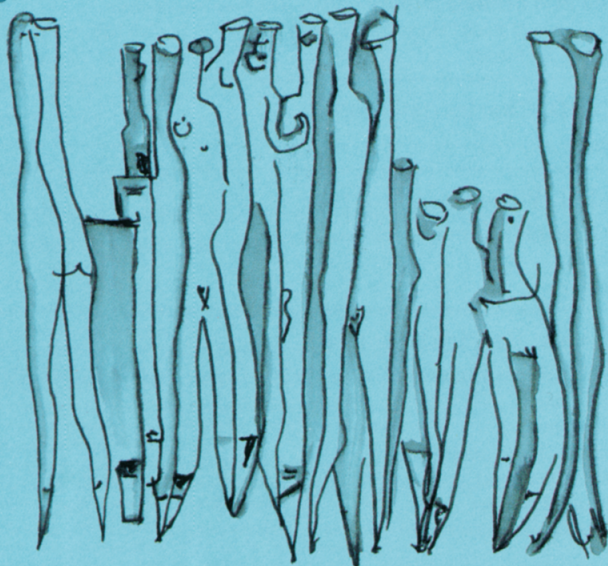


Symphonic Organ Music

Organ Music by Famous Composers

Respighi • Gounod • Bellini • Smetana • Elgar



Hans-Ola Ericsson

The 1998 Gerald Woehl Organ of St. Petrus Canisius, Friedrichshafen

RESPIGHI, Ottorino (1879-1936)

- [1] **Preludio in re minore** (1910) (*Ed F. Bongiovanni, Bologna*) **4'39**
- [2] **Preludio in la minore** (1910) (*Ed F. Bongiovanni, Bologna*) **5'06**
sopra un Corale di Bach "Ho riposto fiducia in Dio" („Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“)
- [3] **Preludio in si bemolle minore** (1910) (*Ed F. Bongiovanni, Bologna*) **8'29**
sopra un Corale di Bach "Ho sperato in te, o signore" („In dich hab' ich gehoffet, Herr“)
(Cantata No. 52, finale)
-

GOUNOD, Charles (1818-1893)

- [4] **Offertoire** (*M/s*) **5'21**
-

BELLINI, Vincenzo (1801-1835)**Organ Sonata in G major** (*Ed. Doblinger, Wien*) **4'19**

- [5] I. *Larghetto* 0'53
- [6] II. *Allegro* 3'26
-

SMETANA, Bedřich (1824-1884)**Sest Preludii pro varhany** (Six Preludes for Organ) (1846) (*Ed Supraphon, Praha*) **13'51**

- [7] I. *Lento* (C major) 3'14
- [8] II. *Grave* (C minor) 2'28
- [9] III. *Pastorale. Moderato* (G major) 2'31
- [10] IV. *Andante* (G minor) 1'51
- [11] V. *Moderato* (D major) 1'43
- [12] VI. *Andante* (F major) 1'39

ELGAR, Sir Edward (1857-1934)

Vesper Voluntaries, Op. 14 (1890) (*Novello & Co Ltd*)

20'45

[13]	Introduction	1'58
[14]	<i>Andante</i>	1'39
[15]	<i>Allegro</i>	2'02
[16]	<i>Andantino</i>	2'10
[17]	<i>Allegretto piacevole</i> – Intermezzo	2'21
[18]	<i>Poco lento</i>	2'25
[19]	<i>Moderato</i>	2'04
[20]	<i>Allegretto pensoso</i>	1'48
[21]	<i>Poco allegro</i> – Coda	4'04
[22]	Cantique, Op. 3 No. 1 (<i>Novello & Co Ltd</i>)	4'47

Hans-Ola Ericsson

playing the 1998 Gerald Woehl organ of St. Petrus Canisius,
Friedrichshafen/Bodensee, Germany

Recording data: 1999-10-10/12 at St. Petrus Canisius Church, Friedrichshafen/Bodensee, Germany
Balance engineer/Tonmeister: Siegbert Ernst
4 Neumann KM 130 microphones; Studer 961 mixer; Jünger c04/Tascam DA30 recorder (20 bit recording)

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: © Ute Schalz-Laurenze 2000; © Gerald Woehl 1997 (the organ)

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover illustration: Klaus Röhring

Back cover photograph of Hans-Ola Ericsson: © Ulf B. Jonsson

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1999 & © 2001, Grammofon AB BIS, Åkersberga.

The five composers of the little pieces on this CD are not unknown. The Italian Ottorino Respighi: can there be a concert series in which his symphonic poems *Fontane di Roma* (*Fountains of Rome*; 1914/16) and *Pini di Roma* (*Pines of Rome*; 1923/24) do not appear regularly and to great effect? The Frenchman Charles Gounod: even if he had written nothing but his most famous work, the opera *Faust*, he would be immortal. The Italian Vincenzo Bellini: where would Italian *bel canto* be without him, without the arias from *Norma*, *La Sonnambula* and *I puritani*, works with which a singer such as Maria Callas established her world fame? The Bohemian Czech Bedřich Smetana: without his *Bartered Bride* there would be no Czech national opera, and without his cycle of six symphonic poems *Má vlast* no national music either. The Englishman Edward Elgar: after Henry Purcell (1659-1695) England had waited two hundred years for another composer of world stature. If anyone can make this claim, it is Elgar, whose *Enigma Variations* and *Cello Concerto* belong to the standard orchestral repertoire.

Ottorino Respighi (1879-1936) was born in Bologna, studied the violin and composition, and in 1900 became principal viola player at the Imperial Opera in St. Petersburg, where he received composition lessons from Nikolai Rimsky-Korsakov. In 1913 he became professor of composition at the Conservatorio Santa Cecilia in Rome. During the era of the Italian 'melodramma' he was among those who devoted themselves principally to instrumental music. Among his more familiar works are the *Variazioni sinfoniche* (1900), the *Concerto in A minor for Piano and Orchestra* (1902) and *Preludio, Corale e fuga* (1901), a work which alludes to César Franck's *Prélude, Fugue et Variations* and with which Respighi obtained his composition diploma in Bologna. His musical style is reminiscent of Richard Strauss and Franz Liszt, of whom he is sometimes regarded as an epigone. His individual style, however, displays modal harmonies, Gregorian and modal melodies (in new sonic contexts) and mediæval organum techniques. Respighi's arrangements of older music also attracted attention, for instance of Claudio Monteverdi's fragment *Lamento d'Arianna* in 1908.

The three *Preludes in D minor, A minor* and *B flat major* were written in 1910. In the first prelude, an theme featuring fourths, which also appear as fifths and as tritones, in every conceivable technique and key, is pursued throughout the piece: in stretto, in augmentation, in inversion, in sequences, in motivic fragmentation of the theme, in chordal accumulations, until it reaches a conclusion – almost worn out, but nevertheless effectively, in D major. The second piece has a cantus firmus, the Bach chorale *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*. The refined manner in which the accompanying triplets are rhythmically offset creates an interesting rhythmic irritation to which Respighi returns (in a very different way) in the middle section, with its descending

semiquavers. This piece, too, ends in the major. The third prelude is also based on a chorale by Bach: *In Dich hab' ich gehoffet, Herr*. After presenting this as a four-part setting, Respighi begins an increasingly rich contrapuntal elaboration of the material.

As he grew older, **Charles Gounod** (1818-1893) took an increasing interest in sacred music and, for a time, considered becoming a priest. In 1829, having won second prize in the renowned Prix de Rome for composition, he went to Rome. There he was a regular visitor to the Sistine Chapel, where he heard music by Palestrina and other sixteenth-century masters. His greatest success was the opera *Faust*. Gounod's *Offertoire* for organ is unpublished. In the Catholic mass, the Gregorian offertory accompanies the presentation of bread and wine. Gounod's unceasingly restful piece, in A flat major, is marked *Adagio molto* and proceeds in crotchets throughout, passing through a wide range of harmonies. It begins with a descending triad of A flat major which also, in ascending form, ends the piece.

Vincenzo Bellini (1801-1835), whose parents were musicians from Naples, was one of the most famous opera composers of his time and played a decisive part in the development of vocal music. He is responsible for the operatic aesthetic credo 'opera, through singing, must make one weep, shudder, die'. Bellini died young, and in his early years also wrote instrumental music, including, between 1819 and 1825, his little *Organ Sonata*, his only organ work. In structure it resembles a vocal scene from an opera, revealing Bellini's strength but also his weakness: the absolute priority given to melody, which must conceal the harmonic and formal deficiencies. The organ sonata has a slow introduction with dramatic chords, followed by what one might call the 'aria' section (*Allegro*). Strikingly, the progress of the melody is constantly interrupted by recitatives. The piece ends with an effective stretto in triplets.

Bedřich Smetana (1824-1884) began his career as a pianist who also composed for his instrument; in this capacity he attracted the attention of Franz Liszt. In his first orchestral work, the *Triumph Symphony* (1853) he expressed the patriotic hope for greater sovereignty for his people. In 1856 Smetana travelled to Sweden where, as a pianist and conductor, he directed the Gothenburg subscription concerts until 1861. Especially after the death of his wife in 1859 he regarded the creation of national music as his vocation: he composed symphonic poems comparable with those of Franz Liszt, who became his friend and patron. After his return from Sweden, the conflict was smouldering between the 'Old Czechs' and the progressive 'Young Czechs' – whose side Smetana took, as a follower of Wagner (albeit with wholly opposite views) and of Liszt: the performance of his third opera, *Dalibor*, in 1868 can be seen as the climax of this controversy. Smetana, who was deaf from 1874 onwards, is often regarded as an epigone of Wagner.

The ***Sest Preludii pro varhany*** (*Six Preludes for Organ*), Smetana's only organ works, were written when the composer was seventeen. The young Smetana had completed his studies of all the theoretical and compositional disciplines before composing these occasional pieces in 1846 at the request of Count Leopold Thun, for whose family the composer worked as a music teacher (it was here that he became acquainted with Robert and Clara Schumann). That summer he also worked on his major *Piano Sonata in G minor*. According to Smetana's own account, the organ pieces were intended for the celebration of mass: '...for the Consecration in the Catholic mass / composed specially for Count Leop. Thun... 1846'. Smetana's key scheme follows the circle of fifths and, like Bach's *Well-Tempered Clavier*, places the corresponding major and minor keys in sequence: only the last piece is an exception, in F major rather than D minor. The pieces are in two- or three-part song form, or eight-bar periodic structures, and are extremely simple; most feature chorale-like four-part writing. The fourth, in G minor, is a miniature passacaglia with five variations. In a list of works dating from 1858, Smetana indicates that he had never performed these pieces; in a list made in 1875 he lists them among his piano works.

Sir Edward Elgar (1857-1934) was essentially self-taught and took an interest in the 'progressive' tendencies in continental Europe, for example the works of the somewhat younger Richard Strauss. In 1885 Elgar succeeded his father as organist of the Roman Catholic church in Worcester: as a Catholic he was something of an outsider in England. Today his most frequently performed works are the *Enigma Variations* (1899) and *Cello Concerto* (1919). With his highly developed sense of form and his impressively monumental style, Elgar can be said to combine Brahmsian counterpoint with Straussian orchestral colour, while also profiting from the achievements of Wagner and Liszt.

The ***Vesper Voluntaries***, Op.14, date from 1890. They are brief character pieces, occasional works of a sacred nature, intended as antiphons for the Vespers. Their formal structure is straightforward; at times their harmonies produce intense, evocative moods. The origins of the ***Cantique***, Op.3 No.1, date back to the late 1870s, when Elgar composed wind quintets: for two flutes, oboe, clarinet and bassoon – a combination that does not exist within the tradition of this genre. The performers were his friends and his brother, and Elgar later related how they met on Sunday afternoons and agreed that they should have a new piece to play each week. The sermons in church lasted half an hour, and Elgar used the time to write a piece for the coming afternoon. The origins of the *Cantique*, however, are somewhat different: the musical material is based on an *Andante arioso* that was intended to be the second movement of an incomplete quintet of 1879, and the first six bars were also used with the title 'March'. There are three

arrangements of the *Cantique*: for small orchestra, for organ and for piano. As an orchestral work it was not well received; Lady Elgar wrote that Elgar was disappointed, but that she regarded the *Cantique* as a beautiful, noble piece of music.

© Ute Schalz-Laurenze 2000

The organ of the St. Petrus Canisius Church, Friedrichshafen/Bodensee, Germany

Every epoch has influenced the organ in various ways and, in turn, architecturally important organs have themselves left their mark upon their surroundings. In earlier times it was natural to build in the current style, whether one was constructing an instrument for a Romanesque or a Gothic building. In this respect, I contend, organ-building today is different: the essence of the building should be reflected in the organ. Design possibilities are numerous for there is no musical instrument whose appearance and voice can vary as much as the organ. It is not for nothing that today it is known as the ‘Queen of Instruments’. The organ can constantly be rethought and, in accordance with the spirit of the times, can provide new architectural accents in stylistically different buildings. But, above all, the tonal spectrum, the musical experience can differ so much from instrument to instrument. Herein lies the opportunity for organ-builders to construct instruments according to their own musical ideas for particular buildings in distinctive parts of the country and with different people.

Visitors to the St. Petrus Canisius Church in Friedrichshafen experience the violet-blue atmosphere created by the large pictures of the Stations of the Cross. A mystical mood appears when one continues through the church itself, which is a vast space with seating for about 850 people in the nave, a capacious choir and altar and, opposite at the west end, the spacious balcony for the organ, choir and orchestra. There is space for contemplation, for splendid liturgies, festive processions and magnificent music; the varying yellow nuances on the walls lend the church a constant Sunday feeling.

In its exterior the new organ reflects the grand scale of the church’s architecture. The architect’s original design from the thirties for free-standing pipes has been preserved and a new cased section added in front of it. This has given the instrument a sense of depth from the different sections; this is a large symphonic instrument that is tonally ideally suited to the themes of this church:

- mystical, delicate, almost inaudible tones contrast strongly with the most powerful sounds;
- prominent principals contrast with lyrical flute stops;
- majestic reeds alternate with colourful string voices.

An important aspect of this spacious instrument is the capacious wind provision comprising some 7,000 litres. The large compressor can provide 4,300 litres of air per minute to the bellows. Air is supplied to eight bellows of differing pressures up to 130 mm water pressure. The instrument thereby has enormous power as well as great sensitivity, making audible throughout the vast extent of the building both the deepest pipes (c. 5.2 metres in length) and also the highest ones (about 8 mm in length) which are scarcely discernible by the human ear. In a symphonic instrument the high tones must not be drowned by the deep ones. So the low pipes are blown at a lower pressure and the high ones at correspondingly greater pressure, just as in blowing a flute with the 'diaphragm'.

Loud sounds also need to be experienced physically: a large organ like that in St. Petrus Canisius must have power to the upper limit, for it is only then that a symphonic instrument can be fully appreciated. The vast 'lungs' of the Canisius organ, in collaboration with the other essential parts, including the 3,800 pipes, make this possible.

From texts © Gerald Woehl 1997

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He studied at the music colleges in Stockholm and Freiburg and later in the USA and in Venice. Most influential among his teachers were Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry and Luigi Nono. Hans-Ola Ericsson has given recitals throughout Europe as well as in Japan and the USA. He has recorded extensively for the gramophone, not least an award-winning recording project for BIS comprising Olivier Messiaen's complete organ music. In 1989 Hans-Ola Ericsson was appointed professor of organ at the School of Music in Piteå and the Luleå University of Technology. He regularly gives courses in performance and composition in Europe and the USA. In the summer of 1990 he lectured at the famous Darmstadt summer course for new music where he also received the prestigious Kranichsteiner Musikpreis. Hans-Ola Ericsson has collaborated directly with Olivier Messiaen, György Ligeti, John Cage and Arvo Pärt in the interpretation of their compositions for organ. He is also much in demand as an expert in the restoration of historic organs. In 1996 he was appointed permanent guest professor at the Music College in Bremen.

Die fünf Komponisten der kleinen Werke auf dieser CD sind nicht unbekannt. Der Italiener Ottorino Respighi: in welchen Symphonie-Konzerten tauchen nicht mit schöner Regelmäßigkeit und großem Effekt die symphonischen Dichtungen *Fontane di Roma* (1913) und *Pini di Roma* (1923/24) auf? Der Franzose Charles Gounod: und wenn er nur sein berühmtestes Werk, die Oper *Faust* geschrieben hätte, wäre er unsterblich. Der Italiener Vincenzo Bellini: was wäre der italienische Bel Canto ohne ihn, ohne die Arien der *Norma*, der *Sonnambula* oder der *Puritani*, mit denen eine Sängerin wie Maria Callas ihren Weltruhm begründete? Der böhmische Tscheche Bedřich Smetana: ohne dessen *Verkaufte Braut* gäbe es keine tschechische Nationaloper und ohne die symphonische Dichtung *Mein Vaterland* auch keine nationale Musik. Der Engländer Edward Elgar: nach Henry Purcell (1659-1695) wartete England zwei hundert Jahre auf einen neuen Komponisten mit Weltgeltung. Wenn überhaupt, dann nimmt diese Stellung Elgar ein, dessen *Enigma-Variationen* und dessen *Cellokonzert* in keinem Orchesterrepertoire fehlen.

Ottorino Respighi (1879-1936) wurde in Bologna geboren, studierte Violine und Komposition und wurde 1900 erster Bratschist an der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg. Hier erhielt er Kompositionsunterricht bei Nicolai Rimsky-Korsakow. 1913 wurde er Professor für Komposition am Conservatorio Santa Cecilia in Rom. In der Zeit des italienischen „melodramma“ gehörte er zu denen, die sich wieder vornehmlich der Instrumentalmusik zuwendeten. Bekannt wurden *Variazioni sinfoniche* (1900), das *Konzert für Klavier und Orchester in a-moll* (1902) und *Preludio, Corale e fuga* (1901), mit dem er sich auf César Francks *Prélude, Fugue et Variations* bezog und in Bologna sein Kompositionsdiplom machte. Seine Tonsprache erinnert an Richard Strauss und Franz Liszt, als deren Eklektiker er auch gelegentlich angesehen wird. Sein Personalstil jedoch weist modale Harmonik, gregorianisches und kirchentonartliches Melos (in neuen klanglichen Kontexten) und mittelalterliche Organumtechniken auf. Respighi machte auch durch seine Bearbeitungen älterer Musik auf sich aufmerksam, so 1908 mit Claudio Monteverdis Fragment *Lamento d'Arianna*.

Die drei **Präludien in d-** und **a-moll** und in **B-Dur** sind 1910 entstanden. Im ersten wird ein auftaktiges Quartthema, das auch als Quint und als Tritonus erscheint, in allen möglichen Techniken und allen Tonarten durch das Stück gejagt: in Engführungen, in Augmentationen, in Umkehrungen, in Sequenzierungen, in motivischen Abspaltungen des Themas, in akkordischen Zusammenballungen, bis es am Ende nahezu erschöpft, trotzdem wirkungsvoll in D-Dur endet. Das zweite hat einen cantus firmus: den Bach-Choral *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*. Die raffinierte Versetzung der begleitenden Triolen bewirken eine interessante rhythmische Irritation, die Respighi im Mittelteil mit den herabgleitenden Sechzehnteln noch einmal ganz anders

wiederholt. Auch dieses Stück endet in Dur. Das dritte Präludium geht ebenfalls über einen Choral von Bach: *In Dich hab' ich gehoffet, Herr*. Nachdem er als vierstimmiger Satz vorgestellt wurde, beginnt Respighi eine immer reicher werdende kontrapunktische Entfaltung.

Charles Gounod (1818-1893), beschäftigte sich, je älter er wurde, mit Kirchenmusik und wollte zeitweilig Priester werden. 1829, nachdem er zweiter Preisträger des renommierten „Rompreises“ für Komposition geworden war, ging er nach Rom. Er war dort häufiger Gast in der Sixtinischen Kapelle, wo er Palestrina und die Meister des 16. Jahrhunderts hörte. Mit der Komposition der Oper *Faust* schrieb er seinen größten Erfolg. Das **Offertoire** für Orgel ist ungedruckt. Das gregorianische Offertorium begleitet in der katholischen Messe die Darbringung des Brotes und des Weines. Das Tempo von Gounods Satz heißt *Adagio molto*, das unendlich friedliche, nur in Vierteln gehende Stück steht in As-Dur und durchmisst viele Harmonien. Es beginnt mit dem herabsteigenden As-Dur-Akkord, in den es auch – jetzt nach oben steigend – wieder endet.

Vincenzo Bellini (1801-1835), Sohn von neapolitanischen Musikern, war einer der berühmtesten Opernkomponisten seiner Zeit und maßgeblich für die Entwicklung des Gesanges. Von ihm stammt das opernästhetische Credo: „far piangere cantando“ – „durch Gesang zum Weinen bringen“. In den ersten Jahren hat der früh Verstorbene auch Instrumentalwerke geschrieben. Dazu gehört die kleine **Sonata per Organo** zwischen 1819 und 1825, sein einziges Werk für Orgel. Die Anlage gleicht einer sängerischen Opernszene, in der Bellinis Stärke und Schwäche gleichzeitig deutlich wurden: der absolute Primat der Melodie, der über harmonische und formale Schwächen hinweghelfen muß. Die Orgelsonate hat eine langsame Einleitung mit dramatischen Akkorden, der mit dem *Allegro* sozusagen der „Arien“-Teil folgt. Auffälligerweise wird der Fortgang der Melodie immer wieder von Rezitativen unterbrochen. Er wird von einer vorwärtstreibenden – hier mit Triolen – *Stretta* wirkungsvoll beendet.

Bedřich Smetana (1824-1884) war zunächst Pianist, der für sein Instrument komponierte: so erregte er die Aufmerksamkeit Franz Liszts. In seinem ersten Orchesterwerk, der *Triumph-Symphonie*, drückt sich 1853 die Hoffnung des Patrioten auf mehr Souveränität seines Volkes aus. 1856 ging Smetana nach Schweden, wo er bis 1861 als Pianist und Dirigent die Göteborger Abonnementskonzerte leitete. Besonders nach dem Tod seiner Frau 1859 sah er die Schaffung einer nationalen Tonkunst als seine Aufgabe an: es entstanden symphonische Dichtungen vergleichbar denen von Franz Liszt, der sein Freund und Gönner wurde. Nach seiner Rückkehr aus Schweden schwelte der Konflikt zwischen „Alt-Tschechen“ und progressiven „Jung-Tschechen“, auf deren Seite er als Parteigänger von Wagner – zu dem er allerdings auch ein Antipode war – und Liszt stand: als Höhepunkt dieser Kontroverse kann man 1868 die Aufführung seiner dritten

Oper *Dalibor* ansehen. Smetana, ab 1874 taub, wird häufig als Wagner-Epigone angesehen.

Die **Sest Preludii pro varhany** (*Sechs Präludien für Orgel*) schrieb er als Siebzehnjähriger, sie sind sein einziges Orgelwerk. Der junge Smetana hatte alle theoretischen und kompositorischen Disziplinen abgeschlossen, als er 1846 diese Gelegenheitskomposition schrieb – auf Wunsch des Grafen Leopold Thun, in dessen Familie der Komponist als Musiklehrer tätig war und dort Robert und Clara Schumann kennenlernte. In diesem Sommer arbeitete er auch an der großen *Klaversonate in g-moll*. Nach Smetanas Notiz waren die Stücke für die Messzeremonie bestimmt: „...zur Wandlung der Kath. Messe bestimmt/ eigens für Hern. Grafen Leop. Thun comp ... 1846“. Smetana verwendet die Tonarten dem Quintenzirkel folgend und setzt – wie in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* – die gleichnamigen Dur- und moll-Tonarten hintereinander. Nur beim letzten Stück erscheint statt d-moll F-Dur. Die Stücke in zwei- und dreiteiligen Liedformen oder achttaktigen Perioden sind höchst einfach und die meisten ein choralartig wirkender vierstimmiger Satz. Das vierte – in g-moll – ist eine kleine Passacaglia mit 5 Variationen. In seinem Werkverzeichnis (1858) wollte Smetana diese Werke nicht aufgeführt haben, im Werkverzeichnis von 1875 reiht er sie unter Klavierkompositionen ein.

Edward Elgar (1857-1934) war im wesentlichen Autodidakt und interessierte sich für die „fortschrittlichen“ Richtungen auf dem Kontinent, etwa die Werke des jüngeren Richard Strauss. Er war seit 1885 als Nachfolger seines Vaters Organist an der römisch-katholischen Kirche in Worcester und so als Katholik im anglikanischen England eher Außenseiter. Seine heute meist gespielten Werke sind die 1899 entstandenen *Enigma-Variationen* und das *Cellokonzert* von 1919. Mit ausgeprägtem Formsinn und einer effektvollen Monumentalität verband Elgar vielleicht Brahms'schen Kontrapunkt mit Strauss'schen Orchesterfarben, profitierte aber ebenso von den Errungenschaften von Wagner und Liszt.

Die **Vesper Voluntaries** op. 14 entstanden 1890. Es handelt sich um kurze Charakterstücke, kirchliche Gebrauchsmusik, die als Antiphonen für den Vespertagesdienst gedacht waren: ihre formale Struktur ist einfach, ihre Harmonien bewirken gelegentlich spannungs- und stimmungsvolle Atmosphären. Die Ursprünge von **Cantique** op. 3, Nr. 1 stammen aus den späten 70er Jahren, als Elgar Bläserquintette schrieb: für zwei Flöten, Oboe, Klarinette und Fagott, eine Besetzung, die es in einer Gattungstradition nicht gibt. Die Spieler waren Freunde und sein Bruder: „Wir trafen uns am Sonntag nachmittag und es war Konsens, daß wir jede Woche ein neues Stück haben sollten. Die Predigten in unserer Kirche dauerten eine halbe Stunde und ich benutzte die Zeit, um für den Nachmittag zu komponieren“. *Cantique* hat unterschiedliche Anfänge: sein Material basiert auf einem *Andante arioso*, das als der zweite Satz des unvollendeten

Quintettes 1879 geplant war, und die ersten sechs Takte wurden auch unter dem Titel *Marsch* verwendet. Es gibt drei Arrangements der *Cantique*-Musik: Für kleines Orchester, für Orgel und für Klavier. Das Stück kam als Orchesterstück nicht gut an und Lady Elgar schrieb: „E. ist enttäuscht, aber das *Cantique* ist wunderschön und klingt wie eine edle Botschaft“.

© Ute Schalz-Laurenze 2000

Das Orgelwerk in St. Petrus Canisius in Friedrichshafen

Jede Kulturepoche hat die Orgel in besonderer Weise geprägt und umgekehrt haben die architektonisch bestimmenden Orgelwerke ihre eigene Ausstrahlung auf ihre Umgebung gehabt. In früheren Zeiten wurde ganz selbstverständlich der immer gerade gängige Stil gebaut, egal ob es sich dabei um ein Instrument etwa in einem romanischen oder gotischen Raum handelte. Insofern meine ich, ist heutiges Bauen von Orgeln anders: in der Orgel sollte sich das Wesen des Raumes wiederfinden. Gestalterische Möglichkeiten gibt es dafür vielem denn kaum ein Musikinstrument kann ein so verschiedenartiges Aussehen und so unterschiedliche Klänge haben wie die Orgel. Nicht umsonst wird sie heute noch die „Königin der Instrumente“ genannt. Sie kann in ihrem Konzept als „Instrument“ immer wieder neu durchdacht werden und damit dem Zeitgeist entsprechend neue architektonische Akzente in stilistisch verschiedenartigen Räumen setzen. Vor allem aber kann das Klangspektrum, das musikalische Klangerlebnis von Instrument zu Instrument so unterschiedlich sein. Hier liegt die Möglichkeit, die Chance für uns Orgelbauer, Instrumente nach persönlichen musikalischen Vorstellungen, für spezielle Räume, in unterschiedliche Landschaften und damit immer wieder mit anderen Menschen zu bauen.

Der Besucher wirt, beim Eintreten in die St. Petrus Canisius Kirche, blau-violette, kreuzgangartige Umgänge mit großformatigen Bildtafeln der kreuzwegstationen empfangen. Die eher mystische Stimmung öffnet sich beim Weitergehen in das eigentliche Kirchenschiff zu einer großräumigen Hallenkirche mit ca. 850 Sitzplätzen, großzügiger Chor- und Altaranlage, ihr gegenüber im Westen die geräumige Orgel-, Chor- und Orchesterempore. Inneres Verweilen, große Gesten und festliche Einzüge, große Musik sind hier räumlich vorgegeben: changierende Gelbtöne an den Wänden stimmen die Kirche immer sonntäglich.

Außerlich wurde bei der neuen Orgel die Großzügigkeit der Kirchenarchitektur fortgesetzt. Der in den 30er Jahren von dem erbauenden Architekten entworfene Freipfeifenprospekt wurde belassen und ein neues Gehäuse teil davorgesetzt. Es ergab sich so gerade die Tiefenstaffelung der einzelnen Werke, von der ein großes symphonisches Instrument lebt, ein Instrument, das sich zur klanglichen Umsetzung des Themas dieser Kirche in idealer Weise eignet:

- mystische, zarte – fast unhörbare Töne stehen gewaltigen, großartigen Klängen gegenüber;
- markante Principalregister kontrastieren mit lyrischen Flötenstimmen;
- majestätische Zungenchöre wechseln mit farbigen Streicherstimmen.

Wichtigstes Teil dieses weiträumigen Instrumentes ist die weitläufige – ca. 7000 Liter Luft fassende Windanlage. Allein die große Windmaschine kann pro Minute 4300 Liter Luft in das Blasinstrument Orgel schaffen. Der Wind wird über 8 verschiedene Blasbälge mit unterschiedlichem Druck bis 130 mm WS verteilt und in die verschiedenen Klangwerke geblasen. Dabei bedarf es einer enormen Kraft und gleichzeitig großer Sensibilität, um sowohl die ganz tiefen Pfeifen (ca. 5.20 m Länge) und die kaum noch mit dem menschlichen Ohr wahrnehmbaren hohen Töne (ca. 8 mm Länge) melodiebetont in dem langgestreckten Raum hörbar zu machen. Bei dem symphonischen Instrument dürfen hohe Töne von den tiefen Pfeifen klanglich nicht überdeckt werden. Deshalb werden die tiefen Pfeifen immer mit niedrigerem Druck, die höheren Pfeifen mit entsprechend mehr Druck, wie bei einer Flöte mit dem „Zwerchfell“ angeblasen.

Große Klänge müssen auch physisch wahrnehmbar sein: eine große Orgel wie die in St. Petrus Canisius darf und sollte in ihrer Kraft bis an die obere Grenze gehen, erst dann wird ein symphonisches Instrument voll erlebbar. Die große „Lunge“ des Canisius-Orgel schafft das, vereint mit den vielen dafür notwendigen anderen Teilen und den ca. 3.800 Pfeifen.

Aus Texten © Gerald Woehl 1997

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Er studierte an den Musikhochschulen Stockholm und Freiburg, später in den USA und Venedig. Unter seinen Lehrern hatten Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry und Luigi Nono stärksten Einfluß auf ihn. Hans-Ola Ericsson konzertiert in Europa, Japan und den USA. Seine meisterhaften Interpretationen sind auf zahlreichen Schallplatteneinspielungen dokumentiert, wie z.B. bei BIS mit dem Orgelwerk Olivier Messiaens. 1989 erhielt Hans-Ola Ericsson eine Professur für Orgel an der Musikhochschule Piteå, bzw. Technischen Universität Luleå. Er leitet Interpretations- und Kompositionskurse in Europa und USA und wurde im Sommer 1990 für seine Tätigkeit als Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt mit dem angesehenen Kranichsteiner Musikpreis ausgezeichnet. In Interpretationsfragen bezüglich ihrer eigenen Werke für Orgel arbeitet Hans-Ola Ericsson direkt mit Komponisten wie Olivier Messiaen, György Ligeti, John Cage und Arvo Pärt zusammen. Auch bei Restaurierungen älterer Orgeln wird er häufig als Sachverständiger zu Rate gezogen. Im Herbst 1996 wurde Hans-Ola Ericsson als ständiger Gastprofessor an die Musikhochschule Bremen berufen.

Les cinq compositeurs des petites pièces sur ce disque ne sont pas des inconnus. L'Italien Ottorino Respighi: peut-il y avoir une série de concerts où ses poèmes symphoniques *Fontane di Roma* (Les Fontaines de Rome; 1914/16) et *Pini di Roma* (Les Pins de Rome; 1923/24) n'apparaissent pas régulièrement et avec grand effet? Le Français Charles Gounod: s'il n'avait écrit rien d'autre que son œuvre la plus célèbre, l'opéra *Faust*, il serait quand même immortel. L'Italien Vincenzo Bellini: où serait le *bel canto* italien sans lui, sans les arias de *Norma*, *La sonnambula* et *I puritani*, œuvres avec lesquelles Maria Callas par exemple acquit une réputation mondiale? Le Bohémien tchèque Bedřich Smetana: sans sa *Fiancée vendue*, l'opéra national tchèque n'existerait pas et, sans son cycle de six poèmes symphoniques *Má vlast* (Ma patrie), la musique nationale non plus. L'Anglais Edward Elgar: après Henry Purcell (1659-1695), l'Angleterre avait attendu deux cents ans un autre compositeur de calibre mondial. Si quelqu'un peut revendiquer cet épithète, c'est bien Elgar dont les *Variations Enigma* et le *Concerto pour violoncelle* appartiennent au répertoire orchestral établi.

Ottorino Respighi (1879-1936) est né à Bologne; il a étudié le violon et la composition et, en 1900, il devint premier altiste à l'Opéra Impérial de St-Petersbourg où il reçut des leçons de composition de Nikolai Rimsky-Korsakov. En 1913, il devint professeur de composition au conservatoire Santa Cecilia à Rome. Sous l'ère du "melodramma" italien, il se trouva parmi ceux qui se consacrèrent principalement à la musique instrumentale. Parmi ses œuvres plus familières se trouvent *Variations sinfoniche* (1900), le *Concerto en la mineur pour piano et orchestre* (1902) et *Preludio, Corale e fuga* (1901), une composition qui fait allusion à *Prélude, Fugue et Variations* de César Franck et avec laquelle Respighi obtint son diplôme de composition à Bologne. Son style musical rappelle Richard Strauss et Franz Liszt duquel on le traite parfois d'épigone. Son style individuel pourtant fait montre d'harmonies modales, de mélodies grégoriennes et modales (dans de nouveaux contextes soniques) et de techniques d'organum médiéval. Les arrangements de Respighi de musique plus ancienne attirèrent aussi l'attention, par exemple du fragment *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi en 1908.

Les trois **Préludes en ré mineur, la mineur et si bémol majeur** datent de 1910. Dans le premier prélude, un thème présentant des quartes, qui apparaissent aussi comme des quintes et des tritons, dans toutes les techniques et tonalités concevables, est poursuivi tout au long de la pièce: en strette, augmentation, inversion, séquences, fragmentation motivique du thème, accumulations d'accords, jusqu'à ce qu'il aboutisse à une conclusion – presque usé mais pourtant avec beaucoup d'effet, en ré majeur. La seconde pièce renferme un cantus firmus, le choral de Bach *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*. La manière raffinée avec laquelle les triolets accompa-

teurs sont contrebalancés crée une irritation rythmique intéressante où Respighi retourne (d'une façon très différente) à la section médiane avec ses doubles croches descendantes. Cette pièce aussi se termine en majeur. Le troisième prélude est également basé sur un choral de Bach: *In Dich hab'ich gehoffet, Herr*. Après l'avoir présenté dans un arrangement à quatre voix, Respighi commence un développement contrapuntique toujours plus riche du matériel.

A mesure qu'il vieillit, **Charles Gounod** (1818-1893) s'intéressa de plus en plus à la musique sacrée et, un certain temps, il pensa à la prêtrise. En 1829, ayant gagné le second prix du célèbre Prix de Rome pour la composition, il partit pour Rome. Il y fut un visiteur régulier de la chapelle Sixtine où il entendit de la musique de Palestrina et d'autres maîtres du seizième siècle. Son plus grand succès fut l'opéra *Faust*. *Offertoire* pour orgue de Gounod est inédit. Dans la messe catholique, l'offertoire grégorien accompagne l'offrande du pain et du vin. En la bémol majeur, la pièce d'un calme ininterrompu de Gounod est marquée *Adagio molto* et avance en noires tout le long, passant à travers un grand choix d'harmonies. Elle commence avec un accord parfait de la bémol majeur descendant qui, en forme ascendante, clôt aussi le tout.

Vincenzo Bellini (1801-1835), dont les parents étaient des musiciens de Naples, fut l'un des compositeurs d'opéra les plus célèbres de son époque et il apporta une contribution prépondérante au développement de la musique vocale. Il est l'auteur du credo esthétique de l'opéra: "l'opéra, au moyen du chant, doit vous faire pleurer, frissonner, mourir." Bellini mourut jeune et, dans ses années de jeunesse, il écrivit aussi de la musique instrumentale dont, entre 1819 et 1825, sa petite *Sonate pour orgue*, sa seule œuvre pour orgue. Sa structure ressemble à celle d'une scène vocale d'opéra, révélant la force mais aussi la faiblesse de Bellini: l'absolue priorité donnée à la mélodie, qui doit dissimuler les déficiences harmoniques et formelles. La sonate pour orgue commence par une introduction lente aux accords dramatiques, suivie de ce qu'on pourrait appeler une section "d'aria" (*Allegro*). Chose frappante, le progrès de la mélodie est constamment interrompu par des récitatifs. La pièce se termine par une strette à effet en triollets.

Bedřich Smetana (1824-1884) entreprit sa carrière comme pianiste qui avait aussi composé pour son instrument; c'est ainsi qu'il attira l'attention de Franz Liszt. Dans sa première œuvre orchestrale, la *Symphonie du triomphe* (1853), il exprima l'espoir patriotique d'une plus grande souveraineté pour son peuple. En 1856, Smetana se rendit en Suède où, comme pianiste et chef d'orchestre, il dirigea les concerts d'abonnement de Gothembourg jusqu'en 1861. Surtout après la mort de sa femme en 1859, il considéra la création de musique nationale comme sa vocation: il composa des poèmes symphoniques comparables à ceux de Franz Liszt qui devint son ami et protecteur. Après son retour de la Suède, le conflit couvait entre les "vieux Tchèques" et les

“jeunes Tchèques” progressistes – dont Smetana prit le parti, en tant que partisan de Wagner (quoique avec des idées complètement à l’opposé des siennes) et de Liszt: l’exécution de son troisième opéra, *Dalibor*, en 1868, peut être vue comme le sommet de cette controverse. Smetana, qui fut sourd à partir de 1874, est souvent considéré comme un épigone de Wagner.

Les **Sest Preludii pro varhany** (*Six Préludes pour orgue*), les seules œuvres pour orgue de Smetana, furent écrits quand le compositeur avait 17 ans. Le jeune Smetana avait terminé ses études de toutes les disciplines théoriques et compositionnelles avant d’écrire ces pièces d’occasion en 1846 à la demande du comte Leopold Thun, pour laquelle famille le compositeur travaillait comme professeur de musique (c’est là qu’il fit la connaissance de Robert et Clara Schumann). Cet été-là, il travailla aussi sur sa grande *Sonate pour piano en sol mineur*. Selon les dires de Smetana, les pièces pour orgue étaient destinées à la célébration de la messe: “...pour la consécration dans la messe catholique / composées spécialement pour le comte Leo. Thun... 1846”. Le plan tonal de Smetana suit le cercle de quintes, et, comme *Le Clavecin bien tempéré* de Bach, place les tonalités majeures et mineures correspondantes à la suite l’une de l’autre: seule la dernière pièce fait exception, en fa majeur plutôt que ré mineur. Les morceaux sont en forme de chanson à deux ou trois voix, ou en structures périodiques de huit mesures et sont extrêmement simples; la plupart présentent une écriture de choral à quatre voix. En sol mineur, la quatrième est une passacaille en miniature avec cinq variations. Dans une liste d’œuvres datant de 1858, Smetana indique qu’il n’avait jamais joué ces pièces; dans un catalogue rédigé en 1875, il les liste parmi ses œuvres pour piano.

Sir Edward Elgar (1857-1934) fut essentiellement autodidacte et s’intéressa aux tendances “progressistes” de l’Europe continentale, par exemple aux œuvres de Richard Strauss, un peu plus jeune. En 1885, Elgar succéda à son père comme organiste de l’église catholique romaine à Worcester: en tant que catholique, il était une sorte d’étranger en Angleterre. Aujourd’hui, ses œuvres les plus souvent jouées sont les *Variations Enigma* (1899) et le *Concerto pour violoncelle* (1919). A cause de son sens hautement développé de la forme et son style monumental impressionnant, on peut dire d’Elgar qu’il allie le contrepoint de Brahms à la couleur orchestrale de Strauss, tout en profitant des réalisations de Wagner et de Liszt.

Les **Vesper Voluntaries** op.14 datent de 1890. Ce sont de brèves pièces de caractère, des œuvres d’occasion de nature sacrée, voulues comme antiennes pour les vêpres. Leur structure formelle est directe; leurs harmonies produisent parfois des atmosphères intenses, évocatrices. Les origines du **Cantique** op.3 no 1 remontent à la fin des années 1870 alors qu’Elgar composa des quintettes à vent: pour deux flûtes, hautbois, clarinette et basson – une combinaison qui

n'existe pas dans la tradition de ce genre. Les exécutants étaient ses amis et son frère et Elgar raconta plus tard: "Nous nous rencontrions les dimanches après-midi et avions décidé d'avoir, chaque semaine, une nouvelle pièce à jouer. Les sermons à l'église duraient une demi-heure et j'employais le temps à écrire une pièce pour l'après-midi à venir." Les origines du *Cantique* sont cependant un peu différentes: le matériel musical repose sur un *Andante arioso* destiné à être le second mouvement d'un quintette inachevé de 1879 et les six premières mesures furent aussi utilisées sous le titre de "Marche". Il existe trois arrangements du *Cantique*: pour petit orchestre, pour orgue et pour piano. L'œuvre orchestrale ne fut pas bien reçue: lady Elgar écrivit: "E. est déçu mais le *Cantique* est une ravissante pièce de musique et sonne comme un noble message."

© Ute Schalz-Laurenze 2000

L'orgue de l'église St-Pierre Canisius, Friedrichshafen/Bodensee, Allemagne

Chaque époque a influencé l'orgue de différentes manières et, à leur tour, les orgues à l'architecture importante ont elles-mêmes fait leur marque sur leur environnement. Anciennement, il était naturel de bâtir dans le style en cours, que l'on construisît un instrument pour un édifice roman ou un gothique. Sous ce rapport, je soutiens que la facture d'orgue est différente aujourd'hui: l'essence de la bâtisse devrait se refléter dans l'orgue. Les possibilités de conception sont nombreuses et il n'y a pas d'instrument de musique dont l'apparence et la voix peuvent varier autant que celles de l'orgue. Ce n'est pas pour rien qu'il est connu aujourd'hui comme le "roi des instruments". L'orgue peut constamment être repensé et, selon l'esprit des temps, peut fournir de nouveaux accents architecturaux dans des bâtiments stylistiquement différents. Mais, par-dessus tout, le spectre tonal et l'expérience musicale peuvent différer tellement d'un instrument à l'autre. C'est là que se trouve l'occasion pour les facteurs d'orgues de construire des instruments suivant leurs propres idées musicales pour des édifices particuliers dans des parties distinctes du pays et avec différentes gens.

Les visiteurs de l'église St-Pierre Canisius à Friedrichshafen baignent dans l'atmosphère bleu-violet créée par les larges illustrations du Chemin de la Croix. Une atmosphère mystique apparaît quand on continue dans l'église même qui est un grand espace pouvant asseoir environ 850 personnes dans la nef, un chœur spacieux avec autel et, de l'autre côté à l'ouest, un grand balcon pour l'orgue, la chorale et l'orchestre. Il y a de la place pour de la contemplation, de splendides liturgies, des processions festives et de la musique magnifique; les nuances jaunes changeantes sur les murs donnent à l'église une apparence constante de dimanche.

Dans son extérieur, le nouvel orgue reflète la grande échelle de l'architecture de l'église. Le

dessin original de l'architecte, datant des années 1930, pour les tuyaux non encastrés a été préservé et une nouvelle section encastrée a été ajoutée en avant d'eux. Ceci a donné à l'instrument un sens de profondeur dans les différentes sections; c'est un grand instrument symphonique dont les voix sont idéalement adaptées aux thèmes de cette église:

- des tons mystiques, délicats, presque inaudibles contrastent fortement avec les sons les plus puissants;
- des principaux dominants contrastent avec les jeux de flûte lyrique;
- des anches majestueuses alternent avec des voix de gambes colorées.

Un aspect important de cet imposant instrument est l'énorme provision d'air d'environ 7,000 litres. Le grand compresseur peut fournir aux soufflets 4,300 litres d'air par minute. L'air est envoyé à huit soufflets de pressions différentes allant jusqu'à 130 mm de pression d'eau. L'instrument gère ainsi une énorme puissance ainsi qu'une grande sensibilité, rendant audible sur toute l'étendue de la bâtisse les tuyaux les plus graves (environ 5,2 m de long) tout comme les plus aigus (environ 8 mm de long) que l'oreille humaine peut à peine entendre. Dans un instrument symphonique, les tons aigus ne doivent pas être noyés par les graves. Les tuyaux graves ont ainsi une pression d'air basse et les aigus, une forte correspondante, tout comme on souffle dans une flûte avec le "diaphragme".

On doit aussi faire l'expérience physique des sons forts: un grand orgue comme celui de St-Pierre Canisius doit pouvoir arriver à la limite supérieure car ce n'est qu'alors qu'un instrument symphonique peut être entièrement apprécié. En collaboration avec les autres parties essentielles, les vastes "poumons" de l'orgue de Canisius, incluant les 3,800 tuyaux, rendent cela possible.

De textes de © Gerald Woehl 1997

Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il a étudié aux collèges de musique de Stockholm et de Freiburg, puis aux Etats-Unis et à Venise. Ses professeurs les plus influents furent Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edit Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry et Luigi Nono. Hans-Ola Ericsson a donné des récitals partout en Europe ainsi qu'au Japon et aux Etats-Unis. Il a fait de nombreux enregistrements sur disque, dont un projet prisé comprenant la musique complète pour orgue d'Olivier Messiaen. Il devint professeur d'orgue au Conservatoire National de Musique de Piteå et à l'Université de Technologie à Luleå. Il donne régulièrement des cours d'exécution et de composition en Europe et aux Etats-Unis. A l'été de 1990, il a enseigné au célèbre cours d'été pour musique nouvelle de Darmstadt où il reçut aussi le prestigieux Kranichsteiner Musikpreis. Hans-Ola Ericsson a collaboré activement avec Olivier

Messiaen, György Ligeti, John Cage et Arvo Pärt pour l'interprétation de leurs compositions pour orgue. Il est aussi très demandé comme expert en restauration d'orgues historiques. En 1996, il fut choisi professeur invité permanent au Conservatoire de Musique de Brême.

The 1998 Gerald Woehl organ of the St. Petrus Canisius Church

Friedrichshafen/Bodensee, Germany

Disposition

I. Manual

Hauptwerk

Principal 16
Principal 8
Rohrflöte 8
Flüte harmonique¹ 8
Gambe 8
Octave 4
Flüte douce 4
Quinte 2 2/3
Octave 2
Kornett¹⁴ 2-5f.
Großmixtur¹⁵ 5f.
Mixtur¹⁶ 5f.
Trompete 16
Trompete 8
Clarine 4

II. Manual

Positiv und Solo, schwelbar

Gedackt 16
Principal¹⁰ 8
Doppelflöte 8
Salicional¹⁰ 8
Unda maris 8
Gedackt¹⁰ 8
Octave 4
Hohlflöte 4
Nasard 2 2/3
Flageolet⁴ 2
Terz 1 3/5
Flautino 1
Progressio 3-5f.
Trompete 8
Klarinette 8
Tremulant schwach

Solo¹¹

Carillon¹² 3f.
Cornet¹³ 5f.
Tuba⁵ 8

III. Manual

Schwellwerk

Quintade 16
Bourdon 8
Dolce 8
Flauto traverso¹ 8
Viola da Gamba 8
Voix céleste 8
Flöte² 4
Viola 4
Piccolo³ 2
Harmonia ætherai 3-5f.
Bombarde⁸ 16
Trompette harmonique⁶ 8
Clairon harmonique⁷ 4
Oboe 8
Vox humana 8
Tremulant stark

Pedal

z.T. schwelbar

Untersatz 32
Principal 16
Subbass 16
Violon 16
Gedackt⁹ 16
Octavbass 8
Salicional⁹ 8
Gedackt 8
Octave 4
Posaune 16
Basstrompete 8
Tenortrompete 8
Clarine 4

Koppeln:

II-I
II-I Bass-Octavkoppel
III-I
III-I Bass-Octavkoppel
III-II
III-II Bass-Octavkoppel
I-P
II-P
III-P

Windcrescendo
Registercrescendo

Schwelltritte für:
Positiv/Pedal
Schwellwerk

¹ überblasend ab f¹; ² überblasend ab c¹; ³ überblasend ab c⁰; ⁴ überblasend ab cs²;

⁵ horizontal auf dem Dach des Gehäuses, nicht schwelbar; ⁶ doppelte Becherlänge ab c²;

⁷ doppelte Becherlänge ab c²; ⁸ C-Gs halbe Becherlänge; ⁹ schwelbar, mit Schwellen II. Manual;

¹⁰ Bei Bass-Octavkoppel II-I ab Contra C₁, C₁-H₁ gedackt; ¹¹ ist im II. Manual integriert;

¹² gemeinsamer Zug der Register 2 2/3 - 1 3/5 - 1; ¹³ gemeinsamer Zug der Register 8 - 4 - 2 2/3 - 2 - 1 3/5; ¹⁴ ab g⁰ 5 fach als Kornett-Mixtur; ¹⁵ im Diskant auf 32 Fuß; ¹⁶ im Diskant auf 8 Fuß

Hans-Ola Ericsson

