

TREVOR GRAHL OF ANCIENT DAYS



OF ANCIENT DAYS TREVOR GRAHL

TREVOR GRAHL (1984 -)
OF ANCIENT DAYS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 -1750)
PARTITA: SEI GEGRÜSSET, JESU GÜTIG BWV 768

| | | |
|----|--|--------|
| 1 | Prelude: In the Beginning (Unda Maris) | (5:21) |
| 2 | The First Night: Chorale & Variation I | (4:22) |
| 3 | The First Day: Filament | (4:11) |
| 4 | The Second Night: Variations II, III & IV | (3:32) |
| 5 | The Second Day: Echo Sphere | (3:45) |
| 6 | The Third Night: Variations V, VI & VII | (4:15) |
| 7 | The Third Day: The Prolific Tale of <i>Callithamnion roseum</i> (A Primordial Alga) | (4:05) |
| 8 | The Fourth Night: Variations VIII & IX | (2:47) |
| 9 | The Fourth Day: Tourbillon des Étoiles | (3:52) |
| 10 | The Fifth Night: Variation X | (5:29) |
| 11 | The Fifth Day: Au Fond des Bois ... | (3:47) |
| 12 | The Sixth Night: Variation XI | (1:39) |
| 13 | The Sixth Day: Ecce Homo | (7:01) |

Total Playing Time: 54:10 min.

Trevor Grahl hyperorgan* (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13)

Francesca Ajossa Utopa Baroque Organ, mechanical console (2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12)

* digital console of the Utopa Baroque Organ, controlling both the Utopa and the Sauer organ pipes

OF ANCIENT DAYS



Composed in 2018 for the newly completed hyperorgan of the Orgelpark, Amsterdam, Trevor Grahl's *Of Ancient Days* employs its unfamiliar resources to tell a familiar story. But even familiar stories are renewed in the telling. To the extent that every musical work is 'about' its setup – the instrument(s) for which it is composed, their disposition in space, the relationship of these things to the listener and to the ostensible subject matter – this is a story both old and new, and a story, too, about the relationship *between* old and new. The hyperorgan is both an expansion of the possibilities of a traditional organ and a delimited world unto itself; by placing it at the service of a retelling of the Genesis creation myth, Grahl achieves a striking resonance between that mini-universe and the larger one whose coming into being he evokes.

The term 'hyperorgan' describes a complex, flexible interlinking of instruments and playing mechanisms. Key to its functioning is the digital console which was installed in the Orgelpark in 2011, initially as an enhancement to the venue's 1922 Sauer organ. (That instrument also retains its original console, not used in *Of Ancient Days*.) On the installation of the Utopa Baroque Organ seven years later, this console additionally became one of the two modes of access to the new instrument. The Utopa's 'Baroque console' allows it to function as a faithful replica of an early to mid-eighteenth-century organ, and, as we will see, informs one strand of the present work. The digital console permits the use of computer-driven processing to control various parameters of the organ's functionality, though the resulting sounds remain purely acoustic – produced by the action of pipes and magnets, however they are operated.

It is the dual character of the Utopa instrument, embodied physically in its two widely separated consoles, that provides *Of Ancient Days* with its means of telling its story. The creation of the world as described in Genesis – the primary monotheistic creation myth, common to Judaism and Christianity – unfolds in six days of divine activity, with a seventh day

on which God rests, surveys and sanctifies his accomplished work. God's first act, the division of day from night, is enacted in the very structure of the piece: the newly composed music for the six 'days' - performed by Grahl himself, seated at the digital console - is interleaved with the successive variations of J. S. Bach's early chorale partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig*, played by a second organist from the Baroque console. It is here, in the 'nights', that the Utopa instrument's Baroque capabilities are put on display, while the newly composed material takes full advantage of the hyperorgan's expanded possibilities, including - at certain points - bringing the Sauer instrument (operated by the first organist from the same digital console as the Utopa organ) into play.

Preceding the alternation of nights and days is a void ('Prelude: In the Beginning') - an undifferentiated space of water represented by the naked sound of the organ's magnets. They form into waves, which ripple and glide before giving way to a mighty wind. After the first Bachian night, 'The First Day: Filament' meditates on the divine command 'Let there be light'. *'Was it so simple?' Grahl wonders. 'Mustn't gods also work? As air is gradually blown into the organ pipes, attempt after attempt, they heave and wheeze, responding excitedly to this new life-energy which is given them, before the spark catches and sends a crackling ripple of sound energy through the organ-universe.'*

'The Second Day: Echo Sphere' is *'a hymn to this newly created reality, the large firmament-bubble, a closed space across whose vastness sound vibrations can reverberate'*. Grahl employs here a form of the medieval technique known as isorhythm: a sequence of chords (bright major triads with added notes), presented using a sequence of rhythmic values based on the proportions of atmospheric gases. A programmed series of delay attacks, echoing between the two organs, makes the space of the hall sound many times larger than is actually the case. Another medieval point of reference comes from the illuminated manuscripts whose vivid, almost cartoonish imagery was a source of inspiration for Grahl here and throughout the work.

In 'The Third Day' Grahl focuses on a prehistoric alga, *Callithamnion roseum*, to illustrate the self-similar growth patterns found throughout the plant world. The simplest of initial states is developed through the application of one of the formulas discovered by the Hungarian biologist Aristid Lindenmayer for modelling such growth, *'the roots becom[ing] denser and*

more prolific as small tendrils of sound fan out high above' 'The Fourth Day', by contrast, zooms back out into space: a sudden expansion of scale marked by the involvement of the second organist, high up at the Baroque console. She sets in motion the Cymbelstern – a star-shaped accessory, common especially in northern European organs of the Baroque period, in which small bells are struck by a rotating device. Its spinning and whirling provoke and accompany the first organist's population of the firmament with all manner of stars and moons. Worthy of note is that while most Cymbelsterns chime to a fifths-based harmony, that of the Utopa Baroque Organ is tuned to the symbolic pitches B-A-C-H; Grahl picks up on and amplifies this detail to generate the harmony for several of the other 'days'.

After by far the longest and most imposing of the Bach variations, 'The Fifth Day' returns us to an Earth now populated not just by vegetation but by an extraordinary array of animal life: *goats, cuckoos, canaries, and a host of other fantastic creatures inspired by [the descriptions in] Miloš Macourek's book Živočichopis ("Zoology")*. The concluding section of the Bach intervenes before the creation of man – 'Ecce Homo' – portrayed in music which leads Grahl to a series of questions:

'Is there a most "human" trait of all? Could it be desire? Or self-awareness? Maybe love? We learned to produce our own food, build enormous colossal machines that can sing, we've learned to harness this world around us – the invisible power of wind, the light of the sun – to glide across the vast distances of the Earth, even escaping gravity's hand, exploring other planets. Just because we can. Maybe curiosity is the most human trait. After all, if we weren't curious, this new instrument and its possibilities wouldn't stand here before us today. How can we proceed, without damaging this long and complex creation, which came long before us?'

If such thoughts seem to belong to a different story, then their appearance here is part of a paradox inherent to the genre. By necessity, every creation story is told from within the world whose creation it purports to describe. At one level, *Of Ancient Days'* bisected timeline supports one of contemporary music's most persistent illusions, that of being older than what came before it: Grahl has suggested that rather than the days and nights existing in the same time-frame, the newly composed parts of the work could be imagined as *'taking place thousands or millions of years before the Bach, perhaps forming the conditions for the*

Bach to occur. But illusions about our world are growing hard to maintain. More than most creation stories, Grahl's is haunted by the sense that an ending is coming into view. Hints are dropped as early as the second day, where the ratios of atmospheric gases exhibit traces of our accelerating use of natural resources. The use of recent scientific knowledge in the portrayals of plant and animal life, too, tugs against the mythological aspects of the narrative. Eventually, the weight of this awareness makes a trajectory towards a final sanctification impossible.

And yet there is a seventh day – a space not for a creator's contemplation but for ours. The music of day six ends with, in Grahl's words, *'a strange vocalise, burning up amidst alarm bells and warning sirens [...] after which we hear whistling, or maybe a bird, then fast breathing from the organ, slowly relaxing, like awaking from a bad dream'*. The final pages of Organist 1's score – visible to the audience in a live performance, since he is seated at the ground-level digital console – contain two documents of the Anthropocene: an enigmatic quotation from John Ashbery's poem *Girls on the Run* and a map of global temperatures on February 26th, 2018, the latter directed to be left on display after the player has left the stage. As it devolves into silence, the piece rejoins the world, belonging separately to each listener – as an object for interpretation or a spur to thought or action. We must draw our own conclusions.

© 2023 John Fallas

The **Utopa Baroque Organ** was developed by the Orgelpark, Amsterdam, and built in cooperation with four organ-building companies. Elbertse Orgelmakers (Soest, Netherlands) built the case, the wind work, the action and part of the wooden pipes; Hermann Eule Orgelbau (Bautzen, Germany) built the metal pipes and the other wooden pipes; Sinua (Düsseldorf) developed and built the hard- and software of the digital action; and Munetaka Yokota (Tokyo, Japan) was responsible for the voicing. The Utopa Baroque Organ was inaugurated on March 21st, 2018.

The sound concept of the Utopa Baroque Organ is inspired by that of the Hildebrandt organ in Naumburg, Germany (1746). Its specification refers to that of the Hildebrandt organ at Hettstedt (1749; organ demolished in 1905, only the case survived). The facade too is inspired by the Hettstedt organ, yet is proportioned in line with the comparable Hildebrandt organ at Sangerhausen (1728). Colours and ornaments are inspired by those of the Hildebrandt organ at Langhennersdorf (1721).

In line with the Orgelpark's desire that the new organ should also inspire twenty-first-century music, it is equipped with spring chests inspired by the chest built by Arp Schnitger and his master Berend Huss in Stade (1675). The sliders in these chests provide a valve for each pipe, and allow these to be operated via small computerised magnets, ensuring that the wind flow from bellow to pipe remains unimpeded.

In order to play Baroque music in a historically inspired manner, the Utopa Baroque Organ is equipped with a mechanical console (electric stop action, with a sequencer system). The options offered by the magnets are accessed by means of the separate digital console. The Sauer organ is connected to this console also.

The **Sauer organ**, recognisable by its extraordinary green front pipes, was built by one of the most important organ manufacturers of the early 20th century, founded in the 1850s by Wilhelm Sauer (1832-1916). Karl Ruther delivered the organ on behalf of the Sauer firm to the Parkkerk, as the Orgelpark was called at the time, in 1922. The front was designed by the architect of the church, E. A. C. Roest, and copies that of the 1906 Voit organ in the Lutherkirche in Mannheim.

The addition of a digital console enables both organs to be played from a single source, forming a hyperorgan capable of blending both German Baroque and Romantic sound worlds. Sinua's hardware and software offers both instruments a host of new possibilities to precisely control varied modes of sound production from their existing historical or historically inspired pipes.





TREVOR GRAHL

Born in 1984, **Trevor Grahl** hails from the small town of Rankin, Ontario. His formal training began at McGill University, with teachers John Rea, Brian Cherney and Jean Lesage for composition, Sean Ferguson for electronic music, and Tom Plaunt for piano. Master's studies took him to the University of California at San Diego, where he studied composition with Roger Reynolds, Philippe Manoury, Chinary Ung and Rand Steiger. On a grant from the Canada Council for the Arts, he undertook additional studies at the Conservatorium van Amsterdam, working with Richard Ayres.

Trevor's music is characterised by referential layers, and often, the sound of other musics is an integral factor in his compositions. His works have been performed by groups across North America, Europe and China and by soloists including the trombonist Jörgen van Rijen and organists Hans-Ola Ericsson and Olivier Latry, and have appeared in many festivals including Huddersfield Contemporary Music Festival, Gaudeamus Muziekweek and Gaudeamus Montréal. His double cello concerto *Lightweight* (based on Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*), composed for Asko|Schönberg and cellists Sebastiaan van Halsema and Lidy Blijdorp and premiered at the Cello Biennale Amsterdam in October 2022, was acclaimed by *De Volkskrant* for its dramaturgy, superb treatment of the soloists and sense of 'joyful wonder'. *Ephemerides*, written for Quatuor Bozzini and Les Boréades de Montréal and inspired by Johannes Kepler's *Harmonice Mundi*, was lauded for its daring invention and its cohesiveness with John Dowland's *Lachrimae Pavans*, to which it serves as a companion piece. A recent collaboration with the baritone Thomas Hampson and Klangforum Wien, reimagining songs by Mahler and Charles Ives, led to performances in Vienna and Japan and received a five-star review in the *Wiener Zeitung*.

Trevor is a tireless advocate of the (hyper)organ, and in his function as the artistic assistant of Amsterdam's Orgelpark has introduced countless composers and makers to its myriad creative possibilities. Trevor currently lives in Amsterdam and teaches composition at the Koninklijk Conservatorium in The Hague.

FRANCESCA AJOSSA

Born in Cagliari, Sardinia in 1999, **Francesca Ajossa** started her musical training at a very young age in the class of Angelo Castaldo at the Conservatorio 'Giovanni Pierluigi da Palestrina' in her hometown, obtaining her bachelor's diploma there in 2018. As an organist she has played at various festivals in Italy and abroad, and in December 2016 she gave three concerts in Hong Kong and Macau on the occasion of the Pope's 80th birthday. She has also performed as a soloist with the Orchestra La Réjouissance, with the Palestrina Chamber Orchestra and, in November 2018, with the Codarts String Orchestra as the soloist in Poulenc's Organ Concerto.



In 2015 she was admitted as an active pupil to the International Bach Academy for Organ held by Jacques van Oortmerssen and won second prize in the instrumental section of the Premio Abbado competition. She was a finalist in the Fourth International Agati-Tronci Competition in 2016 and at the Ambitus Organ Competition in 2019, and was one of the eight young organists chosen in 2016 to attend the 'Young Talents Class' at the Haarlem Organ Festival, where she also played at the final presentation recital.

She has recorded a CD dedicated to nineteenth-century organ music from Sardinia (Tactus, 2017), and another of organ works by Italian female composers (Stradivarius, 2019). In 2020, Francesca graduated *cum laude* from the Master of Music programme at Codarts Rotterdam, where she studied with Ben van Oosten, and one year later she concluded her studies in music psychology at the University of York. She is currently a PhD candidate at KU Leuven (Belgium), as well as the principal organist of the church in 't Woudt (Netherlands).



OF ANCIENT DAYS

In *Of Ancient Days*, geschreven in 2018 voor het net voltooide hyperorgel van Orgelpark, gebruikt Trevor Grahl ongekende middelen om een heel bekend verhaal te vertellen. Maar ook bekende verhalen vernieuwen zich wanneer je ze weer vertelt. Elk muziekstuk 'gaat over' zijn eigen opstelling – de instrumentatie, de ruimtelijke plaatsing ervan, de relatie van dit al tot de luisteraar en tot het expliciete onderwerp van het stuk – en in die zin is het zowel een oud als een nieuw verhaal, een verhaal ook over de verhouding *tussen* het oude en het nieuwe. Het hyperorgel is zowel een uitbreiding van de mogelijkheden van een traditioneel orgel als een afgebakende eigen wereld; door het instrument in dienst te stellen van een hervertelling van het Scheppingsverhaal bereikt Grahl een treffende weerklank tussen het mini-universum van het

instrument en het grotere universum dat in het verhaal zelf komt te ontstaan.

De term 'hyperorgel' duidt op een complexe en flexibele verweving van instrumenten en speelmechanismen. Sleutel is de digitale speeltafel die in 2011 in Orgelpark was geïnstalleerd, in eerste instantie als toevoeging aan het uit 1922 stammende Sauerorgel van de zaal. (Dat instrument beschikt daarnaast nog steeds over de oorspronkelijke speeltafel, die niet wordt gebruikt in *Of Ancient Days*.) Toen zeven jaar later het Utopa Barokorgel werd geïnstalleerd diende de nieuwe speeltafel als een van de twee ingangen om het nieuwe instrument te bespelen. De 'barokspeeltafel' maakt het Utopa Barokorgel tot een getrouwe kopie van een vroegachttiende-eeuws instrument, en we zullen zien dat dit de compositie medebepaalt. De digitale speeltafel staat daarnaast toe om computerprocessen uiteenlopende orgelparameters te laten aansturen, waarbij de uiteindelijke klanken wel zuiver akoestisch blijven – ze worden nog altijd voortgebracht door de werking van pijpen en magneten, ongeacht de aansturing.

Dit dubbele karakter van het instrument met zijn twee ver uit elkaar staande speeltafels verleent *Of Ancient Days* de middelen waarmee het stuk zijn verhaal vertelt. De schepping volgens Genesis – het oerschepingsverhaal van het monotheïsme dat zowel in het jodaisme als het christendom voorkomt – geschiedt in zes dagen van goddelijke inspanning, met een zevende dag waarop God rust en het gedane werk aanschouwt en heiligt. De structuur van het stuk zelf volgt Gods eerste daad, het scheiden van dag en nacht: de nieuw gecomponeerde muziek voor de zes 'dagen' – door Grahl zelf gespeeld vanaf de digitale speeltafel – wordt afgewisseld met opeenvolgende variaties uit J. S. Bachs vroege koraalpartita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* die door een tweede organist aan de barokspeeltafel worden gespeeld. Het is in deze 'nachten' dat het Utopa-orgel zijn barokmogelijkheden tentoonspreidt, terwijl het nieuwe materiaal uitgebreid gebruik maakt van de toegevoegde mogelijkheden van het hyperorgel, waarbij de organist op sommige momenten vanaf die ene digitale speeltafel ook het Sauerorgel bespeelt.

Voorafgaand aan de afwisseling van nacht en dag klinkt een leegte ('Prelude: In the Beginning') – de naakte klank van de magneten van het orgel roept een een ongedifferentieerde watervlakte op. Ze vormen golven die rimpelen en vloeien en uiteindelijk een machtige wind vormen. Na de eerste nacht van Bach vormt 'The First Day: Filament' een meditatie op het goddelijke bevel, 'Er zij licht'. *'Was het zo eenvoudig?'* vraagt Grahl zich af. *'Moeten goden soms niet werken? Keer op keer wordt er lucht de orgelpijpen ingeblazen, die dan hijgen en opzwellen en opgewonden reageren op de nieuwe levensenergie die hen is toegediend, tot uiteindelijk de vonk aanslaat en er een krakende golf klankenergie door het orgeluniversum schiet.'*

'The Second Day: Echo Sphere' is *'een hymne aan deze nieuw geschapen werkelijkheid, het grote gewelf van het firmament, een enorme gesloten ruimte waarin geluidstrillingen kunnen weerklinken'*. Grahl gebruikt hier een middeleeuwse techniek die bekend staat onder de naam isoritmiek: een reeks akkoorden (heldere grote drieklanken met toegevoegde tonen) klinkt met een reeks ritmische waarden die is gebaseerd op de verhoudingen van gassen in de atmosfeer. Een geprogrammeerde serie aanslagen die met vertraging tussen de twee orgels weergalmen laat de ruimte van de zaal vele malen groter lijken dan feitelijk het geval is. Een andere middeleeuws referentiepunt vormen de verlichte manuscripten met hun levendige, bijna stripachtige beeldtaal, die Grahl tot inspiratie dienden, in dit deel en door het hele werk heen.

In 'The Third Day' richt Grahl zich op een prehistorische alg, *Callithamnion roseum*, om voor de plantenwereld kenmerkende herhalende groeipatronen te illustreren. Vanuit de eenvoudigste begintoestand vinden ontwikkelingen plaats die de formules van de Hongaarse bioloog Aristid Lindenmayer volgen, welke zulke groei modelleren – 'de wortels worden dichter en uitbundiger terwijl kleine geluidsranken ver daarboven uitwaaiëren'. 'The Fourth Day' zoomt daarentegen uit, de ruimte in: er is een plotselinge schaalvergroting doordat de tweede organist, gezeten op de bovenverdieping van de zaal aan de baroktafel, gaat meedoen. Zij zet de Cymbelstern in beweging – een stervormige accessoire die veel voorkomt bij voornamelijk Noord-Europese orgels uit de barok, waarbij kleine belletjes worden aangeslagen door een draaiend apparaatje. Dit draaien en wervelen verlokkt de eerste organist tot het bevolken van het firmament met allerhande sterren en manen. Vermeldenswaard is dat de meeste Cymbelsternen tinkelen in een op kwinten gebaseerde harmonie, maar die van het Utopa Barokorgel is gestemd rond de symbolische noten B-A-C-H, een detail dat Grahl opneemt en uitvergroot om er de harmonie voor verscheidene andere 'dagen' mee te genereren.

Na de Bach-variantie die veruit het langst en meest indrukwekkend is keert 'The Fifth Day' terug naar een aarde die nu niet alleen bevolkt is door plantengroei maar ook door een uitbundige hoeveelheid dierlijk leven: 'geiten, koekoeken, kanaries, en een horde fantasiewezens geïnspireerd op [de beschrijvingen in] Miloš Macoureks boek *Zivočichopis* ("Zoölogie")'. Het laatste Bachsegment onderbreekt dit alles, waarna de mens geschapen wordt in 'Ecce Homo', een muzikaal portret dat Grahl voert tot een reeks vragen:

'Bestaat er zo iets als een allermeest "menselijke" eigenschap? Het verlangen misschien? Of zelfbewustzijn? Liefde? We hebben geleerd ons eigen voedsel te verbouwen, gigantische machines in elkaar te zetten die kunnen zingen, we hebben heel de ons omringende wereld leren inzetten – de onzichtbare kracht van de wind, het licht van de zon – om enorme afstanden over de aarde te vliegen, zelfs om te ontsnappen aan de hand van de zwaartekracht en andere planeten te verkennen. Gewoon omdat we het kunnen. Misschien is nieuwsgierigheid wel de meest menselijke eigenschap. Immers, als we geen nieuwsgierigheid zouden kennen zou dit nieuwe instrument met al zijn mogelijkheden vandaag niet hier voor ons staan. Hoe kunnen we verder zonder schade te doen aan deze lange en complexe schepping, die ver aan ons vooraf gaat?'

Het lijkt misschien dat zulke gedachten bij een ander verhaal horen, maar dat ze hier opduiken is eigen aan de paradoxen van het genre. Noodzakelijkerwijs wordt elk scheppingsverhaal verteld vanuit precies die wereld, waarvan het verhaal het ontstaan beschrijft. In zekere zin ondersteunt de gespleten tijdlijn van *Of Ancient Days* een van de meest hardnekkige illusies van de hedendaagse muziek, die van ouder zijn dan wat eraan voorafgaat: Grahl oppert dat de dagen en nachten niet zozeer in dezelfde tijd plaatsvinden maar dat je de nieuw gecomponeerde delen van het werk zou kunnen opvatten als *'zich afspelend duizenden of miljoenen jaren vooraf aan die van Bach, en dat ze misschien wel de voorwaarden vormen voor het ontstaan van Bachs delen zelf'*. Maar het wordt voor ons steeds lastiger om illusies over de wereld vol te houden. Meer dan in de meeste scheppingsverhalen waart in dat van Grahl het gevoel rond van naderend einde. De tweede dag bevat al hints hiervan, omdat er in de verhoudingen tussen de atmosferische gassen sporen te vinden zijn van ons gebruik van fossiele energiebronnen. Ook het gebruik van recente wetenschappelijke kennis in de verklanking van het plantaardige en dierlijke leven wringt met de mythologische kenmerken van de vertelling. Het gewicht van dit bewustzijn maakt een pad richting een uiteindelijke heiliging onmogelijk.

Toch is er een zevende dag – zij het niet als plek voor een overpeinzing van de schepper, maar voor een van onszelf. De muziek van dag zes eindigt, zoals Grahl zegt, met *'een vreemde vocalise die opbrandt temidden van alarmklokken en sirenes [...] waarna we gefluit horen, of misschien een vogel, en dan een vlugge ademhaling van het orgel, welke zich langzaam ontspant alsof je uit een nare droom ontwaakt'*. Op de laatste pagina's van de partij van Organist 1 – die tijdens een live-uitvoering zichtbaar is voor het publiek, achter de digitale speeltafel op de zaalvloer – staan twee documenten van het Antropoceen: een mysterieus citaat uit John Ashbery's gedicht *Girls on the Run* en een wereldtemperatuurkaart van 26 februari 2018. De instructie eist dat deze kaart achterblijft op de lessenaar nadat de speler het podium heeft verlaten. Bij het oplossen in de stilte voegt het stuk zich weer in de wereld, als nieuw verworven eigendom van elke afzonderlijke luisteraar – een te interpreteren voorwerp of misschien een aansporing tot denken of handelen. We zullen onze eigen conclusies moeten trekken.

Het **Utopa Barokorgel** is door het Orgelpark zelf ontwikkeld. Het is gebouwd in samenwerking met vier orgelbouwbedrijven: Elbertse Orgelmakers (Soest, Nederland) bouwde de orgelkast, de windladen, de techniek en een deel van het houten pijpwerk; Hermann Eule Orgelbau (Bautzen, Duitsland) leverde het metalen pijpwerk en de rest van het houten pijpwerk; Sinua (Düsseldorf) ontwierp en bouwde de hard- en software van de digitale tractuur; en Munetaka Yokota (Tokio, Japan) was verantwoordelijk voor de intonatie. Het orgel is op 21 maart 2018 in gebruik genomen.

Het klankconcept van het Utopa Barokorgel is geïnspireerd door dat van het Zacharias Hildebrandtorgel in Naumburg, Duitsland (1746). Uitgangspunt voor de dispositie is die van het Hildebrandtorgel in Hettstedt (1749, binnenwerk verdwenen in 1905). Het front van het nieuwe orgel is qua detaillering en breedte eveneens op dat van Hettstedt gebaseerd, maar heeft de verhoudingen van het er sterk op lijkende Hildebrandtorgel in Sangerhausen (1728). Kleuren en ornamentiek van het Utopa Barokorgel verwijzen naar het Hildebrandtorgel in Langhennersdorf (1721).

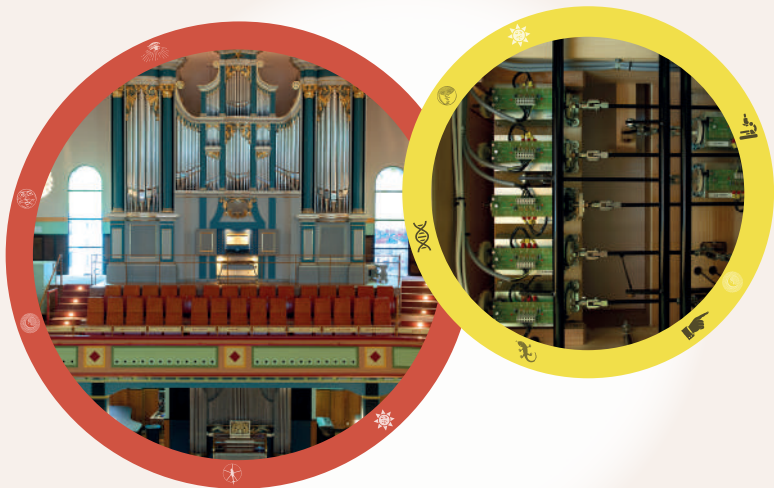
Tegelijk wilde het Orgelpark dat het orgel ook tot eenentwintigste-eeuwse muziek zou inspireren. Daarom is het voorzien van springladen volgens de bouwwijze van Arp Schnitger en diens leermeester Berend Huss, toegepast in het orgel van Stade (1675). De toonschuiven van deze laden beschikken voor elke pijp over een apart ventiel, dat eenvoudig van een computergestuurd magneetje kon worden voorzien. Zo bleef de windweg van balg naar pijp intact, en zijn toch nieuwe klankcombinaties en pijpaansturingen mogelijk.

Om barokmuziek op een historisch geïnspireerde manier te kunnen spelen werd het Utopa Barokorgel uitgerust met een mechanische speeltafel (elektronische registerbediening, met sequencersysteem). De mogelijkheden die de magneten bieden kunnen worden aangesproken vanaf een aparte digitale speeltafel. Het Sauerorgel staat ook met deze speeltafel in verbinding.

Het **Sauerorgel**, met zijn bijzondere groene frontpijpen, was een werkstuk van een van de belangrijkste orgelbouwers van de vroege twintigste eeuw, een bedrijf opgericht in de jaren vijftig van de negentiende eeuw door Wilhelm Sauer (1832-1916). Karl Ruther leverde het orgel namens de firma Sauer in 1922 aan de Parkkerk, zoals het Orgelpark destijds heette. Het front is ontworpen door de architect van de kerk, E. A. C. Roest: hij kopieerde het van het in 1906 gebouwde Voitorgel in de Lutherkirche in Mannheim.

De toevoeging van een digitale speeltafel maakt het mogelijk om beide orgels vanaf een en dezelfde plek te bespelen, waarmee een hyperorgel ontstaat dat de klankwerelden van de Duitse barok en de romantiek kan vermengen. De hardware en de software van Sinua geven beide instrumenten tal van nieuwe mogelijkheden om zeer nauwgezet de klankproductie van de historische, of historisch geïnspireerde pijpen te beheersen.

Disposities van het Utopa Barokorgel en het Sauerorgel op pagina 20 en 21



TREVOR GRAHL

Trevor Grahl (1984) is afkomstig uit het stadje Rankin, Ontario. Zijn muzikale opleiding begon aan de McGill University waar hij compositie studeerde bij John Rea, Brian Cherney en Jean Lesage, elektronische muziek bij Sean Ferguson, en piano bij Tom Plaunt. Hij deed zijn Masters aan de University of California at San Diego, waar hij compositie studeerde bij Roger Reynolds, Philippe Manoury, Chinary Ung en Rand Stieger. Met een beurs van de Canada Council for the Arts volgde hij aanvullende lessen aan het Conservatorium van Amsterdam bij Richard Ayres.

Trevors muziek kenmerkt zich door gelaagde verwijzingen, en de klank van andere muziek is een wezenlijke factor van zijn composities. Zijn werk is uitgevoerd door groepen in Noord-Amerika, Europa en China en door solisten waaronder trombonist Jörgen van Rijen en de organisten Hans-Ola Ericsson en Olivier Latry, en is tot klinken gebracht op tal van festivals waaronder het Huddersfield Contemporary Music Festival, de Gaudeamus Muziekweek, en Gaudeamus Montréal. Zijn dubbelconcert *Lightweight* (gebaseerd op Milan Kundera's roman *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*), geschreven voor Asko|Schönberg en de cellisten Sebastiaan van Halsema en Lidy Blijdorp en in première gebracht tijdens de Cello Biënnale Amsterdam in oktober 2022, werd door *De Volkskrant* geprezen om zijn dramaturgie, het prachtige gebruik van de solisten en een gevoel van 'vrolijke verwondering'. Het voor Quatuor Bozzini en Les Boréades de Montréal geschreven *Ephemerides*, geïnspireerd op Johannes Keplers *Harmonice Mundi* en bedoeld om samen met John Dowlands *Lachrimae Pavans* te worden geprogrammeerd, werd geprezen om zijn gedurfde inventiviteit en de samenhang met het werk van Dowland. Een recente samenwerking met bariton Thomas Hampson en Klangforum Wien waarin liederen van Gustav Mahler en Charles Ives met nieuwe ogen bekeken worden leidde tot uitvoeringen in Wenen en Japan en een vijfsterrenbespreking in de *Wiener Zeitung*.

Trevor is een onvermoeibaar pleitbezorger van het (hyper)orgel, en heeft in zijn hoedanigheid van artistiek assistent bij Orgelpark te Amsterdam tal van componisten en makers wegwijs gemaakt in de eindeloze creatieve mogelijkheden ervan. Trevor woont in Amsterdam en doceert compositie aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag.



FRANCESCA AJOSSA

Francesca Ajossa (1999) is geboren in Cagliari, Sardinië. Zij begon op zeer jonge leeftijd aan haar muzikale opleiding in de klas van Angelo Castaldo aan het Conservatorio 'Giovanni Pierluigi da Palestrina' in haar geboortestad, alwaar zij het bachelordiploma behaalde in 2018. Als organist heeft zij op verschillende festivals in Italië en internationaal opgetreden, en in december 2016 gaf zij drie concerten in Hong Kong en Macau ter gelegenheid van de tachtigste verjaardag van de Paus. Zij heeft ook als solist opgetreden met het Orchestra La Réjouissance, met het Palestrina Kamerorkest en, in november 2018, met het Codarts Strijkorkest als solist in het Orgelconcert van Poulenc.

In 2015 werd zij toegelaten als leerling aan de Internationale Bach Academy for Organ die werd georganiseerd door Jacques van Oortmerssen, en won zij de tweede prijs in het instrumentale deel van het Premio Abbado-concours. Zij was finalist tijdens de Fourth International Agati-Tronci Competition in 2016 en bij het Ambitus Orgelconcours in 2019, en was een van de acht jonge organisten die in 2016 werden geselecteerd om deel te nemen aan de 'Young Talents Class' van het Internationaal Orgelfestival Haarlem, waar zij ook optrad tijdens het slotrecital.

Zij heeft een CD opgenomen met negentiende-eeuwse orgelmuziek uit Sardinië (Tactus, 2017), en een met orgelwerken van vrouwelijke Italiaanse componisten (Stradivarius, 2019). In 2020 studeerde Francesca *cum laude* af aan de Masteropleiding van Codarts Rotterdam, waar zij les had bij Ben van Oosten, en het jaar daarop voltooide zij haar opleiding muziekpsychologie aan de University of York. Op dit moment is zij PhD-student aan de KU Leuven (België), en hoofdorganist van de kerk van 't Woudt (Nederland).

Specification of the **Utopa Baroque Organ** / *Dispositie Utopa Barokorgel*
(Orgelpark, Amsterdam, 2018)

Lower manual / Hoofdwerk

| | |
|----------------|-----|
| Burdun | 16 |
| Principal | 8 |
| Rohrflööt | 8 |
| Quintathen | 8 |
| Octav | 4 |
| Gemshorn | 4 |
| Weitpfeiffe | 2 |
| Sexquint altra | II |
| Cornett | IV |
| Mixtur | V |
| Cymbel | III |
| Fagott | 16 |
| Trompet | 8 |
| Tremulant | |

Upper manual / Bovenwerk

| | |
|-----------------------|-------------------------------|
| Gedackt | 8 |
| Violdigamba | 8 |
| Unda Maris | 8 |
| Principal | 4 |
| Rohrflööt | 4 |
| Nassat | 3 |
| Octav | 2 |
| Waldflööt | 2 |
| Tertia | 1 ³ / ₅ |
| Quinta | 1½ |
| Süfflööt | 1 |
| Scharff | IV |
| Vox humana | 8 |
| Schwebung (Tremulant) | |

Pedal / Pedaal

| | |
|------------|----|
| Principal | 16 |
| Subbass | 16 |
| Quint Bass | 12 |
| Octav | 8 |
| Posaune | 16 |
| Posaune | 8 |
| Clarin | 4 |

Couplers / Koppelingen

Manual coupler / *Manuaalkoppel* (shift coupler / *schuifkoppel*)
Pedal coupler / *Pedaalkoppel*

Extras

Cymbelstern (B-A-C-H-G#-C#-G-D)
Nachtigall

Additional information / Aanvullende informatie

Pitch standard / *Toonhoogte* : a1 = 415.3 Hz;
digital console / *digitale speeltafel* a1 = 442 Hz
Temperament / *Temperatuur* : Orgelpark/Ortgies II
Windpressure / *Winddruk* : 63 mm wk

Compass / Omvang

Mechanical console / *Mechanische klaviatuur* :
C-d3 (keyboards), C-d1 (pedal)
Digital console / *Digitale speeltafel* :
C-ã3 (keyboards), C-g1 (pedal)

Specification of the **Sauer organ** / *Dispositie Sauerorgel*

(Orgelpark, Amsterdam, 1922/2006)

Manual I

| | |
|----------------|----|
| Principal | 8 |
| Bourdon | 16 |
| Gamba | 8 |
| Flûte harm. | 8 |
| Bourdon | 8 |
| Dulciana | 8 |
| Octave | 4 |
| Rohrflöte | 4 |
| Cornett-Mixtur | |
| Rauschquinte | |
| Trompete | 8 |

Manual II (Swell / *Zwelwerk*)

| | |
|------------------|----|
| Flötenprincipal | 8 |
| Lieblich Gedeckt | 16 |
| Fugara | 8 |
| Quintatön | 8 |
| Konzertflöte | 8 |
| Aeoline | 8 |
| Voix Céleste | 8 |
| Violine | 4 |
| Traversflöte | 4 |
| Flautino | 2 |
| Harmonia Aethera | |
| Oboe | 8 |
| Clarinete | 8 |
| Tremulant | |

Pedal / *Pedaal*

| | |
|-------------|----|
| Contrabass | 16 |
| Subbass | 16 |
| Schwellged. | 16 |
| Octavbass | 8 |
| Bassflöte | 8 |
| Cello | 8 |
| Posaune | 16 |

Couplers / *Koppelingen*

Manual coupler / *Manuaalkoppel*
Pedal couplers / *Pedaalkoppel* : I-P, II-P
Superoctave couplers: II-I, P
Suboctave coupler: II-I

Additional information / *Aanvullende informatie*

Crescendo (roll / *rol*)

Compass / *Omvang*

Pneumatic console / *Pneumatische speeltafel* :
C-g3 (keyboards), C-f1 (pedal)
Digital console / *Digitale speeltafel* :
C-g4 (keyboards), C-f2 (pedal)

III.

4 - 5 notes / sec.
 established clusters of five notes ad lib.
 R.11. L.11. R.11. etc. (continuous pattern)

2:00 2:03 2:06 2:09 2:12 2:15 2:18 2:21 2:24 2:27

15 - 17

Cue 4 (B-1)

III.

2:30 2:33 2:36 2:39 2:42 2:45 2:48 2:51 2:54 2:57

15 - 17

Cue 4 (B-1)

III.

albeit cluster-wave ad lib.

3:00 3:03 3:06 3:09 3:12 3:15 3:18 3:21 3:24 3:27

15 - 17

(continue air-waves ad lib.)

Cue 5 (B-1)

III.

(air-waves here ad lib, albeit less frequently)

3:30 3:33 3:36 3:39 3:42 3:45 3:48 3:51 3:54 3:57

20 - 23

Cue 5 (B-1)

Trevor Grahl composer, organist 1
Francesca Ajossa organist 2

Recording: **Mediatrack**
Producer/recording engineer: **Ernst Coutinho**
Recording location: **Orgelpark, Amsterdam, The Netherlands**
Recording dates: **6, 7 & 8 January 2023**

Microphones: **Brüel & Kjaer 4003, Neumann modified by Rens Heijnis**
Microphone cables, interlinks: **Acoustic Revive**

Text & booklet editing: **John Fallas**
Translations: **Samuel Vriezen**

Photography: **Matthijs Tichem, Joyce Vanderfeesten, Bas Wiegers**
Artwork design: **Egbert Luijs (studioEGT)**

Special thanks to:
Benedikt Auferbeck (Sinua), Thanasis Deligiannis, Hans Fidom, Artemis Ignatidou, Johan Luijmes, Het Orgelpark, Nikos Stavlas, Thomas Stöckl (Sinua), Matthijs Tichem, Julien Traniello, Ansgar Wallenhorst, Bas Wiegers

www.trevorgrahl.ca
www.francescaajossa.com
www.orgelpark.nl
www.ec-recording.nl
www.cobrarecords.com

 **SINUA**

