SUPER AUDIO CD
CHANDOS
SUPER AUDIO CD
JORGE GRUNDMAN
A MORTUIS RESURGERE
(THE RESURRECTION OF CHRIST)
SUSANA CORDÓN SOPRANO
BRODSKY QUARTET

Jorge Grundman

Jorge Grundman (b. 1961)

premiere recording

A Mortuis Resurgere (2013)
(The Resurrection of Christ)
for String Quartet and Soprano

Evangelium secundum Ioannem
Capitulo XIX

1	Largo ♩= 42 –	5:28
2	Salmodia ad libitum: 'Post haec autem rogavit Pilatum Ioseph ab Arimathaea' – [Vocalise] –	4:14
3	A tempo [♩= 42] – ♩= 60 –	3:53

Capitulo XX

4	'Prima autem sabbatorum Maria Magdalene venit ma ne' –	4:44
5	[♩= 60] – 'Nondum enim sciebant Scripturam' –	2:31
6	[♩= 60] [Vocalise] – [Vocalise] –	3:10
7	[♩= 60] [Vocalise] – 'Dum ergo fleret, inclinavit se in monumentum' –	4:44
8	'"Iam noli me tenere, nondum enim ascendi ad Patrem"' – Salmodia ad libitum ma non troppo: 'Venit Maria Magdalene annuntians discipulis' –	4:12
9	[♩= 60] – 'Thomas autem, unus ex Duodecim, qui dicitur Didymus' –	5:27
10	♩= 50 – ♪= 90 –	4:24

Credo

11	♩= 50 – 'Credo in unum Deum' – ♪= 90 'Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum' – ♩= 92 'Et in Spiritum Sanctum, Dominum et Vivificantem' –	4:57

12 Hosanna

♩. = 56 – [Vocalise] – 'Hosanna in excelsis Deo' – [Vocalise] – 'Hosanna in excelsis Deo' – ♩ = 100 – [Bocca chiusa] – [Vocalise] – ♩. = 56 – [Vocalise] – 'Hosanna in excelsis Deo' – [Vocalise] – 'Hosanna in excelsis Deo' – ♩ = 60 'Hosanna in excelsis Deo' 6:15

TT 54:05

Susana Cordón soprano

Brodsky Quartet

Daniel Rowland violin

Ian Belton violin

Paul Cassidy viola

Jacqueline Thomas cello

Esta obra está dedicada a Dios, por darme la inspiración; y a mi mujer, Mar, por permitirme robarle el poco tiempo del que disponemos.

Enero 2013

This work is dedicated to God, for giving me the inspiration; and to my wife, Mar, for letting me steal the little time we have.

January 2013

Jorge Grundman:
A Mortuis Resurgere

Jorge Grundman (b. 1961) began composing as a teenager, and studied music at the Real Conservatorio Superior de Música in Madrid, but his later career has fascinatingly fluctuated between his deep involvement with both the sciences and the arts. For example, he holds several degrees, covering subjects as diverse as Music, Science, Computer Technologies, and Sound and Image Engineering. Since the late 1980s he has been a Professor at the Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica de Telecomunicación of the Universidad Politécnica of Madrid, where his teaching interests include various aspects of architectural acoustics and sound engineering. His research has led to scholarly publications on MIDI systems and the invention of two (patented) computer audiometers, and he has a particular interest in the development of digital applications in the field of acoustics, as well as considerable practical experience in the recording studio.

Back in the 1960s, a composer with this kind of scientific pedigree would undoubtedly have been seduced by the allure of the *avant-garde* experimentation which at that time seemed to go hand in hand – and, in some quarters, still does – with up-to-date technological expertise. But the highly distinctive music of Grundman has always been deeply concerned with directness of expression, and the simplicity and strength of his artistic vision are vividly demonstrated by *A Mortuis Resurgere* (The Resurrection of Christ), which reveals his scientific interests solely in the keen attention he paid during the process of composition to the acoustical effect of his music in the sacred buildings in which it was intended to be heard.

His musical career began towards the end of his teens, when Grundman performed as a vocalist and keyboard player in the pop groups ETC and Fahrenheit 451, the latter achieving considerable success and participating in the establishment of the popular Spring Concert show at Madrid's Architectural School. Already with experience of recording for independent labels, he later joined Oscar Bergón (the drummer from 451) and the film composer Mario de Benito to found Trópico de Cáncer, a power group which was quickly signed up by Virgin Records in Spain. In spite of

his composing successes with Trópico de Cáncer, which included the playlist-topping 1984 single 'Yo lo Intentaría una Vez Más' (I'd Try It Once Again), Grundman decided to turn his back on the popular music industry to explore broader creative horizons. The electronic music he continued to compose soon became championed by New Age radio broadcasters, most notably the hit track 'Los Hijos del Frío' (The Sons of the Cold) which repeatedly topped the New Age charts and was published online in 2001, and followed three years later by the appearance of his solo album *We Are the Forthcoming Past, Take Care of It*. Grundman has also composed music for film and television, and has been responsible for promoting the music of modern tonal composers who had not previously been well represented in concert programmes in Spain, his interests in this area embracing figures as diverse as Astor Piazzolla and Gerald Finzi. He has also spearheaded the rediscovery of the work of two unaccountably neglected composers, Adalbert Gyrowetz (1763 – 1850) and Robert Kahn (1865 – 1951). One of Grundman's most notable achievements, however, has been the establishment of the Non Profit Music Foundation in order to raise funds for the humanitarian organisation Médecins sans Frontières. Among the Foundation's activities are an annual concert aiming to reconcile audiences with contemporary composition by the programming of works by 'consonant' composers; the encouragement of postgraduate and undergraduate research into composition, sound recording, and studio production techniques; and the dissemination of approachable contemporary music on its own record label.

The contemplative modal-based harmonic language of the electronic music of Grundman is also the basis for his concert music for acoustic instruments; indeed, part of his artistic vision is to bridge the gap between pop music and classical music. Grundman has also highlighted the more traditional romantic influences of Strauss and Rachmaninoff on what he terms his 'eclectic classical' style, and (refreshingly) makes no claims for innovation in his own concert work. In a personal statement on his website, he comments:

> I consider myself a writer of music more than a composer. I just try to tell stories through the music narrative. I do this in the simplest, almost naive way possible.

A vital collaboration in the development of his concert-music style has been his connection with the Brodsky Quartet. Prior to their recording of *A Mortuis Resurgere*, the Brodskys became closely associated

with three of Grundman's works for quartet: *Surviving a Son's Suicide* (2009), its three movements evocatively entitled 'Browsing his childhood photographs', 'Remembering his awkward age', and 'His room as he left it'; *God's Sketches* (2011), which added to the quartet format a soprano voice and three mallet instruments (played by a single percussionist); and *On Blondes and Detectives* ('Cliché Music for String Quartet'), completed in 2012 and intended to inhabit the narrative region of a typical episode of the television series featuring Mike Hammer, Mickey Spillane's hard-hitting private investigator, which it achieves by music that veers from the darkly energetic to the warmly lyrical and headily virtuosic. This last score was specially written for the Brodskys, and is dedicated to them.

The featured vocalist in *God's Sketches* was Susana Cordón, for whom *A Mortuis Resurgere* was written in 2013. Grundman, whose personal account of the work and its significance is to be found elsewhere in this booklet, recounts that *A Mortuis Resurgere* was broadly conceived as a companion piece to Haydn's *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce* (Instrumental Music on the Seven Last Words of Our Saviour from the Cross). Haydn's work had a Spanish connection, as it was originally commissioned by Cádiz Cathedral in 1785 as a set of orchestral interludes to be interspersed between Good Friday sermons, the set prefaced by an introduction and concluding with a musical depiction of the earthquake that coincided with the death of Christ, as described in the Gospel according to St Matthew. Two years later, Haydn arranged the music for string quartet; and around 1796 a further version was prepared, this time for orchestra, vocal soloists, and chorus (with a text by Joseph Friebert). Although, as Grundman explains, there was no need for his presentation of the post-earthquake events to inhabit the same stylistic territory as Haydn's, it is telling to note that the view Haydn himself held of his *7 ultime parole* was that the music should succeed in creating a profound impression on even the most inexperienced of audiences. This consideration parallels Grundman's ability to reach out to a wide range of listeners who might normally be expected to distrust the elitist exclusivity surrounding less approachable kinds of contemporary concert music.

The musical structure of *A Mortuis Resurgere* is relatively easy to grasp aurally, for two principal reasons. First, blocks of material are subjected to straightforward repetition and juxtaposition. For example,

a section of music first played by the quartet alone might return directly as the accompaniment to a fresh vocal line superimposed above it, and new sections are often signalled by clear shifts into different tonal regions (typically a semitone or tone away from the preceding music, with a passage in minor sometimes followed by one in major, or *vice versa*). Second, the motivic patterns upon which much of the piece is based are both simple and immediately recognisable. These figures include oscillating tones and semitones, which are deployed throughout the quartet textures at different speeds, and strongly directional scalic figures which at first descend but, as the piece progresses, also begin to rise. The harmonic rhythm (i.e. the rate at which the underlying chords change) is often slow, but the music is animated at the surface level by rapid rhythmic figurations, combining to produce quartet textures of varying degrees of complexity. The harmonic language is predominantly diatonic throughout, the cello sometimes slowly outlining the falling four-note scale segment familiar from the shapely bass lines of the baroque continuo. Yet the simplicity of the musical material is constantly belied by the sheer intensity of the singing and playing, which vividly communicates strong and contrasting emotions to the listener, embracing a wealth of human experience – and, ultimately, the celebratory joy of the divine spirit reborn.

© 2014 Mervyn Cooke

A note by the composer

A Mortuis Resurgere was conceived for a concert programme to succeed Haydn's so-called *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce, ossiano 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto* (Instrumental Music on the Seven Last Words of Our Saviour from the Cross, or Seven Sonatas with an Introduction and, to Conclude, an Earthquake) during Easter Week in 2013. One day for the Death and another for the Resurrection of Christ. I have always wondered why, during Holy Week, so many works are programmed about the Passion and Death of Jesus Christ and not of his Resurrection, particularly when St Paul saw it as the basis for the foundation of the Christian faith. One reason is that not many musical works have been *written* on the subject, much less in the repertoire for string quartet. Moreover, there is very little tradition of performing works of joyful or hopeful spirit on Easter Sunday, although this is the day when many Christians celebrate the Resurrection. These were the ideas

which went through my mind when I decided to write this work. However, a continuation of Haydn's score did not imply that this must employ the same musical style, as it was not a sequel but rather a different concert proposition, for a later date.

There were, however, many interesting things to be settled before I could start to compose. The first was to decide if the work would be for string quartet alone, or accompanied by a voice. Although Haydn's work exists in a version for string quartet, I had many doubts about how to speak of the Resurrection, using the music to transmit not just emotion but also the message. Unable to discover how music might speak of this, I decided to include a voice, a decision which raised three additional questions: what to sing, where to start, and in which language. The last question took shape clearly: Latin, the tongue in which most religious works are written. As to where to start, because this was a continuation of the work by Haydn, I decided to begin right where he had finished off, with the earthquake. What happens after an earthquake? I imagined a cloud of dust shrouding the sunlight. Little by little the dust falls to the ground and, after the emotional impact caused by someone's death, the atmosphere fills with sadness and uncertainty. However, what would be the text for the voice? Reviewing the gospels, I found that St John related the facts in a way most appropriate for what I had in mind, so I used precisely Chapter XIX, beginning at Verse 38. The work was not going to narrate the entire gospel, from here to the very end, but just the moments following the death of Christ until he appears before the Apostles, and so runs to Verse 30 in Chapter XX. Although in a single movement, the piece was always conceived in three parts: the Gospel, the Creed, and the celebration or Hosanna. And indeed the Vatican sanctions the availability of the Latin text to all Christians. Thus the initial queries about the work were answered.

On the other hand, the concept of the oratorio is in practical terms associated with large orchestral scores, with chorus, in which a number of singers take diverse roles and there is usually an evangelist. Here there is only a string quartet and a soprano, who must therefore interpret different roles. So I thought of applying different types of vocal techniques to introduce listeners to the mystery of the Resurrection and share its meaning with them. The work therefore begins with music for the quartet only, until the voice intones an ecclesiastical chant which gradually blurs until it becomes song. Use is made of the full range of techniques of *bel canto*, besides modal religious and tonal

chant, vocalisation, *bocca chiusa*, *coloratura*, breath control, and top registers, all combining to present a new challenge for the soprano voice. The string quartet alternates its music with that of the soprano, avoiding continual accompaniment, and competing with her to match the biblical drama with the exultation which the gospel expresses.

There was a further problem, to do with performance. Because of its strongly religious character, the work had to be conceived for performance in churches. The chief characteristic of a church as an acoustic space is its very long reverberation time, which can make listening difficult in some passages and render the voice unintelligible. I thus wrote the work for an average reverberation time of four to five seconds and, while composing, in addition to the score editor Sibelius, used digital audio processing techniques to simulate the acoustic response within the interior of several cathedrals and churches. In other words, I would place myself as a virtual listener at different points in the acoustic space and examine how the work will be perceived.

My compositions have always aimed at maintaining a listener's attention throughout. To that end the musical discourse must not just be of interest but must renew itself as time passes. That means using rhetoric in such a way that the musical language lends itself not just to the aesthetic but also to the communicative purpose. If a work has just one climactic point, a listener may find himself losing interest once that has passed. An additional factor is that most of the audience will not understand Latin, so the music must transcend the purely descriptive if it is to convey the message. As a result, the effort to avoid boring the listener with a religious work written in Latin, laid out in a single movement, and with just a string quartet and a soprano voice as its musical resources, became something of an obsession throughout the process of creation.

Alongside this preoccupation, a further technical difficulty arose, concerning the pronunciation of the Latin and its effect on the musical writing. I was able to resolve this issue with the aid of Sister Nuria Ferret who worked with Susana Cordón during the phase of revision of the work, and to whom I could not be more grateful.

A Mortuis Resurgere was composed during two intense weeks of work – and revised, it might be said, on Skype. Susana was in Barcelona, performing Offenbach's opera *Les Contes d'Hoffmann* as the date of the premiere neared, so we ran working sessions

in that medium, Susana in Barcelona and I in Madrid.

That is the brief history of the oratorio. Yet, something fundamental remained, which pursued me all through the writing phase. What if a listener hearing the work does not experience some religious feeling? It has been my intention at every point to deliver the message of the gospel in musical form. Therefore, if the gospel is to reach him, it must not just touch his thought but engender a revolution in his feelings.

© 2014 Jorge Grundman

Particularly recognised for her versatility, musicality, and innate acting skills, the lyric soprano **Susana Cordón** obtained her graduate degree at the Escuela Superior de Canto in Madrid. She complemented her training by attending master-classes under Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Miguel Zanetti, Wolfgang Rieger, Dolora Zajick, and Itsván Cserjan, and has continued her technical training in New York. Already while a student, she made her debut at Teatro de la Zarzuela in Federico Chueca's *Agua, azucarillos y aguardiente* and shortly thereafter appeared at Teatro Real, Madrid as Inès (*La Favorite*). Since then, her professional career has taken her to the best theatres in Spain as well as to Vienna, Paris, Bratislava, Lisbon, Rome, Naples, and Mexico City. Her most recent operatic roles include Stella (*Les Contes d'Hoffmann*), Baroness Irene (Haydn's *La vera costanza*), Zerlina (*Don Giovanni*), Violante (Soler's *Il tutore burlato*), Hariette / Juliette (*Die tote Stadt*), and Greek Woman (*Iphigénie en Tauride*), but she has also sung Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La bohème*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Cleopatra (*Giulio Cesare*), Liù (*Turandot*), and Marguerite (*Faust*). In the sphere of zarzuela she has performed important roles such as Rosario (*La chulapona*), Marola (*La tabernera del puerto*), Rosa (*El rey que rabió*), Rosalía (*La bruja*), Duchess Carolina (*Luisa Fernanda*), Marietta (*La dogaresa*), and Margot (*La alsaciana*). Susana Cordón has premiered several works by Jorge Grundman. On disc or for broadcast media she has appeared with Juan Diego Flórez, Plácido Domingo, and the violinist Ara Malikian, among many others, and twice been nominated for Best Classical Performance and Best Classical Album in the Spanish Music Awards.

Since its formation in 1972 the **Brodsky Quartet** has performed more than 3000 concerts on the major concert stages of the world and has released more than sixty recordings. A natural curiosity and insatiable desire to explore have propelled the group

in many artistic directions and continue to ensure it not only a place at the very forefront of the international chamber music scene but also a rich and varied musical existence. Its members share a love and mastery of the traditional string quartet repertoire that are evident from their highly acclaimed performances of works by composers ranging from Haydn, Beethoven, Schubert, and Tchaikovsky to Shostakovich, Bartók, Britten, and Respighi, as well as from their extensive, award-winning discography. They are also widely celebrated for their pioneering work with a diverse range of performing artists, while their collaboration with many distinguished composers has given them an unrivalled opportunity to influence and inspire some of the newest work for string quartet. Their passion to embrace 'all good music' has been the driving force behind their success and has kept their approach fresh and their enthusiasm high over the past forty years. The Brodsky Quartet's energy and craftsmanship have attracted numerous awards and accolades worldwide, while ongoing educational work provides a vehicle for passing on experience and staying in touch with the next generation.
www.brodskyquartet.co.uk

Jorge Grundman:
A Mortuis Resurgere

Jorge Grundman (geb. 1961) begann bereits als Teenager zu komponieren und studierte Musik am Real Conservatorio Superior de Música in Madrid, seine spätere Laufbahn fluktuierte allerdings auf faszinierende Weise zwischen den Naturwissenschaften und den Künsten, für die er gleichermaßen tiefes Interesse hegte. So hat er zum Beispiel mehrere Studienabschlüsse in solch unterschiedlichen Fächern wie Musik, Naturwissenschaften, Computertechnologie und Ton- und Bildtechnik erworben. Seit den späten 1980er Jahren ist er Professor an der Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica de Telecomunicación der Universidad Politécnica in Madrid, wo zu seinen Lehrinteressen auch verschiedene Aspekte der architektonischen Akustik und Tontechnik gehören. Seine Forschungen führten zu wissenschaftlichen Publikationen über MIDI-Systeme und die Erfindung von zwei (patentierten) Computer-Audiometern; sein besonderes Interesse gilt der Entwicklung digitaler Anwendungen auf dem Gebiet der Akustik, außerdem verfügt er über erhebliche praktische Erfahrung in den Aufnahmestudios.

In den 1960er Jahren hätte ein Komponist mit dieser Art von wissenschaftlichem Werdegang sich zweifellos von den avantgardistischen Experimenten verführen lassen, die damals – und in gewissen Kreisen auch heute noch – mit der neuesten technologischen Expertise einherzugehen schienen. Doch die unverwechselbare Musik von Grundman war stets um einen sehr direkten Ausdruck bemüht. Besonders deutlich zeigt sich die kraftvolle Simplizität seiner künstlerischen Vision in *A Mortuis Resurgere* (Die Auferstehung Christi) – das Werk verrät seine wissenschaftlichen Interessen lediglich in der großen Aufmerksamkeit, die er während des Kompositionsprozesses der akustischen Wirkung seiner Musik in den Sakralbauten widmete, in denen sie zu Gehör gebracht werden sollte.

Seine musikalische Karriere begann Grundman noch als Teenager, als er als Sänger und Keyboard-Spieler in den Popgruppen ETC und Fahrenheit 451 auftrat; besonders die letztgenannte Gruppe war ausgesprochen erfolgreich und wirkte maßgeblich an der Etablierung der populären Spring Concerts an der Hochschule für Architektur in Madrid mit. Nachdem er bereits

mit Aufnahmen für Independent-Labels Erfahrungen gesammelt hatte, gründete er später gemeinsam mit Oscar Bergón (dem Drummer von 451) und dem Filmkomponisten Mario de Benito die Power-Gruppe Trópico de Cáncer, die schon bald von Virgin Records in Spanien unter Vertrag genommen wurde. Trotz seiner kompositorischen Erfolge bei Trópico de Cáncer – darunter die Single "Yo lo Intentaría una Vez Más" (Ich würde es noch einmal versuchen), die 1984 die Playlists anführte – beschloss Grundman, der Unterhaltungsmusikindustrie den Rücken zu kehren und breitere schöpferische Horizonte zu erkunden. Die elektronische Musik, die er fortan komponierte, wurde schon bald von den New-Age-Rundfunksendern favorisiert, besonders der Hit "Los Hijos del Frío" (Die Söhne der Kälte), der wiederholt die New-Age-Charts anführte und 2001 online veröffentlicht wurde; drei Jahre später erschien sein Soloalbum *We Are the Forthcoming Past, Take Care of It*. Grundman hat auch Musik für Film und Fernsehen komponiert, außerdem setzte er sich für die Förderung moderner tonaler Komponisten ein, die bis dahin im Konzertleben Spaniens unterrepräsentiert waren – seine Interessen auf diesem Gebiet betrafen solch unterschiedliche Figuren wie Astor Piazzolla und Gerald Finzi. Auch an der Wiederentdeckung der Werke zweier aus unbegreiflichen Gründen vergessener Komponisten war er maßgeblich beteiligt – Adalbert Gyrowetz (1763 – 1850) und Robert Kahn (1865 – 1951). Eine von Grundmans beachtenswertesten Leistungen war jedoch die Einrichtung der Non Profit Music Foundation zur Finanzierung der humanitären Hilfsorganisation Médecins sans Frontières. Zu den Unternehmungen der Stiftung gehört ein alljährlich veranstaltetes Konzert mit dem Ziel, das Publikum mit zeitgenössischen Kompositionen anzufreunden, indem Werke von "konsonanten" Komponisten ins Programm aufgenommen werden; außerdem werden Forschungsvorhaben von Studenten und Doktoranden zu Komposition, Tonaufnahmen und Studio-Aufnahmetechniken unterstützt, und schließlich wird mittels eines eigenen CD-Labels die Verbreitung eingängiger zeitgenössischer Musik gefördert.

Die kontemplative modal orientierte Tonsprache der elektronischen Musik von Grundman dient auch als Basis für seine Konzertmusik für akustische Instrumente; tatsächlich besteht Teil seiner künstlerischen Vision darin, eine Brücke zwischen Unterhaltungs- und klassischer Musik zu schlagen. Grundman hat zudem die eher traditionell romantischen Einflüsse von

Strauss und Rachmaninow auf seinen von ihm so bezeichneten "eklektisch klassischen" Stil betont und besteht (erfrischender Weise) nicht darauf, in seinem eigenen Konzertschaffen innovativ zu sein. In einem persönlichen Kommentar auf seiner Website schreibt er:

> Ich halte mich eher für einen Musikschreiber als für einen Komponisten. Ich versuche einfach, mittels der narrativen Musik Geschichten zu erzählen. Dies tue ich auf eine sehr einfache, fast naive Weise.

Ein wesentlicher Einfluss auf die Entwicklung seines Konzertstils ergab sich aus seiner Verbindung mit dem Brodsky-Quartett. Vor der Einspielung von *A Mortuis Resurgere* hatte das Ensemble bereits bei drei von Grundmans Werken für Quartett mitgewirkt: *Surviving a Son's Suicide* (Wie überlebt man den Selbstmord eines Sohnes, 2009) in drei Sätzen mit den anschaulichen Titeln "Browsing his childhood photographs" (Bei der Durchsicht seiner Kinderfotos), "Remembering his awkward age" (Erinnerung an seine Flegeljahre) und "His room as he left it" (Sein Zimmer wie er es hinterließ); *God's Sketches* (Gottes Entwürfe, 2011), in dem die Quartettbesetzung um eine Sopranstimme und drei (von einem einzigen Schlagzeuger gespielte) Schlegelinstrumente erweitert wurde; und das 2012 vollendete *On Blondes and Detectives* ("Cliché Music for String Quartet"; Über Blondinen und Detektive, Klischeemusik für Streichquartett), das die narrative Region einer typischen Episode der TV-Serie um Mickey Spillanes hartgesottenen Privatdetektiv Mike Hammer evoziert und dessen Musik von düster-energievollen Klängen zu warmherzig-lyrischen und berauschend virtuosen Passagen wechselt. Dieses Werk wurde eigens für das Brodsky-Quartett geschrieben und ist dem Ensemble auch gewidmet.

Die ausführende Sängerin in *God's Sketches* war Susana Cordón, für die 2013 auch *A Mortuis Resurgere* geschrieben wurde. Grundman, dessen persönlicher Bericht über das Werk und seine Bedeutung sich an anderer Stelle in diesem Booklet findet, erzählt, dass *A Mortuis Resurgere* allgemein als Schwesterwerk zu Haydns *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce* (Instrumentalmusik über die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze) betrachtet wurde. Bei Haydns Werk gab es eine Verbindung nach Spanien, da es sich ursprünglich um ein 1785 von der Kathedrale in Cádiz bestelltes Auftragswerk handelte; die Kirche benötigte eine Reihe von orchestralen Zwischenspielen, die nach einer Einleitung zwischen den

Karfreitagspredigten erklingen sollten und mit einer musikalischen Darstellung des Erdbebens schlossen, das sich bei Christi Tod ereignete, wie es im Evangelium nach Matthäus beschrieben ist. Zwei Jahre später bearbeitete Haydn die Musik für Streichquartett, und um 1796 entstand eine weitere Fassung, dieses Mal für Orchester, Vokalstimmen und Chor (mit einem Text von Joseph Friebert). Obwohl, wie Grundman erklärt, keine Notwendigkeit bestand, dass seine Darstellung der auf das Erdbeben folgenden Ereignisse sich stilistisch auf demselben Territorium bewege wie bei Haydn, ist es doch bezeichnend, dass Haydn selbst bezüglich seiner *7 ultime parole* der Ansicht war, dass es der Musik unbedingt gelingen müsse, selbst auf die unerfahrensten Zuhörer noch einen tiefen Eindruck zu machen. Dieser Gedanke spiegelt sich in Grundmans Fähigkeit, ein breites Spektrum von unterschiedlichen Hörern zu erreichen, von denen man gewöhnlich erwarten könnte, dass sie der elitären Exklusivität misstrauen würden, die weniger zugängliche Arten von zeitgenössischer Konzertmusik zu umgeben pflegt.

Der musikalische Aufbau von *A Mortuis Resurgere* ist aus zwei Gründen recht leicht herauszuhören. Zum einen werden Blöcke des musikalischen Materials auf einfache Weise wiederholt und miteinander kontrastiert. So kann zum Beispiel ein Abschnitt, der zunächst vom Quartett allein gespielt wird, unmittelbar wiederkehren als Begleitung zu einer neuen Vokallinie, die sich über ihn erhebt; auch werden neue Abschnitte häufig durch einen deutlichen Wechsel in andere tonale Regionen angekündigt (typischerweise um einen Halb- oder Ganzton zur vorangehenden Musik versetzt, wobei gelegentlich auf eine Passage in Moll eine in Dur folgt oder umgekehrt). Zum anderen sind die motivischen Muster, auf denen ein Großteil des Werks basiert, einfach und leicht wiederzuerkennen. Zu diesen Figuren zählen oszillierende Ganzton- und Halbtonschritte, die im Quartettsatz immer wieder mit unterschiedlicher Geschwindigkeit eingesetzt werden, sowie stark leittonausgerichtete Skalenfiguren, die zunächst abwärts weisen, doch im Verlauf des Stücks auch zunehmend aufsteigen. Der harmonische Rhythmus (d.h. die Häufigkeit, mit der die zugrundeliegenden Akkorde wechseln) ist meist langsam, auf der Oberfläche jedoch ist die Musik von raschen rhythmischen Figurationen belebt, die gemeinsam einen Quartettsatz von variierender Komplexität produzieren. Die harmonische Sprache ist weitgehend diatonisch, wobei das Cello

gelegentlich den von den wohlgestalteten Basslinien des barocken Continuo her vertrauten absteigenden Tetrachord langsam nachzeichnet. Die Einfachheit des musikalischen Materials wird jedoch ständig von der schieren Intensität von Gesang und Spiel Lügen gestraft, die dem Zuhörer auf überaus lebhafte Weise eine starke und widersprüchliche Emotionalität mitteilen, mittels derer sie eine Fülle an menschlicher Erfahrung transportieren – letztlich aber vor allem die festliche Freude über den wiedererstandenen göttlichen Geist.

© 2014 Mervyn Cooke

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Komponisten

A Mortuis Resurgere entstand für ein Konzert in der Karwoche 2013, das auf eine Darbietung von Haydns sogenannter *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce, ossiano 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto* (Instrumentalmusik über die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze, oder Sieben Sonaten mit einer Einleitung und am Schluss ein Erdbeben) folgen sollte. Ein Tag für den Tod Christi und ein weiterer für seine Auferstehung. Ich habe mich immer gewundert, warum in der Karwoche so viele Werke auf dem Programm stehen, die von der Passion und dem Tod Jesu Christi und nicht von seiner Auferstehung handeln, vor allem wenn wir bedenken, dass der Hl. Paulus diese als Fundament des christlichen Glauben ansah. Ein Grund hierfür ist, dass über dieses Thema nicht sehr viele musikalische Werke geschrieben worden sind, und schon gar nicht in der Gattung Streichquartett. Hinzu kommt, dass es kaum eine Tradition gibt, am Ostersonntag Werke in freudiger oder hoffnungsvoller Stimmung aufzuführen, obwohl dies der Tag ist, an dem viele Christen die Auferstehung feiern. Diese Gedanken gingen mir durch den Kopf, als ich beschloss, dieses Stück zu schreiben. Eine Weiterführung von Haydns Komposition bedeutete allerdings nicht, dass diese sich zwangsläufig desselben musikalischen Stils zu bedienen hätte, da es sich nicht um eine Fortsetzung handelte, sondern vielmehr um ein eigenständiges Konzertstück, das an einem späteren Tag zur Aufführung kam.

Allerdings galt es zahlreiche interessante Dinge zu klären, bevor ich mit der Komposition beginnen konnte. Das erste war die Entscheidung, ob ich das Werk für Streichquartett allein oder mit einer zusätzlichen Vokalstimme konzipieren sollte. Obwohl Haydns Werk in einer Fassung für Streichquartett vorliegt, hatte ich große

Zweifel, wie man von der Auferstehung sprechen und dabei die Musik so einsetzen konnte, dass sie nicht nur Emotionen, sondern auch eine Botschaft vermitteln würde. Da ich mir nicht vorstellen konnte, wie diese Dinge rein instrumental auszudrücken wären, beschloss ich, eine Vokalstimme mit einzubeziehen, und diese Entscheidung wiederum führte zu drei weiteren Fragen: Was sollte gesungen werden, womit sollte begonnen werden und in welcher Sprache. Die letzte Frage war rasch beantwortet – Latein, die Sprache, in der die meisten religiösen Werke geschrieben sind. Und was die Wahl des Anfangs betrifft, so beschloss ich, da dies eine Fortführung der Komposition von Haydn war, genau da zu beginnen, wo er geendet hatte – nämlich mit dem Erdbeben. Was passiert nach einem Erdbeben? Ich stellte mir eine Staubwolke vor, die das Sonnenlicht verschleiert. Allmählich sinkt der Staub zu Boden, und nach dem durch den Tod verursachten emotionalen Schock füllt sich die Atmosphäre mit Trauer und Unsicherheit. Was aber sollte der Gesangstext enthalten? Bei der Durchsicht der Evangelien fand ich, dass Johannes die Geschehnisse auf eine Weise schildert, die meinen Vorstellungen am geeignetsten erschien; daher verwendete ich wörtlich Kapitel XIX, beginnend mit Vers 38. Das Werk sollte nicht das gesamte Evangelium von dieser Stelle bis zum Schluss erzählen, sondern nur die Augenblicke nach Christi Tod, bis er den Aposteln erscheint – also bis Kapitel XX, Vers 30. Auch wenn es aus einem einzigen Satz besteht, war das Stück von vornherein dreiteilig angelegt – das Evangelium, das Glaubensbekenntnis und der Jubelruf oder das Hosanna. Und in der Tat sanktioniert der Vatikan die Verfügbarkeit des lateinischen Textes für alle Christen. Somit waren die anfänglichen Fragen zu dem Werk beantwortet.

Andererseits assoziiert man die Gattung des Oratoriums gewöhnlich mit großen Chor-Orchesterwerken, in denen eine Reihe von Sängern verschiedene Rollen übernehmen und gewöhnlich ein Evangelist mitwirkt. Hier aber gibt es nur ein Streichquartett und eine Sopranistin, die mithin mehrere Rollen interpretieren muss. Daher überlegte ich mir, verschiedene Vokaltechniken zu verwenden, um dem Hörer das Geheimnis der Auferstehung nahezubringen und dessen Bedeutung mit ihm zu teilen. Das Werk beginnt daher mit Musik nur für das Quartett, bis die Vokalstimme einen Kirchengesang anstimmt, der nach und nach verschwimmt, bis er als Lied erklingt. Hier kommt das gesamte Spektrum der Belcanto-Techniken zum Einsatz, außerdem modaler geistlicher sowie tonaler Gesang, Vokalisierung, *bocca*

chiusa, Koloratur, Atemtechnik und höchste Lagen; all dies verbindet sich zu einer ganz neuen Herausforderung für die Sopranstimme. Die Musik des Streichquartetts wechselt mit der der Sopranstimme, wobei sie dieser aber nicht als ständige Begleitung dient, sondern vielmehr mit ihr in Wettstreit tritt, um dem biblischen Drama mit dem im Evangelium ausgedrückten Jubel zu entsprechen.

Es gab noch ein weiteres Problem, und das hatte mit der Aufführungssituation zu tun. Wegen seines eindeutig religiösen Charakters musste das Werk für die Darbietung im kirchlichen Rahmen konzipiert werden. Das wesentlichste Merkmal einer Kirche als akustischem Raum ist der sehr lange Nachhall, der das Zuhören bei einigen Passagen erschweren kann – die Stimme wird unverständlich. Ich schrieb das Werk daher für einen durchschnittlichen Nachhall von vier bis fünf Sekunden und verwendete beim Komponieren neben dem Notenschreibprogramm Sibelius Techniken der digitalen Klangverarbeitung, um die akustische Resonanz im Innenraum mehrerer Kathedralen und Kirchen zu simulieren. Mit anderen Worten, ich positionierte mich als virtueller Zuhörer an verschiedenen Stellen des akustischen Raums und testete auf diese Weise, wie das Werk auf die Hörer wirken würde.

Meine Kompositionen zielen stets darauf ab, die Aufmerksamkeit des Hörers während der gesamten Aufführung zu fesseln. Zu diesem Zweck muss der musikalische Diskurs nicht nur interessant sein, sondern sich in seinem Verlauf erneuern. Dies impliziert, dass rhetorische Prinzipien auf eine Weise zum Einsatz kommen müssen, dass die musikalische Sprache nicht nur ästhetische, sondern auch kommunikative Zwecke erfüllt. Wenn ein Werk lediglich einen einzigen Höhepunkt hat, könnte der Hörer das Interesse verlieren, sobald dieser vorüber ist. Ein weiterer Faktor ist, dass die Mehrheit der Zuhörerschaft kein Latein versteht, also muss die Musik die rein deskriptive Ebene verlassen, wenn sie ihre Botschaft vermitteln will. Vor diesem Hintergrund wird vielleicht verständlich, warum ich während des gesamten Entstehungsprozesses fast obsessiv darum bemüht war zu vermeiden, dass der Zuhörer sich bei einem aus einem einzigen Satz bestehenden und als musikalische Mittel lediglich ein Streichquartett und Sopranstimme verwendenden religiösen Werk in lateinischer Sprache langweilen würde.

Neben dieser Sorge ergab sich noch eine weitere technische Schwierigkeit in Bezug auf die Aussprache des lateinischen Textes und deren Auswirkung auf die zu wählende musikalische Sprache. Die Lösung dieses

Problems gelang mir mit Unterstützung von Schwester Nuria Ferret, die während der Revisionsphase mit Susana Cordón arbeitete und der ich zu großem Dank verpflichtet bin.

A Mortuis Resurgere entstand innerhalb von zwei intensiven Arbeitswochen – und wurde sozusagen per Skype überarbeitet. Als das Datum der Premiere näher rückte, war Susana in Barcelona, wo sie in Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* mitwirkte, also hielten wir unsere Arbeitssitzungen in diesem Medium – Susana in Barcelona und ich in Madrid.

Das ist die kurze Geschichte dieses Oratoriums. Doch es gab noch einen fundamentalen Aspekt, der mich während der gesamten Schaffensphase verfolgte. Was, wenn ein Zuhörer dieses Werks keine religiösen Empfindungen entwickelt? Es war in jedem Punkt der Komposition meine Absicht, die Botschaft des Evangeliums in musikalischer Form zu vermitteln. Wenn das Evangelium also den Zuhörer erreichen soll, darf es nicht nur seine Gedanken berühren, sondern muss in seinem Gemüt eine Revolution auslösen.

© 2014 Jorge Grundman

Übersetzung: Stephanie Wollny

Die für ihre Vielseitigkeit, Musikalität und angeborene schauspielerische Begabung besonders gefeierte lyrische Sopranistin **Susana Cordón** absolvierte ihr Studium an der Escuela Superior de Canto in Madrid. Sie ergänzte ihre Ausbildung in Meisterkursen unter Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Miguel Zanetti, Wolfgang Rieger, Dolora Zajick und István Cserjan und setzte ihr technisches Training in New York fort. Bereits in ihrer Studienzeit feierte sie ihr Debüt am Teatro de la Zarzuela in Federico Chuecas *Agua, azucarillos y aguardiente*; wenig später trat sie am Teatro Real in Madrid als Inès (*La Favorite*) auf. Seither hat ihre professionelle Laufbahn sie an die besten Bühnen Spaniens sowie nach Wien, Paris, Bratislava, Lissabon, Rom, Neapel und Mexico City geführt. Zu ihren Opernrollen in jüngster Zeit zählen Stella (*Les Contes d'Hoffmann*), Baronin Irene (Haydns *La vera costanza*), Zerlina (*Don Giovanni*), Violante (Solers *Il tutore burlato*), Hariette / Juliette (*Die tote Stadt*) und die Griechische Frau (*Iphigénie en Tauride*); ferner hat sie die Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La bohème*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Cleopatra (*Giulio Cesare*), Liù (*Turandot*) und Marguerite (*Faust*) gegeben. Auf dem Gebiet der Zarzuela hat sie solch wichtige Rollen wie die der Rosario (*La chulapona*), Marola (*La tabernera del puerto*), Rosa (*El rey que rabió*), Rosalía (*La bruja*), Gräfin Carolina (*Luisa Fernanda*), Marietta

(*La dogaresa*) und Margot (*La alsaciana*) gesungen. Susana Cordón hat mehrere Werke von Jorge Grundman uraufgeführt. Auf CD und in Rundfunkaufnahmen ist sie unter anderem gemeinsam mit Juan Diego Flórez, Plácido Domingo und dem Geiger Ara Malikian zu hören; außerdem wurde sie zweimal für den Spanischen Musikpreis nominiert – in den Kategorien Best Classical Performance und Best Classical Album.

Seit seiner Gründung im Jahre 1972 ist das **Brodsky-Quartett** in mehr als 3000 Konzerten auf den wichtigsten Konzertbühnen der ganzen Welt aufgetreten und hat über sechzig Aufnahmen auf den Markt gebracht. Natürliche Neugier und unersättlicher Forschungsdrang haben dem Ensemble den Weg in viele künstlerische Richtungen gewiesen und sichern ihm immer noch nicht nur einen Platz an der vordersten Front der internationalen Kammermusikszene, sondern auch eine reiche und vielfältige musikalische Existenz. Seine Mitglieder verbindet die Liebe und Beherrschung des traditionellen Repertoires für Streichquartett, was sich sowohl in ihren gefeierten Aufführungen der Werke von Komponisten von Haydn, Beethoven, Schubert und Tschaikowsky bis hin zu Schostakowitsch, Bartók, Britten und Respighi als auch in ihrer umfangreichen, preisgekrönten Diskographie niederschlägt. Sie sind weiterhin berühmt für ihre bahnbrechende Arbeit mit den verschiedenartigsten darstellenden Künstlern, während die Zusammenarbeit mit vielen bedeutenden Komponisten ihnen die unvergleichliche Möglichkeit eingeräumt hat, einige der neusten Werke für Streichquartett zu beeinflussen und zu inspirieren. Ihre Leidenschaft für "alle gute Musik" ist der Motor ihres Erfolgs und hat im Laufe der letzten vierzig Jahre dafür gesorgt, dass ihre Herangehensweise frisch und ihr Enthusiasmus groß geblieben sind. Das Brodsky-Quartett ist für seine Energie und sein Können weltweit mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, während kontinuierliche Bildungsarbeit dem Ensemble die Möglichkeit bietet, die eigenen Erfahrungen weiterzugeben und den Kontakt mit der nächsten Generation aufrechtzuerhalten.
www.brodskyquartet.co.uk

Jorge Grundman:
A Mortuis Resurgere

Jorge Grundman (né en 1961) commença à composer dès son adolescence et étudia la musique au Real Conservatorio Superior de Música à Madrid; mais, chose très intéressante, la suite de sa carrière fluctua entre l'intérêt profond qu'il porta aux sciences et aux arts. Il est ainsi titulaire de plusieurs diplômes touchant à des disciplines aussi différentes que la musique, les sciences, les technologies informatiques, l'ingénierie du son et de l'image. Depuis la fin des années 1980, il est professeur à l'Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica de Telecomunicación de l'Universidad Politécnica de Madrid, où ses centres d'intérêt pédagogiques portent sur divers aspects de l'acoustique architecturale et de l'ingénierie du son. Ses recherches ont donné lieu à des publications savantes sur les systèmes MIDI et l'invention de deux audiomètres informatisés (brevetés); en outre, il s'intéresse particulièrement au développement des applications numériques dans le domaine de l'acoustique et a une expérience pratique considérable du studio d'enregistrement.

Dans les années 1960, un compositeur doté de ce genre d'antécédents scientifiques aurait sans aucun doute été séduit par l'attrait de l'avant-garde qui, à cette époque, semblait aller de pair avec les compétences technologiques modernes – et, dans certains milieux, c'est toujours le cas. Mais la musique très caractéristique de Grundman s'est toujours intéressée au caractère direct de l'expression, et la simplicité et la force de sa vision artistique se manifestent à l'évidence dans *A Mortuis Resurgere* (La Résurrection du Christ): on y retrouve le reflet de ses préoccupations scientifiques par l'attention particulière qu'il a portée dans le processus de composition à l'effet acoustique de sa musique dans les bâtiments sacrés où elle est destinée à être entendue.

Sa carrière musicale commença à la fin de l'adolescence, lorsque Grundman se produisit comme chanteur et instrumentiste à clavier dans les groupes pop ETC et Fahrenheit 451, ce dernier remportant un immense succès et jouant un rôle important dans la création du spectacle du Concert populaire de Printemps à l'École d'architecture de Madrid. Ayant déjà une expérience de l'enregistrement pour des labels indépendants, il s'associa ensuite à Oscar Bergón (le batteur de 451) et au compositeur

de musique de film Mario de Benito pour fonder Trópico de Cáncer, un groupe influent qui fut vite engagé par Virgin Records en Espagne. Malgré ses succès de compositeur avec Trópico de Cáncer, notamment le 45 tours "Yo lo Intentaría una Vez Más" (J'essaierai encore une fois), en tête de la playlist en 1984, Grundman décida de tourner le dos à l'industrie de la musique populaire pour explorer des horizons créateurs plus vastes. Les animateurs de radio New Age se firent vite les champions de la musique électronique qu'il continua à composer, tout particulièrement son tube "Los Hijos del Frío" (Les Fils du froid) plusieurs fois en tête du hit-parade et publié en ligne en 2001. Trois ans plus tard, ce fut la publication de son album en solo *We Are the Forthcoming Past, Take Care of It* (Nous sommes le prochain passé, prenez en soin). Grundman composa aussi de la musique de film et de la musique pour la télévision; il contribua à promouvoir les œuvres de compositeurs modernes d'esthétique tonale qui, auparavant, ne figuraient pratiquement pas dans les programmes de concerts en Espagne, ses centres d'intérêt dans ce domaine touchant à des personnalités aussi diverses qu'Astor Piazzolla et Gerald Finzi. Il fut également le fer de lance de la redécouverte de l'œuvre de deux compositeurs négligés sans raison apparente: Adalbert Gyrowetz (1763 – 1850) et Robert Kahn (1865 – 1951). Mais l'une des réussites les plus remarquables de Grundman fut la création d'une Fondation musicale à but non lucratif destinée à lever des fonds pour l'organisation humanitaire Médecins sans Frontières. Parmi les activités de cette fondation figurent un concert annuel visant à réconcilier les auditeurs avec la composition contemporaine par la programmation d'œuvres de compositeurs "harmonieux"; l'aide à la recherche (deuxième et troisième cycles) en matière de composition, d'enregistrement sonore et de techniques de production en studio; ainsi que la diffusion de musique contemporaine d'un abord facile sur sa propre marque de disques.

Le langage harmonique contemplatif fondé sur la modalité de la musique électronique de Grundman est également la base de sa musique de concert pour instruments acoustiques; en fait, une partie de sa vision artistique cherche à créer un rapprochement entre la musique pop et la musique classique. Grundman met aussi l'accent sur les influences romantiques traditionnelles de Strauss et de Rachmaninoff à propos de ce qu'il appelle son style "classique éclectique" et (ce qui est agréable) il ne revendique aucune innovation dans sa propre musique de concert. Dans une déclaration sur son site Web, il observe:

> Je me considère davantage comme un auteur de musique que comme un compositeur. J'essaie juste de raconter des histoires au travers de la narration musicale. Je le fais de la manière la plus simple possible, presque naïve.

Ses liens avec le Quatuor Brodsky ont constitué une collaboration essentielle au développement de son style musical pour le concert. Avant leur enregistrement d'*A Mortuis Resurgere*, les membres de ce quatuor se sont étroitement associés à trois œuvres pour quatuor de Grundman: *Surviving a Son's Suicide* (Survivre au suicide d'un fils, 2009), dont les trois mouvements portent des titres évocateurs: "Browsing his childhood photographs" (En feuilletant ses photographies d'enfance), "Remembering his awkward age" (En se rappelant son âge ingrat) et "His room as he left it" (Sa chambre telle qu'il l'a laissée); *God's Sketches* (Aperçus de Dieu, 2011), avec, en plus du quatuor, une voix de soprano et trois instruments à maillets (joués par un seul percussionniste); et *On Blondes and Detectives* ("Cliché Music for String Quartet"; Sur les blondes et les détectives, "Cliché musical pour quatuor à cordes"), achevé en 2012 et destiné à habiter le domaine narratif d'un épisode typique de la série télévisée consacrée à Mike Hammer, le détective privé sans concession de Mickey Spillane, ce à quoi il parvient par une musique qui s'écarte du côté sombre et énergique pour se tourner vers un lyrisme chaleureux et une virtuosité grisante. Cette dernière partition a été écrite spécialement pour les Brodsky et leur est dédiée.

La chanteuse figurant dans *God's Sketches* était Susana Cordón, pour qui *A Mortuis Resurgere* fut écrit en 2013. Grundman, dont l'analyse personnelle de l'œuvre et de sa signification se trouve aussi dans cette plaquette, raconte qu'*A Mortuis Resurgere* a été conçu dans les grandes lignes comme un partenaire à la *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce* (Musique instrumentale sur les Sept Dernières Paroles de notre Redempteur en Croix) de Haydn. L'œuvre de Haydn avait un lien avec l'Espagne car elle lui fut commandée à l'origine par la cathédrale de Cádiz en 1785 comme recueil d'interludes orchestraux à parsemer entre les sermons du Vendredi saint, le recueil étant préfacé par une introduction et s'achevant par une représentation musicale du tremblement de terre qui coïncida avec la mort du Christ, comme il est décrit dans l'Évangile selon Saint Matthieu. Deux ans plus tard, Haydn arrangea cette musique pour quatuor à cordes; et vers 1796, il prépara une autre version, cette fois pour orchestre, solistes vocaux et chœur (avec un texte de

Joseph Friebert). Même si, comme l'explique Grundman, il était inutile que sa présentation des événements qui suivirent le tremblement de terre se situe sur le même territoire stylistique que celui de Haydn, il est révélateur de noter que Haydn lui-même considérait que la musique de ses *7 ultime parole* devait réussir à créer une impression profonde même sur les auditoires les plus inexpérimentés. Cette considération trouve un équivalent dans la capacité de Grundman à établir un contact avec un large éventail d'auditeurs dont on pourrait s'attendre normalement à ce qu'ils se méfient du côté élitiste lié à des genres d'un abord moins facile que propose la musique de concert contemporaine.

La structure musicale d'*A Mortuis Resurgere* est relativement aisée à saisir sur le plan sonore pour deux raisons principales. Tout d'abord, des blocs de matériau font l'objet de simple répétition et de juxtaposition. Par exemple, une section de musique jouée tout d'abord par le quatuor seul peut revenir directement comme accompagnement d'une nouvelle ligne vocale qui lui est superposée, et de nouvelles sections sont souvent signalées par des changements clairs entre différentes régions tonales (typiquement, à un demi-ton ou un ton d'écart de la musique précédente, avec un passage en mineur parfois suivi d'un passage en majeur ou inversement). Ensuite, les schémas des motifs sur lesquels repose une grande partie du morceau sont à la fois simples et immédiatement reconnaissables. Ces figures comprennent des tons et des demi-tons oscillants, déployés sur l'ensemble des textures du quatuor à différentes vitesses, et des figures de gammes fortement directionnelles d'abord descendantes, mais qui deviennent aussi ascendantes au fur et à mesure que le morceau avance. Le rythme harmonique (c'est-à-dire celui auquel changent les accords sous-jacents) est souvent lent, mais la musique est animée en surface par des figurations rythmiques rapides, s'alliant pour produire des textures de quatuor de complexité variable. Le langage harmonique est essentiellement diatonique du début à la fin, le violoncelle exposant parfois lentement le fragment de gamme descendante de quatre notes que l'on rencontre souvent dans les lignes de basse harmonieuses du continuo baroque. Pourtant, la simplicité du matériau musical est constamment contredite par l'intensité même du chant et du jeu, qui transmet à l'auditeur de manière très vivante des émotions fortes et contrastées, couvrant une mine d'expérience humaine – et, en fin de compte, la joie festive de l'esprit divin ressuscité.

© 2014 Mervyn Cooke

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note du compositeur

A Mortuis Resurgere fut conçu pour un concert destiné à succéder à l'œuvre de Haydn connue sous le titre de *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce, ossiano 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto* (Musique instrumentale sur les Sept Dernières Paroles de notre Rédempteur en Croix, ou Sept Sonates avec une Introduction et, à la fin, un Tremblement de terre), au cours de la semaine pascale en 2013. Un jour pour la Mort et un autre pour la Résurrection du Christ. Je me suis toujours demandé pourquoi, au cours de la semaine sainte, tant d'œuvres sont programmées sur la Passion et la Mort de Jésus-Christ et non sur sa Résurrection, surtout que Saint Paul la considérait comme le fondement de la foi chrétienne. Cela s'explique d'une part parce que peu d'œuvres musicales ont été *écrites* sur le sujet et encore moins dans le répertoire du quatuor à cordes. En outre, il n'est guère dans la tradition de jouer des œuvres pleines de joie ou d'espoir le dimanche de Pâques, alors que c'est le jour où de nombreux chrétiens célèbrent la Résurrection. Telles sont les idées qui m'ont traversé l'esprit lorsque j'ai décidé d'écrire cette œuvre. Cependant, un prolongement de la partition de Haydn n'impliquait pas l'emploi du même style musical, puisque ce n'était pas une suite, mais plutôt une proposition de concert différente, pour une date ultérieure.

Il y avait toutefois beaucoup de choses intéressantes à régler avant de pouvoir commencer à composer. La première était de décider s'il s'agirait d'une œuvre pour quatuor à cordes seul ou bien accompagné par une voix. Bien que l'œuvre de Haydn existe dans une version pour quatuor à cordes, j'avais de nombreux doutes sur la façon de parler de la Résurrection en utilisant la musique pour transmettre non seulement de l'émotion, mais aussi le message. Incapable de découvrir comment la musique pourrait en parler, j'ai décidé d'inclure une voix, décision qui a soulevé trois autres questions: que chanter, où commencer et en quelle langue? Cette dernière question a trouvé une réponse évidente: le latin, la langue dans laquelle sont écrites la plupart des œuvres religieuses. Quant à la question "où commencer", puisque c'était un prolongement de l'œuvre de Haydn, j'ai décidé de partir de l'endroit où il avait terminé, avec le tremblement de terre. Que s'est-il passé après le tremblement de terre? J'ai imaginé un nuage de poussière enveloppant la lumière du soleil. Petit à petit la poussière tombe au sol et, après l'impact émotionnel provoqué par la mort de quelqu'un, l'atmosphère se remplit de

tristesse et d'incertitude. Néanmoins, quel serait le texte pour la voix? En relisant les évangiles, j'ai trouvé que Saint Jean relatait les faits d'une manière très appropriée pour ce que j'avais en tête et j'ai donc utilisé précisément le chapitre XIX, à partir du verset 38. L'œuvre n'allait pas raconter tout l'évangile, à partir de cet endroit jusqu'à la fin, mais juste les moments qui suivent la mort du Christ jusqu'à son apparition aux apôtres; elle va donc jusqu'au verset 30 du chapitre XX. Même si cette œuvre est en un seul mouvement, elle a toujours été conçue en trois parties: l'évangile, le Credo et la célébration ou Hosanna. Et le Vatican approuve d'ailleurs l'usage du texte latin pour tous les chrétiens. J'avais ainsi les réponses à toutes les questions initiales que je me posais à propos de cette œuvre.

Par ailleurs, en termes pratiques, le concept de l'oratorio est associé à de grandes partitions d'orchestre, avec chœur, où plusieurs chanteurs tiennent divers rôles avec généralement un évangéliste. Ici, il n'y a qu'un quatuor à cordes et une soprano, qui doit donc interpréter différents rôles. J'ai donc envisagé d'appliquer plusieurs types de technique vocale pour transmettre aux auditeurs le mystère de la résurrection et partager avec eux sa signification. Ainsi, l'œuvre commence par une musique pour quatuor seul, jusqu'à ce que la voix entonne une mélopée ecclésiastique qui se brouille peu à peu jusqu'à devenir chant. Toute la gamme des techniques du *bel canto* est utilisée, en plus du chant modal religieux et du chant tonal, de la vocalise, de la *bocca chiusa* (chant à bouche fermée), de la *coloratura*, du contrôle du souffle et des registres les plus aigus, tous se mélangeant comme un nouveau défi à la voix de soprano. Le quatuor à cordes alterne sa musique avec celle de la soprano, évitant de l'accompagner en permanence et rivalisant avec elle pour assortir le drame biblique à l'exultation qu'exprime l'évangile.

Il y avait encore un autre problème, lié à l'exécution. En raison de son caractère très religieux, l'œuvre devait être conçue pour être donnée dans des églises. La principale caractéristique d'une église en tant qu'espace acoustique est son temps de réverbération très long, ce qui peut engendrer l'écoute difficile dans certains passages et rendre la voix inintelligible. J'ai donc écrit cette œuvre pour un temps de réverbération moyen de quatre à cinq secondes et, pendant que je la composais, en plus du logiciel d'écriture musicale Sibelius, j'ai utilisé les techniques de traitement audionumérique pour simuler la réponse acoustique à l'intérieur de plusieurs cathédrales et églises.

Autrement dit, je me suis placé comme un auditeur virtuel en différents points dans l'espace acoustique et j'ai examiné comment l'œuvre serait perçue.

Mes compositions ont toujours cherché à soutenir l'attention de l'auditeur du début jusqu'à la fin. Dans ce but, le discours musical ne doit pas se contenter d'être intéressant, mais il doit se renouveler au fur et à mesure que le temps passe. Cela signifie qu'il faut utiliser la rhétorique de telle façon que le langage musical se prête non seulement à l'esthétique, mais encore à l'objectif de communication. Si une œuvre ne comporte qu'un seul point culminant, l'auditeur risque une perte d'intérêt une fois ce moment passé. Autre facteur: la plupart des auditeurs ne comprennent pas le latin; la musique doit donc transcender ce qui est purement descriptif si elle veut transmettre le message. La démarche consistant à éviter d'ennuyer l'auditeur avec une œuvre religieuse écrite en latin et en un seul mouvement, avec des ressources musicales limitées à un quatuor à cordes et une voix de soprano, est donc devenue une sorte d'obsession tout au long du processus de création.

À côté de cette préoccupation, un autre problème technique a surgi. C'est la prononciation du latin et son incidence sur l'écriture musicale. J'ai pu le résoudre avec l'aide de Sœur Nuria Ferret qui a travaillé avec Susana Cordón pendant la phase de révision de l'œuvre et envers qui je ne saurais être plus reconnaissant.

A Mortuis Resurgere a été composé au cours de deux semaines de travail intense – et révisé, pourrait-on dire, sur Skype. Susana était à Barcelone, où elle chantait *Les Contes d'Hoffmann*, l'opéra-comique d'Offenbach. La date de la création approchait et nous avons donc organisé des séances de travail sur ce support, Susana à Barcelone et moi à Madrid.

Telle est la courte histoire de cet oratorio. Pourtant, il restait quelque chose de fondamental, qui m'a poursuivi tout au long de la phase d'écriture. Que se passerait-il si un auditeur écoutant cette œuvre n'éprouvait aucun sentiment religieux? J'ai toujours eu l'intention de délivrer le message de l'évangile sous une forme musicale. Donc, si l'évangile doit atteindre l'auditeur, il ne doit pas se contenter d'atteindre son esprit, mais il doit engendrer une révolution de ses sentiments.

© 2014 Jorge Grundman

Traduction: Marie-Stella Pâris

La soprano lyrique **Susana Cordón** s'est imposée par la diversité de ses talents, sa musicalité et ses dons innés d'actrice. Elle

est diplômée de l'Escuela Superior de Canto de Madrid. Elle a complété sa formation en suivant les cours d'interprétation de Victoria de Los Ángeles, Montserrat Caballé, Miguel Zanetti, Wolfgang Rieger, Dolora Zajick et István Cserjan, et a poursuivi sa formation technique à New York. Encore étudiante, elle a fait ses débuts au Teatro de la Zarzuela dans *Agua, azucarillos y aguardiente* de Federico Chueca et, peu après, elle s'est produit au Teatro Real de Madrid dans le rôle d'Inès (*La Favorite*). Depuis lors, sa carrière professionnelle l'a conduit dans les meilleurs théâtres d'Espagne, mais aussi de Vienne, Paris, Bratislava, Lisbonne, Rome, Naples et Mexico. Parmi ses rôles les plus récents figurent Stella (*Les Contes d'Hoffmann*), la Baronne Irène (*La vera costanza* de Haydn), Zerlina (*Don Giovanni*), Violante (*Il tutore burlato* de Soler), Hariette / Juliette (*Die tote Stadt*) et la Femme grecque (*Iphigénie en Tauride*), mais elle a également chanté Micaëla (*Carmen*), Mimì (*La bohème*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Cleopatra (*Giulio Cesare*), Liù (*Turandot*) et Marguerite (*Faust*). Dans le domaine de la zarzuela, elle a interprété des rôles importants tels Rosario (*La chulapona*), Marola (*La tabernera del puerto*), Rosa (*El rey que rabió*), Rosalía (*La bruja*), la Duchesse Carolina (*Luisa Fernanda*), Marietta (*La dogaresa*) et Margot (*La alsaciana*). Susana Cordón a créé plusieurs œuvres de Jorge Grundman. Au disque ou dans les médias radiotélévisés, elle s'est produit notamment avec Juan Diego Flórez, Plácido Domingo et le violiniste Ara Malikian, et a été nommée à deux reprises dans les prix musicaux espagnols pour la meilleure exécution classique et le meilleur album classique.

Depuis sa formation en 1972, le **Quatuor Brodsky** s'est produit plus de 3000 fois en concert sur les scènes les plus prestigieuses du monde et a réalisé plus de soixante enregistrements. Sa curiosité naturelle et son insatiable désir d'exploration ont amené le groupe à prendre de nombreuses orientations artistiques et continuent de lui assurer non seulement une place au devant de la scène internationale de la musique de chambre, mais aussi une existence musicale riche et variée. Ses membres partagent l'amour et la maîtrise du répertoire traditionnel du quatuor à cordes, ce dont témoignent à l'évidence leurs productions très appréciées d'œuvres de compositeurs allant de Haydn, Beethoven, Schubert et Tchaïkovski à Chostakovitch, Bartók, Britten et Respighi, ainsi que leurs nombreux enregistrements, couronnés de prix à diverses reprises. Ils sont aussi réputés de par le monde pour leur œuvre

de pionnier aux côtés d'une palette variée d'interprètes, et leur collaboration avec de nombreux compositeurs de renom leur a offert une occasion unique d'influencer et d'inspirer une partie des œuvres les plus récentes pour quatuor à cordes. Cette soif d'embrasser "toute bonne musique" a été le moteur de leur succès et leur a permis de conserver fraîcheur et enthousiasme tout au long des quarante années écoulées. L'énergie et le savoir-faire du Quatuor Brodsky lui ont valu un grand nombre de prix et de marques d'approbation de par le monde, tandis que leur continuel travail d'éducation permet de véhiculer leur expérience et de garder le contact avec la jeune génération. www.brodskyquartet.co.uk

Luis Méndez
Susana Cordón

A Mortuis Resurgere
The Resurrection of Christ

Evangelium secundum Ioannem
Capitulo XIX

2 38. Post haec autem rogavit Pilatum Ioseph ab Arimathaea, qui erat discipulus Iesu, occultus autem propter metum Iudaeorum, ut tolleret corpus Iesu; et permisit Pilatus. Venit ergo et tulit corpus eius.

39. Venit autem et Nicodemus, qui venerat ad eum nocte primum, ferens mixturam myrrhae et aloes quasi libras centum.

40. Acceperunt ergo corpus Iesu et ligaverunt illud linteis cum aromatibus, sicut mos Iudaeis est sepelire.

41. Erat autem in loco, ubi crucifixus est, hortus, et in horto monumentum novum, in quo nondum quisquam positus erat.

42. Ibi ergo propter Parascevem Iudaeorum, quia iuxta erat monumentum, posuerunt Iesum.

A Mortuis Resurgere
The Resurrection of Christ

Gospel according to John
Chapter XIX

38. After this, Joseph of Arimathea, secretly a disciple of Jesus for fear of the Jews, asked Pilate if he could remove the body of Jesus. And Pilate permitted it. So he came and took his body.

39. Nicodemus, the one who had first come to him at night, also came, bringing a mixture of myrrh and aloes weighing about one hundred pounds.

40. They took the body of Jesus and bound it with burial cloths along with the spices, according to the Jewish burial custom.

41. Now in the place where he had been crucified there was a garden, and in the garden a new tomb, in which no one had yet been buried.

42. So they laid Jesus there because of the Jewish preparation day; for the tomb was close by.

Capitulo XX

4 1. Prima autem sabbatorum Maria Magdalene venit ma ne, cum adhuc tenebrae essent, ad monumentum et videt lapidem sublatum a monumento.

2. Currit ergo et venit ad Simonem Petrum et ad alium discipulum, quem amabat Iesus, et dicit eis: "Tulerunt Dominum de monumento, et nescimus, ubi posuerunt eum!"

3. Exiit ergo Petrus et ille alius discipulus, et veniebant ad monumentum.

4. Currebant autem duo simul, et ille alius discipulus praecucurrit citius Petro et venit primus ad monumentum;

5. et cum se inclinasset, videt posita linteamina, non tamen introivit.

6. Venit ergo et Simon Petrus sequens eum et introivit in monumentum; et videt linteamina posita

7. et sudarium, quod fuerat super caput eius, non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum.

Chapter XX

1. On the first day of the week, Mary of Magdala came to the tomb early in the morning, while it was still dark, and saw the stone removed from the tomb.

2. So she ran and went to Simon Peter and to the other disciple whom Jesus loved, and told them, 'They have taken the Lord from the tomb, and we don't know where they put him!'

3. So Peter and the other disciple went out and came to the tomb.

4. They both ran, but the other disciple ran faster than Peter and arrived at the tomb first;

5. he bent down and saw the burial cloths there, but did not go in.

6. When Simon Peter arrived after him, he went into the tomb and saw the burial cloths there,

7. and the cloth that had covered his head, not with the burial cloths but rolled up in a separate place.

8. Tunc ergo introivit et alter discipulus, qui venerat primus ad monumentum, et vidit et credidit.

5 9. Nondum enim sciebant Scripturam, quia oportet eum a mortuis resurgere.

10. Abierunt ergo iterum ad semetipsos discipuli.

11. Maria autem stabat ad monumentum foris plorans.
7 Dum ergo fleret, inclinavit se in monumentum

12. et videt duos angelos in albis sedentes, unum ad caput et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus Iesu.

13. Et dicunt ei illi: "Mulier, quid ploras?" Dicit eis: "Tulerunt Dominum meum, et nescio, ubi posuerunt eum."

14. Haec cum dixisset, conversa est retrorsum et videt Iesum stantem; et non sciebat quia Iesus est.

8 Then the other disciple also went in, the one who had arrived at the tomb first, and he saw and believed.

9. For they did not yet understand the scripture that he had to rise from the dead.

10. Then the disciples returned home.

11. But Mary stayed outside the tomb weeping.
And as she wept, she bent over into the tomb

12. and saw two angels in white sitting there, one at the head and one at the feet where the body of Jesus had been.

13. And they said to her, 'Woman, why are you weeping?' She said to them, 'They have taken my Lord, and I don't know where they laid him'.

14. When she had said this, she turned around and saw Jesus there, but did not know it was Jesus.

15. Dicit ei Iesus: "Mulier, quid ploras? Quem quaeris?" Illa, existimans quia hortulanus esset, dicit ei: "Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam."

16. Dicit ei Iesus: "Maria!" Conversa illa dicit ei Hebraice: "Rabbuni!" – quod dicitur Magister.

17. Dicit ei Iesus:
8 "Iam noli me tenere, nondum enim ascendi ad Patrem; vade autem ad fratres meos et dic eis: 'Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum, et Deum meum et Deum vestrum.'"

18. Venit Maria Magdalene annuntians discipulis: "Vidi Dominum!" et quia haec dixit ei.

19. Cum esset ergo sero die illa prima sabbatorum, et fores essent clausae, ubi erant discipuli, propter metum Iudaeorum, venit Iesus et stetit in medio et dicit eis: "Pax vobis!"

20. Et hoc cum dixisset, ostendit eis manus et latus. Gavisi sunt ergo discipuli, viso Domino.

15. Jesus said to her, 'Woman, why are you weeping? Whom are you looking for?' She thought it was the gardener and said to him, 'Sir, if you carried him away, tell me where you laid him, and I will take him'.

16. Jesus said to her, 'Mary!' She turned and said to him in Hebrew, 'Rabbouni!' – which means Teacher.

17. Jesus said to her,
'Stop holding on to me, for I have not yet ascended to the Father. But go to my brothers and tell them, "I am going to my Father and your Father, to my God and your God"'.

18. Mary of Magdala went and announced to the disciples, 'I have seen the Lord!' and what he told her.

19. On the evening of that first day of the week, when the doors were locked, where the disciples were, for fear of the Jews, Jesus came and stood in their midst and said to them, 'Peace be with you!"

20. When he had said this, he showed them his hands and his side. The disciples rejoiced when they saw the Lord.

21. Dixit ergo eis iterum: "Pax vobis! Sicut misit me Pater, et ego mitto vos."

22. Et cum hoc dixisset, insufflavit et dicit eis: "Accipite Spiritum Sanctum.

23. Quorum remiseritis peccata, remissa sunt eis; quorum retinueritis, retenta sunt."

9 24. Thomas autem, unus ex Duodecim, qui dicitur Didymus, non erat cum eis, quando venit Iesus.

25. Dicebant ergo ei alii discipuli: "Vidimus Dominum!" Ille autem dixit eis: "Nisi videro in manibus eius signum clavorum et mittam digitum meum in signum clavorum et mittam manum meam in latus eius, non credam."

26. Et post dies octo iterum erant discipuli eius intus, et Thomas cum eis. Venit Iesus ianuis clausis et stetit in medio et dixit: "Pax vobis!"

21. Jesus said to them again, 'Peace be with you. As the Father has sent me, so I send you'.

22. And when he had said this, he breathed on them and said to them, 'Receive the holy Spirit.

23. Whose sins you forgive are forgiven them, and whose sins you retain are retained'.

24. Thomas, called Didymus, one of the Twelve, was not with them when Jesus came.

25. So the other disciples said to him, 'We have seen the Lord!' But he said to them, 'Unless I see the mark of the nails in his hands and put my finger into the nail marks and put my hand into his side, I will not believe'.

26. Now a week later his disciples were again inside and Thomas was with them. Jesus came, although the doors were locked, and stood in their midst and said, 'Peace be with you!'

27. Deinde dicit Thomae: "Infer digitum tuum huc et vide manus meas et affer manum tuam et mitte in latus meum; et noli fieri incredulus sed fidelis!"

28. Respondit Thomas et dixit ei: "Dominus meus et Deus meus!"

29. Dicit ei Iesus: "Quia vidisti me, credidisti. Beati, qui non viderunt et crediderunt!"

30. Multa quidem et alia signa fecit Iesus in conspectu discipulorum suorum...

Credo

11 Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri; per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.

27. Then he said to Thomas, 'Put your finger here and see my hands, and bring your hand and put it into my side, and do not be unbelieving, but believe!'

28. Thomas answered and said to him, 'My Lord and my God!'

29. Jesus said to him, 'Have you come to believe because you have seen me? Blessed are those who have not seen and have believed!'

30. Now Jesus did many other signs in the presence of (his) disciples...

Credo

I believe in one God, the Father Almighty, maker of heaven and earth, and of all things visible and invisible.

And in one Lord, Jesus Christ, the only-begotten Son of God, begotten of the Father before all worlds;

God of God, Light of Light, very true God of very true God; begotten, not made, being of one substance with the Father, by Whom all things were made; Who for us men and for our salvation came down from Heaven.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis; Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

Hosanna

12 Hosanna in excelsis Deo.

And was incarnate by the Holy Ghost of the Virgin Mary, and was made man.

He was also crucified for us under Pontius Pilate; He suffered and was buried, And (on) the third day He rose again according to the Scriptures, and ascended into Heaven, and sits on the right hand of the Father.

And He shall come again, with glory, to judge the living and the dead, Of His Kingdom there shall be no end; and I believe in the Holy Spirit, the Lord, and Giver of Life, who proceeds from the Father and the Son

who, with the Father and the Son, is similarly adored and glorified, who has spoken through the Prophets. And I believe in One, Holy, Catholic, and Apostolic Church,

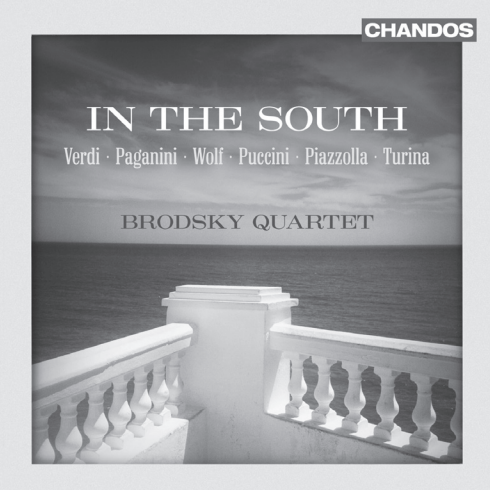
I confess one Baptism for the remission of sins.

And I expect the Resurrection of the Dead, and the Life of the world to come. Amen.

Hosanna

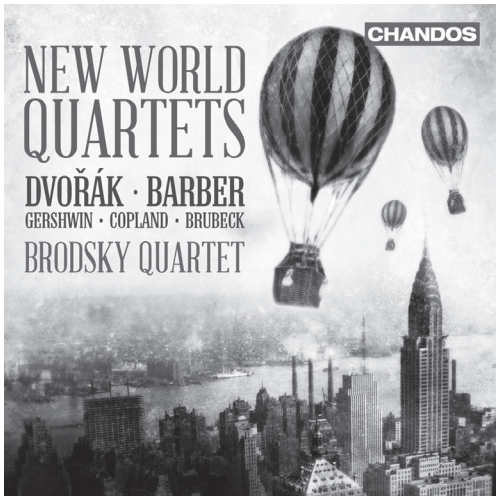
Hosanna to God in the highest.

Also available



In the South
CHAN 10761

Also available



New World Quartets
CHAN 10801

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

www.facebook.com/chandosrecords

www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 48 kHz recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 48 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 48 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 24 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Javier Monteverde
Mixing engineer Javier Monteverde at Cezanne Producciones, S.L., Madrid
Editor Javier Monteverde at Cezanne Producciones, S.L., Madrid
Mastering Javier Monteverde at Cezanne Producciones, S.L., Madrid
SA-CD mastering Jorge Grundman
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue IES San Fernando, Madrid, Spain; 4 – 6 June 2013
Front cover 'Cross', photograph by Luis Díaz Devesa © Moment / Getty images
Back cover Photograph of the Brodsky Quartet by Eric Richmond
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Non Profit Music
℗ 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS
CHSA 5138

Cordón / Brodsky Quartet

CHANDOS
CHSA 5138

GRUNDMAN: A MORTUIS RESURGERE