

STM 1957

PRELUDIUM- FUGA- TOCCATA- CIACONA

En studie kring några formproblem i Buxtehudes orgelmusik

Av Bengt Hambræus

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

PRELUDIUM—FUGA—TOCCATA—CIAONA

EN STUDIE KRING NÅGRA FORMPROBLEM I BUXTEHUDES ORGELMUSIK

AV BENGT HAMBRÆUS

ÅR 1875 LÄT DEN tyske musikforskaren Philipp Spitta för första gången publicera en samlingsutgåva av Dietrich Buxtehudes orgelverk. Därmed blev denna rika skatt efter hand känd för tusentals orgelspelare, vilka genom Buxtehudes musik fick en inblick i 1600-talets makalösa orgelkonst.

Det är numera en länge känd sanning att Buxtehudes orgelmusik hör till den värdefullaste inom hela orgellitteraturen. I dessa kompositioner kunde tonsättaren också fritt spela ut sin subjektivism och konstnärliga djärvhet och hade möjlighet att där ställa högre krav än i det mesta av den ofta manieristiska musik som han skrev för sitt collegium musicum och sin kyrkokör. Och även om vi tyvärr ej har bevarade de stora körverk som synes ha utgjort själva summan av hans mästerskap¹ äger vi dock i de flesta av orgelverken tillräckliga bevis för Buxtehudes storslagna mästerskap.

Sedan Spittas dagar har Buxtehudes orgelmusik blivit föremål för olika nyutgåvor och litterära framställningar, särskilt i Tyskland och Danmark, där Buxtehudes verk påpassligt lanserades i samband med orgelrörelsens kyrkomusikaliska program. Under senare år har repertoaren ånyo aktualiserats, framför allt under 1950-talet genom de båda svenskarna Josef Hedar och Alf Linder, den förre med sin förtjänstfulla dissertation och den stora nyutgåvan av Buxtehudes samtliga orgelverk,² den senare genom en för något år sedan påbörjad skivserie i anslutning till Hedars utgåva.³ Det har främst varit studiet av dessa publikationer som gett anledning till föreliggande uppsats. Den gör inte anspråk på fullständighet — därtill är materialet alltför stort.

¹ T. ex. *Castrum doloris* och *Templum honoris* (båda framförda december 1705) samt många kantater inom ramen för den berömda »Abend-Musiken».

² Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, diss., Lund 1951 — verket citeras i fortsättningen som Hedar, diss.; jfr även Hedars uppsats Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Lunds universitetsbibliotek (STM 22, 1940). Av volymerna i samlingsutgåvan är särskilt band 2 aktuellt för denna uppsats (Präludien und Fugen, Toccaten, Köpenhamn 1952); citeras i det följande som Hedar II.

³ Skivmärke Westminster; hitintills utgivna är volymerna 1—5 (XWN 18117, 18149, 18193, 18221 och 18507).

Men vad som särskilt synes mig värt att undersöka är förhållandet mellan musikens inre struktur och dess klangliga reproduktion. Just denna fråga har i märkligt hög grad förbigåtts hos de allra flesta som sysslat med ämnet: sålunda vidrör t. ex. Hedar den knappast alls, och både hans och andras analytiska kommentarer sysslar huvudsakligen med enbart notbilden utan hänsyn till hur den skall realiseras. Härtill kommer, att Buxtehudes orgelmusik rymmer många svårlösta problem, även skenbara motsägelser i den konstruktiva logiken. I vad mån täcker t. ex. en verkttitel verkets innehåll? Kanhända kan följande rader orientera härom.

Den schablonmässiga termen »Preludium och Fuga» har blivit ett *commune bonum* i orgellitteraturen. Även i de fall där den inte är adekvat möter den i de flesta moderna utgåvor av barockmusik (såväl i noter som på grammofoonskivor), också i sammanhang där utgivarna uppenbarligen måste ha insett dess diskutabla värde.

Jag tänker då närmast på kompositioner av Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhns och Vincent Lübeck, dvs. några av dem som fört 1600-talets tyska orgelkonst till sin fulländning. I moderna utgåvor av deras verk förekommer »Preludium och Fuga» som normal beteckning, trots att musiken sällan eller aldrig uppvisar den klart tvåsatsiga karaktär som präglar Bachs typiska kompositioner med samma titel.

Naturligt nog saknas emellertid det dubiösa begreppet i källorna. Här bör visserligen infogas, att åtminstone vad beträffar Buxtehudes musik inga orgelkompositioner bevarats i autentisk originalhandskrift.⁴ Likväl torde dock de befintliga avskrifterna vara fullt tillförlitliga: vi finner där som regel det enda ordet *Praeludium*⁵ — endast i några fall finns längre fram i nottexten (dvs. avskrifterna!) tillskrivet *Fuga*, något som då endast torde gälla ett visst moment i kompositionen men inte åsyfta *hela* den återstående satsutvecklingen.

Ett par av kompositionerna betitlas *Toccata*, och där står vi inför en annan av de gängse termerna inom orgellitteraturen. Hedar har i förordet till sin samlingsutgåva gett följande definition av såväl »Praeludium» som »Toccata»: »... en sammankoppling av flera fugerade satser med tematisk relation inbördes eller av toccataliknande mellansatser med förbindande eller särskiljande avsnitt, huvudsakligen med modulerande karaktär; det hela omramas av ett vanligen kort preludium och en codasats. Tyngdpunkten ligger antingen i de fugerade satserna — Preludium och Fuga — eller på den toccatamässiga gestaltningen —

⁴ Se förordet till Philipp Spittas utgåva (Lpz. 1875) med dess redovisning av källorna och deras inbördes samband. För nyare forskningsfynd, se Hedar, diss.

⁵ Se nedan i den tabellariska uppställningen över kompositionerna och deras formstrukturer.

Toccata — utan att man dock kan göra någon principiell distinktion mellan formtyperna.»

Bortsett från orden om tematisk relation⁶ överensstämmer definitionen i huvudsak med t. ex. den som Johann Mattheson ger i *Der vollkommene Capellmeister*⁷ när han talar om de instrumentala, nästan improvisatoriska »Fantasie, oder Fantaisies, deren Arten sind die Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli &c.»

Låt oss ett ögonblick stanna inför Matthesons resonemang. I kapitlet »Von der Spiel-Kunst» heter det i §§ 53, 54, 60, 61 och 63:⁸

(§. 53) »Unter der Anleitung zum fantasiren verstehen wir auch zwar das Vorspiel, aber hauptsächlich das *Nachspiel*, und weil man darin (zumahl auf der Orgel) mehr Freiheit und Zeit hat, als bey dem Vorspiel, so wollen wir desto weitläufiger davon handeln, indem es an beiden Orten ein gutes Hülffs-Mittel abgeben kan. Ausser der Gottesdienst, in besonderen Concerten, absonderlich bey Kammer-Musiken finden die folgende Anzeige für alle Clavicembalisten statt.

(§. 54) Das sogenannte Fantasiren bestehet demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci &c. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der *Toccaten* begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen; nachdem es gut befunden wird.

(§. 60) Was Fugen sind, muss einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will; wo nicht, können sie auch wegbleiben, und an ihrer statt etwa genommen werden die Fantasia, in eigentlichem Verstande, als eine ungebundene Nachahmung dieser oder jener Clausul, die man stehenden Fusses aus einer vorhabenen Arie heraus suchen, und mit aller annehmlichen Freiheit, so lange es wohl klinget, durchführen kan.

(§. 61) Die Ciacone werden auch oft mit in die Toccaten geflochten, und waren von Alters von grossem Ansehen, welches sich allmählich zu verlieren beginnet, weil die gar zu öftere Wiederholung des Unterwurffs, aller Variation ungeachtet, dennoch verdriesslich fällt und einem Eckel verursacht, absonderlich bey heutigen verwehnten Ohren. Indessen

⁶ Den tematiska relationen mellan fugerade partier är ej alltid självklar, men föreligger ofta på samma sätt som inom »variationsricercare» eller »variationscanzona». Däremot är det knappast lämpligt att — som exempelvis i Hedar, diss. (bl. a. vid E-dur-kompositionen, Hedar II:14) — till varje pris söka bevisa tematiska släktskapsförhållanden, även när de är nästan obefintliga.

⁷ Hamburg 1739 (faksimileutgåva i skriftserien Documenta Musicologica, 1:5, Kassel-Basel 1954), s. 232 (del 2, kap. 13 § 132).

⁸ A. a. s. 477 (del 3, kap. 25).

kan das elffte Capitel aus dem zweiten Theil von *Niedtens Music. Handleitung*, zwoter Auflage,^[9] hiebey nicht ohne Nutzen gelesen werden.

(§. 63) Noch ist eine Art von Accompagnement, die sich sehr wol in Toccaten hören lässt, absonderlich gegen das Ende. Es bestehet solches z.E. aus viermahliger Anschlagung eines Tons zur Zeit, mit vollen Griffen in einer Hand, und einer Tactmässigen Modulation in den andern. Doch muss es nicht lange damit wähen, eben so wenig, als mit den übrigen Stücken des Präludirens, deren umsonst nicht so viel sind. Endlich muss das Final betrachtet werden, welches entweder förmlich, oder abgebrochener Weise gemacht wird. Ich möchte lieber mit einer Lauffe schliessen als anfangen.»

I en följande paragraf (§. 64) ger Mattheson diverse goda råd till den studerande orgelvirtuosen rörande hans toccataspel; hans katekes omfattar tretton punkter, bland vilka man bl. a. finner uppmaningar att »ofta lyssna till god musik» och att »flitigt nedskriiva sina musikaliska infall». Vidare framhåller Mattheson nödvändigheten av att kunna sjunga väl, grundligt känna till generalbasens alla hemligheter och vara i stånd att »i spelet efterbilda allehanda sångmelodier», och hans förmaningar utmynnar i några allmänna synpunkter om vikten av god handledning: ». . . weil sinnreich und ohne Anstoss zu präludiren vielmehr heisst, als treffen, und alles, was einem vorgelegt wird, wegzuspielen, ja, weil es mit Fug der höchste practische Gipffel in der Music genannt werden mag, so ist leicht zu erachten, dass es einen tüchtigen Mann erfordert.»

Även om Mattheson här huvudsakligen anger riktlinjer för nymodig organistpraxis under 1730-talet ger han samtidigt inblick i en ännu levande men dock utdöende tradition. Som framgår av hans resonemang går de ifrågavarande musikformerna mer eller mindre över i varandra och någon detaljerad bestämning varken kan eller bör uppställas. Spontan musikalisk uppfinningsförmåga och solida praktisk-teoretiska kunskaper borgade uppenbarligen tillräckligt för gott resultat.¹⁰

Härav framgår också, att de ansatser som gjorts i nyare tid att precisera terminologin (och söka skapa fasta kategorier på basis av efterhandsrationalisering) endast urartar i godtyckligt schematänkande. Hit hör bl. a. följande termer, vilka återfinnes i ett känt arbete av Hans

⁹ Hamburg 1721; den återopade andra upplagan utgavs under Matthesons överinseende.

¹⁰ Egendomligt nog nämner Mattheson inte Buxtehude i raden av berömda tyska orgelmästare (trots att han i unga år — i Handels sällskap — gjorde Buxtehudes bekantskap); i Der vollkommene Capellmeister omnämns Buxtehude bara en gång: som tonsättare av sju klaversviter som »artigt avbilda planeternas natur och egenskaper» (s. 130; del 2, kap. 4, § 73).

Klotz¹¹ och delvis även förekomma hos Hedar:¹² *Präambelfuge, Variationsfuge, (Barock-)Tockkata, Variantenfuge, Tokkatenfuge, Ricercartockkata, Variantenfugen-Tockkata* och *Tokkaten-Variantenfuge* — i sanning en makalös knappologi!¹³ Var går f. ö. gränsen i dessa fall mellan mer egentliga, genomförda fugor och friare imitations- eller fugatopartier? Och var nämnes de stundom förekommande ostinatopartierna (ciacone) i den eljest så utförliga nya termfloran?¹⁴

Innan vi går vidare kan det vara lämpligt att stanna inför en studie av Otto Gombosi, Zur Vorgeschichte der Tokkate,¹⁵ vari författaren bl. a. söker göra en genetisk skillnad mellan »Praeludium» och »Toccata». Han erinrar om hur den senare termen i äldre tid framför allt knutits till de festliga, ceremoniella fanfarer som utfördes av pukor och bleckblåsinstrument¹⁶ — detta belägges bl. a. genom citat ur olika hovkrönikor från romanska länder (Barcelona 1393; Neapel 1494). I en liknande funktion möter ju termen också i Monteverdis berömda Orfeo-toccata (1607), och då Praetorius ungefär tio år senare ventilerar termen i Syntagma musicum kan man med god vilja i hans formuleringar se en erinran om den ursprungliga betydelsen, även om en ny tid och en ny instrumentalstil föranlett en omvandling av termens innebörd.¹⁷ Slutsatsen i Gombosis resonemang blir, att ett stycke som bär namnet »Toccata» inte ovillkorligen kan uppträda under benämningen »Preludium» — termerna skulle alltså inte vara synonymer utan i stället åsyfta olika karaktärsdrag; i fallet »Toccata» skulle man således ha att göra med en kvarleva från just den festliga improvisationspraxis som gestaltades av *musica alta*, i fallet »Preludium» med en enklare (så att säga vardagligare) form av förspel utan ceremoniell funktion.

Å andra sidan har man bara att konstatera, att termerna »Toccata» och »Preludium» i vissa källor uppträder just som direkta synonymer. Redan så pass tidigt som i Fitzwilliam Virginal Book (omkring 1610) möter man en av Sweelincks kompositioner under dubbelnamnet

¹¹ Ueber die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1934, s. 148—50 et passim.

¹² Hedar, diss., s. 148 ff.

¹³ Mer upplysande är då Klotz' tabellmässiga uppställning (s. 149—50), som ger klarare besked än de svävande termerna.

¹⁴ Se här till Hermann Kellers klara ventilering av problemet (Die Orgelwerke Bachs, Lpz. 1948, bl. a. s. 21 ff.).

¹⁵ Acta Musicologica 6 (1934), s. 49—53.

¹⁶ Dvs. det s. k. stora spelet (*musica alta*). Jfr Bessler, art. *Alta* i MGG. Prof. Moberg har vänligen fäst min uppmärksamhet på att Gombosis etymologiska och semantiska sammanställning med *toccare* (som i det sv. uttrycket »röra trumman») dock har givits redan av Bücken i hans bok *Der heroische Stil in der Oper*, Lpz. 1924, s. 102 f.

¹⁷ Gombosi, a. a. s. 51, med citat från Praetorius.

»Praeludium Toccata»,¹⁸ och i en samling anonyma toccator från slutet av 1600-talet i en Lüneburg-handskrift (K. N. 147) finnes enligt Erich Valentin¹⁹ en rubrik som »Toccata vel praeludium mi Toni»,²⁰

Frågan gäller nu i vad mån detta är relevant för t. ex. Buxtehudes orgelmusik från slutet av 1600-talet — vi har ju ovan sett hur Mattheson under 1730-talet helt nivellerat begreppen och radikalt skurit bort eventuella historiska sammanhang. Om man återknyter till Gombosis åsikter, kan det då bli tänkbart, att den tyska orgelkonsten bevarat en tradition som på andra håll gått förlorad?

Problemet är i och för sig ganska invecklat, eftersom det inte bara gäller att ta hänsyn till rent kronologiska utvecklingsförlopp utan lika mycket till olika parallella fenomen som löper sida vid sida under en och samma tidsålder. I min uppsats »Klangproblem i 1600—1700-talens orgelkonst»²¹ sökte jag påvisa några konsekvenser av olika orgelpraxis och olika dispositions/registreringsprinciper i ett par typiska »nationella skolor». Jag skulle här vilja anknyta till detta resonemang och samtidigt erinra om det påtagliga inflytandet från exempelvis venetiansk flerkörighetsteknik på tysk musik i början av 1600-talet. Man vet ju hur Schütz på sin tid förmedlade traditionen från Adrian Willaert och Giovanni Gabrieli och hur Praetorius på titelbladen till *Musae Sioniae* och *Theatrum Instrumentorum* gett en både praktisk och allegorisk framställning av flerkörigt musicerande. Det är också känt att de allra flesta tyska 1600-talsorglar, t. ex. de stora nordtyska Schnitger-orglarna från 1680-talet, i princip ännu företrädde denna flerkörighetsidé i form av olika klangdifferentierade och stundom också rumsligt åtskilda registergrupper. Ja ännu så sent som 1750 möter man rester av denna princip i t. ex. Josef Gablers då färdigställda mästerverk, klosterorgeln i Weingarten (i sydligaste Tyskland) med dess nästan jesuitiskt hemlig-

¹⁸ Se B. van den Sigtenhorst Meyer, Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale Muziek del 1, Haag 1946, s. 171, med faksimile av kompositionen i fråga.

¹⁹ Die Entwicklung der Tockkata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach), Münster i. Westf. 1930 (ingår i Universitas-Archiv, Musikwissenschaftliche Abteilung). I detta arbete har Valentin inte gjort några försök att rekonstruera en ny terminologi (i stil med den som Klotz skulle lägga fram fyra år senare). Även om detta ur många synpunkter är att föredraga framför en ansträngd och godtycklig termflora, kan man samtidigt rikta viss kritik mot Valentins sätt att redogöra för musikaliska förlopp; hans verkbeskrivningar blir ofta oklara (jfr t. ex. den nästan intetsägande utläggningen kring ett stycke av Nicolaus Bruhns, som till yttermera visso ej blivit presenterat så att man överhuvudtaget vet, vilken komposition som avses!) och trots den relativt rika anhopningen av material ger boken ej alltid önskat utbyte.

²⁰ Det kan ifrågasättas huruvida Valentin tolkat denna titel rätt. Stycket står enligt hans beskrivning i d-moll, och uttrycket »mi toni» kan ev. tolkas som en fel-läsning av »III toni» e. d.

²¹ STM 32 (1950), s. 103 ff.

hetsfulla reliefer och klangperspektiv.²² Och även om det flerköriga tänkesättet måhända drevs till mer schematiska kontrastverkningar längre norrut, under det att man längre söderut snarare lät de olika växel-spelande grupperna fungera nära nog perspektivbildande som klangberikande komplementköror till varandra och som harmoniska, accessoriskt förstärkande *ripieni-concertini* i motsatsspel eller samverkan, kan man utan vidare konstatera, att senrenässansens nederländska och italienska polychori på ett mycket effektivt sätt konserverats inom tysk orgelkonst.

Vi kan gå ett steg vidare genom att återknyta till skolexemplet med början av Monteverdis »Orfeo», som ju bygger på en kontrastverkan mellan två klanggrupper i olika funktioner: *musica alta* för de festliga fanfarerna i introduktionstoccatan, *musica bassa* för den egentliga spelöppningen. Överfört till orgelns klangvärld innebär detta ett kontrastspel mellan huvudverkets *organo pleno* och ryggpositivets *organo electo*²³ eller — för den franska barockorgelns vidkommande — mellan *Plein Jeu* (eller *Grand Jeu*) och de mer transparenta klangerna på *Positif*. Här gäller det f. ö. att observera en markant skillnad mellan *Grand Jeu* och *Plein Jeu* eftersom mycket talar för, att vi i det förra fallet inte har att göra med något annat än en kvarleva av *musica alta* — obs. f. ö. den direkta språkliga överensstämmelsen.²⁴

I min nämnda studie om orgelns klangproblem citerades bl. a. en begreppsdistinktion som uppställts av Wilibald Gurlitt,²⁵ där denne på ett mycket klart och principiellt sätt diskuterar trenne olika registreringsmetoder: registerfärger med absolut egenvärde (som sinnlighets-

²² Naturligtvis med andra dynamiska funktioner än i t. ex. en schnitgerorgel!

²³ Jfr E. K. Rössler, Klangfunktion und Registrierung, Kassel 1952. Även förf. i STM 32 (1950).

²⁴ Se den utmärkta distinktionen i François dom Bedos' de Celles *L'art du facteur d'orgue* (Paris 1766—1778, s. 583): för *Plein Jeu* gäller: »Man kopplar positivet till huvudverket och andrager alla principalstämmor i 8', 4'- och 2'-läge, alla öppna 8'-stämmor, alla Gedackter och samtliga mixturen och cimblar. För pedalen andragas Trumpet 8' och Clarin 4' (om dessa stämmor förekommer i mer än ett exemplar andragas samtliga); däremot undvikes labialbasar såvida man inte kan låta en 16'-lingual någon gång ersättas med en labial 16'-stämma. *Plein Jeu* måste behandlas i långsamma och majestätiska tonföljder; täta harmonier med riklig användning av synkoperade och dissonerande förhållningar är särskilt utmärkande för denna registerkombination.»

För *Grand Jeu* meddelar dom Bedos: »Man andrager för huvudmanualen följande register: Kornett, Oktava 4' och samtliga trumpet och clariner. För positivet andragas dess Kornett, Prestant, Trumpet, Clarin och Krumhorn; de sistnämnda registren må avvaras, ifall huvudmanualen blott har en trumpet och en clarin. Manualerna unisonkopplas. Pedalen registreras på samma sätt som för *Plein Jeu*.»

²⁵ Ueber Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik (i Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft, Lpz. 1926).

värde eller självändamål), registerfärger med strukturvärde (för att plastiskt och adekvat återge musikverkens strukturförlopp, deras formella uppbyggnad eller harmonisk/polyfona skeende) och slutligen registerfärger med symbolvärde (för att anknyta till utommusikaliska förlopp av själslig, kosmisk, metafysisk, kultisk eller allmänt religiös art). Som jag påvisade i STM 1950 finner man inom den franska orgeltraditionen (åtminstone fram till och med dom Bedos' samtid) åtskilliga särdrag som gör det naturligt att arbeta med registerfärgernas absoluta egenvärden,²⁶ under det att man i (det protestantiska) Tyskland vid samma tid inte hade behov av sådana i samma utsträckning, eftersom det i stället mera gällde att klarteckna stora strukturförlopp. Det är alltså i första hand fråga om en skillnad mellan två olika repertoarer, deras exponering och funktion. Därför låter sig naturligtvis inte en viss princip utan vidare överflyttas till ett annat sammanhang. Å andra sidan bör vi komma ihåg, att vissa utgångspunkter kan ha varit gemensamma — detta gäller t. ex. en sådan faktor som förhållandet mellan »stort» och »litet spel», dvs. de kanske vanligaste ensemblerkategorierna under åtminstone 1400—1500-talen. Då vi därför inom orgelkonsten (eller annorstädes) möter förkalkade rester av en äldre praxis, är det således befogat att undersöka, i vad mån något ytterligare resultat går att utvinna.

Det är åtminstone alldeles uppenbart, vilken betydelsfull roll som besättnings- och klangfärgsproblemet spelat i äldre musikodling. Man frestas nästan till en jämförelse med den nya seriella och elektroniska musiken, där ju varje formpartikel blir integralt motiverad genom vissa bestämda relationer mellan tonhöjder, klangfärger, dynamik och tidsvärden. Även om naturligtvis själva improvisationsfaktorn var större inom äldre musik än i den typiskt seriella, behöver inte anknytningen sägas vara alltför drastisk. Den äldre musiken har kanske ofta i alltför hög grad analyserats ur begränsad musikteoretisk synvinkel och mestadels uppfattats blott som ett spel av horisontala och vertikala förlopp, polyfona principer kontra homofona. Detta har kanske onödigtvis låst fast t. ex. Bachs musik i ensidiga diskussioner om tidlös polyfoni och kinetisk energi. Samtidigt har de praktiska, instrument-idiomatiska synpunkterna mera sällan kommit till behandling — ofta har just idiomatiska problem som spelteknik och klangfärg betraktats som ett slags andrahandsmaterial, under det att de i själva verket många gånger utgjort själva förutsättningen för att ett tonspråk skulle utvecklas just efter den ena eller andra linjen. Resultatet har ofta blivit ett slags falsk objektivism som inte alltid övertygar, eftersom de en

²⁶ Härför talar inte minst en lång rad av dom Bedos' detaljerade föreskrifter för olika klangblandningar, vilka skulle tjäna som ett slags substrat för den franska orgelkonstens typiska karaktärsstycken (såväl i svitform som fristående).

gång självklara möjligheterna till spontan improvisation blivit förbisedd.²⁷ Just därför kan det vara lämpligt att i princip granska den gamla musiken med hänsyn till alla de faktorer som bidrager till att gestalta det klingande konstverket, alltså inte bara notbildens textur utan även instrument- och röstklanger samt därav beroende utförandetekniska problem. Man bör f. ö. lägga märke till att sådana synpunkter mer och mer vunnit beaktande under de senaste åren: det verkar som om man ånyo blivit medveten om att musik är en klingande konst och inte enbart en notbild (och symptomatiskt nog ersättes eller kompletteras t. ex. gamla pålitliga »Gesamtausgaben» och monumenta-utgåvor med mer eller mindre trovärdiga grammofoninspelningar!).

För orgelns del uppstår den viktiga huvudfrågan om registrering. Självfallet är det omöjligt att i detalj föreskriva den i varje enskilt stycke och i varje avsnitt, eftersom ju knappast två orglar ger samma akustiska resultat ens med exakt överensstämmelse i dispositionerna; lokalens beskaffenhet spelar som bekant alltid sin roll i mycket hög grad. Till en början kan man i stället konstatera det spänningsförhållande som E. K. Rössler karakteriserat med termerna »Harmoniestärke» och »Raumlinienstärke» (*Hst* resp. *Rst*).²⁸ Enklart kan innebörden i dessa termer uttryckas så, att kompositioner eller kompositionsavsnitt som är utpräglat vertikalt anlagda fordrar högre *Hst*, de stämsjälvständiga, polyfona satserna högre *Rst*. I princip ernås de olika verkningarna medelst olika mensurprogressioner, varvid — generellt sett — de som ger vidare bas- och trängre diskantmensurer medför ökad *Rst* och vice versa. (Härtill kommer också en rad andra faktorer som rör den enskilda utformningen av varje enskild orgelpipa — mensurerna för uppskarining och labiering, fotöppning, lufttillförsel, intonation etc.)

Då vi — av utrymmesskäl — skall begränsa den följande framställningen till en verkgrupp inom Buxtehudes orgelmusik kan det vara lämpligt att granska den instrumentala och klangliga förutsättningen för denna så som den schematiskt framgår av den stora orgeln i Mariakyrkan, Lübeck,²⁹ där Buxtehude fullgjorde sin manngärning från 1668

²⁷ Jag hänvisar i detta sammanhang till Hugo Distlers analytiska uppsats Johann Sebastian Bachs Dorische Toccata und Fuge (i Musik und Kirche 12, 1940) som trots berömvärd skarpsinnighet uppvisar en egenartad känslökyla — t. ex. vid pläderingen för *non legato*-spel och för en helt affektfri agogik. Där, och i de flesta av Helmut Walchas orgelinspelningar av bachmusik (Archiv-Produktion) har vi väl den krassaste motsatsen till romantikens patetiska uppfattning av Bach — utan att dock någon av motsatserna torde ligga närmare originalet, dvs. pendelns vilopunkt, än den andra!

²⁸ Klangfunktion und Registrierung, Kassel 1952.

²⁹ Verket byggdes av Barthold Hering 1516—18, ombyggdes av Friedrich Stellwagen 1837—41 och om disponerades delvis 1704.

och fram till sin död 1707. Det tremanualiga, femtiofyrostämmiga instrumentet har följande disposition.³⁰

Im Haupt Werck 13 Stimmen

Principal 16'
 Quintadena 16'
 Octava 8'
 Spitz-Flöthe 8'
 Octava 4'
 Hohl-Flöthe 4'
 Nasat 3'
 Rausch Pfeiffen 4 fach (? 2 fach)
 Scharff 4 fach
 Mixtura 15 fach
 Trompeta 16'
 Trompeta 8'
 Zinck 8'
 (= man. II)

Im Rück-Positiv 14 Stimmen

Principal 8'
 Bordun 16'
 Block Flöthe 8'
 Sesquialtera 2 fach
 Hohl-Flöthe 8'
 Quintadena 8'
 Octava 4'
 Spill-Flöthe 2'
 Mixtura 5 fach
 Dulcian 16'
 Baarpfeiffe 8'
 Trichter Regal 8'
 Vox Humana 8'
 Scharff 4—5 fach
 (= man. I)

Neben-Register

1. Tremulant zum Manual Werck
 2. Tremulant zum Pedal
 3. Cymbel Stern
 4. Tamburo
 5. Coppel des Wercks und Rück-Positiv
 6. Coppel des Brustwercks und andern (Haupt Werck)
 7. Sperr-Ventil zum Haupt Werck
 8. Sperr-Ventil zur Brust
 9. Sperr-Ventil zum Rück Positiv
 10. Sperr-Ventil zum Pedal.
- »Dis Werck hat 16 Bälge».

³⁰ Dispositionen citeras efter W. David, Johann Sebastian Bachs Orgeln, Berlin 1951 (utg. med anledning av återöppnandet av Berlins musikinstrumentsamling s. 4.).

In der Brust 12 Stimmen

Principal 8'
 Gedackt 8'
 Octava 4'
 Hohl-Flöthe 4'
 Sesquialtera 2 fach
 Feld-Pfeiffe 2'
 Gemsshorn 2'
 Sifflet 1 $\frac{1}{2}$ '
 Mixtura 8 fach
 Cymbel 3 fach
 Krumbhorn 8'
 Regal 8'

(= man. III)

Im Pedal 15 Stimmen

Gross Principal Bass 32' (ganz im Prospect)
 Sub-Bass 16'
 Octava 8'
 Bauer-Flöthe 2'
 Mixtura 6 fach
 Gross Posaune 32'
 Posaun 16'
 Trompeta 8'
 Principal (fast ganz im Prospect) 16'
 Gedackt 8'
 Octava 4'
 Nachthorn 2'
 Dulcian 16'
 Krumbhorn 8'
 Cornet 2'

(För ett par andra liknande dispositioner, se STM 1950, s. 119 ff.)

Jag har i STM 1950 sökt skissera de troliga klangproportionerna i denna orgeltyp med dess karakteristiska klangfält PLENO — ELECTO — VARIANO.³¹ Det är ganska sannolikt, att dessa klangfält speglas i den musik som uppstod kring instrumentet, och vad beträffar de talrika rörverken och mixturerna är det inte omöjligt, att de fungerat som ett slags *musica alta*, åtminstone i huvudverket, vars femtonkoriga mixtur, trumpeter och zink ger en mycket särpräglad återklang av det stora spelets heroiska fanfarer, inte minst i förening med det tidstypiska biregistret Tamburo.³²

Bland de dominerande registren i de tre manualverken uppträder pleno, electo och variano mest utpräglat på resp. huvudverk, ryggpositiv och bröstverk (detta är åtminstone den troliga historisk-genetiska fördelningen, även om electo- och variano-register förekommer också på andra manualer).³³ Härur kan också uppstå vissa grupperingar, varvid man t. ex. kan tänka sig klangföljden pleno-electo-variano-electo-pleno eller modifieringar av denna ordning inom ramen för en »bågformad» symmetri. Denna tanke på bågform i musikalisk-klangliga sammanhang är ju f. ö. ingen nyhet — och för kyrkomusikens vidkommande ligger dessutom en jämförelse med den arkitektoniska symmetrin i en gotisk kyrkobyggnad nära till hands.

Studerar man Buxtehudes orgelmusik i detta sammanhang finner man, att de fria satserna (preludier, toccator) ofta uppvisar en inre struktur som med hänsyn till faktur och idiomatik ganska lätt kan samordnas med den här skisserade klanguppbyggnaden. Visserligen märker man, att inte alla kompositioner följer schemat i detalj — det uppstår t. ex. i vissa fall ett slags »elliptisk» formbyggnad, där någon av sektionerna uppträder rudimentärt eller som ett slags interpolering i en annan. Detta försvårar givetvis själva analysen, främst i de fall där man inte kan dra en absolut entydig gräns mellan olika formsektioner.

Man måste dock vid alla analyser av denna art i första hand räkna med statistiska formkriterier. Det är av vissa skäl omöjligt att ge en absolut entydig formanalys i varje enskilt fall. Detta sammanhänger med att vi inte kan vara fullt säkra på, om vårt analysmaterial verkligen är till alla delar autentiskt: eftersom ingen originalhandskrift synes vara bevarad, förligger alltid risk för att en avskrivare meddelar en avviken- de eller korrumperad version (även om detta dock mer bör gälla detaljer

³¹ Se även Rösslers nyss angivna arbete, där termerna först lanserades.

³² Jfr i detta sammanhang Valentins sammankoppling (a. a. s. 68) av J. K. F. Fischers toccata-typ — och dess funktion — med den franska uvertyren, något som tydligen tenderar till Gombosis hypotes fyra år senare i Acta Musicologica 1934.

³³ Själva principresonemanget för denna uppdelning ges i STM 1950.



Notexempel 1: Buxtehude, *Praeludium ex Gb* (Hedar II: 24).

än helheter). Ytterligare kommer härtill att vi visserligen med någon sannolikhet kan säga att det ena eller andra avsnittet bör hänföra sig till en viss klangkategori, men inte alltid förmår bestämma den exakta snittpunkten mellan olika sektioner — härtill kommer ju också möjligheterna till flytande övergångar utan cesurbildande pauser.

Detta senare problem gäller t. ex. i vissa slutsektioner, där ett polyfont skeende gradvis luckras upp i ett mer homofont eller figurativt skeende utan att man dock kan bestämma en exakt gränspunkt. Så är t. ex. fallet med den välkända »Preludium och Fuga g-moll» (Hedar II: 24), som av senare forskare hänförs till den fingerade formkategorin »Toccatavariantfuga», där det avslutande pleno-avsnittet med största sannolikhet börjar i takt 151 som ett slags flygande start ur det närmast föregående electopartiet. På så sätt finner man en logisk, symmetriskt bågförmig uppbyggnad av verket enligt schemat A B C D (= B) E (= A), vilket direkt anknyter till det ovan uppställda klangschemat pleno-electo-variano-electo-pleno.³⁴ Se notexempel 1. Motiveringen till just den här förutsatta klangväxlingen ligger bl. a. i klanggruppernas särprägel: ett homofont, rytmiskt markerat eller passagerikt avsnitt fordrar som regel en högre grad av *Hst* och bör alltså främst exponeras med pleno, stundom även variano; de fugerade, canzonamässiga partierna blir däremot bäst återgivna med högre *Rlst*, dvs. i första hand

³⁴ Jfr min artikel Buxtehudes orgelmusik i noter och toner (Musikrevy 12, 1957, nr 1, s. 25 f.).



Notexempel 2: Buxtehude, *Praeludium fissa-moll* (Hedar II: 13).

electo, och de ofta förekommande mellansatserna, vilka som regel uppvisar en högst fantasirik och recitativisk struktur, synes bäst motsvaras av varianoregistrens färgrika klangspel. Naturligtvis uppstår i många fall svårighet att konstatera rätt avvägning mellan form- och klanggivning; ofta kan man emellertid få bilden klarare, om en sektion underdelas i flera, något som t. ex. gäller formproblemet i Buxtehudes fissa-moll- och E-dur- »preludier» eller Nicolaus Bruhns' G-dur- och stora e-moll-preludium. Både fissa-moll- och E-dur-kompositionerna (Hedar II: 13 och 14) erbjuder intressanta formlösningar, något som särskilt gäller fissa-moll-stycket, vars fantasirika tonspråk utvecklas i ett ganska egenartat förlopp. Verket kan i stort sett indelas i tre huvudavsnitt av

Notexempel 3: Buxtehude, *Praeludium* E-dur (Hedar II: 14).

vilka det första i sin tur kan delas i tre, det andra i två och det tredje återigen i tre underavdelningar, vilket ger schemat:

A	B	C
a b c	a b	a b c

(se notexempel 2). På samma sätt kan de sju avsnitten i E-dur-kompositionen disponeras enligt följande:

A	B	C	D	E	F
					a b

(se notexempel 3). Nu hör visserligen denna komposition till de mest komplicerade, eftersom de olika avsnitten nästan genomgående synes

Notexempel 4: Buxtehude, *Praeludium in C Pedaliter* (Hedar II: 1).

förhålla sig som led i en ständig växling mellan en figurerad (homofon) försats och en anslutande imitationssats, men detta är f. ö. ganska vanligt i många andra kompositioner av denna art. Enligt ovanstående schema skulle sektionerna A, C och F utgöra pleno-partier, D ett variano- samt B och E mer typiska electo-avsnitt (varvid E jämte D samtidigt bildar en kontrasterande dubbeltavla ungefär i verkets mitt). Vad beträffar gränsen mellan Fa och Fb kan den bestå i en lätt registreringsändring så att Fb får en mer definitivt avslutande prägel. Visserligen är Fb till sin struktur genomgående en imitationssats — dess homofona tendens ger den dock i första hand prägel av pleno-stycke, och vi bör dessutom räkna med det välkända faktum, att ett fugato av denna art innebär en väsentlig och effektiv slutstegring.

Går vi så till Buxtehudes stora »Preludium, Fuga och Ciacona» C-dur (Hedar II: 1) — som i källmaterialet endast bär titeln »Praeludium in C Pedaliter di D. Buxtehude»⁸⁵ — påträffas följande uppbyggnad:

⁸⁵ I revisionsberättelsen till sin samlingsutgåva ger Spitta följande kommentar till detta stycke och dess titel: »Nach einer zu Buxtehudes Zeit bei mehrsätzigen.

Notexempel 5: Buxtehude, *Praeludium ex E: b* (Hedar II: 9).

A C
a b c B a b(ciacona) c

(se notexempel 4).

Vid en granskning av några andra liknande Buxtehude-kompositioner finner man en påtaglig övervikt för sådana mer komplicerade formbyggnader på bekostnad av de enklare »Preludium och Fuga»

Compositionen verbreiteten Praxis ist dieses Stück von seinem Anfangstheile her benannt. In Wirklichkeit enthält es ausser einem Präludium nicht nur eine Fuge, sondern auch eine Ciacone. Letztere ist jedoch über ein Thema gebaut, welches aus demjenigen der Fuge entwickelt ist, daher der Titel 'Praeludium und Fuga' angemessener erschien, als 'Praeludium, Fuga und Ciacona'. Dieser hätte der Ciacone eine selbständige Bedeutung beigelegt, während sie die Fuge nur krönt und mit ihr zusammen dem Präludium gegenüber eine Einheit bildet.» Man frågar sig dock, om inte Spitta — genom påverkan från Bachs tvåsatsiga kompositioner — fallit offer för en viss överskattning av fugans betydelse på bekostnad av andra formkategorier; dessutom följer ju verket en helt annan linje än vad som kan kallas »Preludium och Fuga».

liknande sammanställningar.³⁶ Av speciellt intresse är också *Praeludium ex E: b* (Hedar II: 9, där benämnd med schablontiteln »Praeludium und Fuga»). Man har anledning att en smula närmare uppehålla sig vid detta verk. Strukturellt sett består det av 7 klart profilerade sektioner med gränser vid takterna 17, 45, 47, 101, 113 och 150 (se notexempel 5). Enligt en utbredd åsikt skulle då det fugerade parti som börjar vid takt 17 vara att betrakta som den egentliga fugan, något som kan förklaras av att det i alla handskrifter förekommer överskriften *Fuga* vid början av detta parti.³⁷ Frågan är emellertid, om inte detta avsnitt endast bör tolkas som ett centralparti i en tredelad inledningssats, vilken (inklusive en avslutande kadens) sträcker sig fram till takt 47. Där, vid takt 47, når vi nämligen en så markant hjärtpunkt i kompositionen, att man utan tvekan måste betrakta just detta som verkets arkitektoniska centralparti. Detta framgår redan av den karakteristiska kromatiska temabildningen, som med sin affektladdade karaktär saknar kontakt med såväl föregående som efterföljande skeende och helt bär prägeln av elegiskt lamento. Jämför detta med den första »fugan», som ju egentligen blott är en polyfon fortspinning på de 16 fristämmiga inledningstakterna. Därtill föreligger intet tematiskt eller strukturellt samband mellan de båda avsnitten, varför »lamento-fugan» ej kan betraktas som variant till »fuga 1». Ett helt nytt moment inträder i och med takt 101: ett dramatiskt recitativ, som bildar en skarp kontrast mot det föregående linjespelet. Detta nya avsnitt synes också utgöra första ledet i en tredelad slutsats, vars centrala parti är en fugerad gigue (i markant 12/8-rytm) och vars avslutning omfattar 3½ kadenserande takter (halva takten 150 t. o. m. den sista, takt 153). Hela detta slutavsnitt — recitativ/gigue/kadens — bildar en i sig sluten enhet, som helt och hållet kontrasterar mot det föregående men idémässigt anknyter till den tredelade inledningssatsen (fram till takt 47). Granskar man så hela kompositionen befinner man det, att de sju nämnda avsnitten grupperar sig enligt följande schema:

A B C
a b(»Fuga») c(kadens) a b(Fuga) a(recitativ) b(gigue) c(kadens).

Registreringsmässigt kan man tänka sig endera en klar tredelning enligt ordningsföljden Pleno-Electo-Pleno (för huvudsektionerna A, B och C), eventuellt med vissa modifikationer i form av inskjutna resp. andragna register vid Ab och Cc. En annan möjlighet är att låta Ac och Ca exponeras av varianoklanger, något som skulle ge ordningsföljden Pleno-Variano-Electo-Variano-Pleno, varvid Pleno-partierna Ab och Cb

³⁶ Hos Buxtehude möter de senare strängt taget endast i *Preludium* F-dur och *con pedale* F-dur och *Toccata manual*. G-dur (Hedar II: 16, 18 och 27).

³⁷ Spitta, a. a. s. XII.

Översikt över kompositionstilar och formbildningar i *Buxtehudes s. k. »Preludier och Fugor» och Toccat.*

Nr i Hedar II	Tonart	Titel ¹	Formstruktur (siffrorna anger taktens nummer) ²
1	C	»Präludium, Fuga und Ciaccona» (<i>Praeludium in C Pedaliter</i>)	A B C a b c a b (= Ciaccona) c 12 22 36 68 75 99
2	C	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium</i>)	B A a b c C (gigue); verket är ev. ofullständigt ³ 13 45 55 66
3	C	»Fuga» (<i>Fuga</i>)	ensatsig fuga med fristämmig arpeggierande kadens (Ev. är verket ett fragment från en större komposition ⁴)
4	a	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium?</i>)	A B $\left(\begin{smallmatrix} B \\ = a b c \end{smallmatrix} \right)$ C 21 64 67 105
5	a	»Präludium und Fuga» (<i>Praeambulum</i>)	B C A a b C 24 60 78
6	a-fryg.	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium</i>)	B C A a b C 18 44 71

¹ Den av Hedar angivna titeln inom citationstecken; källmaterialets (enl. Hedar, diss., och Spitta, a. a.) kursiverad inom parentes.

² A $\left(\begin{smallmatrix} A \\ a \end{smallmatrix} \right)$ är alltid = takt 1.

³ Se Hedar, diss., s. 177 med hänvisning till synpunkter av Finn Videre.

⁴ Se Hedar, diss., s. 180—81.

Nr i Hedar II	Tonart	Titel	Formstruktur (siffrorna anger taktens nummer)
7	G	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium ex G$\sharp$</i>)	A $\left(\begin{smallmatrix} A \\ = a b \end{smallmatrix} \right)$ B C 15 26 66 (fr. o. m. sista tre 16-delarna)
8	G	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium manualit.</i>)	B A a b c C 16 51 57 140
9	e	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium ex E:b</i>)	A a b (»Fuga») c (kadens) B (Fuga) C 17 45 47 101 113 150
10	e	»Präludium und Fuga» (?)	B A a b c C 23 51 57 93
11	D	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium ex D$\sharp$</i>)	A B C D C ₁ D ₁ 21 62 70 87 95
12 a	A	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium a cis con pedale</i>)	A B C D (troligen ofullständig) 24 63 76
12 b	A	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium</i>)	A a b B C (ofullständig komposition) 22 58 99
13	fiss	»Präludium und Fuga» (?)	A a b c a b a b c C 14 27 29 50 78 91 128

Nr i Hedars II	Tonart	Titel	Formstruktur (siffrorna anger taktens nummer)
14	E	»Präludium und Fuga» (?)	A B C D E F a b 13 51 60 75 87 91
15	F	»Präludium und Fuga» (?)	A (a b c) B C (= kadens) 15 28 40 123
16	F	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium</i>)	A B 18
17	F	»Toccata» (?)	improvisatorisk och rapsodisk uppbyggnad med flera interpolerande sektioner, varvid man dock kan urskilja: A C a b c B a b a ₁ b ₁ a ₂ b ₂ a ₃ c a ₄ D 12 28 32 55 64/65 70 73 77 80 82 90 103 113 (sista 32-dels- kedjan)
18	F	»Toccata und Fuga» (<i>Toccata con pedale</i>)	A B 38
19	d	»Präludium und Fuga» (?)	A B C B ₁ D a b a b 19/20 45 55 64/65 102
20	d	»Toccata» (<i>Toccata . . . ex D ped 1684</i>)	A B C D a b E 20 28 54 63 98 113

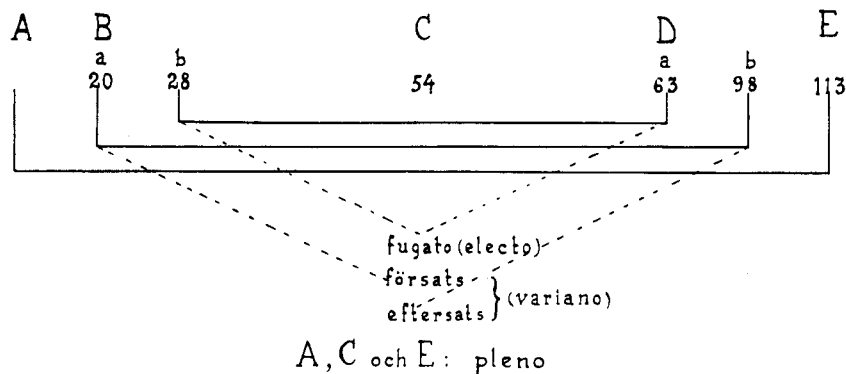
Nr i Hedars II	Tonart	Titel	Formstruktur (siffrorna anger taktens nummer)
21	B	»Präludium» (<i>Praeludium</i>)	ofullständig komposition
22	g	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium</i>)	A B C a b C (ciacona) a b c a b 11 17 21 58 113
23	g	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium con ped.</i>)	A B C D (B ₁) E (B ₂) ^s 16 64 74 90
24	g	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium ex G b</i>)	A B C D E 21 55 78 151
25	g	»Präludium und Fuga» (<i>Praeludium ex G:B</i>)	A a b c B C D E 10 33 44 87 113 147
26	G	»Toccata» (<i>Toccata ex Gb</i>)	A B (= fugato med direkt anknyttande fortspinnings fram till slutet) 38
27	G	»Toccata» (<i>Toccata Manual.</i>)	A B (= fuga + fortspinning; ev. = B C) 20 20 44

^s B, D (=B₁) och E(= B₂) är visserligen tematiskt starkt besläktade; de olika satskaraktärerna gör dock, att E(= B₂) snarast bör betraktas som pleno-parti liksom A (och ev. även C); B och D(= B₁) blir i så fall electro-präglade.

skulle vara svagare registrerade än Aa och Cc.³⁸ Under alla förhållanden synes en uppläggning av denna art väl stämma överens med verkets inre uppbyggnad och karaktär.³⁹

Går vi så till en annan komposition i samma tonart (Hedar II: 10) blir förhållandet detsamma, dvs. man konstaterar utan vidare en klart bågformad struktur, där tre homofona eller fristämmiga avsnitt interfolieras av tvenne fugerade (vilka f. ö. är uppbyggda över närbesläktade temaformler). En tänkbar klanguppbyggnad ter sig så: Pleno-Electo-Pleno (alternativt Variano)-Electo-Pleno.

En motsvarande analys av d-moll-toccaten (Hedar II: 20) ger följande grafiska schema (siffrorna anger taktnummer):



Ett närmare studium av samtliga kompositioner i Hedar II ger vid handen, att strukturbildningar av denna art närmast är att betrakta som ett typiskt invariansfenomen i Buxtehudes s. k. »preludier och fugor». Av utrymmesskäl kan jag här ej göra fler kommenterade analyser utan hänvisar till den tabellariska översikten s. 106 ff., som lämpligen bör studeras i direkt anslutning till nottexterna. Jag upprepar, att mina försök till sektionsbeteckningar och gränsdragningar givetvis kan diskuteras — däremot tror jag knappast att eventuell kritik på enskilda punkter skulle drabba resonemanget som sådant.

Även om det här endast rör sig om en arbetshypotes för att söka nå fram till en adekvat klangbild för olika satser torde redan det här sagda ge läsaren en idé om den princip som sannolikt ligger till grund för detta slags musik. Det rör sig nämligen om en latent kiastisk form,

³⁸ Jag utgår här från min hypotes i STM 1950, att Pleno bör omfatta såväl labial- som lingualstämmor och således ej bör vara a priori liktydigt med »labial-pleno».

³⁹ Man kan i detta sammanhang erinra sig John Fernströms våldsamt utsvävande exeges kring detta verk (Dietrich Orgemester, Lund 1937, s. 113 ff.).

som i detta fall direkt springer fram ur instrumentets resurser. Då den kiastiska principen, som eftersträvar bågformig symmetri, ingalunda varit främmande för de gamla mästarna,⁴⁰ är det inte heller ur vägen, om vi tänker oss den tillämpad i ovannämnda sammanhang. Ja, det faller sig nästan naturligt att finna den i samband med orgeln, vars hela konstruktion i äldre tid erinrar om bågformens idé. Tänk bara på den normala grupperingen av piporna på pipstockarna (även om denna väl främst gjordes av akustiska skäl)! Det kiastiska schemat utgör ryggraden i överraskande många kompositioner och skymtar vanligtvis i bakgrunden, hur komplicerade och förgrenade de olika sektionerna än är. I varje fall är det fullt klart, att en enkel, tvåsatsig »Preludium och Fuga»-komposition endast föreligger i ett par tre fall.

Jag är väl medveten om att en praktisk tillämpning av denna teori kan stöta på svårigheter, främst med hänsyn till de ovannämnda gränsdragningarna (som försvåras både av interpoleringar och fortspinningar), men även i fråga om spørgsmålet, huruvida en gränsdragning verkligen är nödvändig i ett visst sammanhang. I många fall kan man ledas av den harmoniska logiken i ett verk (som kan ge klara snittpunkter, t. ex. i g-moll-preludiet, Hedar II: 24), i andra fall gör den stora anhopningen av korta, mosaikartade partier (F-durtoccaten, Hedar II: 17) ett nästan rapsodiskt och förbryllande intryck; sannolikt kan man där tänka sig, att en serie korta, inflickande sektioner fungerat som varandra svarande ripieno-concertinomoment i en stiliserad flerkörighet, där olika fragment kastas mot och från varandra i ett slags antifoniskt växelspel. Eller vi kan i vissa fall orientera oss efter den harmoniska djärvheten i ett kontrasterande avsnitt, något som i regel gäller ett eller annat mittparti, vilket alltså bör återges med kontrasterande klangfärger.

Slutligen är det något väsentligt, att frågan om registrering och klangåtergivning inte bör betraktas som en instrumentering i andra hand av ett klavérustrag. Det råder med största sannolikhet ett mycket intimt och organiskt samband mellan not- och klangbild i denna tonkonst. Redan tanken, att det ju först och främst rör sig om praktisk musikodling och konkreta klangfaktorer (och inte en spekulativ skrivbordsanalys) gör hela ämnet betydligt mer levande, än om det utslutande skulle granskas som en samling notbilder. Vi har tillräckligt många bevarade bevis på, vilken betydelsefull faktor den levande klangen varit i äldre musik, nästan mera reell och gripbar än den skulle bli senare, när klangmomentet fick spela en underordnad roll till förmån för andra fenomen som melodi, harmoni och rytm.⁴¹ Vad själva form-

⁴⁰ Jfr C.-A. Moberg, Bachs passioner och Höga mässa, Sthlm 1949, och Till frågan om kiastisk form (i STM 1950).

⁴¹ Det är ju f. ö. ett känt faktum, att klangen åter börjat erövra en nyckelposition som strukturbärare i den nya musik som inleddes med Schönberg och Webern.

problemet beträffar finner vi i den orgelmusik som skapades av Buxtehude och hans samtida *ytterst sällan den dualistiska satsform preludium och fuga*, som är så vanlig hos Bach, och knappast heller det slags rapsodiska förform därtill som sentida forskare så gärna velat konstatera, utan som regel en ganska utpräglad och helt självständig kiastisk formtyp, vilken hitintills, mig veterligt, aldrig blivit närmare karakteriserad.⁴²

Det säger sig självt, att namngivningen därvidlag är av underordnad betydelse. Kompositionerna kan gott och väl gå under de enkla beteckningarna Preludium och Toccata varvid man t. ex. enligt Gombosis förslag kan tolka de toccata-betitlade satserna som mer festpräglade än de övriga — detta gäller t. ex. Buxtehudes virtuosa F-dur- och d-moll-toccator (Hedder II: 17 och 20) med deras improvisatoriska fanfarer, vilka direkt erinrar om ett stiliserat *alta*-spel med orgelmanualens trumpet, klariner och mixturer. Härtill kommer, att vi ju inte säkert vet ifall »Preludium» här överhuvudtaget skall uppfattas som en försats till en fuga e. d. — möjligen rör det sig om en kvarleva av den preludietyp som under tidigare århundraden intonerade en motett eller något annat körverk med liturgisk funktion.

Det förefaller knappast motiverat med en ny komplicerad terminologi för att klargöra förloppen i ovan nämnda verk, allra minst om systematiken bygger på en rad begrepp som täcker varken sak eller innehåll på ett fullt övertygande sätt. Nödvändigt är blott, att den musiker som skall gestalta musiken i fråga har känsla för de latent strukturförloppen och respekterar förhållandena mellan klang- och formvärld. Har han uppfyllt dessa fordringar, har han också möjlighet att åter skapa det länge glömda skeendet.

ZUSAMMENFASSUNG

Eine nähere Untersuchung der „freien“ Orgelwerke Buxtehudes hat zunächst gezeigt, dass die gewöhnliche Bezeichnung „Präludium und Fuge“ in diesem Zusammenhang wenig zweckmässig ist. Nur selten finden sich bei ihm Sätze, die mit der ausgeprägten dualistischen Satzform, die vor allem durch Bach klassisch wurde, formal gleichzustellen wären.

Vielmehr kann man von einer symmetrisch-chiastischen Bogenform sprechen, die sehr oft in einer deutlichen Gliederung A-B-A oder A-B-C-B-A zu erkennen ist. Es scheint angebracht, diese Tatsache mit der architektonischen Symmetrie in Verbindung zu setzen, die die deutsche Orgelkunst des Barock charakterisiert, vor allem in der Klangdisposition Pleno-Electo-Variano (die von E. K. Rössler formuliert und von mir in STM 1950 diskutiert wurde).

⁴² Problemet har vidrörts och skisserats av Hermann Keller (Die Orgelwerke Bachs, Lpz. 1948).

Aus unserer Formanalyse der Tokkaten und „Präludien und Fugen“ Buxtehudes ergibt sich also, dass die kompositorische Faktur mit der Klangwelt der deutschen Barockorgel intim verbunden ist (besonders mit derjenigen im nördlichen Gebiet), sowohl in der *makro-* als in der *mikro-*Entwicklung (z. B. Grossform bzw. Spielfiguren).

Es ist nicht nötig, solche neuen terminologischen Konstruktionen zu machen, wie dies in den letzten Jahrzehnten geschah, nicht nur weil solche Termen historisch nie berechtigt sind, sondern auch weil sie zu keiner befriedigenden Systematik führen. Notwendig ist nur, dass die latenten Strukturverhältnisse im musikalischen Satz vom Interpret genau beobachtet werden und dass seine Sensibilität für die Wechselbeziehungen zwischen Notation und lebendigem Klangraum stets wach ist.