

JOHANNES
BRAHMS
ORGAN
WORKS
ANDERS
EIDSTEN DAHL



ORGELVERK AV BRAHMS

I motsetning til mange av sine samtidige var ikke Brahms et produkt av konservatoriene. Han beundret Bach, men det var gjennom vennskapet med Robert og Clara Schumann og fiolinisten Joseph Joachim, mens Brahms var tidlig i tyveårene, at han for alvor ble inspirert til å studere kontrapunkt. Dette var en grunnleggende disiplin i konservatoriernes orgelundervisning. Schumann hadde selv undervist ved Mendelssohns konservatorium i Leipzig, og i midten av 1840-årene begynte han og hans begavede kone Clara på egenhånd å studere kontrapunkt og orgelspill på et pedalklaver. Blant verkene som fulgte var Schumanns Sechs Fugen über den Namen B-A-C-H (op. 60) for orgel, samt noen klaverfuger. Tre preludier og fuger av Clara Schumann (opus 16) er kanskje mindre kjent. Etter alt å dømme er de skrevet for klaver, men de ligger samtidig nær orgelets idiomatikk. Særlig nummer tre kunne like gjerne vært tenkt for orgel, med sine lange orgelpunkt og en klassisk, åpen fugert behandling av materialet. Det er bemerkelsesverdig hvordan basslinjene aldri overskrider omfanget på 27 pedaltangenter som er typisk for tyske orgler. Ti år senere, veiledet av de ovennevnte vennene og særlig av Clara Schumann, lærte Brahms seg å spille orgel, og fra tidlig i 1856 fordypet han seg

også i kontrapunktstudier. Han utvekslet og diskuterte øvelser med Joseph Joachim og gikk inn i emnet med en iver han beholdt hele livet.

Ett umiddelbart resultat av dette var tre større orgelverk: Preludium og fuge i a-moll skrevet i klassisk stylus fantasticus, den mer komplekse og innadvendte Fuge i ass-moll, og et år senere, Preludium og fuge i g-moll. Sistnevnte partitur sendte han både til Joseph Joachim og Clara Schumann. Alle tre verk viser hvor overbevisende Brahms hadde tilegnet seg avanserte kontrapunktiske teknikker på relativt kort tid. Det første preludiet er kanskje mindre sofistikert enn de andre to. Det kan minne om Bach i stilen, og er ikke uten interessante aspekter, så som introduksjonen av fugetemaet i fjerde takt av innsatsen i pedal. Dette fugetemaet (A-C-B-A-G#) er en variant av Schumanns Clara-tema (C-B-A-G#-A), bare at siste tone er flyttet til begynnelsen av temaet. Transponert til E-dur får det åpne fugens utvidede, stolte coda, som også har et pianistisk anstrøk. Preludium og fuge i g-moll kunne ha blitt glemt for alltid om den ikke hadde blitt bevart i Claras papirer. Den er skrevet etter lengre tids tekniske studier og vender tilbake til stylus fantasticus på en strammere og mer polert måte. Det litt prangende preludiet, som er blitt beskrevet som pianistisk, er kanskje heller inspirert av de overskuddspregede, retoriske preludiene til Bach og Buxtehude. I fugen kommer det brutte, synkoperte temaet tilbake i stadig nye varianter og leker kortvarig med knappe, underordnede figurer før det

munner ut i en dramatisk nedadgående bevegelse mot en avsluttende akkord i tonika.

Den avdempede Fuge i ass-moll er av et helt annet slag. Opprinnelig var den tilegnet Clara, men ble senere revidert og utgitt i 1864. Den er en mesterlig kontrafuge der svaret på åpningstemaet umiddelbart opptrer i omvendning. De to temaene blir deretter utviklet parallelt. De av skalaens toner som finnes i Brahms' navn, opptrer i rekkefølgen H-B-S-A i hovedtemaet, og på samme måte som Robert Schumann brukte tonene B-A-C-H i noen av sine orgelverk, gjør Brahms også dette. Han transponerer dem ned en ters i andre takt av åpningen, samt i tenorstemmen ved den forsiktige introduksjonen av mottemaet. Selv den uvanlige tonearten kan tolkes symbolsk, for den er identisk med tonearten i tredje sats av Beethovens tolvte klaversonate – satsen med begravellesmarsjen. Det melodiske og varsomt fraserne forløpet gjør at denne unike fugens komplekse kontrapunkt og symbolikk kan være vanskelig å oppdage.

Ved siden av fugeformen eksperimenterer Brahms med kanon og koraler i disse tidlige øvelsene. Det nokså klassiske koralpreludiet over O Traurigkeit, der melodi og basslinje ligger i todelt takt over et akkompagnement i tredelt takt, ble kjent først i 1858, da Brahms gav en kopi av partituret til Clara Schumann. Koralfugen over det samme temaet – også en kontrafuge med melodien i lange toner i pedal – kan

være fra samme periode, men er ikke registrert før i 1873, på et tidspunkt da Brahms igjen arbeidet med kontrapunkt. Brahms tenkte ofte to og to verk i kontrasterende par, men verkene i et par ble ikke alltid fullført samtidig. Disse to koralharmoniseringene ble ikke sett i sammenheng før de ble utgitt samlet i 1882.

Selv om de først ble klargjort for publisering det året Brahms døde, er det belegg for å si at Elf Choralvorspiele, som mange andre sene verk, i alle fall til dels er revisjoner av tidligere skisser. Brahms utga ofte kortere verk i grupper på syv, og av de elleve orgelkoralene er bare de første syv redigert ferdig av komponisten selv. De resterende – antakelig skrevet for å inngå i et sett nummer to – ble oppdaget etter hans død. Den første koralen, Mein Jesu der du mich, er en koralfuge med melodien i pedal. Som fugen over O Traurigkeit er den en Vorimitation-fuge der temaet er utledet av de første tonene i melodien, og de to kan være skrevet i samme periode. I den påfølgende Herzliebster Jesu er det tilsynelatende stilistisk gjengklang av Bach, både av satser fra Orgelbüchlein og i bruken av symbolske motiver som gjentatte, synkoperne nedadgående kvinter i pedal. Igjen anvender Brahms en koral som Bach ofte brukte, O Welt, ich muss dich lassen, i en høytidsstemt sats av forsiktig fraserne åttendedelsfigurer med hyppig skifte av taktart.

Skifte av manualer preger Herzlich tut mich erfreuen, der hvert framtrædende utsagn i melodien blir inn-

ledet med en utvidet Vorimitation i lettere tekstur. Dette blir etterfulgt av en sats som kontrapunktmesig er klassisk, Schmücke dich, for manualer alene. Denne satsen er en trio der diminusjoner i sekstender vever seg forsiktig gjennom de to stemmene som løper under melodien. Selve melodien er syngende og i lange toner. En kort og verdig O wie selig følger. Den er også for manualer alene, kontrasterende i stemning med løpende trioler i akkompagnementet som kan minne om satsen i O Traurigkeit. O Gott, du frommer Gott, en annen Vorimitationkoral, var den siste og lengste i Brahms' opprinnelige sett på syv. Satsen ligger for det meste i manualer, unntatt i den avsluttende frasen, og kjennetegnes av at koralmelodien vandrer fra sopranstemmen til tenorstemmen og tilbake igjen.

De fire siste koralatsene ble funnet etter at Brahms døde og er aldri ferdigstilt for utgivelse av komponisten selv. Trolig var de tenkt som deler av et nytt sett på syv satser, før Brahms' helse forverret seg og hindret ham i å fullføre. Blant de mest verdsatte er den lyriske Es ist ein Ros' entsprungen, der melodien er kunstferdig skjult i melismer. Den er skrevet på to systemer, krever to manualer og kan virke som en tidlig komposisjon. De øvrige tre synes å være skrevet senere. To versjoner i kontrasterende stil av den kjente pasjonskoralen Herzlich tut mich verlangen er sannsynligvis et av Brahms' typiske koralpar. Den første versjonen ser ut til å være den tidligste. Med ornamentert melodi og gjentatte synkoperte utsagn

i pedal vender satsen etter hvert tilbake til stilen fra Orgelbüchlein. Nummer to har lite til felles med noen av de andre satsene, bortsett fra at melodien ligger i pedal. Bare i midtdelen finnes det tydelig kontrapunktisk materiale. Ellers går en gravferds-trommerytme stødig gjennom hele satsen. Den siste orgelkoralen, O Welt, ich muss dich lassen, kan også være et sent verk, og kan ha vært tenkt som motstykke til samme koral som finnes med en ganske annerledes sats i det første settet på syv. I denne siste koralen blir de melodiske motivene bearbeidet i doble ekko, og satsen er alene om å trenge tre manualer, med synkende dynamisk nivå i forhold til hverandre.

Selv om orgelverkene til Brahms ofte har vært oversett, er de viktige i komponistens musikalske utvikling. De er nært knyttet til koralverkene, særlig til koralene med orgelakkompagnement, a cappellamotettene og Ein Deutsches Requiem. I en tid der opera og svulstig klaverspill stadig oftere var å høre i konsertsalene, viser orgelverkene hvor høyt Brahms verdsatte Bach og kontrapunkt. De er også sentrale i forståelsen av hvordan han på mesterlig vis integrerer klassiske elementer i sine ellers romantiske orkester-, instrumental- og vokalverk.

Barbara Owen

THE ORGAN WORKS OF BRAHMS

Unlike many of his contemporaries, Brahms was not a product of one of the conservatories. He was a devotee of Bach, but it was not until he was befriended by Robert and Clara Schumann and the violinist Joseph Joachim in his early twenties that he fully realized the necessity of studying counterpoint, which, with organ music, was an essential part of conservatory curricula. Schumann had taught at Mendelssohn's Leipzig Conservatory, and in the middle 1840s he and his talented wife began their own study of both counterpoint and organ-playing, with the help of a pedal-piano. One result was Robert's Six Fugues on the name of BACH for organ, and some piano fugues. Less well known is a set of three Preludes and Fugues (Opus 16) by Clara, ostensibly for piano, but very organ-like in character. The third of the set in particular, with its long pedal-points and classically open fugal treatment, could well have been originally conceived for the organ, and it is notable that its bass lines never exceed the 27-note pedal compass of German organs. A decade later, under the guidance of these friends, particularly Clara, Brahms too not only began to learn to play the organ, but also, early in 1856, to immerse himself deeply in the study of counterpoint by exchanging and critiquing exer-

cises with Joachim, and he embraced it with an enthusiasm that remained until the end of his life.

One immediate result was three full-scale organ works: a Prelude and Fugue in A Minor of classic stylus fantasticus form, a more complex and introspective Fugue in A-flat Minor, and, a year later, a Prelude and Fugue in G Minor, copies of which he sent to both Joachim and Clara Schumann. These reveal how firmly Brahms had grasped the more complex principles of counterpoint in a relatively short time-span. The first is the less sophisticated, the Prelude being "Bachian" in style, although not without some interesting devices, such as the introduction of the fugue subject in the fourth measure of the pedal entrance. This subject (A-C-B-A-G#) is Robert Schumann's "Clara" theme (C-B-A-G#-A), disguised by the transposition of its last letter to its beginning. Transposed to E Major, it opens the Fugue's extended bravura coda, with its somewhat pianistic flavor. The Prelude and Fugue in G Minor, had it not survived among Clara Schumann's papers, might never have come to light. Written after further study, it reverts to the stylus fantasticus in a tighter and more polished manner. The flashy Prelude, considered pianistic by some, is more accurately a throwback to the showy rhetorical Preludes of Bach and Buxtehude. In the Fugue, the broken, off-the-beat subject constantly reappears in new guises and briefly plays with short secondary figures before culminating in a dramatic descent to the final tonic chord.

The quiet Fugue in A-flat Minor is in a different category entirely. Originally inscribed to Clara, it was later revised for publication in 1864. It is a masterful counterfugue, the answer to the opening subject appearing immediately in inversion, two countersubjects being similarly treated. The scale letters of Brahms's name rearranged as H-B-S-A appear in the main subject, and, as Robert Schumann employed the letters B-A-C-H in some organ works, so does Brahms, transposing them down a third in the second measure of the opening, and in the tenor at the quiet beginning of first countersubject. Even the unusual key seems symbolic, for it is that of the third "funeral march" movement of Beethoven's 12th piano sonata. Yet contrapuntal and symbolic complexity is scarcely apparent in the melodic and carefully phrased flow of this unique fugue.

Along with fugues, Brahms records experiments with canons and chorales in his early exercises. The rather classical chorale prelude on O Traurigkeit, its melody and bass line flowing in duple time over an accompaniment in triple time, first came to light in 1858, when Brahms gave a copy of it to Clara Schumann. The chorale fugue on the same theme – another counterfugue, with the melody in long notes in the pedal – may have had its inception in the same period, but is not recorded until 1873, at a time when Brahms was again experimenting with counterpoint. Brahms often composed things in contrasting pairs, not always at the same time, and the two chorale settings

were not united until they were published together in 1882.

Although not prepared for publication until the year of Brahms's death, there is evidence that, like many other late works, the Eleven Chorale Preludes were, at least in part, revisions of earlier sketches. Brahms often published smaller works in sets of seven, and of the eleven, only the first seven were actually fully edited by him, the remainder – presumably intended for a second set – having been found after his death. The first, Mein Jesu der du mich, is a chorale fugue with the melody in the pedal. Like the O Traurigkeit fugue, it is a vorimitation fugue, having a subject derived from the opening notes of the melody, and it perhaps originated in the same period. Herzliebster Jesu, which follows, seems to stylistically echo some of Bach's Orgelbüchlein settings, and in the use of symbolic motifs such as the frequent off-the-beat descending fifths in the pedal. Brahms again utilizes a chorale often used by Bach, O Welt, ich muss dich lassen, in a serene setting of carefully phrased 8th-note figuration distinguished by frequent time signatures changes.

Manual changes characterize Herzlich tut mich erfreuen, in which each rather strong statement of the melody is preceded by an extended vorimitation introduction of lighter texture. This is followed by the contrapuntally classical Schmücke dich for manual only, a trio in which 16th-note diminution unobtru-

sively weaves through the two moving parts that underlie the singing long-note melody. A short and serene *O wie selig* follows, contrasting in mood with flowing accompanimental triplets reminiscent of *O Traurigkeit*, and also for manual only. *O Gott, du frommer Gott*, another vorimitation prelude, was the last of Brahms's original group of seven, and is the longest in the set. Mostly for manuals save in the final phrase, it is distinguished by the migration of the chorale's phrases from soprano to tenor and back again.

The four final chorale settings, found after Brahms's death and never edited for publication by him, were probably the beginning of a second set of seven, which his rapidly declining health prohibited him from completing. One of the best loved, the lyrical *Es ist ein Ros' entsprungen*, in which the melody is artfully hidden in melisma, is written on two staves and requires two gently-registered manuals; it could well be an early composition. The remaining three appear to be later compositions, however. Two settings of the familiar "Passion Chorale," *Herzlich tut mich verlangen* are seemingly one of Brahms's intentional pairings in contrasting styles. The first, with its repeated off-the-beat pedal utterances and ornamented melody, reverts to the *Orgelbüchlein* style and would seem the earliest; the second, beyond having the melody in the pedal, has little in common with any of the other settings. Only in the middle section does one find any overt contrapuntalism, but for the

rest the steady beat of the funeral drum is inescapable. The final prelude, *O Welt, ich muss dich lassen*, could also be a later work, and may have been conceived as a pairing with this chorale's quite different setting in the first set of seven. With its "double echo" treatment of the melody statements, it is the only one requiring three manuals of descending dynamic levels.

Brahms's organ works, although often overlooked, represent an important aspect of the composer's overall musical development, and have a strong correlative link to his choral works, particularly those with organ accompaniment, the unaccompanied motets, and the *Deutsches Requiem*. In an age when opera and pianistic bombast were becoming increasingly ascendant in the concert halls, they epitomize his lifelong devotion to Bach and to counterpoint, and his masterful integration of this classic element into so many aspects of his otherwise thoroughly Romantic orchestral, instrumental and vocal compositions throughout his entire career.

Barbara Owen



ANDERS EIDSTEN DAHL

ORGEL/ORGAN

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 ConocoPhillips-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.

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

RECORDED IN BRAGERNES CHURCH, DRAMMEN,
OCTOBER 03/04 2010 AND NOVEMBER 19/20 2010.

PRODUCER:

VEGARD LANDAAS

BALANCE ENGINEER:

THOMAS WOLDEN

EDITING:

VEGARD LANDAAS

MASTERING:

THOMAS WOLDEN

COVER PHOTO & COVER DESIGN:

BLUNDERBUSS.NO

ARTIST PHOTO:

MODEL DAY

BOOKLET NOTES:

BARBARA OWEN

NORWEGIAN TRANSLATION:

HILD BORCHGREVINK

ASSISTANT TO MR. DAHL:

ARE ALUND AND MARTINE BÆVER LARSEN

*THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE
WITH GENEROUS SUPPORT FROM FOND FOR
UTØVENDE KUNSTNERE (FFUK) AND MFOS
VEDERLAGSFOND. MANY THANKS ALSO TO LYDIA
AND HARALD LYNCHES FOUNDATION.*

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' ***MIXTURE III

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

* CLAUS JENSEN 1872.

** J. H. JØRGENSEN 1929.

***C. LUND 2009

BRAGERNES CHURCH CHANCEL ORGAN.
CARSTEN LUND 2009.

GREAT (I)

PRINCIPAL 8', RØRFLØYTE 8', OCTAVA 4', NASAT 2 2/3',
OCTAVA 2', MIXTUR III

SWELL (II)

GAMBA 8', GEDAKT 8', GEMSHORN 4', NATHORN 2', DULCIAN 8'

PEDAL:

SUBBAS 16'

COUPLERS: II/I, II/II16', I/P, II/P

LAWO
CLASSICS

© 2011 LAWO © 2011 LAWO CLASSICS
www.lawo.no

JOHANNES BRAHMS ORGAN WORKS

ANDERS EIDSTEN DAHL –
BRAGERNES CHURCH MAIN ORGAN
& CHANCEL ORGAN **

*EDITIONS: G. Henle Verlag, München: Johannes Brahms:
Werke für Orgel. (George S. Bozarth). Furore Edition:
Clara Schumann: Praeludium und Fuge d-Moll, op. 16
Nr. 3. (J. Dorfmueller)*

JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)

1. Präludium und Fuge in a-moll,
WoO 9 – Präludium | 01:58
2. Präludium und Fuge in a-moll,
WoO 9 – Fuge | 04:09
3. Präludium und Fuge in g-moll,
WoO 10 – Präludium | 03:14
4. Präludium und Fuge in g-moll,
WoO 10 – Fuge | 04:16
5. Fuge in as-moll,
WoO 8 | 07:16
6. Choralvorspiel und Fuge über “O Traurigkeit,
o Herzeleid”, WoO 7 – Choralvorspiel ** | 01:56
7. Choralvorspiel und Fuge über “O Traurigkeit,
o Herzeleid”, WoO 7 – Fuge ** | 04:51

CLARA SCHUMANN (1819-1896)

8. Prelude and Fuge for Organ op.16,
no. 3 Prelude ** | 02:35
9. Prelude and Fuge for Organ op.16,
no. 3 Fuge ** | 03:32

JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)

ELF CHORALVORSPIELE, OP. 122

10. Nr. 1 Mein Jesu, der du mich | 04:17
11. Nr. 2 Herzliebster Jesu | 02:40
12. Nr. 3 O Welt, ich muß dich lassen | 02:33
13. Nr. 4 Herzlich tut mich erfreuen | 01:57
14. Nr. 5 Schmücke dich, o liebe Seele | 03:00
15. Nr. 6 O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen | 01:35
16. Nr. 7 O Gott, du frommer Gott | 03:30
17. Nr. 8 Es ist ein Ros' entsprungen | 02:26
18. Nr. 9 Herzlich tut mich verlangen | 02:07
19. Nr. 10 Herzlich tut mich verlangen | 03:00
20. Nr. 11 O Welt, ich muß dich lassen | 03:13