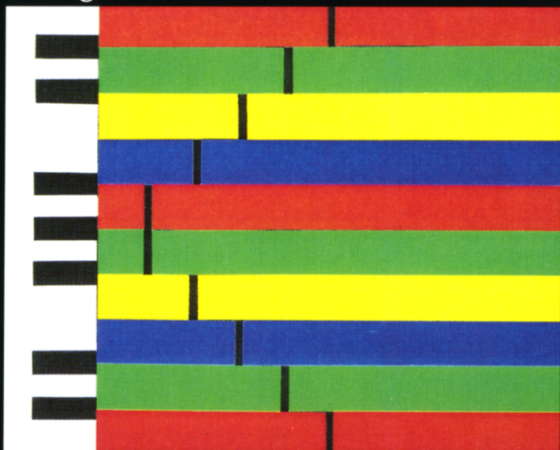




CD-156/157 STEREO

HANS FAGIUS

The Organ of Härnösand Cathedral, Sweden



FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Six Organ Sonatas, Op.65 • Three Preludes & Fugues, Op.37

and Organ Favourites by

J.S. BACH, LINDBERG, VIERNE,
SAINT-SAËNS and BOËLLMANN

A BIS original dynamics recording

BIS-CD-156/157 STEREO

A A D

Total playing time: 138'10

BIS-CD-156

Total playing time: 70'35

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix (1809-1847)

Sonata No.1 in F minor for organ, Op.65 No.1 **14'05**

- | | | |
|------------|--------------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato e serioso</i> | 4'23 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 3'44 |
| [3] | III. <i>Andante</i> | 2'49 |
| [4] | IV. <i>Allegro assai vivace</i> | 3'05 |
-

Sonata No.2 in C minor for organ, Op.65 No.2 **10'06**

- | | | |
|------------|---------------------------------------|------|
| [5] | I. <i>Grave</i> | 1'54 |
| [6] | II. <i>Adagio</i> | 2'57 |
| [7] | III. <i>Allegro maestoso e vivace</i> | 2'00 |
| [8] | IV. <i>Fuga</i> | 3'14 |
-

Sonata No.3 in A major for organ, Op.65 No.3 **10'04**

- | | | |
|-------------|-------------------------------|------|
| [9] | I. <i>Con moto maestoso</i> | 7'36 |
| [10] | II. <i>Andante tranquillo</i> | 2'27 |
-

Sonata No.4 in B flat major for organ, Op.65 No.4 **12'44**

- | | | |
|-------------|--------------------------------------|------|
| [11] | I. <i>Allegro con brio</i> | 3'34 |
| [12] | II. <i>Andante religioso</i> | 2'45 |
| [13] | III. <i>Allegretto</i> | 2'54 |
| [14] | IV. <i>Allegro maestoso e vivace</i> | 3'30 |

Sonata No.5 in D major for organ, Op.65 No.5

7'51

- | | | |
|------|------------------------------|------|
| [15] | I. <i>Andante</i> | 1'52 |
| [16] | II. <i>Andante con moto</i> | 1'57 |
| [17] | III. <i>Allegro maestoso</i> | 4'00 |
-

Sonata No.6 in D minor for organ, Op.65 No.6

14'18

- | | | |
|------|--|------|
| [18] | I. Choral. <i>Andante sostenuto</i> – <i>Allegro molto</i> | 8'54 |
| [19] | II. Fuga. <i>Sostenuto e legato</i> | 2'19 |
| [20] | III. Finale. <i>Andante</i> | 3'03 |
-

BIS-CD-157

Total playing time: 67'35

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | Toccatà and Fugue in D minor, BWV565 (<i>Bornemann</i>) | 9'42 |
| | [INDEX 1] Toccata 2'46 — [INDEX 1] Fugue 6'56 | |

- | | | |
|-----|---|------|
| [2] | Jesu bleibet meine Freude (<i>Verbum</i>) | 3'10 |
| | Chorale from Cantata No.147 (arr. Harald Göransson) | |
-

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix (1809-1847)

Three Preludes and Fugues for Organ, Op.37 (*Bornemann*) 22'06

- | | | |
|-----|---|------|
| [3] | Prelude and Fugue in C minor | 6'24 |
| | [INDEX 1] Prelude 3'24 — [INDEX 2] Fugue 3'00 | |
| [4] | Prelude and Fugue in G major | 7'46 |
| | [INDEX 1] Prelude 3'51 — [INDEX 2] Fugue 3'55 | |
| [5] | Prelude and Fugue in D minor | 7'38 |
| | [INDEX 1] Prelude 4'26 — [INDEX 2] Fugue 3'12 | |

SAINT-SAËNS, Camille (1839-1921)

Fantasy in E flat major for organ (*Braun-Billaudot*) **5'25**

[6] *Con moto* 2'15

[7] *Allegro di molto e con fuoco* 3'10

BOËLLMANN, Léon (1862-1897)

Suite Gothique, Op.25 (*Durand*) **14'06**

[8] I. Introduction — Choral 2'26

[9] II. Menuet gothique 3'04

[10] III. Prière à Notre-Dame 4'43

[11] IV. Toccata 3'47

LINDBERG, Oskar (1887-1955)

[12] **Gammal fäbodpsalm från Dalarna** (*NMS*) **5'24**

(Old Pastoral Hymn from Dalecarlia)

VIERNE, Louis (1870-1937)

[13] **Finale from Organ Symphony No.1, Op.14** (*Hamelle*) **6'17**

Hans Fagius

The 1975 Christensen Organ of Härnösand Cathedral, Sweden

The recordings of Felix Mendelssohn-Bartholdy's organ works presented here were made in 1980, before the appearance of modern, authentic editions of these works. The version recorded uses the printed editions edited and revised by Marcel Dupré, which differ from Mendelssohn's original in matters of phrasing, tied notes etc.

An extraordinary romantic wave has swept through the organ world in recent years. But the repertoire that has aroused such interest has been primarily late romantic organ music from the period before and after the turn of the century, and an early romantic like **Felix Mendelssohn-Bartholdy** has not been the object of such interest. His organ music has been regarded by many as academic and anaemic, too directly inspired, above all, by Bach to accord with the High Romantic ideals that have held sway for some 10 or 15 years. Mendelssohn, on the other hand, was one of the few 19th century composers played during the years of 'orthodoxy' within church music, from the 1840s to the middle of the 1860s, as his music is predominantly polyphonic and the romantic tone is mild. Now Mendelssohn in his organ works seldom achieves the mastery we find for example in his symphonies, but it is an exceptional output if one compares it with the wretched level of the art of the organ during the first half of the 19th century, and his organ works clearly form a high-water mark within his period. Moreover we have the only significant connecting link between Bach and the late romantics, such as Liszt, Franck and Widor. The instrument for which Mendelssohn composed was actually a sort of baroque organ with a broader 8 foot and more pipes but without the orchestral sound which characterised the romantic organ of, for example, Cavaillé-Coll. In our own day, therefore, we often have excellent opportunities, on our larger modern organs with their frequent compromise between baroque and romantic ideals, for performing Mendelssohn's organ works satisfactorily, with considerably more success than the turn-of-the-century repertoire now so much admired.

Through his teacher Carl Friedrich Zelter, who was leader of the celebrated Berliner Singakademie, Mendelssohn came into early contact with the music of Handel and Bach. He studied the organ with the Berlin organist August Wilhelm Bach and in his early teens he was most assiduous in his attempts to master the instrument. There is a letter preserved from 1823, where he describes in enthusiastic terms the playing of the Darmstadt organist F.W. Berner, and the 14-year-old Mendelssohn reveals considerable insights regarding the potential of the organ, both technically and tonally. Mendelssohn's first organ compositions date from a period before 1820, that is when he was 10

years old. These consist of a *Prelude*, a *Minuet* and several fugues. A few more short pieces remain from early youth — including a *Passacaglia in C minor* — and it appears that he devoted himself most assiduously to organ music up to the age of 15. That he had acquired a considerable technique during this period is shown by the fact that subsequently, on his journeys, he was regarded as one of the leading organists of his time, especially as an interpreter of the works of Bach. His concert programmes seem moreover to have consisted predominantly of Bach's music and his own compositions. Especially in England, he enjoyed great success in this as in many other musical fields, and there is a lengthy review of his organ playing preserved (from *The Musical World* for 15th September 1837), where among all the superlatives, his fabulous pedal playing is particularly praised. Now organ-playing must in all probability have been only a sideline for the extremely busy Mendelssohn who, besides his composing, had numerous commitments as conductor and pianist and was in addition the organiser of concert series and musical festivals which involved constant travelling through Europe.

Mendelssohn's most important organ works are of course the three ***Preludes and Fugues*** of Op.37 and the six *Sonatas* of Op.65, and we can in fact refer to these as his collected organ works (in the same way as we limit César Franck's organ works to the 12 major compositions although there are a large number of small individual pieces). Opus 37 was completed in England in 1837 and dedicated to the London organist Thomas Attwood. It was published simultaneously in England and Germany. The *C minor* and *D minor Fugues* are rearrangements of pieces from 1834 and 1833 respectively, whilst the rest was composed in 1836-37. Two of the works, the first in C minor and the second in G major, seem perfectly integrated with a finely-conceived balance between prelude and fugue, whilst the *D minor Prelude* in itself already contains a fugue and is moreover an expansive virtuoso piece. All power seems already exhausted when the massive and rather lengthy *fortissimo* fugue begins.

The ***Six Sonatas***, composed between 1844 and 1845, were dedicated to the distinguished Frankfurt organist F. Schlemmer. It is above all in these works that Mendelssohn emerges as an innovator in organ music. The traditional

forms of organ music such as the fugue and the chorale naturally run through these works like a backbone, but he also uses a virtuoso piano-like idiom. The slow movements are short lyrical mood-pieces and in some of the faster movements one can see tendencies towards a symphonic structure. The pedal parts are often rather virtuoso in character. In addition, none of the sonatas is formally identical to any of the others and the number of movements varies. Mendelssohn discussed with his English publisher whether he should call the works 'voluntaries' — an English name basically implying organ pieces — but decided that 'sonata' was a better title. It is actually only the *F minor* and *B flat major Sonatas* that have the traditional four-movement form but, in spite of this, each sonata gives a well-balanced impression in the formal sense. Possibly the *Sonata No.5 in D major*, which begins with an independent (unknown) chorale, followed by a short *Andante* and a large symphonically conceived *Allegro* movement, seems a little unsatisfactory. The *A major sonata* (No.3) has only two movements, but the initial broadly and dramatically constructed double fugue with the chorale *Aus tiefer Not* in the pedal has such great expressive force that the little *Andante* afterwards is quite rightly experienced as a pleasant release. Both the *First* and *Second Sonatas* (F minor and C minor respectively) have a movement from darkness to light. In the *First Sonata*, beginning with a fugue whose dramatic flow is interrupted by the chorale *Was Gott will, das gescheh' allzeit*, Mendelssohn turns the third movement into a sort of anxious dialogue that becomes increasingly agitated before everything is resolved in the jubilant finale. The *Second Sonata* begins with two consecutive slow sections in a melancholy C minor. Here the mood is immediately broken in the infectious third movement, and the final fugue seems like a happy confirmation of the third movement's message. This fugue is the last of three separate fugues that Mendelssohn wrote in 1839, and a prelude to the *Allegro maestoso* was written as early as 1831, but then as the first part of a *Nachspiel pro organo pleno*. The first movement of the *Sixth Sonata* consists of some chorale variations on *Vater unser im Himmelreich* where the technical and tonal resources of the organ are exploited to the full, not least in the dizzily virtuosic final variation. This sonata too, after a short fugue, is completed by a peaceful

Andante. In the *B flat major Sonata* (No.4) we find for the only time something approaching a scherzo in the pleasantly rocking third movement. This sonata is on the whole the most homogeneous work, with a symphonic opening, a highly evocative slow movement, the scherzo and — to end — a majestic and joyously vital finale.

In conclusion I should like to say a few words about registration. The instrument I have chosen is the Christensen organ in Härnösand Cathedral, which I think is an eminently successful compromise organ with its simultaneously broad and brilliant sound and its many beautiful individual units, including the soft flutes. The *fortissimo* registrations generally consist of full Great and Swell plus 16', 10 2/3', 8', 4' in the pedal, all coupled together. To attain a broad foundation, all nuances from *mezzoforte* upwards contain all the 8 foot stops on HV and SV. The short, slow, mood-pieces are registered with 8 foot stops on SV, the *Andante* of the *Third Sonata* with Flauto harmonico 8' and Rörflöjt 8' and the *Andante* of the *Fourth Sonata* with an additional Fugara. In the finale of the *Sixth Sonata* the Unda Maris-like sound has been obtained by combining both of the Flutes in the Swell with the Voix céleste. The Oboe occurs as a solo stop in several places (*Sonatas 2, 4 and 6*) and the Krummhorn on just one occasion (*Sonata No.1*). In almost all cases where HV and SV are joined, the pedal has been coupled to both. The only exception is the first movement of the *Fourth Sonata*. In general I have tried to obtain a sound that is as homogeneous and song-like as possible and I have readily emphasised the symphonic tendencies present in these works. An organ of this type, however, is never too thick and the interplay of the voices is always easy to follow.

This recording also includes a number of works for the organ which have already become favourites, or which have every chance of becoming so. There is only one way in which a selection such as this can begin: with **Johann Sebastian Bach's *Toccata and Fugue in D minor***. This work dates from Bach's youth and while it lacks the depth and power of later works it is all the more dramatic and full of superficial brilliance. The toccata progresses like a tornado with its runs and arpeggios and the lively fugue rises like a great *crescendo* towards its massive end. Another well known piece by Bach is the

chorale ***Jesu, Joy of Man's Desiring*** from *Cantata No.147*, originally intended for choir and orchestra, but transcribed here for organ by Harald Göransson in the same fashion that Bach himself transcribed cantata movements for the organ in the so-called *Schübler Chorales* (BIS-CD-235/236). The softly flowing tune is beautifully set off against the straightforward chorale melody.

Camille Saint-Saëns was an unusually talented composer who, almost effortlessly, churned out music of every sort. There is almost no musical form which he did not attempt. In many cases quantity was achieved at the expense of quality but a number of masterpieces also saw the light of day. Saint-Saëns wrote a succession of pieces for his own principal instrument, the organ, among them six preludes and fugues. The ***Fantasy in E flat major*** is in two parts with a subdued, chordal introduction in which the organist wanders among the manuals, alternating between *legato* and *staccato*. The second part is an uninhibited display of fireworks.

The French organist **Léon Boëllmann**, who died very young, wrote a large number of compositions for all sorts of instrumental combinations but is remembered for a single work for organ, the ***Suite Gothique***, Op.25. The work has four strongly contrasted movements. First comes a formal chorale as an introduction, followed by a rhythmically steady minuet. The third movement is a humble prayer to the Holy Virgin and as a finale comes the magnificent toccata, the movement which has perhaps principally contributed to the suite's popularity.

Few pieces of Swedish music have proved as popular as **Oskar Lindberg's *Old Pastoral Hymn from Dalecarlia***. It gives a concentrated picture of that gloomy Swedish temperament which we are used to experiencing in the melancholy light of a summer night. The tune is an old folk-chorale which Lindberg has dressed in resplendent Romantic garb.

The blind organist at Notre-Dame in Paris, **Louis Vierne**, with his massive œuvre for organ which includes six extensive symphonies and quantities of shorter pieces, is perhaps the best representative of the French style in the period after the turn of the century. The ***Finale from the First Symphony*** is an excellent example of this style and listening to the piece, with all its

splendour and magnificence, one can conjure up a vision of the great cathedral church of Notre-Dame.

Hans Fagius

Hans Fagius was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organists Nils Eriksson and Bengt Berg before studying at the Royal College of Music in Stockholm with Alf Linder, under whose guidance he obtained his soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called 'Alte Spielweise'. On two occasions he has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970s he has given numerous recitals throughout Europe, in the USA and in Australia. He has also made radio recordings in a number of countries. He has taught at the Stockholm and Gothenburg Colleges of Music and is now Professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen. He appears on 42 other BIS records.

In den letzten Jahren wurde die Orgelwelt von einer bemerkenswerten romantischen Welle erfaßt. Das Repertoire dieser Welle besteht allerdings vorwiegend aus der spätromantischen Orgelmusik aus der Zeit vor und nach der Jahrhundertwende, wobei man sich für einen Frühromantiker wie **Felix Mendelssohn-Bartholdy** nicht in demselben Ausmaße interessiert hat. Seine Orgelmusik wurde von vielen als blutarm und akademisch angesehen, zu sehr direkt von allem von Bach inspiriert um an die seit 10-15 Jahren vorherrschenden, hochromantischen Ideale angepaßt werden zu können. Stattdessen war Mendelssohn einer der wenigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, der er während der kirchenmusikalischen „Purismusjahre“ (40er Jahre bis Mitte der 60er Jahre) gespielt wurde: ist ja seine Musik vorwiegend polyphon und der romantische Ton kühl. Zwar erreicht Mendelssohn in seinen Orgelwerken nur selten die Meisterschaft, die man sonst beispielsweise in seinen Symphonien findet, seine Orgelmusik ist aber, gemessen am dürftigen

Standard der Orgelkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einzigartig, und sein Orgelschaffen ist ein Höhepunkt seiner Epoche. Außerdem finden wir hier die einzige bedeutende Verbindung zwischen Bach und den späteren Romantikern wie Liszt, Franck und Widor. Die Instrumente, für die Mendelssohn komponierte, waren eigentlich eine Art abgeänderte Barockorgeln, mit einem breiteren 8-Fuß- und Rohrwerkfundament, allerdings ohne den für die romantische Orgel (z.B. Cavaillé-Coll) typischen Orchesterklang. Somit besitzen wir heutzutage, durch unsere größeren, neugebauten Orgeln, die häufig einen Kompromiß zwischen barocken und romantischen Idealen darstellen, ausgezeichnete Möglichkeiten, das Orgelwerk Mendelssohns auf adäquate Weise aufzuführen – wesentlich besser als das so beliebte Jahrhundertwendenrepertoire.

Durch seinen Lehrer Carl Friedrich Zelter (Leiter der Berliner Singakademie) bekam Mendelssohn frühe Verbindungen zur Musik Bachs und Händels. Er studierte beim Berliner Organisten August Wilhelm Bach das Orgelspiel, und er betrieb im Jugendalter diese Studien sehr energisch. Es liegt ein Brief aus dem Jahre 1823 vor, in dem er mit begeisterten Worten das Spiel des Darmstädter Organisten F.W. Berner beschreibt, und wo er als Vierzehnjähriger ein bedeutendes Wissen über die technischen und klanglichen Möglichkeiten der Orgel an den Tag legt. Die ersten Orgelkompositionen Mendelssohns stammen aus der Zeit vor 1820, als er zehn Jahre alt war: ein *Präludium*, ein *Menuett* und einige Fugen. Noch einige kleinere Stücke aus der Jugendzeit sind erhalten – u.a. eine *Passacaglia in c-moll* – und es scheint, daß er sich vor dem Alter von 15 Jahren am fleißigsten der Orgelmusik widmete. Er dürfte während jener Jahre eine bedeutende Spieltechnik erworben haben: während der Reisen späterer Jahre wurde er als einer der hervorragenden Orgelspieler seiner Zeit angesehen, besonders als Interpret der Werke Bachs. Seine Konzertprogramme scheinen vorwiegend aus Werken Bachs, sowie aus eigenen Stücken bestanden zu haben. In England war sein Erfolg besonders groß, und es gibt eine wortreiche Kritik seines Orgelspiels (*The Musical World*, 15.9.1837), unter deren Superlativen insbesondere sein fabelhaftes Pedalspiel hervorgehoben wird. Dabei muß bedacht werden, daß

dem streng beschäftigten Mendelssohn das Orgelspiel lediglich eine Nebenbeschäftigung gewesen sein muß, hatte er doch, neben seiner Komponistentätigkeit, etliche Aufträge als Dirigent, Pianist und Organisator verschiedener Konzertserien und Musikfestspiele, wodurch er ständig quer durch Europa reisen mußte.

Die wichtigsten Orgelwerke Mendelssohns sind selbstverständlich die drei **Präludien und Fugen** Op.37, sowie die sechs *Sonaten* Op.65. Man könnte diese als sein Gesamtwerk für Orgel bezeichnen (wie man auch die 12 großen Stücke als Gesamtwerk César Francks zählt, obwohl es auch etliche kleinere Stücke gibt). Das Werk 37 wurde 1837 in England vollendet und dem Londoner Organisten Thomas Attwood gewidmet. Sie erschienen gleichzeitig in England und Deutschland. Die *Fugen in c-moll* und *d-moll* sind Bearbeitungen von Stücken aus 1834 bzw. 1833, während die übrige Musik 1836-37 geschrieben wurde. Zwei der Werke, das erste in c-moll und das zweite in G-Dur, sind formal vollendet, mit schönem Gleichgewicht zwischen Präludium und Fuge. Das Präludium des d-moll-Werkes enthält an sich schon eine Fuge und ist noch dazu ein virtuos und expansives Stück. Daher scheint beim Beginn der schwer massiven, ziemlich langen *Fortissimo*-Fuge alle Kraft bereits erschöpft zu sein.

Die **Sechs Sonaten** wurden 1844-45 geschrieben und sind dem hervorragenden Frankfurter Organisten F. Schlemmer gewidmet. Vor allem in diesen Werken tritt Mendelssohn als Erneuerer der Orgelmusik hervor. Als Rückgrat der Werke sind die traditionellen Orgelmusikformen, wie Fuge und Orgelchoral, vorhanden, Mendelssohn verwendet aber mit Vorliebe eine virtuos pianistische Schreibweise. Die langsamen Sätze sind kleine lyrische Stimmungsbilder, in einigen der schnelleren Sätze sind Tendenzen zum symphonischen Aufbau merkbar. Die Pedalpartien sind häufig relativ virtuos. Keine der Sonaten gleicht in formaler Hinsicht der anderen, und die Anzahl der Sätze ist verschieden. Mit seinem englischen Verleger besprach Mendelssohn die Idee, die Werke „Voluntaries“ zu nennen — dieser englische Ausdruck bedeutet etwa „Orgelstück“ — aber letztlich fand er, „Sonate“ sei ein besserer Titel. Obwohl eigentlich nur die *f-moll*- und *B-Dur*-Sonaten traditionell viersätzig aufgebaut sind, empfindet man eine jede der Sonaten als formal

ausgeglichen. Höchstens könnte man die *fünfte Sonate D-Dur* als etwas unvollständig empfinden: sie beginnt mit einem freistehenden (unbekannten) Choral, von einem kurzen *Andante* und einem großen, symphonisch angelegten *Allegrosatz* gefolgt. Die *A-Dur-Sonate* (Nr.3) hat nur zwei Sätze, wobei aber die einleitende, breit dramatische Doppelfuge, mit dem Choral *Aus tiefer Not* im Pedal, eine so große Ausdruckskraft besitzt, daß das folgende kleine *Andante* als angenehme Entspannung empfunden wird. Sowohl die *erste* (f-moll) wie die *zweite* (c-moll) *Sonate* entwickeln sich von der Finsternis zum Licht. Die *erste Sonate* beginnt mit einer Fuge, deren dramatisches Geschehen vom Choral *Was Gott will, das gescheh' allzeit* unterbrochen wird. Den dritten Satz gestaltet Mendelssohn als unruhiges Zwiegespräch, immer aufgeregter bis zum jubelnden Finale. Die *zweite Sonate* wird durch zwei aufeinanderfolgende langsame Partien im düsteren c-moll eingeleitet. Im mitreißenden dritten Satz wird die Stimmung gänzlich vertauscht, und die abschließende Fuge ist eine Art fröhliche Bestätigung des dritten Satzes. Diese Fuge ist die letzte dreier freistehender Fugen, die Mendelssohn 1839 schrieb. Eine Vorlage des *Allegro maestoso* wurde bereits 1831 geschrieben, als erster Teil eines Nachspiels pro organo pleno. Der erste Satz der *sechsten Sonate* besteht aus einigen Choralvariationen über *Vater unser im Himmelreich*, wo die klanglichen und technischen Fähigkeiten der Orgel bis aufs Äußerste ausgenützt werden, nicht zuletzt in der eklatant virtuoson letzten Variation. Auch diese Sonate wird, nach einer kurzen Fuge, durch ein stilles *Andante* beendet. In der *B-Dur-Sonate* (Nr.4) finden wir (das einzige Mal!) im angenehm wogenden dritten Satz eine Art Scherzo. Diese Sonate ist die einheitlichste, mit einer symphonischen Einleitung, einem stimmungsvollen langsamen Satz, dem Scherzo, abschließend ein pompöses, jubelnd lebendiges Finale.

Noch einige Worte über mein Registrieren. Als Instrument wählte ich die Christensen-Orgel im Dom zu Härnösand, die ich für eine sehr gelungene Kompromißorgel halte, mit gleichzeitig breitem und glanzvollem Klang, sowie mit vielen schönen Einzelheiten, u.a. die weichen Flöten. Die Fortissimoregistrierungen bestehen meistens aus vollem HW und SW, sowie 16', 10 2/3', 8', 4' im Pedal, alles gekoppelt. Um ein breites Fundament zu erzielen

enthalten sämtliche Lautstärken ab *mf* aufwärts alle 8'-Register des HW und SW. Die kleinen, langsamen Stimmungsstücke sind mit 8'-Register im SW registriert, im *Andante* der *dritten Sonate* mit Fl.Harm. 8' und Rohrfl. 8', im *Andante* der *vierten Sonate* außerdem mit Fugara. Im Finale der *sechsten Sonate* wurde der Unda Maris-ähnliche Klang dadurch erreicht, daß die beiden Flöten des SW mit der Voix Céleste kombiniert wurden. Die Oboe kommt bei mehreren Gelegenheiten (*Sonate 2, 4 und 6*) als Soloregister vor, das Krummhorn gelegentlich (*Sonate 1*). In fast sämtlichen Fällen, wo HW und SW zusammengeköpelt sind, ist das Pedal an beide gekoppelt, mit der einzigen Ausnahme des ersten Satzes der *Sonate Nr.4*. Überhaupt habe ich einen möglichst homogenen, kantablen Klang erstrebt, wobei ich mich den symphonischen Tendenzen der Stücke angepaßt habe. Eine Orgel dieses Typs wird trotzdem nicht zu dick, sondern man kann durchwegs das Linienspiel verfolgen.

Auf der zweiten CD sind einige Orgelstücke gesammelt worden, die „Evergreens“ geworden sind, oder die es werden könnten. Solch eine Schallplatte kann nur durch ein Werk eingeleitet werden, u.zw. durch die ***Toccata und Fuge d-moll Johann Sebastian Bachs***. In diesem Jugendwerk fehlt der schwere Ernst und die Größe des späteren Bachs, um so größer aber die dramatische, oberflächliche Virtuosität. Die *Toccata* legt wie ein Sturmwind dahin, mit Läufen und Arpeggios, die elastische Fuge wird wie ein großes Crescendo bis zum mächtigen Schluß empfunden. Ein anderes bekanntes Werk Bachs ist der Choral ***Jesu, bleibet meine Freude***, aus der *Kantate Nr.147*, ursprünglich für Chor und Orchester geschrieben, hier aber von Harald Göransson für Orgel transkribiert auf dieselbe Art, auf die Bach selbst in den sogenannten *Schüblerschen Chorälen* (BIS-CD-235/236) Kantatensätze für die Orgel setzte. Wir können die weich wiegende melodische Linie im Kontrast zur geraden Chormelodie genießen.

Camille Saint-Saëns war ein selten begabter Komponist, der er mit schier unglaublicher Leichtigkeit Kompositionen aller Arten lieferte. Es gibt wohl kaum eine musikalische Form, die er nicht irgendwann versucht hätte. Manchmal war vielleicht die Quantität wichtiger als die Qualität, aber er

brachte trotzdem viele Meisterwerke heraus. Für sein eigenes Hauptinstrument, die Orgel, schrieb Saint-Saëns einige Werke, u.a. sechs *Präludien und Fugen*. Die **Phantasie Es-Dur** ist zweigeteilt mit einer leisen, akkordischen Einleitung, in der der Organist abwechselnd im Legato und Staccato zwischen den Manualen wandert. Der zweite Teil ist ein ungehemmtes, sprühendes Feststück.

Der allzu früh verstorbene französische Organist **Léon Boëllmann** schrieb viele Kompositionen für wechselnde Besetzungen, wurde aber durch ein einziges Orgelwerk unsterblich, **Suite Gothique** Op.25. Sie beinhaltet vier stark kontrastierende Sätze. Anfangs als Einleitung ein feierlicher Choral, von einem taktfesten Menuett gefolgt. Der dritte Satz ist ein inniges Gebet an die Heilige Jungfrau, worauf schließlich die großartige Toccata folgt, durch welche vor allem die Suite beliebt worden ist.

Wenige schwedische Kompositionen sind vom Volke so geliebt wie der **Gammal fäbodpsalm från Dalarna** (Alter Sennhüttenchoral aus Dalarna) **Oskar Lindbergs**. In konzentrierter Weise spiegelt er die schwermütige schwedische Folklore, wie wir sie im Scheine melancholischer, heller Sommernächte kennen. Die Melodie ist ein alter Volkschoral, von Lindberg mit üppig romantischem Gewand versehen.

Der blinde Organist der Notre-Dame zu Paris, **Louis Vierne**, steht durch seine großartigen Orgelwerke, u.a. sechs breit angelegten Symphonien und eine Menge kleinerer Phantasiestücke, als der vielleicht hervorragendste Repräsentant des französischen Orgelstils um die Jahrhundertwende da. Das **Finale der ersten Symphonie** ist ein leuchtendes Beispiel, bei dessen Anhören man dazu neigt, eine Vision der mächtigen Notre-Dame-Kathedrale zu bekommen, von festlichem, feierlichem Prunk gefüllt.

Hans Fagius

Hans Fagius wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. Später widmete er, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert, der Barockmusik ein

Sonderstudium. Bei internationalen Wettbewerben gewann er mehrmals Preise. Seit 1970 gab er häufig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte und machte auch in verschiedenen Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an den Stockholmer und Göteborger Musikhochschulen, ist Professor an der Kopenhagener Musikhochschule und erscheint auf 42 weiteren BIS-Platten.

Une vague romantique remarquable a déferlé ces dernières années sur le monde de l'orgue. Le répertoire le plus touché a cependant été la musique pour orgue du haut romantisme aux alentours du tournant du siècle et un des premiers romantiques comme **Felix Mendelssohn-Bartholdy** n'a pas du tout suscité le même intérêt. Sa musique d'orgue a été considérée par plusieurs comme anémique et académique, bien trop directement inspirée surtout de Bach pour répondre à l'idéal du haut romantisme prédominant pendant dix ou quinze ans. Mendelssohn était plutôt un des rares compositeurs du 19^e siècle qui ait été joué pendant les "années d'orthodoxie" en musique sacrée, de 1840 au milieu des années 1860 car sa musique était essentiellement polyphonique à la couleur romantique pâle. Mendelssohn est rarement arrivé, dans ses œuvres d'orgue, à la maîtrise rencontrée dans ses symphonies par exemple, mais cette musique d'orgue est sans égale si on la compare à la pauvreté du niveau qui caractérise les compositions pour orgue de la première moitié du 19^e siècle, et sa production pour orgue forma un sommet dans son époque. De plus, Mendelssohn est le seul maillon d'importance de la chaîne reliant Bach aux romantiques tardifs tels que Liszt, Franck et Widor. Il composa en fait pour des orgues baroques modifiées avec une fondation élargie de jeux de 8' et d'anches mais sans la sonorité orchestrale caractéristique de l'orgue romantique de Cavaillé-Coll par exemple. C'est pourquoi, grâce aux grandes orgues nouvellement bâties qui sont souvent un compromis entre l'idéal baroque et le romantique, notre ère offre d'excellentes possibilités d'exécuter les œuvres pour orgue de Mendelssohn de façon adéquate, bien mieux que le répertoire si choqué du tournant du siècle.

Mendelssohn vint tôt en contact avec la musique de Bach et de Haendel grâce à son professeur, Carl Friedrich Zelter, le directeur de la célèbre académie de chant de Berlin. Il étudia l'orgue avec l'organiste berlinois August Wilhelm Bach et, jeune adolescent, il s'appliqua diligemment à maîtriser l'instrument. Il existe encore une lettre de 1823 dans laquelle il décrit avec enthousiasme le jeu de l'organiste de Darmstadt, F.W. Berner, et le garçon de 12 ans fait montre de connaissances considérables sur les possibilités techniques et sonores de l'orgue. Les premières compositions pour orgue de Mendelssohn datent d'avant 1820 — l'auteur avait donc dix ans. Il s'agit d'un prélude, un menuet et quelques fugues. Quelques autres petites pièces du temps de sa jeune adolescence sont préservées — entre autres une passacaille en do mineur — et il semble qu'il se soit dédié à l'orgue avec le plus d'enthousiasme jusqu'à l'âge de 15 ans. Mendelssohn fut considéré au cours de ses voyages plus tard dans sa vie comme un des meilleurs organistes de son époque, surtout comme interprète des œuvres de Bach, ce qui prouve qu'il a dû, dans sa prime jeunesse, avoir acquis une technique solide. Ses programmes de concert semblent au fait avoir été composés en majeure partie des œuvres de Bach et des siennes. Il remporta, avec elles et dans d'autres domaines musicaux, un grand succès et on a conservé une critique très élogieuse de son jeu à l'orgue (*The Musical World*, 15 sept. 1837), où on porte aux nues sa technique fabuleuse au pédalier. L'orgue devait bien alors être une occupation secondaire pour Mendelssohn qui était très pris; en plus de composer, il poursuivait une carrière bien remplie de chef d'orchestre et de pianiste; il organisait aussi des séries de concerts et des festivals de musique, ce qui l'amenait à voyager continuellement partout en Europe.

Les œuvres pour orgue les plus importantes de Mendelssohn sont naturellement les *trois préludes et fugues* op.37 et les *six sonates* op.65; on peut au fait dire de ces morceaux qu'ils forment l'intégrale de ses pièces d'orgue (tout comme on compte les 12 grandes compositions pour orgue de César Franck comme son intégrale d'œuvres pour l'instrument bien qu'il ait composé plusieurs petits morceaux indépendants). L'opus 37 fut terminé en Angleterre en 1837 et il fut dédié à l'organiste londonien Thomas Attwood. Ces pièces furent publiées simultanément en Angleterre et en Allemagne. Les fugues en do mineur et en ré

mineur sont des réarrangements de morceaux datant de 1834 et 1833 respectivement alors que la troisième fut écrite en 1836-37. Deux des œuvres, la première en do mineur et la seconde en sol majeur, semblent être d'un seul jet avec un excellent équilibre entre le prélude et la fugue alors que le prélude de l'œuvre en mineur comprend déjà en soi une fugue et est de plus un morceau virtuose et expansif. Toute la force semble déjà avoir été extirpée au moment où commence la fugue *fortissimo*, lourde, massive et assez longue.

Les **six sonates** furent écrites en 1844-45 et sont dédiées au distingué pianiste de Francfort F. Schlemmer. C'est surtout dans ces œuvres que Mendelssohn apparaît comme un rénovateur de la musique pour orgue. Les formes traditionnelles de la musique pour orgue comme la fugue et le choral s'y trouvent naturellement comme une pierre angulaire mais Mendelssohn emploie volontiers une écriture pianistique virtuose. Les mouvements lents sont de petites images lyriques d'atmosphère et, dans quelques-uns des mouvements plus rapides, on remarque une tendance à la construction symphonique. Les parties à la pédale sont souvent assez virtuoses. De plus, la construction formelle varie toujours d'une sonate à l'autre ainsi que le nombre des mouvements. Après avoir discuté avec son éditeur anglais du titre des œuvres, il décida que "sonates" était un meilleur titre que "Voluntaries", un nom anglais qui veut dire en gros pièces d'orgue. En fait, il n'y a que les sonates en fa mineur et en si bémol majeur qui suivent la construction traditionnelle en quatre mouvements mais, malgré cela, chaque sonate semble formellement bien équilibrée. La 5^e sonate en ré majeur, celle qui commence par un choral isolé (inconnu) suivi d'un bref *andante* et d'un grand *allegro* construit symphoniquement, pourrait sembler un peu inachevée. La sonate en la majeur (no 3) n'a que deux mouvements mais la première fugue double, large et dramatique avec le choral *Aus tiefer Not* à la pédale, dégage une telle force expressive que le petit *andante* suivant fait justement l'effet d'une agréable détente. Le développement de la première (fa mineur) et de la seconde sonate (do mineur) passe des ténèbres à la lumière. Dans la première sonate, qui s'ouvre sur une fugue dont le cours dramatique est coupé par le choral *Was Gott will, das gescheh' allzeit*, Mendelssohn laisse le troisième mouvement être une sorte

de dialogue agité qui s'envenime de plus en plus jusqu'à ce que le tout se dissolve dans le finale délirant. La *seconde sonate* commence par deux parties lentes en do mineur sombre. L'atmosphère est changée d'un coup dans le troisième mouvement inspirant et la fugue finale est ressentie comme une heureuse confirmation du message du troisième mouvement. Cette fugue est la dernière de trois fugues isolées écrites par Mendelssohn en 1839 et un prédécesseur à l'*Allegro maestoso* fut composé en 1831 déjà, alors comme premier mouvement d'un *Nachspiel pro organo pleno*. Le premier mouvement de la 6^e sonate renferme quelques variations sur le choral *Vater unser im Himmelreich* où les ressources sonores et techniques de l'orgue sont utilisées au maximum, surtout dans la dernière variation à la virtuosité vertigineuse. Cette sonate se termine elle aussi, après une brève fugue, par un *andante* tranquille. Dans la sonate en si bémol majeur (no 4), on rencontre pour la première fois une sorte de scherzo dans le troisième mouvement agréablement berçant. Cette sonate est en somme l'œuvre la plus homogène avec une introduction symphonique, un mouvement lent rempli d'atmosphère, un scherzo et un finale vital exultant de grand appareil.

Je veux aussi dire quelques mots sur la registration. J'ai choisi l'orgue Christensen de la cathédrale de Härnösand que je considère comme un excellent compromis avec ses sonorités à la fois larges et brillantes et la qualité de ses détails, entre autres les douces flûtes. Les registrations *fortissimo* sont généralement composées des HV et SV au complet et des jeux de 16', 10 2/3', 8' et 4' à la pédale, le tout accouplé. Afin d'obtenir un fond large, toutes les nuances à partir de *mf* renferment tous les jeux de 8' aux HV et SV. Les lents morceaux d'atmosphère sont enregistrés avec des jeux de 8' au SV, dans l'*andante* de la 3^e sonate avec la flûte harmonique 8' et la Rörfl. 8' et dans la 4^e sonate avec, en plus, le Fugara. Dans le finale de la 6^e sonate, la sonorité d'Unda maris est obtenue au moyen des deux flûtes du SV et de la Voix céleste. Le Hautbois est solo à plusieurs reprises (sonates 2, 4 et 6) et le Krumhorn, à l'occasion (sonate no 1). Quand les HV et SV sont accouplés, la pédale leur est presque toujours aussi accouplée. La seule exception se trouve dans le premier mouvement de la 4^e sonate. En somme, je me suis efforcé d'obtenir une sonorité aussi homogène et

chantante que possible et j'ai retenu volontiers les tendances symphoniques qui se trouvent dans les morceaux. Un orgue de ce type n'est pourtant pas trop massif; les lignes sont toujours faciles à suivre.

Ce disque présente aussi quelques pièces d'orgue qui sont devenues des succès ou qui peuvent le devenir. Un tel disque ne peut commencer que d'une façon, soit par la *Toccata et fugue en ré mineur* de **Johann Sebastian Bach**. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse dépourvue du lourd sérieux et de la grandeur du Bach plus âgé mais dotée d'autant plus de virtuosité dramatique superficielle. La *toccata* ressemble à un ouragan avec ses passages rapides et ses arpèges et la fugue nerveuse fait l'effet d'un grand *crescendo* jusqu'à la fin grandiose. Un autre morceau bien connu de Bach est le choral *Jesus bleibet meine Freude* tiré de la cantate 147, originalement pour chœur et orchestre mais dans un arrangement ici pour orgue fait par Harald Göransson de façon semblable à celle utilisée par Bach dans ses arrangements pour orgue de mouvements de cantates, les dits chorals de Schübler (BIS-CD-235/236). On peut ici se réjouir de la ligne mélodie ondulant doucement contre la mélodie bien droite du choral.

Camille Saint-Saëns était un compositeur spécialement doué duquel coulaient, avec une facilité incroyable, des œuvres de toutes sortes. Il s'est essayé à pratiquement tous les genres musicaux. La quantité l'emporta souvent sur la qualité mais plusieurs chefs-d'œuvre virent quand même le jour. Pour son instrument principal, l'orgue, Saint-Saëns écrivit une série de morceaux dont six préludes et fugues. La *Fantaisie en mi bémol majeur* est bipartite avec une introduction retenue d'accords où l'organiste passe d'un clavier manuel à l'autre tantôt *legato*, tantôt *staccato*. La seconde partie est un morceau de fête pétillant et effréné.

L'organiste français **Léon Boëllmann**, décédé prématurément, écrivit plusieurs compositions pour différents instruments mais il est devenu immortel grâce à une seule œuvre d'orgue, la *Suite Gothique* op.25. Elle consiste en quatre mouvements fortement contrastants.

Un choral solennel sert d'introduction; suit un menuet bien mesuré. Le troisième mouvement est une prière fervente à la Sainte Vierge. Une magnifique

toccata, qui a peut-être contribué la plus à la popularité de la suite, termine l'œuvre.

Peu de compositions suédoises sont devenues aussi populaires que le ***Gammal fäbodpsalm*** d'**Oscar Lindberg**. Il reflète en concentré l'humeur morose du peuple suédois, comme on est habitué de le remarquer à la lumière des claires nuits d'été mélancoliques. La mélodie est un vieux choral populaire que Lindberg couvrit d'un somptueux habit romantique.

Grâce à ses magnifiques œuvres pour orgue dont six grandes symphonies et une série de morceaux de fantaisie mineurs, l'organiste de Notre-Dame à Paris, l'aveugle **Louis Vierne**, a réussi à se classer comme peut-être le premier représentant du style d'orgue français autour et juste après le changement de siècle. Le ***Finale*** de la ***première symphonie*** en est un exemple brillant et on a facilement la vision de l'imposante cathédrale Notre-Dame quand on entend ce morceau rempli d'éclat festif et solennel.

Hans Fagius

Hans Fagius est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit "Alte Spielweise" (ancienne méthode de jeu). Il a gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues partout en Europe, aux Etats-Unis et en Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il a enseigné aux conservatoires de Stockholm et de Gothembourg et est maintenant professeur à celui de Copenhague. Il figure sur 42 autres disques BIS.

The Organ of Härnösand Cathedral, Sweden

The organ was built in 1975 by Bruno Christensen & Sons, Tinglev (Denmark). The voicing was carried out by Jan Ryde. The façade, dating from 1731, is the work of Johan Niklas Cahman. It contains three speaking principals.

Huvudverk (II)

Gedaktpommer 16'
Principal 8' (1731)
Viola di Gamba 8'
Spetsflöjt 8'
Oktav 4'
Traversflöjt 4'
Kvint 2 2/3'
Oktav 2'
Ters 1 3/5'
Mixtur 6-8 kor
Trumpet 8'

Svällverk (III)

Borduna 16'
Flûte harm. 8'
Rörflöjt 8'
Fugara 8'
Voix céleste 8'
Principal 4'
Blockflöjt 4' (täckt)
Spetskvint 2 2/3'
Waldflöjt 2'
Ters 1 3/5'
Mixtur 5 kor
Fagott 16'
Trompette harm. 8'
Oboe 8'
Tremulant

Ryggspositiv (I)

Gedackt 8'
Salicional 8'
Prestant 4' (1731)
Rörflöjt 4'
Gemshorn 2'
Nasat 1 1/3'
Sesquialtera 2 kor
Scharf 4 kor
Dulcian 16'
Krumhorn 8'
Tremulant

Pedalverk

Principal 16'
Subbas 16'
Ekobas 16' (transm.)
Kvint 10 2/3'
Oktav 8' (1731)
Gedackt 8'
Koralbas 4'
Nachthorn 2'
Rauschbas 6 kor
Kontrafagott 32'
Basun 16'
Bombard 16'
Trumpet 8'
Zinka 4'

Bröstverk (IV)

Rörgedackt 8'
Kvintadena 8'
Gedacktflöjt 4'
Principal 2'
Siffelöjt 1'
Cymbel 3 kor
Vox humana 8'
Tremulant

Recit-verk (IV)

Cornet 5 kor

Koppel

I—II
III—II
IV—II
I—P
II—P
III—P
IV—P

Komb. mm.

8 setzerkomb.
Tutti
Balanstramp Sv III
Balanstramp Sv IV
Registerv.

Recording data: CD-156 and CD-157 [3-5] 1980-02-25/26;

CD-157 [1-2, 6-13] 1977-07-08 at Härnösand Cathedral, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.);

Agfa PEM468 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfers: Siegbert Ernst

Cover text: Hans Fagius

English translation: John Skinner, William Jewson

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover illustration: Peter Bently

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,

England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1977 & 1980; © 1994, Grammofon AB BIS, Djursholm.



Hans Fagius