



CD-509 DIGITAL

Schoenberg

Variation über
ein Rezitativ

Zwei Fragmente der
Sonate für Orgel

Frescobaldi

Ricercare cromatico
post il Credo

Ligeti

Ricercare
Zwei Etüden
Volumina



Hans-Ola Ericsson

The Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden
The Kjersgaard Organ of Högalid Church, Sweden

SCHÖNBERG, Arnold (1874-1951)

- | | | |
|------------|--|--------------|
| [1] | Variationen über ein Rezitativ, Op. 40 <i>(Universal)</i> | 17'23 |
| | Zwei Fragmente der Sonate für Orgel <i>(Universal)</i> | 3'18 |
| [2] | Molto moderato | 2'24 |
| [3] | Allegretto | 0'48 |
-

FRESCOBALDI, Girolamo (1583-1643)

- | | | |
|------------|--|-------------|
| [4] | Ricercare cromatico post il Credo <i>(Peters)</i> | 3'13 |
|------------|--|-------------|
-

LIGETI, György (b. 1923)

- | | | |
|------------|--|--------------|
| [5] | Ricercare per Organo <i>(Schott)</i> | 3'26 |
| | Zwei Etüden für Orgel <i>(Schott)</i> | 11'43 |
| [6] | Harmonies | 8'02 |
| [7] | Coulée | 3'35 |
| [8] | Volumina <i>(Schott)</i> | 17'34 |
-

Hans-Ola Ericsson, organ

(registrants: **Kerstin Johansson, Lena Weman Ericsson**)

[1]-[3]; [6]-[8]: The Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden

[4]-[5]: The Kjersgaard Organ of Högalid Church, Stockholm, Sweden

ARNOLD SCHOENBERG AND THE ORGAN

Bengt Hambræus

During the late 1930s the New York publishing house of H.W. Gray launched a bold new project, its 'Contemporary Organ Series'. The company approached a virtual 'Who's Who' of the contemporary music scene (with emphasis on the USA) representing a wide range of styles. Besides well-known organist composers, the publishers also approached the likes of Henry Cowell, Aaron Copland, Ernst Křenek and Darius Milhaud. On 2nd August 1941, William Strickland, editor of the series, wrote to Arnold Schoenberg inviting him to contribute. The outcome of this invitation is of great historic interest: three compositions, one of them unfinished, and some 135 letters pertaining to the *Variations on a Recitative*, Op. 40, which was Schoenberg's contribution to the series.

Despite some objections to the financial arrangements Schoenberg accepted the invitation, informing the company that he had begun to compose a sonata. Only two fragments of the sonata were written, dated 7th August 1941, composed within days of receiving the commission: a *Molto moderato* (50 bars) and an *Allegretto* (25 bars) first published in 1973 in the complete edition of Schoenberg's music. One can only speculate as to why Schoenberg abandoned the sonata. One possible reason is that he foresaw other possibilities for the elaborated twelve-tone system which he had constructed for the sonata. He made use of the material, in slightly modified form, in his *Piano Concerto*, Op. 42.

If the sonata was conceived on strict twelve-tone basis, the *Variations on a Recitative* were not. Rather, one sees the influence of Bach's scholastic works, *The Art of the Fugue* and *The Musical Offering*. There are obvious links between the *Variations on a Recitative* and *The Art of the Fugue* especially. Both are cyclical works, based on a single theme (with even a similarity in their opening intervals) and both are clearly in the tonality of D minor. The structure of the fugue — the central part of Schoenberg's extended final variation — seems to have been directly inspired by the fifth Contrapunctus in *The Art of the Fugue*.

In a letter to René Leibowitz, Schoenberg described his *Variations on a Recitative* as his 'French and English Suites, *Meistersinger* Quintet, *Tristan*-Duets,

Fugues of Beethoven and Mozart, the Hungarian influence in Brahms'. Another influence may well have been Max Reger, whose music he greatly admired. Schoenberg emphasized that his *Variations* filled in the space between his *Chamber Symphony*, Op. 9, and his 'dissonant' works and he mentioned an urge to return to tonality now and then.

The *Variations on a Recitative* were composed between 25th August and 12th October 1941 but were not published until 1947. From the very beginning they were surrounded by bizarre controversies, fired not least by the composer's attitude. One initial problem was the fact that Schoenberg seemed to have little if any understanding of how a pipe organ was constructed. One may speculate as to what type of instrument Schoenberg believed to be capable of producing the sound he wanted. Previously, in an unpublished article, he had speculated on a new instrument, not much larger than a typewriter and with touch-sensitive keys giving instant access to the full dynamic range with a compass of 7-8 octaves. All the emphasis was on dynamics rather than timbre, and no more than six registers were required.

It is easy to see that Schoenberg's dream instrument bore little relation to the intentions of the Contemporary Organ Series. Schoenberg seems not to have understood the well-established principles regarding the compass of manuals and pedals (according to North American AGO standard, 61 and 32 notes respectively) or, for 'orchestral' and 'symphonic' instruments with their dominant unison pitch (8') stops. Nor did Schoenberg show any interest in the revival of a more 'classical' organ type featured in the USA by the famous organist E. Power Biggs since the late 1930s.

It seems evident that Schoenberg neither comprehended nor liked any kind of pipe organ. The correspondence pertaining to the Gray company's organ commission reveal an almost embarrassing lack of understanding of a complex instrument whose resources might have been expected to appeal to this master of orchestration. His dream instrument with its almost colourless keyboard directly contradicts his idea of *Klangfarbenmelodie* or his brilliant orchestration of three organ works by Bach (the *Prelude and Fugue in E flat* from *Clavierübung III* and two major Chorale Preludes).

Not only did Schoenberg refuse to take into account the peculiarities of the pipe organ as known, but he fiercely resisted attempts by others to edit his *Variations on a Recitative* so that they could be performed on existing instruments. Indeed, he was so incensed by the editorial ameliorations in the first published edition that he insisted on the *Variations* being reissued as an Urtext edition. The result is that every organist who wishes to perform the work must first make an arrangement from the score to suit the music to the actual compass of the organ.

Regardless of these technical limitations, Schoenberg's *Variations on a Recitative*, with their close relation to the music of Bach, can be seen as one of the most interesting works in the German organ tradition after Reger. From this perspective they represent a challenge to every organist. With due respect for Schoenberg's dream of a colourless keyboard with huge dynamics, it seems to me that a study of Schoenberg's orchestration in works such as *Gurrelieder*, *Five Pieces for Orchestra*, Op.16, or the *Variations for Orchestra*, Op.31, and his above-mentioned Bach transcriptions provides the best, and the most inspiring, preparation for exploring the new sonic territories of the *Variations on a Recitative*.

THE ORGAN MUSIC OF GYÖRGY LIGETI

Klaus Röhrling

Zwei Etüden für Orgel (Two Studies for Organ) (1967-1969)

Étude 1 'Harmonies'

Ligeti's remarks about his perception of time, made with reference to a piece entitled *Apparitions*, is of importance for anyone who wishes properly to understand and listen to his two organ studies. 'For instance, for me the concept of "time" is cloudy-white, flowing slowly and unstoppably from left to right, making a very quiet "hhhh" sound.' Neither of the studies consists of anything other than the passage of time. They are 'absolutely monadic' (U. Dibelius). The first study is thus brought to life by changing wind pressure, which gives the sonorities a strangely wan fragility. The indication *rubato*, *sempre legatissimo* gives the performer the freedom to extend the duration of individual chords or to abbreviate and summar-

ize them, thus avoiding any sort of uniformity. Meanwhile, during the performance, the registrant has the task of constantly (though as imperceptibly as possible) changing the registration. The ever-changing wind pressure creates intentional wavering of both volume and intonation. These result in the 'spoilt tonal colours' that Ligeti was aiming for, so that this study sounds 'like a Camembert cheese that is three years too old' — to quote a phrase used by the composer to Hans-Ola Ericsson as an indication of how the music should sound.

Étude 2 'Coulée'

Technically this is an extremely demanding piece, in fact an organ transcription of the harpsichord piece *Continuum*. From beginning to end, without any change of tonal colour, repeated figurations hurtle past. There is no smudging of sonority; on the contrary, the perpetual motion of the player's two hands on two manuals should remain clearly recognizable and should not fuse into a static block of sound.

Volumina

'The organ attracted my interest on the one hand because of its astonishing richness of hitherto unexplored tone colours and possibilities; on the other hand, in particular, because of its weaknesses — its clumsiness, its stiffness and jerkiness. This instrument is like a massive artificial leg. It fascinated me to discover how one could learn to walk again with this mechanical limb.'

Volumina, composed in 1961/62 and revised in 1966, is different from any earlier work for the organ. It marks a caesura in the entire history of organ music. It is, as Ligeti says, a 'radical' work — one which goes to the heart of the matter in terms of organ sonority, dynamics, form, notation and playing techniques. It is a work in which colour and space assume a relationship by means of stationary sonic spaces and their gradual, continual modification. It is an 'historic breakwater' (Hans-Ola Ericsson). Ligeti speaks of 'neutralized and eliminated harmonies' because by using so-called clusters — 'chords' built up of major and minor seconds — he has destroyed the intervallic relationships so that the minor seconds and the chromaticism have ceased to be an element of harmony. The registration (accomplished by a registrant) is regarded as a further performance technique: various registers are

added or taken away and thus the sonorities and their colours are transformed and varied like in a kaleidoscope. They become partners in the process of music-making. Dynamic elements are also involved — not just by means of the classical addition and removal of registers and by the *crescendo* or *decrescendo* of a swell, but especially by means of the motion of the clusters themselves, which build up or wither away and which are provided with rapid internal movements, for instance trills or tremolos. All of this requires a new playing technique. Large, broad clusters are played with the elbows, the lower arms and the hands. The palms of the hands glide across keys and manuals. Keys are struck with the fists. Even the feet must master the technique. Depending on the technical possibilities of the individual organ, stops may be half-pulled out, the wind pressure may be altered, the motor may be switched on or off. The smallest nuances of touch allow individual notes to be modified. Ligeti exploits all of these possibilities in *Volumina*, thereby producing a piece with the overall shape of a single mighty arch. There are no pauses and no real cæsuras. Indeed, the stationary sonic spaces and their gradual, incessant transformation should be brought to life in such a way that the sonic objects and processes ‘create a perception of great repose’. Thus, in *Volumina*, the strictness and sublimity of previous organ tradition remain intact. ‘Everything else disappears in the wide, empty spaces, the “volumina”’. Indispensable models for this type of composition were Bengt Hambraeus’s *Interferenzen* and the playing technique of Karl-Erik Welin; both of these helped prepare the way towards this epoch-making organ work.

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He studied at the Colleges of Music in Stockholm and Freiburg, and later in the USA and in Venice. Most influential among his teachers have been Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry and Luigi Nono.

Hans-Ola Ericsson has given concerts throughout Europe as well as in Japan and the USA. He has made numerous recordings, was awarded the Swedish Gramophone Prize 1985, 1986 and 1987, and received a ‘Grammis’ award in 1988. Among his BIS recordings is a highly acclaimed complete recording of Messiaen’s

organ music, and he has collaborated with such composers as Olivier Messiaen, György Ligeti, John Cage and Arvo Pärt.

In the summer of 1990 he was an instructor at the famous summer course for new music at Darmstadt and was awarded the prestigious Kranichsteiner Music Prize. He is also engaged in organ restoration as well as holding courses in composition in Europe and the USA with the aim of encouraging the writing of new organ works. In 1989 Hans-Ola Ericsson was appointed professor at the Swedish National College of Music in Piteå and the Luleå Technical University. He has also been visiting professor at the Copenhagen, Helsinki and Riga Conservatories. Since the autumn of 1996 he has been a professor at the Hochschule für Künste in Bremen, Germany.

ARNOLD SCHÖNBERG UND DIE ORGEL

Bengt Hambræus

In den späten 1930er Jahren begann das New Yorker Verlagshaus H.W. Gray ein kühnes neues Vorhaben, die „Contemporary Organ Series“ (Zeitgenössische Orgelserie). Man trat an ein wahrhaftiges „Wer ist Wer“ des zeitgenössischen Musiklebens heran (wobei die USA betont wurden), das ein breites Spektrum verschiedener Stile vertrat. Neben bekannten Orgelkomponisten traten die Verleger auch an Komponisten wie Henry Cowell, Aaron Copland, Ernst Křenek und Darius Milhaud heran. Am 2. August 1941 schrieb der Redakteur der Serie, William Strickland, eine Einladung an Arnold Schönberg, einen Beitrag zur Serie zu leisten. Das Ergebnis dieser Einladung ist von großem historischen Interesse: drei Kompositionen, darunter eine unvollendete, und etwa 135 Briefe, die die *Variationen über ein Rezitativ* op. 40 betreffen, die Schönbergs Beitrag zur Serie waren.

Trotz einiger Einwände bezüglich der finanziellen Vorkehrungen nahm Schönberg die Einladung an, und er informierte die Gesellschaft, daß er begonnen hatte, eine Sonate zu komponieren. Nur zwei Fragmente der Sonate wurden komponiert und vom 7. August 1941 datiert, also innerhalb weniger Tage geschrieben, nachdem er den Auftrag erhalten hatte: ein *Molto moderato* (50 Takte) und ein *Allegretto* (25 Takte), die 1973 in der Gesamtausgabe der Musik Schönbergs erschienen. Man kann nur darüber spekulieren, warum Schönberg die Komposition der Sonate unterbrach. Ein eventueller Grund wäre, daß er andere Möglichkeiten für das kunstvolle Zwölftonsystem ins Auge faßte, das er für die Sonate ausgearbeitet hatte. In seinem *Klavierkonzert* op. 42 machte er von diesem Material Gebrauch, in leicht modifizierter Form.

Auch wenn die Sonate auf einer strikten Zwölftonbasis geplant war, waren es die *Variationen über ein Rezitativ* nicht. Man sieht hier eher die Beeinflussung durch Bachs Studienwerk, die *Kunst der Fuge* und das *Musikalische Opfer*. Es gibt deutliche Zusammenhänge zwischen den *Variationen über ein Rezitativ* und besonders der *Kunst der Fuge*. Beide sind zyklische, auf einem einzigen Thema basierende Werke (sogar mit einer Ähnlichkeit in den Anfangsintervallen), und beide sind eindeutig in der Tonart d-moll geschrieben. Die Struktur der Fuge — des

zentralen Teiles in Schönbergs erweiterter Schlußvariation — scheint direkt durch den fünften Contrapunctus in der *Kunst der Fuge* inspiriert worden zu sein.

In einem Brief an René Leibowitz beschrieb Schönberg seine *Variationen über ein Rezitativ* als seine „französischen und englischen Suiten, Meistersingerquintett, Tristanduetto, Fugen von Beethoven und Mozart, die ungarische Beeinflussung bei Brahms“. Eine weitere Beeinflussung mag sehr wohl Max Reger gewesen sein, dessen Musik er sehr bewunderte. Schönberg betonte, daß die Variationen den Raum zwischen seiner *Kammersinfonie* op. 9 und seinen „dissonanten“ Werken ausfüllen, und er erwähnte ein Verlangen, hin und wieder zur Tonalität zurückzukehren.

Die *Variationen über ein Rezitativ* wurden zwischen dem 25. August und dem 12. Oktober 1941 komponiert, erschienen aber erst 1947. Vom Anfang an waren sie von bizarren Auseinandersetzungen umgeben, nicht zuletzt durch die Einstellung des Komponisten entfacht. Ein grundlegendes Problem war die Tatsache, daß Schönberg offensichtlich wenig davon verstand, wenn überhaupt etwas, wie eine Pfeifenorgel konstruiert ist. Man kann darüber spekulieren, welchen Instrumententyp Schönberg für fähig hielt, den von ihm gewünschten Klang zu erzeugen. Früher hatte er in einem unveröffentlichten Artikel über ein neuartiges Instrument spekuliert, nicht viel größer als eine Schreibmaschine, mit berührungsempfindlichen Tasten, die unmittelbaren Zugang zum vollen dynamischen Volumen in einem Umfang von 7-8 Oktaven gewähren sollten. Das ganze Schwergewicht lag bei der Dynamik, nicht bei der Klangfarbe, und es wurden nicht mehr als sechs Register gebraucht.

Man sieht leicht, daß Schönbergs Trauminstrument wenig mit den Intentionen der Contemporary Organ Series zu tun hatte. Schönberg scheint die allgemein anerkannten Prinzipien hinsichtlich des Umfangs von Manual bzw. Pedal nicht verstanden zu haben (nach dem nordamerikanischen AGO-Standard 61 bzw. 32 Töne), auch nicht die „orchestralen“ und „symphonischen“ Instrumente mit ihren vorherrschenden Unisonoregistern (8'). Er wies auch kein Interesse für das Wiederbeleben eines eher „klassischen“ Orgeltyps auf, das in den USA der berühmte Organist E. Power Biggs seit den späten 1930er Jahren anstrebte.

Es scheint offensichtlich, daß Schönberg keine Art von Pfeifenorgel verstand

oder mochte. Seine Korrespondenz hinsichtlich des Kompositionsauftrages des Gray-Verlages enthüllt einen nahezu peinlichen Mangel an Verständnis für ein kompliziertes Instrument, dessen Möglichkeiten eigentlich diesen Meister des Orchestrierens hätten ansprechen müssen. Mit seiner fast farblosen Klaviatur widerspricht geradezu sein Trauminstrument seinem Gedanken der Klangfarbenmelodie oder seiner hervorragenden Orchestration dreier Orgelwerke von Bach (*Präludium und Fuge* aus dem dritten Teil der *Clavierübung* und zwei große Choralpräludien).

Schönberg weigerte sich nicht nur, die bekannten Besonderheiten der Pfeifenorgel zu berücksichtigen, sondern er widersetzte sich heftig jedem Versuch anderer Personen, seine *Variationen über ein Rezitativ* so einzurichten, daß sie auf vorhandenen Instrumenten gespielt werden konnten. Er wurde im Gegenteil aufgrund der bearbeitungsmäßigen Verbesserungen in der ersten gedruckten Ausgabe so wütend, daß er darauf bestand, daß die Variationen nochmals in einer Urtextausgabe gedruckt werden sollten. Als Ergebnis muß jeder Organist, der das Werk aufzuführen wünscht, zunächst aus der Partitur ein Arrangement machen, damit die Musik in den tatsächlichen Umfang einer Orgel hineinpaßt.

Abgesehen von diesen Begrenzungen technischer Art können Schönbergs *Variationen über ein Rezitativ* in ihrer nahen Verwandtschaft mit Bachs Musik als eines der interessantesten Werke der deutschen Orgeltradition nach Reger angesehen werden. Aus dieser Perspektive stellen sie für jeden Organisten eine Herausforderung dar. Bei allem Respekt für Schönbergs Traum von einer farblosen Klaviatur mit enormer Dynamik scheint es mir, daß ein Studium von Schönbergs Orchestration in Werken wie den *Gurreliedern*, den *Fünf Stücken für Orchester* op. 16 oder den *Variationen für Orchester* op. 31, sowie von den erwähnten Bachtranskriptionen die beste Vorbereitung und Inspiration für das Erforschen der neuen Klangwelt in Schönbergs *Variationen über ein Rezitativ* ist.

DIE ORGELWERKE VON GYÖRGY LIGETI

Klaus Röhrling

Zwei Etüden für Orgel (1967-1969)

Etüde 1 „Harmonies“

Was Ligeti anlässlich seiner Komposition *Apparitions* über seine Zeitvorstellung gesagt hat, ist von Bedeutung, wenn man die beiden Etüden für Orgel recht verstehen und hören will. „Zum Beispiel ist der Begriff ‚Zeit‘ für mich nebelig-weiß, langsam und unaufhaltsam von links nach rechts fließend, wobei er ein sehr leises hhhh-artiges Geräusch erzeugt.“ Beide Etüden bestehen aus nichts anderem als Zeitablauf. Sie sind „absolut monadisch“ (U. Dibelius). So lebt die erste Etüde vom sich verändernden Winddruck, der den Klängen eine seltsame fahle Brüchigkeit verleiht. Die Anweisung *rubato, sempre legatissimo* meint eine beliebige Verlängerung von einzelnen Akkorden oder ihre verkürzte Zusammenfassung, was jede Gleichförmigkeit vermeiden soll. Der Registrant soll dazu während des Spiels dauernd und möglichst unmerklich die Registrierung verändern. Durch den dauernd veränderten Winddruck treten auch beabsichtigte Schwankungen in der Lautstärke und in der Intonation auf. Dadurch entstehen die von Ligeti gewünschten „verdorbenen Klangfarben“, so daß diese Etüde wie „ein drei Jahre zu alter Camembert“ klingt, wie der Komponist Hans-Ola Ericsson als „Spielanleitung“ gab.

Etüde 2 „Coulée“

Dies ist ein technisch höchst anspruchsvolles Stück, das eigentlich das auf die Orgel übertragene *Continuum* für Cembalo ist. In äußerster Schnelligkeit fliegen von Anfang bis Ende ohne jede Farbveränderung die sich wiederholenden Spielfiguren vorüber. Es gibt keine klanglichen Verschmierungen, vielmehr soll die Dauerbewegtheit der beiden Hände auf zwei Manualen deutlich erkennbar bleiben, nicht zu einem stehenden Klang verschmelzen.

Volumina

„Die Orgel zog mich einerseits durch ihren übergroßen Reichtum an bisher noch unerforschten Klangfarben, Möglichkeiten, andererseits und vor allem durch ihre

Mängel — ihre Unbeholfenheit, Steifheit und Eckigkeit — mein Interesse auf sich. Dieses Instrument gleicht einer riesigen Prothese. Es reizte mich, herauszufinden, wie man mit dieser Prothese von neuem gehen lernen kann.“

Volumina, 1961/62 komponiert, 1966 revidiert ist anders als alle anderen Orgelwerke zuvor. Es kennzeichnet eine Zäsur in der gesamten Orgelliteratur. Es ist, wie Ligeti sagt, ein „radikales“ Stück, eines, das den Dingen an die Wurzel geht, den Klängen einer Orgel, der Dynamik, der Form, der Notation, der Spieltechnik. Es ist ein Werk, in dem Farbe und Raum durch stationäre Klangräume und ihre allmählichen, kontinuierlichen Veränderungen in Beziehung treten. Es ist ein „historischer Wellenbrecher“ (Hans-Ola Ericsson). Ligeti spricht von „neutralisierter und eliminierter Harmonik“, denn er hat durch sogenannte Toncluster, „Akkorde“, die aus großen und kleinen Sekunden aufgebaut werden, die Intervalle zerstört, so daß die kleinen Sekunden und die Chromatik als etwas Harmonisches verschwunden sind. Die Registrierung durch den oder die Registranten kommen als weitere Spielmöglichkeit hinzu, indem diese verschiedene Register hinzunehmen oder wegnehmen und damit die Klänge und ihre Farben vielfältig wie bei einem bunten Kaleidoskop verändern. Sie werden zu Mitspielern. Dynamische Elemente treten hinzu, nicht nur durch das klassische Zu- und Abregistrieren, durch das Crescendo oder Decrescendo eines Schwellers, sondern besonders durch die Bewegungen der Cluster selber, die sich auf- und abbauen und mit internen schnellen Bewegungen, mit Trillern oder Tremolo z.B. versehen sind. Das erfordert eine neue Spieltechnik. Große, weite Cluster werden mit dem Ellenbogen, den Unterarmen und den Händen gespielt. Handflächen gleiten über Tasten und Manuale. Fäuste schlagen auf Tasten. Auch die Füße müssen diese Technik beherrschen. Je nach Orgel und ihrer technischen Möglichkeiten lassen sich Register nur halb ziehen oder läßt der Winddruck verändern, der Motor ein- oder ausschalten. Durch feinste Anschlagsnuancierungen lassen sich Einzeltöne verändern. Alle diese Möglichkeiten nutzt Ligeti in *Volumina*, um ein Werk zu komponieren, das seine Großform wie einen einzigen großen Bogen zu gestalten hat. Es gibt keine Pausen, keine eigentlichen Zäsuren. Vielmehr sollen die stationären Klangräume und ihre allmähliche, kontinuierliche Veränderung so realisiert werden, daß die klanglichen Zustände und Vorgänge „die Empfindung großer Ruhe erwecken“. So bleiben mit *Volumina*

„Strenge und Erhabenheit“ aus der bisherigen Orgeltradition übrig. „Alles andere verschwindet in den weiten leeren Räumen, den ‚Volumina‘“. Vorbilder und unentbehrlich für diese neue Kompositionsart waren Bengt Hambraeus' *Interferenzen* und die Spieltechnik von Karl-Erik Welin, die den Weg zu diesem epochemachenden Orgelwerk bereiteten.

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Er studierte an den Musikhochschulen in Stockholm und Freiburg, sowie in den USA und Venedig. Die Lehrer, die ihn am meisten beeinflussten, waren Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry und Luigi Nono.

Er konzertierte in Europa, Japan und den USA. Er spielte zahlreiche CD:s ein, erhielt den Schwedischen Phonogrammpreis 1985, 1986 und 1987, sowie die Auszeichnung „Grammis“ 1988. Für BIS machte er u.a. eine Gesamtaufnahme von Olivier Messiaens Orgelwerk, und er arbeitete direkt mit Messiaen, György Ligeti, John Cage und Arvo Pärt zusammen.

Im Sommer 1990 war Hans-Ola Ericsson Lehrer bei den klassischen Sommerkursen für neue Musik in Darmstadt, wo er den berühmten Kranichsteiner Musikpreis erhielt. Er ist mit dem Wiederherstellen alter Orgeln beschäftigt, und gibt Komponistenkurse mit dem Ziel, das Schaffen neuer Musik in Europa und den USA anzuregen. 1989 wurde er Professor an der Musikhochschule Piteå/TU Luleå. Er wirkte auch als Gastprofessor an den Musikkonservatorien in Kopenhagen, Helsinki und Riga. Seit dem Herbst 1996 ist er Professor an der Hochschule für Künste in Bremen.

ARNOLD SCHOENBERG ET L'ORGUE

Bengt Hambæus

A la fin des années 1930, la maison d'édition new-yorkaise H.W. Gray lança un nouveau projet hardi, ses "Séries d'orgue contemporain". La compagnie présenta littéralement un *Who's Who* de la scène musicale contemporaine (avec l'accent sur les Etats-Unis) représentant un grand choix de styles. En plus de compositeurs organistes bien connus, les éditeurs prirent contact avec des gens comme Henry Cowell, Aaron Copland, Ernst Křenek et Darius Milhaud. Le 2 août 1941, William Strickland, éditeur de la série, écrivit à Arnold Schoenberg pour l'inviter à apporter une contribution. Le résultat de cette invitation est d'un grand intérêt historique: trois compositions, l'une inachevée, et quelque 135 lettres relatives aux *Variations sur un récitatif* op. 40 que Schoenberg écrivit pour la série.

Malgré quelques objections aux arrangements financiers, Schoenberg accepta l'invitation, informant la compagnie qu'il avait commencé à composer une sonate. Seuls deux fragments de la sonate ont été écrits, datés du 7 août 1941, composés quelques jours après la réception de la commande: un *Molto moderato* (50 mesures) et un *Allegretto* (25 mesures), fragments publiés en 1973 dans l'édition complète de la musique de Schoenberg. On ne peut que faire des hypothèses sur la raison de l'abandon par Schoenberg de sa sonate. Une raison possible est qu'il prévut d'autres possibilités pour le système dodécaphonique qu'il avait construit pour la sonate. Il utilisa le matériel, dans une forme légèrement modifiée, dans son *Concerto pour piano* op. 42.

Si la sonate a été conçue sur une base strictement dodécaphonique, les *Variations sur un récitatif* ne l'ont pas été. On voit plutôt l'influence des œuvres scolaires de Bach, *L'Art de la fugue* et *L'Offrande musicale*. Il y a des liens évidents entre les *Variations sur un récitatif* et *L'Art de la fugue* surtout. Les deux sont des œuvres cycliques basées sur un seul thème avec même une ressemblance dans leurs intervalles d'ouverture) et les deux sont clairement en ré mineur. La structure de la fugue — la partie centrale de l'étendue variation finale de Schoenberg — semble avoir été inspirée directement par le cinquième *Contrapunctus* dans *L'Art de la fugue*.

Dans une lettre à René Leibowitz, Schoenberg décrit ses *Variations sur un récitatif* comme ses “Suites française et anglaise, quintette de *Meistersinger*, duos de *Tristan*, fugues de Beethoven et Mozart, l’influence hongroise chez Brahms”. Une autre influence pourrait bien provenir de Max Reger dont il admirait beaucoup la musique. Schoenberg souligna que ses *Variations* comblaient le vide entre sa *Symphonie de chambre* op.9 et ses œuvres “dissonantes” et il mentionna son empressement à revenir de temps à autre à la tonalité.

Les *Variations sur un récitatif* furent composées entre le 25 août et le 12 octobre 1941 mais ne furent pas publiées avant 1947. Dès le tout début, elles furent entourées de controverses bizarres, soulevées non le moins par l’attitude du compositeur. Un des premiers problèmes fut le fait que Schoenberg sembla n’avoir que peu de connaissances — s’il en avait du tout — sur la construction d’un orgue à tuyaux. On peut se demander quelle sorte d’instrument Schoenberg croyait être capable de produire le son qu’il voulait. Auparavant, dans un article inédit, il avait réfléchi sur un nouvel instrument, pas beaucoup plus gros qu’une machine à écrire et aux touches sensibles à l’attaque donnant immédiatement accès à une étendue dynamique complète couvrant de 7 à 8 octaves. Toute l’insistance était sur les nuances plutôt que le timbre et six registres seulement étaient requis.

Il est facile de voir que l’instrument de rêve de Schoenberg avait peu en commun avec les intentions de la Série d’orgue contemporain. Schoenberg ne semble pas avoir compris les principes bien établis de l’étendue des manuels et pédalier (selon les normes nord-américaines AGO, respectivement 61 et 32 notes) ou les instruments “orchestraux” et “symphoniques” avec leurs jeux de 8’ à l’unisson dominante. Schoenberg ne s’intéressa pas non plus à la renaissance d’un type plus “classique” d’orgue représenté aux Etats-Unis par le célèbre organiste E. Power Biggs depuis la fin des années 1930.

Il semble évident que Schoenberg ne comprenait pas l’orgue à tuyaux et qu’il ne l’aimait pas. La correspondance relative à la commande de musique d’orgue de la compagnie Gray révèle un manque presque gênant de compréhension d’un instrument complexe dont les ressources auraient dû éveiller l’imagination de ce maître de l’orchestration. Son instrument de rêve avec son clavier presque sans couleur contredit directement son idée de *Klangfarbenmelodie* ou sa brillante orchestration

de trois œuvres majeures pour orgue de Bach (*Prélude et Fugue en mi bémol du Clavierübung III* et deux préludes majeurs à des chorals).

Non seulement Schoenberg refusa de considérer les particularités de l'orgue à tuyaux connu, mais encore résista-t-il féroce­ment aux tentatives des autres d'éditer ses *Variations sur un ré­ci­ta­tif* pour qu'elles puissent être jouées sur des instruments existants. En effet, il fut si exaspéré par les améliorations éditoriales dans la première édition publiée qu'il insista pour que les *Variations* ressortent dans une édition *urtext*. Le résultat est que tout organiste qui désire jouer l'œuvre doit d'abord faire un arrangement à partir de la partition pour adapter la musique à l'étendue actuelle de l'orgue.

Malgré ces limitations techniques, les *Variations sur un ré­ci­ta­tif* de Schoenberg, avec leur lien proche de la musique de Bach, peuvent être considérées comme l'une des œuvres les plus intéressantes de la tradition d'orgue allemande après Reger. A partir de cette perspective, elles lancent un défi à tout organiste. Sauf le respect dû au rêve de Schoenberg d'un clavier sans couleur aux grandes nuances, il me semble qu'une étude de l'orchestration de Schoenberg dans des œuvres telles que *Gurrelieder*, *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 ou les *Variations pour orchestre* op. 31 et ses transcriptions ci-mentionnées de Bach fournit la préparation la meilleure et la plus inspiratrice pour explorer les nouveaux territoires soniques de *Variations sur un ré­ci­ta­tif* de Schoenberg.

LA MUSIQUE POUR ORGUE DE GYÖRGY LIGETI

Klaus Röhrling

Zwei Etüden für Orgel (Deux études pour orgue) (1967-1969)

Étude 1 "Harmonies"

Les remarques de Ligeti sur sa perception du temps, faites au sujet d'une pièce intitulée *Apparitions*, est d'importance pour quiconque désire comprendre et écouter correctement ses deux études pour orgue. "Le concept de 'temps' pour moi par exemple est blanc-nuage, coulant lentement et irrémédiablement de gauche à droite, faisant un son très doux de 'hhhh'." Aucune des études ne consiste en quoi que ce

soit d'autre que le passage du temps. Elles sont "absolument monadiques" (U. Dibelius). La première étude est ainsi animée par le changement de pression d'air qui donne aux sonorités une fragilité étrangement frêle. L'indication *rubato, sempre legatissimo* donne à l'exécutant la liberté de prolonger la durée d'accords particuliers ou de les raccourcir ou de les résumer, évitant ainsi toute sorte d'uniformité. Entretemps, au cours de l'exécution, le registrant doit constamment changer la registration (mais aussi discrètement que possible). La pression d'air continuellement changeante crée une oscillation intentionnelle de volume et d'intonation. Il en résulte les "couleurs tonales abîmées que Ligeti désirait obtenir de sorte que son étude sonne "comme un camembert trop vieux de trois ans" — pour citer une phrase utilisée par le compositeur avec Hans-Ola Ericsson pour lui indiquer comment la musique devait sonner.

Etüde 2 "Coulée"

Cette pièce est extrêmement exigeante du point de vue technique, c'est en fait une transcription pour orgue de la pièce *Continuum* pour clavecin. Du début à la fin, sans aucun changement de couleur tonale, des figurations répétées passent en trombe. Il n'y a pas d'éclaboussure de sonorité; au contraire, le mouvement perpétuel des deux mains de l'exécutant sur les deux manuels devrait rester clairement reconnaissable et ne devrait pas se fondre en un bloc statique de son.

Volumina

"L'orgue attirera mon intérêt d'un côté à cause de sa richesse étonnante de couleurs tonales et possibilités jusqu'ici inexplorées; d'un autre côté, en particulier, à cause de ses faiblesses — sa gaucherie, sa raideur et ses saccades. Cet instrument est comme une jambe artificielle massive. Je fus fasciné de découvrir comment on pouvait apprendre à marcher encore avec ce membre artificiel mécanique."

Composé en 1961/62 et révisé en 1966, *Volumina* diffère de toute œuvre antérieure pour l'orgue. Elle marque une césure dans l'entière histoire de la musique pour orgue. Comme le dit Ligeti, c'est une œuvre "radicale" — une qui va au cœur du sujet en termes de sonorité de l'orgue, des nuances, de la forme, de la notation et des techniques de jeu. C'est une œuvre dans laquelle couleur et espace assument

une relation au moyen d'espaces soniques stationnaires et de leur modification graduelle et continue. C'est un "brise-lames historique" (Hans-Ola Ericsson). Ligeti parle d'"harmonies neutralisées et éliminées" parce qu'en employant des dits *clusters* — des "accords" formés de secondes majeures et mineures — il a détruit les relations intervallaires de sorte que les secondes mineures et le chromatisme ont cessé d'être un élément de l'harmonie. La registration (accomplie par un registrant) est considérée comme une autre technique d'exécution: des jeux variés sont ajoutés ou retranchés et ainsi, les sonorités et leurs couleurs sont transformées et variées comme dans un kaléidoscope. Elles deviennent des partenaires du processus musical. Des éléments dynamiques sont aussi impliqués — non seulement au moyen classique de l'addition ou du retranchement de registres et par le *crescendo* et le *decrescendo* d'une boîte expressive, mais surtout au moyen du mouvement des *clusters* eux-mêmes qui s'enflent et s'évanouissent et qui proviennent de mouvements internes rapides, par exemple des trilles ou des trémolos. Tout cela requiert une nouvelle technique de jeu. De larges *clusters* sont joués avec les coudes, les avant-bras et les mains. Les paumes des mains glissent sur les touches et les manuels. Des touches sont pressées avec les poings. Même les pieds doivent maîtriser la technique. Selon les possibilités techniques de chaque orgue, des registres peuvent être tirés à moitié, la pression de l'air peut être changée, le moteur peut être mis en marche ou fermé. Les plus petites nuances de toucher permettent aux notes d'être modifiées. Ligeti exploite toutes ces possibilités dans *Volumina*, produisant ainsi une pièce avec la forme générale d'une seule grande arche. Il n'y a pas de pauses ni de vraies césures. En effet, les espaces soniques stationnaires et leur transformation graduelle incessante devraient être animés de façon à ce que les objets soniques et les processus "créent une perception de grand repos". Ainsi, dans *Volumina*, la sévérité et la sublimité de la tradition d'orgue précédente restent intactes. "Tout le reste disparaît dans les grands espaces vides, les 'volumina'." Des modèles indispensables pour ce type de composition furent *Interferenzen* de Bengt Hambraeus et la technique de jeu de Karl-Erik Welin; ces deux compositeurs aidèrent à préparer le chemin vers cette œuvre d'orgue qui fait époque.

Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il a étudié aux conservatoires de musique de Stockholm et de Fribourg, et ensuite aux Etats-Unis et à Venise. Ses professeurs les plus influents ont été Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry et Luigi Nono.

Hans-Ola Ericsson a donné des concerts partout en Europe ainsi qu'au Japon et aux Etats-Unis. Il a fait de nombreux enregistrements, a reçu le prix Gramophone suédois en 1985, 1986 et 1987 ainsi qu'un "Grammis" en 1988. Parmi ses disques BIS se trouve l'enregistrement complet et fort louangé de la musique pour orgue de Messiaen; Hans-Ola Ericsson a collaboré avec des compositeurs tels que Messiaen, György Ligeti, John Cage et Arvo Pärt.

A l'été de 1990, il enseigna au célèbre cours d'été de musique nouvelle à Darmstadt et il gagna le prestigieux prix de musique Kranichsteiner. Il est également engagé dans la restauration d'orgues et il donne des cours de composition en Europe et aux Etats-Unis dans le but d'encourager la composition de nouvelles œuvres pour orgue. En 1989, Hans-Ola Ericsson fut nommé professeur au Conservatoire National de Musique de Piteå et à l'Université Technique de Luleå. Il a aussi été professeur invité aux conservatoires de Copenhague, Helsinki et Riga. Il enseigne à la Hochschule für Künste à Brême en Allemagne depuis 1996.

Recording data: [1-3; 8] January 1991 at Luleå Cathedral, Sweden; [4-5] 1993 at Högalid Church, Stockholm, Sweden; [6-7] March 1997 at Luleå Cathedral, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: [1-3, 8] Siegbert Ernst; [4-5] Ingo Petry; [6-7] Anders Hannus
Producers: [1-3, 8] Siegbert Ernst; [4-5] Ingo Petry; [6-7] Anders Hannus
Digital editing: [1-3, 8] Siegbert Ernst; [4-5] Ingo Petry; [6-7] Anders Hannus
Cover text: © Bengt Hambræus 1997; © Klaus Röhrling 1997
Translations: Andrew Barnett (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover picture: Klaus Röhrling
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.
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, 1993 & 1997; © 1997, BIS Records AB

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 avsynning: 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.

The Choir Organ of Högalid's Church, Stockholm

Built by Mads Kjersgaard, Uppsala, 1984. Specification / Disposition:

HAUPTWERK, C – d'''

Bordun 16' (from / ab F); Principal 8'; Blockflöte 8' (stopped / gedeckt); Octava 4';
Quinta major 3'; Super Octava 2'; Tertia 1 3/5'; Quinta minor 1 1/2'; Sedecima 1'; Mixtur

BRUSTWERK, C – d'''

Quintadena 8' (wood / Holz); Hohlflöte 4'; Rohrflöte 2'; Sexqvalter (from TC / ab c); Rancket 8'
— Tremolo —

PEDAL, C – d'

Subbass 16'; Gedactbass 8'

Couplers / Koppeln: BW/HW, HW/P, BW/P, BW 4'/P

Cymbelstern

Temperament / Temperatur: Kirnberger III



Hans-Ola Ericsson and György Ligeti

Photo: © Leif Nybom, Sveriges Television AB, Luleå