



CD-170 STEREO

Grand Prix du Disque Liszt 1981



Franz Liszt

Phantasie und Fuge über
Ad nos, ad salutarem undam

Präludium und Fuge
über *BACH*

Variationen über
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

*played on the Åkerman &
Lund organ in the Katarina
Church, Stockholm, by*

Hans Fagius

A BIS original dynamics recording

LISZT, Ferenc (Franz) (1811-1886)

- [1] Phantasie und Fuge über den Choral: 27'27**
„Ad nos, ad salutarem undam“ (1850) (*Bornemann*)
1/1. Phantasie 18'38 — 1/2. Fuge 8'48
- [2] Präludium und Fuge über „BACH“ 11'51**
(1855/1870) (*Bornemann*)
2/1. Präludium 3'35 — 2/2. Fuge 8'16
- [3] Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ 15'49**
(1863) (*Bornemann*)

HANS FAGIUS

The Organ of the Katarina Church, Stockholm, Sweden

If one reads biographies of the great composers in the history of music, one finds organ music almost without exception at the bottom of lists of important works. Organ compositions are regarded as uninteresting and insignificant second-rate music even if they are splendid masterpieces that have fundamentally renewed the organ repertoire. In the case of **Franz Liszt**, this is in one sense understandable; his pioneering efforts in both piano and orchestral music are of such gigantic proportions that they can easily overshadow his remaining works. But if one considers the some forty organ compositions, great and small — and not least the three pieces included on this CD — one suddenly discovers Liszt to be one of the major 19th century organ composers.

Throughout his career Liszt showed a keen interest in the organ, something clearly apparent in his involvement with technical construction. He had a combined piano and harmonium built for private use; one manual on this instrument was a harmonium with nine stops while the other was a piano with full keyboard. On a visit to Paris in the late 1850s Liszt visited César Franck and tried out the latter's new Cavaillé-Coll organ at St. Clotilde, something which made a deep impression on the organ-loving composer. And in Merseburg, not far from Weimar where Liszt experienced his richest creative period between the years 1848 and 1861, he was greatly inspired by the magnificent organ of Friedrich Ladegast with 81 stops divided among four manuals and pedal, built between 1853 and 1855. Liszt wrote his *Prelude and Fugue on BACH* for the inauguration of this organ. The work was not completed in time, but an even more magnificent work, the *Fantasy and Fugue on 'Ad nos...'*, was first performed on this occasion, 25th September 1855. It was played by the Merseburg organist Alexander Winterberger, a man who did much for Liszt's organ works and the dedicatee of the *BACH Prelude and Fugue*.

As early as 1850 Liszt wrote his greatest organ work, the *Fantasy and Fugue on the Chorale 'Ad nos, ad salutarem undam'*, a chorale taken from the opera *The Prophets* by Giacomo Meyerbeer, to whom the work was also dedicated. The chorale itself is only eight bars long but it pervades almost every bar of the half-hour work, a typical example therefore of Liszt's monothematic style of

composition. The piece came into existence before the Merseburg organ was built, but in spite of this it is surprisingly idiomatic as far as the organ's sound and technique are concerned. At the same time, it marks the beginning of a new epoch in organ composition. Liszt has abandoned the old habitual polyphonic structure (except of course in the fugal passages) for a predominantly symphonic and orchestral style, which also makes frequent use of many virtuoso pianistic features, such as arpeggiated triad figures, fast runs of different kinds and octave passages. These new fashions are already found in embryo in Mendelssohn's *Sonatas* from the 1840s, although the latter are still dominated by polyphony, whereas in Liszt the homophonic sound has become the primary element.

The work is composed without a break but it actually contains a conventional three-movement sonata structure: introduction — *adagio* — fugue. Each section is further divided into a number of different parts. The sombre chords of the introduction create a fateful atmosphere that remains almost throughout this section. A characteristic common to both the first and the last movements is the way in which the music eventually becomes increasingly ecstatic, rising to a thundering climax. In the first section this leads through virtuoso passages on the manual to the *Adagio*, and in the final movement similar passages herald the triumphant finale where the chorale emerges as a hymn of victory. The chorale theme is given in its entirety for the first time at the beginning of the second section, where it is played in unison. This ravishing slow movement, mostly in the key of F major, offers the performer wonderful opportunities for colour by means of the organ's solo stops. Before the fugue, whose theme consists of the complete chorale melody presented in sharply punctuated rhythm in the Hungarian manner, the organist is able to show off with one of the most furious pedal solos in organ literature, one of the many details that make this extraordinary piece so attractive to play.

In May 1856, eight months after the inauguration of the Merseburg organ, the *Prelude and Fugue on BACH* was first performed by Alexander Winterberger. The work is today however played in a revised version made by Liszt in 1870. The terms 'prelude' and 'fugue' here have very little to do with Bach's work in this

genre, but are more strictly a rhapsodic procession of different sections which include a fugato as a central element. With his wealth of imagination, Liszt builds the work into an impressive testimony to the possibilities offered by the famous four notes. The structure of *BACH* can actually be seen as a miniature version of the *Ad nos* fantasy with its prelude, fugue and coda, where the first and last sections rise to culminating points in the manner of *Ad nos* and where the respective sequels are also similar. *BACH* however gives an impression of greater restlessness and one almost has the impression that Liszt is exulting in his efforts to produce tension.

If the *Prelude and Fugue on BACH* might be regarded as empty and facile virtuosity, the weighty seriousness of the *Variations on 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'* is all the greater. This work originated in a prelude for piano from 1859, expanded in 1862 to piano variations on *Weinen, Klagen*, a piece Liszt wrote in Rome on receiving the news that his eldest daughter, Blandine, had died at the age of 26. In 1863 he transcribed the work for organ. The foundation of the work is the *basso ostinato* theme together with the first counter-subject from the introductory chorale to Bach's *Cantata No. 12*, with the same title as Liszt's composition. Bach later used this music in the Crucifixion section of the *B minor Mass*, but Liszt's *Variations* have no connection with the Crucifixion; the work is in fact intimately linked with the mood of the cantata as Liszt even lets the final chorale, *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, provide the ending to his work. One cannot however talk of variations in the normal sense — the theme is only four bars long — but rather of groups of variations similar in character. The theme consists of a descending chromatic scale-like figure — very typical of the baroque — and Liszt uses this chromaticism to the utmost. One is rarely aware of any real feeling of key and certain sections seem on first hearing to be quite atonal. The basic mood of the work is deeply tragic, every tendency towards pure music-making is rapidly quashed and the two climaxes become cries of anguish. But the final chorale with its pure, simple harmonisation comes as a release and the final climax is a victory of light almost surpassing the triumphant coda of the *Ad nos* fantasy.

Liszt has not left any particularly detailed instructions on registration but leaves the organist to produce his own range of sound within the dynamic markings. For this recording I used the Åkerman & Lund organ (now destroyed by fire) in Stockholm's Katarina Church, an organ built according to principles in operation for organs by Aristide Cavaillé-Coll from the latter half of the 19th century. This was stylistically not perhaps the most suitable instrument for Liszt's music — a more classico-romantic organ would be better if one considers the disposition of the Merseburg organ — but this French-type organ gives a symphonic stature to Liszt's orchestral-like music.

I thus register large sections in the typically French manner advocated by Franck and others, and in this way produce a unified body of sound that emphasizes the symphonic aspect. The organ's excellent flute and reed stops also offered rich opportunities for varying the sound in the *cantabile* sections. Finally, I have used Marcel Dupré's edition of the work, an edition that is excellently set out (Liszt's score can give rise to several queries) at the same time as using other editions for the sake of comparison. The final version has been something of a compromise between these editions, with Dupré's version serving as the basic score.

Hans Fagius

Hans Fagius was born in Norrköping in 1951. He was taught by the organists Nils Eriksson and Bengt Berg before studying at the Stockholm College of Music with Alf Linder, under whose guidance he obtained his soloist's diploma in 1974. He subsequently studied for a year in Paris with Maurice Duruflé. In recent years, on the basis of private study, he has devoted himself increasingly to Baroque music, trying to approach the music on its own terms under the inspiration of scholarship in this field and the so-called 'Alte Spielweise'. On two occasions he has won prizes in international organ competitions and since the beginning of the 1970s he has given numerous recitals throughout Europe, in the U.S.A. and in Australia. He has also made radio recordings in a number of countries. He has taught at the Stockholm and Gothenburg College of Music and is now Professor at the Royal Danish Music Conservatory in Copenhagen. He appears on 38 other BIS records.

The Organ in the Katarina Church, Stockholm was built in 1975-76 by Åkerman & Lund Orgelbyggeri AB. The elegant façade belonged originally to the first organ in the church built by Jonas Gren and Petter Strähle in 1751. That organ was replaced in 1863 by a completely new one built by P.L. Åkerman who retained the façade and a few of the stops from 1751. The organ was again rebuilt in 1909 and 1938.

When in the early 1970s the organ began to suffer serious malfunctioning plans were drawn up for an entirely new instrument. The driving force behind the project was the organist E. Sonny Peterson who developed the guidelines for the instrument's musical character together with the Department of Historic Buildings and the organ builder Knut Kaliff.

In planning the new organ consideration had to be given to the reuse of the 1751 principals in the façade as well as some stopped pipes and most of the 1863 Åkerman stops. On the Continent, particularly in France, it was quite common to reuse 18th century stops in 19th century organs. The great French organ builder Aristide Cavaillé-Coll (1811-90) was one of the men who were highly successful in developing the French baroque organ in the early nineteenth century and creating their own type of instrument, the French symphonic organ. The special type of voicing, the way in which the pipes were dimensioned with respect to the different registers, inspired Knut Kaliff to create an instrument whose timbre is not entirely congenial with the façade but which, taken as a whole, gave the church an uncompromising organ well suited to its acoustic. This is yet another proof that the art of organ building is timeless. He who expects to find a characteristically 'modern' instrument full of beautiful and impersonal sounds will look in vain. This magnificent instrument was destroyed in a fire in May 1990.

Beim Durchlesen der Biographien großer Komponisten der Musikgeschichte findet man mit wenigen Ausnahmen die Orgelmusik am Ende der Listen bedeutender Kompositionen. Die Orgelwerke werden als uninteressante und bedeutungslose Musik zweiten Ranges betrachtet, selbst wenn es sich um leuchtende Meisterwerke handelt, die das Orgelrepertoire von Grund auf erneuert haben. Im Falle **Franz Liszts** ist dies in einer Hinsicht zu verstehen. Seine Einsätze als Erneuerer der Klavier- und Orchestermusik sind derartig gigantisch, daß sie leicht sein sonstiges Schaffen überschatten. Wenn man aber seine an die vierzig größere und kleinere Orgelwerke betrachtet, nicht zuletzt die drei Stücke auf dieser Schallplatte, entdeckt man plötzlich Liszt auch in der Eigenschaft eines der hervorragenden Orgelkomponisten des 19. Jahrhunderts.

Während seines ganzen Lebens interessierte sich Liszt für die Orgel, nicht zuletzt für ihre technische Seite. Für seinen Privatgebrauch ließ er ein kombiniertes Klavier und Harmonium konstruieren, wo das erste Manual ein Harmonium mit neun Register war, das zweite ein Klavier mit voll ausgebauter Tastatur. Bei einem Besuch in Paris Ende der 1850er Jahre besuchte Liszt César Franck und spielte dessen neue Cavaillé-Coll-Orgel in der Ste. Clotilde, was den Orgelmeister tief beeindruckte. In Merseburg, unweit Weimar, wo Liszt in den Jahren 1848-61 seine schöpferische Periode erlebte, holte er viele Anregungen von dem großartigen, 1853-55 errichteten, Orgelwerk von Friedrich Ladegast, mit 81 Registern, auf vier Manuale und Pedal verteilt. Zur Einweihung dieser Orgel schrieb Liszt sein *Präludium und Fuge über BACH*. Das Werk wurde aber nicht rechtzeitig fertig, weshalb stattdessen ein noch großartigeres Werk, die *Phantasie und Fuge über „Ad nos“*, bei dieser Gelegenheit, am 25. September 1855, uraufgeführt wurde. Es wurde vom Merseburger Organisten Alexander Winterberger gespielt, der sich sehr für Liszts Orgelwerk einsetzte, und dem das *BACH-Präludium und Fuge* gewidmet wurde.

Bereits 1850 schrieb Liszt sein größtes Orgelwerk, die *Phantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“*, den er der Oper *Der Prophet* von Giacomo Meyerbeer entnommen hatte, dem auch das Werk gewidmet wurde. Der Choral ist lediglich acht Takte lang, durchdringt aber fast jeden Takt des halb-

stündigen Werkes, ein typisches Beispiel der monothematischen Schreibweise Liszts. Das Stück entstand bereits vor der Errichtung der Merseburger Orgel, ist aber erstaunlich orgelmäßig geschrieben, sowohl technisch wie klanglich. Gleichzeitig stellt es die Einleitung einer neuen Epoche des Orgelkomponierens dar. Liszt hat die alten, gewohnten polyphonischen Strukturen verlassen (außer selbstverständlich in den fugierten Abschnitten), an deren Stelle eine rein symphonisch-orchestrale Schreibweise dominiert, wo gleichzeitig viele virtuos pianistische Züge zur Verwendung kommen, z.B. gebrochene Dreiklangbewegungen, schnelle Tonleitern verschiedener Art und Oktaven. Tendenzen zu diesen Neuerungen findet man bereits in Mendelssohns Sonaten aus der Mitte der 1840er Jahre. Bei ihm herrscht aber noch die Polyphonie, während bei Liszt das homophon-klangliche an erster Stelle steht.

Das Werk ist einsätzig, enthält aber einen normalen, dreisätzigigen Sonatenaufbau: Introduction — *Adagio* — Fuge. Jeder dieser Sätze ist außerdem in verschiedene Abschnitte aufgeteilt. Der erste Akkord der Einleitung schafft eine schicksalhafte Stimmung, die fast im ganzen ersten Teil bleibt. Typisch für sowohl den ersten wie den letzten Teil ist, daß die Musik immer ekstatischer wird und sich zu einem gewaltigen Höhepunkt emporarbeitet. Der Schluß des ersten Teiles führt dadurch einige virtuose Manualpartien zum *Adagio*, im dritten Teil auf ähnliche Weise zum triumphalen Ende, wo der Choral als Siegeshymne hervortritt. Das Choralthema als Ganzes ist erstmals am Anfang des zweiten Teiles zu hören, wo es einstimmig erscheint. Dieser wunderschöne langsame Teil, dessen Tonart meistens Fis-Dur ist, gibt dem Spieler herrliche Möglichkeiten, die Musik durch die verschiedenen Soloregister der Orgel zu färben. Vor der Fuge, deren Thema aus der ganzen Choralmelodie besteht, auf ungarische Art durch scharf punktierte Rhythmen abgeändert, kann der Organist außerdem in einem der gewältigsten Pedalsoli der Orgelliteratur brillieren, eines der vielen Details, wegen derer dieses phantastische Werk technisch so reizvoll ist.

Im Mai 1856, also acht Monate nach der Einweihung der Merseburger Orgel, wurde von Alexander Winterberger das *Präludium und Fuge über BACH* uraufgeführt. Die heute gespielte Fassung ist aber eine Umarbeitung Liszts aus dem Jahre

1870. Die Bezeichnung Präludium und Fuge hat hier nicht sehr viel mit z.B. Bach zu tun; es ist vielmehr eine rhapsodische Aneinanderreihung verschiedener Teile, wo ein Fugato als zentrale Partie erscheint. Durch sein Phantasie reich tum baut Liszt das Werk als imposante Musterkarte der Möglichkeiten jener berühmten vier Töne auf. Man könnte den Aufbau als Miniatur der „*Ad nos*“-*Phantasie* sehen, mit Präludium — Fuge — Coda, wo der erste und der letzte Teil wie in *Ad nos*... Höhepunkte erreichen, und wo auch die folgenden Partien ähnlich sind. *BACH* vermittelt aber einen rastloseren Eindruck, und man bekommt fast das Gefühl, daß sich Liszt in seinen Versuchen, Spannung zu erzeugen, überfordert.

Wenn das *Präludium und Fuge über BACH* als leeres, oberflächliches Virtuositum aufgefaßt werden könnte, sind der Ernst und die Schwere in den *Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“* um so größer. Der Ursprung dieses Werkes ist ein Präludium für Klavier aus dem Jahre 1859, 1862 zu den Klaviervariationen über *Weinen, Klagen*... erweitert, ein Stück, das Liszt in Rom schrieb, anläßlich der Nachricht, daß seine älteste Tochter Blandine im Alter von 26 Jahren gestorben war. 1863 transkribierte er es für Orgel. Als Grundlage zu den Variationen dient das Basso-Ostinato-Thema und das erste Gegenmotiv des Einleitungschores der gleichnamigen Kantate, Nr. 12, von J.S. Bach. Diese Musik wurde von Bach auch für den Crucifixus-Satz der *h-moll-Messe* verwendet, die *Variationen* Liszts haben aber mit der Messe nichts zu tun, sondern knüpfen intim an die Kantate an. Liszt verwendet sogar deren Schlußchoral, *Was Gott tut, das ist wohlgetan* als Abschluß seines Werkes. Man kann hier nicht von Variationen im üblichen Sinn reden — ist ja das Thema nur vier Takte lang — sondern von Gruppen von Variationen ähnlichen Charakters. Das Thema besteht aus einer fallenden, chromatischen Skalenbewegung — für den Barock sehr typisch — und Liszt nützt diese Chromatik bis zum Äußersten aus. Man erlebt selten irgend ein richtiges Tonartengefühl, und gewisse Abschnitte scheinen beim ersten Anhören rein atonal. Die Grundstimmung des Stückes ist tief tragisch, jeder musikantische Versuch verschwindet bald, die Höhepunkte werden angsterfüllte Rufe. Der rein und schlicht harmonisierte Schlußchoral kommt aber als Erlöser, und die Schlußsteigerung ist ein Sieg des Lichtes, der sogar die triumphale Coda der „*Ad nos*“-*Phantasie* übertrifft.

Liszt hat keine ausführlichen Registrierungsanweisungen hinterlassen, sondern überläßt es dem Organisten, nach den Nuancierungsbezeichnungen ein Klangbild aufzubauen. Für diese Aufnahme wählte ich die Åkerman & Lund-Orgel der Katarinakirche zu Stockholm, die nach den Grundsätzen Aristide Cavaillé-Colls aus der späteren Hälfte des 19. Jahrhunderts gebaut wurde. Dies ist vielleicht nicht das stilgetreueste Instrument für die Musik Liszts — wenn man mit der Merseburger Orgel vergleicht, wäre eine klassisch-romantische Orgel besser — aber dieser französische Orgeltyp verleiht der orchestralen Musik Liszts einen symphonischen Glanz.

Ich registriere somit große Teile auf die typisch französische Weise, die bei Franck und anderen vorgeschrieben wird, wodurch ich ein einheitliches, das Symphonische unterstreichendes Klangbild erreiche. Die außerordentlichen Flöten- und Rohrregister der Orgel geben reiche Möglichkeiten, den Klang der kantablen Abschnitte zu variieren. Ich verwendete die Ausgabe Marcel Duprés, die gut zurechtgelegt ist (Liszts Notenbild enthält manches Fragezeichen), während ich zum Vergleich mehrere andere Ausgaben studierte. Meine endgültige Fassung ist somit eine Art Kompromiß, mit der Fassung Duprés als Grundlage.

Hans Fagius

Hans Fagius wurde 1951 zu Norrköping geboren. Er studierte bei den Organisten Nils Eriksson und Bengt Berg, sowie bei Alf Linder an der Stockholmer HfM, wo er 1974 das Solistendiplom bekam. Danach studierte er ein Jahr bei Maurice Duruflé in Paris. Später widmete er, von der Forschung und der sogenannten alten Spielweise inspiriert, der Barockmusik ein Sonderstudium. Bei internationalen Wettbewerben gewann er mehrmals Preise. Seit 1970 gibt er häufig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Australien Konzerte und machte auch in verschiedenen Ländern Rundfunkaufnahmen. Er unterrichtet Orgel an den Stockholmer und Göteborger Musikhochschulen, ist Professor an der Kopenhagener Musikhochschule und erscheint auf 38 weiteren BIS-Platten.

Die Orgel der Katharinakirche, Stockholm wurde 1975-76 von Åkerman & Lund Orgelbyggeri AB gebaut. Die schöne Fassade gehörte früher zur ersten

Orgel der Kirche, 1751 von den Orgelbauern Jonas Gren und Petter Strähle errichtet. Diese Orgel wurde 1863 von einer neuen ersetzt, von P.L. Åkerman unter Beibehaltung der Fassade und einiger der ursprünglichen Register gebaut. Spätere Umbauten wurden 1909 und 1938 vorgenommen.

Als die Orgel Anfang der 1970er Jahren unter schweren Funktionsstörungen zu leiden anfang, wurden Pläne für ein ganz neues Instrument erarbeitet. Der Initiator war der Organist der Kirche, E. Sonny Peterson, der zusammen mit dem Reichsantiquaricamt und dem Orgelbauer Knut Kaliff die Richtlinien für die Stilistik der Orgel festlegte.

Bei der Planung der neuen Orgel mußte man die Wiederverwendung der Fassadenprinzipale und einiger gedackter Register aus dem Jahre 1751, sowie eines Großteils der Register von 1863 berücksichtigen. Auf dem Kontinent, besonders in Frankreich, kamen Register aus Orgeln der 18. Jahrhundert häufig bei Neubauten im 19. Jahrhundert zur Wiederverwendung. Der berühmte französische Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll (1811-90) war einer derjenigen, die mit großem Erfolg die französische Barockorgel vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem eigenen Instrumenttyp entwickelten, nämlich zur französischen symphonischen Orgel. Diese besondere Klangtechnik, die Art, die Orgelpfeifen zu mensurieren, d.h. die Maßvariablen für jedes Register zu konstruieren, regte Knut Kaliff zu einem Klangschaffen an, das vielleicht der Orgelfassade nicht ganz angepaßt ist, das aber im Ganzen der Kirche eine kompromißlose und raummotivierte Orgel gegeben hat. Dies ist eines vieler Beispiele dafür, daß eine lebendige Orgelkunst immer zeitlos ist. Wer in diesem Instrument eine „moderne“, allseitig schöne Charakterlosigkeit zu finden glaubt, wird vergeblich suchen. Dieses herrliche Instrument wurde im Mai 1990 bei einem Brand zerstört.

Si on lit des biographies de grands compositeurs dans l'histoire de la musique, on trouve presque toujours, à quelques exceptions près, la musique pour orgue au bas de leur liste d'œuvres. Les pièces pour orgue sont considérées comme de la musique de deuxième classe dépourvue d'intérêt et d'importance, même lorsqu'il est question de chefs-d'œuvre brillants ayant renouvelé radicalement le répertoire pour orgue. Dans le cas de **Franz Liszt**, on peut comprendre cela d'une certaine façon. Son apport comme rénovateur de la musique pour piano et orchestre prit des proportions si gigantesques qu'il laisse facilement dans l'ombre le reste de sa production. Si on considère par contre sa quarantaine ou presque d'œuvres majeures et mineures pour orgue, et surtout les trois pièces jouées sur ce disque, on découvre soudainement Liszt comme l'un des plus éminents compositeurs pour orgue du 19^e siècle.

Liszt s'est intéressé à l'orgue toute sa vie et il s'est surtout engagé dans sa construction technique. Il se fit construire, par exemple, pour usage personnel, une combinaison de piano et harmonium dont le premier manuel était un harmonium de neuf jeux et le second, un piano à clavier complet. Lors d'un séjour à Paris à la fin des années 1850, Liszt rendit visite à César Franck et il essaya son nouvel orgue Cavaillé-Coll à Ste-Clotilde, orgue qui impressionna grandement Liszt. Et à Merseburg, près de Weimar où Liszt vécut sa période créatrice la plus féconde entre 1848 et 1861, il puisa beaucoup d'inspiration dans l'instrument de Friedrich Ladegast de 81 jeux répartis sur quatre claviers et pédale, bâti entre 1853 et 1855. Liszt écrivit son *Prélude et fugue sur BACH* pour l'inauguration de cet orgue mais l'œuvre ne fut pas prête à temps et c'est une composition encore plus grandiose, la *Fantaisie et fugue sur "Ad nos, ad salutarem undam"* qui fut créée à cette occasion le 25 septembre 1855. Alexander Winterberger, l'organiste de Merseburg, toucha l'orgue; cet homme fit beaucoup pour les œuvres d'orgue de Liszt qui lui dédia le *Prélude et fugue sur BACH*.

Liszt écrivit sa plus grande œuvre pour orgue, *Fantaisie et fugue sur le choral "Ad nos, ad salutarem undam"* en 1850 déjà; le choral provient de l'opéra *Les Prophètes* de Giacomo Meyerbeer, le dédicataire de l'œuvre. Le choral ne compte que huit mesures mais il est présent dans presque chaque mesure de l'œuvre d'une demi-heure et fournit ainsi un exemple typique de l'écriture monothématique de Liszt. La

pièce fut composée avant la construction de l'orgue de Merseburg mais le langage est néanmoins techniquement et sonoremment très idiomatique. Le morceau marque en même temps le début d'une nouvelle époque de composition pour orgue. Liszt a laissé l'ancienne structure polyphonique courante (sauf évidemment dans les passages fugués) et, à sa place, domine une écriture purement symphonique-orchestrale où, en même temps, de nombreux traits pianistiques virtuoses sont utilisés fréquemment, par exemple des mouvements d'accords parfaits rompus, des gammes rapides de toutes sortes et des octaves. Ces nouveautés sont déjà annoncées dans les sonates de Mendelssohn du milieu des années 1840 mais la polyphonie y domine encore tandis que la sonorité homophonique est devenue primaire chez Liszt.

En un mouvement, l'œuvre renferme néanmoins une construction régulière de sonate en trois mouvements: Introduction — *adagio* — fugue. Chaque section est ensuite divisée en parties différentes. Les accords sombres de l'introduction établissent une atmosphère de fatalité qui subsiste pendant presque toute la première partie. Une caractéristique commune à la première et à la dernière section est que la musique devient graduellement de plus en plus extatique et conduit à un sommet violent; dans la première partie, il mène à l'*adagio* grâce à quelques passages virtuoses aux claviers manuels et, dans la troisième, à la fin triomphale où le choral résonne comme un hymne de victoire. On entend le thème du choral dans son entité pour la première fois au début de la seconde partie alors qu'il est présenté homophoniquement. Cette superbe partie lente, principalement en fa dièse majeur, donne à l'exécutant des occasions splendides d'utiliser les jeux solos de l'orgue comme des couleurs. Avant la fugue, dont le thème consiste en l'entière mélodie du choral scandée de rythmes marqués pointés à la manière hongroise, l'organiste peut aussi briller dans un des solos pour pédalier les plus violents de la littérature pour orgue, un des nombreux détails qui rendent cette œuvre fantastique si intéressante à jouer.

Le *Prélude et fugue sur BACH* fut créé par Alexander Winterberger en mai 1856, soit huit mois après l'inauguration de l'orgue de Merseburg. La version jouée aujourd'hui est pourtant une révision faite par Liszt en 1870. Le titre de prélude et fugue n'a pas grand-chose à voir ici avec les œuvres du genre de Bach par exemple; il

est plutôt question d'un alignement rhapsodique de parties différentes où un fugato forme la partie centrale. Grâce à la richesse de son imagination, Liszt monte son œuvre comme une imposante carte d'échantillons des possibilités offertes par les quatre notes réputées. En fait, on peut discerner la construction en miniature de Bach dans la fantaisie sur *Ad nos* avec prélude — fugue — coda où les première et dernière parties se dirigent vers l'apogée de façon correspondante à celle d'*Ad nos* et où même ce qui suit est semblable. Bach donne pourtant l'impression d'être plus agité et on pourrait penser que Liszt tire vanité de ses essais de création de tension.

Si le *Prélude et fugue sur BACH* peut laisser une impression de virtuosité vide et superficielle, le sérieux et le poids sont d'autant plus grands dans les *Variations sur "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"*. La source de cette œuvre est un prélude pour piano de 1859, développé en 1862 en variations pour piano sur "Weinen, Klagen...", un morceau que Liszt écrivit à Rome lorsqu'il apprit le décès de sa fille aînée Blandine âgée de 26 ans. Il le transcrivit pour orgue en 1863. Le thème de basso ostinato ainsi que le premier contremotif du chœur initial de la *cantate no 12* de Bach, du même nom que l'œuvre de Liszt, sont à la base des variations. Cette musique fut reprise plus tard par Bach dans le *Crucifixus* de la messe en si mineur, mais les variations de Liszt n'ont rien à voir avec le *Crucifixus*; le morceau est plutôt intimement relié à l'atmosphère de la cantate car Liszt laisse même le choral final *Was Gott tut, das ist wohlgetan* terminer aussi son œuvre. On ne peut pas parler ici de variations dans le sens courant du mot — le thème n'a que quatre mesures — il s'agit plutôt de groupes de variations de caractère semblable. Le thème consiste en un mouvement de gamme chromatique descendante — très typique du baroque — et Liszt utilise ce chromatisme au grand maximum. On a rarement l'impression d'une véritable tonalité et certaines parties peuvent sembler tout à fait atonales à la première audition. L'atmosphère fondamentale du morceau est profondément tragique, chaque effort d'allègement est vite réprimé et les deux apogées deviennent des cris d'angoisse. Mais avec son harmonie pure et simple, le choral final vient comme une délivrance et la dernière montée est une victoire de la lumière qui dépasse presque la coda triomphale de la fantaisie sur *Ad nos*.

Liszt n'a pas donné d'instructions très détaillées de registration, il laisse plutôt à l'organiste le soin de rendre une image sonore correspondant aux indications de nuances. Pour cet enregistrement, j'ai choisi l'orgue d'Akerman & Lund de l'église Katarina à Stockholm, un orgue bâti selon les principes distinctifs des orgues Cavaillé-Coll de la seconde partie du 19^e siècle. Ce n'est peut-être pas l'instrument le plus conforme au style de la musique de Liszt — un instrument plus classique-romantique serait plus approprié si on compare à la composition de l'orgue de Merseburg — mais ce type d'orgue français donne une stature symphonique à la musique orchestrale de Liszt. Je registre ainsi de grandes sections de façon typiquement française telle que prescrite chez Franck et d'autres, et j'obtiens ainsi une peinture sonore unie qui souligne le symphonique chez Liszt. La qualité des flûtes et des anches offre aussi de nombreuses possibilités de varier la sonorité dans les sections chantantes.

Je me suis finalement tourné vers l'édition de Marcel Dupré des œuvres, une édition qui est bien adaptée à l'orgue (le manuscrit de Liszt peut soulever de nombreuses questions) et je l'ai comparée à plusieurs autres. La version définitive est une sorte de compromis entre ces éditions avec la version de Dupré comme base.

Hans Fagius

Hans Fagius est né en 1951 à Norrköping. Il a étudié avec les organistes Nils Eriksson et Bengt Berg et, au Conservatoire de Stockholm, avec Alf Linder; guidé par celui-ci, il passa son diplôme de soliste en 1974. Ensuite, il étudia un an à Paris avec Maurice Duruflé. Ces dernières années, il a, par des études personnelles, développé un intérêt croissant pour la musique baroque et essayé de s'en rapprocher en respectant les propres exigences, inspiré des recherches sur le sujet et du dit "Alte Spielweise" (ancienne méthode de jeu). Il a à quelques reprises gagné des prix de concours internationaux d'orgue et mène, depuis le début des années 1970, des activités de concert assidues de par toute l'Europe, les Etats-Unis et l'Australie. Il a aussi fait des enregistrements pour la radio de plusieurs pays. Il a enseigné aux conservatoires de Stockholm et de Gothembourg et est maintenant professeur à celui de Copenhague. Il figure sur 38 autres disques BIS.

L'orgue de l'église Katarina à Stockholm fut bâti en 1975-76 par les facteurs Åkerman & Lund AB. La jolie façade date du premier orgue monté en 1751 par les facteurs Jonas Gren et Petter Strähle. Cet orgue fut remplacé par un tout neuf en 1863, bâti par P.L. Åkerman qui conserva la façade et quelques-uns des jeux de 1751. L'instrument fut renové en 1909 puis en 1938.

Au début des années 1970, l'orgue commença à souffrir de graves difficultés d'ordre fonctionnel; on fit alors les plans d'un nouvel instrument. L'initiateur du projet est l'organiste de l'église, E. Sonny Peterson, qui travailla de pair avec Riksantikvarieämbetet (Bureau pour la protection des choses anciennes) et le facteur Knut Kaliff afin de tracer les lignes du profil instrumental de l'orgue.

Lors de la planification du nouvel orgue, on a pris soin de réutiliser les principaux de la façade et certains jeux bouchés datant de 1751, en plus de la majeure partie des jeux d'Åkerman, datant de 1863. Sur le continent européen et surtout en France, il était courant au 19^e siècle, lors de la construction de nouvelles orgues, de réutiliser des jeux du 18^e siècle. Le réputé facteur d'orgues français Aristide Cavaillé-Coll (1811-90) fut un de ceux qui développèrent avec succès l'orgue baroque français au début du 19^e siècle jusqu'à ce qu'il devienne un instrument de type bien particulier, c'est-à-dire l'orgue symphonique français. Cette technique spéciale de l'harmonisation, la façon de mesurer les tuyaux, c'est-à-dire de construire les variables de mesure pour chaque jeu, a inspiré à Knut Kaliff une intonation aux timbres peut-être un peu étrangers à la façade, mais qui donna à l'église Katarina un orgue d'un style pur et adapté à l'intérieur de l'église. C'est un exemple parmi plusieurs comme quoi l'art vivant de l'orgue n'est pas limité dans le temps. Il se trompe, celui qui croit trouver dans cet instrument "modernisme", beauté universelle et manque de caractère. Ce magnifique instrument fut la proie des flammes lors d'un incendie en mai 1990.

THE ORGAN

Huvudverk (Grande Orgue) I

Principal 16 (1863)
Montre 8 (1751)
Suavial 8
Flûte à bec 8
Flûte traversière 8
Octave 4
Flûte ouverte 4
Quinte 2 2/3
Doublette 2
Fourniture V
Grand Cornet V
Trompette 16
Grand Trompette 8
Clarion 4

Svällverk (Récit expressif) III

Bourdon 16 (1751/1863)
Principal 8 (1863)
Unda maris 8
Viole de Gambe 8
Flûte harmonique 8 (1863)
Bourdon 8 (1863)
Octave 4 (1863)
Flûte octaviante 4 (1863)
Octavin 2
Plein-jeu IV
Cornet IV
Bombarde 16
Trompette harmonique 8
Basson/Hautbois 8
Clarion harmonique 4

DIE ORGEL

Öververk (Positif) II

Flûte à pavillon 8
Flûte à cheminée 8 (1863)
Voix céleste 8 (1909)
Salicional 8 (1863)
Quintaton 8
Prestant 4
Flûte d'écho 4 (1863)
Nasard 2 2/3
Flûte à bec 2
Tierce 1 3/5
Piccolo 1
Carillons III
Trompette 8
Cromorne 8
Tremblant

Pedalverk

Bourdon 32 (1863/1975)
Contrebasse 16
Sousbasse 16 (1751/1975)
Bourdon 16
Octave 8 (1751/1975)
Bourdon 8 (1751/1863)
Quinte 5 1/3 (1863)
Octave 4 (1863)
Flûte ouverte 4
Contrebombarde 32 (1751/1863)
Bombarde 16 (1751/1863)
Trompette 8 (1909)
Clarion 4 (1909/1975)

L'ORGUE

Recording data: 1980-07-13 at the Katarina Church, Stockholm, Sweden
Recording engineer: Robert von Bahr
2 x Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder, 15 i.p.s.;
Agfa PEM468 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: Hans Fagius

English translation: John Skinner

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1980 & 1992, Grammofon AB BIS, Djursholm



Hans Fagius