



DET KONGELIGE
DANSKE
MUSIKKONSERVATORIUM

MESTRE PÅ MANDAGE XIII MANDAG D. 11. FEBRUAR 2019 KL. 19.30 KONSERVATORIETS KONCERTSAL

Hans Fagius - orgel

Charles Marie Widor:
(1844-1937)

Orgelsymfoni nr. 7 a-mol op 42 nr. 3 (1887/1901)
Moderato
Choral. Andante
Andante – Allegretto
Allegro ma non troppo
Lento
Finale. Allegro vivace

Pause

Frank Martin:
(1890-1974)

Passacaille pour orgue (1944)

Franz Liszt:
1811-1886

Fantasi og fuga over *Ad nos, ad salutarem undam* fra
G. Meyerbeers opera *Les Prophète* (1850)



När **Charles-Marie Widor** 1872 publicerade sina fyra första orgelsymfonier op. 13 presenterades en ny musikform som skulle få stor betydelse inom den europeiska orgeltraditionen. Visserligen hade Cesar Franck några år tidigare lagt grunden för genren genom sitt stora *Grand Pièce Symphonique*, och Franz Liszt redan 1850 komponerat sin monumentala *Fantasi och fuga över Ad nos, ad salutarem undam*, ett verk av symfoniska dimensioner. Men att direkt kalla flersatsiga orgelverk för symfonier var något helt nytt. Widor mötte också en del kritik då man menade att en symfoni per definition borde vara ett verk för orkester.

En avgörande förutsättning för orgelsymfonin som genre var den romantiskt-orkestrala orgeltyp som kring 1840 skapades av orgelbyggaren Aristide Cavallé-Coll. Han utgick från den klassiska franska barockorgeln med sina kraftfulla och

karaktäristiska rörverk samtidigt som han lät sig inspireras av den romantiska symfoniorkestern som den utvecklats av Hector Berlioz under 1830-talet. Resultatet blev ett orkestralt instrument där symfoniorkesterns olika instrumentgrupper motsvarades av olika stämgrupper i orgeln. Genom ett genialt koppelsystem kunde man också åstadkomma en bred dynamik utan att vara beroende av hjälp med registreringen. En annan viktig inspirationskälla var givetvis också de stora nydanande symfoniska orkesterverken, inte minst av Berlioz, med sin fantasifulla och färgstarka instrumentation.

Widor var från 1870 (ända till 1934!) organist i den stora St. Sulpice-kyrkan i Paris där Cavallé-Coll 1863 hade fullbordat sin största orgel med 100 stämmor, 5 manualer och pedal. Det var naturligtvis ett instrument som hade stor betydelse för hans orgelverk. De fyra symfonierna op. 13 har mer karaktären av löst sammansatta sviter av orgelstycken förmodligen komponerade under en längre tidsperiod. De fyra följande symfonierna op. 42, publicerade första gången 1887 (och i ganska kraftigt reviderad form 1900-1901, något som även gäller op. 13) är däremot mer logiska helheter med naturliga kontraster mellan satserna. De två första av dessa – nr 5 i f-moll och nr 6 i g-moll – har blivit de mest populära och spelade av Widors symfonier. De två följande - nr 7 i a-moll och nr 8 i H-dur – har däremot inte åtnjutit samma popularitet. Det beror inte på att kvaliteten på musiken är sämre; tvärtom – här når Widor högre än i några andra orgelverk och det gäller både musikaliskt och instrumentationsmässigt. Men verkens längd och dess komplexitet kan ha en avskräckande effekt.

Vi vet att Widor avslutade arbetet på sjunde symfonin under april 1887 och den hör till de få orgelverk av Widor som därmed går att datera mer precist. I denna symfoni möter oss för första gången en cyklisk form därigenom att ett enkelt motiv med fallande och stigande toner återkommer i nästan alla satser som ett slags ledmotiv. Första satsen, *Moderato*, inleds unisont mellan händer och fötter och är uppbyggd i en fri sonatform. Det energiska huvudtemat återkommer genom hela satsen som ett ackompanjerande ostinatomotiv. Som i många andra snabba satser av Widor höjs grundtempot efter själva inledningen och karaktären blir mer Allegro än Moderato. I andra satsen, med tempobeteckningen *Andante*, presenteras symfonins huvudmotiv som en koral instrumenterad sexstämmigt med dubbelpedal där melodin spelas unisont mellan den övre pedalstämman och den översta manualstämman. Detta koraltema återkommer sedan ett par gånger, sista gången med dubbelpedal och melodin i den övre stämman med kommenterande arabesker i händerna. Dessa huvudavsnitt avbryts två gånger av mystiskt färgade mer agiterade avsnitt med oroliga triolrörelser. Tredje satsen, *Andante-Allegretto* är symfonins scherzosats och visar Widor från sin mest eleganta sida med ett behagligt, folkviseliknande tema som spelas omväxlande på Clarinette (eller Oboe) och Trumpet. Satsen har A-B-A-form med en rörligare och mer intensiv mittdel med ett pedalthema som spelas mot liggande orgelpunkter i händerna.

Följande sats, *Allegro ma non troppo*, är tydligt påverkad av Franz Liszts pianomusik med verkets huvudtema i långa notvärden i sopranstämman mot virtuosa brutna treklanger i form av snabba sextoler som delas upp mellan de båda händerna. Under satsens lopp minskas energin alltmer med en sista höjdpunkt där rörelsen domineras av åtttondelstrioler. Det hela avslutas med en lugn och bred presentation av huvudtemat. De stora revideringar av symfonierna som Widor gjorde 1900-1901 fick bland annat som resultat att denna sats blev 44 takter kortare än originalversionen. I sin nya form blir helheten utan tvekan mycket bättre. Femte satsen, *Lento*, är symfonins långsamma sats och verkar vilja frammana bilden av en stor stråkorkester. Den dominerande nyansen är *fortissimo* med orgelns alla grundstämmor i 16-, 8- och 4-fotsläge. Denna musik får sin

kontrast i mitten av satsen som istället domineras av mjuka klanger i svag nyans. Även denna sats genomgick stora förändringar vid de tidigare nämnda revideringarna.

Finalen, *Allegro vivace*, hör till Widors mest anslående orgelkompositioner och har en grundkaraktär som huggen i sten. Huvudtemat, som bygger på hela symfonins huvudmotiv, presenteras i pedalen i oktaver mot tunga ackord bestående av öppna kvintklanger i händerna. Formen är ganska fri och innehåller omväxlande stora kulminationer avbrutna av mellanspel då huvudtemat framträder mot olika typer av ostinata motiv. Strax före satsens slut trappas den energiska karaktären ned för att sedan, efter en snabb kadens i händerna, avslutas med samma energi som dominerat satsen från första början.

Frank Martin skrev sin *Passacaille* för orgel 1944 på uppdrag av den schweiziske organisten Kurt Wolfgang Senn och det var denne som uruppförde verket samma år. Åtta år senare arrangerade komponisten verket för stråkorkester och ytterligare tio år senare, 1962, gjordes en bearbetning för stor orkester. Den ursprungliga versionen för orgel blev ganska snart ett repertoarverk trots att Martin aldrig var helt begeistrad för den. Han plågades av den skarpa klang som orgelns mixturer skapade (något som till dels kan bero på att manualsatsen ofta ligger högt), och han uppmanade gärna de organister som spelade verket att använda så många grundstämmor som möjligt och undvika höga övertonsregister.

Passacagliatemat, som på traditionellt manér presenteras i pedalen, innehåller elva av skalans tolv toner. Detta tema upprepas sedan 27 gånger där man kan dela upp förloppet i delar omfattande 6, 6, 12 och 3 variationer. Redan vid den första variationen presenteras ett motto i sopranstämman som uttrycksmässigt får nästan lika stor betydelse som själva passacagliatemat. I den första gruppen med sex variationer hör man detta tema fyra gånger. Den andra gruppen med sex variationer behandlar passacagliatemat friare och i ett par av dessa hittar man temat närmast omärkligt fördelat mellan olika stämmor. Här förekommer också dubbelpedal och en fritt konstruerad kanon mellan vänster hand och pedal.

Efter tre taktars överledning börjar så den tredje gruppen, nu omfattande tolv variationer där varje variation börjar en halvton högre. Avsnittet inleds med en bred presentation av det andra temat kombinerat med vandrande pedal. Denna variation innebär också hela verkets mittpunkt. Vi hör det andra temat inte mindre än sex gånger under detta avsnitt i ett förlopp som präglas av en närmast gastkramande intensifiering av uttrycket. Det hela utmynnar i en våldsam kulmination där det andra temat får sjunga ut med full kraft. Den variationen utgör inledningen på den korta sista delen. Efter detta kraftuttryck följer två resignerade variationer med en lång orgelpunkt i pedalen och med passacagliatemat först presenterat i tenorstämman och slutligen med temat vandrande mellan olika stämmor. Verket slutar upphöjt i den unika tonarten Diss-dur.

Martins tonspråk är ytterst expressionistiskt. Harmoniken är för det mesta mer eller mindre tonalt förankrad, men så fylld av ackordfrämmande toner att intrycket ofta blir närmast atonalt. Påfallande är också en fallande tendens därigenom att vid många tillfällen varje nytt ackord har någon stämma som rör sig en halv ton nedåt. Grundkaraktären blir smärtsamt dystert även om avslutningens frid skänker en smula hopp. Det är lätt att föreställa sig att komponisten vill måla upp en atmosfär påverkad av 2:a världskriget, ett fullständigt förödande krig som 1944 hade pågått i snart fem år och där ännu ingen fred var i sikte.

Franz Liszt, i första hand känd för sina banbrytande klaververk och sina många symfoniska dikter för orkester, hade också ett stort intresse för orgeln med en betydande

produktion av orgelmusik. Han insåg vilka möjligheter ett instrument med flera manualer hade, och tänkte sig att framtidens pianon skulle kunna utformas med två till tre klaviaturer. Han var själv ingen organist, men passade gärna på då möjlighet gavs att prova berömda orglar han mötte under sina många resor.

Ett instrument som kom att få stor betydelse för hans orgelkomponerande och vars tillblivelse han följde med intresse var orgeln i Merseburger Dom byggd 1853-55 av Friedrich Ladegast. Med sina 81 stämmor, fyra manualer och pedal var den vid sin fullbordan Tysklands största orgel. Vid instrumentets invigning i september 1855 medverkade Liszt som ackompanjatör till ett par vokala inslag. Men det orgelhistorisk viktigaste inslaget var framförandet av hans *Fantasi och fuga över Ad nos, ad salutarem undam* (ett koraltema ur G. Meyerbeer opera *Les Prophète*) komponerat 1850. Verket hade framförts en gång tidigare, 1852, i stadskyrkan i Weimar. Men det var vid invigningskonserten i Merseburg som en större publik fick ta del av detta verk, som både vad gäller dimensionerna och den orkestrala instrumentbehandlingen var något dittills aldrig hört. Den som framförde verket var den 21-åriga Alexander Winterberger, en av många geniala elever till Liszt i Weimar. För att kunna genomföra alla tonsättarens instrumentationsidéer ska inte mindre än fyra registranter ha medverkat och framförandet var för den stora publiken en sensation. Liszt hade egentligen ambitionen att till invigningen skriva ett helt nytt verk – *Preludium och fuga över BACH* – men det blev inte färdigt i tid. Det fick istället sitt uruppförande året därpå även denna gång med Winterberger som organist. Ytterligare ett år senare, 1857, skulle Listzeleven Julius Reubke vid samma orgel uruppföra sin stora *Sonat c-moll över den 94:e psalmen*. Ladegastorgeln i Merseburger Dom, ett instrument som fortfarande existerar och är återfört till originalform, framstår genom dessa uruppföranden som ett av orgelhistoriens allra viktigaste instrument.

Giacomo Meyerbeers opera *Les Prophète* från 1849 blev direkt en stor succé och spelades snart över hela Europa. Det innebar också att det i tidens anda snart utkom diverse pianobearbetningar över kända melodier ur operan; så också av Liszt med sina *Illustrations des Prophète de Meyerbeer* från 1849/50. Den koral som inspirerat Liszt till sin stora orgelfantasi är hämtad ur första akten där den sjungs av en grupp soldater kallade anabaptister.

Den korta koralmelodin genomsyrar hela orgelverket, och där finns inte många takter som inte innehåller någon del av melodin. Man kan dela upp verket i tre stora delar – Introduktion och allegro, Adagio och slutligen en stor flerdelad fuga. Det hela inleds dystert med tunga ackord i c-moll som också är verkets huvudtonart. Efter en överledning följer en presentation av temat beledsagat av brutna treklanger. Det hela utvecklas symfoniskt med stegrad intensitet där man lägger märke till trumpetfanfarer och virtuosa, pianistiska figurationer. Allt utmynnar i en våldsam kulmination följt av en för Liszt typisk virtuos kadens. Denna del utgör överledningen till verkets andra, långsamma del. I detta avsnitt, med Fiss-dur som huvudtonart, ges rika möjligheter att framhäva melodilinjer och motiv på olika solostämmor motsvarande vad som kan göras i en orkester. Efter att avsnittet har klingat ut med eteriska klanger följer en kort överledning som i sin tur leder över till ett våldsamt utbrott som förberedelse till den följande fugan.

Fugatemat bygger givetvis på koraltemat och är utformat med skarpt punkterade rytmer i ungersk *Zigeuner*-stil. Även denna del utvecklas symfoniskt med ökad intensitet fram till en andra fugadel där temat beledsagas av virtuosa figurationer. Verket avslutas så grandioöst i C-dur med koralmelodin presenterad med stora ackord där orgelns fulla resurser tas i anspråk.

Hans Fagius