

KJELL HABBESTAD

Gaudeamus

HARALD RISE
ORGAN

01 GAUDEAMUS, op. 79 (08:22)

INTRODUCTION & PASSACAGLIA, op. 18

02 I Introduction (03:59)

03 II Passacaglia (05:37)

04 III Thema fugatum (04:12)

05 IV Chorale (02:05)

06 A SOLIS ORTUS CARDINE, op. 78 (05:24)

07 ORGELKORAL:

Høyr kor kyrkjeklokka lokkar (02:41)

ORGELSUITE, op. 22b

08 I Prologus (01:18)

09 II Paradisus (02:48)

10 III Apostasia (01:05)

11 IV Sofar (01:42)

12 V Elegia (04:19)

13 VI Promissio (02:01)

14 VII Yobel (02:34)

15 VIII Vigilatio (02:10)

16 IX Iubilatio (02:26)

17 FANFARE OG BLUES, op. 57 (05:05)

18 ALLMAKTS GUD OG KJÆRLEIKS FADER (04:36)

RECORDED AT BERGEN CATHEDRAL
APRIL 4-6 2011

PRODUCER:
KJELL HABBESTAD

BALANCE ENGINEER:
TROND KJELSÅS

CONSOLE ASSISTANT:
PER INGE HOVE

DIGITAL EDITING:
HARALD RISE

MASTERING:
THOMAS WOLDEN

ORGAN PHOTOGRAPHS,
COVER DESIGN & ILLUSTRATION:
BLUNDERBUSS/ANNA-JULIA GRANBERG

BOOKLET NOTES:
KJELL HABBESTAD/OLAF EGGESTAD

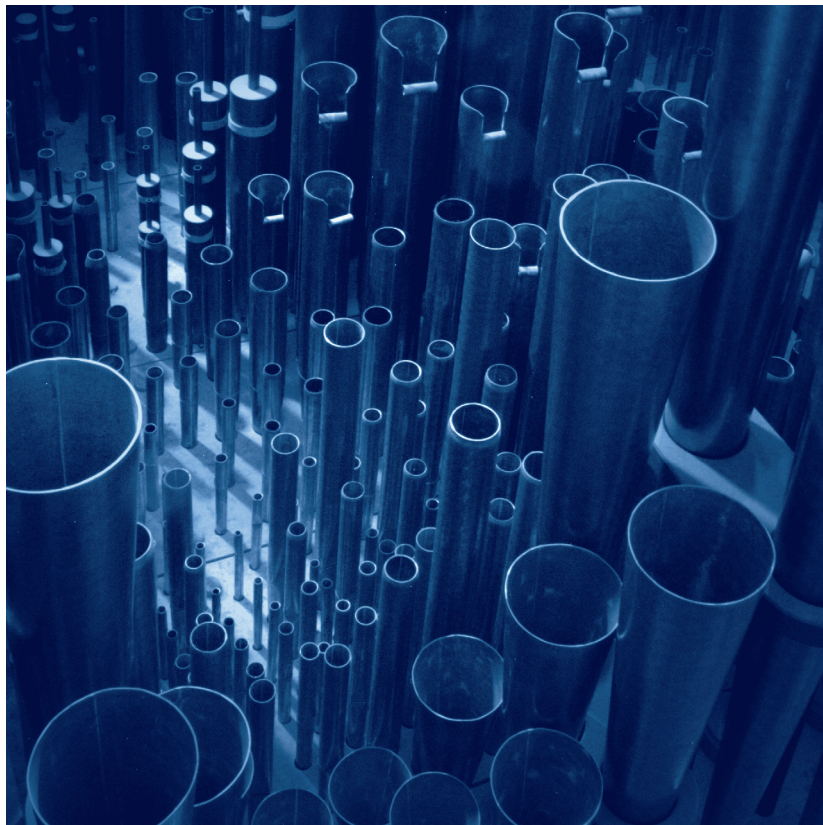
ENGLISH TRANSLATION:
WILLIAM H. HALVERSON

LAWO
CLASSICS

© 2012 LAWØ © 2012 LAWØ CLASSICS
www.lawo.no

KJELL HABBESTAD
Gaudeamus

HARALD RISE
ORGAN



OM KOMPOSISJONANE

Gaudeamus (omnes in Domino), op. 79 (2007) vart tinga av Nidaros og Vår Frue menighet ved dåverande kantor professor Harald Rise. Høvet var gjenopninga og vigslinga av den 800 år gamle, nyrestaurerte Vår Frue Kirke, der det 85 år gamle W. Sauer-orgelet òg var gjennomgåande renover. Sidan verket var skrive som ei hylling til Maria møy, 'Vår Frue', tyktest det høvande å ta utgangspunkt i ein Maria-sekvens; introitusmelodien til 15. august i romarkyrkja: *Diem festum celebrantes sub honore Mariæ Virginis*. Opningsintervallet i sekvensen, ein rein kvint, omkransa av stor og liten sekund på kvar si side, er 'grunnstein' og innbyd til bitonalitet, mediant samband og spegelharmonikk i den harmoniske drakten. Verket utgjør ein klangleik over dei ulike sekvens-

fragment, men eig òg programmatisk idear, som t.d. oppgåande trompetsignal under Maria himmelfart. Verket tek vidare sikte på å presentera så mange stemmer, verk og kombinasjonar i orgelet som råd.

Harald Rise framførte verket på det nyrestaurerte orgelet, og verket vart seinare produsert av og sendt i NRK TV.

Introduction & Passacaglia, op. 18 (1987) vart tinga av Fartein Valen-dagane i høve komponistens 100-årsjubileum i 1987, og urframført i Vår Frelses kirke i Haugesund av Stein Johannes Kolnes.

I dette verket har eg nytta hovudtemaet og kontrapunktet frå Fartein Valens *Fiolinkonsert* op. 37. Kontrapunktet er hovudingrediensen i *Introduction* der motivet fritt vert handsama på toccataliknande vis, medan fiolinkonsertens hovudtema vert brukt som passacagliatema.

Tolvtoneteknikk er ikkje nytta her, tvert om er tolvtonetemaet henta inn i ein tonal, kromatisk fallande harmonisk struktur, med rom for element som kan minna om både Wagner, Reger og til tider Gershwin. Valens komposisjon framstår fylgjeleg som meir 'modernistisk' enn min.

Passacaglia-satsen er formmessig bygd over Bachs *Orgelpassacaglia i c-moll*, både med omsyn til antal temainnsatsar, tonale plan, stemmer og register. *Passacaglia* inkluderer òg ei 5-stemmig *Thema fugatum* (som hjå Bach). Vidare finst det somme innslag i *Passacaglia* som ikkje følgjer Bachs mønster, nemlig ein del solokadensar som direkte siterer avsnitt frå fiolinkonserten, samt ein avsluttande koral som òg hentar sin idé derifrå. Sørgjande over sin unge slektning, Arne, som døydd tre år tidlegare, avslutta Fartein Valen fiolinkonserten med koralen *Jesus, er mitt håp min trøst (Jesu meine Zuversicht)* (Berlin 1653/Johann Crüger). Koralen er hjå Valen attgjeven i 'flat' rytmisk utforming, som vanleg var i barokken og i den reformerte salmesongstradisjonen. Som færebilletet har eg valt å avslutta med same koral, men i Crügers opphavlege rytmiske form. Cantus firmus er lagd i tenor, mot passacagliatemaet i bass, kontrapunktet i høgre hand.

Etterordet i noten er dette: «*Valen est terra firma, ego tantum insula fluctuans*» (Valen er det trygge fastlandet, eg er berre ei drivande øy). I tillegg til min grenselause vørndnad for

Valens musikk, har dette sjølv-sagt også dobbel botn sidan han ein god del av livet var busett på slektsgarden i Valevåg, medan min føde- og oppvekststad er naboøya utanfor, Bømlo. —

Orgelkoral over den norske folketonen *Høyr kor kyrkjeokkka lokkar* (1976) er (med unntak av eit tidleg korstykkje og nokre songar) min fyrste komposisjon (og utan opusnummer). Orgelkoralen, som vart skriven som inngangsmarsj til mitt eige brudlaup, eksperimenterte med ein kromatisk harmonikktype som dannar estetisk utgangspunkt for mange seinare verk. 'Klokkeklangen' over cantus firmus i pedal er eit sentralt element som bidrar til den særlege harmoniske dâm.

A solis ortus cardine, op. 78 (2006) vart tinga av Oslo Internasjonale Kirkemusikkfestival i 2006. Hymnen *Paeon Alphabeticus de Christo* eller *A solis ortus cardine* som den heiter, etter fyrste verselina, er i romarkyrkja hymne for laudes på Juledag. Den vart skriven av Caelius Sedulius på 400-talet. Versemålet er 8-8-8-8 og hymnen går i 3. kyrkjetone (frygisk).

Det finst eit utal omsetjingar av hymnen. På tysk heiter

den: *Christum wir sollen loben schon*, på engelsk: *From Lands That See the Sun Arise*, på norsk: *Der sola renn i himmelrand* (omsett av Arve Brunvoll). Teksten omhandlar Kristi fødsel ved Maria møy, han som skapte verda med velde, men kjem ned i ein tenars skapnad og vil berga menneskeætt.

I Norsk Salmebok (NoS) er hymnen, grunna fokuseringa på Maria, ikkje plassert på Juledag, men som førsteoppslag på Maria Bodskapsdag. Like fullt har den nok diverre forblitt ukjend i dei fleste kyrkjelydar kringom i landet.

Det finst ein heil del orgel- og korverk over dette gregorianske motivet (bl.a. av Bach, Hassler, Praetorius, Walter og Böhm). Mitt 'postludium' over det same føyer seg soleis inn i rekkja, men vonleg med eit nytt musikalsk ljøs over «bebudelsen» som resulterte i julemysteriet.

Orgelsuite, op. 22b (1989) utgjer konsertversjonen av det liturgiske dramaet *Yobel* som vart komponert til Bremnes kyrkje si vigsling av det nye Frobenius-orgelet i 1989. *Yobel*, det hebraiske opphavsordet til vårt *jubel*, refererer eigentleg til lyden av *sofar* (horn av ein vér), og yobel

tyder støt i horn, alarm, basun. Hornet er framleis nytta til rituell trompetering ved dei ulike høgtider i synagoga. Det hebraiske namnet for jubelåret er *senat ha-yobel*, eller berre *Yobel*. Jubelåret fekk sitt namn avdi opninga skulle markerast ved hornblåsing (yobel). Etter sju sabbatsår (sju gonger sju år) fylgde jubelåret, som det femtiande.

Jubelår på mange plan. I 1939 vart eit orgel innvigd til Bremnes-kyrkja. Det var bygt av firmaet J. H. Jørgensen i Oslo, og hadde 14 stemmer. I 1989, 50 år etter(!) vart eit nytt orgel innvigd i Bremnes-kyrkja. Det var bygt av firmaet Frobenius Th & Søn frå Danmark og hadde 33 stemmer. 50-årsamantreffet, men òg jubelen, lyden av horn eller orgelpiper vart utgangspunkt for verket.

Verket *Yobel*, eller *Orgelsuite*, nyttar tre kjelder: *Ductia* (anon. 13. århundre), *Delfisk hymne til Apollon* (138 f. Kr.) og *Iubilare Deo, universa terra* (gregoriansk sekvens frå romarmessa). *Ductia* (av latin *ductus*, samanheng) er ei instrumentaform med dansepreg frå 1200-talet. Her får *ductia* representera den reine, enkle og gudgjevne tilstanden i Edens hage før syndefallet får samanhengen til å rakna. *Ductia* er presentert i

satsen *Prologus* og deretter sirt og variert i satsane *Paradisus* og *Sofar*. Deretter vert den referert til i tilbakeskodande og lengtande samanheng i *Vigilia*, *Elegia* og *Meditatio*.

Delfisk hymne til Apollon er ei av to bevarte fragment med antikk musikk funnen innrissa på minnesteinar i Delphi. Sitaet som her er nytta byggjer på den oppføringspraksis spanske Gregorio Paniagua presenterer med ensemblet Atrium Musicae de Madrid i LP-plateutgjevinga *Musique de la Grèce antique* (Harmonia Mundi, Paris 1978). Hymnen, som her er presentert i satsen *Apostasia*, og deretter som utgangspunkt for satsen *Sofar*, skildrar folkets fråfall frå guddomen.

Iubilare Deo, universa terra (Salme 66,1) — Lat hyllingsrop (jubel) lyda for Gud, all jorda er i romarmessa introitustekst til 3. sundag etter påske, og denne sundagen har soleis fått namnet *Iubilare*. Sekvensen vert i dette verket referert til i satsane *Promissio* og *Iubilatio*.

Dei åtte satsane etter *Prologus* er variasjonar anten av opphavsmaterialet eller av variasjonen. Satsane avspeglar ulike orgelhistoriske tradisjonar og skular (fransk, tysk, italiensk

og engelsk barokk, romantikk og impresjonisme), dels for å samla ulike trådar og gje ein notidig kommentar, dels for å presentera det nye orgelet gjennom så mange innfallsvinklar og klangkombinasjonar som mogleg.

Fanfare og blues, op. 57 (1999) vart tinga av Noregs musikkhøgskule til Bjørn F. Boysens avgang som rektor same år. Verket, som har undertittelen *Boyseniana*, opnar på tonane **B** som i **Bj**ørn, **F** som i **F**ougner og **B** som i **Bo**ysen (eventuell likskap med andre verk frå litteraturen er heilt utilisikta...).

Etternamnet Boysen er deretter lagt ut slik: **B**, **o** (ein halv o = c, altså ein halvnotes cl), **y** liknar ganske mykje på ein åttendels pause, **s** = ess, **e** = e, **n** = den ukjende; som er lengst mogleg vekk frå c, og då vert det fiss). Heile verket byggjer altså på denne tonerekka: **B - c - ess - e - fiss - g** (g er innlånt for å fylla skalaen).

Sjølv om fanfaremusikk er på sin plass ved avslutninga av ein rejningsperiode, høyrer der òg ein viss porsjon vemod med, di-for blues — som òg er motivert i det faktum at Boysen sjølv frå tid til anna har framstått som

ein habil jazzpianist. Harmonisk materiale i blues'en tek utgangspunkt i to akkordar som er utleia av same skalarekkje.

Allmakts Gud og kjærleiks Fader utan opusnummer (2005) (eller *Wachet auf, ruft uns die Stimme/Sions vekter hever ræsten*) er ein brudlaupsmarsj skriven i høve brudlaupet til dotter Ingvild og svigerson Trond Kjelsås, i juli 2005. Den vart òg framført i brudlaupet til son Erlend og hans Johanne Remsøy i 2008. Brudlaupsmarsjen drag alle vekslar på *Toccata* frå Charles-Marie Widors *Symphonie pour orgue No. 5* når det gjeld arrangement og layout, men har altså fått si eiga utforming og retning med den store *Wachet auf*-cantus firmus i pedal.

Ulikt Widors *Toccata* har stykket elles eit mediterande mellomparti med koralen presentert i mollversjon i ein enklare omgjevnad, før første del vert repetert ganske eins.

Kjell Habbestad

COMPOSER'S COMMENTS REGARDING THE COMPOSITIONS

Gaudeamus (omnes in Domino), op. 79 (2007) was commissioned by Nidaros and Vår Frue (Our Lady) congregation on the recommendation of Professor Harald Rise, who at that time was cantor of the church. The occasion was the reopening and dedication of the newly restored 800-year-old Vår Frue Church, where the 85-year-old W. Sauer organ was also undergoing renovation. Since the work was written as a paeon to the Virgin Mary —Our Lady— it seemed fitting to use a St. Mary sequence as a starting-point. I chose the introit melody prescribed for August 15 in the Roman Catholic Church: *Diem festum celebrantes sub honore Mariae Virginis*.

The opening interval in the sequence — a perfect fifth preceded by a major second and followed by a minor second — is the 'cornerstone' and an invitation to bitonality, mediant connections, and mirror harmonies in the harmonic fabric. The work

constitutes a tonal romp over the various sequence fragments, but it also incorporates programmatic ideas — for example the ascending trumpet sounds during Mary's ascension. The work also attempts to demonstrate the versatility of the organ by presenting a variety of stops, divisions and combinations.

Harald Rise premiered the work on the restored organ, and it was later broadcast on Norwegian national television (NRK).

Introduction & Passacaglia, op. 18 (1987), was commissioned by *Fartein Valen-dagane* —an organization dedicated to preserving the memory of Norwegian composer Fartein Valen — in connection with the celebration of the centennial of the composer's birth. It was premiered in Vår Frelzers (Our Saviour's) church in Haugesund by Stein Johannes Kolnes.

In this work I have used the principal theme and the counterpoint from Fartein Valen's *Violin Concerto*, op. 37. The counterpoint is the main ingredient in *Introduction*, where the motive is freely handled in a toccata-like manner, while the principal theme of the concerto is used as the passacaglia theme.

The twelve-tone technique is not used in the present work. Rather, the twelve-tone theme is incorporated in a tonal, chromatically descending harmonic structure, with room for elements that may remind one of Wagner, Reger, and occasionally Gershwin. It follows that Valen's piece is more 'modernistic' than the present handling of his material.

With respect to form, the *Passacaglia* movement follows the pattern of Bach's *Organ Passacaglia in C Minor* in the number of iterations of the theme, tonal levels, stops and registers. My *Passacaglia* also includes a 5-voice *Thema fugatum* (as does Bach's). There are also some elements in my work that do not follow Bach's pattern, namely a number of solo cadenzas that directly quote passages from Valen's violin concerto as well as a concluding chorale that is derived from the same source. Grieving over his young relative, Arne, who had died three years earlier, Fartein Valen concluded the violin concerto with the chorale *Jesus Christ, My Sure Defence* (*Jesu meine Zuversicht*) (Berlin 1653/Johann Crüger). In Valen's composition the chorale is presented in a 'flat' rhythmic

version, which was customary in the Baroque era and in the Reformed hymn tradition. I have chosen to conclude my piece with the same chorale, but in Crüger's original rhythmic form. The *cantus firmus* is assigned to the tenor, with the passacaglia theme in the bass and the counterpoint in the right hand.

The postscript in the score is this: "Valen est terra firma, ego tantum insula fluctuans" (Valen is the secure mainland, I am only a drifting island.) In addition to expressing my boundless esteem for his music, this motto also has an obvious double meaning, for Valen spent much of his life on the family farm at Valevåg whereas I was born and raised on the nearby island of Bømlo. —

Organ Chorale on the Norwegian folk tune *Høy kor kyrkje-klokka lokkar* (Hear how the church-bell is ringing) (1976) is — except for a very early choir piece and some songs — my first composition. It has not been given an opus number. Written to serve as a processional march at my own wedding, the composition experiments with a chromatic type of harmony that marks the esthetic starting-

point for many later works. The 'church-bell' over the *cantus firmus* in the pedal is a central element that contributes to the unique harmonic colour.

A solis ortus cardine, op. 78, (2006) was commissioned by the Oslo International Church Music Festival in 2006. The hymn *Paeon Alphabeticus de Christo*, also called *A solis ortus cardine* after the first line of the text, is used in the Roman Catholic Church as a hymn for *laudes* on Christmas Day. It was written by Caelius Sedulius during the fifth century AD. The metric pattern is 8-8-8-8 and the hymn is written in the third church mode (Phrygian).

The hymn has been used in countless translations. In German it is called *Christum wir sollen loben schon*, in English *From Lands that See the Sun Arise*, and in Norwegian *Der sola renn i himmelrand* (translated by Arve Brunvoll). The text deals with the birth by the Virgin Mary of Christ, who created the world in majesty but assumed the form of a servant to rescue humankind.

In the Norwegian Hymnal (Norsk Salmebok) the hymn, because of its focus on Mary, is

not placed with the hymns to be sung on Christmas Day but rather with those associated with Annunciation Day. Nonetheless, it has unfortunately remained unknown in most congregations throughout Norway.

A number of compositions based on this Gregorian motive have been created, including works by Bach, Hassler, Praetorius, Walter and Böhm. Thus the present postludium is another in a long series, but hopefully one that casts a new musical light on "the annunciation" that led to the mystery of Christmas.

Orgelsuite (Organ Suite), op. 22b (1989), constitutes the concert version of the liturgical drama *Yobel*, which was composed in connection with the dedication of the new Frobenius organ in Bremnes Church in 1989. *Yobel*, the Hebrew root of such English words as *jubilation* and *jubilee*, really refers to the sound of the *shofar* (ram's horn), and *yobel* signifies the blowing of horn and trumpet to sound a warning. The horn is still used for ritual trumpeting on various holy days in the synagogue. The Hebrew name for the year of jubilee is *senat ha-yobel*, or just *yobel*. The year of jubilee got

its name from the fact that the opening was supposed to be marked by the blowing of the horn (yobel). After seven sabbath years (seven times seven years) followed the year of jubilee, the fiftieth year.

The work incorporates the concept of the year of jubilee at many levels. In 1939 an organ was dedicated in Bremnes Church. It was built by the Oslo firm J. H. Jørgensen and had 14 ranks. In 1989 — fifty years later! — a new organ was dedicated in Bremnes Church. It was built by the firm Frobenius Th & Søn of Denmark and had 33 ranks. The fifty-year coincidence, but also the jubilee — the sound of horn or organ pipes — became the starting-point for the work.

Yobel, or *Organ Suite*, employs three sources: *Ductia* (anonymous, 13th century), *Delphic Hymn to Apollo* (138 B.C.), and *Iubilare Deo, universa terra* (Gregorian sequence from the Roman mass). *Ductia* (from the Latin *ductus*, connection) is a dance-like instrumental form dating from the thirteenth century A.D. Here *ductia* represents the original innocence of God's creation in the Garden of Eden, before sin causes the unraveling of the connectedness. *Ductia* is

presented in *Prologus* and later is cited and varied in the movements titled *Paradisus* and *Sofar*. Still later it is referred to retrospectively and contemplated with longing in *Vigilatio*, *Elegia*, and *Meditatio*.

Delphic Hymn to Apollo is one of two preserved fragments of ancient music found inscribed on monuments in Delphi. The present quotation builds on the performance practice presented by Spaniard Gregorio Paniagua with the ensemble Atrium Musicae de Madrid in the recording *Musique de la Grèce antique* (Harmonia Mundi, Paris 1978). The hymn, which is presented here in the movement called *Apostasia* — and later as the starting-point for the *Sofar* movement — depicts mankind's fall from divine favor.

Iubilare Deo, universa terra (Psalms 66:1) *Make a joyful noise unto God, all the earth* is used in the Roman Catholic Church as the introit text on the third Sunday after Easter, as a consequence of which this Sunday has received the name *Jubilare*. In the present work the sequence is referred to in the movements titled *Promissio* and *Iubilatio*.

The eight movements following *Prologus* are variations

either of the original material or of the variation. They reflect various organ traditions and schools (French, German, Italian and English Baroque, Romanticism, Impressionism), partly in order to gather various threads and give a contemporary commentary on them, partly to present the new organ through as many perspectives and sound combinations as possible.

Fanfare og blues (Fanfare and Blues), op. 57 (1999) was commissioned by the Norwegian Academy of Music to mark the retirement of Bjørn F. Boysen as president of the academy. The work, which has the subtitle *Boyseniana*, opens on the notes **B-flat** (for **Bj**ørn), **F** (for **F**ougner), and **B-flat** (for **B**oyesen). The surname Boysen is then spelled out musically (taking a few liberties along the way to deal with the inconvenient fact that several letters in the name do not have obvious equivalents in the tonal scale). The result is a tonal sequence on which the whole composition is built: **B-flat** – **c** – **e-flat** – **e** – **f-sharp** – **g**.

Although fanfare music is appropriate to mark the conclusion of a reign, such an occasion is also tinged with melancholy.

Hence the use of blues — which is also motivated by the fact that Boysen himself has from time to time performed as a competent jazz pianist. The harmonic material in the blues movement builds on two chords that are derived from the same tonal row.

Allmakts Gud og kjærleiks Fader (Mighty God and loving Father) (2005) (or *Wake, Awake, for Night is Flying*), is a bridal march written for the wedding of my daughter Ingvild and son-in-law Trond Kjelsås in 2005. It was also played at the wedding of my son Erlend and his bride Johanne Remsøy in 2008. The composition follows the pattern of the *Toccata* in Charles-Marie Widor's *Symphony for Organ No. 5* with respect to arrangement and layout, but it acquires its own structural direction through the use of the great *Wake, Awake-cantus firmus* in the pedal.

Unlike Widor's *Toccata*, the piece also has a meditative middle movement where the chorale is presented in minor in a simpler harmonic garb before the first part is repeated more or less unaltered.

Kjell Habbestad



TEMPELLEKEN: EN RETORIKER GÅR I LAND

ET RESEPSJONSESSAY OM KJELL HABBESTADS ORGELVERKER

«Man må ha mot til å være barn av sin egen tid. For Gud er det ingen tidsforskjell. Gud er evig. Og man har lov til å være menneske.» Fartein Valen er allerede en blindpassasjer komponisten nær sagt i hemmelighet har betalt for i ett av de verkene han presenterer med denne utgivelsen. Han er nemlig reisende ombord på Kjell Habbestads eget skip, som inspirasjonskilde og temagrunnlag i *Introduction & Passacaglia* (1987). Den hyppig siterte uttalelsen, som stammer fra et intervju Dagbladet gjorde med Valen i april 1951, vil jeg hevde kunne ha stått som en overskrift over samtlige av komposisjonene på CDen. Eller ret-

tere som en undertekst i dem, en tekst som spirer og vokser frem etter hvert som orgelets overdådige utsagn ruller over ørets nervefibrer som et klanglig monsunregn.

Hvilke fartøy er Habbestads skip? — kunne vi spørre, om vi skulle fortsette å oppholde oss en smule ved dette bildet. Så langt har jeg ikke opplyst annet enn at av dem har plass til en Fartein Valen — uten å synke. Metaforen får meg til å minnes mitt første ordentlige møte med den allsidige bømblingen. Jeg hadde ansvaret for et festivalprogram og kom på å ville sette opp den musikalske fabelen *Noahs draum* i en kirke i Stavanger. Skuta ble den gang skjøttet og seilt av et dugelig mannskap lokale jazzmusikere. Og som man skjønner er det en viss avstand mellom «fartøy Valen» og Noahs ark. I hvert fall i formspråk. Mitt foreløpige hovedpoeng er imidlertid at Habbestad er en kløpper til å snekre skip til de forskjellige anledninger og av et hvilket som helst materiale og med en hvilken som helst teknikk. Hans kompositoriske og satstekniske repertoar er formidabelt. På sitt festligste, og det er han — for å si det som det er — ikke så rent

sjelden, er han en hardangersk brudeferd. Han stiller mer enn gjerne opp og leverer en splitter ny færing på oppfordring: sunnhordlandsk eller nordnorsk om så er, nyduftende av tjære og et fribord malt i jubelgrønt eller karmosinrødt. Faktisk er to av stykkene på CDen brudeferder, eller mer nøyaktig; to av dem har fått lov til å bistå hele tre bryllup: *Orgelkoral over den norske folketonen «Høyr kor kyrkjelokka lokkar»* (1976) til hans eget, *Allmakts Gud og kjærleiks Fader* (2005) til to av hans barns.

FIGURLÆRE SOM FIGURENES LÆRDOM

Liksom komponisten Habbestad røper og reflekterer at han er barn av sin tid, er også disse orgelverkene avkom av Habbestad. Og de er kommet til stort sett i to omganger: Man finner én klasse i annen halvpart av 80-tallet og en annen rundt midten av det første tiåret i det nye årtusen. Til side for disse står *Orgelkoral*, komponistens aller første verk, og den mangetydige, musikalsk småfreakke og underfundige *Fanfare og blues* (1999), skrevet i anledning en organistkollegas avgang som rektor ved Norges

musikkhøgskole. Trass i at verkene slik grupperer seg ganske klart i to generasjoner, er det få generasjonsegne trekk ved dem. Visse mønstre av affiniteter lar seg likevel etterspore, men her må også orgelverkene settes inn i en kontekst av komponistens øvrige svært omfattende produksjon for mange ulike instrumentarier og i et mangfold av former og sjangre. Tallmessig finner vi en overvekt av korverker, og føyes verker med vokalstemme og tekst til de rene korverkene, oppdager en fort at komponisten knapt preges av noen angst for det skrevne og sunge ord. Dette knytter ham ved første øyekast ikke bare på det funksjonelle nivå til en kirkemusikalsk praksis, men også til en tid der musikken primært skulle understøtte ordet. Altså før de romantiske ideene om absolutt musikk begynte å oversvømme Europa inn på 1800-tallet. Fortroligheten med det tekstlige synes å sive inn som et karakteristiskum i hele hans kompositoriske tenkning. Men ikke misforstå dette i retning av noe programmatisk (her er jeg forsiktig uenig med komponisten selv). Habbestads verker besitter derimot en egen og til dels gjenkjennelig

tydelighet som delvis skyldes en komposisjonsteknisk beherskelse og effektiv disponering av materialet. Men mer fundamentalt er den forankret i figurer, man kunne si talefigurer. Habbestad er *retoriker*. Og slekter, uansett stil han til spesifikke formål måtte velge for sin palett, på en retorisk tidsalder, — jeg holdt på å si, til evig tid. Figuren som byggstein presenterer seg rettmessig som selve portalen i denne utgivelsen, i det dyptliggende motivet som med den sekundflankertekvintenerklærer sitt sterke nærvær i åpningen av *Gaudeamus* (2007).

FORMSPRÅK, AKKORDIKK OG KLANG

I formspråket er komponisten moderat, noen ville mene tradisjonalistisk, med en fellesnevner av tonal sentrering. Men tonaliteten bøyes, tøyes og benedes, og dens identiteter settes under press. Han trives likevel godt med treklanger, som riktignok behandles svært fritt, og hvor han ynder bitonale sammenstillinger ofte ikledd friksjonsfylte miksturer. Igjen tjener *Gaudeamus* som et pedagogisk eksempel. Åpningen gir umiddelbart beskjed om en vagering mellom en C- og D-tonalitet, og

hvorigjennom vekslingen mellom den lineære (horisontale) og akkordiske (vertikale) dimensjonen i det satstekniske dessuten straks settes i spill.

Også Habbestads forhold til tonaliteten er retorisk begrunnet; det gir ham for eksempel adgang til å eksponere sin sans for tonearter og tonekjønn — altså dur og moll. Komponisten har ikke tapt sin følsomhet for forskjellene mellom den store og lille ters, og en forkjærlighet for den store kan vanskelig bæres under teppet. Antall durtreklanger og duravslutninger er påfallende. Og det er umulig å la være å assosiere til historiske definisjoner av tonearter og tonekjønn, med eks. C-dur som den rene, klare, uskyldige — eller avklarede. Generelt betegner durtreklangerne noe av likefremthet og åpenhet, eller en villighet til åpenhet. Det er noe ærlig med en dur — og med en C-dur især. Dragningen mot de åpne treklangerne skyldes imidlertid like mye akustikk, overtonereklarer og orgelet som medium. Habbestad elsker orgelets klanggyppighet, dets overveldende sensualitet og hemningsløse utbredelse i og inntagelse av rommet, som man innenfor dets bruksområder har vært tidvis

noe for ivrig til å omskrive. Et orgel er rett og slett en ganske sexy sak. Og i *Gaudeamus* fråter ser han i alle dets attributter.

Med andre ord er orgelklangen *per se* den kanskje viktigste og dominerende meningskonstituent i disse verkene. Stykkene er karakteristisk nok i like stor utstrekning tilegnet særskilte instrumenter som anledninger, eller anledningen er innvielsen av et instrument. Med orgelets nesten talløse muligheter til klangvariasjon og registerkombinasjoner, fargespill og dynamiske avskygninger kan man egentlig få sagt ganske mye allerede ved å orkestrere en og samme tone, eller akkord, — selv når den ligger helt i ro. Men stillstand ligger ikke til Habbestads musikalske temperament, og vi kommer som regel fort i gang med den musikalske handling. Musikalsk handling er i Habbestads orgelverker heller forbundet med bevegelser i, over og gjennom ulike intervaller enn med slående rytmiske sekvenser. Bevissthet om intervallene danner for en stor del inngangen til forståelsen av musikalsk retorikk, liksom intervallet utgjør figurens minste enhet. Med sekundens som utgangspunkt finner vi eksempelvis slik i *Gaude-*

amus et stort innslag av vende- eller dreiefigurer, som skaper et interessant 'mellom-ord' mellom formelmelodikk og ornament. Dette, som kan bety både dveling, utdypning og oppladning står i kontrast til de utlæsende og kraft-demonstrerende kvintene.

Det andre verket fra den siste generasjon orgelstykker, *A solis ortus cardinae* (2006) oppviser en typisk kontrast mellom lineære, trinnvise bevegelser og større intervaller i figurer og akkorder, og er vel også kanskje en slags retorisk rosettastein. Stykket handler om bebudelsen, at jomfru Maria skal bli svanger med Jesus-barnet. Det intime, usikre, menneskelige og jordbundne er uttrykt ved de prøvende viftefigurene i små intervaller fra starten, mens monumentaliteten i den himmelske makt får åpenbare seg mot slutten etter at småintervallfigurene er vendt om, i nedadstigende bevegelser — trolig en rislende 'Hellig Ånd-figur'. Veien frem dit og til en voksende visshet gjennom Marias stadige forhandlinger med seg selv, er et skoleeksempel i retorisk utleggelse. Refleksjonene og den indre dialogen viser seg i bruken av både dreiefigurer, motivgentagelser og ekkovirkninger.

JORD, HIMMEL OG OPPBYGGELSE MED FOTNOTER

Møtet mellom jord og himmel er og blir et gjennomgangstema i stykkene. Noen ganger indirekte påpekt, andre ganger utilsørt. Men kontrasten mellom spakt og kraftfullt, tilbaketrukket og utadvendt, er sjelden utelatt i foreliggende verker. I det tredje stykket fra halvveis ut i 2000-tallets første tiår, forsyner Habbestad seg godt av organistenes indrefilét, deres yndlingspostludium *Toccata* fra Widors femte orgelsymfoni. Det ligger dermed også i kortene at det rytmiske element er mer fremtredende og til og med suggestivt, her enn ellers på denne CDen. *Allmacts Gud og kjærlighets Fader* er en bryllupsmarsj i A-B-A-form, det vil si med en antydning trio i midten. Denne skaper en avskygning av ettertenksomhet i medianitonearten A-moll før festklangene i C-dur reintroduseres i da capoen, det vil si reprisen av første del. Med sin elegante turnering av *toccata*en over salmen som *cantus firmus* i pedal får komponisten, noe anledningen innbyr til, sagt en hel del om både hengivelse, aksept og undring. Og dessuten om de ekteskapelige kår som et konsentrat av de jordiske; som

Proust sier det, et fengsel, men dog «et fengsel i bevegelse.» Og notabene med et nådetilsagn som følgesvenn, en bølge som bærer eller en vind som fyller seilene, tilsynelatende ingensdetsfra.

Har Habbestad en favoritt-dramaturgi; er han svak for happy endings? Eller, som det noen ganger nyanseres til, a *just ending*? Mye kan peke i den retning. Med andre ord «oppbyggelsens retoriske figur», eller oversatt til den klassiske musikkulturs kategorier, et *per aspera ad astra*, eller Beethovens «Durch Leiden Freude» — med eller uten lidelse. Og en kan fristes til å spørre om ikke dette er organistkomponisten Habbestads 'bevegelige fengsel', altså en forpliktelse på håp og forløsning — okke som. Eller er det hans dramaturgiske arketyp. Jeg tror sant å si Habbestad innerst inne vet det meget godt, at dette er et varemerke hos ham, eller et vane-merke. Det er muligens derfor han lar *Fanfare* og *blues* munne ut i en mumlende sluttreplikk etter at stykket egentlig er over; endelig bød det seg en setting der han kunne peke nese av seg selv, — ta i innersvingen på organistnevrosen.

Det eneste verk som entydig

skiller seg ut som korrektiv til en eskatologisk kirkelig eller beethoveniansk målrettet drama-turgi, og følgelig oppjonerer mot en mulig idé-instrumentalitet, er *Introduction & Passacaglia*. Men den stillfarende avslutningen — som gjenga den døden som en sosial funksjon, at man lister seg ut — kan også avspeile Valens egen utgang på sin fiolinkonsert, som Habbestads orgelstykke henter sitt tematiske materiale fra. Det blir dermed mer enn noe annet et ærbødig *hommage* i anledning 100-årsjubileet i 1987. Fartein Valen, som selv var allergisk overfor det middelestetiske i enhver form, blir komponistens remedium.

Som komponisten selv påpeker er *Introduction* mindre modernistisk i sitt formspråk enn utgangspunktet. Men den største og umiddelbart iørefallende kontrasten mellom Valens fiolinkonsert og Habbestads orgelverk, er selvfølgelig klangen. Eller vi kunne også si at *Introduction* ved dette innbyr til en annerledes lesning av Valens konsert, muligens av Valen overhodet. Habbestads verk er til Valens fordel noe mye mer enn en imponerende formøvelse; det refortolker materialet både gestisk og teksturalt. I *Introduction*

& *Passacaglia* får det en til dels offensiv og fyrig utforming, med skarpe konturer og i ofte lysende, gnistrende farger. Idet den siste blendende korona-klangen i *Introduction* nesten slukner, sniker *Passacaglia*-temaet (solistens åpningsstema i fiolinkonserten) seg ut og snor seg mot høyden. Både gjennom og til side for variasjonsformens flittverk avsetter det seg markante uttrykkssterke episoder, som heroldiske monodier, resolute innbrudd av orkesterets kontrastblykket fra konserten, *lacrimosa*-lignende imitasjonsskvenser og maskulin akkordikk. Deretter setter fugen inn og fullender en sats-teknisk triumfferd, idet en intens tettføring styrter ut i et cluster og til slutt avløses av koralen, det tålmodig avrundende *amor fati*. Stykket er et klanglig overflodighetshorn til sann nytelse, et lydlig rosevindu — noe Valen i flere betydninger gjerne drømte om. Dermed rekker også Habbestad Valen en hjelpende hånd, og slett ikke bare motsatt.

HANDLING OG HISTORIE

Enhver produktiv komponist personifiserer noe foretaksomt, og det gjør også den utflaktede vestlendingen Habbestad. Men foretaksomheten er i høy grad

poetisk — og dessuten generøs. Den viser seg musikalsk sett i en generell nærhet til aktivitet og det handlende. Men aktivitetene kan være av vidt ulik karakter. Den kirkelige liturgi er én blant flere mulige aksjonerende sjangre. Habbestad er videre inkluderende, — på barokk manér. Han favner mange på sin vei og ynder å spekke sine stykker med sitater og historiske referanser. Interessant nok er dette en før-romantisk praksis som er gjenopptått i det postmoderne. Det er igjen lov å låne fra andres partiturer uten at utklippet trenger å mistenkeliggjøres som krykke eller stemples som tyveri. Som i *Introduction & Passacaglia*, og som, mer revyaktig, i den skjelske *Fanfare og blues*, der Strauß' nesten overberømte åpning til *Also sprach Zarathustra* strippest skånselest for all bejublet pompøsitet.

For øvrig er fanfaren som musikalsk topos noe av et kjennemerke for Habbestad: Han slår gjerne opp en åpen dør, hilser oss velkommen, utbryter et proklama. Han er den perfekte musikalske vert. Slik inviterer han også historien inn, som til et Babettes musikalske gjestebud. Et godt eksempel er den briljant konstruerte *Orgelsuite*

(1989) — hvor verkets hele anslag og disposisjon ved første øyekast kan minne om antikens tabeller over retoriske stadier i en fremførelse (*inventio, dispositio, elocutio, memoria og pronuntiatio*). Suiten er konsertversjonen av et liturgisk drama (*Yobel*), altså et klart retorisk subjett, og er sentrert om orgellet som klanglegeme og dets mange historiske tradisjoner og skoler. Verkets helhetlige design samsvarer med det frelseshistoriske, og det retoriske anliggende styrkes ved å tematisere orgelskolene som kombinerte komposisjonsretninger og oppføringspraksis, det vil si fremførte instrumentalskoler. Suiten skiller seg i flere henseender fra de andre stykkene på CDen, og det liturgiske i denne forbindelsen kan også oppfattes ulikt. Den liturgiske handling som aktivitet annonseres umiddelbart i prologen, i dansen *Ductia*, her som noe forbigående — i og med at den paradisiske urtilstand er foreløpig; trinnene forsvinner ut i den ene enden av det akustiske synsfeltet. Men for øvrig har suiten mest preg av tablåer, som liturgiske stasjoner, og friksjonen mellom statisk og mobil er et grunnleggende kompositorisk tema. Ved sitt materialutgangs-

punkt er verket utgivelsens mest arkaiske. Men melodiene fra middelalderens instrumentalmusikk og antikk og gregoriansk sang kommenteres fra et moderne ståsted samtidig som komponisten fremviser de historiske tradisjonene. Komponert gjennom tre glassplater blir dermed verket, formspråklig sett, paradoksalt nok til CDens kan-skje mest fremadskuende.

Orgelsuite gir oss slik en av tegnforklaringene til Habbestads historisk-hermeneutiske metode. Den er verken entydig collage-messig, dialektisk eller historistisk. Den er snarere dialogisk og assimilerende. En tilsynelatende koldtbordinnstilling bør tolkes i lys av de spor han legger ut bl.a. i *Orgelsuiten*. Og dette er nok en betydning av det «liturgiske» i verket: Heller ikke liturgien er noen bufet, men essenser av årtusenlange åndelige erfaringer. Habbestad aksepterer at det i tidligere tider er sagt sanne og riktige ting med relevans for det moderne menneske, men at nettopp den spesifikke historiske situasjonen har vært erkjennelsenes fødsels-hjelper. Stil og teknikk fremstår følgelig som nedarvede ekstrakter av tid, av historiske erkjennelser. De er ikke hevet over

tiden, men er tilgjengelige og kan aktualiseres som historisk situerte lærestykker.

Vi er kommet til begynnelsen. Denne CD-utgivelsen gir oss privilegiet å følge Habbestad på hans kompositoriske førstereis, hele tretten år før *Yobel*. Den da 21 år gamle student og brudgom presenterer seg allerede med et suverent grep i *Orgelkoral* fra 1976. Den starter med saftfulle harmonier i høyt register, hvor treklinger er basismaterialet, men der disse hele tiden besettes med dissonerende og inciterende småintervaller. På deres vandring mot dypet trekker harmoniene lytteren med seg på ukjente stier og til fjerne regioner. Korallen utvikler seg med andre ord gjennom én eneste fallende bevegelse. Det blir så en tenker på Harald Heide-Steen jr.'s ubetalelige turistguide Sylfest Strutle, og dennes forklaringer til hvordan norske stavkirker angivelig er bygd ovenfra og ned. Det er en komponists fortrinn å behandle tyngdekraften som han vil, for eksempel ved å sette den på vent. *Orgelkoral* handler følgelig om manipulert gravitasjon, men også om feste, stadfestelse og fundament. Og dessuten om livets fargerikdom. Den blir et høvelig forvarsel om

komponistens senere både sats-tekniske affiniteter og indre tematikk.

VERKSTEDETS ETIKK OG METAFYSIKKENS MATERIALITET

Med sin utrolige anvendelighet glir Habbestad naturligvis inn som organist i en mangehundreårig rekke av organister, men anvendeligheten bør heller oversettes til det den mest av alt er: en håndverkstradisjon. Håndverksidealet i kunst og musikk innebærer en mengde ulike ting. Det stammer historisk fra antikken og er knyttet til grekernes *téchne*-begrep, det vil si det å mestre en ferdighet, en teknikk (var dette arbeidet kreativt, eller rettet mot utvikelse av kunst, ble det kalt *poiesis*. Heidegger ippetsetter for øvrig den gjengse forståelse av *téchne*, og sier at det verken betyr håndverk eller kunst og overhodet ikke har noe med en praktisk prestasjon å gjøre. Men at det snarere betegner en måte å ha viten på). Siden rehabiliteres både begrepet og tenkemåten under mange forskjellige paradigmer, ofte på en slik måte at det i et historisk etterlys oppstår overraskende begrepsmessige allianser. Håndverk og nøkternhet blir uttalte ledestjerner inn i

første halvdel av 1900-tallet hos komponister som Stravinskij og Hindemith. Bach var det store både kompositoriske og etiske forbildet, og en ønsket å slå en bro bakover til barokken, eller i realiteten til før-romantiske tiders syn på kunstneren og hans verk. I selve konstruksjonen av verkene, som i kontrast til romantikken nå ikke lenger søkes holdt skjult, men derimot stilles nakent til skue, fant man universelle lover og prinsipper — ofte knyttet til proporsjoner og tallsymbolikk. *Téchne*-begrepet dukker imidlertid opp igjen med en beslektet betydning hos Michel Foucault, som i sine forelesninger om gresk filosofi på 80-tallet betonte at det kunstneriske, eller kunstverkets kunstneriskhet, vokser frem av håndverket, den «kunstneriske aktivitet», — og ikke er å forstå som adskilt fra det.

Det er forskjell på en instrumentell middelestetikk og det å ha en forsonende holdning til musikkens (mulige) funksjonalitet. Det siste springer ut av en forståelse av seg selv som tjener, eller i kirkelig så vel som musikalsk henseende, som pilegrim. Tjenerideal og fokus på håndverksdimensjonen innen kunst er våpenbrødre, som de



var det både i middelalderen og under mellomkrigstidens *Neue Sachlichkeit*. Det eksisterer et interessant spenningsforhold mellom tjeneridealet og orgelet som medium, og kanskje ligger dette også gjemt i mange kirkelig ansatte organisters kontinuerlige indre brytninger vedrørende egen yrkespraksis. For orgelet er sant og visst et egenmektig instrument, det er i all ubeskjedenhet seg selv nok — om det så vil. Dette spenn og denne energi er hørbar i Habbestads verker: Den høypotente klang er øyen-synlig halvt gjenstridig, men på et dyper plan høyst logisk, født av tjenesten, — i parallellitet med middelalderens gotiske katedraler.

Det er ingen motsetning mellom håndverk og metafysikk i kunsten. De følger snarere hverandre som erteris, de forutsetter hverandre. I de tider det ropes høyest på betydningen og nødvendigheten av håndverk ligger metafysikken omkring på alle kanter og buldrer som et kosmisk favntak. Idealet og forbindelsen mellom de to artikuleres verbalt hos en lang rekke både billedkunstnere og komponister, og ofte kommer den til uttrykk i form av en etisk bevissthet —

eller en etisk fordring. Således heter det stadig hos Ørnulf Ranheimsæter at man ikke kan krenke «verkstedets etikk», at «det grunnleggende i kunstnerakten alltid [vil] bli kampen med materialet», og han konkluderer treffende: «En slett fabel *har* en moral, en god fabel *er* en moral.» På musikkens område finner vi likelydende holdninger hos svensken Hilding Rosenberg, som ved sin all-round og ydmykt pragmatiske innstilling til komponistgjerningen i mangt kan synes å stå Habbestad nær: «Den som säger att hantverket dödar inspirationen är ingen konstnär, han sätter konsten för lågt. Inspirationen är inte något slags opiumrus, den är en viljeakt förenad med patos för det ideal man vill kämpa för.» Erkjennelsesevnene får næring, blomstrer og virker i håndverket; man underkjenner i dette verken den empiriske virkelighet eller de metafysiske dimensjoner, men utviser på den annen side en innbitt vegring overfor idealismens hypostaseringer. Håndverket og befatningen med materialet anvises som en erkjennelsesvei i seg selv, om enn ikke i rasjonell forstand.

TEMPELBYGGER OG HOMO LUDENS
Marcel Proust sier i sin store og forbilledlig musikalske roman at «kjensgjerningene trenger ikke inn i den verden der vår tro holder til.» Bortsett fra den opplagte distinksjon forfatteren tar til orde for, får Habbestad og andre meg til å ville modifisere dette utsagnet. En kristen teolog ville sogar hevde at det er på grunnlag av kjensgjerninger — det øynene så, ørene hørte og hendene tok på — at hans tro etableres. I nærvær av dette knippet nyere norsk orgellitteratur, som Habbestads «opplevelser inkarnert i materielle tegn» (Ranheimsæter), vil jeg antyde noe av det samme; troen spirer lett av de musikalske kjensgjerninger, av det musikalske kjøttet, ja, den musikalske teknologi. Troen på betydningen av et 'musikalsk prinsipp', som om vi får lov, *de facto* er immaterielt, erfarer vekstvilkår all den tid behandlingen av materialet er godt. I befatningen med sitt klingende *techné* viser komponisten oss veien til en metafysisk dimensjon ved tilværelsen i allminnelighet.

Formen har også sin retorikk, liksom arkitekturen har det.

«Kom i hu at du er støv», minner salmisten oss om, hvilket naturligvis, om det forstås rett, er sant. Men middelalderens byggmestre, de som betraktet seg som medlemmer av et laug i en ubrutt linje tilbake til byggingen av Salomos tempel, viste godt at støv kan bli til både stein og sement, de materialer man reiser katedraler av. Habbestad står i samme tradisjon, men mer enn esoteriske formler og obskure laugshemmeligheter hviler det en dâm av lek over hans byggekunst. Ja, templene feirer leken — og blir stående som monumenter over den. Byggmester Habbestad avslører seg i denne utgivelsen som den lekende, og innimellom mildt ekshibisjonistiske, pilegrim. Ydmyk, la gå, — men heldigvis for oss, ikke synlig sjenert. Selvangivelsen «insula fluctuans» var kanskje taktfull (og dessuten vittig) under Valen-jubileet i 1987, men vi tror Habbestad for lengst har forsonet seg med selv å være fastland.

Man har definitivt lov — neida, plikt — til å være menneske.

Olaf Eggestad

THE TEMPLE PLAY. A RHETORICIAN GOES ASHORE

AN ESSAY WRITTEN UPON HEARING KJELL HABBESTAD'S ORGAN WORKS

"One must have the courage to be a child of one's own time. For God there is no time difference. God is eternal. And one has permission to be a human being." Fartein Valen is a stowaway that one could almost say the composer has secretly paid for in one of the works he presents on this CD, for he is a passenger aboard Kjell Habbestad's own ship as a source of both inspiration and thematic material in *Introduction & Passacaglia* (1987). The frequently cited statement above, which comes from an interview Valen gave to the Oslo newspaper *Dagbladet* in 1951, could in my opinion stand as a motto over all of the compositions on this CD—or, more correctly, as a subtext under each of them, a text that takes root

and steadily grows as the luxuriant sounds of the organ roll over the sensory fields of one's ears like an aural monsoon rain.

If we wish to continue to pursue this analogy a bit further, we might ask: What kind of vessels are Habbestad's ships? Up to this point all I can say is that one of them can accommodate a Fartein Valen — without sinking. The metaphor reminds me of my first real meeting with the multi-talented Habbestad, who hails from the island of Bømlo. I was responsible for a festival program and I hit upon the idea of staging the musical fable *Noahs Draum* (Noah's Dream) in a church in Stavanger. The ship on that occasion was taken care of and manned by an able crew of local jazz musicians. It goes without saying that there is some distance between "Vessel Valen" and Noah's ark, at least with respect to artistic style. My main point for now is that Habbestad is a whiz at constructing ships to serve the most varied purposes, using whatever materials may be at hand and whatever technique will do the job. His compositional and technical repertoire is formidable. When he is in his most festive mood —

and to tell the truth, that is fairly often — all by himself he can play the role of a whole bridal procession in Hardanger. Upon request, he is more than glad to show up and deliver a brand new boat — in the style of Sunnhordland or Northern Norway or what-have-you — smelling of newly applied tar and with a freeboard painted in party green or bright crimson. As a matter of fact, two of the pieces on the CD are bridal marches — or, more precisely, two of them have played a part in no less than three weddings: *Orgelkoral over den norske folketonen* ("Høyr kor kyrkjelokka lokkar" (*Organ Choral on the Norwegian folk tune* "Hear how the church-bell is calling," 1976) at his own wedding, and *Allmakts Gud og kjæleiks Fader*, (*Mighty God and Loving Father*, 2005) at the weddings of two of his children.

DOCTRINE OF FIGURES AND ITS MOTIVIC FRUITS

Just as Habbestad the composer shows and reflects the fact that he is a child of his own time, these organ works are also Habbestad's offspring. Most of them came into being during two periods, namely the second half of the 1980's and the middle

of the first decade of the 21st century. Two works on the CD were composed at other times: *Orgelkoral* (*Organ Choral*), the composer's very first composition (1976), and the ambiguous, musically tongue-in-cheek *Fanfare og blues* (*Fanfare and Blues*, 1999), written on the occasion of the retirement of a fellow organist as president of the Norwegian Academy of Music.

Although the works can be quite naturally divided into two generations, there are few identifiable "generational" characteristics in any of them. Certain patterns of affinities can be traced, however, but here, too, the organ works must be seen in the context of the rest of the composer's comprehensive production for many different groups of instruments and in a wide variety of forms and genres. With respect to number of compositions in a given genre, we find a preponderance of choral works, and if we add to that other works containing vocal parts and text it is immediately evident that the composer is not at all intimidated by the written and sung word. Not only does this connect him at first glance with functional levels in church music practice; it also connects him to a time when

the role of music was perceived to be to enhance the text — to a time, therefore, before the 19th century, when Romantic ideas of absolute music began to engulf Europe. Being thoroughly at home when dealing with textual material seems to seep in as a defining characteristic of his entire approach to musical composition. But don't construe this to mean that his music is more or less programmatic (on this point I cautiously disagree with the composer himself). Rather, Habbestad's works possess a unique and at times recognizable *clarity* that is due in part to mastery of compositional technique and effective use of the material. More fundamentally, however, it is anchored in figures — one could say, in figures of speech. Habbestad is a *rhetorician*. That being the case, no matter what style he may choose for his palette for some specific purpose, he is related to a rhetorical epoch — I almost said, to eternity. The figure as a building-block rightly presents itself as the very portal in this CD, in the profound motive — the open fifth flanked by intervals of a second on either side — that declares its powerful presence in the opening of *Gaudeamus* (2007).

TONAL LANGUAGE, HARMONY AND SOUND

The composer's style is moderate, some would even say traditional, with a common denominator of distinct tonalities. But the tonality is bent, twisted and stretched, and its identity is under attack. Still, Habbestad is perfectly at home with triads, which, to be sure, are handled very freely, and through which he expresses a fondness for bitonal juxtapositions, often in the form of friction-filled mixtures. Again, *Gaudeamus* serves as a pedagogical example. The opening immediately announces a wavering between a tonality of C and D, and in addition there is a constantly recurring shift between the linear (horizontal) and chordal (vertical) dimension as the piece progresses.

Habbestad's relation to tonality is also rhetorically based; for example, it gives him an opening to display his keen sense of keys and even genders of tones — thus major and minor. The composer has not lost his sensitive awareness of the differences between the major and minor third, and he cannot conceal a decided preference for the major. The number of major chords and major endings

is striking. And it is impossible to refrain from associating his practice with historical definitions of types and genders of tones — for example, C major as the pure, clear, innocent, or clarified. In general, major chords express directness and openness, or a willingness to be open. There is something honest about a major chord — and especially a C major chord. The tendency toward the open triads, however, is due just as much to acoustics, overtones, and the unique characteristics of the organ. Habbestad loves the organ's rich sonority, its overpowering sensuality, its ability to totally conquer the room with sound — characteristics which, in the venues where organs are usually found, people have sometimes been too willing to understate. A pipe organ, to put it bluntly, is quite a sexy thing. And in *Gaudeamus*, the composer revels in all its attributes.

In other words, the organ sound *per se* is perhaps the most important and dominating constitutive element in these works. However, the pieces are frequently written for and dedicated to special instruments or to the inauguration of a new instrument. With the organ's

almost innumerable possibilities for variation of sound and combinations of stops, coloration, and dynamic nuances one can really express a great deal just by orchestrating one and the same note or chord — even when it goes nowhere. But standing still is not consistent with Habbestad's musical temperament, and as a rule we move quickly to the musical development. In Habbestad's organ works, musical development is associated with motions in, over and through various intervals rather than with striking rhythmic sequences. Awareness of the intervals creates in large part the entry to understanding of musical rhetoric, just as the interval constitutes the figure's smallest unity. In *Gaudeamus*, for example, with the second as a starting-point, we find many instances of turning or neighboring tones that create an interesting mid-point between melodic formula and ornament. Such passages, which can signify lingering, deepening, and tension, stand in contrast to the tension-releasing and power-demonstrating fifths.

The second work from the more recent generation of organ

works, *A solis ortus cardinae* (2006), exhibits a typical contrast between linear, diatonic motions and larger intervals in figures and chords, and is very likely also a kind of rhetorical Rosetta Stone. The piece deals with the annunciation to the Virgin Mary that she is to be the mother of Jesus. The intimate, uncertain, human and earth-bound is expressed by means of the tentative, fluttering figures in small intervals at the beginning, while the monumentality of the heavenly power reveals itself toward the end after the small-interval figures are inverted in descending motions — perhaps intended as a rippling “Holy Spirit” figure. The path forward to that point and to a growing certainty through Mary's constant dialogue with herself is a textbook example of rhetorical interpretation. The reflections and the inner dialogue reveal themselves in the use of shifting figures, motivic repetitions, and echo effects.

EARTH, HEAVEN, AND EDIFICATION WITH FOOTNOTES

The meeting of earth and heaven is a constantly recurring theme in these pieces,

sometimes indirectly indicated, sometimes openly. But the contrast between meek and powerful, introverted and extroverted, is rarely absent in the present works. In the third piece dating from the first decade of the 21st century, Habbestad makes abundant use of the organists' *filet mignon*, their favorite postlude — the *Toccata* from Widor's fifth organ symphony. One result is that the rhythmic element is more prominent and even more suggestive than in any of the other works on this CD. *Allmakts Gud og kjærleiks Fader* is a wedding march in A-B-A form, i.e., with a gently implied trio in the middle. This creates a trace of pensiveness in the median key of A minor before the festival sound in C major is reintroduced in the *da capo*, i.e., the repetition of the first part. With his elegant presentation of the toccata over the chorale as a *cantus firmus* in the pedal, the composer — as the occasion invites him to do — succeeds in saying a great deal about devotion, acceptance, and wonder. And also about marriage as the epitome of the earthly condition — as Proust puts it, a prison, but “a prison in motion.” And note

well: with a promise of grace as a companion, a wave that carries or a wind, apparently out of nowhere, that fills the sails.

Does Habbestad have a favorite dramaturgy? Does he have a weakness for happy endings? Or, to make a delicate distinction, for *just* endings? Many things point in that direction. In other words, “the rhetorical figure of edification” — or, to state it in the categories of classical music culture, a *per aspera ad astra*, or Beethoven's “Durch Leiden Freude” [“Joy through suffering”] — with or without suffering. And one may be tempted to ask if this is not Habbestad's “prison in motion,” thus an obligation to move toward hope and release — without regard to what may happen. Or is it his dramaturgical archetype? Truth to tell, I think that in his heart of hearts Habbestad knows full well that this is a trademark of his, or a habit. Perhaps it is for that reason that he lets *Fanfare and blues* end in a mumbling final recapitulation after the piece is actually finished; finally he was presented with a setting in which he could thumb his nose at himself, take the inner turn on organist neurosis.

The only work that unambiguously distinguishes itself from the others as a corrective to eschatological, ecclesiastical, or Beethovenian goal-oriented dramaturgy, and as a consequence stands in opposition to a possible idea-instrumentality, is *Introduction & Passacaglia*. But the tranquil conclusion — which mirrors death as a social function, the fact that one steals away — can also reflect Fartein Valen's own conclusion in his violin concerto, from which Habbestad's organ piece gets its thematic material. In this way it becomes more than anything else a respectful *homage* on the occasion of the centennial of Valen's birth. Valen, who was allergic to aesthetic compromises in any form, becomes the composer's remedy.

As the composer himself indicates, *Introduction* is less modernistic in its musical language than the starting-point. But the biggest and immediately noticeable contrast between Valen's violin concerto and Habbestad's organ work is obviously the sound. We could also say that in this way *Introduction* invites us to an alternate reading of Valen's concerto, perhaps of Valen

in general. To Valen's advantage, Habbestad's work is much more than an impressive formal exercise; it reinterprets the material with respect to both gesture and texture. In *Introduction & Passacaglia* it acquires a development that is sometimes offensive and fiery, with sharp contours and often in shining, sparkling colors. As the last dazzling corona-sound in *introduction* almost dies out, the *passacaglia* theme (the soloist's opening theme in the violin concerto) sneaks out, twiningly surging upwards. Both through and in addition to the wickerwork of the variation form, a variety of highly expressive episodes are marked out: heraldic monodies, determined insertions of the orchestra's counter-subjects from the concerto, *lacrimosa*-like imitation sequences, and masculine series of chords. Then the fugue begins and completes a compositional triumphal procession just as an intense stretto explodes in a cluster that is finally succeeded by the chorale — in a patiently rounding-off conclusion, an *amor fati*. The piece is an aural horn of plenty for true pleasure, a rose window in sound — something Valen, in several meanings, often dreamt

of. In this way Habbestad also extends to Valen a helping hand — thus, not only receiving inspiration from him.

ACTION AND HISTORY

Every productive composer personifies something of enterprise, and that is true also of Habbestad, who originally hails from western Norway. But the ambition is largely poetic — and it is generous as well. Musically, it reveals itself in a general nearness to activity and action. But the activities can be of highly varying character. The church liturgy is one among several possible acting genres. Like composers of the Baroque era, Habbestad is more inclusive. He embraces many genres along the way and likes to garnish his pieces with citations and historical allusions. Interestingly enough, this is a pre-Romantic practice that has been resumed in the post-modern period. It is again permissible to borrow from the scores of other composers without creating suspicion that the borrowed passage is a crutch or an instance of theft. As in *Introduction & Passacaglia*, and even more in the roguish *Fanfare and blues*, where Strauss' almost overly famous opening to *Also*

sprach Zarathustra is mercilessly stripped of all of its acclaimed pomposity.

Moreover, the fanfare as musical *topos* is something of a distinguishing characteristic for Habbestad. He likes to fling open a door, welcome us, and make a proclamation. He is the perfect musical host. In the same way he also invites history to come in, as if to a musical Babette's feast. A good example of this is the brilliantly constructed *Organ Suite* (1989) — where the whole setting and disposition of the work at first sight can remind one of antiquity's tables of rhetorical stages in a presentation (*inventio, dispositio, elocutio, memoria* and *pronuntiatio*). The suite is the concert version of a liturgical drama (*Yobel*), thus a clearly rhetorical subject, and is centered on the organ as a sounding body and its many historical traditions and schools. The overall design of the work corresponds to the history of salvation, and the rhetorical dimension is strengthened by defining the organ schools as a combination of compositional characteristics and performance practice, i.e., performed instrumental schools. The suite distinguishes itself from the other

pieces on the CD in several ways, and the liturgical element in this connection can also be construed differently. The liturgical treatment as activity is announced immediately in the prologue, in the dance *Ductia*, here as something incidental — inasmuch as the innocence of Paradise is temporary; the steps disappear at one end of the acoustical spectrum. But beyond that, the suite is mainly marked by tableaux as liturgical stations, and the friction between static and mobile is a fundamental compositional theme. By virtue of the musical material with which it begins, this movement is the most archaic of the lot. But the melodies from Medieval instrumental music and ancient and Gregorian songs are commented upon from a modern standpoint even as the composer exhibits the historical traditions. Composed through three glass plates, with respect to tonal language the work thereby becomes, paradoxically, perhaps the most progressive piece on the CD.

In this way, *Organ Suite* gives us one of the keys to Habbestad's historical-hermeneutic method. It is not unambiguously collage-like, dialectical, or

historical. Rather, it is dialogic and assimilating. What may look like a smorgasbord should be interpreted in the light of the track the composer marks out in *Organ Suite* and other compositions. And this, to be sure, is one meaning of the "liturgical" in the work: the liturgy is not a kind of buffet, but rather the essence of centuries of religious experiences. Habbestad accepts the idea that in earlier times things were said that were true and right and relevant for modern man, but that it was precisely the specific historical situation that served as the midwife of understanding. It follows that style and technique stand out as inherited extracts of time, of historical insights. They do not tower over time but are accessible and can be actualized as lessons firmly anchored in history.

We have come to the beginning. This CD gives us the privilege of following Habbestad on his first compositional journey, no less than thirteen years before *Yobel*. Even at this early age, the then 21-year-old student and bridegroom introduces himself in *Organ Chorale* (1976) as a composer with a supreme grip on his art. The piece starts with lush harmonies in a high

register, where triads are the basic material, but where these are at all times supplemented with dissonant and disturbing small intervals. On their way toward the deeper registers, the harmonies pull the listener with them along unknown pathways and to distant regions. The chorale develops through one single descending motion. It reminds one of Harald Heide-Steen Jr.'s hilarious tourist guide Sylfest Strutle and his explanations of how Norwegian stave churches apparently were built from the top down. A composer has the advantage of being able to deal with gravity any way he chooses; he can, for example, hold it in suspense. *Organ Chorale*, then, deals with manipulated gravitation, but also with anchoring, affirmation, and foundation — and also with life's wealth of colors. It is a fitting prefiguring of the composer's later technical affinities and thematic proclivities.

THE ETHICS OF THE WORKSHOP AND THE MATERIALITY OF METAPHYSICS

With his incredible adaptability, as an organist Habbestad naturally joins a centuries-long line of organists, but his adaptability should rather be called by what it is most of all: a craftsmen tra-

dition. The craftsman ideal in art and music includes a multitude of dissimilar things. It dates historically from antiquity and is connected to the Greeks' concept of *téchne*, i.e., mastery of a skill, a technique. (If the work was creative, or directed toward achieving an artistic result, it was called *poiesis*. Heidegger, for that matter, challenges the current understanding of *téchne*. He says that it means neither craftsmanship nor artistic activity and basically has nothing to do with a practical performance.) Later both the concept and the way of thinking were rehabilitated under many different paradigms, often in ways that retrospectively resulted in some surprising conceptual alliances. Craftsmanship and practicality became prominent guiding stars during the first half of the twentieth century for such composers as Stravinsky and Hindemith. Bach was the great model with respect to both composition and ethics, and composers wanted to erect a bridge leading back to the Baroque era, or in reality to a pre-Romantic view of the artist and his work. In the very construction of the works — which in contrast to the Romantic era were no longer kept hidden, but

rather set forth for all to see — people found universal laws and principles, often connected to proportions and number symbolism. Meanwhile, the concept of *téchne* turns up again with a related meaning in the thinking of Michel Foucault, who in his lectures on Greek philosophy during the 1980's emphasized that the artistic, or the artistic essence of the artifact, springs from craftsmanship, from "artistic activity," and cannot be understood apart from that.

There is a difference between a purpose-oriented music ethic (based on the principle that the end justifies the means) and having a conciliatory attitude toward music's (possible) functionality. The latter springs out of an understanding of oneself as a servant — or, in both an ecclesiastical and a musical perspective, as a pilgrim. The servant ideal and a focus on the craft dimension within art are brothers in arms, as they were both in the Middle Ages and during the twentieth-century movement called *Neue Sachlichkeit*. There is an interesting tension between the servant ideal and the organ as a medium, and perhaps this also lies hidden in many church organists' constant inner

struggles concerning their own work. For the organ is without doubt a despotic instrument; it is in all immodesty sufficient unto itself — if it wants to be. This tension and this energy are audible in Habbestad's works: the high-potency sound is obviously half rebellious, but at a deeper level it is also highly logical, a child of the service — in parallelism with the Medieval Gothic cathedrals.

There is no contradiction between craftsmanship and metaphysics in art. Rather, they follow each other as "pea-straws"; they presuppose each other. During the times when the significance and necessity of craftsmanship are shouted most loudly, metaphysics appears everywhere and rumbles like a cosmic embrace. The ideal and the connection between the two are articulated verbally by a long line of both visual artists and composers, and often they find expression in the form of an ethical consciousness — or an ethical demand. So it is that we hear constantly from Ørnulf Ranheimsæter that one cannot violate "the ethics of the workplace," that "what is fundamental in an artist's action is always the struggle with the material," and he concludes with these

striking words: "A bad fable *has* a moral, a good fable *is* a moral." In the realm of music we find similar views voiced by Swedish composer Hilding Rosenberg, who through his all-around and humbly pragmatic attitude toward the composer's mission can appear to stand close to Habbestad: "He who says that craftsmanship kills inspiration is no artist; he places art too low. Inspiration is not some kind of opium intoxication; it is an act of will united with passion for the ideal for which one wishes to struggle." The powers of understanding get nourishment, bloom and work in the craftsmanship. In this work one denigrates neither the empirical reality nor the metaphysical dimensions, but on the other hand one manifests a passionate rejection of the hypostases of idealism. Craftsmanship and connection with the material is indicated as a pathway to knowledge in and of itself, albeit not in a rational sense.

TEMPLE-BUILDER AND HOMO LUDENS

Marcel Proust writes in his great and exemplary musical novel that "The facts do not penetrate the world where our beliefs hold

sway." Except for the obvious distinction the author is making, Habbestad and others make me want to modify this statement. A Christian theologian would even maintain that it is on facts — what the eyes saw, the ears heard, the hands touched — that his faith is established. In the presence of this collection of recent Norwegian organ pieces, such as Habbestad's "experiences embodied in material signs" (Ranheimsæter), I will suggest something similar: faith finds fertile soil in the musical facts, the musical flesh, even the musical technology. Belief in the significance of a "musical principle" — as if we have permission — is *de facto* incorporeal and experiences conditions favorable to growth whenever the material is handled well. In his work with his resounding *techné*, the composer shows us the way to a metaphysical dimension of existence in general.

Like architecture, form has its own rhetoric. The psalmist reminds us to "Remember that you are dust" — which, of course, properly understood, is true. But the master builders of the Middle Ages, who regarded themselves as members of a guild leading back in an unbroken line to the

building of Solomon's temple, knew very well that dust can be transformed into both stone and cement — the materials used in the building of cathedrals. Habbestad stands in the same tradition, but his expertise as a builder does not manifest itself in esoteric formulas and obscure guild secrets. An element of play hovers over his artistry. Yes, the temples celebrate play — and stand as monuments over it. Master builder Habbestad reveals himself in this CD as the playful, and occasionally mildly exhibitionistic, pilgrim. Humble, yes — but fortunately for us, not noticeably shy. His self-characterization as "insula fluctuans" was perhaps tactful (and witty as well) during the Valen jubilee in 1987, but we think Habbestad has long since reconciled himself to being part of the mainland.

One definitely has permission — no, a duty — to be a human being.

Olaf Eggestad

KJELL HABBESTAD

Kjell Habbestad (f. 1955, Bremnes på Bømlo) er professor i teori og komposisjon ved Norges musikkhøgskole i Oslo. Han har si diplomutdanning fra same institusjon, og har sidan arbeidd som lektor i teori ved Bergen Musikkonservatorium (1981-86), førsteamanuensis ved Østlandet Musikkonservatorium (1986-96) og ved musikkhøgskulen frå 1996. Som organist har han òg gjort teneste ved Snarøya og Langhus kyrkjer.

Habbestad har ein stor produksjon som komponist. Verklister inkluderer orkesterverk, kammerverk for ulike besetningar, korverk, verk for orgel og piano og ein god del dramatiska verk. Av desse kan nemnast *Mostraspelet*, som sidan 1984 årleg har vorte framført i Møster amfi, oratoria *Ei natt på jorda* (1983) og *Adam og Eva* (2008), dei tre operaene *Hans Egedes natt* (1995), *The Maid of Norway* (2000), *Une page d'histoire de la civilisation* (2005) og musikalen *Greven av Monte Cristo* (2011). Habbestad har òg vore aktiv som fagforeiningsmann, skribent og redaktør, hovudsakleg i tilknytning til Norsk Komponistforening.

Kjell Habbestad (b. 1955, Bremnes på Bømlo, Norway) is Professor of Theory and Composition at the Norwegian Academy of Music in Oslo, Norway. He received his professional training at the same institution, after which he taught music theory at the Bergen Music Conservatory (1981-86) and the Music Conservatory of Eastern Norway (1986-96). He has been on the faculty at the Norwegian Academy of Music since 1996.

Habbestad has been a prolific composer throughout his career. His catalog of works includes orchestral works, chamber works for various combinations of instruments, choral works, works for organ and piano, and a number of dramatic works. Among his dramatic works are *Mostraspelet* (The Myster Pageant), which since 1984 has been performed annually at an outdoor theater in Møster, Norway; the oratorios *Ei natt på jorda* (One Night on Earth, 1983) and *Adam og Eva* (Adam and Eve, 2008); the operas *Hans Egedes natt* (Hans Egedes' Night, 1995), *The Maid of Norway* (2000), and *Une page d'histoire de la civilisation* (A Page in the History of Civilization, 2005); and the musical *Greven av Monte Cristo* (The Count of Monte Cristo, 2011).

Habbestad has also been active as an author and editor, chiefly in connection with the Norwegian Society of Composers, in which he has played a leadership role.

HARALD RISE

Harald Rise (f. 1956) er professor i kirkemusikk ved Institutt for musikk, Norges teknisk/naturvitenskapelige Universitet NTNU. Etter orgelstudier ved Norges musikkhøgskole (orgeldiplom), London (David Sanger) og Paris (Daniel Roth), debuterte han som orgelutøver i 1981. Som orgelutøver og -akkompagnatør har han turnert i Europa, USA og Canada, holdt en lang rekke orgelkonserter i NRK radio og TV, utgitt 9 orgel-CDer og medvirket i flere andre. Rise er også aktiv som musikkforsker, og har publisert om kirkemusikalske og musikkvitenskapelige emner. I 2002 ble han dr. art. med en avhandling om Durufles orgelverker.

Harald Rise (b. 1956) is Professor of Church Music at the Department of Music, Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Trondheim. After earning an organ soloist diploma at the Norwegian Academy of Music, he studied with David Sanger in London and Daniel Roth in Paris. He made his organ soloist debut in 1981. He has toured in Europe, the USA and Canada as a soloist and as an accompanist and has given many organ concerts on Norwegian National Radio and TV. He has released 9 solo organ CD's



HARALD RISE.
FOTO: OLAV HOVE

and has collaborated in several others. Also active as a musicologist, Rise has published articles on church music and other musicological topics. In 2002 he was awarded a doctorate upon completion of a dissertation dealing with the organ works of Maurice Durufle (1902-1986).

RIEGERORGELET I BERGEN DOMKIRKE

Da **Riegerorgelet** i Bergen domkirke stod klart i 1997, fikk Bergen sitt første orgel med over 60 stemmer noensinne. På slutten av 1890-tallet ble det installert orgler med tre manualer i tre av byens kirker, også i domkirken, der Albert Hollenbach bygget orgel i 1891. Det er Hollenbach-orgelets fasade som også gir ansikt til Riegerorgelet. Hollenbachs orgel ble på 1950-tallet ombygget og "modernisert" uten at resultatet ble vellykket. Med Riegerorgelet fikk Domkirken og Bergen sitt hittil største orgel, og dette instrumentet har gitt orgelkulturen i Bergen et betydelig oppsving.

The Rieger organ at Bergen Cathedral, completed in 1997, was the first organ with over 60 stops ever to be installed in the city. In the late 1890s, three city churches acquired three-manual organs. These included an organ for the Cathedral, built by Albert Hollenbach in 1891. The façade of this organ was retained for the Rieger organ. Hollenbach's organ was rebuilt and "modernized" in the 1950s, but the result was not successful. The Rieger organ, the largest organ in the history of Bergen and of the cathedral, has given the organ culture of Bergen a considerable boost.

DISPOSISJON/DISPOSITION

HAUPTWERK (MANUAL I)		POSITIV (MANUAL II)	
PRINCIPAL	16'	PRINCIPAL	8'
BOURDON	16'	GEDECKT	8'
PRINCIPAL	8'	SALICIONAL	8'
FLÜTE HARM.	8'	QUINTADE	8'
GAMBA	8'	PRINCIPAL	4'
HOHLFLÖTE	8'	ROHRFLÖTE	4'
OCTAV	4'	NASAT	2 2/3'
SPITZFLÖTE	4'	GEMSHORN	2'
QUINT	2 2/3'	TERZ	1 3/5'
SUPEROCTAV	2'	LARIGOT	1 1/3'
MIXTUR MAJOR V	2'	SIFFLET	1'
MIXTUR MINOR IV	1 1/3'	SCHARFF IV	1'
CORNET V	8'	CLARINETTE	8'
TROMPETE	16'	CROMORNE	8'
TROMPETE	8'	TREMULANT	

SCHWELLWERK (MANUAL III)		PEDAL	
BOURDON	16'	UNTERSATZ	32'
PRINCIPAL	8'	PRINCIPAL	16'
DOPPELFLÖTE	8'	SUBBASS	16'
BOURDON	8'	VIOLON	16'
GAMBE	8'	PRINCIPAL	8'
VOIX CÉLESTE	8'	GEMSHORN	8'
OCTAVE	4'	CHORALBASS	4'
FLÜTE	4'	FLACHFLÖTE	2'
VIOLA	4'	RAUSCHPFEIFE	2 2/3'
NASARD HARM.	2 2/3'	KONTRAFAGOTT	32'
FLAGEOLET	2'	BOMBARDE	16'
TIERCE HARM.	1 3/5'	FAGOTT	16'
PLEIN JEU V-VI	2'	POSAUNE	8'
BASSON	16'	ZINKE	4'
TROMPETTE HARM.	8'		
HAUT-BOIS	8'		
CLARION	4'		
VOIX HUMAIN	8'		
TREMULANT			

NORMALKOPPEL - 8 X 32 SETZER - SEQUENZ
< > CRESCENDO WALZE - REMO-CARD