



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Skizzen für den Pedalfügel opus 58 (1846)

1. I. Nicht schnell und sehr markiert 02:53
2. II. Nicht schnell und sehr markiert 03:20
3. III. Lebhaft 04:47
4. IV. Allegretto 03:40

ARNE EGGEN (1881-1955)

5. Ciaccona in g-minor (1917) 16:16

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Studien für den Pedalfügel - Sechs Stücke
in kanonischer Form opus 56 (1845)

6. I. Nicht zu schnell 02:23
7. II. Mit innigem Ausdruck 04:15
8. III. Andantino 01:47
9. IV. Innig 04:01
10. V. Nicht zu schnell 02:37
11. VI. Adagio 03:52

FARTEIN VALEN (1887-1952)

12. Pastorale opus 34 (1939) 05:32

Prelude and Fugue opus 33 no.1/2 (1939)

13. Prelude - Andante 03:45
14. Fugue - Allegro 05:42

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

15. Choralfantasie über "Wo Gott der
Herr nicht bei uns hält" BWV 1128 06:38



INSPIRED BY BACH
ORGAN WORKS BY SCHUMANN, EGGEN, VALEN & BACH
ANDERS EIDSTEN DAHL

MED BACH SOM FORBILDE

I juni 1842 kom den 21 år gamle norske pianisten Thomas Tellefsen til Paris for å studere klaver med Frédéric Chopin. Han var sønn av domorganisten i Trondheim og hadde tidlig lært seg å spille både cembalo og orgel. I Paris oppdaget han til sin forbauselse at byens organister fremførte marsjer og dansemusikk i stedet for å spille kirkemusikk på de mange praktfulle orglene. Orgelspillerne lot fingrene fare over tangentene, men plasserte benene på hver sin side av pedalklavaturet.

I 1844 ba Tellefsen faren om å få låne pedalklavaturet hans. Det var nemlig umulig å oppdrive noe slikt i Frankrike. Tellefsen hadde ikke bare tenkt å bruke klavaturet til egne cembaloøvelser. Han ville vise det frem til klaverfabrikantene Erard og Pleyel, slik at de kunne lage pedalklavaturer for piano og flygel. «Hva vil Du vel sige når Du hørte Bachs uødødelige Pedalfuge utført med sådanne Midler,» skrev Thomas til sin far og mente med det Bachs fuge fra *Phantasie und Fuge* i g-moll. Ut fra korrespondansen kan det se ut som om det var Thomas Tellefsen som inspirerte de to franske klaverfabrikantene til å lage de første pedalflygler i Frankrike.

Musikkonservatoriet i Leipzig bestilte et pedalflygel av Pleyel, og det vakte straks interesse hos Clara og Robert Schumann, som etter en konsertreise til Russland brukte mye tid på å fordype seg i kontrapunktiske studier. Robert Schumanns dagbok viser at begge i perioden fra februar til juni 1845 studerte kontrapunkt og skrev fuger. «Fugepassion» – lidenskap for fuger, skrev Robert Schumann flere ganger i dagboken og fullførte i løpet av våren og høsten sine *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal* op. 60. For å kunne utnytte pedalteknikken fullt ut, ville både Clara og Robert lære seg å spille på pedal. I april 1845 leide de et klaviatur «som er en fornøyelse for oss,» skrev Clara i dagboken: «Grunnen var at vi hovedsakelig ønsket å øve oss for å kunne spille på orgel,» fortsatte hun. Robert Schumann fikk hofforganist Johan Schneider i Dresden til å spille noen av fugene for seg på orglet, og på en reise til Amsterdam i 1853 var han henrykt over organisten Jan van Eijkens fremførelse av

Adagio i H-dur fra *Studien für den Pedalflügel - Sechs Stücke in kanonischer Form* op. 56. Det tyder på at Schumann så for seg at alle verkene for pedalflygel kunne spilles på orgel.

Studien für den Pedalflügel - Sechs Stücke in kanonischer Form op. 56 er tilegnet organisten Johann Gottfried Kuntzsch, som i 1820 var Schumanns første klaverlærer i Zwickau. Både Kuntzsch og andre sørget for at Schumann tidlig fikk sansen for Johann Sebastian Bachs musikk. I 1837 hadde han for eksempel skaffet seg en kopi av *Die Kunst der Fuge*, og i 1838 svermet han for de stykkene han øvde på i *Das wohltemperierte Klavier*. Schumann var over seg av begeistring for Felix Mendelssohns orgelkonsert i Thomaskirken i Leipzig i 1840, og gjennom brev, dagbøker og artikler ga han flere ganger uttrykk for at hans kunstneriske mål var å skape en forbindelse mellom en kontrapunktisk tenkemåte og et poetisk uttrykk. Bachs fugekunst var blitt målestokk for det kompositoriske håndverk, og han trodde på et tidspunkt at hans fuger over B.A.C.H. var det eneste som ville overleve ham som komponist. Schumann var dessuten sikker på at pedalflygelet ville tilføre klaveret helt nye musikalske muligheter, noe som ikke slo til. I forbindelse med førsteutgavene av opus 56 og 58 for pedalflygel angis det at verkene kan fremføres for 3- og 4-hendig klaver, men i dag er de først og fremst en del av orgelrepertoaret fra romantikken.

Anders E. Dahl innleder CD-platen med *Skizzen für den Pedalflügel* op. 58 (1845). Verket består av fire stykker, som tross forskjellig karakter bindes sammen av et felles danseaktig grunnmotiv. Det kommer igjen og benyttes i alle satsene. Formen er den tredelte liedformen A – B – A. Hver av delene består av to formler som repeteres. Akkurat som menuetten eller scherzoen går de enkelte satsene i $\frac{3}{4}$ -dels takt med en midtdel (trio) som kontrasterer mot ytterdelene. Typiske spilleteknikker fra Schumanns klaverstykker, som for eksempel at melodien beveger seg i parallelle sekster i ytterstemmene, mens mellomstemmene lager figurasjoner, viser stykkenes nære tilknytning til Schumanns øvrige poetiske karakterstykker. Mens klaverteknikken i dette verket egentlig har lite med polyfoni å gjøre, er linjen tilbake til Bach desto mer fremtredende

i den første av *Studien für den Pedalflügel* op. 56. Noen av de øvrige satsene gir assosiasjoner til Mendelssohn, men som helhet er satsene typiske schumannske karakterstykker med et avvekslende poetisk innhold. *Studie V* er for eksempel formet som en scherzo og ble modell for liknende karakterstykker av Max Reger og Louis Vierne.

Arne Eggen (1881–1955) tok organisteksamen ved Musikkonservatoriet i Kristiania i 1905 og komponerte *Ciaconna* for orgel i 1917. Etter avsluttet organisteksamen ved Musikkonservatoriet i Kristiania, hadde Eggen i 1905 fortsatt orgelstudiene hos Thomaskantor Karl Straube i Leipzig. Samtidig fikk han et solid teoretisk og kompositorisk grunnlag på Mendelssohns og Schumanns konservatorium, som helt bevisst brukte barokkens håndverksteknikker i undervisningen. Chaconne- og passacaglia-formen var en av de mest populære variasjonsformene og så populær hos orgelstudentene at det fra første tredjedel av 1900-tallet eksisterer et utall av slike orgelverker.

I norsk musikkhistorie forbindes Arne Eggen først og fremst med oratoriet *Kong Olav* (1930) og operaen *Olav Liljekrans* (1931–40). I oratoriet er de arkaiske trekkene fremtredende, mens operaen med mange folkemusikalske trekk kan betraktes som en forlengelse av den norske nasjonalromantikken. Slik sett står *Ciaconna* i sterk kontrast til det som ble Eggens senere stilutvikling. I dette verket er det nemlig ingen typiske nasjonalromantiske stiltrekk. Det monumentale orgelverket er i slekt med Max Regers orgelverker, men har likevel fått et selvstendig og egenartet uttrykk. Eggen komponerte *Ciaconna* mens han var organist i Bragernes kirke i Drammen (1908–24), og verket er et godt eksempel på at han var en betydelig orgelspiller, med store tekniske ferdigheter. Om man ser bort fra L. M. Lindemans to store variasjonsverker fra 1800-tallet, må *Ciaconna* regnes som det viktigste norske orgelverket før Arild Sandvold komponerte sin *Introduksjon og Passacaglia* i 1927.

Fartein Valen (1887–1952) er noen år yngre enn Arne Eggen. Etter organisteksamen ved Musikkonservatoriet i Kristiania i 1909, studerte Valen komposisjon med Max Bruch og Carl Leopold Wolf ved musikkhøyskolen i Berlin. I de første verkene er han stilistisk nært knyttet til Brahms og den tyske senromantikken, men utviklet seg med tiden mot en atonal ekspresjonisme.

I årene etter oppholdet i Berlin følte Valen at han ikke hadde god nok håndverkskunnskap til å få uttrykt det han ville. For å øve seg, begynte han å transponere alle Bachs 48 preludier og fuger fra *Das wohltemperierte Klavier* til andre tonearter. Da var det kanskje ikke så rart at prosjektet av og til fikk ham til å drømme at han fikk besøk og veiledning av Bach. Ved en anledning syntes han å se Bach stå midt på gulvet inne i soverommet. Bach gikk bort til bokkhyllen, stanset, pekte på en bok, og forsvant. Valen visste med en gang hva Bach hadde pekt på. Det var en samling med Bach-fuger. Han tolket det som et tegn på at han skulle komponere polyfone verker. Ikke med konsonanser slik som Bach hadde gjort det, men med dissonanser som basis. Ved å bruke den kromatiske skala som materiale for motiver og temaer, mente han å kunne skape noe nytt.

Fartein Valen var misjonærbar og selv svært religiøs av natur. Det kom sterkere til uttrykk i musikken i 1930-årene. Blant annet komponerte han ti motetter før han i 1939 komponerte sine eneste to orgelverker, først *Preludium og fuga* op. 33, og deretter *Pastorale* op. 34.

Valen fikk ofte musikalske ideer av dikt, bilder og ting han opplevde i naturen. I *Preludium og Fuga* for klaver op. 28 er for eksempel staccatomotivet i fugen en idé han fikk av bølgebevegelsen under en båttur. *2 preludier for piano* op. 29 er inspirert av J. F. Millets maleri «Såmannen» og et bilde som skildrer disippelen Peter som går på vannet. Til tross for slike inspirasjonskilder ga Fartein Valen tydelig uttrykk for at han ikke skrev programmusikk. Bildene satte riktignok fantasien i gang, men så ble den musikalske ideen utviklet etter rent musikalske prinsipper.

Inspirasjonskilden til *Pastorale* for orgel er et maleri av El Greco: «Anbetung der Hirten» (Hyrdenes tilbedelse). Heller ikke her er det tale om en musikalsk skildring eller tolkning av billedinnholdet. Det som utløste den musikalske ideen, var bildets fortattede stemning. *Pastorale* er en musikalsk form som gjerne knyttes til juletiden og Jesu fødsel, men bortsett fra den karakteristiske 6/8-delstakten er Valens *Pastorale* et kontrapunktisk mesterverk og et lite univers av motiviske forbindelser og sammenhenger, styrt av rent musikalske virkemidler. Den som ved første lytting ikke får med seg alle kontrapunktiske detaljer, vil likevel merke hvordan musikken øker og avtar i spenning eller fortetning, om man vil ta utgangspunkt i Valens egne ord.

Valen skrev først fugen i opus 33, og den er et karakteristisk eksempel på hans dissonerende polyfoni. Det syv takter lange temaet består av fire forskjellige to-taktsmotiver som bygger på den kromatiske skalaen på en slik måte at en toneartsfølelse ikke får feste seg. Underveis i det polyfone forløpet blir motivene utnyttet enkeltvis på forskjellige måter. Både i *Preludium og fuge* og i *Pastorale* nøyer Valen seg med sparsomme styrkegradsangivelser og overlater fargeleggingen og utformingens til utøveren.

Musikken på denne platen er full av musikalske kontraster og spenner historisk sett fra midten av 1840-årene og 100 år fremover i tid. Felles for alle de representerte komponistene er likevel at de har brukt Johann Sebastian Bach som forbilde. Nettopp derfor er det menning i å avslutte den 100-årige vandringen i musikk fra romantikk til tolvtonemusikk med et verk av mesteren selv.

I mars 2008 fikk Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt i Halle overta deler av manuskriptene til Thomas-kantoren Wilhelm Rust. Da oppdaget Stephan Blaut og Michael Pacholke at samlingen inneholdt en fullstendig avskrift av Johann Sebastian Bachs koralfantasi over «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält». Fra tidligere kjente man bare noen få takter av verket, som er datert til tiden mellom 1705 og 1710.

Oppdagelsen og musikkens høye kvalitet vakte stor oppsikt, og verket er i løpet av kort tid blitt spredt og fremført over store deler av verden. Den stort anlagte fantasien bearbeider på typisk barokk manér korallinjene i en firestemmig polyfon sats, der sopran og bass vekselvis presenterer koralen i en ornamentert form.

Harald Herresthal

WITH **BACH** AS MODEL

In June, 1842, the 21-year-old Norwegian pianist, Thomas Tellefsen, arrived in Paris to study piano with Frédéric Chopin. The son of the cathedral organist in Trondheim, he had learned to play both harpsichord and organ. In Paris he was astonished to discover that the city's organists were performing marches and dance music rather than church music on the many magnificent organs. Their fingers flew over the keys, while their feet rested on either side of the pedalboard.

*In 1844 Tellefsen wrote to his father asking if he could borrow his pedalboard. It was, he said, impossible to obtain the likes of it in France. But Tellefsen had plans not only to use it while practicing harpsichord. He also wanted to show it to piano makers Erard and Pleyel in the hope that they might produce pedalboards for upright and grand piano. "What would you say," he asked his father, "if you heard Bach's immortal pedal fugue played using such means," whereby he was referring to Bach's fugue from **Fantasia und Fuge** in G minor. From this correspondence the reader could be left with the impression that it was Thomas Tellefsen who inspired the two French piano makers to turn out the first pedal grand piano in France.*

*The Leipzig Conservatory ordered a pedal grand piano from Pleyel. That in turn aroused the interest of Clara and Robert Schumann, who had immersed themselves in the study of counterpoint following a concert tour through Russia. Robert Schumann's diary confirms that they both studied counterpoint and wrote fugues from February to June, 1845. "Fugepassion," a passion for fugues, Robert Schumann wrote a number of times in his diary in the course of that spring and autumn, while completing his **Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal**, op. 60. Both Clara and Robert wanted to learn to play with pedals in order to fully utilize the pedal technique, so in April, 1845, they borrowed a pedalboard. According to Clara, it afforded them much pleasure. "We wanted to practice with it so that we could play the organ," she wrote in her diary. Robert Schumann had court organist Johan Schneider in Dresden play some of the fugues for him on the organ, and on a trip to Amsterdam*

in 1853 he was delighted to listen to organist Jan van Eijken's performance of the Adagio In B Major, from **Studien für den Pedalflügel - Sechs Stücke in kanonischer Form**, op. 56. It suggests that Schumann imagined that all works for pedal grand piano could be played on the organ.

Studien für den Pedalflügel - Sechs Stücke in kanonischer Form, op. 56 is dedicated to organist Johann Gottfried Kuntzsch, who was Schumann's first piano teacher in Zwickau in 1820. Both Kuntzsch and others took care that Schumann acquired an appreciation of Johann Sebastian Bach's music at an early age. He had, for example, procured a copy of **Die Kunst der Fuge** in 1837, and in 1838 he fervently practiced pieces in **Das wohltemperierte Klavier**.

Schumann was beside himself with enthusiasm for Felix Mendelssohn's organ concert in St. Thomas Church in Leipzig in 1840, and in letters, diary entries, and articles he repeatedly stated that his aim as an artist was to create a strong bond between a contrapuntal way of thinking and poetic expression. Bach's fugues had become the standard for the craft of composition, and Schumann believed for a time that only his **Fugen über den Namen BACH** would survive him as composer. He was, moreover, certain that the pedal grand piano would endow the piano with entirely new musical possibilities, something which did not prove correct. The first editions of opus 56 and 58 indicate that the works can be performed for three-handed or four-handed piano, but today they belong principally to the organ repertoire of the Romantic period.

Anders E. Dahl opens the CD-recording with **Skizzen für den Pedalflügel**, op. 58 (1845). The work comprises four pieces, which, despite their difference in character, are tied together by a common dance-like motif that repeats itself and is used in all the movements. The form is the three-part Lied form A—B—A. Each of the parts consists of two parts which are repeated. Just like the minuet or scherzo, the individual movements are in $\frac{3}{4}$ time with a middle section (trio) contrasting with the outer parts. Typical techniques used in Schumann's piano pieces, as, for example, the melody moving in parallel sixths in the outer voices, while the middle voices create figurations, illustrates the close connection of these pieces with Schumann's other poetic character pieces. While the piano technique in this work actually has little to do with polyphony, the line back to Bach is all the more prominent in the first of the **Studien für den Pedalflügel**, op. 56. Some of the other movements suggest associations with Mendelssohn, but

as a whole the movements are typical Schumann character pieces of varying poetic content. **Studie V**, for example, is structured like a scherzo and became a prototype for similar character pieces by Max Reger and Louis Vierne.

Arne Eggen (1881-1955) took his organist's degree at the Conservatory of Music in Kristiania in 1905 and composed **Ciaconna** for the organ in 1917. Upon completing the degree in Kristiania he continued his organ studies with St. Thomas cantor Karl Straube in Leipzig. At the same time, he received a solid foundation in music theory and composition at Mendelssohn and Schumann's conservatory, where techniques of Baroque masters were an integral part of the curriculum. The chaconne and passacaglia form was one of the most prevalent types of variation and was so popular among organ students that a countless number of such works for the organ were composed in the first third of the twentieth century.

In Norwegian music history Arne Eggen is first and foremost associated with the oratorio **Kong Olav** (1930) and the opera **Olav Liljekrans** (1931-1940). In the oratorio the archaic features are prominent, while the opera, which incorporates many elements of folk music, can be regarded as a prolongation of Norway's period of National Romanticism. Viewed in this context, **Ciaconna** stands in stark contrast to later developments in Eggen's style. Here we find no typical features of National Romanticism. This monumental work for organ has much in common with the organ works of Max Reger, and yet it is distinctive. Eggen composed **Ciaconna** while he was organist at Bragernes Church in Drammen (1908-1924), and the work demonstrates that he was an organist of some importance who possessed great technical proficiency. Apart from L. M. Lindeman's two significant sets of variations from the nineteenth century, **Ciaconna** must be regarded as the most significant Norwegian work for organ before Arild Sandvold composed his **Introduksjon og Passacaglia** in 1927.

Fartein Valen (1887-1952) was some years younger than Arne Eggen. After completing his organist's degree at the Conservatory of Music in Kristiania in 1909, Valen studied composition with Max Bruch and Carl Leopold Wolf at the Academy of Music in Berlin. The style of his earliest works was heavily influenced by Brahms and the late German Romantic period, but over time it developed in the direction of atonal expressionism.

Following his years in Berlin, Valen felt that he had not mastered his craft well enough to express all he wished to express. For further practice he began transposing all of Bach's 48 preludes and fugues from **Das wohltemperierte Klavier** to other keys. It is perhaps not so odd that from time to time while engaged in the project he dreamed that he received visits and advice from Bach. On one occasion, Bach appeared to be standing in the middle of his bedroom. He went over to a bookshelf, stopped, pointed to a book, then vanished. Valen knew at once which book Bach had pointed to. It was a collection of Bach fugues, and he interpreted this as a sign that he was to compose polyphonic works, not with consonances as Bach had done, but rather based on dissonances. Beginning in 1924 Valen chose to compose in a free polyphonic twelve-tone style. By using the chromatic scale as material for motifs and themes, he believed he could create something new.

Fartein Valen was the child of missionaries and himself deeply religious by nature. This is most evident in his music from the 1930s. He produced among other works ten motets before composing his only two works for organ in 1939, **Preludium og Fuga**, op. 33, followed by **Pastorale**, op. 34.

Valen's musical ideas were often inspired by poems, pictures, and things he experienced in nature. In **Preludium og Fuga** for piano, op. 28, the idea for the staccato motif came from the motion of the waves during a boatripe. **2 Preludier for Piano**, op. 29, was inspired by J. F. Millet's painting "The Sower," as well as by a picture of the disciple Peter walking on water. But though he used such sources of inspiration, Fartein Valen insisted that he did not write program music. The pictures stimulated his imagination, to be sure, but the ideas were developed wholly according to musical principles.

The source of inspiration for his **Pastorale** for organ was El Greco's painting "The Adoration of the Shepherds." Again, this was not a musical portrait, nor was it an interpretation of the subject matter. The musical ideas were triggered instead by the painting's highly compressed mood. **Pastorale** is composed in a musical form which is often associated with Christmas and Jesus' birth, but apart from the characteristic 6/8 time, Valen's work is a contrapuntal masterpiece and a little universe of thematic associations and contexts, guided entirely by

musical effects. A first listening may not reveal all the contrapuntal details, but the listener will discern nevertheless how the music rises and falls with respect to tension or concentration—and here we are using Valen's own words as our point of departure.

Valen first wrote the fugue in **Opus 33**, which is a characteristic example of his increasingly dissonant polyphony. The theme of seven measures consists of four different two-measure motifs based on the chromatic scale in such a way that a sense of key remains elusive. In the polyphonic process the motifs are utilized individually in various ways. Both in **Preludium og Fuge** and in **Pastorale** Valen contents himself with using few dynamic markings and leaves coloring and elaboration to the performer.

The music on this recording is full of contrasts and, from a historical perspective, begins in the 1840s and spans a period of one hundred years. What the composers represented here have in common is that they have used Johann Sebastian Bach as their model. Thus it seems appropriate to conclude this journey from Romanticism to twelve-tone music with a work from the master himself.

In March, 2008, parts of St. Thomas cantor Wilhelm Rust's manuscripts were turned over to the University and State Library of Sachsen-Anhalt in Halle, and it was then that Stephan Blaut and Michael Pacholke discovered that the collection contained a complete copy of Johann Sebastian Bach's choral fantasia on "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält." Until then only a few measures of the work, which is dated to between 1705 and 1710, were known to exist.

This discovery, as well as the high quality of the music, has caused something of a sensation, and over this short period of time the work has been circulated and performed in many parts of the world. The choral lines of this large-scale fantasia are arranged in typical baroque manner in a four-voiced polyphonic movement, in which soprano and bass alternate in presenting the chorale in an ornamented form.

Harald Herresthal
English translation: Jim Skurdall

ANDERS EIDSTEN DAHL

Anders Eidsten Dahl (født 1976) er utdannet kantor ved Norges Musikkhøgskole i 1999 med Terje Winge som lærer. Etter studier med Kåre Nordstoga, avla han i 2001 diplomeksamen i solistisk orgelspill samme sted. I 2003 avsluttet han to års studier med Hans Fagius i solistklassen ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium i København med debutkonserter i København og Oslo.

Anders Eidsten Dahl er ettertraktet som orgelsolist, kammermusiker og cembalist, og har holdt orgelkonserter på festivaler i Tyskland, Russland, Slovakia og Østerrike i tillegg til Norden.

I 2000 var han sammen med trombonisten Marius Hesby finalist i den første Conoco Phillips-konkurransen, og i 2003 ble han tildelt Ticon musikkstipend. Han har kvalifisert seg til flere internasjonale orgelkonkurranser, og i juli 2002 var han finalist i «2. Internationaler Orgelwettbewerb» i Erfurt, Tyskland.

Dahls repertoar spenner fra barokken fram til vår egen tid, med hovedvekt på J. S. Bach og musikk fra den romantiske orgeltradisjonen.

Siden 2001 har Anders Eidsten Dahl vært ansatt som kantor i Bragernes kirke i Drammen, der han i tillegg til å akkompagnere kirkens kor, har det kunstneriske og administrative ansvaret for orgelkonsertseriene i kirken.

www.eidstendahl.no



ANDERS EIDSTEN DAHL

Anders Eidsten Dahl (born 1976) studied with Terje Winge at the Norwegian Academy of Music, where he received a degree in church music in 1999. Following his studies with Kåre Nordstoga, he received his diploma in solo organ performance from the same institution in 2001. In 2003 he completed two years of study with Hans Fagius at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen, where he specialized in solo performance and gave debut concerts in Copenhagen and Oslo.

Anders Eidsten Dahl is much in demand as organ soloist, chamber musician, and harpsichordist, and he has held organ concerts in Germany, Russia, the Slovak Republic, and Austria, as well as Scandinavia.

In 2000 he, together with trombonist Marius Hesby, was finalist in the first ConocoPhillips Competition. In 2003 he was awarded the Ticon music scholarship. He has qualified for a number of major international organ competitions, and in 2002 he was finalist in the "Second International Organ Competition" in Erfurt, Germany.

Dahl's repertoire spans from the Baroque to the music of today, with emphasis on J. S. Bach and organ music from the Romantic period.

Since 2001 Anders Eidsten Dahl has served as cantor of Bragernes Church in Drammen, where, in addition to accompanying the church choir, he has been artistic and administrative director of the church's organ concert series.

www.eidstendahl.no

BRAGERNES CHURCH MAIN ORGAN. CARSTEN LUND 1998.

GREAT (I)

*BORDUN 16', *PRINCIPAL 8', *RØRFLØYTE 8', *SPISSFLØYTE 8',
**OKTAVA 4', NATHORN 4', QUINT 2 2/3', OCTAVA 2', MIXTUR 5 KOR, TROMPET 8'.

POSITIVE (II)

*GEDAKT 8', *SALICIONAL 8', VIOLA 8', PRINCIPAL 4', RØRFLØYTE 4',
BLOKKFLØYTE 2', NASAT 2 2/3' TERTS 1 3/5', SCHARFF 4 KOR, CLARINET 8'

SWELL (III)

*GEDAKT 16', FLÛTE HARMONIQUE 8', **BORDUN 8, GAMBA 8', CÉLESTE 8', FLÛTE OCTAV 4',
OCTAVIN 2', OBOE 8', TROMPET 8', CLAIRON 4'

PEDAL

BORDUN 32', PRINCIPAL 16', **SUBBASS 16', OKTAVBASS 8', *GEDAKTBASS 8',
*OCTAVA 4', BASUN 16', TROMPET 8'.

MANUAL: C - g^{'''}, PEDAL C - f'

COUPLERS: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P

* CLAUDIUS JENSEN 1872.

** J. H. JØRGENSEN 1929.

RECORDED IN BRAGERNES CHURCH, DRAMMEN,
OCTOBER 19/20 2008 AND JANUARY 16/17 2009.

PRODUCER: VEGARD LANDAAS

BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN

EDITING: VEGARD LANDAAS

MASTERING: THOMAS WOLDEN

PHOTO & COVER DESIGN: BLUNDERBUSS.NO

BOOKLET NOTES: HARALD HERRESTHAL

ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL

ASSISTANT TO MR. DAHL: IRINA KHOREVA (1-11, 15)

AND GALINA TRINTSOUKOVA (12, 13, 14)

THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH GENEROUS SUPPORT FROM ART COUNCIL NORWAY.
MANY THANKS ALSO TO LYDIA AND HARALD LYNCHES FOUNDATION AND DRAMMEN KOMMUNE.



DRAMMEN
KOMMUNE



NORSK KULTURRÅD
Arts Council Norway

LAWO

© 2009 LAWO © 2009 LAWO CLASSICS