



TYLER FUTRELL
STABAT
MATER

BRITTLE FLUID · VUGGESANG

eirin rognerud
astrid nordstad
TERJUNGENSEMBLE
lars-erik ter jung

FUTRELL, Tyler (b. 1983)

Stabat Mater (2021) *(Wilhelm Hansen)*

28'56

for two voices, strings and harpsichord

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | 1. Prelude: Crossbeam, nails | 1'22 |
| 2 | 2. Stabat Mater dolorosa | 3'36 |
| 3 | 3. Interlude: Pierced | 1'10 |
| 4 | 4. O quam tristis | 1'45 |
| 5 | 5. Quae moerebat et dolebat | 1'30 |
| 6 | 6. Quis est homo | 2'31 |
| 7 | 7. Eja Mater (part 1) | 2'08 |
| 8 | 8. Eja Mater (part 2) | 3'40 |
| 9 | 9. Fac me vere tecum flere | 2'32 |
| 10 | 10. Fac me plagis vulnerari | 2'45 |
| 11 | 11. Lullaby (from <i>Lament świętokrzyski</i>) | 2'00 |
| 12 | 12. Quando corpus morietur | 3'54 |

13 **Brittle Fluid** (2014) for string orchestra *(NB noter)* 11'06

14 **Vuggesang** (Lullaby) (2016/2022) for cello duet *(NB noter)* 11'06

TT: 52'01

TERJUNGENSEMBLE · Lars-Erik ter Jung *conductor*

Eirin Rognerud *soprano* · Astrid Nordstad *mezzo soprano*

Lars Henrik Johansen *harpsichord*

Ingvild Nesdal Sandnes, Ulrikke Henninen *cello*

T Tyler Futrell (b. 1983) is an eclectic Oslo-based composer, originally from northern California. After studying with Lee Hyla at the New England Conservatory, and then Bent Sørensen at the Royal Danish Academy of Music (which included a year with Michael Jarrell at the University for Music and Performing Arts Vienna), he moved to Norway, where he became a citizen.

Since then, Futrell has worked with ensembles such as the Norwegian Soloists' Choir, the Trondheim Soloists, Bit20, the Norwegian Radio Orchestra, the London Contemporary Orchestra Soloists, the Athelas Sinfonietta, the Wiener Concert-Verein String Orchestra, and the Zapolski, Engegård and Bozzini string quartets. These collaborations and others took place at events and venues such as the Ultima Festival (Oslo), KLANG Festival (Copenhagen), Oslo International Church Music Festival, Nordic Music Days (Helsinki), Jordan Hall (Boston), Kings Place (London), Borealis Festival (Bergen), Weimar Spring Days Festival and Institut del Teatre de Barcelona.

His work often attempts to synthesise different aesthetic-historical branches, and often uses space as part of the musical logic or transmission of meaning, towards the goal of a coherent music that is equally striking emotionally, intellectually and perceptually. Influences include *musique concrète instrumentale*, holy minimalism, late romanticism, spectralism, formalism, and contemporary choreography and theatre.

Futrell has received various Norwegian stipends and prizes, including a three-year Government Grant for Artists (Statens Kunstnerstipend), a development grant (Fordypningsstipend) from the Composers' Remuneration Fund (Komponistenes vederlagsfond), and a grant from the Ingerid, Synnøve and Elias Fegersten Foundation. *Stabat Mater* was nominated for the Nordic Council Music Prize in 2024. His work is published by Edition Wilhelm Hansen and the Norwegian National Library.

When I was asked to write these notes myself, I was initially hesitant. It's important for me that expressions of my intentions do not supplant the crucial interpretative roles of musician or listener. Whatever my intentions, I may have done something else – certainly where some are concerned. I encourage the reader to listen first, and then to view my notes as information perhaps interesting to know, but in no way necessary to the understanding of the music.

The idea and motivation to make this recording came from the audience which attended the *Stabat Mater* première. Both I and the Oslo International Church Music Festival, which put it on at the Sofienberg Church, received many requests to hear the piece a second time, which resulted in the festival arranging a repeat concert, this time in the larger Oslo Cathedral. The première itself took place shortly after the start of Russia's attack on Ukraine, which undoubtedly affected the intensity of the response. The themes of permanent separation through death, and of mothers losing children, sadly seem to always be relevant; the immediacy of this dark universality was present among the listeners.

Stabat Mater was commissioned by Lars-Erik ter Jung for his then-new ensemble, TERJUNGENSEMBLE. Workshops with the Norwegian soprano Silje Aker Johnsen influenced the crucial soprano role. Originally the première was to have taken place at the Hardanger Musikkfest but, as a result of COVID-19 shuffling, Oslo ended up going first. When the Hardanger concert did come around (the work's fourth performance), BBC presenter Fiona Talkington wrote of it:

I watched the water pour down the mountainsides, like tears [...] I scribbled in my notebook something about how do you prepare an audience for this? 'Do you tell an audience that their hearts are about to be broken?' I wrote. I think we all wept by the flickering candlelight, for mothers around the world torn from those they love.

It is striking that there are always people in the audience who have a very strong reaction to this piece. Of course, these listeners may be reacting equally to some-

thing in their own lives. But still, nothing I'd written prior to *Stabat Mater* elicited this type of response, and I am still sorting out what that should mean for me as a composer going forward.

It will be interesting to see how the work comes across for people removed from the live concert situation. There are a few semi-theatrical things that do not fully transfer: the first note the soprano sings, for example. She covers her mouth with her hand, as if suppressing a scream. My thought behind this was that she is caught off-guard by her raw expression of anguish and ashamedly tries to hide it. We decided that this moment might be confusing for a listener who can't see what causes the change in sound, and so eliminated it for the recording. Another example is that a big chunk of the middle of the piece has the mezzo singing from a different position, typically halfway down the church aisle. My thought behind this was physically to illustrate or underline the separation that is one of the piece's themes. This is present in the recording, but perhaps less noticeable than in a live performance.

The music journalist Bodil Maroni Jensen reflected after the Oslo première: 'Why so beautiful?', adding: 'Can we tolerate this beauty?' It is an apt way to sum up my thoughts while writing *Stabat Mater*. As I started delving into the text, the many beautiful settings over the centuries that had originally drawn me to the project started to feel strange, as so much of the music is beautiful, expressing sadness, as opposed to brutal, expressing agony. That upbeat joy is often present is also undeniably odd, though obviously about Christian theology (as well as the contrasts typical of the baroque style). Around this time, then-President Trump was separating children from their parents at the US/Mexico border, and there were images on TV of child and mother screaming for each other. I thought: 'this is the emotion of the scene, not melancholically looking on'.

So, in my mind, the piece became a meta-work, a *Stabat Mater* about the *Stabat Mater*; what is has, and has not been over its 600-year musical history: 'Why so

beautiful?’ To pose that question, one must refer to beauty, and in writing the piece I gave myself permission to write the most beautiful music I was capable of – at least, a certain familiar type of beauty – as an important ingredient, in order to participate in the long tradition, and in order to ask the question.

At the same time, I knew the piece couldn’t only be that: it needed to reflect what the tradition has tended to obscure. Contemporary techniques are used mostly to help with the ‘brutal’ or concrete side of that equation; I also include an altered version of the Brahms lullaby (*Wiegenlied*, Op. 49 No. 4), set to a Polish text in the *Stabat Mater* tradition (which I was aware of thanks to Górecki’s Third Symphony), because I felt any mother in that situation would try to comfort her child, even a grown one. My general strategy was to try to make the situation described in the text as psychologically real as I could, while remaining connected to tradition. Bodil Maroni Jensen writes (her last two sentences refer to how the lullaby entrance is set up):

The contrast pierces every time the soprano starts a phrase high in the register. At the limit of what is possible. At the limit of what can be endured. On the verge of a scream. The orchestra lies faintly below, with long notes that without warning leave the beautiful and slide into noise [...] Towards the end, the noise penetrates the orchestra. The human is breaking apart.

There are many other (I hope) more subtle allusions in the piece, beyond the Brahms or Górecki (who in fact gets two). Barber’s *Adagio for Strings* is one; its use in the film *Platoon* makes it a good representative (like *Stabat Mater*) of a general tendency to beautify suffering and horror.

There is a back and forth between reference and realism, beauty and brutality, and also attempts to blend these dichotomies. Beauty may in places suffuse the piece – but a reminder of the unfolding concrete reality is never far away. As Rasmus Weirup reflects in *Seismograf*:

Even the most romantic passages trembled ominously in the constant awareness of the terrible sorrow that lay just within reach. The most harmonious passages were quickly transformed into dragging, shrill cries of lamentation, while the purest beautiful song suddenly, without warning, broke into a desperate howl, and the most cautious bow strokes were replaced by firm blows directly on the wooden bodies of the instruments, which sounded like lifeless bones crushed against the floor.

The other two works on this album are connected to *Stabat Mater*, at least this *Stabat Mater*. **Vuggesang**, meaning ‘lullaby’ in Norwegian, relates directly to the altered Brahms lullaby appearance in *Stabat Mater*. It was commissioned by the Norwegian cellist Torun Sæter Stavseng, and was originally a solo piece. The duo version presented here, performed by the cellists of TERJUNGENSEMBLE, gives greater phrasing flexibility and expression to the piece (removing most of the pesky double-stops), even if sacrificing the intimacy or directness of a solo. Overall, I felt the music sang best this way. The music unfolds slowly in two halves (stopped notes, then natural harmonics), with a brief, recurring reference to Beethoven’s *Heiliger Dankgesang* – not thanksgiving for the composer’s own life in this case, but perhaps for the new life the lullaby would be directed to.

Brittle Fluid is both thematically and causally connected to *Stabat Mater*. It was also commissioned by Lars-Erik ter Jung, then artistic director of the Telemark Chamber Orchestra. Working together on *Brittle Fluid* is what led to the later commission of *Stabat Mater*. In that sense, this album is a documentation of our collaboration. For this album, I arranged a version of the piece for 11 strings (the original was for 14), so that the smaller TERJUNGENSEMBLE could play it.

The working title of *Brittle Fluid* was ‘The Ice Palace’, after the haunting novel by Tarjei Vesaas. The title describes a frozen waterfall – something I had never, growing up in California, contemplated could exist – and I became interested in the challenge of depicting something simultaneously static and dynamic. It opens

with a reference to a game I sometimes play at (unfrozen) waterfalls: drawing out particular pitches from the wash of white noise. Following this, two depictions of a waterfall freezing occur, using different strategies. Then comes, very loosely, the programme: in the novel a young girl gets lost playing in the chambers created behind the frozen waterfall, and slowly freezes to death, amid hypothermic hallucinations as the rising sun shines through the icy walls.

So death is present in this piece as well – although there is no one looking on. Townspeople, especially a young new friend at school, are impacted, look for her, but their loss differs from the loss within *Stabat Mater*: it's one that hangs and lingers, not one that sears and cuts. While *Stabat Mater* is from the perspective of the one losing, *Brittle Fluid* is from that of the one dying, as well as, finally, what Werner Herzog calls 'the cruel indifference of nature'.

© *Tyler Futrell 2024*

After a multifaceted career as a violinist, **Lars-Erik ter Jung** currently works full time as a conductor. He has studied with famous conducting teachers such as Jorma Panula, George Hurst and Colin Metters. Ter Jung's experience as leader of the Bergen Philharmonic Orchestra and of various chamber orchestras and ensembles has given his conducting work a unique insight in a wide variety of repertoire ranging from chamber, symphonic and contemporary music to opera and ballet. He has conducted leading Norwegian orchestras including the Oslo Philharmonic and Norwegian Chamber Orchestra. He was the artistic director of the Telemark Chamber Orchestra in Norway for more than two decades, and in 2019 established a new chamber orchestra, TERJUNGENSEMBLE, which he has brought to the forefront of the music scene in Norway, not least as an ensemble for contemporary music. Lars-Erik ter Jung received the Norwegian Society of Composers 'Performer of the Year' award in 2023.

www.larserikterjung.no

TERJUNGENSEMBLE has established itself as a chamber orchestra with a distinctly contemporary profile and as an important player on the Norwegian music scene. The ensemble aims to contribute to the enrichment of the contemporary repertoire by regularly commissioning new works. New music appears on its concert programmes alongside historically important works, creating a dialogue that is both contrasting and stimulating. Founded in 2019, the ensemble quickly established itself after COVID restrictions were lifted, thanks to the quality of its performances, both in concert and on disc.

The group has premièred numerous works, several of which have been performed at the Ultima Oslo contemporary music festival. Tyler Futrell's *Stabat Mater* and the projects built around this work in 2022 have helped to make TERJUNGENSEMBLE one of today's leading independent ensembles of its kind. TERJUNGENSEMBLE is generously supported by the Arts Council of Norway.

Norwegian soprano **Eirin Rognerud** studied at the Barratt Due Institute of Music in Oslo and at the Juilliard School in New York. After graduating she joined the opera studio of the Bavarian State Opera where she performed roles such as Barbarina in *Le Nozze di Figaro*, Papagena in *Die Zauberflöte*, Giannetta in *L'elisir d'amore* and Suor Genovieffa in *Suor Angelica*. She has also performed with distinguished orchestras such as the Munich Radio Orchestra and the Nuremberg Symphony Orchestra, and participated in festivals such as Fjord Classics, Joye in Aiken, and the International Meistersingers Akademie.

Born in Trondheim, mezzo-soprano **Astrid Nordstad** studied at the Norwegian Academy of Music in Oslo and the Oslo National Academy of the Arts. She went on to study at the Royal Danish Opera Academy in Copenhagen. She has since performed at the Norwegian National Opera, the Royal Danish Opera and the Bergen

National Opera. In concert, she has sung solo parts in Handel's *Messiah*, Bach's *St John Passion* and *Christmas Oratorio* as well as Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* and *Rückert-Lieder* with conductors such as Marc Soustrot, Ādám Fischer and Marc Minkowski at venues including the Elbphilharmonie in Hamburg and the Concertgebouw Amsterdam. Astrid Nordstad received the prestigious Tom Wilhelmsen Opera and Ballet Prize in 2022.

www.astridnordstad.com

TERJUNGENSEMBLE

Lars-Erik ter Jung *conductor*

Bogumila Dowlasz *violin*

Inga Mathilde Gorset *violin*

Emil Huckle-Kleve *violin*

Katrine Buvarp Yttrehus *violin*

Marit Egenes *violin*

Emilie Benedicte Haagenrud *violin (Brittle Fluid)*

Hanna Marie Thiesen *violin (Stabat Mater)*

Anders Rensvik *viola*

Pål Solbakk *viola (Brittle Fluid)*

Arthur Bedouelle *viola (Stabat Mater)*

Ingvild Nesdal Sandnes *cello*

Ulrikke Henninen *cello*

Kjetil Sandum *double bass*

Lars Henrik Johansen *harpsichord (Stabat Mater)*

T Tyler Futrell (geb. 1983) ist ein vielseitiger Komponist aus Oslo, der ursprünglich aus Nordkalifornien stammt. Nach seinem Studium bei Lee Hyla am New England Conservatory und bei Bent Sørensen an der Königlich Dänischen Musikakademie (einschließlich eines Jahres bei Michael Jarrell an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) zog er nach Norwegen, wo er die Staatsbürgerschaft erhielt.

Seitdem hat Futrell mit Ensembles wie dem Norwegian Soloists' Choir, den Trondheim Soloists, Bit20, dem Norwegischen Rundfunkorchester, den London Contemporary Orchestra Soloists, der Athelas Sinfonietta, dem Wiener Concert-Verein und den Streichquartetten Zapolski, Engegård und Bozzini zusammengearbeitet. Diese und andere Kooperationen fanden bei Veranstaltungen und an Orten wie dem Ultima Festival (Oslo), KLANG Festival (Kopenhagen), Internationalen Kirchenmusikfestival Oslo, Nordic Music Days (Helsinki), Jordan Hall (Boston), Kings Place (London), Borealis Festival (Bergen), Weimarer Frühlingstage und Institut del Teatre de Barcelona statt.

In seinem Werk versucht er oft, verschiedene ästhetisch-historische Richtungen zu synthetisieren, und nutzt den Raum als Teil der musikalischen Logik oder der Bedeutungsübertragung, um eine kohärente Musik zu schaffen, die emotional, intellektuell und wahrnehmungsmäßig gleichermaßen beeindruckend ist. Zu seinen Einflüssen gehören die *musique concrète instrumentale*, der heilige Minimalismus, die Spätromantik, die Spektralmusik, der Formalismus sowie die zeitgenössische Choreographie und das Theater.

Futrell hat verschiedene norwegische Stipendien und Preise erhalten, darunter ein dreijähriges staatliches Stipendium für Künstler (Statens Kunstnerstipend), ein Entwicklungsstipendium (Fordypningsstipend) des Komponistenvergütungsfonds (Komponistenes vederlagsfond) und ein Stipendium der Ingerid, Synnøve und Elias Fegersten Stiftung. *Stabat Mater* wurde für den Musikpreis des Nordischen Rates

2024 nominiert. Sein Werk wird von der Edition Wilhelm Hansen und der Norwegischen Nationalbibliothek veröffentlicht.

Als ich gebeten wurde, diese Anmerkungen selbst zu schreiben, habe ich zunächst gezögert. Es ist mir wichtig, dass die Äußerung meiner Absichten nicht die entscheidenden interpretativen Rollen des Musikers oder Zuhörers verdrängt. Was auch immer meine Absichten waren, ich habe vielleicht etwas ganz anderes bewirkt – bei einigen sicherlich. Ich ermutige den Leser, zuerst zuzuhören und dann meinen Text als Informationen zu betrachten, die vielleicht interessant sind, aber für das Verständnis der Musik in keiner Weise notwendig sind.

Die Idee und die Motivation für diese Aufnahme kamen vom Publikum, das der Uraufführung des *Stabat Mater* beiwohnte. Sowohl ich als auch das Internationale Kirchenmusikfestival Oslo, das das Werk in der Sofienbergkirche aufführte, erhielten viele Anfragen, das Stück ein zweites Mal zu hören, was dazu führte, dass das Festival ein Wiederholungskonzert arrangierte, diesmal in der größeren Kathedrale von Oslo. Die Uraufführung selbst fand kurz nach dem Beginn des russischen Angriffs auf die Ukraine statt, was sich zweifellos auf die Intensität der Reaktion auswirkte. Die Themen der dauerhaften Trennung durch den Tod und Mütter, die ihre Kinder verlieren, scheinen leider immer aktuell zu sein; die Unmittelbarkeit dieser dunklen Universalität war bei den Zuhörern präsent.

Stabat Mater wurde von Lars-Erik ter Jung für sein damals neues Ensemble TERJUNGENSEMBLE in Auftrag gegeben. Workshops mit der norwegischen Sopranistin Silje Aker Johnsen beeinflussten die entscheidende Sopranrolle. Ursprünglich sollte die Uraufführung im Rahmen des Hardanger Musikkfest stattfinden, das aber aufgrund von COVID-19 verschoben wurde, und so war Oslo die erste Station. Als das Hardanger-Konzert schließlich stattfand (die vierte Aufführung des Werks), schrieb die BBC-Moderatorin Fiona Talkington darüber:

Ich sah zu, wie das Wasser die Berghänge hinunterlief, wie Tränen [...] Ich kritzelte etwas in mein Notizbuch darüber, wie man ein Publikum auf so etwas vorbereiten soll? „Sagt man den Zuschauern, dass ihnen das Herz gebrochen werden wird?“ schrieb ich. Ich glaube, wir haben alle im flackernden Kerzenlicht geweint, für die Mütter auf der ganzen Welt, die von ihren Lieben getrennt wurden.

Es ist auffällig, dass es immer wieder Menschen im Publikum gibt, die sehr stark auf dieses Stück reagieren. Natürlich können diese Zuhörer auch auf etwas in ihrem eigenen Leben reagieren. Aber dennoch hat nichts, was ich vor *Stabat Mater* geschrieben habe, diese Art von Reaktion hervorgerufen, und ich bin immer noch dabei herauszufinden, was das für mich als Komponist in Zukunft bedeuten soll.

Es wird interessant sein zu sehen, wie das Werk auf Menschen wirkt, die nicht in einer Live-Konzertsituation sind. Es gibt ein paar halbszenische Dinge, die sich nicht ganz übertragen lassen: die erste Note, die die Sopranistin singt, zum Beispiel. Sie hält sich den Mund mit der Hand zu, als würde sie einen Schrei unterdrücken. Mein Gedanke dahinter war, dass sie von ihrem unverblühten Ausdruck des Schmerzes überrascht wird und beschämt versucht, ihn zu verbergen. Wir haben entschieden, dass dieser Moment für einen Hörer, der nicht sehen kann, was die Veränderung des Klangs verursacht, verwirrend sein könnte, und haben ihn deshalb für die Aufnahme gestrichen. Ein weiteres Beispiel ist, dass der Mezzosopran in der Mitte des Stücks zu einem großen Teil von einer anderen Position aus singt, typischerweise auf halbem Weg durch den Kirchengang. Mein Gedanke dahinter war eigentlich, die Trennung, die eines der Themen des Stücks ist, zu illustrieren oder zu unterstreichen. Dies ist in der Aufnahme vorhanden, aber vielleicht weniger auffällig als bei einer Live-Aufführung.

Die Musikjournalistin Bodil Maroni Jensen meinte nach der Osloer Premiere: „Warum so schön?“ und fügte hinzu: „Können wir diese Schönheit ertragen?“ Das ist eine treffende Art, meine Gedanken beim Schreiben von *Stabat Mater* zusam-

menzufassen. Als ich begann, mich in den Text zu vertiefen, kamen mir die vielen schönen Vertonungen aus den vergangenen Jahrhunderten, die mich ursprünglich zu dem Projekt hingezogen hatten, seltsam vor, denn so viel von der Musik ist schön und drückt Traurigkeit aus, im Gegensatz zu brutal und bringt Qualen zum Ausdruck. Auch die Tatsache, dass oft fröhliche Töne zu hören sind, ist unbestreitbar seltsam, obwohl es offensichtlich um die christliche Theologie geht (sowie um die für den Barockstil typischen Kontraste). Etwa zu dieser Zeit trennte der damalige Präsident Trump an der Grenze zwischen den USA und Mexiko Kinder von ihren Eltern, und im Fernsehen waren Bilder zu sehen, auf denen Kind und Mutter umeinander schrieten. Ich dachte: „Das ist die Emotion der Szene, nicht das melancholische Zuschauen“.

So wurde das Stück für mich zu einem Metawerk, ein *Stabat Mater* über das *Stabat Mater*; was es in seiner 600-jährigen musikalischen Geschichte war und was nicht: „Warum so schön?“ Um diese Frage zu stellen, muss man sich auf die Schönheit beziehen, und als ich das Stück schrieb, erlaubte ich mir, die schönste Musik zu schreiben, zu der ich fähig war – zumindest eine bestimmte vertraute Art von Schönheit – als wichtige Zutat, um an der langen Tradition teilzuhaben und um die Frage zu stellen.

Gleichzeitig war mir klar, dass das Stück nicht nur das sein konnte: Es musste auch das widerspiegeln, was die Tradition zu verschleiern suchte. Zeitgenössische Techniken werden hauptsächlich eingesetzt, um die „brutale“ oder konkrete Seite dieser Gleichung zu untermauern; ich habe auch eine abgewandelte Version des Wiegenlieds von Brahms (op. 49 Nr. 4) zu einem polnischen Text in der *Stabat-Mater*-Tradition (die mir dank Góreckis dritter Symphonie bekannt war) aufgenommen, weil ich der Meinung war, dass jede Mutter in dieser Situation versuchen würde, ihr Kind zu trösten, selbst ein erwachsenes Kind. Meine allgemeine Strategie bestand darin, die im Text beschriebene Situation so psychologisch real wie

möglich zu gestalten, ohne dabei die Tradition zu vernachlässigen. Bodil Maroni Jensen schreibt (ihre letzten beiden Sätze beziehen sich auf den Einsatz des Wiegenlieds):

Jedes Mal, wenn die Sopranistin eine Phrase in hoher Lage beginnt, bricht der Kontrast durch. An der Grenze dessen, was möglich ist. An der Grenze dessen, was ertragen werden kann. Am Rande eines Schreis. Das Orchester liegt leise darunter; mit langen Tönen, die ohne Vorwarnung das Schöne verlassen und in den Lärm abgleiten [...] Gegen Ende dringt der Lärm in das Orchester ein. Der Mensch bricht auseinander.

Es gibt viele andere (hoffentlich) subtilere Anspielungen in dem Stück, jenseits von Brahms oder Górecki (der sogar zwei bekommt). Barbers *Adagio for Strings* ist eine davon; seine Verwendung im Film *Platoon* macht es zu einem guten Repräsentanten (wie *Stabat Mater*) für eine allgemeine Tendenz zur Verschönerung von Leid und Horror.

Es gibt ein Hin und Her zwischen Referenz und Realismus, Schönheit und Brutalität, und auch Versuche, diese Dichotomien zu vermischen. An manchen Stellen mag das Werk von Schönheit durchdrungen sein – aber die Erinnerung an die sich entfaltende konkrete Realität ist nie weit entfernt. Wie Rasmus Weirup in *Seismograf* reflektiert:

Selbst die romantischsten Passagen zitterten bedrohlich im ständigen Bewusstsein des schrecklichen Leids, das zum Greifen nahe war. Die harmonischsten Passagen verwandelten sich schnell in schleppende, schrille Klagerufe, während das reinste schöne Lied plötzlich und ohne Vorwarnung in ein verzweifertes Heulen ausbrach, und die vorzüglichsten Bogenstriche wurden durch harte Schläge direkt auf die hölzernen Körper der Instrumente ersetzt, die wie leblose Knochen klangen, die auf dem Boden zerquetscht wurden.

Die beiden anderen Werke auf diesem Album sind mit *Stabat Mater* verbunden, zumindest mit diesem *Stabat Mater*. **Vuggesang**, was auf Norwegisch „Wiegenlied“

bedeutet, bezieht sich direkt auf das veränderte Brahms-Wiegenlied in *Stabat Mater*. Es wurde von der norwegischen Cellistin Torun Sæter Stavseng in Auftrag gegeben und war ursprünglich ein Solostück. Die hier vorgestellte Duo-Version, gespielt von den Cellisten des TERJUNGENSEMBLE, verleiht dem Stück mehr Flexibilität in der Phrasierung und im Ausdruck (die meisten der lästigen Doppelgriffe wurden entfernt), auch wenn die Intimität oder Direktheit eines Solos geopfert wird. Insgesamt hatte ich das Gefühl, dass die Musik auf diese Weise am besten sang. Die Musik entfaltet sich langsam in zwei Hälften (erst „normal“ gegriffene Töne, dann natürliche Flageolets), mit einem kurzen, wiederkehrenden Verweis auf Beethovens *Heiliger Dankesang* – in diesem Fall kein Dank für das eigene Leben des Komponisten, sondern vielleicht für das neue Leben, an das das Wiegenlied gerichtet sein könnte.

Brittle Fluid ist sowohl thematisch als auch kausal mit *Stabat Mater* verbunden. Es wurde ebenfalls von Lars-Erik ter Jung, dem damaligen künstlerischen Leiter des Telemark Chamber Orchestra, in Auftrag gegeben. Die gemeinsame Arbeit an *Brittle Fluid* führte zu dem späteren Auftrag für *Stabat Mater*. In diesem Sinne ist diese Aufnahme eine Dokumentation unserer Zusammenarbeit. Hier habe ich eine Version des Stücks für 11 Streicher arrangiert (das Original war für 14), so dass das kleinere TERJUNGENSEMBLE es spielen konnte.

Der Arbeitstitel von *Brittle Fluid* war „Das Eis-Schloss“, nach dem eindringlichen Roman von Tarjei Vesaas. Der Titel beschreibt einen gefrorenen Wasserfall – etwas, von dem ich, der ich in Kalifornien aufgewachsen bin, nie gedacht hätte, dass es existieren könnte – und ich interessierte mich für die Herausforderung, etwas gleichzeitig Statisches und Dynamisches darzustellen. Es beginnt mit einem Verweis auf ein Spiel, das ich manchmal an (nicht gefrorenen) Wasserfällen spiele: bestimmte Tonhöhen aus dem weißen Rauschen herauszulocken. Es folgen zwei Darstellungen des Einfrierens eines Wasserfalls, wobei unterschiedliche Strategien

zum Einsatz kommen. Dann kommt, ganz locker, das Programm: Im Roman verirrt sich ein junges Mädchen beim Spielen in den Kammern, die hinter dem gefrorenen Wasserfall entstanden sind, und erfriert langsam, inmitten unterkühlter Halluzinationen, während die aufgehende Sonne durch die eisigen Wände scheint.

Der Tod ist also auch in diesem Stück präsent – obwohl es niemanden gibt, der zuschaut. Die Stadtbewohner, insbesondere eine junge neue Schulfreundin, sind betroffen, suchen nach ihr, aber ihr Verlust unterscheidet sich von dem in *Stabat Mater*: Es ist einer, der hängt und verweilt, nicht einer, der brennt und einschneidet. Während *Stabat Mater* die Perspektive des Verlierers einnimmt, ist *Brittle Fluid* die des Sterbenden und schließlich das, was Werner Herzog „die grausame Gleichgültigkeit der Natur“ nennt.

© Tyler Futrell 2024

Nach einer vielseitigen Karriere als Geiger arbeitet **Lars-Erik ter Jung** derzeit hauptberuflich als Dirigent. Er hat bei berühmten Dirigenten wie Jorma Panula, George Hurst und Colin Metters studiert. Ter Jungs Erfahrung als Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Bergen und verschiedener Kammerorchester und Ensembles hat ihm einen einzigartigen Einblick in ein breit gefächertes Repertoire gegeben, das von Kammermusik, symphonischer und zeitgenössischer Musik bis hin zu Oper und Ballett reicht. Er hat führende norwegische Orchester dirigiert, darunter die Osloer Philharmoniker und das Norwegische Kammerorchester. Er war mehr als zwei Jahrzehnte lang künstlerischer Leiter des Telemark Chamber Orchestra in Norwegen und gründete 2019 ein neues Kammerorchester, das TERJUNGENSEMBLE, das er nicht zuletzt als Ensemble für zeitgenössische Musik an die Spitze der norwegischen Musikszene gebracht hat. Lars-Erik ter Jung erhielt 2023 die Auszeichnung „Interpret des Jahres“ des Norwegischen Komponistenverbandes.

www.larserikterjung.no

Das **TERJUNGENSEMBLE** hat sich als Kammerorchester mit einem ausgeprägten zeitgenössischen Profil und als wichtiger Akteur in der norwegischen Musikszene etabliert. Das Ensemble ist bestrebt, zur Bereicherung des zeitgenössischen Repertoires beizutragen, indem es regelmäßig neue Werke in Auftrag gibt. Auf den Konzertprogrammen des Ensembles steht neue Musik neben historisch bedeutenden Werken, wodurch ein kontrastreicher und anregender Dialog entsteht. Das 2019 gegründete Ensemble hat sich nach der Aufhebung der COVID-Beschränkungen dank der Qualität seiner Aufführungen sowohl in Konzerten als auch auf Tonträgern schnell etabliert.

Die Gruppe hat zahlreiche Werke uraufgeführt, von denen einige beim Festival für zeitgenössische Musik Ultima Oslo zu hören waren. Tyler Futrells *Stabat Mater* und die um dieses Werk herum aufgebauten Projekte im Jahr 2022 haben dazu beigetragen, dass das TERJUNGENSEMBLE heute zu den führenden unabhängigen Ensembles seiner Art zählt. Das TERJUNGENSEMBLE wird großzügig vom norwegischen Kunstrat unterstützt.

Die norwegische Sopranistin **Eirin Rognerud** studierte am Barratt Due Institute of Music in Oslo und an der Juilliard School in New York. Nach ihrem Abschluss trat sie in das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper ein, wo sie Rollen wie Barbarina in *Le Nozze di Figaro*, Papagena in *Die Zauberflöte*, Giannetta in *L'elisir d'amore* und Suor Genovieffa in *Suor Angelica* sang. Außerdem trat sie mit namhaften Orchestern wie dem Münchner Rundfunkorchester und den Nürnberger Symphonikern auf und nahm an Festivals wie Fjord Classics, Joye in Aiken und der Internationalen Meistersinger Akademie teil.

Die in Trondheim geborene Mezzosopranistin **Astrid Nordstad** studierte an der Norwegischen Musikakademie in Oslo, wo sie ausgewählt wurde, am Opern-

programm der Nationalen Kunstakademie teilzunehmen. Anschließend studierte sie an der Königlich Dänischen Opern Akademie in Kopenhagen. Seitdem ist sie an der Norwegischen Nationaloper, der Königlich Dänischen Oper und der Nationaloper Bergen aufgetreten. Im Konzertbereich sang sie Solopartien in Händels *Messias*, Bachs *Johannes-Passion* und *Weihnachts-Oratorium* sowie Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und *Rückert-Lieder* mit Dirigenten wie Marc Soustrot, Adam Fischer und Marc Minkowski, u. a. in der Elbphilharmonie in Hamburg und im Concertgebouw Amsterdam. Astrid Nordstad wurde 2022 mit dem renommierten Tom-Wilhelmsen-Opern- und Ballettpreis ausgezeichnet.

www.astridnordstad.com

Originaire du nord de la Californie, **Tyler Futrell** (né en 1983) est un compositeur éclectique basé à Oslo. Après avoir étudié avec Lee Hyla au Conservatoire de musique de la Nouvelle-Angleterre, puis avec Bent Sørensen à l'Académie royale de musique du Danemark, en plus d'une année avec Michael Jarrell à l'Université de musique et des arts du spectacle de Vienne, il s'est ensuite installé en Norvège, où il a depuis obtenu la nationalité norvégienne.

Depuis lors, Futrell a travaillé avec des ensembles tels que le Chœur de Solistes norvégiens, les Solistes de Trondheim, Bit20, l'Orchestre de la radio norvégienne, les London Contemporary Orchestra Soloists, la Sinfonietta d'Athelas, l'Orchestre à cordes du Wiener Concert-Verein et les quatuors à cordes Zapolski, Engegård et Bozzini. Ces collaborations et plusieurs autres ont notamment eu lieu dans le cadre de l'Ultima Festival (Oslo), du KLANG Festival (Copenhague), du Festival international de musique religieuse d'Oslo, du Festival de musique nordique (Helsinki), du Borealis Festival (Bergen) et du Festival du printemps de Weimar ainsi que dans des salles telles que le Jordan Hall (Boston), Kings Place (Londres) et l'Institut del Teatre de Barcelone.

Il souhaite avec ses œuvres opérer une synthèse de divers courants esthétiques et historiques et recourt souvent à l'espace en tant que composante de la logique musicale ou de la transmission du sens, dans le but de créer une musique cohérente qui soit aussi puissante sur le plan émotionnel, intellectuel et perceptif. Ses influences comprennent la musique concrète instrumentale, le minimalisme sacré, le post romantisme, la musique spectrale, le formalisme, ainsi que la chorégraphie et le théâtre contemporains.

Futrell a reçu plusieurs bourses et prix norvégiens incluant une bourse de trois ans du gouvernemental norvégien (Statens Kunstnerstipend), une bourse de développement (Fordypningsstipend) du Fonds de rémunération des compositeurs (Komponistenes vederlagsfond) et une autre de la Fondation Ingerid, Synnøve et

Elias Fegersten. *Stabat Mater* a été nominé pour le Prix musical du conseil nordique en 2024. Ses compositions sont publiées par les éditions Wilhelm Hansen ainsi que par la Bibliothèque nationale norvégienne.

Lorsque l'on m'a demandé d'écrire ces notes de programme, j'ai d'abord hésité. Il est important pour moi que l'expression de mes intentions ne supprime pas les rôles d'interprétation cruciaux du musicien et de l'auditeur. Quelles que soient mes intentions, il se peut que j'aie choisi autre chose – en tout cas en ce qui concerne certaines d'entre elles. J'encourage le mélomane à écouter d'abord, puis à considérer ces notes comme des informations qu'il peut être intéressant de connaître, mais qui ne sont en aucun cas nécessaires à la compréhension de la musique.

L'idée et la motivation derrière cet enregistrement sont venues du public qui a assisté à la création de mon *Stabat Mater*. On nous a maintes fois demandé, au Festival international de musique religieuse d'Oslo, qui l'avait présenté à l'église de Sofienberg, et à moi-même, de redonner l'œuvre, ce qui a conduit le festival à organiser un nouveau concert, cette fois dans la cathédrale d'Oslo, plus grande. La création avait eu lieu peu après le début de l'attaque russe contre l'Ukraine, ce qui a sans aucun doute joué un rôle dans l'intensité des réactions. Le sujet de la séparation définitive, qu'elle soit liée à la mort ou qu'elle évoque les mères qui perdent leurs enfants, semblent malheureusement toujours d'actualité. L'immédiateté de cette sombre universalité n'a pas échappé aux spectateurs.

Le *Stabat Mater* a été commandé par Lars-Erik ter Jung pour son nouvel ensemble, TERJUNGENSEMBLE. Des sessions de travail avec la soprano norvégienne Silje Aker Johnsen ont eu un impact sur le rôle crucial de la chanteuse. La création avait initialement été prévue pour le Hardanger Musikkfest mais, en raison des changements liés à la COVID-19, c'est à Oslo qu'elle eut finalement lieu. Pour

son exécution à Hardanger, (la quatrième de l'œuvre), Fiona Talkington, présentatrice à la BBC, a écrit :

J'ai regardé l'eau se déverser sur les flancs des montagnes, comme des larmes [...] J'ai griffonné dans mon carnet quelque chose sur la façon de préparer un public à cela. Est-ce qu'on dit à un public que son cœur est sur le point d'être brisé ? ai-je écrit. Je pense que nous avons tous pleuré à la lumière vacillante des bougies, pour les mères du monde entier arrachées à ceux qu'elles aiment.

Il est frappant de constater qu'il y a toujours des personnes dans le public qui réagissent très fortement à cette œuvre. Bien sûr, ces spectateurs réagissent peut-être à quelque chose qui s'est passé dans leur propre vie. Il n'en reste pas moins que rien de ce que j'avais écrit avant mon *Stabat Mater* n'a suscité ce type de réaction. Depuis, je réfléchis à ce que cela peut signifier pour moi en tant que compositeur.

Il sera intéressant de voir comment l'œuvre sera perçue par des gens qui n'assistent pas à une exécution en concert. Certains éléments semi-théâtraux perdent quelque peu de leur effet comme la première note chantée par la soprano. Au concert, la chanteuse couvre sa bouche de la main, comme si elle réprimait un cri. L'idée derrière étant qu'elle était prise au dépourvu par l'expression brute de son angoisse et qu'elle essayait honteusement de la dissimuler. À la réflexion, nous nous sommes dit que cet effet pourrait être déconcertant pour ceux qui ne peuvent voir ce qui provoque le changement de sonorité. Nous avons donc choisi ici de le laisser de côté. Autre exemple : la mezzo chante un long passage, vers le milieu de l'œuvre, non pas à l'avant, mais ailleurs, généralement à mi-chemin dans l'allée centrale de l'église. Mon idée était d'illustrer ou de souligner physiquement la séparation, l'un des thèmes de ce *Stabat Mater*. Ce phénomène est présent dans l'enregistrement, mais peut-être est-il moins perceptible que lors d'une interprétation en concert.

Après la création à Oslo, la journaliste musicale norvégienne Bodil Maroni Jensen a écrit : « Pourquoi une telle beauté ? Est-il possible de tolérer cette beauté ? »

Cela résume les pensées qui m’animaient lorsque je travaillais à la composition du *Stabat Mater*. Lorsque j’ai commencé à me plonger dans le texte, les nombreuses adaptations musicales réalisées au fil des siècles qui m’avaient initialement attiré vers ce projet ont commencé à me sembler étranges, car une grande partie de la musique était belle tout en exprimant la tristesse, par opposition à la brutalité qui exprime l’agonie. Le fait que la joie soit souvent présente est également indéniablement étrange, bien qu’il s’agisse manifestement de théologie chrétienne (ainsi que des contrastes typiques du style baroque). À la même époque, le président Trump ordonnait la séparation des enfants de leurs parents à la frontière entre les États-Unis et le Mexique, et la télévision diffusait des images d’enfants et de mères arrachés l’un de l’autre à grands cris. Je me suis dit : « c’est l’émotion de la scène, non pas un regard mélancolique ».

Ainsi, dans mon esprit, la pièce est devenue une méta-œuvre, un *Stabat Mater* sur le *Stabat Mater* ; sur ce qu’il a été et sur ce qu’il n’a pas été au cours de ses 600 ans d’histoire musicale : « Pourquoi une telle beauté ? » Pour poser cette question, il faut se référer à la beauté, et en écrivant la pièce, je me suis donné la permission d’écrire la plus belle musique dont j’étais capable – du moins, un certain type de beauté familière – comme un ingrédient important, afin de participer à la longue tradition, et de poser la question.

En même temps, je savais que la pièce ne pouvait se limiter à cela : elle devait refléter ce que la tradition a eu tendance à occulter. Les techniques contemporaines sont utilisées principalement pour résoudre le côté « brutal » ou concret de cette équation ; j’ai également inclus une version modifiée de la berceuse de Brahms op. 49 n° 4 sur un texte polonais dans la tradition du *Stabat Mater* (que je connaissais grâce à la troisième symphonie de Henryk Górecki), parce que je pensais que toute mère dans cette situation essaierait de réconforter son enfant, même adulte. Ma stratégie générale était d’essayer de rendre la situation décrite dans le texte

aussi psychologiquement réelle que possible, tout en restant liée à la tradition. Bodil Maroni Jensen a écrit (les deux dernières phrases font référence à la manière dont l'entrée de la berceuse est organisée) :

Le contraste perce chaque fois que la soprano commence une phrase dans un registre aigu. À la limite du possible. À la limite du supportable. Pratiquement un cri. L'orchestre se trouve légèrement en dessous, avec de longues notes qui, sans avertissement, quittent le beau pour glisser dans le bruit [...] Vers la fin, le bruit pénètre dans l'orchestre. L'humain se désagrège.

Il y a beaucoup d'autres allusions – que j'espère – subtiles dans la pièce, au-delà de Brahms ou de Górecki (qui en a d'ailleurs deux). L'*Adagio pour cordes* de Samuel Barber en est une ; son utilisation dans le film *Platoon* en fait un bon représentant (comme le *Stabat Mater*) d'une tendance générale à l'embellissement de la souffrance et de l'horreur.

On y retrouve un va-et-vient entre référence et réalisme, beauté et brutalité, et aussi des tentatives de mélanger ces dichotomies. La beauté peut, par endroits, imprégner l'œuvre, mais le rappel de la réalité concrète qui se déploie n'est jamais loin. Comme le souligne Rasmus Weirup dans *Seismograf* :

Même les passages les plus romantiques tremblaient de manière inquiétante, car ils étaient constamment conscients du terrible chagrin qui les attendait. Les passages les plus harmonieux se transformaient rapidement en cris de lamentation traînants et stridents, tandis que le chant le plus pur et le plus beau se transformait soudain, sans avertissement, en un hurlement désespéré, et que les coups d'archet les plus circonspects étaient remplacés par des coups fermes portés directement sur les corps en bois des instruments, qui sonnaient comme des os sans vie écrasés contre le sol.

Les deux autres œuvres de cet enregistrement sont liées au *Stabat Mater*, du moins à ce *Stabat Mater*. **Vuggesang**, qui signifie « berceuse » en norvégien, est directement lié à l'apparition de la berceuse modifiée de Brahms dans le *Stabat*

Mater. À l'origine une pièce solo, elle est le fruit d'une commande de la violoncelliste norvégienne Torun Sæter Stavsen. La version en duo présentée ici, interprétée par les violoncellistes du TERJUNGENSEMBLE, contribue à une plus grande souplesse de phrasé et d'expression à la pièce (en supprimant la plupart des doubles cordes inconfortables), même si elle sacrifie l'intimité ou le caractère direct d'une exécution par un seul instrument. Dans l'ensemble, j'ai eu l'impression que c'est ainsi que la musique chantait le mieux. Elle se déploie lentement sur deux sections (notes jouées normalement sur la touche, puis harmoniques naturelles), avec une brève référence récurrente au *Heiliger Dankgesang* de Beethoven – non pas pour remercier le compositeur pour sa propre vie dans ce cas, mais peut-être pour la nouvelle vie à laquelle la berceuse serait destinée.

Brittle Fluid est à la fois thématiquement et causalement lié au *Stabat Mater*. Il s'agit encore une fois d'une commande de Lars-Erik ter Jung, alors qu'il était directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Telemark. La collaboration sur *Brittle Fluid* est à l'origine de la commande ultérieure du *Stabat Mater*. En ce sens, cet enregistrement est un documentaire de notre collaboration. Pour cet album, j'ai arrangé une version de la pièce pour 11 instruments à cordes (l'original était pour 14), afin que le TERJUNGENSEMBLE, plus petit, puisse la jouer.

Le titre provisoire de *Brittle Fluid* était « Le palais de glace », d'après l'envoûtant roman de Tarjei Vesaas. Le titre évoque une chute d'eau gelée – une chose dont je n'avais jamais envisagé l'existence en grandissant en Californie – et j'ai eu envie de relever le défi de représenter quelque chose d'à la fois statique et dynamique. L'exposition s'ouvre sur une référence à un jeu auquel je joue parfois devant des chutes d'eau (non gelées) : faire ressortir des hauteurs précises dans un bruit blanc. Suivent ensuite, deux représentations de la congélation d'une chute d'eau, recourant à des stratégies différentes. Vient ensuite, très librement, le programme : dans le roman, une jeune fille se perd en jouant dans les cavités créées derrière la cascade

gelée, et meurt lentement de froid, en proie à des hallucinations hypothermiques, alors que le soleil levant brille à travers les murs glacés.

La mort est donc également présente dans cette pièce, même si personne ne regarde. Les habitants de la ville, notamment une jeune amie de l'école, sont touchés, la cherchent, mais leur perte diffère de celle du *Stabat Mater* : elle est suspendue et persistante, et non pas déchirante et tranchante. Alors que le *Stabat Mater* se place du point de vue de celui qui perd, *Brittle Fluid* se place du point de vue de celui qui meurt, ainsi que, finalement, de ce que le réalisateur allemand Werner Herzog appelle « l'indifférence cruelle de la nature ».

© Tyler Futrell 2024

Après une carrière de violoniste aux activités multiples, **Lars-Erik ter Jung** travaille actuellement à plein temps comme chef d'orchestre. Il a étudié avec de célèbres professeurs de direction tels que Jorma Panula, George Hurst et Colin Metters. L'expérience de Lars-Erik ter Jung à la tête de l'Orchestre philharmonique de Bergen et d'orchestres et d'ensembles de chambre variés lui a donné un aperçu unique d'une grande variété de répertoires allant de la musique de chambre, symphonique et contemporaine à l'opéra et au ballet. Il a dirigé les principaux orchestres norvégiens, notamment l'Orchestre philharmonique d'Oslo et l'Orchestre de chambre norvégien. Il a été le directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Telemark en Norvège pendant plus de vingt ans et a fondé en 2019 un nouvel orchestre de chambre, le TERJUNGENSEMBLE, qu'il a amené sur le devant de la scène musicale norvégienne, notamment en tant qu'ensemble de musique contemporaine. Lars-Erik ter Jung a reçu le prix de l'interprète de l'année de la Société norvégienne des compositeurs en 2023.

www.larserikerterjung.no

TERJUNGENSEMBLE s'est imposé en tant qu'orchestre de chambre au profil résolument contemporain et comme un acteur important de la scène musicale norvégienne. L'ensemble souhaite contribuer à l'enrichissement du répertoire contemporain en commandant régulièrement de nouvelles œuvres. La musique nouvelle apparaît dans ses programmes de concert aux côtés d'œuvres historiquement importantes, créant un dialogue à la fois contrasté et stimulant. Fondé en 2019, l'ensemble s'est rapidement imposé après la levée des restrictions liées à la COVID, grâce à la qualité de ses prestations, tant en concert qu'au disque.

Le groupe a créé de nombreuses œuvres, dont plusieurs ont été jouées au festival de musique contemporaine Ultima Oslo. Le *Stabat Mater* de Tyler Futrell et les projets construits autour de cette œuvre en 2022 ont contribué à faire de TERJUNGENSEMBLE l'un des principaux ensembles indépendants actuels. TERJUNGENSEMBLE reçoit le soutien généreux du Conseil des arts de Norvège.

La soprano norvégienne **Eirin Rognerud** a étudié à l'Institut de musique Barratt Due à Oslo et à la Juilliard School de New York. Après avoir obtenu son diplôme, elle a rejoint le studio d'opéra de l'Opéra d'État de Bavière où elle a interprété des rôles tels que Barbarina dans *Le Nozze di Figaro*, Papagena dans *Die Zauberflöte*, Giannetta dans *L'elisir d'amore* et Suor Genovieffa dans *Suor Angelica*. Elle s'est également produite avec des orchestres prestigieux tels que l'Orchestre de la radio de Munich et l'Orchestre symphonique de Nuremberg en plus de participer à des festivals comme Fjord Classics, Joye in Aiken et l'International Meistersingers Akademie.

Née à Trondheim, la mezzo-soprano **Astrid Nordstad** a étudié à l'Académie norvégienne de musique d'Oslo et à l'Académie nationale des arts d'Oslo. Elle a ensuite étudié à l'Académie de l'Opéra royal du Danemark à Copenhague. Depuis, elle

s'est produite à l'Opéra national de Norvège, à l'Opéra royal du Danemark et à l'Opéra national de Bergen. En concert, elle a chanté des parties solistes dans le *Messie* de Handel, la *Passion selon Saint Jean* et l'*Oratorio de Noël* de Bach, ainsi que les *Lieder eines fahrenden Gesellen* et les *Rückert-Lieder* de Mahler, sous la direction de chefs tels que Marc Soustrot, Ádám Fischer et Marc Minkowski, notamment à l'Elbphilharmonie de Hambourg et au Concertgebouw d'Amsterdam. Astrid Nordstad a remporté le prestigieux prix Tom Wilhelmsen pour l'opéra et le ballet en 2022.

www.astridnordstad.com



Lars-Erik ter Jung

Stabat Mater

1. Prelude: Crossbeam, nails

2. Stabat Mater dolorosa

Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa
dum penebat Filius

Cuius animam gementem contristatam et
dolentem pertransivit gladius

The grieving Mother stood weeping beside the
cross where her Son was hanging

Through her weeping soul, compassionate and
grieving, a sword passed.

3. Interlude: Pierced

4. O quam tristis

O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta
Mater Unigeniti

O how sad and afflicted was that blessed
Mother of the Only-begotten!

5. Quae moerebat et dolebat

Quae moerebat et dolebat et tremebat cum
videbat nati poenas incliti

Who mourned and grieved and trembled, looking
at the torment of her glorious Child.

6. Quis est homo

Quis est homo qui non fleret Matri Christi si
videret in tanto supplicio?

Quis non posset contristari Matrem Christi
contemplari dolentem cum filio?

Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum
dum emisit spiritum

Who is the person who would not weep seeing
the Mother of Christ in such agony?

Who would not be able to feel compassion on
beholding Christ's Mother suffering with her Son?

She saw her sweet offspring dying, forsaken,
while He gave up his spirit.

7-8 7. Eja Mater

Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam

Sancta Mater, istud agas, crucifixi fige plagas
cordi meo valide

Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas
mecum divide

O Mother, fountain of love, make me feel the
power of sorrow, that I may grieve with you.

Holy Mother, grant that the wounds of the
Crucified drive deep into my heart.

That of your wounded Son, who so deigned to
suffer for me, I may share the pain.

9 8. Fac me vere tecum flere

Fac me vere tecum flere crucifixo condolere
donec ego vixero

Iuxta crucem tecum stare –

Fac ut portem Christi mortem –

Let me sincerely weep with you, bemoan
the Crucified, for as long as I live.

To stand beside the cross with you –

Grant that I may bear the death of Christ –

10 9. Fac me plagis vulnerari

Fac me plagis vulnerari –

Inflamatus et accensus –

Let me be wounded with his wounds –

Inflame and set on fire –

11 10. Lullaby (from *Lament świętokrzyski – Lament of the Holy Cross*, anonymous)

Synku miły i wybrany,
rozdziel z matką swoją rany.
A wszakom cię, Synku miły, w swem sercu
nosiła,
Przemow k' matce, bych się ucieszyła,
Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja miła.

My son, my chosen and beloved,
Share your wounds with your mother.
And because, dear son, I have always carried you
in my heart,
Speak to your mother, to make her happy,
Although you are already leaving me,
my cherished hope.

12 11. Quando corpus morietur

Quando corpus morietur fac ut animae donetur
paradisī gloria. Amen.

When my body dies, grant that to my soul is given
the glory of paradise. Amen.

This recording was made with support from the Norwegian Society of Composers and Arts Council Norway.

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

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

Recording Data

Recording:	18th–21st November 2023 at Jar Church, Oslo, Norway Producer and sound engineer: Sean Lewis
Equipment:	Schoeps, DPA, Neumann and Sennheiser microphones; audio electronics from RME; MADI optical cabling technology; monitoring equipment from B&W and Sennheiser. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Sean Lewis
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text:	© Tyler Futrell 2024
Translations:	Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover:	Antique statue of the Virgin Mary, photo by Iurii Kuzo (iStock)
Back cover photo:	© Tyler Futrell
Photo of Lars-Erik ter Jung:	© Irene Sandved Lunde
Typesetting, lay-out:	Andrew Barnett

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

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

BIS-2548 © & © 2024, BIS Records AB, Sweden.



TYLER FUTRELL

BIS-2548