

Symphonic Organ Music

Organ Music by Famous Composers

Sibelius • Dvořák • Glazunov



Hans-Ola Ericsson

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

SIBELIUS, Johan (Jean) Christian Julius (1865-1957)

- | | | |
|-------|---|-------------|
| [1] | Intrada , Op. 111a (1925) (<i>Fazer</i>) | 6'39 |
| [2] | Surusoitto (Funeral Music), Op. 111b (1931) (<i>Fazer</i>) | 6'28 |
| <hr/> | | |
| | From Masonic Ritual Music , Op. 113 (<i>Suomi Loosi N:o 1</i>) | 9'15 |
| [3] | No. 1. Avaushymni (Opening Hymn) (1927) | 3'23 |
| [4] | No. 10. Surumarssi (Marche funèbre) (1927) | 5'47 |
-

DVOŘÁK, Antonín Leopold (1841-1904)**Preludes and Fugues** (1859) (*Edition Supraphon, Prague*) **17'46**

- | | | |
|------|-------------------------------------|------|
| [5] | Prelude in D major | 2'15 |
| [6] | Prelude in G major | 2'31 |
| [7] | Prelude in A minor | 2'15 |
| [8] | Prelude in B flat major | 1'32 |
| [9] | Fughetta in D major | 0'41 |
| [10] | Fugue in D major | 2'13 |
| [11] | Fugue in G minor | 3'21 |
| [12] | Prelude on a Given Theme in D major | 2'23 |
-

GLAZUNOV, Alexander Konstantinovich (1865-1936)**Prelude and Fugue in D major**, Op. 93 (1906-07) (*Belaieff*) **9'05**

- | | | |
|------|---------|------|
| [13] | Prelude | 3'32 |
| [14] | Fugue | 5'33 |
-

Prelude and Fugue in D minor, Op. 98 (1914) (*Belaieff*) **7'58**

- | | | |
|------|---------|------|
| [15] | Prelude | 2'50 |
| [16] | Fugue | 5'08 |

Fantasy, Op. 110 (1934-35) (Belaieff)

15'21

17

Moderato

6'37

18

Allegretto pastorale

3'32

19

Fuga. Allegro risoluto

5'12

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: © Andrew Barnett 2000 (Sibelius); © Ute Schalz-Laurenze 2000 (Dvořák, Glazunov);

© Gerald Woehl 1997 (the organ)

Translations: BIS (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 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

© 1999 & © 2000, BIS Records AB

The works on this CD – by the Finn Jean Sibelius, the Czech Antonín Dvořák and the Russian Alexander Glazunov, allow us a revealing glimpse of the relationship between compositional technique and national identity. As the very different works by Dvořák and Glazunov demonstrate, every composer had to learn to write fugues, and all three composers here wished to contribute to the sense of national feeling in his own country.

Jean Sibelius (1865-1957)

Johan Christian Julius ('Jean') Sibelius was born into a Swedish-speaking family, though he learned Finnish at an early age. He studied in Helsinki (initially as a law student), then in Berlin under Albert Becker and Vienna under Karl Goldmark. His early output was dominated by chamber music but, after he made his breakthrough in 1892 with *Kullervo*, orchestral music came to occupy a pre-eminent position in his work. Despite the award of a small state pension in 1897, his financial situation remained precarious for much of his career. The cornerstones of his rich and varied output are his seven symphonies, and these are complemented by an impressive series of tone poems, a violin concerto, various theatre scores and a large number of piano pieces, songs, choral works and other compositions. During the first decade of the twentieth century the romanticism of his early music gave way to an increasing classicism and then to an extremely concentrated mode of expression, which was combined in the late symphonies with a highly original approach to symphonic writing in which form was increasingly determined by content, culminating in the single-movement *Seventh Symphony* (1924). Many of Sibelius's principal works – including the symphonies and violin concerto – are not programmatic in any meaningful sense of the term. Among his principal sources of inspiration in other works, however, are the Finnish national epic, the *Kalevala* (for example in the *Lemminkäinen Suite*, *Pohjola's Daughter* and various choral songs and cantatas), Finland's long struggle for independence from Russia (most famously in *Finlandia*), and Sibelius's own profound response to nature and the environment (for example in *Tapiola*). In the late 1920s Sibelius's self-criticism became increasingly merciless, and during the last twenty-five years of his life he produced very little new music, although the common belief that he stopped composing completely is not wholly accurate.

Organ music occupies a relatively modest place within Sibelius's output, and all of his solo organ pieces come from the last active phase of his career – while he was working on the *Eighth Symphony*, a work he almost certainly destroyed. The majestic *Intrada*, Op. 111a, was originally

planned as the fourth movement of a five-movement organ suite. The suite was never completed, although sketches have survived for the outer movements, *Preludium* and *Postludium*. The *Intrada* was first performed by John Sundberg at a festive church service in Helsinki on 22nd August 1925 in the context of a state visit by King Gustav V of Sweden, and has become something of a showpiece for Finnish organists.

In answer to a query from Joonas Kokkonen, Sibelius's widow Aino is said to have disclosed that ideas from the *Eighth Symphony* had probably found their way into the organ piece *Surusoitto* (*Funeral Music*), Op. 111b (1931). The harsh, modern fourths in this piece certainly seem to inhabit a new, challenging sound world, quite different from the serene *Sixth Symphony* or the noble *Seventh*. Despite sharing its opus number with the *Intrada*, the *Funeral Music* was written quite independently in 1931, for the funeral of the eminent Finnish artist Akseli Gallen-Kallela (Axel Gallén). Along with Sibelius and the conductor Robert Kajanus, Gallen-Kallela had been a leading figure in the 'Symposium' evenings at the turn of the century, and Sibelius acted as a pall-bearer at the funeral.

Sibelius achieved a high rank within the Finnish Freemasons, and the *Avaushymni* (*Opening Hymn*) and *Surumarssi* (*Marche funèbre*) form part of the *Masonic Ritual Music* to which he gave the opus number 113. This score consists mostly of songs for tenor and harmonium, although the two movements recorded here are purely instrumental. They were first performed in Helsinki on 12th January 1927 by Arvi Karvonen.

© Andrew Barnett 2000

Antonín Dvořák (1841-1904)

For some years Dvořák eked out an existence as an organist and viola player, but in 1873 he made his breakthrough as a composer with *Hymnus: Dedicové bílé hory* (*Hymn: The Heirs of the White Mountain*). He gained honorary doctorates in Prague and Cambridge. At the zenith of his career as a composer he took a position as professor of composition in New York (the '*New World*' *Symphony*) but, suffering from homesickness, he left after two and a half years. In 1904, during the preparations for a massive music festival in which Dvořák's music was to occupy centre stage, the 63-year-old composer suffered a stroke and died. More than 10,000 people followed his coffin. At the root of his inspiration lay a fundamental religious power and the music of his native people. He once said: 'Nothing should be too low or too insignificant for a musician. When walking along the street, he should pay attention to every whistling boy, every

street singer or blind organ-grinder. I myself am often so captivated by such people that I find it hard to tear myself away from them, because every time I catch, or think I hear, a fragment of a repeating melodic theme that sounds like the voice of the people. One should remember all of these things, and nobody should perceive himself as too sublime to utilize such sources of inspiration.' He once described himself as 'a simple Czech musician', and was not troubled by the contradiction of only regarding those 'who produced something original' as 'real composers'.

Apart from a few exercises in harmony, only the last work from Dvořák's student years has survived. This is entitled 'Compositional Attempts in / Preludes and Fugues / by / Anton Leopold Dvořák / Pupil of the Prague Organ School / of the Second Year / 1859'. With this work the young composer ended his studies of musical theory at the Prague Organ School. In the view of Josef Krejčí, principal of the school, 'Excellent, but more in the sense of a practical talent'. Dvořák's theoretical achievements were judged to be weaker. The preludes are small, lovable exercises in song form, harmony and counterpoint. The fugues are enchanting student works in which one can readily discern the rules of fugal writing: subject, counter-subject, stretto, inversion, modulations: the pupil has worked diligently and has now mastered his task. But in order to see what a fugue can really be like, exploiting the full freedom of its formal possibilities, we must turn to the third composer on this CD: Alexander Glazunov. A comparison of these works makes it very readily apparent that, despite the original strictness of its form, the fugue ultimately offers a freedom that other genres – for example sonata form – cannot match. It also explains why the study of the fugue has remained one of the most important musical disciplines from the baroque era to this day: nowhere can the composer better learn the 'logic' of musical development while simultaneously allowing his imagination free rein.

Alexander Glazunov (1865-1936)

Glazunov's mother was a highly talented pianist, and Alexander composed from the age of eleven. As a schoolboy of sixteen he was labelled a prodigy after the performance of his *First Symphony* in St. Petersburg; Alexander Borodin called him a 'child of fortune', and Mily Balakirev referred to him as 'a young Glinka'. The musicologist Evans described his 'almost uncanny mastery of counterpoint' and, two years later, Franz Liszt expressed the view that 'the whole world will speak about him'. During the period 1879-81 he studied privately under Nikolai Rimsky-Korsakov, who later became a friend: 'He did not need much help as my pupil; his musical development proceeded not day by day, but hour by hour'. In 1899 he was made pro-

fessor of counterpoint and instrumentation at the St. Petersburg Conservatory, and in 1905 he became the director of this institution even though he himself had never attended a college of music. Glazunov was one of the most important figures in Russian music and was regarded, even during his own lifetime, as 'the last of the classicists' in the Russian national school. On account of his eight symphonies he was labelled 'the Russian Brahms'. In the revolution years he saved Shostakovich from starvation. He had great admiration for Liszt, but had a more hostile attitude to Richard Strauss. Igor Stravinsky wrote in his memoirs that he was 'fascinated by the astonishing mastery of his ability'. The pianist and composer Anton Rubinstein found Glazunov's music 'too modern'. He set great store by the finest compositional technique, arranged Hungarian, Greek, Cherkessian, Spanish, Polish, Finnish, Oriental and mediæval melodies and Russian folk themes. The composer and musicologist Boris Vladimirovich Asafiev called his melodies 'meditative-songful' and confirmed his 'feeling for inner voices'. After representing the Soviet Union at the Schubert Congress in Vienna in 1928, Glazunov emigrated, embittered, to Paris. In his *Preludes and Fugues* and in the *Organ Fantasy* (dedicated to Marcel Dupré), Glazunov immersed himself in the style of Bach. Thereby, and because of an interest in the organ which intensified as he grew older, Glazunov heralded the increased appreciation of Bach's music in Russia.

The 'uncanny mastery of counterpoint' of which Evans wrote is evident from the *Prelude and Fugue in D major*, Op. 93 (1906-07), the *Prelude and Fugue in D minor*, Op. 98 (1914), and the *Organ Fantasy*, Op. 110 (1934-35). That which Glazunov creates and develops here from a single musical cell is reminiscent of Johannes Brahms's work with musical cells – the stylistic element which Arnold Schoenberg called 'developing variation' and which led him to describe Brahms as 'the progressive' in his famous essay from 1933. It also shows that a fugue can only be as good as its thematic invention. The theme of the D major fugue is anticipated in the prelude, where it already receives skilful working-out. In the fugue there is hardly a note that is not derived from the thematic action. The theme of the D minor fugue, in 4/4-time, is dodecaphonic – albeit without the D sharp. Its opening Dorian scale, its chromatic character and its two motivic sections immediately provide the composer with every conceivable opportunity for highly romantic developments and encapsulations in inversion, rhythmic expansion or diminution, or in stretto. And yet, not content with relishing such complexities, Glazunov then launches into a second fugue with the same intervallic material as the first theme, but with wholly new metre and rhythm, in 6/8-time. As a coda the first theme appears with monumental harmonies.

Glazunov even retained the strict style and motivic working-out in such a genre as the fantasy. Basically it is based on a single motif which is subjected to innumerable rhythmic and harmonic modifications; it also serves as the theme of the second movement and even of the concluding fugue. The continual increase in musical density permits a layering of the theme in three different rhythmic sizes and a drastic, grating harmonization.

© *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.

Mit dem Finnen Jean Sibelius, dem Tschechen Antonín Dvořák und dem Russen Alexander Glazunov sind auf dieser CD Werke vertreten, die einen aufschlußreichen Einblick in das Spannungsverhältnis kompositorische Technik – nationale Identität geben. Denn Fugen komponieren lernen mußten alle, wie die völlig unterschiedlichen Werke von Dvořák und Glasunow zeigen, und zum Nationalgefühl ihres Landes beitragen wollten alle.

Jean Sibelius (1865-1957)

Johan Christian Julius („Jean“) Sibelius wurde in eine schwedischsprachige Familie hinein geboren, lernte jedoch schon im frühen Alter Finnisch. Er studierte in Helsinki (zunächst als Jura-student), dann in Berlin bei Albert Becker und in Wien bei Karl Goldmark. Seine frühesten Werke wurden hauptsächlich von Kammermusik beherrscht, aber nach seinem Durchbruch mit *Kullervo* 1892 nahm die Orchestermusik mehr und mehr eine wichtige Stellung in seiner Musik ein. Trotz einer kleinen staatlichen Pension seit 1897 war seine finanzielle Situation die meiste Zeit seiner Karriere prekär. Ecksteine seines umfangreichen Werkes sind seine sieben Symphonien, welche durch eine eindrucksvolle Reihe von Tondichtungen, einem Violinkonzert, zahlreichen Bühnenmusiken und einer großen Zahl von Klavierstücken, Liedern, Chorwerken und anderen Kompositionen ergänzt werden. Während der ersten zehn Jahre des 20. Jahrhunderts machte der Romantismus seiner frühen Musik den Weg frei für einen wachsenden Klassizismus und später für eine extrem konzentrierte Form des Ausdrucks, welcher in den späten Symphonien mit einer Weise symphonischen Schreibens kombiniert wurde, bei der die Form zunehmend vom Inhalt bestimmt wird und welcher seinen Höhepunkt in der einsätzigen *siebten Symphonie* hat (1924). Viele von Sibelius' größeren Werken – darunter seine Symphonien und das Violinkonzert – sind nicht Programm Musik im eigentlichen Sinn. Seine Hauptinspirationsquellen der anderen Werke sind das finnische Nationalepos *Kalevala* (z.B. in der *Lemminkäinen-Suite*, *Pohjolas Tochter* und verschiedenen Liedern und Kantaten), Finnlands langer Kampf um Unabhängigkeit von Rußland (hauptsächlich erkennbar in *Finlandia*), sowie Sibelius' eigene tiefe Neigung zu Natur und Schöpfung (z.B. in *Tapiola*). In den späten zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Sibelius' Selbstkritik immer unbarmherziger. Während der letzten 25 Jahre seines Lebens schrieb er sehr wenig neue Musik, jedoch ist die allgemeine Annahme, er hätte das Komponieren völlig aufgegeben, nicht ganz korrekt.

Orgelmusik nimmt einen relativ bescheidenen Platz in Sibelius' Schaffen ein und stammt ausschließlich aus der letzten Phase seiner Karriere, während er an seiner *achten Symphonie*

arbeitete, ein Werk, welches er, wie wir fast sicher wissen, zerstörte. Die majestätische *Intrada*, Op. 111a, war ursprünglich als vierter Satz einer fünfsätzigen Orgelsuite geplant. Diese Suite wurde nie vollendet, aber es sind Skizzen zu den Ecksätzen erhalten, *Präludium* und *Postludium*. Die *Intrada* wurde das erste Mal von John Sundberg in einem feierlichen Gottesdienst in Helsinki am 22. August 1925 anlässlich des Staatsbesuches von König Gustav V von Schweden aufgeführt und entwickelte sich zu einer Art Paradestück für finnische Organisten.

Auf eine Anfrage von Joonas Kokkonen hin soll Sibelius' Witwe Aino angeblich enthüllt haben, daß Gedanken zur *achten Symphonie* ihren Ausdruck in dem Orgelstück *Surusoitto* (*Trauermusik*), Op. 111b (1931) gefunden haben. Die schroffen, modernen Quarten in diesem Stück scheinen eine neue, herausfordernde Klangwelt zu bevölkern, ganz anders als in der milden *sechsten* oder eleganten *siebten Symphonie*. Obwohl mit derselben Opusnummer wie die *Intrada* versehen, wurde die *Trauermusik* unabhängig davon 1931 zum Begräbnis des berühmten finnischen Künstlers Akseli Gallen-Kallela (Axel Gallén) geschrieben. Zusammen mit Sibelius und dem Dirigenten Robert Kajanus war Gallen-Kallela eine Leitfigur der „Symposion-Abende“ um die Jahrhundertwende. Sibelius war bei dem Begräbnis einer der Sargträger.

Sibelius erreichte einen hohen Grad unter den finnischen Freimaurern, und die *Avaushymni* (*Eröffnungshymne*) und der *Surumarssi* (*Trauermarsch*) bilden Teile der *Maurischen Ritualmusik*, welcher er die Opusnummer 113 gab. Diese Komposition besteht hauptsächlich aus Liedern für Tenor und Harmonium, die beiden hier eingespielten Stücke sind jedoch rein instrumental und wurden am 12. Januar 1927 in Helsinki von Arvi Karvonen uraufgeführt.

© Andrew Barnett 2000

Antonín Dvořák (1841-1904)

Dvořák lebte jahrelang als Organist und Bratscher am Existenzminimum, bis ihm mit *Hymnus* 1873 der Durchbruch als Komponist gelang. Er bekam einen Ehrendoktor in Prag und Cambridge. Auf dem Höhepunkt seines Erfolges ging er als Professor für Komposition nach New York (*Symphonie „Aus der Neuen Welt“*), das er jedoch nach zweieinhalb Jahren aus Heimweh wieder verließ. Als man 1904 in Prag sich auf ein riesiges Musikfest vorbereitete, in dessen Mittelpunkt Dvořáks Werk stehen sollte, erlag der 63jährige einem Gehirnschlag. Über 10 000 Menschen folgten seinem Sarg. Die Quellen seiner Inspiration sind eine grundlegende religiöse Kraft und die Musik seines Volkes. Er sagte einmal: „Nichts darf für den Musiker zu niedrig und zu unbedeutend sein. Wenn er durch die Straßen geht, muß er auf jeden pfeifenden Jungen,

jeden Straßensänger oder blinden Leierkastenmann hören. Ich selbst bin oft so bezaubert von jenen Menschen, daß ich mich nur schwer von ihnen losreißen kann, weil ich jedesmal ein Bruchstück eines wiederkehrenden melodischen Themas einfange oder zu hören glaube, das wie die Stimme des Volkes klingt. Dies alles sollte man im Gedächtnis behalten, und niemand dürfte sich zu erhaben vorkommen, solche Anregungen auszuwerten“. Er bezeichnete sich einmal als „einfachen tschechischen Musikanten“, wozu für ihn nicht im Widerspruch stand, nur den für „einen echten Komponisten“ zu halten, „der etwas Originales schafft“.

Abgesehen von einigen harmonischen Übungen hat nur das letzte Werk aus seinen Studenten-jahren überlebt. Es heißt „Kompositionsversuche in / Präludien und Fugen / des / Anton Leopold Dvořák / Zögling der Prager Organistenschule / des II. Jahrgangs / 1859“. Der junge Komponist beendete mit ihnen seine Theoriestudien und der Prager Orgelschule. Urteil von Josef Krejčí: „Ausgezeichnet, aber mehr im Sinne eines praktischen Talentes“. Dvořáks theoretischen Leistungen wurden als schwächer eingeschätzt. Die Präludien sind kleine, liebevolle Übungen in Liedform, Harmonik und Kontrapunkt. Die Fugen sind bezaubernde Schulwerke, an denen man die Regeln der Fuge geradezu ablesen kann: Thema, Gegenthema, Engführung, Umkehrung, Modulationen: der Schüler hat brav gearbeitet und kann es nun. Was allerdings aus einer Fuge in der ganzen Freiheit ihrer Formmöglichkeiten werden kann, das hört man auf dieser CD bei Alexander Glasunow. Gerade der Vergleich dieser Werke macht sehr schön deutlich, daß die Fuge in der ursprünglichen Strenge ihrer Formkonzeption im weiteren Verlauf eine Freiheit bietet, die andere Gattungen wie zum Beispiel die Sonatenhauptsatzform so nicht haben. Das erklärt auch, warum das Studium der Fuge bis heute im Kompositionsstudium eins der wichtigsten Disziplinen seit dem Barockzeitalter geblieben ist: der Komponist lernt die „Logik“ der musikalischen Entfaltung nirgends besser und kann sich zeitgleich und anschließend der Erfindung widmen.

Alexander Glasunow (1865-1936)

Seine Mutter war eine hochbegabte Pianistin, Alexander komponierte, seit er elf Jahre alt ist. Als sechzehnjähriger Gymnasiast galt er nach der Petersburger Aufführung seiner *ersten Symphonie* 1882 als „Wunderkind“, Alexander Borodin nannte ihn „Glückskind“ und Mili Bala-kirew „kleiner Glinka“. Eine „fast unheimliche Beherrschung des Kontrapunktes“ konstatierte der Musikwissenschaftler Evans, und Franz Liszt meinte zwei Jahre später: „Von ihm wird die ganze Welt sprechen“. Von 1879-81 studierte er privat bei Nicolai Rimsky-Korssakow, mit dem ihn später auch eine Freundschaft verband: „Er brauchte nicht viel bei mir zu studieren; er ent-

wickelte sich musikalisch nicht Tag für Tag, sondern Stunde für Stunde“. 1899 erhielt er am Petersburger Konservatorium eine Professur für Kontrapunkt und Instrumentation, 1905 wurde er Direktor dieses Institutes, obgleich er selbst nie eine Musikschule besucht hatte. Glasunow war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des russischen Musiklebens und galt schon zu seinen Lebzeiten als „letzter Klassiker“ der russisch-nationalen Schule. Gerade wegen seiner acht Symphonien wurde er auch als „russischer Brahms“ bezeichnet. In den Jahren der Revolution rettete er Schostakowitsch vorm Verhungern. Er verehrte Liszt, stand Richard Strauss eher feindselig gegenüber. Igor Strawinski schreibt in seinen Erinnerungen, er sei „fasziniert von der staunenswerten Meisterschaft des Könnens“. Dem Pianisten (und Komponisten) Anton Rubinstein war Glasunows Klaviermusik „zu modern“. Er legte Wert auf beste kompositorische Technik, verarbeitete ungarische, griechische, tscherkessische, spanische, polnische, orientalische, finnische und mittelalterliche Melodien und russische Volksthemen. Der Komponist und Musik-schriftsteller Boris Wladimirowitsch Assafjew nannte seine Melodien „nachdenklich-gesänglich“ und bestätigte ihm ein „Gespür für innere Stimmverläufe“. Nachdem Glasunow auf dem Schubertkongress in Wien 1928 die Sowjetunion vertreten hatte, emigrierte er verbittert nach Paris. In den *Präludien und Fugen* und der Marcel Dupré gewidmeten *Orgelphantasie* vertiefte er sich in den Stil von Bach. Damit und mit im Alter einer stärker werdenden Hinwendung zur Orgel wurde Glasunow zum Vorreiter der russischen Bach-Rezeption.

Die „unheimliche Beherrschung des Kontrapunktes“, von der Evans spricht, läßt sich an *Präludium und Fuge in D-Dur*, op. 93 (1906), *Präludium und Fuge in d-moll*, op. 98 (1914) und der *Orgelphantasie* op. 110 (1935) nachvollziehen. Was Glasunow hier aus jeweils nur einer Zelle bastelt und herausarbeitet, erinnert an die Arbeit mit einer Keimzelle bei Johannes Brahms: jene stilistische Eigenart, die Arnold Schönberg „entwickelnde Variation“ nannte und deswegen Brahms als „the progressive“ in seinem berühmten Aufsatz von 1933 bezeichnete. Und es erinnert daran, daß eine Fuge nur so gut sein kann wie ihre Themenerfindung. Das Thema der D-Dur-Fuge ist im Präludium vorgebildet und erfährt auch hier schon eine kunstvolle Verarbeitung. In der Fuge gibt es kaum eine Note, die nicht vermittelt ist aus dem thematischen Geschehen. Das Thema der d-moll-Fuge im 4/4-Takt ist ein Zwölftonthema – allerdings ohne das dis. Seine dorische Tonleiter am Beginn, sein chromatischer Charakter, seine zwei Motivateile geben dem Komponisten sofort alle Möglichkeiten hochchromantischer Entfaltungen und Verschachtelungen in Umkehrungen, rhythmischen Vergrößerungen oder Verkleinerungen, in Engführungen. Doch nicht genug solcher lustvollen Kompliziertheit, beginnt Glasunow eine

zweite Fuge mit demselben intervallischen Material des ersten Themas, aber in gänzlich neuer Metrik und Rhythmik in einem 6/8-Takt. Als Coda erscheint das erste Thema, nun monumental ausharmonisiert. Den strengen Stil der motivischen „Durcharbeitung“ behält Glasunow auch in einer Gattung wie der „Fantasie“ bei. Im Grunde handelt es sich um ein einziges Motiv, das unzähligen rhythmischen und harmonischen Veränderungen unterworfen wird, das Thema des zweiten Satzes bildet und sogar der abschließenden Fuge. Die immer größer werdende Verdichtung beinhaltet auch eine Überlagerung des Themas in drei verschiedenen rhythmischen Größen und einer drastischen und reibungsvollen Ausharmonisierung.

© 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.

Äußerlich 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 Gehäusestück 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) melodiebeton 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 œuvres sur ce CD – du Finlandais Jean Sibelius, du Tchèque Antonín Dvořák et du Russe Alexandre Glazounov – nous donnent un aperçu de la relation entre la technique de composition et l'identité nationale. Comme les œuvres très différentes de Dvořák et de Glazounov le démontrent, chaque compositeur a dû apprendre à écrire des fugues et tous les trois compositeurs ici désirèrent contribuer au sens de sentiment national dans son propre pays.

Jean Sibelius (1865-1957)

Johan Christian Julius ("Jean") Sibelius est né dans une famille de langue suédoise bien qu'il apprit le suédois à un jeune âge. Il étudia à Helsinki (d'abord comme étudiant de droit), puis à Berlin avec Albert Becker et à Vienne avec Karl Goldmark. Sa première production est dominée par la musique de chambre mais, après avoir percé en 1892 avec *Kullervo*, la musique orchestrale devait occuper une position de premier plan dans son œuvre. Malgré la remise d'une petite pension d'état en 1897, sa situation financière resta précaire la majeure partie de sa carrière. Les pierres angulaires de sa production riche et variée sont ses sept symphonies complétées par une série impressionnante de poèmes symphoniques, un concerto pour violon, diverses partitions pour scène et un grand nombre de pièces pour piano, chansons, œuvres chorales et autres compositions. Pendant la première décennie du 20^e siècle, le romantisme de sa musique première fit place à un classicisme croissant et ensuite à un mode d'expression extrêmement concentré qui fut allié, dans les symphonies tardives, à une approche hautement originale de l'écriture symphonique où la forme était de plus en plus déterminée par le contenu, aboutissant à la *septième symphonie* en un mouvement (1924). Plusieurs des œuvres principales de Sibelius – y compris les symphonies et le concerto pour violon – ne sont pas à programme dans quelque sens significatif du terme. Parmi ses principales sources d'inspiration dans d'autres œuvres pendant se

trouvent l'épopée nationale finlandaise le *Kalevala* (par exemple dans la *Suite de Lemminkäinen*, *La Fille de Pohjola* et diverses chansons chorales et cantates), la longue lutte de la Finlande pour son indépendance de la Russie (célèbre dans *Finlandia*) et la propre réponse de Sibelius à la nature et au milieu environnant (par exemple dans *Tapiola*). A la fin des années 1920, l'auto-critique de Sibelius devint de plus en plus impitoyable et il produisit très peu de nouvelle musique au cours des vingt-cinq dernières années de sa vie, quoique la croyance populaire qu'il arrêta complètement de composer ne soit pas tout à fait juste.

La musique pour orgue occupe une place relativement modeste dans la production de Sibelius et toutes ses pièces solos pour orgue proviennent de la dernière phase active de sa carrière – tandis qu'il travaillait sur la *huitième symphonie*, une œuvre qu'il détruisit presque certainement. La majestueuse *Intrada* op. 111a fut pensée à l'origine comme quatrième mouvement d'une suite pour orgue en cinq mouvements. La suite ne fut jamais terminée quoique des esquisses des mouvements externes, *Preludium* et *Postludium*, aient survécu. L'*Intrada* fut créée par John Sundberg à un service d'église solennel à Helsinki le 22 août 1925 dans le contexte d'une visite d'Etat du roi Gustave V de Suède, et elle est devenue une sorte de pièce de parade pour les organistes finlandais.

On dit qu'Aino, la veuve de Sibelius, en réponse à une demande de Joonas Kokkonen, aurait révélé que les idées de la *huitième symphonie* avaient probablement fait leur chemin dans la pièce pour orgue *Surusoitto* (*Musique funèbre*) op. 111b (1931). Les quarts modernes sévères dans cette pièce habitent certainement un nouveau monde sonore défiant, très différent de celui de la sereine *sixième symphonie* ou de la noble *septième*. Bien qu'elle partage son numéro d'opus avec l'*Intrada*, la *Musique funèbre* fut écrite bien indépendamment en 1931 pour les funérailles de l'éminent artiste finlandais Akseli Gallen-Kallela (Axel Gallén). En compagnie de Sibelius et du chef d'orchestre Robert Kajanus, Gallen-Kallela était une figure de proue des soirées de "Symposium" au changement de siècles, et Sibelius tint les cordons du drap mortuaire aux funérailles.

Sibelius arriva à un rang élevé parmi les francs-maçons finlandais; *Avaushymni* (*Hymne d'ouverture*) et *Surumarssi* (*Marche funèbre*) forment une partie de la *Musique rituelle maçonnique* à laquelle il donna le numéro d'opus 113. Cette partition consiste surtout en chansons pour ténor et harmonium quoique les deux mouvements enregistrés ici soient purement instrumentaux. Ils furent créés à Helsinki le 12 janvier 1927 par Arvi Karvonen.

© Andrew Barnett 2000

Antonín Dvořák (1841-1904)

Pendant quelques années, Dvořák travailla comme organiste et altiste mais, en 1873, il perça comme compositeur avec *Hymnus: Dedicové bílé hory* (*Hymne: Les héritiers de la montagne blanche*). Il obtint des doctorats honorifiques à Prague et à Cambridge. Au zénith de sa carrière de compositeur, il accepta un poste de professeur de composition à New York (la *Symphonie du "Nouveau Monde"*) mais, en mal du pays, il quitta la ville après deux ans et demi. En 1904, au cours des préparations pour un festival massif de musique dans lequel la musique de Dvořák devait occuper une place centrale, le compositeur de 63 ans eut une attaque et mourut. Plus de 10,000 personnes suivirent son cercueil. Un pouvoir religieux fondamental et la musique du peuple de son pays furent à la base de son inspiration. Il dit un jour: "Rien ne devrait être trop bas ou trop insignifiant pour un musicien. Quand il marche sur la rue, il devrait prêter attention à tout garçon qui siffle, chaque chanteur de rue ou joueur aveugle d'orgue de Barbarie. Je suis moi-même parfois si captivé par de telles gens que je trouve difficile de m'en éloigner parce que chaque fois je capte, ou pense que j'entends, un fragment d'un thème mélodique répété qui sonne comme la voix du peuple. On devrait se rappeler de ces choses et personne ne devrait se penser trop sublime pour utiliser de telles sources d'inspiration." Il se décrit lui-même une fois comme "un simple musicien tchèque" et il n'était pas troublé par la contradiction de ne considérer que ceux "qui ont produit quelque chose d'original" comme de "vrais compositeurs".

A part quelques exercices en harmonie, seule la dernière œuvre des années d'études de Dvořák a survécu. Elle est intitulée "Essais de composition en / préludes et fugues / par / Anton Leopold Dvořák / élève de seconde année / à l'Ecole d'Orgue de Prague / 1859." Avec cette œuvre, le jeune compositeur termina ses études de théorie musicale à l'Ecole d'Orgue de Prague. Selon Josef Krejčí, directeur de l'école, il était "Excellent mais plus dans le sens d'un talent pratique." Les réalisations théoriques de Dvořák étaient jugées plus faibles. Les préludes sont de petits exercices agréables en forme de chanson, harmonie et contrepoint. Les fugues sont des œuvres d'étudiant enchanteresses où on peut facilement discerner les lois de l'écriture fuguée: sujet, contresujet, strette, inversion, modulations: l'élève a travaillé avec diligence et maîtrise maintenant ses devoirs. Mais pour voir ce qu'une fugue peut réellement être quand on exploite la liberté entière de ses possibilités formelles, on doit se tourner vers le troisième compositeur sur ce CD: Alexandre Glazounov. Une comparaison entre ces œuvres fait facilement apparaître que, malgré la rigidité originale de sa forme, la fugue offre finalement une liberté que d'autres genres – la forme de sonate par exemple – ne peut pas égaler. Elle explique aussi pour-

quoi l'étude de la fugue est restée l'une des disciplines musicales les plus importantes de l'époque baroque jusqu'à ce jour: nulle part ailleurs le compositeur ne peut mieux apprendre la "logique" du développement musical tout en donnant, en même temps, libre cours à son imagination.

Alexandre Glazounov (1865-1936)

La mère de Glazounov était une pianiste de grand talent et Alexandre composa à partir de l'âge de 11 ans. A 16 ans, il fut étiqueté de prodige après l'exécution de sa *première symphonie* à St-Petersbourg; Alexandre Borodine l'appela un "enfant de fortune" et Mily Balakirev en parla comme d'un "jeune Glinka". Le musicologue Evans décrivit sa "maîtrise presque troublante du contrepoint" et, deux ans plus tard, Franz Liszt émit l'opinion que "le monde entier parlera de lui". De 1879 à 1881, il étudia privément avec Nikolai Rimsky-Korsakov qui devint ensuite un ami. "Comme élève, il n'avait pas tellement besoin d'aide; son développement musical allait de l'avant non pas de jour en jour mais d'heure en heure." En 1899, il fut nommé professeur de contrepoint et d'instrumentation au conservatoire de St-Petersbourg et, en 1905, il devint directeur de cette institution bien qu'il n'eût lui-même jamais fréquenté de conservatoire. Glazounov fut l'une des figures les plus importantes en musique russe et il fut considéré, même de son vivant, comme "le dernier des classiques" dans l'école nationale russe. A cause de ses huit symphonies, il fut qualifié du "Brahms russe". Il sauva Chostakovitch de l'inanition pendant les années de la révolution. Il entretenait une grande admiration pour Liszt mais une attitude plus hostile à l'égard de Richard Strauss. Igor Stravinsky écrivit dans ses mémoires que le compositeur Anton Rubinstein trouvait la musique de Glazounov "trop moderne". Il attacha beaucoup de prix à la meilleure technique de composition, arrangea des mélodies hongroises, grecques, espagnoles, polonaises, finlandaises, orientales et médiévales ainsi que des thèmes folkloriques russes. Le compositeur et musicologue Boris Vladimirovitch Asafiev qualifia ses mélodies de "méditatives-chantantes" et confirma son "sens pour les voix intérieures". Après avoir représenté l'Union Soviétique au Congrès Schubert à Vienne en 1928, Glazounov émigra, amer, à Paris. Dans ses *Préludes et fugues* et dans la *Fantaisie pour orgue* (dédiée à Marcel Dupré), Glazounov s'immergea dans le style de Bach. Ainsi, et à cause d'un intérêt pour l'orgue qui s'intensifia avec les années, Glazounov annonça l'appréciation accrue de la musique de Bach en Russie.

La "maîtrise troublante du contrepoint" sur laquelle écrivit Evans est évidente dans le *Prélude et fugue en ré majeur* op. 93 (1906-07), le *Prélude et fugue en ré mineur* op. 98 (1914) et la *Fantaisie pour orgue* op. 110 (1934-35). Ce que Glazounov crée et développe ici à partir d'une

seule cellule musicale rappelle l'œuvre de Johannes Brahms avec les cellules musicales – l'élément stylistique qu'Arnold Schoenberg appela "variation développante" et qui le mena à décrire Brahms comme "le progressif" dans son célèbre essai de 1933. Il montre aussi que la qualité d'une fugue ne peut qu'égaliser celle de son invention thématique. Le thème de la fugue en ré majeur est anticipé dans le prélude où il reçoit déjà une préparation soignée. Il y a à peine une note dans la fugue qui ne provienne pas de l'action thématique. Le thème de la fugue en ré mineur, en 4/4, est dodécaphonique – quoique sans le ré dièse. Sa gamme d'ouverture dorienne, son caractère chromatique et ses deux sections motiviques fournissent immédiatement au compositeur toute occasion concevable pour les développements hautement romantiques et les capsules d'inversion, d'expansion ou diminution rythmique, ou de *stretto*. Et pourtant, pas satisfait de savourer de telles complexités, Glazounov se lance ensuite dans une seconde fugue avec le même matériel intervallaire que le premier thème, mais avec un mètre et un rythme tout à fait différents, en mesures à 6/8. Comme coda, le premier thème apparaît avec des harmonies monumentales. Glazounov garda même le style strict et le travail motivique dans un genre comme la fantaisie. Elle repose fondamentalement sur un seul motif soumis à d'innombrables modifications rythmiques et harmoniques; il sert aussi de thème au second mouvement et même à la conclusion de la fugue. L'accroissement continu de la densité musicale permet une superposition du thème dans trois grandeurs rythmiques différentes et une harmonisation sévère et discordante.

© 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 construisait un instrument pour une construction romane ou une 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 sensation 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 © 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	II. Manual Positiv und Solo, schwellbar	III. Manual Schwellwerk	Pedal z.T. schwellbar
Principal 16	Gedackt 16	Quintade 16	Untersatz 32
Principal 8	Principal ¹⁰ 8	Bourdon 8	Principal 16
Rohrflöte 8	Doppelflöte 8	Dolce 8	Subbass 16
Flüte harmonique ¹ 8	Salicional ¹⁰ 8	Flauto traverso ¹ 8	Violon 16
Gambe 8	Unda maris 8	Viola da Gamba 8	Gedackt ⁹ 16
Octave 4	Gedackt ¹⁰ 8	Voix céleste 8	Octavbass 8
Flüte douce 4	Octave 4	Flöte ² 4	Salicional ⁹ 8
Quinte 2 2/3	Hohlflöte 4	Viola 4	Gedackt 8
Octave 2	Nasard 2 2/3	Piccolo ³ 2	Octave 4
Kornett ¹⁴ 2-5f.	Flageolet ⁴ 2	Harmonia ætherai 3-5f.	Posaune 16
Großmixture ¹⁵ 5f	Terz 1 3/5	Bombarde ⁸ 16	Basstrompete 8
Mixture ¹⁶ 5f.	Flautino 1	Trompette harmonique ⁶ 8	Tenortrompete 8
Trompete 16	Progressio 3-5f.	Clairon harmonique ⁷ 4	Clarine 4
Trompete 8	Trompete 8	Oboe 8	
Clarine 4	Klarinette 8	Vox humana 8	
	Tremulant schwach	Tremulant stark	
	Solo ¹¹		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
			Registerrcrescendo
			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 schwellbar;

⁶ doppelte Becherlänge ab c²; ⁷ doppelte Becherlänge ab c²; ⁸ C-Gs halbe Becherlänge;

⁹ schwellbar, mit Schweller 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-Mixture; ¹⁵ im Diskant auf 32 Fuß; ¹⁶ im Diskant auf 8 Fuß

Hans-Ola Ericsson

