

STM 1950

Klangproblem i 1600—1700-talens orgelkonst

*Om barockens registreringsprinciper med särskild hänsyn till
Bachs sista orgelkompositioner*

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 musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

KLANGPROBLEM I 1600—1700-TALENS ORGELKONST

OM BAROCKENS REGISTRERINGSPRINCIPER MED
SÄRSKILD HÄNSYN TILL BACHS SISTA
ORGELKOMPOSITIONER

AV BENGT HAMBREÛS

INTERPRETATIONSPROBLEMET i barocktidens — speciellt Bachs — orgelmusik blev från och med 1920-talet synnerligen aktuellt. Genom återupptäckten av ofta starkt fördärvade barockorglar och genom intensiva studier i de gamla orgelbyggarnas intonations- och mensureringsprinciper kunde den lavinartat sig utbredande »orgelrörelsen» med ett slag avföra de tyska högromantiska tolkningsprinciperna från dagordningen¹. Samtidigt åstadkoms en kraftig omvärdering av den elsassisk-franska skolans uppfattning, denna närmast företrädd av Emile Rupp och Albert Schweitzer. Dessa hyllade i hänfödda ordalag den franska firman Cavaillé-Coll & Mutins orglar, vilka upphöjdes till rang och värdighet av den enda tänkbara bachorgeln. Att denna åsikt ej längre kan anses vara hållbar torde framgå av det följande. Den nya forskningens syn på Schweitzers insats framgår kanske bäst av ett uttalande av Kurt Wolfgang Senn²: »Schweitzer lasse ich als 'Anreger' und Pionier gerne gelten, aber nicht darüber hinaus. Er ist im Grunde eben doch ganz der alten Generation zugehörig, mit all seinen romanisierenden Ansichten.» Den teori som framlägges i denna studie har sitt upphov i den ortodoxa orgelrörelsen; åtskilliga uppfattningar ha dock tillspetsats eller modifierats efter omständigheterna.

Vad som bl. a. har gett fritt spelrum åt diverse vidlyftiga hypoteser och rent av hugskott är ett för barocktidens germanska orgelmusik särskilt betydelsefullt faktum: i motsats till den samtidiga franska saknas i

¹ Ett tidstypiskt dokument utgör det av Karl Straube 1913 separat nyutgivna (och kommenterade) andra bandet i petersupplagan av Bachs samlade orgelverk. På likartat sätt gestaltar sig första bandet av Straubes samlingsverk »Alte Meister des Orgelspiels» 1904 samt hans utgåva »Choralvorspiele alter Meister» (1907); jfr dock här till de betydligt mera stilrena (av Straube redigerade) »Alte Meister des Orgelspiels, Neue Folge» I—II (1929).

² I ett brev till förf. januari 1949.

den tyska orgellitteraturen registreringsuppgifter; där sådana förekomma användas ofta generaliserande ordalag och en för samtiden välbekant men för oss oftast mer eller mindre främmande terminologi. Hit hör framför allt termen »*pro organo pleno*» som under en anseelig tidsrymd brytt många hjärnor. Begreppet behandlas längre fram i denna uppsats.

Jag har begränsat materialet att endast omfatta Bachs sista fria orgelverk från Leipzig, d. v. s. preludierna och fugorna C-dur (Peters II, 7), c-moll (II, 6), Ess-dur, (III, 1; Clavierübung III), e-moll (II, 9), h-moll (II, 10) samt »Die Kunst der Fuge». En motivering härtill utgör bl. a. det förhållandet, att just dessa verk (t. ex. även de kanoniska variationerna över »Vom Himmel hoch») såtillvida äro de mest problematiska i Bachs produktion med avseende på registreringen som hänsyn måste tagas till dels den utpräglat abstrakt-lineära texturen, dels den tydligt concerto-mässiga gestaltningen med klart avväga ripieno-concertino-artade partier.

Bland dem som varit mig behjälpliga med råd och anvisningar nämner jag här främst docenten, pastor Ernst Karl Rössler (Hohenzell bei Schlüchtern), med vilken jag under mitt besök i Tyskland september 1949 haft förmånen att diskutera en rad aktuella problem i samband med detta mitt arbete; vidare domorganisten Kurt Wolfgang Senn, Bern, som bidragit med värdefulla uppgifter om bl. a. litteratur och uppförandep Praxis.

Rent elementära begrepp förutsätter jag vara bekanta för läsaren; beträffande orgelregistrens systematik hänvisas till den kortfattade uppställningen nedan.

De notexempel som återfinnas i denna uppsats avse endast att belysa vissa karakteristiska episoder, där klangförändring erfordras; de förslag till registrering som därvid lämnats betyda givetvis endast några av de många möjligheter som stå till buds.

FÖRKORTNINGAR

HW	=	Hauptwerk
OW	=	Oberwerk
BW	=	Brustwerk
RP	=	Rückpositiv
Ped	=	Pedal
Org. pl.	=	Organo pleno (jfr avsnitt III)
Pl. s. str.	=	Plenum <i>sensu stricto</i> (endast omfattande Principal, Oktava, Mixtur, Scharff samt ev. trumpetregister): »egentligt plenum»; motsatsen är plenum <i>sensu lato</i> (Pl. s. l.): kollektivbegrepp för samtliga klanggrupper.

Systematisk översikt över de viktigaste av de i detta arbete upptagna registertermerna. (Terminologi i huvudsak efter E. K. Rössler.¹)

PLENO:

a) labialstämmor

1. Enköriga: Contras, Doublette, Flautado, Montre, Oktava, Quintatön 16', Prestant, Principal, Principalkvinta ($2\frac{2}{3}'$), Sedetz (Sedecima), Superoctava.
2. Flerköriga: Fourniture, Llano, Mixtur, Scharf (Scharp, Scherp).

b) lingualstämmor

1. Enköriga: Basun (Posaune), Klarin (Clairon), Singend Kornett (även = variano-lingual), Trumpet (Trompette).
2. Flerköriga: för denna uppsats' vidkommande, jfr den spanska dispositionen sid. 106 ff.

ELECTO¹:

(endast labialstämmor)

1. Enköriga: Blockflöjter, Gedackter, Gemshorn, Koppelflöjt, Lari-got, Nasard, Quintadena 8', 4', 2', Rörflöjter, Sifflöjt, Spets-flöjt, Ters.
2. Flerköriga: Cimbél (jfr nedan), Nasardos.

VARIANO:

a) labialstämmor (»sololabialer»)

1. Enköriga: stråkstämmor; överblåsande flöjter (Querflöte, Traversflöte etc.).
2. Flerköriga: Kornett (= Grand Cornet), Rauschpfeiffe (-quinte); Cimbél (i canto-solo-kombination med t. ex. Principal el. Kvintadena 8' el. 4'²).

b) lingualstämmor

(Enköriga): Bärpfeiffe, Dulcian (Touzyn), Krummhorn (Cromorne), Oboe (Hautbois), Regaler av alla slag, Schallmeyer, Zink, Vox humana.

¹ Termen Electo (av lat. eligere = välja) hänssyftar på möjligheterna att registrera »urvalsmässigt» med stämmorna inom denna grupp, vilka företrädesvis äro vid-mensurerade, t. ex. 8' + 2'; 8' + $1\frac{1}{3}'$; 8' + $2\frac{2}{3}'$ + 1'; 8' + Cimbél etc. Benäm-ningen Variano (av lat. varianus = brokig) syftar på den övertonsrika klangen hos registren i denna grupp (t. ex. de extrema klangfärgerna i en Bärpfeiffe 8' el. Krumhorn 16'). Till Pleno räknas enligt vedertaget bruk principalkörrens stämmor (d. v. s. Principal, Oktava, Kvinta $2\frac{2}{3}'$, Mixtur, Scharff), i förekommande fall ac-cessoriskt förstärkta med trumpet-register. Principiellt må aldrig electo-klangerna blandas med pleno- eller variano- för att undvika syntes av komplementära klang-färger; denna fråga utredes närmare i Ernst Karl Rösslers uppsats »Orgelfragen heute» (Musik und Kirche 1947, H. 3—6; 1948, H. 1—2. Kassel 1947—48).

² Jfr Schlick: »Ein solches Register [Zimbél] lautet zu allen Stimmen wohl». (Spiegel der Orgelmacher, nytryck Mainz 1932, s. 29.)

I. »NATIONELLA KLANGFÄRGER»

Förutom den rent kronologiska frågan om olika tiders klangliga disponering av ett orgelverk uppställer sig en annan som är minst lika viktig: orgelns »nationella klangfärg». I synnerhet under tiden fram till barocken kan man märka en tydlig tendens i olika länder att betona olika register (registergrupper)¹ vilka senare bli av betydelse för högbarockens dispositionskonst. För att i det följande kunna fastställa vissa generaliserande fakta, skola vi till att börja med studera några typiska dispositioner från 1500-talets europeiska orgelkonst. Av utrymmesskäl måste jag tyvärr avstå från notexemplifiering; ur denna skulle nämligen ha framgått den ofta mycket slående överensstämmelsen mellan det särskilda orgelverkets klangliga disposition och not-texturen i vederbörande region.

I: Italiensk disposition (S. Giuseppe, Brescia /1581/)²:

Principale 16'	Decimanona 2 $\frac{2}{3}$ '
Voce umana (discant)	Vigesimasecunda 2'
Octava 8'	Vigesimasexta 1 $\frac{1}{3}$ '
Quintadecima 4'	Vigesimanona 1'
	Trigesimatertia $\frac{2}{3}$ '
	Tridecimasexta $\frac{1}{2}$ '
	Flauto in Quintadecima 4'
	? Flauto in Octava 8'

II: Spansk disposition (»Kejsarorgeln» i katedralen, Toledo /1549/)³:
Samtliga register delade i bas- och diskanthälft (med dubbla andrag).

Undre manualen:

Flautado de 26 (= Principal 16')
Violón de 26 (= Gedackt 16')
Flautado de 13 (= Principal 8')
Octava (4')
Under 1600-talet tillfogades:
Trompeta Real 8'
Clarín de Campana (Fälttrumpet 4')
Clarín Claro (4')
Clarín brillante (2' + 4')
Trompeta magna 16' (discant)

¹ Se Hans Klotz, Ueber die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1934, s. 24 ff. För en framställning av liknande tendenser i modern dispositionsteknik, se Kwasnik, Die Orgel der Neuzeit, Köln 1948; kap. »Völkische Gliederung».

² Citerad efter Jeppesen, Die Italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Köpenhamn 1943, s. 43.

³ Citerad efter Merklin, Aus Spaniens altem Orgelbau, Mainz 1939, s. 10 ff.

Övre manualen:

Flautado de 26 (= Principal 16')
Flautado de 13 (Principal 8')
Violón de 13 (Gedackt 8')
Octava 4'
Octava tapada (Gedackt 4')
Flauta traversa 8' (discant) ¹
Quincena 2'
Docena y Quincena 2 $\frac{2}{3}$ ' + 2'
Nasardos 5 ch
Nasardos 8 ch
Lleno 8 ch
Corneta magna 7—13 ch
Trompeta magna 16' (discant)
Trompeta Real 8'
Bajoncillo 4' (bas) + Clarín 8' (discant)
Violetas 8' (Geigen-Regal)

Pedal:

	dubbel tastatur: framför var och en av de vanliga pedaltangenterna (tastatur II) sitter en rund, c:a 3 cm tjock träplugg (tastatur I) ² .
I	Contras de 52 (32')
	Contras de 26 (16'; prospektregister)
	Contras de 26 (16'; av trä)
	Contras de 13 (8')
	Contras en Octava (4')
II	Contras en quincena (2')
	Contras en 22a (1')
	Contras en Bombardas (16')
	Contras en Clarines (8')
	Clarines en quincena (2')

III: Fransk disposition (förslag av Jean Titelouze /1563—1633/)³:

Grand Orgue (HW)

Montre 16'	(Principal 16')
Bourdon 8'	(Gedackt 8')
Préstant 4'	(Oktava 4')
Flûte 4'	(Gedackt 4')
Nasard 2 $\frac{2}{3}$ '	(Nasat 2 $\frac{2}{3}$)
Doublette 2'	(Oktava 2')
Flûte 2'	(Gedackt 2')
Larigot 1 $\frac{1}{3}$ '	(Sifflöte 1 $\frac{1}{3}$)
Sifflet 1'	(Waldflöte 1')
Fourniture 4 rangs	(Mixtur 4 ch)
Cymbale 3 rangs	(Scharf 3 ch)
Cornet 5 rangs	(Kornett 5 ch)

¹ 2-korig, svävande (jfr ital. Voce umana!).

² Merklin, a. a. s. 11; jfr Frottscher, Geschichte des Orgelspiels, 1935—36, s. 262 ff.

³ Efter Klotz (a. a. s. 59) och Dufourcq, J. S. Bach, le maître de l'orgue, Paris 1948, s. 45. Dispositionen avser orgeln i Saint-Goudard, Rouen, 1632.

Trompette 8' (Trompete 8')
 Clairon 4' (Clarin 4')
 Vox humana 8' (Regal)

Positif (RP)

Montre 8' (Principal 8')
 Prestant 4' (Octava 4')
 Nasat (Nasat 2 $\frac{2}{3}$ ')
 Doublette 2' (Octava 2')
 Fourniture 3 rangs (Mixtur 3 ch)
 Cymbale 2 rangs (Scharf 2 ch)
 Cromorne (Krummhorn 8')

Pédale

Bourdon 8' (Gedackt 8')
 Flûte 4' (Gedackt 4')
 Trompette 8 (Trompete 8')

IV: Nederländsk disposition (Dom-Kerk, Utrecht 1570?)¹:

<i>Groot Manual (HW)</i>	<i>Boven Manuaal (OW)</i>	<i>Rugpositief (RP)</i>
Praestant 16'	Praestant 8'	Praestant 8'
Octava 4'	Holpyp 8'	Quintadeen 8'
Super Octava 2'	Octaav 4'	Octaav 4'
Quint 3'	Fluit 4'	Super Octaav 2'
Mixtuur	Gemshoorn 2'	Fluit 2'
	Flajeolet 1'	Sexquialtra
	Tertiaan (Cymbel)	Mixtuur
	Trompet 8'	Scharp
	Vox humana 8'	Touzyn 8' (Dulcian)
	<i>Pedaal</i>	
	Trompet 8'	
	Touzyn 8'	

Som typexempel på en mer lapidarisk disposition av denna typ må även anföras följande till den av Sweelinck trakterade (mindre) orgeln i Oude-Kerk, Amsterdam.²

<i>«Eerste klavier» (HW)</i>	<i>«Twede klavier» (BW)</i>
Praestant 4'	Gemshoorn 2'
Roerfluit 8'	Tertscimbel
Quintadeen 8'	Schalmei 4'
Superoctaf 2'	
Mixtuur	<i>Pedaal</i>
Scherp	Trompet 8'

¹ Citerad efter Hess, Dispositien der merkwaardigsten Kerk-Orgelen (1774, nytryck Utrecht 1945), vilken meddelar: »Dit Orgel . . . moet naar waarschylykheid over de Twee Honderd Jaaren oud zyn». Dufourcq (a. a.) anför en från denna avvikande disposition, vilken av allt att döma härrör från någon senare ombyggnad. Se följande fotnot.

² Citerad efter B. van den Sigtenhorst Meyer, Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale Muziek, Haag 1946, s. 100. Finnes felaktigt meddelad hos Dufourcq, a. a. s. 31.

V: Sydtysk disposition (S:t Ulrichskirche, Augsburg /1580—1581/)¹:

Manual

Principal 8'
 Flauttwerkh 8'
 Coppelbass 16'
 Octav 4'
 Superoctaf 2'
 Quint
 Mixtur 6 fach
 Zimbelwerkh 2 fach
 Klaines verdeckt 4'
 Busaune

Toppelte quinten

Tremulant, Vogelgesang, »Herbauken».

Pedal:

Principal 8' (Transm.)
 Flauttwerkh 8' (Transm.)
 Coppelbass 16' (Transm.)
 Mixtur 6 ch. (Transm.)
 Busaune (Transm.)
 Principal 16'
 (Ain Flettwerkh 8')
 (Krumhörner oder Schalmeyen)
 (Herley)

VI: Nordtysk disposition (S:t Jacobi, Hamburg; byggd och renoverad av Hans Scherer d. ä. 1588/90 resp. 1605/06)²:

Hauptwerk

Principal 16'
 Quintadena 16'
 Oktave 8'
 Rohrflöte 8'
 Schweizerpfeife 8'
 Rohrflöte 4'
 Rauschpfeife 2 $\frac{2}{3}$ ' + 2'
 Mixtur
 Scharf

Oberwerk

Rohrflöte 8'
 Principal 8'
 Gedacktfloete 4'
 Schweizerpfeife 4'
 Nasat 2 $\frac{2}{3}$ '
 Nachthorn 2'
 Siffloete 1 $\frac{1}{3}$ '
 Klingende Zimbel 3 ch.
 Trompete 8'
 Regal 8'
 Zink (diskant)

Brustwerk (ingen särskild manual utan spelbart från OW)

Quintadena 4'
 Spitzgedackt 4'
 Waldflöte 1'
 Regal 8'

Rückpositiv

Principal 8'
 Gedackt 8'
 Quintadena 8'
 Oktava 4'
 Rohrflöte 4'
 Nasat 2 $\frac{2}{3}$ '
 Nachthorn 2'
 Siffloete 1 $\frac{1}{3}$ '
 Mixtur
 Scharf
 Klingende Zimbel
 Bärpfeife 8'
 Regal 8'
 Krummhorn 8'
 Schalmei 4'

Pedal

Principal 32'
 Oktava 16'
 Subbass 16'
 Oktava 8'
 Oktava 4'
 Spillflöte 4'
 Nachthorn 2'
 Spitzquinte 1 $\frac{1}{3}$ '
 Mixtur
 Scharf

¹ Citerad efter Frotscher, a. a. s. 334.

² Efter Klotz, a. a. s. 74 f.

Zimbel
Posaune 16'
Krummhorn 16'
Trompete 8'
Kornett 2'

Schwebungen (Tremulanter)

Ur det nu meddelade materialet kunna vi utan svårighet utkristallisera några fakta beträffande »nationell klangfärg».

Ett karakteristiskt drag hos de *italienska* orglarna från 1500—1600-talet är enmanualigheten. Pedalklaviaturen är, såvida den överhuvudtaget förekommer, undantagsvis försedd med en egen stämma (i större verk Principal 32'), i övrigt tillämpas »bihangssystemet», d. v. s. manualens bastoner äro spelbara med pedal. Varken rörstämmor eller mixturer tillhöra den italienska typorgeln; flöjtstämmorna kunna knappast spåras längre tillbaka än 1480¹. Den så gott som fullständiga bristen på karaktärstämmor medför, att nomenklaturen på de enhetligt mensurerade principalregistren upprättas serievis (med utgångspunkt från de latinska räkneorden). Hänsyn tages härvid till ifrågavarande verks lägsta registerkor: med 16'-principal som verkets grundstämma har registret Quintadecima 4'-tonhöjd; är utgångsläget 8' blir samma register (Quintadecima) 2'. I sammanhanget kan påpekas, att nyare forskningar givit vid handen, att den s. k. vida italienska principalmensuren, troligtvis beror på en missuppfattning hos vederbörande auktorer.² Jeppesen meddelar i sitt arbete om italiensk orgelmusik att inga entydiga dokument från 1500—1600-talet kunna prestera ett belägg för, att italienarnas principalmensur varit särskilt vid. Joseph Mertin, vilken företagit mätningar i just S. Giuseppe-orgeln, har tvärtom konstaterat att mensuren varit »recht eng»³! I ett ännu opublicerat meddelande, som ställts till mitt förfogande av E. K. Rössler, påpekar denne, att klangskillnaden mellan »nordtysk» och »italiensk» principal beror på skillnad i labieformen. Vidare bör framhållas att »Voce umana» icke (som den franska och tyska »Vox humana») är något rörverk, utan, enligt Joseph Mertin, stämd »in ruhiger Oberschwebung zum Prospektprinzipal».⁴

Ett enligt Merklin m. fl. för de *spanska* orglarna utmärkande drag är en genomgående trång mensurering av labialstämmorna; i förening med lågt vindtryck (c:a 50 mm.) åstadkommes en mycket lätt spelart.

¹ Jeppesen, a. a. s. 45.

² Jfr i detta sammanhang Mattheson angående Schallmeyer-registrets tonhöjd (i Niedt, Musicalische Handleytung II, Hamburg 1721).

³ Jahn, Klotz, Mahrenholz.

⁴ Se Jeppesen, a. a. s. 49, 54.

⁵ Jeppesen, a. a. s. 54.

Intonationen är i allmänhet synnerligen mild med bl. a. mycket låga uppskränningar; detta gäller framför allt mixturerna. Beträffande dessa bör observeras den normala förekomsten av terser: i Corneta magna ingår även en septima $1\frac{1}{4}$.¹ Omöjligt är inte, att den franska Grand Cornet utvecklats efter spansk förebild. (Man torde dock observera, att den spanska Corneta magna repeterar, under det att Grand Cornet är genomgående.) Från 1600-talet härstammar det för de spanska orglarna kanske mest karakteristiska: den påfallande rika uppsättningen med rörverk i även de minsta orglar. Stor omsorg nedlades uppenbarligen på att ge varje register dess speciella karaktär: märk nedermanualens båda 4'-clarini! Under de följande seklen utvecklades rörverksdispositioner till maner: i den praktfulla, helt förgyllda *barock*-orgeln (1755) i samma katedral (Toledo) äro av 36 stämmor 16 rörverksregister, av dem 4 st. koriska (2 à 3 ch); lika märkligt är förhållandet i Toledo-katedralens tredje orgel (1796—97): 10 av huvudmanualens 20 stämmor äro rörverk. Välbekant är den spanska praxis att placera tungstämmor vågrätt utgående från orgelfasaden »so dass die Klänge mit voller Gewalt unmittelbar in den Raum schmettern» (Frotscher).² Då tungorna emellertid voro tunna och breda — d. v. s. övertonsutvecklande — var klangen snarare spröd och grellt smattrande (Merklin) än, som Frotscher tydligen föreställt sig, pompös.

I den *franska* dispositionen bör observeras den för franskt orgelbygge ytterst karakteristiska Cornet 5 ch, sammansatt 8', 4', $2\frac{2}{3}$ ', 2', $1\frac{3}{5}$ '. Ursprungligen var denna korstämma förbehållen solistisk användning, bl. a. som melodiförande register i »Récit de Tierce en Taille». Vittnesbörd härom ha vi ännu så sent som hos Dom Bedos: »Un nombre d'organistes ajoute à ce mélange³ le Grand Cornet, sans s'apercevoir que ce Jeu ôte tout le tranchant & la douceur dans les dessus des Jeux d'Anche». Då stämman under silbermanntiden infogades i den tyska dispositionssystemet, kom den emellertid att tillhöra det ditintills tersfria nordtyska plenum.⁴ Pedalens uppgift är i den franska orgeln under

¹ Frotscher meddelar (a. a. s. 1025) att den första septimstämman synes ha byggts i Dreifaltigkeitsorgel, Berlin, på Kirnbergers initiativ; jfr dock ovan! Först vid sekelskiftet 1800 kom stämman i allmänt bruk i europeiskt orgelbyggeri.

² Dessa prospektungstämmor (»Toledotrumpeter») ha i våra dagar byggts av bl. a. den danska firman Marcussen & son; angående prospektörverkens förekomst i tyska orglar, se Praetorius, Syntagma musicum II, De organographia, Wolfenbüttel 1619; faks. nytryck Kassel 1929, bl. a. s. 201.

³ »L'art du facteur d'orgues» s. 525: »Pour la fugue grave. G[rand] O[rgue] = HW]: le Prestant, toutes les trompettes, & les Clairs; au Positiv, on mettra la trompette, le clairon et le cromorne; les claviers seront ensemble» etc.

⁴ Adlung, Musica Mechanica organoedi (Berlin 1768; faks. nytryck. Kassel 1931), I s. 168; Frotscher a. a. s. 1021 f.

Titelouze-tiden så gott som alltid inskränkt till att med en framträdande tungstämma framhäva tenorstämmans c. f. Basstämman kunde därvid utföras manualiter med 16'-register.¹ Av de i dispositionen förekommande pedalregistren är endast trumpetten självständig, labialregistren 8' och 4' äro transmitterade från HW (Klotz).

Liksom i den franska dispositionen är den *nederländska* orgelns pedal utpräglat c.-f.-klaver. Gentemot den franska Grand Orgue uppvisar emellertid det nederländska HW en renodlad principalkor-klang (med kvintmixturen). Som kontrast till detta labialverk står OW med rörverk och flöjter samt RP (Principal 8' mot HW:s 16'; solo-alikvot: sesquialtera; variano-tungstämma, Dulcian 8' (Touzyn). Observera dubbleringen av 2' i RP: *Flöjt 2'* ingår förmodligen som (vidmensure-rad) beståndsdel i canto solo-kombination med Quindadena 8'. Dispositionen av OW stämmer överhuvudtaget med de typexempel som anföras hos Klotz [: tungstämmor av naturlig, konisk uppsatslängd (Trumpet 8'), vidkoriga register (Holpyp, Fluit, Gemshorn, Flajeolet), trångmensureerat fundamentregister (Prestant 8')]. Verkkontrasten framgår kanske ännu tydligare av den andra citerade nederländska dispositionen (Oude-Kerk, Amsterdam). Här är skillnaden i klang ytterst påtaglig: mot HW:s principal-plenum svarar BW:s rörverks- (variano-)»ple-num» med rörstämma 8', labialregister 4', 1 1/3'.

Den *sydtyska* orgeltypen uppvisar vissa gemensamma drag med den italienska: enmanualighet och föga självständig pedal. Frändskapen med nordtysk orgelstil visar sig främst däri, att den italienska orgelns separata andrag för högre kor i principalpyramiden här ersatts med ett gemensamt: Mixtur 6-fach (repetande ?); detta gäller även Zimbelwerkh 2-fach. Av utomitaliensk härkomst äro vidare rörverken (Bussaune, Krumhörner).

Ojämförligt mycket mera mångsidig² är den *nordtyska* dispositionen med sina 5 verk, fördelade på tre manualer och pedal. Denna klart proportionerade »verkorgeltyp» med kontrastgrupperade klangfält skulle senare bringas till fulländning av Arp Schnitger.³ Från de i viss mån närbesläktade franska och nederländska orglarna (dispositionerna III och IV) skiljer sig den nordtyska framför allt genom pedaldispositionen. Under det att pedalverken i Titelouzes och Sweelincks instrument näs-

¹ Klotz, a. a. s. 67.

² D. v. s. f. n., i den utsträckning man just nu känner till det sydtyska orgelbyggets historia. Ett viktigt — om också ingalunda uttömmande — bidrag till denna fråga är J. U. Sponsels »Orgelhistorie», Nürnberg 1771, vilken i urval nytryckts 1931 (Kassel, utg. av Paul Smets). Även Wörsching, Der Orgelbauer Karl Riepp (1940).

³ Det kan vara av intresse att erinra sig, att just denna orgel exakt 100 år senare ombyggdes och utvidgades av Arp Schnitger. Se disposition nedan s. 119 f.

tan uteslutande voro anlagda för att utmärka tenorstämman i polyfon c. f.-sats,¹ har pedalverket i den nordtyska orgeltypen förlänats den dubbla uppgiften att dels kunna tjäna som cantus firmus-klaver (med möjlighet att föra c.f. i alla lägen från bas till diskant), dels som bas-klaver med manualmässig disposition av bl. a. principal- och fyllnadsstämmor. Synnerligen karakteristisk är även de nordtyska orglarnas artrikedom vad stämmaterialet beträffar: den idealiska proportionen mellan de tre huvudgrupperna pleno, variano, electo är utmärkande för hela den tid i orgelkonsten som brukar gå under namnet Praetorius-tiden. I motsats till vad fallet är i fransk och spansk orgelkonst disponeras företrädesvis *variano*-rörverk (regaler av olika slag).

I *England* synes orgelkonsten aldrig ha nått upp till samma position som i förutnämnda länder. Forskningen har gett vid handen, att orgelmusiken intog en mycket underordnad ställning i landets musikkonst. Under Commonwealth-regimen spolierades med berätt mod åtskilliga instrument² (ett analogt fall är 1500-talets Schweiz!³); Rimbaults nu visserligen till en del förlegade men dock synnerligen intressanta arbete på grundval av arkivforskningar⁴ kan meddela dispositionen endast till *ett* större engelskt orgelverk (tremanualigt; 1688) av starkt franskpåverkad karaktär. Till yttermera visso saknades pedalklaviatur! I sammanhanget skall dock anföras en — visserligen betydligt senare — disposition:

Open Diapason (Metall; fasadregister; 8')
 Stoppad Diapason (Metall i diskanten, trä i basen; 8')
 Principal (Metall; 4')
 Twelfth (Metall; = Quinta 2 2/3')
 Fifteenth (Metall; = Oktava 2')
 Great Tierce (Metall)
 Flute stop (8').

Detta, ett enmanualigt positiv (utan pedal) ansågs av Händel⁵ vara det idealiska instrumentet för återgivandet av hans orgelkonserter. Det är en avsevärd skillnad mellan de ideal som realiseras i den nordtyska dispositionen (VI) och den engelska: den betyder till yttermera visso en förträfflig karakteristik av den olikhet i målsättning som skilde Händel från Bach. Händels mönsterdisposition är inte enbart dikterad av den omständigheten, att de engelska *hemorglarna* undgått förstörelseraseriet: av vissa orsaker att döma var enmanualigheten norm se-

¹ Med starka rötter i dels abstrakt, från vokalmusiken utgående cantus firmus-teknik, dels klaveridiomatisk textur i koloristernas eller virginalisternas stil.

² Se bl. a. Bukofzer, Music in the Baroque Era, New York 1947, s. 191.

³ Se C. A. Moberg, Kyrkomusikens historia, Sthlm 1932, s. 217.

⁴ Edward Rimbault, Early English Organ Builders (London 1864).

⁵ I ett brev till Charles Jennens fr. 1749; citerad efter Frotscher, a. a. s. 823.

dan äldsta tid, och betecknande angives i kompositioner, där två manualer erfordrades: »for the double organ».¹

Som redan ovan påpekats, ha vi med denna synoptiska framställning velat åskådliggöra olika nationers tendenser att betona olika register eller registergrupper. En dylik indelningsprincip blir också värdefullare för den fortsatta diskussionen än en uppspaltning i »nationella mensureringsprinciper» — med de båda mahrenholzska principaltyperna av italiensk och nordtysk extraktion som huvudkomponenter²: mensur och intonation för de individuella registren synes ej ha varierat från land till land i den utsträckning man hittills velat göra gällande.

Vi ha också konstaterat, att den i de flesta hänseenden mest funktionsdugliga orgeltypen är den nordtyska. Denna är likaså bäst ägnad för uppgiften att återge strukturen i den typiskt nordtyska toccatakonst, som skulle bli synnerligen inflytelsegivande åt Bachs orgelmusik. I icke ringa grad beror detta på det för idiomatiskt pedalspel väl disponerade pedalverket: i högarockens franska orgeltyp (som jämte den nordtyska dominerar den tidens orgelkonst) saknas i stor utsträckning den för Bach så betydelsefulla »graviteten» i pedalbasen.³ Dom Bedos anför några mönsterdispositioner som troget återspegla orgelidealet i Frankrike under Bachs tid.

En av dessa är uppgjord för ett mindre orgelverk om 21 ljudande register. Jämförd med Titelouze-dispositionen ovan (III) uppvisar dom Bedos' samma »cantus planus-disponerade» 8'-pedal som denna: pedalverkets enda register äro Flute 8' och Trompette 8'. Dessutom saknas i det tremanualiga dom Bedos-verket en 16'-manualbas; 16'läget är sålunda ej representerat i hela orgeln. Den andra mönsterdispositionen — för ett grandios 5-manualigt verk med 86 ljudande register — uppvisar dock ett rikt besatt pedalverk om 21 ljudande stämmor. Av dessa äro emellertid inte mindre än 14 utpräglade cantus firmus-register och bland dem 4 användbara separat (Gros Nasard 5 1/3', Grosse Tierce 3 1/5'; Nasard 2 2/3'; Tierce 1 3/5') — disponerade att ingå i den korntemässiga kombinationen »Jeu de Tierce». Observeras bör även den rika förekomsten av pleno-rörverk: G. O. (= HW): I & II Trompette 8', I & II Klarine 4'; Pos.: Trompette 8'; Clairon 4'; Bombard.: Bombarde 16' Trompette 8'; Clairon 4'; Récit.: I & II Trompette 8'; Echo: Trompette 8'; Péd.: Bombarde 16', I & II Trompette 8', I & II Clairon 4'. Av variano-gruppens tonslankare rörverk förekomma endast: G. O.: Voix humaine 8', Musette 8'; Pos.: Cromorne 8'; Récit.: Hautbois 8', Cromorne 8'; Echo: Cromorne 8'; Péd.: Cromorne 8'. Karakteristiskt är här, att registermaterialet fördelats lika över hela orgelverket och att inga försök

¹ Bukofzer, a. a. s. 191; jfr Rimbaults tolkning av uttrycket »a pair of organs», a. a. s. 28 f. Även Hickmann, Das Portativ, Kassel 1936, s. 211 ff.

² Se bl. a. Mahrenholz, Die Orgelregister (Kassel 1942).

³ Jfr bl. a. Frotscher, Zur Problematik der Bach-Organ (Bach-Jahrbuch 1935): citatet s. 114.

gjorts till verkkontraster på basis av artsystematik. Här återges som exempel den mindre av dom Bedosdispositioner:

<i>Grand Orgue</i> (HW) [II man.]	<i>Positiv</i> [I man.]
Dessus de 8 pieds de 3 octaves	Bourdon 8'
Bourdon 8'	Prestant en Montre 4'
Montre 4' (= Prestant)	Nasard 2 2/3'
Nasard (2 2/3')	Doublette 2'
Doublette (2')	Tierce 1 3/5'
Tierce (1 3/5')	Larigot 1 1/3'
Grand Cornet	Cymbale de 4 Tuyaux
Fourniture de 3 Tuyaux	Cromorne 8'
Cymbale de 2 Tuyaux	
Trompette (8')	<i>Récit</i> [III man.]
Voix-humaine 8'	Cornet de deux octaves (disc.)
	(5 ch)
<i>Pedale</i>	
Flute 8'	Les deux Tremblants ordinaires ⁴
Trompette 8' ¹	

Jämförda med tyska typdispositioner från samma tid äro dom Bedos' betydligt mer konservativa och hålla fortfarande fast vid de inhemska särdrag som skilde titelouzorgeln från Sweelincks eller Scherers instrument. Möjligheten att klart kunna spåra upp källorna till 1800-talets franska Cavailléorgel föranledde på sin tid Albert Schweitzer och Emile Rupp att i denna se drömmen om den idealiska bachorgeln förverkligad. Utan tvivel bidrog här till — som även framhållit av Gotthold Frotscher⁵ — omständigheten att Cavailléorgel möjliggjorde ett mer verkämssigt orgelspel än den tyska romantiska. Detta säger emellertid ingalunda, påpekar Frotscher längre fram i samma uppsats, att cavailléorgeln — av Schweitzer och Rupp⁴ tolkad som den fullkomnade ättlingen till Silbermanns orglar — eller ens silbermannorgeln själv skulle vara den orgel som vore bäst ägnad att återge strukturen i Bachs musik. I detta hänseende framstår den nordtyska skolan med linjen Praetorius-Schnitger som klart överlägsen.⁵ Att däremot genom en enligt min mening ansträngd och så vitt jag kan förstå osaklig bevisföring söka uppställa de franska orglarna som prototyper för den ändamålsenligaste »bachorgeln» är både logiskt oriktigt och historiskt omotiverat. Här om någonsin måste det sedvanliga evolutionistiskt kronologiska betraktelsesättet kombineras med ett fenomenolo-

¹ L'art du facteur d'orgues, Paris 1766—70 s. 495; den större orgeln uppställd s. 490 f.

² D. v. s. stark och svag.

³ Zur Problematik der Bach-Organ. Bach-Jahrbuch 1935.

⁴ Emile Rupp, Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst, Einsiedeln 1929.

⁵ En god bild av förhållandet fransk orgeltyp—fransk orgelmusik fås genom läsning av Dufourcq, a. a., kap. La tradition française et Bach.

giskt, d. v. s. typerna måste jämväl betraktas som självständiga företeelser, oavhängiga av en kronologi.¹

Det påpekades i inledningen, att Bachs sista orgelverk äro präglade av abstraktion och viss metafysik: de bli härigenom en motpol till den nästan klassicistiskt gestaltade orgelmusiken hos elevkretsen kring Johann Sebastian², i vilken en ofta starkt vertikalprojicerad skenpolyfoni³ gärna paras med briljant, ytlig virtuositet. Under det att hos Bach kravet ständigt synes ökas på en för återgivandet av polyfon sats oklanderlig orgel, kan silbermannorgelns homogena klangapparat utan tvekan betecknas som mest lämplig för reproduktion av »elevkretsens» och den omedelbart därpå följande generationens musik.⁴ Att anse Bachs sista Leipzig-kompositioner vara mest betjänta av Silbermann — synes mig vara resultatet av ett evolutionistiskt tänkesätt som enligt min mening strider mot deras egen karaktär.⁵

En sak måste i detta sammanhang påpekas. Självfallet innebär inte vad som här sagts, att vi i missriktad ortodoxi skulle kunna blunda för de ofta faktiska bristerna i åtskilliga *byggnadstekniska* detaljer i orgelkonsten fram till Silbermann. En dylik åtgärd, ett kritiklöst accepterande av 1500—1600-talens många ofullkomligheter, vore ju meningslös. Det enda vi ha anledning att begrundande stanna inför är tidens dispositionsteknik, handhavandet av stämmaterialet. Otvivelsaktigt gälla Bachs positiva uttalanden om silbermannorglarna mer det utomordentligt fina och tekniskt föredömliga konstruktionsarbetet än dispositionerna. Härav förklaras också vissa egendomligt motsäggande uppgifter om å ena sidan Bachs stilideal och å andra sidan silbermannorgelns reducerade möjligheter.⁶ Den omständigheten, att Bach som vidsynt musiker och framstående instrumentexpert livligt tog del i sin tids musikskapande och instrumentbyggeri, behöver ju ingalunda påverka hans målsättning som komponist; hans tonspråk är ju tvärtom helt och hållet reaktionärt! Med utgångspunkt härifrån skola vi i det följande en smula mer ingående orientera oss i »bachorgelns problematik».

¹ Helt i Rupps anda är kap. »Synpunkter av historisk art» i Gösta Westblad »Kyrkoorgeln» (Stockholm 1941); bevisföringen sker här med hjälp av bl. a. en felaktigt återgiven disposition ur Praetorius' Syntagma Musicum (s. 180); Westblad s. 208.

² T. ex. J. L. Krebs (bl. a. Preludium och Fuga G-dur!).

³ Se R. Sietz, Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Joh. Seb. Bach (Bach-Jahrbuch 1935).

⁴ Jfr Fellerer, Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Kassel 1932; en god allmän översikt över orgelspelet under 1800-talet i Schneider, Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Regensburg 1941.

⁵ Se nedan s. 129 f.

⁶ Jfr flera olika ställen i Adlung, Musica Mechanica Organoedi (bl. a. kommentarerna av Agricola).

II. PRÆTORIUS—SILBERMANN

Orgelns utveckling är en tydlig parallellföreteelse till orkestrernas (ensemblespelets) historia. Vägen går i båda fallen från den europeiska renässanstidens färgrika, starkt kontrasterande instrumentsammansättningar, via barockens stelgrupperade concertomaner och över wienklassicismens homogeniserade orkester fram till romantikens, speciellt högromantikens, svullna klangapparat; utvecklingen återspeglas troget i orkestrering-instrumentering resp. satstextur.¹

Orgelidealet på Prætorius' tid finnes kodifierat i andra delen av hans »Syntagma Musicum». Av de i denna skrift meddelade dispositionerna kunna vi som exempel på »utgångsläget» anföra följande:

D R E S D E N, Schlosskirche²

Im Oberwerck seynd:

Ganz vbergüldete Trompete 8'	} drey Principal ³
Schön zinnern Octava	
Schön zinnern Principal	
Gross Quintadeena 16'	
Quintadeena 8'	
Hölzern Principal 8'	
Coppel Octava 4'	
Quinta vber Octava	
Gedackt Nasatt 3'	
Gemsshorn 6' (?)	
SuperQuinta anderthalb	
Zimbel gedoppelt	
Mixtur 4. fach	
Tremulant	

Brustpositiff

Regal ganz vergüldet 4'	} 3. Principalia
schön zinnern Schwegelpf. 1'	
schön zinnern Quintadeena 4'	
Gedacktfloitlin 2'	
Scharff Octav 2'	
Tremulant	

¹ Härav följer också, att benämningen »orkesterorgel» för den voglerska orgeltypen såtillvida är missvisande som orgel och orkester ha haft gemensamma beröringspunkter långt dessförinnan — jfr orgelregistrens nomenklatur!

² Praetorius, a. a. s. 186 f.

³ D. v. s. uppställda i prospektet. Ikonografi angående prospektörverk i tyska orglar bl. a. i Matthesio, Geist und lehrreiches Kirchenbuch 1694, ur vilken en plansch reproducerats i Bukofzer, Music in the Baroque Era (plansch 2), vilken återger just detta orgelverk. Jfr Flade, a. a. s. 8 f.; Praetorius s. 190, 201 (bl. a.); Mahrenholz, Die Orgelregister, s. 133.

Das Positiff vff beyden seiten / an statt des Rück-Positiffs¹

Krummhorn ganz vergüld 8' }
 Schön zinnern Superoctav 2' } 3. Principal.
 Schön zinnern Principal 4' }
 Liebliche Flöiten oder Flauten 8'
 Octav Quint
 Spitz-Pfeiffen oder Querflöiten von Holz 4'
 Gedoppelt Zimbel
 Tremulant

Im Pedal

Grosser SubBass offen von Holz 16'
 Gedackter SubBass 16'
 Gross Quintadeena 16'
 Subbass Posaunen 16'
 Offen Principal 8'
 Cornett 2'
 Spitzflöitlin 1'
 Vogelgesang durchs ganze Pedal

Coppel zu beyden Manualen, Coppel zum Pedal vnd Rückpositiff /
 Heer Trummeln E vnd F. Zimbelglöcklin am Stern / gesetzt vnd ver-
 fertigt hat.

Das ManualClavir gehet vom C biss ins d''' (53 Claves). Das Pedal
 C-d'.

L E I P Z I G, St Thomas²

Im Oberweck

Principal 16 fuss (Pedaliter vnd
 Manualiter.)
 Octava 8'
 Superoctava 4'
 Sedetz 2'
 Gedact 8'
 Offenflöit 4'
 Zimbeln 3 fach
 Mixtur 6 fach
 Quinta

In der Brust

Regal 8 fuss Thon
 Regal 4'

Noch im Pedal:

Posaunen Bass 16'
 Schallmey 4'

1. Coppeln der beyden ManualClavirn / 1. Coppeln des Pedals zum
 Rückpositiff.

Im Rückpositiff

Principal 8'
 Quintadeena 8'
 Ein linde Gedackt 8'
 Holflöite 4'
 Spillpfeiff 4'
 Trommet 8'
 Krumhörner 8'
 Nachthorn 4'
 Sedetz
 Quintflötgen

Gemsshorn 2'

Klingend Zimbel 2'

Sambandet mellan den tidiga barockens starkt kontrasterande klang-
 grupper och verk-indelningen i de nu citerade orgeldispositionerna¹ är
 fullt tydligt.

Ett belysande exempel på ett viktigt skede i verkorgelns utvecklings-
 historia är också titelbladet till Prætorius' *Theatrum Instrumentorum*,²
 som avbildar en kyrkomusicerande 3-korig ensemble om 18 à 21 stäm-
 mor. Längst ned på bilden återfinnes den tredje kören, grupperad kring
 ett större orgelverk (enmanualigt och troligtvis med pedal, ehuru denna
 ej synes på bilden). Övriga instrumentalister förutom orgelspelaren äro
 i den tredje kören en sordun-(fagott-?)blåsare och basunist. På tven-
 ne mot varandra vettande läktare är första resp. andra kören uppställd.
 1. Chor består av stråkinstrumentalister och en sångare, beledsagade av
 ett *positiv* (spelaren synes ej på bilden); 2. Chor: tvenne zinkblåsare, en
 sångare, en *regalspelare*. Det större orgelverk som ackompanjerar 3.
 Chor blir följaktligen = huvudorgeln, *HW*³. Det finns ingen anledning
 att betvivla, att dessa klangkonstraster även utmärkte det *solistiska*
 orgelspelet »in organo pleno»: ⁴ ett ganska tydligt belägg härför är den
 ovan (s. 109) anförda dispositionen till Scherer-orgeln i Hamburg
 med sitt rörverkslösa *HW*⁵ i motsats till *OW* (*BW*) och *RP*. Man
 torde alltså med stor sannolikhet kunna förmoda, att rörverkens upp-
 gift i ett manualverk från början lika mycket — och kanske mer —
 varit att i flerstämmig sats besvara ett annat manualverks *labial-*
 klanger som att framhäva *cantus firmus*.⁶

Vari bestod nu Schnitgers stora insats? Vi kunna till en del besvara
 frågan med ett yttrande, som en nutida fransk forskare fällt om Bach:
 Le génie ne consiste pas toujours à innover, et les aspects sont nom-
 breux sous lesquels il peut luire.⁷ Mer konkret blir denna sats, om vi
 betrakta ett par dispositioner till större schnitgerorglar. Vi citera först
 S:t Jacobikyrkans i Hamburg (efter Schnitgers ombyggnad av den
 gamla schererorgeln 1688/92).⁸

¹ Jfr även ovan s. 109 (och hos Praetorius, s. 168 f.).

² Bildbilaga till Syntagma Musicum II, Wolfenbüttel 1620; samma bild före-
 kommer även på titelbladet till Praetorius' *Musæ Sioniae*.

³ 2. och 3. Chor utgöra tillsammans det »stora spelet» el. *Alta [musica]* (fr.
haute musique). Se Besseler, Die Entstehung der Posaune (Acta Musicologica XXII,
 1950).

⁴ Jfr nedan s. 130 ff.

⁵ Dispositionen citerades här efter Klotz, vilken med smärre nomenklatoriska
 avvikelser återgivit den efter Praetorius, s. 168.

⁶ Se även den av Dufourcq meddelade dispositionen till orgeln i Prediger Kirche,
 Erfurt (2 man. ped.; byggd 1647) (Dufourcq a. a. s. 82 f., jfr Adlung, a. a. s. 224—25).

⁷ Dufourcq, a. a. s. 25.

⁸ Efter Cortum, Die Orgelwerke ... im Hamburgischen Staate. Kassel 1928;
 Hess, Disposition, och Straube, Alte Meister des Orgelspiels I (1929).

¹ Jfr avbildningen hos Bukofzer.

² Praetorius, a. a. s. 180; dispositionen efter renoveringen 1721/22 återgiven
 i Schering, Musikgeschichte Leipzigs 1650 bis 1723 s. 106 ff.



Hauptwerk

Principal 16'
 Quintadena 16'
 Gedact 8'
 Spitzflöte 8'
 Octava 8'
 Octava 4'
 Hohlflöte 4'
 Octava 2'
 Flachflöte 2'
 Rauschpfeife 2 ch
 Mixtur 6—10 ch
 Trompette 16'

Oberwerk

Principal 8'
 Hohlflöte 8'
 Rohrflöte 8'
 Spitzflöte 4'
 Octava 4'
 Gemshorn 2'
 Nasat 3'
 Scharff 4—6 fach
 Cimbél 3 fach
 Trompet 8'
 Vox humana 8'
 Trompet 4'

Brustwerk

Principal 8'
 Octava 4'
 Hohlflöte 4'
 Waldflöte 2'
 Sexquialtra 4fach (2f.?)
 Scharff 4—6 ch
 Dulcian 8'
 Trechterregal 8'

Rückpositiv

Principal 8'
 Gedackt 8'
 Quintatön 8'
 Octava 4'
 Querflöte 4' (Blockflöte 4'?)
 Blockflöte 2' (Octava 2'?)
 Nasat 2 ²/₃'
 Siffelöte 1 ¹/₂'
 Sesquialtera (2 fach)
 Scharff (4—6 fach)
 Dulcian 16'
 Baarpfeife 8'
 Schalmey 4'

Pedal

Principal 32'
 Subbass 16'
 Octava 8'
 Octava 4'
 Nachthorn 2'
 Mixtur 6—8 fach
 Rauschpfeife 4 fach
 Posaune 32'
 Posaune 16' (Straube uppger:
 Octava 16' !!)
 Dulcian 16'
 Trompete 8'
 Trompete 4'
 Cornet 2'

1 Hauptventil, 5 Abstellungen, 2 Tremulanten, 2 Cimbélstern, 1 Trommel, 12 Balgen. (Straube uppger dessutom Koppel OW/HW och BW/OW.)

STADE (bei Hamburg), Kirche St. Cosmae et Damiani¹

Hauptwerk

Principal 16'
 Quintadena 8'
 Octava 8'
 Gedeckt 8'
 Octava 4'
 Rohrflöte 4'
 Blockflöte 4'
 Nasat 3'
 Superoctava 2'
 Mixtura 9 fach
 Cimbél 3 fach
 Trompete 16'
 Trommete 8'

Rückpositiv

Principal 8'
 Quintadena 8'
 Rohrflöte 8'
 Octava 4'
 Waldflöte 2'
 Siffelöte 1 ¹/₂'
 Sesquialtera 2 fach
 Scharff 5 fach
 Dulcian 16'
 Trichterregal 8'

Brustwerk

Gedeckt 8'
 Querflöte 4'
 Blockflöte 4'
 Octava 2'
 Nasat 1 ¹/₂'
 Sedecima 1'
 Tertian 2 fach
 Scharff 3 fach
 Krummhorn 8'
 Schalmey 4' (senare)

¹ Citerad efter förordet till Kellers utgåva av Vincent Lübecks samlade orgelverk, Stuttgart/Leipzig 1940.

Prætorius-idealet. Klotz¹ och Rubardt² anföra en rad olikheter, som skulle skilja Schnitger från hans företrädare. Skillnaden består bl. a. i den ökade frekvensen av tersregister (Sesquialtera; Terzian) och flöjter, de senare ofta av vid mensur (Blockflöte 8' i bl. a. Nikolaikirche). Men att — som Klotz gör — anse Schnitgers disponerande av 16' i HW och RP som nyhet stämmer inte riktigt överens med verkliga förhållandet: 16' manualstämmor voro ej okända i Prætorius' större verk, och huruvida 16' blivit av den stora betydelse för flerstämmigt plenospel som Klotz hävdar är mycket svårt att avgöra.³ Möjligen kunde 16'-läget användas i avslutnings-ritenuti i samband med musikens successiva breddning, men vi få ej förbise orgelnas uppgift som generalbas-instrument: med en 16'-manualstämman kunde med lätthet en kolorerad baslinje i continuostämman framhävas fullt tydligt utan stöd av assisterande fagottist eller kontrabasspelare.

Som ett typexempel på Schnitgers radikala brytning med en tidigare uppfattning anför Klotz ett exempel från Bernau, S:t Marienkirche; betecknande skulle vara Schnitgers negativa inställning till »prætorianska» variano-rörverk.⁴ Att detta exempel emellertid ej är så alldeles typiskt för Schnitger framgår bl. a. av några dispositioner till danska schnitgerorglar 1700—1710-talen som Niels Friis anført i sin bok *Orgelbygning i Danmark*.⁵ Beträffande disponerandet av manual-16' få vi dessutom ej glömma, att med detta läge utfördes vanligen basstämman i en figurerad koral med c. f. pedaliter (med diskantregistrering för alt eller sopran).⁶ Viktigare synes emellertid vara, att Schnitger i större verk nästap konsekvent disponerar en *Trumpet* 16' i HW och samma register 8'—4' i OW. Vi ha här möjligen att göra med en parallellföreteelse till den under 1600-talet i Spanien ökade förkärleken för trumpetstämmor. Samma företeelse möter även i det franska orgelbyggeriet. Man bör dock observera proportionsförhållandet labial-lingualstämmor inom å ena sidan Schnitgers och å andra sidan de romanska ländernas orgelkonst.

¹ A. a. s. 164 ff.

² »Arp Schnitger» i Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg etc. Kassel 1928, s. 155 f.

³ Det normala grundläget skulle enl. Klotz vara 16' i HW och RP, 8' i OW och BW, se Klotz s. 171 och flera ställen.

⁴ Orgeln i fråga var ursprungligen byggd av Scherer och sedan renoverad av Paul Lindemann; efter Lindemanns ombyggnad hade verket 9 rörverk — varav 4 regaler — vid en total registersumma av 40; efter Schnitgers ombyggnad var stämantalet 38 med 7 rörverk.

⁵ København 1949, s. 113 ff. Från detta arbete kan hämtas en rad värdefulla upplysningar om Schnitgers liv och verk, framför allt i Danmark (i egenskap av kgl. privilegierad orgelbyggare).

⁶ Jfr bl. a. Bachs direkta anvisningar härför i »Schüblerkoralerna».

Är nu problemet »verkorgel» i stort sett detsamma hos Prætorius och Schnitger, blir sakläget helt annorlunda när Silbermann (i enlighet med den vanliga successionsordningen) föres in i sammanhanget. För att rätt förstå dennes insats och målsättning inom orgelbyggnadskonsten är det nödvändigt att minnas följande: vägen till Silbermann gick ej via Schnitger utan via Eugen Casparini.¹ Det väsentliga nya hos Casparini är den målmedvetna »grundtonsförstärkningen» medelst blandning av komplementärklanger. Flade anger som karakteristiskt exempel en Rohrflötenquint 5 $\frac{1}{3}$ '² disponerad i HW, Kirche St. Peter und Paul/Görlitz. Denna stämman skulle — med Casparinis egna ord — förläna det på 16' baserade verket »eine sonderbare *Gravität*». Tydligt framgår oktavförskjutningen nedåt av OW:s Cornetti [med sammanställningen 5 $\frac{1}{3}$ ', 4', 3 $\frac{1}{5}$ ' (och 16' som akustiskt fundament)]. Förutom frånvaron av RP i det ifrågavarande stora verket om 56 ljudande stämmor märks framför allt den svaga besättningen med rörverk (7 register av 56) — ett viktigt drag i sydtyskt och italienskt orgelbygge. Större omsorg ägnas labialverket, bl. a. i form av experiment med akustiska klangsynteser i grundtonsförstärkande syfte (jfr ovan nämnda Cornetti!). Av romanskt (spanskt eller italienskt?) ursprung äro de svävande labialregistren Vox humana (Fiffaro) 8' och Onda Maris (Prinzipal oder Gr. Waldflöte) 8' i HW resp. OW.

G Ö R L I T Z, Kirche St. Peder und Paul (Casparini 1702/03)³

Hauptwerk

Prinzipal 16'
Gross-Ottava 8'
Vox humana (Fiffaro) 8'
Viola di Gamba 8'
Rohrflötenquint 5 $\frac{1}{3}$ '
Superoctave 4'
Salicet 4'
Gedackt Pommer 4'
Offene Flöte 4'
Decima nona 2 $\frac{2}{3}$ '
Plochflöit 2'
Zynck 2 $\frac{2}{3}$ ' + 1 $\frac{3}{5}$ '
Mixtur 3 fach (1 $\frac{1}{3}$)
Rauschpfeiffe 2 fach
Bombart 16'

Oberwerk

Quintaden 16'
Prinzipal 8'
Onda maris 8'
Ottava 4'
Gedackt Fleut doux 4'
Spitzflöit 3' (2 $\frac{2}{3}$)
Sedecima 2'
Glöcklein-Thon 2'
Super-Sedecima 1'
Cornetti 3 fach (5 $\frac{1}{3}$ ', 4', 3 $\frac{1}{5}$)
Scharff 2 fach
Cymbel 2 fach

¹ Förtjänsten av att starkt ha betonat Casparinis insatser som föregångare till Silbermann tillkommer väl närmast Ernst Flade (Der Orgelbauer Gottfried Silbermann, Leipzig 1926, kap. 1).

² Beträffande stämmor av denna tonhöjd, jfr även Schlick, a. a. s. 31; även min art. »Till frågan om begreppet organo pleno i Bachs sista Leipzigkompositioner» Kyrkomusikernas Tidning 1950 s. 63 ff.

³ Efter Flade, a. a. s. 14 ff.

Brustwerk

Grob Gedackt 8'
 Prinzipal 4'
 Octava 2'
 Plochlflöte 2'
 Quintnassat $1\frac{1}{3}'$
 Sedecima 1'
 Scharff-Mixtur 2 fach
 Hautbois 8'

Pedal

Gross PrinzipalBass 32'
 Ottav Bass 16'
 ContraBass 16'
 Bordun 16'
 QuintadenBass 8'
 Tubalflöte 8'
 Gemshorn Bass 8'
 Gross-Quinten-Bass $5\frac{1}{3}'$
 Tubalflöte 4'
 Jubal 4'
 Superoctav-Bass 4'
 Mixtur 12 fach¹
 Mixtur 5 fach
 Bauernflöte 2 fach ($1\frac{1}{3}' + 1'$)
 Scharffs 2 fach
 Helle Cymbel 2 fach
 Posaunen 16'
 Dulcian 16' (Fagott)
 Krummhorn 8'
 Tromba 8'
 Jungferntregal 4'

Ytterligare ett namn bidrager till att pejla in Gottfried Silbermann i ett helt annat sammanhang än den nordiska Schnitger-atmosfären: Gottfrieds broder Andreas Silbermann, verksam i Elsass. I den senares utpräglad franskt disponerade orglar märks tydligt sambandet med de berömda Clicquot-orglarna² — bortsett från att hos Silbermann, i enlighet med tidens smak, orgelnas enhetliga tutti-klang gynnats på ryggpositivets bekostnad.³ Typiskt fransk är dispositionen av man. III i den nedan citerade Andreas Silbermann-orgeln i Maursmünster⁴ (1710): »vom c' ab klingend ohne Registerzug» (kursiverat av förf.) Rohrflöte 8', Oktave 4', Quinte $2\frac{2}{3}'$, Oktave 2', Terz $1\frac{3}{5}'$ — inalles ett typiskt »Récit.»-solovert med 5-korig korsett!⁵

Mittelklavier (HW)	Unterklavier (BP)	Oberklavier (Récit.)
Prinzipal 8'	Bourdon 8'	Rohrflöte 8'
Bourdon 16'	Principal 4'	Oktave 4'
Bourdon 8'	Flöte 4'	Quinte $2\frac{2}{3}'$
Oktave 4'	Oktave 2'	Oktave $2\frac{2}{3}'$

¹ Pedalmixtur 12 ch är Gasparinis berömda »Solmixtur», benämnd så på grund av sin strålformiga pip-placering i ett antal runda fält i orgelfasaden. Jfr avbildningen hos Flade!

² Se Dufourcq, a. a. s. 45.

³ Jfr Adlung, a. a. s. 248 (Kap. IX); David-Mendel, The Bach Reader. New York 1945, s. 58, fotnot 12.

⁴ Flade, a. a. s. 33.

⁵ Jfr ovan de franska typpositionerna (Titelouze; dom Bedos).

[Mittelklavier (HW)]	Unterklavier (BP)	Oberklavier (Récit.)
Oktave 2'	Quinte $2\frac{2}{3}'$	Terz $1\frac{3}{5}'$
Quinte $2\frac{2}{3}'$	Mixtur 3 fach	Detta verk end. discant; jfr ovan!
Terz $1\frac{3}{5}'$	Krummhorn 8'	
Cornet 8' (5 ch; disc.)	Terz $1\frac{3}{5}'$	
Mixtur 3 fach		
Zimbel 3 fach	Pedal: Flötbass 16'	
Trompete 8'	Oktavbass 8'	
Clairon 4'	Flöte 4'	
Vox Humana 8'	Posaune 16'	
	Trompete 8'	

Pedalkoppel fehlt. Tremulant für das ganze Werk.

Att Bach visat stort intresse för fransk orgelkonst är belagt (bl. a. i form av hans egenhändiga avskrifter ur Grignys m. fl. »Livres d'orgue»)¹. Av de försök som moderna forskare gjort att ställa förmodat franskpåverkade bachkompositioner i samband med fransk registreringsteknik må här nämnas Klotz' förslag till fantasierna G-dur och c-moll (Peters IV, 11 resp. IV, 12). Hur stort de franska orgelmästarnas inflytande varit på Bach veta vi ej; frågan har länge rådråkats men har salomoniskt besvarats av Dufourcq:² On se persuade que Bach n'a pas ignoré cette musique, et c'est là pour nous le principal.

Av den tydligt romanskt orienterade Gottfried Silbermanns orglar meddela vi nedan dispositionen för:

D R E S D E N / Katholische Schlosskirche³

Hauptwerk von grossen und gravitatischen Mensuren	Oberwerk von scharfen und penetranten Mensuren	Brustwerk von lieblichen Mensuren
Principal 16'	Principal 8'	Principal 4'
Principal 8'	Quintatön 16'	Chalumeau 8' (labial)
Viola da Gamba od. Spillflöte 8'	Quintatön 8'	Gedact 8'
Bordun 16'	Gedackt 8'	Rohrflöte 4'
Rohrflöte 8'	Rohrflöte 4'	Nasat 3'
Octava 4'	Nasat 3'	Oktave 2'
Spitzflöte 4'	Oktave 4'	Sesquialtera
Quinte 3'	Oktave 2'	Quinte $1\frac{1}{2}'$
Oktave 2'	Terze $1\frac{3}{5}'$	Siffelöt 1'
Terze $1\frac{3}{5}'$	Flageolet 1'	Mixtur 3 fach
Mixtur 4 fach (2')	Mixtur 4 fach	
Cimbel 3 fach	Unda Maris	
Cornett 5 fach (disc.)	Echo zum Cornet 5 fach (discant)	
Fagott 16'	Vox humana 8'	
Trompete 8'		

¹ Se bl. a. J. Kehr, Joh. Seb. Bach als Orgelkomponist, Regensburg 1920, s. 23.

² A. a. s. 50.

³ Adlung, a. a. s. 210 ff.; Flade, a. a. s. 100—104.

Pedal von starken und durchdringenden Mensuren

Grossuntersatz 32'
 Principalbass 16'
 Oktavenbass 8'
 Oktavenbass 4'
 Mixtur 6 fach
 Posaunenbass 16'
 Trompetenbass 8'
 Clarinbass 4'

Nebenregister

Tremulant und Ventil zum HW
 Ventil und Schwebung zum OW
 Ventil zur Brust
 Ventil zum Pedale
 Calcantenklingel

Av denna disposition framgår uppenbart den skillnad i målsättning som var förhärskande mellan den äldre nordtyska falangen (linjen Prætorius—Compenius—Scherer—Schnitger) och den sydligt-västligt orienterade rikningen, vilken från och med Gottfried Silbermann även skulle vinna fotfäste i norra Europa. Den avgörande skillnaden mellan dessa båda kraftfält har tydligast formulerats av Wilibald Gurlitt:¹

»Hinsichtlich der Auffassung von Registerfarbe überhaupt und ihrer Zugangsweise im Hören lassen sich entgegen der Enge und Einseitigkeit unseres durchschnittlichen Begriffs von Klangfarbe-Hören drei grundverschiedene Arten bzw. Schichten unterscheiden:

1) Registerfarbe als Eigenwert, losgelöst von jeder Art sie tragender Klangfarbenträger (Zug einer Melodiebewegung, Schwung eines Rythmus, Glanz eines Akkords), als reiner Sinnlichkeitswert und Selbstzweck.

2) Registerfarbe als Strukturwert, als Hinweis auf die kompositorisch-strukturelle Funktion ihres Klangfarbenträgers und seiner formalen Bedeutung (z. B. Kontrastierung obligater Stimmen eines linearen Satzfüges oder aufeinander folgender Formteile — entsprechend dem Prinzip der Auswechselbarkeit von Instrumenten in der barocken Instrumentationstechnik: gleichgültig mit was für Farben, wenn sie nur deutlich voneinander abheben), als Zeichen also eines Formzusammenhanges, als Mittel zum Zweck.

3) Registerfarbe als Symbolwert, als unmittelbarer Ausdruck ausserfarblicher wie ausserstruktureller, überhaupt aussermusikalischer Werte: vitaler, seelischer, geistiger, kosmischer, metaphysischer, kultischer oder religiöser.»

Då vi i detta sammanhang inte behöva befatta oss med punkt 3, vilken är av praktisk betydelse endast för koralbearbetningarnas vidkommande (d. v. s. i den omfattning man erkänner symbolismen som grundval för satstexturen i fråga), koncentrerar sig alltså här motsättningen till de båda första punkterna. Högst iögonenfallande ansluter den fransk-italiensk-silbermannska klangestetiken till punkt

1,¹ under det att det nordtyska idealet (med Schnitger som slutmål) i högre grad närmar sig punkt 2.

Sett ur denna synvinkel blir också orsaken fullt förklarlig till, att registreringsuppgifter saknas i den *nordiska* barockmusiken, men att de däremot i 1600—1700-talens *franska* orgelmusik i så gott som varje stycke återfinnas i form av minutiöst detaljerade anvisningar. Som komplement härtill kunna vi erinra oss en fotnot till förordet till Nicolas Lebègues »Livre d'orgue» (1706).² Tonsättaren framhåller där, att syftet med föreliggande verk är att bl. a. visa, hur orgelns stämmor kunna kombineras, i synnerhet sådana som sällan komma till användning ute på landsbygden. Musiken skulle således, om man fattar Lebègue rätt, närmast vara ett slags underlag för egenvärdiga klanger! Resultatet härav blir, att vi i dom Bedos' manifest 1766³ kunna spåra en lång och obruten tradition, vari vi utan svårighet kunna inordna även bröderna Silbermann. Man bör observera, hur genom dom Bedos' föreskrifter den franska orgelmusikens huvudformer⁴ tilldelas en rad konstanta, förutbestämda klangfält, för vilka den klangliga syntesen (homogeniteten) är en dominerande förutsättning.

Naturligtvis kan man nu peka på en rad uttalanden av Bach, vilka skulle kunna tydas i riktning mot en uppskattning av silbermann-orgeln. I detta avseende står emellertid uttalande mot uttalande. Man kan här å ena sidan erinra om Bachs uppskattning av tersregister och andra nyskapelser⁵ och å den andra om hans bekanta förkärlek för rörverk och i synnerhet hans beundran för denna registergrupp i S:t Catharinakyrkans orgel i Hamburg. Vi få inte glömma, att vi alldeles nyss konstaterat, att bristen på rörverk var ett karakteristiskt drag hos Silbermanns orglar,⁶ och beträffande tersregistren må vi erinra oss, att största delen av Bachs orgelmusik utgöres av koralbearbetningar, där kravet på karakteristisk c. f.-registrering ofta är starkt

¹ För italiensk praxis hänvisas till citaten i Jeppesen, a. a. s. 51 ff. ur Costanzo Antegnati, *L'arte Organica*: de kontrasterande klanggrupper, som där uppställas, motsvara den vokala polychoriens klangfält men äro irrelevanta i diskussionen om instrumental concerto-praxis i anslutning till Gurlitt, punkt 2.

² »Archives des maîtres de l'orgue», utg. av Guilmant och Pirro, bd 9, 1909. Jfr Quittard, *Musique instrumentale jusqu'à Lully* (Encyclopédie de la Musique, rédigée sous la direction de Albert Lavignac, I, s. 1244).

³ Vid den tiden hade den tyska registreringskonsten enl. Keller »råkat i djupaste förfall». Die Orgelwerke Bachs. Leipzig 1948 s. 20; jfr Klotz a. a. s. 228.

⁴ T. ex. »la Fugue grave», »Récit de Tierce en Taille», »Trio». Jfr Rupp, a. a. s. 199 ff.

⁵ Citerat i olika sammanhang; jfr Frotscher a. a.; Löffler, J. S. Bach und die Orgeln seiner Zeit. Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst. Kassel 1928.

⁶ Adlung, a. a., del I s. 187, 212, betr. dispositionen se ovan s. 123 f.; Bachs expertutlåtanden anförda hos Löffler, a. a.

¹ Über Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik. Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig. Leipzig 1926. Jfr även Frotscher, Zur Problematik etc.

framträdande. En ev. franskpåverkan (möjligen via Böhm) visar ju i så fall i sin tur tillbaka på tersregistrens genomgående *solistiska* användning; hos Casparini-Silbermann tillhörde däremot dessa register tutti i sin egenskap av grundtonsförstärkare!

III. PROBLEMET »ORGANO PLENO»

Den viktiga fråga som vi närmast måste försöka besvara är, hur begreppet *org. pl.*¹ uppfattades under bachtiden i det »nordtyska klangområdet». I allmänhet har den moderna forskningen varit mycket benägen att framhålla schnitgerorgeln som klart överlägsen silbermannorgeln;² praetoriusorgeln har emellertid oftast helt lämnats utom räkning: »Praetorii plenum, där registrens egenvärde är starkare än deras möjlighet till klangblandningar (härav förbudet att samtidigt använda stämmor av lika fottal) är tillämpligt på Scheidts musik, saknar redan betydelse för Buxtehude och är helt oanvändbart för Bachs musik» (Hermann Keller).³ Denna åsikt, som ingalunda är ovanlig, måste dock tagas med reservation. Det förefaller nämligen, som om man ej tillräckligt gjort klart för sig det samband som rått mellan barockens grupporestrering och den praetorianska orgelns verk: den enkla klarheten och det färgrika dispositionsmaterialet ha tolkats som en brist. Utan tvekan har härtill bidragit den i många fall utvecklade byggnadstekniken (framför allt dåliga slejflådor!); praetoriusorgeln har rigoröst utdömts och hemligheten med och bakgrunden till dess klangrikedom har samtidigt förbisetts. Om också Schnitgers orglar måste anses som mest adekvata vid interpretationen av Bach, få vi ej glömma att — som vi redan tidigare konstaterat — Schnitgers och Praetorius' orglar i själva verket äro *duae species eiusdem generis*.

Beträffande *org. pl.* kunna vi fastställa, att det så gott som alltid inneburit ett *urval* inom dispositionsmaterialet under hela den tid det här är fråga om (alltså fram till 1700-talets mitt). Orsaken till urvalet veta vi ej bestämt: vi kunna tänka oss påbudet dels som ett krav på klangklarhet, dels som en nödtvungen åtgärd för att spara på luften i slejflådorna och därmed förebygga vindförsvagningar och tonsvankning. *Båda* dessa skäl ha sannolikt dikterat Praetorius' bekanta förbudsregel mot »zwo Aequalstimmen». ⁴ Genom förväxling av orsak och

¹ »organum plenum»; pro (in) organo pleno; organo pleno.

² T. ex. Frotscher och Klotz; observera dock, hur den senare förf. hela tiden har blicken riktad mot den franska barockorgelns klangvärld, vilket framgår av hans registreringsförslag.

³ A. a. s. 12.

⁴ Jfr t. ex. Adlung, Frotscher, Mattheson s. 116, Praetorius, a. a., bl. a. s. 148.

verkan blev *org. pl.* senare (d. v. s. under en tid, då praxis ej längre var levande) liktydigt med *labialpleno*,¹ ehuru ingen regel talar härför.² Med största sannolikhet kunde *org. pl.* lika väl innebära en registrering med starkt kontrasterande klangfält (t. ex. *principalpleno*—*variano*—*electo*). Keller anser det vara självklart att rörverken (i synnerhet i HW och PED) accessoriskt ingingo i *org. pl.*;³ positivt kan detta beläggas hos Werckmeister i hans arbete om slottsorgeln i Gröningen.⁴ Man bör dock observera, att han särskilt påpekar att Basun, Trumpet och Skalmaja »sonst niemahls in Ziehung des vollen Werckes recht klingen können». En blick på dispositionen torde med säkerhet ge vid handen, att en primär »pleno-kontrast» i denna orgel måste ha stått mellan HW (labial) och BW (lingual—*variano*). Något tekniskt skäl kan ej ha hindrat varianogrupperns rörverk från att tillhöra Pl. s. l. i egenskap av fundamentregister i BW eller RP; denna stämgrupp förbrukar minimal vindkvantitet i jämförelse med labialstämmorna (och trumpet—basun-registren).

Ett indirekt statistiskt vittnesbörd härför äga vi i Matthesons bilaga till Nietds »Handleitung»: *variano*-rörverk 8' (eller 16'; se nedan) uppträder i BW 37 ggr, RP 63 ggr, HW 18 och OW 20 ggr. Av de 26 fallen med *variano* i HW och OW äro 22 förorsakade av att BW eller RP saknas eller att BW blott är en stämgrupp inom HW eller OW. Ur denna statistik⁵ kan man dessutom hämta en annan viktig upplysning: den av Klotz' påpekade oktavskillnaden mellan fundamentlägen i de olika verkplena (HW—RP 16'; OW—BW 8') torde endast äga giltighet beträffande större orgelverken. Av de 63 *variano*-förekomsterna i RP är endast i 22 fall lägsta koret 16'; i BW 3 fall av 37. I undantagsfall fungerar Trumpet 8' som *variano*, vilket ej medräknats i statistiken. Jfr nedan *org. pl. s. l. B.*

Huvudsaken torde således ej ha varit oktavdifferensen utan den rent klangligt betingade gruppkontrasten. Detta stämmer ju också med den titelplansch till Praetorius' *Theatrum Instrumentorum*, som vi ovan (s. 119 f.) uppehöllo oss vid. Keller anser,⁶ att den väsentligaste karakteristiken på *org. pl.* ligger i »jener der Orgel unter allen Instrumenten allein eigentümliche Mixturklang ... der entsteht, wenn zu Grundstimmen von 8', 4', 2' (bsw. auch 16') Einzelaliquote und gemischte Stimmen gezogen werden». Denna definition är visserligen ett känne-

¹ Så hos Matthaei, *Vom Orgelspiel*. Leipzig 1949 s. 197 och flerstädes.

² De sparsamma anteckningarna till *org. pl.*s sammansättning äro alltför ofullständiga, för att man därur skulle kunna hämta någon uppgift som kunde bli av praktisk betydelse för den bachska orgelmusikens vidkommande.

³ A. a. s. 13—14.

⁴ *Organum Gruningenense Redivivum* (1705). Originalgetreuer Neudruck herausgegeben von Paul Smets. Mainz 1932. Se §§ 18, 19, 44 ff. etc.

⁵ A. a. ovan. ⁶ Se bilagan.

⁷ A. a.; (flerstädes, bl. a. s. 198). ⁸ A. a. s. 13.

märke på HW:s plenum (pl. s. str.) men motsvarar ej helt det troliga förhållandet. Vi måste även ha i minnet — som också flera moderna forskare framhållit — att pleno-begreppet rymmer så många varianter, att inga formalistiska regler kunna uppställas. Därvid bör dock observeras, att så gott som samtliga av dessa forskare utgått från ett fingerat labialplenum (mer eller mindre dogmatiskt skisserat och säkerligen genomgående baserade på Gottfried Silbermanns redan citerade förslag) för *hela* orgelverket, vilket knappast torde ha varit någon allmän praxis under barocktiden.

Vi ha även inom den franska orgelkonsten belägg för, att org. pl. (Grand-Jeu och Plein-Jeu) inneburit ett urval. Dom Bedos föreskriver »Pour le Plein Jeu»:¹

»On y mettra toutes les Montres, tous les 8 pieds ouverts, tous les Bourdons, tous les Prestants, toutes les Doublettes, toutes les Four-nitures, toutes les Cymbales, tant au Grand Orgue qu'au Positif, & on mettra les Claviers ensemble. Si l'on se sert des Pédales, on y mettra la Trompette & le Clairon. . . . On ne mele jamais aucune Pédale de Flute avec celles de Trompette & de Clairon. . . .

Le Grand Plein-Jeu doit se traiter gravement & majestueusement: l'on doit y frapper de grands traits d'harmonie, entrelassés de syncopes, d'accords dissonants, de suspensions & surprises d'harmonie frappantes. . . . Le Plein Jeu du Positif doit être touché plus légèrement: l'on peut y exécuter du brillant, des roulades, & C . . . »

En liknande föreskrift finnes för »Grand-Jeu».

Vi äro dock litet betjänta av dessa anvisningar som eventuellt till-lämpliga på Bachs registreringsteknik. Detta framgår dels av ett före-gående avsnitt, dels av vissa drag hos Dom Bedos', t. ex. den före-skrivna kopplingen HW/RP (= Grand Orgue/Positif), vilken omintet-gör det *koriska* alternerandet mellan verken. Av Bachs orgelkomposi-tioner torde strängt taget endast *en* kunna utföras adekvat med den här anförda franska disponeringen: Fantasia G-dur (Peters IV: 11).

Då de »för-silbermannska» teoretiska arbetena ej lämna utförligare upplysningar om org. pl., kunna vi som grundval för diskussionen en-dast stödja oss på de dispositioner som anförts i olika samtida arbeten. Ett ofta anført — ehuru föga allmängiltigt — kännetecken på verk-skillnaderna är, att Principalstämman i HW är 8' (ev. 16'), RP 4' (ev. 8'), BW 2' (4' el. 1'), Ped. 16' (ev. 8'; 32').² Kring dessa centra kun-na förslagsvis följande kontrasterande »plenumklanger» (= org. pl. *sensu lato*) grupperas:

¹ A. a. s. 523.

² Ovanligt är ej, att Principal el. Oktava saknas i BW eller RP, vilket lägger visst hinder i vägen för tillämpandet av »Principalplenum» för orgelns samtliga verk.

A: tremanualig orgel¹

- HW Pleno *sensu stricto*: Principal (16'—)8', Oktava 4', Oktava 2', Mix-tur 9 ch, (Trompete 16',/ Trompete 8').²
 RP Variatio: (Oktava 4'), Scharff 5 ch, Trichterregal 8'.
 BW Electo: Gedackt 8', (Blockflöte 4'), Nasat 1 1/3', Sedecima 1'.
 PED: a) Posaune 16', Oktava 8', Trompete 8', Oktava 4', Mixtura 6 ch, Cornett 2'.
 b) Principal 16', Oktava 8', Oktava 4', Mixtura 6 ch, Trommete 8', Cornett 2'.

B: tvåmanualig orgel³

- OW (HW) Pl. s. str.: Principal 8', Oktava 4', Superoktava 2', Mixtur.
 RP Variatio: Trommete 8', Principal 4', Mixtur.
 PED Posaune 16', Trommete 8', Oktava 4', Mixtur.

C: fyрманualig orgel⁴

- HW Pl. s. str.: (Quintatön 16' eller Principal 16'), Oktave 8', Oktave 4' Superoktava 2', Mixtur 6—8 ch (Rauschpfeiffe 3 ch; Koppel HW/OW).
 RP a) Pl. s. str. + Variatio: Principal 8', (Oktave 4'), Oktave 2', Scharff 4—6 ch, Dulcian 16' (Schalmel 4').
 b) Electo: Gedackt 8', Oktave 2', Sifflöte 1 1/3'.
 OW Pl. s. str.: Principal 8', Oktave 4', Oktave 2', Scharff 4—6 ch, (Trompete 8', Trompete 4').
 BW Variatio: Oktave 4', Scharff 4—6 ch, Trechter-Regal 8' eller Dul-cian 8'.
 PED a) (Posaune 32') Subbass 16', Oktave 8', Oktave 4', Mixtur 6—8 ch, (Rauschpfeiffe 3 ch), (Posaune 16') Trompete 8', Trompete 4' (Cornett 2').
 b) (Principal 32') Subbass 16', Oktave 8', Oktave 4', Mixtur 6—8 ch, (Rauschpfeiffe 3 ch), Dulcian 16', Trompete 8', Trompete 4', Cornett 2' (Posaune 16').

De nu meddelade registreringsförslagen ha motiverats av följande skäl:

Det finnes ingen anledning att rekonstruera »Bachorgeln» — ett his-toriskt oegentligt begrepp!⁵ — på grundval av den franska-elsassiska skolans lovord över Cavallé-Coll och Silbermann.⁶ Redan Frotscher har i sin uppsats i Bach-Jahrbuch 1935 övertygande påvisat, hur i Sil-bermanns orglar . . . »überwiegend die klangliche Verschmelzung als Klangsynthese in Erscheinung [tritt], trotz der Helligkeit des Klanges,

¹ Efter dispositionen till Huss'-Schnitgers orgel i Stade (se ovan s. 121 f.).

² Registren inom parentes innebära klangförstärkning i slutavsnitt etc.

³ Efter »Haberbergische Orgel», Königsberg. Se Mattheson, a. a., s. 186—187 och denna uppsats, s. 131 och 138, fotn. 1.

⁴ Efter Schnitgerorgeln i Jacobi kyrka, Hamburg. Jfr ovan.

⁵ Se bl. a. Löffler, a. a. och Frotscher, Zur Problematik.

⁶ Bl. a. i Rupp, Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst, Einsiedeln 1929, kap. »Die altfranzösische Schule» och följande. En mer saklig inställning intar Dufourcq (J. S. Bach, le maître de l'orgue; förordet o. flerst.)



Bach, Die Kunst der Fuge (Contrapunctus XI (Graeser)) A: Org. pl. s. str.
B: Variano. C: Electo. B₁: Variano. A₁: Org. pl. s. str.

die dem Werke [St Petri, Freiberg (1735)] im Vergleich zu späteren eigen ist. Eine solche Orgel ist nicht mehr von der Mannigfaltigkeit der Orchesterchöre her gestaltet, sondern auf dem Wege zu einer Unifizierung, Typisierung und Nomalisierung, die nicht Zielpunkt, sondern Abgleiten bedeutet.¹

Det viktiga är här satsen om »orkesterkörernas mångfald». Den klart concertomässiga texturen i åtskilliga av Bachs orgelverk, framför allt i dem från leipzigitiden, förutsätter ovillkorligen en »verkmässig» tolkning, baserad på den nordtyska orgeltyp som utvecklades av mästarna fram t. o. m. Schnitger.² Man bör i detta sammanhang även erinra sig de utpräglade concerto-koriska notbilderna i Buxtehudes tre bekanta passacchior (chaconner) i c, d och e, särskilt växelspelet mellan ackordik och linjespel i e-moll-chaconnen. På denna punkt ha vi ett av de bästa argumenten för att Dom Bedos' föreskrifter (se ovan) icke äro tillämpliga

¹ Jfr ovan s. 104.

² Jfr ovan, avsnittet Praetorius-Silbermann.

på större delen av Bachs orgelkonst (eller nordtysk överhuvudtaget).

Den gängse uppfattningen, att org. pl. i första hand är liktydigt med *labialpleno* (med accessorisk förstärkning av trumpeter—basuner) har visserligen ett stöd i en föreskrift av Gottfried Silbermann (1741).¹ I en orgel på 21 stämmor tillhöra 15 org. pl.:

HW: Principal 8', Oktava 4', Rörflöjt 8', Quinta 2²/₃', Oktava 2', Mixtur 4 fach.

OW: Gedackt 8', Rörflöjt 4', Oktava 2', Kvinta 1¹/₃', Siffelöjt 1', Cymbel 2 ch.

PED: Subbass 16', Basun 16', Oktavbas 8'.²

Det är troligen på grundval härav som Matthaei³ formulerat sin regel för plenum-registrering: »die vollständige Principalpyramide 8', 4', 2', 1', Quinte 2²/₃' und die Mixtur, ferner die offenen engeren und weiten Flöten, Hohlflöte 8', Spitzflöte 2', sowie auch die gedeckten und halbedeckten Stimmen... etc...»

Mot detta antagande talar med önskvärd tydlighet Bachs dokumenterade förkärlek för rörverk⁴ — frekvensen av lingualstämmor i silbermannorglarna var genomgående låg.

Om Bachs registreringsteknik ha vi visserligen svårt att bilda oss någon exakt uppfattning, emedan de efterhandsuppgifter som nämna något i frågan äro alltför knapphändigt formulerade; ett av skälen till de av mig s. 133 f. framlagda förslagen framgår av det utdrag ur W. Gurlitts uppsats som anfördes ovan s. 128 f. Ett annat skäl äro de slutsatser man möjligtvis kan dra ur det yttrande som Reincken skall ha fällt, när han hörde Bach spela på orgeln i Sta Catharina kyrka i Hamburg: (i Forkels tolkning⁵) »... diejenige Orgelkunst ... die aber ... in Joh. Seb. Bach nicht nur noch lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte». Som framgår av den ovan s. 123 f. citerade dispositionen var denna orgel ovanligt väl försedd med rörverk, lika proportionerade mellan pleno- och variano-.

I »Musica Mechanica Organoedi»⁶ talas särskilt om, hur Bach inte nog visste att prisa skönheten och klangrikedomen i denna orgels rörverk. »Man vet även, att kyrkans dåvarande organist, den berömde

¹ Meddelad i Flade, Der Orgelbauer Gottfried Silbermann, s. 94.

² Dispositionen omfattade dessutom: HW Quintadena 8', Spitzflöte 4', Cornet 3 fach; OW Nasat 2²/₃', Gemshorn 2', Tertia 1²/₃'.

³ A. a. s. 104 f.

⁴ Jfr David-Mendel, The Bach Reader (New York 1945) s. 258; Adlung, a. a. I s. 66, 187 och flerst.

⁵ Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (1802); nytryck Kassel 1942 s. 40.

⁶ Jfr fotnot 4 ovan.



Bach, Preludium c-moll (Pet. II, 6) A: Ripeno I: Pleno s. str. (ev. med rörverk)
HW. B: Concertino I: Variano RP.

Hr. Johann Adam Reincken, ständigt hållit rörverken i bästa skick och stämning¹.»

Hans Löffler har ägnat urkunderna angående Bachs verksamhet som orgelexpert ett ingående studium och framlagt sina forskningsresultat i ett par uppsatser i Bach-Jahrbuch.² Det framgår härav, att Bach endast en gång torde ha nydisponerat en orgel (Mühlhausen 1708) och vid detta tillfälle rörde det sig i själva verket blott om en modifiering av det förslag Joh. Christoph Bach utarbetat för den 1707 invigda orgeln i Eisenach. Varken i Weimar eller Leipzig skall Bachs sakkunskap ha tagits i bruk vid orgelrestaureringar utan blott vid avsyning av och utlåtande över redan befintliga nybyggen. Angående Silbermann meddelar Löffler: »Silbermannorgeln hat Bach zwar gespielt (Dresden, Sophien- und Frauenkirche, vielleicht auch Rötha) aber nicht abgenommen; wenigstens ist darüber nichts bekannt geworden».

Beträffande förhållandet mellan å den ena sidan Bachs orgelmusik och å den andra de orglar han trakterade på sina anställningsorter³ måste man ha i minnet den ungefärliga utvecklingen i hans kompositionsstil: till att börja med en starkt improvisatorisk stil (som i harmoniskt avseende står ganska nära det djärva, nästan impressionistiska tonspråket hos en Gesualdo av Venosa),⁴ sedan en alltmer påtaglig dragning mot metafysik (främst manifesterad i Orgelbüchlein) samt slutligen en i det närmaste abstrakt notbild — klarast dokumenterad i de sista fria orgelverken: ett verk som »Die Kunst der Fuge» är på sitt sätt en ren anakronism. Av de ifrågavarande orglarna komma de båda orgelverken i Thomaskyrkan, Leipzig, närmast den »strukturfrämjande» nordtyska typen;⁵ de övriga (främst då Weimar-orgeln) tillhöra mer

¹ Adlung, a. a. s. 187 § 267.

² J. Seb. Bach in Gera (Bach-Jahrbuch 1924) och J. S. Bachs Orgelprüfungen (Bach-Jahrbuch 1925).

³ Dispositionerna anförda bl. a. hos Schering, Musikgeschichte Leipzigs 1650 bis 1723 (Leipzig 1926); Terry, Bach's Orchestra (London 1932); Keller, a. a.

⁴ T. ex. en rad enstaka preludier och fugor (bl. a. i Petersupplagans band IV) samt några starkt koloristiska koralförspel och -partitor med utpräglat cembalistiskt tonspråk i Petersupplagans band V.

⁵ Se Terry, a. a. s. 159 f.

eller mindre utpräglat den homogena sydtyska (italienska) typen. Observera den karakteristiska BW-dispositionen i den mindre orgeln i St Thomas: Trichter-Regal 8', Spitzflöte 2', Sifflöte 1' — bör inte denna variano-rörklang ha bildat den bästa tänkbara kontrast till HW:s helt rörverkslösa (och, sånär som på en Gedackt 8', även electo-fria) »pl. sensu stricto»?

Angående disponeringar av variano-rörverk i RP, och BW i de av mig föreslagna Pl. s. lat.-registreringarna kunna jämväl följande omständigheter beaktas: Werckmeister avråder i sin skrift »Orgelprobe» som bekant disponerandet av för många rörverk; Mattheson faller¹ ett särdeles temperamentsfullt uttalande *mot* regalstämmorna. I »Orgelprobe»² heter det bl. a.:

»Es sind wohl hiebevorn Wercke von 2. Claviren gemacht worden / und ist wohl keine Stimme von 8. Fuss darinnen gewesen / ja wenn es köstlich gewesen ist / so ist es ein untüchtig Regal gewesen / welches gar schlecht zum Fundament zu gebrauchen ist ...»

Werckmeisters subjektiva omdöme tyder emellertid på, att Regal 8' åtminstone varit i bruk som »fundament-register».³ Till stor del synes hans omdöme ha dikterats av rent praktiska skäl — bl. a. svårigheten att hålla de med små uppsatser försedda regalerna i stämning med det övriga pipverket. Här inverka emellertid lokalförhållanden i så hög grad, att Werckmeisters yttrande ej behöver tolkas som allmängiltigt; jfr även anteckningen hos Adlung om Reinckens omsorgsfulla vård av rörverken. Om Werckmeister i sitt didaktiska arbete med sina ord varnar mindre kunniga orgelbyggare att bygga regalstämmor bevisar detta ju ingalunda, att exempelvis Schnitgers regaler skulle ha varit medelmåttiga eller »gar schlecht zum Fundament».⁴ Den notoriskt modernistiskt radikale Mattheson har gett upphov till följande passus:

Wenn ich nur vom Regal lese oder schreibe / so wird mir übel. Es dringt ein solches infames Schnarrwerck zwar weit durch / aber ohne die geringste Lieblichkeit. Ich finde in der Organographia Praetoriana Cap XLV p. 73 etwas von einem Regal-Wercklein mit hölzernen Pfeiffen / welches nicht allein von guthem / stillem / sanfften und lieblichem Resonanz, sondern auch gar leicht und bequem von einem Ort zum andern fortzubringen seyn soll. Wenn ich ein solches bekommen könnte / möchte mich vielleicht mit dem Regal wieder aussöhnen. In Orgeln hat man zwar auch hin und wieder höltzerne Regale; aber es hat mir von solchen noch keines gefallen wollen».

¹ Anhang etc. s. 114 (jfr ovan s. 122, fotnot 4).

² Erweiterte und vermehrte Orgelprobe, Quedlingburg 1698 s. 48 f.

³ Så otvivelaktigt i deno van s. 108 meddelade dispositionen till 1500-tals-orgeln i Oude-kerk, Amsterdam.

⁴ Några av de svårigheter, som möta orgelbyggaren vid förfärdigandet av variano-lingualer, påpekas i Oscar Walcker, Erinnerungen eines Orgelbauers, Kassel 1948, s. 105 ff.

Otroligt är inte, att den gängse nordtyska registreringspraxis i mycket stor utsträckning (i rakt motsats mot Matthesons utlåtande) arbetade med regalklanger; den ovan s. 131 anförda statistiken talar ju ganska tydligt härför.¹ I regalnomenklaturen förekommer även *Ripien-regal*.² »Täckningen» med labialstämmor av ett tonslankt rörverk synes ha varit en avgjort sentida företelse (mitten—slutet av 1700-talet).³



Bach, Preludium h-moll (Pet. II, 10). A: Ripieno I (slutet): Pl. s. str. B: Concertino I: Variano-ling.

I detta sammanhang måste ett par ord nämnas om registreringsföreskrifterna i två av Bachs vivalditranskriptioner, orgelkonserterna i a-moll och d-moll (= Vivaldis concerti grossi op. 3 n:o 8 resp. 11).⁴ Keller (a. a. s. 33) meddelar att den i a-mollkonserterna tre gånger förekommande anvisningen »org. pl.» ej är autograf, däremot lämnar han ingen upplysning om autenticiteten för »pleno» vid överledningen mellan preludiet och fugan i d-mollkonserterna. Otroligt är ej, att — förutsatt att föreskriften är av Bachs egen hand — *pleno* i detta fall betecknar *mixtur*, alltså en latiniserad-humanistisk form av den franska mixturtermen *Plein-Jeu*. Vi möta i andra sammanhang hos Bach dylika latinismer, t. ex. benämningen *lituus* för höga tenorhorn i B.⁵ Men samtidigt böra vi observera, att båda konserterna bära underrubriken »a 2 Manuali e Pedale»: detta torde ej ha dikterats av konstnärliga utan fast-

mer av tvingande skäl — åtminstone a-mollkonserterna fordrar 3 manualer, och notbildens didaktiskt noggranna föreskrifter ge ett visst intryck av anpassning i ett snävt tilltaget utrymme. Man har satt Bachs Weimar-orgel i samband med dessa konserter — om detta antagande är riktigt är givetvis föreskriften RP felaktig i såväl d-mollkonserterna sista sats som i de fyra konserterna i petersupplagens band VIII (resp. G-dur, a-moll, C-dur, C-dur).¹ Hur det därmed än må förhålla sig framgår klart och tydligt att tuttipartierna i Vivaldis original i orgelversionen få HW:s ripieno-klangfärg, alltså Principal-Oktava-Mixtur. Då samma manual (enl. föreskriften) skulle tjäna både som ripieno-(org. pl.)-verk och concertino-manual med snabb växling är det troligt att HW:s tuttiprägel fick förlämnas av mixturen.

Concertino-partierna i dessa 5 konserter böra lämpligen registreras med electo-klanger (ej variano-lingualer!). Kontrasten blir ändå fullt tydlig mellan å ena sidan ett kärvt plenum å den andra den mjuka, men dock pregnanta klangen i electo. Motiveringen härtill ligger närmast i kompositionernas italienska förebild: variano-lingualerna voro länge främmande för den inhemska italienska orgeltypen där främst labialklanger utvecklades. Men ett lika viktigt skäl kunna vi spåra redan från den tidigare behandlade praetorius-bilden: kordofonernas generalbasinstrument är positivet (med labialpipor), ej regalen! Det har på sätt och vis rätt ett genetiskt samband mellan positiv och portativ, och på grundval av sina undersökningar i portativets äldsta historia har Hans Hickmann² konstaterat, att genomsnittsmensuren i allmänhet var vid — härtill kom de nästan genomgående variabla mensurerna;³ även om (rygg-)positivets disposition efterhand modifierades och lånade regalens klangfärger måste dock *primärt* detta verk ha varit bärare av electo-klanger — jämför även placeringen på läktarbarriären, vilket ger de till en viss grad övertonsfattiga electo-klanger större räckvidd. Ej heller den omständigheten, att BW efterhand förlorade sin ursprungliga karaktär och riktades med electo-, ja stundom även pleno-labialer 8'—1', får hindra oss att i BW först och främst se variano-klanger exponer.

På grundval av studier i orgelkonsten före 1700-talet kunna vi utan vidare konstatera, att den nordtyska »verkorgeln» synes vara den mest funktionsdugliga, när det gäller att återge en concertomässig orgelsats. Tack vare möjligheten att kunna registrera den 3- å 4-manualiga (pedal-)orgeln på så sätt, att 4 resp. 5 individuella klangblock ställas sida

¹ I mindre, tvåmanualiga verk kunde ofta en plenolingual (Trumpet 8') disponeras i RP i stället för det eljest vanliga varianorörverket. Trumpeten erhöj alltså i dylika fall en slags dubbel uppgift som både pleno- och variano-rörverk. Så t. ex. i »Haberbergische Orgel», Königsberg, citerad i Mattheson, a. a. s. 186—87. Jfr här s. 133.

² Mahrenholz, Die Orgelregister s. 165.

³ Jfr Frotcher, Geschichte des Orgelspiels, s. 1011 o. flerst.; Rössler a. a.

⁴ Pet. VIII: 2 resp. separatutgåva, Ed. Peters 3002.

⁵ Se Curt Sachs, Die Litui in Bachs Motette O Jesu Christ, Bach-Jahrbuch 1921.

¹ Denna tvåmanualiga orgel hade OW och BW, däremot inget RP.

² Hans Hickmann, Das Portativ. Kassel 1936, s. 16.

³ Se Hickmann, a. a.; Mahrenholz, Die Berechnung der Orgelpfeifenmensuren, Kassel 1938; Rössler, a. a.; Handschin, Aus der alten Musiktheorie I. Zur Mensuration der Orgelpfeifen. Acta Musicologica Vol. XLV (1942); även nedan, bilaga 2.

vid sida för att kontrasterande spelas ut mot varandra, kan också notbildens olika avsnitt med stiliserade ripieno- och concertino-partier realiseras på ett fullt adekvat sätt. Då den nordtyska 1600-talsorkestern primärt byggde på kontraster mellan grellt motsatta klanggrupper och orgeldispositionerna under samma tid uppenbarligen följde samma polygena ideal, kan man våga dra den slutsatsen, att registreringstekniken under nämnda epok satt sig samma mål före, närmast genom att i första hand arbeta med de tre huvudkategorierna pleno, electo och variano, presenterade på var sin manual. Den praetorianska orkestern (se den ovan reproducerade bilden!) stod helt främmande för den homogena — av komplementärklangfärger uppbyggda — orkesterklang, som fr. o. m. mannheimskolan och wienklassicismen skulle dominera under tiden fram till omkr. 1915—20. För orgelregistreringens del innebär detta, att »vidkor-stämmorna» i electo-gruppen principiellt aldrig böra blandas med plenogruppens kärva principaler och mixturer.

Bachs sista orgelkompositioner måste sättas i samband med en dylik registreringsteknik: endast medelst denna kan strukturen i notbilden överföras till en »strukturfrämjande» klangkropp.



Bach, Preludium Ess-dur (Clavierübung III). A: Ripieno I (slutet): Pl. s. str. HW
B: Concertino I: Variano-ling., RP. C: Concertino (eko): Electo. BW.

Det är i frågor av denna art omöjligt att skilja mellan teori och praxis. Det närmaste spørsmålet blir således: kan denna »pappers-exercis» som här bedrivits få ett musikaliskt-praktiskt bärkraftigt stöd? Svaret ligger mycket nära till hands: först under senare år ha vi blivit i tillfälle att utprova resultaten av moderna rekonstruktioner av barockstämmor (opåverkade av generationers vanskötsel).¹ Det har därvid bl. a. visat sig, att en registrering med variano-lingualer i flerstämmig sats förlänar notbilden en sällspord plastik och lyster, vidare att electoklanger väl förmå att hävda sig vid sidan av ett barockintonerat principal-mixturblock. Att härigenom barocktidens concertomässiga satsformer kunna få en strukturfrämjande klanglig gestaltning ligger i

¹ Bland de ledande orgelfirmorna på detta område må framför allt nämnas den danska Marcussen & søn, Åbenrå, särskilt med tanke på orglarna i Oscarskyrkan, Stockholm (1949), Göteborgs konserthus, Växjö domkyrka samt en rad förnämliga verk i hemlandet, t. ex. i Statsradiofonien i Köpenhamn.



Bach, Die Kunst der Fuge (Contrapunctus IV.) A: Ripieno I (slutet): Pl. s. str. (ev. Variano-ling.). B: Concertino: Electo.

öppen dag: på ett oöverträffat sätt kan man med variano-lingualer återge concertinopartierna i verk som t. ex. Bachs preludium och fuga h-moll¹ eller med kongenial klangfärg tolka den spelglada cembalistiken i samme tonsättares stora e-mollfuga (se följ. notex., mom. B).



Bach, Fuga e-moll (Pet. II, 9) A: Ripieno I (slutet): Pl. s. str. HW.
B: Concertino I: Variano-ling.

¹ Enligt här framlagda teorier utfördes detta verk vid förf.:s radiokonsert på Göteborgs konserthusorgel 29 aug. 1949. Se notex, s. 138.

Bilaga 1.

Frekvensförteckning över manualdisponerade varianolingualer i de av Mattheson¹ (1721) meddelade 63 dispositionerna.

Register	Tonhöjd	Disponerad i				Total- frekvens
		HW	OW	BW	RP	
Baar-Pfeiffe	8'		1	1	6	8
Basson (Fagotto)	16'	1	1			2
Cimbel-Regal, repetier	8'			1		1
Cornet (lingual ²)	8'		3	1		4
Cornet (lingual)	4'				11 ³	2 ⁴
Dulcian	16'	4	1	2	21	28
Dulcian	8'	4	2	10	4	20
Ein gelindes Schnarrwerck, doch gravitatisch, etc.	16'		1			1
Geigenregal: se Jungf. reg.						
Gemshorn (lingual ⁵)	16'		1			1
Grossregal	8'			1		1
Harffenregal	16'		1			1
Harffenregal	8'		1		1 ² (bas)	2 ⁴
Hautbois	8'		2		2	4
Jungfernregal	8'			4	2	6
Jungfernregal (Geigenreg.) ..	4'				1	1
Krummhorn	8'	5	6	2	11	24
Krummhorn	4'		1	1	11	3
Krummhorn	(?) 2' (sic!)	1	1			2
Rancket	8'			1		1
Regal	16'			1		1
Regal	8'		1	11	4	16
Regal	4'			1	2	13
Schallmey	16'	1				1
Schallmey	8'				1	1
Schallmey	4'	1		4	8	13
Singregal	8'			1		1
Singregal	4'				1	1
Sordun	16'	2	1		1	4
Trichterregal	8'	1	2	2	11	16
Vox Humana	8'	2	8 ¹	11 ¹	1	15 ⁶
Zinck	8'	3	2		11 ¹	7 ⁷

¹ a.a.² Se Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913.³ med $\frac{1}{2}$ betecknas stämman endast disp. i diskant eller bas.⁴ Därav en halv stämman. Diskantläget utgöres av trumpet 4'. Se kommentaren nedan.⁵ Se Niedt-Mattheson, a.a. s. 111.⁶ Därav tre halva stämmor.⁷ Därav två halva stämmor.

Antal 16-stämmor inom denna registerklass i:

HW: 8

OW: 6

BW: 3

RP: 22

Dito 8':

HW: 15 (häriifrån bör dragas 2 Vox Humana och 3 Zinck)

OW: 27 $\frac{1}{2}$ (dito 8 $\frac{1}{2}$ Vox. Hum., 2 Zinck och ev. 3 Cornet)

BW: 36 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ (dito 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ Vox Hum. och ev. 1 Cornet)

RP: 42 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ (dito $\frac{1}{2}$ Harffenreg., 1 Vox Hum., $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ Zinck)

Dito 4':

HW: 0

OW: 1

BW: 2

RP: 14 $\frac{1}{2}$

Dito 2' (möjligen feltryck; i dispositionssammanhanget kan antingen vara fråga om Krumhorn 8' eller (labial-) Gemshorn 2'):

HW: 1

OW: 1

BW: 0

RP: 0

Summa summarum 16' + 8', användbara för flerstämmigt spel:

HW: 18 (8 + 10) NB!

OW: 20 (6 + 14) NB!

BW: 37 (3 + 34)

RP: 63 (22 + 41)

Av de tillsammans 38 förekomsterna i HW och OW förorsakas 22 av att RP eller BW saknas (och ifrågavarande manual tjänar som kompromissverk), eller också av att BW blott är en stämgrupp bland HW:s eller OW:s register och spelbart från en av dessa manualer. Beträffande disponerandet av 16' i RP erinrar jag än en gång om orgelns egenskap av generalbasinstrument: ryggpositivets placering gör det ju idealiskt som stödjande instrument¹, och det måste anses naturligt, att man i en varianolingual av denna tonhöjd främst sett ett diskret, men dock bärkraftigt fundament. Troligen utfördes då (den figurerade) baslinjen solistiskt med denna registrering på RP, under det att högra handen exponerade den improviserade harmoniken från en annan manual. I vissa fall synes detsamma även ha gällt 8'-läget; jämför som exempel härpå den endast bas-disponerade Harffenregal 8' i ett mindre orgelverks RP (se tabellen): diskanten, med skiljelinje vid c', är Trumpet 4' — vad talar tydligare för, att vi här ha att göra med en lapidarisk continuoregistrering för — klarinoklang!

¹ Mendels åsikt (i en f.ö. förträfflig uppsats) att RP ej kunde uppfattas av kören på läktaren beror på missuppfattning dels av faktum, dels av Scherings framställning i »Joh. Seb. Bachs Leipziger Kirchenmusik» (Leipzig 1936). (Arthur Mendel, On the Keyboard Accompaniments to Bach's Leipzig Church Music. The Musical Quarterly XXXVI, 1950, s. 347.)

Till frågan om *Raumliniestärke*¹ (Rlst.)

»Die Dimension des Raumes gegenüber der Fläche» (Rössler).

Denna term infördes nyligen i facklitteraturen av den tyske orgelteoretikern Ernst Karl Rössler.² Med Rlst., graderad IV—O, betecknas en klangkropps större resp. mindre lämplighet att i en polyfon sats låta samtliga stämmor framstå *lika* tydligt och plastiskt utan att mellanläget överskuggas av diskanten. Förutsättningen härför är tillämpandet av en mensurprogression som tillåter en ned mot basläget tilltagande klangfyllighet,³ med andra ord en typ av variabel mensur. Principen i fråga har ofta antytts i moderna orgelteoretiska skrifter⁴ och har i Rösslers arbete fått sin slutgiltiga formulering. I praktiken har problemet först under de sista decennierna tagits upp av orgelbyggarna, strängt taget långt efter orgelrörelsens genombrott. Här framträder ett viktigt faktum: en om ock aldrig så barockimiterande disposition blir enbart pappersexercis såvida inte också mensurer, progressioner och vindtryck väljas i överensstämmelse med det klangideal dispositionen avser att förverkliga.⁵ »Nur eine Zeit, die hohe Rlst. nicht kannte, musste sekundäre Elemente zum musikalischen Hauptausdrucksmittel erheben um den so 'leblosen' Klang der Orgel zu bereichern» (Rössler vid ett samtal med förf. sept. 1949). Den egentliga gränsen mellan orglar med hög resp. låg Rlst. går vid tidpunkten för den musikaliska klassicismen (med början vid Mannheim-skolan); det nya klangidealets företrädare inom orgelkonsten var i stort sett Gottfried Silbermann. Detta är fullt i överensstämmelse med de slutsatser vi ovan kommit fram till: såväl den nya orkester- som orgelklangen bildades genom anhopningen av komplementära färger, olika övertonsserier packades samman till ett homogent block. Givetvis måste under

¹ Då denna term ej kan få lämplig svensk översättning har jag valt att behålla det tyska ordet, helst som vissa andra tyska orgeltermen vunnit burskap i svenska språket (ofta med klumpiga försvenskningar).

² I ett utkast till »Grundbegriffe musikalischer Klangfunktion und Entwurf einer funktionsbestimmten Registrierungslehre», publicerat i »Musik und Kirche» 1947—48.

³ Jfr Mahrenholz, Die Orgelregister, Kassel 1942, s. 14.

⁴ Se bl. a. Mahrenholz, Die Berechnung etc.; dens., Die Orgelregister; Ellerhorst, Handbuch der Orgelkunde, Einsiedeln 1936 s. 220; Handschin, a. a.

⁵ Ett exempel på »klanglig felkalkylering» är t. ex. den i viss mån barockimiterande orgeln i Stockholms konserthus (F: a Åkerman & Lund): möjligheterna att rlst. utföra polyfon barockmusik »in org. pl.» (se ovan) äro mycket små, enär diskanten — i enlighet med denna och andra firmors traditioner — akustiskt och praktiskt överintonerats och formligen överskuggar resten av klangmassan.

dessa förhållanden klangen berikas med nya effekter då örat alltmer avtrubbades för valörer. Naturligtvis — det ligger i sakens natur — måste diskantstämman principiellt bli den ledande (observera förhållandet i symfoniorkestern med koriskt besatta violiner, oktaverade av högre träblåsare — och hur mycket framträder i allmänhet mellanregistret? Detta kallas god instrumentering och orkestrering!). Vi kunna i förbigående jämföra å ena sidan klangen i en »viol consort» (hög rlst.), å den andra det *rl-svaga* klangblocket i en stråkkvartett, vare detta dock sagt utan några som helst värdeomdömen.¹

Till en närmare definiering av orgelns rlst.-problem kunna dessa citat från Rössler tjäna som vägledning:

Rlst bezeichne die musikalische Eigenschaft eines solchen Klangmaterials, die eine einstimmige Linie allein so plastisch und linienbetonend, das heisse: »linienstark» darstellt, dass die echte Linie nicht nach einem Rückhalt, nach einer Stützung durch harmonische Begleitung verlangt. Sondern sie erscheint in ihrer Einstimmigkeit sich selbst genügend, »a u m s t a r k«. Im Falle polyphoner Mehrstimmigkeit bringt die Rlst den selbständigen Verlauf der einzelnen Stimmlinien so zu Gehör, dass jede einzelne Stimmlinie in allen Höhenlagen deutlich von der andern getrennt dahinfließt und keine der Linien »überschattet» wird. Gleich der oberen steht auch die untere wie auch die lautschwächere Stimmlinie klar und bis auf den Grund durchsichtig da. . . Diese innere Eigenschaft der Raumliniestärke kann in nichts durch äussere Hilfsmittel ersetzt werden, die darauf abzielen, einer sonst überschatteten Stimmlinie durch grössere Lautstärke oder geänderte Klangfarbe zu stärkerer Selbständigkeit aufzuhelfen. Damit bietet die Rlst, die alle Stimmlinien einander gleichwertig zuordnet, allein die Voraussetzung für eine wesengerechte Darstellung autarker (polyider) Stimmlinien. Geschehensschwache Stimmlinien hingegen, die keine echte und starke Linienformgebung aufweisen, werden durch die Rlst in dieser ihrer mangelnden Linienformkraft zum Verdruss überdeutlich . . . Weitere Klangeigenschaften, die das rl-starke Klangmaterial auszeichnen, sind: im akkordlichen Nebeneinander wie linearen Nacheinander bringt die Rlst jeden Ton in »konzentrischer» Beziehung zum anderen Ton. Daher stehen alle Töne bis zu den extremsten Höhenlagen und Registerfarben, sofern sie aus rl-starkem Material gebildet sind, in organischem, wurzelhaftem Zusammenhang miteinander. . . — Auf die Klangfarbe gesehen, äussert sich die Konzentrität rl-starken Klangmaterials darin, dass die extreme Klangfarbe beispielsweise des Rohrkrummhorns 16' sich mit der Rohrtraverse 4' verbindet, als ob sie einer gemeinsamen Wurzel entspringen, ohne dass durch grössere Lautstärke das andere Register überdeckt wird oder die grundverschiedenen Klangfarben sich unorganisch, »parallel» gegenüberstehen, wie etwa der Klang der heutigen Trompete dem rl-schwachen des Klaviers oder der Violine fremd entgegentritt. Diese Vorliebe des klassisch-romantischen Instrumentariums für mehr oder weniger akonzentrische, parallele Klänge mag bewusst oder unbewusst der Ausdruck

¹ Jfr också Drägers synpunkter på barockens resp. romantikens violintyper. (H. H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente, Kassel 1948, s. 11.)

dafür sein, dass der Zeit beginnender Säkularisierung die höchste aller Beziehungen verloren ging, ohne die alles irdische Sein ohne letzte Bindung, Deutung und Beziehung wäre.

Jag hade vid mitt besök hos Rössler tillfälle att närmare studera klangen i hans husorgel.¹ Förebilden är delvis hämtad från gotikens portativ och positiv: mensurerna äro variabla och genomgående vida. Detta har intet att göra med »italienska vidkor» — som i ett tidigare avsnitt påpekades är det begreppet ganska diskutabelt!

Olika orgelsakkunniga ha vid »upptäckten» av en för dem ny intressant orgelklang genast påpekat hur väl Bach kommer till uttryck på just *den* orgeln. Jämför t. ex. Schweitzers hänförelse över Cavaillé-Coll² eller Merklins över de klassiska spanska orglarna,³ båda med avsikt att bringa Bachs fugor till fullödigaste uttryck. Jag skall inte bidra till denna dokumentsamling med närmare redogörelser för hur vi på Rösslers orgel fick 4-stämmiga Bach-fugor (Die Kunst der Fuge) att klinga på ett för mig fullständigt nytt sätt, hur notbildens linjer klangligt exponerades med en tydlighet som jag knappast mött i någon annan orgel. Mensurerings tekniken var i stort sett densamma under såväl 1400- som 1600-talet (Rössler). Är det otroligt, att de nordtyska orglar Bach under sin studietid kom att stifta bekantskap med, hade denna höga grad av Rlst? Nej, ingalunda. Knappst någon av de orglar han under sin mannaålder hade till förfogande för tjänsteutövande kunde mäta sig med de verk han kommit i kontakt med hos Buxtehude, Böhm eller Reincken.⁴ Varför skulle inte den anakronistiskt paralineära (Kurth) satskonsten i exemplevis Die Kunst der Fuge realiseras på en (tillika i viss mån anakronistisk) orgel, där ett rl-starkt material möjliggör detta, och samtidigt på ett orgelverk, där Bachs concertomässiga skrivsätt kan gestaltas medelst de möjligheter som stodo de »försilbermannska» orglarna till buds? Jämför också detta med Kellers groteska registreringsförslag⁵ till Bachs stora koralförspel »Vater unser» (Clavierübung): 2 spelare och 4 manualer. Något sådant är både för Bach, hans musik och säkerligen också hans orgelideal lika främmande som naturvidrigt!

¹ Byggd av F:a Walcker, Ludwigsburg; disponerad, menurerad och intonerad av Rössler. Disposition: Manual: Gedackt 8', Rohrtraverse 4', Nachthorn 2', Gembornkvint 1 1/2', Spanische Mixtur 5—6 ch, Rohrkrumhorn 16'; Pedal: Barem 16' (= vidmensurerad Subbass), Ueberblasende Doppelrohrflöte 2'. Koppel man./ped. Vindtryck c:a 50 mm.

² T. ex. i Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig 1927.

³ Aus Spaniens altem Orgelbau. Mainz 1939.

⁴ Dispositionerna anförda bl. a. i Mattheson, a. a.

⁵ a. a. s. 206.