

 **BIS**
CD-1168 DIGITAL

ANTONÍN DVOŘÁK

SYMPHONY NO. 9

'FROM THE NEW WORLD'

Arranged and performed by
Zsigmond Szathmáry, organ



ANDANTINO · NOCTURNAL ROUTE · AT THE OLD CASTLE

DVOŘAK, Antonín Leopold (1841-1904)

Arrangements for organ by Zsigmond Szathmáry

Symphony No. 9 in E minor, 'From the New World' 42'52

Op. 95 (1893) (M/S)

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Adagio – Allegro molto</i> | 12'32 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 9'55 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Molto vivace</i> | 8'42 |
| 4 | IV. <i>Allegro con fuoco</i> | 11'25 |
-

From **Silhouettes**, Op. 8 (1879) (M/S)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | No. 2. <i>Andantino</i> (D flat major) | 1'38 |
|---|--|------|
-

From **Poetické nálady (Poetic Tone Pictures)** 10'23

Op. 85, Book I (1889) (M/S)

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | No. 1. Noční cestou (Nocturnal Route) | 6'12 |
| 7 | No. 3. Na starém hradě (At the Old Castle) | 4'01 |
-

Zsigmond Szathmáryplaying the 1998 Gerald Woehl organ of St. Petrus Canisius,
Friedrichshafen/Bodensee, Germany

Registrant: Ai Szathmáry

In view of his limited output of music for organ (a mere handful of preludes and fugues) it may seem surprising that **Antonín Dvořák** actually received his musical training at the Prague Organ School. But when one considers the resistance that his father, a butcher and innkeeper, put up against the 16-year-old boy's choice of a musical career, perhaps it is not surprising that Dvořák initially trained for the one musical profession that seemed secure, that of church organist. Even though the elementary training that Dvořák had received during the preceding years had been under the local church organist, his talents were rather as a viola and violin player. And although he occasionally played the organ at services, Dvořák's first youthful compositions were actually dances, performed by the local bands where he himself played the fiddle.

During his period at the Organ School, Dvořák never lost contact with the secular music scene. Even though he graduated with a special commendation, it wasn't until 15 years later that he actually had a steady position as an organist, in the church of St. Adalbert's in Prague. (In the intervening years he would occasionally deputize at the organ, for instance at the Prague lunatic asylum.) Instead, his main source of income came from various engagements in orchestras as a viola player, from teaching and, gradually, from composing. One of the orchestras where Dvořák played regularly was that of the Provisional Theatre, set up during the years of national resurgence in order to perform operas in the Czech language.

The wave of nationalism sweeping over Europe, and in particular over the Habsburg empire, not only indirectly assured Dvořák an income but also caused him to be labelled as a Czech composer – despite the fact that the composers he most admired were Wolfgang Amadeus Mozart (whom he described as 'sunshine'), Ludwig van Beethoven and Franz Schubert. Among his own contemporaries, Johannes Brahms was both a valued friend and a much-respected colleague. Very few people would think of Brahms's music in nationalist terms. In the prevailing political climate, however, Dvořák's music was inevitably deemed to be Czech, Bohemian or Slav, depending on one's viewpoint. To a degree Dvořák himself invited this with his quotations from Bohemian folk-songs and dances.

Paradoxically, this partially explains why there has been so much discussion about the 'nationality' of his *Ninth Symphony*, '*From the New World*'. The fact that, in so much of his music, Dvořák seems to personify the soul of the Czech people has made it possible for some to claim that, in this work, he did the same for the people of the United

States of America. Rhythms said to spring from Native Indian sources and melodic intervals reminiscent of Negro Spirituals have been named as 'proof' of this 'American-ness'. Others point out that these same rhythms and intervals can, in many cases, be found in Czech folk music, and they would even call the symphony 'Bohemian'. In a letter to his pupil, the conductor Oscar Nedbal, Dvořák himself is said to have written about the controversy in terms of 'that nonsense about my having made use of "Indian" and "American" themes. That is a lie. I tried to write only in the spirit of those National American melodies.' Dvořák had intended the title of the work to mean 'Impressions and Greetings from the New World'.

No matter what citizenship one accords the symphony, its appeal is universal. This was demonstrated as early as 1893 by the favourable reception it had at its world première in New York. The first performance in Vienna two years later was no less successful. From the broad expansiveness of the first movement, over the almost hymnal *Largo* and on to the dramatic finale of the *Allegro con fuoco*, the symphony offers a wealth of beautiful tunes and exciting musical ideas – a fact that Dvořák's friend Brahms immediately recognized. He may have had reservations about how the composer developed those ideas in the course of the symphony, but he is recorded as saying: 'it is so unspeakably gifted, so healthy, that one must rejoice in it.' (In another context he wrote: 'I should be glad if something occurred to me as a principal idea that occurs to Dvořák merely by the way.')

The sacred atmosphere of the chord sequence introducing the second movement, the richness of the writing for the brass sections and the unearthliness of the final chord, prolonged almost indefinitely after the initial attack, are only some of the features that are remarkably effective in Zsigmond Szathmáry's arrangement for organ.

As the symphony is Dvořák's most monumental work, the pieces accompanying it on this disc are necessarily slighter. The *Andantino* is the second of twelve pieces for piano called *Silhouettes*. Written in 1879, they were published the following year as Op. 8, to satisfy a growing demand by his admirers for piano music. (The piano duet version of the *Slavonic Dances*, Op. 46, had been published the year before and met with great success.) Dvořák had already sketched out most of the *Silhouettes* several years earlier, recycling ideas from his *First Symphony*. (This was composed in 1865, but never published and the manuscript was believed lost until 1923, nineteen years after the composer's death.)

Nocturnal Route and *At the Old Castle* also belong to a set of piano pieces: *Poetic Tone Pictures*, Op. 85. They were published in 1889 by Simrock, the publisher to whom Dvořák had been introduced by Brahms. In 1893 Dvořák would write to him: 'I compose only for my own pleasure.' Be that as it may, at this time Dvořák certainly felt a need to produce commercially viable works in between his larger-scaled, more ambitious projects. As a case in point, the *Poetic Tone Pictures* followed immediately after the completion of Dvořák's opera *The Jacobin*. All in all there are thirteen 'pictures', with titles such as *Bacchanal*, *On the Holy Mountain* and *Tittle-tattle*.

© **Leif Hasselgren 2001**

Professor Szathmáry writes of his transcription:

The art of transcription has a long tradition among organists. Music of the 14th and 15th centuries specifically for the organ principally came about through arrangements of other music. Choral music from the French *Ars nova* and the Italian *Trecento* was used for organ performance. Arias and motets formed part of the repertoire of organists. Through the technique of diminution and the decoration of the music, first in the upper voice and later also in the other voices, a new and independent instrumental music arose.

And the practice of transcribing continued. Bach made transcriptions (of concertos by Vivaldi, for example) and Bach's own music was transcribed by Busoni, Schoenberg and others. The tradition was continued by Liszt, Ravel, Stravinsky, Bartók and numerous others. In some cases this led to a reduction of the musical material but in the majority of cases the arrangers or composers have sought to give the music a further dimension that expresses their own taste and that of the period.

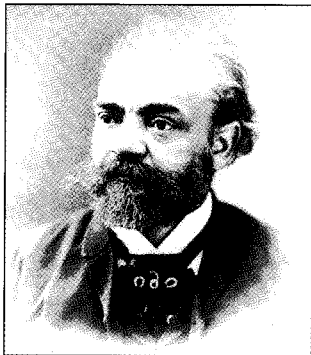
The development of the organ by Cavaillé-Coll, Ladegast, Walcker, Angster and others in the latter half of the nineteenth century gave the instrument a sonic palette that brought it increasingly close to an orchestral sound. Playing on such an instrument gave the performer something of the sense of facing an orchestra. Schoenberg commented (ironically): 'It is comprehensible that the person sitting there, as the lord of the keys, stops, pedals, couplers, pipes, tongues and suchlike, seems more like a real king. Like a tyrant playing with fate.'

Dvořák's mighty *Ninth Symphony* 'From the New World' needs just such a symphonic instrument. The art of the organist displays itself in the various ways in which he makes use of the enormous sonic possibilities of the instrument. If one makes use of these mu-

sically expressive possibilities, that is, if one arranges the work in a convincing manner for the organ, then the original symphony can be heard in a completely new light.

© **Zsigmond Szathmáry 2001**

Zsigmond Szathmáry was born in Hungary in 1939. He studied composition and organ at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest and later studied in both Vienna and Frankfurt. He won first prize at the Budapest Organ Competition in 1960. In 1972 he was awarded the Hamburg Bach Prize scholarship. He held positions as an organist in Hamburg and Bremen. After teaching at the music colleges in Lübeck and Hanover, Zsigmond Szathmáry became professor at the music college in Freiburg in 1978. He is a member of the Freie Akademie der Künste in Hamburg and gives numerous guest lectures at colleges and universities in Europe, the USA, Japan and Korea. In 1987 he was awarded the Franz Liszt plaque by the Franz Liszt Memorial Committee of Hungary. Zsigmond Szathmáry undertakes extensive recital tours and has made numerous recordings. His own compositions are mostly chamber works.



Antonín Dvořák in Spilville

Photograph used by kind permission of the Bily Clocks Museum, Spilville, Iowa

Angesichts seiner wenigen Kompositionen für die Orgel (lediglich eine Handvoll Präludien und Fugen) mag es verwundern, daß **Antonín Dvořák** seine musikalische Ausbildung an der Prager Orgelschule erhielt. Bedenkt man freilich, wie sehr sich der Vater, ein Metzger und Gastwirt, den musikalischen Zukunftsplänen seines 16jährigen Sohnes widersetzte, so überrascht es wenig, daß Dvořák sich zuallererst für denjenigen musikalischen Beruf ausbilden ließ, der einige Sicherheit versprach: der Kirchenorganist. Aber obwohl Dvořák seine musikalische Grundausbildung vom Organisten seiner Heimatstadt erhalten hatte, so hatte er doch mehr Talent zum Bratschisten und Geiger. Und trotz gelegentlichen Orgelspiels bei Messen waren seine ersten Jugendkompositionen denn auch Tänze, welche er als Geiger mit den örtlichen Ensembles aufführte.

Während seiner Zeit an der Orgelschule verlor Dvořák nie den Kontakt zum weltlichen Musikleben. Wenngleich er mit einer besonderen Empfehlung abschloß, sollte es noch 15 Jahre dauern, bis er – an St. Adalbert in Prag – eine feste Anstellung als Organist erhielt (In der Zwischenzeit hatte er gelegentlich Vertretungen gespielt, u.a. in der Prager Irrenanstalt). Seine Haupteinnahmequellen aber bildeten verschiedene Orchesterengagements als Bratschist, sein Unterricht und, allmählich, seine Kompositionen. Eines der Orchester, in denen Dvořák regelmäßig spielte, war das des Interimstheaters, das in den Jahren der nationalen Erhebung gegründet worden war, um Opern in tschechischer Sprache aufzuführen.

Die Woge des Nationalismus, die ganz Europa und insbesondere das Habsburger Reich erfaßte, sicherte Dvořák nicht nur auf indirekte Weise ein Einkommen, sondern bewirkte auch, daß er als tschechischer Komponist bezeichnet wurde – ungeachtet der Tatsache, daß die Komponisten, die er am meisten bewunderte, Wolfgang Amadeus Mozart (den er „Sonnenschein“ nannte), Ludwig van Beethoven und Franz Schubert waren. Unter seinen eigenen Zeitgenossen war ihm Johannes Brahms sowohl ein geschätzter Freund wie auch ein verehrter Kollege. Kaum jemand würde Brahms' Musik nationalistisch deuten wollen. Im damals vorherrschenden politischen Klima aber wurde Dvořáks Musik je nach Standpunkt unweigerlich als tschechisch, böhmisch oder slawisch verstanden. Bis zu einem gewissen Grad hatte Dvořák dem durch seine Anleihen bei böhmischen Volksliedern und -tänzen Vorschub geleistet.

Dies erklärt auf paradoxe Weise, warum es über die „Nationalität“ seiner *Neunten Symphonie* („*Aus der Neuen Welt*“) so viele Auseinandersetzungen gegeben hat. Da-

durch daß Dvořák die tschechische Seele zu personifizieren scheint, fühlten sich einige Deuter zu der Behauptung veranlaßt, er tue in diesem Werk dasselbe für die Einwohner der USA. Rhythmen angeblich indianischen Ursprungs und melodische Intervalle, die an die Spirituals der schwarzen Bevölkerung erinnern, wurden als „Beweis“ für diesen „Amerikanismus“ herangezogen. Wieder andere weisen darauf hin, daß es dieselben Rhythmen und Intervalle auch in der tschechischen Volksmusik gebe, so daß die Symphonie eigentlich als „Böhmische“ bezeichnet werden müsse. In einem Brief an seinen Schüler, den Dirigenten Oskar Nedbal, hat Dvořák sich geäußert über „diesen Unsinn darüber, daß ich ‚indianische‘ und ‚amerikanische‘ Themen verwendet hätte. Das ist eine Lüge. Ich habe nur im Geist dieser nationalamerikanischen Melodien komponiert.“ Der Titel sollte, so Dvořák, „Eindrücke und Grüße aus der Neuen Welt“ ankündigen.

Ganz gleich, welche Staatsangehörigkeit man der Symphonie zuerkennt – ihre Wirkung ist universal. Dies zeigte sich bereits 1893 mit dem Uraufführungserfolg in New York. Zwei Jahre später war die erste Wiener Aufführung nicht weniger glücklich. Von der überschwenglichen Weite des ersten Satzes über das beinahe hymnische *Largo* bis hin zum dramatischen Finale des *Allegro con fuoco* bietet die Symphonie einen Reichtum an schönen Melodien und aufregenden musikalischen Ideen – ein Umstand, den Dvořáks Freund Brahms sofort erkannte. Obschon er die Entwicklung dieser Ideen im Verlauf der Symphonie reservierter beurteilt haben mag, so ist doch sein Ausspruch überliefert: „Sie ist so unsagbar begnadet, so gesund, daß es eine wahre Freude ist“ (in anderem Zusammenhang schrieb er: „Ich wäre glücklich, wenn mir das als Hauptthema einfielen, was Dvořák ganz nebenbei einfällt.“)

Die weihevollere Stimmung der Akkordfolge zu Beginn des zweiten Satzes, der Reichtum des Blechbläsersatzes und die Jenseitigkeit des letzten Akkords, der nach der Anfangsattacke fast bis ins Unendliche verlängert wird, sind nur einige der überaus wirkungsvollen Aspekte in Zsigmond Szathmárys Bearbeitung für Orgel.

Da diese Symphonie Dvořáks monumentalstes Werk darstellt, sind die Stücke, die sie auf dieser CD begleiten, notwendigerweise etwas leichteren Gewichts. Das *Andantino* ist das zweite von zwölf Stücken für Klavier mit dem Titel *Silhouettes*. 1879 geschrieben, wurden sie im folgenden Jahr als op. 8 veröffentlicht, um die wachsende Nachfrage seiner Bewunderer nach Klaviermusik zu befriedigen. (Im Vorjahr war mit großem Erfolg die Fassung der *Slawischen Tänze* op. 46 für Klavierduo erschienen.)

Dvořák hatte die meisten der *Silhouetten* bereits einige Jahre zuvor skizziert, indem er Themen seiner *Ersten Symphonie* aufgriff (Diese war 1865 komponiert, aber nie veröffentlicht worden; das Manuskript galt als verloren, bis es 1923, 19 Jahre nach dem Tod des Komponisten, entdeckt wurde.)

Nächtlicher Weg und *An der alten Burg* gehören ebenfalls zu einer Sammlung von Klavierstücken: *Poetische Stimmungsbilder* op. 85. Sie wurden 1889 von dem Verleger Simrock – an den ihn Brahms empfohlen hatte – veröffentlicht. 1893 schrieb er an ihn: „Ich komponiere nur zu meinem Vergnügen.“ Wie dem auch sei – zu jener Zeit empfand Dvořák sicher das Bedürfnis, zwischen großformatigeren, ambitionierteren Projekten einige kommerziell lebensfähigere Werke zu komponieren. Die *Poetischen Stimmungsbilder* beispielsweise folgten sofort nach Abschluß der Arbeiten an der Oper *Der Jakobiner*; insgesamt dreizehn Bilder gibt es, und sie tragen Titel wie *Bacchanale*, *Auf dem Heiligen Berg* und *Geschwätz*.

© **Leif Hasselgren 2001**

Über das Transkribieren

Die Kunst des Transkribierens hat für Organisten eine lange Tradition, ist doch die eigenständige Orgelmusik des 14. und 15. Jahrhunderts vornehmlich durch Übertragungen entstanden. Zu dieser Zeit übertrug man Musik der französischen Ars nova und der italienischen Trecentokunst – also Chormusik – auf die Orgel. Lieder und Motetten gehörten ebenso zum Repertoire der Organisten: Durch Diminution, also durch das Hinzufügen von Passagen und Verzierungen zuerst in der Oberstimme, später auch in den anderen Stimmen, entstand neue, eigenständige Instrumentalmusik.

Auch in späteren Zeiten wurde transkribiert: Durch J.S. Bach beispielsweise einige Instrumentalkonzerte Vivaldis, Bachs eigene Werke wiederum von Komponisten wie Busoni oder Schönberg. Liszt, Ravel, Strawinsky, Bartok und viele andere nahmen diese Tradition auf. In einigen Fällen bedeutete dieses eine Reduktion des musikalischen Materials, doch in den meisten Fällen haben die Bearbeiter oder Komponisten versucht, den Stücken eine der Zeit bzw. ihrem eigenen Geschmack entsprechend erweiterte Dimension zu geben.

Die Entwicklung der Orgel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (z.B. durch Cavallé-Coll, Ladegast, Walcker oder Angster) führte zu einer veränderten und erweiterten Klangpalette, welche immer mehr einem Orchesterklang gleichkam. Auf einem

solchen Instrument spielend hat man das Gefühl, ein Orchester vor sich zu haben. Schönberg meinte sogar ironisch: „Es ist begreiflich, daß der, der daran sitzt, sich als Beherrscher der Tasten, Register, Pedale, Kopplungen, Pfeifen, Zungen und dergleichen mehr wie ein richtiger König vorkommt. Wie ein Gewaltiger, der mit Schicksalen spielt.“

Dvořáks gewaltige 9. *Symphonie „Aus der Neuen Welt“* benötigt genau so ein Instrument. Die Kunst eines Organisten zeigt sich in entscheidendem Maße darin, wie er die immensen Klangmöglichkeiten seines Instrumentes ausnutzt. Setzt man diese Möglichkeiten den musikalischen Aussagen entsprechend ein, d.h. instrumentiert man das Werk überzeugend, der Orgel entsprechend und formt bestimmte Texturen (Begleitfiguren u.ä.) instrumentengerecht um, erklingt das ursprüngliche Werk vollkommen neu.

© **Zsigmond Szathmáry 2001**

Zsigmond Szathmáry wurde 1939 in Ungarn geboren. Seine musikalische Ausbildung in Komposition und als Organist erhielt er an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest. Weitere Studien führten ihn nach Wien und Frankfurt. Beim Orgelwettbewerb in Budapest errang er 1960 den ersten Preis. 1972 erhielt er das Bach-Preis-Stipendium der Freien- und Hansestadt Hamburg. Als Organist wirkte er in Hamburg und Bremen. Nach Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen Lübeck und Hannover hat Szathmáry seit 1978 eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg inne. Szathmáry, Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg, gibt zahlreiche Gastkurse an Musikhochschulen und Universitäten in Europa, USA, Japan und Korea. 1987 wurde ihm die Franz-Liszt-Plakette des Nationalen Franz-Liszt-Gedenkkomitees des ungarischen Staates verliehen. Szathmáry unternimmt ausgedehnte Konzertreisen und hat zahlreiche Einspielungen gemacht. Seine eigenen Kompositionen sind meist kammermusikalische Werke.

Vu sa production limitée de musique pour orgue (une poignée seulement de préludes et fugues), il peut sembler surprenant qu'**Antonín Dvořák** ait en fait reçu son éducation musicale à l'Ecole d'Orgue de Prague. Mais quand on pense à la résistance que son père, boucher et aubergiste, opposa au choix de carrière musicale de l'adolescent de 16 ans, il n'est peut-être pas étonnant que Dvořák se soit préparé pour la seule profession musicale qui semblait sûre, celle d'organiste d'église. Bien que l'instruction musicale élémentaire que Dvořák avait reçue les années précédentes avait été donnée par l'organiste local de paroisse, il était plutôt porté vers l'alto et le violon. Et même si Dvořák touchait occasionnellement l'orgue lors de services, ses premières compositions étaient en fait des danses jouées par les orchestres locaux où il jouait lui-même du violon.

Au cours de ses études à l'Ecole d'Orgue, Dvořák ne perdit jamais contact avec la scène musicale profane. Quoiqu'il décrochât son diplôme avec un éloge spécial, Dvořák n'occupa un poste régulier d'organiste que 15 ans plus tard, à l'église St-Adalberg à Prague. (Dans les années intermédiaires, il fit occasionnellement du remplacement à l'orgue, par exemple à l'asile d'aliénés de Prague.) Ses principales sources de revenus provenaient plutôt de divers engagements dans des orchestres comme altiste, de l'enseignement et, graduellement, de la composition. L'un des orchestres où Dvořák jouait régulièrement était celui du Théâtre Provisoire, ouvert dans les années de renaissance nationale pour monter des opéras en langue tchèque.

La vague de nationalisme qui balayait l'Europe et en particulier l'empire des Habsbourg, n'assura pas seulement indirectement un revenu à Dvořák mais elle l'étiqueta aussi de compositeur tchèque – bien qu'il admirât le plus les compositeurs Wolfgang Amadeus Mozart (qu'il disait être comme un "rayon de soleil"), Ludwig van Beethoven et Franz Schubert. Parmi ses propres contemporains, Johannes Brahms était à la fois un ami précieux et un collègue très respecté. Très peu de gens pensent à la musique de Brahms en termes nationalistes. Dans le climat politique du temps cependant, la musique de Dvořák était inévitablement jugée comme tchèque, bohémienne ou slave, selon le point de vue des gens. Dvořák lui-même, jusqu'à un certain point, favorisait ce jugement avec ses citations de chansons et danses folkloriques bohémiennes. Paradoxalement, ceci explique partiellement pourquoi il y a eu tant de discussions sur la "nationalité" de sa *neuvième symphonie "du Nouveau Monde"*. Le fait que dans tant de sa musique Dvořák semble personnifier l'âme du peuple tchèque, a rendu possible

pour certains de soutenir que, dans cette œuvre, il fit la même chose pour les gens des Etats-Unis d'Amérique. Des rythmes qu'on dit venir de sources amérindiennes et des intervalles mélodiques rappelant les negro spirituals ont été cités comme "preuve" de cette "américanité". D'autres soulignent que ces mêmes rythmes et intervalles peuvent, dans plusieurs cas, être trouvés dans la musique folklorique tchèque et ils qualifieraient même la symphonie de "bohémienne". Dans une lettre à son élève, le chef d'orchestre Oskar Nedbal, Dvořák lui-même aurait écrit sur la controverse en termes de "cette folie sur mon emploi de thèmes 'indiens' et 'américains'. C'est un mensonge. J'ai essayé d'écrire seulement dans l'esprit de ces mélodies nationales américaines." Dvořák voulait que le titre de l'œuvre dise "Impression et Salutations du Nouveau Monde."

Quelle que soit la citoyenneté attribuée à la symphonie, son attrait est universel. Cela fut évident en 1893 déjà par l'accueil favorable qu'on lui réserva à sa création mondiale à New York. La première à Vienne deux ans plus tard n'eut pas moins de succès. De la grande expansion du premier mouvement, en passant par le *Largo* presque hymnique et jusqu'au finale dramatique de l'*Allegro con fuoco*, la symphonie offre une richesse de mélodies magnifiques et d'idées musicales excitantes – un fait que Brahms, l'ami de Dvořák, reconnut immédiatement. Il pourrait avoir eu des réserves au sujet du développement, par Dvořák, de ces idées au cours de la symphonie, mais il est attesté qu'il a dit: "elle est le résultat d'un talent si inexprimable, elle est si saine qu'on doit s'en réjouir." (Dans un autre contexte, il a écrit: "Je serais content s'il me venait à l'esprit une idée principale de la sorte sur laquelle Dvořák tombe seulement par hasard.")

L'atmosphère sacrée de la suite d'accords introduisant le second mouvement, la richesse de l'écriture pour les cuivres et le caractère mystérieux de l'accord final, prolongé presque à l'infini après l'attaque initiale, ne sont que quelques-uns des traits qui font un effet remarquable dans l'arrangement pour orgue de Zsigmond Szathmáry.

Comme la symphonie est l'œuvre la plus monumentale de Dvořák, les pièces qui l'accompagnent sur ce disque sont nécessairement moindres. L'*Andantino* est la seconde de douze pièces pour piano intitulées *Silhouettes*. Ecrites en 1879, elles furent publiées l'année suivante comme l'opus 8 pour satisfaire à une demande croissante de musique pour piano de la part de ses admirateurs. (La version pour piano duo des *Danses slaves* op. 46 avait été publiée l'année précédente avec grand succès.) Dvořák

avait déjà esquissé la majorité des *Silhouettes* plusieurs années auparavant, recyclant des idées provenant de sa *première symphonie*. (Elle fut composée en 1865 mais jamais publiée et on a cru jusqu'en 1923, soit 19 ans après la mort du compositeur, que le manuscrit était perdu.)

Route nocturne et *Au vieux château* appartiennent aussi à une série de pièces pour piano: *Images tonales poétiques* op. 85. Elles furent publiées en 1889 par Simrock, l'éditeur auquel Brahms avait présenté Dvořák. En 1893, Dvořák lui écrivait: "Je ne compose que pour mon bon plaisir." Quoi qu'il en soit, à ce moment, Dvořák sentait certainement un besoin de produire des œuvres commercialement viables entre des projets de grande échelle plus ambitieux. Un exemple illustrateur est qu'*Images tonales poétiques* suivit immédiatement après que Dvořák eût terminé l'opéra *Le Jacobin*. Il y a en tout treize images aux titres comme *Bacchanale*, *Sur la sainte montagne* et *Cancans*.

© **Leif Hasselgren 2001**

Le Professeur Szathmáry écrit au sujet de sa transcription:

L'art de la transcription remonte à une longue tradition parmi les organistes. La musique des 14^e et 15^e siècles spécifiquement pour l'orgue survint principalement grâce à des arrangements d'autre musique. La musique chorale de l'*Ars nova* français et du *Trecento* italien aboutit à l'orgue. Arias et motets faisaient partie du répertoire des organistes. Grâce à la technique de diminution et de décoration de la musique, d'abord dans la voix supérieure et plus tard aussi dans la seconde voix, on vit surgir une musique instrumentale nouvelle et indépendante.

Et la pratique de la transcription alla son chemin. Bach en fit (des concertos de Vivaldi par exemple) et la propre musique de Bach fut transcrite (musique pour orgue de Busoni, Schoenberg, etc.). La tradition fut poursuivie par Liszt, Stravinsky, Bartók et beaucoup d'autres. Dans certains cas, le résultat fut une réduction du matériel musical mais, dans la majorité, les arrangeurs ou compositeurs ont cherché à donner à la musique une autre dimension qui exprime leur propre goût et celui de leur temps.

Le développement de l'orgue par Cavaillé-Coll, Ladegast, Walcker, Angster et d'autres dans la seconde moitié du 19^e siècle dota l'instrument d'une palette sonique qui le rapproche beaucoup du son orchestral. Le jeu sur un tel instrument donna à l'interprète une certaine impression de faire face à un orchestre. Schoenberg commenta (avec ironie): "Il est compréhensible que la personne assise là, comme seigneur

des touches, jeux, pédales, tirasses, tuyaux, anches et choses pareilles, ressemble plus à un vrai roi. Comme un tyran qui joue avec le destin.”

La grandiose *neuvième symphonie “du Nouveau Monde”* de Dvořák a justement besoin d'un tel instrument symphonique. L'art de l'organiste se dévoile dans les manières variées dont il se sert des énormes possibilités soniques de l'instrument. Si on fait emploi de ces possibilités musicalement expressives, c'est-à-dire si on arrange l'œuvre de manière convaincante pour l'instrument en question, alors la symphonie originale peut être perçue sous une lumière complètement nouvelle.

© **Zsigmond Szathmáry 2001**

Zsigmond Szathmáry est né en Hongrie en 1939. Il a étudié la composition et l'orgue à l'Académie de Musique Franz Liszt à Budapest et il étudia ensuite à Vienne et à Francfort. Il gagna le premier prix du Concours d'Orgue de Budapest en 1960. En 1972, on lui attribua la bourse du Prix Bach de Hambourg. Il occupa des postes d'organiste à Hambourg et à Brême. Après avoir enseigné aux conservatoires de musique de Lubeck et de Hanovre, Zsigmond Szathmáry devint professeur au conservatoire de musique de Fribourg en 1978. Il est membre de la Freie Akademie der Künste à Hambourg et est invité à donner de nombreuses conférences aux conservatoires et universités en Europe, aux Etats-Unis, Japon et en Corée. En 1987, il reçut la plaque Franz Liszt du Comité Commémoratif Franz Liszt de Hongrie. Zsigmond Szathmáry fait de grandes tournées de récitals et il a enregistré de nombreux disques. Ses propres compositions sont en majeure partie des œuvres de musique de chambre.

The 1998 Gerald Woehl organ of the St. Petrus Canisius Church

Friedrichshafen/Bodensee, Germany

Disposition

I. Manual	II. Manual	III. Manual	Pedal
Hauptwerk	Positiv und Solo, schwelldar	Schwellwerk	z.T. schwelldar
Principal 16	Gedackt 16	Quintade 16	Untersatz 32
Principal 8	Principal ¹⁰ 8	Bourdon 8	Principal 16
Rohrflöte 8	Doppelflöte 8	Dolce 8	Subbass 16
Flöte harmonique ¹ 8	Salicional ¹⁰ 8	Flauto traverso ¹ 8	Viola 16
Gambe 8	Unda maris 8	Viola da Gamba 8	Gedackt ⁹ 16
Octave 4	Gedackt ¹⁰ 8	Voix céleste 8	Octavbass 8
Flöte douce 4	Octave 4	Flöte ² 4	Salicional ⁹ 8
Quinte 2 2/3	Hohlflöte 4	Viola 4	Gedackt 8
Octave 2	Nasard 2 2/3	Piccolo ³ 2	Octave 4
Kornett ¹⁴ 2-5f.	Flageolet ⁴ 2	Harmonia ritherai 3-5f.	Posaune 16
Großmixtur ¹⁵ 5f	Terz 1 3/5	Bombarde ⁶ 16	Basstrompette 8
Mixtur ¹⁶ 5f.	Flautino 1	Trompette harmonique ⁶ 8	Tenortrompette 8
Trompette 16	Progressio 3-5f.	Clairon harmonique ⁷ 4	Clarine 4
Trompette 8	Trompette 8	Oboe 8	
Clarine 4	Klarinette 8	Vox humana 8	
	Tremulant schwach	Tremulant stark	
	Solo ¹¹		Koppeln:
	Carillon ¹² 3f.		II-I
	Cornet ¹³ 5f.		II-I Bass-Octavkoppel
	Tuba ⁹ 8		III-I
			III-I Bass-Octavkoppel
			III-II
			III-II Bass-Octavkoppel
			I-P
			II-P
			III-P
			Windcrescendo
			Registercrescendo
			Schwelltritte für:
			Positiv/Pedal
			Schwellwerk

¹ überblasend ab f¹; ² überblasend ab c¹; ³ überblasend ab c⁰; ⁴ überblasend ab cs²;

⁵ horizontal auf dem Dach des Gehäuses, nicht schwelldar; ⁶ doppelte Becherlänge ab c²;

⁷ doppelte Becherlänge ab c²; ⁸ C-Gs halbe Becherlänge; ⁹ schwelldar, mit Schweller II. Manual;

¹⁰ Bei Bass-Octavkoppel II-I ab Contra C₁, C₁-H₁; gedackt; ¹¹ ist im II. Manual integriert;

¹² gemeinsamer Zug der Register 2 2/3 - 1 3/5 - 1; ¹³ gemeinsamer Zug der Register 8 - 4 - 2 2/3 -

2 - 1 3/5; ¹⁴ ab g⁰ 5 fach als Kornett-Mixtur; ¹⁵ im Diskant auf 32 Fuß; ¹⁶ im Diskant auf 8 Fuß

The organ of the St. Petrus Canisius Church, Friedrichshafen/Bodensee, Germany

Every epoch has influenced the organ in various ways and, in turn, architecturally important organs have themselves left their mark upon their surroundings. In earlier times it was natural to build in the current style, whether one was constructing an instrument for a Romanesque or a Gothic building. In this respect, I contend, organ-building today is different: the essence of the building should be reflected in the organ. Design possibilities are numerous for there is no musical instrument whose appearance and voice can vary as much as the organ. It is not for nothing that today it is known as the 'Queen of Instruments'. The organ can constantly be rethought and, in accordance with the spirit of the times, can provide new architectural accents in stylistically different buildings. But, above all, the tonal spectrum, the musical experience can differ so much from instrument to instrument. Herein lies the opportunity for organ-builders to construct instruments according to their own musical ideas for particular buildings in distinctive parts of the country and with different people.

Visitors to the St. Petrus Canisius Church in Friedrichshafen experience the violet-blue atmosphere created by the large pictures of the Stations of the Cross. A mystical mood appears when one continues through the church itself, which is a vast space with seating for about 850 people in the nave, a capacious choir and altar and, opposite at the west end, the spacious balcony for the organ, choir and orchestra. There is space for contemplation, for splendid liturgies, festive processions and magnificent music; the varying yellow nuances on the walls lend the church a constant Sunday feeling.

In its exterior the new organ reflects the grand scale of the church's architecture. The architect's original design from the thirties for free-standing pipes has been preserved and a new cased section added in front of it. This has given the instrument a sense of depth from the different sections; this is a large symphonic instrument that is tonally ideally suited to the themes of this church:

– mystical, delicate, almost inaudible tones contrast strongly with the most powerful sounds;

– prominent principals contrast with lyrical flute stops;

– majestic reeds alternate with colourful string voices.

An important aspect of this spacious instrument is the capacious wind provision comprising some 7,000 litres. The large compressor can provide 4,300 litres of air per minute to the bellows. Air is supplied to eight bellows of differing pressures up to 130 mm water pressure. The instrument thereby has enormous power as well as great sensitivity, making audible throughout the vast extent of the building both the deepest pipes (c. 5.2 metres in length) and also the highest ones (about 8 mm in length) which are scarcely discernible by the human ear. In a symphonic instrument the high tones must not be drowned by the deep ones. So the low pipes are blown at a lower pressure and the high ones at correspondingly greater pressure, just as in blowing a flute with the 'diaphragm'.

Loud sounds also need to be experienced physically: a large organ like that in St. Petrus Canisius must have power to the upper limit, for it is only then that a symphonic instrument can be fully appreciated. The vast 'lungs' of the Canisius organ, in collaboration with the other essential parts, including the 3,800 pipes, make this possible.

From texts © Gerald Woehl 1997

Das Orgelwerk in St. Petrus Canisius in Friedrichshafen

Jede Kulturperiode hat die Orgel in besonderer Weise geprägt und umgekehrt haben die architektonisch bestimmenden Orgelwerke ihre eigene Ausstrahlung auf ihre Umgebung gehabt. In früheren Zeiten wurde ganz selbstverständlich der immer gerade gängige Stil gebaut, egal ob es sich dabei um ein Instrument etwa in einem romanischen oder gotischen Raum handelte. Insofern meine ich, ist heutiges Bauen von Orgeln anders: in der Orgel sollte sich das Wesen des Raumes wiederfinden. Gestalterische Möglichkeiten gibt es dafür vielem denn kaum ein Musikinstrument kann ein so verschiedenartiges Aussehen und so unterschiedliche Klänge haben wie die Orgel. Nicht umsonst wird sie heute noch die „Königin der Instrumente“ genannt. Sie kann in ihrem Konzept als „Instrument“ immer wieder neu durchdacht werden und damit dem Zeitgeist entsprechend neue architektonische Akzente in stilistisch verschiedenartigen Räumen setzen. Vor allem aber kann das Klangspektrum, das musikalische Klangerlebnis von Instrument zu Instrument so unterschiedlich sein. Hier liegt die Möglichkeit, die Chance für uns Orgelbauer, Instrumente nach persönlichen musikalischen Vorstellungen, für spezielle Räume, in unterschiedliche Landschaften und damit immer wieder mit anderen Menschen zu bauen.

Der Besucher wirt, beim Eintreten in die St. Petrus Canisius Kirche, blau-violette, kreuzgangartige Umgänge mit großformatigen Bildtafeln der Kreuzwegstationen empfangen. Die eher mystische Stimmung öffnet sich beim Weitergehen in das eigentliche Kirchenschiff zu einer großräumigen Hallenkirche mit ca. 850 Sitzplätzen, großzügiger Chor- und Altaranlage, ihr gegenüber im Westen die geräumige Orgel-, Chor- und Orchesterempore. Inneres Verweilen, große Gesten und festliche Einzüge, große Musik sind hier räumlich vorgegeben; changierende Gelbtöne an den Wänden stimmen die Kirche immer sonntäglich.

Außerlich wurde die der neuen Orgel die Großzügigkeit der Kirchenarchitektur fortgesetzt. Der in den 30er Jahren von dem erbauenden Architekten entwor-

lene Freipfeifenprospekt wurde belassen und ein neues Gehäuse teil davorgesetzt. Es ergab sich so gerade die Tiefenstaffelung der einzelnen Werke, von der ein großes symphonisches Instrument lebt, ein Instrument, das sich zur klinglichen Umsetzung des Themas dieser Kirche in idealer Weise eignet:

- mystische, zarte – fast unhörbare Töne stehen gewaltigen, großartigen Klängen gegenüber;
- markante Principalregister kontrastieren mit lyrischen Flötenstimmen;
- majestätische Zungenchöre wechseln mit farbigen Streicherstimmen.

Wichtigstes Teil dieses weiträumigen Instrumentes ist die weitläufige – ca. 7000 Liter Luft fassende Windanlage. Allein die große Windmaschine kann pro Minute 4300 Liter Luft in das Blasinstrument Orgel schaffen. Der Wind wird über 8 verschiedene Blasbälge mit unterschiedlichem Druck bis 130 mm WS verteilt und in die verschiedenen Klangwerke geblasen. Dabei bedarf es einer enormen Kraft und gleichzeitig großer Sensibilität, um sowohl die ganz tiefen Pfeifen (ca. 5,20 m Länge) und die kaum noch mit dem menschlichen Ohr wahrnehmbaren hohen Töne (ca. 8 mm Länge) melodiebetont in dem langgestreckten Raum hörbar zu machen. Bei dem symphonischen Instrument dürfen hohe Töne von den tiefen Pfeifen klinglich nicht überdeckt werden. Deshalb werden die tiefen Pfeifen immer mit niedrigerem Druck, die höheren Pfeifen mit entsprechend mehr Druck, wie bei einer Flöte mit dem „Zwerchfell“ angeblasen.

Große Klänge müssen auch physisch wahrnehmbar sein: eine große Orgel wie die in St. Petrus Canisius darf und sollte in ihrer Kraft bis an die obere Grenze gehen, erst dann wird ein symphonisches Instrument voll erlebbar. Die große „Lunge“ des Canisius-Orgel schafft das, vereint mit den vielen dafür notwendigen anderen Teilen und den ca. 3.800 Pfeifen.

Aus Texten © **Gerald Woehl 1997**

L'orgue de l'église St-Pierre Canisius, Friedrichshafen/Bodensee, Allemagne

Chaque époque a influencé l'orgue de différentes manières et, à leur tour, les orgues à l'architecture importante ont elles-mêmes fait leur marque sur leur environnement. Anciennement, il était naturel de bâtir dans le style en cours, que l'on construisit un instrument pour une construction romane ou une gothique. Sous ce rapport, je soutiens que la facture d'orgue est différente aujourd'hui: l'essence de la bâtisse devrait se refléter dans l'orgue. Les possibilités de conception sont nombreuses et il n'y a pas d'instrument de musique dont l'apparence et la voix peuvent varier autant que celles de l'orgue. Ce n'est pas pour rien qu'il est connu aujourd'hui comme le "roi des instruments". L'orgue peut constamment être repensé et, selon l'esprit des temps, peut fournir de nouveaux accents architecturaux dans des bâtiments stylistiquement différents. Mais, par-dessus tout, le spectre tonal et l'expérience musicale peuvent différer tellement d'un instrument à l'autre. C'est là que se trouve l'occasion pour les facteurs d'orgues de construire des instruments suivant leurs propres idées musicales pour des édifices particuliers dans des parties distinctes du pays et avec différentes gens.

Les visiteurs de l'église St-Pierre Canisius à Friedrichshafen baignent dans l'atmosphère bleu-violet créée par les larges illustrations du Chemin de la Croix. Une atmosphère mystique apparaît quand on continue dans l'église même qui est un grand espace pouvant asseoir environ 850 personnes dans la nef, un chœur spacieux avec autel et, de l'autre côté à l'ouest, un grand balcon pour l'orgue, la chorale et l'orchestre. Il y a de la place pour de la contemplation, de splendides liturgies, des processions festives et de la musique magnifique; les nuances jaunes changeantes sur les murs donnent à l'église une apparence constante de dimanche.

Dans son extérieur, le nouvel orgue reflète la grande échelle de l'architecture de l'église. Le dessin original de l'architecte, datant des années 1930, pour les tuyaux non encastrés a été préservé et une nouvelle section encastrée a été ajoutée en avant d'eux. Ceci a

donné à l'instrument un sens de profondeur dans les différentes sections; c'est un grand instrument symphonique dont les voix sont idéalement adaptées aux thèmes de cette église:

- des tons mystiques, délicats, presque inaudibles contrastent fortement avec les sons les plus puissants;
- des principaux dominants contrastent avec les jeux de flûte lyrique;
- des anches majestueuses alternent avec des voix de gamba colorées.

Un aspect important de cet imposant instrument est l'énorme provision d'air d'environ 7,000 litres. Le grand compresseur peut fournir aux soufflets 4,300 litres d'air par minute. L'air est envoyé à huit soufflets de pressions différentes allant jusqu'à 130 mm de pression d'eau. L'instrument gère ainsi une énorme puissance ainsi qu'une grande sensibilité, rendant audibles sur toute l'étendue de la bâtisse les tuyaux les plus graves (environ 5,2 m de long) tout comme les plus aigus (environ 8 mm de long) que l'oreille humaine peut à peine entendre. Dans un instrument symphonique, les tons aigus ne doivent pas être noyés par les graves. Les tuyaux graves ont ainsi une pression d'air basse et les aigus, une forte correspondante, tout comme on souffle dans une flûte avec le "diaphragme".

On doit aussi faire l'expérience physique des sons forts: un grand orgue comme celui de St-Pierre Canisius doit pouvoir arriver à la limite supérieure car ce n'est qu'alors qu'un instrument symphonique peut être entièrement apprécié. En collaboration avec les autres parties essentielles, les vastes "poumons" de l'orgue de Canisius, incluant les 3,800 tuyaux, rendent cela possible.

De textes © Gerald Woehl 1997

Recording data: 2000-10-03/05 at St. Petrus Canisius Church, Friedrichshafen/Bodensee, Germany
Balance engineer/Tonmeister: Siegbert Ernst
4 Neumann KM 130 microphones; Studer 961 mixer; Jünger c04/Tascam DA30 recorder (20 bit recording)

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover texts: © Leif Hasselgren 2001 (the music); © Zsigmond Szathmáry 2001 (the transcription);

© Gerald Woehl 1997 (the organ)

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: St. Wenceslaus Church, Spilville (used by kind permission of the Bily Clocks Museum, Spilville, Iowa)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB

Stationsvägen 20

S-184 50 Åkersberga

Sweden

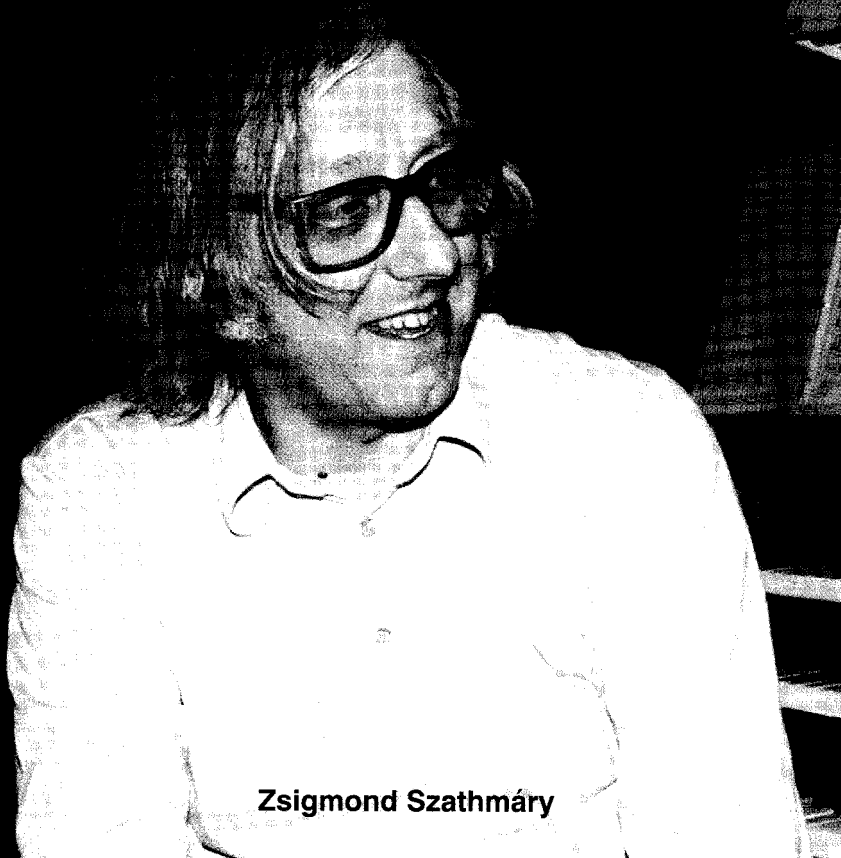
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se

Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



Zsigmond Szathmáry