du Concerto pour violon; il rejoint l'orchestre sur la scène et disparaît aussi mystérieusement qu'il était apparu – un «effet réellement fantastique», dit Herresthal. Le Concerto pour violon est aussi incarné dans une version pour ensemble et soliste mais ce disque réalise le concerto avec grand orchestre, forme dans laquelle Herresthal l'a le plus joué.

Un aspect distinctif de la créativité de Matre est sa réfraction de la musique d'autres compositeurs et d'autres sources – Haendel, Monteverdi, d'autres sortes de musique populaire norvégienne – dans de nouveaux contextes. Et son œuvre pour orchestre *preSage* montre un endettement envers un autre compositeur, dans ce cas Stravinsky. Matre explique : «L'orchestre philharmonique d'Oslo m'a demandé à plusieurs reprises d'écrire une pièce qui pourrait ouvrir un concert et je refusais toujours. Mais après leur commande d'une grande pièce, le Concerto pour orchestre, j'ai accepté de lui écrire aussi un bref morceau d'ouverture. C'était pour un concert où la formation devait jouer *Le Sacre du printemps* – la pièce qui m'a poussé à commencer à composer. Alors j'ai utilisé ce très court mouvement du *Sacre*, «Le Sage», qui est fini avant qu'on comprenne qu'il a commencé. Il n'y a que deux choses : ces contrebassons et contrebasses extrêmement aiguës et cet accord d'harmoniques aux cordes. C'était le point de départ pour ma pièce, de tout

créer entre ces deux idées, c'est donc pourquoi le titre est *preSage* et « présage » dans le sens de que la pièce annonce au début d'un concert.» Matre ne cite pas directement le matériau du Sage de Stravinsky mais l'accord aux cordes et l'instrumentation de l'original font partie de *preSage*, ainsi que ce qu'il considère comme des rythmes à la Stravinsky et une construction formée de blocs. Mais l'explication de Matre ne révèle pas l'étendue de sauvagerie ni d'imprévisibilité, du filigrane de l'écriture pour cordes aux assauts du grand orchestre que *preSage* libère dans ses onze minutes. La pièce de Matre brode sur la singularité du Sage énigmatique de Stravinsky ; elle nous fait prêter attention à l'étrangeté du Sage et elle crée quelque chose bien de lui, de distinctif et de mémorable.

© Tom Service 2015

Peter Herresthal est reconnu comme un interprète brillant et inspiré de musique contemporaine pour violon, fortement associé en concert et sur disque à des œuvres des compositeurs Per Nørgård, Arne Nordheim, Henri Dutilleux, Thomas Adès, Olav Anton Thommessen, Henrik Hellstenius et Jon Øivind Ness entre autres. Il s'est produit avec des orchestres et ensembles dont l'Orchestre symphonique de la Radio de Vienne, les orchestres philharmoniques d'Oslo, Bergen et royal de Stockholm, Remix Ensemble Porto, Tapiola Sinfonietta, les orchestres symphoniques de Melbourne, Navarre, Stavanger, Trondheim et Helsingborg, Oslo Sinfonietta, Orchestre de la Radio norvégienne, Asko|Schönberg, Ensemble Ernst et Bit20, sous la direction d'Andrew Manze, Anu Tali et Sakari Oramo pour ne nommer qu'eux. Peter Herresthal a donné les créations autrichienne, norvégienne, espagnole et australienne du concerto pour violon *Concentric Paths* de Thomas Adès, dont l'australienne a été dirigée par le compositeur au festival de Melbourne en 2010. Il a aussi participé à des festivals dont celui de Bergen où Herresthal organise présente-

ment une série annuelle, le festival de musique de chambre de Risør, MAGMA 2002 Berlin et les festivals de Schleswig-Holstein et Mecklenburg-Vorpommern. Ses enregistrements précédents sur BIS comptent des disques acclamés présentant des œuvres de Nordheim, Thommesen et Nørgård. Sorti numériquement en 2014, son enregistrement du concerto pour violon *Concentric Paths* d'Adès a été chaleureusement reçu; les critiques ont trouvé «une intelligence objective et une beauté sonique» (*CD Review* de la Radio 3 de la BBC) et «grande subtilité et raffinement» (*MusicWeb International*) dans l'interprétation de Herresthal. Peter Herresthal est professeur à l'Académie norvégienne de musique à Oslo et professeur invité au Royal College of Music à Londres ainsi qu'au NYU Steinhardt School à New York.
www.peterherresthal.com

L'Orchestre symphonique de Stavanger (OSS) est devenu l'un des orchestres les plus couronnés de succès de la Scandinavie. Ces dernières années, il a réalisé un extraordinaire développement artistique, attirant un public toujours plus nombreux en Norvège comme hors de ce pays. Ce succès est partiellement dû au déménagement, en 2012, de l'orchestre à sa résidence actuelle, la nouvelle salle de concert de Stavanger.

Christian Vasquez est présentement chef principal de l'orchestre tandis que Fabio Biondi est directeur artistique de la musique baroque et classique. Cette direction artistique divisée est en place depuis 1990, témoignant de l'intérêt particulier de l'orchestre pour les exécutions authentiques du répertoire ancien. Les prédecesseurs de Biondi à ce poste ont été Frans Brüggen et Philippe Herreweghe.

L'orchestre a visité plusieurs pays européens, le Japon et les États-Unis dont un concert couronné de succès au Carnegie Hall. Jusqu'à ce jour, la discographie de l'OSS compte plus de 40 CDs dont des séries complètes de la musique pour orchestre de compositeurs norvégiens du 20^e siècle dont Harald Sæterud, Geirr Tveitt,

Fartein Valen et Arvid Kleven. Certains de ces disques ont reçu ces prix internationaux.

Depuis 1990, Statoil est le principal promoteur de l'orchestre sous le patronnage de Son Altesse Royale le prince héritier Haakon.

En plus de ses études en composition, piano, orgue et clavecin en Norvège et aux Pays-Bas, **Rolf Gupta** a étudié la direction avec Jorma Panula à l'Académie Sibelius ainsi qu'avec Ilya Musin et Herbert Blomstedt. Parmi ses professeurs de composition, nommons Olav Anton Thommessen, Lasse Thoresen et Per Nørgård. Rolf Gupta a été chef principal et directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Kristiansand et chef principal de l'Orchestre de la Radio norvégienne et de l'Orchestre baroque de la Norvège. De plus, il travaille avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo, les orchestre symphoniques de la Radio de Francfort et de Stuttgart, Konzerthausorchester Berlin, les orchestres symphoniques de la BBC, de Göteborg, de la Radio finlandaise et de Sydney. Rolf Gupta a fait plusieurs enregistrements dont des programmes de musique de Per Nørgård et d'Olav Anton Thommessen sur étiquette BIS. Son répertoire s'étend de la musique baroque et classique sur instruments modernes et anciens, aux œuvres contemporaines et il a collaboré étroitement avec maints compositeurs dont Hans Werner Henze, Luciano Berio, Magnus Lindberg et Bernhard Lang. La formation de Gupta comme compositeur-chef d'orchestre est aussi à la base d'interprétations du répertoire courant dont les critiques ont fait l'éloge.

Innspillingen er utgitt med bidrag fra Norsk Kulturråd og Norges musikkhøgskole.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

INSTRUMENTARIUM

Violin: G.B. Guadagnini, Milan 1753.
Bow: Benoît Rolland 'Signature bow'

RECORDING DATA

Recording: August 2014 (tracks 1 & 2) and April 2015 (tracks 3–5) at the Stavanger Concert Hall, Norway
Producer: Marion Schwebel (Takes5 Music Production)
Sound engineers: Jens Braun (Takes5 Music Production) / Ingo Petry (Takes5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tom Service 2015
Cover image: Tom Sandberg (1953–2014): 'Untitled' (detail) © Tom Sandberg/BUS 2015
Back cover photo of Peter Herresthal: © Sussie Ahlborg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2152 © 2015 & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.

PETER HERRETHAL

Front cover image: Tom Sandberg (1953–2014): 'Untitled' (detail)
© Tom Sandberg / BONO 2015



BIS-2152