

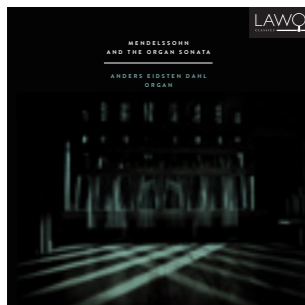
A close-up photograph of several organ pipes, showing their intricate metalwork and flared tops. The pipes are arranged in a row, with a central pipe that is slightly taller and more prominent. The background is dark, making the metallic surfaces of the pipes stand out. On the far left, there is a solid yellow vertical bar.

# **CTCOM — COMPENDIUM OF 20TH CENTURY ORGAN MUSIC**

**Orgelkonserter i Oslo domkirke  
høsten 2016 — vinteren 2017**

# UTGIVELSER FRA LAWO CLASSICS

Besøk vår butikk **LAWO Store** ved Konserthuset!  
Se [facebook.com/lawostore](https://www.facebook.com/lawostore) for adresse, åpningstider og informasjon om minikonsertene.



(LWC1108)  
**MENDELSSOHN  
AND THE ORGAN  
SONATA**

Anders Eidsten Dahl  
– orgel



(LWC1091)  
**CREDO**  
A COMPOSER  
PORTRAIT OF  
TROND H.F. KVERNO

Bergen Domkor  
Kjetil Almenning  
– dirigent  
Arnfinn Tobiassen  
– orgel



(LWC1103)  
**THE ORGAN OF  
OSLO CATHEDRAL**

Kåre Nordstoga  
– orgel



(LWC1087)  
**BACH  
SONATAS**

Kåre Nordstoga  
– orgel



(LWC1102)  
**GOD SAVE  
THE KING**

Halgeir Schiager  
– orgel



(LWC1078)  
**ELEMENTA  
PRO ORGANO**

ORGAN WORKS  
BY EGIL HOVLAND  
Anders Eidsten Dahl  
– orgel

## CTCOM – COMPENDIUM OF 20TH CENTURY ORGAN MUSIC

### Programoversikt

17.09.2016 KONSERT I – SWANSONG

Christof Pülsch spiller Vierne, Vaughan Williams, Reger, Satie

24.09.2016 KONSERT II – UNDER PRESSURE

Michael Dierks spiller Messiaen, Distler, Hark, Bresgen, Karg-Elert, Pepping

01.10.2016 KONSERT III – IN EXILE

Anders Eidsten Dahl spiller Hindemith, Valen, Krenek, Schoenberg

08.10.2016 KONSERT IV – ZERO HOUR

Philip Schmidt-Madsen spiller Messiaen, Britten, Reda, Heiller, Hambraeus, Nørsgaard

18.02.2017 KONSERT V – OPEN SPACES I

Anders Eidsten Dahl spiller Heiller, Ives, Martin, Eben, Matter

25.02.2017 KONSERT VI – OPEN SPACES II

Philip Schmidt-Madsen spiller Langgaard, Rautavaara, Mørk Karlsen, Møller, Nilsson, Hovland, Nørholm, Sallinen, Schönberg

04.03.2017 KONSERT VII – DAS UNERWÜNSCHTE KONZERT

Christof Pülsch spiller Ligeti, Yun, Brandmüller, Scelsi

11.03.2017 KONSERT VIII – OPEN SPACES III

Michael Dierks spiller Harvey, Hambraeus, Krenek, Ingham

Alle konsertene kl. 12.00 i Oslo domkirke. Verkinnføringer ved organistene fra kl. 11.00. Billetter kr 150. [www.facebook.com/ctcom.festival](https://www.facebook.com/ctcom.festival)

Kjøp CD-ene på [lawostore.no](https://www.lawostore.no)

Mens du leser dette, står det et orgel i St. Buchardi-kirken i Halberstadt, omtrent midt i Tyskland, og spiller John Cages (1912–1992) komposisjon for orgel: *As Slow As Possible (ORGAN<sup>2</sup>/ASLSP)*. Det har det gjort siden 2001, ikke om igjen og om igjen, men som ett, nesten ubegripelig langt, sammenhengende stykke. Forrige akkordskifte skjedde i oktober 2013. Neste skal skje først i 2020. Etter planen skal stykket være ferdigspilt i 2640.

*ORGAN<sup>2</sup>/ASLSP* skal ikke spilles i løpet av denne konsertserien – heldigvis, vil noen si. Men det er et bemerkelsesverdig stykke musikk som løfter spørsmål som både komponister, musikere og lyttere har balet med gjennom store deler av det tyvende århundret – spørsmål om musikkens vesen, om tidens rolle, om individets betydning i musikkopplevelsen. Så langsomt som mulig, sier Cage, og vi blir nødt til å spørre oss selv: Hva menes egentlig med «mulig»? Når slutter noe å være musikk og gå over til å bli noe annet? Hvor er egentlig kunstverket – i komposisjonen, i utøvelsen eller i lytteropplevelsen?

—

Det er ingen overdrivelse å si at intet annet århundre hatt sett så store omveltninger innenfor kunsten som det tyvende. To verdenskriger, intens globalisering og livsendrende utviklinger innenfor transport, kommunikasjon og teknologi har snudd kulturen på hodet mer enn én gang. Her vi sitter nå, godt over på andre siden av millenniumskiftet, ser vi resultatet som en enorm pluralisme, der nesten alt finnes på én gang og alt er tilgjengelig hele tiden.

Selv om dette mangfoldet også gjelder orgelmusikken i dag, er det sjelden den som har gått i front for å utvikle de nye musikalske ideene. Som et instrument uløselig knyttet til kirken og den kristne tradisjonen tok det lang tid før orgelet skulle bli et verktøy for noen avantgarde. Mange av de musikalske revolusjonene, som bruddet med tonaliteten, den tidlige modernismen eller 60-talls-serialismen, fant sted ganske uten hjelp av orgelet. Det er først med Olivier Messiaens (1908–1992) nyskapende tonalitetsteorier og siden med György Ligetis (1923–2006) helt ekspressive og egenartede eksperimenter at orgelet virkelig blir et verktøy for avantgarden.

Man kan tenke seg at de tidligere komponistene gikk glipp av noe. Orgelet spiller på flere århundrer med tradisjon. Bare lyden fyller de fleste av oss med en viss overveldelse – få instrumenter kan både få en lytter til å føle seg så liten, og samtidig som del av noe virkelig stort, som orgelmusikken kan. Det er et mektig utgangspunkt å ha når man skal skape nye musikalske opplevelser hos folk.

Og det visste naturligvis også de mer tradisjonelle komponistene. Det er vanskelig å ikke bli grepet av Max Regers (1873–1916) innfløyte, Bach-inspirerte kontrapunkt eller Sigfrid Karg-Elerts (1877–1933) melodiske talent. Og orgelet ble vitterlig også brukt til moderne musikk. Paul Hindemiths (1895–1963) få, men betydningsfulle orgelverker er spennende eksempler på neoklassisk musikk der Hindemiths utvide tonalitet setter hodet i sving mens den romantiske uttrykksfullheten beholdes. Også Arnold Schoenberg (1874–1951) etterlot seg et fascinerende orgelverk, *Variasjoner over et resitativ* fra 1941. Temaet

tar i bruk alle skalaens tolv toner, men er likevel ikke skrevet strengt etter Schoenbergs signaturstil, tolvtone-teknikken.

Schoenberg selv peker faktisk på noen av utfordringene ved å skrive ny musikk for orgel i første halvdel av 1900-tallet. I et kort utkast til et essay fra 1904 med den ambisiøse tittelen *Die Zukunft der Orgel* (Orgelets fremtid), skriver han at orgelet, dette *kolossale apparatet* må forbedres dersom komponister skal ville skrive for det. Det har for mange muligheter for en enkelt utøver å håndtere ordentlig, og mangfoldet av klanger og effekter er *uansett relativt lite differensiert*. Han gjentar disse tankene i et brev fra 1949, hvor han også legger til at han ville foreslått et mindre omfattende instrument bygget for opptil fire utøvere, færre klangvalg, større toneregister, individuell dynamikk på hver tone og maksimum *én og en halv gang så stor som en skrivemaskin*.

Schoenbergs forslag ble aldri noe av, men orgelet har gjennomgått store endringer. Eklektiske og symfoniske orgler, den tyske Orgelbewegung (orgelbevegelsen eller orgelreformen), og historisk orienterte orgler. Men det var likevel ikke det som skulle gi grobunn for de store utviklingene innen orgelmusikken. Den amerikanske kirkemusikkforskeren Christopher S. Anderson trekker frem to hovedtrekk som for alvor dro orgelet ut av kirkens rituelle tradisjoner: Kulturell internasjonalisering og utøvernes tekniske utvikling.

Messiaen gir kanskje det beste eksemplet på denne *kulturelle internasjonaliseringen*. Som dypt kristen er mye av musikken hans religiøst

fundert, men Messiaen finner like mye musikalsk inspirasjon i andre sider av verden rundt ham, som i tonalitetsteori og – som en hengiven amatørornitolog – fuglesang. Internasjonalisering refererer altså ikke nødvendigvis til møtet mellom kulturer fra ulike land (selv om det gjør det også), men om muligheten til å blande tradisjoner og ideer for å skape nye former for musikalsk opplevelse og forståelse. Som mye annen klassisk musikk fra midt på 1900-tallet finner plutselig andre sjangre, inspirasjonskilder og utenommusikalske ideer veien inn i orgelmusikken, og orgelet finner veien ut av sin egen tradisjon, inn i jazzen, bluesen, og til og med rocken. Når Ligeti (1923–2006) og Giacinto Scelsi (1905–1988) kommer på banen med sine lydeksperimenter utover 60- og 70-tallet, er kontrapunkt og satsteknikk for lengst blitt kun en liten del av de musikalske mulighetene en komponist kan dra ut av et orgel.

Samtidig gjør et stadig mer etablert konservatorisystem at utøveres tekniske evner blir dyrket og utviklet, og orgelbenkene fylles med teknisk dyktige organister som kan spille nesten hva det skal være. I tillegg til tekniske forenklinger i instrumentene gjør de virtuose organistene det mulig for komponistene å virkeliggjøre enhver musikalsk ide med forrykende presisjon.

Ligetis *Volumina* (1962) er kanskje kulminasjonen av den ekspansjonen som foregikk – både innen ny musikk generelt, men spesielt for orgelmusikken. Det er musikk som fullstendig motsetter seg både melodi og rytme – ja, selve ideen om tidsforløp blir undergravd. I stedet etterstreber den en form for statisk stillstand, der store og små

cluster-klanger lever i og på og under og mellom hverandre, i et slags stillestående rom der klangene er fysiske størrelser og figurer mer enn melodiske eller harmoniske forløp i tid. Det er musikk fullstendig snudd på hodet, og låter temmelig snålt for alle som anser melodi, rytme eller harmoni som vesentlige elementer i et musikkstykke.

*Volumina* er også spesielt viktig i orgellitteraturen, fordi Ligeti aktiv valgte seg orgelet – dette tradisjonsbundne, ikke akkurat fleksible eller eksperimentelt anlagte instrumentet – for å virkeliggjøre disse nye musikalske ideene. Som en av svært få etterkrigskomponister gjorde han orgelet til sitt verktøy for å finne en form for det nye. Stykket er vilt og voldsomt, og de voldsomme utbruddene skal dessuten ha ødelagt et orgel i Sverige under innøvingen før urfremføringen i Bremen radio. Den dramatiske historien knyttet til fremførelsen, stykkets nyskapende form og den grafiske notasjonen (Ligeti benyttet seg av egne tegn og anvisninger, og droppet helt tradisjonelle notelinjer) befester *Volumina* som et vendepunkt i moderne orgelhistorie.

Det er som om Ligeti tøyser strikken for oss alle sammen. Landskapet som følger blir åpent for mer og mer, og lar de ulike eksperimentelle og tradisjonelle retningene fra begynnelsen og midten av 1900-tallet fortsette og utvikle seg. Også i Norden vokser orgelrepertoaret. Danske Per Nørgård (\*1932) bruker det gylne snitt som utgangspunkt for sitt orgelverk *Canon* fra 1971. Og Egil Hovlands (1924–2013) monumentale *Job* – ikke fullt så radikalt som mye av Hovlands tidligere musikk – er et av de mest omfattende verkene skrevet for orgel i

Norge. Flere velger også å gå i dialog med historien: Svenske Bengt Hambraeus (1928–2000) – som for øvrig var en inspirasjonskilde for nettopp Ligeti *Volumina* – skrev sin *Toccata Monumentum per Max Reger* i 1973, og i *Riflessioni* fra 1999 lar han seg aktivt inspirere av organisten Alf Linder (1907–1983) og Marcussen-orgelet i Oscarskyrkan i Stockholm.

Denne konsertserien går gjennom flere perioder og retninger innen orgelmusikken gjennom det tyvende århundret. Fra de første tiår-enes virtuose senromantikk og det fremvoksende Nazi-Tysklands restriktive ideer om «riktig» musikk, til eksilkomponistene i USA og senere etterkrigsmodernismen og den flerfoldige samtidsmusikken vi omgir oss med i dag. Det er musikk som kanskje ikke så ofte er å høre der de fleste hører orgelmusikk – enn så lenge er det fortsatt i kirken under gudstjeneste. Men det er musikk med kraft og betydning, som blander orgelets innebygde potensial for musikalsk stor-slagenhet med den utforskertrangen som preget oss gjennom hele forrige århundre, og som fortsatt lever i beste velgående i vår egen tid. Slikt kan det bli overveldende lytteropplevelser av.

—

*As Slow As Possible (ORGAN<sup>2</sup>/ASLSP)* ble opprinnelig skrevet for klaver i 1985, men Cage skrev den om for orgel på forespørsel fra Gerd Zacher i 1987. Denne ominstrumenteringen setter Cages idé på spissen – for der hvor pianotonen ubønnhørlig vil forsvinne etter relativt kort tid, kan orgeltonen i prinsippet vare evig. *As Slow As Possible* får

dermed et umulig perspektiv, for hvor langsomt er så langsomt som mulig når man har evigheten som mulighet?

Halberstadts tolkning gjør en sympatisk avgrensning. De ser 639 år bakover i tid, til år 1361, og Michael Praetorius' beskrivelse av orgelet i Halberstadt-katedralen – den tidligste dokumentasjonen vi har på en fast orgelinstallasjon. Med millenniumsskiftet som dreiepunkt lar de Cages musikk fylle like mange år ut i fremtiden, fra 2001 til 2640, som både en speiling av fortiden og en utstrakt arm inn i fremtiden på en gang.

Det er ingen tvil om at tretten knappe århundrer på ingen måte utgjør en evighet. Men med *As Slow As Possible (ORGAN<sup>2</sup>/ASLSP)* kan vi få en fornemmelse av hvordan musikken fra det tyvende århundret, i alle sine klanglige, konseptuelle og kunstneriske former, henger ubrytelig sammen med tiden lenge før oss, og vil leve lenge etter oss – klingende gjennom de potensielt evige tonene fra et orgel.

MAREN ØRSTAVIK



Omkring 1900 visar den traderade musiken tydliga tecken av slitning. Dur-moll-tonaliteten är utsatt av vittringar både inifrån och utifrån och de gamla formerna ekar tomma. Tonsättarna tvingas tänka nytt för att hålla liv i en konst som möts av en värld i blixtsnabb utveckling och förändring. Monarkier faller, folk är i uppror och lämnar sina hem, flyr till städerna och möts av nya utmaningar och fattigdom. Första världskriget raserar tydligt alla rester av den gamla ordningen och även den gamla tron och dess representanter har blivit maktlösa.

För musiken betyder det: Sonaten respektive symfonin, dessa alltjämt härskande former sedan ett århundrade tillbaka förlorar sin makt och måste förnyas eller försvinna. Anton Bruckner och Gustav Mahler tänjer deras gränser till det ofattbara, Arnold Schönberg skapar först extremt invecklade orkesterverk i den gamla världen innan han förkastar allt och skapar en avskalad musik som delvis även överskrider gränsen till språk och skådespel. Béla Bartók inser den traderade folkmusikens kraft och närmar sig utvecklingen från ett annat håll. Igor Stravinsky tar upp de impulsiva rytmerna från en hednisk ritual. Claude Debussy upptäcker främmande klanger och traditioner i fjärran länder som öppnar helt nya rum för den västerländska musiken. Franz Liszt experimenterar redan under 1880-talet med musik «utan tonalitet». Allt för att undkomma ett tonspråk och en formkanon som verkar förlegat, eftersom världen som framkallat dem inte längre finns. Denna utveckling når nästan alla genrer och instrument, vare sig det gäller opera, kammarmusik, balett eller den symfoniska musiken.

Och orgeln? Den verkar trots allt vila i sin törnrosasömn, skyddat och inhöljd men även kvävd i kyrkans famn. Orgelmusiken – liksom kyrkan – har alltid visat sig vara ihållig och trög i förhållande till omvärldens förändringar. Varje utveckling når kyrkan och dess musik långt senare än sin världsliga motsvarighet. Var kyrkan under 1700-talet och långt in i 1800-talet det enda rummet där folk kunde uppleva något av en gudomlig glans och den hissande känsla av ett mäktigt instrument som kunde föra själen i himmelen så har kyrkan under 1800-talets andra hälft förlorat sitt monopol. Glansen har bleknat och det patina låter sig inte så enkelt putsas bort. Även om orgeln har lyckats ta sig in i en hel rad borgerliga konsertsalar har den aldrig kunnat erövra tonsättarnas hjärta, och definitivt inte publikens eller musikernas. Den verkar stel och obevekligt kall bredvid en vibrerande, ja rentav oscillerande orkester med alla sina färger och stadigt växande styrka. Det finns – bortsett från César Franck – ingen nämnvärd tonsättare som under 1800-talet på allvar intresserad sig för orgeln. All musik för den uppstår i ett slags getto i kyrkan och förblir där.

Ändå kan något förnimmas under ytan. Det sker något, om än lite senare och mindre radikalt än i konsertsalarna och salongerna. I inledningen av 1900-talet börjar kromatiken även här smula sönder tonaliteten och därefter riktar sig blicken på instrument som byggts före den industrialiserade tidens normerade och likformiga orglar. Men först efter århundradets andra stora katastrof – totalitarismen och andra världskriget som dess följd – greps även orgelmusik av en ny anda. Under en kort period i början av 1950-talet – tack vare Olivier

Messiaen – är orgeln med i allra första raden när det gäller att prova nya vägar. Detta blir utgångspunkten för en utveckling som tar ordentligt fart i det ögonblick György Ligeti släpper sitt verk *Volumina*, milstolpen som delar orgelmusiken i ett före och ett efter. Sedan dess har musik vuxit fram som ägnar sig åt att söka nya klanger, nya speltekniker och nya infallsvinklar på orgeln – både liturgiskt och som konsertinstrument.

Ett stort hinder för den nya orgelmusiken har visserligen organisterna själva varit. Förutom några få specialister – t. ex. Gerd Zacher i Hamburg och senare i Essen, Torsten Nilsson i Stockholm eller Egil Hovland i Oslo – har många aldrig brytt sig om samtida musik. Det verkar först idag, en bra bit in i 2000-talet, som den så kallade Nya musiken (som esomoftast redan är mer än 50 år gammal) möjligen kan erövra sig en plats i kyrkans liv. Och ändå finns mycket orgelmusik från 1900-talet som fortfarande alltför sällan uppförs.

Denna serie av konserter vill att den musik som visar varifrån den nya orgelmusiken kommer, vilka vägar den tagit och var den idag kommer till sin rätt.

CHRISTOF PÜLSCH

## SWANSONG (CA. 1900–1920)

17. SEPTEMBER 2016

### Christof Pülsch

—

#### Louis Vierne (1870–1937)

*Quatrième Symphonie en sol mineur*, op. 32 (1914)

- Prélude (Quasi lento)

#### Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

*Three Preludes Founded on Welsh Hymn Tunes* (1920)

- Bryn Calfaría
- Hyfrydol

#### Max Reger (1873–1916)

*Phantasie und Fuge d-Moll*, op. 135b (1916)

#### Erik Satie (1866–1925)

*Messe des pauvres* (1895)

- Prière pour le salut de mon âme

#### Louis Vierne

*Quatrième Symphonie en sol mineur*, op. 32 (1914)

- Romance (Adagio molto espressivo)
- Final

## KONSERT I – SWANSONG

**Louis Vierne** håller i sina sex symfonier fast vid den symfoniska traditionen och ifrågasätter inte den givna formen: två teman av mer eller mindre motsatt karaktär ställs mot varandra och bildar grunden för den fyrsatsiga sonatform som utvecklats sedan Haydn och Beethoven, och som **Vierne** i nästan alla sina symfonier utvidgar med en femte sats. Hans tonspråk har sin grund i Richard Wagners Tristan-harmonik från 1850-talet som har anammats för orgeln av César Franck och Charles-Marie Widor, vilka båda skulle bli präglade för **Viernes** utveckling som tonsättare. Han skrev sin fjärde symfoni 1914 i en period av tilltagande motstånd, efter en smärtsam skilsmässa, ett komplicerad benbrott och sin sons död i tuberkulos. Symfonin bär en rätt så dyster prägel: första satsen börjar med något slags olycksbådande dödslockor och två teman som båda betonar den förminskade kvinten och därmed ger dem en mörk karaktär. Även om musiken ännu står kännbart på den senromantiska harmonikens grund (tonarten är g-moll) så gör den påtagliga användningen av kromatik (d v s av klaverets alla tangenter oavsett svarta eller vita) att harmoniken börjar ge vika för de enskilda stämmornas expressivitet. Först i fjärde satsen lossnar något av den spänningen som byggts upp i första, för att sedan i sista satsen åter kastas tillbaka till en förtvivlad kamp utan utväg.

Även **Max Reger** rör sig säkert inom de givna formerna, men i motsatts till Vierne blir inte den romantiska symfonin och Richard Wagners kromatiska harmonik hans ledstjärna utan istället barocktiden och den store Johann Sebastian Bach. Han använder sig gärna av klassiska former liksom trio, passacaglia, variationer, menuett och –

inte minst – preludium/fantasi och fuga, där han jämte sin extremt expressiva stil och den överdådiga kromatiken även kan visa sin utpräglade kontrapunktiska förmåga. I fantasi och fuga i d-moll lyser även den klassiska sonatformen igenom: fantasin representerar första satsen, fugans första tema den andra (långsamma), fugans andra tema scherzot och båda temanas kombination den sista satsen och slutapoteosen, en idé som redan finns hos Franz Schubert.

**Ralph Vaughan Williams** kommer liksom **Vierne** och **Reger** ur traditionen, men väljer en annan väg för att hitta nya vägar ur den. Liksom andra i sin tid fascineras han av sitt hemlands (han är engelsman med walesisk påbrå) folkmusik, vilket ger upphov till ett tonspråk som oscillerar mellan den traditionella dur-moll-tonaliteten och en modal harmonik. Dessutom visar de preludier över walesiska koralmelodier – särskilt det tredje – ett säreget melodiskt tänkande som ibland inte alls verkar bry sig om samklangerna som uppstår.

Långt ifrån alla traditioner och insnärjd i en alldeles egen musikalisk värld är fransmannen **Erik Satie**. Hans musik låter sig omöjligt klassificeras eller ens beskrivas med den klassiska vokabulären, vare sig den handlar om harmonik, melodik, rytmik eller form. I denna mån går han längre än **Vierne**, **Reger** och **Vaughan Williams**, fast han är den äldste av de tonsättare som finns representerade i denna konsert. Treklangerna i *Messe de pauvres* rör sig fritt och nästan svävande utan alltför detaljerat noterade notvärden i ett tonalt vakuum, och den mässan som stycket påstår sig vara blir tillintetgjort

genom sina ironisk-patetiska titlar. Denna musik vill inget och allt samtidigt, är utan tradition och kräver ingen efterföljelse, och på så sätt förutspår den utvecklingen som senare tar gestalt under 1950-talet.

CHRISTOF PÜLSCH



## UNDER PRESSURE (CA. 1933–1945)

24. SEPTEMBER 2016

### Michael Dierks

—

### Olivier Messiaen (1908–1992)

*Les Corps glorieux* (1939)

- 
- 
3. L'ange aux parfums

### Hugo Distler (1908–1942)

*Wachet auf, ruft uns die Stimme. Orgelpartita*, op. 8 (1935)

1. Toccata
2. Bicinium
3. Fuge

### Friedrich Hark (1914–1941)

*Chemnitzer Orgelbuch* (1941)

Choralvorspiel «Wachet auf, ruft uns die Stimme»

### Cesar Bresgen (1913–1988)

*Neues Orgelbuch* (1942)

Orgelvorspiel zu einer Totenfeier, »Mitten im Leben wir sind«

### Sigfrid Karg-Elert (1877–1933)

*Trois impressions*, op. 72 (1909)

- 
2. Clair de lune

### Ernst Pepping (1901–1981)

*Toccata und Fuge über den Choral «Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfungen»* (1942)

## KONSERT II – UNDER PRESSURE

15

Redan i början av orgelns historia fanns ett samband mellan instrumentet och utommusikaliska idéer, framförallt när det gällde att försvara orgelmusik i sakrala rum. Denna konnotation understryker en särposition som orgeln har även idag bland instrumenten samtidigt som den tar del av socialhistorien eftersom det inte fanns speciella tankar om orgeln som instrument utan man komponerade för orgeln på ett speciellt sätt och med ideologiska idéer i baktanke: möjligtvis kan det påstås att orgeln provocerar ideologi.

Redan för Platon och Aristoteles var musiken en viktig del av uppfostringen och samhällets utbildning, men den mest extrema formen av förintagandet av musik och i synnerhet av orgeln ägde rum under fascismens tid i Tyskland. För nazisterna var politiska och musikaliska konstitutioner jämförbara: Adolf Hitler prisades ofta som landets främsta konstnär. Gemensamma sånger och en pseudo-liturgisk ordning var en viktig del för stora massidrottsevenemang likväl som för de s k *Reichsparteitage*, partiets sammankomster, och andra officiella firanden.

När de olympiska spelen ägde rum i Berlin år 1936 byggdes en monumentalorgel för kongresshallen i Nürnberg. Detta instrument med 220 stämmor skulle spegla Tredje rikets storhet, och lyssnaren skulle överväldigas av dess monumentalitet för att känna sig både obetydlig som individ och konfronterad med någonting storslaget. Nationalsocialistiska partiets sammankomster inscenerades som små *Gesamtkunstwerke*, man var mycket mer deltagare av en helhet än blott åskådare. Med hänsyn till musikupplevelsen strävades efter

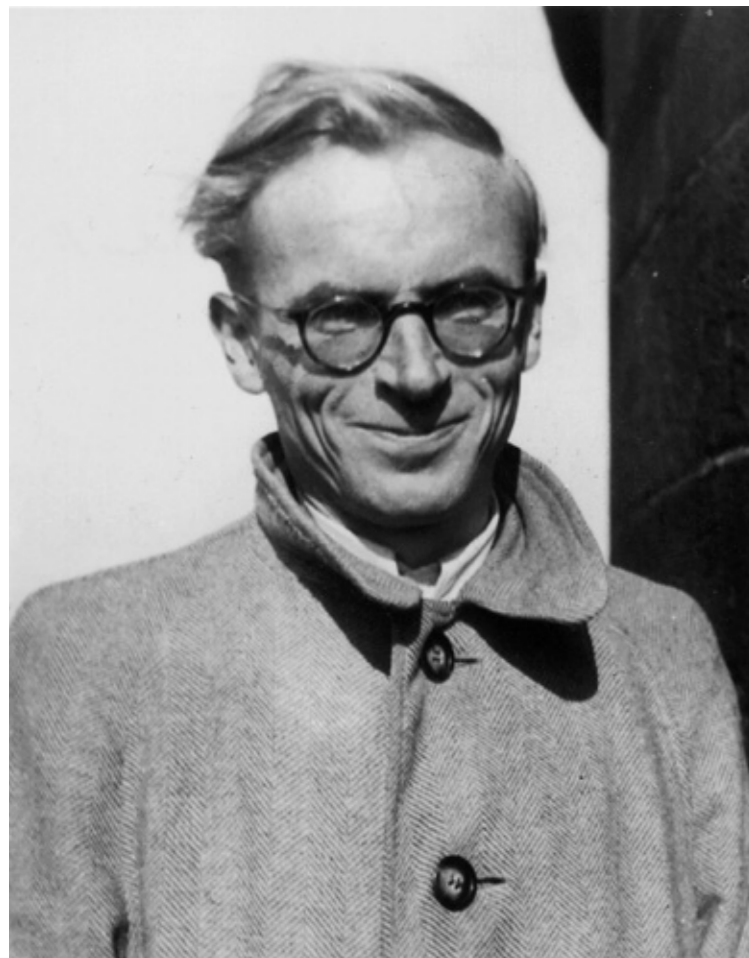
homogenitet av klangmassan och elementär kraft i orgelklängen som även skulle stödja och ackompanjera massornas sånger.

Representanter för kyrkorgeln hävdade vid upprepade tillfälle att Adolf Hitlers ande blåste genom orgeln precis som den gudomliga anden fanns i forna tider i orgelklängen. Ett sådant påstående innebar mellan 1933 och 1945 ingen blasfemi, tvärtom profiterade regimen av sina scenografier av sakrala allusioner. Orgeln kallades ett *sannerligen totalt instrument* (Herbert Haag) och var därför ett symboliskt instrument för folkets gemenskap, denna irrationella storhet som inte syftar på ett samhälle av individer utan ansågs uteslutande som helhet, som folk. Orgeln blev symbol för den totala makten, någonting opersonligt, objektivt och irrationellt, någonting som drar sig undan människans vilja och är tidlös, komisk, osv.

När det gäller tonsättare som var verksamma under 1930- och 1940-talet är det kanske mindre intressant på vilket sätt deras verk tillkom men vilket igenkännbart budskap ett tonspråk eller dokument hade för dåtidens lyssnare eller läsare. Det är dessutom viktigt att komma ihåg att nazisterna dömde ut skrivförbud men att det inte fanns ett tvång att skriva.

Musiken av **Sigfrid Karg-Elert** (1877–1933) som föddes i Leipzig var mycket populär i England och USA men i Tyskland blev han i slutet av 1920-talet starkt ifrågasatt. Redan då fanns det en kulturell miljö som präglades av nationalsocialistiska tendenser. Fastän han inte var jude publicerades hans namn av misstag i encyklopedin *Lexikon der Juden*





*in der Musik* (1940) vilket innebar ett faktiskt förbud att framföra hans musik. **Karg-Elert** överförde impressionismen på orgeln och hans kompositioner representerar en unik blandning av musikaliska influenser när många tonsättare i Tyskland samtidigt försökte förhålla sig till nya tendenser under 1920- och 1930-talet, och han representerar en stil som försvann i Tyskland under totalitarismen.

**Olivier Messiaen** (1908–1992) avslutade sitt arbete med cyklen *Les Corps glorieux* i augusti 1939, bara en vecka innan andra världskrigets början. Tema av de sju meditationerna är frågor om odödlighet, evighet och de uppståndnas liv. Liksom den kända kvartetten *Quatuor pour la fin du temps* handlar *Corps glorieux* om tidens ände och visar den stora kontrasten i kompositionsstilen jämfört med orgelstilen i Nazi-Tyskland.

**Hugo Distler** (1908–1942) representerar en grupp tonsättare som hoppades att kunna hantera utmaningen att kombinera arbetslängtan och karriär med statliga påtryckningar. Som så många andra försökte han att hitta en väg mellan anpassning och självständighet under nationalsocialisternas tid. Redan 1933 blev han medlem i NSDAP, men ändå utsattes han regelbunden för hinder och fiendtligheter på grund av hans kyrkomusikaliska komponerande. Samtidigt var **Distler** imponerad (som så många andra inom kyrkan) att de nya makthavare var mycket positiva för de nya idéerna som kom upp i Tyskland efter första världskriget så som sång- och ungdomsrörelsen (och som följd av detta också den så kallad orgelrörelsen). Med andra världskrigets början distanserade sig Distler alltmer från regimen.

1942 tog han sitt liv, antagligen på grund av hans psykiska labilitet och inte som regimen offer som det påstods länge i efterkrigstiden. Receptionen av **Distlers** liv och verk är även ett bra exempel för hur svårt det var att bearbeta nazisternas tid i Tyskland efter kriget.

**Ernst Pepping** (1901–1981) fanns med på s k *Gottbegnadetenliste*, ett dokument som Hitler själv undertecknade och som listade konstnärer av särskild betydelse för rikets kulturliv och skyddade dem från militärtjänst i krigets sista skede. När nationalsocialisterna kom till makten år 1933 hade **Pepping** redan avslutat sin experimentella fas. 1934 blev han lärare för musikteori och komposition i Berlin, en position som han troligen inte skulle ha fått utan en viss konformitet med de nya makthavarna. Deras nya klangideal försökte **Pepping** dock att tillkännage genom sin skrift *Stilwende der Musik*, ett dokument i delvis krigisk ton som hyllade den nederländska renässanspolyfonin. Som tonsättare profiterade **Pepping** mycket av att många av hans mer progressiva kollegor hade emigrerat eller belagts med skrivförbud. Intressant är att han även efter sammanbrott inte såg behovet att korrigera eller revidera sina skrifter – hans credo blev då det autonoma konstverket. Hans verk präglade den protestantiska kyrkomusiken i Tyskland starkt in i 1960-talet, även om dess estetiska närvaro idag är mycket liten.

**Friedrich Hark** (1914–1941) och österrikaren **Cesar Bresgen** (1913–1988) representerar en grupp tonsättare som var mycket aktiva i olika nationalsocialistiska föreningar och samband och komponerade framförallt orgelmusik för de pseudo-religiösa sammankomster

av partiet NSDAP. **Bresgen** anses som en av de mest produktiva tonsättarna av *Hitlerjugend*. Efter kapitulationen fick han, precis som **Ernst Pepping** i Tyskland, många utmärkelser, t ex tre *Musikpreise* av Österrikiska förbundsrepubliken. **Bresgen** och **Pepping** är därmed exempel hur svårt det var att bearbeta diktaturens estetiska katastrof i efterkrigets Tyskland.

MICHAEL DIERKS

## IN EXILE (CA. 1933–1945)

1. OKTOBER 2016

### Anders Eidsten Dahl

—

### Paul Hindemith (1895–1963)

*Orgelsonate I* (1937)

- Mäßig schnell – Lebhaft – Im Hauptzeitmaß
- Sehr langsam – Phantasie, frei – Ruhig bewegt

### Fartein Valen (1887–1952)

*Pastorale for orgel*, op. 34 (1939)

### Ernst Krenek (1900–1991)

*Sonata für Orgel*, op. 92 (1941)

### Arnold Schoenberg (1874–1951)

*Variations on a Recitative*, op. 40 (1941)

## KONSERT III – IN EXILE

19

I årene mellom de to verdenskrigene hadde regimene i Tyskland og Sovjetunionen sterke føringer på hva som var god smak og hvilke kulturuttrykk som gagnet staten og regimets ideologi. Nasjonalsosialismen i Tyskland og kommunismen i Sovjetunionen var autoritære regimer som ensrettet ideologi og tankesett og begrenset kunstneres uttrykkfrihet. Kunstnere som ikke oppfylte statens og ideologiens krav til god smak og oppbyggelig tematikk, ble latterligjort og forbudt framført og distribuert. Nasjonalsosialismen i Tyskland og kommunismen i Sovjetunionen kneblet uttrykk de så på som degenerert og – spesielt i Tysklands tilfelle – var knyttet til jøder eller det jødiske.

Mange kunstnere mistet i disse årene sine posisjoner, anseelse og levebrød, og ble tvunget til å gå i eksil. Ofte ble USA målet for emigrasjonen og modernismens viktigste videreutvikling fram til krigens slutt fant derfor sted i Amerika. Orgelet var ikke instrumentet der modernistiske komponister prøvde ut sine ideer i mellomkrigstiden (om vi ser bort fra Messiaen og Alains bidrag), og det er innenfor orgellitteraturen vi finner realiseringen av de mest nyskapende kunstneriske uttrykk og ideer. Likevel finner noen sentrale komponister *veien til* orgelet og skriver verker som tangerer samtidige trender innen kunstmusikken. De viktigste modernistiske bidragene kommer typisk nok ikke fra komponister som selv var aktive organister. Og et fellestrekk er at modernistiske verker fra denne tiden, som feks er representert på denne konserten, har svært tradisjonelle former som sonater, pastorale og tema med variasjoner.

Parallelt med den ideologiske situasjonen i mellomkrigstidens Europa

gjennomgår selve faget orgelbyggingen en reform. Det vi i dag omtaler som *orgelbevegelsen* var tre retninger innen orgelbygging: den alsassiske orgelreformen, mellomkrigstidens Orgelbevegelse i Tyskland (hvor Danmark etterhvert ble foregangslandet pga. 2. verdenskrig), og byggingen av *néo-classique*-orgler i Frankrike. Det var misnøyen med de fabrikk-framstilte orglene som tvang fram en bevegelse der man søkte tilbake til orgelets røtter; det mekaniske orgelet slik det ble bygget i barokken. Resultatet ble mangefasetert; det ekletiske orgelet hadde elementer fra flere stilarter og hadde fortsatt symfoniske klangmuligheter, mens andre instrumenter ble bygget som stilkopier av instrumenter fra 1700-tallet.

Mye av orgelmusikken som komponert i mellomkrigstidens Europa ble altså skrevet av komponister som ikke selv tjenestegjorde som organister og kirkemusikere. Verkene som bringer et nytt uttrykk inn i orgellitteraturen er heller ikke kirkemusikk knyttet til liturgiske handlinger.

**Paul Hindemith** (1895–1963) omtales gjerne som en av de store i musikkhistorien fra den første halvdel av 1900-tallet. Tre av de andre, Arnold Schoenberg (1874–1951), Béla Bartók (1881–1945) og Igor Stravinskij (1882–1971), var eldre enn **Hindemith**. Tyskland hadde ingen komponist av betydning før 1. verdenskrig som brøt med den senromantiske tradisjonen. Dette ble **Hindemiths** rolle på begynnelsen av 20-tallet. **Hindemith** skrev musikk for nesten alle besetninger og instrumenter, og orgelsonatene er endel av hans livsverk med å skrive en sonate for alle instrumenter (!). I tillegg til kammermusikk

for orgel og strykere og en orgelkonsert, skrev han tre orgelsonater mellom i 1937 og 1940. **Hindemith** underviste komposisjon ved konservatoriet i Berlin mellom 1927 og 1936, men sa opp sin stilling da musikken hans ble stemplet som *entartet* og ble forbudt av nazi-regimet. Han ble stemplet som representant for den *jødisk-støttede musikalske bolsjevisme* og nazistene forbød oppførelsen av operaen *Mathis der Maler*. **Hindemith** emigrerte først til Sveits i 1938 og til USA få måneder etter krigsutbruddet og ble der, kun med få avbrudd, til 1953.

Orgelmusikken **Hindemith** komponerte er sekulær, og er ikke knyttet til kirkemusikk. Det er tydelig at **Hindemiths** orgelsonater krever et *moderne*, eklektisk instrument med setzerkombinasjoner, svellverk og symfoniske klangmuligheter, men også gjerne kombinert med neobarokke stemmer. Selv om **Hindemith** var en multi-instrumentalist og behersket en rekke instrumenter selv, var orgelet forholdsvis fremmed for ham. Han uttalte selv: *Ich bin kein Orgelfachmann*. I orgelsonatene kombinerer **Hindemith** neoklassisk harmonikk med romantisk dynamikk og frasering. Den første sonaten fra 1937 er hans lengste for orgel og også den mest kompliserte. Verket har en nærmest symfonisk oppbygning der mye av realiseringen av det klanglige resultatet er overlatt til utøveren. Sonatens første sats tar utgangspunkt i den klassiske sonatesatsformen med kontrasterende hovedtemaer og sidetemaer. Sonatens andre sats er delt i tre deler og åpner med en uttrykksfull triosats som etterfølges av et toccatalignende avsnitt. Verkets siste sats har en rolig karakter og sonatens avslutning er et langt parti i pianissimo.

**Fartein Valen** (1887–1952) hadde sine første leveår som misjonærbarn på Madagaskar. Han viste tidlig musikalske talenter og fikk en grundig skolering som pianist og komponist i Berlin. Etter en periode der han komponerte i en senromantisk stil, fant han ut at hans kunstneriske vei videre var avhengig av en frigjøring fra tonaliteten. Denne overbevisningen holdt han fast ved hele livet, tross mye motstand. Som modernistisk komponist i et lite land som Norge – et land der Edvard Griegs (1843 – 1907) storhet skygget over det meste av musikklivet – møtte han kraftig motbør for sitt musikalske uttrykk. Tross endel viktige støttespillere, valgte han å gå i *kunsterisk eksil* på Valestrand på vestlandet for å kunne arbeide i fred. I selvpålagt eksil levde han en spartansk tilværelse sammen med sin søster, og startet hver dag med å komponere en fuge. Denne tilsynelatende litt forsiktige og beskjedne mannen viste en enorm skaperkraft og uttrykksevne som gjør ham til en av de viktigste komponistene i Norge og Skandinavia. Organisten Magne Elvestrand (1914–1991) bestilte et orgelverk av **Valen**, som selv hadde tatt orgelundervisning som ung. I 1939 komponerte han Preludium og fuge. *Pastorale* ble skrevet samme år, et verk som er inspirert av El Grecos (1541–1614) maleri *Anbetung der Hirten* (Hyrdenes tilbeldelse). Mer enn en musikalsk skildring av maleriet, ønsket **Valen** å formidle bildets fortattede stemning. *Pastorale* er et kontrapunktisk mesterverk i **Valens** helt personlige, atonale musikalske språk, og et lite univers av motiviske forbindelser og sammenhenger.

**Ernst Krenek** (1900–1991) ble født i Wien og virket som kunstner gjennom syv tiår. **Krenek** var et såkalt vidunderbarn og komponerte



allerede fra 7-års alderen. Han har etterlatt seg en enorm produksjon for de fleste besetninger og innen forbausende mange av 1900-tallets stilarter. Han komponerte tidlig musikk i senromantisk stil, og ble en av samtidens mest kjente komponister over natten da hans opera *Jonny spielt auf* fra 1927 slo an internasjonalt. Operaen er skrevet i en slags jazz-stil (!), og ble en kjempesuksess i hele Eurpopa. Operaen ble oppført i USA allerede i 1929. **Krenek** orienterte seg etterhvert i modernistisk retning og hentet impulser fra flere miljøer i Europeisk avantgardmiljø, bla fra det modernistiske miljøet i Wien knyttet til Anton Webern (1883–1945) og Alban Berg (1885–1935), og hos den franske komponistgruppen Les Six som tok avstand fra senromantikken og impresjonismens mestre.

**Krenek** ble feilaktig omtalt som jøde og ble stemplet som kulturbolsjevik i Tyskland. Verkene hans ble hindret framført og arbeidsforholdene ble stadig vanskeligere. I 1938, under sitt andre USA-opphold, ble han tvunget til å bli værende siden Tysklands annektering av Østerrike gjorde det umulig for ham å vende hjem. Han ble amerikansk statsborger i 1945 og døde i California i 1991. På 1920-tallet orienterte **Krenek** seg mer og mer mot et modernistisk uttrykk, og fjernet seg fra tonaliteten ved å skrive musikk i Schoenberg-inspirert tolvtonestil. Det er spesielt interessant å merke seg at to av de viktigste modernistiske verkene for orgel fra første halvdel av 1900-tallet, ble skrevet av komponister fra Tyskland og Østerrike – i eksil i USA.

Både **Kreneks** orgelsonate og **Arnold Schoenbergs** (1874–1951) *Variations on a Recitative* ble skrevet i 1941. Anledningen var en fore-

spørsmål fra forleggeren Gray som utgav en noteserie med samtidsmusikk for orgel. Og for begge komponister var dette deres første orgelverk. Men det var **Krenek** og hans *orgelsonate*, og ikke **Schoenbergs** verk, som var ble det første verk for orgel i atonal tolvtonestil. **Kreneks** *sonate opus 92* fra 1941 tar utgangspunkt i **Schoenbergs** tolvtone-teknikk. Sonaten er en sammenhengende sats med en langsom sats som midtdel og en scherzo-lignende finale. Første del har mønster etter den klassiske sonaten og den langsomme delen er i ABA-form. Den avsluttende scherzo-delen har også ABA-form og det tematiske materialet gjennom hele verket er beslektet med hverandre på ulikt vis.

**Schoenberg** var i gang med en atonal, (tolvtone) to-satsig orgelsonate da han fikk forespørselen fra Gray om å skrive et variasjonsverk til overnevnte serie med utgivelser av samtidsmusikk. **Schoenberg** forlot arbeidet med sonaten og begynte komponeringen av verket *Variations on a Recitative*. Dette verket tar i bruk hele den kromatiske skala, men dette er ikke tolvtonemusikk. *Variations on a Recitative* er regnet som et overgangsverk mellom **Schoenbergs** *Kammersymfoni* fra 1906 og hans senere atonale verk. Verket konkluderer med en fuge – et grep fra *klassisk* orgeltradisjon, f.eks. hos Johann Sebastian Bach (1685–1750) – og ved fugens klimaks siteres tonene B–A–C–H.

Selv om **Schoenberg** skriver et orgelverk i en form som kjennetegner den klassiske orgeltradisjonen, var han hverken interessert i orgellets registreringsmuligheter eller instrumentets oppbygning. Han beklaget seg over orgellets manglende muligheter for dynamiske for-



skjeller. **Schoenberg** noterte ned kun hva han ønsket av dynamikk og tonehøyde, uten å ta hensyn om dette faktisk lar seg gjennomgjøre på et orgel. Derfor må partituret hans på *Variations* transkribes og arrangeres fordi f.eks. tonehøyden i partituret ofte overkskrider orgellets tangent- og pedalomfang.

ANDERS EIDSTEN DAHL



## ZERO HOUR (ca. 1945–1960)

8. OKTOBER 2016

### Philip Schmidt-Madsen

—

#### **Olivier Messiaen** (1908–1992)

*Messe de la Pentecôte* (1949)

- Entrée

#### **Benjamin Britten** (1913–1976)

*Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria* (1946)

#### **Siegfried Reda** (1916–1968)

*Marienbilder* (1955)

- Magnificat
- Engelskonzert – Salve Regina

#### **Anton Heiller** (1923–1979)

*Es ist ein Ros' entsprungen. Kleine Partita* (1944)

#### **Olivier Messiaen**

*Messe de la Pentecôte*

- Consécration

#### **Bengt Hambraeus** (1928–2000)

*Toccata pro tempore pentecostes*, op. 12.2 (1948)

#### **Olivier Messiaen**

*Messe de la Pentecôte*

- Communion

#### **Per Nørgaard** (\*1932)

*Partita Concertante*, op. 23 (1958)

Toccata

#### **Olivier Messiaen**

*Messe de la Pentecôte*

- Sortie

## KONSERT IV – ZERO HOUR

25

Da Europa vågnede op efter 2. verdenskrig var det til en sønderbombet og fattig virkelighed. For anden gang på blot et halvt århundrede havde den totale krig krævet ufattelig store menneskelige tab og lagt byer og hele samfund i ruiner. For mange europæere var det næsten umuligt at tænke sig, at noget positivt kunne vokse ud af asken og skabe nyt liv. Især for dem, der havde oplevet begge verdenskrige var troen på det gode i mennesket og et samfund, hvor alle kunne leve i harmoni med hinanden den rene utopi.

En ny verdensoden måtte genskabes på ruinerne af de gamle samfund. Og ligesom opgøret med krigens tabere og skurke var en del af processen frem mod et nyt Europa, så var også mange intellektuelles personlige opgør med tidligere tiders ideologier en nødvendighed for at kunne bygge et nyt samfund op. Ikke mindst kunstnere, såvel de skabende som de udøvende, måtte redefinere sig selv for igen at være i stand til at skabe nyt. For mange komponister betød det et opgør med hele dur-mol tonalitetsbegrebet, som havde været det gældende siden renæssancen. For andre betød det en endnu større fokus på rytmisk stramhed og form, for på den måde endegyldigt at gøre op med senromantiske svælgende klange og voluminøst anlagte former.

*Zero Hour* er tiden fra 1945 og ca. 10 år frem. I takt med genopbygningen af Europa, begyndte også åndslivet langsomt at blive vakt til live igen. Dem der havde været i eksil og arbejds- og koncentrationslejre vendte hjem. Selvom samfundet nok har været skeptisk og på vakt overfor nye fantaster, der måtte forsøge at udnytte magtomrummet, så var tendensen i musiklivet trods alt klar: kompo-

nister begyndte at arbejde med nye idéer og hentede for manges vedkommende inspiration langt udenfor Europa. Der blev trukket en streg i sandet, og kun de færreste især ældre komponister valgte ikke at følge det nye fælles *zero hour* som udgangspunkt.

**Olivier Messiaen** (1908–1992) behøver ikke nogen nærmere præsentation. Han er uden tvivl en af det 20. århundredes absolut største og mest originale komponister. Hans musik er gennemsyret af hans dybtføjte katolske tro og personlighed, som også måtte stå sin prøve, da han under 2. verdenskrig blev sendt i arbejdslejr.

**Messiaens** *Messe de la Pentecôte* er skrevet i 1949–50 og tænkt som ledsagemusik til de talte messer i St. Trinité i Paris, hvor **Messiaen** havde været organist siden 1931. Ifølge **Messiaen** selv, er messen et resultat af 20 års erfaring med at improvisere ved disse tjenester. Messen er skrevet i **Messiaens** mest eksperimenterende periode, hvor især to aspekter er fremhærskende: rytme og den imiterende fuglesang. Rytmen er det primære strukturelle element i musikken, hvor melodi, harmoni og skiftende tonale farver komplementerer stemningerne i satserne. Fuglesangen stod **Messiaen** meget nært og som ihærdig amatørornitolog indarbejdede han fuglestemmer i de fleste af sine værker.

**Benjamin Britten** (1913–1976) er uden tvivl en af de mest betydningsfulde britiske komponister i den 20. århundrede. Han begyndte som 12-årig med kompositionsundervisning og opnåede international anerkendelse allerede inden krigsudbruddet i 1939. **Britten** var



kort forinden emigreret til USA sammen med sin livsven og partner tenoren Peter Pears, da de begge var utilfredse med det politiske og kulturelle klima i Storbritannien. På trods af deres store ønske om at vende tilbage kort efter krigsudbruddet valgte de dog at følge den britiske ambassades råd og blive i USA som en slags kunstneriske ambassadører. I 1942 blev hjemveen dog for stor, efter at **Britten** havde læst George Crabbes digt *The Borough*, som udspiller sig på kysten i Suffolk – **Brittens** barndomsegn.

**Britten** havde vist sine evner for at skrive for orgel i en række af sine korværker, hvor den akkompagnerende orgelstemme spiller en ofte ikke uvæsentlig rolle. I 1943 skrev han kantaten *Rejoice in the Lamb* til St. Matthew's Church i Northampton. Tilfredsheden med det værk og især hans overbevisende nye måde at tilgå orglet var så stor, at han i 1946 blev bestilt til at skrive et af sine få orgelværker: *Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria*.

**Siegfried Reda** (1916–1968) var i mellemkrigsårene blevet uddannet på kirkemusikskolen i Berliner-forstaden Spandau, hvor han modtog undervisning af to af de helt centrale figurer i datidens tyske kirkemusik: **Ernst Pepping** (1901–1981) og **Hugo Distler** (1908–1942). Efter at have fungeret som organist i bl.a. Bochum, Gelsenkirchen og Berlin blev han i 1946 udnævnt til leder af institut for evangelisk kirkemusik ved Folkwang-Hochschule i Essen og fungerede sideløbende som professor i orgel og komposition. Fra 1953 og til sin tidlige død i 1968 var han Kirchenmusikdirektor ved St. Petri kirken i Mülheim. På trods af sin forholdsvis lille opusliste var **Siegfried Reda** en af de

helt afgørende kræfter bag fornyelsen af den evangeliske kirkemusik i Tyskland efter 2. verdenskrig, hvilket tydeligt ses i det faktum, at han næsten udelukkende skrev liturgisk musik.

**Anton Heiller** (1923–1979) blev straks efter at have afsluttet sine konservatoriestudier i 1942 indkaldt til militæret for at aftjente sin værnepligt. Da 2. verdenskrig sluttede i 1945 blev han som kun 22-årig udnævnt til professor i kirkemusik ved konservatoriet i Wien, hvor han blev en af efterkrigstidens allermest betydningsfulde orgelpædagoger. Utallige koncerter i ind- og udland gjorde hans indflydelse på den unge generation af organister i efterkrigstiden særdeles udbredt. Et livslangt nært venskab med komponisten **Paul Hindemith** (1895–1963) satte tydeligt præg på musikeren og komponisten **Heiller**. *Kleine Partita* er skrevet ved juletid i 1944, altså mens **Heiller** stadig var indkaldt til militærtjeneste, og vidner om et svagt håb for menneskeheden om en snarlig krigsafslutning.

Den svenske komponist **Bengt Hambraeus** (1928–2000) levede næsten halvdelen af sit liv i Canada, hvor han fra 1972 og frem var professor i komposition ved McGill University i Montréal. **Hambraeus** havde studeret orgel hos det store orgelkoryfæ Alf Linder (1907–1983), organist ved Oscarskyrkan i Stockholm og har uden tvivl været optaget af det store Marcussen orgel, der stod færdigt i 1949 – datidens største orgel i Sverige. Allerede i sine tidligere år som komponist gjorde han sig bemærket især for sin brug af elektronik, men også hans helt tidlige værker fra 1948 (20-årig) viser tydeligt, hvilken musikalsk begavelse han besad.

En af det 20. århundredes største danske symfonikere, **Per Nørgård** (\*1932), har flere gange i sit liv begunstiget orgelrepertoiret med væsentlige værker. De fleste er blevet til i et tæt samarbejde med de organister, som har opfordret ham til at skrive for instrumentet. **Per Nørgårds** værker falder ligesom så mange andre komponisters i flere perioder med så forholdsvis klare skel imellem, at man tydeligvis kan snakke om forskellige stilistiske perioder. **Per Nørgårds** tre største orgelværker, *Partita Concertante* (1958), *Canon* (1971) og *Trepartita* (1988) er vidt forskellige men alle karakteristiske repræsentanter for hver deres periode.

*Partita Concertante* er skrevet på bestilling af den tidligt afdøde Finn Reiff (1934–1974), der var organist ved Sct. Johannes Kirke i København og underviste på musikkonservatoriet. **Nørgård** skriver selv om værket: *Den barokke hentydning i titlen (partita) skaber en tvetydighed. Det barokke polyfoniske rytmiske spil har tydelige «neo-klassiske» træk, hvorimod harmoni og melodi har dets rod i den nordiske tradition.* Toccataen har i særdeleshed en skæv metrik og sjove rytmiske spidsfindigheder, som gør satsen meget levende.

PHILIP SCHMIDT-MADSEN

## OPEN SPACES I (CA. 1960–2000) – TRADISJONELLE FORMER

18. FEBRUAR 2017

### Anders Eidsten Dahl

—

**Anton Heiller** (1923–1979)

*Tanz-Toccata* (1971)

**Charles Ives** (1874–1954)

*Variations on America* (1891)

**Frank Martin** (1890–1974)

*Passacaille* (1944)

**Petr Eben** (1929–2007)

*Kleine Choralpartita über «O Jesu, all mein Leben bist Du»* (1978)

**Bert Matter** (\*1937)

*Von Gott will ich nicht lassen* (1970)

## KONSERT V – OPEN SPACES I

29

Orgelmusikk har ofte vært konservativ musikk, preget av at orgelet som instrument som regel er knyttet til kirkerommet og har som hovedoppgave å virke i en liturgisk sammenheng. Det er ofte komponister uten direkte tilknytning til kirken og kirkemusikken som har våget å være nyskapende og dermed også bidratt til at mer moderne strømninger innen musikkhistorien har funnet plass også i orgelrepertoaret. Fra 1800-tallet var Felix Mendelssohn (1809–1847) og Franz Liszt (1811–1886) eksempler på slike komponister, på 1900-tallet står en komponist som György Ligeti (1923–2006) fram som en nyskaper med grensesprengende ideer og bruk av orgelet. Andre komponister som Max Reger (1873–1916) og Olivier Messiaen (1908–1992) var selv utøvende organister, men greide balansegangen mellom å være nyskapende og likevel stå i en orgeltradisjon.

Denne konserten tar for seg musikk av komponister med forskjellig bakgrunn, men fellestrekkene er at de bruker mer tradisjonelle former for å skrive ny musikk for orgel.

Toccata kommer fra ordet *toccare* (= å berøre), og var tidlig en generell betegnelse på et stykke for klaviaturinstrument. Senere ble toccata-betegnelsen mer uttrykk for et virtuost stykke med utfordringer for utøveren til å vise sine spilletekniske evner. Formen er fri og ofte improvisatorisk. **Anton Heillers** (1923–1979) *Tanz–Toccata* låner formen fra Bach, rytme-mønstre fra Messiaen og avslutter verket som Bach med *S.D.G.* (*solī Deo gloria* = æren til Gud alene). Toccataen er kanskje hans mest spilte orgelverk og viser **Heillers** overskudd og humoristiske sans. **Heiller** selv var en begavet orgelspiller som ble

ansatt som lærer ved musikkonservatoriet i Wien som 22-åring, og vant improvisasjonskonkurransen i Haarlem i 1952.

Konsertens eldste verk er skrevet så langt tilbake som 1891. Amerikaneren **Charles Ives** (1874–1954) var en meget spesiell personlighet som la grunnen for modernistisk komponering utover på 1900-tallet. Han brøt med konvensjoner på en svært utradisjonell måte og skrev allerede som 16-åring *Variasjoner over America* eller *Kongesangen* som vi kjenner den som. Verket er preget av mye uvanlig harmonikk og kromatikk og peker langt fremover i tid. Variasjonene var ukjente fram til 1948 da den amerikanske organisten E. Power Biggs (1906–1977) hjalp Ives med å finne stykket fram igjen. Formen hentet **Ives** fra koralpartitaen slik vi kjenner den fra barokkens mestere, men fylte den med sitt helt eget særpregede tonespråk.

Samtidig med sveitsiske **Frank Martins** (1890–1974) kanskje mest kjente verk, orkesterstykket *Petite Symphonie concertante*, skrev han sin *Passacaglia* for orgel. Året er 1944, og **Martin** har etablert seg som en helt særegen stemme i den europeiske musikkverdenen. Han har siden 30-tallet tatt utgangspunkt i Arnold Schoenbergs (1874–1951) tolvtoneteknikker, men bruker dette på sin egen måte. Han forlater aldri tonaliteten helt og bruker tolvtonerekker i bare en stemme om gangen. Siden barndommen har **Martin** hatt enorm respekt for J.S. Bach (1685–1750), og det kan virke som han forsøker å unngå å skrive musikk som kan sammenlignes med Bach. Det er derfor interessant at hans viktigste orgelverk nettopp tar utgangspunkt i variasjonsformen passacaglia. Bachs *Passacaglia i c-moll* har blitt selve definisjonen av

hvordan en passacaglia skal være. **Martin** var for øvrig ikke fornøyd etter urframføringen av orgelversjonen, og skrev senere to versjoner av verket for orkesterbesetninger.

**Petr Eben** (1929–2007) er en av de mest sentrale kirkemusikk-komponistene på 1900-tallet. Hans særegne stil holder seg innenfor et tonalt tonespråk, og mye av musikken er bruksmusikk, tenkt inn i en liturgisk sammenheng. Hans lille partita over *O Jesu, all mein Leben bist Du* ble skrevet etter at han komponerte en rekke av sine større orgelverk. Bakgrunnen var at han fikk flere henvendelser fra organister som ønsket mer bruksmusikk fra **Ebens** hånd. Han sier selv at tre av satsene er tenkt som communion-musikk, mens finalen er tenkt som messens postludium.

Blant endel nederlandske orgelkomponister har det vært en tradisjon for å skrive musikk med et minimalistisk uttrykk. Komponisten Jan Welmer (\*1937) ble internasjonalt kjent da han komponerte tre orgelverk inspirert av minimalisten Steve Reich (\*1936). Dette inspirerte flere komponister og organister i Nederland til å komponere musikk med lange linjer og komplekse rytmisk strukturer. Orgelet egner seg godt til minimalistisk musikk med dets muligheter for klanglige variasjoner og artikulasjonsvariasjon. De mest kjente arvtakerne etter Welmer er Ad Wammes (\*1953) og **Bert Matter** (\*1937). Sistnevntes *Von Gott will ich nicht lassen* er regnet som kanskje det mest vellykkede innen sjangeren og ett av flere i en rekke koralvariasjoner fra **Matters** hånd. **Matter** tar utgangspunkt i egne improvisasjoner som han selv sier bryter med alt han selv lærte av regler i studietiden. Men

som han sier, *folk likte det jeg gjorde!* Noe av det som kjennetegner stilretninger innen kunstmusikken på 1900-tallet, er nettopp pluralismen, alt er lov. Mer publikumsvennlige stilarter som minimalisme opptrer side om side med radikal modernisme.

ANDERS EIDSTEN DAHL

Frank Martin → Petr Eben →→

Foto kan ikke publiseres elektronisk  
pga. rettigheter

Foto kan ikke publiseres elektronisk  
pga. rettigheter



**Philip Schmidt-Madsen**

—

**Rued Langgaard** (1893–1952)*Som lynet er Kristi genkomst*, BVN 341 (1948)**Einojuhani Rautavaara** (1928–2016)*Ta tou Theou*, op. 30 (1967)

1. Nomen Patris et Filii et Spiritus Sancti
3. Pater amans Filium in Spiritu Sancto

**Kjell Mørk Karlsen** (\*1947)*Kristusmeditasjoner*, op. 120 (1997)

3. Jesu fristelse
5. Jesu død

**Peter Møller** (1947–1999)*Forvandlinger – Metamorphoses* (1973)

1. sats

**Torsten Nilsson** (1920–1999)*Linguæ Tamquam Ignis – Petecoste* (1964)**Egil Hovland** (1924–2013)*Fire interludier til «Missa Vigilate»* (1969/70)

1. De profundis (Fra det dype roper jeg)
2. Cogitationes pacis (Fredstanker, – ikke til ulykke)

**Ib Nørholm** (\*1931)*Det malede spejl*, op. 184 (2006)**Aulis Sallinen** (\*1935)*Chaconne*, op. 23 (1970)**Stig Gustav Schönberg** (\*1933)*Festmusik* (1958)

Orgelbygningen i efterkrigstiden i de nordiske lande var præget af velstående stats- og folkekirker og et stort ønske om at skifte de *gamle* romantiske orgel *kasser* ud med moderne instrumenter, primært funderet på orgelbevægelsens værkprincipper. Mange steder blev der allerede i slutningen af 1940’erne bygget imponerende instrumenter, som dannede skole for en fornyet dyrkelse af orglet som instrument og for mange af det 20. århundredes komponisters interesse i orglets klanglige verden.

Mange organister blev også komponister og endnu flere tog på lænegerevarende studieophold i udlandet – især Tyskland og Frankrig stod højt på listen over studiedestinationer. Med sig hjem bragte de nye kompositionstekniker, og fulde af inspiration kastede de sig ud i at berige deres instrument med nye værker. Ikke mindst kirkemusikken blev fornyet af tidens tendenser og de mange nye værker op gennem 60’erne og 70’erne var med til at holde liv i de gamle *orgel-damer* og de nye fyrtårne rundt om i såvel store som små kirker.

Den danske ekstatiske outsider **Rued Langgaard** (1893–1952) var helt sin egen. Fra sit *frivillige* eksil i Ribe skrev og uropførte han værker i Radioen, spundet ud af en streng fra Richard Strauss’ (1864–1949) senromantiske stil. I sine sidste værker fra 1945 og frem formår han at fremstå mere helstøbt; præcis i sit tonesprog og strengere i sit valg af form.

**Einojuhani Rautavaara** (1928–2016) beskæftigede sig i sit lange kompositoriske virke med en lang række forskellige stilarter, og

var blandt de første til at eksperimentere med serialisme i Finland i 1960’erne. De mest dominerende stilepoker i hans øuvre er den neo-romantiske og den post-moderne. *Ta tou Theou* (Til Gud, de ting der er Guds) vandt i 1967 1. pris i en konkurrence for orgelkompositioner til det nye orgel i Helsinki Domkirke og blev uropført ved indvielsen af instrumentet 12. marts 1967.

Den norske nulevende organist, komponist, oboist og blokfløjtenist **Kjell Mørk Karlsen** (\*1947) er en mangesidet musikalsk personlighed. Han har en større opusliste indenfor både verdslig og kirkelig musik. Hans *Kristusmeditasjoner* er skrevet til indvielsen af det nye store Rieger orgel i Bergen Domkirke i 1997. Værket er i sine varierende satser tydeligt inspireret af Olivier Messiaens (1908–1992) formmæssige kompositoriske teknikker, mens tonesproget tydeligt er mere enkelt og lige til.

**Peter Møller** (1947–1999) var fra 1978–1997 organist ved Vor Frelsers kirke i Esbjerg og underviste sideløbende ved Vestjysk Musikkonservatorium og var i alle årene en meget søgt lærer. Sammen med Jesper Madsen (1957–1999), som efterfulgte **Peter Møller** ved Vor Frelsers kirke men også døde i 1999 ligesom **Møller**, prægede han en hel generation af organister med inspirerende pædagogik og ikke mindst alsidige kompositioner. **Peter Møllers** værk *Forvandlinger* bygger i dets 1. sats over påskesalmerne Krist stod op af døde og I dødens bånd vor Frelser lå og er tydeligt inspireret af den franske skole med en frisk toccata a-del og en rolig meditativ b-del.

**Torsten Nilsson** (1920–1999) var elev af den store orgelpædagog Alf Linder (1907–1983) og studerede i en senere alder både orgel og komposition hos Anton Heiller (1923–1979) i Wien, hvor han bl.a. lærte 12-toneteknikken. Som 64-årig afsluttede han sin karriere som organist og kantor i Den Svenske Kirke og helligede sig kompositionen indtil sin død. Om årsagen til sit store kompositoriske virke skulle han engang have sagt: *So much church music of no substance is written these days that I couldn't help starting to compose.* Hans værk *Septem Improvisationes* blev til i 1964–68 og bygger alle over gregorianske temaer. Han benytter sig af seriel teknik i eksakt notation alternerende med frie improvisationer. *Linguæ Tamquam Ignis* bygger på et citat fra pinseunderet i Apostlenes Gerninger kap. 2, vers 1–4: Da pinsedagen var kommet, var de alle samlede ...

En af de mest produktive og indflydelsesrige norske samtidskomponister, **Egil Hovland** (1924–2013), virkede i over 50 år som organist i Fredrikstad. Han var uddannet hos bl.a. Arild Sandvold (1895–1984) i Oslo, Vagn Holmboe (1909–1996) i København og Aron Copland (1900–1990) i USA. Hans værk *Fire interludier til «Missa Vigilante»* er tænkt som nadvermusik og blev til efter selve *Missa Vigilante* fra 1967, som blev uropført ved en eksperimenterende gudstjeneste som led i arbejdet mod en ny højmesseordning for den norske kirke. En våge gudstjeneste, der med udgangspunkt i Matthæusevangeliets kap. 25 om de ti brudepiger, bl.a. bød på dansere i trikot.

Den nulevende danske komponist og organist **Ib Nørholm** (\*1931) har gennem det meste af sit liv stået uberettiget i skyggen af sine



jævnaldrende komponistkollegaer Per Nørgaard (\*1932) og netop afdøde Pelle Gudmundsen-Holmgreen (1932–2016). **Nørholm** var bl.a. elev af Vagn Holmboe og blev senere selv fra 1980 professor i komposition ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium. I sine tidlige år var hans kompositioner domineret af den lyriske nordiske tone og arven fra Carl Nielsen (1865–1931), mens mødet med avantgardekomponister som Pierre Boulez (1925–2016) og Karlheinz Stockhausen (1928–2007) førte til det første danske serielle værk, hans klavertrio op. 22. *Det malede spejl* fra 2006 er skrevet til Odense Internationale Orgelkonkurrence og er i sin form inspireret af Carl Niensens *Commotio*, som igen bygger på Dieterich Buxtehudes (1637–1707) stort anlagte præludier. Værket er også i et mere lyrisk og bogstaveligt talt malende tonesprog og bringer ligesom *Commotio* en coda lignende fuga til slut.

Finske **Aulis Sallinen** (\*1935) er mest kendt for sine mange orkesterværker og ikke mindst operaer og modtog netop i 1978 Nordisk Råds Musikpris for sin opera *Ratsumies*. Han var i en årrække musikchef for det finske radiosymfoniorkester. Hans *Chaconne* fra 1970 er et af hans få orgelværker, og det eneste fra hans tidlige periode. Som værkets titel angiver, er der tale om en variationsform, hvor **Sallinen** langsomt udvikler sit tema. Efter i sine unge år at have eksperimenteret med serialisme præges hans kompositioner af en klar diatonisk stil, som leder ens tanker hen på det øde og til tider golde finske landskab.

**Stig Gustav Schönberg** (\*1933) er uddannet ved Kungliga Musikhögskolan i Stockholm og studerede bl.a. komposition hos den store

svenske komponist Lars-Erik Larsson (1908–1986). Han har virket det meste af sit liv som organist ved Sankt Görans Kyrka i Stockholm og har en imponerende opusliste af især orgelværker, men også en lang række kirkelige og kammermusikalske værker. Formmæssigt er han stærkt inspireret af barokkens frie og improvisatoriske former. Han tillægger ikke sine værker følelser og temperamenter men forsøger at fastholde et objektive tonesprog, hvori han udvikler sine idéer og temaer. Hans *Festmusik* fra 1958 er et typisk neobarokt værk, som dog bærer tydelige præg af nye motiviske ideer og klanglige eksperimenterende akkorder. Værket synes tydeligt inspireret af bl.a. komponister som Paul Hindemith (1895–1963).

PHILIP SCHMIDT-MADSEN

Aulis Sallinen ←

4. MARS 2017

**Christof Pülsch**

—

**György Ligeti** (1923–2006)

*Volumina* (1961/62)

**Isang Yun** (1917–1995)

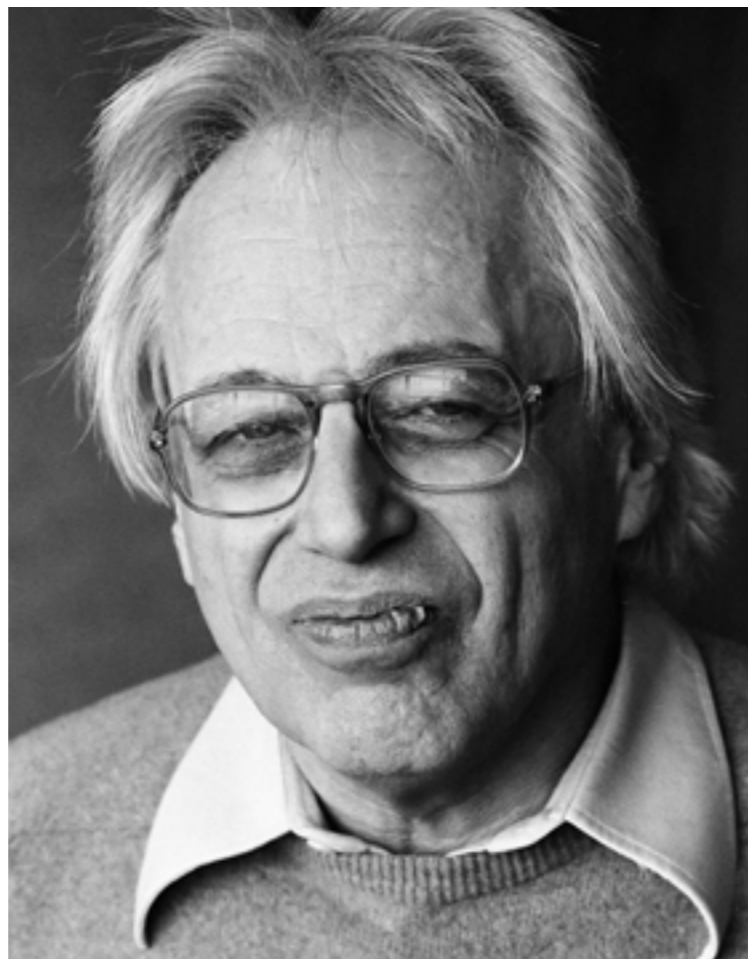
*Tuyaux sonores* (1967)

**Theo Brandmüller** (1948–2012)

*Monodie für I.* (1995)

**Giacinto Scelsi** (1905–1988)

*In nomine lucis* (1974)



I begynnelsen var *Volumina*. 1961 ges oppdrag till tre unga tonsättare att skriva ny musik för orgel, en av dem är **György Ligeti**. Han hade efter flykten från den kommunistiska regimen i Ungern vistats i Tyskland och bl a arbetat och forskat i Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks i Köln. Den elektroniska musikens nya oerhörda möjligheter var en källa till inspiration för honom att få orgeln att alstra klanger som den aldrig i sin historia ens kunnat drömma om. *Volumina* – orgelmusikhistoriens första stycke i enbart grafisk notation – förenar bestående och utvecklar nya tekniker att spela på instrumentet. Organisten ska inte längre bara använda fingertopparna utan även handflatorna och till och med hela armen för att trycka ner tangenterna. Lufttrycket i orgeln som organisterna över århundrade kämpat för att få stabil, blir en del av de parametrar som influerar klangfärgerna och hjälper till att framkallar toner på gränsen till (o)ljud. *Voluminas* betydelse för orgelmusiken kan aldrig överskattas, i den Nya musiken för orgel finns ett före och ett efter *Volumina*. Titeln är flertydig och leder tankarna till stora rum, reala såväl som musikaliska och metaforiska.

**Isang Yun** kom på 1950-talet från Korea till Europa och kombinerade i sitt verk inte bara östasiatiskt inflytande och västeuropeisk musikktradition utan vidareutvecklade alltid sitt musikaliska språk med olika kompositionstekniker. I sitt orgelstycke *Tuyaux sonores* – vars grundläggande titeln syftar på en stående våg i en orgelpipa – använder **Yun** liggande klanger och cluster med dissonanser i olika schatteringar. Stycket är tillägnat Gerd Zacher, en för den nya orgelmusikens

utveckling och acceptans under 1960- och 1970-talen ytterst betydelsefull organist.

*Monodie für I.* är en hyllning och ett klingande epitaf för **Isang Yun**, skrivet av den tyske organisten och tonsättaren **Theo Brandmüller**. Med hjälp av Olivier Messiaens *langage communicable* bokstaverar han sin väns namn och använder den tonföljden som utgångspunkt för en musik i 78 takter, en takt för varje av hans levnadsår.

**Giacinto Scelsi** var redan i unga år fascinerad av tidiga elektroniska instrument. Han kom att utveckla ett mycket personligt tonspråk och mikrotonaliteten – d v s ett komponerande med tonavstånd som är mindre än en halvton – blev ett centralt element i hans verk. Det präglar även *In nomine lucis* där i början stämmorna bara ska vara halvdragna så att piporna inte får den luften som behövs för att nå den fulla klangen på den tänkta höjden. Stycket är av svävande karakter och hisnande skönhet.

CHRISTOF PÜLSCH

György Ligeti ←

## OPEN SPACES III (CA. 1960–2000) – ORGEL OG ELEKTRONIKK

11. MARS 2017

### Michael Dierks

—

### Jonathan Dean Harvey (1932–2012)

*Toccata* (1980)

### Bengt Hambraeus (1928–2000)

*Constellations III* (1958)

### Ernst Krenek (1900–1991)

*Orga-Nastro*, op. 212 (1971)

### Steve Ingham (\*1951)

... (*Alle*)*luya. Quia quem ...* (1978)

## KONSERT VIII – OPEN SPACES III

39

Framtill 1950-talet verkade modern orgelkomposition, med undantag av Olivier Messiaens (1908–1992) verk, utan förbindelse till allmänna utvecklingen av nutida musik, både i Europa och i Amerika. Distansen mellan kyrkomusiken och musikaliskt avantgarde var särskilt stor, och framförallt orgelmusiken tittade främst bakåt (till 1600- och 1700-talet i Tyskland, till 1800-talet i Frankrike) och baserades mest på motiviskt arbete och tonalitet. Detta stod i stor kontrast till nästan alla andra genren i denna tid som försökte undvika just dessa kompositoriska tekniker.

Kombinationen orgel plus tonband blev en viktig men liten del av orgelrepertoaren efter 1960. Den var ett resultat av ett allt starkare intresse för elektronisk musik och tonsättarens sökande efter nya, icke-traditionella vägar att utnyttja orgeln och dess klanger. Flera elektroniska instrument uppfanns redan under 1920-talet och intresset bland avantgarde-musiker var stort att använda dem. Dessa instrument hette theremin, ondes martinot, trauttonium, idag är bara Hammond-orgeln känd till en bredare publik. Det är intressant att biograf-orgeln redan i början av 1900-talet utnyttjade klanger som var elektroniskt genererade. Magnetiska tonbandet uppfanns 1935. Klanger kunde inte bara spelas in men också manipuleras på olika sätt: För publiken var resultatet delvis chockerande. För de skapande tonsättarna uppstod dock två problem, nämligen att musiken ofta blev opersonlig och att den missade spontanitet. Därför kombinerade många tonsättare tonband med ett live-konsertuppförande. På detta sätt kunde flera komponenter vidareutvecklas: tonhöjd (mikrotonalitet och ljud), klangfärg eller *timbre*, cluster och andra klang-

massor, och rytm. Och två intressanta egenskaper kunde kombineras: en absolut kontroll av musiken och dess motsats, improvisation.

Under 1950-talet deltog den svenska tonsättaren **Bengt Hambraeus** (1928–2000) i Darmstadts sommarkurser för nutida musik, och besökte bl. a. seminarier av Olivier Messiaen. Där studerade han dess seriella rytmer och kompositionssätt och blev särskilt imponerad av Messiaens sökande efter timbre. **Hambraeus** experimenterade både med elektro-akustisk musik och utvidgad, experimentell improvisation på vanlig orgel och på instrument som bjöd på många fasetter som t. ex. konserthusorgeln i Göteborg. Därmed skapade han förbindelsen mellan orgeln och musikaliskt avant-garde, men han överförde även hans erfarenheter från elektroakustiken till orgeln. Resultatet blev en mycket inflytelserik komposition, *Constellations*, i tre olika versioner: för orgel (med cluster vars färg ändras under tiden), för tonband och slutligen en version för orgel och tonband. Parametrarna harmoni och melodi är här inte längre relevanta. *Constellations* är ett resultat av ett experimentellt möte med orgeln. **Hambraeus** analyserade främst klangen. Ljud och klanger som förut ansågs som främmande eller oönskade, uteslöts inte längre. Det var instrumentet själv som visade vägen med sina klanger och tonsättaren utnyttjade orgelns nästan elektroniska möjligheter.

**Ernst Krenek** (1900–1991) representerar en av de mycket intressanta tonsättarna som inte var *komponerande organist* men fascinerades av instrumentets klanger och möjligheter. Han var stilistiskt mångfasetterad och ändrade sin kompositionsstil flera gånger. Detta



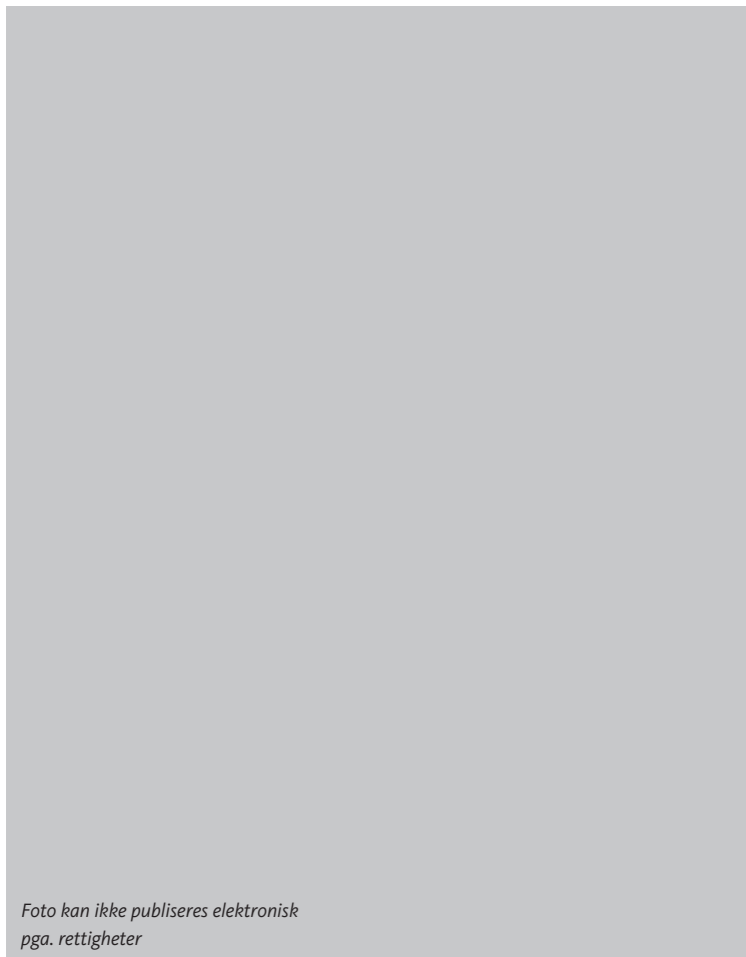


Foto kan ikke publiseres elektronisk  
pga. rettigheter

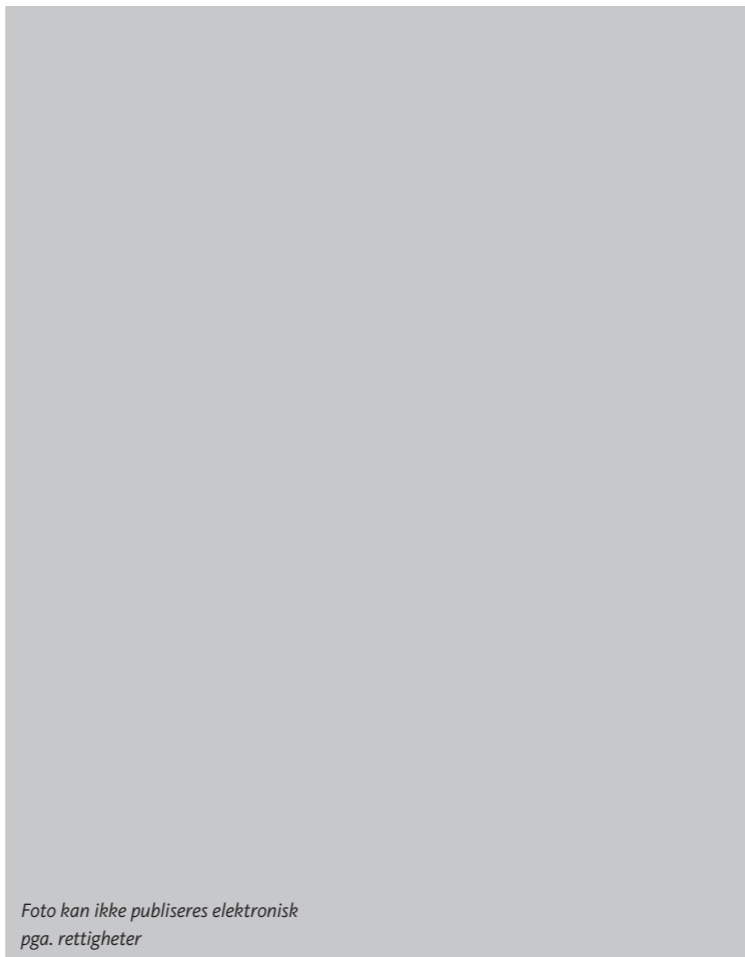


Foto kan ikke publiseres elektronisk  
pga. rettigheter

kritiserades ofta av samtida som utgick ifrån att ett skapande liv bör vara stilrent. I Amerika karakteriserades han dock som en *en-man-historia av 1900-talets musik* eftersom han skrev musik under sju decennier. Född år 1900 fick **Krenek** redan som 23-åring ett rykte som *radikal innovatör* genom sin atonala *andra symfoni* (1923). Efter en period av neoklassicism började han på 1930-talet återvända till nutida tekniker men försiktigare än hans samtida kollegor. Han utvecklade egna seriella tekniker och en strikt musikalisk organisation och intresserade sig samtidigt för deras motsatser och tillfälliga operationer. På 1950-talet i Amerika kom han i kontakt med elektro-akustisk musik och här framförallt med dator-genererade klanger. På grund av den här kontakten återvände han flera gånger till den klassiska orgeln. 1971 komponerade han stycket *Orga-Nastro* för orgel och tonband. *Nastro* är grekiska för *band*. I stycket kombineras ett förinspelat band med orgeln vars stämning är skriven i en friare tolv-ton-teknik och en del kontrapunkt, som därmed visar inflytelse från nutida amerikansk orgelmusik.

Konstig nog fanns det litet intresse för kombinationen orgeln och tonband i 1900-talets två sista decennier. Som klangfulla exempel kan dock anses **Jonathan Harveys** (1932–2012) *Toccata* och **Steve Inghams** (\*1951) *Alleluya*. De tillhör en period som kan karakteriseras som postminimalism. Musiken är tonal, ofta med stadigt pulserande rytm eller försök att undvika en konkret stilistisk definition. Musiker är numera *plugged-in*, eftersom uppkomsten av bärbara datorer skapar möjligheten att bära med sig hela sitt musikaliska liv i ryggsäcken och varje ny uppfinning resulterar i en anpassning av kompositoriska

tekniker. Nutida tonsättare hittar också inspiration i genre som jazz, funk, punk, hip-hop och electronic music. Både *Toccata* och *Alleluya* visar att tonsättarna rör sig någonstans mellan popmusikens enkelhet, energi och drive och den traditionella orkesterklangen och utvecklade harmoniska sammanhang.

MICHAEL DIERKS

Bengt Hambraeus ←← Ernst Krenek ←



**Christof Pülsch** studerade kyrkomusik och orgel i Detmold (Tyskland) och Piteå (Sverige). Sedan 2006 är han kyrkomusiker i Bielefeld (Tyskland) där han ansvarar för en omfattande verksamhet med olika körer och en serie av regelbundna konserter. Som organist konserterar han i Tyskland och Norden med en repertoar från barocktiden fram till idag.



**Michael Dierks** har studerat kyrkomusik vid Stuttgarts Musikhögskola, varefter han genomgick organistutbildningen i Detmold. Vid sidan av en första kyrkomusikertjänst i Frankfurt/Main fortsatte han sina orgelstudier i Bremen.

Sedan våren 2001 är Michael Dierks kyrkomusiker i Tyska S:ta Gert-ruds församling i Stockholm där han ledde projektet att rekonstruera Tyska Kyrkans så kallade Dübenorgeln från 1680-talet. 2007–2011 var han tjänstledig och studerade vid McGill University i Montreal. Där skrev han sin doktorsavhandling om 1600-talets orgelmusik med särskilt perspektiv på dess förekomst och tillämpning i Tyska kyrkan som under stormaktstiden hade ett rikt musikliv. Tyska kyrkans unika musikhistoria speglas också i *Stockholm Early Music Festival* som Michael Dierks co-initierade år 2002 och som är idag en av Sveriges främsta festivaler. 2011–2012 genomförde han tillsammans med organisten Gabriella Sjöström, projektet *BachIStan*, där de framförde en konsertserie med J. S. Bachs samtliga orgelverk. För detta erhöll Michael Dierks Stockholms stifts prestigefyllda S:ta Ceciliapris år 2013.

Just nu driver han både ett nytt orgelprojekt och ett nytt festivalprojekt: restaureringen och återuppsättningen av Tyska kyrkans romantiska Åkerman & Lund-orgeln från 1884 som i 45 år har varit magasinerad i en källare i Gamla stan och som väntas stå klar 2018, samt *Orgelfest Stockholm* med tema Martin Luther i anledning av reformationsjubileet 2017.



**Anders Eidsten Dahl** er uddannet kantor ved Norges musikkhøgskole i Oslo og avla diplomeksamen i 2001. Fra 2001 studerte han ved solistklassen ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium i København og hadde debutkonserter i København og Oslo høsten 2003. Han har blant annet studert orgel med professor Terje Winge, domorganist Kåre Nordstoga og professor Hans Fagius, og cembalo med Knut Johannessen.

Anders Eidsten Dahl arbeider som organist i Bragernes kirke i Drammen i en stilling med hovedvekt på orgelspill. Han holder jevnlig solokonserter og er aktiv som kammermusiker. Som solist har han spilt på festivaler over hele Europa. Dahl medvirker på en rekke plateutgivelser, og har så langt gitt ut fire kritikerroste solo orgelplater på LAWO Classics. Hans femte solo-orgelplate, med musikk av Felix Mendelssohn, lanseres i 2016. I 2011 og 2012 mottok han arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere fra Statens Kunstnerstipend.



**Philip Schmidt-Madsen** er organist ved Sct. Matthæus Kirke på Vesterbro i København. Han studerede kirkemusik og orgel hos Professor Bine Bryndorf på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, hvor hans diplomeksamen i 2007 fik høyeste karakter. Derefter fulgte to års videregående studier hos Professor Hans Davidsson ved Hochschule für Künste i Bremen, hvor han i 2009 avsluttet med den tyske Kirchenmusik A eksamen med udmærkelsen *cum laude*. I efteråret 2013 debuterte han fra solistklassen ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium som solist i Hindemiths orgelkoncert og som elev af Hans Fagius og Hans Davidsson. Philip har deltaget i adskillige masterclasses i ind- og udland med blandt andre Olivier Latry, Michael Radulescu, Jon Laukvik og Hans-Ola Ericsson.

I juni 2011 vandt Philip 1. pris ved Den Internationale Carl Nielsen Orgelkonkurrence og blev yderligere tildelt *Commotio-prisen* for bedste fortolkning af Carl Nielsens *Commotio*. Philip har en stor koncertaktivitet i både Danmark og Europa, og han samarbejder jævnligt med en lang række forskellige kor og orkestre i ind- og udland.

I 2012 modtog han et stipendiat fra Léonie Sonnings Musikfond til fortsat kunstnerisk udvikling og i 2012 udkom også hans debut CD *Outer Darkness* med værker af Nielsen og Langgaard på pladeselskabet Naxos. Siden 2013 har han været timelærer i liturgisk orgel ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium.

## HOVEDORGELET I OSLO DOMKIRKE

Hovedorgelet i Oslo domkirke er bygget av det norske orgelbyggeriet Ryde & Berg i 1998. Orgelfasaden er den originale fra den danske orgelbyggeren Lambert Daniel Kastens' barokkorgel fra 1727.

### Hovedverk

Principal 16'  
Bordun 16'  
Principal 8'  
Gamba 8'  
Spissfløyte 8'  
Oktav 4'  
Gedaktfløyte 4'  
Kvint 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'  
Oktav 2'  
Mixtur VII  
Mixtur III  
Cornet V  
Trompet 16'  
Trompet 8'

### Positiv

Principal 8'  
Gedakt 8'  
Vox candida 8'  
Oktav 4'  
Rørfløyte 4'  
Kvint 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'  
Oktav 2'  
Terz 1<sup>3</sup>/<sub>5</sub>'  
Kvint 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>'  
Mixtur III  
Trompet 8'  
Krumhorn 8'  
Tremulant

### Svellverk

Bordun 16'  
Flûte harm. 8'  
Bordun 8'  
Fugara 8'  
Voce celeste 8'  
Principal 4'  
Italiensk fløyte 4'  
Nasard 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'  
Waldfløyte 2'  
Terz 1<sup>3</sup>/<sub>5</sub>'  
Mixtur VI  
Bombarde 16'  
Trompet harm. 8'  
Obo 8'  
Clairone 4'  
Tremulant

### Pedal

Grand bourdon\* 32'  
Principal 16'  
Subbass 16'  
Fløytebass\* 16'  
Oktav 8'  
Gedakt 8'  
Oktav 4'  
Mixtur V  
Basun\* 32'  
Basun 16'  
Trompet 8'  
Trompet 4'

\* Walcker 1932

Koppel III/I, II/I, III/II, III/Ped, III/Ped, I/Ped  
Mekanisk traktur og registratur, 256 × 9 setterkombinasjoner  
a<sup>1</sup> = 442 Hz

OSLO  
INTERNASJONALE

Kirkemusikkfestival

2017  
17.–26. MARS

## OPPLEV VERDENSKJENTE CAPPELLA AMSTERDAM & STJERNEDIRIGENT DANIEL REUSS

Kirkemusikkfestivalen avholdes mellom 17.–26. mars og vi har gleden av å presentere noen av Europas og Norges fremste orkestre, deriblant en rekke fremragende tidligmusikkensembler. I løpet av 10 dager kan publikum oppleve verdensledende kor, flere urfremføringer, familieforestilling, foredrag, mesterklasser, åpne prøver og mye, mye mer!!

**Festivalprogrammet slippes 1. desember**  
**Billetsalg fra 1. desember på [billettsservice.no/](http://billettsservice.no/) 815 33 133**  
**Spesialpris på festivalpass i desember - kun 1.190,-**





## CTCOM – Compendium of 20th Century Organ Music

[www.facebook.com/ctcom.festival](http://www.facebook.com/ctcom.festival)

### Arrangør

Michael Dierks (initiativtaker), Christof Pülsch,  
Anders Eidsten Dahl, Philip Schmidt-Madsen  
i samarbeid med Oslo domkirke

### Redaktør for heftet

Birgit Heinz

### Utforming

Munch design

### Foto av komponister og utøvere

Max Reger s. 13 *fotograf ukjent / public domain*

Louis Vierne s. 13 *fotograf ukjent / public domain*

Hugo Distler s. 16 *Karl Schweinsberg (CC BY-SA 3.0)*

Fartein Valen s. 21 *fotograf ukjent (Nasjonalbiblioteket)*

Arnold Schoenberg s. 22 *Man Ray (CC BY-SA 2.0)*

Olivier Messiaen s. 26 *Rob Mieremet / Anefo (Nationaal Archief)*

Aulis Salinen s. 34 *Soppakanuuna (CC BY-SA 3.0)*

György Ligeti s. 36 *Marcel Antonisse / Anefo (Nationaal Archief)*

Christof Pülsch s. 42 *Reinhard Elbracht*

Anders Eidsten Dahl s. 44 *Model Day Studio*

Philip Schmidt-Madsen s. 43 *Martin Boensvang*

### Trykk

PJ-trykk

### Konsertserien er støttet av

Norsk kulturråd, Eckbos legat,  
Ingerid, Synnøve og Elias Fegerstens stiftelse  
for norske komponister og utøvende musikere



KULTURRÅDET  
Arts Council  
Norway

