



EIVIND BUENE violin concerto | miniatures  
ROLF WALLIN under city skin | appearances

PETER HERRESTHAL violin

ARCTIC PHILHARMONIC · ØYVIND BJORÅ

# WALLIN, ROLF (b. 1957)

## UNDER CITY SKIN (2009/2017)

for solo violin, string orchestra and surround sound *(Chester Music)*

28'44

- |     |                       |       |
|-----|-----------------------|-------|
| [1] | I. High-heeled Shoes  | 5'58  |
| [2] | II. The Park at Night | 7'13  |
| [3] | III. Locomotive       | 10'08 |
| [4] | IV. Pastorale         | 5'24  |

## APPEARANCES (2003/2007)

Version for 15 instruments *(Chester Music)*

23'37

# BUENE, EIVIND (b. 1973)

## MINIATURES (2009/2016) for ensemble    (*Wilhelm Hansen*)

[6]	I. – <i>attacca</i> –	1'09
[7]	II.	1'35
[8]	III.	1'13
[9]	IV. – <i>attacca</i> –	1'06
[10]	V.	2'14
[11]	VI.	2'02

## VIOLIN CONCERTO (2013–16)    (*Wilhelm Hansen*)

[12]	I. Falling Angels	9'39
[13]	II. Sound Asleep	4'48
[14]	III. Among Voices of the Dead	7'16

TT: 84'00

PETER HERRESTHAL *violin*

[1–4] ARCTIC PHILHARMONIC CHAMBER ORCHESTRA YUKO KAWAMI *leader*

[5–14] ARCTIC PHILHARMONIC SINFONIETTA OGANES GIRUNYAN *leader*

ØYVIND BJORÅ *conductor*

### INSTRUMENTARIUM:

Violin: G.B. Guadagnini, Milan 1753. Bow: Eugène Sartory



**ROLF WALLIN**

Photo: © Benjamin Ealovega



**EIVIND BUENE**

Photo: © Henrik Beck

**R**olf Wallin (b. 1957) is one of Scandinavia's leading composers, widely performed and commissioned worldwide. His musical background spans from avantgarde rock, jazz and early music to traditional classical training. This versatility is reflected in a many-faceted list of compositions, and in collaborations with prominent artists from other art forms and different musical genres. His constantly curious mind has helped him extract music from unusual sources; from intricate fractal mathematic algorithms creating the uncannily organic patterns of pieces like *Stonewave* (1990), or from a balloon, soap water and a knife in *Scratch* (1991). Many of his works connect directly with the world around him, such as *Act* (2004), a celebration of the power of cooperation, *Strange News* (2007), which tells the story of the rehabilitation of child soldiers, and the opera *Elysium* (2016), projecting the long struggle for Human Rights into a possibly transhuman future.

[www.rolfwallin.org](http://rolfwallin.org)

**E**ivind Buene (b. 1973) studied at the Norwegian Academy of Music, going on to a two-year appointment as composer-in-residence with the Oslo Sinfonietta. A freelance composer since 2000, he has written for ensembles such as Ensemble Intercontemporain, Ensemble Musikfabrik, London Sinfonietta and a number of Scandinavian orchestras. Buene also frequently engages in collaborations with improvising musicians, developing music in the cross-section between classical notation and improvisation. His music has been performed at such prestigious venues as Carnegie Hall, Berlin Philharmonie and Centre Pompidou. Works by Eivind Buene appear on numerous recordings, and he was awarded Spellemannprisen (a 'Norwegian Grammy') in 2012. Since 2015 he has been assistant professor in composition at the Norwegian Academy of Music. In addition to music, Buene has written music critique and essays, and he has also published three novels to date.

<http://eivindbuene.com>

Two pieces in which nothing is as it seems – and in which everything is at it seems: under the skin of the sounds of the city, a violinist becomes a bird, or a locomotive, and follows a pair of high heels through a cinematic soundscape; and despite appearances, a chamber orchestra creates a Darwinian meditation on the survival, regeneration, and evolution of life-forms, a musical Burgess Shale of teeming weirdness and wonder. And yet, through the power of **Rolf Wallin**'s imagination – and these performances – these multidimensional phenomenologies are conjured through the immediacy of this music, so that the listening experiences of these works are at once richly metaphorical, and grounded in the physicality of the sounds we're hearing.

Such are the paradoxical sleights of the listening imagination that Wallin's music inspires. Our invitation to begin the heightened poetic and sonic journey of *Under City Skin* is immediately signalled by the first sounds we hear in this work, a concerto grosso for violinist, string orchestra and surround sound: a bell tolls, there's a hiss and scream of train tracks – and those high heels melt into the first acoustic sounds we hear; percussive twitchings from the strings that are on the threshold of instrumental sound and the electro-acoustic track, the real-life soundscape of the city. 'Real-life'? When they're projected through the textures of *Under City Skin*, these sounds take on a heightened, mythic existence: they are interrogated, mimicked, explored, and exploded by the instruments, just as surely as the sounds the instruments produce are made and re-made, fixed and unfixed by the interaction with the recordings. So when the violins are led by Peter Herresthal's solo part into the stratospheric realm of radiantly suspended time where the birds reside (in the final *Pastorale* movement especially), the transformation is an uncanny one. Our perception as listeners is altered, so that we're not sure whether what we're hearing is the players, the tape, or a hybrid of both. The 'real' sounds of the city have become mythic catalysts for our imagination, the instrumental sounds have become

embedded in a new physicality of connection with the soundtrack of city life.

Or as Rolf Wallin says: 'the revving of a Mercedes-Benz' – the first of the electroacoustic interludes in *Under City Skin* – 'has a stronger resonance than just the idea that it's a combustion engine starting up: it has a power of mythic suggestion. I call the surround sound track an 'urban bestiary'. That's because I looked back to the bestiaries of the middle ages, and there are scientifically detailed descriptions of unicorns and mermaids and the most bizarre things. But they also say really strange things about real animals as well. We look back and think: we have come so much further, we know so much more than they did. We like to feel we are not inhabiting that mythical swamp of the medieval imagination'. But that's an illusion, Wallin says – as *Under City Skin* wants to prove: 'science might have developed, but I think we are still triggered into this mythical plane, this way of feeling, through the way we react to the world around us, so that the sounds of the city can become mythic experiences'. And if the soloist is on a journey through the city in *Under City Skin*, the destination isn't the fulfilment of a quest, but a state of being, so that Peter Herresthal's violin takes the rest of the strings into a place where they have become one with the city. As Wallin says, 'In Berlioz's famous viola concerto [*Harold in Italy*], young Harold goes to Italy to broaden his mind. Here our protagonist goes under the skin of the city sounds, in a quest to find out what forces are hiding within'. Herresthal's playing has inspired a new vision of *Under City Skin*, recomposed from its original version for solo viola and ensemble, so that the violin floats over as well as resounding under the city – new planes, new myths, new sounds.

*Appearances*, in its version for 15 instruments, is a piece that Wallin describes, on one hand, with disarming simplicity: 'it's about this feeling of appearance and reappearance – there's not very much more than that in the piece!' That means that layers of material subside under one another before returning in a dizzying, spi-

ralling interplay between different ideas, from a feverish, teeming *moto perpetuo* to strange, swooping glissandos and music of motoric rhythmic drive. Wallin says that *Appearances* marks a departure from the fractal principles that defined his compositional approach in earlier works, in which every detail was dependent on every other: here, the process ‘was more like the way a painter would work on canvas: making sketches and placing the ideas on a bigger plane, and then slowly, the piece emerged. It’s much freer, so I’m just asking: “what do I want to hear from the ensemble?”, and putting those ideas down. That’s also Darwinistic’. That nod to the father of evolutionary science points to the mythic dimension of *Appearances*. ‘It’s like the Burgess Shale’ – fossils from a period in which the evolutionary process went wild, over 500 million years ago, experimenting with crazy forms of sea-life before they were rejected and the tree of life seemed to find a more focused trajectory – ‘so I was just throwing in a lot of ideas’. But music can operate according to less deterministic laws of evolution, so that ideas return and recur in *Appearances*, rather than being thrown out by time’s evolutionary arrow. ‘Everything is ephemeral’, Wallin says, ‘including our own species. Maybe the cockroaches that we look down on will live longer than we will. It’s the feeling that things can be there for a longer or a shorter time – but everything will disappear’. Appearances turn into disappearances – just another of the existential transformations of Rolf Wallin’s imaginative world.

The gossamer strains of spectres – musical, poetic, creative – stalk **Eivind Buene’s Violin Concerto** and its three movements, each scored for a different combination of chamber orchestral forces, each of which can be played separately, but which, together, make a haunting triptych of melancholy, memory and strangely allusive originality. The titles are a suggestive clue to the expressive world of this music, composed for Peter Herresthal: *Falling Angels – Sound Asleep – Among Voices of the Dead*. Let’s start at the end, with those voices of the dead, and Buene’s

quotation of a quotation. The first notes we hear in this final movement are those of the Bach chorale *Es ist genug*, which Alban Berg uses as the basis of a set of variations in the final section of his Violin Concerto, his last piece, and a work that is itself often supposed to be about crossing the threshold of death. It's a seismic moment of recognition if you know the Berg, or the Bach, but Buene's music unfolds in a completely different way to Berg's: it's as if this movement makes time stop, observing the phenomenon of this melody, these instruments, from the inside out, so that the piece ends in a series of sighs and pauses, as if shocked by this surfeit of beauty. It's music that's both indebted to the past, and released by it: it's a heightened quotation that does not reflect anxiety in the reference to its unmistakable predecessor, but which rejoices in reanimating these voices of the past.

For Buene, that referentiality isn't just about Berg, but the whole experience of writing notated music for classical musicians in today's world, which he says, is literally to 'be among the voices of the dead. There is always this melancholy in this immense power of tradition – but it's very beautiful as well. And writing a violin concerto, it's not like it's a blank canvas, there are so many voices, so many pieces already there. I can't just project my fantasy on to the form'. Ironically, the references to Berg's concerto, which run throughout all three movements of Buene's piece (although he says the allusion in the strings-only second movement is not on the surface, but is hidden, 'totally subterranean') were catalysed by his desire to write a piece which would be about the acoustic phenomenon of the violin. 'I very much wanted to start out with the physicality of the sound, but if you begin with that idea, and the violin's open strings, Berg is just – there.' That's how Berg's concerto starts, as the soloist brings the instrument into life by caressing the open strings. In Buene's piece, that original, *ur-violinistic* gesture is turned into another moment in musical time that is simultaneously crystallised and liquidated, so that

the gesture of playing the violin's open strings is shrouded by harmonics, quarter-tone tunings, shimmerings of ornamentation and half-lights and echoes in the rest of the orchestration; it's a single idea that fundamentally sustains the whole movement, yet it's prismatically explored and exploded in a myriad of different ways throughout the nine minutes and more of *Falling Angels*. Buene thinks of musical scores as 'where the music sleeps between performances'; when we hear it, his concerto is an experience for its audience that has all the physicality and acuity of wakefulness – above all in the virtuosity of playing and listening that Herresthal and the orchestra require to realise these performances – but which also gives us the imagination-releasing, time-suspending power of dream and sleep.

The six **Miniatures** for ensemble have an essential, shocking power of alertness: Buene describes these pieces as a relief from working on the scale of the large cycles he has often made, for chamber and orchestral forces, and instead, 'just having a strange idea, and throwing it out there. In miniature forms, you don't need to defend or explore an idea, you can just see what happens. So one of the pieces is literally about going from an A to a G sharp, another is about a fragment from a Schubert sonata, another studies a sequence of chords that became part of a larger piece.' While these pieces may be 'places to go when I'm overwhelmed by half-hour time-spans', they can find strange and shocking regions of imagination, even for their composer. 'I can't say I understand it', he says of the chord-sequence Miniature, the last of these small-in-scale but large-impact pieces. Immediacy and strangeness, all at the same time: the compelling creative riddle that makes these pieces, and Buene's work as a whole, such a vital voice to be among.

© Tom Service 2017

**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 and Kaija Saariaho. 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 and London Sinfonietta, 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. His previous recordings for BIS include acclaimed discs with works by Nordheim (Spellemannprisen ['Norwegian Grammy']), Olav Anton Thommesen, Ørjan Matre, Henrik Hellstenius and Nørgård (shortlisted for a *Gramophone* Award). Released digitally in 2014, his recording of Adès's *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.

[www.peterherresthal.com](http://www.peterherresthal.com)

Based well north of the Arctic Circle, the **Arctic Philharmonic** is the world's northernmost orchestra. Since its founding in 2009, the critically acclaimed orchestra has become one of northern Norway's largest and most active cultural institutions, performing around 150 opera and concert productions in various formats each year.

The orchestra's home base is northern Norway and the Arctic High North, but it has also made its presence felt internationally. The orchestra has toured China and Russia, and has played at famous concert halls such as the Mariinsky Theatre in St Petersburg, Beethovenhalle in Bonn, Großes Festspielhaus in Salzburg and Musikverein in Vienna. The orchestra alternates on a regular basis between different ensemble formats, from smaller groups to sinfonietta and chamber orchestra, or – when all the musicians are gathered – as a symphony orchestra.

[www.arcticphilharmonic.com](http://www.arcticphilharmonic.com)

**Øyvind Bjorå** was principal conductor and artistic director of the Arctic Sinfonietta, one of the ensembles of the Arctic Philharmonic, from 2014 to 2016. Since completing studies at the Norwegian Academy of Music under Ole Kristian Ruud in 2011, he has enjoyed a rising career as a conductor. He has conducted the symphony orchestras in Trondheim, Stavanger and Kristiansand, the Arctic Philharmonic, the Oslo Philharmonic, the Norwegian Chamber Orchestra and the Military Bands in Oslo and Trondheim. In December 2015 he made his début at the Norwegian National Opera. Øyvind Bjorå is also a versatile violinist. Formerly leader of the Trondheim Symphony Orchestra and Bergen Philharmonic Orchestra, he has led the Norwegian National Opera Orchestra since 2005 and has performed as a guest all over Europe.

[www.oyvindbjora.no](http://www.oyvindbjora.no)



**R**olf Wallin (geb. 1957) ist einer der führenden Komponisten Skandinaviens; seine Werke werden weithin aufgeführt, und er erhält Kompositionsaufträge aus aller Welt. Wallins musikalischer Hintergrund reicht von Avantgarde-Rock, Jazz und Alter Musik bis hin zu einer traditionellen klassischen Ausbildung. Diese Vielseitigkeit spiegelt sich in einem facettenreichen Werkverzeichnis ebenso wider wie in Kooperationen mit prominenten Vertretern anderer Künste und musikalischer Bereiche. Mit unermüdlicher Neugier hat er ungewöhnlichen Quellen Musik entlockt – komplexen fraktalen mathematischen Algorithmen etwa, die die frappierend organischen Patterns von Stücken wie *Stonewave* (1990) erzeugen, oder einem Ballon, etwas Seifenwasser und einem Messer in *Scratch* (1991). Viele seiner Werke stehen in direkter Beziehung zu der Welt, die ihn umgibt, z.B. *Act* (2004), das die Macht der Kooperation würdigt, *Strange News* (2007), das die Geschichte der Rehabilitierung von Kindersoldaten erzählt, und die Oper *Elysium* (2016), die den langen Kampf für die Menschenrechte in eine möglicherweise transhumane Zukunft projiziert.

[www.rolfwallin.org](http://www.rolfwallin.org)

**E**ivind Buene (geb. 1973) studierte an der Norwegischen Musikhochschule und war im Anschluss daran zwei Jahre lang Composer-in-Residence der Oslo Sinfonietta. Seit 2000 ist er freiberuflicher Komponist, bei dem u.a. das Ensemble Intercontemporain, das Ensemble Musikfabrik, die London Sinfonietta und eine Reihe skandinavischer Orchester Werke in Auftrag gegeben haben. Außerdem arbeitet Buene häufig mit improvisierenden Musikern zusammen, um Musik in der Grenzzone zwischen klassischer Notation und Improvisation zu erschaffen. Seine Werke wurden in so renommierten Sälen wie der Carnegie Hall, der Berliner Philharmonie und dem Centre Pompidou aufgeführt. Werke von Eivind Buene erscheinen auf zahlreichen Einspielungen; im Jahr 2012 wurde er mit dem

Spellemannprisen („Norwegischer Grammy“) ausgezeichnet. Seit 2015 ist er Dozent für Komposition an der Norwegischen Musikhochschule. Neben der Musik hat Buene Musikkritiken und Essays verfasst, darüber hinaus hat er bis dato drei Romane veröffentlicht.

<http://eivindbuene.com>

**Z**wei Stücke, in denen nichts so ist, wie es scheint – und in denen alles so ist, wie es scheint: „Unter der Haut“ der Stadtklänge wird ein Geiger zum Vogel oder zur Lokomotive und folgt einem Paar High Heels durch eine filmische Klanglandschaft; und trotz allem Anschein präsentiert ein Kammerorchester eine darwinistische Meditation über das Überleben, die Regeneration und die Evolution der Lebensformen, einen musikalischen Burgess-Schiefer voller Wahn und Wunder. Doch mittels der Kraft von **Rolf Wallins** Phantasie – und der hier zu hörenden Interpretation – beschwört die Unmittelbarkeit der Musik diese multidimensionalen Phänomenologien herauf, so dass die Hörerlebnisse zum einen höchst metaphorisch sind und zum anderen auf der Körperlichkeit der tatsächlichen Klänge beruhen.

Dies sind die paradoxen Kunststücke der Hörphantasie, zu denen Wallins Musik anregt. Unsere Einladung, zur heftig poetischen und klanglichen Reise von ***Under City Skin*** aufzubrechen, signalisieren gleich die Eingangsklänge dieses Werks – ein Concerto grosso für Violinist, Streichorchester und Surround-Sound: Eine Glocke läutet, Zugschienen zischen und kreischen, und jene High Heels lösen sich in die ersten Klänge auf, die wir hören – in perkussive Zuckungen der Streicher an der Schwelle des Instrumentalklangs und in die elektroakustische Tonspur, die lebensechte Klanglandschaft der Stadt. „Lebensecht“? Wenn sie durch die Texturen von ***Under City Skin*** projiziert werden, erhalten diese Klänge eine erhöhte, mythische Existenz: Sie werden von den Instrumenten befragt, nachgeahmt, erkundet

und zersprengt, ganz wie die Klänge, die die Instrumente hervorbringen, durch die Interaktion mit den Aufnahmen profiliert und umgedeutet, fixiert und losgelöst werden. Wenn etwa die Orchesterviolinen von Peter Herresthals Solostimme in jene schwindelerregende Region leuchtend aufgehobener Zeit geführt werden, wo die Vögel ihren Ort haben (insbesondere im Pastorale-Finale), ist die Verwandlung frappierend. Unsere Hörwahrnehmung verändert sich, und wir sind nicht sicher, ob wir nun die Musiker, das Band oder eine Mischung aus beiden vernehmen. Die „echten“ Klänge der Stadt sind mythische Katalysatoren für unsere Phantasie geworden, die Instrumentenklänge sind durch eine neue, körperliche Verbindung in den Soundtrack des Stadtlebens eingebettet.

„Das Startgeräusch eines Mercedes-Benz“ – so Rolf Wallin über das erste der elektroakustischen Zwischenspiele in *Under City Skin* – „beschwört mehr herauf als die Vorstellung, dass ein Verbrennungsmotor in Gang gesetzt wird: Es hat die Kraft mythischer Suggestion. Ich nenne den Surround-Soundtrack ein ‚urbanes Bestiarium‘. In den mittelalterlichen Bestiarien finden sich wissenschaftlich detaillierte Beschreibungen von Einhörnern, Meerjungfrauen und den wunderlichsten Dingen; zugleich kann man auch wirklich seltsame Sachen über echte Lebewesen lesen. Wir blicken zurück und denken: Wir haben es so viel weiter gebracht, wir wissen so viel mehr als sie. Wir schmeicheln uns mit dem Gedanken, dem mythischen Sumpf der mittelalterlichen Vorstellungswelt entronnen zu sein“. Aber das ist eine Illusion, sagt Wallin – was *Under City Skin* beweisen will: „Die Wissenschaft mag sich entwickelt haben, aber die Art, wie wir auf die Welt um uns herum reagieren, lässt mich annehmen, dass diese mythische Ebene, dieser Erlebnismodus immer noch präsent ist, so dass die Klänge der Stadt mythische Erfahrungen werden können“. Und wenn der Solist sich in *Under City Skin* auf eine Reise durch die Stadt begibt, zielt er nicht auf das Ende einer Suche, sondern auf einen Zustand des Seins: Peter Herresthals Violine bringt die übrigen Streicher an einen Ort, wo

sie eins mit der Stadt werden. „In Berlioz‘ berühmtem Violakonzert [*Harold in Italien*]“, so Wallin, „geht der junge Harold nach Italien, um seinen Geist zu erweitern. Unser Protagonist geht unter die Haut der Stadtklänge, um herauszufinden, welche Kräfte sich dort verstecken“. Herresthals Spiel hat eine neue Gestalt von *Under City Skin* inspiriert, eine Umarbeitung der für Viola und Ensemble gesetzten Originalfassung, in der die Violine über der Stadt schwebt und unter ihr widerhallt: neue Ebenen, neue Mythen, neue Klänge.

*Appearances* (*Erscheinungen*) in der Fassung für 15 Instrumente ist ein Stück, das Wallin mit entwaffnender Einfachheit zusammenfasst: „Es geht ums Erscheinen und Wiedererscheinen – damit ist eigentlich fast alles gesagt!“ Das bedeutet, dass verschiedene Materialschichten ineinander versinken, bis sie in einem schwindelerregenden, spiralförmigen Wechselspiel verschiedener Gedanken wiederkehren – vom fiebrigen, wimmelnden *Moto perpetuo* bis hin zu eigentümlichen, stürmischen Glissandi und rhythmisch drängender Motorik. Für Wallin bedeutete *Appearances* eine Abkehr von den fraktalen Verfahren, die seinen kompositorischen Ansatz in früheren Werken bestimmt hatten, wo jedes Detail von jedem anderen abhing. Hier ähnelte das Vorgehen dagegen „eher der Art, wie ein Maler auf Leinwand arbeitet: Entwürfe anfertigen, die Ideen auf eine größere Fläche übertragen, bis das Stück allmählich entsteht. Es ist ein weit freierer Ansatz, denn ich frage nur: ‚Was will ich vom Ensemble hören?‘ – und schreibe diese Ideen auf. Das ist zugleich darwinistisch“. Dieser Gruß an den Vater der Evolutionswissenschaft verweist auf die mythische Dimension von *Appearances*. „Es ähnelt dem Burgess-Schiefer“ (Fossilien aus einer wilden Phase der Evolution vor über 500 Millionen Jahren, als sie mit verrückten Formen des Meereslebens experimentierte, die schließlich verworfen wurden, als der Baum des Lebens einen konziseren Fortgang gefunden zu haben schien) „– ich habe einfach eine Menge Ideen hineingegeben“. Doch Musik kann nach weniger deterministischen Evolutionsgesetzen vorgehen, und so kehren

in *Appearances* Gedanken wieder, anstatt dem evolutionären Vorwärtsdrang zum Opfer zu fallen. „Alles ist vergänglich“, sagt Wallin, „einschließlich unserer eigenen Spezies. Vielleicht werden die Kakerlaken, auf die wir hinabschauen, uns überleben. Es geht um das Gefühl, dass Dinge für eine längere oder kürzere Zeit da sein können – verschwinden aber wird alles“. Was entsteht, vergeht – nur eine der existenziellen Verwandlungen in Rolf Wallins Vorstellungswelt.

**Eivind Buenes Violinkonzert** wird heimgesucht von Spinnfäden von Geistern – musikalischen, poetischen, kreativen. Seine drei Sätze sind für unterschiedliche kammerorchestrale Besetzungen konzipiert und können unabhängig voneinander gespielt werden, zusammen aber bilden sie ein eindringliches Triptychon aus Melancholie, Erinnerung und einer eigenartig assoziativen Originalität. Die Titel sind ein suggestiver Hinweis auf die Ausdruckswelt dieser Musik, die im Jahr 2013 für Peter Herresthal komponiert wurde: *Falling Angels (Fallende Engel) – Sound Asleep (In tiefem Schlaf) – Among Voices of the Dead (Inmitten von Totenstimmen)*. Fangen wir am Ende an, bei den Stimmen der Toten und Buenes Zitat eines Zitats. Die ersten Töne, die wir in diesem letzten Satz hören, sind die des Bach-Chorals *Es ist genug*, die Alban Berg als Grundlage einer Variationenfolge verwendet hat – im Schlussteil seines Violinkonzerts, seiner letzten Komposition, in der es vermutlich ebenfalls um das Überschreiten der Todesschwelle geht. Kennt man Berg oder Bach, so stellt sich ein erschütternder Moment des Wiedererkennens ein, doch Buene geht ganz andere Wege als Berg: Es ist, als ließe dieser Satz die Zeit stillstehen und betrachte die Erscheinungsweise dieser Melodie, dieser Instrumente von innen heraus, bis das Stück mit einer Folge von Seufzern und Pausen endet, gleichsam bestürzt von diesem Übermaß an Schönheit. Es ist Musik, die der Vergangenheit sowohl verpflichtet wie enthoben ist: ein gesteigertes Zitat, dessen Verweis auf den unverkennbaren Vorgänger frei von Angst ist, weil es sich freut, diese Stimmen der Vergangenheit neu zu beleben.

Für Buene geht es dabei nicht nur um Berg, sondern überhaupt um die Erfahrung, in der heutigen Welt notierte Musik für klassische Musiker zu komponieren, was, wie er sagt, buchstäblich so sei, als „befände man sich inmitten von Totenstimmen. In dieser ungeheuren Kraft der Tradition gibt es immer auch diese Melancholie – zugleich aber ist es sehr schön. Und ein Violinkonzert zu schreiben ist nicht so, als habe man eine leere Leinwand vor sich: Es gibt schon so viele Stimmen, so viele Stücke. Ich kann nicht einfach meine Phantasie auf die Form projizieren“. Ironischerweise gehen die Verweise auf Bergs Konzert, die in allen drei Sätzen von Buenes Konzert begegnen (wenngleich die Anspielung im zweiten, allein den Streichern vorbehaltenen Satz laut Buene nicht an der Oberfläche erklingt, sondern „ganz unterirdisch“ verborgen ist), auf seine Absicht zurück, ein Stück über das akustische Phänomen der Violine zu schreiben. „Ich wollte vor allem bei der Körperlichkeit des Klangs ansetzen, aber wenn man mit dieser Idee und den leeren Saiten der Violine beginnt, ist man schon bei Berg.“ Denn genauso beginnt Bergs Konzert: Der Solist erweckt das Instrument zum Leben, indem er die leeren Saiten liebkost. Buenes Stück verwandelt diese ursprüngliche, ur-violinistische Geste in einen anderen Moment in der musikalischen Zeit, der zugleich kristallisiert und liquidiert wird, so dass die Geste des solistischen Leere-Saiten-Spiels von Flageoletts, Vierteltonstimmungen, schimmernden Ornamenten, Dämmertönen und Echos der anderen Instrumenten verschleiert wird: Der ganze Satz basiert auf einem einzigen Gedanken, doch dieser wird im Laufe der gut neun Minuten von *Falling Angels* prismatisch gebrochen und mannigfach zum Bersten gebracht. Für Buene sind Musikpartituren Orte, „an denen die Musik zwischen den Aufführungen schläft“; sein real erklingendes Konzert hingegen ist ein Erlebnis, das – vor allem in der Virtuosität des Musizierens und des Zuhörens, die Herresthal und dem Orchester abverlangt wird – die ganze Körperlichkeit und Schärfe des Wachseins hat. Daneben aber birgt es die phantasie-anregende, zeitlose Kraft des Traums und des Schlafes.

Die sechs **Miniaturen** für Orchester verfügen über eine essentielle, erschütternde Kraft der Wachheit. Buene sieht diese Stücke als Entlastung von der Arbeit an seinen zahlreichen großformatigen Kammer- und Orchesterzyklen: „Man hat einfach einen eigentümlichen Gedanken und bringt ihn ins Spiel. Beim Komponieren von Miniaturen muss man den Gedanken nicht verteidigen oder erkunden – man kann einfach gucken, was passiert. Eines der Stücke handelt denn auch buchstäblich davon, wie man von einem A zu einem Gis gelangt, in einem anderen geht es um ein Fragment aus einer Schubert-Sonate, ein weiteres untersucht eine Akkordfolge, die in einem größeren Stück aufging.“ Auch wenn diese Stücke „Zufluchtsorte“ sein mögen, „wenn ich von halbstündigen Zeitspannen erdrückt werde“, so können sie doch – selbst für ihren Komponisten – eigentümliche, schockierende Phantasieräume auftun. „Ich kann nicht behaupten, dass ich es verstehe“, sagt er über die Akkordfolgen-Miniatur, das letzte dieser klein angelegten Stücke von großer Wirkung. Unmittelbar und zugleich eigentümlich: Das ist das unwiderstehliche kreative Rätsel, das diese Stücke und Buenes gesamtes Schaffen ausmacht – eine überaus lebendige Stimme.

© Tom Service 2017

**Peter Herresthal** gilt allgemein als brillanter und inspirierter Interpret zeitgenössischer Violinmusik, den man auf der Konzertbühne wie bei Studioproduktionen vor allem mit Werken von Komponisten wie Per Nørgård, Arne Nordheim, Henri Dutilleux, Thomas Adès und Kaija Saariaho 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 und der London Sinfonietta; dabei hat er mit Dirigenten wie Andrew Manze, Anu Tali und Sakari Oramo zusammengearbeitet. Peter Herresthal gab die österreichische, norwegische, spanische und die australische Erstaufführung von Thomas Adès' Violinkonzert *Concentric Paths*; letztere fand 2010 unter Leitung des Komponisten beim Melbourne Festival statt. Bei BIS hat er u.a. gefeierte Aufnahmen mit Werken von Nordheim (Spellemannprisen [„Norwegischer Grammy“]), Olav Anton Thomassen, Ørjan Matre, Henrik Hellstenius und Per Nørgård (nominiert für einen *Gramophone Award*) vorgelegt. Die im Jahr 2014 digital veröffentlichte Einspielung von Adès' *Concentric Paths* fand große Anerkennung; an Herresthals Interpretation hoben Kritiker „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 Guestprofessor am Royal College of Music in London sowie an der NYU Steinhardt School in New York.

[www.peterherresthal.com](http://www.peterherresthal.com)

Ein gutes Stück nördlich des Polarkreises beheimatet, ist das **Arctic Philharmonic Orchestra** das nördlichste Orchester der Welt. Seit seiner Gründung im Jahr 2009 hat sich das von der Kritik gefeierte Ensemble zu einer der größten und aktivsten Kultureinrichtungen im Norden Norwegens entwickelt; pro Jahr gibt es rund 150 Konzerte und Opern in unterschiedlichen Formaten. Auch international hat sich das Arctic Philharmonic Orchestra einen Namen gemacht: Konzertreisen führten das Ensemble u.a. nach China und Russland und in renommierte Konzertsäle wie das Mariinsky-Theater in Sankt Petersburg, die Beethovenhalle in Bonn, das Große Festspielhaus in Salzburg und den Musikverein in Wien. Das Orchester präsentiert sich regelmäßig in unterschiedlichen Ensembleformaten – von kleineren Gruppen

bis hin zur Sinfonietta, zum Kammerorchester und, mit sämtlichen seiner Musiker, zum Symphonieorchester.

[www.arcticphilharmonic.com](http://www.arcticphilharmonic.com)

**Øyvind Bjorå** war von 2014 bis 2016 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter der Arctic Sinfonietta, einem Ensemble des Arctic Philharmonic Orchestra. Seit dem Abschluss seines Studiums an der Norwegischen Musikhochschule bei Ole Kristian Ruud im Jahr 2011 genießt er eine aufstrebende Karriere als Dirigent. Er hat die Symphonieorchester von Trondheim, Stavanger und Kristiansand, das Arctic Philharmonic Orchestra, das Oslo Philharmonic Orchestra, das Norwegische Kammerorchester und die Militäkapellen von Oslo und Trondheim dirigiert. Im Dezember 2015 debütierte er an der Norwegischen Staatsoper. Außerdem ist Øyvind Bjorå ein vielseitiger Violinist. Der frühere Konzertmeister des Trondheim Symphony Orchestra und des Bergen Philharmonic Orchestra versieht dieses Amt seit 2005 beim Orchester der Norwegischen Staatsoper und gastiert darüber hinaus in ganz Europa.

[www.oyvindbjora.no](http://www.oyvindbjora.no)

**Rolf Wallin** (1957) est l'un des compositeurs les plus en vue de Scandinavie. Ses œuvres, résultats de commandes en provenance d'un peu partout à travers le monde, sont régulièrement jouées. Son univers musical inclut l'avant-garde, le rock, le jazz et la musique ancienne sans oublier sa formation classique traditionnelle. Cette polyvalence se manifeste dans la multiplicité de la liste de ses œuvres et de ses collaborations avec des artistes réputés œuvrant dans d'autres champs de pratique ou dans des genres musicaux différents. Son esprit constamment à l'affût lui a permis d'extraire des musiques de sources inattendues. Ainsi les algorithmes complexes de mathématique fractale lui ont permis de susciter les étranges modèles organiques d'œuvres comme *Stonewave* (1990) alors qu'une baudruche, de l'eau savonneuse et un couteau ont mené à *Scratch* (1991). Plusieurs de ses compositions sont directement reliées au monde qui l'entoure comme *Act* (2004), une célébration du pouvoir de coopération, *Strange News* (2007), qui raconte l'histoire de la réinsertion d'enfants-soldats et l'opéra *Elysium* (2016), qui projette la longue lutte des droits de la personne dans l'avenir possible de la transhumance.

[www.rolfwallin.org](http://www.rolfwallin.org)

**Eivind Buene** (1973) a étudié à l'Académie norvégienne de musique et a été compositeur en résidence pendant deux ans avec la Sinfonietta d'Oslo. Compositeur *free-lance* depuis 2000, il a reçu notamment des commandes de l'Ensemble Musikfabrik, de la Sinfonietta de Londres et de nombreux orchestres scandinaves. Buene collabore également fréquemment avec des musiciens spécialisés dans l'improvisation et a développé une musique qui se trouve à l'intersection entre notation classique et improvisation. Ses œuvres ont été interprétées dans des salles aussi prestigieuses que le Carnegie Hall de New York, la Philharmonie de Berlin et le Centre Pompidou à Paris. Les œuvres d'Eivind Buene apparaissent sur de nombreux enregistrements. Il a de plus remporté un *Spellemannprisen* (l'équivalent

norvégien du Grammy) en 2012. Il est depuis 2015 assistant-professeur de composition à l'Académie norvégienne de musique. En plus de ses compositions, Buene écrit des critiques musicales et des essais et, en 2017, avait complété trois romans.  
<http://eivindbuene.com/>

D eux pièces dans lesquelles rien n'est ce qu'il paraît – et dans lesquelles tout semble être là : sous la peau constituée par les bruits de la ville, un violoniste devient un oiseau, ou une locomotive et suit une paire de talons hauts à travers un paysage sonore cinématographique et malgré les apparences, un orchestre de chambre créé une méditation darwinienne sur la survie, la régénération et l'évolution de formes de vie, un peu comme des schistes argileux de Burgess musicaux fourmillant d'étrangetés et d'émerveillements. Et pourtant, grâce à la puissance de l'imagination de **Rolf Wallin** – et de ces exécutions – ces phénoménologies multidimensionnelles sont évoquées à travers l'immédiateté de cette musique de sorte que les expériences d'écoute de ces œuvres sont à la fois riches en métaphores et ancrées dans la matérialité des sonorités que nous entendons.

Tels sont les tours d'adresse paradoxaux de l'imagination auditive que la musique de Wallin inspire. Notre invitation à entreprendre le voyage poétique et sonore intensifié d'*Under City Skin* est immédiatement signalée par les premières sonorités que nous entendons. L'œuvre est un concerto grosso pour violoniste, orchestre à cordes et son *surround* : une cloche tinte, le siflement et le grincement des voies ferrées et ces talons hauts se fondent dans les premières sonorités que nous entendons ; des secousses percussives des cordes qui se trouvent à la frontière du son instrumental et de la bande électro-acoustique, le véritable paysage sonore de la ville. Véritable ? Lorsqu'elles sont projetées à travers les textures d'*Under City Skin*, ces sonorités prennent la forme d'une existence rehaussée, mythique : elles

sont remises en question, imitées, explorées et détonées par les instruments tout comme les sonorités produites par les instruments sont faites et refaites, déterminées et indéterminées par l'interaction avec les enregistrements. Ainsi, lorsque les violons sont entraînés par la partie soliste de Peter Herresthal dans la stratosphère d'un temps radieusement suspendu dans lequel vivent les oiseaux (en particulier dans le mouvement pastoral conclusif), la transformation est irréelle. Notre perception en tant que l'auditeur est affectée de sorte que nous ne pouvons déterminer si ce que nous entendons provient des exécutants ou de la bande magnétique ou s'il s'agit d'un hybride de ces deux sources. Les «véritables» sonorités de la ville sont devenues les catalyseurs mythiques de notre imagination, les sonorités des instruments font maintenant partie d'une nouvelle matérialité de la relation avec la trame sonore de la vie urbaine.

Ou, comme le dit Rolf Wallin : «le bruit d'une Mercedes-Benz – le premier des interludes électroacoustiques dans *Under City Skin* – résonne plus fortement que l'idée qu'il s'agit d'un moteur à combustion qui démarre: il possède un pouvoir de suggestion mythique. Je qualifie la trame sonore surround de «bestiaire urbain». C'est parce que j'ai consulté les bestiaires du Moyen Âge dans lesquels on retrouve des descriptions scientifiquement détaillées des licornes et des sirènes et des choses les plus bizarres. Mais on peut également y voir des choses vraiment étranges au sujet des animaux réels. Nous considérons tout cela et nous nous disons que nous sommes rendus tellement plus loin qu'eux et que nous en savons tellement davantage. Nous aimons sentir que nous n'habitons pas le marécage mythique de l'imagination médiévale.» Mais tout cela n'est qu'une illusion nous dit Wallin – ainsi qu'*Under City Skin* souhaite le prouver : «la science a peut-être évolué, mais je pense que nous sommes encore entraînés par ce contexte mythique, par cette manière de ressentir, par la manière avec laquelle nous réagissons face au monde qui nous entoure pour que les sons de la ville deviennent des expériences mythiques.» Et si le soliste

accomplit un voyage dans la ville d'*Under City Skin*, la destination n'est pas l'aboutissement de la quête, mais un état d'être, de sorte que le violon de Peter Herresthal entraîne le reste des cordes dans un endroit où elles ne font plus qu'un avec la ville. Comme le dit Wallin : «Dans le célèbre concerto pour alto de Berlioz [*Harold en Italie*], le jeune Harold se rend en Italie pour y développer son ouverture d'esprit. Ici, le protagoniste va sous la peau des sonorités de la ville, dans une quête en vue de déterminer quelles forces s'y cachent.» Le jeu de Herresthal a inspiré une nouvelle vision d'*Under City Skin*, recomposée à partir de sa version originale pour alto solo et ensemble, de sorte que le violon flotte aussi bien sous la ville que dans les airs – de nouveaux avions, de nouveaux mythes, de nouvelles sonorités.

*Appearances*, dans sa version pour 15 instruments, est une pièce que Wallin décrit de son côté avec une simplicité désarmante : «il s'agit de la sensation de disparition et de réapparition – il n'y a pas grand-chose d'autre dans cette pièce». Cela veut dire que des strates de matériau s'affaissent les unes sous les autres avant de revenir dans un échange vertigineux entre les différentes idées, d'un *moto perpetuo* enfiévré et fourmillant aux étranges glissandos plongeants à une musique à l'élan rythmique motorique. Wallin affirme qu'*Appearances* s'éloigne des principes fractals qui ont défini son approche compositionnelle dans ses œuvres antérieures où chaque détail dépendait de tous les autres : ici, le processus «ressemble davantage à la manière avec laquelle un peintre travaille sur sa toile : faire des esquisses et placer les idées sur un plan plus large jusqu'à ce que, lentement, la pièce émerge. La liberté est plus grande alors je me demande simplement : qu'est-ce que je veux entendre de l'ensemble ? C'est tout aussi darwinien.» Ce clin d'œil au père de la théorie évolutionniste renvoie à la dimension mythique d'*Appearances*. «C'est comme les schistes de Burgess – des fossiles datant de l'ère durant laquelle le processus évolutif s'est déchaîné, il y a plus de 500 millions d'années, expérimentant avec des formes délirantes de vie marine avant de les rejeter alors que l'arbre de

vie sembla trouver une trajectoire plus ciblée. Je ne faisais donc que lancer une foule d'idées.» Mais la musique peut fonctionner selon des lois d'évolution moins déterministes, de sorte que les idées reviennent et réapparaissent dans *Apearances*, plutôt que d'être rejetées par la trajectoire évolutionniste du temps. «Tout est éphémère, dit Wallin, y compris notre propre espèce. Peut-être que les cafards qu'on méprise vivront plus longtemps que nous. C'est ce sentiment que les choses peuvent être là pour plus ou moins longtemps – mais que tout finira par disparaître.» *Apearances* se transforme en disparitions – une autre des transformations existentielles du monde imaginaire de Rolf Wallin.

Le **Concerto pour violon d'Eivind Buene** comporte trois mouvements, chacun écrit pour un effectif différent et pouvant être joué séparément mais qui, une fois réunis, composent un triptyque envoûtant de mélancolie, de mémoire et d'originalité étrangement allusive. Les titres sont un indice éloquent de l'univers expressif de cette musique composée pour Peter Herresthal : *Falling Angels – Sound Asleep – Among Voices of the Dead*. Commençons par la fin, avec ces voix des morts, et la citation d'une citation de Buene. Les premières notes que nous entendons dans le dernier mouvement sont celles du choral de Bach, *Es ist genug*, qu'Alban Berg utilisa à la base d'un ensemble de variations dans la dernière section de son Concerto pour violon, sa dernière composition et, elle-même, souvent considérée comme évoquant le passage vers la mort. C'est un moment de reconnaissance sismique si vous connaissez l'œuvre de Berg, ou le choral de Bach, mais la musique de Buene se déroule d'une manière totalement différente de celle de Berg : c'est comme si ce mouvement interrompait le cours du temps en observant le phénomène de cette mélodie et de ces instruments, de l'intérieur vers l'extérieur, de sorte que la pièce se termine en une série de soupirs et de pauses, comme choquée par cette beauté excessive. C'est une musique qui est à la fois redévable au passé et libérée par celui-ci : c'est une citation soulignée qui ne reflète pas l'anxiété dans sa réfé-

rence à son prédécesseur connu, mais qui se réjouit plutôt de réanimer ces voix du passé.

Pour Buene, cette référence ne concerne pas que Berg, mais aussi toute l'expérience de l'écriture de la musique pour des musiciens classiques dans le monde d'aujourd'hui dont il dit qu'elle est littéralement «parmi les voix des morts. Il y a toujours une certaine mélancolie dans cette puissance immense de la tradition – mais elle est aussi très belle. Et lorsque l'on écrit un concerto pour violon, ce n'est pas comme si c'était une toile vierge. Il y a tant de voix, tant de pièces qui sont déjà là. Je ne peux pas simplement projeter mon imagination sur cette forme musicale.» Ironiquement, les références au concerto de Berg, qui parcourent les trois mouvements de l'œuvre de Buene (bien qu'il affirme que l'allusion dans le second mouvement pour cordes seules ne se trouve pas à la surface mais qu'elle est plutôt dissimulée, «totalement souterraine») ont été catalysées par son désir d'écrire une pièce qui traiterait du phénomène acoustique du violon. «J'avais très envie de commencer par la matérialité du son, mais si vous commencez par cette idée, et les cordes à vide du violon, Berg est simplement là.» C'est ainsi que le concerto de Berg débute alors que le soliste donne vie à l'instrument en caressant les cordes à vide. Dans la pièce de Buene, ce geste original qui renvoie à une sorte de violon originel se transforme en un autre moment du temps musical, à la fois cristallisé et liquidé, alors que le geste du jeu sur les cordes à vide du violon est enveloppé d'harmoniques, de quarts de tons, de scintillements d'ornementations et de demi-teintes ainsi que d'échos dans le reste de l'orchestration. Une idée unique soutient fondamentalement l'ensemble du mouvement mais elle est explorée comme un prisme et explosée dans une myriade de manières différentes tout au long des quelque neuf minutes de *Falling Angels*. Buene conçoit les partitions musicales comme «l'endroit où la musique sommeille entre les exécutions». L'écoute de son concerto est une expérience pour le public qui assiste à toute la

matérialité et à l'acuité de l'éveil – surtout dans la virtuosité du jeu et de l'écoute dont Herresthal et l'orchestre ont besoin pour surmonter ces interprétations – mais elle nous procure aussi le pouvoir libérateur de l'imagination, le pouvoir suspendu dans le temps du rêve et du sommeil.

Les six **Miniatures** pour ensemble instrumental possèdent un pouvoir d'alerte essentiel et même choquant : Buene décrit ces pièces comme un congé du travail sur les grands cycles qu'il a souvent réalisés tant pour des effectifs de chambre que pour orchestre et qu'il s'agit plutôt d'«une idée étrange» qu'il a jetée là. «Dans les formes miniatures, vous n'avez pas à défendre ou à explorer une idée, vous pouvez vous en tenir à ne voir que ce qui se passe. L'une de ces pièces évoque donc littéralement le passage d'un la à un sol dièse tranchant, une autre se consacre au fragment d'une sonate de Schubert alors qu'une autre étudie une série d'accords devenue partie intégrante d'une pièce plus grande». Bien que ces pièces puissent être «des endroits où aller quand je suis submergé par des constructions d'une demi-heure», elles peuvent atteindre des zones de l'imagination, étranges et choquantes, même pour le compositeur. «Je ne peux pas dire que je la comprends» dit-il au sujet de la Miniature basée sur une série d'accords, la dernière de ces pièces à une échelle minimale mais à l'impact maximal. Immédiateté et étrangeté tout à la fois : l'irrésistible énigme créatrice qui fait de ces pièces, et de l'œuvre de Buene considérée dans son ensemble, une voix si vitale qu'il faut écouter.

© Tom Service 2017

**Peter Herresthal** est considéré comme un interprète brillant et inspiré de la musique contemporaine pour violon que l'on associe tout particulièrement à l'interprétation en concert et au disque d'œuvres de compositeurs tels Per Nørgård, Arne Nordheim, Henri Dutilleux, Thomas Adès et Kaija Saariaho. Il joue en compagnie d'orchestres

et d'ensembles comme l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne, les orchestres philharmoniques d'Oslo, de Bergen et de Stockholm, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Ensemble Remix de Porto, la Sinfonietta de Tapiola, les orchestres symphoniques de Melbourne, de Navarre, de Stavanger, de Trondheim et d'Helsingborg, la Sinfonietta d'Oslo, l'Orchestre de la radio norvégienne, Asko|Schönberg et la Sinfonietta de Londres avec des chef tels Andrew Manze, Anu Tali et Sakari Oramo. Peter Herresthal a assuré la création autrichienne, norvégienne, espagnole et australienne du Concerto pour violon de Thomas Adès *Concentric Paths*, cette dernière en compagnie du compositeur dans le cadre du Festival de Melbourne en 2010. Parmi les enregistrements qu'il a réalisés chez BIS, mentionnons ceux consacrés aux œuvres d'Arne Nordheim (qui a remporté un Spellemannprisen, l'équivalent norvégien du Grammy), d'Olav Anton Thommesen, d'Ørjan Matre, de Henrik Hellstenius et de Per Nørgård (en nomination pour un *Gramophone Award*). Paru en 2014, son enregistrement du concerto pour violon d'Adès a été chaleureusement reçu alors que des critiques y ont trouvé «une intelligence objective et une beauté sonore» (BBC Radio 3 *CD Review*) ainsi qu'«une grande subtilité et un grand raffinement» (MusicWeb International). En 2017, Peter Herresthal enseignait à l'Académie norvégienne de Musique et était professeur invité au Royal College of Music de Londres ainsi qu'à la NYU Steinhardt School de New York.

[www.peterherresthal.com](http://www.peterherresthal.com)

Basé bien au nord du cercle polaire arctique, l'**Orchestre philharmonique de l'Arctique** est l'orchestre le plus septentrional du monde. Depuis sa fondation en 2009, l'orchestre salué par la critique est devenu l'une des institutions les plus importantes et les plus actives du nord de la Norvège où il donne à chaque année quelque cent-cinquante concerts et productions d'opéras dans des effectifs variés.

L'Orchestre philharmonique de l'Arctique s'est également fait connaître sur la scène internationale grâce à des tournées couronnées de succès en Chine et au Japon ainsi que ses prestation dans le cadre du festival Beethovenfest à Bonn ainsi qu'au Grosses Festspielhaus de Salzbourg et au Musikverein de Vienne ainsi qu'à la salle de concert du Mariinsky à Saint-Pétersbourg. L'orchestre joue également dans des productions d'opéra et alterne régulièrement entre différentes formations, du petit groupe à la sinfonietta et à l'orchestre de chambre et – lorsque tous les musiciens sont réunis – à l'orchestre symphonique complet.

[www.articphilharmonic.com](http://www.articphilharmonic.com)

**Øyvind Bjorå** a été de 2014 à 2016 chef d'orchestre principal et directeur artistique de la Sinfonietta de l'Arctique, l'un des ensembles issus de l'Orchestre philharmonique de l'Arctique. Depuis ses études à l'Académie norvégienne de musique auprès d'Ole Kristian Ruud en 2011, sa carrière de chef d'orchestre est en pleine ascension. Il a dirigé les orchestres symphoniques de Trondheim, de Stavanger et de Kristiansand, l'Orchestre philharmonique de l'Arctique, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de chambre norvégien ainsi que les ensembles militaires d'Oslo et de Trondheim. Il a également fait ses débuts en décembre 2015 à l'Opéra national de Norvège. Øyvind Bjorå est également un violoniste polyvalent. Ancien chef de l'Orchestre symphonique de Trondheim et de l'Orchestre philharmonique de Bergen, il dirige l'Orchestre de l'Opéra national de Norvège depuis 2005 et s'est produit en tant que chef invité à travers toute l'Europe.

[www.oyvindbjora.no](http://www.oyvindbjora.no)

Innspillingen er utgitt med bidrag fra Norsk Kulturråd,  
Norges musikkhøgskole og MFOs vederlagsfond



KULTURRÅDET

Arts Council  
Norway

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: March–April 2016 at the Stormen Concert Hall, Bodø, Norway (5, 12–14)  
December 2016 at the Stormen Concert Hall, Bodø, Norway (6–11)  
December 2016 at the Concert Hall of the Music Conservatory of the Arctic University of Norway, Tromsø (1–4)  
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)  
Sound engineers: Matthias Spitzbarth (5–14); Jens Braun (Take5 Music Production) (1–4)  
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 Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and surround mixing: Hans Kipfer  
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tom Service 2017  
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Back cover photo of Peter Herresthal: © Sussie Ahlburg  
Photo of Øyvind Bjørå: © Nikolaj Lund  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-2242 © & ® 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

PETER HERRESTHAL

Front cover image: Tom Sandberg (1953–2014): 'Untitled'  
© Tom Sandberg / BONO 2017



BIS-2242