

*Organ Music from South Germany*

ORGAN: SVEIN ERIK TANDBERG | COMPOSITIONS BY: JOHANN GEORG HERZOG  
- WORLD PREMIERE RECORDING -



**The front page image is of the *Protestant Hof- und Stadtpfarrkirche, St. Matthäus* in Munich in the 19th century where Johann Georg Herzog served as a church musician from 1843-54.**

**Johann Georg Herzog**

(1822–1909)

**Compositions for organ**

**Toccata.** Op. 61, nr. 7

Con moto

Allegro moderato

Maestoso

**Sonate.** Op. 62, Nr. 6

«Vater unser im Himmelreich»

Choral – Andante con moto – Cantabile – Getragen – Con moto – Allegro moderato  
– Andante

**Liebster Jesu, wir sind hier.** Op. 41, Anhang A, Nr. 33

Canon

**Lobe den Herren.** Op. 60, Nr. 12

Fest und ruhig

**Andante mit 8 Veränderungen (Variationen).** Op. 41, Anhang C, Nr. 38

Andante con moto – 1ste Veränderung – 2te Veränderung – 3te Veränderung – 4te  
Veränderung: Fugato – 5te Veränderung – 6te Veränderung: Grave – 7te Verände-  
rung: Risoluto – 8te Veränderung – Langsam

**Trio.** Op. 41, Anhang C, Nr. 18

Gemessen. Für zwei Manuale. «Jerusalem du hochgebaute Stadt»

**Choralvorspiel. (Für die Passionszeit).** Ohne Opuszahl

(1909)

Ruhig und ernst. «O Haupt voll Blut und Wunden»

**Fantasie.** Ohne Opuszahl

(1867)

Con moto

Andante

Con moto

Fuge. Allegro moderato

**Svein Erik Tandberg plays the organ of Sofienberg Church, Oslo**

**Sound recording and editing: Magne Sjemmedal**

## South-German Romantic Organ Music

**Throughout German history of music, the tradition of Johann Sebastian Bach was, over the centuries, carried on by composers such as Felix Mendelssohn Bartholdy and Josef Gabriel Rheinberger. An important link in this succession is the South-German organ virtuoso and church musician Johann Georg Herzog (1822 – 1909).**

During the first half of the 19th century, Mendelssohn was the musically unifying and charismatic inspirer. With his performance of the St Matthew Passion in 1829, he opened the Bach-renaissance of the era. With his compositions, he revived the organ, which had not been far from losing much of its relevance as an independent instrument in concerts. With his 20 organ sonatas, Rheinberger led organ music of the Romantic period to new and great levels. Herzog was to play an important part in this, being Rheinberger's teacher at the "Kgl. Conservatorium für Musik" in Munich.

The Roman Catholic Josef Gabriel Rheinberger repeatedly emphasised the importance of his training under the Lutheran Johann Georg Herzog. Herzog drew notice to himself in many areas: as an outstanding Bach interpreter, improviser and composer, as well as a researcher of historical musicology and teacher. As a creative musician, he largely worked with music intended for church worship, but also with much larger concert forms. The heritage from Bach and Mendelssohn often shows through in the sound colour. Nonetheless, Herzog's music carries his unmistakable signature in a borderland between archaic and "modern" (Romantic) features.

Herzog was interested in the historical connections, and not only to the two above-mentioned composers, but further back: to the Reformation and the Renaissance. Furthermore, we can see traces of classical influence through Galant forms; and, naturally, influence by the central tenets of Romanticism where the dramatic structure is expressed to the full. Herzog's creative powers leave room for the modest chorale prelude. Still, good contrapuntal artisanship is hidden also in the smaller forms. The repertoire of this recording has been composed over a period of 52 years, from 1857 to 1909. It has not been recorded before, and may be said to constitute a stylistic cross section of Herzog's production of music for the organ.

### Aesthetics of the organ in 19th century Germany

These works have their source in German aesthetics of the organ as it manifests itself from the time around 1830 and thereafter. Representatives of this style are primarily organs developed by Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872), Friedrich Ladegast (1818-1905) and Georg Friedrich Steinmeyer (1819-1901). Despite individual differences: Their organs are characterised by a timbre palette, which is mild, yet rich in timbre. "Mit sanften Stimmen" (with soft voices), or "Mit sanften, aber abwechselnden Stimmen" (with soft, but varied voices), are expressions often found in many registration indications of German organ music in the 19th century. For this, Walcker's, Ladegast's and Steinmeyer's instruments have a large amount of so-called foundation stops in the 8' register, which leaves room for a large number of sonorous nuances, whether the registers are used separately or in combinations. Pulling many of those stops simultaneously, will create a broad and singing – but hardly ever an obtrusive – sound. The player can build up to a gradual crescendo from a pianissimo all the way up to a full organ (Mit voller Orgel) with a 16'-basis in the manual, the Cornet crowning the sound, and with powerful reeds in the manual and pedal. Thus, the dynamic effect will be considerable and, now as ever, makes an immense impression on the listeners.

To Johann Georg Herzog this type of instrument was the tool to create what he considered a solemn style of church music – whether gentle and meditative or majestic and powerful. According to Herzog, the dignity of church music was closely connected with the choice of tempi, which to his mind had to be moderate. "Andante" and "allegro moderato" are two tempo indications often found in Herzog's works. This kind of "moderato approach" is also found in a number of organ works by other German composers of the same era.

### On Johann Georg Herzog

In Hermann Mendel's (1834–1876) *Musicalisches Conversations-Lexicon* (1875) Johann Georg Herzog is described as an "ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose, Musiktheoretiker und Componist" (distinguished German organ virtuoso, theoretician and composer). In this short biography, written

by one of the central German authors on music of his time, one gets an impression of Herzog's authority as an organ virtuoso and maestro. Other sources describe him as Germany's greatest Evangelical church musician of the era.

Johann Georg Herzog was born on 5 August 1822 in the village of Hummendorf in Bavarian Upper Franconia as the son of a poor flax weaver and his wife. He grew up under poor conditions not far away, in the village of Schmölz. From 1839 to 1841, he was educated at the seminary in Altdorf to become a teacher, and later got a position as a Headmaster in Bruck, close to Hof. Already as a student, he published his first collection of pieces for organ and sent them for professional evaluation to Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846) in Darmstadt and to Robert Schumann (1810–1856) in Leipzig. He received positive responses from both of them. By virtue of a recommendation, he received from Rinck, the road to the music metropolis Munich lay open to him. From 1843 and the following eleven years he worked as an organist, later on also as a choir master, at the city's first Lutheran "Hof- und Stadtpfarrkirche, St. Matthäus".

Herzog spent his first years in Munich perfecting himself as an organ player. The German musicology researcher Franz Krautwurst (1923–2015) writes (in: *Lebensläufe aus Franken*; Bd. 6, 1961: 251–267) that Herzog through a strict self-tuition mastered what was then seen as Johann Sebastian Bach's complete production for organ. One may assume that he based his interpretations on the Bach editions recently published by Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) and Ferdinand August Roitzsch (1805–1889). He used to play these pieces by heart. At the time, few other organ recitalists had all these works in their repertoire.

Franz Krautwurst also emphasised Herzog's remarkable skills as an improviser at the organ. In the case of improvisation, he mastered forms such as the fantasia, the chorale variations and the sonata, as well as complex contrapuntal structures such as the fugue, the double- and triple fugue with great artistic vigour. Not many organists across Europe were matched against his high artistic level. According to Krautwurst, one could compare him to other great contemporary improvisers, without reserve, e.g. to Anton Bruckner (1824–1896) in Austria and César Franck (1822–1890) in France.

These merits, and a recommendation from court conductor Franz Paul Lachner (1803–1890), led to Herzog in 1848 becoming the first teacher of organ playing at Munich's "Kgl. Conservatorium für Music", which had been founded two years earlier. Here he had students who were to become prominent figures within music. As already mentioned, most prominent among them was the composer and church musician Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901). Only 13 years old, he began his organ studies with Herzog in 1852 and continued these studies until 1854. Herzog and Rheinberger also formed a lifelong friendship.

From 1867 to his death in 1901, Rheinberger was Professor of organ playing and counterpoint at this institution that by then had changed its name to "Königliche Musikschule". In 1877, he was appointed court conductor. Furthermore, he was the organist of one of the big, Catholic churches in the city: St. Michael's, which also ranked as church of the royal court. At that time, the conservatoire in Munich also ranked as a central academy of Catholic church music. In this respect, it was remark-



JOHANN GEORG HERZOG (PHOTOGRAPHER UNKNOWN)

able that a Protestant organist held the position of organ and church music teacher at this academy. Apparently, the reason for this was the fact that Herzog was considered the leading organ virtuoso in South-Germany.

### Professor in Erlangen

When a new hymnal was introduced in 1855 followed by a new liturgy in 1856 within the Evangelical-Lutheran Church in Bavaria, it was decided to establish a separate “Institut für Kirchenmusik” at the Friedrich-Alexander University in Erlangen, which then was a Protestant university. Here, the institute was to constitute a separate department subject to the theological faculty. When it was officially opened in the autumn of 1854, it was unrivalled on German ground. When it came to the academic administration of the institute, the University as well as the Church wanted the position filled by a “thoroughly educated teacher of singing and music, who was to tutor the students of theology in the musical skills required for their future profession”. This included training in liturgical singing.

In the winter term of 1854/55, Herzog began his professorial work in the newly established position as teacher of singing and music at the University of Erlangen. In doing so, he returned to Franconia, a Protestant region in Bavaria, the region he came from. His responsibility was about introducing theology students to church music subjects, both practically and theoretically. Alongside his professoriate, he worked as an organist at Sunday services in Erlangen’s Neustädter Church, which was the official university church. Herzog worked here for 34 years and was an influence on several generations of Lutheran celebrants.



ALONGSIDE HIS PROFESSORIATE, HERZOG SERVED AS AN ORGANIST AT SUNDAY SERVICES IN ERLANGEN’S NEUSTÄDTER CHURCH, WHICH WAS THE OFFICIAL UNIVERSITY CHURCH. HERZOG PLAYED THE ORGAN HERE FOR 34 YEARS AND WAS AN IMPORTANT INFLUENCE ON SEVERAL GENERATIONS OF LUTHERAN CELEBRANTS AND CHURCH MUSICIANS.

As a teacher of church music, he considered composing simpler organ music for use in worship services very important. This resulted in more than a hundred so-called “Tonstücke” and chorale preludes intended for many teacher-organists (in part-time positions) in the villages. His main work, the “Orgelschule”, op. 41, was written during this period. Its object was to develop organ playing within a so-called “church style”, which, for its part, may seem like an unclear term. It has, however, its own history.

One of the basic characteristics of the cultural development in Europe from the turn of the 18th century and thereafter was the conflict between Christian faith and reason, between metaphysics and science. Within this cultural context, the Protestant Churches sought in many directions in terms of theological basis. The Evangelical-Lutheran Church in Bavaria sought to revive its identity as a Christian religious community since 1840 through a restoration movement. To begin

with, this was about restoring the Christian content of faith through Luther studies, which eventually not only led to a revival of Reformed faith. The worship plans, congregational singing and liturgical music of the Reformation in the 16th century were considered normative. Erlangen soon became a centre for viewing these tendencies as a unity.

That was the reason for establishing the “Institut für Kirchenmusik”, which became a part of the restoration strategy of the Church. This would make the old Lutheran understanding of Christianity and the church music forms of the past combine into a higher unity in the sacramental life of the parish. This did not only include traditional music forms, but also contemporary music rooted in tradition. In a Lutheran context, it became important to relate to old hymn melodies in their “authentic” form, i.e. rhythmic melodies in an old church modal harmonisation. In the future, this would spread to a number of other Lutheran Churches across Europe.

During his stay in Erlangen, Herzog took part in the consultations concerning music education in the capital in 1865. Among other things, this concerned a reorganisation of Munich’s “Kgl. Conservatorium für Musik” – a process initiated by Richard Wagner (1813–1883). King Ludwig II of

Bavaria appointed Herzog to join the committee of experts, together with other leading figures in music who, besides Wagner, were Hans von Bülow (1830–1894), Franz Lachner and Peter Cornelius (1824–1874). This is an example of how a leading church musician would commit himself to the secular music life of his time, and often was the obvious choice when it came to the development of this area.

### Productive years in Munich

Herzog had a strong wish to be able to “breathe Munich’s musical air” in his last years of life. These years proved to be no less than 20 highly productive years. He even survived his best student, Josef Rheinberger. The reason for his applying for retirement in 1888 (at the age of 66) was a deteriorating rheumatism. In order to be granted an early retirement, one would then need recommendations. In this case, Josef Rheinberger came to the aid of his former teacher:

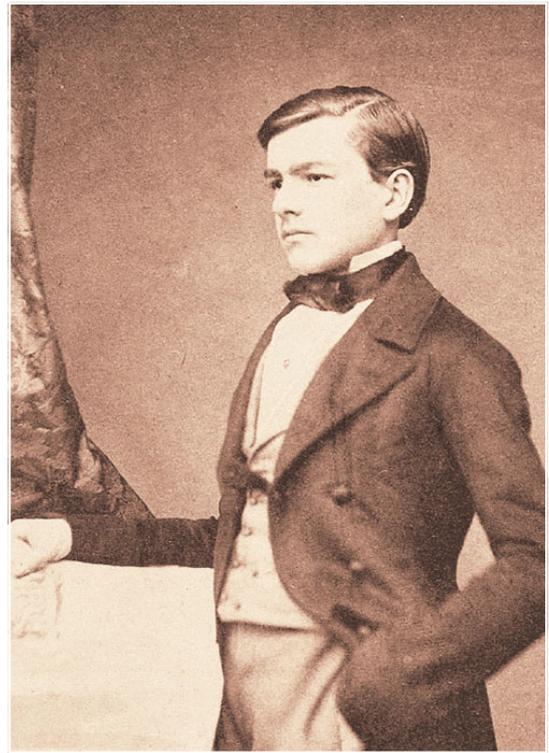
*Der Unterzeichnete (welcher in den Jahren 1852-54 das Glück hatte, Schüler des Herrn Professor J. G. Herzog zu sein) ist nach neuer eigener Beobachtung vollkommen mit dem beiliegenden Zeugnis des Herrn Dr. Iwan Müller einverstanden und kann sich nicht versagen, bei dieser Gelegenheit die hohen Verdienste, welche Professor Herzog in Hebung des Orgelspiels wie kein Zweiter in Süddeutschland sich erworben, rühmendst in Erinnerung zu bringen.*

*[The undersigned (who in the years 1852–54 had the privilege of studying under Professor J. G. Herzog), in the light of what I have recently observed, fully agree with the attached deposition by Dr Iwan Müller, and must seize the opportunity to emphasise Professor Herzog’s great merit in improving the art of organ playing – a merit unparalleled by none in South-Germany.]* (Josef Rheinberger’s recommendation of Herzog’s application for retirement; Archive of the University of Erlangen)

It is clear that Herzog, when back in Munich as a pensioner, dedicated more of his time to his own preferences as a composer of large-scale organ works. He probably did this to show the public what he had to offer in respect of advanced composing techniques, which could elevate his music in a virtuoso manner. Herzog seems to have followed a moderate course in much of his music as to what kind of music he considered well suited for the church. On the one hand, he was open to the “modern” sound aesthetics of the Romanticism. On the other hand, he was rooted in the Lutheran hymn tradition as well as the music traditions of the past. Back in Munich Herzog also continued to play the organ in a more “private” manner:

*Sie fragen, ob ich noch manchmal Orgel spiele? Es stehen mir hier zu diesem liebsten Vergnügen meines nunmehrigen Privatlebens einige, wenn auch nicht besonders umfangreiche, doch in ihrer Art recht gute Orgelwerke zur Disposition. Am meisten Vergnügen macht es mir, zuweilen auf der Orgel im Odeonssaale zu spielen, wozu mir mein hochverehrter Freund J. Rheinberger die Erlaubnis erteilt hat. Ich bin da in dem schönen, großen und zugleich akustischen Raum ganz ungehindert und kann mit so rechtem Behagen, soweit es die Reste meiner Orgelspielkunst zulassen, meinen Bach genießen. Rechts und links stehen die Häupter eines Händel, Mozart, Gluck etc., die mir dazwischen mit ehrfurchtsvollen Gefühlen betrachte. Diese hohen Herren sind sehr schweigsam und kritiklos, was mir lieb ist.*

*[You ask me if I still, from time to time, play the organ. For these now more private pleasures, I have here at my disposal a few, not very large, but in their own way quite good organs. However, I find the greatest pleasure in playing the organ of the Odeon’s Hall. My honourable friend J. Rheinberger has given me admission there. In this beautiful, large room with good acoustics, and as far as the rest of my organ technique permits me, I can take plea-*



JOSEF GABRIEL RHEINBERGER WAS 13 YEARS OLD WHEN HE BEGAN HIS ORGAN STUDIES WITH HERZOG IN 1852 AND CONTINUED THESE STUDIES UNTIL 1854. THIS PICTURE IS TAKEN JUST A FEW DAYS AFTER THE COMPOSITION OF HIS FAMOUS “ABENDLIED” AND SHOWS RHEINBERGER AT THE AGE OF 16.

*sure in Bach. To my right and my left I see the busts of a Händel, Mozart, Gluck etc. gazing respectfully at me, but these most honourable men are always silent and uncritical, which pleases me well.]* (“Musikalischer Brief” on the 30th of April 1889 in the “Nürnberger Korrespondent von und für Deutschland”)

Herzog’s work as an organ teacher was an important chapter of his life. The musicology researcher and organologist Hermann Josef Busch (1943–2010) describes him as Germany’s most important teacher of organ music in the mid-1800s and thereafter (Organ, vol. 6, 2003: 10-14). Herzog’s Organ School was first published in 1867. It was published in a number of new editions, in fact until 1949 – 40 years after the author’s death. The textbook was also used in the education of Catholic church musicians.

Being invited to give concerts (as both an interpreter and improviser) at the Royal Albert Hall in connection with the London International Exhibition in 1871 was one of the peaks of his artistic life. This invitation tells its own tale about his position on the European organ scene. He was to represent Germany while Anton Bruckner had been asked to represent Austria. Illness prevented Herzog from going on this concert tour to England. Herzog died highly respected, in Munich on 3 February 1909 – on Felix Mendelssohn Bartholdy’s centenary (!) – at the age of 86.

Johann Georg Herzog’s central position within German organ culture in the 1800s gives grounds for asking why hardly any of his music has been recorded. My wish is that this CD will rectify some of this disparity. The recordings have been made on the Eule organ of Sofienberg Church in Oslo. Completed in 2015, it represents organ aesthetics based on the heritage of Walcker, Steinmeyer and in particular of Ladegast, in how they constructed their instruments in the 1800s in terms of sound and with a tracker action.

*Text: Svein Erik Tandberg*

### **The instrument**

The first organ in Sofienberg church was built by the German firm Rieger in 1877. Only the prospect and the prospect pipes remain, and there was a demand for these pipes to be included in a new organ. This condition made a choice of a German organ in the Romantic style obvious. After a tender round, the organ committee chose the tender offer made by Hermann Eule Orgelbau, Bautzen, a firm with a great deal of experience with that type of organs. The tone colour of the organ was to be orientated towards those by the organ builder Friedrich Ladegast, who built the organs in the Cathedral of Merseburg (1855), St. Nicholas’ in Leipzig (1862), The Cathedral of Schwerin (1871) and St. Jacob’s (1872). The first-mentioned organ made a great impression when it arrived, and inspired composers such as Franz Liszt and Julius Reubke to write new compositions for it.

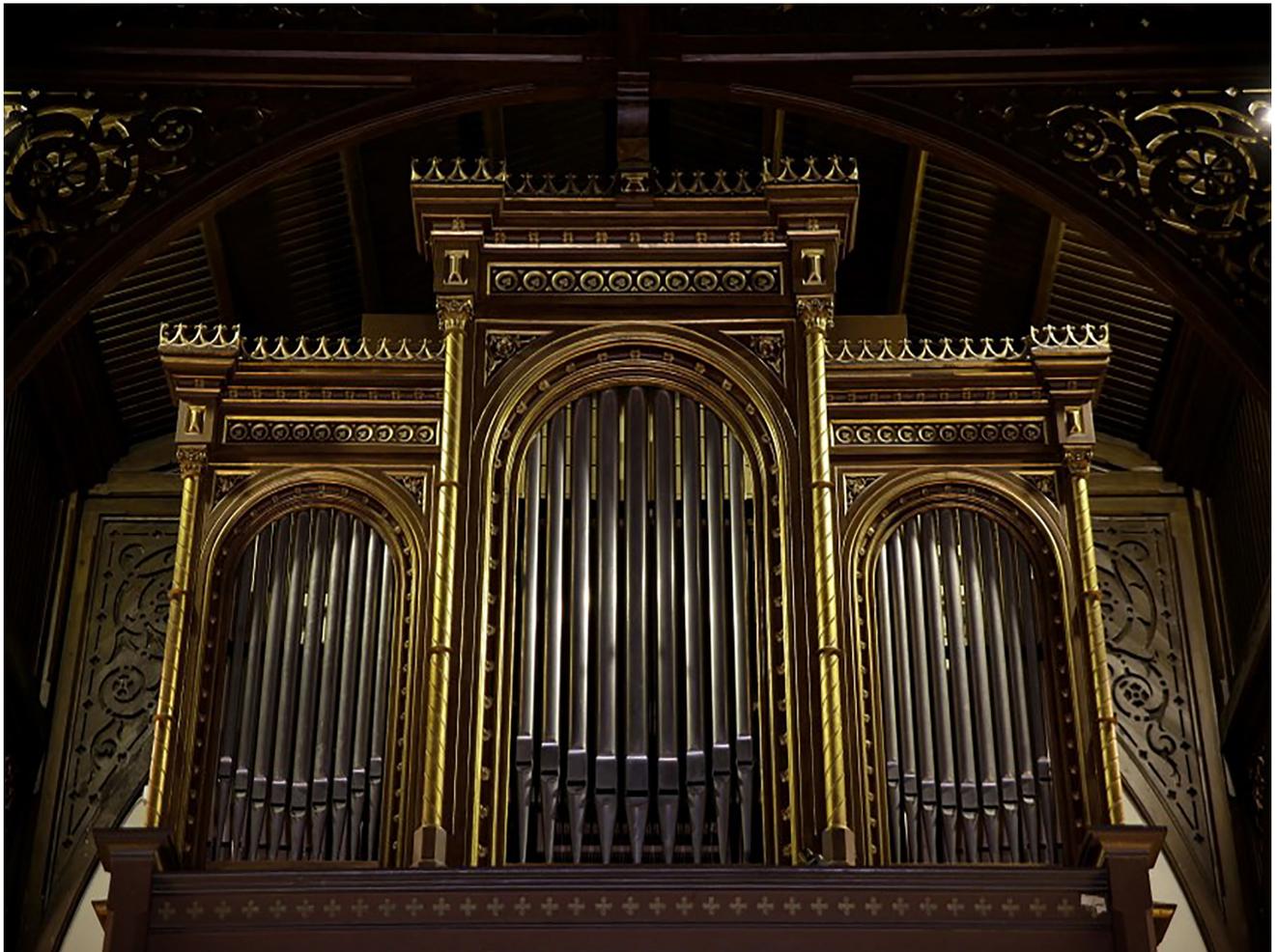
The organ in Sofienberg boasts 44 stops, three manuals and pedal, and has the same dynamic contrasts between the manuals as in a Ladegast organ. It signifies a powerful Great, a slightly softer “Oberwerk” and an abated Echo. Furthermore, a plan was made to place each division in accordance with the organs built by Ladegast. The Great, on the first manual, is placed on each side at the front. The Oberwerk is placed at the centre, above the Great, and the Pedal is placed behind this on both sides. The third manual of the Sofienberg organ was built as an Echo division with sliding doors, also this in accordance with the Ladegast tradition. Far back in the tower, this division has gained a distant and ethereal timbre.

The second manual of the organ, the Choir, has been provided with a traditional Swell in order to render greater dynamic flexibility. In this division, we also find the Basson 16’, the Trompette harmonique 8’ and the Flute harmonique 8’, just as another German organ builder, Wilhelm Sauer, built them in a way that enables performances of French organ music. On the first manual are the distinctive wood flutes Doppelflöte and Flauto amabile that are characteristic of Ladegast. In the Pedal, one has emphasised a rich bass sound with a 32’ and three 16’ flue stops. Furthermore, the organ has free reeds with a harmonium-like sound. Later, this type of organ stops went out of fashion; in the mid-1800s, however, their tone colour was appreciated. The flue pipes have an expression, the “stringy” tone colour that characterises instruments of that period.

There is a growing understanding of the connection between instrument and choice of repertoire,

and of the fact that no instruments can reproduce music of all eras equally well. Even though the instrument of Sofienberg Church is well suited for playing Bach, French symphonic and newer organ music, performances of German-inspired 19th century organ music produce a timbre only obtained on historic or historically inspired instruments. There exist very few instruments in this style, and, therefore, the organ of Sofienberg Church is unique.

*Text about the organ: Halgeir Schiager.*



THE ORGAN IN SOFIENBERG CHURCH, OSLO



The organ of Sofienberg Church, Oslo  
Hermann Eule Orgelbau, opus 677

Disposition

**I. (C-a<sup>3</sup>)**

Bordun 16'  
Principal 8'  
Viola da Gamba 8'  
Doppelflöte 8'  
Flauto amabile 8'  
Octave 4'  
Spitzflöte 4'  
Quinte 2 2/3'  
Octave 2'  
Mixture 4fach 2'  
Cornett 2-4fach 2'  
Trompete 8'

**II. (C-a<sup>3</sup>)**

Quintatön 16'  
Geigenprincipal 8'  
Flute harmonique 8'  
Salicional 8'  
Rohrflöte 8'  
Octave 4'  
Flauto minor 4'  
Nasard 2 2/3'  
Waldflöte 2'  
Progressio harm. 2-4fach 2'  
Basson 16'  
Trompette harmonique 8'  
Clarinete 8'\*

**III. (C-a<sup>3</sup>)**

Liebl. Gedackt 16'  
Viola d'amour 8'  
Vox coelestis 8' (ab c<sup>o</sup>)  
Gedackt 8'  
Flauto traverso 8'  
Fugara 4'  
Zartflöte 4'  
Violine 2'  
Aeoline 16'\*  
Oboe 8'

**Pedal (C-f<sup>1</sup>)**

Untersatz 32' (extension from Subbass 16')  
Principal 16'  
Violon 16'  
Subbass 16'  
Octavbass 8'  
Violoncello 8'  
Bassflöte 8'  
Octave 4'  
Posaune 16'  
\*Free reed

**Couplers and combinations**

Couplers: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P III/P  
Combinations with a step function  
Swell pedal to II and III  
Hand Swell to II and III  
Grosspedal ein/aus (Tritt)

## The repertoire

**Toccata** in G minor opens the recording. This piece, divided into three parts, belongs to the first large-scale organ works that Herzog wrote after having settled down as a pensioner in Munich. It is included in the collection “7 Tonstücke, Präludien und Fugen, Festvorspiele, Toccaten für die Orgel komponiert von Dr. J. G. Herzog, Kgl. Professor der Musik” as it says on the title page. The collection has the opus number of op. 61, and is dedicated to the organist of the St. Lorenz Church in Nuremberg, Christian Matthäus.

The opening movement – “Con moto” – instinctively evokes associations with past South-German toccata forms in the so-called *stylus phantasticus*, e.g., in how this stylistic form was elaborated by composers of organ music as Johann Jacob Froberger (1616-1667) and Georg Muffat (1653–1704), and how it was then further developed in North-Germany by Dietrich Buxtehude (1637-1707). The chord progressions in Herzog’s work are coloured by Romantic-dramatic timbre and substance. Nevertheless, the music bears some of the free improvisatory stamp that is characteristic of *stylus phantasticus*. Herzog was well acquainted with these historical composers and underlined their works as models for a genuine church style organ playing.

The two following parts in the fugue – both assigned with Herzog’s characteristic tempo indication “Allegro moderato” – create livelier contrasts to the opening part of the work. Here one can also find similar thematic characteristics as in Bach’s “Nun komm, der Heiden Heiland” (BWV 661) from the Leipzig Chorale Preludes, even though Herzog’s movements share certain basic traits with those by Mendelssohn. As is typical of several of Herzog’s fugues, the theme is first played out four times in the manual before it is introduced in the pedal; this is also the case here. Both fugues are based on common thematic elements through various contrapuntal techniques, such as e.g., inversion of themes.

Fugue no. 2 has an unorthodox opening with a short *stretto*. It is characteristic of these fugues that they end with a contrastive theme in a kind of Lied form. The key then changes into Major. In the light of the stylistic allusions that characterise the music, the title “toccata” is most likely carefully chosen by the composer. In that respect, it is about a combination of old and new. The work ends in a short, but sonorous “Maestoso”.

**Sonata no. 6**, opus number 62, is the penultimate composition of the collection “Sieben Sonaten”. Just like Mendelssohn’s famous organ sonata op. 65,6 (in the same key and with the same number), Herzog’s work is based on the hymn by Luther, “Vater unser im Himmelreich”. The hymn consists of seven verses referring to the seven prayers in “Vater unser” (the Lord’s Prayer). In line with this, both Mendelssohn’s and Herzog’s sonatas consist of seven movements. It is therefore obvious that he has drawn inspiration from Mendelssohn.

In Mendelssohn’s sonata, the chorale “Vater unser” is followed by a series of overlapping variations. This series ends in a shorter fugue built on the chorale theme. Despite contrasts in the variations, they still form a unity. Not quoting the chorale, the work ends with an abated movement in D-major, as a kind of “Lied ohne Worte” (song without words), or perhaps a soft “Amen”. Most of all, the impression of this sonata as a unity is due to the fact that the chorale is mainly recreated at the same tempo, even though it is framed by figurations diverse in character and movement.

Without appearing to be plagiarism, Herzog’s sonata follows much of the same pattern: Whilst Mendelssohn begins his work with a harmonisation of the chorale in an isorhythmic form (equally divided metre), with Romantic chromatic chord progressions, Herzog presents the melody in a rhythmic version. Herzog harmonises the melody in a church mode (Dorian), which is the original mode of the chorale. Then comes the first variation in the form of a Bach-inspired organ chorale (“Orgelbüchlein”), followed by a trio movement with a series of contrapuntal figurations that evoke associations both to Bach and Mendelssohn; the latter one when placing the *cantus firmus* in the tenor. In the third movement, Herzog reproduces the chorale against triplet movements in the pedal.

In Mendelssohn’s sonata, this is done at a rapid tempo with a sharper articulated bass motif. Herzog, for his part, indicates a strict *legato* in the pedal figurations, which at the same time gets an even more accentuated effect by coupling the manual and pedal. This distinctly strengthens the bass motif. Herzog’s tempo indication “Getragen” (German for “sostenuto”) gives the movement a pensive character.

The next of Herzog's variations – "Con moto" with the melody in the pedal – can be said to relate to Bach in character, as in the chorale prelude "Komm Heiliger Geist, Herre Gott" (BWV 651). Herzog lets his work culminate in a large-scale double fugue. The subject of the first fugue is here used as counterpoint to the chorale melody that appears in the second fugue. Like Mendelssohn, Herzog ends his work with a meditative "Lied ohne Worte" in D-major.

The chorale prelude on the hymn **Liebster Jesu, wir sind hier** is taken from the Organ School, opus 41. In many ways, the source of inspiration may have been Bach, that is, not unlike the manner in which he creates his organ chorale on the same melody. Herzog's movement is still harmonically less dissonant and without Bach's characteristic ornamentations, as they e.g. appear in BWV 730. Nonetheless, Herzog's voice leading stands as contrapuntally refined with the melody led in a canon (in fourths) between the soprano and the bass voices. Herzog's registration indication says "Mit hellen, klaren Stimmen" (in high, clear voices). The organ of Sofienberg Church gives it a distinguished effect with the use of strings up to the 2'-pitch. In other words, rather a rare timbre palette, perhaps also in a kind of "neo-baroque" manner.

The organ chorale on **Lobe den Herren** is no. 12 in Herzog's "21 Tonstücke", opus number 60 (published in 1889). The registration indication says "Volle Orgel" (organo pleno) and the tempo indication says "Fest und Ruhig". We find here a timbre that points back in time as well as into the future: Back to Bach, but also evoking associations to the future, to Max Reger (1873-1916) and the style of his op. 67: "Choral-Vorspiele für Orgel. Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen". Reger's work was written in the years 1902-1903 when both Herzog and Reger lived in Munich. These chorale preludes were first published in three booklets. In booklet no. 1, it says on the title page, "Herrn Professor Dr. J. G. Herzog zugeeignet." Particularly the prelude "Allein Gott in der Höh' sei Ehr!" has a texture that seems to be inspired by Herzog's "Lobe den Herren", but, whereas Reger leads the melody in the bass, Herzog lets it sound alternately in the soprano and bass voices.

**Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)** is, as the title suggests, a set of variations. It was first published in the second edition of the Organ School (opus 41), published in 1871. The piece is placed under the heading "Tonstücke" [...] meist für geübtere Schüler" (Pieces of music [...] mainly for more advanced students); since some of the movements are technically quite challenging – especially in the pedal. Herzog himself was renowned for his supreme pedal technique. He also made strict demands on his students when it came to playing the pedals. The simple presentation of the subject in the 3/4 time has an almost idyllic character. It is followed by two movements in the Major key; the latter played in the tenor with the characteristic Clarinette of the German 19th-century organ as the solo stop.

Then there are two movements in the minor key, the latter in the form of a small fugato. With the next movement, one is back to the major key, where Mozart probably seems to have been an inspiration to Herzog. In the following three movements, the sound is gradually built up until it culminates in a full organ with virtuosic figurations in the pedal part. It is characteristic of Herzog that he lets the work end in a short "epilogue" on a soft string register and slow in tempo. In other words, the organist's striking pedal playing should not be the lingering impression on the audience.

The chorale prelude on **Jerusalem du hochgebaute Stadt** is published in Herzog's Organ School. The melody, from 1626, is probably composed by Melchior Franck (1579-1639) in Coburg, Bavaria (very close to Herzog's place of birth). Both text and melody underwent a considerable revival in the 1800s. It is still considered one of Germany's most beautiful hymn tunes. Herzog includes the melody in a trio movement. He has placed it in the tenor where it sounds in contrast to the Bach-inspired figurations of the upper voice. The fact that this piece is taken from Herzog's Organ School again underlines the "dual function" of this textbook. On the one hand, the prelude was to give the students technical practice on the instrument. On the other hand, it was to function as a model for developing their own improvisations/compositions to be used at worship services. It is characteristic of Herzog to indicate mild 8'-stops in movements like these.

The chorale trio on **Haupt voll Blut und Wunden** is considered to be Herzog's last composition. It was published in 1909 as an appendix to the March edition of the journal *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Friedrich Spitta (1852-1924) – incidentally, a younger brother of the Bach

researcher Philipp Spitta (1841-1894) – was one of the two editors of the journal, also working as Professor of theology at the University of Strasbourg. He presents this piece of music under the title “Choralvorspiel (Für die Passionszeit)”, and then brings the news about the death of his former church music teacher.

Friedrich Spitta was a student of theology in Erlangen from 1872 to 1874, and obviously had a close professional connection with Johann Georg Herzog. Spitta states that Herzog, only a short time before his death, was no longer capable of proofreading. Also in this composition, Herzog refers to the Bach tradition, where the chorale melody constitutes a continuous theme of many of the Thomas-cantor’s sacred works. The atmosphere of Herzog’s “swan song” seems to be clearly related to Bach’s chorale prelude (on the same melody): “Herzlich tut mich verlangen” (BWV 727). The chorale sounds in the soprano voice of the Echo’s Oboe 8’ together with the Flauto amabile of the Great coupled to the Rohrflöte of the Oberwerk.

The Passion motif, which, in all senses, stretches from suffering to victory, is also the theme of the last work of the recording – **Fantasie** – but here with a completely different dramatic form and colour than the preceding chorale prelude. Now, the key is E-minor, thus emphasising the substance of the music. This is the same key as in the opening chorus of Bach’s “Matthäus-Passion”, and in his grand Prelude and Fugue in E-minor (BWV 548) – one of the most central works within organ literature. According to Professor Dr Konrad Klek at the Friedrich-Alexander-University of Erlangen, this composition was intended as an ambitious contribution to an anniversary album published in 1867 in honour of the organ virtuoso, composer and organologist Johann Gottlob Töpfer (1791– 1870), also marking Töpfer’s fifty years of work in Weimar. Several other central German organ virtuosos wrote major compositions for this album. Above all, Herzog’s contribution gives an impression of himself as a concert organ player; i.e., his virtuosic skills as he thought they should be expressed in a large-scale organ work.

In the 19th century, there was a continuous development towards a higher degree of technical brilliance in piano playing. This was the age of great pianists, an artistic trend, which would gradually have an effect on organ playing. There was a growing tendency towards playing the organ in a pianistic manner. Soon, virtuosic (pianistic) skills were often prioritised by music conservatoires in the education of organists, at the expense of the organ’s character and church profile. Herzog was highly critical of this, but not in the sense that he did not appreciate excellent technical skills.

Apparently, Herzog’s concern was that technical skills like these had to be rooted in a historic organ tradition, so that e.g., the manuals and the pedals would play balanced roles in a movement for organ. Eventually, more and more composers of organ music had favoured a piano-related approach to playing the manuals with rapid successions of passages, broken chords, etc. An equal pedal part would then be less important. It was all-important to Herzog that a movement for organ had to be what in German is called “Stimmig”. Musical voice leading would then be the basis of a genuine art of organ music.

The Fantasie in E-minor consists of four movements crowned with a grand double fugue. Especially when the countersubject is introduced with its quaver figurations in the second fugue, Herzog’s own virtuosic style of play is fully displayed, not least because the same figurations are also carried out as quasi pedal solo passages. Nonetheless, Herzog indicates “allegro moderato”, thereby pointing out the necessity of moderation in tempo for the broken triad figurations to be adequately accentuated.

The fantasia is opened by an introduction presenting a pronounced main motif, done so by playing the manual and pedal in unison octaves – almost to underline the E-minor tragic aspect. In spite of the indication “con moto”, there seems to be a need for some moderation in tempo. At the same time, the sound intensity is to support the dramatic aspect at “Volles Werk” (full organ) with the Mixture, the Cornette and strong reeds. Typical of Herzog’s compositional style is that, here too, the intensity is reduced towards the end, both in sound and movement.

The middle movement has signs of Galant idyll – as has the theme of “Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)”. The key is G-major and it is composed in the 3/4 time. Furthermore, the head with descending triad movements from the fifth creates a contrast to the ascending inversion of the first movement. However, soon the head of the middle movement is pursued with an ascending inversion. Gradually, Herzog includes a short minor passage into the movement: Then, gently played with a soft

reed in the tenor, one hears a cantus firmus consisting of four semibreves. Klek points out that if the fourth note after h/g/e had been F sharp instead of D sharp, one would have had a short quotation of the Passion hymn “O Traurigkeit, o Herzeleid”. This reference is therefore only suggested. Nevertheless, it has its symbolic meaning.

The repetition of the dramatic “Con moto” of the first movement will then serve as a modulating transition to the closing double fugue. The fantasia in E-minor – rich in contrasts – can be said to have given future generations a colourful and temperamental musical portrait of the great organist Johann Georg Herzog.

### **Organ pedagogy in a generative perspective**

It was important to the composer Johann Georg Herzog that the art of church music should not only be pleasing to the ear. It had to have a unifying character. When Herzog wrote his organ music, he equipped it with ample references to what he considered “suitable music” for this purpose, whether creating it according to ideals of the past, or in the light of the aesthetic norms of his own time (the Romanticism). In particular, he was careful to point out the fact that he was indebted to “the great Thomascantor in Leipzig”. He was convinced that if one approached the facture of Johann Sebastian Bach’s music, it would lead to “the Great Bach” – or to what Herzog viewed as the “spirit” of Bach’s musical universe. To a church organist, it was paramount to keep this universe alive.

In his profession as a composer, Herzog also took an interest in education. Among other things, he claimed that the road towards understanding Bach lay in relating to the tradition of Bach’s artistic idiom when composing. He thought that this might just as well be done in improvisation as in composition, which was his personal experience and had made him a first-rate organ player and improviser. He based his education of future professional organists on this view. In a letter from Herzog to Josef Rheinberger, it says:

*Von Deinem persönlichen Befinden höre ich stets Gutes, was mich freut. Deine Wirksamkeit, sowohl als Komponist wie als Lehrer, schätze ich sehr hoch. Ich denke oft daran, wie du als 14-jähriger Junge auf der Orgel gesessen – und kleine Fughetten fantasiertest. War eine schöne Zeit!*

*[News reaching me about you always tells me that you are in good health, which makes me happy. I very much cherish your work as both a composer and teacher. I often think back on the times when you as a young boy of 14 was sitting at the organ – improvising little fughettas. It was a delightful time!]* (Excerpt of a letter from Johann Georg Herzog to Josef Rheinberger, spring 1881, Rheinberger-Archiv, Vaduz)

In organist circles, the distinction between improvising and composing was not by any means as sharp in Herzog’s days as it has later become within art music. It is important to point out that the organs of the 1800s, in Germany as well as in France, were largely intended for improvisation. They were “tools” for creative work practised at the instrument. In their instruments, organ virtuosos of the 1800s practically had a full orchestra at their disposal. “My organ is an orchestra”, said the French composer and organist César Franck. Being closely related to the big orchestra, the organ has of old inspired many an organ player to explore the instrument’s fullness of tone for this purpose. This made the organ class at the conservatoire in Paris stand as a “covered” or “unofficial” composition class. This practice also continued for a long time in Germany and marked Herzog as a creative musician. Thus, much of the contents of Herzog’s organ school serves a dual purpose; in other words, both as a textbook in technical skills and as a model for improvisation and composition. However, composed music would earn an ever more important position in a German context.

Concerning musical colour, Herzog leaves little to the player’s own choice. In line with this, he has written rather accurate registration indications for most of the movements of his organ works. This also goes for factors like tempi and musical character. Hardly any textbook of this era describes 19th-century German organ aesthetics as thoroughly as this one does. Herzog gives clear instructions on how to use the stops, both separately and in various combinations – from the softest sounds up to a full organ. In his textbook Herzog says that the natural style of organ playing is a consistent legato, but gives room for carefully articulating some chords and figurations.

Herzog also raises a warning finger at some trends of his time: the inclination to supervirtuosity and

excessive use of registration effects, to sentimentality (sudden and frequent modulations) to rambling tempi (excessive rubato), and a fascination for colouristic effects in the registration. Herzog's views were later to be valued within French organ music with Charles-Marie Widor (1844– 1937) as the main representative of the so-called Lemmens tradition: Aiming at creating “pure sounds” combined with a strict and moderate approach to registration, since kaleidoscopic timbral changes were abominable to Widor. He may have been influenced by Herzog through his Organ School. A clear and unsentimental contour of musical form and contents was important to him.

*Text: Svein Erik Tandberg*

### **Svein Erik Tandberg**

Svein Erik Tandberg took his master's degree in church music at the Norwegian Academy of Music in 1976, two years followed by his diploma and a public debut concert in the Cathedral of Oslo. His organ teacher through all these years was Cathedral organist in Oslo, Rolf Karlsen (1911-1982). Already before he began his studies, however, he had for several years lessons with Cathedral organist in Tønsberg, Åge Myklegård (1904-1990), a former student of Karl Straube's (1873-1950), Professor at the Leipzig Conservatoire. Tandberg also studied music education at the Norwegian Academy of Music. In addition, he took his master's degree in musicology at the University of Oslo.



PHOTO: TONNY KROKENGREN

SVEIN ERIK TANDBERG

Abroad, Tandberg has studied organ playing and improvisation under David Sanger (London), and, for a long period, under Cathedral organist in Munich, Professor Franz Lehrndorfer (1928-2013). In 2008, Tandberg received his Ph.D. presenting his doctoral thesis on improvisation at the University of Gothenburg. The thesis consisted of a book and four CDs. In 2011, at the same university, he presented his postdoc dissertation on Max Reger.

Tandberg has given a number of concerts in the Norwegian Broadcasting Corporation (NRK), both as a soloist and a chamber musician. Among his recordings, we find Johann Sebastian Bach's “Clavierübung III”, organ symphonies by Charles-Marie Widor and Louis Vierne, and Max Reger's chorale fantasies. Tandberg has given concerts in Norway, Denmark, Sweden, Finland, Germany, Switzerland and Italy. Furthermore, he has taught organ improvisation at the Academy of Music and Drama/ University of Gothenburg. As a musicologist, he has contributed to musicology articles in Norway, Sweden and Germany.

### **Magne Sjemmedal**

Early in his teens, Magne Sjemmedal became interested in music and electronics, and bought himself audio recording equipment at an early stage. He soon became a member of the “Norsk Magnetonfonklubb”, a group of tape recorder enthusiasts of all ages, making a wide range of recordings such as concert recordings and audio news briefs, to mention some. He made recordings of famous orchestras at the end of the 60s. His interest in music led to his being engaged as a percussionist in various orchestras.

His interest in sound and recording soon made him want to work professionally within this field. He therefore studied at the Norwegian Institute of Technology (NTH), department of Communication Technology, becoming a graduate engineer (MSC) with acoustics as his main subject in 1978. After having run his own firm importing high-quality audio equipment for both private and professional use, he worked as a developer and project manager within telecommunication. For many years, he

has been developing radio and telephone systems for large flight control centres all over the world.

Magne Sjemmedal has been recording concerts for many years. Since 1998, he has been a central figure in running the “Sagene Festivitetshus” (a festivity centre) in Oslo, being in charge of sound for theatre and concerts. Since 2011, he has been engaged in recording organ music, such as a large DVD and CD production in the Mariager Church in Denmark and in Trefoldighetskirken (Trinity Church) in Oslo, followed by a DVD release of the organs of Nidaros Cathedral.

*English translation of the texts: Lindie Landmark*

## Registrations

### Toccata

*Con moto*

**I.** B16, P8, VdG8, Fla8, O4, Sff4, Q2 2/3, O2, Mix, Tr8, II/I

**II.** Gp8, Flh8, Rff8, O4, N2 2/3, Wff2, Prog, Bas16

**P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, O4, Pos16, II/P

49 **P.** +U32

*Allegro moderato*

**I.** P8, Fla8, O4, Sff4, O2, II/I

**II.** Gp8, Flh8, S8, O4, N2 2/3, Prog

**III.** G8, Flt8, Zff4, Ob8

**P.** P16, V16, S16, O8, Bff8, O4, I/P, III/P

57 **I.** P8, V8, Fla, Sff84, II/I

**II.** Gp8, S8, Rff8, O4, III/II

**III.** G8, Vda8, F4

**P.** P16, V16, S16, O8, Bff8, I/P

77 **III.** - O4

81 **I.** P8, VdG8, Fla8, O4, Sff4, O2, Mix, II/I

**II.** Gp8, Flh8, S8, O4, N2 2/3

**III.** G8, Flt8, Zff8, Ob8

**P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, O4, I/P, III/P

140 **I.** P8, VdG8, Fla, Sff4, II/I

**II.** Gp8, S8, Rff8, O4

**III.** G8, Vda8, F4

**P:** P16, V16, S16, O8, Bff8, I/P

*Maestoso*

158 **I.** B16, P8, Vd8, Fla8, O4, Sff4, Q2 2/3, O2, Mix, II/I

**II.** Gp8, Flh8, Rff8, O4, N2 2/3 Wff2, Prog, Bas16, Trh8

**P.** U32, P16, V16, S16, O8, Vc8, O4, Pos16, II/P

**Sonate**

*Choral*

**II.** S8, III/II

**III.** G8

*Andante con moto*

**I.** B16

**II.** Gp8, III/II

**III.** G8, Vda8

**P.** V16, Vc8, I/P

*Cantabile*

**I.** VdG8, Fla8, Sff4, III/I

**II.** Flh8, Rff8, III/II

**III.** G8, Flt8, Zff4

**P.** S16, Bff8, II/P

18 -**I.** Fla8, Sff4

*Getragen*

**III.** LibG16, G8, Vda8, Fug4

**P.** V16, Vc8 III/P

*Con moto*

**I.** B16, P8, VdG8, Fla8, Dfl8, O4, Sfl4, III/I

**II.** Rfl8, O4, Trh8

**III.** G8, Vda8, Flt8, F4, Zfl4

**P.** P16, S16, Vc8, O4, I/P, II/P, III/P

*Allegro moderato*

**I.** B16, P8, VdG8, Dfl8, O4, Q2 2/3, Mix, II/1

**II.** Gp8, Flh8, Rfl.8, O4, N2 2/3, Prog, Trh8

**P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, O4, I/P, II/P

60 **I.** B16, P8, VdG8, Dfl8, O4, Q2 2/3, Mix, Tr8, II/1

**II.** Gp8, Flh8, Rfl.8, O4, N2 2/3, Prog, Bas16

**P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, O4, Pos16, II/P

*Andante*

132 **I.** B16, P8, VdG8, Fla8, O4, Sfl4, II/I, III/I

**II.** Gp8, Rfl8

**III.** LibG16, G8, Vda8, Flt8, F4

**P.** V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, II/P, III/P

*Andante*

**II.** Rfl8, III/II

**III.** Vda8, Vocel8

**P.** S16, III/P

**Liebster Jesu, wir sind hier**

**I.** Sfl4

**II.** S8, Flm4, III/II

**III.** G8, Vda8, F4, Viol2

**P.** S16, I/P, II/P

## **Lobe den Herren**

**I.** B16, P8, VdG8, Dfl8, O4, Sfl4, Q2 2/3, O2, Mix, Tr.8, II/I

**II.** Gp8, Rfl8, O4, N2 2/3, Wfl2, Prog, Bas16

**P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, Pos16, I/P, II/P

## **Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)**

*Andante con moto*

**II.** S8

**P.** S16, Bfl8

8 **II.** S8 III/II, **III.** G8, **P.** S16, Bfl8

15 **II.** S8, **P.** S16, Bfl8

*1ste Veränderung*

**II.** Rfl8 III/II

**III.** Vda8

*2te Veränderung*

**I.** Fla8 III/I

**II.** Rfl8, S8, Cl8

**III.** G8, Flt8

**P.** S16, Vc8

*3te Veränderung*

**II.** Rfl8, S8, III/II

**III.** G8, Vda8, Flt8

**P.** S16, Vc8

*4te Veränderung*

**I.** VdG8, Fla8, II/I, III/I

**II.** Rfl8, S8

**III.** G8, Vda8, Flt8

**P.** V16, S16, Vc8

*5te Veränderung*

- I.** B16
- II.** Rfl8, Flm4, III/II
- III.** G8, Flt8, Zfl4
- P.** S16, Bfl8, I/P

*6te Veränderung*

- I.** B16, VdG8, Fla8, II/I, III/I
- II.** Gp8, Rfl8
- III.** G8, Vda8, Zfl4
- P.** V16, S16, Bfl8, I/P, II/P, III/P

*7te Veränderung*

- I.** B16, P8, VdG8, Dfl8, O4, II/I
- II.** Gp8, Rfl8, O4
- P.** U32, P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, I/P, II/P

*8te Veränderung*

- I.** B16, P8, VdG8, Dfl8, O4, O2, Mix, Kor, Tr.8, II/I
- II.** Gp8, Rfl8, O4, Prog, Bas16, Trh8
- P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, O4, Pos16, I/P, II/P

*Langsam*

- II.** S8

**Trio**

*Jerusalem, du hochgebaute Stadt*

- I.** P8, III/I
- II.** Rfl8, III/II
- III.** G8, Vda8, Flt8
- P.** S16, Vc8

## **Choralvorspiel (für die Passionszeit)**

*O Haupt voll Blut und Wunden*

**I.** Fla8, II/I

**II.** Rfl8

**III.** G8, Ob8

**P.** S16, Bfl8

## **Fantasie**

*Con moto*

**I.** B16, P8, VgG8, Dfl8, O4, Q2 2/3, O2, Mix, Kor, II/I

**II.** Gpr8, Rfl8, O4, Prog, Bas16, Trh8

**P.** U32, P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, O4, Pos16, II/P

36 **I.** - Mix, Kor, **II.** Prog, Bas16, Trh8, **P.** Pos16

46 **I.** - O4, Q2 2/3, O2 + Sfl4, **P.** - O4

*Andante*

**I.** Dfl8, III/I

**II.** Q16, Bas16 (an octave higher)

**III.** G8, Vda8, Flt8

**P.** S16, Vc8

*Con moto*

**I.** B16, P8, VdG8, Dfl8, O4, Q2 2/3, O2, Mix, II/I

**III.** Gp8, Rfl8, O4, Prog, Bas16, Trh8

**P.** U32, P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, O4, Pos16, I/P, II/P

*Fuge*

**I.** P8, VdG8, Dfl8, O4, Q2 2/3, O2, Mix, II/I

**II.** Gp8, Rfl8, O4, Prog, Trh8

**P.** P16, V16, S16, O8, Vc8, Bfl8, O416, I/P, II/P

28 + **P.** Pos16

153 + **I.** B16, Kor, Tr8 **II.** Bas16 **P.** U32

The following opera are available in new editions by Dr. J. Butz, Bonn: Johann Georg Herzog, Orgelwerke: Toccata Op. 61, 7 – in Band 7, BU 2667. Vater unser im Himmelreich (the movements Choral, Andante con moto, Cantabile, Allegro moderato) – in Band 6, BU 2497. Andante mit 8 Veränderungen – in Band 7, BU 2667. Choralvorspiel (für die Passionszeit) – in Band 5, BU 2347. Fantasie ohne Opuszahl – in Band 8, BU 2751.

To Orgelschule, Op. 41, see also imslp.org

### **Süddeutsche romantische Orgelmusik**

**In der deutschen Musikgeschichte wurde die Tradition von Johann Sebastian Bach über die Jahrhunderte weitergegeben von Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Josef Gabriel Rheinberger. Ein wichtiger „Link“ in dieser Bach-Nachfolge ist der süddeutsche Orgelvirtuose und Kirchenmusiker Johann Georg Herzog (1822-1909).**

Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Mendelssohn der musikalische Integrator und charismatische Anreger. Mit seiner Aufführung der Matthäuspasion 1829 eröffnete er die Bach-Renaissance dieser Zeit. Mit seinen eigenen Kompositionen brachte er die Orgel wieder zum Leben, die nicht weit davon entfernt gewesen war, ihre Bedeutung als unabhängiges Instrument in Konzerten zu verlieren. Rheinberger führte dann in der zweiten Jahrhunderthälfte mit seinen 20 Orgelsonaten die Orgelmusik der romantischen Epoche zu neuer und höherer Stufe. Dabei spielte Herzog einen wichtigen Part, denn er war Rheinbergers Lehrer am „Königlichen Konservatorium für Musik“ in München.

Der Katholik Josef Gabriel Rheinberger betonte wiederholt die Bedeutung seiner Schulung durch den Lutheraner Johann Georg Herzog. Herzog machte auf sich aufmerksam in vielen Bereichen: als hervorragender Bach-Interpret, als Improvisator und Komponist, ebenso als Forscher und Lehrer der Musikgeschichte. Als Musikschöpfer widmete er sich umfänglich der Musik für den kirchlichen Gottesdienst, aber ebenso wesentlich größeren Konzertformen. Das Erbe von Bach und Mendelssohn scheint in der Klangstilistik oft durch. Nichtsdestotrotz zeigt Herzogs Musik ihre unverwechselbare Signatur im Grenzbereich von archaischen und „modernen“ (romantischen) Eigenschaften.

Herzog lag an der historischen Verknüpfung, nicht nur zu den beiden obengenannten Komponisten, auch weiter zurück: zu Reformation und Renaissance. Überdies können wir Spuren von klassischem Einfluss in galanten Formen erkennen und – natürlich – Einfluss des zentralen romantischen Ansatzes, die dramatische Struktur voll auszureizen. Herzogs gestalterische Fähigkeiten finden Eingang auch in das einfache Choralvorspiel. So steckt gute künstlerische Kontrapunktik auch in den kleineren Formen. Das Repertoire dieser Aufnahme ist über eine Periode von 52 Jahren komponiert worden, von 1857 bis 1909. Es wurde bisher nicht aufgenommen und repräsentiert sozusagen einen stilistischen Querschnitt von Herzogs Orgelmusikschaffen.

### **Orgelästhetik des 19. Jahrhunderts in Deutschland**

Diese Orgelwerke sind verwurzelt in der deutschen Orgelästhetik, wie sie sich seit der Zeit um 1830 manifestiert hat. Vertreter dieses Stils sind vorrangig die Orgeln, die von Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872), Friedrich Ladegast (1818-1905) und Georg Friedrich Steinmeyer (1819-1901) konzipiert wurden. Bei allen individuellen Unterschieden sind ihre Orgeln gekennzeichnet durch eine Palette von Klangfärbungen, die zurückhaltend, aber reich an Farben ist. „Mit sanften Stimmen“ oder „Mit sanften, aber abwechselnden Stimmen“ sind Bezeichnungen, die man oft findet in vielen Registerangaben bei deutscher Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Walckers, Ladegasts und Steinmeyers Instrumente haben dafür einen breiten Fundus von sogenannten Grundregistern in 8`-Lage, was Raum lässt für eine große Zahl von Klangnuancen beim Gebrauch der Register einzeln oder in Kombinationen. Zieht man viele dieser Register gleichzeitig, kommt es zu einem breiten und singenden, aber kaum jemals zu einem aufdringlichen Klang. Der Spieler kann ein stufenweises Crescendo aufbauen von einem Pianissimo Schritt für Schritt zum Klang „Mit voller Orgel“ mit 16` Fuß-Basis im Manual, mit Cornett als Klangkrone, und mit kräftigen Zungen im Manual und Pedal. So ist die dynamische Wirkung beträchtlich und macht heute wie damals großen Eindruck auf die Hörer.

Für Johann Georg Herzog war dieser Instrumententyp die Basis, um das zu schaffen, was er als erhabenen Kirchenmusik-Stil betrachtete – ob dezent sanft und meditativ oder majestätisch und kraftvoll. Für Herzog hing die Würde von Kirchenmusik stark von der der Wahl der Tempi ab, welche seiner Ansicht nach gemäßigt sein sollten. „Andante“ und „Allegro moderato“ sind zwei Tempobezeichnungen, die man oft in Herzogs Werken findet. Diese Art „Moderato-Ansatz“ findet sich auch in einer Reihe von Orgelwerken anderer deutscher Komponisten der Zeit.

### **Zu Johann Georg Herzog**

Im Musikalischen Konversationslexikon (1875) von Hermann Mendel (1834-1876) wird Johann Georg Herzog beschrieben als „ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose, Musiktheoretiker und Componist“. In dieser Kurzbiographie, verfasst von einem der zentralen deutschen Musikschritsteller der Zeit, bekommt man einen Eindruck von Herzogs Autorität als Orgelvirtuose und –meister. Andere Quellen beschreiben ihn als Deutschlands größten evangelischen Kirchenmusiker seiner Zeit.

Johann Georg Herzog wurde geboren am 5. August 1822 im bayerischen Dorf Hummendorf (Oberfranken) als Sohn eines armen Leinewebers und seiner Frau. Er wuchs unter ärmlichen Bedingungen nicht weit entfernt auf, im Dorf Schmölz. Von 1839 bis 1841 wurde er am Seminar in Altdorf ausgebildet, um Lehrer zu werden, und er bekam später dann auch eine Anstellung in Bruck bei Hof. Schon als Student veröffentlichte er seine erste Sammlung von Orgelstücken und sandte sie zur professionellen Begutachtung an Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846) in Darmstadt und an Robert Schumann (1810-1856) in Leipzig. Von beiden erhielt er positive Resonanz. Dank eines Empfehlungsschreibens, das er von Rinck erhielt, wurde ihm der Weg zur Musikmetropole München eröffnet. Ab 1843 und die folgenden elf Jahre arbeitete er als Organist, später ebenso als Kantor, an der ersten lutherischen „Hof- und Stadtpfarrkirche, St. Matthäus“ in dieser (eigentlich katholischen) Stadt.

In den ersten fünf Münchner Jahren vervollkommnete Herzog seine Fähigkeiten als Organist. Der deutsche Musikforscher Franz Krautwurst (1923-2015) schreibt (in: Lebensläufe aus Franken; Bd. 6, 1961, 251-267), dass Herzog durch strikte Selbstdisziplin das gesamte Orgelwerk von Johann Sebastian Bach sich aneignete. Es ist anzunehmen, dass er die eben erst erschienene Bachausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl (1782-1849) und Ferdinand August Roitzsch (1805-1889) als Grundlage seiner Interpretation nutzte. Er spielte diese Werke in der Regel auswendig. Zu dieser Zeit hatten nur wenig andere Konzertorganisten diese Werke in ihrem Repertoire.

Franz Krautwurst betont außerdem Herzogs bemerkenswerte Fähigkeiten als Improvisator an der Orgel. Beim Improvisieren bewältigte er Formen wie Fantasie, Choralvariationen und Sonate, ebenso komplexe kontrapunktische Formen wie Fuge, Doppel- und Tripelfuge mit großem künstlerischem Erfolg. Mit seinem hohen künstlerischen Level konnten sich nicht viele Organisten in Europa messen. Laut Krautwurst konnte man ihn ohne Vorbehalt vergleichen mit anderen großen zeitgenössischen Improvisatoren wie Anton Bruckner (1824-1896) in Österreich und Cesar Franck (1822-1890) in Frankreich.

Diese Verdienste sowie eine Empfehlung des Hofkapellmeisters Franz Paul Lachner (1803-1890) führten dazu, dass Herzog 1848 der erste Orgellehrer am Münchner „Kgl. Conservatorium für Music“ wurde, das zwei Jahre zuvor gegründet worden war. Hier hatte er Schüler, die prominente Gestalten in der Musik werden sollten. Wie bereits erwähnt war der berühmteste unter ihnen der Komponist und Kirchenmusiker Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901). Im Alter von nur 13 Jahren begann er seinen Orgelunterricht bei Herzog 1852 und setzte diesen bis 1854 fort. Herzog und Rheinberger blieben zudem lebenslang Freunde.

Von 1867 bis zu seinem Tod 1901 war Rheinberger Professor für Orgelspiel und Kontrapunkt an dieser Institution, die dann ihren Namen in „Königliche Musikschule“ änderte. Im Jahr 1877 wurde er zum Hofkapellmeister ernannt. Darüber hinaus war er Organist einer der großen katholischen Kirchen in der Stadt – St. Michael – die zudem den Status einer königlichen Hofkirche hatte. So gesehen war es bemerkenswert, dass ein protestantischer Organist die Position einer Orgel- und Kirchenmusiklehrers an dieser Hochschule innehatte. Es ist evident, dass der Grund dafür eben die Tatsache war, dass Herzog als der führende Orgelvirtuose in Süddeutschland galt.

## Professor in Erlangen

Als im Jahr 1855 in der Evang.-lutherischen Kirche Bayerns ein neues Gesangbuch eingeführt wurde, gefolgt von einer neuen Agende 1856, kam es zum Beschluss, ein eigenes „Institut für Kirchenmusik“ einzurichten an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen, welche die protestantische Universität in Bayern war. Hier bildete das Institut eine eigene Einrichtung im Rahmen der theologischen Fakultät. Als es bereits im Herbst 1854 eröffnet wurde, war es ohne Konkurrenz auf deutschem Boden. Als es um die akademische Besetzung des Instituts ging, wollten sowohl Universität als auch Kirche die Position besetzt haben mit einem „gründlich durchgebildeten Gesang- und Musiklehrer, der die Theologie-Studierenden in den für ihren künftigen Beruf nothwendigen oder wünschenswerthen musikalischen Kenntnissen zu unterrichten“ hatte. Dies schloss Übungen in liturgischem Singen mit ein.

Im Wintersemester 1854/55 begann Herzog seine Arbeit in der neu eingerichteten Stellung als Gesangs- und Musiklehrer an der Universität Erlangen. Dazu kehrte er nach Franken zurück, eine protestantische Region in Bayern, aus der er ja auch stammte. In seiner Verantwortung lag die die Hinführung der Theologiestudenten zu kirchenmusikalischen Themen, praktisch wie theoretisch. Neben seiner Lehrtätigkeit war er als Organist tätig in den Sonntagsgottesdiensten der Neustädter Kirche in Erlangen, der offiziellen Universitätskirche. Herzog arbeitete hier 34 Jahre lang und prägte so einige Generationen von lutherischen Geistlichen.

Als Lehrer von Kirchenmusik war es ihm wichtig, einfachere Orgelmusik zum Gebrauch im Gottesdienst zu schreiben. Daraus resultierten mehrere Hundert sogenannte „Tonstücke“ und Choralvorspiele für die Zielgruppe der vielen (nebenamtlichen) Lehrer-Organisten auf den Dörfern. Sein Hauptwerk, die „Orgelschule“ op. 41, entstand in dieser Zeit. Die Aufgabenstellung war, das Orgelspiel zu entfalten im Rahmen des sogenannten „Kirchenstils“, was wie ein unklarer Begriff erscheint. Er hat jedoch seine eigene Geschichte.

Einer der wesentlichen Faktoren der kulturellen Entwicklung in Europa seit der Wende zum 18. Jahrhundert und danach war der Konflikt zwischen christlichem Glauben und Vernunft, zwischen Metaphysik und Wissenschaft. In diesem kulturellen Kontext suchten die protestantischen Kirchen in viele verschiedene Richtungen nach Begriffen für die theologische Basis. Die evangelisch-lutherische Kirche in Bayern suchte seit 1840 ihre Identität als christliche Gemeinschaft wiederzugewinnen durch eine Restaurationsbewegung. Dies erfolgte zunächst über die Wiedergewinnung des christlichen Glaubensinhalts durch Lutherstudien, was nicht allein zu einer Erneuerung des reformatorischen Glaubens führte. Die Gottesdienstordnungen, der Gemeindegesang und die liturgische Musik der Reformation im 16. Jahrhundert wurden als normativ betrachtet. Erlangen wurde bald zu einem Zentrum dieser in sich geschlossenen Betrachtungsweise.

Dies war der Grund für die Einrichtung des „Institut für Kirchenmusik“, das Teil der restaurativen kirchlichen Strategie wurde. Dieses sollte dazu führen, dass das alte lutherische Verständnis des christlichen Glaubens und die Kirchenmusikformen der Vergangenheit zu einer höheren Einheit sich verbinden im Gemeindegottesdienst. Dies schloss nicht nur herkömmliche Musikformen ein, sondern auch zeitgenössische Musik, die in der Tradition wurzelt. Im lutherischen Bereich wurde es wichtig, sich auf die alten Chormelodien in ihrer „authentischen“ Form zu beziehen, d.h. rhythmisierte Melodien in alter kirchentonaler Harmonisierung. Dieser Ansatz sollte sich alsbald ausbreiten in einigen weiteren lutherischen Kirchen quer durch Europa.

Während seiner Erlanger Zeit nahm Herzog im Jahr 1865 an Beratungen teil, die die Musikausbildung in der Hauptstadt betrafen. Unter anderem ging es um die Neuorganisation des Münchener „Kgl. Conservatorium für Musik“ – ein Verfahren, das von Richard Wagner (1813-1883) angestoßen worden war. König Ludwig II. von Bayern berief Herzog als Mitglied des Expertengremiums zusammen mit anderen führenden Musikerpersönlichkeiten. Neben Wagner waren das Hans von Bülow (1830-1894), Franz Lachner und Peter Cornelius (1824-1874). Dies ist ein Beispiel dafür, wie ein führender Kirchenmusiker sich einbringt in das säkulare Musikleben seiner Zeit und oft war er die offensichtlich naheliegende Wahl, wenn es um die Fortentwicklung dieses Gebiets ging.

## Produktive Jahre in München

Herzog hatte den dringlichen Wunsch, in seinen letzten Lebensjahren in der Lage zu sein, „Münchens musikalische Luft zu atmen“. Diese Jahre wurden zu nicht weniger als 20 höchst produktiven Jahren. Er überlebte sogar seinen besten Schüler Josef Rheinberger. Der Grund für seinen Antrag auf Ruhestand im Jahr 1888 (im Alter von 66 Jahren) war ein sich verschlimmerndes Rheuma. Um einen frühen Ruhestand gewährt zu bekommen, brauchte man empfehlende Zeugnisse. In diesem Fall kam Josef Rheinberger seinem früheren Lehrer zu Hilfe:

*Der Unterzeichnete (welcher in den Jahren 1852-54 das Glück hatte, Schüler des Herrn Professor J. G. Herzog zu sein) ist nach neuer eigener Beobachtung vollkommen mit dem beiliegenden Zeugnis des Herrn Dr. Iwan Müller einverstanden und kann sich nicht versagen, bei dieser Gelegenheit die hohen Verdienste, welche Professor Herzog in Hebung des Orgelspiels wie kein Zweiter in Süddeutschland sich erworben, rühmendst in Erinnerung zu bringen. (J. Rheinbergers Gutachten zu Herzogs Ruhestands Antrag; Archiv der Erlanger Universität)*

Es ist evident, dass Herzog, zurück in München als Ruheständler, mehr von seiner Zeit den eigenen Präferenzen als Komponist von großformatigeren Orgelwerken widmete. Möglicherweise tat er das, um der Öffentlichkeit zu zeigen, was er anzubieten hatte im Blick auf ambitionierte Kompositionstechniken, die seine Musik in virtuosen Habitus erheben konnten. Herzog scheint einen gemäßigten Kurs verfolgt zu haben bei viel von seiner Musik, gemäß seiner Auffassung, welche Art von Musik für die Kirche gut geeignet ist. Einerseits war er offen für „moderne“ Klangästhetik der Romantik, andererseits war er verwurzelt sowohl in der lutherischen Choraltradition als auch in den Musiktraditionen der Vergangenheit. Zurück in München spielte Herzog auch weiter Orgel in eher „privater“ Manier:

*Sie fragen, ob ich noch manchmal Orgel spiele? Es stehen mir hier zu diesem liebsten Vergnügen meines nunmehrigen Privatlebens einige, wenn auch nicht besonders umfangreiche, doch in ihrer Art recht gute Orgelwerke zur Disposition. Am meisten Vergnügen macht es mir, zuweilen auf der Orgel im Odeonssaale zu spielen, wozu mir mein hochverehrter Freund J. Rheinberger die Erlaubnis erteilt hat. Ich bin da in dem schönen, großen und zugleich akustischen Raum ganz ungehindert und kann mit so rechtem Behagen, soweit es die Reste meiner Orgelspielkunst zulassen, meinen Bach genießen. Rechts und links stehen die Häupter eines Händel, Mozart, Gluck etc., die mir dazwischen mit ehrfurchtsvollen Gefühlen betrachte. Diese hohen Herren sind sehr schweigsam und kritiklos, was mir lieb ist. („Musikalischer Brief“ vom 30. April 1889 im „Nürnberger Korrespondent von und für Deutschland“)*

Herzogs Arbeit als Orgellehrer war ein wichtiges Kapitel seines Lebens. Der Musikforscher und Organologe Hermann Josef Busch (1943-2010) bezeichnet ihn als Deutschlands wichtigsten Orgellehrer in der Mitte des 19. Jahrhunderts und danach (Organ 6, 2003, 10-14). Herzogs Orgelschule wurde erstmals 1867 publiziert. Es folgte eine Reihe von Neuauflagen tatsächlich bis 1949, 40 Jahre nach dem Tod des Autors. Auch in der Ausbildung katholischer Kirchenmusiker wurde sie genutzt.

Die Einladung zu Konzerten (als Interpret wie Improvisator) in der Royal Albert Hall in Verbindung mit der Londoner Weltausstellung 1871 war einer der Höhepunkte seines künstlerischen Lebens. Diese Einladung erzählt eine eigene Geschichte über seine Stellung in der europäischen Orgelszene. Er sollte Deutschland repräsentieren, während Anton Bruckner angefragt worden war Österreich zu vertreten. Eine Krankheit hinderte Herzog allerdings daran, diese Konzerttour nach England zu unternehmen. Herzog starb hoch geachtet in München am 3. Februar 1909 – am Felix Mendelssohn Bartholdys 100. Geburtstag (!) – im Alter von 86 Jahren.

Johann Georg Herzogs zentrale Stellung in der deutschen Orgelkultur des 19. Jahrhunderts provoziert die Frage, warum kaum etwas von seiner Musik bisher aufgenommen wurde. Mein Wunsch ist, dass diese CD etwas von dieser Unausgewogenheit zurechtrücken möge. Die Aufnahmen sind an der Eule-Orgel der Sofienbergkirche in Oslo durchgeführt worden. Das 2015 fertiggestellte In-

strument repräsentiert die Orgelästhetik in der Nachfolge von Walcker, Steinmeyer und teilweise Ladegast, wie sie im 19. Jahrhundert ihre Instrumente konzipierten in Bezug auf Klang wie Traktur.

*Text: Svein Erik Tandberg*

### **Das Instrument**

Die erste Orgel in der Sofienbergkirche wurde 1877 von der deutschen Firma Rieger gebaut. Von dieser Orgel sind nur der Prospekt und die Prospektpfeifen erhalten, und es war Bedingung, diese in die neue Orgel zu übernehmen. Unter dieser Voraussetzung war die Wahl einer Orgel im deutsch-romantischen Stil naheliegend. Nach einer Ausschreibung erhielt das Angebot von Hermann Eule Orgelbau, Bautzen, den Zuschlag durch das Orgelkomitée. Diese Firma hat einen großen Erfahrungsschatz mit diesem Typ von Orgeln. Die klangliche Prägung sollte sich am Orgelbauer Friedrich Ladegast orientieren, der die Orgeln im Merseburger Dom (1855), in Leipzig St. Nikolai (1862), im Schweriner Dom (1871) und in Köthen St. Jacob (1872) erbaut hatte. Die erstgenannte Orgel machte nach ihrer Fertigstellung einen großen Eindruck und inspirierte Komponisten wie Franz Liszt und Julius Reubke zu neuen Werken für dieses Instrument.

Die Orgel von Sofienberg verfügt über 44 Register, drei Manuale und Pedal und hat dieselbe dynamische Abstufung zwischen den Manualen wie in einer Ladegast-Orgel. Das bedeutet ein kraftvolles Hauptwerk, ein kaum schwächeres „Oberwerk“ und ein zurückhaltendes Echowerk. Dazuhin sollten die einzelnen Werke wie beim Vorbild angeordnet werden. Das Hauptwerk, gespielt vom ersten Manual, steht vorne auf beiden Seiten. Das Oberwerk ist in der Mitte platziert, über dem Hauptwerk, und das Pedal steht dahinter auf beiden Seiten. Das dritte Manual der Sofienberg-Orgel wurde der Ladegast-Tradition gemäß als Echowerk mit Schiebetüren gebaut. Von weit hinten im Turm hat dieses Teilwerk einen fernen und ätherischen Klang.

Das zweite Manual der Orgel, das Oberwerk, hat einen herkömmlichen Schweller, um größere dynamische Flexibilität zu ermöglichen. In diesem Werk gibt es auch die Register Basson 16', Trompette harmonique 8' und Flute harmonique 8', wie sie ein anderer deutscher Orgelbauer, Wilhelm Sauer gebaut hat, so dass die Wiedergabe von französischer Orgelmusik möglich wird. Im ersten Manual gibt es die charakteristischen Holzflöten Doppelflöte und Flauto amabile, die für Ladegast typisch sind. Im Pedal wurde mit einer 32'- und drei 16'-Labialstimmen eine deutliche Basswirkung intendiert. Darüber hinaus hat die Orgel durchschlagende Zungen mit Harmonium-ähnlichem Klang. Diese Art von Orgelregistern kam später aus der Mode, aber in der Mitte des 19. Jahrhunderts wusste man ihre Klangfarbe zu schätzen. Die Labialpfeifen haben Expressionen für die „streichende“ Klangprägung, die Instrumente dieser Zeit kennzeichnet.

Es gibt ein wachsendes Verständnis für den Zusammenhang von Instrument und Wahl des Repertoires und von der Tatsache, dass kein Instrument Musik aller Epochen gleich gut wiedergeben kann. Auch wenn das Instrument der Sofienbergkirche gut geeignet ist, Bach zu spielen, französische Symphonik und neuere Orgelmusik, aber Aufführungen deutsch inspirierter Werke des 19. Jahrhunderts erzeugen ein Timbre, wie man es nur auf historischen oder historisch inspirierten Instrumenten findet. Es gibt nur sehr wenige neue Instrumente in diesem Stil, und daher ist die Orgel der Sofienbergkirche einzigartig.

*Text zur Orgel: Halgeir Schiager*

Disposition der Orgel und Registrierungen: s. englische Textfassung

### **Das Repertoire dieser Einspielung**

Die **Toccata** in g-Moll eröffnet die Einspielung. Dieses dreiteilige Stück gehört zu den ersten großformatigen Orgelwerken, die Herzog schrieb, nachdem er als Pensionär sich in München niedergelassen hatte. Es ist aufgenommen in die Sammlung „7 Tonstücke, Präludien und Fugen, Festvorspiele, Toccaten für die Orgel komponiert von Dr. J. G. Herzog, Kg. Professor der Musik“, wie es auf der Titelseite heißt. Die Sammlung hat die Opusnummer op.61 und ist dem Organisten der St. Lorenzkirche in Nürnberg, Christian Matthäus, gewidmet.

Der Eröffnungssatz – „Con moto“ – ruft unmittelbar Assoziationen an vergangene süddeutsche Toccatiformen im sogenannten Stylus phantasticus hervor, d.h. wie diese Form ausgeführt wurde von

Orgelmusikkomponisten wie Johann Jacob Froberger (1616-1667) und Georg Muffat (1653-1707), und wie sie dann weiter entwickelt wurde in Norddeutschland durch Dietrich Buxtehude (1637-1707). Die harmonischen Fortschreitungen in Herzogs Werk sind in romantisch-dramatischer Substanz und Timbre gefärbt. Gleichwohl kennzeichnet die Musik etwas vom freien improvisatorischen Gestus, der für den Stylus phantasticus charakteristisch ist. Herzog war mit diesen historischen Komponisten sehr vertraut und rückte ihre Werke in den Fokus als Modelle für einen genuinen Kirchenstil des Orgelspiels.

Die beiden folgenden Fugen-Teile – beide signiert mit Herzogs charakteristischer Tempoangabe „Allegro moderato“ – schaffen lebendigere Kontraste zum Eröffnungsteil des Werks. Hier kann man auch ähnliche Themencharakteristik finden wie in Bachs „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Organo pleno, BWV 661) aus den Leipziger Choralvorspielen, obgleich Herzogs Sätze bestimmte zentrale Eigenschaften mit Sätzen von Mendelssohn teilen. Typisch für zahlreiche Herzog-Fugen wird das Thema zunächst viermal im Manual gespielt, bevor es im Pedal eingeführt wird. Das ist auch hier der Fall. Beide Fugen basieren auf gemeinsamen thematischen Elementen, bearbeitet mit verschiedenen kontrapunktischen Techniken wie Z.B. der Umkehrung des Themas. Die zweite Fuge hat eine ungewöhnliche Eröffnung mit einer kurzen Stretta. Charakteristisch für diese Fugen ist, dass sie mit einem kontrastierenden Thema in einer Art Liedform enden. Das Tongeschlecht wandelt sich da nach Dur.

Im Licht der stilistischen Anklänge, die diese Musik kennzeichnen, ist der Titel „Toccatà“ vom Komponisten sehr sorgfältig gewählt. Diesbezüglich ist es wie eine Kombination von alt und neu. Das Werk endet in einem kurzen, aber klangvollen „Maestoso“.

Die **Sonate Nr. 6** aus op. 62 ist die vorletzte Komposition der Sammlung „Sieben Sonaten“. Ebenso wie Mendelssohns berühmte Orgelsonate op. 65,6 (in derselben Tonart und mit derselben Nummer) bezieht sich Herzogs Werk auf das Lied Luthers „Vater unser im Himmelreich“. Das Lied besteht aus sieben Strophen, bezogen auf die sieben Bitten im „Vaterunser“. Dem entsprechend enthalten Mendelssohns wie Herzogs Sonaten sieben Sätze. Von daher ist es offensichtlich, dass er sich von Mendelssohn inspirieren ließ.

In Mendelssohns Sonate folgen auf den Choral „Vater unser“ eine Reihe von ineinander übergehenden Variationen. Die Reihe mündet in eine kürzere Fuge, aufgebaut auf dem Choralthema. Trotz Kontrasten in den Variationen bilden sie eine Einheit. Ohne Choralbezug endet das Werk mit einem ausklingenden Satz in D-Dur als eine Art „Lied ohne Worte“, oder vielleicht ein sanftes „Amen“. Der Gesamteindruck dieser Sonate als Einheit ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass der Choral überwiegend im selben Tempo wiedergegeben wird, obwohl er von Figurationen umspielt wird, die in Charakter und Bewegungsform differieren.

Ohne als Plagiat zu erscheinen folgt Herzogs Sonate in vielem demselben Muster. Während Mendelssohn sein Werk beginnt mit einer Choral-Harmonisierung in isorhythmischer Form (gleichförmiges Metrum) mit romantischen chromatischen Akkordfortschreitungen, präsentiert Herzog die Melodie in rhythmisierter Fassung. Er harmonisiert die Melodie in einer Kirchentonart (dorisch), die den originalen Modus des Chorals darstellt. Dann kommt die erste Variation in Form eines von Bach inspirierten Orgelchorals („Orgelbüchlein“), gefolgt von einem Triosatz mit einer Reihe von kontrapunktischen Figurationen, die Assoziationen sowohl an Bach wie an Mendelssohn hervorrufen; letzteres, indem der Cantus firmus im Tenor erscheint.

Im dritten Satz bringt Herzog den Choral im Gegenüber zu Triolenbewegungen im Pedal. In Mendelssohns Sonate geschieht dies in einem schnellen Tempo mit schärfer artikuliertem Bassmotiv. Herzog seinerseits erwartet striktes Legato in der Pedalführung, was zugleich einen stärker akzentuierenden Effekt bewirkt durch das Aneinanderkoppeln von Manual und Pedal. Dadurch wird die Bassführung deutlich stärker wahrnehmbar. Herzogs Tempoangabe „Getragen“ (deutsch für „sostenuto“) gibt dem Satz einen nachdenklichen Charakter. Die nächste der Herzog-Variationen – „Con moto“ mit der Melodie im Pedal – kann in der Diktion als auf Bach bezogen benannt werden, etwa zum großen Choralvorspiel „Komm Heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 651). Herzog lässt sein Werk in eine großformatige Doppelfuge münden. Das Thema der ersten Fuge wird hier als Kontrapunkt zur Chormelodie benutzt, die in der zweiten Fuge erscheint. Wie Mendelssohn beschließt Herzog sein Werk mit einem meditativen „Lied ohne Worte“ in D-Dur.

Das Choralvorspiel zum Lied **Liebster Jesu, wir sind hier** ist der Orgelschule, op. 41, entnommen. In vielerlei Hinsicht mag die Inspirationsquelle Bach gewesen sein, da es nicht unähnlich ist der Art, in welcher Bach seinen Orgelchoral auf dieselbe Melodie gestaltet. Herzogs Satz ist allerdings harmonisch weniger dissonant und kommt ohne Bach typische Verzierungen aus, wie sie etwa in BWV 730 zu finden sind. Nichtsdestoweniger erweist sich Herzogs Stimmführung als kontrapunktisch raffiniert mit der Melodie im Kanon (der Quarte) geführt zwischen Sopran- und Bassstimme. Herzogs Registrierungsangabe lautet „Mit hellen, klaren Stimmen“. Die Orgel der Sofienbergkirche verleiht dem einen speziellen Effekt mit Streicherregistern bis zur 2'-Lage. In anderen Worten, eine ziemlich seltene Klangfärbung, vielleicht auch in einer Art „neobarocke“ Manier.

Der Orgelchoral **Lobe den Herren** ist die Nr. 12 in Herzogs „21 Tonstücke“ op. 60, veröffentlicht 1889. Die Registrierangabe lautet „Volle Orgel“ (organo pleno), die Tempoangabe „Fest und Ruhig“. Wir finden hier eine Klangprägung, die sowohl zurückverweist als auch in die Zukunft: Zurück zu Bach, aber ebenso Assoziationen an die Zukunft hervorruhend, zu Max Reger (1873-1916) und dem Stil seines op. 67: „Choral-Vorspiele für Orgel. Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen“. Regers Opus entstand in den Jahren 1902-1903, als beide, Herzog und Reger, in München lebten. Diese Choralvorspiele kamen erstmalig in drei Heften heraus. In Heft Nr. 1 steht auf der Titelseite „Herrn Professor Dr. J. G. Herzog zugeeignet“. Namentlich Regers Vorspiel „Allein Gott in der Höh` sei Ehr!“ hat eine Diktion, die von Herzogs „Lobe den Herren“ inspiriert zu sein scheint. Aber während Reger die Melodie im Bass führt, lässt Herzog sie abwechselnd in Sopran und Bass erklingen.

**Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)** ist, wie der Titel angibt, eine Variationenfolge. Es wurde erstmals veröffentlicht in der zweiten Auflage der Orgelschule op. 41, die 1871 erschien. Das Stück hat seinen Platz unter der Überschrift „Tonstücke ... meist für geübtere Schüler“; da einige der Sätze technisch ziemlich herausfordernd sind – namentlich im Pedal. Herzog selber war bekannt für seine hervorragende Pedaltechnik. Er stellte ebenso strenge Anforderungen an seine Studenten, wenn es um das Pedalspiel ging. Die einfache Vorstellung des Themas im 3/4-Takt hat einen fast idyllischen Charakter. Zwei Sätze in Dur folgen, beim Letzteren mit der charakteristischen Clarinette der deutschen 19. Jahrhundert-Orgel als Soloregister im Tenor. Dann gibt es zwei Sätze in Moll, der Letztere in der Form eines kleinen Fugato. Mit dem nächsten Satz ist man zurück in der Durtonart, wo möglicherweise Mozart eine Inspiration für Herzog gewesen sein könnte. In den folgenden drei Sätzen wird der Klang schrittweise aufgebaut bis zum vollen Orgelklang mit virtuosen Figurationen im Pedalpart. Charakteristisch für Herzog ist, dass er sein Werk in einem kurzen „Epilog“ enden lässt mit zartem Streicherregister und in langsamem Tempo. In anderen Worten: Das auffallende Pedalspiel des Organisten sollte nicht der nachhaltig bleibende Eindruck bei der Hörerschaft sein.

Auch das Choralvorspiel **Jerusalem, du hochgebaute Stadt** ist in Herzogs Orgelschule veröffentlicht. Die Melodie aus dem Jahr 1626 stammt möglicherweise von Melchior Frank (1579-1639) in Coburg, heute Bayern (sehr nahe bei Herzogs Geburtsort). Text wie Melodie erfuhren eine bemerkenswerte Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert. Sie gilt bis heute als eine von Deutschlands schönsten Chormelodien. Herzog integriert die Melodie in einen Trio-Satz. Er hat sie in den Tenor gesetzt, wo sie als Gegenüber erklingt zu Bach-inspirierten Figurationen der Oberstimme. Dass dieses Stück aus Herzogs Orgelschule stammt, unterstreicht erneut die „Doppelfunktion“ dieses Buches. Einerseits sollte das Vorspiel den Schülern technische Übung am Instrument ermöglichen, andererseits sollte es als Modell dienen für die Entwicklung eigener Improvisationen/ Kompositionen zum Gebrauch bei Gottesdiensten. Es ist typisch für Herzog, dass er in Sätzen wie diesem sanfte 8'-Stimmen angibt.

Das Choraltrio **O Haupt voll Blut und Wunden** muss als Herzogs letzte Komposition gelten. Es wurde 1909 veröffentlicht im Notenanhang der März-Ausgabe der Zeitschrift *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Friedrich Spitta (1852-1924) – übrigens ein jüngerer Bruder des Bachforschers Philipp Spitta (1841-1894) – war einer der beiden Herausgeber der Zeitschrift, tätig als Theologieprofessor an der Straßburger Universität. Er präsentiert dieses Musikstück unter der Überschrift „Choralvorspiel (Für die Passionszeit)“ und bringt dann die Information vom Tod seines früheren Musiklehrers. Friedrich Spitta war Theologiestudent in Erlangen von 1872 bis 1874 und hatte da offensichtlich eine enge professionelle Verbindung mit Johann Georg Herzog. Spitta gibt an, dass Herzog kurze Zeit vor seinem Tod nicht mehr fähig war, bei dem ihm zugesandten Probedruck

Korrektur zu lesen.

Auch bei dieser Komposition bezieht sich Herzog auf die Bach-Tradition, insofern diese Choralmelodie eine verbreitete Thematik bei vielen Werken des Thomaskantors ist. Die Atmosphäre von Herzogs „Schwanengesang“ scheint klar bezogen auf Bachs Choralvorspiel (auf dieselbe Melodie) „Herzlich tut mich verlangen“ (BWV 727). Bei dieser Einspielung erklingt der Choral in der Sopranstimme mit der Oboe 8` im Echowerk im Gegenüber zur Flauto amabile des Hauptwerks, gekoppelt mit der Rohrflöte des Oberwerks.

Das Motiv der Passion, das sich im weitesten Sinn vom Leiden bis zum Sieg erstreckt, ist ebenfalls Thema im letzten Werk dieser Aufnahme – **Fantasie** – aber hier mit einer ganz anderen dramatischen Form und Farbe als das vorausgehende Choralvorspiel. Nun ist die Tonart e-Moll, als solche die Substanz der Musik unterstreichend. Dies ist dieselbe Tonart wie im Eingangschor von Bachs „Matthäus-Passion“ und wie im großen Praeleudium und Fuge e-Moll (BWV 548), eines der Hauptwerke der ganzen Orgelliteratur. Nach Auskunft von Professor Dr. Konrad Klek von der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen war diese Komposition konzipiert als ambitionierter Beitrag zu einem Jubiläumsalbum, ediert 1867 zu Ehren des Orgelvirtuosen, Komponisten und Organologen Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) aus Anlass von Töpfers 50-jährigem Dienstjubiläum in Weimar. Zahlreiche weitere deutsche Orgelvirtuosen schrieben größere Kompositionen für dieses Album. Vor allem aber gewährt Herzogs Beitrag einen Eindruck von ihm selbst als Konzertorganist, d.h. von seinen virtuosen Fähigkeiten, wie er sie in einem großformatigen Orgelwerk zur Geltung bringen wollte.

Im 19. Jahrhundert gab es beim Klavierspiel eine kontinuierliche Entwicklung hin zu höherer technischer Brillanz. Dies war das Jahrhundert der großen Pianisten, ein künstlerischer Trend, der nach und nach Auswirkung haben sollte auf das Orgelspiel. Es gab die steigende Tendenz, die Orgel in pianistischer Manier zu spielen. Bald wurden an Musikkonservatorien bei der Ausbildung von Organisten virtuose (pianistische) Fähigkeiten oft priorisiert auf Kosten des Charakters der Orgel und des kirchlichen Profils. Herzog war ein heftiger Kritiker davon, aber nicht in dem Sinn, dass er herausragende technische Fähigkeiten nicht zu schätzen wusste. Offensichtlich war es Herzog darum zu tun, dass technische Fähigkeiten wie diese in der historischen Orgeltradition wurzeln sollten, so dass z.B. die Manuale und das Pedal im Orgelsatz ausbalancierte Rollen spielen sollten. Letztlich hatten aber mehr und mehr die Komponisten von Orgelmusik eine klaviermäßige Annäherung beim Manualspiel bevorzugt mit schnellen Abfolgen von Passagenwerk, gebrochenen Akkorden usw. Ein gleichgewichtiger Pedalpart wurde dann weniger wichtig. Für Herzog aber war es ganz entscheidend, dass ein Orgelsatz „stimmig“ zu sein hatte. Musikalische Stimmführung stellte so die Basis für eine spezifische Art Orgelmusik.

Die Fantasie in e-Moll besteht aus vier Sätzen, gekrönt mit einer großen Doppelfuge. Namentlich bei der Einführung des Kontrasubjekts mit seiner Achtelbewegung in der zweiten Fuge zeigt sich Herzogs eigener virtuoser Stil voll, nicht zuletzt, weil dieselben Figurationen auch als gleichsam Pedalsoolo-Passagen ausgeführt werden. Gleichwohl schreibt Herzog „allegro moderato“ vor, darin die Notwendigkeit der Tempo-Mäßigung markierend, damit die gebrochenen Dreiklangsfigurationen angemessen ausgeführt werden können.

Die Fantasie wird eröffnet mit einer Introduction, die ein markantes Hauptmotiv vorstellt, indem es im Manual und Pedal in Unisono-Oktaven gespielt wird – beinahe um den Tragik-Aspekt von e-Moll zu unterstreichen. Trotz der Angabe „con moto“ scheint eine gewisse Mäßigung im Tempo notwendig zu sein. Zugleich unterstützt die Intensität des Klangs den dramatischen Aspekt mit der Angabe „Volles Werk, mit Trompete und Mixtur“. Typisch für Herzogs Kompositionsstil ist, dass auch hier die Intensität zum Ende hin reduziert wird, sowohl im Klang („ohne Mixtur und Trompete“) als auch in der Bewegung.

Der Mittelsatz zeigt Spuren galanter Idylle – wie auch das Thema des „Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)“. Die Tonart ist G-Dur und er steht im 3/4-Takt. Des Weiteren schafft der Themenkopf mit absteigender Dreiklangbrechung von der fünften Stufe aus einen Kontrast zur aufsteigenden Umkehrung im ersten Satz. Jedoch folgt auf diesen Themenkopf des mittleren Satzes bald eine aufsteigende Umkehrung. Schritt für Schritt baut Herzog eine kurze Mollpassage in den Satz ein. Dann hört man, zurückhaltend gespielt mit sanfter Zunge im Tenor, einen Cantus firmus in vier ganztaktigen Notenwerten. Klek führt aus, dass hier, wenn die vierte Note nach h/g/e fis wäre anstelle von dis,

ein kurzes Zitat des Passionsliedes „O Traurigkeit, o Herzeleid“ vorliegen würde. Dieser Bezug sei hier nur als Vorschlag genannt. Jedenfalls hat es seine symbolische Bedeutung.

Die Wiederholung des dramatischen „Con moto“ des ersten Satzes dient dann als modulierender Übergang zur abschließenden Doppelfuge. Die Fantasie in e-Moll – reich an Kontrasten – stellt sozusagen den folgenden Generationen ein farbiges und temperamentvolles musikalisches Porträt des großen Organisten Johann Georg Herzog vor.

### **Orgelpädagogik in schöpferischer Perspektive**

Für den Komponisten Johann Georg Herzog war es wichtig, dass die Kirchenmusikkunst nicht nur dem Ohr Gefallen bringt. Sie sollte einen integrierenden Charakter haben. Als Herzog seine Orgelmusik schrieb, stattete er sie reichlich mit Bezügen aus zu dem, was er als „geeignete Musik“ für seinen Zweck hielt, ob er in Entsprechung zu den Maßstäben der Vergangenheit komponierte oder im Licht der ästhetischen Vorgaben seiner eigenen Zeit (der Romantik). Vor allem lag ihm daran deutlich zu machen, dass er sich „dem großen Thomaskantor in Leipzig“ verpflichtet fühlte. Er war überzeugt, dass mit der Annäherung an die Faktur von Johann Sebastian Bachs Musik dies zum „Großen Bach“ hinführen würde – oder zu dem, was Herzog als „Geist“ von Bachs musikalischem Universum verstand. Für einen Kirchenorganisten war es das Höchste, dieses Universum lebendig zu erhalten.

In seinem Beruf als Komponist interessierte sich Herzog auch stark für die Ausbildung. Neben anderem machte er deutlich, dass der Weg zum Bachverständnis darin lag, beim Komponieren sich auf die Tradition von Bachs künstlerischer Idiomatik zu beziehen. Seiner Ansicht nach sollte dies sowohl mit Improvisation wie mit Komposition geschehen, was seine eigene Erfahrung war und ihn zu einem erstrangigen Orgelspieler und Improvisator gemacht hatte. Seine Ausbildung zukünftiger Profi-Organisten basierte auf diese Sichtweise. In einem Brief Herzogs an Rheinbergers ist zu lesen:

*Von Deinem persönlichen Befinden höre ich stets Gutes, was mich freut. Deine Wirksamkeit, sowohl als Komponist wie als Lehrer, schätze ich sehr hoch. Ich denke oft daran, wie du als 14-jähriger Junge auf der Orgel gesessen – und kleine Fughetten fantasiertest. War eine schöne Zeit! (Auszug aus einem Brief von Johann Georg Herzog an Josef Gabriel Rheinberger, Frühjahr 1881, Rheinberger-Archiv, Vaduz)*

In Organistenkreisen war zu Herzogs Zeit die Trennung zwischen Improvisieren und Komponieren in keinerlei Hinsicht so scharf wie später innerhalb der Kunstmusik. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass die Orgeln des 19. Jahrhunderts in Deutschland wie Frankreich weithin auf Improvisation hin angelegt waren. Sie waren das Werkzeug für kreatives Schaffen, praktiziert mit dem Instrument. Mit ihren Instrumenten hatten Orgelvirtuosen im 19. Jahrhundert de facto ein volles Orchester zur Verfügung. „Meine Orgel ist mein Orchester“ sagte der französische Komponist und Organist César Franck. Eng verwandt mit dem großen Orchester bietet die Orgel von jeher viel für einen Orgelspieler, um die Klangfülle des Instruments für seine Zwecke zu erforschen. Das verschaffte der Orgelklasse am Pariser Konservatorium den Status einer „verdeckten“ oder „inoffiziellen“ Kompositionsklasse. Diese Praxis erhielt sich auch lange Zeit in Deutschland und kennzeichnete Herzog als schöpferischen Musiker. So dient vieles in Herzogs Orgelschule einem doppelten Zweck; in anderen Worten, sowohl als Lehrbuch für technische Fertigkeiten als auch als Modell für Improvisation und Komposition. Allerdings erreichte dann komponierte Musik im deutschen Umfeld eine viel wichtigere Stellung.

Bezüglich der musikalischen Färbung überlässt Herzog nur wenig der eigenen Wahl des Spielers. Dementsprechend hat er bei den meisten Sätzen seines Orgelschaffens die Registrierangaben ziemlich genau notiert. Das gilt ebenso für Faktoren wie Tempi und musikalischer Charakter. Kaum ein Lehrbuch dieser Zeit beschreibt die deutsche Orgelästhetik des 19. Jahrhunderts so gründlich wie er. Herzog gibt klare Anweisungen, wie die Register zu gebrauchen sind, einzeln wie in verschiedenen Kombinationen – von zartesten Klängen bis zur vollen Orgel. In seinem Lehrbuch führt Herzog aus, dass der natürliche Stil des Orgelspiels ein konsequentes Legato sei, gewährt aber auch Raum für sorgfältige Artikulation einzelner Akkorde und Figurationen.

Herzog erhebt auch den Warnfinger gegenüber einigen Trends der Zeit: die Neigung zu Übervirtuosität und exzessivem Gebrauch von Registriereffekten, zu Sentimentalität (plötzliche und häufige Modulationen) und unsteten Tempi (exzessives Rubato), und die Faszination für Farbeffekte bei der Registrierung. Herzogs Ansichten wurden später innerhalb der französischen Orgelmusik geschätzt

bei Charles-Marie Widor (1844-1937) als Hauptvertreter der sogenannten Lemmens-Tradition: das Erzielen „reiner Klänge“, verbunden mit einem genauen und gemäßigten Registrierungskonzept, insofern kaleidoskopartige Farbwechsel für Widor abscheulich waren. Er könnte von Herzog über seine Orgelschule beeinflusst gewesen sein. Für ihn war eine klare und unsentimentale Kontur der musikalischen Form und Inhalte wichtig.

*Text: Svein Erik Tandberg*

### **Svein Erik Tandberg**

Svein Erik Tandberg studierte auf Master in Kirchenmusik an der Norwegischen Musikakademie ab 1976, es folgten zwei Jahre für das Diplom und ein öffentliches Konzertdebüt in der Kathedrale von Oslo. Sein Orgellehrer in all diesen Jahren war der Cathedralorganist in Oslo, Rolf Karlsen (1911-1982). Vor Beginn des Studiums hatte er für mehrere Jahre Unterricht beim Cathedralorganisten in Tønsberg, Åge Myklegård (1904-1990), ein ehemaliger Schüler von Karl Straube (1873-1950), Professor am Leipziger Konservatorium. Tandberg studierte ebenso Musikerziehung an der Norwegischen Musikakademie. Zusätzlich erwarb er den Master in Musikwissenschaft an der Universität Oslo.

Im Ausland studierte Tandberg Orgelspiel und Improvisation bei David Sanger (London) und über eine längere Zeitperiode beim Münchener Domorganisten Professor Franz Lehrndorfer (1928-2013). Im Jahr 2008 erhielt Tandberg seinen Ph.D. mit der Präsentation seiner Doktorarbeit über Improvisation an der Universität Göteborg. Die Doktorarbeit bestand aus einem Buch und vier CDs. Im Jahr 2011 reichte er an derselben Universität seine Habilitationsschrift über Max Reger ein.

Tandberg hat eine Reihe von Konzerten im Norwegischen Rundfunk (NRK) gegeben, als Solist wie als Kammermusiker. Unter seinen Einspielungen finden wir Johann Sebastian Bachs „Clavierübung III“, Orgelsymphonien von Charles-Marie Widor und Louis Vierne, sowie Regers Choralfantasien. Tandberg gab Konzerte in Norwegen, Dänemark, Schweden, Finnland, Deutschland, Schweiz und Italien. Darüber hinaus lehrte er Orgelimprovisation an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst/ Universität Göteborg. Als Musikwissenschaftler hat er fachwissenschaftliche Beiträge in Norwegen, Schweden und Deutschland beigesteuert.

### **Magne Sjemmedal**

Früh in seiner Jugend zeigte Magne Sjemmedal Interesse an Musik und Elektronik und kaufte sich selbst ein Equipment für Tonaufnahmen in einem frühen Stadium. Bald wurde er Mitglied im „Norsk Magnetofonklubb“, einer Gruppe von Tonband-Enthusiasten aus allen Altersklassen, die Aufnahmen machten in der Spannbreite von Konzertaufnahmen bis zu Kurznachrichten. Er machte Aufnahmen von berühmten Orchestern schon Ende der 60er-Jahre. Seine musikalische Betätigung brachte ihm Engagements als Schlagzeuger in verschiedenen Orchestern ein.

Sein Interesse an Klang und Aufnahmen führte bald dazu, dass er in diesem Bereich professionell tätig sein wollte. So studierte er am Norwegischen Institut für Technik (NTH), Department Kommunikationstechnologie, und wurde 1978 graduiertes Ingenieur (MSC) mit Akustik als Hauptfach. Nach Abwicklung einer eigenen Firma für den Import von hochqualitativem Audio-Equipment für privaten wie professionellen Gebrauch arbeitete er als Entwickler und Projektmanager im Telekommunikationsbereich. Über viele Jahre entwickelte er Radio- und Telefon-Systeme für große Flugüberwachungszentren überall auf der Welt.

Magne Sjemmedal nimmt seit vielen Jahren Konzerte auf. Seit 1998 ist er einer der Hauptmatadoren beim Betrieb des „Sagene Festivitetshus“ (ein Festivalzentrum) in Oslo, verantwortlich für den Klang bei Theater wie Konzert. Seit 2011 ist er mit dem Aufnehmen von Orgelmusik befasst, so etwa eine große DVD- und CD-Produktion in der Mariager Kirche in Dänemark und in der Trefoldighetsskirken (Dreieinigkeitskirche) in Oslo, gefolgt von einer DVD-Veröffentlichung zu den Orgeln der Nidaros Cathedral (Nidarosdom Trondheim).

*Deutsche Übersetzung des englischen Textes: Konrad Klek*



ALL RIGHTS RESERVED. © & ℗ NIN RECORDINGS 2022  
NIN RECORDINGS IS A MEMBER OF NAXOS MUSIC GROUP  
[WWW.NAXOS.INFO](http://WWW.NAXOS.INFO)