



CD-510 STEREO

IVES

VARIATIONS ON
'AMERICA'

ADESTE FIDELIS IN AN
ORGAN PRELUDE

COPLAND

PREAMBLE (FOR A
SOLEMN OCCASION)
EPISODE

FELDMAN

PRINCIPAL SOUND

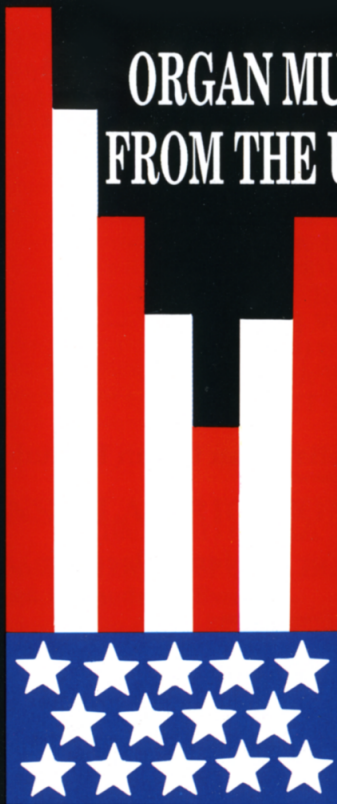
CAGE

SOME OF 'THE HARMONY
OF MAINE'

ORGAN MUSIC FROM THE U.S.A.

**HANS-OLA
ERICSSON**

THE 1987
GRÖNLUND
ORGAN OF
LULEÅ
CATHEDRAL,
SWEDEN



A BIS original dynamics recording

digital

IVES, Charles (1874-1954)**[1] Variations on 'America' for organ** (1891) **8'43***(Mercury Music Corporation)*

- 1/1. *Allegro* 1'10 —
- 1/2. *Moderato* 0'49 —
- 1/3. Variation I. *Moderato* 1'03 —
- 1/4. Variation II. *Andante* 1'01 —
- 1/5. Interlude 0'31 —
- 1/6. Variation III. *Allegro* 0'56 —
- 1/7. Variation IV. Polonaise 0'56 —
- 1/8. Interlude 0'18 —
- 1/9. Variation V. *Allegro* 0'24 —
- 1/10. *Allegretto* 1'35

[2] 'Adeste Fidelis' In an Organ Prelude (1897) **4'43***(Mercury Music Corporation)***COPLAND, Aaron** (1900-1991)**[3] Preamble (For a Solemn Occasion)** *(Boosey & Hawkes)* **5'56****[4] Episode** *(H.W. Gray Company)* **6'57****FELDMAN, Morton** (1926-1987)**[5] Principal Sound** *(Universal Edition, London)* **18'25**

CAGE, John (1912-1992)

Some of 'The Harmony of Maine' (Supply Belcher)

31'41

for organ and six assistants (*Henmar Press Inc.*)

6	Alpha C.M.	1'01
7	Majesty C.M.	2'16
8	Harmony C.M.	2'24
9	Creation L.M.	1'05
10	Hallowell S.M.	2'51
11	Advent C.M.	3'11
12	Turner L.M.	1'03
13	Sunday C.M.	0'35
14	St. John's C.M.	1'11
15	Invitation L.M.	3'20
16	Transmigration	9'12
17	Chester L.M.	0'42
18	The Lilly P.M.	1'51

HANS-OLA ERICSSON

**The 1987 Grönlund Organ of Luleå Domkyrka
(Luleå Cathedral), Sweden**

Registrant: Kerstin Johansson

Additional Registrants in *Some of 'The Harmony of Maine'*:

Karin Andersson; Gabriella Sjöström; Bengt Tribukait; Per Grundberg;
Karl Magnus Jansson

Rites and religious cults form one of the primeval sources from which music (as well as, for instance, literature and theatre) gradually developed and freed itself as an art form. Sacred songs such as Gregorian chant, church and organ music are more recent and more precise concepts in this general context; during and after the emancipation of music as an independent art form they lost their general quality, thereby becoming understood as more exact forms of one among many types of music, so to speak as applied art. All forms of such applied art can however always trigger a new process of emancipation in their turn; they can neglect or entirely negate function in favour of artistic character. In both processes of development, in the liberation of a ritual art form and in its opposite, functionalisation, the remains of the original unity are uplifted by both forces.

Organ music is a very specialised genre which came into existence, clearly, only after the disaffiliation, so to speak the Fall, from the termination of an animistic union of nature and art. Almost all organ music, but for that which revolved in its infancy around the support of melodic lines in liturgical song, is associated with a secular volume of sound, with an aura of splendour and power, with a particular type of functionalisation. And the multi-stratified process of artificialisation — an unattractive word; ‘denaturalisation’ is even uglier — of organ music, including also new or New Music, the term new being somewhat more straightforward and the term New Music rather ostentatious, has also criticised this aspect of sonic splendour and made it productive for the process. Erik Satie’s *Messe des pauvres* from 1895 is the initial example of this.

Anglo-American, United States of American (or as it is erroneously abbreviated ‘American’) organ music is a very recent and very special phenomenon; recent because the United States of America and the Christian settlement of those territories which currently form the United States are relatively recent, and special on account of the type of this Christian settlement, the immigration not only from the most widely assorted countries and cultures but moreover also of minorities and sects which were generally persecuted in those countries for

religious reasons. For the aesthetic open-mindedness of cultural and musical life in the United States, much acclaimed in Europe, one should thank not only the — as it has recently been called — multicultural origins of the immigrants but also the necessity to tolerate very partial, not to say sectarian settlements in immediate mutual proximity. It lies in the nature of emigrant persecuted minorities, however, to preserve their own cultural starting-points and to defend them against external influences and changes. In this manner the widest assortment of scattered starting-points for religion, culture and music overwintered in the United States; in the New England states on the eastern coast one finds a whole series of European church music traditions.

It was within this area of association that **Charles Edward Ives**, born in Danbury, Connecticut, U.S.A. in 1874, grew up. From his father, the army bandsman George E. Ives, he learned the theory of harmony, counterpoint, how to play the piano, violin and cornet; he also gained an approach to music which delighted in experimentation. At the age of twelve he played the drum in his father's brass band, and when fourteen he held the position of organist at the First Baptist Church in Danbury. He was organist at seventeen of the St. Thomas Episcopal Church in New Haven, Connecticut, whilst attending the Hopkins Grammar School, and from 1894 to 1898 at the Center Church in New Haven, while a student at Yale University. Ives apparently improvised frequently on the organ and composed much for the instrument during his youth and student years. Only two of his organ pieces survive, although we know the name of a third. The earlier of them, *Variations on 'America'* (1891) has been preserved because the young Ives offered it to a music publisher who, despite rejecting the piece, kept the manuscript. With its variation sections and interludes it incorporates many of the features of material and constructional technique typical of Ives's music. The second most important national hymn in the United States, entitled *America*, forms the basis of the piece, which Ives also called *Variations Etc. on a National Hymn*. Its melody and rhythm are employed in a great variety of forms, characters and harmonisations, from an introduction which uses the initial motif of the

melody through to the hymn-like, note-for-note exposition, an upper voice diminution in semiquavers and demisemiquavers, a figurative variation in 6/8 time, a lightly tripping, somewhat oblique sounding accompaniment to the melody in F minor (which Ives described as a 'Polonaise'), a pedal diminution 'as fast as the pedals can go', finally culminating in a kind of *stretto*. Ives gave the first performance of his *Variations* in a concert in the little town of Brewster, New York, on 4th July 1891.

The piece *Adeste Fidelis* (sic!), written six years later, is a festive harmonisation of the chorale melody *Adeste Fideles*, with a prelude and a short conclusion. It is apparently one of the pieces from Ives's time as an organist at New Haven, during his studies.

Similarly, only two minor organ works — *Episode* (1940) and *Preamble* (for a Solemn Occasion), an organ version of the orchestral piece of the same name from 1949 — survive by **Aaron Copland**, who was born in Brooklyn, New York in 1900 and died in 1991. He was a composition pupil of Rubin Goldmark in New York and of Nadia Boulanger at the American Conservatory of Fontainebleau, and was a relatively traditional American composer of considerably greater influence and lesser significance than Ives.) *Episode* is a rhythmic-metrical *Lento moderato*, elaborately sustained by asymmetrical proportions, changes of time signature and 5/4 bars; its dynamic level varies between *pppp* and *ffff* and finally the piece returns to its point of departure in *Lento moderato*, and it derives its distinctive sonority from parallel fifths and parallel chords. Even when it was written, *Preamble* could have been described as late expressionist music, with a principal motif in large intervals — ascending major ninth, descending minor tenth, played *fortissimo marcato* 'with bold and noble expressivity throughout' — which determines the opening section, to which we return after a connecting *sostenuto* passage, a *dolce cantabile* section and a 'chorale-like' episode, before a short fanfare-like coda *con tutta forza* brings the piece to an end in a slightly troubled C major.

Morton Feldman, who was born in New York in 1926 and who died in 1987, studied composition with Wallingford Riegger and Stefan Wolpe and was inspired to compose experimentally by his encounter with John Cage, Earle Brown and Christian Wolff in 1950, although he did not study with them. His only organ work, *Principal Sound*, dates from 1980 and thus forms part of Feldman's asymmetrically and minimalistically structured late œuvre, a period which began in 1978 with the trio *Why Patterns* and which was formalised as a concept by the trio *Crippled Symmetry* in 1983. 'Rugs have prompted me in my recent music to think of a disproportionate symmetry, in which a symmetrically staggered rhythmic series is used. ... as the point of departure,' Feldman write in 1981 in his essay 'Crippled Symmetry'. *Principal Sound* also derives from the weaving of Anatolian carpets immediately in disproportionate symmetry. The form is purely additive. Sections with precise sonic patterns succeed each other in a barely describable manner. And the patterns themselves in turn demonstrate certain irregularities within the sections. Especially during the period 1908-1914 Arnold Schoenberg spoke of 'Formgefühl' (a sense of form) as a fundamental category of composition upon which he could rely. Feldman's compositions realised this working method in the microdimensions and macrodimensions of his composing. Feldman — at least when composing at the piano — was guided by his inner ear, by instinct in his progress from sonic event to sonic event, from formal section to formal section. In a sense the music of his late period is also experimental, in other words not heard first and then written down but on the contrary felt out, explored, tested and finally written down. *Principal Sound* — a pun on principal (first in rank/organ principal) — uses the organ's swell, principal, Rückpositiv and pedal and is notated on four staves. Passages with regular, periodical bar rhythms — such as the first, in 4/4 — alternate with regular aperiodical bar rhythms. Anybody searching for a system of microstructures and macrostructures will fail, as will anybody who tries to find a pitch-related system. Nevertheless certain observations can be made concerning the organisation of pitch. *Principal Sound*, like most of Feldman's piano pieces and indeed like most of his late works, is

conceived in an unusually chordal manner, although the chord structures are neither rational nor predictable. The progress of the chords, which are as a rule first repeated once according to pattern, is determined by the principle of chord alternation. A sort of balance is evident, a dreamlike, safe and simultaneously irregular equilibrium. On the other hand, however, Feldman's piece is however not chaotic, generated by coincidence and entirely unpredictable in its development. The equilibrium created is a balance between absolute regularity and absolute irregularity.

Although he has never taught composition or compositional aesthetics on a regular basis, one nevertheless has to regard **John Cage**, who was born in Los Angeles in 1912 and who died in 1992, as the founder and doyen of experimental music in the United States. Of course this does not mean that he cannot be seen in a sort of traditional context alongside Charles Ives and Henry Cowell as well as Edgar Varèse. After studies with Adolph Weiss and Arnold Schoenberg, he gradually desubjectivised his compositional process in his percussion pieces, his works for prepared piano, in the *First String Quartet*, *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, in the piano pieces *Music of Changes*, in the *Piano Concerto* and finally in the *Variations*. At first he used pitch sequences. There followed proportional arrangements for form and the sequence of details in which the sounds were taken from lists, from so-called 'charts'. Finally, after the *Concerto for Prepared Piano*, Cage used random procedures for the arrangement and selection of sonic events, transposing the actual compositional process increasingly to the level of an overall conception of the piece, of its framework and — with the help of numbers of answerable questions — of its detailed structure. Cage is therefore one of the founders of a sonic 'Concept Art'.

The organ piece *Some of 'The Harmony of Maine'*, written in 1978 and dedicated to Gerd Zacher, already belongs to the late period of Cage's work. It is based on the book of part-songs *The Harmony of Maine*, published in Boston in 1794 by Supply Belcher, which contains slightly more than sixty song settings. Cage has selected thirteen three-part songs and determined them by means of

three random operations: whether it is used or omitted, how long the note should be held (without reference to its original length) and how it should be registered. The registration, which calls for six registrants, is notated along a horizontal line for each individual note (above the line the newly added stops are shown and below it those which should be taken away) by means of a numerical code, allowing the organist the freedom to determine the correspondence of stops to numbers. The three parts of the settings are thereby divided up on the two manuals with ten and twelve stops and the pedal with nine. The individual movements bear titles such as *Alpha C.M.*, *Majesty C.M.*, *Harmony C.M.* and *Creation C.M.*

Some of 'The Harmony of Maine' is a subsidiary of *Apartment House 1776* for an unspecified number of players with melody or keyboard instruments, at least four singers and side-drum ad libitum, a piece in the manner of a musical circus which Cage wrote in 1976, making use of the song settings of Supply Belcher amongst other 200-year-old artefacts. Cage used the process of the randomly determined 'arrangement' of an independent piece of music, which gives rise to 'music about music', for the first time in a simpler form in 1969 in *Cheap Imitation* for piano (and later also in assorted orchestral versions), when the fee required to perform Erik Satie's virtually unison piece *Socrate* for the dance theatre play *Second Hand* by Merce Cunningham proved to be prohibitively expensive. In *Cheap Imitation* the form, metre and rhythm of *Socrate* is preserved exactly, whilst the pitch is transposed by means of random operations. In the later orchestral versions the unison course of the piece is coloured with orchestral nuances note by note, to form a sort of 'tone colour melody'. And in *Some of 'The Harmony of Maine'* this technique is expanded to a three-part setting with the aid of the extremely lavish note-by-note registration.

Reinhard Oehlschlägel

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He received organ tuition as a child, and as a member of the Stockholm Boys' Choir laid the foundation of his coming musical career. His first teacher was the organist, choir conductor and

composer Torsten Nilsson; with him Hans-Ola Ericsson studied counterpoint, composition and organ interpretation. He wrote his first compositions in 1974 and in the same year made his first public appearance as an organist.

In 1976 he started to study church music at the Stockholm College of Music but the following year he went to Freiburg im Breisgau, Germany, to carry on his education at the Staatliche Hochschule für Musik. There he studied composition with Klaus Huber and Brian Ferneyhough, the piano with Edith Picht-Axenfeld and the organ with Zsigmond Szathmáry. In 1979 he returned to Stockholm to conclude his studies of church music and he qualified as a musical director in 1981. Thereupon he returned to Freiburg to complete his composition studies in 1983 and take his soloist's examination with Szathmáry. In spring 1984 he studied with the composer Luigi Nono in Venice.

Even in his student years, Hans-Ola Ericsson made a number of radio recordings and concert tours as an organist throughout Europe and the U.S.A., becoming known as a sympathetic interpreter of music old and new. He has appeared at a number of festivals throughout Europe and directed rehearsals of the Swedish Radio Choir, the Swedish Radio Chamber Choir and the Stockholm Philharmonic Choir. In 1981, along with Ole Lützow-Holm and Richard P. Scott, he was awarded the Karl Sczuka Prize by South-West German Radio.

Over the years he has received many scholarships and commissions as a composer. In spring 1987 he accompanied the Swedish Radio Symphony Orchestra to Japan as a soloist. Since autumn 1984 he has taught the interpretation of modern organ music at the Stockholm, Gothenburg and Malmö Colleges of Music. In autumn 1986 he was appointed Principal Instructor of Organ Playing at the Music College in Piteå (where he has lived since 1988); in 1989 he became Organ Professor at that institution. He also teaches Solo Organ Playing at the Malmö and Gothenburg Colleges of Music. He is a guest professor at the Copenhagen Music Conservatory and was awarded the Kranichsteiner Music Prize in Darmstadt in summer 1990. He has recorded all of Messiaen's organ music for BIS (BIS-CD-409,410,441,442,464,491/492).

Riten, religiöse Kulte sind eine der urgeschichtlichen Quellen, aus denen Musik (und Literatur, Theater und anderes mehr) sich allmählich als Kunstform herausgelöst, emanzipiert hat. Sakralgesänge wie der gregorianische Choral, Kirchen- und Orgelmusik sind neuere und engere Begriffe in diesem generelleren Zusammenhang, die während und nach der Emanzipation der Musik als einer eigenständigen Kunstform ihre allgemeine Qualität eingeübt haben und damit als speziellere Formen eines Musikbereichs unter anderen verstanden werden können, als sogenannte angewandte Kunst. Alle Formen solcher angewandten Künste können ihrerseits aber stets wieder neue Emanzipationsprozesse auslösen, die Funktion zugunsten des Kunstcharakters vernachlässigen oder ganz negieren. In beiden Entwicklungsprozessen, dem der Verselbständigung einer ritualen Kunstform und dem entgegengesetzten der Funktionalisierung sind noch Reste der ursprünglichen Einheit von beiden Kräften aufgehoben.

Orgelmusik ist nun ein ganz spezielles Genre, das offenbar erst nach der Trennung, sozusagen nach dem Sündenfall der Aufkündigung einer animistischen Einheit von Natur und Kunst, entstanden ist. Nahezu alle Orgelmusik, soweit sie nicht in ihrer Frühzeit in der Stützung der melodischen Linien liturgischer Gesänge aufging, ist mit einem sehr weltlichen Klangvolumen verbunden, einer Aura von Pracht und Macht, einer besonderen Form von Funktionalisierung. Und der vielschichtige Prozeß der Artifizialisierung — ein unschönes Wort, Verkunstung ist noch unschöner — von Orgelmusik, in den letztlich auch die neue oder Neue Musik, die selbstverständlichere neue und die etwas eitlere Neue Musik, für Orgel gehört, hat auch diesen klangprächtigen Aspekt kritisiert und für diesen Prozeß produktiv gemacht. Erik Saties *Messe des pauvres* von 1895 ist das Initialbeispiel hierfür.

Anglo-, US-amerikanische (oder fälschlich verkürzt genannt amerikanische) Orgelmusik ist ein sehr junges und sehr spezielles Phänomen, jung weil die USA und die christliche Besiedlung der Gebiete, die heute die USA bilden, relativ jung sind, und sehr speziell auf Grund der Art dieser christlichen Besiedlung nicht nur

der Einwanderung aus den verschiedensten Ländern und Kulturen, sondern der in diesen Ländern zumeist aus religiösen Gründen verfolgten Minderheiten und Sekten. Die aus europäischer Sicht viel gepriesene ästhetische Offenheit der US-amerikanischen Kultur- und Musikszene verdankt sich also nicht nur der — wie man es neuerdings nennt — multikulturellen Herkunft der Einwanderer, sondern auch der Notwendigkeit sehr partielle, um nicht zu sagen sektiererische Ansätze nebeneinander zu tolerieren. In der Natur emigrierter verfolgter Minderheiten aber liegt es, den eigenen Ansatz zu bewahren und gegen Einflüsse und Veränderungen zu schützen. So überwinterten in den USA die verschiedensten versprengten Ansätze von Religion, Kultur und Musik; in den Neuengland-Staaten an der Ostküste eine ganze Reihe der europäischen Kirchenmusiktraditionen.

In diesem Umfeld nun wuchs der 1874 in Danbury, Connecticut, USA geborene **Charles Edward Ives** heran, lernte bei seinem Vater George E. Ives, einem Regimentskapellmeister, Harmonielehre, Kontrapunkt, Klavier-, Violin- und Kornettspiel und einen experimentierfreudigen Umgang mit Musik, spielte mit zwölf Jahren die Trommel in der Blaskapelle seines Vaters und bekleidete mit vierzehn Jahren die Organistenstelle an der First Baptist Church von Danbury, mit siebzehn an der St. Thomas Episcopal Church in New Haven, Connecticut während er die Hopkins Grammar School besuchte, und 1894 bis 1898 an der Center Church in New Haven, während seines Studiums an der Yale University. Ives hat in seinen Jugend- und Studienjahren offenbar viel auf der Orgel improvisiert und für die Orgel komponiert. Nur zwei seiner Orgelstücke sind überliefert, von einem dritten nur noch der Titel. Das älteste davon, *Variations on America* von 1891, ist erhalten, weil sie der junge Ives einem Verlag angeboten hatte, der es zwar ablehnte, aber aufbewahrte. Es enthält in seinen Variationsteilen und Zwischenspielen schon eine Vielzahl der für Ives Musik typischen Merkmale von Material und Satztechnik. Diesen *Variatons Etc. on a National Hymn*, wie Ives das Stück auch bezeichnet hat, liegt die zweitwichtigste Hymne der USA mit dem Titel *America* zugrunde. Ihre Melodie und ihr Rhythmus

wird zu den verschiedensten Formen, Charakteren und Harmonisierungen genutzt von einer das Kopfmotiv der Melodie nutzenden Einleitung über die hymnische Exposition Note gegen Note, eine Oberstimmendiminution in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, eine chromatische *Andante*-variante, ein bitonal kanonisches Zwischenspiel, eine figurative Variation im Sechachteltakt, eine locker tänzelnde irgendwie schräg klingende Begleitung der Melodie in f-moll, die Ives mit „Polonaise“ überschrieben hat, eine Pedaldiminution „as fast as the pedals can go“, die schließlich in eine Art *Stretta* ausläuft. Uraufgeführt hat Ives seine *Variationen* in einem Konzert in dem Städtchen Brewster, New York am 4.7.1891.

Das sechs Jahre jüngere Stück *Adeste Fidelis* ist die mit einem Vorspiel und einem kurzen Schluß versehene feierliche Harmonisierung der Chormelodie *Adeste Fideles*, offenbar eines der Stücke aus Ives' Organistenzeit in New Haven während seines Studiums.

Auch der 1900 in Brooklyn, New York geborene und 1991 gestorbene **Aaron Copland**, ein Kompositionsschüler von Rubin Goldmark in New York und von Nadia Boulanger am American Conservatory of Fontainebleau, ein vergleichsweise traditioneller amerikanischer Komponist von wesentlich größerem Einfluß und geringerer Bedeutung als Ives, hat nur zwei kleinere Arbeiten für die Orgel komponiert, 1940 *Episode* und 1953 *Preamble (for a Solemn Occasion)*, als Orgelfassung des gleichnamigen Orchesterstücks von 1949. *Episode* ist eine rhythmisch-metrisch durch asymmetrische Proportionierung, Taktwechsel und Fünfvierteltakte kunstvoll in der Schwebe gehaltenes, zwischen vierfachem *Piano* und vierfachem *Forte* sich bewegendes und zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrendes *Lento moderato*, dessen aparte Klanglichkeit auf Quinten- und Akkordparallelen beruht. Und *Preamble* hätte man zu seiner Entstehungszeit bereits als eine spätexpressionistische Musik bezeichnen können, in der ein Kopfmotiv in großen Intervallen — große None abwärts, kleine Dezime aufwärts — im *fortissimo marcato* „with bold and noble expressivity throughout“ den Ausgangsteil bestimmt, zu dem nach einem verbindlichen *sostenuto*-Teil, einem

dolce cantabile-Abschnitt und einer „chorale-like“-Episode zurückgekehrt wird, um in einer kleinen Coda *con tutta forza* fanfarenartig in leicht getrübttem C-Dur zu enden.

Der 1926 in New York geborene und 1987 gestorbene Komponist **Morton Feldman**, der Komposition bei Wallingford Riegger und Stefan Wolpe studiert hatte, wurde um 1950 in der Begegnung mit John Cage, Earle Brown und Christian Wolff, mit denen er mehrere Jahre lang eng zusammen arbeitete, ohne daß der eine beim andern studiert hätte, zu experimentellen Komponieren angeregt. Sein einziges Orgelstück *Principal Sound* entstand 1980 und gehört damit zum asymmetrisch minimalistisch strukturierten Spätwerk von Feldman, das 1978 mit dem Trio *Why patterns?* eröffnet und 1983 mit dem Triostück *Crippled Symmetry* auf den formalen Begriff gebracht wurde. „Rugs have prompted me in my recent music to think of a disproportionate symmetry, in which a symmetrically staggered rhythmic series is used... as the point of departure,“ schrieb Feldman 1981 in seinem Essay *Crippled Symmetry*. Dem Weben anatolischer Teppiche gleich in disproportionaler Symmetrie ist auch *Principal Sound* entstanden. Die Form ist rein additiv. Abschnitte bestimmter Klangmuster, Patterns, folgen auf eine kaum beschreibbare Weise aufeinander. Und die Muster selbst weisen innerhalb eines Abschnitts wiederum gewisse Unregelmäßigkeiten auf. Arnold Schönberg hat — besonders zwischen 1908 und 1914 — vom „Formgefühl“ als einer Grundkategorie des Komponierens gesprochen, auf die er sich verlassen kann. Feldmans Komponieren realisierte diese Arbeitsweise in der Mikro- und in der Makrodimension seines Komponierens. Beim Fortschreiten von Klangereignis zu Klangereignis und von Formabschnitt zu Formabschnitt folgte Feldman — zumeist am Klavier komponierend — seinem Ohr, seinem Instinkt. Insofern ist auch die Musik seiner Spätphase in bestimmter Weise experimentell, das heißt nicht vorausgehört und dann niedergeschrieben, sondern umgekehrt ertastet, erprobt, geprüft und schließlich aufgezeichnet. *Principal Sound* —wörtlich Grundklang, auch Prinzipalklang — benutzt Schwell-, Prinzipal-, Rückpositiv- und Pedalwerk und

ist auf vier Systemen notiert. Abschnitte mit regulärer periodischer Taktrhythmik — wie der erste im Viervierteltakt — wechseln mit regulär aperiodischer — wie der zweite im Wechsel von Viervierteltakt und Dreiachteltakt — und irregulär aperiodischer Taktrhythmik ab. Wer ein Schema dieser Mikro- und Makrostrukturen sucht, wird ebenso vergeblich suchen, wie der, der eine Tonhöhenschema sucht. Dennoch lassen sich auch über die Tonhöhenorganisation Aussagen machen. *Principal Sound* ist — wie die meisten Klavierstücke Feldmans und wie die meisten Kompositionen aus seiner Spätphase — außerordentlich akkordisch gedacht, ohne daß die Akkordstrukturen rational oder voraussehbar sind. Die Fortschreitung der Akkorde, die in der Regel zunächst einmal musterartig wiederholt werden, erfolgt nach dem Prinzip der Akkordwechsels. Es herrscht auch dabei eine Art Gleichgewicht, ein traumhaft sicheres und zugleich nicht regelhaftes Equilibre. Andererseits ist Feldmans Stück aber auch nicht chaotisch, zufallsgeneriert und ganz und gar unvorhersehbar in seinem Ablauf. Das Gleichgewicht, das hergestellt ist, ist ein Gleichgewicht zwischen der absoluten Regelmäßigkeit und der absoluten Unregelmäßigkeit.

Obwohl er nie Komposition oder Kompositionsästhetik regelrecht unterrichtet hat, wird man den 1912 in Los Angeles geborenen und 1992 gestorbenen **John Cage** als den Begründer und Nestor der experimentellen Musik in den USA bezeichnen müssen. Das heißt natürlich nicht, daß er nicht in einem Art Traditionszusammenhang zu Charles E. Ives und Henry Cowell, auch zu Edgard Varèse zu sehen ist. Nach seinen Studien bei Adolph Weiss und Arnold Schönberg hat er in seinen Stücken für Schlagzeugensembles, für das präparierte Klavier, im *ersten Streichquartett*, im *Konzert für präpariertes Klavier und Kammerorchester*, in den Klavierkompositionen *Music of Changes*, im *Klavierkonzert* und schließlich in seinen *Variations* sukzessive seine Kompositionsverfahren entsubjektiviert. Zu Beginn benutzte er Tonhöhenreihen. Es folgten Proportionsanordnungen für Form und Detailablauf, wobei die Klänge aus Listen, von sogenannten „charts“, abgerufen werden. Schließlich benutzte Cage seit dem *Konzert für präpariertes*

Klavier Zufallsverfahren zur Anordnung und Auswahl der Klangereignisse und verlagert damit die eigentliche kompositorische Arbeit immer mehr auf die Ebene der Konzeption des Stücks, seines Rahmens und der mit Hilfe von Zahlen zu beantwortenden Fragen seiner Gestaltung in den Einzelheiten. Cage gehört damit zu den Begründern einer klingenden „Concept Art“.

Das 1978 entstandene und Gerd Zacher gewidmete Orgelstück *Some of „The Harmony of Maine“* gehört schon in die Spätphase von Cages Kompositionen. Es basiert auf dem 1794 in Boston publizierten mehrstimmigen Gesangbuch *The Harmony of Maine* von Supply Belcher (1752-1836), das etwas mehr als sechzig Liedsätze enthält. Cage hat daraus dreizehn dreistimmige ausgewählt und mit Zufallsoperationen für jeden einzelnen Ton in drei Operationen ermittelt, ob er benutzt wird oder wegfällt, wie lang er gehalten werden soll ohne Rücksicht darauf, wie lang er im Original war, und wie er registriert wird. Die Registrierung, für die sechs Registranten verlangt werden, ist zu jedem einzelnen Ton entlang einer waagerechten Linie notiert, über der die jeweils neu hinzutretenden Register und unter der die weder abzuschaltenden Register mit einem Zahlencode angegeben sind, wobei dem Organisten die Zuordnung der Register zu den Zahlen freigestellt ist. Die drei Stimmen der Sätze sind dabei auf die zwei Manuale mit zehn und zwölf Registern und das Pedal mit neun Registern aufgeteilt. Die einzelnen Stücke tragen Namen wie *Alpha C.M.*, *Majesty C.M.*, *Harmony C.M.* und *Creation C.M.*.

Some of „The Harmony of Maine“ ist ein Seitenstück zu dem zur Zweihundertjahrfeier der USA entstandenen musikzirkusartigen *Apartment House 1776* für beliebig viele Spieler mit Melodie- und/oder Tasteninstrumenten, mindestens vier Sänger und kleine Trommel ad libitum von 1976, bei dem Cage neben anderen knapp zweihundert Jahre alten Artefakten Liedsätze von Supply Belcher einbezieht. Das Verfahren der zufallsgesteuerten „Bearbeitung“ eines fremden Stücks, bei dem „Musik über Musik“ entsteht, hat Cage in einfacherer Form zum ersten Mal 1969 in *Cheap Imitation* für Klavier (und später auch in verschiedenen Versionen für Orchester) verwendet, als sich das Aufführungsrecht

von Erik Saties nahezu einstimmigen Stück *Socrate* für das Tanztheaterstück *Second Hand* von Merce Cunningham als unbezahlbar teuer erwies. In *Cheap Imitation* ist Form, Metrik und Rhythmik von *Socrate* exakt erhalten geblieben, die Tonhöhen dagegen wurden mit Zufallsoperationen transponiert. Und in den späteren Orchesterversionen wird der einstimmige Verlauf mit den Orchesterfarben Ton für Ton zu einer Art „Klangfarbenmelodie“ koloriert. Und in *Some of „The Harmony of Maine“* ist das Verfahren auf den dreistimmigen Satz mit Hilfe der höchst aufwendigen Ton-für-Ton-Registrierung ausgeweitet worden.

Reinhard Oehlschlägel

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Als Kind erhielt er Orgelunterricht und sein Mitwirken im Stockholmer Knabenchor wurde zum Grundstein seiner musikalischen Karriere. Sein erster Lehrer war der Organist, Chorleiter und Komponist Torsten Nilsson. Bei ihm studierte Hans-Ola Ericsson Kontrapunkt, Komposition und Orgelinterpretation. 1974 schrieb er seine erste Komposition und trat im selben Jahr zum ersten Mal öffentlich als Organist auf.

1976 begann er, an der Stockholmer Musikhochschule Kirchenmusik zu studieren. Doch im folgenden Jahr ging er nach Freiburg im Breisgau in Deutschland, um seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik fortzusetzen. Hier studierte er Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough, Klavier bei Edith Picht-Axenfeld und Orgel bei Zsigmond Szathmáry. 1979 ging er nach Stockholm, um seine Kirchenmusikstudien abzuschließen. Daraufhin kehrte er nach Freiburg zurück, wo er 1983 sein Kompositionsstudium abschloß und sein Konzertexamen erhielt. Im Frühjahr 1984 studierte er bei dem Komponisten Luigi Nono in Venedig.

Schon während seiner Studienjahre machte Hans-Ola Ericsson eine Reihe von Rundfunkaufnahmen und Konzertreisen als Organist durch ganz Europa und in die USA. Auf diese Weise wurde er als einfühlsamer Interpret neuer und alter Musik bekannt, und er trat bei verschiedenen Festivals in Europa auf. Darüber hinaus übernahm er Einstudierungen des Schwedischen Rundfunkchors, des Schwedischen Rundfunkkammerchors und des Stockholmer Philharmonischen

Chors. 1981 wurde ihm zusammen mit Ole Lützow-Holm und Richard P. Scott der Karl-Sczuka-Preis des Südwestfunks in Deutschland verliehen.

Im Laufe der Jahre erhielt er viele Stipendien und Kompositionsaufträge. Im Frühjahr 1987 begleitete er als Solist das Schwedische Radiosymphonieorchester nach Japan. Seit dem Herbst 1984 lehrt er Interpretation zeitgenössischer Orgelmusik an den Musikhochschulen in Stockholm, Göteborg und Malmö. Seit dem Herbst 1986 unterrichtet er an der Musikhochschule Piteå, wo er auch seit 1988 lebt. Dort erhielt er 1989 auch die Professur für Orgel. Darüber hinaus unterrichtet er an den Musikhochschulen Malmö und Göteborg. Er ist Gastprofessor am Kopenhagener Musikkonservatorium und erhielt im Sommer 1990 den Kranichsteiner Musikpreis in Darmstadt. Für BIS hat er das gesamte Orgelwerk Messiaens aufgenommen.

La musique pour orgue anglo-américaine, celle des Etats-Unis d'Amérique, est un phénomène très récent et très spécial; récent parce que les Etats-Unis d'Amérique et la colonisation chrétienne de ces territoires formant actuellement les Etats-Unis sont récents, et spécial vu le type de cette colonisation chrétienne, l'immigration non seulement de cultures et de pays très variés mais surtout de minorités et de sectes généralement persécutées dans ces pays pour des raisons religieuses. Pour l'ouverture d'esprit esthétique de la vie culturelle et musicale aux Etats-Unis, très saluée en Europe, on devrait remercier non seulement les origines multiculturelles des immigrants mais encore la nécessité de tolérer des colonies très partiales, pour ne pas dire sectaires, à proximité mutuelle immédiate. Il est cependant de la nature de minorités émigrantes persécutées, de préserver leurs propres points de départ culturels et de les défendre contre des influences et des changements extérieurs. C'est ainsi qu'une énorme diversité de points de départ en matière de religion, culture et musique hiberna aux Etats-Unis; dans les états de la Nouvelle-Angleterre, sur la côte est, on trouve toute une série de traditions de musique sacrée européenne.

C'est dans ce milieu que grandit **Charles Edward Ives**, né à Danbury au Connecticut en 1874. De son père, le musicien militaire George E. Ives, il apprit l'harmonie, le contrepoint, le violon, le piano et le cornet; il aimait particulièrement à expérimenter avec la musique. A 12 ans, il jouait du tambour dans la fanfare de son père et, deux ans plus tard, il était organiste à la Première Eglise Baptiste à Danbury. A l'âge de 17 ans, il était organiste à l'église épiscopalienne de St-Thomas à New Haven, Connecticut et il fréquentait le collège Hopkins; puis, de 1894 à 1898, il joua à l'église du Centre à New Haven et étudia à l'université Yale. Il semble qu'Ives improvisait souvent à l'orgue et il composa beaucoup pour l'instrument pendant sa jeunesse et ses années d'études. Seules deux de ces œuvres survivent même si le nom d'une troisième est connu. La première de ces pièces, *Variations on "America"* (1891), a été conservée parce que le jeune Ives l'offrit à un éditeur musical qui la rejeta mais qui en garda le manuscrit. Avec ses sections et interludes variés, elle fait montre de plusieurs

caractéristiques de la musique d'Ives quant au tissu et à la technique de construction. Le second hymne en importance des Etats-Unis, *America*, forme la base de la pièce qu'Ives intitula aussi *Variations Etc. on a National Hymn*. Sa mélodie et son rythme sont employés dans une grande variété de formes, caractères et harmonisations, déjà dans une introduction qui utilise le motif initial de la mélodie, puis dans l'exposition note par note en forme d'hymne, une diminution dans une voix supérieure en doubles et triples croches, une variation en 6/8, un accompagnement légèrement sautillant, à la sonorité quelque peu oblique de la mélodie en fa mineur (à laquelle Ives donne le nom de *Polonaise*), une diminution à la pédale "aussi vite que les pédales le permettent", aboutissant finalement à une sorte de strette. Ives créa ses *Variations* lors d'un concert dans la petite ville de Brewster, New York, le 4 juillet 1891.

La pièce *Adeste Fidelis* (sic!), écrite six ans plus tard, est une harmonisation festive de la mélodie chorale *Adeste Fideles* avec un prélude et une brève conclusion. La pièce daterait des années d'études d'Ives, de son temps comme organiste à New Haven.

On n'a aussi conservé que deux œuvres mineures pour orgue d'**Aaron Copland**: *Episode* (1940) et *Preamble (for a Solemn Occasion)*, une version pour orgue de la pièce orchestrale du même nom de 1949. Né à Brooklyn, New York, en 1900, Copland est mort en 1991; il a étudié la composition avec Rubin Goldmark à New York et avec Nadia Boulanger au Conservatoire Américain de Fontainebleau; il fut un compositeur américain relativement traditionnel considérablement plus influent mais moins important qu'Ives. *Episode* est un *Lento moderato* rythmique-métrique, soigneusement retenu par des proportions asymétriques, des changements d'indications de mesure et des mesures à 5/4; ses nuances varient de *pppp* à *ffff*; le morceau revient finalement à son point de départ en *Lento moderato* et sa sonorité distinctive provient de quintes et d'accords parallèles. Même à la date de sa survenue, *Preamble* aurait pu être décrit comme de la musique expressionniste tardive, avec un motif principal en grands intervalles — neuvième majeure ascendante, dixième mineure descendante, *fortissimo marcato* "avec une

constante expression d'intrépidité et de noblesse" — motif qui marque la section d'ouverture à laquelle on revient après un passage *sostenuto* communicant, une section *dolce cantabile* et un épisode ressemblant à un choral, avant qu'une brève coda en fanfare *con tutta forza* ne mette fin à la pièce dans un do majeur légèrement troublé.

Né à New York en 1926 et mort en 1987, **Morton Feldman** étudia la composition avec Wallingford Riegger et Stefan Wolpe; il fut poussé à composer expérimentalement après avoir rencontré John Cage, Earle Brown et Christian Wolff en 1950, sans pour cela avoir étudié avec eux. Son unique œuvre pour orgue, *Principal Sound*, date de 1980 et fait ainsi partie de l'œuvre tardif de structure asymétrique et minimaliste de Feldman, une période qui commença en 1978 avec le trio *Why Patterns* et qui prit la forme d'un concept avec le trio *Crippled Symmetry* en 1983. "Des carpettes m'incitèrent, dans ma musique récente, à penser à une symétrie disproportionnée où une série rythmique symétriquement chancelante est utilisée... comme point de départ", écrivit Feldman en 1981 dans son essai "Crippled Symmetry". *Principal Sound* provient également du tissage de tapis anatoliens immédiatement en symétrie disproportionnée. La forme est purement additive. Des sections aux modèles soniques précis se succèdent de façon à peine descriptible.

Et les modèles eux-mêmes à leur tour révèlent certaines irrégularités à l'intérieur des sections. Dans la période 1908 à 1914 surtout, Arnold Schoenberg a parlé de "Formgefühl" (un sens de la forme) comme d'une catégorie fondamentale de composition sur laquelle il pouvait compter. Les compositions de Feldman réalisèrent cette méthode de travail dans les microdimensions et les macrodimensions de sa composition. Au moins quand il composait au piano, Feldman était guidé par son oreille intérieure, par instinct de sa progression d'événement sonique à événement sonique, de section formelle à section formelle. D'une façon, la musique de sa période tardive est aussi expérimentale, en d'autres termes pas entendue d'abord et écrite ensuite mais au contraire ressentie, explorée, testée et finalement mise sur papier. *Principal Sound* — un calembour

sur principal (le plus important, le premier parmi plusieurs/jeu d'orgue) — utilise le récit, le grand-orgue, le positif et le pédalier de l'orgue ainsi que noté sur quatre portées. Des passages aux rythmes de mesure réguliers, périodiques — telle la première mesure en 4/4 — alternent avec des rythmes de mesure apériodiques réguliers. Quiconque cherchera un système de microstructures et de macrostructures échouera, ainsi que quiconque essaiera de trouver un système relatif à la hauteur de son. On peut cependant faire quelques observations quant à l'organisation de la hauteur des sons. Comme la plupart des pièces pour piano de Feldman et surtout la plupart de ses œuvres tardives, *Principal Sound* est conçu avec des accords inhabituels quoique les structures d'accords ne soient ni rationnelles ni prévisibles. La progression des accords, qui sont généralement d'abord répétés une fois selon le modèle, est déterminée par le principe de changement d'harmonie. Un genre d'équilibre est évident, un équilibre de rêve, sûr et à la fois irrégulier. D'un autre côté cependant, la pièce de Feldman n'est pas chaotique, engendrée par la coïncidence et le développement entièrement imprévisible. L'équilibre créé est un équilibre entre une régularité absolue et une irrégularité absolue.

Bien qu'il n'ait jamais enseigné la composition ou l'esthétique en composition de façon régulière, on doit pourtant considérer **John Cage**, né à Los Angeles en 1912, comme le fondateur et le doyen de la musique expérimentale aux Etats-Unis. Cela ne veut évidemment pas dire qu'il ne peut pas être vu dans une sorte de contexte traditionnel à côté de Charles E. Ives, Henry Cowell et Edgar Varèse. Après avoir étudié avec Adolph Weiss et Arnold Schoenberg, il affranchit graduellement son processus compositionnel dans ses pièces pour percussion, ses œuvres pour piano préparé, le *premier quatuor à cordes*, *Concerto pour piano préparé et orchestre de chambre*, les pièces pour piano *Music of Changes*, le *Concerto pour piano* et, finalement, dans les *Variations*. Il utilisa d'abord des séquences de tons. Suivirent des arrangements proportionnels de forme et la suite de détails d'où les sons étaient tirés de listes appelées "charts" (tableaux). Enfin, depuis la composition du *Concerto pour piano préparé*, Cage utilisa des pratiques

aléatoires pour l'arrangement et le choix d'événements soniques, transposant le processus compositionnel de plus en plus au niveau d'une conception d'ensemble de la pièce, de ses cadres et — avec l'aide de plusieurs questions susceptibles de réponse — de sa structure détaillée. Cage est ainsi un des fondateurs d'un "art conceptuel" sonique.

La pièce pour orgue *Some of "The Harmony of Maine"*, écrite en 1978 et dédiée à Gerd Zacher, appartient déjà à la période tardive de l'œuvre de Cage. Elle repose sur le livre de chansons *The Harmony of Maine* publié à Boston en 1974 par Supply Belcher et renfermant un peu plus de 60 arrangements de chansons à plusieurs voix. Cage a choisi 13 chansons à trois voix et il les a déterminées au moyen de trois opérations aléatoires: à savoir s'il les utiliserait ou non, combien de temps la note sera-t-elle tenue (sans compte tenu de sa longueur originale) et comment registrer. La registration, qui exige six personnes, est notée sur une ligne horizontale pour chaque note (les jeux à ajouter sont indiqués au-dessus de la ligne, ceux à retrancher, au-dessous) à l'aide d'un code numérique donnant à l'organiste la liberté de déterminer la correspondance des jeux aux nombres. Les trois voix des arrangements sont ainsi séparées entre les deux manuels par 10 et 12 jeux et la pédale par 9. Les mouvements individuels portent des titres comme *Alpha C. M.*, *Majesty C. M.*, *Harmony C. M.* et *Creation C. M.*.

Some of "The Harmony of Maine" est un subsidiaire d'*Apartment House 1776* pour un nombre indéfini de participants avec des instruments mélodiques ou à clavier, au moins quatre chanteurs et caisse claire ad libitum, une pièce (à la façon d'un cirque musical) que Cage écrivit en 1978, (se servant des arrangements de chansons de Supply Belcher parmi d'autres objets fabriqués vieux de 200 ans). Cage utilisa le processus de l'"arrangement" aléatoire déterminé d'une pièce de musique indépendante, donnant naissance à la "musique au sujet de la musique", pour la première fois dans une forme plus simple en 1969 dans *Cheap Imitation* pour piano (plus tard aussi en différentes versions orchestrales) lorsque la somme exigée pour exécuter la pièce *Socrate* d'Erik Satie — pièce presque à l'unisson — pour la pièce de théâtre de danse *Second Hand* de Merce Cunningham s'est

révélee être prohibitive. Dans *Cheap Imitation*, la forme, la métrique et le rythme de *Socrate* sont préservés avec exactitude alors que la hauteur de son est transposée au moyen d'opérations aléatoires. Dans les versions orchestrales suivantes, le cours unisson de la pièce est coloré de nuances orchestrales note par note pour former une sorte de "mélodie à couleur tonale". Et, dans *Some of "The Harmony of Maine"*, cette technique s'étend à un arrangement à trois voix avec l'aide de la très copieuse registration note par note.

Reinhard Oehlschlägel

Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il reçut ses premières leçons d'orgue alors qu'il n'était encore qu'un enfant et le chœur d'enfants de Stockholm est à la base de sa carrière. Son premier professeur fut l'organiste, chef de chœur et compositeur Torsten Nilsson. Hans-Ola Ericsson étudia avec lui le contrepoint, la composition et l'interprétation à l'orgue. Il commença à composer en 1974 déjà — l'année même de ses premiers concerts publics comme organiste.

En 1976, Hans-Ola Ericsson entreprit des études de musique sacrée au Conservatoire de Stockholm mais, un an plus tard, il se rendait à Freiburg im Breisgau, Allemagne, pour y poursuivre son éducation à la Staatliche Hochschule für Musik. Il y travailla la composition avec Prof. Klaus Huber et Prof. Brian Ferneyhough, le piano avec Prof. Edith Picht-Axenfeld et l'orgue avec Prof. Zsigmond Szathmáry.

En 1979, il revint à Stockholm y achever ses études en musique sacrée et y passer l'examen d'organiste et maître de chapelle en 1981. Suivit un nouveau séjour à Freiburg et, en 1983, il termina ses études de composition et passa l'examen de soliste dans la classe de Szathmáry. Au printemps de 1984, il fut l'élève du compositeur Luigi Nono à Venise, Italie.

Durant ses années d'études déjà, il fit plusieurs enregistrements radiophoniques et des tournées de concerts comme organiste en Europe et aux Etats-Unis. Grâce à ces activités, Hans-Ola Ericsson s'est fait connaître comme un excellent interprète de musique ancienne et moderne et il a participé à plusieurs festivals partout en Europe. Il a même travaillé comme répétiteur au Chœur de la

Radio, au Chœur de Chambre et au Chœur Philharmonique de Stockholm. En 1981, il recevait, ainsi que ses collègues Ole Lützow-Holm et Richard P. Scott, le prix Karl-Sczuka distribué par Südwestfunk. Au cours des années, il gagna plusieurs bourses et reçut des commandes de compositions. Au printemps de 1987, il se rendit au Japon comme soliste avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise.

En automne 1984, il commença à travailler comme professeur d'interprétation de musique d'orgue contemporaine aux conservatoires de Stockholm, Gothembourg et Malmö. Depuis l'automne 1986, il est le principal professeur d'orgue solo au Conservatoire de Piteå et il y détient une chaire de professeur depuis 1989; il s'installa à Piteå en automne 1988 et il enseigne l'orgue aux conservatoires de Malmö et de Gothembourg. Il est professeur invité au conservatoire de musique de Copenhague et on lui décerna le prix de musique Kranichsteiner à l'été de 1990. Il a enregistré l'intégrale des œuvres pour orgue de Messiaen (BIS-CD-409, 410, 441, 442, 464 et 491/492).

The Organ of Luleå Cathedral

Built 1984 1987 by Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad. Sweden.

61 stämmor, 3 manualer och pedal Disposition:

HUVUDVERK (I)

Principal 16 (ljudande i fasaden); Gedackt 16'; Dubbelflöjt 8'; Gamba 8'; Principal 8' (ljudande i fasaden); Oktava 4'; Blockflöjt 4'; Kvinta 2 2/3'; Oktava 2'; Mixtur II; Mixtur V-VI; Grand Cornet V; Trumpet 16'; Trumpet 8'; Trumpet 4'; Cymbelstjärna.

ÖVERVERK (II)

Principal 8'; Spetsgamba 8'; Gedackt 8'; Koppelflöjt 4'; Oktava 4'; Oktava 2'; Nasat 1 1/3'; Sifflojt 1'; Sesquialtera II; Scharf IV; Dulcian 16'; Cromorne 8'; variabel tremulant.

SVÄLLVERK (III)

Borduna 16'; Fugara 8'; Flûte harmonique 8'; Italiensk Principal 8'; Voix céleste 8'; Kvint 5 1/3'; Flûte traversière 4'; Oktava 4'; Ters 3 1/5'; Spetskvint 2 2/3'; Oktava 2'; Ters 1 3/5'; Mixtur IV; Terscymbel III; Bombarde 16'; Trompette harmonique 8'; Oboe 8'; Vox humana 8'; Trumpet 4'; Eufon 8'; variabel tremulant.

PEDAL:

Untersatz 32'; Principal 16'; Violon 16'; Subbas 16'; Oktavbas 8' (ljudande i fasaden); Borduna 8'; Oktava 4' (ljudande i fasaden); Nachthorn 2'; Mixtur IV; Kontrafagott 32'; Basun 16'; Trumpet 8'; Trumpet 4'.

Tonomfång: Man. C—c^{'''}, ped. C—g['].

Koppel: HV/ÖV, HV/SV, ÖV/SV, P/HV, P/ÖV, P/SV.

Mekanisk traktur och registratur.

Självjusterande mekanik.

200 Setzer-kombinationer.

Disposition och avsyning: Professor Gotthard Arnér, Stockholm.

Intonatörsteam: Anders Grönlund, Jan-Olof Grönlund, Rune Rönqvist,
Håkan Lundbäck.

Fasadutformning: Grönlunds Orgelbyggeri i samarbete med arkitekt

Bertil Franklin, Luleå.

Målningsarbetet utfört av Lindbergs Måleri, Töre.

Recording data: 1991-01-14/18 at Luleå Cathedral (Domkyrka), Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

4 Neumann KM140 microphones; mixer by Didrik De Geer, Stockholm 1990;

Technics SV-260A digital audio tape recorder

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Reinhard Oehlschlägel

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover illustration: Peter Bently

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

Harrogate, 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

© & © 1991 & 1992, BIS Records AB



Hans-Ola Ericsson and John Cage in Darmstadt, 1990