



# EIVIND BUENE GARLAND

NORWEGIAN CHAMBER ORCHESTRA



# **EIVIND BUENE**

**1 GARLAND (FOR MATTHEW LOCKE) 16:38**

**2 LANGSAM UND SCHMACHTEND 12:42**

**3 PALIMPSEST 11:36**

**4 STILLEBEN 11:57**

NORWEGIAN CHAMBER ORCHESTRA  
TERJE TØNNESEN, CONDUCTOR

# Passageways/ listening notes

— Lars Petter Hagen —

I listen to this music in a hotel room in Knoxville, Tennessee, on a walk in Central Park in New York in March, on a plane on the way to Paris at the beginning of April, and at my father's desk at Easter 2017. It is music written by my friend Eivind Buene, music that has followed me for the last ten years, which through its structure points to the past, and at the same time exists here and now. It is music of which I remember both the sound and the history of its creation.

\*

"Garland's slow introductions are like hearing music presented as a memory, a minute's silence for something that is past, before one plunges into the ecstasy of the

moment," says Eivind himself. I listen to the work *Garland (For Matthew Locke)* in Central Park on my way to the Jewish Museum in New York, where I was to view an exhibition of contemporary art connected to Walter Benjamin's *Passagenwerk* (Arcades Project). At the entrance to the exhibition it says, "In the fields with which we are concerned, knowledge only comes in lightning flashes. The text is the long roll of thunder that follows".

Walter Benjamin's work is characterised both by its complexity and accessibility. *Passagenwerk* is not a book in the traditional sense, but a huge collection of sketches, notes, quotations, reflections and

commentaries. It is a frank and often self-contradictory project, without either a linear narrative or ideological structure. An attempt to uncover subtle, but nevertheless deep relationships and contradictions under the surface of the earth. Benjamin's form was the allegory and montage.

\*

In Don DeLillo's novel *The Body Artist*, we meet the main character Lauren Hartke, an artist who uses her body to interpret events and situations we all recognise through our corporal memory, but of which we are seldom conscious. In the same way Eivind wished to take a fragment from our mutual memory of musical history and use it in a still-life, where the actual object is only vaguely present, through underlying twisting and gesturing analogies.

\*

When the andante from Mozart's piano concerto no.17 suddenly appears at the end of *Stilleben*, it is perceived as a consequence of connections that have not been clear until then.

\*

palimpsest (noun)  
(from the Greek 'scraped away again') handwriting (on skin, parchment) where the original writing has been removed to make room for new.

The basis of *Palimpsest* from 2004 is an excerpt from a piano part from one of Eivind's earlier works. "I could not remember exactly how that part went, something that perhaps was the reason why it attracted me as a structure in itself."

\*

"I make one image, though 'make' is not the right word; I let, perhaps, an image be made emotionally in me and then apply it to what intellectual & critical forces I possess; let it breed another; let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two, a fourth contradictory image, and let them all, within my imposed formal limits, conflict". (Dylan Thomas)

\*

The art historian Aby Warburg (1866-1929) is said to have given his significant family inheritance to his youngest brother on condition that he promised to buy all the books Aby wanted in perpetuity. He had built an enormous book collection right from his 20s, but, inspired by studies in Renaissance painting in Florence and Strasbourg, wanted to have a library that went outside traditional disciplines and categories. He called the library his "Denkraum" (thinking space) and considered it a "problem library" rather than a collection of books, where the differences

between a dedication to knowledge and aesthetic output is wiped away.

\*

In Warburg's problem library, sense arises from compatibility. Throughout his life Warburg kept his library alive by organising and constantly rearranging the collection on the principle of "the law of the good neighbour": the idea that books by their titles - where every single work is complemented by its neighbours on the shelf - open pathways into the fundamental strengths in the mind and history of mankind.

\*

A piece of music can be like a library, as in *Palimpsest*, where the overlaying of structures gives a feeling of weightlessness and the work's own logic becomes its own "Denkraum". Music can adapt to new and unexpected connections, move between the unknown and the known, as when original material breaks through the cascade of sound in *Garland (For Matthew Locke)*, or when Wagner becomes a centre of rotation in *Langsam und Schmachtend*.

\*

The texts in *Passagenwerk* are, in many cases, linked to Paris and the urban development in the city between the wars,

especially in the new shopping arcades of glass and iron that Benjamin saw as a juxtaposition of past and future, where Gothic cathedrals meet modern constructions and materials. Utopian labyrinths where one could wander around at random and where new ideas arose and connections were gradually revealed as one strolled through the arcades.

\*

Inside the Jewish Museum, Charlemagne Palestine has created an installation in the room next to the Benjamin exhibition. "Barmitzvah in Meshuga Land" consists of a room full of toy animals and a meditative sound track, which becomes the backcloth to everything in the exhibition, because the leakage of sound between the rooms is total.

\*

I remember a concert that did not take place. It is the middle of July at the end of the 1990s. Eivind and I are in a cabin in *Østfold*, reading in a local newspaper that there was to be a concert in Onsøy Church on Saturday morning with vocal music by Guillaume de Machaut. We set out on a red-hot summer day; one of the singers was supposed to be our friend and composer colleague Bendik Hagerup, and we were full of expectation. But there was no concert, not even a note that it

had been cancelled. Instead we sat for a while outside the church, in silence and oppressive heat. The sound of insects and an occasional passing car on a major road a little way away.

\*

*Langsam und Schachtend* is a dream about classical music, and Richard Wagner's tempo markings from the prelude to the opera *Tristan and Isolde*.

\*

Eivind says, "I am preoccupied by the symphony orchestra as an archive of cultural history; as a place where we can experience the past's way of listening, playing and not least ways of feeling. But one does not need to treat the orchestra exclusively as a sound-museum; as a composer I try to activate historic musical material and use it as impulses for ways to see the world in our own time, a present characterised by a chaotic tangling of past, present and future and of constant discussions between hope, melancholy and resignation".

\*

A short way away from the present 4-meter-high bust that is Karl Marx's monument in Highgate Cemetery in London, one finds a rather worn-out headstone that says that Marx is buried

there. The stone marks Marx's first burial place, before it was decided by the British Communist Party in 1954 to move it. The work 'Stone Deaf' by Milena Bonilla consists of an impression of the grave-stone and a video that shows ants and other insects creeping in and out of the cracks that have appeared in the stone.

\*

Eivind and I talked together about this publication for the first time in August 2016 in Darmstadt. Later that autumn both Eivind and I lost our fathers – the same night. Two men who had never met one another, but were linked through their sons' friendship, died the same night, more or less at the same time, each in his own place, of the same illness.

\*

When Ingmar Bergman had to describe his own films, he often spoke of music. Of Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Scarlatti, Schumann. Music is a continuing dialogue between past, present and future. The nature of listening is to connect the past with the future through the moment. To listen is to open oneself to new impressions, insights and knowledge. In this lies music's limitless and utopian potential.

# Cracks in the fabric of time

— Eivind Buene —

It was during a concert at the first Ultima Festival that I heard contemporary music live for the first time. I was a music major at high school and some far-sighted teachers had organised a bus trip to Oslo, to a concert with the Norwegian Chamber Orchestra. In front of the orchestra stood a tall man with incredible curls and a violin under his chin. And I realised that this was *modern* music. I do not remember what they played, but I remember the impression the music had on me; it struck me like a bolt of lightning: it was music like this I wanted to be doing. And I did not only want to play it, I wanted to make it. That was a turning point in my 17-year-old life. 25

years later, in the winter of 2016, I find myself in a church on the outskirts of Oslo to record my music with the same orchestra, and still with Terje Tønnesen in front of them – not as soloist on this occasion, but as conductor. It is a very special experience to hear them play my music while I sit in the vestry, where the producer and balance engineer have set up a provisional control room for the recording. In here, amid candles and crucifixes, I experience how the folds of time are straightened out: I think of the day 25 years ago, when I heard music as if for first time, but also about all the days, ten, twelve, fourteen years ago, when I wrote the works I am hearing

through the loudspeakers on each side of the data screens that have been put up on what must be the parson's desk. Sometimes, in the breaks, I go into the church itself, to the orchestra and conductor, just to convince myself that they really are there. They are flesh and blood, playing the delicate instruments – not just a fantasy of sound in my head.

Of the four works on this recording, two were commissioned by the Norwegian Chamber Orchestra. *Langsam und Schmachtend* and *Stilleben* were first performed in 2003 and 2007, respectively. *Langsam und Schmachtend* represents a turning point; it was the first time I entered a dialogue with the tradition of classical music in my own work. And it was a piece in which I tried to write myself away from a hyperactive gesticulating that characterised my first works. An attempt to write slow music. The work revolves around a series of compressions and dissolutions of musical memories; the music stops and dwells on short glimpses, small movements are enlarged and fixed in time. Some parts are reworked by the means of new music, while other passages are written down from memory, like half-suppressed dreams of late Romantic music. *Langsam und Schmachtend* is dedicated to my daughter, who was born while I was working on the piece. That is

perhaps why the music fades out with a lullaby. The lullaby is about sounds and voices, but also the movements of the body. And to me music is always about the body. The greatest musical experiences of my life give me an intense feeling of being a body in the world; the movement of the music presses into me with concrete, physical sensations, even if I am sitting quite still on a seat in the concert hall. That is the feeling I tried to write into *Stilleben*, the perception of music as a physical, bodily phenomenon. The work is dedicated to Lauren Hartke, the main character in Don DeLillo's novel *The Body Artist*, who says: "Maybe the idea is to think of time differently. Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a still-life that's living, not painted. When time stops, so do we. We don't stop, we become stripped down, less self-assured. I don't know. In dreams or high fevers or doped up or depressed." There is nothing feverish or hallucinatory about making a recording. The atmosphere in the vestry is crisp and concentrated; out in the church the musicians are working through the pieces with a regard for the finest nuances in the sound. Nevertheless we reach for a music that dreams and hallucinates and twists like a feverish body.

The two other works, *Garland* and *Palimpsest*, were written for Birmingham

Contemporary Music Group and Nouvel Ensemble Modern. *Garland* (2007) was my first work for a British ensemble and I needed to anchor the music in the British Isles, in one way or another. At that time I had just discovered consort music, court music from the English Renaissance, and was struck by the simple beauty and melancholy in the music of Matthew Locke. It felt like a natural place to begin. Or put differently: Locke made me an offer I could not refuse. *Garland* is based on three slow introductions in his *Consort of Fower Parts*, written around 1660. This material yields all the structures in *Garland*, sometimes twisted beyond recognition, but there is always a remainder – in the rhythmic phrasing, the underlying harmonies, melodic contours. Towards the end, Locke's music breaks through, at the same time as the dynamic is reduced to a whisper. When I listen to these sections I think of how porous the membrane is that divides our lives from the lives that have lived before us. The instruments become time-machines. The leakages from history uncover cracks in the fabric of time – cracks where the orchestra can peep in and spy on itself. And while I am listening in the vestry, I experience the complex feeling that times, places, objects that cannot belong together, nevertheless do so. In music as in life. Complexity was an important

category in my first compositions – often realized as a kaleidoscopic surface of sound events. Today I perceive complexity more as a quality that arises when different entities collide and contradict or fertilise one another. The elements may be simple in themselves; I am looking for the richness that emerge from the friction between them; a complexity which is dialogic, not just a monologic stream of events. I began to weave these threads for the first time in *Palimpsest* (2004), where noise collides with quietude, the tonal with the atonal, the fast with the slow. The piece came into being after I had written several long works for large forces, such as *Objects of Desire* and *Asymmetrical Music*. I wanted to go to the other extreme and examine very compressed lapses of time. The result was a work in which the first three movements last between one and two minutes, with material that eventually disrupts the calm surface of the last, longer movement, which is the *Palimpsest* of the title.

All these pieces were written in my late 20s and early 30s. That does in no way mean that they are things of the past. When I listen to the music, it resonates just as strongly in me as when I wrote it. It is just another / that experiences it. I never go back and revise old

compositions; I want them to exist as an imprint of a certain time, a certain place, a world that is forever disappearing and which we always carry with us. William Faulkner wrote that *the past is never dead. It's not even past*. Nowhere is that more true than in music, which has the fantastic and frustrating quality of having to be interpreted again and again, created again and again, and every new performance is an awakening from the score's slumber. But Faulkner's words are also true of the individual history that unfolds and dissolves right before us, in one and the same movement. This is the greatest complexity of all: to try to understand oneself as part of an unfathomable continuum of time. That there was time before us. That there will come time after us. That we shall at some time die. I cannot claim that the church we are working in will help me to understand. Perhaps music cannot help me understand it either. For when the instruments and the hard drives have been packed up and I am on my way out into the early winter evening with the musicians, I feel unashamedly alive.



# Passasjer/ lyttenotater

— Lars Petter Hagen —

Jeg lytter til denne musikken på et hotellrom i Knoxville, Tennessee, på en gåtur i Central Park i New York i mars, på et fly på vei til Paris i begynnelsen av april, og ved min fars skrivebord i påsken 2017. Det er musikk skrevet av min venn Eivind Buene, musikk som har fulgt meg gjennom de siste 10 årene, som gjennom sin struktur peker både tilbake og samtidig eksisterer her og nå. Det er musikk jeg husker både lyden av og tilblivelseshistorien til.

\*

«Garlands langsomme introduksjoner er som å høre musikken presentert som et minne, et minutts stillhet for noe som er

forbi, før man stuper inn i øyeblikkets ekstase», sier Eivind selv. Jeg lytter til verket ***Garland (For Matthew Locke)*** i Central Park på vei til Det Jødiske Museet i New York hvor jeg skal se en utstilling med samtidskunst relatert til Walter Benjamins *Passagenwerk*. Ved inngangen til utstillingen står det: «In the fields with which we are concerned, knowledge comes only in lightening flashes. The text is the long roll of thunder that follows».

\*

Walter Benjamins verk kjennetegnes av både kompleksitet og tilgjengelighet. *Passagenwerk* er ingen bok i tradisjonell forstand, men en enorm samling skisser,

notater, sitater, refleksjoner og kommentarer. Det er et åpent og ofte selvmotsigende prosjekt, uten verken lineært narrativ eller ideologisk struktur. Et forsøk på å avdekke subtile, men like fullt dype relasjoner og motsetninger under verdens overflate. Benjamins form var allegorien og montasjen.

\*

I Don DeLillos roman *The Body Artist* møter vi hovedpersonen Lauren Hartke, en kunstner som bruker kroppen til å tolke hendelser og situasjoner vi alle kjenner gjennom vår kroppslike hukommelse, men som vi sjeldent er bevisste. På samme måte ønsket Eivind å ta et fragment fra vår felles musikalske historiske hukommelse, og bruke det i et stilleben hvor det faktiske objektet bare er vagt tilstede, gjennom underlige forvridninger og gestiske analogier. Når andanten fra Mozarts klaverkonsert nr. 17 plutselig trer frem i slutten av Stilleben oppleves den som en konsekvens av forbindelser som ikke har vært tydelige inntil da.

\*

palimpsest (substantiv) (fra gr. 'utskrapt igjen') håndskrift (på skinn, pergament) der den opprinnelige skriften er fjernet for å gi plass til ny skrift.

\*

Utgangspunktet for **Palimpsest** fra 2004 er et utdrag av en klaverstemme fra et av Eivinds tidligere verk. «Jeg kunne ikke huske nøyaktig hvordan denne delen var laget, noe som kanskje var grunnen til at den tiltrakket meg som struktur i seg selv».

\*

«*I make one image, though 'make' is not the right word; I let, perhaps, an image be made emotionally in me and then apply to it what intellectual & critical forces I possess; let it breed another; let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two, a fourth contradictory image, and let them all, within my imposed formal limits, conflict.*» (Dylan Thomas)

\*

Kunsthistorikeren Aby Warburg (1866-1929), skal ha gitt fra seg sin betydelige familieark til sin yngste bror mot at han lovte å i all fremtid kjøpe alle bøker Aby ønsket seg. Han bygde seg en enorm boksamling allerede fra 20-års alderen, men inspirert av studier i renessansemaleri i Firenze og Strasbourg ønsket han seg et bibliotek som overskred tradisjonelle disipliner og kategorier. Han kalte biblioteket sitt «Denkraum», og anså det som et «problembibliotek» mer enn en boksamling, hvor forskjellene mellom tilegning av kunnskap og estetisk produksjon er vist ut.

I Warburgs problembibliotek oppstår mening ut av kompatibilitet. Gjennom hele livet holdt Warburg biblioteket sitt levende gjennom å organisere og konstant re-arrangere samlingen sin etter prinsippet om «Den gode naboens lov»: Ideen om at bøkene gjennom sine titler – hvor hvert enkelt verk blir supplert av sine naboer i bokhylla – åpner veier inn til de grunnleggende kretene i menneskets sinn og historie.

\*

Et musikkstykke kan være som et bibliotek, som i Palimpsest hvor overlagring av strukturer gir en følelse av vektløshet og verkets egen logikk blir til et eget «Denkraum». Musikk kan tilrettelegge for nye og uventede forbindelser, bevege seg mellom det ubevisste og bevisste, som når originalmaterialet bryter gjennom klangkaskadene i Garland (For Matthew Locke), eller Wagner blir omdreiningspunkt i Langsam und Schmachtend.

\*

Tekstene i *Passagenwerk* er i mange tilfeller knyttet til Paris og den urbane utviklingen i byen i mellomkrigstiden, spesielt de nye shopping-passasjene av glass og jern som Benjamin forsto som en sammenstilling av fortid og fremtid, hvor gotisk katedral møtte moderne konstruksjon og materialer. Utopiske

labyrinter hvor man kunne vandre tilfeldig omkring og hvor nye meninger oppsto og forbindelser ble avdekket etter hvert som man flanerte gjennom passasjene.

\*

Inne i det Jødiske Museet har Charlemagne Palestine laget en installasjon i rommet ved siden av Benjamin-utstillingen. «Bearmitzwah in Meshuga Land» består av et rom fylt av kosedyr og et meditativt lydspor, som blir bakteppe til alt i utstillingen, ettersom lydlekkesjen mellom rommene er total.

\*

Jeg husker en konsert som ikke fant sted. Det er midt i juli på slutten av 1990-tallet. Jeg og Eivind er på en hytte i Østfold, og leser i lokalavisen at det skal være en konsert i Onsøy kirke lørdag formiddag med vokalmusikk av Guillaume de Machaut. Vi drar av sted en glovarm sommerdag, en av sangerne skal være vår venn og komponistkollega Bendik Hagerup, og vi er forventningsfulle. Men det er ingen konsert, ikke en gang en lapp om at det er avlyst. I stedet sitter vi en stund utenfor kirken, i stillhet og trykkende varme. Lyden av insekter og en og annen passerende bil på en landevei et stykke unna.

\*

*Langsam und Schmachtend* er en drøm om klassisk musikk, og Richard Wagners tempobetegnelse fra forspillet til operaen *Tristan og Isolde*.

\*

Eivind sier: «Jeg er opptatt av symfoniorkesteret som kulturhistorisk arkiv, som et sted hvor vi kan oppleve fortidens måter å lytte på, spille på og ikke minst måter å føle på. Men man behøver ikke forholde seg til orkesteret utelukkende som et lyd-museum: Som komponist forsøker jeg å aktivere historisk musikkmaterialer og bruke det som impulser for måter å se verden på i vår egen tid, en nåtid preget av kaotiske sammenfiltringer av fortid, samtid og fremtid og av stadige forhandlinger mellom håp, melankoli og resignasjon.»

\*

Et lite stykke unna den nåværende 4 meter høye bysten som er Karl Marx' gravsten på Highgate Cemetery i London, finner man en nokså nedslitt steintavle som forteller at Marx ikke er begravet der. Tavlen viser Marx' første gravsted, før det ble besluttet flyttet i 1954, av det Britiske Kommunistpartiet. Verket Stone Deaf av Milena Bonilla består av et avtrykk av steintavlen og en video som viser maur og andre insekter som kryper inn og ut av sprekken i steinen.

\*

Jeg og Eivind snakket sammen om denne utgivelsen for første gang i august 2016, i Darmstadt. Senere den høsten mistet både jeg og Eivind fedrene våre – samme natt. To menn som aldri traff hverandre, men som var forbundet gjennom sine sønners vennskap, døde samme natt, mer eller mindre samtidig, på hvert sitt sted, av den samme sykdommen.

Når Ingmar Bergman skal beskrive sine egne filmer snakker han ofte om musikk. Om Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Scarlatti, Schumann. Musikk er en kontinuerlig dialog mellom fortid, nåtid og fremtid. Lyttingens natur er å forbinde fortiden med fremtiden gjennom øyeblikket. Å lytte er å åpne seg, å utsette seg selv for nye inntrykk, innsikt og kunnskap. I dette ligger musikkens grenseløse og utopiske potensial.

# Gjennom sprekker i tiden

— Eivind Buene —

Det var under en konsert på den første Ultimafestivalen at jeg hørte samtidsmusikk *live* med orkester for første gang. Jeg gikk på musikklinje på videregående, og noen forutseende lærere hadde organisert busstur til Oslo, til en konsert med Det Norske Kammerorkester. Foran orkesteret stod en lang mann med ustyrlike krøller og fiolin mot haken. Og jeg forstod at det var dette som var *moderne* musikk. Jeg husker ikke hvilket verk de spilte, men jeg husker det inntrykket musikken gjorde på meg, den slo ned i meg som et kulelyn: Det var sånn musikk jeg ville holde på med. Og jeg ville ikke bare spille den, jeg ville lage den. Det ble et vendepunkt i mitt 17-årige liv. 25 år

senere, vinteren 2016, befinner jeg meg i en kirke i utkanten av Oslo for å spille inn musikken min med det samme orkesteret, og fremdeles med Terje Tønnesen foran orkesteret – ikke som solist denne gangen, men som dirigent. Det er en helt spesiell opplevelse å høre dem spille mens jeg sitter i sakristiet, der produsenten og lydteknikeren har rigget til et provisorisk kontrollrom for plateinnspillingen. Her inne, blant lysestaker og krusifikser, opplever jeg hvordan foldene i tiden retter seg ut: jeg tenker på den dagen for 25 år siden, da jeg hørte musikk som om det var første gang, men også på alle de dagene, for ti, tolv, fjorten år siden da jeg skrev

verkene som jeg hører gjennom høyttalerene på hver side av dataskjermene som er oppstilt på det som må være prestens skrivebord. Av og til, i pausene, går jeg inn i kirkerommet, til orkesteret og dirigenten, for liksom å forsikre meg om at de virkelig er der. Det er kjøtt og blod som spiller på de skjøre instrumentene – ikke bare en klanglig fantasi i hodet mitt.

Av de fire verkene på denne innspillingen er to bestilt av Det Norske Kammerorkester. *Langsam und Schmachtend* og *Stilleben* ble urfremført i henholdsvis 2003 og 2007. *Langsam und Schmachtend* representerer et vendepunkt, det var første gang jeg gikk i dialog med den klassiske musikkarven i min egen musikk. Og det var et verk hvor jeg forsøkte å skrive meg bort fra en hyperaktiv gestikulering som preger de første verkene mine. Et forsøk på å skrive saktegående musikk. Verket dreier seg om en rekke fortetninger og oppløsninger av musikalske minnebilder; musikken stopper opp og dveler ved korte øyeblikk, små bevegelser blir forstørret og forsøkt holdt fast. Noen partier er utarbeidet med den nye musikkens virkemidler, mens andre passasjer er skrevet ned etter hukommelsen, som halvveis fortengte drømmer om senromantisk musikk. *Langsam und Schmachtend* er dedikert til

min datter, som ble født under arbeidet med verket. Det er kanskje derfor musikken toner ut med en vuggesang. Vuggesangen handler om lyd, om stemme, men også om kroppens bevegelse. Og for meg handler musikk alltid om kroppen. De store musikkopplevelsene gir meg en intens følelse av å være en kropp i verden; musikkens bevegelser trenger inn i meg og gir konkrete, fysiske fornemmelser selv om jeg sitter helt stille på en stol i et konserthus. Det er denne følelsen jeg forsøker å skrive frem i *Stilleben*, opplevelsen av musikk som et fysisk, kroppslig fenomen. Verket er dedikert til Lauren Hartke, hovedpersonen i Don DeLillos roman *The Body Artist*, som sier følgende: «Maybe the idea is to think of time differently. Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a still life that's living, not painted. When time stops, so do we. We don't stop, we become stripped down, less self-assured. I don't know. In dreams or high fevers or doped up or depressed.» Det er lite som er feberaktig eller hallusinerende ved en plateinnspilling. Stemningen i sakristiet er klar og konsentrert, ute i kirken arbeider musikerne seg gjennom verkene med omsorg for de fineste nyanser i lyden. Likevel er det dit vi skal, når det hele er ferdig: til en musikk som drømmer og hallusinerer og vrir seg som en feberhet kropp.

De to andre verkene, *Garland* og *Palimpsest*, er skrevet for Birmingham Contemporary Music Group og Nouvel Ensemble Modern. *Garland* (2007) var mitt første arbeid med et britisk ensemble, og jeg kjente at jeg trengte å forankre musikken på de britiske øyer, på en eller annen måte. På denne tiden hadde jeg nettopp oppdaget consort-musikken, hoffmusikken fra den engelske renessansen, og blitt slått av den enkle skjønnheten og melankolien i musikken til Matthew Locke. Det føltes som et naturlig sted å starte. Eller sagt på en annen måte: Locke ga meg et tilbud jeg ikke kunne avslå. *Garland* er basert på tre langsomme introduksjoner i hans *Consort of Fower Parts* skrevet omkring 1660. Dette materialet gir alle strukturene i *Garland*, noen ganger forvridd hinsides gjenkjennelse, men det finnes alltid en rest – i den rytmiske fraseringen, underliggende harmonier, melodiske konturer. Mot slutten av verket bryter Lockes musikk igjennom, samtidig som det dynamiske uttrykket er redusert til en hvisking. Når jeg lytter til disse partiene tenker jeg på hvor porøs membranet er, det som skiller våre liv fra livene som har levd før oss. Instrumentene blir tidmaskiner. Lekkasjene fra historien avdekker sprekker i tiden – sprekker hvor orkesteret kan kikke inn og spionere på seg selv. Og mens jeg lytter i sakristiet

opplever jeg den komplekse følelsen av at tider, steder, objekter som ikke kan høre sammen likevel gjør det. I livet som i musikken. Kompleksitet var et viktig begrep i mine tidlige komposisjoner; da gjerne realisert som en kaleidoskopisk overflate av lydhendelser. I dag opplever jeg kompleksitet mer som en kvalitet som oppstår idet ulike helheter kolliderer inn i hverandre og motsier eller befrukter hverandre. Elementene kan gjerne være enkle i seg selv, jeg leter etter rikdommen som oppstår i friksjonen mellom dem; en kompleksitet som er dialogisk, ikke bare en monologisk strøm av hendelser. Denne tråden begynte jeg å nøste opp første gang i *Palimpsest* (2004), hvor det støyende kolliderer med det stille, det tonale med det atonale, det hurtige med det langsomme. Stykket oppstod etter at jeg hadde skrevet flere lange verk for store besetninger som *Objects of Desire* og *Asymmetrical Music*. Jeg ville gå til den andre ytterligheten og undersøke svært komprimerte tidsforløp. Resultatet ble et verk hvor de tre første satsene varer mellom ett og to minutter, med materiale som skinner gjennom i den siste, lengre satsen, som er tittelens *Palimpsest*.

Alle disse stykkene ble skrevet da jeg var i slutten av 20- og begynnelsen av 30-årene. Det betyr på ingen måte at de

er tilbakelagte stadier. Når jeg lytter til musikken lever den like sterkt i meg som da jeg skrev den. Det er bare et annet *jeg* som opplever den. Jeg går aldri tilbake og reviderer gamle komposisjoner; jeg vil at de skal finnes der som avtrykk av en bestemt tid, et bestemt sted, en verden som alltid forsvinner og som vi alltid bærer med oss. William Faulkner har skrevet at *the past is never dead. It's not even past.* Ingen steder er dette mer sant enn i musikken, som har den fantastiske og frustrerende kvaliteten at den må fortolkes igjen og igjen, skapes igjen og igjen, og hver nye fremføring er en ny oppstandelse fra partiturets søvn. Men Faulkners ord gjelder også for den individuelle historien som folder seg ut og glir unna for oss, i en og samme bevegelse. Dette er den største kompleksiteten av alle: Å forsøke å forstå seg selv som del av et ufattelig kontinuum av tid. At det fantes tid før oss. At det kommer tid etter oss. At vi en gang skal dø. Jeg kan ikke påstå at kirkerommet vi arbeider i hjelper meg til å forstå. Kanskje ikke musikken kan hjelpe meg til å forstå det heller. For når instrumentene og harddiskene er pakket bort og jeg er på vei ut i den tidlige vinterkvelden sammen med musikerne, kjenner jeg meg uforskammet levende.





**Eivind Buene** (b. 1973) studied at the Norwegian Academy of Music from 1992 to 1998, and in 1999 and 2000 he was composer in residence with the Oslo Sinfonietta. Since 2000 he has been a freelance composer living and working in Oslo. He has written for international ensembles and institutions, such as Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Ensemble Musikfabrik and Fondation Royaumont, and his music has been performed at prestigious venues like Centre Pompidou, Berlin Philharmonie and Carnegie Hall.

Buene also frequently engages in collaborations with improvising musicians, developing music in the cross-section between classical notation and improvisation. He has released a number of records, among them *Possible Cities/Essential Landscapes*, for which he received a Spellemannpris (Norwegian Grammy) in 2012. In addition to music, Buene has written three novels and a collection of essays. His third novel, *Oppstandelse*, was released in September 2016.

From 2015, Buene is associate professor in composition at the Norwegian Academy of Music.

**Eivind Buene** (f. Oslo 1973) studerte ved Norges Musikkhøgskole fra 1992 til 1998. I 1999 og 2000 var han huskomponist i Oslo Sinfonietta, siden har han arbeidet som freelancekomponist, bosatt i Oslo. Han har skrevet for internasjonale ensembler og institusjoner som Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Ensemble Musikfabrik og Fondation Royaumont, og musikken hans er blitt fremført i konsertsaler som Centre Pompidou, Berlin Philharmonie og Carnegie Hall.

Buene arbeider også med jevne mellomrom med improviserende musikere, og utvikler nye arbeider i skjæringspunktet mellom improvisasjon og klassisk notasjon. Han har en rekke plateutgivelser bak seg, blant annet *Possible Cities/Essential Landscapes*, som han mottok Spellemannspris for i 2012. I tillegg til musikk har Buene skrevet tre romaner og en essaysamling – siste roman, *Oppstandelse*, ble utgitt i 2016.

Fra 2015 er Buene førsteamanuensis i komposisjon ved Norges musikkhøgskole.

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





Since its formation in 1977 the **Norwegian Chamber Orchestra** has established itself as one of the foremost chamber orchestras on the international classical music scene. The orchestra's international tours to Europe, Asia and the USA have received outstanding reviews at many of the world's prestigious concert halls and festivals. With nearly 40 recordings to date, the NCO has recorded comprehensive chamber orchestra repertoire with distinguished soloists, including Leif Ove Andsnes, Terje Tønnesen, Iona Brown, Lars Anders Tomter and Tine Thing Helseth.

The orchestra draws on an enviable roster of distinguished Norwegian and international soloists and has always been dedicated to presenting contemporary music as part of its concert repertoire. In this endeavor, the NCO continually commissions and premieres new works from composers around the world. The NCO currently presents its own concert series at the University Aula in Oslo and performs in major concert venues in Oslo in addition to organizing regular tours to many parts of Norway.

The artistic directors and guest leaders throughout its history have been Iona Brown, Leif Ove Andsnes and Isabelle van Keulen together with our current artistic

director Terje Tønnesen who has held this role since the orchestra's formation in 1977.

The NCO is a project orchestra comprised of Norway's finest instrumentalists. Through integrating experienced musicians with talented young instrumentalists, the orchestra continuously develops its unique style and innovative culture, thereby greatly contributing to the position Norwegian musicians and ensembles hold internationally.

**Det Norske Kammerorkester** har fra starten i 1977 utviklet seg til å bli en av de fremste kammerorkestre på den internasjonale konsertarena. Orkesteret har gjestet konsertsaler over store deler av Europa, USA, og Asia flere ganger. Nærmore 40 innspillinger er lansert der det meste av repertoaret for strykeorkester er spilt inn sammen med flere innspillinger av repertoar med solister som Leif Ove Andsnes, Terje Tønnesen, Iona Brown, Lars Anders Tomter og Tine Thing Helseth. Orkesteret har spilt med en rekke av både norske og internasjonale solister, og har alltid lagt vekt på å presentere musikk fra egen tid som del av konsertrepertoaret. Som del av dette, bestiller og urfremfører orkesteret stadig nye verk av norske og utenlandske komponister.

Orkesteret har sin egen konsertserie i Universitetets Aula i Oslo, og tilbyr her egen abonnementsserie. I tillegg spiller orkesteret i flere andre saler i Oslo, ved siden av å besøke byene rundt Oslo, samt turnere jevnlig i store deler av Norge for øvrig.

Faste kunstneriske ledere og gjesteledere har vært Iona Brown, Leif Ove Andsnes og Isabelle van Keulen. Nåværende kunstnerisk leder er Terje Tønnesen som har innehatt denne rollen siden starten i 1977. Fra sesongen 2013/14 startet orkesteret med å invitere en ny gjesteleder hvert år. Først ut i denne rollen var Martin Fröst og Anthony Marwood fyller denne rollen i sesongen 2016/2017.

I 2013 ble orkesteret og Terje Tønnesen tildelt den prestisjetunge Lindemanprisen.

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

# Det Norske Kammerorkester

## **1. Violin**

Odd Hannisdal  
Ali Rayner  
Guro Asheim  
Alyson Read  
Emil Huckle Kleve

## **2. Violin**

Aslak Juva  
Hans Morten Stensland  
Ingvild Habbestad  
Pål Solbakken

## **Viola**

Jon Sønstebø  
Anders Rensvik  
Stig Ove Ose  
Arthur Bedouelle

## **Cello**

Ernst Simon Glaser  
Jan Clemens Carlsen  
Inga Byrkjeland

## **Double Bass**

Kenneth Ryland  
Marius Flatby

## **Flute**

Tom Ottar Andreassen

## **Oboe**

Pavel Sokolov

## **Clarinet**

Björn Nyman

## **Bassoon**

Per Hannisdal  
Frode Carlsen

## **French Horn**

Julius Pranenvicius

## **Trumpet**

Mark Bennett

## **Trombone**

Eirik A. Devold

## **Percussion**

Terje Viken  
Daniel Paulsen

## **Piano**

Sigstein Folgerø



**Terje Tønnesen** is one of Norway's most revered musicians, with a career spanning over forty years of music-making as violinist and artistic leader. Praised by public and press alike for his virtuosity and artistic individualism, Terje Tønnensen has established a firm place in the Nordic classical music scene through his position as Artistic Director of the Norwegian Chamber Orchestra and concertmaster of the Oslo Philharmonic Orchestra. He also holds the same position with the Camerata Nordica in Sweden.

After his critically acclaimed debut in 1972 which Norway's major newspaper called "a dazzling debut without any parallel", he furthered his studies with Max Rostal in Switzerland. In 1977, he was appointed Artistic Director to the Norwegian Chamber Orchestra, a position he shared with Iona Brown in 1981-2002. Tønnesen has also maintained a distinguished career as a soloist by making regular appearances with major orchestras in Scandinavian countries as well as making extensive tours to various parts of Europe, USA, China and Russia.

His recordings as the orchestra's leader have received considerable critical acclaim and have received awards including the Spellemann Prize. Tønnesen has also done

a number of recordings as soloist and chamber musician, and recorded several works commissioned for him.

In recent years Tønnesen has composed music for several theatre productions and devoted his time to arranging various chamber and orchestral works. A passionate advocate for finding new ways of presenting classical music, Tønnesen has collaborated with colleagues from across various art forms, including American stage director Bud Beyer and choreographer Ingun Bjørnsgaard.

Terje Tønnesen has won several international awards and recognition such as the Grieg Prize and Lindeman Prize. In September 2015, Terje Tønnesen was appointed Knight First Class of the Royal Norwegian Order of St. Olav. He performs on a 1756 Guadagnini lent to him by Dextra Musica, Sparebankstiftelsen.

**Terje Tønnesen** er blant Norges ledende fiolinister og innehar en sentral posisjon i norsk musikkliv, med sine stillinger både som kunstnerisk leder for Det Norske Kammerorkester og som førstekonsertmester i Oslo Filharmoniske Orkester. Tønnesen leder i tillegg også det svenske ensemblet Camerata Nordica.

Terje Tønnesen gjorde en sensasjonell debut som 17-åring i 1972. En debut «så blendende at det knapt har sidestykke», som det het i en osloavis. Etter 5 år med studier i Sveits ble han i 1977 kunstnerisk leder for Det Norske Kammerorkester.

Tønnesen har vunnet flere internasjonale priser og har her hjemme mottatt Griegprisen, Kritikerprisen og den prestisjefylte Lindemanprisen. Han har turnert i Europa, USA, Kina og Sovjet og har i løpet av sin karriere samarbeidet med musikere som Mstislav Rostropovitsj, Maurice André og James Galway.

Terje Tønnesen har gjort solopptredener med alle de norske symfoniorkestrene og beveger seg stadig utenfor landets grenser til engasjementer med andre orkestre.

Han har gjort innspillinger av Griegs fiolinsonater sammen med Einar Henning Smebye, spilt Hallgrímssons «Poemi» og Sjostakovitsj' 2. fiolinkonsert for EBU, samt uroppført Terje Rypdals «Unisonus», skrevet for ham. I tillegg har han gjort en lang rekke innspillinger både med Oslo Filharmoniske Orkester og Det Norske Kammerorkester.

I 2015 ble han utnevnt til Ridder av 1. klasse av Den Kongelige Norske St. Olavs Orden.

Recorded 15-20 February 2016 in Jar Kirke, Bærum

Producer and editor: Jørn Pedersen

Balance engineer: Arne Akselberg

Liner notes: Eivind Buene, Lars Petter Hagen

Translations: Beryl Foster

Cover photo: Geir Dokken

Cover design: Martin Kvamme

Thanks to Frogner Antikvariat

Executive producer: Erik Gard Amundsen

Published by Edition Wilhelm Hansen, except Palimpsest, which was  
written during the Voix Nouvelles programme at Fondation Royaumont.

Released with support from Det Norske Kammerorkester,  
Fond for Utøvende Kunstnere and Norsk Komponistforening

ACD5085 ©&© 2017 Norwegian Society of Composers

All trademarks and logos are protected. All rights of the

producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorized copying, hiring, lending, public performance  
and broadcasting of this record prohibited.

ISRC: NOLFA1785010-040



# EIVIND BUENE

- 1 GARLAND (FOR MATTHEW LOCKE) 16:38
- 2 LANGSAM UND SCHMACHTEND 12:42
- 3 PALIMPSEST 11:36
- 4 STILLEBEN 11:57

NORWEGIAN CHAMBER ORCHESTRA  
TERJE TØNNESSEN, CONDUCTOR



**7044581350850**

©&® 2017 NORWEGIAN SOCIETY OF COMPOSERS  
ISRC: NOLFA1785010-040 · ACD5085 · STEREO · TT: 52:53

