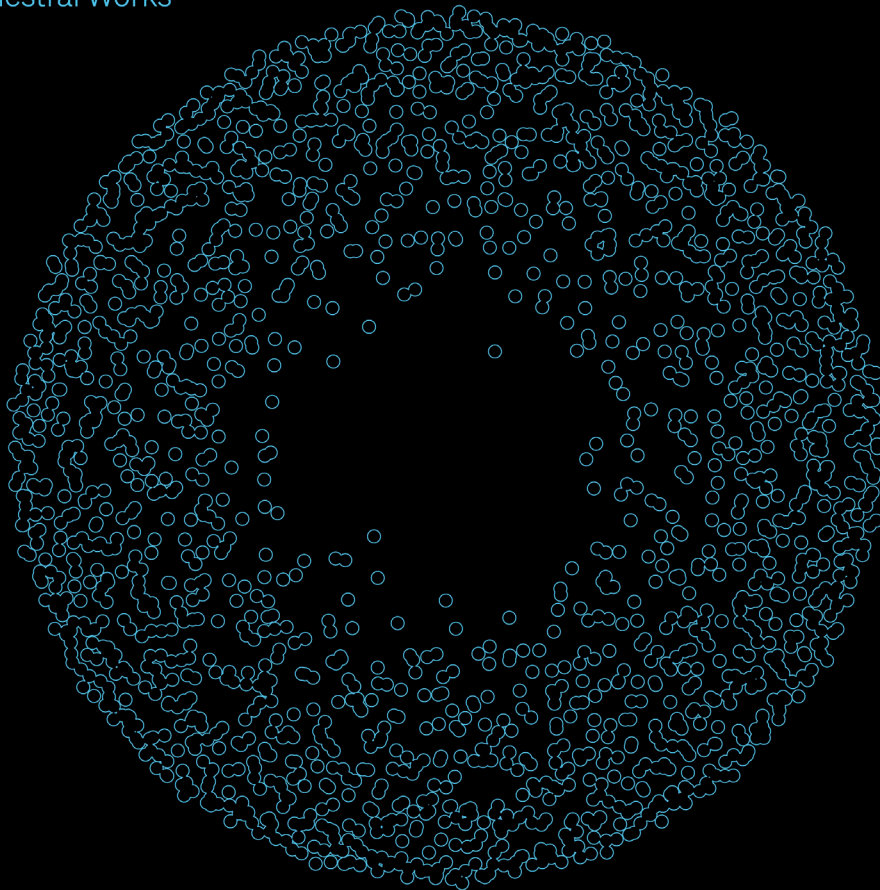


Bára Gísladóttir  
Orchestral Works



# Bára Gísladóttir Orchestral Works

Bára Gísladóttir, solo double bass  
Iceland Symphony Orchestra  
Conducted by Eva Ollikainen

# Bára Gísladóttir Orchestral Works

---

1	VAPE (2016, rev. 2020) <i>for orchestra</i>	12:48
2	Hringla (2021–22) <i>for amplified solo double bass, orchestra and electronics</i>	16:46
3	COR (2021) <i>for orchestra</i>	16:57
		Total 46:34

---

World premiere recording

Bára Gísladóttir, solo double bass  
Iceland Symphony Orchestra  
Conducted by Eva Ollikainen



Dacapo Records



ernst von siemens  
music foundation



# Content

English

- 11 Everlasting Dusk  
*Essay by Tim Rutherford-Johnson*
- 29 Performers

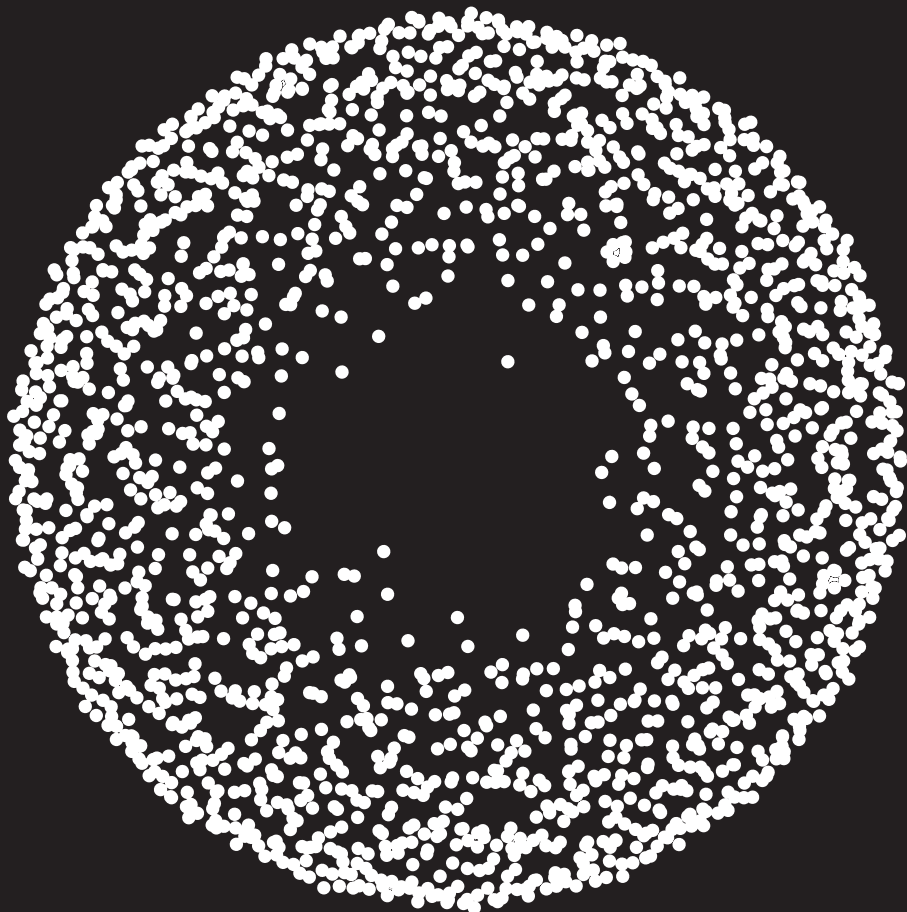
Deutsch

- 33 Ewige Dämmerung  
*Essay von Tim Rutherford-Johnson*
- 51 Interpreten

Dansk

- 55 Evigt tusmørke  
*Essay af Tim Rutherford-Johnson*
- 73 Medvirkende

- 78 Credits



## Everlasting Dusk

By Tim Rutherford-Johnson

'It is at Dusk that the most interesting things occur, for that is when simple differences fade away. I could live in everlasting Dusk.'

– Olga Tokarczuk: *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*  
Translated by Antonia Lloyd-Jones

There is something treacherous about sounds. They are unreliable narrators. For example: the music of Bára Gísladóttir appears dark and troubled to our ears at first hearing. With its apparent screams of rage, rumbles of fear and vast, obliterating crescendos, it seems to speak of the night and its terrors. But this would be an illusion. Or at least, only part of its story.

Certainly, many people respond to these sounds with metaphors of darkness and annihilation. After all, Gísladóttir does write music that exists at the extremes: long durations, loud volumes, wild activity and icy stasis. I've fallen into this trap myself, tripped by these sounds as though stumbling over a rotten log. In a previous sleevenote for Dacapo Records, I described VÍDDIR (2020), Gísladóttir's masterful eruption for nine flutes, three percussionists, bass guitar and double bass, as 'a black night of a piece'. Elsewhere, I've written of how the hour-long SILVA (2022), for double bass and electronics, probes layers of despair and aggression.

I once asked Gísladóttir how she feels about reactions like these. 'I don't mind', she told me, 'but I'm always so surprised by how dark it appears to people. SILVA – it's really this idea of *grrrrrrggghhh* ... that there's a heavy metal techno rave underground in which the trees are growing into the ground instead of up. That they are raving. To me it's humorous!' Another work, *Animals of your pasture* (2022), imagines a multi-species flock of animals, running across prairies, fighting, dancing and singing together as if one single organism. The image is equal parts comic and chaotic. But with the animals' activities rendered through the metallic crinkling of thimbles on harpsichord strings, the howls and drones of woodwind and a cataclysm of electric guitar, the effect is certainly more visceral and disruptive than it is comfortingly pastoral.

Key to understanding the humour and vitality of Gísladóttir's music, as well as its more disturbing undercurrents, is her conception of sounds, instruments and ensembles as living organisms. 'It's very important to me the idea of sound being treated as something alive', she says. 'The feeling of sound as something sterile is extremely depressing. It's so important to remember the life in everything, and not only in humans.' And there is certainly something more-than-human about the places Gísladóttir's imagination takes her, whether that is the liquifying bass frequencies of SILVA or the gleaming event horizon of VÍDDIR. Organisms themselves – especially, but not only, human bodies – lie at the intersection of comical excess and self-annihilation. As she describes in relation to NEIND (2015), a piece for double bass and a multi-instrumentalist who must gyrate, contort and play several instruments at once in order to meet the work's absurdist demands, her music seeks a state of mind 'where the level above the furthestmost emotional overload possible is a dimension of misty nothingness'.

A similar position can be found in the novella *With My Dog Eyes*, by the Brazilian avant-garde writer Hilda Hilst. The book was profoundly influential on the composition of *Animals of your pasture*, and gave it its title. Published in 1986, *With My Dog Eyes* narrates the descent into apparent dementia of the university professor Amós Kéres. Like Samuel Beckett's *Molloy* and James Joyce's *Molly Bloom*, Kéres tells his story in a feverish and fractured monologue, one punctuated with mania, poetry and depravity. Hilst welcomed the obscene as a literary aesthetic (her works do not flinch from portraying all aspects of bodily function), and as Kéres' identity dissolves, she shows his thoughts as divided between vaporous, ungraspable memories and sharp bolts of physical impulse.

Another of Gísladóttir's favourite authors is the Polish Nobel Prize winner Olga Tokarczuk, whose novels also portray, albeit through an ironically slanted prism, an eccentric and searingly honest view of human psychology. 'To me most of her books are comedies in a sense, but it's very hidden', the composer says. 'And sometimes I feel like my music is the same ... I get asked "Are you very angry?" Which I'm not. Or not constantly at least!', she adds, laughing. In *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* – a title taken from the English poet and visionary William Blake, but which could easily sit alongside titles of Gísladóttir's such as *Music to accompany your sweet splatter dreams* (2019), or *Split thee, Soul, to Splendid Bits (attn.: no eternal life/light this time around)* (2018) – Tokarczuk tells a noirish murder mystery, set in a remote village on the Czech-Polish border. The plot centres on an aging teacher and caretaker of the local holiday homes, Janina Duszejko, who discovers a series of mysterious deaths, beginning with her cantankerous neighbour, whom she calls Big Foot. Duszejko, an amateur astrologist and translator of Blake's poems, tries to convince others that these people were murdered by the local wildlife as revenge for the actions of hunters. Feeling herself almost shamanically in tune

with animals, Duszejko also views the world through the eyes of a middle-aged woman living on her own, turning its scorn back on itself with a dry and sardonic wit. (When she confronts the police with her suspicions: 'The Commandant wasn't sure if I was making fun of him, or if he was dealing with a madwoman. There were no other possibilities. I saw the blood briefly flood his face – he was undoubtedly the pyknic type, who will eventually die of a stroke.') Tokarczuk's brilliance is to present her character at her worst and least explicable, and yet still make us warm to her (before, in the novel's denouement, pulling the rug out from under us). In a more recent novel, *The Books of Jacob* (2018), she performs a similar feat on a still greater scale, placing us inside the mind of the sociopathic religious leader Jacob Frank. 'She never really labels him as such, it's never really judging, which is an aspect of the work that I really love', Gísladóttir explains. 'But it's very uncomfortable to read a book of a thousand pages about a person who is so ghastly and violent. I'm still recovering from it, it was very triggering somehow!'

There is nothing expressly comical about the three orchestral works presented on this release, COR (2021), *Hringla* (2021–22) and VAPE (2016). With the possible exception of VAPE (which I will come to later), they are somewhat abstract in conception – more so than SILVA or *Animals of your pasture*, at least – although each still has its moments of absurdist stubbornness and sonic extremity. Nevertheless, the correspondences with Tokarczuk's work are striking. Here is a fascination with language and coincidence, for example. Here is an uncompromising interrogation of the body, in its excesses and ailments. And here, most of all, is life, vaporous and between states, neither dark nor light; an 'everlasting Dusk'.

COR was commissioned by and written for the WDR Symphony Orchestra in 2021. Like many of Gísladóttir's recent works, its title plays on multiple meanings. In this

case, they come from two different etymologies, Medieval French and Latin: *cuere/cor*, meaning 'heart', and *cors/corpus*, meaning 'body'. In several other languages, 'chor' or 'kor' is also the stem for 'choir' or 'chorus'. Heart, body, choir. Nouns both visceral (blood, flesh, voice) and abstract (the core of things), hymns and cadavers. 'COR is built on a collage of these aspects', Gísladóttir writes in her short programme note, 'where the intention is to shed light (or darkness if you will) on their existential unity.'

If orchestras are also organisms, the one Gísladóttir rouses in COR is a raging beast. The music begins with a primal bellow, of brass players and flautists growling into their instruments, percussionists screeching cardboard tubes across the surface of tam-tams, and oboes and clarinets interjecting rasps of rough multiphonics. Beneath it all is a deep E natural pedal tone, which acts like a chain shackling everything in place, keeping it just on the right side of control.

The core is sustained by seven amplified double basses – Gísladóttir's own instrument – who play almost uninterrupted throughout (there are no other stringed instruments). Sometimes they are that thick chain holding back the beast; at others they merge with the whispered flutter of a high flute. Only once are they completely silenced, at the work's climax. This, describes Gísladóttir in her preface, is 'the CORE of it all', a 'mad percussion solo'. Over the course of two minutes, while the bassists play short loops in free tempo, the four percussionists mount a long, interminable crescendo on the tam-tams. At the point of maximum volume, the basses drop out – defeated, or just no longer required – while the percussionists continue to hammer ferociously. (The notation here is just a dense black block, scored with lines like the grain of wood. Anything more precise would draw the players away from complete abandon.) The tam-tam roar continues for another



forty-two seconds ('really the most noise possible' insists the score) before it is cut off by the conductor and left to ring and fade.

Inside the long decay, the core imperceptibly returns, in the form of hushed tremolos over a low B – the first change in the work's underlying harmony for more than thirteen minutes. The effect is magical and has a surprising origin. As a teenager, Gísladóttir was a reluctant bass player in her school orchestra. She had learnt violin as a child but had given it up for football instead. She was only persuaded back to music during a year-long school exchange to New Zealand, where the school's orchestra needed someone familiar with stringed instruments to play the bass, and when she returned to Iceland, she joined a youth orchestra. By her own admission, she was not a good member of the ensemble. She would turn up to rehearsals but did little practice in between. One day, however, the subject of rehearsal was Prokofiev's Suite No. 2 from his ballet *Romeo and Juliet*. That piece begins with a great crescendo of brass followed by a halo of pianissimo strings, which seem to emerge from within it. Hearing it for the first time was a formative musical experience. 'This is where I fell in love with music', Gísladóttir says today. 'And I think this moment is always following me.'

Where COR ends, then, is very different from where it begins. Yet in reality the two states – fury and calm – are just different tellings of the same fundamental thing. One wrapped within the other; two interpretations of one indistinct shape.

\*\*\*

The idea of creating many things from just one developed out of Gísladóttir's double bass playing. Because of its long, thick strings and cavernous soundbox, the



bass makes a sound that is rich with layers of overtones and reverberations. Even slight changes in finger pressure or bow speed can open up new worlds. Thousands of universes can be contained within a single point, a fact exploited by both the double bass choir of COR and the solo bass, played by Gísladóttir herself, of *Hringla*. In learning to control these worlds – to make the tiny adjustments of her hands that allow her to activate them and pass between them – Gísladóttir has come to see her bass as both an organic extension of her body, and a kind of home. Like a cocoon, it is something she wraps around herself (even as she, physically, wraps herself around it), and allows herself to be absorbed by and transformed within. And this cocoon-like attunement projects into her ways of thinking: ‘I feel I understand the most about the world when I am in the same mindset. I don’t think my thoughts flutter so much.’

This duality of flutter and focus – represented metaphorically in the physics of a bass string producing a steady note through constant vibration – is the essential dynamic of *Hringla*, written to mark Gísladóttir’s receiving of the Gladsaxe Music Prize in 2022. As well as orchestra, it features Gísladóttir as an improvising soloist and electronic projections derived from the music of her bass. The work’s Icelandic title has a range of meanings, from the rattle or tinkle of metallic objects to a wobbling hesitancy or indecision. As with COR, all of these possible interpretations inform the shape and sounds of the piece.

‘Hringla’ is first apparent in Gísladóttir’s percussion set-up. Three percussionists play a range of metal instruments, including crotales, bells, wind chimes, temple bells, Chinese gongs and tam-tams. All of them carry properties of rattling or focusing to varying degrees, from the random tinkling of wind chimes to the singular, sustained tones of temple bowls. Most emblematic, however, are three objects known as

Euler’s discs. An Euler’s disc is a patented form of educational toy designed to demonstrate the physics of angular momentum. It works on the same principle as spinning a coin on a tabletop: as the disc spins, it slowly loses energy due to friction and vibration. As it does so, its angle of rotation tilts from the vertical to the horizontal until it eventually comes to a clattering stop. Designed so as to minimise rolling friction around its edge, an Euler’s disc can be made to spin like this for minutes at a time. As it spins, it creates an optical illusion that it is levitating slightly. More importantly for Gísladóttir, it also produces two sounds as the vibrations of the disc against the surface get progressively faster: a seemingly infinite rising scale and a continuous percussive rattling. The motion of the disc and the sound it creates therefore act like narrowing channels, transforming a large-scale flutter or rattle into a single point of focus. (Interestingly, the same sound was used in the 2001 film *Pearl Harbour* to mimic the sound of torpedoes powering through the water.)

The duality of focus and flutter is enacted out on many levels of *Hringla*, from local phenomena like the buzzing multiphonics of an oboe or the ‘ripping’ glissandi of a trombone, to the activation of fragile harmonics that flick in and out of view on Gísladóttir’s bass. The bass has its own fluttering shadow in the form of the live electronics, which sample its sounds and replay them in distorted fashion – a kind of shimmer between the real and the virtual.

The drone itself provides a focus, but it also wavers, either rising a note above or dropping a note below and precipitating moments of crisis when it does. If there is a meditative quality to *Hringla* – and the drones, wind chimes and temple blocks certainly suggest that there is – it is a meditation that acknowledges the possibility of disturbance, perhaps even welcomes it. Gísladóttir has practised yoga for many years, and surely knows the difficulty of truly emptying one’s mind. As with so much



of her work, what she offers in *Hringla* is not idealism but honesty. The fact that she herself is at the centre of the work, wrapped around her bass is significant: it's not always clear which is the focus and which the flutter – orchestra or soloist. They push and pull at each other. As much as the individual is disturbed by the wider society, so does she disturb it in return.

\*\*\*

Although Gísladóttir's work often casts an uncomfortably penetrating eye over human emotions and behaviours, it tends to do so in abstract terms. Rarely does it attach itself to real events. VAPE, written for the Danish National Symphony Orchestra and premiered at the 2017 PULSAR festival in Copenhagen, is an exception. Here, the metaphors of darkness and dread that I spoke about at the beginning of this essay do seem to apply. The composer's prompt for the piece was reading about the Tokyo sarin gas attacks of 1995, and in particular the descriptions of events contained in the interviews collected by Haruki Murakami in his book *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*. On the morning of 20 March 1995, between 7.30 and 8.00 am, five members of the Aum Shinrikyo doomsday cult stepped onto different trains of the Tokyo Metro. Each carried plastic bags full of liquid sarin, a deadly and highly volatile nerve agent. Placing the bags on the floor of the train carriage they used umbrellas with sharpened tips to release the sarin, which then evaporated quickly and spread throughout the carriage as the attackers disembarked. Fourteen people died as a result (thirteen of them within twenty-four hours), while many hundreds more were injured, some of them severely. In time, the perpetrators were all apprehended and either sentenced to death or life imprisonment. More widely, as Murakami shows, the attacks had a profound effect on Japanese society's sense of self.

In the days and weeks afterwards, investigators were able to reconstruct the ninety-minute timeline over which the attacks took place: when each attacker stepped onto his respective train, when each pierced his bag of sarin, and when each train was alerted to a problem and withdrawn from service. By compressing these timelines proportionally to just ten minutes, Gísladóttir was able to construct a temporal structure for her piece, a kind of transcription of the attacks. She divided her orchestra into five groups – violins; violas and cellos; double basses, harp and percussion; woodwind; brass – and assigned one attack timeline to each. The attacks themselves are represented by sharp jabbing sounds for each group: snap pizzicato for the strings, slaps of the mouthpiece for the brass, vocal grunts for the wind and, most symbolically, the stabbing of balls of plastic bubble wrap for the percussion. Each is preceded by a creeping, sinister anticipation (one can imagine in its soundscape fluttering nerves and anxious heartbeats, as well as the approach of subway trains), and followed by a gradual vaporisation and suffocation, represented in techniques such as string overpressure or air sounds and whistle tones in the wind. Two additional minutes are added at the end for reflective afterthoughts, inspired by Murakami's follow-up to *Underground*, *The Place that Was Promised*, in which he interviews members of Aum. The piece therefore offers a triple perspective – of attackers, victims and perhaps even the gas itself – all shrouded and merged within the same vaporous atmosphere.

Gísladóttir's choice of subject matter has drawn criticism, and she herself has reservations about the piece: although she revised it in 2020, she still regards it as an early work. It was composed while she was still a student at the Royal Danish Academy of Music, and in its use of a strict pre-compositional structure – rather than in-the-moment intuition – it is unique in her output to date. Nevertheless, she defends her choice of topic, saying that the idea was to deal with violence



as a theme, rather than the details of the attacks themselves. That is, to confront violence as it is, objectively and without fear. In a sense, the actions of the Aum cultists were beside the point for her; likewise, the victims themselves, despite the tragedy of their deaths. Like Murakami (or, indeed, Tokarczuk), Gísladóttir is uninterested in cultural depictions of 'right' versus 'wrong' or 'sanity' versus 'madness'. In this way VAPE is very different from, for example, many of the works of grief and mourning that were composed in the wake of the 9/11 attacks on the United States, such as John Adams' *On the Transmigration of Souls* or Steve Reich's *WTC 9/11*. In these works, documentation (lists of names and New York field recordings in the case of Adams; recordings of air traffic controllers and firefighters in the case of Reich) is used as a means of remembrance and dramatic re-enactment; they are understandably partial acts of memorial and comprehension. In its temporal and spatial abstraction of violence, VAPE comes closer to a work like *StartEndTime* by the sound artist Mark Bain, a recording of seismic vibrations on the east coast of America made on 11 September 2001, stretched and edited so as to unfold audibly and in real time. Bain's seventy-four-minute sound work registers the impacts of the planes and subsequent collapse of the towers impartially, as peaks of seismic vibration translated into soundwaves. Unlike Reich's and Adams' pieces, *StartEndTime* is not intended as a memorial but, the artist says, as a record of the global terrain becoming 'a bell-like alarm denoting histories in the making'.

Similarly, Gísladóttir distances VAPE from the specific events around which it is structured. 'I don't feel that violence belongs to anybody', she says, 'because it is universal'. What she found interesting in Murakami's narration was not the violence itself – 'we know violence', she says – but the victims' reactions to it. The release of a nerve agent is different to the detonation of a bomb or the hijacking of a plane. There is not a dividing line between before and after – only a gradient of

concentration between safe and unsafe. Thus when they began to feel unwell, few of the victims on the trains considered that something external had happened to them, and many did not feel any ill effects until some time later. ‘Everybody thought, “I must be getting a flu, or maybe we’re all getting a hardcore virus”, because everybody was dozing off’, Gísladóttir explains. ‘No one thinks, “Someone is here to hurt me”.’ Their first thoughts were often to do with their personal inconvenience. Murakami’s interviews reveal that on the carriages, commuters often did not communicate with each other or raise an alarm, despite their evident and shared discomfort. Many of those who were affected continued into work, prioritising their perceived obligations and disassociating from the events around them. The effect of the violence, Murakami concluded, was to expose a troubling weakness at the heart of contemporary Japanese society (one that, we are bound to say, is not unique to Japan).

It is a feature of the sarin attacks that despite the tragedies of their deaths, the number of people who were killed is small compared to the impact felt by thousands of others over a much longer aftermath, whether through long-term respiratory or eyesight problems, or psychic and post-traumatic disturbance. (One of Murakami’s interviewees notes the essential role played by paramedics and local responders in this respect.) And this is to say nothing of the wider impact on Japanese society. Like an evaporating liquid, the effects of the sarin attacks spread further and further, even as they became less concentrated. This influenced the portrayal of violence in VAPE itself. Although the five moments when the attackers pierced their bags of sarin are represented, these merge into an underlying entropy that begins before the attacks and continues afterwards. Just as the differences between the opposing actions of suffocation and evaporation disappear, so too does the line between before violence and after violence, between sarin and

not-sarin. The sense of fear and anxiety with which the piece begins does not abate, and indeed the work’s climactic moment – a huge crescendo of drums and cymbals – occurs in the so-called aftermath section, outside the timeline of the attacks themselves: as if it is only with reflection that the true horror is revealed. The moment resembles the crescendo of tam-tams towards the end of COR, although at this point of greatest extremity there is no resolution or release in its wake, only vapour, continuing to disperse until it disappears entirely.

At the end of my tour, I would take a final look around, and I should have felt happy that everything was there. After all, it could just as well not have been. There could have been nothing but grass here – large clumps of wind-lashed steppe grass and the rosettes of thistles. That’s what it could have been like. Or there could have been nothing at all – a total void in outer space. But perhaps that would have been the best option for all concerned.

– Olga Tokarczuk: *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*  
(Translated by Antonia Lloyd-Jones, Fitzcarraldo Editions, 2018)

Tim Rutherford-Johnson, 2024



## Performers

The music of Icelandic double bassist and composer **Bára Gísladóttir** begins from a consideration of sound as a living being. Born in Reykjavik in 1989, she learnt violin as a child before taking up the double bass in 2006. She studied composition at the Iceland Academy of the Arts with Hróðmar I. Sigurbjörnsson and Þuríður Jónsdóttir and then at the Conservatorio di Musica ‘Giuseppe Verdi’ in Milan, where she began to compose seriously for the first time, under the guidance of Gabriele Manca and influenced by the music of Sciarrino and other Italian composers. In 2015 she moved to Copenhagen, where she completed her studies at the Royal Danish Academy of Music with Niels Rosing-Schow and Jeppe Just Christensen. She has lived in Copenhagen ever since.

The bass is central to Gísladóttir’s compositional aesthetic: her music often focuses on a single fundamental tone, over which she layers multiple worlds of sound, analogous to the range of harmonics and overtones that may be drawn out from a single point on a bass string. She draws no distinction between improvisation and composition – to her, one is simply a form of the other – and her music often features extended improvisatory elements, either for herself to play solo or with her long-term collaborator, bassist Skúli Sverisson. Inspired equally by death metal or techno as by Scelsi, Gísladóttir’s music explores extremes of noise and dynamic, often cut through with a dark sense of humour, as in the hour-long double bass solo *SILVA*, which begins from an image of an underground rave for trees; or the ‘rollercoaster for atheists’ for string trio and harpsichord, *Split thee, Soul, to Splendid Bits (attn.: no eternal life/light this time around)* (sample movement title: ‘OMFG have mercy on us’).

As well as her duo with Sverisson, Gísladóttir also performs with Iceland's Elja Ensemble. In 2018 she won the Léonie Sonning Talent Prize and in 2024 she was awarded the Composer Prize of the Ernst von Siemens Music Foundation, encompassing not solely the monetary prize but also the co-production of this portrait CD. In 2022, her VÍDDIR was nominated for the Nordic Council Prize. Gísladóttir's music is published by Edition-S, and it has been recorded for the Smekkleysa, Dacapo Records, Sono Luminus and Mengi record labels.

The **Iceland Symphony Orchestra** is the national orchestra of Iceland and one of the leading institutions in the country's cultural scene. The orchestra's home is the award-winning Harpa Concert Hall in Reykjavík. Widely praised for its performances and recordings, the orchestra presents a full season of subscription series each year, school and family concerts, and concerts devoted to modern music.

Eva Ollikainen is the Chief Conductor of the orchestra, a role previously held by conductors such as Osmo Vänskä, Petri Sakari, Jean-Pierre Jacquillat, Ilan Volkov and most recently Yan Pascal Tortelier. Vladimir Ashkenazy holds the position of Conductor Laureate.

The Iceland Symphony Orchestra offers a variety of programmes, spanning everything from well-known classics to world premiere performances of new works by Icelandic and international composers. A commitment to performing new Icelandic music has been widely praised and recordings by Deutsche Grammophon, BIS, Chandos, Naxos and Sono Luminus include accolades such as MIDEM Awards and GRAMMY Award nominations for Best Orchestral Performance. The majority of the orchestra's concerts are broadcast live on radio by the National

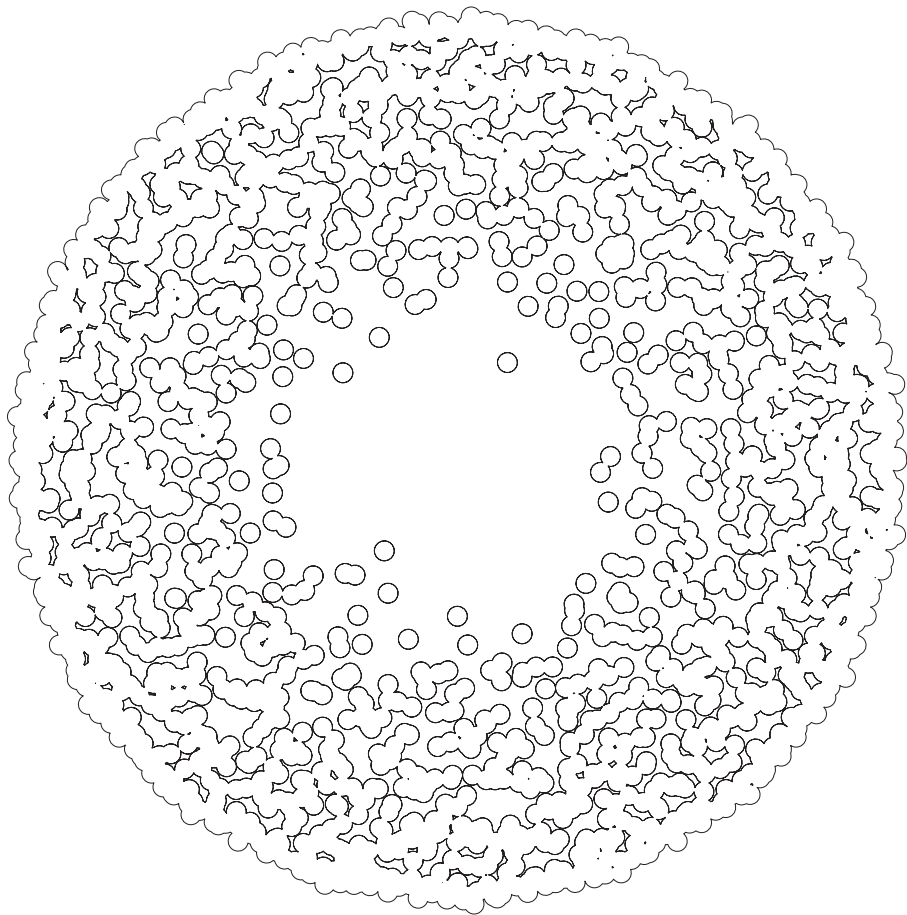
Broadcasting Service and selected concerts are televised on national TV. The Iceland Symphony Orchestra has appeared widely throughout Europe and beyond, including performances at the BBC Proms, the Wiener Musikverein, New York's Carnegie Hall and the Kennedy Center.

With her elegant, expressive body language, natural stage presence and infectious musicality, **Eva Ollikainen** is one of the leading conductors of our time. She has been Chief Conductor and Artistic Director of the Iceland Symphony Orchestra since 2020. Previously, she was Chief Conductor of the Nordic Chamber Orchestra.

Recent and future highlights include appearances with the Wiener Symphoniker, DSO Berlin, Royal Stockholm Philharmonic, Helsinki Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Baltimore Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Orchestre National de Belgique, Aarhus Symphony Orchestra and Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra as well as with the Swedish Radio Symphony Orchestra, Norwegian Radio Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic and Prague Radio Symphony Orchestra.

Within opera Ollikainen has conducted at the Semperoper Dresden, Royal Danish Opera, Gothenburg Opera, Kungliga Operan Stockholm and the Finnish National Opera. With a keen interest in contemporary music, Eva Ollikainen is also well known for championing the music of Icelandic composer Anna Þorvaldsdóttir, with whom Ollikainen has a close artistic partnership.





## Ewige Dämmerung

Von Tim Rutherford-Johnson

„In der Dämmerung passieren die interessantesten Dinge,  
denn dann verschwimmen die einfachen Unterschiede.  
Ich könnte in ewiger Dämmerung leben.“

– Olga Tokarczuk: *Gesang der Fledermäuse*  
Übersetzt von Doreen Daume

Klänge haben etwas Trügerisches an sich. Es sind unzuverlässige Erzähler. So nehmen wir beispielsweise die Musik von Bára Gísladóttir beim ersten Zuhören als dunkel und aufgewühlt wahr. Mit ihren offenkundigen Schreien der Wut, dem Rumoren der Angst und den gewaltigen, verheerenden Crescendi scheint sie von der Nacht und ihren Schrecken zu sprechen. Doch das wäre ein Trugschluss. Oder zumindest nur ein Teil der Geschichte.

Tatsächlich erwecken diese Klänge bei vielen Menschen Metaphern der Dunkelheit und Vernichtung. Schließlich schreibt Gísladóttir ja auch Musik, die sich in Extremen bewegt: die Längen, die Lautstärken, die wilde Aktivität und eisiger Stillstand. Ich bin selbst in diese Falle getappt, glitt an diesen Klängen ab, als würde ich über einen morschen Baumstamm stolpern. Früher beschrieb ich in einem Covertext für Dacapo Records VÍDDIR (2020), Gísladóttirs meisterliche

Eruption für neun Flöten, drei Schlagzeuge, Bassgitarre und Kontrabass, als „ein Stück schwarzer Nacht“. An anderer Stelle schrieb ich darüber, wie das einstündige Stück SILVA (2022) für Kontrabass und Elektronik Schichten der Verzweiflung und Aggression auslotet.

Ich habe Gísladóttir einmal gefragt, was sie von solchen Reaktionen hält. „Es macht mir nichts aus“, meinte sie, „aber es überrascht mich immer, wie düster es bei den Leuten ankommt.“ SILVA – das ist wirklich dieses ‚grrrrrrggghh‘-Gefühl ... dass da ein Heavy-Metal-Techno-Rave-Untergrund ist, wo die Bäume in den Boden hinein wachsen, anstatt in die Höhe. Dass sie raven. Ich finde das witzig.“ Ein anderes Werk, *Animals of your pasture* (2022), imaginiert eine Herde von Tieren aller Art, die gemeinsam über die Prärie jagen, miteinander kämpfen, tanzen und singen, als wären sie ein einziger Organismus. Das Bild ist komisch und gleichzeitig chaotisch. Doch da die Aktivität der Tiere durch das metallische Knistern von Fingerhüten auf Cembalosaiten, dem Heulen und Dröhnen der Holzblasinstrumente und einer Kakophonie elektrischer Gitarren zum Ausdruck gebracht wird, ist die Wirkung sicher mehr viszeral und verstörend als wohligh pastoral.

Um den Humor und die Vitalität, aber auch die eher beunruhigenden Untertöne in Gísladóttirs Musik zu verstehen, muss man sich auf ihre Vorstellung von Tönen, Instrumenten und Ensembles als lebendige Organismen einlassen. „Es ist mir sehr wichtig, dass Klang als etwas Lebendiges behandelt wird“, sagt Gísladóttir. „Die Vorstellung von Klang als etwas Sterilem ist extrem deprimierend. Es ist so wichtig, dass wir uns das Leben in allem in Erinnerung rufen, nicht nur das menschliche Leben.“ Und zweifellos gibt es an den Orten, an die Gísladóttir von ihrer Fantasie geführt wird, etwas, das über das Menschliche hinausgeht, seien es die zerfließenden Bass-Frequenzen in SILVA, sei es der funkelnde Ereignishorizont

in VÍDDIR. Organismen als solche – vor allem, aber nicht nur menschliche Körper – finden sich an der Schnittstelle von skurriler Maßlosigkeit und Selbstauslöschung.

Mit Blick auf NEIND (2015), ein Stück für Kontrabass und Multi-Instrumentalist\*in, die gleichzeitig herumwirbeln, sich verrenken und mehrere Instrumente spielen muss, um die abstrusen Vorgaben des Werks umzusetzen, beschreibt Gísladóttir, dass ihre Musik eine Gefühlslage anstrebt, „wo der Level oberhalb der höchstmöglichen emotionalen Überfrachtung eine Dimension des nebulösen Nichts ist.“

Eine ähnliche Einstellung findet sich in der Novelle *Com Meus Olhos de Cão* [englische Übersetzung: *With My Dog Eyes*] der brasilianischen Avantgarde-Autorin Hilda Hilst. Das Buch hatte einen erheblichen Einfluss auf die Komposition *Animals of your pasture* und verlieh diesem Werk seinen Titel. Hilda Hilsts 1986 veröffentlichte Novelle schildert den Niedergang des Universitätsprofessors Amós Kéres in einen Zustand offensichtlicher Demenz. Ähnlich wie Samuel Becketts *Molloy* und James Joyce's *Molly Bloom* erzählt Kéres seine Geschichte in einem fieberhaften und fragmentierten Monolog, unterbrochen von Wahn, Poesie und Schamlosigkeit. Hilst wertete das Obszöne als literarische Ästhetik (ihre Werke schrecken nicht davor zurück, Körperfunktionen in allen ihren Aspekten darzustellen), und während sich die Identität von Kéres auflöst, veranschaulicht sie seine Gedanken als gespalten zwischen dunstig-trüben, nicht fassbaren Erinnerungen und scharfen Blitzen körperlicher Triebkraft.

Eine weitere Lieblingsautorin von Gísladóttir ist die polnische Nobelpreisträgerin Olga Tokarczuk. Auch ihre Romane zeichnen das Bild einer exzentrischen und erbarmungslos ehrlichen menschlichen Psychologie, wenn auch ironisch

gebrochen durch ein schiefes Prisma. „Für mich sind die meisten ihrer Bücher in gewisser Weise Komödien, aber das ist sehr versteckt“, so die Komponistin. „Und manchmal habe ich das Gefühl, dass meine Musik auch so ist ... Ich werde gefragt, ob ich sehr wütend bin. Aber das bin ich nicht.“ Lachend fügt sie hinzu: „Zumindest nicht ständig.“ Der Titel von Olga Tokarczucs Roman *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (*Drive Your Plow over the Bones of the Dead*; deutscher Titel: *Gesang der Fledermäuse*) stammt von dem englischen Dichter und Visionär William Blake, er passt aber auch gut zu Titeln von Gísladóttir, wie etwa *Music to accompany your sweet splatter dreams* (2019) oder *Split thee, Soul, Splendid Bits* (attn.: *no eternal life/light this time around*) (2018). Olga Tokarczuk erzählt einen Krimi Noir, der in einem abgelegenen Dorf an der tschechisch-polnischen Grenze spielt. Mittelpunkt der Handlung ist Janina Duszejko, eine alternde Lehrerin und Verwalterin der örtlichen Ferienhäuser, die eine Serie mysteriöser Todesfälle aufdeckt. Das erste Opfer ist ihr streitsüchtiger Nachbar, den sie Big Foot nennt. Duszejko, Laienastrologin und Übersetzerin der Gedichte von Blake, versucht, andere davon zu überzeugen, dass die Wildtiere in der Gegend diese Personen ermordet haben, um sich an den Jägern zu rächen. Duszejko, die sich auf beinahe schamanische Weise mit den Tieren verbunden fühlt, sieht die Welt durch die Augen einer allein lebenden Frau mittleren Alters, die Geringschätzung mit trockenem sardonischem Witz kontert. (So bietet sie beispielsweise der Polizei mit ihren Verdächtigungen die Stirn: „Der Kommandant war sich nicht sicher, ob ich mich über ihn lustig machte oder ob er es mit einer Wahnsinnigen zu tun hatte. Eine andere Möglichkeit gab es nicht. Ich sah, wie ihm das Blut für einen Augenblick ins Gesicht schoss – kein Zweifel, er war der pyknische Typ, der letztendlich an einem Hirnschlag sterben wird.“) Es ist großartig, wie Tokarczuk ihre Figur im ungünstigsten Licht und in unerklärlichster Weise vorführt und sie uns gleichzeitig doch ans Herz legt (bevor sie uns in der Auflösung des Romans den Boden unter den Füßen wegzieht). In *Die*

*Jakobsbücher*, einem neueren Roman, gelingt ihr ein ähnliches Bravourstück in noch größerem Maßstab, wenn sie uns in den Kopf des soziopathischen religiösen Führers Jacob Frank versetzt. „Sie bezeichnet ihn nie als solchen, es geht eigentlich nie um eine Beurteilung, und diesen Aspekt ihres Werks mag ich wirklich sehr“, erklärt Gísladóttir. „Aber es ist sehr beschwerlich, ein Buch von tausend Seiten über eine so grässliche und gewalttätige Person zu lesen. Ich erhole mich immer noch davon, es hat irgendwie etwas bei mir ausgelöst.“

Es gibt nichts ausgesprochen Komisches an COR (2021), *Hringla* (2021–22) und VAPE (2016), den drei Orchesterwerken, die auf dieser CD vorgestellt werden. Mit der möglichen Ausnahme von VAPE (dazu komme ich später) sind sie in ihrer Konzeption eher abstrakt – zumindest eindeutiger als SILVA oder *Animals of your pasture* –, auch wenn alle ihre Momente absurden Eigensinns und akustischer Extremität haben. Trotzdem sind die Übereinstimmungen mit Tokarczucs Werk bemerkenswert. Da ist beispielsweise die Faszination für Sprache und Zufall. Da wird der Körper kompromisslos in seinen Exzessen und Gebrechen ausgehorcht. Und da ist vor allem das Leben, nebelhaft und in Zwischenzuständen, weder dunkel noch hell, eine „ewige Dämmerung“.

COR wurde 2021 als Auftragsarbeit für das WDR Sinfonieorchester geschrieben. Wie in vielen der neueren Werke Gísladóttirs spielt auch hier der Titel mit vielfachen Bedeutungen. In diesem Fall gehen sie auf zwei unterschiedliche Etymologien zurück. Im mittelalterlichen Französisch und im Lateinischen bedeutet *cuer/cor* „Herz“ und *cors/corpus* „Körper“. In mehreren anderen Sprachen ist „chor“ or „kor“ auch der Stamm für das Wort „Chor“ bzw. „chorus“. Herz, Körper, Chor. Viszerale Substantive (Blut, Fleisch, Stimme) und abstrakte (das Herz/der Kern der Dinge), Hymnen und Kadaver. „COR baut auf einer Collage dieser Aspekte auf“, schreibt

Gísladóttir in ihrem kurzen Programminweis, „wo es darum geht, Licht (oder, wenn man so will, auch Dunkelheit) auf ihre existenzielle Einheit zu werfen.“

Wenn auch Orchester Organismen sind, dann ist der Organismus, den Gísladóttir in COR erweckt, eine rasende Bestie. Die Musik beginnt mit urweltlichem Gebrüll. Blechbläser- und Flötist\*innen fauchen in ihre Instrumente, Perkussionist\*innen lassen Röhren aus Pappe über die Oberfläche von Tamtams kreischen, Oboen und Klarinetten unterbrechen mit dem Kratzen derber Multiphonics. Und unter all dem liegt ein tiefer E-Orgelpunkt, der alles an seinem Ort festkettet und gerade noch unter Kontrolle halten kann.

Der Kern wird von sieben verstärkten Kontrabässen – Gísladóttirs eigenem Instrument – getragen, die während der ganzen Zeit fast ununterbrochen spielen. (Es gibt keine weiteren Streichinstrumente.) Manchmal sind sie diese dicke Kette, die die Bestie zurückhält, dann wieder vereinigen sie sich mit dem gewisperten Flattern einer hohen Flöte. Nur einmal, auf dem Höhepunkt des Werks, verstummen sie gänzlich. Das, so beschreibt es Gísladóttir in ihrem Vorwort, ist „das CORE von allem“, ein „wahnsinniges Schlagzeugsolo“. Zwei Minuten lang steigern sich die vier Perkussionist\*innen an den Tamtams in ein nicht enden wollendes Crescendo, während die Bassist\*innen kurze Loops in freiem Tempo spielen. Wenn die Lautstärke ihr Maximum erreicht hat, fallen die Bässe aus – geschlagen oder einfach nicht mehr gebraucht –, während die Perkussionist\*innen erbarmungslos weiterhämmern. (Die Notenschrift besteht hier aus einem einzigen kompakten schwarzen Block, der wie ein Stück Holz durch Linien gemasert ist. Präzisere Angaben würden die Spieler\*innen nur von ihrer absoluten Hingabe abbringen.) Das Dröhnen der Tamtams hält noch weitere zweiundvierzig Sekunden an („wirklich der größtmögliche Lärm“, darauf besteht

die Partitur), bis es von dem/der Dirigent\*in gestoppt wird, noch nachklingt und schließlich ausklingt.

In diesem langen Ausschwingen stellt sich unmerklich in gedämpften Tremoli über einem tiefen B der Kern wieder ein. Das ist nach mehr als dreizehn Minuten der erste Wechsel in der Harmonie, die dem Werk zugrunde liegt. Die Wirkung ist magisch und hat einen überraschenden Ursprung. Als Teenager spielte Gísladóttir nur widerwillig den Bass in ihrem Schulorchester. Als Kind nahm sie Geigenunterricht, gab diesen dann aber für Fußball auf. Erst in Neuseeland, wo sie ein Jahr als Austauschschülerin verbrachte, wurde sie überredet, zur Musik zurückzukehren. Das Schulorchester suchte eine Person für den Bass, die Erfahrung mit einem Streichinstrument hatte. Als sie nach Island zurückkehrte, trat sie einem Jugendorchester bei. Sie gibt zu, dass sie kein gutes Mitglied des Ensembles war. Zwar tauchte sie regelmäßig zu den Proben auf, doch dazwischen übte sie wenig. Bis eines Tages die Suite No. 2 aus Prokofjews Ballett *Romeo und Julia* geprobt wurde. Das Stück beginnt mit einem gewaltigen Crescendo des Blechs, gefolgt von einem Hauch der Streicher im Pianissimo, die seinem Innern zu entspringen scheinen. Schon das erste Zuhören war eine prägende musikalische Erfahrung. „Damals habe ich mich in die Musik verliebt“, sagt Gísladóttir heute. „Und ich denke, dieser Moment wird mich immer begleiten.“

Wo COR endet, ist also etwas ganz Anderes, als wo es beginnt. Doch in Wirklichkeit sind die beiden Zustände – Wut und Ruhe – nur unterschiedliche Darstellungen ein und derselben Sache. Eine in die andere eingewickelt, zwei Interpretationen einer einzigen verschwommenen Form.

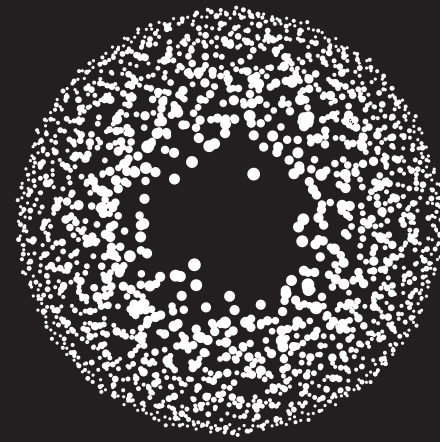
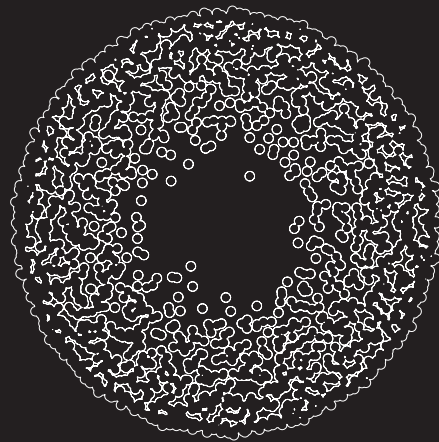
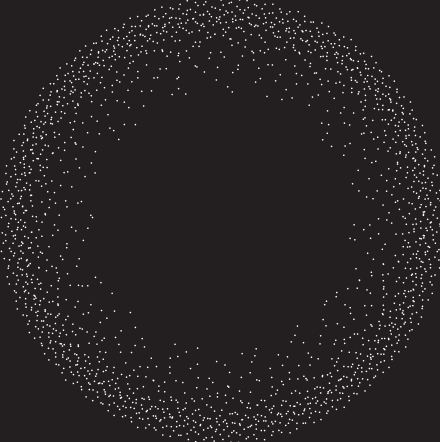
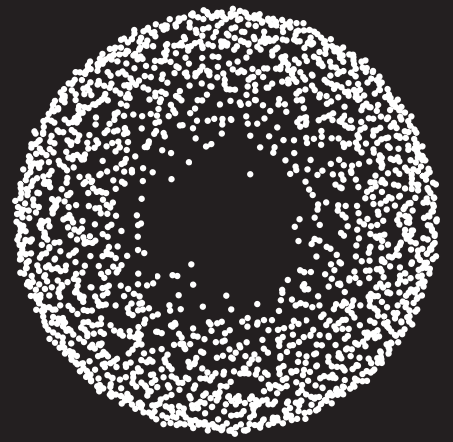
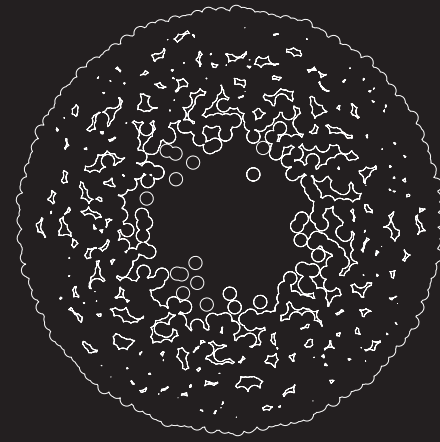
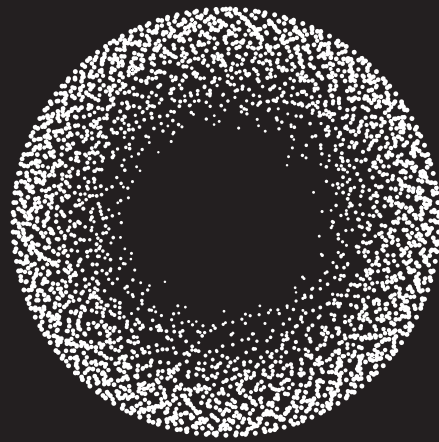
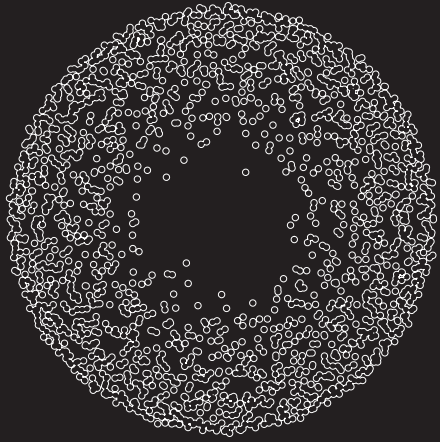
\*\*\*

Die Idee, viele Dinge aus einem einzigen zu erschaffen, entwickelte sich aus Gísladóttirs Kontrabassspiel. Mit seinen langen dicken Saiten und dem riesigen Resonanzkörper erzeugt der Bass einen satten Klang, voll von Obertonschichten und Nachhall. Schon kleine Veränderungen des Fingerdrucks oder der Bogengeschwindigkeit können neue Welten eröffnen. Tausende Universen können in einem einzigen Punkt enthalten sein, eine Tatsache, die der Kontrabass-Chor in COR, aber auch der Solobass in *Hringla* nutzt, den Gísladóttir selbst spielt. Während sie lernte, diese Welten zu meistern – die winzigen Justierungen ihrer Hände vorzunehmen, die ihr erlauben, sie zu aktivieren und zwischen ihnen zu wechseln –, gewöhnte sich Gísladóttir daran, in ihrem Bass sowohl eine organische Erweiterung ihres Körpers als auch eine Art Zuhause zu sehen. Sie wickelt ihn um sich wie einen Kokon (obwohl sie eigentlich ihren Körper um ihn wickelt) und lässt sich von ihm einsaugen und in seinem Innern transformieren. Und diese kokonähnliche gegenseitige Einstimmung überträgt sich auf ihre Denkweise: „Ich habe das Gefühl, dass ich mit dieser Einstellung am meisten von der Welt verstehe. Ich glaube nicht, dass meine Gedanken so sehr flattern.“

Die Dualität von Flattern und Fokus – metaphorisch in der Physik einer Basssaite dargestellt, die durch konstante Schwingung einen gleichbleibenden Ton erzeugt – ist im Wesentlichen die Dynamik von *Hringla*, geschrieben anlässlich der Verleihung des Gladsaxe-Musikpreises an Gísladóttir im Jahr 2022. Neben dem Orchester werden hier Gísladóttir als improvisierende Solistin und die von ihrem Bass ausgehenden elektronischen Projektionen zur Geltung gebracht. Der isländische Titel des Werks hat eine ganze Reihe von Bedeutungen, vom Rasseln oder Klingeln metallischer Gegenstände bis hin zu einer wabbelnden Zögerlichkeit oder Unentschlossenheit. Wie bei COR prägen all diese möglichen Interpretationen Form und Klänge des Stücks.

„*Hringla*“ zeigt sich zunächst in Gísladóttirs Schlagzeug-Setup. Drei Schlagzeuger\*innen spielen eine Reihe von Metallinstrumenten, unter anderem Crotales, Glocken, Windspiele, Tempelschalen, chinesische Gongs und Tamtams. Sie alle besitzen die Eigenschaften, in unterschiedlichen Lautstärken zu klappern oder Klänge zu bündeln, vom beliebigen Geklingel der Windspiele bis hin zu den einzigartigen Dauertönen der Tempelschalen. Am symbolträchtigsten sind jedoch drei Objekte, die als Euler-Scheiben bekannt sind. Die Euler-Scheibe ist ein patentiertes Lernspielzeug, das die Physik des Drehimpulses veranschaulichen soll. Sie funktioniert nach dem gleichen Prinzip wie eine auf einer Tischplatte kreiselnde Münze: Während sich die Scheibe dreht, verliert sie durch Reibung und Vibration langsam an Energie. Dabei neigt sich ihr Drehwinkel von der Vertikalen in die Horizontale, bis sie schließlich scheppernd zum Stillstand kommt. Eine Euler-Scheibe ist so konzipiert, dass die Rollreibung um ihren Rand herum minimiert wird, sodass sie sich minutenlang drehen kann. Durch das Kreiseln wird eine optische Täuschung erzeugt, so als würde die Scheibe frei schweben. Wichtiger ist für Gísladóttir aber, dass auch zwei Geräusche erzeugt werden, während die Vibrationen der Scheibe gegen die Oberfläche zunehmend schneller werden: eine scheinbar unendlich ansteigende Tonleiter und ein kontinuierliches rhythmisches Klappern. Die Bewegung der Scheibe und das dabei entstehende Geräusch verhalten sich daher wie sich verengende Kanäle und überführen ein großflächiges Flattern oder Klappern in einen einzigen Brennpunkt. (Interessanterweise wurde darauf auch im Film *Pearl Harbor* (2001) zurückgegriffen, um das Geräusch der durchs Wasser preschenden Torpedos zu imitieren.)

Die Dualität von Fokus und Flattern wird in *Hringla* auf vielen Ebenen in Szene gesetzt, von örtlichen Phänomenen wie den schwirrenden Multiphonics einer Oboe oder den „fetzenden“ Glissandi einer Posaune bis hin zur Aktivierung fragiler



Obertöne, die immer wieder auf Gísladóttirs Bass aufflackern, um dann wieder zu verschwinden. Der Bass hat seinen eigenen flatternden Schatten in Form von Live-Elektronik, die seine Klänge abtastet und dann verzerrt wiedergibt – eine Art Schimmer zwischen dem Realen und dem Virtuellen.

Der Bordun selbst bietet einen Fokus, aber er schwankt auch, wenn er entweder eine Note nach oben steigt oder um eine Note abfällt und dabei Momente der Krise auslöst. Wenn *Hringla* eine meditative Qualität hat – und Bordune, Windspiele und Tempelblöcke deuten durchaus darauf hin –, dann ist es eine Meditation, die die Möglichkeit von Aufruhr anerkennt und vielleicht sogar begrüßt. Gísladóttir praktiziert seit vielen Jahren Yoga und weiß sicherlich, wie schwierig es ist, den Geist wahrhaft leer zu machen. Wie in so vielen ihrer Werke bietet sie auch in *Hringla* keinen Idealismus an, sondern Aufrichtigkeit. Die Tatsache, dass sie selbst, um ihren Bass gewickelt, im Mittelpunkt ihres Werks steht, ist von Bedeutung: Es ist nicht immer klar, was hier der Fokus ist und was das Flattern – das Orchester oder die Solistin. Es ist ein gegenseitiges Schubsen und Zerren. In dem Maß, in dem das Individuum von der Gesellschaft aufgestört wird, stört es im Gegenzug auch diese auf.

\*\*\*

Gísladóttirs Werk wirft oft einen unbehaglich durchdringenden Blick auf menschliche Emotionen und Verhaltensweisen, doch geschieht dies meist auf abstrakte Weise. Selten macht es sich an realen Ereignissen fest. VAPE, das für das Danish National Symphony Orchestra geschrieben und 2017 auf dem PULSAR-Festival in Kopenhagen uraufgeführt wurde, macht dabei eine Ausnahme. Hier scheinen die Metaphern der Dunkelheit und des Schreckens, von denen ich zu

Beginn dieses Essays sprach, tatsächlich zuzutreffen. Den Anstoß zu dem Stück gab die Veröffentlichung der Sarin-Gas-Anschläge in Tokio im Jahr 1995, vor allem die Schilderungen der Ereignisse in den Interviews, die Haruki Murakami in seinem Buch *Untergrundkrieg: Der Anschlag von Tokyo* zusammentrug. Am Morgen des 20. März 1995 stiegen zwischen 7:30 und 8:00 Uhr fünf Mitglieder der Weltuntergangssekte Aum Shinrikyo in verschiedene Züge der Tokioter U-Bahn. Jeder hatte Plastikbeutel mit flüssigem Sarin bei sich, einem tödlichen und extrem flüchtigen Nervengift. Sie deponierten die Beutel auf dem Boden der U-Bahn-Wagen und benutzten Regenschirme mit geschärften Spitzen, um das Sarin freizusetzen, das schnell verdunstete und sich im ganzen Wagen ausbreitete, als die Angreifer ausstiegen. Vierzehn Menschen starben in der Folge (dreizehn von ihnen innerhalb von vierundzwanzig Stunden), Hunderte wurden zum Teil schwer verletzt. Mit der Zeit wurden alle Täter gefasst und zum Tod oder zu lebenslanger Haft verurteilt. Wie Murakami zeigt, hatten die Anschläge aber auch tiefgreifende Auswirkungen auf das Selbstverständnis der japanischen Gesellschaft.

In den Tagen und Wochen danach gelang es den Ermittlern, die neunzig-minütige Zeitleiste zu rekonstruieren, in denen die Anschläge stattfanden: wann die Täter in den Zug stiegen, wann sie ihre Sarinbeutel durchstachen, und wann jeder Zug gewarnt und aus dem Verkehr gezogen wurde. Durch die proportionale Komprimierung dieser Zeitleisten auf zehn Minuten konnte Gísladóttir eine zeitliche Struktur für ihr Stück erarbeiten, eine Art Transkription der Anschläge. Sie teilte ihr Orchester in fünf Gruppen auf – Geigen; Bratschen und Celli; Kontrabässe, Harfe und Schlagzeug; Holzblasinstrumente; Blechblasinstrumente – und wies jeder Gruppe eine Zeitleiste zu. Die Anschläge selbst werden in jeder Gruppe durch scharfe, stechende Geräusche dargestellt: schnappendes Pizzicato bei den Streichern, Klatschen des Mundstücks beim Blech, stimmlich erzeugte

Grünzlaute bei den Holzblasinstrumenten und, besonders symbolisch, Einstechen in die Blasen von Luftpolsterfolie im Schlagwerk. Jedem dieser Geräusche geht ein schleichendes unheimliches Vorgefühl voraus (man kann sich in der Klanglandschaft flatternde Nerven und bangen Herzschlag, aber auch das Nahen von U-Bahn-Zügen vorstellen), gefolgt vom allmählichen Verdunsten und Ersticken, was mit Techniken wie Saitenüberdruck oder Luftgeräuschen und Pfeiftönen im Holz zum Ausdruck gebracht wird. Am Ende werden zwei zusätzliche Minuten für nachträgliche Überlegungen hinzugefügt, inspiriert vom zweiten Teil von Murakamis *Untergrundkrieg*, in dem er Mitglieder von Aum interviewt. Das Stück bietet daher eine dreifache Perspektive – die der Angreifer, der Opfer und vielleicht sogar vom Gas selbst. Alle sind sie eingehüllt und miteinander in den gleichen Dunstschwaden verschmolzen.

Gísladóttirs Themenwahl geriet in die Kritik, und sie selbst hat auch ihre Bedenken. Obwohl sie das Stück 2020 überarbeitete, betrachtet sie es immer noch als ein frühes Werk. Als sie es komponierte, studierte sie an der Königlich-Dänischen Musikakademie, und die Anwendung einer strengen vorkompositionellen Struktur – statt der Intuition des Augenblicks – macht es in ihrem bisherigen Schaffen zu etwas Einzigartigem. Sie verteidigt jedoch ihr Thema, da es hier nicht um die Anschläge im Detail geht, sondern um die Auseinandersetzung mit dem Thema Gewalt. Das heißt, der Gewalt so entgegenzutreten, wie sie ist, objektiv und furchtlos. In gewisser Weise waren die Aktionen der Aum-Kultisten für sie nebensächlich, und das gilt trotz der tragischen Todesfälle auch für die Opfer selbst. Wie Murakami (oder auch Tokarczuk) interessiert sich Gísladóttir nicht für kulturell bedingte Vorstellungen von „richtig“ und „falsch“ oder „Vernunft“ und „Wahnsinn“. In dieser Hinsicht unterscheidet sich VAPE stark von den vielen Werken, die beispielsweise nach den Anschlägen vom 11. September

auf die Vereinigten Staaten entstanden und Schmerz und Trauer zum Ausdruck bringen, wie etwa John Adams' *On the Transmigration of Souls* oder Steve Reichs *WTC 9/11*. In diesen Werken wird die Dokumentation (Namenslisten und New Yorker Feldaufnahmen bei Adams; Tonaufzeichnungen von Fluglotsen und Feuerwehrleuten bei Reich) als Mittel der Erinnerung und eines dramatischen Reenactments eingesetzt. Es sind verständlicherweise parteiergreifende Akte des mahnenden Gedenkens und des Verstehens. In seiner zeitlichen und räumlichen Abstraktion von Gewalt steht VAPE einem Werk wie *StartEndTime* des Klangkünstlers Mark Bain näher, einer Aufnahme seismischer Wellen an der amerikanischen Ostküste vom 11. September 2001, die gedehnt und bearbeitet wurde, damit sie sich hörbar und in Echtzeit entfaltet. Bains 74-minütige Klangarbeit registriert die Einschläge der Flugzeuge und den anschließenden Einsturz der Türme unparteiisch als in Schallwellen übersetzte Spitzen seismischer Schwingungen. Anders als die Werke von Reich und Adams ist *StartEndTime* nicht als Mahnmal gedacht, sondern, so der Künstler, als eine Aufzeichnung, wie das globale Terrain „zu einer Art Alarmglocke wird, die Geschichte in der Entstehung anzeigt“.

Ähnlich geht Gísladóttir mit VAPE auf Abstand zu den Ereignissen, um die herum das Werk strukturiert ist. „Ich denke nicht, dass Gewalt irgendjemandem gehört“, sagt sie, „weil sie universell ist“. An Murakamis Erzählung fand sie nicht die Gewalt selbst interessant – „wir kennen Gewalt“ –, sondern die Reaktionen der Opfer darauf. Die Freisetzung eines Nervengifts ist etwas Anderes als die Detonation einer Bombe oder eine Flugzeugentführung. Es gibt hier keine Trennlinie zwischen vorher und nachher, nur ein Konzentrationsgefälle zwischen sicher und unsicher. So glaubten nur wenige der Opfer in den Zügen, als sie sich unwohl fühlten, dass ihnen etwas Äußerliches zugestoßen sei, und viele spürten die schlimmen



Folgen erst einige Zeit später. „Alle dachten: ‚Ich kriege wohl eine Grippe, oder vielleicht bekommen wir alle einen hartnäckigen Virus, weil alle einnickten“, erklärt Gísladóttir. „Niemand denkt: ‚Jemand will mich hier verletzen.‘“ Ihre ersten Gedanken hatten oft mit ihren persönlichen Umständen zu tun. Murakamis Interviews offenbaren, dass die Pendler in den Wagen trotz des offenkundigen geteilten Unbehagens oft nicht miteinander kommunizierten oder den Alarm auslösten. Viele der Betroffenen gingen weiter ihrer Arbeit nach, räumten ihren vermeintlichen Verpflichtungen Priorität ein und blendeten die Ereignisse um sich herum aus. Murakami schloss daraus, dass die Gewalt eine besorgniserregende Schwäche im Herzen der heutigen japanischen Gesellschaft bloßlegte (eine Schwäche, die nicht nur in Japan anzutreffen ist, wie wir hinzufügen müssen).

Es ist eine Besonderheit der Sarin-Anschläge, dass trotz der tragischen Todesfälle die Zahl der Getöteten niedrig war, wenn man die Langzeitfolgen bedenkt, die Tausende über einen viel längeren Zeitraum hinweg zu spüren bekamen. Dazu zählten Probleme mit den Atemwegen und mit dem Sehvermögen, aber auch psychische und posttraumatische Störungen. (Einer von Murakamis Gesprächspartnern erwähnt die zentrale Rolle, die Sanitäter und örtliche Einsatzkräfte in dieser Hinsicht spielten). Aber damit ist noch nichts über die Folgen für die japanische Gesellschaft im Allgemeinen gesagt. Wie eine verdunstende Flüssigkeit verbreiteten sich die Auswirkungen der Sarin-Anschläge immer weiter, sogar dann noch, als ihre Konzentration nachließ. Dies schlug sich auch in der Gewaltdarstellung in VAPE nieder. Die fünf Augenblicke, in denen die Angreifer ihre Sarinbeutel durchstachen, werden zwar dargestellt, doch gehen sie in der zugrunde liegenden Entropie auf, die schon vor den Anschlägen beginnt und sich danach fortsetzt. So wie die Unterschiede zwischen den gegenläufigen Prozessen des Erstickens und des Verdunstens verschwinden, verschwindet auch die Grenze

zwischen vor der Gewalt und nach der Gewalt, zwischen Sarin und Nicht-Sarin. Das Gefühl von Angst und Beklemmung, mit dem das Stück beginnt, lässt nicht nach, und so erfolgt die Klimax – ein gewaltiges Crescendo der Trommeln und Becken – im so genannten Nachspiel, also außerhalb der Zeitleiste der Anschläge selbst. Als würde sich das wahre Grauen erst in der Reflexion offenbaren. Der Moment ähnelt dem Crescendo der Tamtams gegen Ende von COR, auch wenn es an diesem Punkt der äußersten Not keine Auflösung oder Befreiung gibt, nur Dunstschwaden, die sich so lange weiter ausbreiten, bis sie schließlich ganz verschwinden.

Wenn ich meinen Rundgang beendet hatte, blickte ich mich noch einmal nach allen Seiten um, und eigentlich sollte ich froh sein, dass es das alles hier gab. Es hätte ja auch einfach nicht da sein können. Es hätte nur das Gras da sein können, große Büschel windgepeitschtes Steppengras und die Rosetten der Silberdisteln. So hätte es auch aussehen können. Oder überhaupt nichts – eine große Leere im kosmischen Raum. Vielleicht wäre das für alle sogar besser gewesen.

– Olga Tokarczuk: *Gesang der Fledermäuse*  
(Übersetzt von Doreen Daume, Schöffling & Co, 2011)

Tim Rutherford-Johnson, 2024



## Interpreten

Die Musik der isländischen Kontrabassistin und Komponistin **Bára Gísladóttir** hat ihre Wurzeln in der Vorstellung von Klang als einem Lebewesen. 1989 in Reykjavik geboren, nahm Bárna Gísladóttir als Kind Geigenunterricht, bevor sie sich im Jahr 2006 auf den Kontrabass verlegte. Sie studierte Komposition an der Kunstakademie Islands bei Hróðmar I. Sigurbjörnsson und Þuríður Jónsdóttir und später am Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi' in Mailand, wo sie unter der Leitung von Gabriele Manca und beeinflusst von der Musik Sciarrinos und anderer italienischer Komponisten begann, ernsthaft zu komponieren. 2015 zog sie nach Kopenhagen, wo sie ihr Studium an der Royal Danish Academy of Music bei Niels Rosing-Schow und Jeppe Just Christensen abschloss. Seither lebt sie in Kopenhagen.

Der Bass ist für Gísladóttirs kompositionelle Ästhetik zentral. Oft konzentriert sich ihre Musik auf einen einzigen Grundton, den sie mit Schichten multipler Klangwelten überlagert, entsprechend dem Spektrum der Oberschwingungen und Obertöne, die sich einem einzigen Punkt auf einer Basssaite entlocken lassen. Gísladóttir unterscheidet nicht zwischen Improvisation und Komposition – für sie ist das eine nur eine andere Form des anderen. Ihre Musik unterstreicht oft ausgedehnte improvisatorische Elemente, die sie entweder selbst als Solistin oder auch mit ihrem langjährigen Duopartner, dem Bassisten Skúli Sverrisson, spielt. Inspiriert von Death Metal und Techno, aber auch von Scelsi, lotet Gísladóttirs Musik die Extreme von Geräusch und Dynamik aus, oft durchbrochen von schwarzem Humor, wie beispielsweise in dem einstündigen Kontrabasssolo *SILVA*, das mit dem Bild eines Untergrund-Raves für Bäume einsetzt, oder auch in *rollercoaster for atheists* für ein Streichtrio und Cembalo, *Split thee, Soul, Splendid*

*Bits (attn.: no eternal life/light this time around)* (Sample-Titel des Satzes: 'OMFG have mercy on us'). Neben ihren Auftritten im Duo mit Sverisson spielt Gísladóttir auch zusammen mit dem isländischen Elja Ensemble. 2018 gewann sie den Léonie Sonning Talentpreis und 2024 wurde sie mit dem Förderpreis Komposition der Ernst von Siemens Musikstiftung ausgezeichnet, der neben der Preissumme auch die Koproduktion dieser Porträt-CD beinhaltet. 2022 wurde ihr VÍDDIR für den Preis des Nordischen Rates nominiert. Gísladóttirs Musik wird von Edition-S veröffentlicht und wurde für die Plattenlabels Smekkleysa, Dacapo Records, Sono Luminus und Mengi aufgenommen.

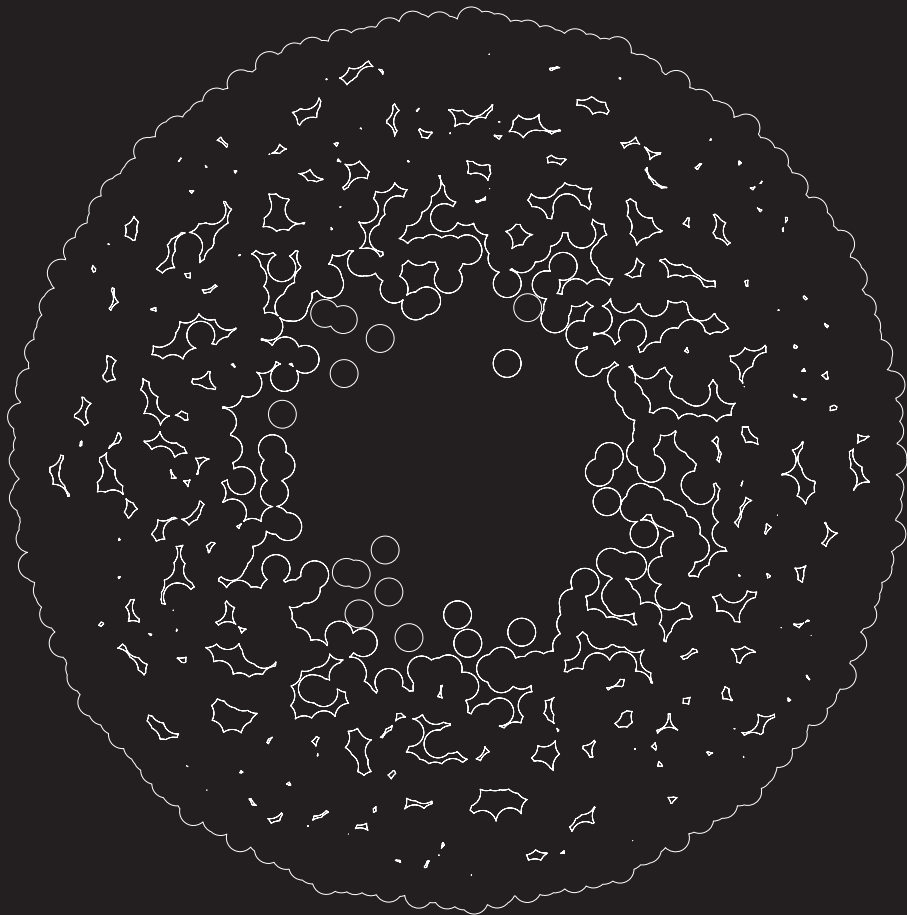
**Das Isländische Sinfonieorchester** ist Islands Staatsorchester und eine der führenden Institutionen in der Kulturlandschaft Islands. Sitz des Orchesters ist das preisgekrönte Konzerthaus Harpa in Reykjavik. Weithin für seine Aufführungen und Aufnahmen gelobt, bietet das Orchester jedes Jahr während der gesamten Saison Abonnementserien, Schul- und Familienkonzerte sowie Konzerte, die sich moderner Musik widmen. Eva Ollikainen ist Chefdirigentin des Orchesters, eine Position, die in der Vergangenheit Dirigenten wie Osmo Vänskä, Petri Sakari, Jean-Pierre Jacquillat, Ilan Volkov und zuletzt Yan Pascal Tortelier innehatten. Vladimir Ashkenazy bekleidet die Stelle des Ehrendirigenten.

Das Isländische Sinfonieorchester bietet eine Vielzahl von Programmen, von berühmten Klassikern bis hin zu Welturaufführungen von neuen Werken isländischer und internationaler Komponist\*innen. Das Engagement für die Aufführung neuer isländischer Musik wird allgemein gelobt, und Aufnahmen von Deutsche Grammophon, BIS, Chandos, Naxos und Sono Luminus wurden unter anderem mit MIDEM awards ausgezeichnet und für den GRAMMY Award für Beste

Orchesterleistung nominiert. Die meisten Konzerte des Orchesters werden vom Nationalen Rundfunkdienst live im Radio ausgestrahlt, ausgewählte Konzerte werden im staatlichen Fernsehen übertragen. Das Isländische Sinfonieorchester tritt in ganz Europa sowie auch außerhalb Europas auf, unter anderem bei den BBC Proms, beim Wiener Musikverein sowie in New York in der Carnegie Hall und im Kennedy Center.

Mit ihrer eleganten, ausdrucksstarken Körpersprache, ihrer natürlichen Bühnenpräsenz und ihrer mitreißenden Musikalität ist **Eva Ollikainen** eine der führenden Dirigentinnen unserer Zeit. Seit 2020 ist sie Chefdirigentin und Intendantin des Isländischen Sinfonieorchesters. Vorher war sie Chefdirigentin des Nordischen Kammerorchesters. Zu den jüngsten und künftigen Highlights zählen Auftritte mit den Wiener Symphonikern, dem DSO Berlin, dem Royal Stockholm Philharmonic, dem Helsinki Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Royal Scottish National Orchestra, dem Orchestre National de Belgique, dem Aarhus Symphony Orchestra und dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra sowie dem Swedish Radio Symphony Orchestra, dem Norwegian Radio Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Prague Radio Symphony Orchestra.

Darüber hinaus hat Eva Ollikainen an der Semperoper in Dresden, der Königlich Dänischen Oper, der Göteborger Oper, der Kungliga Operan Stockholm und der Finnischen Nationaloper dirigiert. Aufgeschlossen für zeitgenössische Musik, hat sie sich aber auch durch ihr Eintreten für die Musik der isländischen Komponistin Anna Þorvaldsdóttir einen Namen gemacht, mit der sie eine enge künstlerische Partnerschaft pflegt.



## Evigt tusmørke

Af Tim Rutherford-Johnson

“Netop i Skumringen sker de mest bemærkelsesværdige ting, for på det tidspunkt udviskes simple forskelle. Kunne jeg bare leve i evigt Tusmørke.”

– Olga Tokarczuk: *Kør din plov over de dødes knogler*  
På dansk ved Hanne Lone Tønnesen

Der er noget forræderisk ved lyde. De er utroværdige. Når vi første gang hører Bára Gísladóttirs musik, virker den for eksempel mørk og forpint. Med rasende skrig, rungende frygt og enorme, altudslettende crescendoer forekommer den at tale om natten og alle dens rædsler. Men det er en illusion. Eller i hvert fald kun en del af historien.

Det er ganske vist ikke usædvanligt at lade sådanne lyde afstedkomme forestillinger om mørke og udslettelse. Gísladóttir skriver trods alt musik, der lever i ekstremerne: lange varigheder, høj lydstyrke, vild aktivitet og iskold stilstand. Jeg er også selv gået i fælden og snublet over disse lyde på samme måde, som man snubler over en rådden træstamme. I en tidligere bookletartikel til Dacapo Records kaldte jeg *VÍDDIR* (2020), Gísladóttirs mesterlige udbrud for ni fløjter, tre slagtøjsspillere, basguitar og kontrabas, for ”en sort nat af et stykke”. Andetsteds har jeg skrevet om, hvordan det timelange værk *SILVA* (2022) for kontrabas

og elektronik udforsker lag af fortvivelse og aggression. Jeg spurgte engang Gísladóttir, hvordan hun har det med den slags reaktioner. ”Det gør ikke noget,” forklarede hun, ”men det kommer bare altid fuldstændig bag på mig, at musikken forekommer folk at være så mørk. SILVA – det er i virkeligheden bare tanken om *grrrrrrggghhh ...* at der under jorden findes et heavy metal-technorave, hvor træerne vokser nedad i stedet for opad. At de raver. Selv finder jeg det humoristisk!” Et andet værk *Animals of your pasture* (2022) forestiller sig en flok dyr tilhørende mange forskellige arter, der løber hen over prærier, kæmper, danser og synger sammen, som var de én organisme. Billedet er lige dele komisk og kaotisk. Men når dyrenes aktiviteter bliver skildret gennem klimprende, metalliske fingerbøl på cembalostreng, træblæseser hyl og liggetoner samt et inferno af elguitar, er virkningen så afgjort mere brutal og foruroligende end betryggende idyllisk.

Afgørende for forståelsen af humoren og vitaliteten i Gísladóttirs musik, men også dens mere foruroligende understrømme, er hendes opfattelse af lyde, instrumenter og ensembler som levende organismer. ”Tanken om at behandle lyd som noget levende har stor betydning for mig,” siger hun. ”Følelsen af lyd som noget sterilt er umådelig forstemmende. Det er vigtigt at huske på, at der ikke kun er liv i mennesker, men i alt.” Og der er så afgjort også noget mere end blot menneskeligt ved de steder, Gísladóttirs fantasi bringer hende hen, hvad enten det er de oceaniske basfrekvenser i SILVA eller den glitrende begivenhedshorison i VÍDDIR. Organismerne – i særdeleshed, men ikke kun menneskelegemer – befinder sig nøjagtig der, hvor komisk overdrivelse og selvdudsettelse mødes. Som hun selv beskriver det i forbindelse med stykket NEIND (2015) for kontrabas og en multiinstrumentalist – som for at indfri værket absurde krav både skal sno sig, trække sig sammen og spille flere instrumenter samtidig – tilstræber hendes musik en sindstilstand, ”hvor niveauet oven over den

mest ekstreme følelsesmæssige overdrivelse, der tænkes kan, er en dimension af tåget intet”.

En lignende position kan findes i kortromanen *Com Meus Olhos de Cão* [engelsk oversættelse: *With My Dog Eyes*] af den brasilianske avantgardeforfatter Hilda Hilst. Bogen havde afgørende indflydelse på tilblivelsen af *Animals of your pasture*, og titlen er hentet fra romanen. *With My Dog Eyes* fra 1986 beskriver, hvordan universitetslæreren Amós Kéres tilsyneladende synker ned i demens. Ligesom *Molloy* hos Samuel Beckett eller *Molly Bloom* hos James Joyce fortæller Kéres sin historie som en febrilsk, fragmenteret monolog med indslag af mani, poesi og moralsk fordærv. Hilst hyldede det obskøne som litterært virkemiddel (hendes værker viger ikke tilbage for at skildre enhver kropsfunktion), og efterhånden som Kéres' identitet går i opløsning, skildrer hun hans tanker som splittet mellem tågede, uhåndgribelige minder og skarpe jag af fysiske impulser.

En anden af Gísladóttirs yndlingsforfattere er den polske nobelpristager Olga Tokarczuk, hvis romaner på lignende vis kaster et excentrisk og bidende oprigtigt skær over den menneskelige psyke, blot set gennem en skæv prisme af ironi. ”For mig at se er de fleste af hendes bøger på sin vis komedier, de skjuler det bare godt,” siger komponisten. ”Og indimellem føler jeg noget lignende i forbindelse med min egen musik ... 'Er du meget vred?' bliver jeg spurgt. Og det er jeg altså ikke. Eller i hvert fald ikke hele tiden!” tilføjer hun leende. I *Kør din plov over de dædes knogler* (udgivet på polsk i 2009) – titlen er hentet fra den visionære engelske digter William Blake, men kunne lige så vel være beslægtet med værkstitler af Gísladóttir som *Music to accompany your sweet splatter dreams* (2019) eller *Split thee, Soul, to Splendid Bits (attn.: no eternal life/light this time around)* (2018) – fortæller Tokarczuk en noir-lignende mordhistorie fra en afsides landsby i grænselandet

mellem Tjekkiet og Polen. Hovedpersonen er en gammel lærer, Janina Duszejko, der holder opsyn med de lokale ferieboliger og opdager en række mystiske dødsfald, begyndende med den kværlantiske nabo, som hun kalder Store Fod. Duszejko, der er amatørastrolog og har oversat Blakes digte, prøver at overbevise andre om, at de pågældende er blevet myrdet af de lokale vilde dyr som hævn for jægernes gerninger. Duszejko, der næsten føler sig som shaman og på bølgelængde med dyrene, ser samtidig verden som en midaldrende, enlig kvinde, der med tør og sarkastisk humor vender sin foragt mod sig selv. (Da hun fortæller politichefen om sin mistanke: "Han vidste ikke om jeg gjorde grin med ham. Eller om han havde mødt en galning. Andre muligheder var der ikke. Jeg så hvordan blodet pludselig steg ham til hovedet. Han var sikkert den psykiske type som ender med at dø af en hjerneblødning.") Tokarczuks geni består i at præsentere sin hovedperson på den værste og mest uforklarlige måde og alligevel få os til at føle med hende (indtil tæppet i bogens afsluttende kulmination bliver trukket væk under os). I en nyere roman, *Ksiegi Jakubowe* [engelsk oversættelse: *The Books of Jacob*] (2014), præsterer hun en lignende bedrift i endnu større skala ved at lade os se verden med den sociopatiske kultleder Jacob Franks øjne. "Hun karakteriserer ham aldrig for alvor sådan, hun fordømmer aldrig for alvor, og det aspekt af bogen holder jeg virkelig meget af," forklarer Gísladóttir. "Men det er virkelig ubehageligt at læse en tusind sider lang bog om en så modbydelig og voldelig person. Jeg er stadig ikke helt kommet mig over den, den ramte på en eller anden måde virkelig noget!"

Der er intet umiddelbart komisk ved de tre orkesterværker på denne udgivelse, COR (2021), *Hringla* (2021-22) og VAPE (2016). Med VAPE som den eneste mulige undtagelse (det vender jeg tilbage til) er de relativt abstrakt tænkte – i hvert fald mere end SILVA og *Animals of your pasture* – omend de alle har deres øjeblikke med absurd stædighed og klanglige ekstremer. Ikke desto mindre

er sammenhængen med Tokarczuks værker slående. Her er for eksempel en fascination af sprog og sammenfald. Her er en kompromisløs afsøgning af kroppen i alle dens udskejelser og svagheder. Og der er frem for alt livet; luftigt og midt mellem forskellige tilstande, hverken mørkt eller lyst, et "evigt Tusmørke."

COR blev bestilt af og skrevet til WDR Sinfonieorchester i 2021. Som i mange andre af Gísladóttirs nyere værker har titlen flere mulige betydninger. I dette tilfælde kommer de fra to forskellige sprogkulturer, nemlig middelalderfransk og latin: *cuer/cor* i betydningen "hjerter" og *cors/corpus* i betydningen "krop". På flere andre sprog er "chor" derudover roden i for eksempel det danske "kor". Hjerter, krop, kor. Navneord, som er både fysiske (blod, kød, stemme) og abstrakte (tingenes kerne), hymner og kadavere. "COR er baseret på en collage af disse forskellige aspekter," skriver Gísladóttir i sin korte programnote, "med henblik på at kaste lys (eller om man vil mørke) over deres eksistentielle helhed."

Hvis orkestre også er organismer, er det et rasende vilddyr, Gísladóttir vækker til live i COR. Musikken begynder med et urbrøl, hvor messingblæsere og fløjter growler ned i deres instrumenter, slagstøjspillere trækker paprør skrigende hen over tamtamskind, og oboer og klarinetter sætter ind med brøl af rå overtoner. Under det hele ligger et dybt, udholdt E og fungerer som en kæde, der holder fast i det hele og kun lige akkurat bevarer kontrollen.

Kernen fastholdes af syv forstærkede kontrabasser – Gísladóttirs eget instrument – der, som det eneste strygeinstrument, spiller næsten konstant hele stykket igennem. Nogle gange er de den kraftige lænke, der holder vilddyret tilbage. Andre gange smelter de sammen med en lys fløjtestemmes hviskende flagren. Kun på ét tidspunkt bliver de fuldstændig tavse; nemlig under værkets højdepunkt.



Det er, som Gísladóttir formulerer det i sit forord ”the CORe of it all”, en ”vanvittig slagtøjssolo”. Mens bassisterne i to minutter spiller korte figurer i frit tempo, opbygger de fire slagtøjsspillere et langt og tilsyneladende endeløst crescendo på tamtammerne. Da lydstyrken er maksimal, falder kontrabasserne fra – besejrede, eller blot ikke længere nødvendige – mens slagtøjsspillerne fortsætter med at hamre løs som besatte. (Notationen på dette sted er slet og ret en tæt sort blok med linjer som årringe. Noget mere præcist ville hindre musikerne i at give sig fuldstændig hen.) Tamtammernes bulder bliver ved i yderligere 42 sekunder (”virkelig så meget larm som muligt”, insisterer partituret), før det bliver afbrudt af dirigenten og får lov til at klinge ud og forsvinde.

Inde i den lange afmatning vender kernen umærkeligt tilbage i form af dæmpede tremoloer over et dybt H – den første forandring af værkets underliggende harmonik i over 13 minutter. Virkningen er magisk og har en overraskende baggrund. Som teenager spillede Gísladóttir modvilligt bas i skoleorkestret. Hun havde gået til violin som barn, men opgav det til fordel for fodbold. Først under et års udvekslingsophold i New Zealand blev hun lokket tilbage til musikken, da skoleorkestret skulle bruge en elev med strygererfaring til at spille bas. Og da hun vendte tilbage til Island, sluttede hun sig til et skoleorkester. Hun indrømmer gerne selv, at hun ikke tilførte orkestret noget videre. Hun kom til prøverne, men uden at øve sig nævneværdigt indimellem. En dag skulle der imidlertid prøves på Prokofjevs Suite nr. 2 af balletmusikken fra *Romeo og Julie*. Satsen begynder med et kæmpestort messingcrescendo efterfulgt af en glorie af strygere i pianissimo, der synes at trænge ud af crescendoet. At høre det for første gang var en skelsættende musikalsk oplevelse for hende. ”Det var der, jeg forelskede mig i musik,” siger Gísladóttir i dag. ”Og jeg tror også, at dette øjeblik altid følger mig.”

COR slutter således meget anderledes, end det begyndte. I praksis er de to tilstande – raseri og ro – imidlertid blot forskellige måder at sige grundlæggende det samme på. Den ene er pakket ind i den anden, to fortolkninger af den samme ubestemmelige form.

\*\*\*

Tanken om at skabe mange ting af en enkelt udspringer af Gísladóttirs kontrabasspil. På grund af sine lange, tykke strenge og sit store resonansrum frembringer bassen en lyd, der er rig på overtoner og svingninger. Selv små variationer af fingrenes tryk eller buens hastighed kan åbne nye verdener. Der kan rummes tusindvis af universer i et enkelt punkt, og det udnyttes både i kontrabaskoret i COR og i solobasstemmen i *Hringla*, spillet af Gísladóttir selv. Ved at lære at kontrollere disse verdener – flytte hænderne en ganske lille smule for på den måde at aktivere dem og skifte mellem dem – er Gísladóttir nået frem til både at betragte bassen som en organisk forlængelse af sin krop og en form for hjem. Ligesom en puppe er den noget, hun lader omslutte sig (uanset at hun selv rent fysisk omslutter kontrabassen) og lader sig opluge af og forvandle inden i. Og denne puppelignende stemthed trænger også ind i hendes måde at tænke på: ”Jeg føler, jeg forstår verden bedst, når jeg tænker på samme måde. Så flagrer mine tanker ikke lige så meget, synes jeg.”

Denne dobbelthed af at flagre og at fokusere – symboliseret ved, at strengen på en kontrabas frembringer en stabil tone gennem konstante vibrationer – er også den grundlæggende dynamik i *Hringla*, som blev skrevet i forbindelse med, at Gísladóttir i 2022 modtog Gladsaxe Musikpris. Foruden orkester omfatter værket Gísladóttir som improviserende solist og elektroniske lydprojektioner baseret



på musikken fra hendes bas. Værkets islandske titel har en række forskellige betydninger lige fra metalgenstandes raslen eller klir til vaklende tøven eller ubeslutsomhed. Ligesom i COR påvirker alle disse mulige fortolkninger også stykkets form og klange.

”Hringla” viser sig allerede i Gísladóttirs organisation af slagtoøjet. Tre slagtoøjspillere betjener en række forskellige metalinstrumenter, heriblandt crotales, klokker, vindklokker, tempelklokker, kinesiske gonger og tamtammer. De er alle i stand til at rasle eller i vekslende grad blive fokuseret, lige fra vindklokkernes tilfældige ringlelyde til tempelskålenes entydige, vedvarende toner. Mest karakteristiske er imidlertid tre genstande kendt som Euler-disks. En Euler-disk er et patenteret pædagogisk legetøj med henblik på at demonstrere de fysiske principper i forbindelse med vinkelmoment. Den fungerer efter samme princip, som når man lader en mønt snurre rundt på en plan flade: efterhånden som disken snurrer rundt, mister den langsomt energi på grund af gnidningsmodstanden og vibrationerne. Som følge heraf tipper rotationsvinklen fra lodret til vandret, indtil den til sidst standser raslende op. Da en Euler-disk er konstrueret med henblik på minimal gnidningsmodstand omkring kanten, er det muligt at få den til at snurre rundt i flere minutter ad gangen. Imens skaber den også en optisk illusion af at lette en smule. Nok så vigtigt for Gísladóttir frembringer den to lyde samtidig, efterhånden som diskens vibrationer mod underlaget bliver stadig hurtigere – en tilsyneladende uendeligt opadgående skala og en kontinuert, slagtoøjslignende raslen. Diskens bevægelse og den frembragte lyd fungerer således som indsnævrende kanaler, der omdanner flagren eller raslen i stor skala til et enkelt fokuspunkt. (I filmen *Pearl Harbour* fra 2001 blev den samme lyd interessant nok benyttet til at illudere lyden af torpedoer på vej gennem vand.)

Dobbeltheden af fokus og flagren udspiller sig på mange forskellige niveauer i *Hringla*, lige fra lokale fænomener som en obos summende multitoner eller en basuns ”flængende” glissandoer til aktiveringen af de sarte overtoner, der kommer og går i glimt fra Gísladóttirs bas. Bassen har sin egen flagrende skygge i form af elektronikken, der samler dens lyde og afspiller dem i forvrænget udgave – som en slags flimmer mellem det virkelige og det virtuelle.

Liggetonen fungerer som fokus, men bevæger sig også ved enten at stige eller falde en tone og udløse øjeblikke af krise, når den gør det. Hvis der er et meditativt aspekt i *Hringla* – og det antyder liggetonerne, vindklokkerne og tempelblokkene så afgjort – er det en form for meditation, der anerkender muligheden af at blive forstyrret og måske endda ligefrem hilser den velkommen. Gísladóttir har dyrket yoga i mange år og kender givetvis alt til vanskeligheden ved virkelig at tømme sit sind. Som i så mange andre af sine værker er det ikke idealisme, hun tilbyder i *Hringla*, men oprigtighed. At hun selv er værkets centrum, viklet om sin bas, har også betydning – det er ikke altid klart, hvad der er fokus, og hvad der er flagren – om det er orkester eller solist. De skubber til og trækker i hinanden. Ligesom individet forstyrres af samfundet, forstyrrer hun det også tilbage.

\*\*\*

Selvom Gísladóttirs værker ofte retter et ubehageligt gennemtrængende blik på menneskelige følelser og adfærdsmønstre, sker det dog som regel på abstrakt vis. Værkerne er sjældent forbundet med konkrete begivenheder. VAPE, som er skrevet til DR Symfoniorkestret og blev uropført i 2017 ved PULSAR-festivalen i København, er en undtagelse. Her synes det relevant at anvende de metaforer om mørke og gru, jeg omtalte tidligere. Komponisten blev inspireret til stykket ved at



læse om sarin-giftgasangrebene i Tokyo i 1995 og i særdeleshed beskrivelserne af begivenhederne i de interviews, Haruki Murakami har samlet til sin bog *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche* (2001). Den 29. marts 1997 om morgenen mellem klokken 7.30 og 8.00 gik fem medlemmer af dommedagssekten Aum Shinrikyo op i hver sit tog i metroen i Tokyo. De havde medbragt plastikposer med den dødbringende og særdeles ustabile nervegas sarin i flydende form. De anbragte poserne på gulvet i togvognene og benyttede paraplyer med skarptslæbne spidser til at frigive sarinen, som derefter hurtigt fordampede og bredte sig i vognen, mens angriberne stod af. 14 mennesker omkom (de 13 inden for et døgn), mens mange hundrede blev skadet, i nogle tilfælde alvorligt. Efterhånden blev alle gerningsmændene pågrebet og idømt enten dødsstraf eller fængsel på livstid. I bredere forstand fik angrebene, som Murakami påviser, dybtgående virkning på det japanske samfunds selvopfattelse.

De følgende dage og uger lykkedes det efterforskerne at rekonstruere det forløb på halvanden time, hvor angrebene fandt sted: hvornår hver enkelt angriber steg op i det respektive tog, hvornår hver af dem punkterede sin pose med sarin, og hvornår hvert enkelt tog blev gjort opmærksom på problemet og trukket ud af tjeneste. Ved at komprimere tidslinjerne til blot 10 minutter fik Gisladóttir mulighed for at konstruere en tidsstruktur til sit stykke, en slags transskription af angrebene. Hun delte orkestret op i fem grupper – violiner; bratscher og celloer; kontrabasser, harpe og slagtpøj; træblæsere; messing – og tildelte hver af dem en af tidslinjerne i forbindelse med angrebet. Selve angrebene markeres med skarpe, stikkende lyde i hver enkelt gruppe: spidst pizzicato i strygerne, slag på mundstykket hos messingene, stemmegrynt hos træblæserne og mest symbolsk ved at lade slagtpøjet punktere kugler af bobleplast. I hvert enkelt tilfælde bliver det foregribet af et krybende, skummelt varsel (man kan forestille sig både

flagrende nerver og nervøse pulsslæg i lydbilledet, og også undergrundstog på vej ind til perronen) og efterfulgt af gradvis fordampning og kvælning, skildret i teknikker som skrabeeffekter hos strygerne eller luftlyde og fløjtetoner hos træblæserne. Yderligere to minutter bliver tilføjet til sidst til eftertanke og refleksion med inspiration fra anden del af Murakamis *Underground*, hvor han interviewer medlemmer af dommedagssekten. Stykket fremviser dermed et tredobbelt perspektiv – angribere, ofre og måske endda også gassen selv – der alt sammen er indhyllet og kombineret i den samme flygtige atmosfære.

Gísladóttirs emnevalg har vakt kritik, og hun har også selv forbehold over for stykket; selvom hun reviderede det i 2020, anser hun det stadig for et tidligt værk. Det blev komponeret, mens hun stadig studerede ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, og med sin brug af en stram, på forhånd givet kompositorisk struktur – i stedet for spontan intuition – adskiller det sig fra alle hendes øvrige værker til dato. Ikke desto mindre forsvare hun sit emnevalg med det argument, at det var tanken at beskæftige sig med volden som tema snarere end med detaljerne i forbindelse med de konkrete angreb. Det vil sige at konfrontere volden i sig selv, objektivt og frygtløst. I en vis forstand var Aum-sektmedlemmernes handlinger ikke det vigtige for hende, og det var ofrene uanset deres tragiske død heller ikke. Ligesom Murakami (eller for den sags skyld Tokarczuk) er Gísladóttir ikke interesseret i kulturelt bestemte afbildninger af ”rigtigt” over for ”forkert” eller ”normalt” over for ”vanvid.” I så henseende adskiller VAPE sig markant fra for eksempel sorgen og erindringskarakteren i mange af de værker, der blev komponeret efter angrebene på USA den 11. september, for eksempel John Adams’ *On the Transmigration of Souls* og Steve Reichs *WTC 9/11*. I disse værker bliver dokumentation (navnelister og realoptagelser fra New York hos Adams, optagelser af flyveledere og brandfolk hos Reich) benyttet som en måde at mindes

og skabe dramatisk nærvær på, de er forståeligt nok aktive elementer i et forsøg på at mindes og prøve at forstå. Som abstraktion af vold i tid og rum er VAPE tættere på et værk som *StartEndTime* af lydkunstneren Mark Bain, hvor optagelser af jordrustelser på USA’s østkyst den 11. september 2001 bliver strakt ud og redigeret for at kunne udfoldes hørbart og i realtid. Bains 74 minutter lange lydværk registrerer upartisk flyene, der rammer tårnene, og tårnene, der senere styrter sammen, som ekstreme jordrustelser. I modsætning til Reichs og Adams’ stykker er *StartEndTime* ikke tænkt som et mindeværk, men ifølge kunstneren som en dokumentation af, hvordan det globale terræn bliver ”en form for alarmklokke, der registrerer historier, mens de bliver til”.

På tilsvarende vis lægger Gísladóttir afstand mellem VAPE og de konkrete begivenheder, værket er baseret på. ”Jeg føler ikke, at vold tilhører nogen,” siger hun, ”for vold er noget universelt.” For hendes vedkommende var det interessante i Murakamis beretning ikke volden i sig selv – ”vi kender allerede vold,” siger hun – men ofrenes reaktioner på den. Frigivelsen af en nervegas er noget andet end en bombesprængning eller en flykapring. Der er ikke en klar skillelinje mellem før og efter – kun forskellige grader af koncentration mellem sikkert og usikkert. Så når ofrene i togene begyndte at blive utilpasse, var det kun få af dem, der overvejede, at noget udefrakommende kunne være overgået dem, og mange af dem mærkede slet ingen symptomer før nogen tid efter. ”Alle tænkte bare: ’Jeg må være ved at få influenza, eller måske er vi alle sammen blevet ramt af en virkelig grim virus’, for alle begyndte bare at falde i søvn,” forklarer Gísladóttir. ”Ingen tænker: ’Nogen er kommet for at gøre mig fortræd.’” Deres første indskydelser handlede ofte om deres personlige ubehag. Murakamis interviews afslører, at pendlerne i togvognene ofte ikke kommunikerede med hinanden eller slog alarm, på trods af deres åbenlyse og fælles ubehag. Mange af de ramte fortsatte på

arbejde, prioriterede deres pligtfølelse højest og lagde afstand til begivenhederne omkring sig. Resultatet af volden, konkluderede Murakami, var en blotlæggelse af en foruroligende svaghed i hjertet af det moderne japanske samfund (og som ikke er enestående for Japan).

Det er kendetegnende for sarinangrebene, at uanset de tragiske dødsfald er antallet af dræbte lille i sammenligning med følgevirkningerne for tusindvis af andre gennem en væsentligt længere periode, det være sig langvarige åndedrætsproblemer, synsproblemer eller psykiske og posttraumatiske skader. (En af de interviewede fremhævede over for Murakami ambulanceredderens og lokale beredskabers betydning i så henseende.) For slet ikke at tale om virkningen på det japanske samfund i bredere forstand. Som en flygtig væske bredte sarinangrebene virkninger sig længere og længere ud, samtidig med at de blev stadig mindre koncentreret. Det påvirkede også skildringen af volden i VAPE. Uanset markeringerne af de fem øjeblikke, hvor angriberne punkterede deres poser med sarin, glider de ind i en underliggende entropi, der begynder før angrebene og fortsætter bagefter. Nøjagtig ligesom forskellen på de modsatrettede handlinger kvælning og fordampning udviskes, gør grænsen mellem før og efter volden det også, mellem sarin og ikke-sarin. Den følelse af frygt og ængstelse, som stykket begynder med, forsvinder ikke, og værkets klimaks – et enormt crescendo i trommer og bækkener – finder sted i den såkaldte eftervirknings-sektion uden for tidslinjen med selve angrebene, som om det først er ved nærmere eftertanke, at rædslens sande omfang kommer til at stå klart. Stedet kan minde om tamtammernes crescendo i slutningen af COR, omend der på dette gennemført ekstreme punkt hverken er afklaring eller forløsning bagefter, kun fordampning, der bliver ved med at brede sig, til den er fuldstændig væk.

Når jeg var færdig med min runde, plejede jeg endnu en gang at se mig om og burde vel have følt mig lykkelig over at alt dette stadig fandtes. Det kunne jo lige så godt have været det modsatte. Her kunne jo bare have været lidt græs, nogle vindpiskede græstuer og tidslernes rosetter. Sådan kunne det også have set ud. Eller der kunne have været ingenting, tomhed, et øde sted i kosmos. Det ville måske have været det bedste for alle.

– Olga Tokarczuk: *Kør din plov over de dødes knogler*  
(På dansk ved Hanne Lone Tønnesen, Tiderne Skifter, 2012)

Tim Rutherford-Johnson, 2024



## Medvirkende

Den islandske kontrabassist og komponist **Bárá Gísladóttir** tager i sin musik afsæt i at opfatte lyd som et levende væsen. Hun er født i Reykjavik i 1989 og spillede violin som barn, indtil hun i 2006 gik over til kontrabas. Hun har studeret komposition på Islands Kunsthøgskole hos Hróðmar I. Sigurbjörnsson og Puriður Jónsdóttir og derefter på Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" i Milano, hvor hun også begyndte at komponere indgående under vejledning af Gabriele Manca og med inspiration fra Salvatore Sciarrino samt andre italienske komponister. I 2015 flyttede hun til København, hvor hun afsluttede sine studier på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium hos Niels Rosing-Schow og Jeppe Just Christensen. Hun har boet i København siden.

Kontrabassen spiller en central rolle i Gísladóttirs æstetik som komponist – hendes musik fokuserer ofte på en enkelt grundtone, som hun bygger adskillige klangverdener oven på, parallelt med de flageoletter og overtoner, der kan frembringes ud fra et enkelt punkt på en kontrabasstreng. Hun skelner ikke mellem improvisation og komposition – for hende er der slet og ret tale om to sider af samme sag – og hendes musik omfatter ofte betydelige elementer af improvisation, enten til hende selv som solist eller hendes mangeårige samarbejdspartner, bassisten Skúli Sverrisson. Gísladóttirs musik, der i lige så høj grad er inspireret af dødsmetal og techno som af Giacinto Scelsi, udforsker ekstremer inden for støj og dynamik og er ofte gennemsyret af en mørk sans for humor som i det timelange soloværk for kontrabas *SILVA*, der begynder med en forestilling om et underjordisk rave for træer, eller "rutsjebaneturen for ateister" for strygetrio og cembalo, *Split thee, Soul, to*

*Splendid Bits (attn.: no eternal life/light this time around)* (en af satstitlerne er ”OMFG have mercy on us”).

Foruden i sin duo med Sverrisson optræder Gísladóttir med det islandske kammerorkester Elja. I 2018 modtog hun Léonie Sonnings Talentpris, og i 2024 blev hun tildelt Ernst von Siemens Musikstiftungs Komponistlegat, som ud over legatprisen også omfatter co-produktionen af denne portræt-CD. Hendes værk VÍDDIR blev i 2022 nomineret til Nordisk Råds Musikpris. Gísladóttirs musik udkommer på Edition-S og er blevet indspillet af pladeselskaberne Smekkleysa, Dacapo Records, Sono Luminus og Mengi.

**Islands Symfoniorkester** er det islandske nationalorkester og en af landets førende kulturinstitutioner. Orkestrets base er den prisbelønnede koncertsal Harpa i Reykjavík. Orkestret, der har modtaget stor ros for sine koncerter og indspilninger, gennemfører hvert år en fuld abonnementsæson samt skole- og familiekoncerter og koncerter helliget nutidig musik.

Eva Ollikainen står i spidsen som orkestrets chefdirigent, en post der tidligere har været besat af dirigenter som Osmo Vänskä, Petri Sakari, Jean-Pierre Jacquillat, Ilan Volkov og senest Yan Pascal Tortelier. Vladimir Ashkenazy er orkestrets æresdirigent.

Islands Symfoniorkester præsenterer et bredt udvalg af programmer, lige fra velkendte klassikere til uropførelser af nye værker af islandske og internationale komponister. Orkestret har fået stor anerkendelse for sin indsats for ny islandsk musik, og dets indspilninger på Deutsche Grammophon, BIS, Chandos, Naxos

og Sono Luminus har både vundet MIDEM-priser og er blevet GRAMMY-nomineret for bedste orkesterpræstation. Hovedparten af orkestrets koncerter bliver transmitteret live i islandsk radio, ligesom udvalgte koncerter bliver sendt på landsdækkende tv. Islands Symfoniorkester har optrådt overalt i Europa og andre dele af verden, heriblandt ved BBC Proms og i Wiener Musikverein, Carnegie Hall i New York og Kennedy Center i Washington.

Med sit elegante og ekspressive kropssprog, sit naturlige sceniske nærvær og sin smittende musikalitet er **Eva Ollikainen** en af vor tids førende dirigenter. Hun har været chefdirigent og kunstnerisk leder for Islands Symfoniorkester siden 2020 og er tidligere chefdirigent for Nordisk Kammerorkester i Sundsvall.

Nylige og kommende højdepunkter omfatter engagementer hos Wiener Symfonikerne, Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Stockholm Filharmonikerne, Helsinki Filharmonikerne, Los Angeles Filharmonikerne, Baltimore Symfonikerne, Royal Scottish National Orchestra, Det Belgiske Nationalorkester, Aarhus Symfoniorkester, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Sveriges Radios Symfoniorkester, Kringkastingsorkesteret i Norge, BBC Symfonikerne, BBC Filharmonikerne og Prags Radiosymfoniorkester.

Eva Ollikainen har desuden dirigeret opera på Semperoper i Dresden, Operaen i København, GöteborgsOperan, Kungliga Operan i Stockholm og Den Finske Nationalopera. Hun er desuden stærkt optaget af nutidig musik og blandt andet kendt for sine opførelser af den islandske komponist Anna Þorvaldsdóttir, som hun arbejder tæt sammen med.

# Iceland Symphony Orchestra

## 1st violin

Sigrún Eðvaldsdóttir  
Una Sveinbjarnardóttir  
Zbigniew Dubik  
Pálína Árnadóttir  
Margrét Kristjánsdóttir  
Júlíana Elín Kjartansdóttir  
Bryndís Pálsdóttir  
Lin Wei  
Laufey Jensdóttir  
Guðbjartur Hákonarson  
Hildigunnur Halldórsdóttir  
Olga Björk Ólafsdóttir

## 2nd violin

Gunnhildur Daðadóttir  
Margrét Þorsteinsdóttir  
Hekla Finnsdóttir  
Sigurlaug Eðvaldsdóttir  
Ólöf Þorvarðsdóttir  
Hlín Erlendsdóttir  
Ingrid Karlsdóttir  
Kristján Matthíasson  
Justyna Bidler  
Þórdís Stross

## Viola

Þórunn Ósk Marinósdóttir  
Þórarinn Már Baldursson  
Sarah Buckley  
Kathryn Harrison  
Fidel Atli Quintero Gasparsson  
Herdís Anna Jónsdóttir  
Svava Bernharðsdóttir  
Eyjólfur Bjarni Alfreðsson

## Cello

Sigurgeir Agnarsson  
Sigurður Bjarki Gunnarsson  
Bryndís Halla Gylfadóttir  
Bryndís Björgvinsdóttir  
Margrét Árnadóttir  
Hrafnkell Orri Egilsson  
Urh Mrak

## Bass

Xun Yang  
T.C. Fitzgerald  
Þórir Jóhannsson  
Jacek Karwan  
Hávarður Tryggvason  
Richard Korn  
Gunnlaugur Torfi Stefánsson

## Flute

Emilía Rós Sigfúsdóttir  
Kristín Ýr Jónsdóttir  
Martial Nardeau

## Oboe

Julia Hantschel  
Matthías Nardeau  
Eydís Lára Franzdóttir

## Clarinet

Grímur Helgason  
Finn Schofield  
Rúnar Óskarsson

## Bassoon

Clara Manaud  
Bryndís Þórsdóttir  
Brjánn Ingason

## Horn

Stefán Jón Bernharðsson  
Asbjørn Ibsen Bruun  
Emil Friðfinnsson  
Joseph Ognibene  
Maximilian Riefellner

## Trumpet

Einar Jónsson  
Eiríkur Örn Pálsson  
Guðmundur Hafsteinsson

## Trombone

Jón Arnar Einarsson  
Sigurður Þorbergsson

## Bass trombone

David Bobroff

## Tuba

Tom Yaron Meyerson

## Harp

Elisabet Waage

## Timpani

Soraya Nayyar

## Percussion

Steeff van Oosterhout  
Frank Aarnink  
Eggert Pálsson  
Soraya Nayyar

Recorded at Eldborg in Harpa, Reykjavík, Iceland, on 4–7 December 2023  
Producer, editing: Ragnheiður Jónsdóttir  
Engineer, mixing and mastering: Daniel Shores

© & © 2024 Dacapo Records, Copenhagen. All rights reserved.

*Everlasting Dusk*, by Tim Rutherford-Johnson, translated from the English by  
Gudrun Brug (German) and Jakob Levinsen (Danish)  
Proofread by Hayden Jones, Burkhard Schäfer and Jens Fink-Jensen  
Photos © Anna Maggý  
Design by Studio Tobias Røder, [www.tobiasroeder.com](http://www.tobiasroeder.com)  
Printed by Narayana Press, Denmark, 2024

Publisher: Edition-S, [www.edition-s.dk](http://www.edition-s.dk)

VAPE was written for the Danish National Symphony Orchestra and the PULSAR  
Festival 2017. *Hringla* was composed to mark the occasion of receiving the  
Gladsaxe Music Prize 2022. COR was commissioned and written for the WDR  
Symphony Orchestra in 2021.

With support from Augustinus Fonden, Koda Kultur, Rannís Recording Fund,  
STEF Recording Fund and William Demant Fonden

This release is available in Dolby Atmos® through a range of streaming platforms.

A co-production with the Ernst von Siemens Music Foundation as part of the  
Composer Prize 2024 to Bára Gísladóttir



William  
Demant | Fonden



8.224759 [www.dacapo-records.dk](http://www.dacapo-records.dk)

Dacapo Records is supported by the Danish Arts Foundation



DANMARKS NATIONALE  
MUSIKANTOLOGI

Dacapo Records, Denmark's national record label, was founded in 1989 with the purpose of releasing the best of Danish music past and present. The majority of our recordings are world premieres, and we are dedicated to producing music of the highest international standards.