



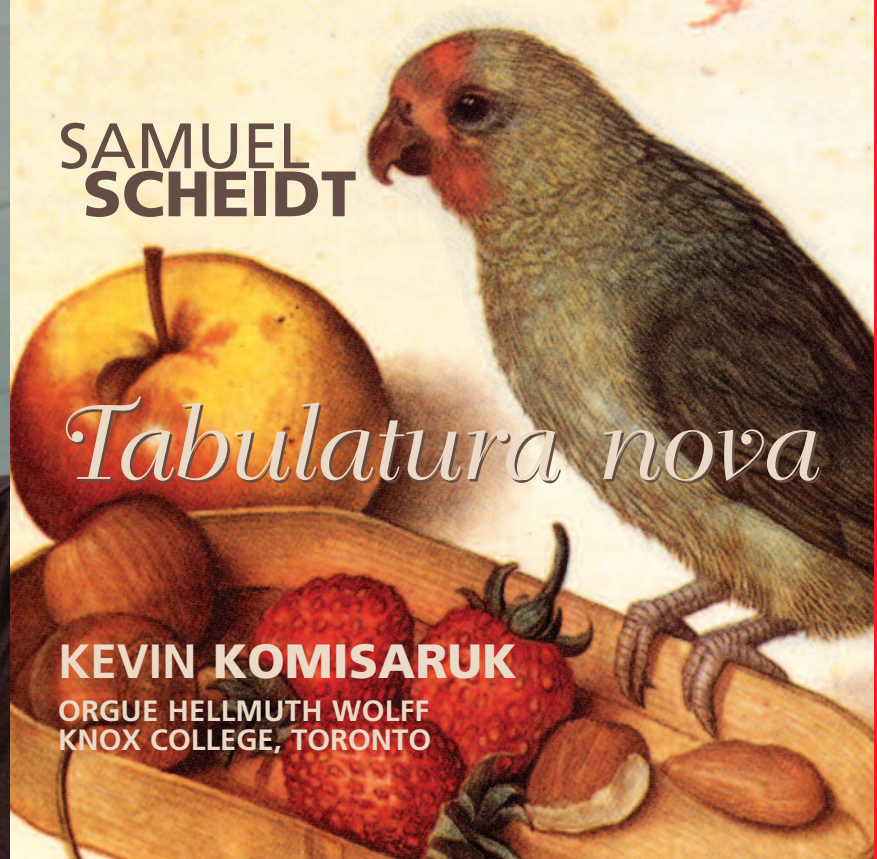
Photo : Michel Pinault

**SAMUEL
SCHEIDT**

Tabulatura nova

KEVIN KOMISARUK

ORGUE HELLMUTH WOLFF
KNOX COLLEGE, TORONTO



Baroque

SAMUEL SCHEIDT (1587-1654)

Tabulatura nova

<u>1</u>	Hymnus: Christe qui lux es et dies [SSWV 151] 7 versets	9:38
<u>2</u>	Cantio Belgica-Ach du feiner Reuter [SSWV 111] 7 variations	10:38
<u>3</u>	Hertzlich lieb hab ich dich, o Herr [SSWV 130] 2 variations	7:06
<u>4</u>	Hymnus: Vita sanctorum decus angelorum [SSWV 152] 5 versets	9:55
<u>5</u>	Toccata super In te, Domine, speravi [SSWV 138]	8:18
<u>6</u>	Fantasia super Io son ferito lasso [SSWV 103]	9:59
<u>7</u>	Alamande/Also gehts also stehts [SSWV 137] 7 variations	9:12
<u>8</u>	Hymnus: O Lux beata Trinitas [SSWV 154] 7 versets	11:39

KEVIN KOMISARUK

ORGUE | ORGAN HELLMUTH WOLFF
KNOX COLLEGE, TORONTO

LA TABULATURA NOVA

Le recueil de pièces d'orgue *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, publié à Hambourg en 1624, constitue un accomplissement majeur en ce qui a trait à la musique imprimée. Bien qu'il fût le premier à être publié en Allemagne au XVII^e siècle, là n'est pas la principale innovation du recueil : après tout, Arnolt Schlick publiait sa *Tabulatura Etlicher Lobgesang und Lidlein* dès 1512 et Elias Nikolaus Ammerbach, son *Orgel oder Instrument Tabulatur* en 1571. La *Tabulatura nova* est unique en vertu de sa notation en tablature de clavier italienne, alors peu connue en Allemagne ; chaque voix y était écrite sur une portée à cinq lignes. Cette divergence radicale par rapport aux tablatures allemandes et néerlandaises traditionnelles (d'où l'adjectif *nova* dans le titre) lui valut sa renommée, car elle signifiait une ouverture sur l'ensemble de l'Europe musicale. Non seulement Scheidt voulait-il saluer l'influence des compositeurs italiens ; il avait certainement à cœur la diffusion de son recueil en dehors des frontières allemandes. La tablature de clavier italienne étant plus accessible, elle permettait aux organistes partout en Europe de déchiffrer son contenu sans devoir le transcrire.

La *Tabulatura nova* est divisée en trois livres. Les livres I et II comprennent des œuvres sacrées et profanes entremêlées : variations, fantaisies élaborées sur des mélodies déjà existantes, danses, et canons (ces derniers servant sans doute un but pédagogique), ainsi qu'une variété de pièces libres : une fantaisie, une toccata intitulée *In te, Domine, speravi*, des fugues, et des pièces en écho. Quant au livre III, il est voué uniquement à des œuvres destinées à être jouées dans les contextes de messes dominicales et d'offices de Vêpres.

VIE ET ŒUVRE DE SCHEIDT

Né en 1587 dans la ville hanséatique de Halle, Samuel est l'aîné des fils de Konrad Scheidt, fonctionnaire municipal, et de son épouse Anna Achtmann. Il fréquente d'abord le Gymnasium (école primaire) local où ses maîtres furent tout probablement Matthäus Birkner et Georg Schetz, tous deux Cantors. Il occupe ensuite le poste d'organiste à la Mortizkirche entre 1603 et 1608, poste qu'il quitte pour se perfectionner à Amsterdam auprès du grand maître néerlandais Sweelinck. Il revient à Halle en 1609 pour devenir organiste à la cour de Christian Wilhelm, Margrave de Brandebourg. En plus de ses fonctions d'organiste à la chapelle de la cour et à la cathédrale de Halle, il a également le mandat de composer des œuvres profanes pour clavier. Sa réputation s'accroissant, il a de plus en plus l'occasion de travailler avec des compositeurs déjà célèbres comme Michael Praetorius et Schütz, et devient Maître de chapelle en 1619 ou 1620, succédant au gambiste anglais William Brade. Suivent cinq années de productivité remarquable au cours desquelles il publie des recueils de motets, d'œuvres instrumentales et de concertos vocaux. C'est vers la fin de cette période intense qu'il signe son *magnum opus* pour orgue, la *Tabulatura nova*.

La carrière et la vie personnelle de Scheidt sont cruellement marquées par les sévices de la Guerre de trente ans. Jusqu'à 1625 la ville de Halle connaît relativement peu d'effets de cette guerre mais quand Christian Wilhelm s'allie aux forces armées protestantes du roi du Danemark en 1625, le poste de Scheidt est à toutes fins pratiques aboli. Quand, en 1638, une paix est enfin conclue, le Duc Auguste de Saxe, nouvel administrateur de la maison princière, restitue à Scheidt



son poste. Cette reconnaissance ne peut cependant compenser la mort des quatre enfants du compositeur, fauchés par la peste. Scheidt continue néanmoins à composer et à publier ses œuvres, notamment une grande quantité de madrigaux sacrés (qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous) et une collection de sinfonias instrumentales. La dernière publication de Scheidt est un recueil de 100 harmonisations à quatre voix de chorals pour instrument à clavier intitulé *Görlitzer Tabulatur-Buch* (1650). Avec les variations de chorals contenues dans la *Tabulatura nova*, cette dernière collection constitue la plus importante publication d'œuvres basées sur des chorals avant l'avènement du *Clavierübung III* de Jean-Sébastien Bach, publié en 1739. Scheidt meurt le 24 mars 1654.

L'ÉCOLE D'ORGUE DE L'ALLEMAGNE DU NORD

Les historiens de la musique se sont beaucoup penchés sur l'influence qu'exercent les compositeurs sur leurs contemporains et successeurs. Aussi ont-ils débattu la place qu'occupe Scheidt parmi les compositeurs qui ont contribué à la floraison de l'école d'orgue de l'Allemagne du Nord dont l'ultime représentant est Jean-Sébastien Bach. Dès le XVII^e siècle, Wolfgang Caspar Prinz (1641-1717) place Scheidt au panthéon des trois plus grands compositeurs allemands de leur temps, avec Schütz et Schein. Cet éloge ne définit pas pour autant sa contribution à l'école d'orgue de l'Allemagne du Nord. Dans son ouvrage *History of Keyboard Music to 1700*, le musicologue Willi Apel tente de définir cette chaîne évolutive entre Sweelinck et Bach en éliminant Scheidt pour de simples raisons de géographie :

Il me semble que la situation et l'importance de Scheidt par rapport à l'évolution de la musique pour clavier allemande n'ont pas toujours été jugées correctement. [...] Le développement de cette musique, qui lie Sweelinck à Bach, ne pouvait passer par une ville aussi reculée que Halle. Il devait forcément passer par Hambourg et Lübeck; pas par Scheidt, mais par Jacob Praetorius et Heinrich Scheidemann, les professeurs de Weckmann et Reincken.

Comme le laisse entendre Apel, d'autres musicologues ont intégré Scheidt à cette évolution stylistique ; tous les élèves de Sweelinck, disent-ils, venaient de la même région d'Allemagne du Nord et on ne peut les en dissocier. Cette théorie plus « homogène », même si elle ne fait pas l'objet de l'ouvrage monumental de Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence* (1997) s'en dégage néanmoins. Dans son livre, Dirksen démêle avec minutie la vraie provenance des œuvres pour clavier attribuées doublement à Sweelinck et à Scheidt, Scheidemann ou Hassler.

L'œuvre conservée de Scheidt comprend une très grande proportion de pièces vocales. Ses pièces instrumentales sont écrites pour beaucoup sur des mélodies de choral. De plus, la notation en tablature italienne de son œuvre de clavier trahit, comme nous l'avons déjà dit, son souci de préserver la conduite des voix qui, du reste, est toujours extrêmement travaillée. Scheidemann, par contre, exploite davantage la virtuosité et les figures idiomatiques propres au clavier. Il convient donc de simplifier les choses en ce qui a trait aux théories évolutives de transmission de style. Il nous semble que le vrai débat relève du fait que certains compositeurs, comme Scheidt, font valoir les origines vocales dans leur œuvre pour clavier, indépendamment de leur situation géographique ou de leur formation.

INTERPRÉTATION DE LA TABULATURA NOVA

Scheidt a laissé des directives assez claires au sujet du phrasé et des jeux d'orgue. Pour les ornements, cependant, il reste entièrement muet ; il y a une absence totale de signes d'ornementation dans les pages de la *Tabulatura nova*, où tous les ornements sont notés à la manière italienne. Ce procédé, en parallèle avec la tablature italienne, témoigne encore une fois du désir de Scheidt de « globaliser » son œuvre en écartant toute allusion à des signes d'ornementation régionaux.

Avec la *Tabulatura nova* Scheidt élargit les possibilités d'expression par l'introduction d'un phrasé nouveau, *imitatio violistica*, qu'il explique comme suit :

L'exécution des passages où les notes sont regroupées [...] doit imiter le mouvement de l'archet du violoniste [...] Cette manière de jouer, cultivée par les meilleurs violonistes de la nation germanique, est très répandue. Transférée aux touches légères des orgues, régales, clavecins et autres instruments, elle confère un contencum doux et gracieux. Pour cette raison, j'aime l'utiliser et la recommande à tous ceux qui interprètent mes œuvres.

En ce qui a trait aux jeux, Scheidt ne propose pas de *meslanges* spécifiques mais ses directives font constamment allusion à la clarté du cantus firmus ou de la mélodie du choral.

ŒUVRES SUR CET ENREGISTREMENT

Variations sur des thèmes profanes et sacrés

Il est clair que Sweelinck a transmis l'art de la variation des virginalistes anglais à ses élèves allemands. Cet art, il le tenait de ses rapports avec ses collègues exilés, John Bull et Peter Philips. Les deux cycles de variations sur des mélodies profanes, *Cantio Belgica-Ach du feiner Reuter* et *Alamande/Also gebts also stebts*, proviennent des livres I et II respectivement. *Cantio Belgica-Ach du feiner Reuter*, qui recèle plusieurs mesures en *imitatio violistica*, comprend sept variations sur une mélodie traditionnelle néerlandaise. *L'Alamande/Also gebts also stebts* se rapproche encore davantage du langage des virginalistes anglais pour qui la danse constituait une forme musicale de prédilection.

Comme son maître Sweelinck, Scheidt compose des variations sur des thèmes sacrés, soit des variations de choral appelées individuellement des « versets » au lieu de « variations ». Si le procédé de Sweelinck consiste à ajouter des voix aux variations à mesures qu'elles progressent, le plan de Scheidt est plus systématique : pour les variations d'envergure, il utilise le schéma de quatre-trois-deux-trois-quatre voix, la première variation à trois voix

étant optionnelle. Sweelinck fut le créateur du genre nouveau des variations de choral ; il adapta le genre de la variation anglaise au choral protestant. Ce genre, banni des églises d'Amsterdam après la réforme calviniste, est joué uniquement dans le contexte de concerts profanes. Scheidt, lui, put réintégrer les variations de choral aux messes et offices, ce qui eut un impact certain sur leur structure, mais aussi sur la façon dont elles pouvaient être jouées, soit dans leur totalité ou en sélectionnant des variations individuelles. L'absence de passages de transition entre les variations individuelles corrobore en effet une pratique de sélection au besoin.

Les deux variations sur le choral *Hertzlich lieb hab ich dich, o Herr* ouvre le livre II de la *Tabulatura nova*. La pièce est un bicinium avec la mélodie du choral à la voix supérieure et des divisions partagées entre les deux voix, procédé qui se réfère très clairement à celui de Sweelinck dans ses propres variations sur le même choral. On notera que Scheidt devait particulièrement aimer la mélodie de *Hertzlich lieb hab ich dich, o Herr* ; il en publia deux harmonisations vocales, une à huit voix dans les *Cantiones sacrae* de 1620 et une autre à trois voix dans les *Geistlicher Concerten* de 1634.

Fantaisie sur Io son ferito lasso

Cette fantaisie fait partie du livre I de la *Tabulatura nova*. Scheidt puise une mélodie dans les premières mesures du madrigal *Io son ferito lasso* de Palestrina, l'intègre à trois autres sujets pour former une *fuga quadruplici* (fugue à quatre voix) qui se termine en strette augmentée (*concursum et coagmentatio*). Ce type de fantaisie rappelle sans aucun doute les savantes *Fantasias* de Frescobaldi publiées en 1597.



Toccata sur In te, Domine, speravi

De loin l'œuvre pour clavier la plus ambitieuse du compositeur, la toccata sur *In te, Domine, speravi* est en fait une élaboration sur une fantaisie qu'il avait écrite plusieurs années avant et qui ressemble beaucoup à une fantaisie de son maître, Sweelinck. Selon Pieter Dirksen, Scheidt a voulu que sa toccata se distingue le plus possible de sa première version et par conséquent, de l'influence du maître néerlandais. Elle contient toute une panoplie d'effets claviéristiques parmi lesquels on note des passages en *imitatio violistica*, une section en *style brisé* tout à fait surprenante, et quelques mesures en doubles-tierces d'une très grande difficulté qui rappellent l'écriture de John Bull beaucoup plus qu'elles ne rappellent celle de Sweelinck.

Pièces destinées à l'office de Vêpres

À l'époque de Scheidt, le rite luthérien conserve plusieurs éléments de la liturgie catholique. La *Tabulatura nova* reflète ce patrimoine catholique en ce qui a trait aux titres des hymnes qui retiennent le latin malgré l'existence de versions allemandes. Le livre III de la *Tabulatura nova* renferme exclusivement de la musique destinée au culte protestant, plus précisément la messe dominicale (*Hauptmesse*) et l'office de Vêpres. Les trois extraits sur cet enregistrement sont tous basés sur des hymnes vespérales : *Christe qui lux es et dies*, composé de sept versets, est destiné aux Vêpres du carême ; *Vita sanctorum decus angelorum*, en cinq versets, est joué à l'office de Pâques. Enfin, les très imposants et émouvants versets de l'hymne *O Lux beata Trinitas*, destinés aux Vêpres de la Fête de la Trinité, évoquent à la fois la croyance profonde et les ressources personnelles d'un compositeur aux prises avec une époque de conflits politiques et de changements dramatiques dans la culture musicale de son pays.

RACHELLE TAYLOR

THE TABULATURA NOVA

Samuel Scheidt's *Tabulatura nova*, published in Hamburg in 1624, was a milestone in music printing. Its innovative character did not, however, stem from the simple fact that it was the first printed collection of organ music in seventeenth-century Germany. After all, Arnolt Schlick published his *Tabulatura Etlicher Lobgesang und Lidlein* in 1512 and Elias Nikolaus Ammerbach came out with his *Orgel oder Instrument Tabulatur* in 1571. Scheidt's collection was unique because of its open score layout, which radically departed from the various organ tablatures current in Germany or the Low Countries (hence the designation *nova* in the collection's title). The open score was a salute to Italian music printing practice and by extension, to the Italian influence that pervaded the circle in which Scheidt evolved, which included the Italian-trained Schütz. He must also have been concerned with a greater dissemination of his work; the open score achieved this by absolving organists outside of Germany from transcribing the music from the letter notation of traditional German organ tablatures.

Tabulatura nova is divided in three parts. Parts I and II contain both sacred and secular pieces organized in no particular order: variations on sacred and secular themes, fantasias based on pre-existent melodies, dances, canons (which undoubtedly served a pedagogical purpose), and an assortment of works including a freely composed fantasia, a toccata labeled *In te, Domine, speravi*, fugues, and echoes. Part III is made up solely of pieces intended for use in the Sunday and Vespers services.



SCHEIDT'S LIFE AND WORKS

Born in 1587 in the Hanseatic city of Halle, Samuel was the eldest surviving son of Konrad Scheidt, a municipal civil servant, and his wife Anna Achtmann. He attended the local Gymnasium where he probably studied music with Matthäus Birkner and Georg Schetz, both Kantors at the school. He was appointed organist at the Moritzkirche, a position he held between 1603 and 1608, after which he traveled to Amsterdam to study with Sweelinck. He returned to Halle in 1609 to accept the post of court organist to Margrave Christian Wilhelm of Brandenburg. Apart from playing the organ for services at the Margrave's chapel and the city's Cathedral, his duties included the composition of secular keyboard music for use at court. As he gradually built up his reputation, he had the opportunity to work with Michael Praetorius and Schütz and eventually succeeded, in 1619 or 1620, the English violist William Brade as the court's Kapellmeister. There followed five incredibly productive years in which he published several collections of motets, instrumental ensemble music, and vocal concertos. It was towards the end of this immensely productive phase that Scheidt published his magnum opus for keyboard, the *Tabulatura nova*.

Scheidt's life and career were tragically marked by the devastation of the Thirty Years War, which dealt a severe blow to the city of Halle particularly after Christian Wilhelm joined the Protestant Danish forces in 1625, seven years after the outset of hostilities. When peace returned in 1638 Scheidt was restored to his position as Court Kapellmeister under Duke Augustus of Saxony, but he had lost all of his four surviving children to the plague just two years before. He continued to compose and



publish music but never regained the level of influence and activity he had enjoyed in the pre-war years, probably because of the Duke's musical interests, which favoured opera. Nevertheless, he composed a great number of sacred madrigals (now lost) and published a collection of instrumental sinfonias. Scheidt's final publication was a collection of 100 four-part chorale preludes for organ, titled *Görlitzer Tabulatur-Buch* (1650) which, with the chorale variations of the *Tabulatura nova*, constitutes the largest published corpus of chorale works before the publication of J. S. Bach's *Clavierübung III* in 1739. Scheidt died on Good Friday, March 24, 1654.

THE NORTH-GERMAN ORGAN SCHOOL

In studies of composers' works, much is made of the kind of influence their music had on contemporaries and successors. In Scheidt's case, a central preoccupation among music historians is the notion of whether or not he contributed in a significant way to the ultimate flowering of the North German organ school. The German historian, theorist, and composer Wolfgang Caspar Prinz (1641-1717) identified Schütz, Schein and Scheidt as the three best German composers of their time, an identification based on the totality of their output and only incidental to discussions surrounding the school. Closer in time to us, Willi Apel, in his *History of Keyboard Music to 1700*, attempts to fortify the much-belaboured evolutionary line that links Sweelinck to Bach, excluding Scheidt from this rationalization by virtue of the composer's geographical situation:

Scheidt's position and importance in the evolution of German keyboard music, it seems to me, has not always been judged correctly. [...] The development that led from Sweelinck to Bach did not proceed via out-of-the-way Halle, but via Hamburg and Lübeck—not via Scheidt, but via Jacob Praetorius and Heinrich Scheidemann, the teachers of Weckmann and Reincken.

Another discussion centres around the fact that most of Sweelinck's pupils came from the countries which surround the Baltic Sea, thus validating Scheidt's inclusion in the North German school along with the very same Scheidemann and Jacob Praetorius, as well as Andreas Düben, and other German pupils of Sweelinck. These more "global" considerations of style transmission, although they do not by any means constitute the basis of Pieter Dirksen's monumental study *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence* (1997), nevertheless transpire from his study. Dirksen unravels the double ascriptions of several pieces to Sweelinck and Scheidt, and also to Sweelinck and Scheidemann, and Hassler.

We must not lose sight, however, of the fact that Scheidt's vocal output outweighed, in quantity, his keyboard output. Even the notation of his organ works in open score clearly reveals his preoccupation with preserving vocal lines. Scheidt used virtuoso figuration insofar as it serves his vocal and contrapuntal concepts. On the other hand, Scheidemann more fully exploited idiomatic virtuoso keyboard figuration, which permeates the near totality of his works. Thus beyond speculations about style transmission and the "true" reasons for the ultimate flowering of the fully developed North German organ school, the question may quite simply revolve around how far composers chose, regardless of geography or training, to depart from the vocal roots inherent in their keyboard music.

PERFORMANCE PRACTICE

Scheidt left relatively clear instructions about the articulation and registration of his organ works. On the subject of ornamentation, however, there is absolutely no trace of his thinking and indeed, the whole of *Tabulatura nova* is entirely devoid of ornamentation signs. All ornamentation is written out in the Italian fashion, which reinforces Scheidt's desire to evacuate regional notations and symbols from a collection he wished to disseminate widely, a feature also reflected in the open-score layout and which goes beyond a simply Italianate bent.

On the subject of articulation, the particular case of *imitatio violistica* merits some consideration here. In five works in Part I of the collection (and particularly in the variations *Cantio Belgica-Ach, du feiner Reuter* heard on this recording), and in a total of eight passages, sixteenth notes are slurred in groups of four and the passages are labeled *imitatio violistica*, which Scheidt explains thus:

The execution of passages where notes are grouped together [...] should be like the motion of a violinist's bow. This manner, which is cultivated by the foremost violinists of the German nation and is not unusual, gives on lightly struck organs, regals, harpsichords and other instruments a right sweet and graceful concertum. For this reason I like to use it and endorse it for use in my works.

As regards registration, although he lists no specific *meslanges*, Scheidt's discussion of registration consistently reflects his concern that the cantus firmus or chorale tune be clearly heard.

THE WORKS ON THIS RECORDING

Secular and Sacred (Chorale) Variations

Sweelinck transmitted the art of the English virginalists, which centred around the variation, to his German students. The Dutch master was inspired notably by the works of John Bull and Peter Philips who, ostensibly for reasons of faith, were both exiled to the Netherlands at the time of Sweelinck's mature productivity and with whom Sweelinck entertained seemingly close ties.

The two sets of secular variations on the present recording, *Cantio Belgica-Ach du feiner Reuter* and the *Alamande/Also gebts also stebts* are taken respectively from Parts I and II of *Tabulatura nova*. The first is a set of seven variations on a Dutch song and the second, also a set of seven, more closely approaches the English virginalist idiom in which the dance (in this case, an Allemande), is by far the most prevalent feature.

Like Sweelinck, Scheidt also wrote variations based on sacred chorales, which were named “verses”. Unlike those of his teacher which generally progress in increasing number of voices, Scheidt’s larger chorale variations are generally developed according to a four-three-two-three-four voice scheme, with the first of the three-voice variation remaining optional. Because he adapted the English keyboard variation to the Protestant chorale, it can safely be said that Sweelinck created the chorale variation for organ which, in the context of the Calvinist Alteration, was destined exclusively for concert performance and not for church. Scheidt’s chorale variations, however, were reintegrated into the church service and it might be argued that this performance issue had an impact not only on the formal features just discussed, but also on whether they were intended to be played in their entirety, a feature which is corroborated by the near absence of transitional material between the individual variations.

Scheidt published an eight-voice setting of the hymn *Hertzlich lieb hab ich dich, o Herr* in his *Cantiones sacrae* of 1620 and another three-voice setting in his *Geistlicher Concerten* of 1634. The keyboard setting in *Tabulatura nova* opens Part II of the collection and consists of two bicinium (two-part) verses with the chorale melody in the treble and alternating bass and descant divisions recalling Sweelinck’s own chorale variations on the same theme.

Fantasia super Io son ferito lasso

Based on Palestrina’s madrigal *Io son ferito lasso*, this fantasia appears in Part I of *Tabulatura nova* and takes a subject from the opening measures of the madrigal, combining it with three other subjects to form a *fuga quadruplici* (quadruple fugue) which ends in a *concursum et coagmentatio* (stretto in augmentation). This kind of fantasia is reminiscent of Frescobaldi’s “savant” Fantasias, also published in open score.

Toccatà super In te, Domine, speravi

This toccata is the most ambitious of Scheidt’s keyboard works. According to Sweelinck scholar Pieter Dirksen, the work is a revision of an earlier fantasia of the same name. Dirksen argues that the revisions shed light on Scheidt’s relation with Sweelinck: they are meant to depart in several important ways from Sweelinck’s keyboard style, which the earlier work emulated. The toccata offers a whole range of keyboard figurations and effects, including the *imitatio violistica* discussed earlier, a surprising *style brisé* passage half way through the piece, and virtuoso double-third passages toward the end which closely resemble similar effects in the keyboard music of John Bull.

Vespers Settings

The early Lutheran church was careful to preserve as much of its Catholic heritage as possible, and *Tabulatura nova* uses predominantly Latin texts and titles, even when a German version of a hymn is available. Part III of the collection is dedicated solely to the main service on Sunday morning (*Hauptmesse*) and pieces intended for Vespers. The three works from Part III on the present recording are all taken from Vespers settings: *Christe qui lux es et dies*, in seven verses, sets a Lenten Vespers hymn; *Vita sanctorum decus angelorum*, is a five-verse setting of a hymn for Easter Vespers. Finally, *O Lux beata Trinitas*, in seven verses, is a Vespers hymn for the feast of the Holy Trinity. Its majestic proportions and thundering effects reveal the depths of faith and the trials of a lifetime lived on the brink of a devastating war and of dramatic new developments in German organ culture. Scheidt undoubtedly was a part of both.

RACHELLE TAYLOR

KEVIN KOMISARUK

orgue | organ



Photo : Michel Pinault

Kevin Komisaruk a été soliste en Europe et en Amérique du Nord, où on l'a salué unanimement, et s'est fait entendre sur les ondes de Radio France, de Radio-Canada et de la CBC. Son enregistrement des œuvres pour clavier de John Bull (ATMA Classique ACD2 2239), paru en 2001, a reçu deux coups de cœur de Radio-Canada et du *Magazine d'orgue* belge, qui l'a qualifié de « parfait, original, et indispensable ». Kevin Komisaruk a fini ses études doctorales à l'Université McGill en 2003, où il a étudié avec John Grew. Il est présentement professeur adjoint (interprétation) à la Faculté de musique de l'Université de Toronto. Pour des plus amples renseignements, veuillez consulter son site web (www.komisaruk.ca).

Kevin Komisaruk est fort reconnaissant de l'appui bienveillant qu'il a reçu du Principal et de la direction de Knox College, du Dr John Derksen, de Hellmuth Wolff et des nombreux bienfaiteurs de ce projet.

Kevin Komisaruk has performed as soloist in Europe and North America to consistent critical acclaim, and has been heard on network broadcasts of Radio France, Radio-Canada, and the Canadian Broadcasting Corporation. His 2001 release of keyboard works by John Bull (ATMA Classique ACD2 2239) was recipient of several prestigious citations, including *Coup de coeur* awards from both Radio-Canada and the Belgian journal *Le magazine d'orgue*, which distinguished the recording as “outstanding, original, and indispensable.” Dr. Komisaruk completed his studies at McGill University in 2003, studying with John Grew. He is currently Assistant Professor (Performance) in the Faculty of Music, University of Toronto. Further professional information is available online at www.komisaruk.ca.

Kevin Komisaruk wishes to acknowledge the gracious support of the Principal and administration of Knox College, Dr. John Derksen, Hellmuth Wolff, and the numerous benefactors of this project.

AU SUJET DE L'ORGUE

La plupart des bons projets d'orgue naissent dans l'esprit d'un organiste, et non parce qu'un vendeur d'orgue frappe à la porte. Le projet de Knox College ne fait pas exception ; c'était le penchant de l'organiste du Collège pour la musique d'orgue baroque de l'Allemagne du Nord qui nous a dirigés vers un orgue de type nord-européen. De plus, nous pouvions nous permettre de construire un orgue de style pur : il existait déjà un orgue à l'avant de la chapelle, qui datait de 1915, époque à laquelle le collège a été construit, et il y avait plusieurs autres instruments à proximité sur le campus de l'Université de Toronto.

Les restrictions que peut imposer un orgue historique (par exemple, l'absence d'une boîte de récit) n'ont pas posé de problème non plus. On voulait que le futur orgue serve surtout pour l'enseignement, pour les cérémonies et les offices du Collège, pour accompagner de petits ensembles de chanteurs ou d'instrumentalistes, ou pour des récitals d'orgue.

C'est ainsi que nous avons décidé avec enthousiasme de construire un orgue de caractère historique, sans choisir le style du maître suédois Johan Niclas Cahman dès le départ. N'importe quel autre type d'orgue de l'Allemagne du Nord aurait pu suffire, mais j'avais une très grande admiration pour l'orgue de Cahman qui se trouve à Leufsta Bruk, et mon ami et collègue suédois, Herwin Troje, m'a encouragé à faire un instrument d'après Cahman. M. Troje m'a fourni toute la documentation nécessaire et m'a sagement conseillé lors de la planification et de la construction de l'orgue.

L'orgue à Leufsta Bruk devait servir de modèle pour la tuyauterie, mais nous avons conçu le buffet et la construction technique indépendamment, en considérant comment un orgue « historique » devait se construire. À part le buffet gothique qui reflète l'architecture de la chapelle, il y a d'autres différences par rapport au style de Cahman, y compris la tour à deux paliers pour la division de la pédale, et l'ajout d'un Brustwerk qui est désirable pour le répertoire des maîtres de l'Europe du Nord. L'octave courte, à laquelle manque quatre accentuées à l'octave basse, se marie bien avec son caractère « ancien ».

L'orgue est situé dans un jubé à l'extrémité nord de la chapelle. Les claviers sont installés d'une façon typique de l'Europe du Nord, avec le Positiv placé à même la rampe du jubé. Il faut remarquer que l'orgue de Johan Niclas Cahman à Leufsta Bruk avait deux tours contenant la pédale. Au Collège Knox, par contre, des considérations architecturales ont nécessité que la pédale soit placée derrière le buffet principal ; il aurait été très difficile d'intégrer les deux tours à pédale dans le peu d'espace disponible à l'arrière de la chapelle.

Le buffet et le jubé sont faits d'érable franc, laqué en deux tons de vert (les moulures sont plus foncées que les panneaux et la charpente). La console intégrée (porte-musique, tirants) sont faits de noyer américain. Le pédalier, le banc, la plateforme, le tréteau de la soufflerie, la boîte du souffleur et les porte-vent, sis hors du buffet, sont en chêne blanc. Les claires-voies sont en noyer cendré ; comme les moulures, elles sont rehaussées de feuille d'or.

La traction de tous les claviers est de type suspendu. Le pédalier, qui est à plat et droit, est fait en chêne blanc, tandis que les accentuées sont couvertes de jacaranda. Le système à vent manuel est une autre caractéristique inhabituelle de nos jours : il y a deux soufflets à simple pli qui peuvent être actionnés par les pieds ou utilisés comme réservoirs quand ils sont opérés avec un ventilateur. L'effort physique nécessaire pour les opérer dépasse à peine celui d'une promenade.

HELLMUTH WOLFF

ABOUT THE INSTRUMENT

Most good organ projects originate in the mind of a player, rather than materializing because an organ salesman knocked on the door. The Knox College project was no exception; it was the college organist's fondness for North German Baroque organ music that originally directed us toward a North European organ type. In addition, we could afford to build an organ in a fairly pure style: there is already an organ in the front of the chapel, dating from circa 1915, when the college was constructed, and there are several other instruments on the adjacent campus of the University of Toronto.

The restrictions that a historic type of organ might impose (for example, the absence of a swell box) did not cause any problems either. The future organ was meant to be used mainly for teaching purposes, for college ceremonies and services, for accompanying small groups of singers and/or instrumentalists, or for organ recitals.

It was thus that we wholeheartedly decided to build a historically oriented organ, although without initially choosing the style of the Swedish master Johan Niclas Cahman. Any other North German type might have sufficed, but I greatly admire Cahman's organ at Leufsta Bruk, and I was encouraged by my Swedish friend and colleague, Herwin Troje, to build an instrument after Cahman. Mr. Troje furnished me with all the necessary documentation and gave much good advice during the planning and construction of the organ.

The organ at Leufsta Bruk was to be our model for the pipework, and we interpreted the matter of case design and technical construction independently, according to how a "historic" organ ought to be built. Apart from the Gothic case (reflecting the architecture of the chapel), there are some other departures from Cahman's style such as the two-story pedal tower, and the addition of a Brustwerk which is desirable for the repertoire of the North European masters. The short octave (four sharps missing in the lowest octave of this keyboard division) squares well with its "older" character.

The organ is located in a new gallery at the north end of the chapel. The keyboard divisions are placed in the typical North European fashion with the Positiv set into the gallery railing. It should be noted that Johan Niclas Cahman's organ in Leufsta Bruk has two pedal towers in the gallery railing. At Knox however, architectural considerations determined the placement of the Pedal behind the main organ; it would have been very difficult to integrate two pedal towers in the confined space in the rear of the chapel.

The case and the gallery railing are made of solid soft maple, lacquered in two shades of green (the mouldings are darker than the panels and frames). The attached keydesk (music rack, inner key cheeks, "knee panel," and stop knobs) is of American walnut. The pedal board, bench, platform, bellow trestle, blower box, and windtrunks outside the case are of white oak. The pipe shades are of butternut; pipe shades and mouldings are accented with gold leaf.

The action is suspended for all manuals. The flat and straight pedalboard is made of white oak, with jacaranda-capped sharps. Another unusual feature for our modern times is its pumping device: There are two single-fold wedge bellows which may be pumped with foot levers or used as reservoirs, when operated with a blower. The physical effort to pump the organ is only slightly higher than taking a walk.

HELLMUTH WOLFF

COMPOSITION DE L'ORGUE

Chapelle de Knox College, Université de Toronto

ORGAN SPECIFICATION

Knox College Chapel, University of Toronto

Wolff et Associés Ltée, facteurs d'orgues à Laval (Québec), Op. 33 (1991)

Hufwudwerket

C-f3 (54 notes)

Qwintadena	16'
Principal	8'
Ror Fleut	8'
Octawa	4'
Spets Fleut	4'
Qwinta	2 2/3'
Super Octawa	2'
Mixtur	III/V
Trumpet	8'

Brostwerket

CDEFGA-d3 (47 notes)

Gedagt	8'
Fleut	4'
Wald Fleut	2'
Tertjan	II
Qwinta	1 1/3'
Regal	8'

Rygg-Positivt

C-f3 (54 notes)

Gedagt	8'
Qwintadena	8'
Principal	8'
Gedagt Fleut	4'
Sexqwaltera	II
Qwinta	2 2/3'
Octawa	2'
Mixtur	II/IV
Dulcian	8'

Pedal

C-f1 (30 notes)

Subb Bass	16'
Principal	8'
Gedagt	8'
Octawa	4'
Mixtur	V
Basun	16'
Trumpet	8'
Cornett	2'

Tremulant

Fogelsang

Winkers (anti-secousses)

Hufwudwerket / Rygg-Positivt

Hufwudwerket / Pedal

Rygg-Positivt / Pedal

Diapason: A=440 Hz (20°C)

L'orgue est de tempérament méso-tonique modifié (au 5^e de comma) d'après les recommandations de Harald Vogel pour l'orgue Schnitger de l'Église Saint-Ludgeri à Norden (Allemagne), lors de la restauration de la part de Jürgen Abrend en 1985.

The organ is tuned in modified fifth comma meantone temperament after Harald Vogel's recommendation for the tuning of the Schnitger organ at St. Ludgeri in Norden (Germany), following Jürgen Abrend's restoration in 1985.



Réalisation, enregistrement et montage numérique / *Produced, recorded and digitally mastered by:*

Anne-Marie Sylvestre

Knox College Chapel, University of Toronto

les 27 et 28 juillet 2004 / *27 & 28 July, 2004*

Préparation de l'orgue / *Organ preparation:* **Leslie Smith**

Assistant et révision / *Assistant and proofreading:* **Jeffrey Steele**

Responsable du livret / *Booklet editor:* **Jacques-André Houle**

Conception graphique / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Couverture du livret / *Cover art:* **Georg Flegel** (1566-1638),

Nature morte au perroquet pygméen / *Still Life with Pygmy Parrot*