

Espen Takle

Orgelkomponisten Herbert Howells

*En praktisk-teoretisk studie av Howells sine
orgelverker, med fokus på fire komposisjoner
skrevet mellom 1915 og 1958*

Mastergradsstudiet i utøving med teoretisk fordypning
våren 2019



**Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

Orgelkomponisten Herbert Howells

© Espen Takle

Mastergradsstudiet i utøving med teoretisk fordypning

Norges musikkhøgskole, 2019

<https://brage.bibsys.no/nmh/>

Trykk: Webergs Printshop

Alle noteeksempler er gjengitt med tillatelse.

Sammendrag

Orgelkomponisten Herbert Howells er en masteroppgave som omhandler aspekter ved og innfallsvinkler til det å spille Howells sine verker for orgel. Oppgaven tar innledningsvis for seg noen tanker knyttet til kombinert praktisk og teoretisk arbeid, som utfordringer med det at ikke alt ved en kunstnerisk praksis kan formidles med ord og som tekst, og at følgene av dette vanskeliggjør en tradisjonell metodebruk og transparent gjengivelse av forskningsprosesser. Videre følger en kort biografisk del om Howells, før fokuset blir rettet mot fire komposisjoner skrevet mellom 1915 og 1958. Dette er også oppgavens hovedfokus. De fire komposisjonene er knyttet opp mot forskjellige temaer for å belyse ulike sider ved Howells sin musikk som en tilnærming og inngang til musikken. Disse utvalgte og gjennomgåtte temaene vil bli satt opp mot kilder fra komponistens tid og kunnskaper om Howells, for å få et innblikk i praksisen på Howells sin tid og i noe av Howells sin estetiske tenkning. I tillegg vil det bli trukket frem noen muligheter for tilpasninger som kan gjøres til ikke-engelske og ikke-stilriktige orgler i Norge.

Abstract

English title: *The Organ Composer Herbert Howells – A Practical-Theoretical Study of Howells' Organ Works with Focus on Four Compositions Written Between 1915 and 1958*

The Organ Composer Herbert Howells is a master's thesis about playing Howells' organ works. This thesis starts with some thoughts and reflections about combined practical and theoretical master projects, such as challenges related to the problem that it is not possible to articulate every part of an artistic practice in words, which makes it difficult to use traditional scientific methods and to have a transparent reproduction of all processes within the work. The next part is a short biography followed by a review of four compositions for organ, written between 1915 and 1958, as a window to his other organ works. These four compositions for organ are linked to selected topics to illuminate different aspects about Howells' organ music. The selected works are contextualized by sources from the composer's time and knowledge about Howells himself, to gain historical insight in the organ tradition from Howells' time, and approach some of his esthetical thinking. In addition to this, I wish to point out some important aspects regarding adaptation of Howells' organ music to non-English style organs in Norway.

Forord og takk

Arbeidet med orgelmusikken til Herbert Howells går tilbake til 2016 da jeg i søknaden til masterstudiet måtte stake ut en kurs for hva jeg ønsket å jobbe med i et masterprosjekt. Jeg ser nå tilbake på en svært spennende og lærerik prosess, og retter samtidig blikket fremover mot ny søken i forlengelsen av masterprosjektet om orgelmusikken til Herbert Howells.

Et håp er at kunnskap jeg har tilegnet meg i dette prosjektet både kan ha relevans for andre enn meg selv, både slik det blir formidlet gjennom spillet mitt og gjennom denne skriftlige oppgaven. I tillegg til det har jeg et ytterligere håp om at dette prosjektet kan inspirere kommende studenter til å ta fatt på liknende prosjekter, noe jeg mener at det norske orgel- og kirkemusikkmiljøet vil kunne ha godt av.

Masterprosjektet har blitt til med god hjelp, og jeg vil starte med å rette en stor takk til min veileder Anders Tykesson for konstruktive og inspirerende veiledninger. Orgellærerne mine gjennom masterstudiet, Terje Winge og Karin Nelson, fortjener en stor takk for gode innspill og spennende samtaler om musikken. Takk også til lærere og forelesere i emnet Forskerforum for interessante og utfordrende tanker samt idéer som jeg har med inn i masterprosjektet og i videre arbeid.

Mange takk til Stainer & Bell Ltd, Hal Leonard Europe Limited og Literary Executors of the Herbert Howells Trust for vennlig hjelp og tillatelse til å inkludere utdrag fra publiserte og copyright-beskyttede utgivelser i oppgaven.

Jeg vil til slutt rette en takk til korrekturlesere for god og grundig hjelp, og til familie og venner for oppmuntring og støtte i arbeidet med prosjektet.

Espen Takle

Oslo, ultimo mars 2019

Innhold

I Innledning.....	1
I.I Bakgrunn for prosjektet	1
I.II Beskrivelse av masterprosjektet	1
I.II.I Masteroppgavens formål og forskningsspørsmål	2
I.II.II Tidligere forskning og sentrale kilder	3
I.II.III Oppgavens struktur	3
Del 1: Tenkning som handling og handling som tenkning	5
1.1 Metodebruk og teori i praksisbasert arbeid.....	5
1.1.1 Innledende refleksjon rundt metodebruk i et kombinert praktisk og teoretisk arbeid.....	5
1.1.2 Anvendte metoder	10
Del 2: Herbert Howells	17
2.1 Kort biografi.....	17
2.1.1 Barneår	17
2.1.2 Skolering og utdanning	17
2.1.3 Voksenliv og karriere	18
Del 3: Aspekter ved og innfallsvinkler til interpretasjon.....	21
3.1 <i>Psalm-Prelude III</i> (1915) fra <i>Three Psalm Preludes for Organ, Set one, Op. 32</i>	21
3.1.1 <i>Psalm-Prelude</i> – Bakgrunnsarbeid for interpretasjon: Tekst og tolkning	21
3.1.2 Tempi i <i>Psalm Prelude No. 3, Set one</i> og tidlig 1900-talls britisk orgelmusikk.....	22
3.1.3 Artikulasjon i <i>Psalm Prelude No. 3, Set one</i> og tidlig 1900-talls britisk orgelmusikk	25
3.2 <i>Rhapsody No. 3, Op. 17</i> (1918)	33
3.2.1 Det episke orgelet	33
3.2.2 Registrering i <i>Rhapsody No. 3</i> og tidlig 1900-talls britisk orgelmusikk	35
3.3 <i>Master Tallis's Testament</i> (1940), <i>Six Pieces for Organ</i>	55
3.3.1 Musikalsk hyllest – Et moderne og fremtidsrettet tilbakeblikk	55
3.3.2 <i>Master Tallis's Testament</i> – Et variasjonsverk	59
3.4 <i>Rhapsody IV</i> (1958).....	67
3.4.1 <i>Rhapsody IV</i> – «Spill vakkert og rop med jubel!».....	67
3.4.2 Imitativ polyfon flerstemmighet – og flertydighet.....	69
Del 4: Avsluttende tanker og kommentarer	79
Del 5: Kilde- og litteraturliste	83
Del 6: Appendix	87

Appendix I: Liste over publiserte og tapte verker for orgel solo.....	87
Appendix II: The Modern Temple Church Organ, London (as in 1978).....	91
Appendix III: Disposisjon og <i>piston settings</i> fra Westminster Cathedral, London	93
Appendix IV: Disposisjon og <i>piston settings</i> fra St. Bees Priory Church, Cumberland	96
Appendix V: Disposisjon til Willis-orgelet i Gloucester Cathedral.....	100
Appendix VI: Disposisjon til Willis-orgelet i Salisbury Cathedral.....	101
Appendix VII: Disposisjon til Norman and Beard-orgelet i St. John's College, Cambridge	102

Liste over figurer:

Figur 1: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 1–3.....	25
Figur 2: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 12–18.....	27
Figur 3: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 22–23.....	28
Figur 4: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 38–40.....	28
Figur 5: Sammenstilling av Eaglefield Hull sine tre former for marcatotegn.....	29
Figur 6: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 8–10.....	29
Figur 7: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 41–46.....	30
Figur 8: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 8–9.....	31
Figur 9: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3</i> , takt 64–66.....	31
Figur 10: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , første system.....	36
Figur 11: John Stainer, <i>The Organ</i>	37
Figur 12: Lærer-elev-rekkefølge.....	38
Figur 13: John Stainer, <i>The Organ</i>	40
Figur 14: John Stainer, <i>The Organ</i>	40
Figur 15: John Stainer, <i>The Organ</i>	41
Figur 16: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 12–14.....	42
Figur 17: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 115–123.....	43
Figur 18: Alcock, <i>The Organ</i>	44
Figur 19: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 34–36.....	46
Figur 20: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 29–30.....	49
Figur 21: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 8.....	50
Figur 22: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 119–125.....	51
Figur 23: <i>Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 1</i> , takt 46–50.....	51
Figur 24: <i>Rhapsody No. 3 for Organ</i> , takt 146–149.....	52
Figur 25: <i>Master Tallis's Testament</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 1–4.....	59
Figur 26: Illustrasjon av bjelkingen i takt 3 og takt 21 i <i>Master Tallis's Testament</i>	60
Figur 27: <i>Master Tallis's Testament</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 13–14.....	60
Figur 28: <i>Master Tallis's Testament</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 19–21.....	61
Figur 29: <i>Master Tallis's Testament</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 37 og 49.....	61
Figur 30: <i>Master Tallis's Testament</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 22–24.....	64
Figur 31: <i>Master Tallis's Testament</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 34–36.....	65
Figur 32: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 1–3.....	69

Figur 33: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 144–148, høyre hånd.....	69
Figur 34: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 91–95.....	69
Figur 35: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 22–24.....	70
Figur 36: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 25–33.....	71
Figur 37: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 34–36.....	72
Figur 38: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 106.....	72
Figur 39: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 51–54.....	74
Figur 40: <i>Epilogue</i> fra <i>The Hovingham Sketches</i> , takt 31–33.....	75
Figur 41: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , takt 170–172.....	76
Figur 42: <i>Paeon</i> fra <i>Six Pieces for Organ</i> , takt 152–154.....	76
Figur 43: <i>Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione</i> , seks siste takter.....	77
Figur 44: <i>Epilogue</i> fra <i>The Hovingham Sketches</i> , tre siste takter.....	78

Det er med tillatelse benyttet noteeksempler fra følgende utgivelser av Herbert Howells sin orgelmusikk:

Psalm Prelude I & III from Three Psalm Preludes for Organ, Set one

© Copyright 1921/1949 Novello & Company Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Used by Permission of Hal Leonard Europe Limited.

Master Tallis's Testament from Six Pieces For Organ

© Copyright 1953/1981 Novello & Company Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Used by Permission of Hal Leonard Europe Limited.

Paeon from Six Pieces For Organ

© Copyright 1949 Novello & Company Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Used by Permission of Hal Leonard Europe Limited.

Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione

© Copyright 1958 Novello & Company Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Used by Permission of Hal Leonard Europe Limited.

Extracts from *Rhapsody, Op.17, No. 3 in C sharp minor* by Herbert Howells (1892-1983) are reproduced by permission of Stainer & Bell Ltd, London, England. www.stainer.co.uk

Extracts from *Epilogue* (published by Banks Music Publications, 1982) are reproduced with the kind permission of the Literary Executors of the Herbert Howells Trust.

I Innledning

I.I Bakgrunn for prosjektet

Med bakgrunn fra kirkemusikkstudier og arbeid som kirkemusiker er det nesten ikke til å komme utenom musikk av Herbert Norman Howells (1892–1983), det være seg kanskje i første omgang kormusikken hans. Howells har skrevet et høyt antall motetter, tonsettinger av *Magnificat* (Marias lovsang) og *Nunc dimittis* (Simeons lovsang), kammermusikk og orkesterverker, men også en betydelig mengde med komposisjoner for orgel. Lytter man til musikk av Howells, kan man sanse et særpreg i mye av hans musikk, og det var dette som var årsaken til at jeg mer og mer begynte å «bite meg merke i» musikken. Under studiene i kirkemusikk ved Norges musikkhøgskole var det ytterst sjeldent at noen medstudenter spilte orgelmusikk av britiske komponister, og fram til et godt stykke ute i bachelorutdannelsen hadde jeg ikke blitt kjent med noe av Howells sin orgelmusikk gjennom studiene. Likevel kom jeg etterhvert over to orgelverker utenom studiesammenheng, *Saraband (for the morning of Easter)*, og *Master Tallis's Testament*. Det fikk meg til å utforske: Finnes det mer orgelmusikk av denne komponisten? Det gjorde det. Og det åpnet seg et lite univers med den spennende, og for meg, utforskede orgelmusikken, ulikt noe jeg hadde hatt kjennskap til fra tidligere. Dette ledet til starten på det som skulle bli et dypdykk i Howells sine verker for orgel, og etter hvert et toårig masterprosjekt med Norges musikkhøgskole.

I.II Beskrivelse av masterprosjektet

Under arbeidet mitt med Herbert Howells sin orgelmusikk, før jeg startet på masterstudiet ved Norges musikkhøgskole, dukket det opp en rekke spørsmål det var nærliggende å søke svar på. Det var alt fra spørsmål knyttet til hvorfor Howells sin orgelmusikk knapt er spilt her til lands og i Skandinavia, trolig også på kontinentet, til spørsmål knyttet konkret opp mot det å interpretere musikken. Da jeg startet på masterstudiet i utøving med teoretisk fordypning ble jeg nødt til å begrense mine mange spørsmål og utforskningslyst til et overkommelig omfang. Samtidig ønsket jeg et omfang som oppfordret til, og hadde nok diskusjonsmomenter til at jeg kom til å berøre flere underliggende temaer og spørsmål i tillegg til formålet for oppgaven og de konkrete forskningsspørsmålene.

I.II.I Masteroppgavens formål og forskningsspørsmål

Masteroppgavens formål er å i et utøverperspektiv se på aspekter ved og innfallsvinkler til interpretasjon og utforming av Herbert Norman Howells (1892–1983) sine verker for orgel, ved å studere fire komposisjoner skrevet mellom 1915 og 1958 som inngang til, og representasjon for, hans øvrige produksjon av orgelmusikk.

Dette vil jeg oppnå ved å besvare disse to forskningsspørsmålene:

1. Hva sier kilder fra komponistens tid oss om datidens engelske orgeltradisjon, og hvilke kunnskaper om Howells kan gi økt forståelse av og innsikt i det å spille Howells sin orgelmusikk?
2. Hvilke tilpasninger kan gjøres i orgelmusikken på ikke-engelske og ikke-stilriktige orgler i Norge, med henblikk på instrumentstørrelse, traktur, registreringspraksis og akustikk, og hvordan dette påvirker tempi og artikulasjon?

Starten på masterarbeidet var ved mitt praktiske arbeid med musikken. Arbeidet har helt konkret bestått av å innstudere og spille samtlige orgelverker av Herbert Howells og et stort utvalg musikk av hans lærere og samtidige komponister, et svært omfattende arbeid, for så å gjøre et utvalg jeg ønsket å studere videre ved å knytte opp mot denne teoretiske delen av masterprosjektet. Innfallsvinkler til den teoretiske delen av masterprosjektet har altså kommet av behov og oppdagelser som har oppstått og fremkommet i arbeidet med musikken som utøver. Den teoretiske delen av masterprosjektet er altså ikke et rent musikkteoretisk utgangspunkt, og jeg kommer for eksempel ikke til å fremlegge noen analyse av orgelverkene, statistiske forekomster av musikalske virkemidler og så videre. Dette er gjort i blant annet John Nixon McMillan sin svært grundige doktoravhandling *The Organ Works of Herbert Howells (1892-1983)*¹ fra 1997 som jeg har hatt nytte av. Etersom det finnes mange gode teoretiske tilnærminger til Howells sin musikk, trekker jeg inn den praktiske delen av arbeid med musikk og ser på ulike aspekter som danner et større og mer helhetlig bilde av musikken og musikalske prosesser. Et helhetlig bilde er viktig og nødvendig for en utøver. Jeg ønsker, innenfor omfanget av masterprosjektets skriftlige del, å forhåpentligvis gi noen gode innfallsvinkler til, og motivere til interessante diskusjoner vedrørende det å spille Howells sine orgelverker. Masterprosjektets skriftlige del er ikke

¹ McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892-1983)*, The University of Iowa, 1997.

tenkt som en sammenstilling av argumenter for en bestemt spillestil, men heller å motivere til økt forståelse for, og diskusjon rundt, det å spille og interpretere musikken, samt å komme et skritt nærmere forståelsen for den til tider merkverdige musikken og merkverdige karakteren og komponisten Herbert Howells.

I.II.II Tidligere forskning og sentrale kilder

Det finnes en betydelig mengde forskning og litteratur om Herbert Howells og hans øvrige musikk. Om orgelverkene er det mindre, og svært lite er det om *utøving* av orgelverkene. Likevel er det noen avhandlinger jeg har hatt stor nytte og glede av: John Peter Hodgson sin *The Music of Herbert Howells*², den allerede nevnte av John Nixon McMillan, *The Organ Works of Herbert Howells (1892-1983)*, Alexander T. R. Pyper sin *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940*³ og *Rhapsody in the Organ Works of Herbert Howells*⁴ av Donald James Grice. I tillegg til disse har *Herbert Howells – A Centenary Celebration*⁵ av Christopher Palmer, *Herbert Howells*⁶ av Paul Spicer og *The Music of Herbert Howells*⁷ redigert av Philip A. Cooke og David Maw fungert som viktige hjørnesteiner i denne oppgaven. En særlig interessant kilde, biografisk sett, er «Herbert Howells – Echoes of a Lifetime», en radiodokumentar av BBC fra 1982 hvor Howells selv medvirker og forteller.

I.II.III Oppgavens struktur

Masteroppgaven er delt opp i følgende fire deler:

- «Del 1: Tenkning som handling og handling som tenkning» inneholder en problematisering av forholdet utøver teoretiker og praktiskteoretisk kombinert arbeid og metodebruk.
- «Del 2: Herbert Howells» er en biografisk del som tegner et bilde av Howells og hans liv, og som legger et fundament for forståelsen av de videre kapitlene i oppgaven.

² Hodgson, J. P. *The Music of Herbert Howells*, doktoravhandling fra University of Colorado, 1971.

³ Alexander T. R. Pyper, *Performance Practice at the English Organ circa 1880–1940*, Cornell University, 2011.

⁴ Grice, Donald J. *Rhapsody in the Organ Works of Herbert Howells: An Examination of Rhapsody-Based Organ Works Both With and Without Text Associations and a Look at the Expressive Effects Implied by the Texts*, The University of Arizona, 2008.

⁵ Palmer, Christopher. *Herbert Howells – A Centenary Celebration* (London: Thames Publishing, 1992).

⁶ Spicer, Paul. *Herbert Howells* (Bridgend: Seren, 1998/2013).

⁷ Cooke, Phillip A. (red.) og Maw, David (red.) *The Music of Herbert Howells* (Woodbridge: The Boydell Press, 2013).

- «Del 3: Aspekter ved og innfallsvinkler til interpretasjon» er oppgavens hoveddel. Denne delen er en gjennomgang av fire utvalgte orgelverker, som et vindu inn i, og representasjon for, hans øvrige produksjon. De fire komposisjonene er knyttet opp mot forskjellige temaer for å belyse ulike sider ved Howells sin musikk. Temaene som blir gjennomgått, blir satt opp mot kilder fra komponistens tid og kunnskaper om Howells, for å få et innblikk i praksisen på Howells sin tid og i noe av Howells sin estetiske tenkning.
- «Del 4: Avsluttende tanker og refleksjoner» er oppgavens siste del hvor jeg kommer med noen avsluttende tanker og refleksjoner rundt prosess, resultat, og idéer til videre arbeid.

I «Appendix I» er det gjengitt en liste over orgelverker til Howells, som er sentral for å få en oversikt over hans orgelkomposisjoner og de verkene jeg omtaler. Videre i «Del 6: Appendix» er det også gjengitt orgeldisposisjoner av orgler som Howells hadde en relasjon til, samt orgeldisposisjoner med *piston settings* som kilder i registreringspraksis.

Del 1: Tenkning som handling og handling som tenkning⁸

I første del av oppgaven ønsker jeg gå inn på og studere noen sentrale tanker i kombinert praktisk og teoretisk arbeid, en kombinasjon som, etter min mening, ikke er helt uproblematisk. Tenkningen rundt et slikt krevende forhold er en del av fundamentet i masterprosjektet, og har hele tiden vært med som en rettesnor i arbeidet. Derfor ser jeg det som høyst relevant å starte med kort gjennomgang av dette før vi vender tilbake til masteroppgavens hovedkarakter, Herbert Howells, og hans orgelmusikk.

1.1 Metodebruk og teori i praksisbasert arbeid

1.1.1 Innledende refleksjon rundt metodebruk i et kombinert praktisk og teoretisk arbeid

I studieplanen for mastergradsstudiet i utøving med teoretisk fordypning startkull 2017 står det følgende under beskrivelse av masteremnet: «Arbeidet skal knytte utøving og formidling av musikk sammen med en teoretisk og vitenskapelig dokumentasjon».⁹ Dette gir gode muligheter for nyskapende masterprosjekter, men krever en tydelighet og bevisst holdning knyttet til begreper som «kunstnerisk utviklingsarbeid» (Artistic Research) eller «praksisbasert forskning» (Practice-led Research): Vi forholder oss til relativt nye forskningsfelt som kombinerer utøvende praksis og teoretiske disipliner, for eksempel fra et musikkvitenskapelig ståsted, i samme forskningsarbeid. Ved å trekke inn sin egen praksis i forskning man ideelt sett må forholde seg objektiv og nøytral til, blir det utfordrende å bygge opp et tydelig og transparent prosjekt, sammenlignet med andre etablerte forskningsfelt, både innenfor kvalitativ og kvantitativ forskning.¹⁰ Å forske på sin egen utøving eller praksis er i virkeligheten umulig å distansere seg fra, når det er sitt eget virke man forsker på, og/eller er redskapet i forskningsprosessen. Mange utøvere har et kroppslig, intuitivt, følelsesmessig eller verdibasert forhold til den praksisen de utøver som kunstnere, og det er også ofte her kilden til det man ønsker å studere oppstår, og en drivkraft og motivasjon kan

⁸ Tittelen «Tenkning som handling og handling som tenkning» er basert på tanker av Martin Heidegger (1889–1976) og Hannah Arendt (1906–1975) presentert i Varkøy, Øivind, *Musikk - dannelse og eksistens* i kapittelet «Musikalsk erfaring som tankehandling» på s. 121–124, og på bakgrunn av tanker av Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), Friedrich Nietzsche (1844–1900), John Dewey (1859–1952) som jeg skriver om videre i denne delen, i tillegg til mange andre tenkere som også har bidratt til utvikling av lignende tankesett, men som jeg ikke har mulighet til å gå inn på innenfor omfanget av oppgaven.

⁹ Emnebeskrivelse for UTMAS75 på nettsidene til Norges musikkhøgskole. Versjon fra 25.9.2017.

¹⁰ Haseman, Brad og Mafe, Daniel. «Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers» i *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Red. Smith, Hazel og Roger T. Dean. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2009/2010), s. 211–212.

stamme fra. Ved at musikere har polert sine metoder og verktøy til svært høy finesse og sammenkoblet det fysiske mot følelsesliv og verdisyn, blir ens praksis en uatskillelig del av musikeren selv. Henk Borgdorff skriver følgende i sin artikkel med navn «The Debate on Research in the Arts»:

Artistic practices are performative practices, in the sense that artworks and creative processes do something to us, set us in motion, alter our understanding and view of the world, also in a moral sense. Artistic practices are mimetic and expressive when they represent, reflect, articulate, or communicate situations or events in their own way, in their own medium. By virtue of their very nature, artistic practices are also emotive, because they speak to our psychological, emotional life.¹¹

Borgdorff betrakter en kunstnerisk praksis som en performativ praksis som gjør noe med oss, beveger oss, endrer forståelsen og synet på verden – også i en moralsk forstand. Kunsten og kunstneren er uatskillelige, på et vis. Når kunsten er iboende, nær til kunstneren og følelsesdrevet, blir det muligens desto mer krevende å sette ord på hva vi *faktisk* gjør som musikere. Som musiker, å skulle forklare med ord hva man gjør i alle ledd av sitt arbeid, er derfor ikke alltid lett. Man lever på en måte med kunsten, og vet ikke nødvendigvis hvordan mekanismene bak det som fører til endringer i folks følelsesliv fungerer, bare at mekanismene er der. En ytterligere utfordring ved det å snakke om metode og metodebruk i musikers arbeidsprosesser, er at det i musikkutdannelsene er en aksept av, og tradisjon for, seg selv og sin egen praksis som fysisk og mentalt «forskningsobjekt», hvor musikere med veiledning fra lærere og prøve-og-feile-metoden er sitt eget laboratorium og eksperiment. Mange fokuserer ikke på forholdet mellom fysisk praksis og det underliggende og følelsesmessige. For å få mer helhetstenkende musikere er det viktig å utfordre til tenkning og refleksjon utover de fysiske arbeidsprosessene man enkelt kan sette ord på.

Man besitter som musiker det man kan kalle *taus kunnskap*, som kan sies å være uuttalte eller ikke-verbaliserte eller ikke-verbaliserbare sanseinntrykk, intuisjoner og oppfatninger som er opplært av, bygget på, og raffinert av for eksempel kroppslig og praktisk arbeid – men også intellektuelt og mentalt arbeid. Den ungarsk-britiske vitenskapsteoretikeren og filosofen Michael Polanyi (1891–1976) sier i *The Tacit Dimension* fra 1966 om taus kunnskap

¹¹ Borgdorff, Henk. «The Debate on Research in the Arts» I *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press, 2012), s.45.

(*tacit knowledge*) at «vi kan vite mer enn vi kan si».¹² Polanyi mener å kunne vise «[...] at taus kunnskap gjør rede for (1) gyldig kjennskap til problemer, (2) forskerens evne til å forfølge et problem, ledet av hans følelse av å nærme seg løsningen, og (3) en gyldig forventning om de ennå ubestemte implikasjonene til oppdagelsen som blir gjort til slutt».¹³ Selv om man ikke ønsker eller har behov for å verbalisere det, besitter man altså store mengder støttekunnskaper og redskaper i den tradisjonen man står i som skolert musiker, og kanskje er evnen til «å forfølge et problem» basert på følelser og en intuitiv forståelse gode egenskaper å besitte når man skal stake ut en kurs for prosjektene sine. Virket i en tradisjon, ens praksis, kan være forskning i seg selv. Utfordringen ligger i å omsette musikers praksis til metoder i forskning, språkliggjøre, og presist artikulere den komplekse praksisen, uten å miste noe.

Hermeneutikk er et begrep som stammer fra gresk *hermeneutikós*, avledet av *hermeneúein* som betyr å fortolke eller å forklare, og er fortolkningslære eller vitenskapen om skrifttolkningens teori.¹⁴ Det rommer i vår tid et utvidet tekstbegrep og inneholder også atferd, handlinger og hendelser. Med hermeneutikken ser man en del av en tekst i forhold til hele teksten og referanser utenfor den selv. Det foregår hele tiden en vekselvirkning mellom deler og helheten, eksempelvis som i en hermeneutiske sirkel, presentert av blant andre de tyske filosofene Martin Heidegger (1889–1976) og Hans-Georg Gadamer (1900–2002), hvor forholdet mellom mindre deler, hele verket, og referanser til en verden utenfor verket bærer fremover en prosess som gir erfaringer og kunnskap om både helheten og bestanddelene på detaljnivå.¹⁵

Når det kommer til en komposisjon for orgel kan man både se på et manuskript med systematiserte tegn og symboler som tekst, men også som et kunstverk med en *intensjon* om at det må realiseres og klangliggjøres for at den nedskrevne musikken skal komme til uttrykk og manifestere innholdet i den fysiske noten i det tenkte mediet fra komponistens side. Tar man utgangspunkt i det sistnevnte, kan man si at musikk som tekst er spesielt fordi

¹² Polanyi, Michael. *Den Tause dimensjonen*, oversatt av Erlend Ra (Oslo: Spartacus Forlag, 2000), s. 16.

¹³ Ibid. s. 32.

¹⁴ De Caprona, Yann, *Norsk etymologisk ordbok* (Oslo: Kagge forlag AS, 2013), s. 937.

¹⁵ Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, oversatt til engelsk av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall (London: Sheed & Ward Ltd and Continuum Publishing Group, 1975/2006), s. 267–276. Her går Gadamer bla. gjennom «The Hermeneutic Circle and the Problem of Prejudices» og Heideggers tenkning om for-forståelse i «Heidegger's Disclosure of the Fore-Structure of Understanding».

det krever en fortolkningsprosess for å kunne ta utgangspunkt i det klingende verk som form.¹⁶ Gadamer skriver følgende i *Truth and Method*:

Every performance is an event, but not one in any way separate from the work—the work itself is what "takes place" (ereignet: also, comes into its own) in the event (Ereignis) of performance. To be occasional is essential to it: the occasion of the performance makes it speak and brings out what is in it. The director who stages the play displays his skill in being able to make use of the occasion. But he acts according to the directions of the writer, whose whole work is a stage direction. This is quite clearly the case with a musical work—the score is really only a set of directions.¹⁷

I mitt arbeid kan dette konkretiseres ved at jeg kan jobbe på detaljnivå med både praktiske og teoretiske deler i et overordnet bilde hvor jeg søker etter bestanddeler som passer inn i en helhet, ved et dialektisk og progressivt samspill mellom alle delene. Det er noen utfordringer i et slikt arbeid. Det vil i overleveringen fra avsender (komponisten) til mottaker (utøver og publikum) oppstå en distanse fra komponistens intensjoner hvis det er overlevert i systematiserte symboler i form av en fysisk note. Det vil alltid oppstå uklarheter. Gadamer mener det alltid vil oppstå en *for-dom*, eller en *for-forståelse* i møte med et verk, som både kan være positiv og negativ.¹⁸ En annen utfordring kan være at det fører til søken etter å finne valide argumenter for tilleggelses av intensjon i den opprinnelige teksten, men som ikke nødvendigvis finnes, og at det oppstår en «opprinnelsesnostalgi» som ikke gir et objektivt forhold til musikken som tekst. Skal man kun jobbe for å finne argumenter for det man tror kan ha vært komponistens instruksjoner til den overleverte teksten, og bruke disse til å realisere musikken slik man tror den kan ha vært gjengitt i sin egen tilblivelses tid?

Filosofen Paul Ricoeur (1913–2005) mener det er viktig å distansere forholdet skrive–lese fra snakke–svare, altså bort fra en dialogtenkning, når man ser på en tekst som det å fastsette noe i skrift. Selve prosessen med å fastsette noe i skrift og det å lese noe som er fastsatt i skrift, er ikke en toveis dialog eller kommunikasjon, ifølge Ricoeur.¹⁹ Han billedliggjør det hele med å betrakte forfatteren av en tekst eller bok som død, og en tekst som posthum, for

¹⁶ Musikere kan også realisere nedskrevet musikk som stum imaginasjon, lignende stum lesning. Dette krever også en fortolkningsprosess på samme måte som en klangliggjøring av musikk, som en parallell med språket og talen.

¹⁷ Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, oversatt til engelsk av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall (London: Sheed & Ward Ltd and Continuum Publishing Group, 1975/2006), s. 141.

¹⁸ *Ibid.*, s. 268–278.

¹⁹ Ricoeur, Paul: «What is a text? Explanation and Interpretation» i *Mythic-symbolic Language and Philosophical Anthropology* av Rasmussen, David M. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1971), s. 136–137.

at teksten skal være fullstendig, fullendt og hel. På denne måten fungerer en tekst som et objektivt nøytralt medium mellom forfatter og leser, der tekstens referanser blir brutt fra avsender til mottaker, i motsetning til en talt dialog hvor den talte dialogen refererer til en virkelighet eller verden rundt de som har den talte dialogen. To mennesker i en taleutveksling er aktivt tilstede for hverandre i situasjonen av en diskurs, og dermed i ens egne og hverandres ytringer, ikke bare i de perseptuelle omgivelsene, men også den kulturelle bakgrunnen av begge parter. Altså, skal vi forstå Ricoeur, vil den ideelle meningen via språket i en taleutveksling bøye seg mot den reelle referansen, som igjen vil kunne være tilbøyelig til å forveksles med «ostensive designation»,²⁰ en *ostensiv betegnelse*, hvor den talte ytringen knytter seg til den frembærende gesten. Slik er det derimot ikke når teksten tar talens plass. Man kan si at teksten som ikke er i en talt dialog, dermed blir redusert til system av tegn, en objektiv størrelse som isolert sett ikke har referanser til verden utenfor. Ricoeur mener likevel at teksten *har* en referanse til verden utenfor selv når tekstens bevegelse og dens avskårne referanser gjenopptas og aktualiseres i møte med leseren. Teksten på det avskårne stadiet mellom avsender og mottaker har kun en mening i form av interne forhold og struktur, i møtet med leseren får den en mening ved å aktualisere den egentlige diskursen til mottakeren som det lesende subjektet.²¹ Teksten blir *uttalt* i møte med og gjennom leseren. Har man en slik innstilling til møtet med verket, vil det innebære at alle interpretasjoner og tolkninger må sees på som viktige og av verdi, alle med et likestilt utgangspunkt, skal vi tro Ricoeur. Teksten får en unik mening i møtet med hver leser som mottaker og fortolker. Dette er noe spesielt for musikere siden musikere må fortolke teksten for at den skal bli realisert i sin klingende form, i tilfeller hvor utøver og komponist ikke er samme person, eller det dreier seg om improvisasjonsmusikk.

Tanken om at alle utgangspunkt i møte med en tekst er likestilte er en interessant tilnærming fordi det konstruerer en avstand til musikalske dogmer som rammer mye klassisk musikk. Likevel tror jeg på samme tid at arbeid med historiske fakta og kjennskap til komponistens liv, og en helhetlig sammenstilling av all kunnskap, kan være svært nyttig for utøver i en fortolkningsprosess, og på sett og vis gjør at man kan «vokse» med musikken. Jeg tror også det er viktig å ha definert en sammenstilling av fakta for å kunne innta en bevisst

²⁰ Ibid. s. 138.

²¹ Ibid. s. 146.

posisjon til disse. Man søker på ett vis etter felles referanser til teksten som avsender hadde. På den annen side, hvis alle musikere søker sannhet i de samme faktaene i søken etter å kunne se verden som komponisten gjorde, og musikalske dogmer taler på vegne av komponisten via tolkede «sannheter», får vi lite levende musikk ved å ikke realisere estetikken ut fra vår samtid, og vi møter et paradoks: Forsøket på å komme nærmere en forståelse av musikken kan være det som skyver den bort fra mennesker som ønsker å ta del i den. Dette kan den hermeneutiske tenkningen hjelpe oss bort fra ved å gi oss en bevisstgjøring rundt detaljer så vel som det store bildet. Jeg velger å forholde meg til bruken av en overordnet hermeneutisk tenkning som en del av mine anvendte metoder, men jeg betrakter ikke hermeneutikk som en metode i seg selv.

1.1.2 Anvendte metoder

Når det kommer til synet på kunnskap og videreføring av kunnskap i vår tradisjon, møter man ofte påstander som at man må komme så tett på miljøet og opphavet til musikken og dens tilblivelsessted som mulig. Videre er det et ideale at man kun burde lære av dem som er autoriteter i en tradisjon som kan føres tilbake til komponisten selv. Det kan jeg også tenke meg er svært interessant. Likevel velger jeg å innta en bevisst posisjon til tradisjonen, hovedsakelig fra et utenfraperspektiv, enn å kun ta del i tradisjonen for å observere den fra innsiden. Jeg går også inn i tradisjonen for få større kunnskaper om den, og for å se kritisk på mitt norske utgangspunkt. Dette er gjort med den hensikt å bevare min originalitet i møte med verkene, men også for å tydeliggjøre et skille i arbeidet med musikken som den var i komponistens samtid med hvordan den kan aktualiseres i vår tid og del av verden. Ved å utnytte styrkene i det utgangspunktet at jeg står i en norsk tradisjon heller enn å gå inn i den engelske tradisjonen og bli formet som mange andre, opplever jeg en vinning: Jeg bevarer min egen originale stil og måte å musisere på, samtidig som jeg tilegner meg kunnskaper om en helt annen tradisjon. Også ved å definere de ulike retningene får jeg en bevisstgjøring rundt hva som skiller dem, og muligheten til å bevege meg mellom disse og eksperimentere ved å hele tiden orientere meg i forhold til disse retningene. På denne måten vil jeg både kunne tilegne meg kunnskap om musikken i dens samtid og den engelske tradisjonen, men også ha mulighet til å ta meg friheter som kanskje kan tjene musikken i form av at den blir aktualisert på en ny måte. At den i det hele tatt blir realisert, spilt og aktualisert her til lands, er noe man ikke kunne gjort hvis man i alle ledd skulle forholde seg tro til tradisjonen. Ved å

ikke forholde seg tro til tradisjonen vil man dermed likevel definere avstanden til den, så ved å posisjonere seg på nye måter vil man også definere posisjonen man posisjonerer seg bort fra, og hele tiden vite hva man i tilfelle bryter med.

Mine konkrete anvendte metoder har bestått av praktisk og fysisk arbeid med innstudering og fremførelser av musikken, litteraturstudier, praktisk note- og partituranalyse,²² tekstanalyse, analytisk lytting, musikalsk realisering som mental prosess, auditiv analyse og forestilling. I forlengelsen har jeg i tillegg arbeidet med kunnskaper ervervet gjennom en interpretasjonsprosess: opptak, rekonstruksjoner av spillemåter, eksperimentering med posisjonering i det musikalske landskapet og refleksjon og diskusjon rundt en slik prosess. Innad i, og mellom alle disse konkrete metodene, samt mellom de konkrete metodene og en helhet, kan en overordnet hermeneutisk tenkning bidra til å drive helheten i prosjektet fremover.

Så hva gir innholdet i samlebetegnelsen som jeg har valgt å kalle *konkrete anvendte metoder* validitet? Basert på tidligere refleksjoner vedrørende «praksisbasert forskning» i vår musikktradisjon, reiste det seg en påstand og et spørsmål: Virket i en tradisjon, ens praksis, kan være forskning i seg selv. Så, hvordan kan man omsette musikerens praksis til metoder i forskning, språkliggjøre, og presist artikulere den komplekse praksisen, uten å miste noe?

Den amerikanske filosofen John Dewey (1859–1952) skriver i kapittelet «Å gjøre en erfaring» fra verket *Art as Experience* (1934):

Fordi persepsjonen av forholdet mellom det man gjør og det man påvirkes av er intelligensens arbeidsfelt, og fordi kunstneren i sin arbeidsprosess styres av sin evne til å fatte forbindelsen mellom det han allerede har gjort og det han skal til å gjøre, er det absurd å tro at kunstneren ikke tenker like intenst og gjennomtrengende som en forsker. En maler må bevisst utsette seg for virkningen av hvert eneste penselstrøk, ellers vil han ikke være klar over hva han gjorde eller hvilken retning han tok. Han må dessuten se hver enkelt forbindelse mellom det å gjøre og det å gjennomgå i forhold til den helheten han ønsker å skape. Å se slike forbindelser er å tenke, og det er en av de mest krevende former for tenkning.²³

Her skriver Dewey noe som er en parallell til hermeneutisk tenkning, jamfør tidligere sitat av Gadamer i *Truth and Method*. Dewey trekker nemlig linjer mellom hver enkelt handling og

²² Praktisk note- og partituranalyse: «analyse fra orgelkrakken». Som for eksempel oversiktsanalyse av form, harmoniske forløp, partier som krever årvåkenhet når man spiller det for å få en oversikt før man begynner å arbeide med et stykke.

²³ Dewey, John. «Å gjøre en erfaring» fra *Art as Experience*. Oversatt av Agnete Øye i *Estetisk teori – En antologi*. Red. Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008, 2. opplag 2013), s. 204.

en større helhet man som kunstner ønsker å skape. Videre kommer han med følgende sterke ytring:

Alle forestillinger som overser intelligensens nødvendige rolle i frembringelsen av kunstverker, bygger på at man setter likhetstegn mellom tenkning og bruken av et bestemt materiale, språklige tegn og ord. Å virkelig tenke med utgangspunkt i relasjoner mellom kvaliteter er like krevende for tanken som å tenke i utgangspunkt i språklige og matematiske symboler. Ja, ettersom ord lett kan manipuleres rent mekanisk, krever det å skape et kunstverk trolig mer intelligens enn det meste av såkalt tenkning som går for seg blant dem som roser seg selv av å være «intellektuelle».²⁴

I disse sitatene fremmer Dewey en idé om å betrakte hele en kunstners virke med alt det innebærer i tenkeaktiviteten. Et kunstnerisk forskningsarbeid må da gjenspeile og inneholde alle ledd i en musikers arbeid, fra idé til resultat, deriblant også den delen av interpretasjonsprosessen som er drevet av «reflekser» og intuisjoner som kroppslig ervervet kunnskap og som blir drevet av en tankeprosess rundt «hver enkelt forbindelse». Alle disse leddene er en del av musikerens arbeidsprosess, og jeg mener at tilretteleggelsen for «spontanitet» og intuisjon som retningsanvisende elementer i et forskningsarbeid må kunne medregnes for å være en metode, da «spontanitet» og intuisjon innen en form for musisering alltid står i forhold til noe utenfor seg selv. Når jeg videre omtaler erfaring, mener jeg summen av all erfaring som i varierende grad påvirker vår intuisjon.

Morten Carlsen og Henrik Holm uttrykker følgende i boken *Å tolke musikk*: «Å tenke musikalsk er å ikke planlegge alt til siste detalj. [...] Å tenke musikalsk betyr å bevare det uklare, det ugjennomtrengelige og det ufattelige i musikken».²⁵ Carlsen og Holm trekker så frem Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) som sier at tenkningen fører til *erfaringer* som endrer oss. Tenkning som fører til erfaring, er interessant å se opp mot det å betrakte en erfaring som å tenke. Det betyr at å erfare er å tenke, og tenke er å erfare. Tenkningen må på så måte ta del i hele mennesket for at det ikke bare skal bli teoretisering av en sammensatt erfaring, distansert fra våre øvrige sanser som påvirker hele vår musikalske erfaring. Jeg går ikke inn i diskusjonen hva som skiller det å *erfare* fra det å gjøre en *eksistensiell erfaring* som noe grenseoverskridende. Derimot betrakter jeg her en erfaring

²⁴ Ibid. s. 204–205.

²⁵ Carlsen, Morten og Holm, Henrik, *Å tolke musikk*, s. 82.

som summen av disse, forplantet i vår verditenkning og følelsesliv sammen med våre rutinemessige erfaringer, som vi også *gjør* i våre rutinemessige arbeid.

Carlsen og Holm trekker frem Friedrich Nietzsche (1844–1900) som kobler det å tenke med det å være menneske, og ikke med en abstrakt aktivitet i hjernen isolert fra resten av kroppen. På bakgrunn av dette skriver de: «Spesielt musikere kan tenke med kroppen. Å tenke seg inn i musikken kan bety å kroppsliggjøre det du anser for å være musikkens innhold. Dine bevegelser kan åpne opp for nye tenkemåter om verket».²⁶ Slik jeg tolker det, ville altså ikke hele en musikers «verktøykasse» blitt anerkjent som en del av forskningsverktøyene man har til rådighet dersom det å gjøre erfaringer ikke ansees som å tenke, og omvendt. For å kunne utfordre og utvikle musikken til fulle *må* man realisere musikken kroppslig, man kan ikke kun tenke seg til det, eller tenke seg hvordan en idé kunne ha påvirket det klanglige resultatet. Aksepterer man at akkurat denne formen for forskning gjør kunsten og kunstneren uatskillelige, vil man få svært personspreget forskning, som bringer med seg et krav om en formidlet refleksivitet hvis man skal kunne gi innsikt i alle prosesser, og ikke bare la kunstneren selv vite hva som er gjort og resultatet av prosessene. Professor i kunstfagsdidaktikk ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), Tone Pernille Østern, presenterer begrepet *nærhetsforskning* i «*Å forske med kunsten som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat*»:

Det å forske med kunsten handler ofte om formskapende, menings- og mulighetssøkende prosesser. I slike prosesser setter mennesker seg selv på spill, og både mennesker og kontekster blir sårbare. Det å forske med kunsten er dermed nesten alltid nærhetsforskning, der forskerståstedet er nært, og som ofte inneholder innslag av selvstudier [...] Nærhetsforskning krever høy grad av refleksivitet, og etiske perspektiver blir viktige. [...] For den refleksive forskeren innebærer dette aktivt å lete etter en kritisk kobling mellom (estetisk) opplevelse, forståelse og fortolkning. En refleksiv holdning overfor *hvor du ser fra* som forsker, *i hvilken retning du ser* og *hvorfor*, åpner for brudd, (selv)transformasjon, ny forståelse og endring. Ved hjelp av refleksivitet i forskning kan man unngå å videreføre forståelser man tar for gitt eller låse verden i stereotype kategorier og hierarkier. Derfor er refleksivitet også etisk. Ved hjelp av en refleksiv holdning kan forskeren komme opp med kraftfulle motbilder til konvensjonell tenkning og tradisjonelle teorier, og utfordre både seg selv og andre – men den egne

²⁶ Ibid. s. 83.

forskningen må relateres til andres arbeid, og det egne bidraget må både synliggjøres og diskuteres.²⁷

Det er nærliggende å anerkjenne at mine nevnte metoder kan sees på som problematiske som forskningsmetoder. De vanskeliggjør blant annet å kunne gi et fullstendig bilde og en helt transparent prosess som kan etterprøves. Østern skriver blant annet at en høy grad av refleksivitet og kritisk holdning til ståsted–retning–mål åpner for «(selv)transformasjon, ny forståelse og endring». En refleksiv holdning kan utfordre sin egen og andres for-forståelse og forståelse av konvensjonell tenkning. Hvor andre forskere som beveger seg frem mot et mål ved bruk av slutninger og intuisjoner de kan forklare sammenhengen mellom i selve arbeidet, vil musikere ikke nødvendigvis kunne svare på hva slutningen eller intuisjonen er eller består av før etter slutningen er tatt. Å vurdere slutningen opp mot hva ens egen forståelse sier, er imidlertid et skritt i riktig retning for deretter å etterprøve slutningen. Slutningen som bidrag må synliggjøres og diskuteres, mener Østern. Både prosessen, slutningen, og behandlingen av prosess og slutning blir etisk. Er det likevel slik at behovet for å drive musikken og musikkforståelsen videre alltid er argument for å inkludere en udefinierbar prosess i vitenskapelig forskning? Østern skriver videre følgende:

Når man forsker med kunsten, blir troverdigheten arbeidet med kontinuerlig, siden prosessen er levende, dynamisk og det meste kan endre seg undervegs. Det finnes få regler for når et forskningsprosjekt blir troverdig som forskning når man forsker med kunsten; det er mye som kan være tillatt så lenge «det fungerer» gjennom en slags logikk som blir synlig (kjennbar) og forståelig for andre. Kunstnerisk forskning i musikk kan være troverdig når det svinger – eller når det ikke svinger. Alt avhenger av hensikt og av kunstnerisk og språklig troverdig argumentasjon for de valg man har tatt. Troverdigheten oppstår når helheten fungerer og henger sammen og de ulike delene og valgene blir synlige eller kjennbare, og forståelige, og når forskningen på ett eller annet vis berører (jfr. *aesthesis*). Evaluering av kvalitet når man forsker med kunsten, kan handle mer om verdsetting enn evaluering i tradisjonell forstand [...]. Det kan også være verdt å endre spørsmål fra «Er dette god forskning med kunsten?» til «Hva er denne forskningen med kunsten god for – hva er det den gjør, produserer, hvordan berører den (eller ikke)?» [...].²⁸

Prosess og slutning blir etisk, påpeker Østern. Her i sitatet skriver hun at det er vanskelig å snakke om regler for troverdighet i en levende og dynamisk prosess når man forsker med kunsten. Noe kan være akseptert «så lenge «det fungerer» gjennom en logikk som blir synlig

²⁷ Østern, Tone Pernille, «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat» i *Journal for Research in Arts and Sports Education* 2017, 1 (2017), s. 17.

²⁸ Ibid. s. 23–24.

(kjennbar) og forståelig for andre» eller «berører». Kanskje Østern sin poengtering her er en del av utfordringene knyttet til et kombinert utøvende og teoretisk prosjekt: Musikere kan forstå logikken og troverdigheten til andre musikere, men det oppstår en avstand til teoretisk argumentasjon og dermed en avstand til troverdighet blant andre enn utøvende musikere selv. En ytterligere utfordring ved å ikke utfordre avstanden, kan være at det oppstår en aksept for en logikk kun troverdig blant utøvende musikere, som igjen kan føre til at man i mindre grad forsøker å minske avstanden mellom utøvende og teoretisk arbeid. Det er også en fare for at latskap kan føre til at utøvende musikere «hviler» på en «alt er greit som musiker, bare du føler det er riktig»-type holdning. Jo større frihet og aksept for å ikke kunne vise indre prosesser i et prosjekt, jo mer viktig er god etikk.

Samtidig er det også viktig å huske at konvensjonelle forskningsmetoder ikke alltid kan tjene musikken rettferdighet. Av og til er det mer riktig å følge følelsene enn tankene. Her står vi overfor en interessant dikotomi: Skal musikken med alt det innebærer få innpass i konvensjonelle forskningsmetoder, må alt med. Det er ikke musikkens til tider uforklarlige vesen som må reduseres, men det må også åpnes opp fra innsiden av etablerte forskningsfelt innen både åndsvitenskapen og naturvitenskapen hvis man skal kunne nærme seg en bedre løsning. Dette oppsummeres på en god måte av Carlsen og Holm: «Intuisjonen kan imidlertid bli etterfulgt av en refleksjon, der du overprøver om det du har skjønnt intuitivt, egentlig er riktig. Her er det viktig å huske: Det du føler er riktig, kan være et resultat av vane og manglende kunnskap. Intuisjon er viktig, men ikke alltid riktig å følge. Det samme gjelder refleksjon og tankevirksomhet».²⁹

²⁹ Carlsen, Morten og Holm, Henrik, *Å tolke musikk*, s. 86.

Del 2: Herbert Howells

2.1 Kort biografi

2.1.1 Barneår

Herbert Norman Howells ble født i Lydney i Gloucestershire (England) den 17. oktober 1892. Han ble den yngste i en søskenflokk på åtte. Herbert ble eksponert for kunst i tidlig alder. Oliver Howells, Herbert sin far var opptatt av kunst og litteratur, noe han delte med Herbert fra tidlig av.³⁰ Dette innebar blant annet besøk i de store kirkene i regionen for å høre orgelmusikk. Ifølge Ursula Howells (1922–2005), Herbert sin datter, var det under disse besøkene at interessen ble vekket: «Oliver would take the young boy to Gloucester to hear the organ and the choir, carrying him piggy-back part of the way. No wonder «the immemorial sound of voices» (as he later called it) entered his blood».³¹ Oliver var også amatørmusiker og organist i den lokale baptistkirken. Om sin far uttalte Howells i et intervju med BBC: «My father was a very humble businessman for six days of seven, and a dreadful organist for the seventh day».³² Da Howells var svært ung, før han fylte 11 år, hjalp han faren sin i kirken på søndagene.³³ En spesiell hendelse ved et tilfelle, var da Herbert Howells under en gudstjeneste plutselig stoppet midt under en salme, skrikende til menigheten: «You don't know how to sing; you must follow me!».³⁴ Etter gudstjenesten kom en respektert dame i byen, Miss Stevens, bort til unge Howells «bevæpnet» med lorgnetter. Til hans store overraskelse gav hun ham et kronestykke og ba ham gjenta den geniale handlingen hvis det ble nødvendig.³⁵ Denne lille fortellingen sier noe om Howells sitt engasjement i tidlig alder.

2.1.2 Skolering og utdanning

Howells fikk sin første ordentlige musikkundervisning av Alfred Herbert Brewer (1865–1928) allerede som 13-åring, og i en alder av 16 år ble han såkalt «articled pupil»³⁶ i Gloucester Cathedral.³⁷ Her kom han i kontakt med mye musikk som skulle bli retningsangivende for

³⁰ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 8–14.

³¹ Ibid. s. 15.

³² «Herbert Howells – Echoes of a Lifetime» BBC radio documentary, 1982.

³³ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 15.

³⁴ Ibid. s. 15.

³⁵ Ibid. s. 15.

³⁶ En «articled pupil» er en elev eller lærling som mottar undervisning og skolering mot forpliktelser og gjenytelser for undervisningen.

³⁷ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 17.

den unge Howells. Han uttalte selv i et intervju med Christopher Palmer (1946–1995), en engelsk komponist, skribent og komponistbiograf:

I began my career as an articled pupil to Sir Herbert Brewer at Gloucester Cathedral in 1905, and it was there that I had the two revelatory musical experience of my youth. One was hearing of the *Messiah* in Gloucester Cathedral in 1907. The next was three years later, in the same place, when the *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* was performed for the first time.³⁸

I 1912 gikk veien videre til *Royal College of Music* (RCM) i London etter at Howells hadde mottatt stipend for å ha skrevet *Organ Sonata No. 1 in C minor*³⁹ i 1911 som hans «opptakskomposisjon». I London studerte han komposisjon med Charles Villiers Stanford (1852–1924), kontrapunkt med Charles Wood (1866–1926), orgelspill med Walter Parratt (1841–1924) og korledelse med Henry Walford Davies (1869–1941).⁴⁰ Charles Hubert Hastings Parry (1848–1918) var den som vurderte Howells sin søknadskomposisjon og var på denne tiden *Director of the College*, øverste leder, på Royal College of Music. Parry var svært begeistret for unge Howells, og begeistringene var gjensidig – Howells skal selv ha omtalt Parry som «the greatest man I ever met».⁴¹ Howells gjorde sterke inntrykk på flere av sine lærere. Han fortalte at Stanford skal ha sagt til ham etter å ha studert med Stanford i nesten fem år, at: «I was probably the only pupil who hadn't experienced the rough edge of his tongue». Howells forteller videre: «He took me personally – he used to refer to me as his 'son in music' – and this I think softened the blows when they did fall. If Stanford didn't like you he could be merciless».⁴² Howells var student ved Royal College of Music fra 1912–1917.

2.1.3 Voksenliv og karriere

Det er rimelig å anta at Howells sin bakgrunn som organist har lagt et viktig fundament og preget ham som komponist. Til og med tidlige orgelverker fremstår som idiomatisk og håndverksmessig solide.⁴³ Etter studier ved RCM i London fikk Howells en stilling som *Sub-Organist* i Salisbury Cathedral i 1917. Han ble ikke i stillingen lenge, da han fikk en alvorlig

³⁸ Palmer, Christopher, *Herbert Howells: A Study*. (Kent: Novello and Company Limited, 1978), s.11. «Messiah» var av George Friedrich Händel (1685–1759) og «Fantasia on a Theme by Thomas Tallis» av Ralph Vaughan Williams (1872–1958). (s. 12–13).

³⁹ Novello and Company, 1992.

⁴⁰ Palmer, Christopher, *Herbert Howells – A Centenary Celebration* (London: Thames Publishing, 1992) s. 16.

⁴¹ Ibid. s. 351 og Palmer, Larry. «Herbert Howells (1892-1983)» I *Twentieth-Century Organ Music*, red. Anderson, Christopher S. (New York: Routledge, 2012), s. 288.

⁴² Palmer, Christopher, *Herbert Howells: A study* s. 12.

⁴³ For eksempel: *Organ Sonata No. 1 in C minor* fra 1911 (Novello and Company, 1992).

diagnose og et estimat på at han hadde under seks måneder igjen å leve. Howells flyttet tilbake til London mai samme år, og mottok en eksperimentell radiumbehandling to ganger i uken ved St. Thomas's Hosptal, uvitende om hvordan fremtiden ble.

Etter å gradvis ha kommet seg fra sykeleiet begynte han å undervise ved RCM i London i 1919, hvor han var engasjert store deler av livet. I 1935 opplevde Howells og hans kone Dorothy å miste sin ni år gamle sønn av polio. Dette resulterte i en lang sorgprosess hvor Howells lenge ikke klarte å komponere noe, til han etter hvert klarte å bearbeide sorgen ved å skrive musikk. Noen av hans største verker ble skrevet i denne tiden, blant andre *Hymnus Paradisi*, en stor requiem-messe for solister, kor, orkester og orgel. Av orgelverkene kan man særlig trekke frem *Psalms Prelude Set two, No. 1*, som er basert på Salme 130 vers 1: De profundis clamavi ad te, Domine (Fra dypet roper jeg til deg, Herre).⁴⁴ I 1937 ble Howells tildelt Doctor of Music degree av Oxford University.

I året 1941 vendte Howells tilbake til orgelkrakken som organist i St. John's College i Cambridge. Hjemmet i London ble fullstendig ødelagt i blitzkrigen og bombingene av London året før, og han måtte se seg om etter nytt arbeid. Han fortsatte likevel å bo i London da aktiviteten i St. John's College var redusert i krigsårene. Howells produserte mye musikk disse årene i Cambridge, også orgelmusikk, så det er nærliggende å tro at Howells ble inspirert av å vende tilbake til «orgelgalleriet» etter mange år. Felix Aprahamian (1914–2005), en engelsk musikkritiker, forteller i et intervju med BBC fra 1982 at i årene Howells var fungerende organist i St. John's College i Cambridge (1941–1945), «[...] he never played a piece of printed organ music», men i stedet improviserte.⁴⁵ Aprahamian mener hans evne til å improvisere på orgelet kaster lys over måten han komponerte og at hans komposisjoner kan sees å ha mange felles kvaliteter med en improvisasjon. Howells bruker mye frie former, rapsodisk oppbygning, spontanitet, kontraster og stor dynamisk variasjon. Disse karakteristikkene er noe man tydelig finner igjen i for eksempel *Rhapsody 1–4*, hans seks *Psalms Preludes* og *Prelude De Profundis*, og innad i satsene i hans *Partita* og to store orgelsonater, for å nevne noe.

⁴⁴ Datert 29.9.1938. London: Novello and Company Limited 1940/1968.

⁴⁵ «Herbert Howells – Echoes of a Lifetime» BBC radio documentary, 1982.

Flere av stykkene i *Six Pieces for Organ*⁴⁶ er skrevet i årene rundt og under Cambridge-tiden og bærer preg av Aprahamian sin påstand. Daværende korist i guttekoret og assistentorganist til Howells, senere organist, dirigent og professor ved Royal College of Music i London, John Williams (1920–2002), husker, i likhet med Aprahamian, at Howells improviserte og at det virket det som han testet ut idéer. Williams utdyper med at Howells for eksempel kunne spille bemerkelsesverdige utvidede kadenser, men også at han noen ganger spilte skrevet stykker etter gudstjenestene.⁴⁷ Alexander Pyper poengterer følgende i sin avhandling *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940*:

But while he was certainly never a concert organist, he did attain the Fellowship diploma from the Royal College of Organists, the exam for which has an extremely demanding practical component. He also received a R.C.M. award for organ improvisation – which perhaps says something about the compositional style [...]⁴⁸

En interessant hendelse, var da Howells, George Thalben-Ball (1896–1987) og Caleb Henry Trevor (1895–1976) hørte Jeanne Demessieux (1921–1968) gi en konsert i Chelsea Old Church, hvor hun blant annet improviserte en orgelsymfoni på om lag 45 minutter over temaer gitt av publikummere i salen.⁴⁹ På et tidspunkt vendte Howells seg mot de to andre og sa: «This is *trick* improvising. She can't *think* at this speed».⁵⁰ Utsagnet kan kanskje si noe om Howells sitt mer kompositoriske forhold til sine egne improvisasjoner, og omvendt.⁵¹

Årene 1936 til 1964 var Howells også Director of Music for St. Paul's Girls' School. I 1954 ble han utnevnt King Edward VII Professor of Music ved University of London i tillegg til å i 1961 motta et æresdoktorat ved Cambridge University. Howells fikk også flere store utmerkelser og dekorasjoner for sin innsats til britisk musikkliv gjennom en lang karriere. Herbert Norman Howells døde 23. februar 1983.

⁴⁶ London: Novello and Company Limited 1953/81.

⁴⁷ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 125.

⁴⁸ Alexander Timothy Richard Pyper, *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940* (Doktoravhandling, Cornell University, 2011), s. 78.

⁴⁹ Tema fra Benjamin Britten (1913–1976), blant andre.

⁵⁰ Rennert, Jonathan, *George Thalben-Ball* (London: David & Charles, 1979), s. 124.

⁵¹ I følge Jonathan Rennert ble de tre stort imponert av Demessieux. De kom frem til at hvis hun holdt rytmene og figurasjonene gående, brukte nok «mixture-work» og fortsatte å kontrastere fargene i de ulike manualene, så ville improvisasjonen bli brilliant. Thalben-Ball, som var en stor orgelspiller og virtuos, ble senere spurt om improvisasjonen til Demessieux, og satt seg like gjerne ned ved orgelet og uanstrengt imiterte den. «She was jolly clever, all the same», inrømmet han.

Del 3: Aspekter ved og innfallsvinkler til interpretasjon

De fire verkene jeg gjennomgår i oppgavens tredje del, er valgt som inngang til, og representasjon for, Howells sin øvrige produksjon av orgelmusikk. Stykkene er valgt for å vise ulike verktyper, karakter, både religiøse og profane, og for å ha tydelige eksempler man kan knytte opp mot interessante temaer hva gjelder interpretasjon, registrering og estetisk tenkning. Det blir gjennomgått ulike temaer for hvert stykke, men noen temaer som er omtalt i de tidligere stykkene, blir også kommentert i de senere stykkene. Slik favnes også den kompositoriske utviklingen man må forholde seg til som utøver.

3.1 *Psalm-Prelude III* (1915) fra *Three Psalm Preludes for Organ, Set one*, Op. 32

3.1.1 *Psalm-Prelude* – Bakgrunnsarbeid for interpretasjon: Tekst og tolkning

Psalm-Prelude III er skrevet i 1915 og er en del av Howells første utgivelse av orgelverker *Three Psalm Preludes for Organ, Set one* som ble utgitt i 1921.⁵² Dette skulle bli den første av to samlinger med *Psalm-Preludes*. Disse *Psalm-Preludes* er komposisjoner for orgel basert på eller inspirert av tekster fra Salmenes bok i Bibelen.⁵³ *Psalm-Prelude III* har henvisning til Salme 23, vers 4: «Om jeg enn skulle vandre i dødsskyggens dal, frykter jeg ikke noe ondt. For du er med meg. Din kjepp og din stav, de trøster meg».⁵⁴ Verket har et karakteristisk gjennomgående motiv med et ostinat som «vandrer» gjennom hele komposisjonen. Peter Hardwick med flere kaller stykket en *funeral procession*, og Hardwick skriver videre i sin bok *British Organ Music of the Twentieth Century*: «But this is no ordinary funeral march. For the glorious climb from the “valley of death” (bar 27) to the noble mountain summit, where the psalmist proclaims he “will fear no evil; for thou art with me” (bar 44), Howells calls upon all his technical resources».⁵⁵

Her ligger det en interessant og viktig nyanse i hvilken versjon og oversettelse av Salme 23 man legger til grunn for komposisjonen og har med seg i tankene når man spiller stykket. Vi kan ikke vite helt sikkert hvilken tekst Howells baserer orgelstykket på. Likevel er det

⁵² *Three Psalm Preludes for Organ, Set one*, Novello and Company, Limited, 1921/1949.

⁵³ Engelsk *psalm* henviser til salmer i Salmenes bok i Bibelen, og ikke det vi i Norge kaller salme som står i salmebøker (eng. *hymn*). Betegnelsen *Psalm Prelude* skiller seg også fra den tyske tradisjonens *choralvorspiel* og norske koralforspill/koralpreludier og er ikke tenkt som et salmeforspill, men mer en gjengivelse av en impresjon av innholdet i salmen.

⁵⁴ Salmenes bok, Salme 23, vers 4. Bibeloversettelsen 2011. Hentet fra bibel.no 15.12.2018.

⁵⁵ Hardwick, Peter, *British Organ Music of the Twentieth Century* (Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2003), s. 125–126.

nærliggende for meg, med min norske oversettelse av Davidssalmen, å stille spørsmål ved Hardwick sin tolkning om at stykket er en «funeral procession» eller «sørgemarsj» for noen som er døde. Nyansen ligger i «Yea, though I walk in the valley of death [...]» som Hardwick siterer,⁵⁶ eller «Yea, though I walk through the valley of the shadow of death [...]» hvor sistnevnte er fra *Book of Common Prayer*, en svært sentral skrift i Den anglikanske kirke, hvis tekster, særlig davidssalmene og de nytestamentlige lovsangene (*cantica majora*), stod sentralt i Howells sin korverker.⁵⁷ Han bruker også teksten til Salme 23 fra *Book of Common Prayer* i hans *Requiem* som ble skrevet i 1932, hvor han benytter seg av både engelske og latinske tekster fra Requiem-messen.⁵⁸ Når man vet at stykket er dedikert til Sydney Shimmin (1891–1968), som var en av Howells sine venner som tjenestegjorde under første verdenskrig,⁵⁹ og har tekstnyansene i Salme 23 i tankene, kan man forsvare å tolke musikken som en trøstende gest til alle berørt av krigen som «dødsskyggens dal», altså musikk for de levende, ikke musikk til minne om eller en sørgemarsj for noen som er gått bort. Kanskje kan «dødsskyggens dal» også være et bilde på skyttergravene, som mange soldater befant seg i under første verdenskrig. Stykket starter i den dramatiske tonearten c-moll og ender i C-dur. Det er, som nevnt, en lang vandring i «dødsskyggens dal» med et drivende og pulserende motiv i et dunkelt leie før «himmelen åpner seg» med all sin kraft, før man helt til slutt lander i en hvilende C-durakkord, kanskje som et trygghetsbilde til trøst i krigstider – tanken om at alle i hvert fall skal kunne få hvile eller fred i himmelen. Man kan også ane små sitater fra den gregorianske sekvensen *Dies irae, dies illa* eller på norsk *Vreidedagen, han skal renna*.⁶⁰

3.1.2 Tempi i *Psalm Prelude No. 3, Set one* og tidlig 1900-talls britisk orgelmusikk

Psalm Prelude No. 3, Set one, starter svakt og bygger opp et stort crescendo til klimakset i stykket, notert med *forte fortissimo*. Stykket går fremover i tempo mot høydepunktet, for så å gå tilbake i både dynamikk og tempo og ende i *piano pianissimo* på en lang hvilende akkord. I *Psalm Prelude No. 3* er den bakenforliggende teksten en nøkkel til tempoutforming.

⁵⁶ Ibid. s. 125.

⁵⁷ Gant, Andrew, *O Sing unto the Lord: A History of English Church Music* (London: Profile Books Ltd., 2015/2016), s. 350–351.

⁵⁸ Cooke, Philip A. red., Maw, David, red. *The Music of Herbert Howells*, «Catalogue of the Works of Herbert Howells» av Andrews Paul, fra side 309, og *Requiem*, Novello Publishing Limited, 1932, s. 7.

⁵⁹ McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892-1983)*, s. 156.

⁶⁰ Nummer 505 i Norsk salmebok 2013. Opprinnelig tekst av Thomas fra Celano (d. 1255) oversatt til norsk av Anders Hovden 1918/Ragnhild Foss 1938 (v. 2–3).

Det finnes en interessant innspilling av *Psalm-Prelude No. 3, Set one*, av Douglas Albert Guest (1916–1996) fra Salisbury Cathedral (hvor Howells også var assistentorganist i en kort periode) fra mai 1952.⁶¹ Det kanskje mest interessante ved innspillingen, er den store tempoøkningen frem mot, og fra og med, takt 41. Fra takt 27 skriver Howells *Più mosso, e poco agitato* (mer beveget, og litt urolig), og fra takt 33 *ancora più mosso e più agitato* (igjen mer beveget og mer urolig). Stykket har ingen spesifiserte tempoangivelser i beats per minute (bpm), og det er kun notert *Lento serio* fra start. Med et stabilt starttempo fra takt 1 på 48 bpm, øker Guest i sin innspilling til om lag 75 bpm i takt 27, for å fra takt 33 akselerere til hele 149 bpm i takt 41. Har man den bakenforliggende teksten til grunn for tolkningen av musikken, med «vandring i dødsskyggens dal», kan Guest sitt tempo nærmest virke komisk hurtig. Til sammenligning med Stephen Cleobury (1948–) sin innspilling av stykket fra 1995,⁶² velger Cleobury å ha et tempo på 72 bpm i takt 41. Cleobury starter i likhet med Guest på rundt 48 bpm fra begynnelsen av stykket. Tross et betydelig lavere tempo, beveger Cleobury seg mellom ca. 70 og 78 bpm før han, etter komponistens anvisninger, starter diminuendoen og ritardando mot takt 60, hvor komponisten ber om samme tempo som starten. Tempiene i starten i begge innspillingene er nokså like. Durata hos Guest er på 7 minutter og 25 sekunder, mens Cleobury sin versjon er på 8 minutter og 39 sekunder.

I doktoravhandlingen *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940*, skrevet av Alexander Timothy Richard Pyper, gjennomgås det i første kapittel, «French Organ Pedagogy and the Aesthetics of Modernism as Barriers to Interpreting Early 20th-Century English Organ Music», en utvikling av orgelskoler i Frankrike i sammenligning med tilløpet til det samme i England på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet.⁶³ Her presenterer han en fornuftig innstilling til nedtegnede kilder som orgelskoler i så måte at det var like mange måter å spille på som det fantes organister, men at disse dokumentene likevel kan gi oss verdifull informasjon fra tiden de er skrevet. Man må også ha et kritisk forhold til innspillinger. Det er kun én tolkning av mange, av én av mange organister. Vi kan ikke vite eksakt hva slags påvirkning orgelskoler og metoder hadde av betydning for de som benyttet disse, men ved å studere skriftlige kilder opp mot tidlige engelske innspillinger ser man

⁶¹ «Organists of the 1950s Volume One» Amphion Recordings, PHI CD 200, 2004.

⁶² «The Organ Music of Herbert Howells: Vol. 1» Priory Records, PRCD 480 DDD, 1995.

⁶³ Alexander Timothy Richard Pyper, *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940*, 2011.

tendenser til et *samsvar* mellom teori og praksis, som er en viktig observasjon, og ingen selvfølge. Tempo og *tempo rubato* er derimot vanskelig å lese ut av skriftlige kilder så her kan tidlige opptak være til hjelp. Pyper studerer så en innspilling fra 1957 av *Fugue, Chorale and Epilogue* fra *Six Pieces* av Howells sin venn Harold Edwin Darke (1888–1976) og kommer frem til noe man også aner av Guest sin innspilling:

In the English organ loft, less rigid performance aesthetics lasted well into the 20th century; the surviving printed and recorded evidence suggests that English organists were often extremely free in their sense of timing, rather flexible in terms of touch, and perfectly comfortable in making substantial changes to the printed score.⁶⁴

Den svenske organisten, Sverker Jullander, har studert tidlige innspillinger i «Timeless Interpretations? Observations on Tempo Fluctuation in Early Organ Recordings», hvor han blant annet setter opp tidlige engelske innspillinger mot tidlige franske. Jullander skriver:

[I]t seems that the British organists are more inclined to use fast tempi than their French colleagues, and that they prefer large-scale tempo variations to the use of *tempo rubato* on a more detailed level; they also tend to take more liberties with with composer's indications than the French. British early organ recordings thus show characteristics of *virtuoso* performances, in the sense of far-reaching artistic freedom [...] and unashamed display for extraordinary technical endowments.⁶⁵

Jullander stiller spørsmål om den frie og virtuose spillestilen kan reflektere et sterkere sekulært innslag i den britiske orgelkulturen enn den franske.⁶⁶ De svært hurtige tempiene Jullander skriver om stemmer overens med mine egne observasjoner i arbeid med tidlige innspillinger, eksempelvis med Guest sin innspilling av Howells sin musikk. Med en slik observasjon mener jeg ikke å hevde at britiske organister var mer virtuose enn de franske,⁶⁷ men hadde en generell friere tilnærming til tempo og metronomanmerknninger. Denne kunnskapen kan organister med fordel bruke når de skal spille musikken til Howells, og en forståelse for bakenforliggende tekst er en forutsetning for valg av tempo og bruk av *tempo rubato*.

⁶⁴ Ibid. s. 22.

⁶⁵ Jullander, Sverker, «Timeless Interpretations? Observations on Tempo Fluctuation in Early Organ Recordings», red. Andrew McCrea, *Journal of the British Institute of Organ Studies* 28 (2004), s. 139

⁶⁶ Ibid. s. 139.

⁶⁷ Ta for eksempel fortellingen i kapittel 2.1.3 om Howells og Thalben-Ball som var på konsert med Demessieux, i betraktning.

3.1.3 Artikulasjon i *Psalm Prelude No. 3, Set one* og tidlig 1900-talls britisk orgelmusikk

Noe karakteristisk og særegent som skiller *Psalm Prelude No. 3 Set one* fra resten av Howells komposisjoner er ostinatet som jeg velger å kalle et «vandremotiv» med tydelige adskilte toner, som står i et klart spenningsforhold til hverandre. Stykket gir en fin inngang til å berøre temaet artikulasjon i Howells orgelverker, og det trekker frem noen grunnleggende elementer som legger et viktig fundament for å interpretere Howells orgelmusikk: staccato, staccato sammen med det vi på norsk kaller tenutostrek, accent, marcato og tenuto. Bruken av artikulasjonstegnene i dette stykket går igjen i så å si alle orgelstykkene til Howells.

Alle som har spilt orgelmusikk av Howells, kjenner til den detaljerte artikulasjonen og nyansene i notene. Mange av detaljene i Howells sine notebilder kan også virke motstridende. Her kan skriftlige kilder, men også innspillinger, hjelpe oss i å finne mening. Det er noen betydningsfulle forskjeller mellom den engelske og den tyske og franske tradisjonen når det kommer til artikulasjon. Eksempelvis trenger ikke en tenutostrek ha noe med forlengelse av tonen å gjøre, ei heller kun ansatsen i forhold til tonen før. Derimot kan den si noe om artikulasjon i harmoniske progresjoner, både i forhold til andre partier og en enkeltstemmes forhold til resten av satsen.

The image shows a musical score for an organ. It is divided into two main sections: 'MANUAL.' and 'PEDAL.'. The Manual section consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff, and a bass clef staff. The Pedal section consists of a single bass clef staff. The music is in 6/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo/mood is marked 'Lento serioso.' and 'Ch. Sw. coupled'. The Manual part starts with a dynamic of 'p' (piano) and a slur over the notes. The middle staff has a dynamic of 'pp' (pianissimo) and a slur. The bottom staff has a dynamic of 'mp assai espressivo' and a slur. The Pedal part has a dynamic of 'p' and a slur. The word 'simile' appears in the middle and bottom staves of the Manual part. The word 'Sw.' appears in the bottom staff of the Manual part.

Figur 1: *Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3* (London: Novello & Company Limited, 1921) s. 13, takt 1–3

Allerede fra første takt i stykket må man ta stilling til utforming av det «vandrende» motivet. Her, sett alene, kan man tolke artikulasjonstegnene som et utholdt staccato, eller et fortettet staccato med en retning innad i fraseringsbuene. Spiller man for eksempel dette på et orgel med mekanisk traktur, vil det stille nokså store krav til en gjennomført artikulasjon

av det «vandrende» motivet.⁶⁸ Det kommer av at anslaget, prosessen hvor tangenten eller pedalen trykkes ned, må være svært kontrollert for å gi et delikat fortettet og spenningsdrevet forløp – om man velger en slik måte å forme motivet på – i tillegg til hva akustikken i rommet legger opp til. Denne muligheten av detaljert anslag har man ikke på samme måte i et orgel med pneumatisk, elektropneumatisk eller elektrisk traktur.⁶⁹ Et orgel med mekanisk traktur vil på den ene siden gi store muligheter for detaljert utformede anslag, men på den annen side stille høye krav til utøver når satsen blir mer komplisert og det etterspørres ulik artikulasjon i flere forskjellige stemmer. Som jeg straks vil vise, er dette et fenomen som ofte forekommer i Howells musikk. På et orgel med elektrisk traktur, som Howells sin musikk er skrevet for, vil man med mindre innsats klare å holde artikulasjonen gjennomført, særlig når satsen tykner, da denne type overføring «tilgir» noe mer. Et annet viktig aspekt å trekke frem, er også ansatsen til pipene til mekaniske orgler. I mange tilfeller med mekaniske orgler, i hvert fall i Norge, er at også disse ofte har et klangideal med sterkere fokus på bærende individuelle stemmer enn engelsk orgelbygging på slutten av 1800-tallet, frem til orgelbevegelsens fremmarsj.⁷⁰ Har man i tillegg et mekanisk orgel med lavt stemmeantall i et rom med lite etterklang, må man gjøre vel overveide valg for å yte musikken rettferdighet.

Man kan med stor sikkerhet slå fast at tradisjonen innen engelsk orgelmusikk hadde utgangspunktet i et legato, hvis ikke annet var spesifisert. Et legato gjelder også som utgangspunkt for Howells sin musikk. Jeg skal videre ta utgangspunkt i orgelskoler og kilder fra Howells sin tid eller i relasjon til ham, men henviser til videre lesning i en interessant gjennomgang av andre temaer uover de jeg omtaler i denne oppgaven i kapittelet «Touch, Slurs and Phrasing at the English Organ in the late 19th and early 20th Centuries» fra tidligere nevnte doktoravhandling, *Performance Practice at the English Organ circa 1880-*

⁶⁸ Et traktur er det som i et orgel overfører impulsene fra tangentene eller pedalene til ventilene i vindladen så pipene kan klinge. Ved mekanisk traktur har man en fysisk forbindelse fra tangent til ventil som gir organisten muligheten til å påvirke åpningstiden og lukketiden til en ventil og dermed ansatsen og strupingen til de klingende pipene. Ved pneumatisk (*tubular-pneumatic*) og elektropneumatisk (*electro-pneumatic*) og elektrisk traktur har ikke organist muligheten til å påvirke ventilens åpne- og lukketid, for å gi det enkelt.

⁶⁹ Her trekker jeg særlig frem disse typene for traktur og overføring da det er disse som er mest typiske og særegne med det moderne engelske orgelet fra og med rundt 1850-årene, med orgelbyggere som Joseph Walker (1803–70), William Hill (1789–1870), Henry Willis (1821–1901), Robert Hope-Jones (1859–1914) og med orgelbyggerfirmaer som Hill & Son, Gray & Davidson, J.W. Walker & Sons, Schulze og Harrison & Harrison, for å nevne noen.

⁷⁰ Quinn, Iain (red.), «English organ – an overview» i *Studies in English Organ Music*, s. 29–43.

1940, av Pyper.⁷¹ Ser man i høyre hånd i takt to i figur 1, har vi en tenutostrek over fjerdedelsnotene som er overbundet til neste. Hvis man tenkte denne streken som en tenuto, ville man forlenget noten mot den neste. Det er derimot mer nærliggende å tenke at streken over noten sier noe om anslaget og tonens posisjon i satsen, som en antesipasjon i en 6/4-takt sitt tradisjonelle betoningshierarki, hvor fjerde slag er noe tyngre enn det tredje. Tonen med tenutostrek kan dermed tenkes som en fremhevet tone i den musikalske satsen, et spenningsforhold, noe som må utformes med fortetningen mellom forestående og etterfølgende tone, i dette tilfellet fjerdedelsrytmen i venstre hånd.

* Throughout this page the rhythm must not be rigid.

Figur 2: Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3 (London: Novello & Company Limited, 1921) s. 14, takt 12–18

Fra takt 15 (figur 2, øverste system, siste takt), endrer ostinatets artikulasjonstegn seg til kun en tenutostrek. Vi får tre nivåer i musikken som krever å bli tatt stilling til i denne takten. C i oktaver blir den bærende pulsen og fortsetter i begge hender. Oktavene må være presise med bevisst valg av luft mellom tonene og tonenes varighet og oppslipp. Andre del av åpningstemaet som ble presentert i forrige noteeksempel og som er gjentatt andre takt i det øverste system, kommer inn med oktav og må nå frem over ostinatet. Siste nivå er bass-

⁷¹ Alexander, T. R. Pyper, *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940*, fra s. 24.

stemmen som får en fraserings- og legatobue, og skal ikke artikuleres. Videre er det også verdt å studere hvordan de ulike stemmene er selvstendige, med sine ulike fraseringer, artikulasjon og legato- og fraseringsbuer, der det ikke er oppgitt artikulasjonstegn. Se for eksempel den detaljerte betoningen og fremhevingen av et motiv som står selvstendig midt i fire forskjellige fraser, og er gruppert i to og to fjerdedeler med tenutostrek over den første av de to. Med buer i tillegg, kan disse tenkes mer mot en tradisjonell behandling av tenuto. Det synes å være fremheving av tre underdelte langsomme slag, nærmest som en hemiol, men som har et tung-lett-forhold ved at den førstes varlighet forlenges noe inn i neste.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in a lower bass clef (pedal). The key signature has two flats. The score includes dynamic markings: 'dim.' in the first measure of the top staff, 'pp' in the second measure of the top staff, and 'mp' in the first measure of the bottom staff. A 'Solo' instruction is placed below the bottom staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others separated by slurs.

Figur 3: Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3 (London: Novello & Company Limited, 1921) s. 14, takt 22–23

I figur 3 ser man eksempel på at Howells ikke bare tydeliggjør et motiv (i pedalet) ved å be om en 8' solostemme, men han poengterer også at pedalstemmen skal tenkes og behandles annerledes enn de øvrige stemmene som her får en akkompagnerende funksjon.

16

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in a lower bass clef (pedal). The key signature has two flats. The score includes dynamic markings: 'piu forte' in the first measure of the middle staff, and 'molto' in the second measure of the top staff. Performance instructions include 'add Full Sw.' above the top staff and 'molto' above the top staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others separated by slurs. There are also some markings like 'ff' and 'v' below the bottom staff.

Figur 4: Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3 (London: Novello & Company Ltd., 1921) s. 16, takt 38–40

Her, i figur 4, ser vi fire forskjellige tegn: tenuto, staccato, accent og marcato. Behandlingen av tonene med tenutostrek, er som tidligere nevnt, en form for non legato. Staccato her (siste tone i første takt i figur 4) er for å gi et enda kortere slag i tung-lett-forholdet, som en pust for å gi en kontant ansats til neste akkord med marcatotegn på den nedadgående heltoneskalaen i pedal frem til siste tone i siste takt i figur 4. Her er den lyseste tonen i høyrehånd tillagt mer vekt med marcatotegnet enn laveste tone i pedal, som får en accent. På dette slaget ser vi også en form for artikulert legato i mellomstemmene med tenutostrek sammen med fraseringsbue/legatobue. Det kan tolkes som en hakket bredere og mer «oppholdt» oppløsning enn for eksempel de to siste akkordene i første takt i eksemplet. Til den kraftige registreringen som etterspørres her, vil det gi en klarhet til musikken, særlig hvis etterklangen er lang. Skribent, komponist og organist Arthur Eaglefield Hull (1876-1928) skriver i *Organ Playing: Its Technique and Expression*⁷² fra 1911 om 5 ulike typer *non-legato*, hvorav en av de 5 er *marcato*. Han velger å notere *marcato* på tre måter:



Figur 5: Sammenstillingen av Eaglefield Hull sine tre former for marcatotegn er gjort av Pyper i *Performance Practice at the English Organ circa 1880-1940*, s. 40

Eaglefield Hull plasserer *marcato* som et sted mellom det han kaller for «The Brilliant Touch», en 'krisp' og overbevisende bruk av adskilte toner, og «The Non-legato Touch», med en mindre adskillelse av toner, men ikke helt legato.⁷³ Man finner eksempler på steder hvor den såkalte «tenutostreken» i Howells sin musikk gir mer mening som marcato. Likevel må man i så fall se på det som ulike grader av marcato som vist i oppbygningen i figur 4. Man finner også konkrete eksempler på steder hvor Howells både ber om marcato og skriver såkalt «tenutostrek», for eksempel i *Rhapsody No 3. Op. 17*:



Figur 6: *Rhapsody No. 3 for Organ* (London: Stainer and Bell, 1919) s. 2, takt 8–10

⁷² Eaglefield Hull, Arthur, *Organ Playing: Its Technique and Expression*, (London, Augener Ltd. 1911). *Organ Playing: Its Technique and Expression* er en grundig kilde til temaer om orgelet, dets oppbygning og kapitler som «Touch», «Fingering», «Pedalling», «Phrasing», «Tone-colour» og «Application of Tone-colour». Eaglefield Hull, som var organist selv, viser kjennskap til en stor mengde med orgellitteratur som han anvender som eksempler. Eksemplene er av komponister fra Tyskland, Frankrike og England, og er fra barokken til Eaglefield Hull sin egen tid. Eksemplene er interessante som kilder og indikasjoner på hva som kan ha vært deler av engelske organister sitt repertoar på begynnelsen av 1900-tallet, og ikke minst hvilke verk som kan ha vært viktige, ut fra de som Eaglefield Hull vier mye oppmerksomhet.

⁷³ Eaglefield Hull, Arthur. *Organ Playing: Its Technique and Expression*, s. 40–42.

Videre i stykket er vi tilbake til «vandremotivet», men i fortissimo og forte fortissimo før diminuendo tilbake til tempo 1. Gjennom klimakset er det en mer logisk fordeling av artikulasjonstegnene siden det tidligere pedaltemaet tredobles i tre oktaver og er konsekvent adskilt/non legato med accenter over de skiftende akkordene. Se noteeksempel i figur 7:

Figur 7: Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3 (London: Novello & Company Ltd., 1921) s. 16, takt 41–46

I de seks taktene i figur 7 ligger det muligheter for nyanser i artikulasjonen hvis man studerer notebildet nøye. Siste åttedel i første takt på hvert system har forskjellige tegn. Andre gang er det en tenutostrek i stedet for accent. Ser vi på de to siste fjerdedelsakkordene i andre takt i begge system, oppdager vi at første gangen mangler det accent over akkordene (se «X»). Det er trolig en trykkfeil, skal vi tro både Guest og Cleobury via innspillingene deres. Andre gang er det også samme type accent i pedal. Videre blir de langsommere noteverdiene med accenter fremhevet ved at mellomstemmene er legato, dvs. ingen artikulasjonstegn fra komponisten. Legatoet gir en mildere karakter til motivet, først presentert i pedal (figur 8), som senere vender tilbake i ulike former.



Figur 8: Three Psalm Preludes for Organ, Set one No. 3 (London: Novello & Company Ltd., 1921) s. 13, takt 8–9

Første presentasjon gir motivet en ganske mystisk karakter. Motivet kan være en referanse til den gregorianske sekvensen *Dies Irae*, som nevnt innledningsvis i kapittelet. Fra høydepunktet i stykket går det fra å være en drivende rytmifisering som bremser og holder tilbake fremdriften med det repetitive ostinatet, til å bli legato og flytende til fordel av de langsomme noteverdiene med accent som vokser ut på en ledende og langsom måte, og gir en ro til musikken selv om ostinatet fortsatt ligger der. Dette er, etter min mening, et mesterlig grep fra komponisten som fortjener å komme frem i musikken. Man kan også trekke frem den atypiske satsoppbygningen for orgel, med tredoblingen av det vandrende ostinatet (fra takt 41). Doblingen kunne vært utført med oktavkoper på orgelet, og kan heller nærmest minne om en orkesterreduksjon eller klavermusikk med disse doblingene. Det bringer en ytterligere dimensjon til utøvers formidling da man blir nødt til å pensle ut denne delen av musikken, og dermed er oktavdoblingene med på å skape en endret fysisk formidlingssituasjon.

Videre i stykket er det ingen artikulasjonstegn fra takt 53 til 59, og sjeldent i manualene resten av stykket. Det drivende, gjentakende ostinatet kommer tilbake i takt 59, og ligger i pedal ut stykket, med en oppløsende karakter fra takt 65 og ut. Her etableres også C-dur:



Figur 9: Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 3 (London: Novello & Company Ltd., 1921) s. 18, takt 64–66

Psalm Prelude No. 3 Set one ender med at ostinatet i pedal blir oppløst fra den faste rytmen, og stykket ender til slutt på en C-dur-akkord i *piano pianissimo* etter en lang *diminuendo*. Til en annen salmebasert komposisjon, *Prelude De Profundis* (1958), bruker Howells på samme måte pedalostinat som blir oppløst mot slutten.

Observasjoner av utøveres frie forhold til tempi i engelsk orgelmusikk på første halvdel 1900-tallet som nevnt i dette kapittelet har verdi å ta med seg inn i arbeidet med utforming av Howells sin orgelmusikk. Det samme gjelder detaljene innen artikulering, som har overføringsverdi til samtidige verker, som eksempelvis hans andre tidlige *Psalm-Preludes* og hans tre første *Rhapsody for Organ No. 1–3*. Det er også en viktig inngang for å senere se hvordan Howells behandler artikulering i sine senere komposisjoner.

3.2 *Rhapsody No. 3*, Op. 17 (1918)

3.2.1 Det episke orgelet⁷⁴

Three Rhapsodies for Organ ble utgitt i 1919 som Howells sin første utgivelse av orgelmusikk. De tre rapsodiene ble skrevet mellom 1915 og 1918, den siste bare tre år etter *Psalm-Preludes Set one*. 28. juli 1919 skrev Howells i dagboken sin: «From Messrs Augener I received this morning copies of my *Three Rhapsodies for Organ* (Op. 17). They had been accepted for publication [...] as long ago as March 1918».⁷⁵ Arthur Eaglefield Hull skrev «We shall have a really great organ composer in Howells, if he continues with such works as these [Three Rhapsodies, Op. 17]. He understands organ tone and its management thoroughly, and he also understands composition».⁷⁶ Nicholas Thistlethwaite skriver i kapittelet «Organ music and liturgy from 1800» i boken *Studies in English Organ Music*:

He [Howells] was one of the first to realise that contemporary innovation in organ design made it possible to move away from using the instrument purely as an orchestral substitute and instead exploit its potential for a more idiomatic type of colouring. As he wrote in 1923: The modern organ is a marvellous colour-medium, and demands a suitable idiom for making full use of its resources. It can give bursts of colour that are not possible on [sic] the orchestra. Why, then, not take advantage of its capacity? It's absurd to think that only contrapuntal writing is suitable for the organ ...⁷⁷

Thistlethwaite bemerker innledningsvis en viktig side ved Howells sine orgelverker, men han siterer Howells feilaktig og uten referanse. Uttalelsen fra Howells stammer opprinnelig fra Katharine Emily Eggar (1874–1961) sin artikkel «An English Composer: Herbert Howells» i *The Music Teacher* 15 fra desember 1922 på side 130, hvor det står følgende:

The modern organ is a marvelous colour-medium, and demands a suitable idiom for making full use of its resources. 'It can give bursts of colour that are not possible on [sic] the orchestra,' says Mr. Howells; 'why, then, not take advantage

⁷⁴ Tittelen har dobbel betydning: «Det episke orgelet» henspiller seg både på det at orgelet i dette kapittelet omtales som formidler av rapsodier/episk kunstuttrykk, i tillegg til at det som instrument er episk i betydningen storslått.

⁷⁵ Palmer, Christopher, *Herbert Howells – A Centenary Celebration*, s. 82.

⁷⁶ Eaglefield Hull, A., «The Music of Herbert Howells», *Musical Opinion* (December 1922) s. 201 sitert i Hodgson, Peter John, *The Music of Herbert Howells*, 1970, s. 120 og Grice, Donald James, *Rhapsody in the Organ Works of Herbert Howells*, 2008, s. 36.

⁷⁷ Quinn, Iain, red. *Studies in English Organ Music*, «Organ music and liturgy from 1800», Nicholas Thistlethwaite s. 87–88. Her oppgir Thistlethwaite «Quoted (without a source)» i fotnoten. Paul Spicer tillegger også Howells hele sitatet i hans biografi «Herbert Howells» s. 66.

of its capacities? It's absurd to think that only contrapuntal writing is suitable for the organ. And even if it were - we can't compete with Bach.'⁷⁸

Starten på sitatet er altså Eggar selv som skriver, og Howells skal ha uttalt siste del.

Det er mange likheter mellom de to samlingene *Three Psalm Preludes Set one* og *Three Rhapsodies*, og stykkene i begge samlingene kan sies å være rapsodiske i dynamisk oppbygning og form. Mens *Psalm Preludes* er inspirert av vers fra Salmenes bok kan det tenkes at rapsodiene er impresjoner knyttet til konkrete hendelser, stemninger eller følelser og tanker. I Howells sin senere *Rhapsody IV* for orgel, skrevet i 1958, står det til og med en undertittel med «Bene psallite in vociferatione» som kan oversettes til «Spill vakkert og rop med jubel».⁷⁹ I 1919 skrev Howells følgende om *Three Rhapsodies for Organ Op. 17* i *Notes on works by Herbert Howells*: «Quite modern; 'getting away from the Church'! Quite serious attempts at a more freely-expressed music for the instrument».⁸⁰ Sitatet sier tydelig noe om hvilken retning han ønsket å gå med musikken sin i dette opuset. Likevel viser Howells med sin *Rhapsody IV* at det ikke er noen «vanntette skott» mellom orgelmusikken tiltenkt konsertsalen og orgelmusikken til kirkelig bruk. I opplistingen av komposisjoner for orgel i Appendix I kan vi også se at Howells faktisk vurderte å innlemme den en samling kalt *Psalm Preludes Set 3*, sammen med *Prelude De Profundis*.⁸¹ *Rhapsody No. 3* er signert «York: March 1918» og ble skrevet i ett strekk en søvnløs natt i York under tyskernes Zeppelin-bombinger under første verdenskrig. Howells skulle tilbringe to netter i byen som en del av sin rekonvalesensperiode som gjest hos sin venn Edward Cuthbert Bairstow (1874–1946), Organist and Master of the Choristers i York Minster.⁸² Flere vil gjerne ha det til at Howells var i York da York ble bombet: «Apparently whilst Howells was staying with Bairstow, he was unable to sleep because of the disturbance and tremendous noise caused by a Zeppelin raid. The piece depicts the turbulence of this event, and opens with some of the most passionate writing in all of Howells's organ music».⁸³ Som McMillan riktig påpeker i sin avhandling, var bombingen av York to år tidligere i 1916, og denne fortellingen er dermed noe upresis.⁸⁴ På

⁷⁸ McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892–1983)*, s. 141.

⁷⁹ Salmenes bok, andre del av Salme 33, vers 3.

⁸⁰ Palmer, Christopher, *Herbert Howells – A Centenary Celebration*, s. 72.

⁸¹ I opplistingen i Appendix I ser vi også at det skal ha vært en femte *Rhapsody*, men denne har dessverre gått tapt.

⁸² Hardwick, Peter, *British Organ Music of the Twentieth Century*, s. 127.

⁸³ McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892–1983)*, s. 183–184, hentet fra John Bawdens noter til CDen «The Organ Music of Herbert Howells: Vol. 1» Priory Records, PRCD 480 DDD, 1995.

⁸⁴ McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892–1983)*, s. 184.

den annen side må man ikke avfeie fortellingen helt, da det også ble utført bombing av Midt-England i mars 1918. Frykten for at York skulle bli truffet igjen kan likevel vært tilstede, og uvissheten om hvem andre som ble rammet eller hva som kom til å skje kan absolutt ha satt spor i musikken. 12. mars 1918 ble blant annet Hull-området truffet, mens målet egentlig var Leeds. Hull-området og Leeds er ikke veldig langt unna York.

3.2.2 Registrering i *Rhapsody No. 3* og tidlig 1900-talls britisk orgelmusikk

I likhet med *Psalm Prelude No. 3 Set one*, er det dynamiske spennet i *Rhapsody No. 3* fra *piano pianissimo* til *forte fortissimo*. Stykket bærer preg av en klar intuisjon og har en logisk og idiomatisk oppbygning, dynamisk sett. Har man et stort orgel og rikelig med spillehjelpemidler, kan man registre alt selv. Det er mange måter å løse registreringen på, men jeg vil her trekke frem noen sentrale bøker og orgelskoler som kan si oss noe om noen prinsipper som var viktige hos ledende organister på Howells sin tid. Det er ikke rom for en komplett gjennomgang av det engelske orgelet⁸⁵ fra et orgelteknisk perspektiv, eller et fullstendig bilde av engelsk registreringspraksis og tradisjon innen omfanget av denne oppgaven. Det er dessuten gjort svært grundig av mange før meg. Jeg vil gjerne henvise til *The Making of the Victorian Organ* av Nicholas Thistlethwaite,⁸⁶ *The History of the English Organ* av Stephen Bicknell,⁸⁷ og *The British Organ* av Cecil Clutton og Austin Niland⁸⁸ for videre lesning av en mer orgelteknisk art.

Det som møter en av informasjon i *Rhapsody No. 3* er typisk for de aller fleste av Howells sine verker. Vi får angitt kun dynamikk og ingen konkrete forslag til registrering:

⁸⁵ Fokuset er på de store orglene i store rom som er spesielt godt egnet for Howells sin musikk, selv om det også står mange flotte og interessante instrumenter utenom katedralene og de større kirkene.

⁸⁶ Thistlethwaite, Nicholas. *The Making of the Victorian Organ*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990/1999).

⁸⁷ Bicknell, Stephen. *The History of the English Organ*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996/2001).

⁸⁸ Clutton, Cecil og Niland, Austin. *The British Organ*, (London: B. T. Batsford Ltd., 1963, 4. Utg. 1969).

Herbert Howells, Op. 17, No. 3

Moderato, ma appassionata

MANUAL

PEDAL

Figur 10: Rhapsody No. 3 for Organ (London: Stainer and Bell, 1919) s. 2, første system

I noen av de senere verkene er det angitt noen få registreringsforberedelser over noten, men i rapsodiene 1–3 Op. 17 er det ikke tilfellet. I den senere *Rhapsody IV*, fra 1958, er det derimot angitt hvilke kopler man skal forberede. I *Three Psalm Preludes for Organ, Set two* skrevet i 1938 og 1939 angis det som forhåndsinformasjon kun hvilke verk som er på hvilken manual, som I Ch., II G^t, III Sw. I de aller fleste stykkene er det ikke oppgitt konkrete registre, kun styrkegrad eller type registre som for eksempel «Sw. Strings».⁸⁹ Det er likevel noen unntak, hvor det forekommer tilfeller hvor det etterspørres konkrete registre som «Sw. Diap.» (Swell Diapason),⁹⁰ «Solo Oboe»,⁹¹ «Tuba».⁹² Som variasjon til «Tuba», brukes «Solo Reeds» i *Paeon* fra *Six Pieces for organ*.⁹³ Her kan det tenkes som en nyanse fra de kraftigste tuba-stemmene til andre, mindre kraftige høytrykksstemmer eller kraftige rørstemmer, eller man kan anta at Howells hadde et spesielt orgel i tankene da han skrev de forskjellige stykkene. I pedalverket oppgis det, som i de andre verk, heller ikke konkrete registre. Howells gir likevel ofte tydelige indikasjoner om hvilken funksjon pedalet til enhver tid har, noe som hele tiden setter pedalstemmen inn i helheten av satsen. For eksempel forekommer både «mf 8', 4' Solo», «16', 8'», «mf 8' only (Solo)», «Sw. to Ped.», «pp 16', 8'»

⁸⁹ F.eks. *Preludio 'Sine Nomine'* fra *Six Pieces for Organ*, London: Novello and Company Limited 1953/81.

⁹⁰ F.eks. *Preludio 'Sine Nomine'* fra *Six Pieces for Organ*, London: Novello and Company Limited 1953/81.

⁹¹ F.eks. *Saraband (In Modo Elegiaco)* fra *Six Pieces for Organ*, London: Novello and Company Limited 1953/81.

⁹² F.eks. *Rhapsody IV*, London: Novello and Company Limited 1983, *Sonata for Organ (No. 2)*, London: Novello and Company Limited 1934/62 og mange flere.

⁹³ London: Novello and Company Limited 1953/81.

pluss koppelangivelser i *Master Tallis's Testament*.⁹⁴ 32' blir angitt både i *pp* og *fff*, og det sier seg selv at det ikke er snakk om en rørstemme i svake partier. Her ser man et oppsett fra *The Organ* av John Stainer (1840–1901) og hans forslag på oppbygning av dynamikk i pedalverket i store orgler:

Double Diapason, 32 feet	}	<i>pp</i>	}	<i>p</i>	}	<i>mf</i>	}	<i>f</i>	}	<i>ff</i>
Bourdon, 16-feet tone, or										
Violone, 16 feet ...										
Open Diapason, 16 feet	
Bass Flute, 8 feet	
Principal or Octave, 8 feet	
Violoncello, 8 feet	
Mixture	
Quint, 10 $\frac{2}{3}$ feet	
Contra Posaune, 32 feet	
Trombone, or Posaune 16 feet	
Clarion, or	}	
Trumpet, 8 feet										

Figur 11: John Stainer, *The Organ* (edited by John E. West) London: Novello and Company Limited s. 33

Som hos Howells, blir 32' labialstemme brukt allerede fra *pp*. 32' rørstemme er her foreslått fra *ff*.

The Organ av John Stainer har en viktig posisjon blant engelske læreverker og orgelskoler, da det var en av de tidligste orgelskolene som tok utgangspunkt i det engelske orgelet, i motsetning til for eksempel Samuel Sebastian Wesley (1810–1876), med sin utgave og oversettelse av Christian Heinrich Rinck (1770–1846) sin *Praktische Orgelschule* op. 55, og *Celebrated Practical School for for the Organ*.⁹⁵ Thomas William Best (1826–1897) hadde også en oversettelse av Rinck sin orgelskole, i tillegg til en egen orgelskole, *The Art of Organ Playing* som kom i 1869. Wesley og Best sine orgelskoler var altså forankret i den tyske kontinentale tradisjonen, men Stainer med *The Organ* griper an en ny kurs for det engelske orgelet. I forordet til *The Organ* står det følgende: «He [Stainer] takes this opportunity of acknowledging his obligations to the eminent organ-builder Mr. Henry Willis, for much valuable assistance».⁹⁶ Sitatet sier noe om Stainer sitt tette samarbeid med den ledende engelske orgelbyggeren Henry Willis, og hvilke instrumenter som var på moten. Stainer studerte med både George Cooper Jr. (1820–1876) og Frederick A. Gore Ouseley

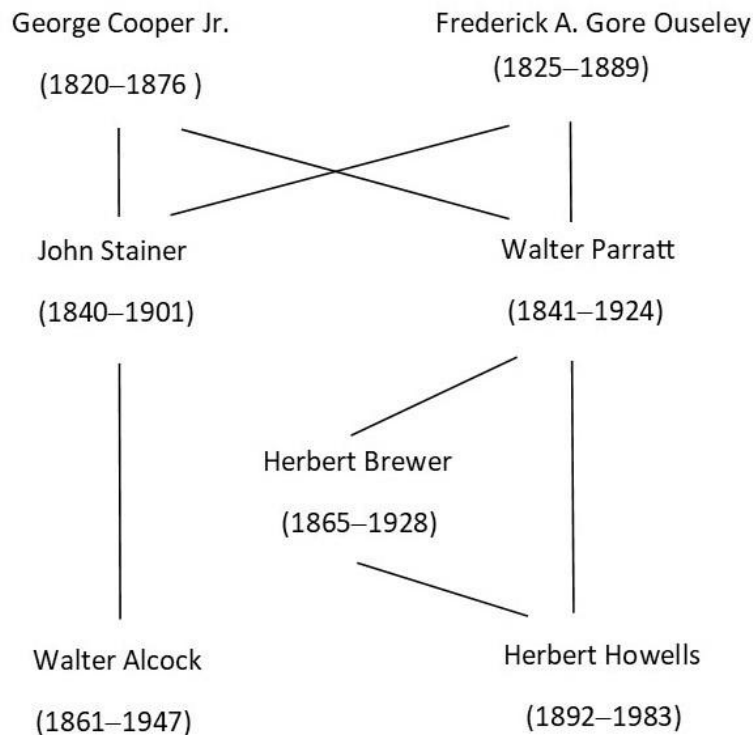
⁹⁴ No. 3 i *Six Pieces for Organ*, London: Novello and Company Limited 1953/81.

⁹⁵ Quinn, Iain, red., *Studies in English Organ Music*, «Romanticism, pedagogy and the English Organ» s. 230.

⁹⁶ Stainer, John, *The Organ* (edited by John E. West) «Preface to the original edition» London: Novello and Company Limited.

(1825–1889), som også var lærere til Walter Parratt (1841–1924), som igjen underviste både Herbert Brewer, Howells sin lærer, men og Howells selv.

I figur 12 ser vi illustrert lærer-elev-rekkefølgen som den er lagt frem av McMillan i *The Organ Works of Herbert Howells (1892–1983)* s. 56–59:



Figur 12: Lærer-elev-rekkefølge. Egen illustrasjon

Siden Stainer og Parratt har hatt to av de samme lærerne, er det rimelig å anta at Parratt har vært bærer av den samme tradisjonen som Stainer.⁹⁷ I tillegg til Parratt sine felles lærere med Stainer, var Walter Alcock organist i Salisbury Cathedral da Howells var assistentorganist der, så Howells har også hatt en forbindelse til Stainer via Alcock. I et brev datert 12. februar 1917 skriver Howells «I have been offered the appointment of Assistant Organist of Salisbury Cathedral! I feel it will be splendid for me there with Dr. Alcock».⁹⁸ I et langt brev 22. februar skriver Howells til sin venn Harold Darke om hvor glad han er for å komme til Salisbury:

⁹⁷ George Cooper Jr. spilte også for Mozart-eleven Thomas Attwood (1765–1838) og Felix Mendelssohn (1809–1847).

⁹⁸ Palmer, Christopher, *A Centenary Celebration*, s. 64.

Work under such conditions as Salisbury will present will be so pleasant, and the companionship with a man like Dr Alcock so very different from the inhumanity of Brewer, that I soon ought to be at mental peace with church music. [...] I shall do my utmost to be a real help to Dr Alcock, and I hope it may be in me to please him. It was good of him to offer it to me.⁹⁹

Howells sin begeistring for Alcock som person og som organist er tydelig. Hans *Rhapsody for Organ No. 2* er dedikert til Alcock. *Intrata No. 2* bærer også dedikasjonen «for Sir Walter Alcock on his 80th birthday 29 Dec 1941».¹⁰⁰ Denne forbindelsen er svært viktig når vi skal se på praksis i datidens orgeltenkning og utførelse. Alcock fører videre en tradisjon etter Stainer, da han selv var elev av Stainer på tidspunktet *The Organ* ble utgitt. I 1913 kommer Alcock med en egen versjon og oppfølger av Stainer sitt læreverk, og gir sin den samme tittelen, *The Organ*. Den bygger på Stainer sin, men inneholder mer av praktiske øvelser og musikkseksempler. De nevnte orgelskolene kan, med sin relasjon til orgel- og organismiljøet Howells stod i, derfor sees på som svært relevante for, og med overføringsverdi til, Howells sine komposisjoner for orgel.

Howells sin orgelmusikk krever også et forholdsvis stort orgel i et rom med god etterklang. Kravet om god etterklang utelukker mange norske orgler og kirkerom. Vi har likevel mange spennende orgler i kirkerom med gode akustiske forhold, som kan yte musikken rettferdighet. Her er et forslag fra Stainer for registrering på de forskjellige verk:

⁹⁹ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 50–51.

¹⁰⁰ Publisert i *Three Pieces for Organ*, London: Novello and Company Limited, 1987.

GREAT ORGAN.

52. The progressive stages of tone on the Great Organ will be (if the instrument has no Choir Organ)—

Dulciana, 8 feet	}	<i>pp</i>	}	<i>p</i> (bright) (other combinations as below).										
Lieblich or														
Stopped Diapason, 8-feet tone														
Gamba (if soft), 8 feet														
Flute, 4-feet tone or 4 feet														
Or (if there is a Choir Organ)—														
Clarabella, or Claribel Flute, 8 feet, or	}	<i>pp</i>	}	<i>p</i>	}	<i>mf</i> (rich)	}	<i>mf</i> (fuller and brighter)	}	<i>mf</i> (almost <i>f</i>)	}	<i>f</i>	}	<i>ff</i>
Stopped Diapason, 8-feet tone														
Soft Open Diapason, 8 feet														
Large Open Diapason, 8 feet														
Gamba or Viola, 8 feet... ..														
Flute, or Harmonic Flute, 4 feet														
Principal (or Octave), 4 feet														
Double Diapason, 16 feet, or 16-feet tone														
Twelfth, 2 feet 8 inches														
Fifteenth, 2 feet														
Sesquialtera														
Mixture														
Double Trumpet, 16 feet														
Trumpet, 8 feet														
Clarion, 4 feet														

Figur 13: John Stainer, *The Organ* (edited by John E. West) London: Novello & Company Ltd., s. 30

CHOIR ORGAN.

54. As a rule, stops of a delicate quality of tone are generally assigned to the Choir Organ. The following would be ordinarily a graduated list of combinations on the Choir Organ:—

Dulciana, or	}	<i>pp</i>	}	<i>p</i>	}	<i>mf</i>	}	<i>mf</i> (bright)	}	<i>f</i>	}	<i>ff</i> (very bright)										
Salcional, 8 feet																						
Viol da Gamba, 8 feet... ..																						
Lieblich or																						
Stopped Diapason, 8-feet tone																						
Clarabella																						
Open Diapason																						
Flute, 4 feet																						
Principal, 4 feet																						
Double Dulciana, or Double Stopped Diapason, 16 feet																						
Piccolo or																						
Flageolet, 2-feet tone																						
Solo combinations on Choir Organ:—																						
Flute, 4 feet	}	Very bright and pretty.					}	Flute, 4 feet	}	Clear and sweet.												
Viol da Gamba, 8 feet }														Very full and rich, but soon becomes monotonous.								
Clarinet, or	}																					
Cremona, or																						
Krummhorn, or																						
Corno di Bassetto, 8 feet, with																						
Lieblich, or Clarabella																						
Piccolo, 2 feet	}	Very brilliant for rapid runs in variations, &c. Must be used sparingly.																				
Stopped Diapason, or Lieblich																						

Figur 14: John Stainer, *The Organ* (edited by John E. West) London: Novello & Company Ltd., s. 32

Stainer supplerer med en tilleggstabell med dynamisk oppbygning for et lite instrument med piper på et lavere vindtrykk. Illustrasjonene med dynamisk oppbygning er altså for et stort orgel, et orgel rikt med muligheter til å møte behovene i Howells sin orgelmusikk. Tabellene er kun et *forslag* til hvordan det kan utformes innen de ulike styrkegradene. Som Stainer også presiserer, må det tas hensyn til det individuelle orgelet i rommet det står i. Rommet skal ha vært en viktig del av helhetsuttrykket i Howells sin musikk, ikke bare hvordan musikken klinger i det enkelte rommet, men rommets atmosfære.¹⁰¹ En ting er å finne en passende klang i orgelet til de ulike partiene i musikken, her i *Rhapsody No. 3*. Det er en mer subjektiv preget avgjørelse å ta. Det som derimot kompliserer musikken, er hvis man skal være så tro til notene at man følger alle dynamiske endringer. Det medfører hyppige skiftende registreringer, *crescendo* og *decrescendo* som krever forståelse for, og opparbeidede evner til, å behandle orgelet rett for å kunne realisere dette i *Rhapsody No. 3* og annen orgelmusikk.

SWELL ORGAN.

53. The chief characteristic of the Swell Organ is the number of its reed-stops. The fine *crescendo* obtained by their use accounts for this.

The following will show the ordinary gradations of tone required:—

Vox Angelica (or Voix Celeste)* or	}	<i>pp</i>	}	<i>pp</i> (rather fuller)	}	<i>p</i>	}	<i>mf</i>	}	<i>f</i>	}	<i>ff</i>
Salcional, or												
Dulciana, 8 feet, or
Echo Gamba, 8 feet
Stopped Diapason, or	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...
Lieblich, 8-feet tone												
Open Diapason, 8 feet
Double Dulciana, or	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...
Bourdon, 16-feet tone												
Principal (or Octave), 4 feet
Hautboy (or Oboe), 8 feet
Fifteenth, 2 feet
Cornopean or	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...
Trumpet, 8 feet												
Sesquialtera, or	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...	}	...
Mixture, or												
Echo Cornet
Double Trumpet, 16 feet
Clarion, 4 feet

* The Vox Angelica (or Voix Celeste) is rarely used in combination.

Figur 15: John Stainer, *The Organ* (edited by John E. West) London: Novello & Company Ltd., s. 31

¹⁰¹ «A Composers Portrait – Herbert Howells» BBC radio programme, 16. februar, 1966. Her forteller Howells selv om hvordan de enkelte rommene har inspirert ham til å skrive musikk. Han trekker frem *Gloucester Service* for kor og orgel inspirert av katedralen ved samme navn.

I figur 15 er det illustrert en dynamisk oppbygning for et typisk, stort swellverk. Det er en stor fordel å ha et orgel med et kraftig og dynamisk swellverk som de store engelske orglene fra denne tiden hadde,¹⁰² som vi ser eksempel på i figur 15, men man må også kunne beherske bruken av det. Alcock siterer sin lærer i *The Organ*:

Sir John Stainer, in his organ primer, truly says, “ A good organist may be known, if by nothing else, by his use of the *Crescendo* in the Swell Organ.” It (the swell pedal) has for long been used as a rest for the right foot (!), while the left foot has been endeavouring to play the lowest possible pedal ! ! [sic]¹⁰³

Her, i figur 16, i takt 12–14, ser man et eksempel på et parti som både krever et kraftig swellverk, og at man må kunne beherske bruken av det, da man skal fra *fff* til *p*, deretter til *ff* igjen, noe som i utgangspunktet er lite organistisk:

Figur 16: *Rhapsody No. 3 for Organ* (London: Stainer and Bell, 1919) s. 3, takt 12–14

Om man ikke har stort nok swellverk, kan *decrescendo* og *molto crescendo* her løses med en crescendovalse eller flere steg fortløpende på et Setzersystem, men det er utfordrende å få like sømløst som de store engelske orglenes swellverk. Eksemplet her forutsetter helst og ideelt sett dermed et swellverk som kan klinge tilnærmet *p* med svellet lukket og *ff* med dørene helt åpne. Om man ikke har denne muligheten, går det an å for eksempel registrere om før siste fjerdedel i figur 16. Sopranen binder her over legato fra C2 til G2, og man kan enkelt, ved hjelp av høyrebeinet, endre registrering. Et annet eksempel på bruk av swell er siste behandling av åpningstemaet, mot slutten av stykket (se figur 17):

¹⁰² Det engelske swellverket hadde også et rykte på kontinentet: «A very distinguished French organist [Marcel Dupré (1886–1971)] told me [George Thalben-Ball] that there are no finer instruments in the world than English organs, a feature of which is a rich diapason chorus and the magnificent effect produced by the *crescendo* of a complete full swell». Rennert, Jonathan, *George Thalben-Ball* (London: David & Charles, 1979), s. 105.

¹⁰³ Alcock, Walter, *The organ* (London: Novello and Company Limited, 1913), s. 23.

Maestoso, più moderato

Figur 17: Rhapsody No. 3 for Organ (London: Stainer and Bell, 1919) s. 9, takt 115–123

I figur 17, andre system, første takt, ser vi et eksempel hvor begge hender er opptatt, og det er dobbel pedal fra starten, i styrkegrad *fff*. Her ser vi illustrert et *decrescendo* som starter fra fjerdedel nummer to i takten. Det vil være ødeleggende for fraseringer å gjøre noen endringer i registrering her. Det som kan være tiltenkt, er at det er en naturlig *decrescendo* der hvor oktavene i høyre hånd går nedover, og ved at venstre hånd tynnes ut, og høyrefot i pedalet frigis. Å frigi høyrefot gir en uttynning av satsen. Det gir også rom for at høyrefoten skal kunne flyttes bort på svellpedalen for å lukke noe igjen, og betjene den videre i neste takt, for deretter å lage en *diminuendo* hvor det står notert ved å kombinere bruk av svellpedal og endring av registreringer. Neste illustrasjon viser et eksempel på hvordan man kan bygge opp dynamikken fra svakest til tutti på et tremanualers orgel:

Manual	Coupling/Swell Pedal	Division,	Stop,	Stop Length
Swell		Sw.	Echo Gamba	8'
		Sw.	Lieblich Gedact	8'
	(open Swell to a small extent)			
Choir	(with Swell coupled)	Ch.	Dulciana	8'
		Ch.	Lieblich Gedact	8'
		Ch.	Lieblich Flute	4'
		Sw.	Open Diapason	8'
		Sw.	Oboe	8'
	(with Choir to Pedal)	Ped.	Bourdon	16'
		Sw.	Principal	4'
		Ped.	Bass Flute	8'
		Ped.	Violone	16'
		Ped.	Wald Flute	8'
Great	(with Swell to Great)	Gt.	Small Open Diapason	8'
		Gt.	Horn	8'
		Gt.	Open Diapason	8'
	(with Great to Pedal)	Sw.	Lieblich Bourdon	16'*
		Sw.	Fifteenth	2'
		Sw.	Dulciana Mixture	III
		Sw.	Contra Fagotto	16'
		Gt.	Principal	4'
		Ped.	Principal	8'
		(gradually open the Swell pedal to the midway point)	Gt.	Double Diapason
	Gt.		Twelfth	2'8"
	Gt.		Fifteenth	2'
	(gradually open the Swell pedal to full and in the case of the old-fashioned pedal, lock down)		Gt.	Mixture
Ped.		Open Diapason	16'	
Gt.		Trumpet or Tromba	8'	
Ped.		Trombone	16'	

*This stop and the next three are placed in the order provided by Stainer using the stop list Alcock supplied for a three-manual organ. Alcock's direction is "draw the remaining Great and Pedal Stops." Alcock, *The Organ*, 21.

**This stop and the next three are placed in the order provided by Stainer using the stop list Alcock supplied for a three-manual organ. Alcock's direction is "then the whole of the remaining Swell stops (the Voix Celeste excepted)." Alcock, *The Organ*, 21.

Figur 18: Denne illustrasjonen er hentet fra McMillans *The Organ Works of Herbert Howells (1892-1983)*, s. 76 og er basert på hvordan Alcock skriver i *The Organ* at man skal bygge opp et crescendo (og decrescendo). I McMillans illustrasjon var 8'-angivelsen på «Gt. Trumpet or Tromba» forskjøvet ut av riktig posisjon og jeg har tillatt meg å endre dette.

Siden eksemplet fra Alcock sin *The Organ* muligens er et fiktivt orgel, skriver McMillan i forlengelsen av dette om et helt ikke-fiktivt orgel, nemlig orgelet i Temple Church i London som det fremstod i 1978. Der har man en konkret oppbygning av et *crescendo* med den store musikeren og virtuosen George Thalben-Ball (1896–1987) sine *Pistons*¹⁰⁴ til alle fem verk i

¹⁰⁴ «Piston» er en knapp plassert over eller under manualene eller over pedalklaviaturet som kontrollerer forhåndslagrede kombinasjoner av orgelets stemmer. Pistons plassert ved en manual betjenes med hendene, ofte tommelfingeren, og pistons plassert over pedalklaviaturet betjenes med føttene. Man skiller i hovedsak mellom to typer pistons, hvor den første er mer særegen ved engelske orgler: «divisionals/divisional pistons» som kontrollerer det respektive verk som knappene hører til, i motsetning til den andre typen «generals/general pistons» som kontrollerer alle verk i orgelet.

Temple Church, 4 manualer og pedal. George Thalben-Ball sine *Piston settings* er skrevet om og gjengitt i boken *George Thalben-Ball* av Jonathan Rennert.¹⁰⁵ (Se Appendix II). George Thalben-Ball var organist av samme generasjon som Howells. De studerte sammen, ble kolleger og hadde et livslangt vennskap. Det er derfor hensiktsmessig å se til Thalben-Ball hva gjelder orgelestetikk fra Howells sin tid, og bruken av pistons.¹⁰⁶ Av opplistingen i nevnte bok, *George Thalben-Ball*, kan man tyde en progressiv oppbygning på piston 1–8, altså en crescendoende økning, henholdsvis i hovedverk, svellverk, og pedalverk, og en ikke-progressiv oppbygning i choir og solo, som har ulike kombinasjoner av soloregistreringer i det enkelte verk.¹⁰⁷

I motsetning til Alcock sin oversikt i figur 18, hvor han bygger opp crescendoet med alle verk, kan man med Thalben-Ball se oppbygning av det enkelte verk, som også har en stor overføringsverdi da man kan se på ulike stemmekombinasjoner på de forskjellige verkene gjennom oppbygningen fra orgelets svakeste styrkegrad til *ff* i hovedverket. Prinsippene Thalben-Ball bruker er de samme som hos Alcock og Stainer. George Thalben-Ball var på ingen måte ukjent med Howells sine orgelverker, i 1950-årene fremførte han samtlige av Howells sine orgelverker i Birmingham Town Hall hvor Thalben-Ball virket som Birmingham City Organist.¹⁰⁸ Thalben-Ball med sitt lange virke har gitt oss mulighet til å studere hans praksis innen liturgisk spill, solorepertoar og som dirigent med et rikt antall innspillinger i eksempelvis Temple Church, både med CD-innspillinger og BBC-kringkastinger. Ved å studere hans spill og registreringsoppbygning i Temple Church kan i hvert fall si noe om musikalske idealer og registreringspraksisen med hvordan man kunne tenke en oppbygning av ferdig innstilte registreringshjelpemidler, enten om man har *pistons* eller mulighet til å lagre generalkombinasjoner. Howells hørte en gang sin egen komposisjon for kor og orgel *Te Deum* fra *Collegium Regale* og uttalte: «It was so beautifully done. There is no accompanying like George's».¹⁰⁹

¹⁰⁵ Rennert, Jonathan, *George Thalben-Ball* (London: David & Charles, 1979), s. 161.

¹⁰⁶ Det første orgelet med pistons mellom manualene ble bygget i Gloucester Cathedral i 1847 av Henry Willis. (Clutton, C. og Niland, A, *The British Organ*, s. 99) Willis bygget om orgelet i Gloucester igjen i 1888–89 og det var dette orgelet Howells kjente. Orgelet ble senere bygget om i 1920 av Harrison & Harrison, i 1971 av Hill, Norman and Beard, og i 1999/2010 av Nicholson and Co.

¹⁰⁷ Se også Appendix II for et større orgel, men mange av de samme prinsippene ved utvalg av stemmer.

¹⁰⁸ Rennert, Jonathan, *George Thalben-Ball*, s. 112.

¹⁰⁹ Rennert, Jonathan, *George Thalben-Ball*, s. 148.

En likhet ved både Stainer og Alcock er at *forte* registreres til og med *Fifteenth 2'* med mulig svak 8' rørstemme i tillegg. Det snakkes gjerne om «full to fifteenth» som betyr «fullt orgel» uten mixturer og rørstemmer. Varianter med kraftig rørverk og lukket svell gir også store effekter til en forteregistering. Howells ber for eksempel om en mild versjon av forte i *Rhapsody No 3*:



Figur 19: *Rhapsody No. 3 for Organ* (London: Stainer and Bell, 1919) s. 4, takt 34–36

Forte ma dolce etterspør kanskje en forteregistering uten 2' eller rørverk, i hvert fall ikke i hovedverk i orgler hvor 2' i hovedverk er et «stort» 2'-register. Skal man ha med 2', kan det eksempelvis være i helt eller delvis lukket svell. Har man store grunnstemmer, kan dette gi en fin kontrast til *forte* andre steder i stykket hvor det er praktisk å bruke potensiale med mixturer og rørverk i svell.

I boken *The Organ – Its Tonal Structure and Registration* fra 1950 skriver forfatterne Cecil Clutton og George Dixon følgende om oppbygning av et *crescendo*:

To secure the best effect in building up combinations of increasing power, the process should be selective rather than cumulative. In other words, it may be found better to subtract some stops when others are added. For instance, in a number of instruments, the large Open Diapason is too big, and is best withdrawn from most flue-work combinations. With modern adjustables there should be no difficulty in arranging this.¹¹⁰

Clutton og Dixon påpeker noe viktig, nemlig at effekten og klangen kan bli bedre ved å hele tiden ha et selektivt utvalg registre enn å bare legge på det samme fundamentet.¹¹¹ Ser man

¹¹⁰ Clutton, Cecil, og Dixon, George, *The Organ – Its Tonal Structure and Registration* (London: Grenville Publishing Company Ltd, 1950), s. 146.

¹¹¹ Se Appendix IV for eksempel på *Piston settings* hvor det registreres svært selektivt, uten doblinger.

på tidligere eksempler på dynamisk oppbygning, er det viktig å skille mellom hensikten med Stainer og Alcocks forslag: Stainer bygger opp det individuelle verk, mens Alcock gir et eksempel på hvordan man kan bygge opp på tvers av alle verk og ved egenskapene til alle verk. Ved Stainer sine eksempler må man bruke skjønn når man kombinerer og kopler verkene, og her vil Clutton og Dixon sitt poeng være viktig å huske. Det er verdt å nevne at boken *The Organ – Its Tonal Structure and Registration* ble oppfordret skrevet av blant andre Walter Alcock på hans eldre dager, og Alcock skriver følgende i forordet til boken:

A good deal of space is devoted to the tonal structure of the organ, but this is only done as a necessary approach to the subject of *Registration*, which is the real object of the book. It is indeed high time that this important aspect of organ-playing received more widespread and systematic study.¹¹²

Også Thalben-Ball skriver rosende i forordet: «I have read the book from cover to cover with great interest and feel sure it will be of inestimable value to all students of the organ, whether amateur or professional».

I Eaglefield Hull sin grundige orgelskole fra 1911 ved navn *Organ Playing: Its Technique and Expression* oppfordres det også til detaljert og varsomt utvalg av stemmer. Eaglefield Hull mener også at det burde være en regel at hver frase eller del burde ha en liten variasjon eller endring i klang. Er det en direkte gjentakelse, skal klangen i hvert fall varieres, skriver Eaglefield Hull.¹¹³ Clutton og Dixon skriver videre om noen uvaner de mener mange organister har, og skriver om det de kaller «onder»:

The continuous use of the Swell to the Great coupler leads to lazy methods of registration. It is much easier to obtain an increase of power by opening the Swell box than by adding stops to the Great Organ. Consequently, we get a surfeit of the stereotyped "Great Diapasons with Swell reeds coupled" which is so monotonous.¹¹⁴

Her kommer nok en regel på banen som også bygger på Stainer sitt utsagn, referert til av Alcock, om å ikke gjøre for vane å «ha høyre fot på svellpedalen», men være selektiv med bruken av koppel fra svell til hovedverk når man skal ha rask tilgang til dynamiske variasjoner. Å hente kombinasjoner av enkeltstemmer på tvers av verkene selektivt vil gi en

¹¹² Clutton, Cecil, og Dixon, George, *The Organ – Its Tonal Structure and Registration*. Forordet har ikke sidetall.

¹¹³ Eaglefield Hull, A., *Organ Playing: Its Technique and Expression* (London: Augener, 1911), s. 166.

¹¹⁴ Clutton, Cecil, og Dixon, George, *The Organ – Its Tonal Structure and Registration* s. 144.

berikende variasjon, men det krever også sitt til spillehjelpemidler og bruken av dem om man skal registrere for seg selv mens man spiller.

Tar vi innspill fra Stainer, Alcock, Clutton/Dixon, Eaglefield Hull med flere i betraktning, vil vi ha noen hovedlinjer med konvensjonell praksis i henhold til tradisjonene i England første halvdel av 1900-tallet. Likevel, hvordan kan man forholde seg til registrering i *Rhapsody No. 3*? Hvis vi ser på rapsodien som et episk verk i én sats, med flytende struktur, kontraster, spontanitet og i det hele en improvisatorisk frihet, har man noen idealer man bør basere valg av registrering på. Spiller man denne musikken på andre orgler enn i den engelske tradisjonen, kan det naturligvis være hjelp i å prøve å rekonstruere engelske idealer fra tiden det er skrevet, så langt det lar seg gjøre. I så tilfelle må man også være kreativ og finne gode løsninger, hvis kreativitet kan tjene musikkens karakter. *Rhapsody No. 3* har idiomatiske linjer med gode plasser å registrere om, så her er det kun organist og orgel som setter grenser for det episke orgelet.

Går vi tilbake til figur 10, starten på *Rhapsody No. 3*, ser vi at det står «Gt. *ff*». Det står ikke angitt noen kopler, selv ikke til pedal. Likevel står det senere i takt 12 (se figur 16) «(Gt. to Ped. in.)», som indikerer at koppel fra hovedverket til pedal er tenkt med fra start. Derimot står det ikke noe om koppel til svell. I samtlige av orgelskolene og bøkene til Stainer, Alcock, Clutton/Dixon og Eaglefield Hull står det at det å for ofte kople svell til hovedverk er en stor uvane hos mange organister. I tillegg til sitatet om «onder» av Clutton og Dixon på forrige side, skriver de også om hovedverket og koppel til svell:

A well-appointed full Great ought to be self-sufficient. The usual addition of the full Swell is generally detrimental. Not only is the increase in power unimportant, but the two sets of chorus reeds tend to fight, as they are hardly ever dead in tune, so the purity of effect is spoiled. Many players never seem to build up their Great separately, without the Swell coupled. [...] Where the tonal structure of the Great fluework is reasonably complete, it can be most effectively built up without the assistance of the Swell.¹¹⁵

¹¹⁵ Clutton, Cecil, og Dixon, George, *The Organ – Its Tonal Structure and Registration*, s. 144.

Tenker vi oss at vi tar utgangspunkt i å lage et *ff* kun med hovedverket, forutsetter det at et fullt swellverk kan lage en omtrent tilsvarende *ff*, se. f.eks figur 16, takt 12–14. Her er det notert manualbytte fra takt 12, og fra takt 14 kommer altså hovedtemaet i tilsvarende styrkegrad, *ff*, som i starten i hovedverket, men en ters lavere. Dette partiet, fra takt 12, er tenkt spilt på swell siden vi i takt 29 igjen får en ny versjon og variant av hovedtemaet på hovedverket:

Figur 20: Rhapsody No. 3 for Organ (London: Stainer and Bell, 1919) s. 4, takt 29–30

Overgangen til «Gt.» (hovedverket) i figur 20 viser et parti hvor man ikke trenger å ha med stemmer og dermed farger fra swellverket. Man vil fra overgangen til hovedverk i figur 20 få en annen *ff*-karakter enn *ff* fra takt 12 om man spiller fra takt 12 til 29 på swellverket. Likevel kan det, på orgler som ikke har kraftig nok swellverk, spille hele partiet fra start til 30, og videre, på hovedverket, med swell koplek, som en *alternativ* løsning. Da kan man i takt 12 på sekstendelspausen fjerne rørverk og mixturer på hovedverket og svare med tilsvarende i swellverket som man deretter lukker, så åpner igjen, og deretter bytter ut rørverk og mixturer i swell med tilsvarende på hovedverket rett før siste fjerdedel i takt 14. På denne måten kan man selektivt bygge ulike klanger til de ulike delene, uten å gå i fallgruva som Clutton og Dixon med flere advarer mot, med stemmer som kolliderer på tvers av verkene. Å fortsette fra takt 12 på hovedverket forutsetter videre en nyansert holdning til stemmeutvalg på tvers av verkene, og det må kompenseres med varsomme og hyppige endringer av registrering i stedet for å bare kunne åpne og lukke swell for å endre dynamikk.

Å spille fra start kun på hovedverket peker også på et interessant fenomen: Man har i tilfelle ingen mulighet til å crescendere ved de noterte cresecendosymbolene:



Figur 21: Rhapsody No. 3 for Organ (London: Stainer and Bell, 1919) s. 2, takt 8

Den tilsynelatende crescenderingen trenger dermed ikke være en økning i styrke, men kan være en indikasjon på en agogisk intensivering i måten man tenker utforming av fraser. Tegnet, som angivelse av agogikk, kan også overføres på samme type symbol i figur 22, første og andre takt, med diminuendosymbol et etterfulgt av crescendo- og diminuendosymbol i neste takt. Enda mer interessant er crescendosymbol i siste takt på 1. system i figur 22, med den overordnede diminuendoen som starter i 3. takt. Vi får her en motsetning som kan brukes som argument i forståelsen av disse 'crescendo- og diminuendisymbolene' når man skal fortolke Howells sin musikk. Disse 'motsetningene', eller uklarhetene, kan også føre til en del forvirring, for eksempel partiene hvor det angis en overordnet endring i dynamikk over en lengre frase, med crescendo- eller decrescendosymbolikk på spesifikke steder. Oppsummert kan dette tolkes på to forskjellige måter: Én kan være at det er en spesifikk angivelse på et område hvor det skal økes i dynamikk, altså en dynamisk endring med svellpedalen, men som er underordnet den lengre frases dynamiske endring. Eller det kan være en indikasjon på å agogisk *gå fremover* eller spille *bredere* og bremse opp i musikken, altså å skape en simulert økning i dynamikk med tempo, tempoøkning, betoning og artikulasjon.

Et eksempel som underbygger det siste kan, som nevnt, være i den lange overordnede diminuendoen i figur 22, hvor man i siste takt på 1. system har et crescendotegn inne i

systemet, for deretter å i takten etter, få en decrescendo igjen. Disse symbolene følger altså *frasene*. Se fraseringsbuer siste takt i 1. system til 1. takt i 2. system:

The image shows two systems of musical notation for an organ piece. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with complex accompaniment, and a separate bass clef staff with a rhythmic pattern. The second system continues the music with similar staves. Dynamic markings include *dim* and *in*. Phrasing is indicated by curved lines above the notes. The word *en* is written below the first system, and *do* is written below the second system.

Figur 22: Rhapsody No. 3 for Organ

(London: Stainer and Bell, 1919) s. 9, takt 119–125.

Figur 22 er en utvidelse av Figur 17 og gjengitt her av praktiske grunner.

Et annet eksempel er fra *Psalm Prelude I* fra *Set One* hvor begge føttene er opptatt med dobbel pedal. På forhånd har man fem takter før fått oppgitt *f* (*add Full Sw.*):

The image shows a musical score for an organ piece. It features three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with complex accompaniment, and a separate bass clef staff with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *rall.*, *ff*, and *fff ma sonore*. Performance instructions include *Maestoso e come I^{ma} (ma doppio movimento)* and *fff (with 32 f!)*. The music is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Figur 23: Three Psalm Preludes for Organ Set one No. 1 (London: Novello & Company Ltd., 1921) s. 4, takt 46–50

I eksemplets andre takt i figur 23, er det notert et crescendosymbol samtidig som det er dobbeltpedal og såpass fyldige akkorder at det å bruke tommelen til å betjene pistons virker for komplisert. På noen orgler med svellpedalen plassert noe mot høyre side av pedalklaviet, kan man plassere hælen på enstrøken C og gradvis åpne med høyrefotens tåparti. Den kan også tenkes som en agogisk anvisning på samme måte som i forrige eksempel i figur 22. Da kan man gjøre en endring i registrering ved *ff* og åpne svellet sammen med eventuelt å registrere gradvis kraftigere med høyrefoten.

I orgler hvor man ikke har sub-oktavkoppel og/eller super-oktavkoppel burde man kanskje holde igjen litt i *ff* slik at man har noe å gå på når man skal øke til *fff*. Prinsippet om varsomhet av dobling av for mange grunnstemmer og rørstemmer mellom manualene bør gjelde. Har man høytrykksstemmer som kan inngå på en god måte i et *tutti*, kan disse sammen med 32' rørstemme legges til, eventuelt også koples til pedalet, som her helt på slutten av rapsodien:

Figur 24: *Rhapsody No. 3 for Organ* (London: Stainer and Bell, 1919) s. 10, takt 146–149

Stainer skriver i *The Organ*: «Never sacrifice the time or rhythm of a passage in an attempt to change the stops. Consider that the alteration of stops should have the result of producing a better rendering of an author's composition, not ruin its effect».¹¹⁶ I forbindelse med en

¹¹⁶ Stainer, John, *The Organ* (edited by John E. West) «Preface to the original edition» (London: Novello and Company Limited), s. 35.

anmeldelse av Howells sin utgivelse *Psalm-Preludes Set 2*, av organisten og musikkskribenten Harvey Grace (1874–1944) skrev Howells i et brev til Grace:

The thing I hope that players will *most* resist is fussy and oft-changing registration. It will injure continuity, especially in Nos. 2 and 3. [Psalm Prelude nummer 2 og 3 fra hans Three Psalm-Preludes Set two.] I feel that flexibility of movement matters far more than variety of colour.¹¹⁷

Sitatet fra brevet til Grace er svært interessant siden vi har svært lite av konkrete anvisninger til estetisk tenkning og utforming direkte fra Howells når det kommer til orgelverkene hans. Det gir oss for det første en innsikt i hva han har tenkt når han har komponert disse konkrete verkene, og for det andre en mulighet til å overføre disse idealene og tankene på andre verker. For det tredje, så sier det oss at tankene til Howells i dette tilfellet stemmer overens med flere av de mest betydelige lærebøkene som jeg har trukket frem her, og at *læren* her stemmer med *praksisen*. Tidligere i samme brev fra Howells til Grace, hvor Grace ønsket rettleiding om notasjonen på slutten av første side av *Psalm Prelude III, Set two*, hvor det er etterspurt i noten at begge hender skal spilles på svell, hvor Howells svarte:

The mark is correct. ; the right hand joins the left on the Swell. My wish there is to have unity of texture and colour above all. The ideal of the passage would be the balanced tone of a string quartet.¹¹⁸

Anvisningene her kan fortelle oss at Howells *tenkte* orkestralt eller i egenskaper av andre instrumenter når han skrev for orgel. Det kan også tenkes at grunnen til at han er sparsom med registreringsangivelser er på grunn av at han tenkte teksturer og egenarten tett opp mot farge og karakter, og dermed overlate det til organisten å gjøre det smakfullt på det respektive orgel i det respektive rommet.

¹¹⁷ *The Musical Times*, «New Music», (mai 1940) Vol. 81, No. 1167, s. 210.

¹¹⁸ *Ibid.*

3.3 *Master Tallis's Testament* (1940), *Six Pieces for Organ*

3.3.1 Musikalsk hyllest – Et moderne og fremtidsrettet tilbakeblikk

Master Tallis's Testament er stykke nummer tre i samlingen *Six Pieces for Organ* og er muligens Howells sin mest kjente komposisjon for orgel solo.¹¹⁹ Samlingen er utgitt av Novello i 1953 og inneholder stykker skrevet mellom 1939 og 1945.¹²⁰ McMillan skriver om manuskriptet til stykket: «The manuscript [...] contains two versions of the work, the first of which is the fair copy. The second version includes minor differences in voicing».¹²¹ *Master Tallis's Testament* kan sees på som en *hommage* eller *hyllest* til renessanse- og Tudor-komponisten Thomas Tallis (ca. 1505–1585), og består av variasjoner over et tema. Temaet Howells benytter er trolig skrevet av ham selv, og det er ikke noen kjent sammenheng mellom temaet fra *Master Tallis's Testament* og musikk av Tallis. Howells benytter en rekke virkemidler inspirert av renessansemusikk; det er et variasjonsverk, det er modalt (det skifter mellom dorisk og eolisk), flere fraser ender med pikardisk ters, forskyving av betoning som for eksempel med hemioler og duoler, og så videre. Peter Hardwick skriver i *British Organ Music of the Twentieth Century*:

The title *Master Tallis's Testament* is only quasi-Tudor: Howells's own twentieth-century style is the bedrock on which the piece rests. To achieve a late Renaissance flavor, the writing is predominantly an amalgamation of modal (dorian on G) and tonal (G minor), with flowery ornamentation, including upper and lower mordents, slides, and *gruppetti* [...]. Howells also follows late-sixteenth- and early-seventeenth-century precedents in his choice of form, theme and two variations, even providing the earlier period's practice of step-by-step build up from variation to variation, which is conveyed without essentially altering the basic form, harmony, and melody of the original theme.¹²²

Ved et tilfelle, da Howells fortalte hvorfor han skrev så mye for orgel, svarte han at han hadde så mange dyktige organistvenner, og at han skrev *Six Pieces for Organ* i «sheer affection and admiration of Dr Herbert Sumsion of Gloucester».¹²³ Samlingen er også dedikert til Herbert Sumsion. En annen stor inspirasjon som *Master Tallis's Testament* bærer med seg, var unge Howells sitt møte med Ralph Vaughan Williams (1872–1958) sin *Fantasia*

¹¹⁹ Novello and Company Limited 1953/1981.

¹²⁰ Se Appendix I for liste over verker for orgel og note om kronologien og dateringen av *Six Pieces for Organ*.

¹²¹ McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892-1983)*, s. 280.

¹²² Hardwick, Peter, op. cit. s. 135–36.

¹²³ Palmer, Christopher, *Herbert Howells A – Centenary Celebration*, s. 435.

on a Theme by Thomas Tallis under urfremføringen av verket i Gloucester Cathedral i 1910, og Howells fortalte: «I heard this wonderful work, I was thrilled, I didn't understand it, but I was moved deeply».¹²⁴ I sin avhandling siterer Peter Hodgson et brev fra Howells i en korrespondanse i november 1968 med Hodgson selv, hvor Howells skrev:

"Tallis" [Fantasia on a Theme by Thomas Tallis for String Orchestra by Ralph Vaughan Williams], of which I heard the very first performance in 1910 (at Gloucester Three Choirs Festival) moved me deeply on other grounds -- its powerful commentary upon Tudor music in the more solemn attributes of that 'school.' My own organ piece "Master Tallis's Testament" (1940) is a footnote to the Vaughan Williams' work, and even more a personal "throw-back" to the Tudors.¹²⁵

Her kaller altså Howells *Master Tallis's Testament* for en fotnote til Vaughan Williams sin *Fantasia*. Andre verk som kan ha hatt innflytelse på Howells i noen grad, er av en annen organistvenn, Harold Darke (1888–1976) sine *Three Choral Preludes Op. 20* (1919). Den siste av disse tre har tittelen *Chorale Prelude: on a Theme by Tallis* og har en del likheter med *Master Tallis's Testament* i oppbygning og karakter. Den første av *Three Choral Preludes* er dedikert til Herbert Howells, og det er rimelig å tro at han kjente alle tre i samlingen.

Six Pieces for Organ fører med seg noen nye idéer og elementer inn i Howells sin orgelmusikk, som for eksempel sarabander med *Saraband (For the morning of Easter)* og *Saraband (In Modo Elegiaco)*, og variasjonsverk med *Master Tallis's Testament*. Han vender blikket tilbake til røttene samtidig som han benytter moderne tonespråk. Allerede i 1927 skriver Howells 12 stykker for klavikord i en samling kalt *Lambert's Clavichord*¹²⁶ og senere *Howells' Clavichord*¹²⁷ med 20 stykker skrevet mellom 1941–61. Herbert Lambert, cembalo- og klavikordbygger, var en venn av Howells, og sommeren 1927 fikk Howells låne et klavikord. Han fortalte i et intervju med BBC i 1940: «In the summer of 1927 he lent me a clavichord – an entrancing instrument. I gave up a holiday, remaining in London with it. The only way to thank Lambert was to write a work for him. So I did *Lambert's Fireside* – actually written by Lambert's own fireside on the hills outside Bath».¹²⁸ Paul Spicer trekker en viktig

¹²⁴ «Herbert Howells – Echoes of a Lifetime» BBC radio documentary 1982.

¹²⁵ Hodgson, Peter John, *The Music of Herbert Howells*, s. 8.

¹²⁶ Utgitt av Oxford University Press i 1928.

¹²⁷ Utgitt av Novello and Company Limited i 1961.

¹²⁸ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 88. *Lambert's Fireside* er et stykke I samlingen *Lambert's Clavichord*.

referanse til Fitzwilliam Virginal Book, og påpeker at det både er liknende titler så vel som musikalske idéer, men i et moderne tonespråk.¹²⁹

Kan disse tilbakeblikkene i Howells sin ny-renessansesstil ha betydning for hvordan man spiller denne musikken? Christopher Palmer skriver:

In 'Master Tallis's Testament' he works the same stylistic trick as in *Lambert's Clavichord* and the two volumes of *Howells' Clavichord* – he adopts Tudor conventions of phraseology, figuration and texture but does not attempt to conform to Tudor harmonic practice. Here there is no sense of self-conscious archaizing or sycophantic homage-making; as in the clavichord pieces Howells's sleights of hand seem to bridge the gap between four centuries as though it were a mere four decades.¹³⁰

Stykket er altså ikke en quasi-renessansekompisjjon, men en ny kompisjjon med et tilbakeblikk mot de gamle mesterne – og Vaughan Williams. Ettersom det også er et kjent og forholdsvis mye spilt stykke, er det en viktig kompisjjon. Å spekulere i hvorfor det er et populært stykke er vanskelig, men det kan ha noe med det gjenvendende temaet som gjør det mer «lettfordøyelig og håndfast» enn mange av Howells sine andre kompisjjoner for orgel. En annen grunn kan være den korte varigheten på stykket sammen med dets lettpilthet. Likevel bærer det med seg mange kvaliteter og utfordringer ved Howells sin orgelmusikk som har overføringsverdi til resten av orgelverkene, og dermed kan dette kortere stykket kanskje for noen være en inngangsport til flere av Howells sine verker. I desember 1954, kort tid etter *Six Pieces for Organ* ble publisert, stod det en anmeldelse i tidsskriftet *Notes*:

[T]here is probably no need to recommend this music, [*Six Pieces for Organ*] for most organists will turn to it without urging. For the record, however, it should be added that these *Pieces* represent contemporary English organ music at its conservative best, and if there are players who do not as yet know the work of Herbert Howells, they should.¹³¹

Saraband (for the morning of Easter) og *Paeon* ble også de første orgelverkene av Howells som ble viden kjent også i USA, ved at de kom med i antologien samlet av David MCK. Williams, *Modern Anthology*.¹³²

¹²⁹ Ibid. s. 88.

¹³⁰ Palmer, Christopher, *A Study*, s. 64–65.

¹³¹ Luther Noss, «Review» *Notes*, Vol. 12 No. 1 (Dec., 1954) s. 152–153.

¹³² Palmer, Larry. «Herbert Howells (1892-1983)» I *Twentieth-Century Organ Music*, red. Anderson, Christopher S., *Twentieth-Century Organ Music*. s. 296.

En ting *Master Tallis's Testament* har til felles med flere andre verker for orgel av Howells, er det langsomme tempoet med mye indre bevegelse i satsen. Orgelmusikken kan virke tung, innadvendt og kanskje til og med sørgmodig, samtidig som den kan gnistre og sprudle. I det langsomme tempoet, rikholdig av indre bevegelser og viktig tematikk innad i satsen, kreves det oppmerksomhet og tydelighet om musikken skal drive fremover og flyte, samtidig som den langsomme pulsen bevares. Et bevisst forhold til frasering, artikulasjon, dynamikk og agogikk, sammen med forståelse for gode løsninger på det enkelte orgel, kan gi svært delikate resultat. I et brev fra Howells til George Barnes datert 29. oktober 1936 skrev Howells om utfordringer og problematikk knyttet til moderne musikk, «so-called 'modern music'», både for utøvere og lyttere, og han lister opp noen tanker, blant andre: «the immemorial habit of 'top-part' listening, which makes all contrapuntual texture of these days a sort of 'dark content'». ¹³³ Av de syv punktene han lister opp, kan to til av dem kunne si noe om hva Howells selv kan ha tenkt er viktig når noen skal tilnærme seg hans musikk: «The habit of 'pianistic' listening to orchestral texture» og «The incubus of cut-and-dried notions of Form». ¹³⁴ Mange av Howells sine komposisjoner kan sies å ha ganske kompliserte og ikke særlig lettoppfattelig former, i hvert fall ved de første møtene med musikken. Dette, hånd i hånd med de sammenflettede teksturene som utvikles og formes, med sin individuelle viktighet, og uten noen tydeliggjøring av lettoppfattelig melodisk materiale, kan man forstå at Howells sin orgelmusikk ikke er lett tilgjengelig for alle. *Master Tallis's Testament*, derimot, har noen unntak.

¹³³ Foreman, Lewis, *From Parry to Britten: British Music in Letters 1900- 1945* (London: B. T. Batsford Ltd, 1987) s. 195.

¹³⁴ *Ibid.*

3.3.2 Master Tallis's Testament – Et variasjonsverk

No.3
MASTER TALLIS'S TESTAMENT

Quasi lento, teneramente ♩ = 60
mp Ch. (cpld. to Sw.)

p Sw.

Figur 25: Master Tallis's Testament fra Six Pieces for Organ (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 12, takt 1–4

Fra takt 1 i figur 25 får man en presentasjon av første del av det tilbakevendende temaet. Det starter en rytmisk og melodisk imitasjon på 1. takt sitt 4. åttedel i venstre hånd og ut takt 2. Andre del av denne korte imitasjonen er tydeliggjort med frasering eller legatobue. Videre i takt 3 til første slag i takt 4 har man en spenningsfylt motrytme til den flytende undergående pulsen, fremhevet med buer og crescendo–decrescendo. Man kan velge å ikke gi det så mye oppmerksomhet og følge bjelkingene, eller man kan tenke seg at buene oppfordrer til enten tenkt eller uttrykt frasering, eller eventuelt en liten fremgang og tilbakegang i energi sammen med varsom bruk av svellpedal. Siden manualene er koplet, vil man også få effekten av svellpedalen i solostemmen, men har man svellbart choir eller positiv kan man også åpne opp om man kan manøvrere begge pedalene med ett eller begge bein.



Figur 26: Illustrasjon av bjelkingen i takt 3 i hovedpresentasjonen og slik det samme motivet er bjelket i første variasjon i takt 21

I figur 26 ser man tydeliggjort bjelkingen i takt 3 i figur 25, altså første presentasjon av temaet, opp mot samme del av hovedtemaet slik det bjelkes i de to neste hovedvariasjonene. Her vises det at også hovedtemaet varieres, og at man bør være nøye med buene og fraseringen i den enkelte utvikling og den minste detalj. Jeg velger å kalle det hovedvariasjoner, da det er to deler i tillegg til presentasjonen som er tydeliggjort med dobbeltstreker. Innad i disse hovedvariasjonene er det ytterligere variasjoner og ulik tematisk behandling.

Når vi kommer til takt 9, etterspørres det en solostemme med styrkegrad *mf*. Det er ikke helt klart når solostemmen skal opphøre, men et forslag kan være i takt 13, hvor det kommer en reprise at det første temaet, i variasjon, med styrkegrad *pp*:



Figur 27: Master Tallis's Testament fra Six Pieces for Organ (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 13, takt 13–14

Neste temainnsats i den første variasjonen har hovedtemaet i pedal. Det noteres ingen manualbytte, men det fremkommer av satsen at hendene i hvert fall spilles på samme manual i styrkegrad *mp*:



Figur 28: Master Tallis's Testament fra Six Pieces for Organ (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 13, takt 19–21

En interessant detalj i denne temainnsatsen som er verdt å ta stilling til for øvrige innsatser, er «tenutostreken» over første åttedel i figur 28, i motsetning til de to foregående innsatsene hvor symbolet først står over andre og tredje note i temaet. Går vi ut fra at dette er en form for *non legato*, (som det er skrevet mer om i kapittel 3.1) kan det tenkes at ansatsen til første slag i figur 25 og 27 skal komme helt samtidig i begge hender, og dermed ikke gi temainnsatsen noen utheving før inngangen til note nummer to, det vil si, forme en fremheving med oppslipp og ansats. Inntar man en slik posisjon, gir det styrke til argumentet om at forståelsen til «tenutotegnet» må sees på som et artikulasjonstegn som medfører et spenningsforhold mellom tonene. Det i tillegg til bevisstgjøringen om stemmens posisjon i satsen. Man kan også velge å kun mene det siste, men det vil uansett henge sammen med at fremhevingen av disse notene i satsen på et ikke-mekanisk orgel må fremheves med forholdet til den forestående og kommende noten. De videre temainnsatsene eksemplifiserer dette:



Figur 29: Master Tallis's Testament fra Six Pieces for Organ (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 15, takt 37 og s. 16, takt 49

Assistentorganist til Howells da Howells var fungerende organist i St. John's College i Cambridge, John Williams (1920–2002),¹³⁵ husker Howells sin orgelteknikk som «funny, but he got around the notes. It was rather like the technique you use for playing Couperin, without thumbs, in a way – lumpy».¹³⁶ Som tidligere nevnt, vet vi at Howells ca. 20 år tidligere hadde stiftet kjennskap med klavikord, og på samme tidspunkt som tilblivelsen av *Master Tallis's Testament* komponerte han også for klavikordet etter inspirasjon og modeller fra *Tudor*-tiden. Kan Howells sitt spill ha vært et forsøk å spille med en «historisk» spillestil, eller var det et resultat av en orgelteknikk som hadde forfalt? Kan aksentueringene og artikulasjonene i *Master Tallis's Testament* sees på som et forsøk på en utskrevet, tilpasset spillestil, på vei inn i en periode med fokus på idealer fra renessansen og barokken som datidens oppføringspraksis? Stykket er skrevet ved inngangen til Englands svar på *Orgelbewegung*. Slår man opp i en utgave av *The Musical Times* fra 1940 og de omkringliggende årene, vil man finne en rekke artikler og diskusjoner om temaer knyttet til 'historisk' oppføringspraksis av tidlig orgelmusikk. I *BBC talk 'English Keyboard Music'* kringkastet 19. mars 1962 forteller Howells:

About forty years ago the great Hungarian composer, Bartók, invited me to tea and talk in London. He played exiting percussive pieces of his own. It was thrilling: a tornado of sound. He invited me to play for *him* – anything I wished. This is the sort of things I chose: (Music illustration) His Rest (Farnaby) I added a *Pavane* by William Byrd, and *The Carman's Whistle* and *Tower Hill*. Bartók listened, almost subdued as the slender pieces themselves. He was impressed. Of course, my modest account of the pieces for Virginals were being played on a modern grand piano – Elizabethan instruments were rare in London in the early twenties. Now we are luckier. They are in our midst again. Skilled craftsmen and musical scholars are reproducing the instruments for which the brilliant Tudors and their successors wrote their works.¹³⁷

Allerede fra 1920-tallet var renessansemusikk svært viktig for Howells, og han stiftet tidlig kjennskap med datidens historiske instrumenter. Sammenligner man behandlingen av aksentueringer og artikulasjon med tidligere verker, som for eksempel *Psalm Prelude III Set one* (se kapittel 3.1), hvor aksentueringer og artikulasjon oftest blir brukt i forhold til forestående og påfølgende note, kan man se at det gjøres det samme i *Master Tallis's Testament*. I tillegg kan man i *Master Tallis's Testament* også finne at det brukes som

¹³⁵ Senere organist, dirigent og professor ved Royal College of Music i London.

¹³⁶ Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s. 126.

¹³⁷ BBC/Palmer, Christopher, *Herbert Howells A Centenary Celebration*, s. 407–408.

rytmiske forskyvinger som posisjonerer stemmene i et forhold til de andre. Personlig synes jeg hensyn til disse små detaljene som er angitt i noten gir mye liv til musikken, og leder virkelig blikket bakover i tid, til Thomas Tallis, via Ralph Vaughan Williams – men i et moderne tonespråk og legato behandling av øvrige stemmer. Dette fører til at man i syntesen av idealer fremhever den andre tids idealers kvaliteter ved å forenes til et nytt uttrykk med Howells. *Master Tallis's Testament* er et stykke som også kan være spennende å utforske på andre orgler enn de «autentiske orglene» fra Howells sin tid, som for eksempel på mekaniske orgler hvor man kan eksperimentere med aksentueringene og artikulasjonen.

Howells skrev flere sarabander for orgel og klavikord i tiden rundt tilblivelsen av *Master Tallis's Testament*, og man trenger ikke se lengre enn til *Saraband (For the morning of Easter)* og *Saraband (in Modo Elegiaco)* i samme samling, *Six Pieces for Organ*, for å få det bekreftet. I hans senere *Partita* (1971–72) skrev han også en sarabande med tittelen *Sarabande for the 12th day of any October*. 12. oktober var fødselsdagen til Ralph Vaughan Williams. Han fikk også to stykker dedikert til seg, en pavane og en galliard, i *Howells' Clavichord: Ralph's Pavane* og *Ralph's Galliard*. Jeg har stilt meg spørsmålet om *Master Tallis's Testament* også i utgangspunktet var tenkt som en sarabande, men i langsom 6/8-delstakt. Det samme har organisten og musikkskribenten Graham Barber. Stykket har en forbindelse til både Vaughan Williams som Howells skrev flere dansesatser til, men også til Tudor-komponisten Thomas Tallis, som også representerer en generasjon komponister med verdslig dansemusikk. Howells kalte selv *Master Tallis's Testament* for «[...] a footnote to the Vaughan Williams' work [Fantasia on a Theme by Thomas Tallis], and even more a personal "throw-back" to the Tudors».¹³⁸ (Se fullstendig sitat i kapittel 3.3.1 «Musikalsk hyllest – Et moderne og fremtidsrettet tilbakeblikk».) Graham Barber skriver i sitt kapittel «In modo elegiaco: *Howells and the Sarabande*»:

[...] but look at it in another way, [...] barred in simple triple rather than compound duple metre, and you sense the motion of the stately sarabande in its four-bar phrase structure, its slow tempo (quasi lento, teneramente ♩ = 60) and its accentuation. Is this yet another in the succession of elegiac pieces that Howells seems constantly to characterise by reference to the dance?¹³⁹

¹³⁸ Hodgson, Peter John, *The Music of Herbert Howells*, s. 8.

¹³⁹ Barber, Graham, «In modo elegiaco: *Howells and the Sarabande*» i Cooke, Phillip A. og Maw, David red. *The Music of Herbert Howells* (Woodbridge: The Boydell Press, 2013), s. 255.

Ser vi på eksemplene fra temainnsatsene tidligere i dette kapittelet, kan man absolutt stille seg spørsmålet, som Barber gjør. Temainnsatsene blir likevel ikke behandlet konsekvent gjennom komposisjonen, så kanskje det var en idé han gikk bort ifra? Barber mener også at man finner elementer av danser i andre orgelverker av Howells, og nevner starten på *Intrada no. 2* og deler av *Prelude De Profundis*. Howells opplevde uansett et sterkt forhold til Tudor-musikken, og skal ha uttalt følgende i et intervju med Christopher Palmer:

[A]ll through my life I've had this strange feeling that I belonged somehow to the Tudor period – not only musically but in every way. Ralph Vaughan Williams even had a theory that I was the reincarnation of one of the lesser Tudor luminaries.¹⁴⁰

Tilbake til notene, ved en annen temainnsats i tenorstemmen, står vi også overfor et interessant valg, nemlig ved frasens ende, og overgangen til neste innsats. Vi får altså en utskrevet åttedelspause, og et komma som pustetegn:

The image shows a musical score for an organ piece. It consists of three staves. The top two staves are for the manual (right and left hands), and the bottom staff is for the pedal. The music is in a minor key and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *mf* and a *cresc.* (crescendo) marking are present in the manual part. The pedal part has a dynamic marking of *16', 8'*. The score is from page 14, measures 22-24.

Figur 30: *Master Tallis's Testament* fra *Six Pieces for Organ* (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 14, takt 22–24

Det kan tenkes at det er tillagt en pust for rom med lang etterklang slik at klangen får tid til å dø ut. Det kan også tenkes at den er lagt til for at man skal ha ro til å registrere om, særlig i pedalet, som til og med i 1. takt i figur 30 er etterspurt «*mf 8', 4' Solo*» (se figur 30), men her skal man gjøre en endring til «*16', 8'*». Partiet med solo i pedal (figur 28 og 30) har også uendret styrke i manualene, *mp*. Videre her er det en dynamisk endring fra *mf* (2. takt i figur 30) opp til *f*, deretter *molto decrescendo* til *p*, fem takter senere, som et pust her kan gi rom for å forberede.

¹⁴⁰ Palmer, Christopher, *Herbert Howells – A study*, s. 11.

Master Tallis's Testament har tilfeller hvor det etterspørres tenuto med inskripsjonen *ten.* i noten, som for eksempel her i takt 34 og 36 (En slik betegnelse skiller seg fra den mye benyttede «tenutostreken» som også kan bety accent eller artikulasjon. Se kap. 3.1):

Figur 31: *Master Tallis's Testament* fra *Six Pieces for Organ* (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 15, takt 34–36

I partiet som vist i figur 31 kan det være vanskelig å forstå hva som menes med *tenuto*-notasjonen (*ten.*) i slutten av første takt i eksemplet. Som man ser av figur 31 er det etterspurt *tenuto* først i venstre hånd, med en sekstendelspause mens enstrøken E i høyrehånd og enstrøken C i pedal ligger til taktstreken, for deretter at enstrøken G i høyrehånd skal klinge noe lenger, altså være noe utholdt. Det blir svært små marginer å skulle gjøre en *tenuto* i venstre hånd innenfor verdien og varigheten av en sekstendel. Og skulle den vært til første slag i neste takt, kunne den jo vært notert med varighet som enstrøken E og C.

Siste slag i siste takt i figur 31 er derimot notert med *tenuto* i alle stemmer. Det som man må gjøre seg opp en mening om her er hvor mye tid man vil gi den siste akkorden. Neste takt (se fig. 29, med takt 37) starter på første slag, og det er ikke notert noe pust i overgangen her som det er tilføyd rikelig andre steder som vi ser i de forestående eksemplene. Her er det dobbeltstreken som markerer slutten på denne delen, og det er lagt opp til et egnet avbrekk som en avslutning før man går videre. Fra takt 35 og ut 36 er det også lurt å kople svell til pedal, da siste akkord i høyre hånd kan være krevende å få legato om man skal spille store G (noten i parentesen). Kopler man til pedal, har man G-en klingende. Har man et orgel med manualene til svell og choir/positiv som nærliggende manualer kan man eventuelt spille over to manualer med enten høyre eller venstre hånd.

3.4 *Rhapsody IV* (1958)

3.4.1 *Rhapsody IV* – «Spill vakkert og rop med jubel!»

Rhapsody IV er et utadvendt og livlig stykke som er skrevet i 1958. Det bærer undertittelen «bene psallite in vociferatione» fra Salme 33, vers 3 i Salmenes bok, som på norsk betyr «spill vakkert og rop med jubel!». ¹⁴¹ Som tidligere nevnt, var målet med rapsodiene å «'getting away from the Church'! Quite serious attempts at a more freely-expressed music for the instrument». ¹⁴² Det skulle vise seg å bli et mindre skille enn han muligens ønsket. *Rhapsody IV* ble ikke utgitt før i 1983, året Howells døde. Da ble det utgitt i en utgave sammen med *Prelude De Profundis*, som også er skrevet i 1958. Christopher Palmer skriver følgende om *Rhapsody IV* i *Herbert Howells – A Centenary Celebration*:

These two pieces *are* published under the same cover, but, without any indication that Howells actually thought them as a set of two. A manuscript note reveals unequivocally that he did, for on it the following alternatives are considered:

Prelude and Finale
Two Pieces:

or

Psalm Preludes (3rd set)
I De Profundis
II Exultamus [?Exultemus]

Two Fantasies
Organ Music (1958) I and II¹⁴³

Her ser vi at Howells faktisk har vurdert rapsodien som en *Finale*, et *Psalm Prelude* eller en *Fantasy*. I lys av Howells sitt forsøk på å distansere seg fra kirken da han skrev sine tidligere rapsodier, er det muligens utgivelsen som et *Psalm Prelude* som overrasker mest, og det uttrykker hvor tett de to ulike komposisjonstypene var for Howells selv. Det skal ha vært skrevet en femte rapsodi, men denne er gått tapt. *Rhapsody IV* har en del likheter med de tidligere verkene omtalt i de foregående kapitlene, men og en del nye elementer som representerer Howells sine senere verker på en god måte.

I kapittel 3.3 ble det rettet fokus mot Howells sin kjærlighet til musikk av *Tudor*-komponister, og hvordan han også *identifiserte* seg med disse komponistene. Av dypdykket Howells gjorde

¹⁴¹ Bibelen, Bibelselskapets oversettelse 2011.

¹⁴² Palmer, Christopher, *Herbert Howells – A Centenary Celebration*, s. 72.

¹⁴³ *Ibid.* s. 460.

i musikk fra *Tudor*-tiden vokste det frem et nytt element som skulle prege Howells sin musikk fra denne tiden, nemlig en interesse for en imitativ polyfoni. Dette markerer en tydelig overgang i orgelverkene hans. Det er få strenge fuger eller fugato i Howells sine orgelverker, selv om Howells behersket fugeskriving svært godt. Eksempel på fuger fra orgellitteraturen kan være *Poco lento and Fugue*, tredjesatsen fra Howells sin første orgelsonate, skrevet da Howells bare var 19 år gammel.¹⁴⁴ Fugen i *Fugue, Chorale and Epilogue* fra *Six Pieces for Organ* har et mer personlig uttrykk for Howells sin kompositoriske stil, på tross av en streng form. Kanskje opplevde Howells fugeskriving som mer en akademisk disiplin. Han fikk forholdsvis tidlig trening i kontrapunkt, allerede som elev av Herbert Brewer i Gloucester Cathedral i 1909, og Howells mimrer tilbake til tiden og forteller: «And poor Ivor could never do his strict harmony and counterpoint, for Brewer. He used to get me to do it on the QT [I det stille, i hemmelighet], as they say, which I did».¹⁴⁵

Den senere, mer frie, imitative polyfone stilen kom først til uttrykk i 1933, hva gjelder orgelmusikken hans. Nærmere bestemt i *Sonata for Organ No 2* fra 1933, for eksempel andresatsen. Det er tydelig at en imitativ polyfon stil er kommet for å bli fra og med *Psalm Prelude No. 3, Set two*, datert 1939. Man finner videre eksempler i *Six Pieces for Organ* (1939–45), samtidige kor- og orkesterverker fra denne tiden, *Prelude De Profundis* (1958), *Partita for Organ* (1971) og *Epilogue* (1974). Organist, musikkforsker og Professor of Music Emeritus ved University of London, Lionel Pike, skriver i kapittelet «Howells and Counterpoint»:

Thus on the whole Howells's liturgical choral music has only short imitative sections; but this may be partly because the acoustics of the buildings for which he was writing would cloud the text if the music were to be too contrapuntal.¹⁴⁶

Howells komponerte en svært detaljrik instrumentalmusikk, hvor han for orgel skriver lange polyfone imitative og kontrapunktiske partier (i motsetning til kormusikken, jamfør sitat av Pike) for store kirkerom med lang etterklang. I mange tilfeller i et hurtig tempo. Det kreves en bevissthet rundt forholdet tempo og detaljer for interpreter, noe vi skal se nærmere på i neste kapittel.

¹⁴⁴ Fra *Organ Sonata No.1 in C minor*, 1911, (Novello and Company Limited, 1992).

¹⁴⁵ «Herbert Howells – Echoes of a Lifetime» BBC radio documentary 1982 og Spicer, Paul, *Herbert Howells*, s.19. Spicer har valgt å utelate «for Brewer» i sitt sitat.

¹⁴⁶ Cooke, Phillip A. og Maw, David, red. *The Music of Herbert Howells*, s. 23.

3.4.2 Imitativ polyfon flerstemmighet – og flertydighet

Rhapsody IV er et av de mest gledespregede og livlige stykkene til Howells. Andre stykker som har liknende uttrykk, er *Psalm Prelude Set two No 3* og *Epilogue*, for å nevne noen. Det starter med en fanfare-aktig del, *Allegro vivo: turbolento*:

Allegro vivo: turbolento (♩ = 120)

MANUAL

Tuba

Gt *ff*

PEDAL

Figur 32: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 1, takt 1–3

Stykket starter her med en Tuba mot *ff* hovedverk og pedal. Høyrehånd bør være ledig og spilles med bravur: *Allegro vivo*. Det er svært sjelden hos Howells at det ikke står notert noen form for retningsangivende buer, legato eller fraseringsbuer, over hurtige temaer som vist i figur 32. Selv videre versjoner av åpningstemaet har buer. Se for eksempel en tilbakevendende versjon tema med tubastemmen mot slutten av stykket:

meno mosso (♩ = 104)

Tuba

Figur 33: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 10, takt 144–148, høyre hånd

Eller en langsommere, mer lyrisk dialog mellom Choir og Solo:

un poch meno mosso (♩ = 116)

Ch

pp

p

p Solo

Gt to Ped off

Figur 34: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 10, takt 91–95

Ettersom notebildet til Howells synes å være svært konsekvent hva gjelder buer ellers, er det grunn til å her spørre seg om åpningen kan være tenkt en annen behandling. Det finnes svært mange varianter med orgelstemmen Tuba, og hvordan temaet i *Rhapsody IV* spilles må tilpasses det enkelte orgelet og rommet det står i. Likevel er det nærliggende å ta utgangspunkt i at det er snakk om en høytrykksstemme: To av orglene Howells kjente fra han arbeidet som organist, Gloucester og Salisbury, hadde begge Willis-orgel med Tuba i eget soloverk (se Appendix V og VI). Orgelet i St. John's College Chapel hadde også høytrykkstuba i hovedverket som man kunne kople til Choir for soloeffekt mot hovedverket (se Appendix VII). Har tubaen en rund ansats, kan starten på *Rhapsody IV* gjerne spilles adskilt med godt separerte noter. For å få poengtert *marcato*, med påfølgende *staccato*, tung – lett, må det formes med hjelp av avstanden mellom notene. Mot slutten av side to finner vi et eksempel på en form for *marcato* som har utskrevet pauser mellom:



Figur 35: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 2, takt, 22–24

Med et tempo på 120 bpm per fjerdedel, er det et svært hurtig tempo å realisere alle nyansene som står i notebildet. De utskrevne pausene kan hjelpe å få klarhet i det hurtige tempoet. I overstående eksempel starter det en diminuendo som fortsetter til det kommer et temposkift ved overgangen til et nytt parti, *un poco meno moviento* (♩=108).

Diminuendoen følger vi videre inn i neste eksempel hvor akkordene fortettes ytterligere og det ikke er notert noe ritardando:

Figur 36: Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 3, takt 25–33
 Figuren er en fortsettelse av forrige figur.

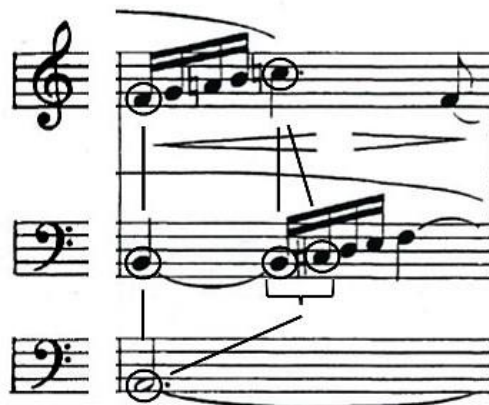
Første akkord i venstre hånd, takt 25, er karaktergivende og effektiv, kanskje mer enn å gi noe harmonisk tilskudd til satsen. Måten tette klanger blir benyttet i mørkt leie minner om hvordan Howells bruker lignende tette akkorder som stemningsskapende effekt i flere av klavikordstykkene sine. På klavikord kan de derimot i tillegg gi en perkussiv effekt. For orgel er det viktig å være tro til *mf*, i tilfellet her kanskje ikke ha 16'-register i manualene på grunn av de tette akkordene. Har man koppel fra hovedverk til pedal kan man også unnlate å spille nederste tone i venstre hånd da tonen klinger med fra pedalet. I og med at den nye delen fortsetter i et lavere tempo enn fra start, er det naturlig å forberede temposkiftet ved å gå noe ned i tempo sammen med diminuendoen. Videre utvikles det til en imitativ polyfon del.

Den nye delen fra 2. system, 2. takt, starter et parti med en imitativ polyfon struktur, typisk for Howells på tiden stykket er skrevet: Oppbygningen er polyfon, men fri, og temaene gjengis ikke konsekvent videre, slik som i en fuge. Slike individuelle temaer krever en god oversikt over utviklingen. Temaet kommer igjen i omvendinger og augmenteringer.



Figur 37: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 3, takt 34–36
 Figuren er en fortsettelse av Figur 36 og 37.

Utviklingen herfra og videre i stykket har en oppbygning som ved mange andre tilfeller i Howells sin musikk kan være krevende å få fatt på. Det er temaer som skal behandles selvstendig, men forskjellig fra frase til frase, samtidig som det er karakterskapende teksturer i helheten frasene utgjør. Howells bruker til dels krasse, frittstående dissonanser for å gi selvstendighet til frasene. Et eksempel på slike dissonanser er i takt 106:



Figur 38: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 8, takt 106

Her har Howells beveget seg langt fra den konvensjonelle funksjonsharmoniske behandlingen av dissonanser som i tidlige verker. Se for eksempel *Psalm Prelude No. 3 Set one* og *Rhapsody No. 3*, som er omtalt tidligere i kapittel 3.1 og 3.2. Temaenes selvstendighet kommer først. I temaene er buene og aksentueringene essensielle for livet i de mindre motivene, og jeg anser utformingen av dem som svært viktige å drive fremover de i utgangspunktet kompliserte og lite tilgjengelige bestanddelene i en større helhet. En særlig utfordring ved utformingen av de mange detaljene, kan som nevnt være det hurtige tempoet. I et rom med lang etterklang kan mye av egenskapene og effektene av nyansene

og de selvstendige linjene bare bli en «smørje» om man har et alt for høyt tempo. Samme paradoks står man overfor med for eksempel *Paeon* fra *Six Pieces* og de hurtige satsene i *Sonata No 2*: De er tiltenkt store rom og med en friskhet i teksturene, men hvis det er for mye etterklang, faller musikken på det som var tenkt skulle være noen av dens styrker.

Eaglefield Hull skriver i *Organ Playing; Its Technique and Expression* om kontrapunktisk musikk:

In contrapuntal music the various parts should be treated as vocal parts and the phrases shewn as a singer or vocalist would "breathe" the passages. [...] In this respect then, the phrasing will be influenced by the rate of the music, much in the same way as questions of *tempi* in vocal music will be often solved by the breathing.¹⁴⁷

Senere utfyller han:

In contrapuntal music, such as fugues, trios, etc., a characteristic phrase is of the greatest use in securing style and clearness of part-playing. Even in less important passages a few detached notes, especially in an inner part, have a very relieving effect on counterpoint or harmony, which would otherwise be lumpy or thick in effect. The usual notes to detach are generally leaping and not scale notes.¹⁴⁸

Det Eaglefield Hull skriver i sin orgelskole bygger opp bak en luftighet, klarhet og bevisst frasering i spillet. Klarhet er noe elektriske orgler stiller store krav til, og man må muligens forme frasene ved hjelp av mer luft og ved hjelp av tempooverganger enn man kanskje ville trengt på et mekanisk orgel. På grunn av det lette anslaget i elektriske orgler, er det ikke noe problem å spille tempoet Howells ber om, nødvendigvis, men hver frase bør utformes nøye, noe det rikt detaljerte notebildet hjelper med. Se for eksempel figur 36, 2. system med buone og «tenuto»-/artikulasjonsstrekene, og «krokodilletegnene» som viser retning i frasene. Dialogen mellom Choir og Solo bør tydeliggjøres med distinkte nok stemmer slik at det er en klarhet i polyfonien og imitasjonene. En slik tydeliggjøring av stemmene kan imidlertid by på problemer på en rekke orgler hvis det ikke er særlig stort antall stemmer å velge mellom, eller det ikke er sveibbare verk. Av disposisjonen til orglene i Gloucester Cathedral og Salisbury Cathedral (Appendix V og VI) vil vi se at de er dominert av 8' rørstemmer (vi ser bort fra Tuba 8') med ulik styrke, i tillegg til Flûte Harmonique 8' og 4' og

¹⁴⁷ Eaglefield Hull, Arthur, *Organ Playing; Its Technique and Expression*. (London, Augener Ltd. 1911), s. 106–107.

¹⁴⁸ *Ibid.* s. 110.

Gamba 8'. Disse kan fint stå opp mot Choir som i begge tilfellene, og i St. John's, kun går opp til en 2' og er mildt intonert. Å se til disse orglene er ikke et argument for at det er slik det skal utformes, men det kan si noe om praksisen og hva Howells kan ha hatt som preferanse da han skrev musikken, da dette var orgler han kjente godt. (I *Six Pieces*, som ble skrevet 1939–1945, tett på og under tiden Howells hadde i Cambridge, bruker han ikke inskripsjonen Tuba, men Solo Reeds, som mulig kan henspille seg på orgelet i St. John's. Se Appendix VII. Likevel står det notert *Reeds*, rørstemmer i flertall, så ved *fff* kan det være tenkt flere rørstemmer, eksempelvis 16', 8' og 4' eller oktavkoper.) En polyfon satsstruktur hvor det kreves at man må utforme hver innsats individuelt for tydelighet i hver stemme skiller seg fra tidlige verker, hvor Howells brukte lik registrering i alle stemmer. Til og med i fugen i *Organ Sonata No. 1* stiller ikke spesielle krav til ulik behandling av innsatsene, med unntak av en utheving av en temainnsats med høytrykksstemme. Det krever en helt annen tilnærming og kjennskap til musikalsk oppbygning i de senere verkene enn hva som kreves for de tidlige verkene.

Et orgel med fire manualer er foretrukket for å spille *Rhapsody IV*, da man slipper å legge Solo til forskjellige manualer gjennom stykket om man har et orgel med tre manualer. Beste løsning på et orgel med tre manualer kan være å spille Solo på hovedverket for så å differansiere Solo sin karakter med partiene som faktisk er etterspurt spilt på hovedverket. Da kan man få opplevelsen av fire forskjellige verk, og man kan spille Solo konsekvent på samme manual mot Choir og Swell. Partiene Solo ikke spilles på hovedverket er når hovedverket akkompagnerer Tuba-stemmen som da må legges til en annen manual.

The image shows a musical score for an organ. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Ch' (Choir) and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The middle staff is labeled 'mp Solo' and contains a complex polyphonic texture with multiple voices. The bottom staff is a bass line with a few notes. The score is for measures 51-54 of Rhapsody No. 4.

Figur 39: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 4, takt, 51–54

I andre takt i figur 39, venstre hånd, er det skrevet ut en artikulasjon ved å ha en sekstendelspause på det andre åttedelsslaget i takten. En slik notasjon kan også, om man skal være ekstremt nøye, være en stopper for å ta seg liknende friheter med motiv som ikke er skrevet ut på samme måte – siden da ville komponisten skrevet dem ut. Av figur 39 ser vi også eksempler på krav til pust mellom frasene, for eksempel i siste takt. Først i høyre hånd så i venstre. For å gi den luften som trengs i høyre hånd kan man omtrent fjerne første sekstendel for å kunne markere starten på neste frase. I venstre kan man måtte fjerne et sekstendelsverdi av E-en. Som en sammenligning kan man se et lignende parti i *Epilogue* takt 31–31, hvor Howells bruker både sekstendelspauser og noterer fraseoverganger mellom to sekstendeler:



Figur 40: *Epilogue* fra *The Hovingham Sketches* (Banks Music Publications, 1982) s. 26, takt 31–33

Med den bibelske undertittelen kan vi anta at den er tenkt som kirkemusikk, selv om den har fått tittelen *Rhapsody*, men det kan også være tiltenkt et konserthusorgel. På orgler uten soloverk, eller med soloverk uten milde nok stemmer, kan man spille dette på svell, gjerne med en oboe eller annen svak rørstemme, eller man kan spille choir på et svell, om man har mildere rørstemmer på choir/positiv. I de to neste noteeksemplene kan man se noen likhetstrekk mellom nest siste side, andre system på oppbygningen mot finalen av både *Rhapsody IV* og *Paean*:



Figur 41: Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 12, takt 170–172

Vivo assai ♩ = 144

Figur 42: Paeon fra Six Pieces for Organ (London: Novello & Company Ltd., 1940) s. 40, takt 152–154

Howells bruker ofte orgelpunkt når han skal understreke noe viktig eller bygge opp en spenning, som sett i de to forrige eksemplene, og har selv skrevet at bruken av blant annet orgelpunkt kan være et verdifullt virkemiddel for å imøtekomme lytteren når det kommer til moderne musikk, og det er et grep som kan skape en forbindelse mellom «[...] the 'new' and the 'old' [...]»¹⁴⁹ I *Magnificat* fra *Collegium Regale* understreker han for eksempel teksten «[He hath filled the hungry with good things:] and the rich he has sent empty away»¹⁵⁰ ved å legge til en 32'-stemme i pedalet på ordet «rich» og ta den bort på «empty».

Om kraftige pedalregistreringer nevner Richard Dunster-Sigtermans i sin avhandling *Developments in British Organ Design 1945-1970: A Player's Perspective*:

¹⁴⁹ Foreman, Lewis, *From Parry to Britten – British Music in Letters 1900–1945* (London: B. T. Batsford Ltd, 1987), s. 196.

¹⁵⁰ Howells, Herbert. *Magnificat and Nunc Dimittis, Collegium Regale*. (London: Novello and Company, 1947/2001), s. 7.

Howells's biographer Paul Spicer, for one, feels that one of the principal problems with all of Howells's organ music is registration and he is critical of those who misunderstand Howells's organ registrations. He gives an example of a typical Howellsian registration *fff* (with 32ft.) and asserts that 'Howells means flue (i.e.32ft.), not the reed (32ft.).'¹⁵¹

Dunster-Sigtermans skriver videre at Spicer baserer påstanden på det faktum at det ikke var en 32' rørstemme i Gloucester på den tiden Howells virket ved katedralen, men at det ikke er et rimelig argument, både ettersom Howells klart kan ha hatt kjennskap til det under hans tid i Gloucester, og siden han helt klart kom over det senere. Jeg stiller meg bak Dunster-Sigtermans sin vurdering av Spicer sin argumentasjon. I *Rhapsody IV*, illustrert i figur 43, har vi eksempel hvor Howells ber om fullt orgel:

The image shows a musical score for an organ piece. It consists of three staves: two for the upper manual (treble and bass clefs) and one for the pedal (bass clef). The tempo is marked 'Lento'. The first measure of the upper manual is marked 'rall molto'. In the third measure, there is a registration instruction 'Full' with a wedge-shaped symbol indicating a crescendo. The score shows complex chordal textures and melodic lines in the upper manual, and a more rhythmic, eighth-note pattern in the pedal.

Figur 43: *Rhapsody No. 4 Bene Psallite in Vociferatione* (London: Novello & Company Ltd., 1983) s. 13, seks siste takter

Ikke bare er det etterspurt *Full*, som i fullt orgel, i tredje takt i eksemplet, men også en crescendoing på siste akkord, altså at man får benytte orgelets effekter til det fulle. Et lignende tilfelle som slutten av *Rhapsody IV*, vist i figur 43, ser vi i en avslutning i figur 44. I nest siste takt i *Epilogue* slutter Howells også på en stor C-durakkord. *Epilogue* har *fff* som styrkegrad, men topper det hele med et *crescendotegn* i tillegg:

¹⁵¹ Dunster-Sigtermans, Richard, *Developments in British Organ Design 1945–1970: A Player's Perspective*, doktoravhandling ved University of Birmingham, 2015, s. 245–246.

tempo giusto

Figur 44: Epilogue fra *The Hovingham Sketches* (Banks Music Publications, 1982) s. 28, tre siste takter

Nesten 50 år etter Howells sine første komposisjoner for orgel er han fortsatt nyskapende og benytter orgelets fulle ressurser, noe han gjør eksempelvis i *Epilogue* som har mange likheter med *Rhapsody IV*, skrevet i 1974, over 60 år fra hans tidligste orgelverker.

Del 4: Avsluttende tanker og kommentarer

Oppgavens formål har vært å se på aspekter ved utforming av Herbert Howells sine orgelverker ved å studere et utvalg av hans komposisjoner for orgel skrevet mellom 1915 og 1958, med blick til hans øvrige produksjon. Det har vært presentert ulike kilder om den engelske orgeltradisjon fra komponistens tid, og hvordan vi kan bruke kildene og kunnskap rundt dem som en innfallsvinkel til økt forståelse av, og økt innsikt i, orgelmusikken til Howells. I tillegg har jeg også berørt aktuelle temaer fra et norsk perspektiv og tilpassing av musikken til andre orgeltyper og kirkerom enn de stilriktige engelske orglene. Avslutningsvis vil jeg oppsummere noen av hovedtrekkene ved det jeg, med bakgrunn i denne studien, mener er viktigst for å spille orgelmusikk av Howells.

Det første jeg ønsker å trekke frem som et sentralt tema for å interpretere Howells orgelmusikk er viktigheten av å sette seg inn i detaljer og nyanser gitt i notebildet. Det kan virke krevende og unødvendig presist, men detaljrikdommen er en viktig vei til forståelsen av musikken. Hos Howells kan man fort tenke at det å ettergå alle detaljene ikke har den største effekten, eller er verdt å bruke tiden på. Alle detaljene er en del av kunstneriske idéer fra komponisten, og de burde derfor tas med i utformingen. Ved å studere disse detaljene kan man også få kunnskap om hvordan musikken er bygget opp, og hvordan Howells tenkte utforming av sin egen musikk.

Det er noen særtrekk ved engelsk orgeltradisjon fra tiden Howells levde, som skiller seg fra den kontinentaleuropeiske tradisjonen. Et tilbakevendende emne i denne studien har vært artikulasjon, som for eksempel «tenutostrek» som ikke nødvendigvis betyr *tenuto*, men kan behandles som alt fra *staccato*, *non-legato*, og *marcato*. Det hadde videre vært svært interessant å, i forlengelsen av prosjektet, studere den engelske tradisjonen og praksisen første halvdel av 1900-tallet opp mot for eksempel tradisjonen til Karl Straube (1873–1950) ved Leipzigkonservatoriet for å studere likheter og ulikheter.

En sentral oppdagelse, og en viktig oppdagelse, for valget av skriftlige kilder om spillepraksis fra Howells sin levetid, er at lærebøker og bøker om orgel og orgelspill i svært stor grad samsvarer med tidlige innspillinger fra England fra tiden Howells levde. Det er altså et samsvar mellom teori og lære, noe som ikke er en selvfølge. En slik viktig kobling som dette, fører til at jeg aktivt kommer til å benytte både innspillinger og lærebøker i arbeid med

musikk av andre komponister fra første halvdel av 1900-tallet. Likevel skal man være kritisk til en rekke utførelser, da mange av utøverne som det ble gjort opptak av, er preget av høyst personlige tolkninger, særlig tempomessig, som jeg skriver om i kapittel 3.1.2 i forbindelse med Guest sin innspilling av *Psalm Prelude No.3 Set one*. Selve tempo og bruken av *tempo rubato* er blant temaene som vanskelig kan gjengis i en lærebok, så her er innspillingene et viktig vindu inn i en annen tid når skriftlige kilder ikke strekker til. Et friere forhold til tempo og metronomanmerknninger samt et mer utstrakt bruk av *tempo rubato* hos britiske organister er også blant de viktigere forskjellene til den kontinentaleuropeiske orgeltradisjonen.

Kunnskaper og refleksjon rundt Howells sine detaljerte anvisninger har vist oss at «krokodilletegn» ikke alltid betyr *crescendo* eller *decrescendo*, men også kan henspille på *tempo rubato* og agogisk utforming. Skal man spille Howells sin orgelmusikk på andre orgler enn de engelske og stilriktige instrumentene, kan informasjon om improvisatoriske komposisjonsmåter og spontanitet bygge under frihet for utøver til å tilpasse musikken hvor det trengs, for eksempel hurtige partier på orgler med tung spilleart, men også for å skape en tydelighet, særlig i den imitative polyfone eller kontrapunktisk oppbygde musikken. Etter å ha studert et stort antall innspillinger av Howells sin orgelmusikk, både eldre og nyere innspillinger, i tillegg til å ha spilt verkene selv, er det belegg for å stille seg kritisk til Howells sine hurtige metronomangivelser, da det er en klar tendens at de hurtigste tempiene er litt for ambisiøse. Selv svært tekniske begavede utøvere velger i de fleste tilfeller et lavere tempo enn etterspurt i de hurtigste partiene i de hurtige verkene. Å velge et noe lavere tempo gir en større klarhet til musikken, som gjør det lettere å få tak i de musikalske idéene.

Hva gjelder registrering i Howells sin musikk, kan en innfallsvinkel være å studere stykkene ut fra deres opprinnelsestid og karakter ettersom det har skjedd en stor utvikling fra Howells sine tidlige verker til hans senere, noe jeg har forsøkt å skissere opp i oppgaven. Noen ting kan man likevel se på som allmenngyldige, som Howells sin egen bemerkning om at et bytte av registrering aldri må skje på bekostning av en frase eller linje. Han så på orgelet i orkestrale termer: «My wish there is to have unity of texture and colour above all. The ideal of the passage would be the balanced tone of a string quartet».¹⁵² Howells betraktet også

¹⁵² *The Musical Times*, «New Music», (mai 1940) Vol. 81, No. 1167, s. 210.

orgelet som en ressurs med en særegen kapasitet forbi det orkestrale, at orgelet kan gi «bursts of colour» som ikke er mulig i et orkester, og stilte spørsmål ved hvorfor man da ikke skulle utnytte orgelets muligheter og egenskaper.¹⁵³

Det vi kan tolke ut av hans syn på orkestrale termer i orgelmusikken, kan være idealet om å overføre enkelte strukturer utenfor den organistiske praksisen inn i den organistiske praksisen. Man kan ikke med sikkerhet vite hvor i orgelverkene Howells ville ønsket en orkestral utforming eller en mer organistisk utforming, med unntak av partiet i *Psalms Prelude III Set two* som Howells selv kommenterte. Kanskje ligger det her en nøkkel til å forstå noe av særpreget til Howells sin musikk: Han brukte musikalske og instrumentale kvaliteter på tvers av sjangre og besetninger, og på den måten drev med nybrottsarbeid. Som en foregangsorgelkomponist, med datidens store moderne engelske orgel til inspirasjon, er det rimelig å hevde at Howells sin orgelmusikk hadde en markant påvirkning på andre samtidige orgelkomponister og komponister etter ham.

Mye av Howells orgelmusikk er svært interessant å overføre til andre orgeltyper enn de engelske orglene. De detaljerte notebildene som nevnt i del 3, lar seg svært ofte gjengis på en fin og nyansert måte på mekaniske instrumenter i rom som ikke har katedralakustikk. Det vil endre musikkens karakter, men samtidig er det i Howells sin ånd å kle musikken til rommets stemning og karakter. I så måte er musikken allsidig. Det er riktignok ikke i alle akustiske forhold jeg personlig ville foretrukket for å fremføre denne musikken, det bør være en viss etterklang og størrelse på orglet for å gjengi musikken, da den trenger en klang som bærer musikken fremover. Et annet aspekt er det konkrete teknisk gjennomførbare med et rom med for lite etterklang, slikt som legatospill og frasering. Hurtige partier, som en teksturskapende effekt fra Howells sin side vil vanskelig fungere i rom med lite etterklang. En annen utfordring er de høye metronomanmerkningene i mange av stykkene som vanskelig vil la seg utføre dersom flere sammenkoblede manualer fører til for tung spilleart. Tross dette, er det en egen nærhet til det klanglige resultatet ved mekaniske orgler som er verdt å eksperimentere med i mange av orgelstykkene til Howells. På mekaniske orgler kan *Tudor*-idealene som preger mye av Howells sin orgelmusikk virkelig komme til uttrykk, og her ligger det mye spennende å utforske videre.

¹⁵³ Se sitat i kapittel 3.2.1.

I arbeidet med prosjektet har jeg også måtte skaffe meg kjennskap til og spille musikk av andre britiske komponister enn kun Howells og hans lærere. Slik har jeg oppdaget svært mye spennende musikk som jeg også kommer til å ta for meg fremover, og jeg vil oppfordre andre organister og studenter til å gjøre det samme. I tillegg til Elgar, Brewer, Stanford, Parry, Alcock, Vaughan Williams som er nevnt i oppgaven, kan jeg trekke frem Basil Harwood, Edwin Lemare, John Ireland, Harold Darke, Herbert Sumsion, Healey Willan og Percy Whitlock, fra siste del av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet. Selv om man i studieløpet må gjennom mye «standardrepertoar» og repertoar som etyder, mener jeg det i tillegg er viktig å utvide sin horisont ved å finne musikk som inspirerer en til å musisere, selv om det kanskje ikke regnes som konvensjonelt.

Mitt ønske for masteroppgaven er at den kan motivere til økt forståelse for, og diskusjon rundt, det å spille og interpretere Howells sin musikk. I tillegg var det et mål å komme et skritt nærmere forståelsen for den til tider merkverdige musikken og merkverdige karakteren og komponisten Herbert Howells sett i lys av hans liv og tradisjonen han stod i. Howells sin orgelmusikk, både som bruksmusikk og konsertmusikk, fortjener i aller høyeste grad å bli spilt, og det viktigste er å gjøre nettopp det. Musikken har lite verdi hvis den ikke får klinge.

Del 5: Kilde- og litteraturliste

- Anderson, Christopher S., red. *Twentieth-Century Organ Music*. New York: Routledge, 2012.
- Alcock, Walter, G. *The Organ*. London: Novello and Company Limited, 1913.
- Bale, Kjersti red. og Bø-Rygg, Arnfinn (red.), *Estetisk teori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008, 2. Opplag, 2013.
- Bicknell, Stephen. *The History of the English Organ*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996/2001.
- Borgdorff, Henk. «The Debate on Research in the Arts» i *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Side 28–55. Leiden University Press, 2012.
- Carlsen, Morten og Holm, Henrik. *Å tolke musikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 2017.
- Clutton, Cecil og Dixon, George. *The Organ – Its Tonal Structure and Registration*. London: Grenville Publishing Company Ltd., 1950.
- Clutton, Cecil og Niland, Austin. *The British Organ*. London: B. T. Batsford Ltd., 1963, 4. Utg. 1969.
- Cooke, Philip A., red. og Maw, David, red. *The Music of Herbert Howells*. Woodbridge: The Boydell Press, 2013.
- De Caprona, Yann, *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge forlag AS, 2013.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books G. P. Putnam's Sons, 1934/1958.
- Dewey, John. «Å gjøre en erfaring», i *Estetisk teori – En antologi*, red. Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn. Norsk overs. av Agnete Øye. Oslo: Universitetsforlaget, 2008, 2. opplag 2013, side 196–213. Eng. original i Dewey, J. *Art as Experience*.
- Drakeford, Richard. «Herbert Howells. Some Personal Reminiscences» *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1796 (Oct. 1992), s. 501–503.
- Dunster-Sigtermans, Richard. *Developments in British Organ Design 1945-1970: A Player's Perspective*. Doktoravhandling, University of Birmingham, 2015.
- Eaglefield Hull, Arthur. *Organ Playing: Its Technique and Expression*. London: Augener, 1911. Gjengitt i faksimileutgave av Wildhern Press, Teddington, 2009.
- Evans, Edwin. «Modern British Composers. VIII. Herbert Howells» *The Musical Times*, Vol. 61, No. 924 (Feb. 1. 1920), s. 87–91.
- Evans, Edwin. «Modern British Composers. VIII. Herbert Howells (Continued)» *The Musical Times*, Vol. 61, No. 925 (Mar. 1. 1920), 156–159.

- Finzi, Gerald. «Herbert Howells» *The Musical Times*, Vol. 95, No. 1334 (Apr. 1954), s. 180–183.
- Foreman, Lewis. *From Parry to Britten: British Music in Letters 1900-1945*. London: B. T. Batsford Ltd., 1987.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*. Oversatt til engelsk av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall. London: Sheed & Ward Ltd and Continuum Publishing Group, 1975/2006.
- Gant, Andrew. *O Sing unto the Lord: A History of English Church Music*. London: Profile Books Ltd., 2015/2016.
- Grace, Harvey. «New Music» *The Musical Times*, Vol. 81, No. 1167. (May. 1940), s. 209–212.
- H. G. [Harvey Grace?]. «Herbert Howells's Organ Sonata» *The Musical Times*, Vol. 75, No. 1094 (Apr. 1934), s. 324–327.
- Grice, Donald James. «Rhapsody in the Organ Works of Herbert Howells: An Examination of Rhapsody-Based Organ Works Both With and Without Text Associations and a Look at the Expressive Effects Implied by the Texts» Doktoravhandling, The University of Arizona, 2008.
- Guest, George. «Herbert Howells: A Personal Remembrance» *The Choral Journal*, Vol. 33, No. 3 (Oct. 1992), s. 9–10.
- Hardwick, Peter. *British Organ Music of the Twentieth Century*. Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2003.
- Haseman, Brad og Mafe, Daniel. «Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers» i *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Red. Smith, Hazel og Roger T. Dean. Side 211-228. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2009/2010.
- Hodgson, Peter John. «The Music of Herbert Howells» Doktoravhandling, University of Colorado, 1970.
- Hold, Trevor. *Parry to Finzi: Twenty English Song-composers*. Woodbridge: The Boydell Press, 2002/2005.
- Howells, Herbert. «Charles Villiers Stanford (1852-1924). An Address at His Centenary» *Proceedings of the Royal Music Association*, 79th Sess. (1952–1953), s. 19–31.
- Howells, Herbert. *Magnificat and Nunc Dimittis, Collegium Regale*. London: Novello and Company, 1947/2001.

- Jullander, Sverker. «Timeless Interpretations? Observations on Tempo Fluctuation in Early Organ Recordings», red. Andrew McCrea, *Journal of the British Institute of Organ Studies* 28 (2004) side 117–147.
- McMillan, John Nixon. «The Organ Works of Herbert Howells (1892–1983)» Doktoravhandling, The University of Iowa, 1997.
- Milner, Arthur. «Organ Music of Our Century: 12. The Organ Sonata of Herbert Howells» *The Musical Times*, Vol. 105, No. 1462 (Dec. 1964), s. 924–926.
- Noss, Luther. «Review» [*Six Pieces for Organ*] *Notes*, Vol. 12, No. 1 (Dec. 1954), s. 152–153.
- Ottaway, Hugh. «Herbert Howells and the English Revival» *The Musical Times*, Vol. 108, No. 1496 (Oct. 1967), s. 897–899.
- Palmer, Christopher. *Herbert Howells – A Centenary Celebration*. London: Thames Publishing, 1992.
- Palmer, Christopher. *Herbert Howells: A Study*. Kent: Novello and Company Limited, 1978.
- Palmer, Larry. «Herbert Howells (1892–1983)» i *Twentieth-Century Organ Music*, red. Anderson, Christopher S. Side 286–307. New York: Routledge, 2012.
- Pike, Lionel. «From Howells to Ralph, with affection.» *Tempo*, New Series, No. 215 (Jan. 2001), s. 18–23.
- Pike, Lionel. «Flights of Fancy: Codes and Keys in Howells» *Tempo*, Vol. 62, No. 244 (Apr. 2008), s. 11–18.
- Polanyi, Michael. Polanyi, Michael. *Den Tause dimensjonen*. Original tittel *The Tacit Dimension*, 1966. Oversatt av Erlend Ra. Oslo: Spartacus Forlag, 2000.
- Pyper, Alexander Timothy Richard. «Performance Practice at the English Organ» Doktoravhandling, Cornell University, 2011.
- Quinn, Iain, red. *Studies in English Organ Music*. Abingdon: Routledge, 2018.
- Rennert, Jonathan. *George Thalben-Ball*. London: David and Charles Ltd., 1979.
- Richards, Henry William. *The Organ Accompaniment of the Church Services: A Practical Guide for the Student*. London: G. Schirmer, 1911. Gjengitt i faksimileutgave av HardPress Publishing, Miami.
- Ricoeur, Paul: «What is a text? Explanation and Interpretation» i *Mythic-symbolic Language and Philosophical Anthropology* av Rasmussen, David M., The Hague: Martinus Nijhoff, 1971. s. 135–150.
- Spicer, Paul. *Herbert Howells*. Bridgend: Seren, 1998/2013.

Spicer, Paul. «The Organist's Repertory. 18: Herbert Howells's Partita» *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1580 (Oct. 1974), s. 881+883.

Stainer, John. *The Organ* (1877). Edited by John E. West, ukjent utgivelsesår. London: Novello and Company Limited.

Stainer, John. *The Organ* (1877). Edited by F. Flaxington Harker. New York: Schirmer, 1909.

Sutton, Wadham. «The Organist's Repertory. 5: The Organ Music of Herbert Howells» *The Musical Times*, Vol. 112, No. 1536 (Feb. 1971), s. 177–178.

Thistlethwaite, Nicholas. *The Making of the Victorian Organ*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990/1999.

Thomas, Martin. *English Cathedral Music and Liturgy in the Twentieth Century*. London: Ashgate Publishing, 2015.

Varkøy, Øivind. *Musikk – dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm, 2017.

Weeks, John R. «Howells's Salisbury Period» *The Musical Times*, Vol. 127, No. 1718 (Apr. 1986), s. 225+227.

Wells, Robin. «A Flourish for Howells. Robin Wells studies the early Organ Sonata, recently published for the first time» *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1793 (Jul. 1992), s. 360–362.

Wells, Robin. «Howells's Unpublished Organ Works» *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1734 (Aug. 1987), s. 455+457+459.

Østern, Tone Pernille. «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat» i *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 2017, 1 (2017) side 7–27.

'Dotted Crotchet'. [Pseudonym, ukjent] «St. Johns College, Cambridge» *The Musical Times*, Vol. 45, No. 742 (Dec. 1904), s. 773–782.

Radiodokumentarer og CD-innspillinger:

«A Composers Portrait – Herbert Howells» BBC radio programme, 16. februar, 1966.

«Herbert Howells – Echoes of a Lifetime» BBC radio documentary 1982.

«Organists of the 1950s Volume One» Amphion Recordings, PHI CD 200, 2004.

«Organists of the 1950s Volume Two» Amphion Recordings, PHI CD 201, 2004.

«The Organ Music of Herbert Howells: Vol. 1» Priory Records, PRCD 480 DDD, 1995.

«Great Cathedral Organs» (13 CD-er) Warner Classics, 1961–71/2011.

«British Concert Organists of the 1920s» Amphion Recordings, PHI CD 133, 1996.

Del 6: Appendix

Appendix I: Liste over publiserte og tapte verker for orgel solo

Følgende opplisting er basert på publiserte utgaver og to verksoversikter sammenstilt av Paul Andrews, både i sin *Herbert Howells – A Centenary Celebration* av Christopher Palmer, og i *The Music of Herbert Howells* av Phillip A. Cooke og David Maw (red.).

År	Tittel	Forlag
1911	<i>Prelude in E♭</i> (tapt)	
1911	<i>Postlude in C</i> (tapt)	
1911	<i>Sonata in C minor, Op. 1</i>	Novello, 1992
1913	<i>Four Choral Preludes</i> (tapt)	
1913	<i>Two Pieces</i>	
	(i) Menuetto (tapt)	
	(ii) 'Cradle Song'	Novello, 2011
1913	<i>Psalm Prelude</i> (tapt)	
1914	<i>Phantasy Ground Bass</i> (tapt)	
1915–1916	<i>Three Psalm-Preludes, Op. 32 (Set 1)</i>	Novello, 1921
	(i) Psalm 34:6	
	(ii) Psalm 37:11	
	(iii) Psalm 23:4	
1915/1918	<i>Three Rhapsodies, Op. 17</i>	Augener, 1919
	(i) No. 1 in D♭ major (1915)	
	(ii) No. 2 in E♭ major (1918)	
	(iii) No. 3 in C♯ minor (1918)	
1916	<i>Two Short Pieces</i> (tapt)	
1933	<i>Sonata No. 2</i>	Novello, 1934
1938–39	<i>Three Psalm-Prelude (Set 2)</i>	Novello, 1940
	(i) Psalm 130:1	
	(ii) Psalm 139:11	
	(iii) Psalm 33:3	

1939–45*	<i>Six Pieces for Organ</i>	Novello, 1953
	(i) <i>Preludio "sine nomine" (1940)</i>	
	(ii) <i>Saraband (for the Morning of Easter) (1940)</i>	
	(iii) <i>Master Tallis's Testament (1940)</i>	
	(iv) <i>Fugue, Choral and Epilogue (1939)</i>	
	(v) <i>Saraband (in modo elegiaco) (1945)</i>	
	(vi) <i>Paeon (1940)</i>	
1941	<i>Intrata (No. 2)</i>	Novello, 1987
1945	<i>Six Short Pieces for Organ (ufullstendig)</i>	
	(i) <i>Tranquillo, ma con moto</i>	Novello, 1987
	(ii) Tapt manuskript	
Udatert	(iii) Uten navn. Publisert som <i>Aria</i>	Novello, 1987
	(iv) <i>Allegro impetuoso</i>	Novello, 1987
	(v) Tapt manuskript	
	(vi) <i>Quasi Lento Teneramente **</i>	Novello, 1987
Følgende to udaterte stykker inngår i en utgivelse av Robin Wells sammen med ovenstående stykker fra <i>Six Short Pieces for Organ</i> :		
Udaterte	(ii) <i>Allegro Scherzando</i>	Novello, 1987
	(v) <i>Chorale</i>	Novello, 1987
1952	<i>Siciliano for a High Ceremony</i>	Novello, 1957
1958	<i>Prelude: De Profundis</i>	Novello, 1983
1958	<i>Rhapsody 4, "bene psallite in vociferatione"</i>	Novello, 1983
1959	<i>Two Pieces (manualiter)</i>	Novello, 1982
	(i) <i>Dalby's Fancy</i>	
	(ii) <i>Dalby's Toccata</i>	
1969	<i>Flourish for a bidding</i>	Novello, 1987
1971–72	<i>Partita</i>	Novello, 1972
1974	<i>Epilogue</i>	Banks Music, 1982
1977	<i>St Louis Comes to Clifton</i>	Novello, 1987
1970-tallet	<i>Rhapsody 5 (tapt)</i>	
1970-tallet	<i>Scherzo for Michael Smythe (tapt)</i>	

År	Orgeltranskripsjoner arrangert av andre:	Forlag av transkr.
	<i>Two Slow Airs for Organ</i> arr. by Robin Wells	Novello, 1987
1927 (Orig.)	(i) (Opprinnelig <i>Slow Air</i> for fiolin og piano.)	
1927 (Orig.)	(ii) (Opprinnelig <i>Lento, assai espressivo</i> for fiolin og piano.)	
	<i>Five Pieces for Organ by Herbert Howells: Arranged from Howells' Clavichord by Robert Fielding. ***</i>	CreateSpace, 2016
	(i) <i>Ralph's Pavane</i>	
	(ii) <i>Patrick's Siciliano</i>	
	(iii) <i>Malcolm's Vision</i>	
	(iv) <i>Finzy's Rest</i>	
	(v) <i>Dyson's Delight</i>	

* John Nixon McMillan skriver om kronologien til *Six Pieces for Organ*:

The *Six Pieces* actually began as *Five Pieces* for organ (1939-1940) dedicated to Herbert Sumsion. [...] The first piece in the set is "Fugue, Chorale and Epilogue" and concludes with "H.H. Lond. 16 Dec. '39." [...] It is followed by "Sarabande II" (from *Five Pieces for Organ*)" that concludes with "H.H. London: May. 1940. " [...] An unaccompanied cover page in this manuscript indicates Howells's intention to place "Master Tallis's Testament" as No. 4 of *Five Pieces for Organ*. [...] RCM 4611 concludes with another copy of "Fugue, Chorale and Epilogue" with the same date.

The "Paeon" of the *Six Pieces* is not included in RCM 4611. Sketches for the "Paeon" are found in ms. RCM 4708 in the middle of sketches for *Hymnus paradisi*. Since the "Saraband (In Modo Elegiaco)" is dated September 16, 1945, and since the "Preludio 'Sine Nomine'" is dated May 1940, the *Five Pieces* may have been in this order:

- 1) "Fugue, Chorale and Epilogue"
- 2) "Sarabande (for the Morning of Easter)"
- 3) "Preludio 'Sine Nomine'"
- 4) "Master Tallis's Testament"
- 5) "Paeon"

In 1953, Novello published *Six Pieces for Organ* by Herbert Howells that included "Saraband (for the Morning of Easter)" and "Paeon" both of which had been issued in 1949, as *Two Pieces for Organ*. To the *Five Pieces* (1939-1940) a second saraband was added and the set renumbered.

McMillan refererer til *RCM 4611* og *RCM 4708* som hans kilde for overstående sitat, som er manuskriptene av *Royal College of Music* i London sin besittelse. Manuskriptenes datering stemmer ikke med inskripsjonene gitt av Novello ved utgivelsen i 1953. For eksempel er *Fuge, Chorale and Epilogue* datert «May, 1940» i utgivelsen, mens McMillan henviser til manuskriptet som er fra 1939.

Kilde: McMillan, John Nixon, *The Organ Works of Herbert Howells (1892–1983)*, s. 266–67.

** Uferdig. Fullført av Robin Wells. Opprinnelig inskripsjon: «For inclusion in the *Five Short Pieces for Organ*». Det er ikke kjent noen flere verker som bærer denne inskripsjonen (*Five Short Pieces for Organ*). (Kilde: Forord til *Six Short Pieces for Organ* edited by Robin Wells (London: Novello & Company Limited, 1987)

*** Tittelen må ikke forveksles med *Five Short Pieces for Organ* som stod som inskripsjon på et stykke som nå inngår i den utgitte samlingen *Six Short Pieces for Organ. Five Pieces for Organ by Herbert Howells: Arranged from Howells' Clavichord by Robert Fielding*, er fem separate stykker fra *Howells' Clavichord* utgitt av Novello & Company Limited i to bind i 1961. Stykkene er skrevet mellom 1941–61.

Appendix II: The Modern Temple Church Organ, London (as in 1978)

Great		<i>(Piston settings: see note)</i>							
Double Geigen	16								
Bourdon	16								
Large Open Diapason	8								
Small Open Diapason	8			3.	4.	5.	6.	7.	8.
Geigen	8		2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Hohl Flute	8								
Stop'd Diapason	8	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Octave	4				4.	5.	6.	7.	8.
Wald Flute	4								
Octave Quint	2 $\frac{2}{3}$							7.	8.
Super Octave	2					5.	6.	7.	8.
Harmonics	18.20.22.23						6.	7.	8.
* Tromba (harmonic)	8								8.
* Octave Tromba (harmonic) <i>(*in Solo box)</i>	4								8.
Choir (enclosed)									
Contra Dulciana	16						6.	7.	
Claribel Flute	8	1.	2.	3.	4.			7.	
Lieblich Gedeckt	8			3.	4.				8.
Dulciana	8	1.			4.				
Salicet	4				4.				
Flauto Traverso	4		2.	3.		5.	6.		
Harmonic Piccolo	2			3.				7.	
Dulciana Mixture	15. 19.22					(5.)	6.		
Cor Anglais	16					5.			
Clarinet	8								8.
Solo (enclosed)									
Contra Viola	16						5.		
Viole d'Orchestre	8	1.							
Viole Céleste	8	1.							
Harmonic Flute	8	1.	2.	3.	4.				
Concert Flute	4			3.	4.	5.			
Orchestral Hautboy	8								
Double Orchestral Trumpet (harmonic trebles)	16								7.
Horn (harmonic)	8						6.		
** Tuba (harmonic)	8								8.
Octave						4.		7.	
Sub Octave									
Unison Off									7.

Swell (enclosed)								
Quintatön	16							
Open Diapason	8			3.	4.	5.	6.	7. 8.
Stop'd Diapason	8			2.	3.	4.	5.	6. 7. 8.
Echo Salicional	8			1.	2.	3.		
Vox Angelica	8			1.				
Principal	4				4.	5.	6.	7. 8.
Fifteenth	2					5.	6.	7. 8.
Mixture	12.19.22.26.29						6.	8.
Oboe	8							7. 8.
Double Trumpet	16							7. 8.
Trumpet (harmonic trebles)	8							8.
Clarion (harmonic trebles)	4							8.
Octave				1.	2.			7.
Pedal								
Double Open Wood	32						6.	7. 8.
Sub Bourdon	32						5.	6. 7. 8.
Open Wood	16						5.	6. 7. 8.
Open Diapason	16							
Geigen	16					4.	5.	6. 7. 8.
Bourdon	16			1.	2.	3.	4.	5. 6. 7. 8.
Violone	16					3.		
Dulciana	16			1.	2.	3.		
Octave Wood	8							
Flute	8					4.	5.	6. 7. 8.
Octave Flute	4							
Double Ophicleide	32							8.
** Ophicleide	16							7. 8.
Orchestral Trumpet	16							7. 8.
Bassoon	16							
** Posaune	8							7. 8.
(**in separate box)								

Full complement of couplers and accessories

Note: It has been though helpful to indicate (to the right of the stop names) Dr Thalben-Ball's standard piston settings on the organ which he has, after all, played more than other the past thirty years. He warns, however, that this scheme must not be blindly imitated. No two stops of the same name on different organs sound identical, and therefore piston settings must vary from one instrument to the next. However, bearing in mind that these settings are designed specifically for the 'live' acoustic of the Temple Church [London], and that they are used mainly for service accompaniment, they do give a guide to the sort of sounds (and particularly the type of great, swell and pedal *crescendo*) preferred by Dr Thalben-Ball.

Kilde: Rennert, Jonathan, *George Thalben-Ball* (London: David & Charles, 1979) s. 159–161.

Appendix III: Disposisjon og *piston settings* fra Westminster Cathedral, London

Orgelbygger: Henry Willis III, satt inn i 1922, ferdigstilt i 1932.

Great	<i>(Piston settings as used in 1932)</i>					
Double Open Diapason	16					6.
Bourdon	16					
Open Diapason No. 1	8					
Open Diapason No. 2	8		3.	4.	5.	6.
Open Diapason No. 3	8		2.	3.	4.	5.
Flute Harmonique	8	1.	2.			
Quint	5 1/3					
Octave	4					
Principal	4		3.	4.	5.	6.
Flute Couverte	4					
Tenth	3 1/5					
Octave Quint	2 2/3					
Twelfth	2 2/3			4.	5.	6.
Super Octave	2			4.	5.	6.
Fifteenth	2					
Grand Chorus	V				5.	6.
Double Trumpet	16					6.
Trumpet	8					6.
Clarion	4					6.
Swell						
Violon	16					
Geigen Diapason	8			3.	4.	5. 6.
Rohr Flute	8	1.	2.			
Echo Viole	8	1.	2.			
Violes Celestes	8					
Octave Geigen	4		2.	3.	4.	5. 6.
Suabe Flute	4		2.			
Twelfth	2 2/3					5. 6.
Fifteenth	2			3.	4.	5. 6.
Harmonics	III					6.
Vox Humana	8					
Oboe	8				4.	
Tremulant						
Waldhorn	16					6.
Trompette	8					5. 6.
Clarion	4					6.

Choir

Contra Dulciana	16			
Open Diapason	8		3.	4. 5.
Viola	8			
Cor de Nuit	8	1.	2.	4. 5.
Cor de Nuit Celestes	8			
Sylvestrina	8			
Gemshorn	4		2. 3.	
Nason Flute	4			
Nazard	2 2/3			4. 5.
Octavin	2		3.	5.
Tierce	1 3/5			5.
Trumpet	8			5.
Tremulant				

Solo

Quintaton	16			5.
Violoncello	8		2.	
Cello Celestes	8		2.	
Tibia	8	1.		5.
Salicional	8			
Unda Maris	8			
Concert Flute	4			
Piccolo Harmonique	2			
Cor Anglais	16			
Corno di Bassetto	8			4.
Orchestral Oboe	8		3.	
Tremulant				
French Horn	8			
Orchestral Trumpet	8			
Tuba Magna	8			6
Octave				5.
Unison Off				5
Sub Octave				

Pedal						
Double Open Bass	32					6.
Open Bass	16					5.
Open Diapason	16			3.	4.	5. 6.
Contra Bass	16					
Sub Bass	16	1.	2.	3.	4.	5.
Violon	16					
Dulciana	16	1.	2.	3.		
Octave	8			3.	4.	5. 6.
Principal	8					
Flute	8		2.	3.	4.	5.
Super Octave	4				4.	5. 6.
Seventeenth	3 1/5					6.
Nineteenth	2 2/3					6.
Twenty Second	2					6.
Contra Trombone	32					6.
Trombone	16					6.
Octave Trombone	8					6.
Bombarde	16					

Kilde: «Information obtained from inspection of the original setter boards» av Richard Dunster-Sigtermans gjengitt i *Developments in British Organ Design 1945-1970: A Player's Perspective*, doktoravhandling ved University of Birmingham, 2015, s. 316.

Appendix IV: Disposisjon og *piston settings* fra St. Bees Priory Church, Cumberland

Orgelbygger: Henry Willis III, 1899. Piston settings fra 1950.

Great		<i>(Piston settings)</i>		
Double Open Diapason	16		3.	4. 5.
Stopped Diapason	8	1.		
Hohl Flöte	8			
Open Diapason	8		2. 3.	4. 5.
Wald Flöte	4	1.		
Principal	4		2. 3.	4.
Twelfth	2 2/3			3. 4. 5.
Fifteenth	2			3. 4. 5.
Cornet (17,19,22)	III			4. 5.
Tromba (harmonic trebles)	8			5.
Clarion (harmonic trebles)	4			5.
Solo Suboctave to Great				
Solo to Great				
Swell to Great				
5.				
Solo				
Enclosed:				
Double Salicional	16	1.		4.
Viol D'Amour	8			4.
Voix Célestes	8			
Claribel Flute	8	1. 2.		
Concert Flute	4	1. 2.		
Harmonic Piccolo	2	1.		
Orchestral Clarinet	8			3.
Tremulant				
Unenclosed:				
Tuba Mirabilis (Harmonic)	8			5.
Octave				4.
Swell to Solo				
Swell				
Open Diapason	8	1. 2.		
Gemshorn	4	1. 2.		
Flageolet	2		2.	4.
Mixture (12,19,22)	III		2.	4.
Vox Humana	8			
Tremulant				
Oboe	8			
Contra Posaune	16			4. *5.
Cornoepen	8		3.	4.
Clarion	4			4.
(Swell to Pedal				*5.)

* Femte piston tilhørende Swell er til Pedal Solo

Pedal					
Double Open Bass	32	**1.	4.	5.	6.
Sub-Bass	16		2.		
Open Diapason	16		4.		
Open Bass	16		3.	5.	
Flute	8		2.		
Octave	8	**1.			6.
Ophicleide	16	**1.			6.
Double Ophicleide	32				6.
Solo to Pedal					
Great to Pedal					
Swell to Pedal					

** Første av *Pedal Combination Pedals* er til *Pedal Solo*.

Kilde: Clutton, Cecil, og Dixon, George, *The Organ – Its Tonal Structure and Registration* (London: Grenville Publishing Company Ltd, 1950) s. 164–67.

På grunn av noen inkonsekvenser i navngivning av registre og oppsett av spillehjelpemidler osv., velger jeg å legge ved de originale sidene fra *The Organ – Its Tonal Structure and Registration* som ligger til grunn for min tabell.

ST. BEES PRIORY CHURCH, CUMBERLAND
(Henry Willis, 1899)

Three Manuals CC to A, 58 notes. Pedals CCC to F, 30 notes
36 Speaking Stops 15 Couplers, etc.

PEDAL ORGAN		SOLO ORGAN (lower Manual)	
	ft.	ENCLOSED	ft.
Double Open Bass (to G, 21½-ft. (18 from Open Bass)	32	Double Salicional (12 Wood)	Metal 16
Sub-Bass Stopped Wood	16	Viol D'Amour	8
Open Diapason (from Great)	Metal 16	Voix Célestes (Ten. C)	8
Open Bass-	Wood 16	Claribel Flute (Stopped Bass)	Wood 8
Flute (18 from Sub-Bass)	Wood 8	Concert Flute	Metal 4
Octave (18 from Open Bass)	Wood 8	Harmonic Piccolo	2
Ophicleide	Metal 16	Orchestral Clarinet	8
Double Ophicleide (18 from Ophicleide)	32	Tremulant	
Solo to Pedal		Lever Swell Pedal	
Great to Pedal			
Swell to Pedal			
Six Combination Pedals			
Three Pistons to Pedal			
Couplers			

GREAT ORGAN		SWELL ORGAN	
	ft.		ft.
Double Open Diapason	Metal 16	Open Diapason	Metal 8
Stopped Diapason Wood	8	Gemshorn	4
Hohl Flöte (open through-out)	Wood 8	Flageolet	2
Open Diapason	Metal 8	Mixture 12, 19, 22	III
Wald Flöte (open through-out)	Wood 4	Vox Humana	8
Principal	Metal 4	Tremulant	
Twelfth	2½	Oboe	8
Fifteenth	2	Contra Posaune	16
Cornet, 17, 19, 22	III	Cornopean	8
Tromba (harmonic trebles)	8	Clarion	4
Clarion (harmonic trebles)	4	Lever Swell Pedal	
Solo Suboctave to Great		Five Pistons (one for Pedal Solo)	
Solo to Great			
Swell to Great			
Great Pistons to Combination Pedals			
Five Pistons			
Reversible Pedal to Solo to Great			
Reversible Pedal to Swell to Great			

COMBINATION COUPLERS	
Pedal and Accomp. to Solo Pistons	
Pedal to Great Pistons	
Pedal to Swell Pistons	
Swell Pistons to Combination Pedals	

WIND PRESSURES :

Pedal flue-work : 3, 3½ and 4½ inches ; Reed : 15 and 16 inches.
Manual flue-work with Clarinet and Vox Humana : 3½ inches.
Chorus reeds and Oboe : 7 inches. Tuba : 15 inches.
Action wind : 12 and 16 inches.

The action is tubular pneumatic. All the combinations are easily adjustable by switchboard.

There are four spare slides.

MR. COULTHARD'S COMBINATION SETTINGS

Pedal Combination Pedals

1. (Pedal solo) Open Wood 32-ft. and 8-ft.; Reed 16-ft.
2. Sub-Bass 16-ft. Flute 8-ft.
3. Open Wood 16-ft.
4. Open Wood 32-ft. Open Metal 16-ft.
5. Open Wood 32-ft. and 16-ft.
6. (Full Pedal) Open Wood 32-ft., 16-ft. and 8-ft. Reed 16-ft. and 32-ft.

Choir Solo Organ Pistons

1. Salicional 16-ft. Flutes 8-ft., 4-ft. and 2-ft.
2. Flutes 8-ft. and 4-ft.
3. Clarinet 8-ft.
4. Salicional 16-ft., Viols 8-ft., and Octave Coupler.
5. Tuba.

Great Organ Pistons

1. Stopped Diapason 8-ft. and Wald Flöte 4-ft.
2. Open Diapason 8-ft. and Principal 4-ft.
3. Diapasons 16-ft., 8-ft., 4-ft., 2 $\frac{1}{2}$ -ft. and 2-ft.
4. Diapasons 16-ft., 8-ft., 4-ft., 2 $\frac{1}{2}$ -ft., 2-ft. and III.
5. FULL GREAT—Diapasons 16-ft., 8-ft., 2 $\frac{1}{2}$ -ft., 2-ft. and III, Reeds 8-ft. and 4-ft., withdraws Swell to Great.

Swell Organ Pistons

1. Diapasons 8-ft. and 4-ft.
2. Diapasons 8-ft., 4-ft., 2-ft. and III.
3. Cornopean 8-ft.
4. Full Swell—diapasons 2-ft. and III, Reeds 16-ft., 8-ft. and 4-ft.
5. Pedal Solo—Contra Posaune 16-ft. and Swell to Pedal.

All speaking stops not named are taken in. It should be noted that the Principal 4-ft. and the Swell-to-Great coupler are withdrawn from the Full Great, and the Hohl-Flöte and Swell Oboe do not enter into any set combination. The manual flue-work and reeds are kept entirely separate, except on the Full Great and Full Swell pistons. The other tone families, also, are not mixed so that plenty of contrast is secured. Not more than one 16-ft. stop on the Pedal and one 8-ft. on the manuals are drawn except in the full. The method of combining registers of *different* pitches has, however, been fully exploited. To be at the console with Mr. Coulthard is to receive an object lesson in unconventional combinations and economy of registration. Of the thirty-six speaking stops at present available, each one will probably be heard at some time or other but never more than about a dozen will be sounding at once. The Swell-to-Great is drawn only when required, and, though climaxes are well marked, the Tuba is but rarely coupled. At a distance the registration sounds clear, effective and telling. Such economy in the use of stops produces results vastly different from the colourless middle of sound apparently beloved by most players, which has brought the King of Instruments into not unreasonable disrepute among the ordinary musical public.

Appendix V: Disposisjon til Willis-orgelet i Gloucester Cathedral

Orgelbygger: Henry Willis, 1847–1910

	Pedal			Swell	
1	Open Diapason	16	23	Double Diapason	16
2	Bourdon	16	24	Open Diapason	8
3	Octave	8	25	Lieblich Gedact	8
4	Ophicleide	16	26	Salicional	8
			27	Vox Angelica	8
			28	Gemshorn	4
	Choir		29	Fifteenth	2
5	Contra Dulciana	16	30	Mixture	III
6	Claribel flute	8	31	Contra Posaune	16
7	Dulciana	8	32	Cornopean	8
8	Gamba	8	33	Hautbou	8
9	Flute	4	34	Vox Humana	8
10	Piccolo	2	35	Clarion	4
				Solo	
	Great		36	Gamba	8
11	Double Diapason	16	37	Orchestral Oboe	8
12	Open Diapason	8	38	Clarinet	8
13	Open Diapason	8	39	Tuba	8
14	Claribel Flute	4			
15	Principal	4		Couplers	
16	Harmonic Flute	4		Swell to Pedal	
17	Twelfth	2 2/3		Swell to Great	
18	Fifteenth	2		Choir to Great	
19	Mixture	III		Choir to Pedal	
20	Trombone	16		Great to Pedal	
21	Trumpet	8		Solo to Pedal	
22	Clarion	4		Solo to Great	

Kilde: Dunster-Sigtermans, Richard. *Developments in British Organ Design 1945-1970: A Player's Perspective*. Doktoravhandling, University of Birmingham, 2015, s. 322.

Appendix VI: Disposisjon til Willis-orgelet i Salisbury Cathedral

Orgelbygger: Henry Willis, 1877

Pedal			Swell		
1	Double Diapason	32	30	Contra Gamba	16
2	Open Diapason (wood)	16	31	Open Diapason	8
3	Open Diapason (metal)	16	32	Lieblich Gedackt	8
4	Violone	16	33	Viola da Gamba	8
5	Bourdon (wood)	16	34	Vox Angelica	8
6	Octave	8	35	Octave	4
7	Flute (wood)	8	36	Flûte Harmonique	4
8	Mixture	IV	37	Super Octave	2
9	Contra Posaune (wood)	32	38	Mixture	III
10	Ophicleide	16	39	Contra Fagotto	16
11	Clarion	8	40	Corno-pean	8
			41	Hautboy	8
			42	Vox Humana	8
			43	Clarion	4
Great			Choir		
12	Double Open Diapason	16	44	Lieblich Gedackt	16
13	Open Diapason large	8	45	Harmonic Flute	8
14	Open Diapason small	8	46	Lieblich Gedackt	8
15	Claribel Flute (wood)	8	47	Salicional	8
16	Stopped Diapason (wood)	8	48	Gemshorn	4
17	Principal	4	49	Harmonic Flute	4
18	Flûte Harmonique	4	50	Lieblich Gedackt	4
19	Twelfth	2 2/3	51	Flageolet	2
20	Fifteenth	2	52	Corno-di-Bassetto	8
21	Mixture	IV	53	Cor Anlais	8
22	Double Trumpet	16			
23	Trumpet	8			
24	Clarion	4			
Solo			Couplers		
25	Flûte Harmonique	8		Swell to Great	
26	Flûte Harmonique	4		Swell Octave to Great	
27	Orchestral Oboe	8		Swell sub-Octave to Great	
28	Corno-di-Bassetto	8		Choir to Great	
29	Tuba	8		Solo to Great	
				Great to Pedal	
	4 thumb pistons to each manual			Swell to Pedal	
	Great pistons to Pedal Compositions			Choir to Pedal	
				Solo to Pedal	

Kilde: Bicknell, Stephen, *The History of the English Organ*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996/2001, side 269–70.

Appendix VII: Disposisjon til Norman and Beard-orgelet i St. John's College, Cambridge
Orgelbygger: Norman and Beard, 1902

Pedal			Swell		
1	Great Stopped Bass	32	28	Lieblich Gedackt	16
2	Great Bass (open wood)	16	29	Open Diapason	8
3	Violon (wood)	16	30	Stopped Diapason	8
4	Double Dulciana (metal)	16	31	Pierces Gamba	8
5	Lieblich Bourdon	16	32	Echo Dulciana	8
6	Flute Bass	8	33	Vox Angelica	8
7	Principal	8	34	Flute	4
8	Fifteenth	4	35	Principal	4
9	Mixture	III	36	Fifteenth	2
10	Great Trombone	16	37	Sesquialtera	IV
11	Trumpet	8	38	Double Trumpet	16
			39	Horn	8
			40	Hautboy	8
			41	Clarion	4
			42	Tremulant	
Great			Choir		
12	Double Open Diapason	16	43	Double Dulciana	16
13	Open Diapason (large)	8	44	Open Diapason	8
14	Open Diapason (medium)	8	45	Dulciana	8
15	Open Diapason (small)	8	46	Stopped Diapason	8
16	Stopped Diapason	8	47	Viol di Gamba	8
17	Hohl Flöte	8	48	Saube Flute	4
18	Quint	6	49	Gedackt Flute	4
19	Harmonic Flute	4	50	Principal	4
20	Gemshorn	4	51	Flageolet	2
21	Principal	4	52	Cremona	8
22	Twelfth	3			
23	Fifteenth	2			
24	Full Mixture	III			
25	Sharp Mixture	IV			
26	Posaune (harmonic)	8			
27	Clarion (harmonic)	4			
	* Great Reeds to Choir				
	11 Composition Pedals				
	5 pistons to Great				
	4 pistons to Swell				
	Reversible piston to the Gt. to Ped. Coupler				
				Couplers	
				Swell to Great	
				Choir to Great	
				Swell to Choir	
				Swell to Pedal	
				Great to Pedal	
				Choir to Pedal	

* By this contrivance the Great Organ reeds, which are voiced on heavy pressure wind, can be transferred to the Choir Organ for solo Tuba effects.

Kilde: "St. John's College, Cambridge" *The Musical Times*, Vol. 45, (Dec. 1904), s. 780–81.

