

Organ Music from South Germany

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



**Forsidebildet er av protestantiske *Hof- und
Stadtpfarrkirche, St. Matthäus* i München fra
1800-tallet, der Johann Georg Herzog virket som
kirkemusiker fra 1843-54.**

Johann Georg Herzog

(1822–1909)

Orgelkomposisjoner

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 spiller på orgelet i Sofienberg kirke, Oslo

Lyddopptak og redigering: Magne Sjemmedal

Sørtysk orgelromantikk

I tysk musikkhistorie går en linje fra Johann Sebastian Bach til Felix Mendelssohn Bartholdy og videre til Josef Gabriel Rheinberger. Et viktig ledd i denne tradisjonen er den sørtyske orgelkunstneren Johann Georg Herzog (1822-1909).

I første halvdel av det 19. århundre framsto Mendelssohn som en musikalsk samlende kraft og karismatisk inspirator. Med sin oppføring av «Matthäuspassion» i 1829 innledet han epokens Bach-renaissance, og med sine komposisjoner ga han nytt liv til orgelet som hadde mistet mye av sin aktualitet som selvstendig konsertinstrument. Rheinberger på sin side skrev 20 sonater for orgel og bidro dermed til å føre romantikkens orgelkultur opp mot nye høyder. I denne sammenhengen kom Herzog til å spille en sentral rolle som Rheinbergers læremester ved Münchens «Kgl. Conservatorium für Musik».

Katolikken Josef Gabriel Rheinberger understreket mange ganger betydningen av læretiden hos lutheraneren Johann Georg Herzog. Herzog gjorde seg bemerket på flere områder: som Bach-tolker, improvisator, komponist, musikkhistorisk forsker og pedagog. Som skapende musiker befattet han seg i stor grad med såkalt «kirkelig bruksmusikk», men også med større former. Arven fra Bach og Mendelssohn skinner ofte gjennom i klangbildet. Ikke desto mindre bærer musikken Herzogs umiskjennelige signatur i et grenseland mellom arkaiske og «moderne» (romantiske) stildrag.

Herzog var opptatt av linjene bakover, og da ikke bare til de to nevnte komponister, men enda lenger tilbake: til reformasjonstid og renaissance. Videre kan det spores wienerklassisk påvirkning gjennom galante formtyper; og naturligvis innflytelse fra den sentrale romantikken hvor musikkens dramatiske farger kommer til uttrykk i fullt monn. Herzogs skaperkraft gir dessuten rom for det enkle koralforspill, men også i mindre former skjuler det seg et solid kontrapunktisk håndverk. Repertoaret på denne innspillingen er blitt til i en 42-årsperiode; fra 1867 til 1909. Det er ikke tidligere lydfestet og kan sies å utgjøre et stilistisk tverrsnitt av Herzogs produksjon for orgel.

Verkene har utspring i en tysk orgelestetikk slik den gjorde seg gjeldende fra tiden omkring 1830 og framover. Eksponenter for denne orgelstilen er i første rekke instrumenter som ble bygget av Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872), Friedrich Ladegast (1818-1905) og Georg Friedrich Steinmeyer (1819-1901). Individuelle forskjeller til tross: Orglene deres kjennetegnes av en mild, men framfor alt nyanserik registerpalett. «Mit sanften Stimmen» (med myke stemmer), eller «Mit sanften, aber abwechselnden Stimmen» (med myke, men varierende stemmer), er uttrykk som forekommer i mange registrerings-angivelser for tysk orgelmusikk fra det 19. århundre.

Til dette har Walckers, Ladegasts og Steinmeyers instrumenter en stor beholdning av såkalte «grunnstemmer» i 8'-leiet, noe som gir rom for et stort antall klanglige sjatteringer, enten registrene brukes enkeltvis, eller i kombinasjon. Trekkes mange slike stemmer samtidig blir lydbildet bredt og syngende, men sjelden påtrengende. Den spillende kan også anlegge et jevnt crescendo fra pianissimo opp til fullt verk («Mit voller Orgel») med 16'-basis i manual, kornett som klangkrone, samt sterke rørstemmer i manual og pedal. Den dynamiske virkningen blir da betydelig og gjør nå som før et storslagent inntrykk på tilhørerne.

For Herzog var denne instrumenttypen det musikalske verktøyet han anvendte for å skape det han oppfattet som en «kirkelig verdighet» i musikken – enten lydbildet framsto som stillferdig og meditativt, eller majestetisk og kraftfullt. Etter Herzogs oppfatning hang musikkens kirkelige karakter også nøye sammen med valg av tempi som han mente skulle være moderate. «Andante» og «allegro moderato» er to tempoangivelser som går hyppig igjen i Herzogs komposisjoner. Et slikt «moderato-ideal» finner man også hos en rekke andre tyske orgelkomponister innenfor samme epoke.

Johann Georg Herzog

I Hermann Mendels (1834-1876) *Musicalischer Conversation-Lexicon* (Bd. V, 1875: 221) omtales Johann Georg Herzog som en «ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose, Musiktheoretiker und Componist» (fremragende tysk orgelvirtuos, musikkteoretiker og komponist). I denne kortbiografien, ført i pennen av en av tidens sentrale tyske musikkskribenter, gis et inntrykk av Herzogs autoritet som orgelkunstner og læremester. Andre kilder beskriver ham som samtidens fremste protestantiske (evangelisk-lutherske) kirkemusiker i Tyskland.

Johann Georg Herzog ble født den 5. august 1822 i landsbyen Hummendorf i bayerske Ober-Franken som sønn av en fattig lin-vever og konen hans. Han vokste opp under beskjedne kår i landsbyen Schmölz, som lå like ved. Fra 1839 til 1841 var han elev ved lærer-seminaret i Altdorf. Deretter ble han ansatt som skolebestyrer i Bruck, nær Hof ved grensen til Tsjekkia. Allerede som seminarist publiserte han sin første samling med orgelstykker og sendte den for sakkyndig vurdering til Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846) i Darmstadt og Robert Schumann (1810-1856) i Leipzig. Begge ga ham positive tilbakemeldinger. I kraft av en anbefaling fikk han av den førstnevnte lå veien snart åpen til musikkmetroplen München. Fra 1843 og elleve år framover virket han som organist; etter hvert også som kantor, ved Münchens første protestantiske «Hof- und Stadtpfarrkirche St. Matthäus».

De første årene i den bayerske residensstaden anvendte Herzog til å perfektionere orgelspillet. Musikkforskeren Franz Krautwurst (1923-2015) skriver (i *Lebensläufe aus Franken*; Bd. 6, 1961: 251-267) at Herzog gjennom et strengt selvstudium hadde tilegnet seg det man den gangen anså var Bachs samlede produksjon for orgel. Det er sannsynlig å anta at han la de nylig publiserte Bach-utgaver av Friedrich Conrad Griepenkerl (1782-1849) og Ferdinand August Roitzsch (1805-1889) til grunn for sine tolkninger. Vanligvis pleide Herzog å spille Bachs verker utenat. På den tiden var det få konsertorganister som hadde alle disse stykkene på repertoaret.

Franz Krautwurst framhever også Herzogs ferdigheter som improvisator på orgel. Når det gjaldt improvisasjon, mestret han med stort artistisk overskudd formtyper som fantasi, korlvariasjon og sonate, samt komplekse kontrapunktiske strukturer som fuge, dobbelt- og trippelfuge. På dette feltet var det få på den europeiske orgelscenen som nådde opp til hans høye kunstneriske nivå. Ifølge Krautwurst kunne man uten reservasjoner sammenlikne ham med andre betydelige improvisasjonskunstnere i samtiden; f. eks. Anton Bruckner (1824-1896) i Østerrike og César Franck (1822-1890) i Frankrike.



JOHANN GEORG HERZOG (FOTOGRAF UKJENT)

Disse merittene, foruten en anbefaling fra hoffkapellmester Franz Paul Lachner (1803-1890), gjorde at Herzog i 1848 ble betrodd stillingen som den første lærer i orgelspill ved Münchens «Kgl. Conservatorium für Musik» som var grunnlagt to år tidligere. Her fikk han elever som senere ble framtrepende musikerpersonligheter. Det var, som nevnt, i første rekke komponisten og organisten Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901). Fra 1867 og fram til sin død i 1901 virket Rheinberger som professor i orgel og kontrapunkt ved denne institusjonen som da hadde skiftet navn til «Königliche Musikschule». I 1877 ble Rheinberger utnevnt til hoffkapellmester. Videre var han organist ved en av residensstadens katolske hovedkirker: St. Michael, som dessuten hadde rang av å være hoffets kirke.

Konservatoriet i München ble på 1800-tallet betraktet som et sentralt akademi for katolsk kirkemusikk. Slik sett var det bemerkelsesverdig at en protestant innehadde stillingen som orgel- og kirkemusikklærer ved denne institusjonen. Årsaken var etter alt å dømme at Herzog ble regnet som den fremste orgelkunstner i Sør-Tyskland.

Professor i Erlangen

Da det ble innført ny salmebok i 1855 og ny liturgi i 1856 innenfor den evangelisk-lutherske kirke i Bayern, ble det besluttet å etablere et eget «Institut für Kirchenmusik» ved Friedrich-Alexander-universitetet i Erlangen som den gang var et profilert protestantisk universitet. Her skulle instituttet være en egen avdeling som hørte inn under det teologiske fakultet. Da det ble offisielt åpnet i 1854, var det enestående i sitt slag på tysk mark. Og når det gjaldt den faglig ledelse av instituttet, ønsket både kirkens og universitetets ledelse at stillingen ble besatt av «en grundig utdannet sang- og musikk lærer som skulle undervise teologistudentene med henblikk på de musikalske kunnskaper som var nødvendige og ønskelige for deres framtidige yrke». Til dette hørte også skoling i liturgisk sang.

I vintersemesteret 1854/55 begynte Herzog (som professor) i den nyopprettede stillingen som sang- og musikk lærer ved universitetet i Erlangen. Dermed vendte han tilbake til Franken som var en protestantisk region i Bayern, og landsdelen han selv kom fra. Arbeidsoppgavene gikk ut på å gi teologiske studenter en solid innføring i kirkemusikalske disipliner, så vel praktisk som teoretisk. I Erlangen fungerte Herzog samtidig som organist ved søndagsgudstjenestene i byens Neustädter Kirche som var universitetets offisielle kirke. Herzog virket i Erlangen i 34 år. Slik satte han sitt preg på flere generasjoner av lutherske prester.

Ut fra sin posisjon som lærer i kirkemusikk så han det som sin oppgave å skrive enklere orgelmusikk til bruk i gudstjenesten. Dette resulterte i mer enn hundre «tonestykker» og koralforspill som var tiltenkt tidens mange lærer-organister (i bistilling). Også hovedverket «Orgelschule», op. 41, ble til i denne perioden. Formålet var å utvikle orgelspillet innenfor rammen en såkalt «kirkelig» stil, som på sin side kan fortone seg en uklar betegnelse. Den har imidlertid sin forhistorie.



ERLANGEN FUNGTE HERZOG SAMTIDIG SOM ORGANIST VED SØNDAGSGUDSTJENESTENE I BYENS NEUSTÄDTER KIRCHE SOM VAR UNIVERSITETETS OFFISIELLE KIRKE. HERZOG VIRKET I ERLANGEN I 34 ÅR. SLIK SATTE HAN SITT PREG PÅ FLERE GENERASJONER AV LUTHERSKE PRESTER OG KIRKEMUSIKERE.

Et av grunntrekkene ved den europeiske kulturutviklingen fra århundreskiftet 1700/1800, og utover, var spenningsforholdet mellom kristen tro og fornuft, mellom metafysikk og vitenskap. I dette kulturbildet orienterte de protestantiske kirkene seg i forskjellige retninger, og på ulikt teologisk grunnlag. Den evangelisk-lutherske kirke i Bayern søkte da å fornye sin identitet som kristent trossamfunn gjennom en restaureringsbevegelse. Til å begynne med handlet dette om å gjenopprette det kristne trosinnholdet ved Luther-studier, noe som etter hvert ikke bare førte til en ny aktualisering av reformasjonstidens teologi. Også reformasjonsårhundrets gudstjenesteordninger, salmesang og liturgiske musikk ble betraktet som normgivende. Erlangen ble snart et sentrum for å se disse bestrebelsene sammen.

Det var med dette som bakgrunn at «Institut für Kirchenmusik» ble opprettet og inngikk i kirkens restaurerings-strategi. Slik skulle den gamle lutherske forståelse av kristendommen og fortidens kirkelige musikkformer gå opp i en høyere enhet i menighetens gudstjenesteliv. Dette innebar ikke bare bruk av nedarvede musikkformer, men også nykomponert musikk på tradisjonens grunn. I luthersk sammenheng ble det da vesentlig å knytte an til gamle salmetoner i deres «uforvanskede» form; dvs. rytmiske melodier med gammel kirketonal (modal) harmonisering. I tiden framover ga dette ringvirkninger til en rekke andre lutherske kirker i Europa.

Det var med dette som bakgrunn at «Institut für Kirchenmusik» ble opprettet og inngikk i kirkens restaurerings-strategi. Slik skulle den gamle lutherske

Mens Herzog virket i Erlangen, tok han i 1865 også del i drøftelsen om musikkutdanningen i hovedstaden. Det gjaldt en omorganisering av Münchens «Kgl. Conservatorium für Musik» – en prosess som ble innledet på initiativ av Richard Wagner (1813-1883). Til ekspertutvalg beskikket Kong Ludwig II. av Bayern Johann Georg Herzog sammen med andre betydelige musikk-personligheter som, foruten Wagner, var Hans von Bülow (1830-1894), Franz Lachner og Peter Cornelius (1824-1874). Dette viser hvordan en førende kirkemusiker den gang ofte engasjerte seg i det profane musikklivet, og hadde en selvskreven rolle når det gjaldt utviklingen også på dette kunstfeltet.

Produktive år i München

Herzog hadde et sterkt ønske om i sine siste leveår å kunne «puste i Münchens musikalske luft». Disse årene ble til hele 20 produktjonsrike år. Her overlevde han til og med sin fremste elev, Josef Gabriel Rheinberger. Grunnen til at han søkte om å bli pensjonert i 1888 (i en alder av 66 år) var en revmatisk lidelse i stadig forverring. For å bli innvilget pensjon var det den gang nødvendig å innhente anbefalinger. I denne saken kom Rheinberger sin tidligere læremester til unnsetning:

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.

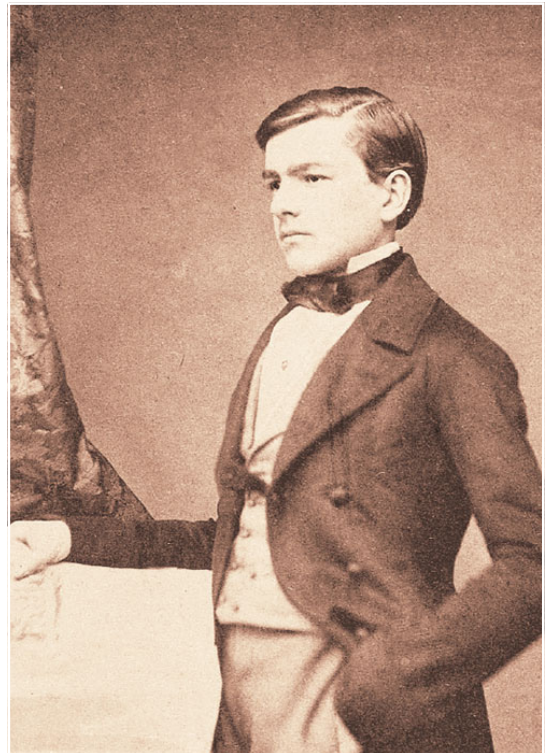
[Undertegnede (som i årene 1852-54 var i den lykkelige situasjon å få være elev av herr professor J. G. Herzog) sier seg, på bakgrunn av det jeg selv nylig har sett, helt enig med den vedlagte uttalelse fra herr dr. Iwan Müller, og kan ved denne anledning heller ikke unnlate å minne om professor Herzogs store fortjeneste når det gjaldt å høye orgelspillet – en fortjeneste som ingen annen i Sør-Tyskland kan vise til.] (Rheinbergers anbefaling av Herzogs søknad om pensjonering. I Erlangens universitetsarkiv)

Tilbake i München som pensjonist er det tydelig at Herzog anvendte mer av tiden til egne behov som komponist av større anlagte orgelverker. Det ligger nær å tenke at han gjorde dette for å vise offentligheten hva han hadde å by på av avanserte komposisjonsteknikker, og som kunne gi musikken hans en virtuos løftning. I sitt syn på hva som kunne evalueres som kirkelig egnet tonekunst, synes Herzog å ha ført en moderat linje. På den ene siden viste han en åpen holdning i sitt forhold til romantikkens «moderne» estetikk. Samtidig var han forankret både i den lutherske salmearven og i fortidens musikktradisjoner. Tilbake i München fortsatte Herzog å spille orgel, om enn i en mer «privat» sammenheng.

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.

[De spør om jeg fra tid til annen fremdeles spiller orgel. For disse nå mer private gleder har jeg til min disposisjon noen få ikke veldig store, men på sin særskilte måte riktig gode orgler. Imidlertid finner jeg størst glede i å spille på orgelet i Odeon-salen. Min høyst ærede venn J. Rheinberger har gitt meg adgang dit. I dette vakre, store rommet med god akustikk, og i den grad restene av min orgelteknikk tillater, kan jeg ha min glede i Bach. Til høyre og venstre for meg ser jeg byster av Händel, Mozart, Gluck osv., vende blikket respektfullt mot meg. Men disse høyst ærerike herrer forholder seg alltid stille og ukritiske, hvilket passer meg godt.] («Musikalischer Brief» den 30. april 1889 i «Nürnberger Korrespondent von und für Deutschland»).

Et sentralt kapittel i Herzogs liv var hans orgelpedagogiske gjerning. Musikkforskeren og organologen Hermann Josef Busch (1943-2010) omtaler ham som Tysklands viktigste orgelpedagog på midten av



JOSEF GABRIEL RHEINBERGER VAR 13 ÅR GAMMEL DA HAN BEGYNTE SINE ORGELSTUDIER HOS HERZOG I 1852 OG FRAM TIL 1854. DETTE FOTOGRAFE ER TATT BARE NOEN FÅ DAGER ETTER AT HAN HADDE KOMPONERT SIN BERØMTE "ABENDLIED" OG VISER RHEINBERGER SOM SEKSTENÅRING.

1800-tallet (i *Organ*, Bd. 6, 2003: 10-14). Herzogs orgelskole ble publisert første gang i 1867. Den kom ut i en rekke nye opplag; helt fram til 1949 – altså førti år etter forfatterens død. Verket kom også til å stå sentralt i undervisningen av katolske kirkemusikere.

Et høydepunkt i Herzogs kunstnerliv var da han ble invitert til å gi konserter (som interpret og improvisator) i Royal Albert Hall under verdensutstillingen i London i 1871. Denne invitasjonen taler sitt tydelige språk om hvilken posisjon Herzog hadde på den europeiske orgelscenen. Han skulle representere Tyskland, mens Anton Bruckner var utpekt til å gjøre det samme for Østerrike. Sykdom hindret Herzog fra å gjennomføre denne konsertreisen til England. Herzog døde i München den 3. februar 1909 – på Felix Mendelssohn Bartholdys hundreårsdag (!) – høyt respektert i en alder av 86 år.

Johann Georg Herzogs sentrale posisjon innenfor 1800-tallets tyske orgelkultur gir grunn til å spørre hvorfor det i dag knapt finnes noen lydfesting av musikken hans. Ønsket er at denne innspillingen skal rette opp noe av dette misforholdet. Opptakene er gjort på Eule-orgelet i Sofienberg kirke, Oslo. Det sto ferdig i 2015, og representerer en klangestetikk som bygger på arven fra Walcker, og særlig fra Ladegast, slik de utformet sine instrumenter klanglig og med mekanisk traktur på 1800-tallet.

Tekst: Svein Erik Tandberg

Om instrumentet

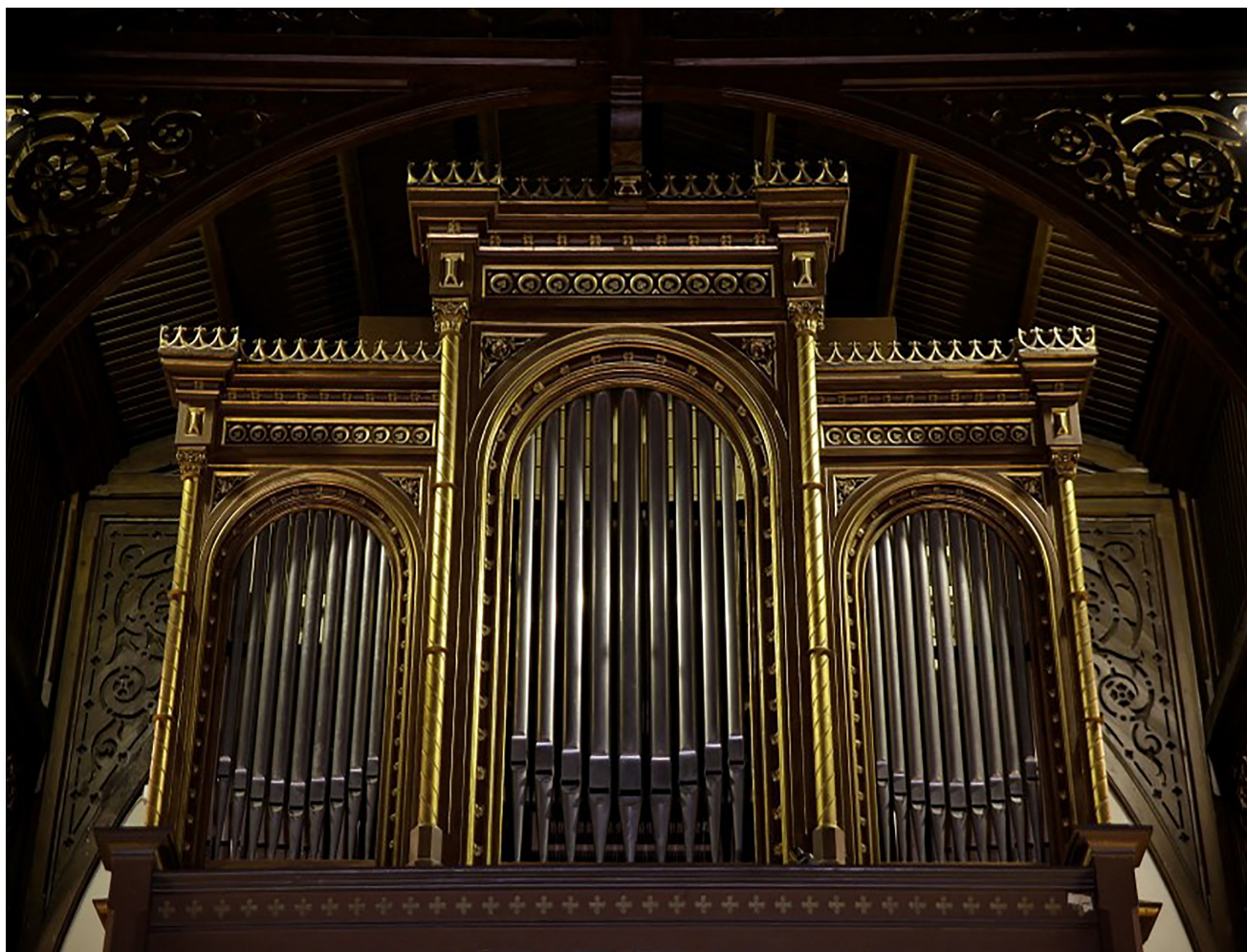
Det første orgelet i Sofienberg kirke ble bygget av det tyske firmaet Rieger i 1877. Kun fasade og fasadepiper fra dette instrumentet er bevart, og det var et krav at disse skulle inngå i et nytt orgel. Denne forutsetningen gjorde valget av et tysk orgel i romantisk stil naturlig. Etter en anbudskonkurranse valgte orgelkomiteen tilbudet fra Hermann Eule Orgelbau, Bautzen som har solid erfaring med en slik orgeltype. Orgelets klanglige preg skulle orienteres mot orgelbyggeren Friedrich Ladegast som bygget orglene i Merseburg Dom (1855), Leipzig St. Nikolai (1862), Schwerin Dom (1871) og Köthen St. Jacob (1872). Førstnevnte orgel gjorde stort inntrykk da det kom, og inspirerte komponister som Franz Liszt og Julius Reubke til å skrive nye verker for det.

Orgelet i Sofienberg har 44 stemmer fordelt på tre manualer og pedal og har de samme dynamiske kontrastene mellom manualverkene som i et Ladegast-orgel. Det betyr et kraftfullt hovedverk, et ikke vesentlig svakere oververk og et ekkoverk med beskjeden styrke. Dessuten ble det lagt an til å plassere de enkelte verkene som hos forbildet. Foran på begge sider står første manual, hovedverket. I midten, men høyere opp står oververket, og bak dette på flankene er pedalverket plassert. Som hos Ladegast bygget man tredje manual i Sofienberg-orgelet som ekkoverk med skyvedører. Plassert langt inne i tårnrommet har dette verket fått en fjern og eterisk klang.

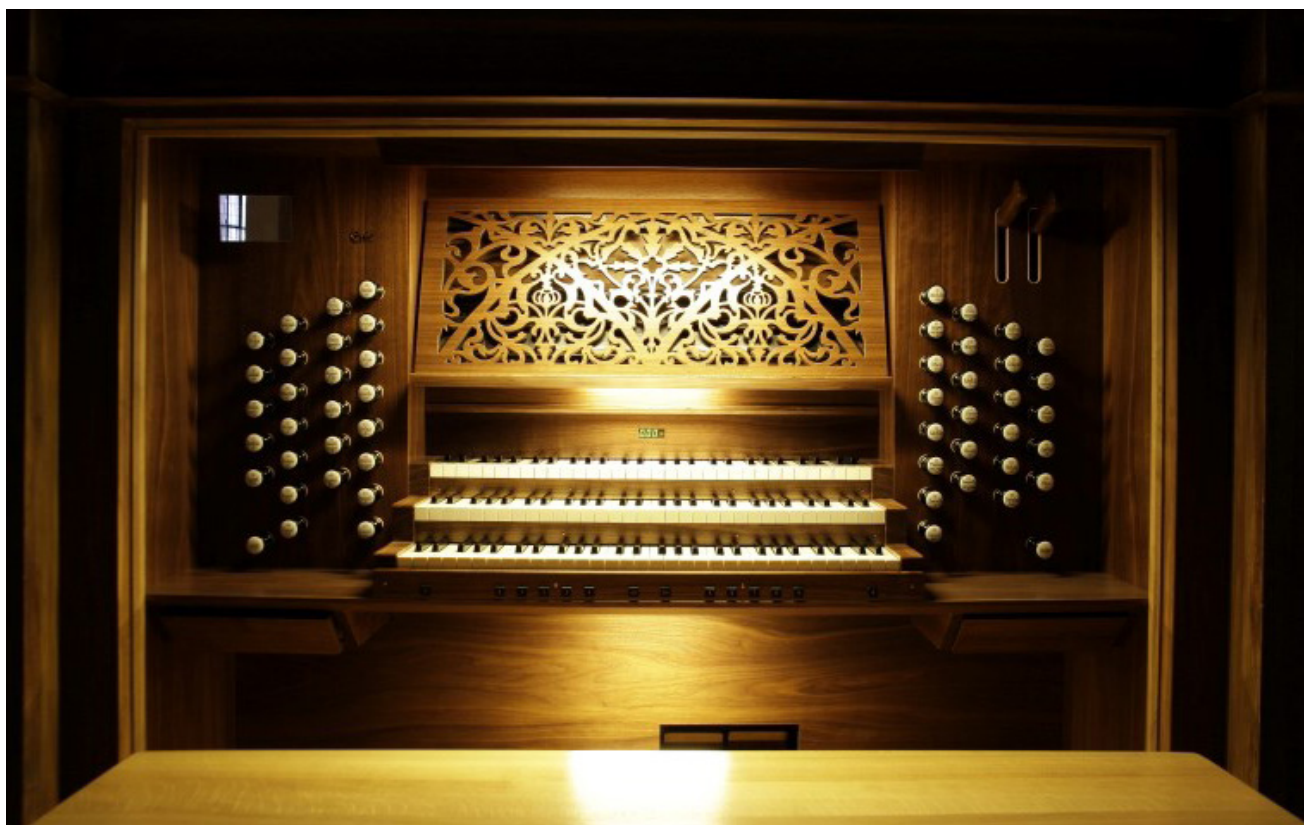
Orgelets andre manual, oververket, er utstyrt med tradisjonelt svell for å gi større dynamisk fleksibilitet. I dette verket finnes også stemmene Basson 16', Trompette harmonique 8' og Flute harmonique 8' slik en annen tysk orgelbygger, Wilhem Sauer, bygget dem på en måte som muliggjør fremføringer av fransk orgelmusikk. I første manual finnes de karakteristiske trefløytene Dobbeltflöte og Flauto amabile som er karakteristiske for Ladegast. I pedalverket er det lagt vekt på en fyldig bassvirkning med en 32' og tre 16' labialstemmer. Orglet er i tillegg utstyrt med gjennomslående tungestemmer som klanglig kan minne om harmoniumstemmer. Denne type orgelregistre gikk senere av moten, men midt på 1800-tallet satte man pris på klangen i dem. Labialpipene er utstyrt med ekspresjon; den strykende klangen som kjennetegner instrumenter fra denne tiden.

Det er en økende forståelse for sammenhengen mellom instrument og repertoarvalg og for at det ikke finnes instrumenter som kan gjengi musikk fra alle epoker like godt. Selv om instrumentet i Sofienberg kirke fungerer utmerket til Bach, fransk symfonisk og nyere orgelmusikk, får fremføringer av tysk inspirert orgelmusikk fra 1800-tallet en klanglig dimensjon en bare oppnår på historiske eller historisk inspirerte instrumenter. Det finnes svært få instrumenter i denne stil, og orgelet (i Sofienberg kirke) er derfor unikt.

Tekst om orgelet: Halgeir Schiager.



ORGELET I SOFIENBERG KIRKE, OSLO



TASTATUR OG REGISTERPANEL TIL ORGELET I SOFIENBERG KIRKE

Orgelet i Sofienberg kirke, Oslo

Hermann Eule Orgelbau, opus 677

Disposisjon

I. Hovedverk (C-a³)

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

II. Oververk (C-a³)

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'
Clarinette 8'*

III. Ekkoverk (C-a³)

Liebl. Gedackt 16'
Viola d'amour 8'
Vox coelestis 8' (ab c^o)
Gedackt 8'
Flauto traverso 8'
Fugara 4'
Zartflöte 4'
Viole 2'
Acoline 16'*
Oboe 8'

Pedal (C-f¹)

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

Kopler og spillehjelpmidler

Kopler: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P III/P
Setterkombinasjoner med stepfunksjon
Svellpedal til II og III
Håndsvell til II og III
Grosspedal ein/aus (Tritt)

Repertoaret

Toccata i g-moll innleder innspillingen. Stykket har en tredelt form og hører med blant de første større orgelverk Herzog skrev da han hadde bosatt seg i München som pensjonist. Det inngår i samlingen «7 Tonstücke, Präludien und Fugen, Festvorspiele, Toccata für die Orgel komponiert von Dr. J. G. Herzog, Kgl. Professor der Musik», som det står å lese på tittelbladet. Samlingen har opusnummer 61 og er tilegnet organisten ved St. Lorenzkirche i Nürnberg, Christian Matthäus.

Åpningssatsen – «Con moto» – vekker uvilkårlig assosiasjoner til eldre sørtyske toccataformer i såkalt «stylus phantasticus», f. eks. slik denne formtypen ble utarbeidet av orgelkomponister som Johann Jacob Froberger (1616-1667) og Georg Muffat (1653-1704), og hvordan denne i samme periode ble utviklet i Nordtyskland av Dietrich Buxtehude (1637-1707). Akkordforbindelsene i Herzogs verk er farget av en romantisk-dramatisk klangsubstans. Likevel har musikken noe av det samme frie improvisatoriske preg som er karakteristisk for stylus phantasticus. Herzog var vel kjent med disse historiske komponistene og framholdt verkene deres som mønstereksempler på en autentisk kirkelig orgelstil.

De to fugepartiene som følger – begge med Herzogs typiske tempoangivelse «Allegro moderato» – danner livfulle kontraster til stykkets åpningsdel. Her kan en finne kontrapunktiske likheter med J. S. Bachs «Nun komm, der Heiden Heiland» (BWV 661) fra Leipzig-koralene, selv om Herzogs satser i dette stykket også henter visse grunntrekk fra Mendelssohn. Det er typisk for flere av Herzogs fuger at temaet først blir gjennomført fire ganger i manual før det setter inn i pedalstemmen. Så også her. Begge fugene bygger på et felles tematisk materiale som Herzog behandler ved hjelp av ulike kontrapunktiske teknikker; bl. a. temaomvending.

Fuge nr. 2 åpner uortodokst med et kort trangførings-parti. Karakteristisk for verkets fuger er at de avsluttes med et kontrasterende tema i en slags lied-form. I lys av de stilistiske referanser som preger musikken er tittelen «toccata» ganske sikkert valgt med omhu av komponisten. Slik sett handler det om en syntese av gammelt og nytt. Verket klinger ut i et kort, men fulltonende «Maestoso».

Sonate nr. 6 som følger har opusnummeret 62, og er den nest siste komposisjonen i samlingen «Sieben Sonaten». I likhet med Mendelssohns berømte orgelsonate op. 65 (altså i samme toneart og med samme nummer), bygger Herzog sitt verk på Luther-salmen «Vater unser in Himmelreich». Salmen har sju vers som refererer til de sju bønner i «Vater unser» (Herrens bønn). Slik består både Mendelssohns og Herzogs sonater av sju satser. Inspirasjonen fra Mendelssohn er dermed tydelig.

Hos Mendelssohn følger, etter koralen «Vater unser», en variasjonsrekke hvor satsene griper over i hverandre. Denne kjeden blir sluttet av en kortere fuge over koraltemaet. Kontraster til tross danner satsene en helhet. Verket toner ut med en neddempet og ikke koralbundet sats i D-dur; som en slags «Lied ohne Worte» (sang uten ord), eller kanskje som et stille «Amen». Opplevelsen av denne sonaten som samlet form henger ikke minst sammen med at koralmelodien for det meste gjengis i samme tempo, selv om den innrammes av figurasjoner av forskjellig karakter og bevegelighet.

Uten for den saks skyld å framstå som plagiat følger Herzogs sonate noe av den samme oppbygging. Mens Mendelssohn begynner sitt verk med en harmonisering av koralen i isorytmisk (utjevnet) form, og med romantisk-kromatiske akkordforbindelser, presenterer Herzog melodien i en rytmisk versjon. Hos Herzog får dessuten selve melodien en kirketonal (dorisk) harmonisering som er salmens originaltoneart. Så følger den første variasjonen i form av en Bach-inspirert orgelkoral, og deretter en triosats med kontrapunktiske figurasjoner som også gir assosiasjoner til Bach. I den tredje satsen gjengir Herzog koralen mot triolbevegelser i pedalstemmen.

I Mendelssohns sonate gjøres det samme i et relativt hurtig tempo med et skarpere artikulert bassmotiv. Herzog angir på sin side et strengt legato i pedalfigurasjonene, som samtidig får en ytterligere poengtert effekt ved at manual og pedal er koplet sammen. Dette fører til en ytterligere framheving av bassmotivet. Herzogs tempobetegnelse «Getragen» (tysk betegnelse for «Sostenuto») gir satsen et ettertenksomt preg. Variasjonen som følger hos Herzog – «Con moto» med melodien i pedalen – kan karaktermessig sies relatere til Bach, slik som i koralforspillet «Komm Heiliger Geist, Herre Gott» (BWV 651). Herzog lar sonaten kulminere med en stort anlagt dobbeltfuge. Den første fugens tema anvendes her som kontrapunkt til koralmelodien som setter inn i den andre fugen. I likhet med Mendelssohn lar Herzog verket tone ut med en meditativ «Lied ohne Worte».

Koralforspillet over salmetonen **Liebster Jesus, wir sind hier** er hentet fra orgelskolen, op. 41. Inspirasjonskilden vil i flere henseender kunne sies å være Bach, altså ikke ulikt hvordan han utformer sine orgelkoraler over denne melodien i «Orgelbüchlein». Herzogs sats har likevel en mindre dissonerende harmonikk, og er uten Bachs karakteristiske ornamentikk, slik de f. eks. framstår i BWV 730. Ikke desto mindre er Herzogs stemmeføring kontrapunktisk raffinert ved at melodien føres i kanon (i kvarter) mellom sopran- og basstemmen. Registreringen angir Herzog skal være «Mit hellen, klaren Stimmen» (med lyse, klare stemmer). På orgelet i Sofienberg kirke får det en særpreget virkning med anvendelse av strykestemmer helt opp i 2'-leiet. M. a. o. en heller sjelden palett for klanglig fargelegging; kanskje også i retning av en framtidig «neobarokk» registreringspraksis.

Orgelkoralen over **Lobe den Herren** inngår som nr. 12 i Herzogs «21 Tonestücke», som har opusnummer 60. Registreringen er «Volles Orgel» og tempobetegnelsen «Fest und Ruhig». Her møter vi et klangbilde som både peker tilbake og fram i tid: tilbake til Bach, men det vekker også assosiasjoner fram i tid; til Max Reger (1873-1916) og stilen i hans op. 67: «Choral-Vorspiele für Orgel. Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele zu den gebräuchlichsten evangelischen Choralen». Regers samling ble til i tidsrommet 1902-1903 da både Herzog og Reger var bosatt i München. Disse koralforspillene ble først publisert i tre hefter. I hefte nr. 1 står følgende å lese på tittelbladet: «Herrn Professor Dr. J. G. Herzog zugeeignet» («Tilegnet herr professor dr. J. G. Herzog»). Særlig det innledende koralforspillet hos Reger: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr!», har en tekstur som kan synes å være inspirert av Herzogs «Lobe den Herren», men med den forskjell at Reger fører melodien i bassen, mens den hos Herzog lyder vekselvis i sopran- og basstemmene.

Andante mit 8 Veränderungen (Variationen) er som tittelen tilsier et variasjonsverk. Det sto første gang på trykk i annen-utgaven av orgelskolen (opus 41) som ble publisert i 1871. Stykket er her plassert under rubrikken «Tonstücke [...] meist für geübtere Schüler» (Tonestykker [...] mest for øvede elever). Dette har trolig sin grunn i at noen av satsene virkelig byr på tekniske utfordringer – særlig gjelder dette pedalspillet. Herzog selv var viden berømt for sin suverene pedalteknikk. Her stilte han også strenge krav til sine elever. Den enkle temapresentasjonen i tre-takt har langt på vei et idyllisk preg. Den følges av to satser i dur; den siste spilt i tenorstemmen med det tyske 1800-talls-orgels karakteristiske klarinett som solostemme.

Så kommer to satser i moll; den siste formet som en liten fugato. I neste sats er man tilbake i Dur hvor Mozart kan synes å ha vært til inspirasjon for Herzog. I de tre følgende satser bygges klangbildet gradvis opp før det kulminerer på fullt verk med virtuose figurasjoner i pedalstemmen. Karakteristisk for Herzog er hvordan han lar verket tone ut i en kort «epilog» spilt på et enkelt strykeregister, og i langsomt tempo. Det er altså ikke organistens fulminante pedalspill som skal være tilhørerens siste inntrykk.

Koralforspillet over **Jerusalem du hochgebaute Stadt** er trykket i Herzogs orgelskole. Melodien, fra 1626, anses som komponert av Melchior Franck (1579-1639). Både tekst og melodi fikk en betydelig renessanse på 1800-tallet. Fortsatt regnes den som en av Tysklands vakreste salmetoner. Herzog lar melodien inngå i en triosats. Han har plassert den i tenorstemmen hvor den klinger i kontrast til overstemmens Bach-inspirerte figurasjoner. At stykket er hentet fra Herzogs orgelskole understreker enda en gang læreverkets «dobbelte» funksjon. På den ene siden skulle stykket brukes til oppøving av instrumentalteknikk. På den andre siden skulle det fungere som modell for å utvikle egne improvisasjoner/komposisjoner til bruk i gudstjenesten. Karakteristisk for Herzog i denne type satser er å angi milde 8'-stemmer.

Koraltrioen over pasjonssalmen **O Haupt voll Blut und Wunden** er Herzogs siste komposisjon. Stykket sto på trykk i 1909 som notebilag til mars-utgaven av tidsskriftet *Für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Friedrich Spitta (1852-1924) – for øvrig en yngre bror av den kjente Bach-forskeren Philipp Spitta (1841-1894) – var den ene av bladets to redaktører, og virket da som professor i teologi ved universitetet i Strassburg. Han introduserer stykket under tittelen «Choralvorspiel (Für die Passionszeit)», for så å bringe nyheten om sin tidligere kirkemusikklærers død.

Friedrich Spitta studerte teologi i Erlangen i årene 1872-74, og hadde åpenbart en nær faglig relasjon til Johann Georg Herzog. Spitta opplyser at Herzog kort før sin død var så svekket av sykdom at han ikke maktet å lese korrektur. Også i denne komposisjon fører Herzog linjene til Bach-tradisjonen slik koralmelodien også her er et gjennomgående tema i mange andre av Thomas-kantorens sakrale verk.

Atmosfæren i Herzogs «svanesang» synes å være tydelig beslektet med Bachs koralforspill (over samme melodi): «Herzlich tut mich verlangen» (BWV 727). Koralen lyder i sopranstemmen på ekkoverkets Oboe 8' i samspill med hovedverkets Flauto amabile 8' koplet til oververkets Rohrflöte 8'.

Pasjonsmotivet, som med alle sine betydningslag spenner fra lidelse til seier, er også tema for innspillingens siste verk – **Fantasie** – men her med en helt annen dramatisk farge enn orgelkoralen foran. Tonearten er nå e-moll og poengterer dermed musikkens innhold. Dette er samme toneart som åpningskoret i Bachs «Matthäus-passion», og hans store «Preludium og Fuge i e-moll» (BWV 548) – et av orgellitteraturens sentrale verker. I følge professor dr. Konrad Klek, som er dagens innehaver av Herzogs stilling som leder av «Institut für Kirchenmusik» ved Friedrich-Alexander-universitetet i Erlangen, var stykket trolig ment som et ambisiøst bidrag til et jubileumsalbum som ble utgitt i 1867 til ære for orgelmesteren, komponisten og orgelteoretikeren Johann Gottlob Töpfer (1791-1870), og som en markering av Töpfers 50-års virke i Weimar. Flere andre sentrale tyske orgelkomponister bidro til albumet. Ikke minst gir Herzogs bidrag et inntrykk av ham selv som konserterende orgelspiller; dvs. hans virtuose ferdigheter slik han mente disse skulle komme til uttrykk i et større orgelverk.

I det 19. århundre utviklet klaverkunsten seg mot stadig større spilleteknisk briljans. Dette var storpianistenes tidsalder som etter hvert også kom til å influere på orgelspillet. Det ble en stadig økende trend å traktere orglene med pianistisk ekspertise. Snart ble virtuose (dvs. pianistiske) egenskaper ofte prioritert i konservatorienes organistutdanning, og ikke sjelden på bekostning av instrumentets særpreg og kirkelig profil. Dette var Herzog sterkt kritisk til, men ikke slik å forstå at han ikke verdsatte fremragende tekniske ferdigheter.

Herzogs anliggende var, etter alt å dømme, at slike ferdigheter måtte være solid rotfestet i en historisk orgeltradisjon, så at f. eks. manual- og pedalspillet skulle inneha mer likeverdige roller i en orgelsats. Med tiden hadde stadig flere av tidens orgelkomponister favorisert en klaverrelatert påvirkning av manualspillet med hurtige passasjer, løp, akkordbrytninger, osv. En mer jevnbyrdig pedalstemme kom da i annen rekke. Det var avgjørende for Herzog at en orgelsats måtte være hva man på tysk betegner som «Stimmig». Musikalsk linjeføring utgjorde på denne måten fundamentet for en «sann» orgelkunst.

Fantasien i e moll består av tre satser og krones med en storslått dobbeltfuge. Særlig når sidetemaet settes inn med livlige åttendelsfigurasjoner i den andre fugen, får Herzogs egen virtuose orgelstil fullt utløp, og ikke minst fordi de samme livlige bevegelsene også gjennomføres som quasi pedalsolo-passasjer. Likevel angir Herzog «allegro moderato» og påpeker dermed nødvendigheten av tempomessig måtehold for at de brutte treklangfigurasjonene i pedalstemmen skal komme klart fram.

Fantasien innledes med en introduksjon i form av et markant hovedmotiv. Dette skjer ved å spille unisone oktaver i manual og pedal, tydeligvis for å understreke e-moll-tragikken. Til tross for at karakterangivelsen er «Con moto», synes det også her nødvendig med et tempomessig måtehold. Samtidig skal klangstyrken underbygge dramatikken med «Volles Werk» (fullt verk) med mixtur, kornett og kraftige rørstemmer. Typisk for Herzogs komposisjonsstil er også i denne satsen at intensiteten avtar mot slutten, både med hensyn til klangstyrke og tempomessig bevegelse.

Mellomsatsen har – i likhet med temaet i «Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)» – en ansats av galant idyll. Tonearten er G-dur, og satsen er i 3/4-dels takt. Videre danner temahodet med fallende treklangsbevegelser fra kvinten en kontrast til førstesatsens stigende omvending. Men snart videreføres mellomsatsens temahode med en stigende omvending. Etter hvert lar Herzog et kort moll-parti inngå i sammenhengen: For varsomt spilt, med en svak rørstemme i tenoren, høres en cantus firmus bestående fire heltaktige tonelengder. Her påpeker Konrad Klek at hvis den fjerde tonen etter h/g/e hadde vært fiss i stedet for diss, så hadde man en hatt et kort sitat av pasjonssalmen «O Traurigkeit, o, Herzeleid». Denne referansen blir dermed bare antydnet. Den har likevel sin symbolske mening.

Gjentakelsen av førstesatsens dramatiske «Con moto»-motiv fungerer etter dette som modulasjon og bro til verkets avsluttende dobbeltfuge. Fantasien i e-moll kan med alle sine kontraster og nyanser sies å ha gitt ettertiden et mangefarget musikalsk portrett av Johann Georg Herzog.

Orgelpedagogikk i et skapende perspektiv

For Johann Georg Herzog var det avgjørende at kirkelig tonekunst ikke bare hadde en tiltrekkende

virkning på øret. Den måtte være rettet mot menighetens gudstjenesteliv, og ha en samlende funksjon i gudstjenestefeiringen. Da Herzog skrev sin orgelmusikk, lot han den ha rikelig med referanser til det han selv oppfattet som tjenlig musikk til dette formålet, enten han utformet den etter forbilder fra fortiden, eller i lys av estetiske normer i samtiden. Herzog var særlig påpasselig med å understreke sin gjeld til «den store Thomaskantor i Leipzig». Slik var han overbevist om at hvis man tilnærmet seg fakturen i Johann Sebastian Bachs musikk, så ledet dette til «den store Bach» – eller det Herzog oppfattet som «ånden» i Bachs musikalske univers. For en kirkeorganist var det avgjørende å holde dette universet levende.

Også i sin komposisjonsvirksomhet så Herzog et pedagogisk anliggende. Bl. a. hevdet han at veien til å forstå Bach var å knytte an til Bachs formspråk når man selv skapte musikk. Det mente han like gjerne kunne gjøres i improvisasjon som i komposisjon. Dette var hans personlige erfaring, noe som hadde gjort ham til en orgelspiller og improvisator av første rang. Denne oppfatningen la han til grunn for sin undervisning av elever som skulle bli profesjonelle organister. Og i et brev fra Herzog til Rheinberger står dette å lese:

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!

[Jeg mottar stadig gode nyheter når jeg hører hvordan du har det, noe som gleder meg. Ditt virke, både som komponist og lærer, vurderer jeg meget høyt. Ofte tenker jeg tilbake på da du som 14-årig unggutt satt ved orgelet – og fantaserte (improviserte) små fugetter. Det var en fin tid!] (Utdrag av brev fra Johann Georg Herzog til Josef Gabriel Rheinberger, våren 1881, Rheinberger-Archiv, Vaduz)

I orgelsammenheng var skillet mellom improvisasjon og komposisjon ikke på langt nær så skarpt i Herzogs samtid som det senere kom til å bli i kunstmusikalsk sammenheng. Et viktig poeng her er at 1800-tallets orgler, både i Tyskland og Frankrike, i stor grad var ment for improvisasjon. De var «verktøy» for skapende virksomhet som skulle praktiseres ved instrumentet. I sine instrumenter hadde 1800-tallets orgelkunstnere nærmest et helt orkester til disposisjon. «Mitt orgel det er et orkester», uttalte engang den franske komponisten og organisten César Franck.

Orgelets nære slektskap med det store orkesteret har fra gammelt av inspirert mange orgelspillere til å utforske instrumentets klangpotensial i skapende øyemed. Slik framsto også orgelklassen ved konservatoriet i Paris i lang tid som en «fordekt» eller «uoffisiell» klasse i komposisjon. Denne praksisen holdt seg også lenge levende i Tyskland, og preget Herzog som skapende musiker. Mye av innholdet i Herzogs orgelskole tjener på denne måten en dobbelt funksjon; m.a.o. både som lærestoff i instrumentalteknikk, og som modeller for improvisasjon og komposisjon. Imidlertid fikk komponert musikk en stadig viktigere plass i tysk sammenheng.

Hva musikalsk fargelegging angår, overlater Herzog lite til utøverens personlige valgt. I tråd med dette har han skrevet inn svært nøyaktige registreringsanvisninger for de fleste satser i orgelverkene sine. Det samme gjelder faktorer som tempo og musikalsk karakter. I knapt noe annet læreverk blir det redegjort så inngående for 1800-tallets tyske orgelestetikk som i denne skolen. Herzog gir klare instruksjoner om hvordan instrumentets stemmer skal anvendes, enkeltvis og i forskjellige kombinasjoner – fra de svakeste styrkegrader til fullt verk. I skolen påpeker Herzog at den naturlige spillemåten på orgel er et gjennomført legato, men det gis rom til forsiktig å artikulere enkelte figurasjoner og akkorder.

Herzog hever pekefingeren mot visse trender i tiden: hangen til effektmakeri og overvirtuositet, til sentimentalitet (brå og hyppige modulasjoner), til utflytende tempi (overdrevent rubatospill), samt fascinasjon av koloristiske effekter i registreringen. Disse tankene får senere grobunn innenfor fransk orgelkunst med Charles-Marie Widor (1844-1937) som hovedeksponent for den såkalte Lemmens-tradisjonen. En tok mål av seg til å skape «rene klanger» og alltid ha en streng og moderat tilnærming til registrering, da kaleidoskopiske klangendringer var noe Widor betraktet som motbydelig. Det er ikke usannsynlig at Herzog – gjennom sin orgelskole – har bidratt til denne oppfatningen. For ham var det avgjørende med en klar og usentimental profilering av musikkens form og innhold.

Tekst: Svein Erik Tandberg

Svein Erik Tandberg

Svein Erik Tandberg avla kirkemusikalsk hovedeksamen ved Norges musikkhøgskole i 1976, og to år senere diplomeksamen etterfulgt av offentlig debutkonsert i Oslo Domkirke. Hele denne tiden hadde han domorganist Rolf Karlsen (1911-1982) som orgellærer. Men før han begynte sine formelle studier, fikk han i flere år undervisning av domorganist i Tønsberg, Åge Myklegård (1904-1990), en tidligere student i Thomaskantor Karl Straubes (1873-1950) orgelklasse ved musikkonservatoriet i Leipzig. Tandberg har også musikkpedagogisk utdanning fra Norges musikkhøgskole. Senere ble han cand. philol. ved universitetet i Oslo med hovedfag i musikkvitenskap.



FOTO: TONNY KROKENG

SVEIN ERIK TANDBERG

Utenlands har Tandberg studert solistisk orgelspill og improvisasjon med David Sanger (London), og i en lang periode med domorganist i München, professor Franz Lehrndorfer (1928-2013). I 2008 forsvarte han sin kunstneriske doktorgrad (Ph.d.) ved Göteborgs universitet med et avhandlingsarbeid om improvisasjon bestående av 4 CD-plater og bok. I 2011 presenterte han sitt post-doc-arbeid om Max Reger ved samme institusjon.

Tandberg har gitt en rekke konserter i NRK P2, både som solist og kammermusiker. Til disse innspillingene hører bl. a. Johann Sebastian Bachs «Clavierübung III», orgelsymfoniske verker av Charles-Marie Widor og Louis Vierne, samt Max Regers koralfantasier. Tandberg har vært aktiv som konsertorganist så vel i Norge som i Danmark, Sverige, Finland, Tyskland, Sveits og Italia. Han har også undervist i orgelimprovisasjon ved Högskolan för scen och musik ved Göteborgs universitet. I Norge, Sverige og Tyskland har han bidratt til musikkvitenskapelige publikasjoner.

Magne Sjemmedal

Magne Sjemmedal begynte tidlig i tenårene å interessere seg for musikk og elektronikk, og anskaffet seg tidlig lydopptaksutstyr. Han ble snart medlem i Norsk Magnetofon Klubb som var en samling av båndopptaker-entusiaster i alle aldre som drev med alt fra konsert innspillinger, lydavis og annet. Her gjorde han innspillinger av kjente orkestre på slutten av 60-tallet. Musikkinteressen fikk også utløp da han ble engasjert som slagverker i forskjellige orkestre.

Interessen for lyd og lydopptak ledet snart til ønsket om å arbeide profesjonelt innenfor faget. På denne måten gjennomførte han studier ved Norges tekniske høgskole, hvor han ble uteksaminert som sivilingeniør i 1978 ved linjen for telekommunikasjon med akustikk som hovedfag. Etter en tid med eget firma som drev med import av lydutstyr av høy kvalitet, både til privat og profesjonelt bruk, fikk han arbeid som sivilingeniør innenfor telekommunikasjon i egenskap av utvikler og prosjektleder. I mange år har han arbeidet med utvikling av radio- og telefonsystemer til store flykontrollsentre over hele verden.

Magne Sjemmedal har drevet med konsertinnspillinger i mange år. Siden 1998 har han vært sentral i driften av «Sagene Festivitetshus» i Oslo, og har vært ansvarlig for lyd til scene og konsert. Fra 2011 ble han engasjert i opptak av kirkeorgel. På denne måten har han stått for lyden til en stor DVD- og CD-produksjon fra Mariager kirke i Danmark, samt i Trefoldighetskirken i Oslo. Dette ble fulgt opp med en DVD-utgivelse av orglene i Nidarosdomen.

Registreringer

Toccata

Con moto

I. B16, P8, VdG8, Fla8, O4, Sfl4, Q2 2/3, O2, Mix, Tr8, II/I

II. Gp8, Flh8, Rfl8, O4, N2 2/3, Wfl2, Prog, Bas16

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

49 **P.** +U32

Allegro moderato

I. P8, Fla8, O4, Sfl4, O2, II/I

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

III. G8, Flt8, Zfl4, Ob8

P. P16, V16, S16, O8, Bfl8, O4, I/P, III/P

57 **I.** P8, V8, Fla, Sfl84, II/I

II. Gp8, S8, Rfl8, O4, III/II

III. G8, Vda8, F4

P. P16, V16, S16, O8, Bfl8, I/P

77 **III.** - O4

81 **I.** P8, VdG8, Fla8, O4, Sfl4, O2, Mix, II/I

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

III. G8, Flt8, Zfl8, Ob8

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

140 **I.** P8, VdG8, Fla, Sfl4, II/I

II. Gp8, S8, Rfl8, O4

III. G8, Vda8, F4

P: P16, V16, S16, O8, Bfl8, I/P

Maestoso

158 **I.** B16, P8, Vd8, Fla8, O4, Sfl4, Q2 2/3, O2, Mix, II/I

II. Gp8, Flh8, Rfl8, O4, N2 2/3 Wfl2, 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, Sfl4, III/I

II. Flh8, Rfl8, III/II

III. G8, Flt8, Zfl4

P. S16, Bfl8, II/P

18 -**I.** Fla8, Sfl4

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, Vcel8

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, Bf8

8 **II.** S8 III/II, **III.** G8, **P.** S16, Bf8

15 **II.** S8, **P.** S16, Bf8

1ste Veränderung

II. Rf8 III/II

III. Vda8

2te Veränderung

I. Fla8 III/I

II. Rf8, S8, Cl8

III. G8, Flt8

P. S16, Vc8

3te Veränderung

II. Rf8, S8, III/II

III. G8, Vda8, Flt8

P. S16, Vc8

4te Veränderung

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

II. Rf8, S8

III. G8, Vda8, Flt8

P. V16, S16, Vc8

5te Veränderung

I. B16

II. Rf8, Flm4, III/II

III. G8, Flt8, Zf4

P. S16, Bf8, I/P

6te Veränderung

I. B16, VdG8, Fla8, II/I, III/I

II. Gp8, Rf8

III. G8, Vda8, Zf4

P. V16, S16, Bf8, I/P, II/P, III/P

7te Veränderung

I. B16, P8, VdG8, Df8, O4, II/I

II. Gp8, Rf8, O4

P. U32, P16, V16, S16, O8, Vc8, Bf8, I/P, II/P

8te Veränderung

I. B16, P8, VdG8, Df8, O4, O2, Mix, Kor, Tr.8, II/I

II. Gp8, Rf8, O4, Prog, Bas16, Trh8

P. P16, V16, S16, O8, Vc8, Bf8, O4, Pos16, I/P, II/P

Langsam

II. S8

Trio

Jerusalem, du hochgebaute Stadt

I. P8, III/I

II. Rf8, III/II

III. G8, Vda8, Flt8

P. S16, Vc8

Choralvorspiel (für die Passionszeit)

O Haupt voll Blut und Wunden

I. Fla8, II/I

II. Rf8

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 (en oktav høyere)

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

Følgende verk er nå tilgjengelige i nyutgaver på Dr. J. Butz, Bonn: Johann Georg Herzog, Orgelwerke: Toccata Op. 61, 7 – i bind 7, BU 2667. Vater unser im Himmelreich (the movements Choral, Andante con moto, Cantabile, Allegro moderato) – i bind 6, BU 2497. Andante mit 8 Veränderungen – i bind 7, BU 2667. Choralvorspiel (für die Passionszeit) – i bind 5, BU 2347. Fantasie ohne Opuszahl – i bind 8, BU 2751.

Vedr. «Orgelschule», Op. 41, se også imslp.org



ALL RIGHTS RESERVED. © & © NIN RECORDINGS 2022
NIN RECORDINGS IS A MEMBER OF NAXOS MUSIC GROUP
WWW.NAXOS.NO