



CD-140/141 STEREO



The Artistry of
HANS FAGIUS

*A collection of
English, German
and French
Organ Music*

A BIS original dynamics recording

The Artistry of
HANS FAGIUS

BIS-CD-140

Total playing time: 78'00

SCHEIDEMANN, Heinrich (1596?-1663)

- ① **Præambulum in D minor** *(Kistner & Siegel)* 3'28

WECKMANN, Matthias (1621-1674)

- ② **Canzon in C major** *(Kistner & Siegel)* 2'49

- ③ **Toccata in E minor** *(Kistner & Siegel)* 3'30

BÖHM, Georg (1661-1733)

- ④ **Partita on „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“** *(Breitkopf)* 8'39

- ⑤ **Capriccio in D major** *(Breitkopf)* 5'05

REINCKEN, Johann Adam (1623-1722)

- ⑥ **Fugue in G minor** *(Breitkopf)* 4'24

BUXTEHUDE, Dietrich (1637-1707)

- ⑦ **Fantasia on „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, BuxWV 223** *(Wilhelm Hansen)* 7'48

- ⑧ **Canzona in G major, BuxWV 170** *(Wilhelm Hansen)* 3'33

- ⑨ **Prelude and Fugue in G minor, BuxWV 163** *(Wilhelm Hansen)* 7'18

ZELLBELL, Ferdinand (the elder) (1689-1765)

- [10] **Prelude in F major** (*Wessmans*)

3'43

GEIST, Christian (16??-1711)

- [11] **Alleneste Gudh i Himmelrijk** (*Gehrmanus*)

2'24

- [12] **O Jesu Christ som mandom tog** (*Gehrmanus*)

3'10

- [13] **Lofwad ware tu Jesu Christ** (*Gehrmanus*)

1'46

COLB, P. Carlman (1703-1765)

- [14] **Prelude and Four Versets from Certamen Aonium** (*W.M.*)

6'52

[INDEX 1] Preludium 2'54 — [INDEX 2] Versett I 1'14 —

[INDEX 3] Versett II 0'56 — [INDEX 4] Versett III 1'05 —

[INDEX 5] Cadentia 0'39

KREBS, Johann Ludwig (1713-1780)

Trio in E flat major (*H.V., Hilversum*)

5'13

- [15] I. *Adagio*

3'10

- [16] II. *Non molto allegro*

2'03

BACH, Wilhelm Friedemann (1710-1784)

- [17] **Fugue in G minor** (*Peters*)

1'52

- [18] **Jesu, meine Freude** (Organ Chorale) (*Peters*)

4'23

TALLIS, Thomas (1505-1585)

[1]	Hymn (ex more docti mistico) <i>(Hinrichsen)</i>	1'09
[2]	Fantasia <i>(Hinrichsen)</i>	1'33
[3]	Hymn (iam lucis orto sidere) <i>(Hinrichsen)</i>	1'10

BYRD, William (1543-1622)

[4]	Praeludium <i>(Hinrichsen)</i>	1'48
[5]	Miserere <i>(Hinrichsen)</i>	2'39
[6]	Fantasia <i>(Hinrichsen)</i>	5'50

GIBBONS, Orlando (1583-1625)

[7]	A Voluntary <i>(Hinrichsen)</i>	2'43
[8]	Ground <i>(Hinrichsen)</i>	2'15

PURCELL, Henry (1659-1695)

[9]	Voluntary on the Old Hundredth <i>(Hinrichsen)</i>	3'53
------------	---	-------------

KEEBLE, John (1711-1786)

[10]	Double Fugue in C major <i>(Hinrichsen)</i>	2'17
-------------	--	-------------

WALOND, William (1725-1770)**Voluntary No. 5 in G major** *(Hinrichsen)*

[11]	I. Grave	2'18
[12]	II. Allegro	3'32

WESLEY, Samuel (1766-1837)

Five Pieces from 'Twelve Short Pieces for Organ' (<i>Hinrichsen</i>)		9'18
[13]	No. 6	2'45
[14]	No. 8	1'43
[15]	No. 9	1'57
[16]	No. 11	1'24
[17]	No. 12	1'24

WESLEY, Samuel Sebastian (1810-1876)

Choral Song and Fugue in C major (<i>Hinrichsen</i>)		6'33
[18]	I. Choral Song	3'01
[19]	II. Fugue	3'31

KELLNER, Johann Christoph (1736-1803)

[20]	Prelude in C major (<i>H.V., Hilversum</i>)	2'47
[21]	Jesus meine Zuversicht (Organ Chorale) (<i>H.V., Hilversum</i>)	3'40

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

[22]	Ein Orgelstück für eine Uhr, K. 608 (<i>Universal</i>)	10'58
------	---	--------------

BOËLY, Alexandre-Pierre-François (1785-1858)

[23]	Andante con moto in G minor (<i>Schirmer</i>)	3'09
[24]	Fantasia and Fugue in B flat major (<i>Schirmer</i>)	4'34

Hans Fagius, organ

CD-140 [1]-[9]: The organ of Sandviken Baptist Church, Sweden

CD-140 [10]-[18], CD-141 [20]-[24]: The organ of Mariefred Church, Sweden

CD-141 [1]-[19]: The organ of Norra Åsarp Church, Sweden

The first composers on this record are representatives of the so-called North German organ school, a development in organ composition that had its geographical centre in the area around Hamburg and originated in the teaching of the famous Dutch composer J.P. Sweelinck. An important additional source of inspiration was provided by the magnificent organs built by such masters as the Compenius and Scherer families and Arp Schnitger. These instruments were often of monumental proportions with up to four manuals and pedals, each manual consisting of a range of principals together with flue pipes, partials and reeds. The sound was strong and clear although it often lacked something of the smoothness that could be found farther south.

One of the oldest representatives of the North German school was **Heinrich Scheidemann** who, after studying with Sweelinck in Amsterdam, succeeded his father Hans as organist of the Katherinenkirche in Hamburg. Scheidemann produced numerous arrangements of the *Magnificat* and of chorales where he used the organ's potential for tonal contrast by mixing imitative passages with richly coloured melodies on the solo stops and echo effects in the spirit of Sweelinck. The ***Preambulum in D minor***, dated 10th January 1637, is more of a chordal piece, the end of which is marked by increasingly intricate divisions.

A close neighbour of Scheidemann's was the slightly younger **Matthias Weckmann**, organist at the Jakobikirche. He was naturally influenced by his Hamburg colleagues but also absorbed features from South German music as a result of his studies with Schütz in Dresden and Froberger in Vienna. The ***Canzon in C major*** shows clear South German and Italian features, with the final section of the three-movement piece forming a sort of mirror image of the first section. The ***Toccata in E minor***, also a three-movement piece, consists of a virtuoso first section, rich in rhythmic passages, followed by two contrasting fugal sections.

Both geographically and chronologically **Georg Böhm** occupies a position between different schools and tendencies. Lüneburg, his first place of employment, was situated on the very periphery of the North German area and Böhm had contact with both the South German and the French styles, in addition to influence from the High Baroque and the late Baroque with its tendency to

disintegrate into forms associated with the *style galant*. Böhm's most important contributions consist of organ music attached to the chorale, not least the chorale preludes with richly ornamented solo parts, and of partitas, a form that Böhm was to raise to a great height. In his freer organ compositions he is stiffer and less imaginative, although his ***Capriccio in D major*** contains several remarkable cadences and an attractive gigue by way of conclusion.

Scheidemann was succeeded at the Katharinenkirche in Hamburg by his pupil, **Johann Adam Reincken**, a brilliant organist and improviser. According to contemporary sources his private life was not of similar calibre and in historical terms Reincken's greatest achievement in the eyes of posterity may well be that he managed to live to the age of 99! Only four of his organ compositions have survived and two of these are monumental chorale fantasias. The ***Fuge in G minor*** has a curious theme, full of repeated notes. In actual fact, one can hardly call the piece polyphonic at all, although Reincken displays great ingenuity in producing motifs.

The last composer in the line of North Germans, **Dietrich Buxtehude**, is with good reason normally regarded as one of the greatest organ composers before Bach. Opinions are divided on the question of his birthplace, but it is at least clear that his father was organist at the Mariakyrka in Helsingborg at the end of the 1630s, a post also held by the son until he moved over the Öresund straits to Helsingør. In 1688 he was summoned to Lübeck to succeed Franz Tunder at the Marienkirche and he remained there until his death. He became particularly famous for his 'Abendmusiken', where he gave concert performances of cantatas and oratorios. Some 90 organ works have been attributed to Buxtehude and these include compositions in most of the North German genres. A typical form is the chorale fantasia, where each phrase of the chorale is worked with new means in accordance with the melody and text. The ***Fantasia on 'Wie schön leuchtet der Morgenstern'*** consists of two verses where the second verse in particular assumes a dance-like character in 12/8 time. The concluding ***Præludium in G minor*** is a good example of Buxtehude's preludes: a short introduction (præludium) is followed by a number of fugal passages with freer interludes and a toccata-like finale.

The next composition comes from what is probably the earliest collection of organ music composed by a Swede — **Ferdinand Zellbell's Preludes**, written between 1720 and 1728. Zellbell was born in Uppsala where he studied with the cathedral organist Zellinger. From 1718 he was organist at the cathedral in Stockholm where his playing was highly regarded, something that is confirmed by statements by Johan Helmich Roman. The thirty organ preludes were partly inspired by the North German school with its free, virtuosic style, and partly by more modern notions. The **Prelude in F major** is No. 20 in the collection and dated 9th February 1726.

Christian Geist, born in northern Germany, served as bandmaster at the Swedish court from 1670-79. Many prominent foreign musicians served in that capacity and made important contributions to Swedish musical life. Geist was later organist at several churches in Copenhagen. The **Three Organ Chorales** are from the famous Düben collection in the university library at Uppsala. The style shows the powerful influence of Buxtehude, a composer who is well represented in the Düben collection and whose music must surely have been played regularly in Stockholm at that time.

For most people **P. Carlman Colb**, organist at the Benedictine monastery in Asbach, Bavaria, is a completely unknown composer. He published only one collection of works, **Certamen Aonium** from 1733, which contains eight suites, each of which consists of a prelude, three versets and a concluding *cadentia*. They were presumably intended for use as interludes in the singing of the Magnificat at evensong. Colb shows, especially in the preludes, an imaginative originality which must certainly have shocked the contemporary listener. The versets are short fugal movements in strict form while the *cadentia* provides a short, virtuosic conclusion.

J.S. Bach is not represented on this set of CDs but his spirit informs some of the compositions found here. **Johann Ludwig Krebs** was Bach's pupil for nine years, as also his father Johann Tobias had been. He was a very talented pupil and Bach said of him that 'he is the best crayfish [Krebs] in my stream [Bach]'. In our time he has received far less attention than his music deserves. His preludes and fugues are remarkable compositions. The organ chorales and trios show

great imagination and a remarkable feeling for melodic invention. An excellent example is this little **Trio in E flat major**, in two movements, dated 8th February 1743.

As we know, several of J.S. Bach's sons became distinguished musicians. **Wilhelm Friedemann** was the eldest son, active in Dresden, Halle and Berlin, and claimed as perhaps the greatest contemporary organist in Germany. His keyboard music is typical of the new, modern, galant and emotional style while his organ music is more conservative, something which is clearly apparent in the dignified **Fugue in G minor** or in the Pachelbel-inspired chorale **Jesu, meine Freude**, taken from a collection of seven chorale preludes.

The second CD in this set begins with some pieces by **Thomas Tallis**, a unique figure who, during his eighty-year life, experienced four Tudor monarchs — Henry VIII, Edward VI, Mary and Elizabeth I. He was a master of contrapuntal style and especially famous for his forty-part motet *Spem in alium*. For organ (or keyboard) he wrote a number of psalm tunes (for alternation with choir), short antiphons and two offertories of great virtuosity. The little anthem **Ex more docti mistico** shows with striking clarity how the movements of the individual voices completely override the harmony.

William Byrd, pupil, colleague and successor to Tallis, became the greatest composer of the brilliant period extending from the middle of the sixteenth century to the first two decades of the following century. He became the dominant figure in almost all areas of music including publishing; after first collaborating with Tallis, he later (after Tallis's death) obtained a complete monopoly. Byrd is generously represented in the famous Fitzwilliam Virginal Book — a manuscript containing 297 pieces for keyboard by different composers of the period — and the three pieces on this record are taken from this source. The **Præludium** is similar in style to the Italian 'intonazioni' used as processional music or to give the note to the choir or the liturgist. The **Miserere** is constructed like Tallis's psalm tunes. The cantus firmus appears distinctly at first in the tenor part but gradually becomes more difficult to distinguish in the fabric of voices. I have registered it here with the Piffaro 8', which is tuned in accord with the Principal 8', a stop not really found on English organs but occurring on Italian instrum-

ents. It is, however, so unusual to come across it on a Swedish organ that I was eager to use it and thought that it was particularly suited to this piece. The C major **Fantasia** is a magnificent masterpiece that makes great technical demands on the performer. An introductory fugal passage is followed by a more homophonic section. Gradually the music debouches into runs of increasing brilliance and complexity.

Orlando Gibbons was regarded by his contemporaries as England's leading keyboard player. He was also the last great composer of the Elizabethan era, the culminating figure in the brilliant musical development of the period. A 'voluntary' is a typically English term for an organ piece conceived as a conclusion to the Mass and it can imply almost anything. Gibbons's **Voluntary** is a four-part polyphonic piece with rich ornamentation. The **Ground** is a sort of chaconne — i.e. variations over a fixed base — and consists of seven short variations with different rhythmic figurations.

Henry Purcell, possibly the greatest English composer ever, here represents the 17th-century baroque. Purcell wrote relatively little for organ, although one often hears organ arrangements of his orchestral works. His **Voluntary on the Old Hundredth** is an original piece based on an old hymn tune. It has two verses — in the first one, the melody is played in the bass on a reed stop and in the second, it appears in the treble on the cornet.

During the first half of the 18th century, English music was completely dominated by Handel and all native music was strongly influenced by his style. This is heard clearly in the two pieces by **John Keeble** and **William Walond**. Keeble's **Double Fugue in C major** is an unusual piece in that, after the introductory statement of the subject, the alto part consists simply of the sequence G-A-B-C-B-A repeated continuously. Walond's **Voluntary in G major** is one of the best examples of the so-called 'cornet voluntary', a piece in two sections with a slow introduction played on 8' Diapasons and a fast second part where the tune is played on the cornet stop.

A family that came to exert a great influence on English music from the second half of the 18th century for almost a hundred years was that of Wesley. John is famous as the founder of Methodism. His brother Charles was a promin-

ent composer, above all of hymns. **Samuel Wesley**, son of Charles, represents the period of transition between classicism and romanticism, whilst as a composer of church music he remains happily steadfast to baroque principles. The **Twelve Short Pieces for Organ** were published in 1815, and include pieces in an old-fashioned idiom together with delightful miniatures in the spirit of Viennese Classicism.

A third generation of Wesley composers is represented by **Samuel Sebastian Wesley**, son of Samuel. His beautiful Mendelssohn-inspired anthems are not infrequently found in present-day choral repertoires. **Choral Song and Fugue**, in form, corresponds largely to a prelude and fugue. **Choral Song**, as a title suggests, is a solemn hymn, the tune of which is repeated several times interspersed with lyrical passages. The lively **Fugue** is a fantastic piece, expanded harmonically and dynamically in a manner rarely surpassed in organ literature, and it is easy to understand how this composition has become one of the most popular and most frequently played pieces of English organ music.

Johann Christoph Kellner is a 'grandson' of J.S. Bach. His father, Johann Peter, knew Bach personally and made numerous copies of his music. Johann Christoph was organist of the Lutheran church in Kassel from 1764 and from 1773 also of the Catholic church in the same city. His compositions were highly regarded during his lifetime and we meet here a completely new musical language, more inspired by the Classical school. But though, for example, the chorale **Jesus meine Zuversicht** has a contemporary musical language, its form is that of the chorales of Bach's pupils, a form which they surely worked at under Bach's direction.

Wolfgang Amadeus Mozart wrote no real organ music but we know that he delighted in trying out organs that came his way and that his listeners were almost stupefied at the brilliance of his playing. Those works of Mozart that we today play on the organ are either transcriptions or come from a set of three pieces he wrote in 1790-91 for a mechanical, self-playing organ. Composers like Handel, C.P.E. Bach, Haydn, Ludwig van Beethoven and others wrote music for the *Flöten-Uhr*, a clock with one or two rows of organ pipes. Some of that music can still be heard on original instruments. But Mozart's two works K. 594 and

K. 608 are of quite different dimensions and were certainly written for much larger automatic organs with up to ten stops including reed stops. ***Ein Orgelstück für eine Uhr*** (also called *Fantasia in F minor*) is a substantial work with a marvellous *Andante* as the central section, surrounded by two fugues with overture-like preludes and postludes. The composition is scored on four staves. The version used here was adjusted for the organ by the Viennese organist Martin Haselböck.

The last composer on this record is **Alexandre-Pierre-François Boëly**, sometimes called the intermediary between the Classical and Romantic styles of organ music in France. Boëly was principally organist of St. Germain-l'Auxerrois in Paris, where he sought to keep the music on a high level — unlike many of his colleagues in Paris, where the standard was appallingly bad. Boëly's efforts were considered dull and unintelligible by the clergy and Boëly felt obliged to leave his post in 1851. His organ music was based on the classic French traditions but he was also an innovator, as in the ***Fantasia and Fugue in B flat major***, probably the first French example of a prelude and fugue in the form which it had, for example, in Germany during the 18th century.

The Hedlund organ in Sandviken Baptist Church

Olof Hedlund was one of the better-known organ builders in Sweden in the eighteenth century — the period that has been called 'the classic century of Swedish organ building'. He worked for many years as apprentice and journeyman to the famous Johan Niclas Cahman at his workshop near the church of St. Maria Magdalena on the south side of Stockholm. When Cahman died in 1737, he had arranged for Hedlund to take over his business. Hedlund's first job was to complete the task, begun by Cahman, of building the organ in the Church of Maria Magdalena.

Olof Hedlund received his organ builder's letters patent in 1741 and built about 15 organs of various sizes. His greatest assignment was the organ in Stockholm's St. James's church, with 30 stops, and at his death he had begun the construction of an organ in Karlstad Cathedral. He died in April 1749.

During the course of time, most of Hedlund's organs have been demolished or rebuilt for various reasons. Essential parts nevertheless remain: organ cases and individual stops. Organs preserved close enough to their original state to be regarded as representative works of Hedlund include the one-manual instrument at Björklinge (built 1742, now unplayable), on Utö (built in 1745 for the Dutch Reformed Church in Stockholm, moved to Utö in 1850, restored 1972) and the organ in the Sandviken Baptist Church, the oldest of the three. There are, in addition, two organs by Hedlund in Finland.

The organ in Sandviken was built for Sorunda Church on Södertörn. The contract with Hedlund was finalized on 1st May 1738, and specified an instrument with eight stops and a range of C–c³ = 49 keys. The organ was ready by the first Sunday in Advent in 1739 and approved by the congregation: 'It is beautiful and sounds well'. The decorative statuary on the instrument was entrusted to Olof Gerdman, apprentice to the famous sculptor Burchardt Precht and regarded as one of the greatest talents of his day in this field. Ten years later, boatswain Emanuel Roman was given the task of 'painting and graining (the organ case) in a light blue marble colour and gilding the organ's foliage, Images and Decorations'.

During the conditions then prevalent it was frequently necessary to repair instruments and the Hedlund organ was also subject to alterations in the 19th century. In the course of major repairs in 1823/24 it was provided with a supplementary pedal (C–f⁰ = 18 keys), and new bellows; some changes were also made in the disposition. As time passed the organ began to cause all sorts of trouble and, in addition, it did not meet the requirements of musical taste in the Romantic period. The decision was eventually made to acquire a new organ and dispose of the Hedlund instrument. This was done in 1878 when the organ was entrusted to Jonas Runbäck, the precentor of nearby Ytterjärna. He carried out some important rebuilding, replacing the manual and further altering the disposition. Amongst other modifications, two mutation stops were removed and typically 19th-century eight-foot stops were added — a clear 'Romanticization'.

In its new state, the Hedlund organ was now acquired for the Lutheran Mission Hall in Sandviken and installed there. After a few years, the Mission

Hall was consecrated as a church for the growing works community and, at the turn of the century, a donation was forthcoming for a new and modern organ. The Hedlund organ was sold and put into storage, but in 1903 it was bought for a relatively modest sum by a member of the Sandviken Baptist Congregation, Wilhelm Magnusson. He donated the organ to the congregation's new church which was then under construction. There the instrument was much appreciated at services.

In 1931 the organ underwent further repairs which also resulted in two more of the 18th-century stops being silenced. Somehow, the well-known doctor and organ scholar Einar Erici came to hear of the instrument. During a visit in 1954 he was particularly taken with the Principal 4' (original) in the case and realised the organ's value. The question of restoration was raised but no funds were available. Not until the 1970s could the economic problems be solved, mainly through generous support from the municipality, but also thanks to the 'King Gustaf VI Adolf's Fund for Swedish Culture' and the congregation's own resources. The restoration was entrusted to the Moberg Brothers in Sandviken, acknowledged experts in the field. The operation was carried out in consultation with the Department for National Monuments under the supervision of Professor Gotthard Arnér. The work involved a meticulous examination of all the parts of the organ and a return to the original disposition: Principal 4' (organ case) – Qvinta 3' – Oktava 2' – Mixtur 4' ch – Qvintadena 8' – Fleut 4' – Decima af 4' (1 3/5') – Trumpet 8'.

The supplementary pedal from 1823/24 has been retained, together with the treadle mechanism for the bellows, although the air supply is normally managed by an electric blower. Air pressure: 78mm.

The present arrangement of pipes consists of Hedlund's work in the Principal 4' (all 49 pipes), Fleut 4' (all but 2) and parts of the Qvintadena 8' and Decima 1 3/5'. During the 1960s, the congregation purchased a number of pipes that had belonged to a Cahman organ originally built (1730) for Norrby church outside Sala. This covered almost all the requirements for the Qvinta 3' and the Oktava 2' and parts of the Qvintadena 8' and Trumpet 8'. A small number of pipes of an old unknown builder are included in the Qvintadena 8' and the Decima 1 3/5'.

Certain individual pipes are newly made and finally, with the Cahman organ at Leufsta bruk as a model, the Mixtur 4' ch and the Trumpet 8' (in part) have been reconstructed and newly built. The organ's pipes are therefore of different origins but they have all been adapted to the original pipes: the sound of the organ may thus be regarded as authentic. A further contributory factor is the non-tempered tuning (Werckmeister III) with pure thirds in the central keys. Pitch: a = 445 Hz at 20 degrees Celsius.

The restoration of the organ case was completed by Georg Bolin of Falun, together with members of the congregation. All non-original paint was removed and the baroque colours now stand out clearly: blue, red and gold. The decorations over the tourelles probably belong to the 19th century and replaced the 'Images' mentioned in connection with the painting of 1749. The latter were preserved in the church loft at Sorunda but are now deposited at Sandviken where, after restoration, they will probably be restored to their original position. The three gilded, wooden sculptures represent King David playing the harp, flanked by two female draped figures, one with a lute, the other with an unknown, unrecorded instrument. The group forms a motif not uncommon in older organ cases and symbolises a *Gloria Deo* according to Psalm 150: 'Praise ye the Lord. Praise God in his sanctuary'.

The restored and reconstructed Hedlund organ was reinaugurated on 11th February 1979.

The Organ in Mariefred Church

The original organ in Mariefred church was built in 1786 by the chartered organ-builder Olof Schwan, considered the leading and most knowledgeable organ-builder of the day. He belonged to the so-called Stockholm school and had learnt his trade with the organ-builders Gren and Strähle who had a workshop on Kungsholmen in Stockholm with a tradition of the craft dating from the time of Johan Niclas Cahman.

This organ by Schwan has been subjected to two major rebuilds in 1887 and 1935. Of the original instrument only the façade, considered one of the most valuable in the country, has survived to the present day together with two slight-

ly altered stops, the Rörflöjt 8' (originally Gedacht 8') and the Spetsflöjt 4' as well as the basic octave of the Principal 4' in the façade.

The aim of the new project has been to build an organ in Schwan's spirit and to this end, existing organs by Schwan have served as models for construction as well as for scaling and voicing.

Schwan's organ had only one manual with pedal attached. This manual served as the point of departure in deciding the new specification.

The construction of the organ was undertaken by the organ and harpsichord maker Mats Arvidsson. He was assisted by Henry Svensson, Curt Svensson and Hans Wester.

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 Stockholm College of Music 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.

Die ersten Komponisten auf dieser Platte sind Vertreter der sog. norddeutschen Orgelschule, die ihr geographisches Zentrum in der Gegend um Hamburg hatte, und die die Unterweisung des berühmten Niederländer J.P. Sweelinck als Ausgangspunkt hatte. Eine wichtige Inspirationsquelle lag in den prachtvollen Orgeln, die von Meistern gebaut wurden, wie die Familien Compenius und Scherer, sowie Arp Schnitger. Diese Instrumente waren nicht selten von monumental er Größe mit bis zu vier Manualen und Pedal, jedes Werk mit einem eigenen Principalchor, der mit Flöten, Aliquoten und Rohrwerk vermischt wurde. Der Klang war stark und rein, allerdings häufig ohne die Sanftheit, die man weiter südlich finden konnte.

Einer der ältesten Vertreter der norddeutschen Schule war **Heinrich Scheidemann**, der nach Studien bei Sweelinck in Amsterdam die Nachfolge seines Vaters Hans als Organist der Katharinenkirche zu Hamburg antrat. Scheidemann schrieb eine lange Reihe von Magnificat- und Choralbearbeitungen, wo er die Klangkontrastmöglichkeiten der Orgel dadurch ausnützte, daß er imitatorische Abschnitte mit kolorierten Melodien in Soloregistern und mit Echoeffekten im Geiste Sweelincks mischte. Das ***Præambulum in d-moll*** vom 10. Jänner 1637 ist ein eher akkordisches Stück, wo der Satz gegen den Schluß immer mehr figurativ aufgespaltet wird.

Ein Nachbar Scheidemanns war der etwas jüngere **Matthias Weckmann**, Organist der Jakobikirche. Er wurde natürlich von seinen Hamburger Kollegen beeinflußt, nahm aber auch, durch seine Studien bei Schütz in Dresden und Froberger in Wien, Züge des süddeutschen Komponierens auf. Die ***Canzon in C-Dur*** weist deutliche italienische und süddeutsche Züge auf, wobei der letzte Teil des dreigeteilten Stücks eine Art Spiegelung des ersten ist. Die ***Toccata in e-moll*** ist ebenfalls dreigeteilt mit einem virtuosen ersten Teil mit reichhaltigen Läufen und zwei kontrastierenden fugierten Abschnitten.

Geographisch und auch zeitmäßig nimmt **Georg Böhm** eine Position zwischen Schulen und Strömungen ein. Seine wichtigste Arbeitsstätte, Lüneburg, lag am äußeren Rande des norddeutschen Gebietes, und Böhm nahm Einflüsse von sowohl süddeutschen wie französischen Stilidealen auf, außerdem von sowohl Hochbarock wie einem Spätbarock mit Tendenzen zur Auflösung in

galantere Formen. Die wichtigsten Einsätze Böhms sind innerhalb der choralgebundenen Orgelmusik zu finden, nicht zuletzt in Choralvorspielen mit reich verzierter Solostimme, und in Partiten – Böhm führte diese Form zu einem Gipfelpunkt. In seinen freien Orgelwerken ist er steifer und weniger phantasievoll, wenn auch sein ***Capriccio D-Dur*** mehrere auffallende Kadenzbildungen und eine schöne, abschließende Gigue enthält.

Nachfolger Scheidemanns in der Katherinenkirche zu Hamburg wurde dessen Schüler **Johann Adam Reincken**, ein blendender Organist und Improvisator. Laut damaliger Quellen war aber seine Lebensführung nicht derselben Qualität, und in der historischen Perspektive war vielleicht seine größte Leistung die, daß es ihm gelang, 99 Jahre alt zu werden! Nur vier Orgelwerke von ihm sind erhalten, darunter zwei groß angelegte Choralphantasien. Die ***Fuge g-moll*** hat ein lustiges Thema mit reichlichen Tonwiederholungen. Eigentlich ist das Stück kaum als polyphon zu bezeichnen, aber Reincken ist in der Motivbildung sehr erfinderisch.

Der letzte Komponist dieser Reihe von Norddeutschen, **Dietrich Buxtehude**, wird berechtigterweise als einer der hervorragendsten Orgelkomponisten vor Bach betrachtet. Man weiß nicht ganz sicher wo er geboren wurde, aber sicher ist, daß sein Vater Ende der 1630er Jahre Organist der Marienkirche zu Helsingborg war, wo auch der Sohn wirken sollte, bevor er quer über den Öresund nach Helsingør zog. 1668 wurde er nach Lübeck als Nachfolger Franz Tunders in der Marienkirche gerufen, und hier wirkte er bis zu seinem Tod. Besonders berühmt wurden seine Abendmusiken, wo er Kantaten und Oratorien konzertant aufführte. Etwa 90 Orgelwerke sind Buxtehude zugeschrieben worden, Werke der meisten norddeutschen Gattungen. Typisch ist die Choralphantasie, wo jede Phrase des Chorals den melodischen und textlichen Voraussetzungen entsprechend bearbeitet wird. Die ***Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“*** besteht aus zwei Strophen, wo besonders die zweite einen tänzerischen Charakter im 12/8-Takt bekommt. Das abschließende ***Präludium g-moll*** ist ein guter Vertreter von Buxtehudes Präludien: nach einer kurzen Einleitung (Präludium) folgen einige fugierte Abschnitte mit freieren Zwischenspielen und eine Toccata-ähnlicher Schluß.

Auf dieser Platte wurden auch einige Orgelstücke zusammengestellt, die hinsichtlich der Entstehungszeit und des Stiles zur ursprünglichen Orgel in Marienfred passen. Das Schwergewicht liegt bei Musik aus der zweiten Hälfte des 18 Jahrhunderts, Musik in der Nachfolge Bachs und Musik der Wiener Klassik, mit kleineren Abweichungen vorwärts und rückwärts in der Zeit.

Die einleitende Komposition wurde der vermutlich frühesten Sammlung von einem Schweden komponierter Orgelmusik entnommen — **Ferdinand Zellbells Präludien**, zwischen 1720 und 1728 geschrieben. Zellbell war in Uppsala geboren, wo er beim Domorganisten Zellinger studierte. Ab 1718 war er Organist der Storkyrkan zu Stockholm, und das Ansehen, das sein Orgelspiel genoß, ist durch Äußerungen u.a. des Komponisten Johan Helmich Roman bestätigt. Die dreißig Orgelpräludien sind teils durch die norddeutsche Schule angeregt, mit ihrem freien, virtuosen Stil, teils durch moderne Strömungen der damaligen Zeit. Das **Präludium F-Dur** ist Nr. 20 der Sammlung und wurde vom 9. Februar 1726 datiert.

Der in Norddeutschland geborene **Christian Geist** diente 1670-79 als Hofkapellist am schwedischen Hof, wo viele hervorragende ausländische Musiker sich in hingabevoller Arbeit um das schwedische Musikleben bemüht haben. Später wurde er Organist in ein paar Kopenhagener Kirchen. Die **drei Orgelchoräle** sind der berühmten Düben-Sammlung in der Uppsalaer Universitätsbibliothek entnommen. Der Stil weist starke Einflüsse von Buxtehude auf, einem in der Sammlung reich vertretenen Komponisten, der damals in Stockholm sicher fleißig gespielt wurde.

Ein für die Meisten vollkommen unbekannter Komponist ist **P. Carlman Colb**, Organist des Benediktinerklosters zu Asbach/Bayern. Von ihm ist eine einzige Kompositionssammlung herausgegeben, **Certamen aonium** (1733), die acht Suiten umfaßt, jeweils aus einem Präludium, drei Versetzen und einer abschließenden Cadentia bestehend. Vermutlich sind sie als Zwischenspiel beim Singen des Magnificat in der Vesper gedacht. Besonders in den Präludien weist Colb einen originellen Phantasienreichtum auf, der manchen damaligen Hörer schockiert haben dürfte. Die Versette sind kleine, fugierte Sätze im strikten Stil, während die Cadentia ein kurzer, virtuoser Schluß ist.

J.S. Bach ist auf dieser Platte nicht vertreten, aber sein Geist schwebt über einigen der Kompositionen. **Johann Ludwig Krebs** war neun Jahre lang Schüler von Bach (wie übrigens früher auch sein Vater Johann Tobias). Er war ein sehr begabter Schüler, und Bach sagte selbst von ihm, er sei „der beste Krebs in meinem Bach“. Als Komponist steht er heute an unverdient bescheidener Stelle. Seine Präludien und Fugen sind großartige Kompositionen; die Orgelchoräle und Triosätze weisen einen großen Phantasiereichtum und ein gutes Gefühl für melodische Gestaltung auf. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist das kleine zweisätzige **Trio Es-Dur**, vom 8 Februar 1743 datiert.

Mehrere der Söhne J.S. Bachs sind bekanntlich bedeutende Musiker geworden. **Wilhelm Friedemann** war der älteste Sohn, in Dresden, Halle und Berlin tätig, und laut Aussage vielleicht der hervorragendste damalige Organist in Deutschland. Seine Klavierwerke sind für den neuen modernen, galanten und empfindsamen Stil typisch, während die Orgelwerke eher konservativ sind. Dies ist deutlich an der stattlichen **g-moll-Fuge** oder dem einer Sammlung mit sieben Choralvorspielen entnommenen, von Pachelbel angeregten Choral **Jesu, meine Freude** zu merken.

Die zweite CD beginnt mit einigen Orgelstücken von **Thomas Tallis**, der insofern einmalig war, als er während seiner 80 Lebensjahre vier Tudor-Regenten miterlebt hat, nämlich: Heinrich VIII, Edward VI, Mary und Elizabeth I. Er war ein Meister des kontrapunktischen Satzes und besonders für seine 40-stimmige Motette *Spem in alium* berühmt. Für Orgel (oder Tasteninstrumente) hat er eine Anzahl von Hymnus-Versetten geschrieben (um mit dem Chor abzuwechseln), kurze Antiphone samt ein paar äußerst virtuose Offertorien. In der kleinen Hymne **Ex more docti mistico** geht schockierend deutlich hervor, wie die Bewegung der einzelnen Stimmen ganz den Zusammenklang bestimmt. Der Cantus firmus in diesen kleinen Hymnen liegt am häufigsten in der Tenorstimme.

Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger von Tallis war **William Byrd**, der größte Name unter den Komponisten während der strahlenden Epoche, die von Mitte des 16. Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts hineinreichte. Beinahe auf allen Gebieten, die mit Musik zu tun haben, tat sich Byrd hervor, sogar was das Herausgeben von Noten betrifft. Dabei erhielt er, da er mit

Tallis zusammengearbeitet hatte, nach dessen Tod das Monopol auf alle Rechte. Byrd ist in dem berühmten Fitzwilliam-Virginal-Book reichlich vertreten — eine Handschrift mit 297 Werken für Tasteninstrumente von verschiedenen Komponisten dieser Zeit. Daraus sind die drei Stücke dieser Platte entnommen, **Präludium** ist dem Stil nach den italienischen Intonationen ähnlich, die als Prozessionsmusik angewendet wurden oder um dem Chor oder dem Liturgen den Ton anzugeben. **Miserere** ist ähnlich den Hymnversetzen von Tallis aufgebaut. Der Cantus firmus tritt erst deutlich in der Tenorstimme hervor, ist aber allmählich immer schwerer aus dem Stimmgeube herauszuhören. Hier habe ich mit Piffaro 8' registriert, was in der Schwingung gegen Principal 8' gestimmt ist — eine Stimme, die eigentlich nicht in den englischen Orgeln vorkam, sondern zu den italienischen Instrumenten gehört. Es ist jedoch so ungewöhnlich, diese Stimme in einer schwedischen Orgel zu finden, daß ich sie gerne anwenden wollte und fand, daß sie am besten für dieses Stück paßt. Die **Fantasie in C-Dur** ist ein großartiges Meisterwerk, das große technische Ansprüche an den Interpreten stellt. Nach einem einleitenden, fugierten Abschnitt folgt ein homophoner Teil. Allmählich spaltet sich das Notenbild in Tonleitern auf, die immer brillanter und virtuoser werden.

Orlando Gibbons wurde von seinen Zeitgenossen als Englands vornehmster Tasteninstrumentenspieler betrachtet. Gleichzeitig war er der letzte große Komponist aus der elisabethanischen Periode und er setzte der strahlenden Musikentwicklung dieser Zeit sozusagen die Krone auf. „Voluntary“ ist eine typische englische Bezeichnung von Orgelstücken, die als Abschluß der Messe gedacht sind, und im großen und ganzen können sie alles enthalten. Gibbons’ **Voluntary** ist ein vierstimmiger, polyphoner Satz mit reicher Verzierung. **Ground** ist eine Art von *Ciacone* (Chaconne), das heißt Variationen über eine Baßlinie, und besteht aus sieben kurzen Variationen mit verschiedenartiger rhythmischer Behandlung.

Henry Purcell, vielleicht der größte englische Komponist aller Zeiten, vertritt hier das Barock des 17. Jahrhunderts. Purcell hat verhältnismäßig wenige Werke für Orgel geschrieben, wenn auch seine Werke oft in verschiedenen Orgellarangements zu hören sind. Sein **Voluntary on the Old Hundredth** ist

ein originelles Stück, das auf einer alten Choralmelodie aufgebaut ist. Es hat zwei Verse — in dem ersten wird die Melodie im Baß gespielt und zwar auf einer Rohrstimme, und im zweiten im Diskant auf einer Cornettstimme.

Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierte G.F. Händel vollständig das englische Musikleben und alle einheimische Musik wurde deutlich von seinem Stil beeinflußt. Das kann man gut in den beiden Stücken von **John Keeble** und **William Walond** hören. Keebles **Doppelfuge in C-Dur** ist ein beachtenswertes Stück insofern, als nach der einleitenden Thematpräsentation die Altstimme nur in der Tonfolge g-a-b-c-b-a vorkommt und zwar immer wieder von neuem. Walonds **Voluntary in G-Dur** ist eines der besten Beispiele eines sogenannten „Cornet-Voluntary“, ein zweiteiliges Stück mit einer langsam Einleitung auf 8-Fuß Grundstimmen gespielt, und einem schnellen, zweiten Teil, in dem die Melodie von der Cornettstimme der Orgel gespielt wird.

Eine Familie, die mit Anfang in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beinahe ein Jahrhundert lang großen Einfluß auf die englische Musik hatte, war die Familie Wesley. Berühmt ist John Wesley, der die Methodistenbewegung gründete. Sein Bruder Charles war ein hervorragender Komponist, vor allem von Choralmelodien. **Samuel Wesley** war der Sohn von Charles und vertritt die Übergangszeit von klassischem und romantischem Stil — gleichzeitig hält er sich als Kirchenmusiker gerne an die Ideale des Barock. **Twelve Short Pieces for Organ** (12 kurze Stücke für Orgel) erschienen 1815 und hier findet man Sätze von altertümlichem Charakter wie auch reizende Miniaturen in einem der Wiener Klassik nachempfundenen Stil.

Eine dritte Komponisten-Generation Wesley ist durch **Samuel Sebastian Wesley** vertreten, den Sohn von Samuel. Seine schönen, von Mendelssohn inspirierten Motetten findet man nicht selten in dem Repertoire schwedischer Chöre. **Choral Song and Fugue** ist formal ungefähr wie ein Präludium und Fuge. **Choral Song** ist, wie der Titel sagt, eine feierliche Hymne mit einer Expansion sowohl harmonisch wie auch dynamisch und hat kaum ein Gegenstück in der Orgelliteratur. Es ist leicht zu verstehen, warum diese Komposition eines der populärsten und meist gespielten Werke innerhalb der englischen Orgelmusik geworden ist.

Johann Christoph Kellner ist ein „Enkel“ J.S. Bachs. Sein Vater Johann Peter war ein persönlicher Bekannter Bachs und fertigte eine Menge Abschriften von dessen Werken an. Johann Christoph war ab 1764 Organist der lutherischen Kirche zu Kassel, ab 1773 auch in der katholischen Kirche derselben Stadt. Zu seinen Lebzeiten waren seine Kompositionen sehr geschätzt, und hier finden wir eine völlig neue Tonsprache, eher von der Wiener Klassik inspiriert. Wenn also die Tonsprache des Chorales **Jesu meine Zuversicht** zeitgemäß ist, stimmt aber die Form mit jener überein, die man in den Chorälen der Bachschüler findet, und die diese sicherlich unter der Leitung Bachs erarbeitet hatten.

W.A. Mozart schrieb keine „richtige“ Orgelmusik, aber man weiß, daß er mit Entzücken jede Orgel ausprobierete, der er begegnete, und daß seine Zuhörer vor seinem meisterhaften Spiel nahezu verstummten. Jene Werke von Mozart, die wir heute auf der Orgel spielen, sind entweder Übertragungen oder die drei Stücke, die er 1790-91 für mechanische, selbstspielende Orgel schrieb. Komponisten wie Händel, C.Ph.E. Bach, Haydn, Ludwig van Beethoven usw, schrieben Musik für die Flöten-Uhr, eine Uhr mit einer oder ein paar Reihen Orgelpfeifen. Diese Musik kann zum Teil noch heute auf den Originalinstrumenten aufgeführt werden. Mozarts Werke K. 594 und K. 608 sind allerdings völlig anderer Ausmaße bezüglich sowohl des Tonumfangs als auch der musikalischen Ausdrucksstärke, und sie sind sicherlich für wesentlich größere automatische Orgeln geschrieben mit bis zu zehn Stimmen, einschließlich des Rohrwerkes. **Ein Orgelstück für eine Uhr** (auch *Phantasie f-moll* genannt) ist eine großartige Komposition mit einem wundervollen *Andante* als Zentralabschnitt, von zwei Fugen mit ouvertürenhaften Vor- und Nachspielen umrahmt. Die Komposition ist auf vier Systemen notiert. Hier wird eine vom Wiener Organisten Martin Haselböck für Orgel zurechtgelegte Ausgabe verwendet.

Der letzte Komponist der Platte ist **Alexandre-Pierre-François Boély**, der manchmal als Zwischenglied der klassischen und romantischen Orgelstile in Frankreich bezeichnet wird. Boély war in erster Linie Organist der Pariser Kirche St Germain-l'Auxerrois, wo er sich bemühte, den musikalischen Standard möglichst hoch zu halten, dies zum Unterschied von vielen anderen Pariser Kollegen, bei denen der Standard häufig betrüblich niedrig war. Die Priester-

schaft fand allerdings Boëlys Bestreben langweilig und unbegreiflich, und er sah sich deswegen gezwungen, seinen Posten 1851 zu verlassen. Seine Orgelwerke bauten auf den klassischen französischen Traditionen, aber er war auch ein Neuerer, wie in der ***Phantasie und Fuge B-Dur***, dem vermutlich ersten französischen Beispiel eines Präludiums und Fuge in jener Form, die beispielsweise in Deutschland im 18. Jahrhundert gebräuchlich gewesen war.

Die Hedlund-Orgel in der Baptistenkirche zu Sandviken

Olof Hedlund war einer der bekannteren Orgelbauer Schwedens im 18. Jahrhundert, das „das klassische Jahrhundert des schwedischen Orgelbaues“ genannt worden ist. Er arbeitete viele Jahre als Lehrling und Geselle des berühmten Johan Niclas Cahman in dessen Werkstatt unweit der Sta. Maria-Magdalena-Kirche in Stockholm. Vor seinem Tode 1737 hatte Cahman angeordnet, daß Hedlund das Unternehmen weiterführen sollte. Die Vollendung des von Cahman begonnenen Orgelwerkes in der Maria-Magdalena-Kirche wurde Hedlunds erste Aufgabe.

1741 bekam Olof Hedlund das Orgelbauerprivileg. Er baute etwa 15 Orgeln verschiedener Größen, hauptsächlich in Mittelschweden, wozu er viele Reparaturen und Umbauten unternahm. Seine größte Arbeit war die Orgel der St.-Jacobs-Kirche zu Stockholm, 30 Register. Vor seinem Tode im April 1749 hatte er einen Orgelbau im Dom zu Karlstad begonnen.

Im Laufe der Zeit sind die meisten der Orgeln Hedlunds aus verschiedenen Gründen entfernt oder umgebaut worden. Wesentliche Teile blieben aber erhalten: Prospekte und einzelne Register. Ein paar Orgeln sind so gut erhalten, daß sie als repräsentative Werke Hedlunds bezeichnet werden können: die einmanualigen Orgeln in Björklinge (1742, z. Zt. unspielbar), auf Utö (1745 für die Holländische Reformierte Kirche in Stockholm gebaut, 1850 nach Utö gebracht, 1972 restauriert) und die Orgel der Baptistenkirche zu Sandviken, die älteste der drei. Außerdem gibt es noch in Finnland zwei Orgeln von Hedlund.

Die Orgel zu Sandviken wurde für die Kirche in Sorunda, südlich von Stockholm, gebaut. Der am 1. Mai 1738 unterzeichnete Vertrag mit Hedlund galt einem Orgelwerk mit acht Registern und dem Umfang C-c³ = 49 Tasten. Am

ersten Adventssontag 1739 war das Orgelwerk fertig und wurde von der Gemeinde mit den Worten „Es ist schön und klingt gut“ gutgeheissen. Die Bildhauerarbeit war von Olof Gerdman ausgeführt worden, einem Schüler des berühmten Bildhauers Burchardt Precht, der als eine der größeren Begabungen der damaligen Zeit bekannt war. Zehn Jahre später bekam der Bootsmann Emanuel Boman den Auftrag, den Prospekt „mit hellblauer Marmorfarbe zu streichen und zu marmorieren, dazu das Laubwerk, die Bilder und die Verzierungen zu vergolden.“

Unter den damaligen Verhältnissen waren häufige Reparaturen der Orgelwerke notwendig. Im 19. Jahrhundert wurde die Hedlundorgel außerdem umgebaut. Bei einer großen Reparatur 1823/24 bekam sie ein angehängtes Pedal (C-f⁰ = 18 Tasten) und ein neues Balgwerk. Ferner wurde sie hinsichtlich der Disposition etwas verändert. Mit der Zeit verursachte die Orgel immer größeren Kummer. Sie war ja auch nicht dem romantischen Musikgeschmack angepaßt. Zum Schluß beschloß man, eine moderne Orgel zu erwerben und die Hedlundorgel zu verkaufen. Dies geschah 1878. Der Küster des benachbarten Ytterjärna, Jonas Runbäck, übernahm die Orgel. Durch einen Austausch der Tastatur und weitere Veränderungen der Disposition führte er eine wesentlichen Umbau durch. Unter anderem wurden ein paar obertonverstärkende Register entfernt und für das 19. Jahrhundert typische Achtfußregister hinzugefügt — eine markante „Romantisierung“.

Die solcherart veränderte Hedlundorgel wurde für das Lutherische Missionshaus in Sandviken gekauft und dort aufgestellt. Nach einigen Jahren wurde das Missionshaus in eine Kirche verwandelt, und zur Jahrhundertwende wurde eine neue und moderne Orgel gespendet. Die Hedlundorgel wurde verkauft und in ein Lagerhaus gebracht, aber 1903 wurde sie um ein relativ geringes Geld von einem Mitglied der Baptisten-Gemeinde von Sandviken, Wilhelm Magnusson, gekauft. Er schenkte die Orgel der gerade im Bau begriffenen Kirche seiner Gemeinde, wo sie ein beliebtes Gottesdienstinstrument wurde.

1931 wurde eine Reparatur unternommen, durch die u.a. noch einige Register aus dem 18. Jahrhundert verstummt. Nun erfuhr der bekannte Arzt und Orgelforscher Einar Erici von der Existenz des Instrumentes. Bei einem Besuch

1954 sah er den Wert der Orgel ein, wobei ihm das Principal 4' (Original) des Prospekts besonders gefiel. Die Frage einer Restaurierung wurde aktuell, aber kein Geld war vorhanden. Erst in den 1970er Jahren konnten die ökonomischen Probleme gelöst werden. Die Restaurierung wurde von den Orgelbauern Bröderna Moberg in Sandviken durchgeführt, die Experten auf diesem Gebiet sind, in Zusammenarbeit mit dem Reichsantiquaramt und mit Prof. Gotthard Arnér als Kontrolleur. Sämtliche Teile und Details der Orgel wurden peinlichst genau kontrolliert, und die ursprüngliche Disposition wiederhergestellt: Principal 4' (Prospekt) – Qvinta 3' – Oktava 2' – Mixtur 4 ch – Qvintadena 8' – Fleut 4' – Decima von 4' (1 3/5') – Trumpet 8'.

Das 1823/24er Anhangspedal ist geblieben, sowie auch die Tretfunktion des Balgwerkes, obwohl die Luftzufuhr normalerweise durch ein elektrisches Gebläse erfolgt. Luftdruck: 78mm V-P.

Von den ursprünglichen, von Hedlund gebauten Pfeifen sind bis heute noch erhalten sämtliche 49 Pfeifen des Principal 4', sämtliche bis auf 2 der Fleut 4', sowie Teile der Qvintadena 8' und Decima 1 3/5'. In den 1960er Jahren kaufte die Gemeinde einige Pfeifen, die von einer Cahmanorgel stammten, die ursprünglich (1730) für die Kirche zu Norrby bei Sala gebaut worden war. Somit wurde fast der ganze Bedarf gedeckt für die Qvinta 3' und Oktava 2', außerdem Teile der Qvintadena 8' und Trumpet 8'. Eine geringere Anzahl Pfeifen unbekannter älterer Herkunft sind in Qvintadena 8' und Decima 1 3/5' zu finden. Einzelne Pfeifen wurden neu erzeugt, und die Register Mixtur 4 ch und Trumpet 8' (teilweise) wurden mit der Cahmanorgel in Leufsta bruk als Vorlage neu entworfen und erzeugt. Hinsichtlich des Ursprungs ist also der Pfeifenbestand heterogen, konnte aber den Originalpfeifen angepaßt werden, wodurch die Orgel jetzt als klanglich authentisch bezeichnet werden kann. Dazu trägt auch die ungleichschwebige Temperatur (Werckmeister III) mit Terzenreinheit der zentralen Tonarten bei. Tonhöhe: a = 445 Hz bei 20° C.

Die Restaurierung des Prospektes wurde vom Konservator Georg Bolin, Falun, und einer Gruppe Gemeindemitglieder durchgeführt. Nicht ursprüngliche Farbschichten wurden entfernt, und die Barockfarben treten jetzt deutlich hervor: blau, rot und gold. Die Verzierungen auf den Türmen dürften aus dem 19.

Jahrhundert stammen. Auf ihren Plätzen standen jene „Bilder“, die im Zusammenhang mit den Malereiarbeiten 1749 erwähnt wurden. Sie wurden auf dem Dachboden der Kirche zu Sorunda aufbewahrt, sind aber jetzt nach Sandviken gebracht worden, um nach einer Restaurierung eventuell auf den ursprünglichen Platz zurückgebracht zu werden – drei vergoldete Holzskulpturen: König David, Harfe spielend, zu seinen Seiten zwei weibliche Vorhangsfiguren, die eine mit einer Laute, die andere mit einem unbekannten Instrument, das nicht mehr wiederzufinden gewesen ist. Das Motiv der Gruppe ist bei älteren Orgelprospektien nicht selten und symbolisiert ein Gloria Deo nach dem Psalm 150.

Die restaurierte und rekonstruierte Hedlundorgel wurde am 11. Februar 1979 wieder eingeweiht.

Die Orgel der Kirche in Mariefred

Das ursprüngliche Orgelwerk der Kirche zu Mariefred wurde 1786 vom privilegierten Orgelbauer Olof Schwan gebaut, damals als bester und geschicktester Orgelbauer Schwedens angesehen. Er gehörte der sogenannten Stockholmer Schule an und war bei den Orgelbauern Gren und Stråhle ausgebildet worden, die ihre Werkstatt mit Traditionen aus den Tagen Johan Niclas Cahmans im Stockholmer Stadtteil Kungsholmen hatten.

Die von Schwan errichtete Orgel wurde im Laufe der Jahre zweimal gründlich umgebaut: 1887 und 1935. Von der ursprünglichen Orgel sind bis heute erhalten: neben dem Prospekt, der als einer der wertvollsten Schwedens gilt, nur zwei komplette Stimmen in etwas veränderter Form, nämlich Rohrflöte 8' (urspr. Gedacht 8') und Spitzflöte 4', sowie die große Oktave von Prinzipal 4' im Prospekt.

Das Ziel des Neubaus war, in Schwans Geist eine Orgel zu bauen, wobei erhaltene Schwan-Orgel als Vorbild dienten, sowohl bei der Konstruktion als auch bei Mensurierung und Intonation.

Schwans Orgel hatte nur ein Manual mit angehängtem Pedal. Dieses Manualwerk hat als Ausgangspunkt der neuen Disposition gedient.

Der Orgelbau wurde vom Orgel- und Cembalobauer Mats Arvidsson ausgeführt. Mitarbeiter waren Henry Svensson, Curt Svensson und Hans Wester.

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 gibt 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.

Les premiers compositeurs de ce disque représentent l'école d'orgue dite nord-allemande, une orientation à l'intérieur des cadres de la composition pour orgue qui avait son centre géographique dans la région de Hambourg et qui se développa à partir de l'enseignement du réputé hollandais J.P. Sweelinck. Une importante source d'inspiration furent aussi les magnifiques orgues créées par des maîtres, dont les familles Compenius et Scherer et Arp Schnitger. Ces instruments étaient souvent de grandeur monumentale, jusqu'à quatre claviers et pédales et chacun possédant ses propres principaux mêlés aux flûtes, aliquots et anches. La sonorité était forte et claire, mais manquait parfois un peu de la douceur qu'on pouvait trouver plus au sud.

Un des plus anciens initiateurs de l'école nord-allemande fut **Heinrich Scheidemann** qui, après des études auprès de Sweelinck à Amsterdam, succéda son père Hans comme organiste à l'église Katherine de Hambourg. Scheidemann écrivit beaucoup d'arrangements du "Magnificat" et de chorals où il utilisa les possibilités de contrastes sonores de l'orgue en mêlant des sections imitatives avec des mélodies colorées sur des jeux solos et des effets d'écho dans l'esprit de Sweelinck. Le ***Præambulum en ré mineur***, daté du 10 janvier 1637, est un morceau à la structure aux nombreux accords où le mouvement à la fin se divise de plus en plus en motifs de notes.

Matthias Weckmann, voisin de Scheidemann et un peu plus jeune que lui, était organiste à l'église Jacob. Il fut évidemment influencé par ses collègues hambourgeois, mais montra aussi des traits de composition sud-allemande acquis par des études avec Schütz à Dresde et Froberger à Vienne. La ***Canzon en do majeur*** révèle d'évidents traits italiens et sud-allemands, alors que la dernière des trois sections du morceau est une sorte de miroir de la première. La ***Toccata en mi mineur*** est également divisée en trois; elle comprend une première section, virtuose et riche en passages rythmiques, et deux sections contrastantes fuguées.

Georg Böhm occupe une place à la fois géographiquement et temporellement entre les écoles et les courants. Il travailla surtout à Lünebourg, située à l'extrême de la région nord-allemande, et fut en contact avec l'idéal de style aussi bien sud-allemand que français, ainsi que du baroque florissant et du baroque tardif

avec tendances vers des formes plus galantes. Le principal apport de Böhm fut en musique pour orgue liée au choral, non moindrement sous forme de préludes aux chorals avec une voix solo richement ornée et en partitas, une forme que Böhm mena à son apogée. Dans ses œuvres libres pour orgue, il est plus empesé et moins fantaisiste, même si son ***Capriccio en ré majeur*** contient plusieurs formations frappantes de cadences et une charmante gigue terminale.

Le successeur de Scheidemann à l'église Katherine de Hambourg fut l'élève de ce dernier, **Johann Adam Reincken**, un brillant organiste et improvisateur. Selon des sources de l'époque, sa vie n'était pas du même calibre et, pour la postérité dans la perspective historique, le principal apport de Reincken est peut-être qu'il réussit à vivre 99 ans! Seules quatre œuvres de sa main pour orgue ont été préservées, desquelles deux sont d'imposantes fantaisies sur des chorals. La ***Fugue en sol mineur*** à un thème comique aux nombreuses notes répétées. On peut en fait à peine qualifier la pièce de polyphonique, mais Reincken fait montre de grande ingéniosité en architecture motivique.

Le dernier dans la série des compositeurs nord-allemand, **Dietrich Buxtehude**, est souvent considéré, avec raison, comme l'un des plus importants compositeurs pour orgue avant Bach. Il existe différentes opinions quant au lieu de naissance, mais il est clair que le père de Buxtehude, à la fin des années 1930, était organiste à l'église Maria d'Helsingborg, un poste que même le fils occupa avant de traverser le détroit vers Helsingør. En 1668, il fut appelé à Lübeck comme successeur de Franz Tunder à l'église Marie, où il devait travailler jusqu'à sa mort. Ses "Abendmusiken" (soirées musicales) devinrent réputées, où il donnait en concert des cantates et des oratorios. On attribue à Buxtehude environ 90 œuvres pour orgue, œuvres dans la plupart des formes nord-allemandes. La fantaisie sur un choral est une de ces formes typiques: chaque phrase du choral est travaillée avec de nouvelles ressources selon des conditions mélodiques et textuelles. La fantaisie sur ***Wie schön leuchtet der Morgenstern*** consiste en deux couplets où surtout le deuxième est de caractère dansant en mesures à 12/8. Pour terminer, le ***Prélude en sol mineur*** est un bon représentant des préludes de Buxtehude: une courte introduction (præludium) est suivie de plusieurs sections fuguées avec des intermèdes plus libres et une fin du genre toccata.

On a rassemblé sur ce disque une série de pièces d'orgue qui, dans le temps et par leur style, conviennent bien à l'orgue original de Mariefred. Le point central est la musique de la deuxième moitié du 18^e siècle, la musique à la suite de Bach et la musique classique de Vienne ainsi que quelques petites digressions plus tôt et plus tard dans le temps.

La première composition est tirée du recueil probablement le plus ancien de musique pour orgue composée par un suédois — *Préludes* de **Ferdinand Zellbell**, écrits entre 1720 et 1728. Zellbell est né à Uppsala où il étudia avec Zellinger, l'organiste de la cathédrale. A partir de 1718, il fut organiste à l'église Majeure (Storkyrkan) à Stockholm et bénéficia d'une grande renommée pour son jeu à l'orgue, à en juger, entre autre, par les déclarations de Johan Helmich Roman. Les 30 préludes pour orgue sont en partie inspirés de l'école nord-allemande au style libre et virtuose, mais avec des passages plus modernes pour l'époque. Le *Prélude en fa majeur* est le numéro 20 du recueil et est daté du 9 février 1726.

Christian Geist, né en Allemagne du nord, remplit les fonctions de chef de l'orchestre royal à la cour suédoise de 1670 à 1679, une place où plusieurs illustres musiciens étrangers ont travaillé et apporté leur contribution à la vie musicale suédoise. Plus tard, il travailla comme organiste dans quelques églises de Copenhague. Les *Trois Chorals* pour orgue sont tirés du fameux recueil Düben de la bibliothèque de l'université d'Uppsala. Le style révèle une forte influence de Buxtehude, un compositeur bien représenté dans le recueil Düben, et qui a certainement été souvent joué à Stockholm à cette époque.

Un compositeur complètement ignoré de la plupart est **P. Carlman Colb**, organiste au monastère bénédictin d'Asbach en Bavière. Il n'a publié qu'un seul recueil de compositions, *Certamen aonium* (1733), contenant huit suites comprenant chacune un prélude, trois versets et une Cadentia finale. On croit qu'elles étaient destinées à être jouées comme intermède lors du chant du Magnificat aux vêpres. Colb montre, surtout dans les préludes, une riche fantaisie originale qui a certainement dû choquer les auditeurs de l'époque. Les versets sont de petits mouvements fugués en style strict, alors que Cadentia est une conclusion courte et virtuose.

J.S. Bach n'est pas représenté sur ce disque, mais son esprit flotte au-dessus de certaines compositions. **Johann Ludwig Krebs** a été l'élève de Bach pendant neuf ans, tout comme son père Johann Tobias l'avait été plus tôt. C'était un élève très doué et Bach en dit lui-même qu'"il est la meilleure écrevisse (Krebs) dans mon ruisseau (Bach)". Comme compositeur, il occupe de nos jours une place plus obscure qu'il ne le mérite. Ses préludes et fugues sont des compositions magnifiques, les chorals pour orgue et les mouvements en trio font preuve d'une grande richesse d'imagination et de goût fin pour la mélodie. Un excellent exemple de cela est le petit **Trio en mi bémol majeur**, en deux mouvements, daté du 8 février 1743.

Plusieurs des fils de J.S. Bach, c'est connu, sont devenus des musiciens importants. **Wilhelm Friedemann** était le fils aîné, actif à Dresde, Halle et Berlin et, à ce qu'on dit, peut-être au premier rang des organistes de l'époque en Allemagne. Ses œuvres pour clavier sont typiques du nouveau style moderne galant et sentimental, alors que les œuvres pour orgue sont plus conservatrices, ce qui se remarque clairement dans l'imposante **Fugue en sol mineur**, ou dans le choral **Jesu, meine Freude**, inspiré de Pachelbel, tiré d'un recueil de sept préludes à des chorals.

Thomas Tallis est unique car, dans ses 80 ans de vie, il connut quatre souverains de la famille des Tudor — Henri VIII, Edouard VI, Marie et Elisabeth I. Il était un maître du contrepoint et son motet à 40 voix *Spem in alium* lui valut une célébrité particulière.

Il a écrit pour orgue (ou instrument à clavier) une série de versets d'hymnes (pour alterner avec le chœur), de courtes antiennes ainsi qu'une couple d'offertoires extrêmement virtuoses. Dans la petite hymne **Ex more docti mistico**, le mouvement des parties décide de la sonorité générale avec une netteté choquante. C'est la voix de ténor qui porte le plus souvent le *cantus firmus* dans ces petites hymnes.

William Byrd, un élève et collaborateur de Tallis, lui succéda et son nom devint le plus grand parmi les compositeurs de la brillante époque qui s'étend du milieu du 16^e siècle jusqu'aux années 1625 environ. Il établit sa domination dans presque tous les domaines de la musique, même jusqu'en édition musicale où,

après avoir été le compagnon de Tallis jusqu'à la mort de celui-ci, il obtint le monopole de tous les droits. Byrd est largement représenté dans le Fitzwilliam Virginal Book — un manuscrit renfermant 297 œuvres pour instrument à clavier de différents compositeurs de cette époque — et les trois œuvres de ce disque en sont tirées. Le style de ***Præludium*** ressemble aux intonations italiennes utilisées comme musique de procession ou pour donner le ton au chœur ou à l'officiant. La construction du ***Miserere*** présente des traits communs avec ceux des versets d'hymnes de Tallis. Le *cantus firmus* apparaît d'abord clairement au ténor mais il devient de plus en plus difficile à distinguer dans le tissu des voix. J'ai utilisé ici le jeu de Piffaro 8' accordé sur le Principal 8', un jeu qui n'appartient pas en fait aux orgues anglaises mais bien aux italiennes. Il est pourtant si rare de le trouver sur un orgue suédois que je voulais absolument m'en servir et j'ai pensé qu'il convenait le mieux à ce morceau. La ***Fantaisie en do majeur*** est une œuvre magistrale qui exige de l'interprète une excellente technique. Une section fuguée introductive est suivie d'un passage plus homophonique. L'écriture se divise peu à peu en passages gammés de plus en plus brillants et virtuoses.

Orlando Gibbons fut considéré par ses contemporains comme le plus grand virtuose en Angleterre des instruments à clavier. Il fut en même temps le dernier grand compositeur de la période élisabéthaine et il couronna le brillant développement de la musique du temps. ***Voluntary*** est un titre typiquement anglais de pièces d'orgue destinées à terminer la messe et il peut décrire en principe n'importe quoi. ***Voluntary*** de Gibbons est une composition polyphonique à quatre voix richement ornementées. ***Ground*** est une sorte de chaconne, c'est-à-dire des variations sur une basse, et elle est formée de 7 brèves variations de types rythmiques différents.

Peut-être le plus grand compositeur anglais de tous les temps, **Henry Purcell** se fera ici le représentant du baroque des années 1600. Purcell a écrit relativement peu de pièces pour orgue même si l'on entend souvent différents arrangements pour orgue de ses œuvres orchestrales. Son ***Voluntary on the Old Hundredth*** est un morceau original bâti sur une vieille mélodie de choral. Il compte deux versets — dans le premier, la mélodie est jouée à la basse sur un jeu d'ancre et, dans le second, au soprano sur le cornet.

Dans la première moitié du 18^e siècle, la musique anglaise fut dominée totalement par G.F. Haendel et toute la musique du pays fut fortement influencée par son style, ce qui s'entend très bien dans les deux pièces de **John Keeble** et de **William Walond**. La ***Double fugue en do majeur*** de Keeble est un morceau remarquable car, après la présentation du thème du début, la voix d'alto ne renferme que la suite de notes sol-la-si-do-si-la répétée encore et encore. Le ***Voluntary en sol majeur*** de Walond est l'un des meilleurs exemples du dit "Cornet Voluntary", un morceau bipartite à l'introduction lente jouée sur des fonds de huit pieds, et à la seconde partie rapide où la mélodie est jouée sur le cornet de l'orgue.

Une famille parente qui exerça une forte influence sur la musique anglaise de la seconde moitié du 18^e siècle et pendant presque tout un siècle ensuite fut les Wesley. John Wesley, le fondateur du mouvement méthodiste, est célèbre. Son frère Charles était un compositeur éminent surtout de chorals. **Samuel Wesley**, le fils de Charles, représente une période de transition entre le style classique et romantique tout en ayant volontiers gardé, en tant que musicien d'église, l'idéal du baroque. ***Twelve Short Pieces for Organ*** (Douze petites pièces pour orgue) sortit en 1815 et on retrouve ici des compositions de caractère traditionnel ainsi que de ravissantes miniatures du classicisme de Vienne.

Une troisième génération de compositeurs Wesley se trouve représentée par **Samuel Sebastian Wesley**, le fils de Samuel. Ses ravissants motets d'inspiration mendelssohnienne figurent assez souvent au répertoire des chœurs suédois. ***Choral Song and Fugue*** présente une forme semblable à celle d'un prélude et fugue. Comme son titre l'indique, *Choral Song* est une hymne solennelle avec une mélodie de choral qui revient plusieurs fois en alternance avec des parties lyriques intercalées. La fugue animée est une composition fantastique avec une expansion harmonique et dynamique peu égalée en littérature pour orgue et il est facile de comprendre pourquoi cette composition est devenue l'une des plus populaires et des plus jouées en musique pour orgue anglaise.

Johann Christoph Kellner est un successeur de J.S. Bach. Son père Johann Peter connaissait Bach personnellement et fit plusieurs copies de ses œuvres. En 1764, Johann Christoph devint organiste à l'église luthérienne de Kassel et, en

1773, également à l'église catholique de la même ville. Ses compositions furent grandement appréciées de son vivant, et nous rencontrons ici un langage musical tout à fait nouveau, plus inspiré de l'école classique viennoise. Mais même si le choral ***Jesus meine Zuversicht***, par exemple, a un langage musical moderne, la forme est quand même celle que l'on trouve dans les chorals des élèves de Bach, forme qu'ils ont certainement dû travailler sous sa direction.

W.A. Mozart n'a pas écrit de vraie musique pour orgue, mais on sait qu'il essayait avec grande joie les orgues qu'il rencontraient, et que ses auditeurs restaient presque bouche bée devant son jeu magistral. Les œuvres de Mozart que l'on joue à l'orgue aujourd'hui sont ou des transcriptions ou les trois morceaux qu'il écrivit en 1790 et 91 pour orgue mécanique. Des compositeurs comme Händel, C.P.E. Bach, Haydn, Ludwig van Beethoven parmi d'autres, écrivirent de la musique pour Flöten-Uhr, une horloge avec une ou plusieurs rangées de tuyaux d'orgue. On peut encore en partie entendre cette musique sur les instruments originaux. Les deux œuvres de Mozart K. 594 et K. 608 ont cependant une dimension entièrement différente en ce qui a trait au champ musical et à la force d'expression musicale, et elles sont certainement écrites pour des orgues automatiques plus grosses ayant jusqu'à dix jeux incluant même des anches. ***Ein Orgelstück für eine Uhr*** (morceau appelé aussi *Fantaisie en fa mineur*) est une œuvre imposante avec un merveilleux *Andante* comme partie centrale encadrée de deux fugues avec un prélude et un postlude du genre ouverture. La composition est écrite sur quatre systèmes et on a utilisé ici une édition adaptée pour l'orgue par l'organiste viennois Martin Haselböck.

Le dernier compositeur sur le disque est **Alexandre-Pierre-François Boëly**, appelé parfois le trait d'union entre les styles organistiques classique et romantique en France. Boëly était avant tout organiste à l'église St-Germain-l'Auxerrois à Paris, où il s'efforçait de garder la musique à un haut niveau, à la différence de ses collègues avoisinants parisiens, chez lesquels le niveau était souvent lamentablement bas. Ces efforts de Boëly furent jugés ennuyeux et incompréhensibles par le clergé, et Boëly se sentit forcé de résigner ses fonctions en 1851. Son œuvre pour orgue se base sur les traditions françaises classiques, mais il était aussi un innovateur, comme dans la ***Fantaisie et fugue en si***

bémol majeur, probablement le premier exemple français de prélude et fugue dans la forme connue par exemple en Allemagne au 18^e siècle.

L'orgue Hedlund à l'église baptiste de Sandviken

Olof Hedlund était l'un des facteurs d'orgues les mieux connus de Suède au 18^e siècle — l'époque appelée "le siècle classique de la facture d'orgues suédoise". Il travailla plusieurs années comme apprenti et compagnon chez le réputé Johan Niclas Cahman à son atelier près de l'église Ste-Marie Madeleine à Söder à Stockholm. Lorsque Cahman mourut en 1737, il avait pris des dispositions pour que Hedlund prenne possession de son commerce. La première tâche de Hedlund fut de terminer l'orgue commencé par Cahman à l'église Marie Madeleine.

Olof Hedlund eut sa charte de facteur d'orgues en 1741. Il bâtit environ 15 orgues de grand ou de petit format, principalement en Suède centrale et en répara ou rebâtit plusieurs. Son plus gros travail fut l'orgue de l'église St-Jacques à Stockholm, 30 jeux, et lors de son décès, il avait commencé à bâti un orgue à la cathédrale de Karlstad. Il mourut en avril 1749.

Au fil du temps, la plupart des orgues Hedlund ont été mises au rancart ou rebâties pour différentes raisons. Il en reste pourtant encore d'importants morceaux: des façades et des jeux isolés. Les orgues à un clavier de Björklinge (bâties en 1742, maintenant hors d'usage), d'Utö (bâties en 1745 pour l'église réformée hollandaise de Stockholm, déplacées à Utö en 1850, restaurées en 1972) et l'orgue de l'église baptiste de Sandviken, le plus ancien des trois, ont assez bien conservé leur état original qu'elles peuvent être considérées comme des œuvres représentatives de Hedlund. En outre, il existe deux orgues Hedlund en Finlande.

L'orgue de Sandviken fut bâti pour l'église Sorunda à Södertorn. Le contrat avec Hedlund fut signé le 1^{er} mai 1738 et concernait un orgue de huit jeux d'une étendue de C–c³ = 49 touches. Le travail fut prêt le premier dimanche de l'avent 1739 et fut bien reçu par la paroisse: "L'orgue est beau et sonne bien". La sculpture pour l'ornementation de l'orgue fut exécutée par Olof Gerdman, apprenti chez le fameux sculpteur Burchardt Precht et connu comme l'un des plus grands talents de l'époque en son domaine. Dix ans plus tard, le marin Emanuel Boman

reçut la charge de “peindre et veiner l’orgue avec de la peinture de marbre bleu pâle et de dorer le feuillage, les figures et les enjolivures.”

A cause des conditions de l’époque, il était assez souvent nécessaire de réparer les orgues. L’orgue Hedlund fut aussi sujet à une restauration au 19^e siècle. Lors d’une grande réparation en 1823/24, il fut équipé d’un pédalier accouplé au clavier (C-f⁰ = 18 touches), reçut une nouvelle soufflerie et la composition fut légèrement modifiée. Avec les années, l’orgue fut cause de soucis de plus en plus gros. Il ne concordait d’ailleurs plus avec le goût musical favorisant le romantisme. On se décida enfin à se procurer un orgue moderne et à se défaire de celui de Hedlund. Ceci se passa en 1878. L’orgue fut pris en main par le sacristain d’Ytterjärna dans le voisinage, Jonas Runbäck. Il mena à bien une importante reconstruction en changeant le clavier et en modifiant encore la composition. On se débarrassa, entre autres, d’une couple de jeux renforçant les tons secondaires et on choisit des jeux de huit pieds, typique du 19^e siècle — une “romantisation” frappante.

L’orgue Hedlund, ainsi rénové, avait donc été acquis par la chapelle des Missions Luthériennes à Sandviken et installé là. Quelques années plus tard, la chapelle des Missions fut transformée en église à cause de l’industrialisation croissante et, vers le changement de siècle, on se procura un nouvel orgue moderne grâce à une donation. L’orgue Hedlund fut vendu et mis en dépôt, mais, en 1903, un membre de la communauté baptiste de Sandviken, Wilhelm Magnusson, l’acheta pour une somme relativement modique. Il donna l’orgue à son église paroissiale, à ce moment-là en construction. Il fut là un instrument apprécié lors des services.

En 1931, l’orgue fut réparé, ce qui impliqua qu’une autre couple de jeux du 18^e siècle furent réduits au silence. D’une certaine façon, le célèbre médecin et chercheur en orgues Einar Erici entendit parler de l’instrument. Lors d’une visite en 1954, il s’attacha surtout au Principal 4' (original) de la façade et se rendit compte de la valeur de l’orgue. On pensa qu’il était temps de restaurer mais les fonds manquaient. Les problèmes économiques purent être résolus dans les années 1970, surtout grâce à un solide appui de la municipalité, et aussi au “Fonds du roi Gustaf VI Adolf pour la culture suédoise”, et aux ressources mêmes

de la paroisse. La restauration fut confiée au facteur Les Frères Moberg à Sandviken, experts en ce domaine. Ceci se fit en accord avec le bureau des affaires antiques et avec le professeur Gotthard Arnér comme contrôleur. Le travail impliqua un examen minutieux de toutes les parties de l'orgue et détails et une remise en place de la composition originelle: Principal 4' (façade) Qvinta 3' – Oktava 2' – Mixtur 4 ch – Qvintadena 8' – Fleut 4' – Decima af 4' (1 3/5') – Trumpet 8'.

Le pédalier de 1823/24 a été conservé, de même que la pédale de la soufflerie, bien que l'approvisionnement en air se fasse normalement par un ventilateur électrique. Pression de l'air: 78 mm V-P.

Les tuyaux originaux de Hedlund sont les suivants: Principal 4' (tous les 49 tuyaux), Fleut 4' (tous sauf 2) et des parties de Qvintadena 8' et Decima 1 3/5'. Dans les années 1960, la paroisse acheta un lot de tuyaux ayant appartenu à un orgue Cahman originellement bâti (1730) pour l'église de Norrby au-delà de Sala. Ainsi furent comblés presque tous les besoins en Qvinta 3' et Oktava 2', ainsi que des parties de Qvintadena 8' et Trumpet 8'. Un nombre moindre de tuyaux d'origine plus ancienne inconnue fait partie de la Qvintadena 8' et de la Decima 1 3/5'. Des tuyaux isolés ont été produits et à fin, les jeux de Mixtur 4 ch et (en partie) de Trumpet 8' ont été reconstruits et refaits avec l'orgue Cahman comme modèle. L'orgue possède des tuyaux de provenances variées mais ils ont pu être adaptés aux tuyaux originaux; c'est pourquoi l'orgue peut maintenant être considéré comme authentique du point de vue sonorité. A cela s'ajoute le tempérament (Werckmeister III) avec la pureté de tierce dans les tonalités centrales. Hauteur du ton: la = 445 Hz à 20 degrés Celsius.

La restauration du buffet fut faite par le conservateur Georg Bolin, Falun, ainsi que par un groupe de paroissiens. On enleva les peintures non originales et les couleurs baroques apparaissent maintenant clairement: bleu, rouge et doré. Les décorations au-dessus des tourelles pourraient dater du 19^e siècle. Les "figures", mentionnées en rapport avec la peinture de 1749, étaient à leur place. Elles ont été gardées au grenier de l'église de Sorunda mais sont maintenant mises en dépôt à Sandviken pour éventuellement reprendre leur place après la restauration: trois sculptures dorées sur bois: le roi David jouant de la harpe,

flanqué de deux figurines féminines, l'une avec un luth, l'autre avec un instrument inconnu, non retrouvé. Le groupe représente un motif qui n'est pas inhabituel lorsqu'il s'agit d'anciennes façades d'orgues, et symbolise un Gloria Deo selon le Psalme 150: "Alléluia. Louez Dieu dans son sanctuaire."

L'orgue Hedlund, restauré et reconstruit, fut réinauguré le 11 février 1974.

L'orgue de l'église Mariefred

L'orgue original de l'église Mariefred fut bâti en 1786 par le facteur privilégié Olof Schwan, considéré comme le premier et le plus compétent des facteurs d'orgues de cette époque. Il appartenait à l'école dite de Stockholm et avait été apprenti chez les facteurs Gren et Stråhle qui avaient leur atelier à Kungsholmen à Stockholm, avec une tradition artisanale datant du temps de Johan Niclas Cahman.

L'orgue construit par Schwan a été, au cours des ans, soumis à deux grandes rénovations, soit en 1887 et en 1935. De l'orgue original, il reste de nos jours la façade, considérée comme une des plus précieuses du pays, et seulement deux jeux dans un état légèrement modifié, soit Rörflöjt 8' (originellement Gedacht 8') et Spetsflöjt 4', ainsi que la grande octave du Principal 4' de la façade.

On visait à reconstruire un orgue dans l'esprit de Schwan; ainsi, les orgues conservées de Schwan ont servi de modèles pour la construction, les mesures et l'harmonisation.

L'orgue de Schwan n'avait qu'un clavier avec pédalier dépendant. Ce clavier a servi de point de départ pour le choix de la nouvelle composition.

La construction est l'œuvre du facteur d'orgues et de clavecins Mats Arvidsson. Collaborateurs: Henry Svensson, Curt Svensson et Hans Wester.

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 en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit "Alte Spielweise" (ancienne méthode de jeu). Il a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et il donne régulièrement des concerts 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 Gothenbourg et est maintenant professeur à celui de Copenhague. Il figure sur 42 autres disques BIS.

The Hedlund Organ in Sandviken Baptist Church

Disposition: see text

Registrations

Scheidemann: Præambulum in D minor: Q8, P4, Q3, O2, Decima af 4.

Weckmann: Canzon in C major: Q8, F4, (+Q3).

Toccata in E minor: Q8, P4, Q3, O2, Mixt, (-Mixt).

Böhm: Ach wie nichtig: Partita 1: Q8, P4.

Partita 2: Q8

Partita 3: Q8, F4

Partita 4: Q8, F4, Q3, O2.

Partita 5: Q8, O2.

Partita 6: T8

Partita 7: Q8, P4, Q3, O2.

Partita 8: Q8, P4, Q3, O2, Mixt, T8.

Capriccio in D major: Q8, O2. +P4, Q3. +Mixt.

Reincken: Fugue in G minor: Q8, F4, Q3, O2.

Buxtehude: Wie schön leuchtet: Q8, O2.

Bar 58: +Q3, Decima af 4.

Bar 74: Q8.

Bar 77: Q8, P4, F4, Q3, O2, (Echo: Q8, F4).

Bar 136: Q8, P4, F4, Q3, O2, Decima af 4.

Bar 169: Q8, F4, O2, (Echo -O2).

Bar 182: Q8, P4, F4, Q3, O2, Decima af 4, Mixtur.

Canzona in G major: F4

Prelude and Fugue in G minor: Bar 1: Q8, P4, Q3, O2, Mixt. T8.

Bar 10: -T8.

Bar 33: +T8.

Bar 44: Q8, P4, O2.

Bar 87: +Q3, Mixt.

Bar 113: +T8.

The Organ of Mariefred Church

Disposition

Manual

- 1. Principal 8'
- 2. Gedacht 8'
- 3. Principal 4'
- 4. Fleut 4'
- 5. Qvinta 3'
- 6. Octava 2'
- 7. Scharf 3-4 ch 1 1/3'
- 8. Trompet 8'

Echoverk

- 9. Fugara 8'
- 10. Rörfleut 8'
- 11. Spetsfleut 4'
- 12. Nasat 3'
- 13. Borfleut 2'
- 14. Ters 1 3/5'
- 15. Vox virginea 8'
- 16. Tremulant

Pedal

- 17. Subbas 16'
- 18. Violon 8'
- 19. Octava 4'
- 20. Basun 16'
- 21. Trompet 8'
- 22. Trompet 4'

Mechanical tracker action and registration / Couplers II/I, II/P, I/P / Swell on echo organ / Wind supply: 3 weighted wedge-bellows / Equal temperament as, according to the contract, was the original Schwan organ.

Registrations

Zellbell: 1, 3, 5-8, 10, 11, 13, 17-22

Geist: (a) 1, 3, 5-7, 17-21

(b) 2, 4, 10-14, 16, 17, 18

(c) 3, 8, 10, 11, 13, 17-19

Colb: Preludium: 1, 3, 5-8 Verset I: 1, 3 Verset II: 10, 11, 13 Verset III: 11 Cadentia: 1, 3, 5-8

Krebs: 1, 10, 15, 17, 18

W.F. Bach: Fugue: 1, 3, 5-7, 17-21 Choral: 3 (8va bassa), 17, 18

Kellner: Prelude: 1, 3, 6, 17-19 Choral: 2, 4, 11, 15, 16, 17, 18

Mozart: Allegro: 1-3, 5-7, 17-20, I/P

Andante: 10, 2, II/P, Bar 122: +11, 18, -II/P, Bar 144: +19

Bar 154: as from the start

Bar 204: +8

Boëly: Andante con moto: 1, 2, 9-11, 17, 18, Bar 54: +I/P, Bar 113: -11

Fantasia and Fugue: 1-14, 17-20, II/I, I/P

Fugue: 1-6, 9-13, 17-19, II/I, I/P

The Organ of Norra Åsarp Church

Disposition

Huvudverk (Man I)

- 1. Principal 8'
- 2. Blockflöjt 8'
- 3. Oktava 4'
- 4. Gedakt 4'
- 5. Kvinta 2 2/3'
- 6. Oktava 2'
- 7. Mixtur III

Svällverk A (Man II)

- 8. Öppenflöjt 8'
- 9. Piffaro 8' disk.
- 10 Kvintadena 4'
- 11. Valdflöjt 2'
- 12. Ters 1 3/5'
- 13. Principal 1'
- 14. Cromorne 8'

Svällverk B (Man III)

- 15. Bourdon 8'
- 16. Gamba 4'
- 17. Principal 2'
- 18. Cornett III disk.
- 19. Clarion 4' bas

Pedal:

- 20. Subbas 16'
- 21. Basun 16'

Koppel:

II-I, II-III, P-I, P-II, P-III.

The church organ at Norra Åsarp was built in 1977 by Nils-Olof Berg, Nye. The voicing was carried out by Hans Heinrich in co-operation with the organ builder. Disposition: Nils-Olof Berg.

Registrations

Tallis: Hymn: 1, 3

Fantasia: 10-14

Hymn: 1, 3, 5, 6

Byrd: Preludium: 1, 3, 5-7

Miserere: 1, 9, II-I

Fantasia: (a) 1, 3. (b) 15, 17. (c) 8, 10, 11, 13. (d) 1, 3, 5-7.

Gibbons: Voluntary: 2, 3, 5, 6

Ground: (a) 2. (b) 2, 4. (c) 2, 4, 5. (d) 4. (e) 2, 4, 6, (f) 2-6. (g) 2-7

Purcell: Voluntary: Solo parts: 14 alt 15, 16, 18, Accompaniment: 2, 4.

Keeble: Double Fugue: 1-7, 10-12, 14, II-I.

Walond: Voluntary: Grave: 1, 2. Allegro: Solo: 15, 16, 18. Echo: 8, 10-12. Accompaniment: 2, 3.

S. Wesley: (1) 1-4, 6

(2) Solo parts: 14 alt 8, Accompaniment: 2

(3) 1-4

(4) Bar 1: Solo: 4, Accompaniment: 15. Bar 9: 15. Bar 17: 1, 2, 4

(5) 1-6

S.S. Wesley: Choral Song: Bar 1: 1-6, 8, 10, 11, 15, 16, 20 all couplers. Bar 13: 15, 16. Bar 25: 1-4.

Bar 45: -5, 6, 11. Bar 55: -12, 17, 18.

Fugue: 1-6, 8, 10, 11, 20, II-I, P-I, P-II. Bar 60: -12, 15-18, II-III. Bar 67: -14. Bar 69: -7, 21.

Recording data: CD-140 [1-9]: 1983-04-06 at the Sandviken Baptist Church, Sweden;

CD-140 [10-18] and CD-141 [20-24] 1984-06-13 at Mariefred Church, Sweden;

CD-141 [1-19] 1979-05-07 at Norra Åsarp Church, Sweden

Recording engineer: CD-140 [1-9] and CD-141 [1-19] Robert von Bahr;

CD-140 [10-18] and CD-141 [20-24] Bertil Alving

2 Sennheiser MKH 105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.); Agfa PEM 468 tape, no Dolby;

CD-140 [10-18] and CD-141 [20-24] 2 Schoeps CMC 541 and 2 Brüel & Kjær 4165 microphones;

Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.); Agfa PEM 468 tape, no Dolby

Producers: CD-140 [1-9] and CD-141 [1-19] Robert von Bahr;

CD-140 [10-18] and CD-141 [20-24] Hans Fagius and Bertil Alving

Technical producer: CD-140 [10-18] and CD-141 [20-24] Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: Hans Fagius

English translation: John Skinner, William Jewson

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Rune Jönsson

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

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

© 1979, 1983 & 1984; © 1996, Grammofon AB BIS, Djursholm.