

Småorglar för kapell, skolor och hem.

I.

Frågan om lämpligt orgelinstrument för kapell, församlingssalar, etc., för skolor och hem har för åtskilliga människor säkerligen aldrig existerat såsom något problem och kan måhända ännu allttjämt förefalla många obehörlig att diskutera. Detta beror, synes det mig, bl. a. på den omständigheten, att man i sin instrumentala föreställningsvärld gärna skiljer på »kyrkorgel» och »liten orgel» eller, annorlunda uttryckt, på *piporgel* och »*kammarorgel*», som man säger. Den förra, menar man, fordrar mycket utrymme och är dyrbar, den senare är liten och billig. För de fall där endast ringa plats och få penningar finnas, d. v. s. i hem och skolor, löser man alltså frågan genom att skaffa ett *harmonium*. När något större utrymme är förhanden — i församlingssalar, kapell, mindre kyrkor etc. — och penningmedlen icke fullt så knappa, förskaffas ett *pedalharmonium* och där de ekonomiska och utrymmes-gränserna äro ännu något vidare kanske en »*Hammondorgel*» eller en s. k. *transmissionsorgel*. I samtliga fall bli alltså pengar och utrymme de avgörande faktorerna. Skola dessa anses vara de enda befogade, är gentemot det här återgivna förfarandet intet att vidare tillägga. Vill man däremot mena, att även den musikaliska eller, om man så vill, den konstnärliga sidan av saken bör ha sin plats, antar frågan omedelbart karaktären av ett icke alldeles lättlost problem. Avsikten med denna artikel skulle vara ätt i någon mån söka belysa detta problem från musikalisk synpunkt. Det blir därför i första hand nödvändigt att skärskåda de här omnämnda instrumenttyperna: harmonium, Hammondorgel och transmissionsorgel och försöka bedöma deras konstnärliga värde med särskild hänsyn till deras möjligheter att fungera såsom ersättningsinstrument för den verkliga piporgeln. Detta framhäves nämligen ofta och med synnerlig förkärlek av dem, som tillverka och dem, som ha till uppgift att sälja dessa instrument. Vidare vill uppsatsen söka visa, att sammanställningen av begreppen *piporgel* och *stor orgel* icke är den enda varken historiskt riktiga eller för vår tid tänkbara och även antyda, hurusom möjligheter borde finnas, att ävenledes åtminstone småningom kunna korrigera uppfattningen om piporgeln som ett kostsamt instrument. Detta allt med utgångspunkt från den övertygelsen, att den i alla avseenden riktigt konstruerade piporgeln, om stor eller liten, är den enda konstnärligt och musikaliskt tillfredsställande »orgeln».

»*Kammarorgeln*», som den ofta kallas, eller *harmoniet*, som dess riktigare namn är, har i jämförelse med orgeln ett relativt sent födelsedatum. Det uppkom som en produkt av 1800-talets strävanden att ersätta piporgeln med ett instrument, som möjliggjorde ett mera »själfullt» spel, d. v. s. ett instrument med dynamiskt reglerbar ton. Det var främst den »livlösa», kalla, stela

tonen i piporgeln, som stötte romantikens efter »känsla» trängande människor. Man upptog i harmoniet tonbildningsprincipen i kinesernas gamla *tscheng*, där tonen frambringades medelst genomslående metalltungor. Genom att den spelande i harmoniet själv ombesörjer lufttillförseln genom trampning av bälgarna, kan tonen efter behag — inom vissa, ej alltför rymliga gränser — förstärkas eller försvagas. Denna möjlighet att få tonen dynamiskt uttrycksfull skaffade harmoniet dess stora popularitet. Det betydde tydligtvis mindre, att själva klangen hos frislående tungor endast i inskränkt grad kan varieras. En viss skillnad kan härvidlag iakttagas i de båda olika arter, som förefinnas: tryckluft- och sugluftsharmonier. (De båda systemen kunna också finnas förenade i ett och samma instrument.) I *tryckluftsharmoniet* blir tonen gärna överintensiv, pressad. Detta gör sig särskilt märkbart i sådana större instrument, som för att tonens dynamiska expansionsmöjligheter skola ökas, äro utrustade med pneumatiskt crescendo, d.v.s. där tungorna vid crescendo anblåsas med stigande lufttryck. Att tonens intensitet och styrka härigenom väsentligt ökas är uppenbart. Att harmoniets »toneffekt» därvid »är kyrkoorgelns fullt ut», som man för några år sedan kunde läsa i en dagstidning, är däremot en betydlig överdrift, bl. a. därför att piporgelns »toneffekt», som bekant alldeles icke ligger uteslutande på det dynamiska området. — *Sugluftsharmoniet* har en mera intim tonbildning, som även möjliggör en något större variation i klangfärgen, men dess ton saknar ofta bärighet och styrka. Denna typ har fördenskull under de senaste generationerna blivit ett favoritinstrument för hemmet och för de verkligt små utrymmena.

På senare tider har man särskilt intensifierat byggandet av och reklamen för större harmoniumtyper med två manualer och även med pedal. Behovet av dessa största instrument (med pedal), vilka i prospekt och i dagligt tal oriktigt benämnas »pedalorglar», motiveras i ett prospekt från en fabrikant på följande sätt: »Vid sidan av kammarorgeln (!!) och de stora kyrkorglarna kräver orgelmusiken (!!) ytterligare en instrumenttyp. För det stora antalet mindre kyrkor och församlingssalar, för vilka kammarharmoniets (!!) begränsade resurser äro otillräckliga och anskaffningen av en piporgel alltför kostsam, har länge förefunnits behov av ett orgelverk (!!) byggt efter kammarorgelns princip men överlägset denna i instrumentala (!!) resurser.»¹⁾ Utan att i övrigt ingå på något genmäle av detta yttrande, må här följande sägas: Även om vissa harmoniumtyper icke kunna fränkännas musikaliskt värde, finnes det dock intet harmonium, stort eller mindre, som icke lider av denna typs elementära tonbildningsfel. Det är samma fel, som även vissa orgeltungstämmor, nämligen de som ha genom-

¹⁾ De dubbla parenteserna härröra från förf. av denna artikel.

slående tungor, äro behäftade med. Dessa orgeltungstämmer ha upptagits i piporgeln med harmoniet som direkt tonalstringsförebild. Dit höra de på sin tid vanliga men nu åter sällsynta stämmorna Physharmonica, Claveolin, Eolodikon etc., men även de mera bekanta Eufon, Klarinett, vilken senare, som ursprungligen gjordes med påslående tungor, snart nog, tack vare inflytande från harmoniet, försågs med genomslående tungor. Alla orgelspelare känna av erfarenhet till den långsamma, oprecisa ansatsen i dessa stämmor, ävensom huru tonen gärna ljuder efter, sedan tangenten upplyfts. Detta beror just på konstruktionen: den genomslående tungan behöver en viss tid = ett visst antal svängningar, innan den rätta svängningsamplituden är nådd, resp. innan tungan slutat svänga. Detta förhållande omöjliggör ett obehindrat spel, en kännbar nackdel, vilket stämplar denna instrumenttyp såsom icke konstnärligt fullgod. Att det sagda gäller även harmoniet, skriva helt visst alla orgelspelare under, som haft det tvelaktiga nöjet, att vid ett pedalharmonium förgäves söka åstadkomma ett exakt passagespel i manual eller framför allt i pedalen.

Emot det ur flera synpunkter högeligen intressanta elektroakustiska instrument, som går under benämningen »*Hammondorgel*», och som låtit mycket tala om sig just såsom ett instrument för de mindre utrymmena, ha riktats åtskilliga angrepp från ansvarskännande orgelintressenter. Att nu även här framläggas ett par negativa synpunkter på instrumentet ifråga, beror till dels på den angivna avsikten med denna artikel: att nagelfara de olika ersättningsinstrumenten för orgeln ur musikalisk synpunkt. Det ifrån denna blickpunkt måhända mest antastbara ligger redan i att benämningen *orgel* användes om detta instrument. Orgelns naturliga och enda rätta tonverktyg är *orgelpipan* enligt labial- eller lingualprincipen. Ersättes orgelpipan med något annat tonbildningsredskap, ha vi därför icke längre en orgel enligt de begrepp, som skapats under orgelns flertusenåriga historia. För den skull kan Hammondinstrumentet aldrig bli eller ersätta en orgel, ty tonen bildas där som bekant på elektroakustisk väg. Att utan vidare kalla instrumentet orgel och vilja ha lekmän och fackmän att åtminstone i första taget tro det vara en dylik, är konstnärligt otillständigt. — Med rätta har man vidare som en allvarlig brist hos Hammondinstrumentet framhållit den principlösa klangen. Detta gäller emellertid icke blott bristen på enkla principalstämmor utan även och i ännu högre grad *mixturklängen*. Denna är en av den verkliga orgelns mest egenartade, mest orgelmässiga klanger och därför även en av de värdefullaste och mest omistliga. Just beträffande denna mixturklang lämnar Hammondinstrumentet den spelande fullständigt i sticket. Visserligen kan på instrumentet en hel rad övertoner alstras, men dessa ha karaktären av soloaliquoter och ägna sig därför endast till skapandet av syntetiska klanger, soloklanger. Orgelmixturen är däremot *icke* en stämma med klangsyntetiska egenskaper, det visar både pipmensu-

terna och framför allt repetitionssystemet. Dess funktion ligger också på ett helt annat plan. Visserligen bör man i dessa tidevarv yttra sig med största varsamhet om utvecklingen på tekniska områden, men det förefaller dock knappast troligt, att man på Hammondinstrumentet skulle kunna få fram en orgelmässig mixtur. Det torde redan av dessa få anmärkningar framgå, att Hammondinstrumentet icke är skickat att vara surrogat för en piporgel.

Den tredje av de vanliga ersättningsinstrumenten för orgeln är *transmissionsorgeln*. Denna typ, som i vårt land är känd under namnet »Cecilia-orgel», ligger den verkliga orgeln betydligt närmare än harmoniet och Hammondinstrumentet. Det är i själva verket en piporgel. Dock är den princip, som ligger till grund för den klangliga uppbyggnaden, av en sådan art, att en undersökning av dess betydelse för instrumentets konstnärliga värde må anses i detta sammanhang vara nödvändig. Det första intrycket är, att transmissionsorgeln vill verka större än den är. Den svenska typen t. ex. ser av registermanubrierna att döma ut att vara en 12-stämmig orgel, är dock endast ett 3-, resp. 3 1/2-stämmigt verk. Om det för en orgel gäller *endast* att uppbringa största möjliga antal skenbara stämmor, är 12 stämmor långt ifrån »rekordet». Det finnes transmissionsorglar, som ha 5 *reella stämmor*, ur vilka man emellertid utdrager — 65 s. k. stämmor! Det bör vara tydligt, att en dylik orgel blir endast ett skenbart kvantitetsinstrument, men omöjligt att kvalitetsd:o.

Detta har sin grund i det sätt, varpå de många skenbara stämmorna erhållas av de få verkliga. Genom utbyggnad nedåt och uppåt av dessa senare, kunna ur en och samma piprad göras deltag i olika tonhöjds-(fottals-)lägen. Av samma grundstämma (piprad) fås således t. ex. en 16', en 8', en 4', en 2 2/3', en 2', en 1 1/3'-stämma. Varför är detta ur musikalisk synpunkt förkastligt?

1) Därför att en orgelstämma, som skall vara musikaliskt fullgod, måste ha *sin egen individuella mensurering* för varje pipa både ifråga om vidd, labium och luftmängd. Detta är i en transmissionsorgel ogenomförbart, ty *en och samma pipa* får tjänstgöra i *flera* »stämmor».

Exempel: En pipa med faktisk tonhöjd = g^1 hör i en 16'-stämma till tangenten för tvåstrukna g , i en 8'-stämma till ettstrukna g , i en 4'-stämma till ostrukna g , i en 2 2/3'-stämma till lilla c , i en 2'-stämma till stora G , i en 1 1/3'-stämma till stora C .

Orimliga av en sådan anordning torde väl ligga i öppen dager.

2) De transmitterade stämmorna få *alldeles samma klang* som grundstämmorna. De kunna alltså icke verka som nya klangfärger, såsom fallet är i en vanlig orgel, utan endast som *oktavkop-pel*, resp. kvint- etc. -koppel. Klangen blir sålunda, när man andrager »stämmor» från samma grundpiprad, enahanda och utan

den charm, som kännetecknar samklangen av tvänne olika mensurerade, helt självständiga stämmor.

3) Transmissionssystemet medför ovillkorligen s. k. »tonhål». Om man andragit två »stämmor», t. ex. »Gedakt 8'» och »Gedakt 4'» (den senare kan mycket väl på manubriet *bära* ett annat namn, t. ex. Flöjt 4'), och nedtrycker tangenten för ostrukna *a*, ljuda två pipor: *ostrukna a* och *ettstrukna a*. Kvarhåller jag denna tangent och nedtrycker dessutom tangenten *ettstrukna a*, tillkommer icke, som i en vanlig orgel, två nya ljudande pipor, eftersom den *ena* pipan (för *ettstrukna a*, som 8'-ton) redan är i funktion som 4'-ton för *ostrukna a*, utan *endast en ny ljudande pipa*. Ännu värre blir det, om man har tangenterna för *ostrukna a* och *tvåstrukna a* nedtryckta, och till dessa vill foga även *ettstrukna a*:s tangent. *Då finnes ingen pipa över för denna tangent!* Vid större antal »stämmor», d. v. s. vid större antal inkopplade manubrier, kan en kromatisk tonföljd kallas allt annat än tillfredsställande, ty tonstyrkan växlar allt eftersom piporna för de olika tangenterna äro mer eller mindre »upptagna».

4) Transmissioner av alikvotstämmor äro fysikaliskt omöjliga, ty en oktavstämma måste vara stämd tempererat, en alikvotstämma däremot skall vara akustiskt ren. En ton *g* i en oktavstämma (d. v. s. en stämma av 8', 4' etc. tonhöjd) överensstämmer icke i tonhöjden med en likabenämnd ton i en kvint- eller tersstämma. I en orgel med kvinttransmissioner — sådana har t. ex. Cecilia-orgeln *två* — begär man alltså, att en *g*-pipa skall ändra tonhöjd, allt eftersom man andrager ett manubrium för en »oktav»- eller »kvint-stämma»! Detta är orimligt; man nöjer sig alltså med ostäm- da (=tempererade) kvintstämmor i stället.

Ytterligare kan här tilläggas, att Cecilia-orgelns disposition sådan den ter sig i prospektet, icke kan kallas konstnärlig. Man har t. ex. anbringat *två* alikvotstämmor (kvint-stämmor) i manual I men däremot *ingen* i manual II.

(forts.)

Carl E. Rosenquist.

Bönboksforskningen fortsätter.

Det är för undertecknad en glädje att anmäla Dr. Lindquists bok om stormaktstidevarvets andaktslitteratur. Avhandlingen utgör en direkt fortsättning på undertecknads forskningar rörande medeltidens och reformationstidens bönelitteratur. Med noggrannhet och lärdom har Dr. Lindquist utfört sin uppgift.

David Lindquist: *Studier i den svenska andaktslitteraturen under stormaktstidevarvet med särskild hänsyn till bön-, tröste- och nattvardsböcker.* Svenska Kyrkans Diakonistyrelsens bokförlag. Pris kr. 9:50.