

Några praktiska problem vid uppförandet av Bachs kyrkomusik.*

I.

Om man jämför två olika "Ausgaben für den praktischen Gebrauch" av t. ex. en Bach-kantat, kan man knappast undgå ett pinsamt intryck av osäkerhet och godtycke i utgestaltningen. Där en koral enligt den ena dör bort i viskande pianissimo, mynnar den enligt den andra ut i mäktigt fortissimo. Detta är ju helt naturligt, eftersom originalen praktiskt taget sakna varje anvisning för utförandet: föredragsbeteckningar äro sällsynta, och där de någon gång finnas utsatta, måste man ju fråga sig om de stå såsom uttryck för den vanliga praxis, eller om de utsatts för att markera en avvikelse från denna. Någon konsekvens härvidlag söker man fåfängt. Kritisk granskning är i lika hög grad av nöden här som vid bibelexegesen; med en "verbalinspiratorisk" uppfattning kunde man komma till lika egendomliga resultat här som där. — Denna snålhet på föredragstecken är ej svår att förklara: Bach avsåg med sina kantater blott att *en* gång uppföra dem, och detta under hans egen ledning, då han ju muntligen kunde uttrycka sina intentioner, och dessutom kunde han förutsätta en i detalj utarbetad praxis. Hans musiker visste i de flesta fall utan vidare hur ett stycke skulle utföras. Denna praxis gick snart förlorad för att ersättas av en helt annan. För oss är det därför nödvändigt att med hjälp av samtida skrifter och analys av Bachs och andras verk åter söka sätta oss in i den tidsanda som fött dem och så bilda oss en föreställning om rätta sättet att uppföra dem. "Denn, wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben mögte, wird es schwerlich gut heraus bringen, sondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth offft dergestalt benehmen, dass der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum kennen dürffte." Med dessa ord slutar Mattheson sin "vollkommener Capellmeister" (1739). Hur mycket mer gäller ej satsen nu efter 200 år!

Men det finnes även en risk att ensidigt kopiera den gamla tiden på gott och — ont. Mycket har ändrats sedan dess, och vi få ej förlora vår egen tid ur sikte. Här gäller om någonsin, att bokstaven dödar men anden gör levande. Uppgiften blir alltså att först historiskt rekonstruera verken och därefter praktiskt — estetiskt avgöra hur intentionerna bäst förverkligas med hänsyn till vår egen tid.

Det följande är ett försök att ur denna dubbla synpunkt belysa några

*) Med denna uppsats begynnes en serie undersökningar om utförandet av Bachs kyrkomusik från historisk och praktisk synpunkt.

av de problem som erbjuda sig vid uppförandet av Bachs kyrkomusik, med särskild hänsyn till nutida praxis.

Först måste som en bestämd fordran påyrkas, att Bachs kyrkomusik reserveras för *kyrkan*. Den är så intimt sammanvuxen med gudstjänsten, att det nödvändigt sker ett våld mot dess innersta väsen om den uppföres i en profan lokal, i synnerhet som led i en profan konsert. Kantaten hade sin plats i högmässan, före och efter predikan; den upplästa bibeltexten hade satt åhörarna in i dess andemening och givit dem nyckeln till att förstå dess musikaliska predikan. Bachs kyrkomusik fordrar ödmjuk andakt, religiöst allvar av utförande och åhörare, och detta kan man icke förutsätta vid en profan konsert. Kyrkans helgade och andaktsstämmande rum är den nödvändiga yttre ramen.

Däremot är det väl knappast önskvärt att annat än vid särskilt högtidliga undantagstillfällen foga in en kantat i högmässan. Genom sin för vår tid stora längd (i genomsnitt 20 min.) skulle den lätt nog spränga gudstjänstens enhetlighet, och vi måste böja oss för det faktum, att en stor del av församlingen ännu står oförstående inför detta slags förkunnelse. Idealet för kantatuppföranden, blir väl en "musikgudstjänst", där församlingssång, orgel- och körmusik förekommer jämte en kantat, som avbrytes av textläsning i st. f. predikan; allt givetvis uppbyggt kring en ledande tanke — döden, advent eller något sådant. Denna form av gudstjänst förekommer t. ex. i Engelbrektskyrkan i Stockholm och tycks fylla ett behov; ur kyrkomusikalisk synpunkt fyller den alla fordringar.

En svårighet härvid är den vid en gudstjänst nödvändiga *översättningen*. Det gäller ej blott att få bukt med de stundom otroligt svulstiga texterna, utan man måste även giva noga akt på Bachs ofta i detalj genomförda tonmålningar, så att de bli förståeliga även i översättningen. Kanske man ej ens borde draga sig för att i vissa fall ändra på vår psalmboks översättningar. Jag tänker t. ex. på "Actus tragicus", som bekant en dödskantat. Slutkören här är en verklig segerhymn; texten är sista versen av "In dich hab' ich gehoffet, Herr" (sv. Ps. 226),: "Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkert Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit, Den heil'gen Geist mit Namen! Die göttlich' Kraft Mach' uns sieghaft Durch Jesum Christum, Amen." Dessa sista rader få ett praktfullt uttryck i kantaten, i synnerhet i slutfugan över sista raden. Åström-Wallins i och för sig utmärkta översättning blir här ej fullt tillfredsställande: "Din nåd och makt, Din vård och vakt Ske pris i allo lande." Musikens segerjubel blir omotiverat, och slutfugans upprepande "i allo lande" blir ej i samma mån som "durch Jesum Christum, amen" en sammanfattning av det hela.

Stora svårigheter vållar *orkestern*. Denna förefaller oss till en början ganska främmande. Många effekter som vi äro vana vid från modern

orkestermusik, saknas helt. Bach instrumenterar utifrån en helt annan princip, som närmast liknar orgelregister. Den en gång valda koloriten bibehålles i stort sett oförändrad ett helt stycke igenom. Detta bidrager i hög grad till den objektiva karaktär, som är så typisk för Bachs musik. — En annan egendomlighet för våra öron är blåsinstrumentens framträdande roll. I modern praxis beaktas detta oftast icke tillräckligt, utan man rubbar betänkligt på proportionerna. Härom skall senare talas. — Slutligen kan sägas att man fåfängt söker någon "standard"-besättning; de instrument som tillfälligt funnos till hands, vunno användning. Någon så "uttrycksfull" instrumentering som behandlingen av den moderna orkestern förekommer icke. Tvärtom händer det att samma stämma i olika handskrifter tilldelas t. ex. flöjt och oboe, tydligen allteftersom instrumenten funnits representerade. Detta kan ju berättiga oss att i nödfall tillgripa ett annat instrument än det föreskrivna.

Direkt nödvändigt blir ju detta i fråga om numera utdöda instrument. Sådana förekomma ej få t. ex. violino piccolo (140:e kantaten) violoncello piccolo, (Kantat nr 6 m. fl., 6:e cello-suiten) viola d'amore, (Joh. pass.) viola da gamba (Matt.- och Joh.-passion), Oboe d'amore (Matt.-pass., en mängd kantater), Flûte à bec (kantat 106, 161 m. fl.). Av dessa är det egentligen blott gamban och oboe d'amore som äro någon svårare förlust. Gamba-soli förekomma t. ex. i Matteus-passionen ("Komm, süsnes Kreuz") och Johannes-passionen ("Es ist vollbracht") och kunna visserligen, om än med största svårighet, utföras på violoncell, men bättre vore givetvis om instrumentet kunde återupplivas, (vilket redan skett i Tyskland). — Svårare är förlusten av oboe d'amore, som är rikligt försedd med soli. — Om man undersöker dess förekomst i Bach-partituren, finner man att den oftast förekommer i kors-tonarter, vilket är helt naturligt då den ju står i A. Många gånger tycks dess uppgift därför blott vara att representera oboe-karaktären i dessa tonarter, som ej kunde spelas rent på den vanliga oboen med dess då skäligen primitiva resurser. Dessa stycken skulle därför saklöst kunna utföras på våra moderna, tekniskt fulländade instrument, om ej omfånget stundom lade hinder i vägen. Den vanliga utvägen att på sådana ställen sätta in engelskt horn är väl kanske det enda möjliga. — Värre är det med klangfärgen. Det som ovan sagts om användningen av oboe d'amore gäller ingalunda alltid. Tvärtom är det ofta en mycket tydlig avsikt med instrumenteringen. Oboe d'amore hade i jämförelse med vanlig oboe en mjukare, mildare klang, och ej sällan är det just denna som åsyftas: t. ex. i den underbara, ödmjukt bedjande arian "Quia respexit" ur Magnificat, eller i inledningen till kantaten "Christus der ist mein Leben" med dess målning av den fromma dödslängtan. På sådana ställen blir det otillfredsställande att

ersätta med vanlig oboe. En skickligt trakterad A-klarinet är kanske bättre men ej idealisk. Ett stort önskemål vore att Musikaliska Akademien eller någon annan kulturfrämjande institution inköpte moderna oboe d'amore att ställas till förfogande vid uppföranden av gammal musik. (Så mycket hellre som instrumentet tycks gå en *ny framtid till mötes*; Richard Strauss: Sinfonia domestica).

Svårigheter välla även trumpetstämmorna, som i sitt höga läge bereda även de skickligaste blåsare mycket bekymmer. Här kunde man ju invända, att Bach var nödsakad att skriva i detta höga läge, då den tidens trumpeter blott förfogade över naturtonerna. Våra moderna ventiltrumpeter däremot kunna blåsa en fullständig diatonisk skala. Bach själv skulle med förtjusning hälsat detta berikande och skrivit stämmorna lägre; låt oss därför blåsa dem så. — *Detta vore dock en stor konstnärlig förlust*; mycket av den oförlikneliga feststämningen i många Bach-verk består just i de höga, klara trumpetstämmorna. *En omarbetning* av dessa är i många fall *nödvändig* och behöver ej heller välla större betänkligheter, då de ofta ej ha utpräglad melodisk utan mer fanfar-artad karaktär. *Voigt* har några förträffliga förslag till omarbetningar.

II.

Continuostämman. Orgelns registrering.

En mycket omstridd fråga vid Bach-uppföranden är *continuostämmans* rätta utförande. Originalens föreskrifter äro ytterst svävande och inkonsekventa. I h-mollmässan t. ex. tilldelas fagotten särskilt notsystem i Kyrie- och Gloria-delarna; därefter nämnes den ej. Dock är att märka, att "Dona nobis pacem" är identiskt lika med "Gratias agimus", ehuru den ena med, den andra utan utskreven fagottstämma. Avsikten är alldeles uppenbarligen att fagotten skall delta i continuo i alla körerna, ehuru den av någon anledning ej kommit att särskilt utskrivas. — Även andra inkonsekvenser äro vanliga.

I det övervägande flertalet fall benämnes stämman kort och gott continuo. I Matt.-pass., Joh.-pass., Julorat. är regeln "Organo e continuo". — Vad basnoterna beträffar, råder knappast någon svårare ovisshet; i regel utföras de av violoncell och kontrabas samt fagott, då även oboer delta i orkestern, oberoende av om den uttryckligen föreskrives. I secco-recitativet avses troligen endast en violoncell.

Däremot är det en ytterst svår fråga om besiffringen bör utföras på orgel eller cembalo. Nutida praxis går nästan helt i Seifferts¹⁾ tecken;

¹⁾ MAX SEIFFERT: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen Bach-Jahrbuch 1904, sid. 69.

denne formulerar sin dogm så: "Der Chor ist in der Tat der eigentliche Regulator für die Mitwirkung der Orgel. Mit ihm zugleich setzt sie ein und bricht sie ab." (Kören är i själva verket den egentliga regulatoren för orgelns medverkande. Samtidigt med denna både sätter den in och tystnar den.) Eljest svarar cembalon för ackompanjemanget. Detta är ju en klar och tydlig regel, lätt att konsekvent följa. Men hur stämmer den med Bachs avsikt? — Seifferts argument äro först ett citat av Ph. Em. Bach, som snart skall skärskådas. Vidare en jämförelse med Händel, som knappast är bindande, och så huvudsakligen en hänvisning till Bachs egna föreskrifter i frågan. — Som redan sagts, äro dessa ytterst sällsynta, och de som finnas, måste såsom vittnen höras med största försiktighet. Så bortfalla utan vidare t. ex. de arior, där orgeln utför en solostämman. Detta har ju intet med besiffringsfrågan att göra. — Seifferts avgörande exempel skulle vara kantaten n:r 177. Inledningskören där utgöres av en koralfigurering; med avbrott av orkestermellanspel fugeras varje rad för sig. Sedan de 3 undre stämmorna genomfört sina insatser, sätter c. f. in i sopranen. Här har nu Bach i continuostämman skrivit "piano, sine organo" för var gång som kören börjar, ända tills c. f. inträder, vilket markeras med "forte, con organo". — Detta tolkar Seiffert så: Då den allmänna regeln skulle fordra att orgeln satte in samtidigt med körinsatserna men Bach av någon anledning här vill uppskjuta dess insats tills c. f. inträder, antyder han detta med "sine organo", som alltså uppfattas såsom undantag från regeln. — Detta stämmer ju väl överens med förutsättningen att orgelns uppgift endast är att medverka i kördelarna. Men om man utan denna fördom söker tyda föreskriften, så får man väl snarare — som Voigt mycket riktigt anmärker (sid. 16) — det intrycket att orgeln efter att ha medverkat i orkestern nu skall pausera, tills c. f. inträder. Och ser man litet närmare på vederbörande ställen, så blir det av Seiffert påyrkade rent mekaniska sammanhanget mellan kör och orgel än mer problematiskt. Orden "sine organo" stå med all önskvärd tydlighet, *icke* just där kören sätter in, utan några åttondelar förut, nämligen där ett motiv i continuostämman har sin början. Tar man vidare i betraktande den omständigheten att orgelföreskrifterna i denna sats ständigt sammanhånga med dynamiska föreskrifter, så torde Bachs avsikt vara fullt klar: orgelns insättande och utfallande är här ett *dynamiskt* medel, vilket ju mycket väl stämmer med hans principiellt registreringsmässiga dynamik (varom närmare skall talas i en följande uppsats). — Slutligen synes Seiffert ha förbi-sett ännu en viktig omständighet: Vid ett orkestermellanspel delas continuostämman; vid den ena stämman står uttryckligen Org. och några takter längre fram "forte, (Organo all' unisono)". Allt detta synes mig göra

Seifferts tes ytterst tvivelaktig. — Ej heller ur estetisk synpunkt är den något odelat gott. Med våra dagars stora orkester räcker cembalon ej till att fylla ut tomrummet mellan basen och t. ex. de högt förda trumpetstämorna i slutkoralen ur Juloratoriets första del (jfr Voigt sid. 17). Och griper man till flygeln, blir samklangen alltför dålig. Däremot har orgeln (rätt registrerad!) en utmärkt förmåga att utan att själv märkas göra orkesterklangen fyllig.

Schweitzer går så långt, att han i stället över huvud betvivlar cembalons existensberättigande i Bachs kyrkomusik (sid. 808 ff.). Hans argumentering förefaller bindande: Till alla kantater, vilkas stämmor finnas bevarade, föreligga transponerade continuostämmor (avsedda för orgeln, som stod i "korton" = 1 ton högre). Otransponerade continuostämmor däremot finnas blott till ett fåtal kantater och torde icke sakna förklaring. — Det synes alltså vara regel att ej cembalo, utan endast orgel, avsetts såsom continuoinstrument.

Dock stod, såsom Schweitzer påpekar, en cembalo på Thomaskyrkans orgelläktare; det bevisa bevarade räkningar för dess stämning och reparationer. Schweitzer anser att dennas uppgift varit att hjälpa till vid repetitionerna. Men med tanke på Matteuspassionen kunde även en annan tydning ligga nära till hands. Basstämman där heter genomgående "Organo e continuo", utom vid evangelierecitativen, där den kallas blott "continuo". Vore det icke tänkbart att Bach vill framhäva Bibelordets kärva, oförfalskade renhet musikaliskt genom att blott låta cembalons torra, spröda ton ackompanjera, liksom han för ögat markerar det genom att i partituret skriva det med rött bläck? Just i evangelierecitativen gör sig onekligen cembalo bättre än orgel. — Häremot kan ju invändas, att på precis motsvarande ställen i t. ex. Johannespassionen eller Juloratoriet står genomgående "Organo e continuo". Visserligen, men detta kan bero på inkonsekvens; och "inkonsekvensen" i Matteuspassionen förefaller nästan avsiktlig.

Om man söker besked i denna fråga hos de samtida musikskriftställarna, kan man lätt nog få en rakt motsatt mening. Ofta citeras t. ex. Quantz' ord²⁾: "Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder grosse, mit dabey." (Cembalons medverkande anser jag självklar vid all musik, vare sig för stor eller liten besättning.) Och Ph. Em. Bach³⁾: "Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstrumentes kein Stück gut aufführen." (Alltså kan man icke uppföra något stycke bra utan ackom-

²⁾ JOHANN JOACHIM QUANTZ: Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, sid. 185.

³⁾ PHILIP EMANUEL BACH: Versuch über die wahre Art las Clavier zu spielen. Berlin 1753. II, sid. 2.

panjemang av ett klaverinstrument.) Dessa citat kunde lätt mångfaldigas och tyckas i sin kategoriska klarhet ej lämna någon tvekan möjlig. Men vid noggrannare undersökning äro de likafullt ej entydiga. Det senare av citaten inbegriper även orgeln, vilket framgår av sammanhanget. Vidare tala både Quantz, Ph. Em. Bach och de flesta andra huvudsakligen om profanmusiken, i synnerhet om operan, vilket ju vållar en väsentlig skillnad.

Men även om kyrkomusik talar Em. Bach (a. a. II, sid. 1, f.). Som huvudinstrument för besiffringen nämner han orgeln men gör ett viktigt undantag: "So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muss ein Flügel dabey seyn." (Men så snart det i kyrkan förekommer recitativ och arior, i synnerhet sådana, där mellanstämmorna genom ett enkelt ackompanjement lämna sångstämma full frihet till [improviserade] utsirningar, så måste en flygel finnas med.) Detta synes ju fullständigt kullkasta Schweitzers åsikt att cembalon alls ej hör hemma i Bachs kyrkomusik. Men man måste betänka den väsentliga stilskillnaden mellan J. S. Bach och denna yngre skola (Ph. Em. Bach, Quantz m. fl.), som ju redan betecknar en ny epok med homofoni som grundprincip gent emot fader Bachs polyfoni. Särdeles intressanta bli ur denna synpunkt Ph. Em. Bachs ord om de ställen, där mellanstämmorna bilda "ett enkelt ackompanjement". Hur ofta passa de in på Seb. Bachs musik? De ställa just stilskillnaden som i blyxtbelysning och visa hur ytterst försiktig man måste vara i tillämpningen av den ena stilens praxis på den andra. Indirekt kunde man kanske tolka dem så att just på grund av Bach-musikens polyfona väsen är det rätta generalbasinstrumentet för den ej cembalon utan orgeln med dess utpräglad polyfona natur.

Teoretiskt förblir detta dock ett svårt problem, och någon allmängiltig lösning är måhända icke möjlig att finna. Praktiskt betyder det lyckligtvis mindre; både orgel och cembalo kunna, väl behandlade, göra god tjänst. (Att en konsertflygel alls ej bör tolereras, torde vara så självklart att varje motivering är överflödig!)

Men på vilket sätt man nu än bestämmer sig för att praktiskt utföra continuostämman, så måste man med följdriktighet och aktning för kompositörens intentioner genomföra det. Att begå en inkonsekvens blott för välljudets skull stämmer alldeles icke överens med den kärva, manliga andan i Bachs musik. Ett exempel på en sådan inkonsekvens skulle jag vilja anföra ur den vanliga tolkningen av Matteuspassionen. Som bekant omstrålas Kristusgestalten av en "gloria" av ackompanjerande stråckkvartett

(där f. ö. orgeln icke får saknas!). På ett enda ställe bortfaller detta ackompanjemang: där Kristus, avklädd all gudomshärlighet, endast en människa i djupaste nöd, ropar sitt "Eli, Eli!" Med djup symbolik låter Bach stråkkvartetten tystna; endast cembalons torra klang ackompanjerar (om man nämligen, såsom vanligen är fallet, väljer cembalón till att ackompanjera secco-recitativén). Den moderna Bach-praxis finner detta naturligtvis ej "vackert" nog, utan låter detta ställe ackompanjeras av orgeln, givetvis registrerad med den ljuvaste stråktion— och hela den gripande meningen går förlorad!

Även i fråga om besiffringens praktiska utförande härska en del åsikter, som knappt låta sig försvara stilkritiskt. Ett gott exempel härpå är arian "Geduld" ur Matteuspässionen. Ackompanjemangét utgöres endast av "Violoncello ed Organo". Besiffringen plägar utföras (på piano!) så att sångmelodien med drillar och allt anteciperas. Estetiskt sett minskas härigenom intrycket av solostämman, när den senäre inträder, och — vad värre är — åhörarens uppmärksamhet avledes från det utomordentligt uttrycksfulla bastemat. Historiskt låter det sig än mindre försvaras. — Generalbasen är väl det som vi ha den allra mest ingående kännedomen om av alla den tidens musikaliska frågor. Vidlyftiga läroböcker i ämnet finnas i stor mängd (Mattheson, Marpurg, Adlung, Ph. Em. Bach, Heinichen och många andra), och vi ha t. o. m. av Bachs egen hand både teoretiska och praktiska upplysningar (cembaloackompanjemang till en violinsonat av Albinoni, utarbetat av H. N. Gerber och korrigerat av Bach; Spitta II, Anhang; en kort generalbas-lära för hans hustru Anna Magdalena och en utförligare för hans "Scholaren in der Music", meddelade hos Spitta II, Anhang B III, resp. II, 913). Av dessa framgår att endast ett enkelt ackord-ackompanjemang åsyftades. Detta styrkes ytterligare av de ovan anförda, och rakt på sak av J. S. Petri⁴⁾: "Triller darf er (näml. ackompanjatören) gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen." (Drillar får han alls icke spela med höger hand, ty han skall ej spela någon melodi.) och Quantz⁵⁾: "Mit der rechten Hand muss der Accompagnist im Adagio weder harpeggiren, noch melodiös spielen; — — — Die accompagnierenden Stimmen darf er nicht vor dem Basse hervorragen lassen." (Med höger hand får ackompanjatören varken arpeggiera eller spela melodiöst. — — — Ackompanjemangstämorna få ej skymma basen.) Om man slår upp en cembalostämman av t. ex. Seiffert, så finner man att arpeggio förekommer i påfallande stor utsträckning. Detta är knappast i enlighet med dåtida praxis. Visserligen skriver Petri på samma

⁴⁾ J. S. PETRI: Anleitung zur praktischen Musik, Lauban 1767; I, 8.

⁵⁾ O. a. a. sid. 235.

ställe: "In Recitativem kann er bisweilens des arpeggirens . . . mit gutem Erfolge sich bedienen." (I recitativ kan han stundom med fördel använda arpeggio.) Men blott "bisweilens"! Och ofta varnas mot överdrivet bruk härav. Så talar Ph. Em. Bach med ett visst förakt om italienska pianister, som "beynahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können" (a. a., II, 177) (som knappt kunnat slå an ett ackord utan att bryta det). På ett annat ställe (II, 314) påpekar han såsom bekant att arpeggio ju endast användes vid långsamma recitativ, när harmoniväxling ej förekommer. Om Quantz är redan talat.

Den allra svåraste uppgiften vid Bach-uppföranden torde med säkerhet vara *orgelregistreringen*. Här råder en dogm, mot vilken man både historiskt och estetiskt måste inlägga en kraftig protest: bruket av 16-fotstäm-mor i manualerna. Detta påstående torde kräva en utförlig motivering.

Vad som mest slår en vid en jämförelse mellan orgeldispositioner från några hundra år tillbaka och nu är väl den väsentligt olika fördelningen av fottal. Hur liten en nybyggd orgel än är, kan man alltid vara säker på att finna Borduna 16 i manualen. På 16—1700-talen funnos stora orgelverket en enda 16-fotsstäm-ma i manualerna; stundom finner man sådana i huvud-manualen men endast sällan i de övriga manualerna. En stor mängd dis-positioner anföras hos Prætorius⁶⁾, Mattheson⁷⁾, och Adlung.⁸⁾ Av största intresse är även en anonym skrift⁹⁾, som på ett särdeles förtjänstfullt sätt behandlar dispositionsfrågor. Som idealdisposition uppställer denne författare;

<i>"Hauptwerk:</i>		<i>Oberwerk:</i>	Stillgedackt 8
Principal 8		Principal 8	Octave 4
Piffaro 8		Unda maris 8	Nasat 3
Gemshorn 8		Viol di Gamba 8	Superoctave 2
Rohrflöte 8		Waldflöte 8	Sedecima 1
Quintatön 8		Lieblich gedackt 8	Cymbel 3fach, aus 1/2,
Gedackt 8		Octave 4	1/4, 1/8 Fuss
Octave 4		Spielflöte 4	Trompete 4
Hohlflöte 4		Quinte 3	
Kleingedackt 4		Superoctave 2	<i>Pedal:</i>
Clairon 4		Supergedackt 2	Principalbass 16
Quinte 3		Sifflöt 1	Violonbass 16
Superoctave 2		Mixtur 4fach, aus 1 1/2,	Subbass 16
Flageolet 1		1/2, 1/4, 1/8 Fuss	Octavenbass 8
Mixtur 5fach, aus 2,		Cornett (Echo) 3fach	Violoncello 8
1 1/2, 1, 4/5, 1/2, 1/4		—4, c, g, e	Bass Sesquialter,
Fuss.		Voxhumana 8	2fach, aus 6 und 3 1/5
Cornett 3fach, aus 8C,		Schwebung.	Fuss
g, e			Octave 4
Discantmixtur 5fach	<i>Brustwerk:</i>		Superoctave gedackt 2
Cegcc	Principal 8		Posaune 16
Trompete 8	Fugara 8		Coppel ins Hauptmanual.
Tremulant	Dulcian 8		

⁶⁾ MICHAEL PRÆTORIUS: Syntagma musicum, II, 161 ff.

Skillnaden mot en modern orgel är ju påfallande. Inga 16-fotsstämmor, och vilken mängd av övertonsstämmor! Och dock polemiserar författaren mot orgelbyggare som sätta in alltför många småstämmor för att till billigt pris kunna bygga en orgel med riktigt många stämmor. — Som allmän regel anser han att orgeln bör innehålla dubbelt så många 8-fotsstämmor som 4-fots, dubbelt 4-fots mot 2 o. s. v. Vad 16-fotsstämmorna beträffar, polemiserar han på flera ställen mot dem. Han tillåter dem endast på det villkor att mot en 16-fotsstämman i manualen svarar två öppna 32-fotsstämmor i pedalen.

Ett annat vittnesbörd i samma riktning giver Adlung¹⁰⁾: "Mann kann also die Principale, Octaven, eine Mixtur, ein Gedackt oder Quintatön 8F. nebst einem Subbass 16 und Octavbass 8F. (de senare givetvis i pedalen) nicht entbehren, und wenn die Orgel noch so gering." (Hur liten en orgel än är, äro de ovannämnda stämmorna oundgängliga.)

Av stort intresse äro givetvis i synnerhet dispositionerna på Bachs orglar (anförda hos Spitta II, III ff.). Den större orgeln i Thomaskyrkan härstammade från omkr. 1500 och hade efter åtskilliga reparationer och utvidgningar följande disposition:

<i>Oberwerk:</i>	<i>Brustwerk:</i>	<i>Rückpositiv:</i>	<i>Pedal:</i>
Principal 16	Grobgedackt 8	Principal 8	Subbass von Metall
Principal 8	Principal 4	Quintatön 8	Posaune 16
Quintatön 16	Nachhorn 4	Lieblich Gedackt 8	Trompete 8
Octave 4	Nasat 3	Klein Gedackt 4	Schalmei 4
Quinte 3	Gemshorn 2	Querflöte 4	Cornet 3
Superoctave 2	Cymbel 2fach	Violine 4	
Spielpfeife 8	Sesquialtera	Rauschquinte doppelt	
Sesquialtera doppelt	Regal 8	Mixtur 4fach	
Mixtur 6 —, 8 —, bis 10 fach	Geigenregal 4	Sesquialtera	
		Spitzflöte 4	
		Schallflöte 1	
		Krummhorn 16	
		Trompete 8	

Äldre än denna är den mindre Thomasorgeln, byggd 1489, sista gången reparerad 1740, sedermera helt ombyggd och flyttad till en annan kyrka. — Disposition:

⁷⁾ FR. ERH. NIEDT: Musikalische Handleitung, 2 Aufl., herausgegeben von MATTHESON, 1721. II.

⁸⁾ M. JAKOB ADLUNG: Musica Mechanica Organoedi, Berlin 1768. I, 196 ff.

⁹⁾ J. G. T(AUSCHER): Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen nach richtigen Grundsätzen und zu Verbesserungen der Orgeln überhaupt. Waldenburg 1777.

¹⁰⁾ M. JAKOB ADLUNG: Anleitung zu der Musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, sid. 532.

<i>Oberwerk:</i>	<i>Brustwerk:</i>	<i>Rückpositiv:</i>
Principal 8	Trichterregal 8	Principal 4
Gedackt 8	Sifflöte 1	Lieblich Gedackt 8
Quintatön 8	Spitzflöte 2	Hohlflöte 4
Octave 4		Nasat 3
Rauschquinte 3 und 2	<i>Pedal:</i>	Octave 2
Mixtur 4, 5, 6, 8 bis	Subbas 16	Sesquialtera doppelt
10fach	Fagott 16	Dulcian 8
Cymbel 2fach	Trompete 8	Trompete 8

I Nikolaikyrkan, där Bach även svarade för musiken, stod en orgel från 1597—98, reparerad 1692, med följande stämmor:

<i>Oberwerk:</i>	<i>Brustwerk:</i>	<i>Rückpositiv:</i>	<i>Pedal:</i>
Principal 8	Schalmei 4	Principal 4	Cornet 2
Sesquialtera 11/5	Principal 4	Gedackt 8	Schalmei 4
Mixtur 6fach	Mixtur 3fach	Viola di Gamba 4	Trompete 8
Superoctave 2	Quinte 3	Gemshorn 4	Octave 4
Quinte 3	Octave 2	Quinte 3	Gedackter
Octave 4	Sesquialtera 11/5	Quintatön 4	Subbas 16
Gemshorn 8	Quintatön 8	Octave 2	Posaune 16
Grobgedackt 8		Sesquialtera 11/5	
Quintatön 16		Mixtur 4fach	
Nasat 3		Bombart 8	
Waldflöte 2			
Fagott 16			
Trompete 8			

År 1716 invigdes en ny orgel i Universitetskyrkan, byggd av Scheibe. Den har sitt alldeles särskilda intresse, emedan Bach själv avprovat den. Hans synnerligen ingående och i det hela mycket berömmade kritik citerar Spitta II, sid. 119 ff. — Disposition:

<i>Hauptwerk:</i>	<i>Brustwerk:</i>	<i>Unter-Clavier:</i>	<i>Pedal:</i>
Gross Principal 16	Principal 8	Lieblich-Gedackt 8	Gross Principal 16
Gross Quintatön 16	Viola di gamba naturale	Quintatön 8	Gross Quintatön 16
Klein Principal 8	Grobgedackt mit weiter Mensur 8	Flüte douce 4	Octave 8
Schalmei 8	Octave 4	Quinta decima 4	Octave 4
Flüte allemande 8	Rohrflöte 4	Decima nona 3	Quinte 3
Gemshorn 8	Octave 2	Hohlflöte 2	Mixtur 5—6fach
Octave 4	Nasat 3	Viola 2	Grosser heller
Quinte 3	Sedecima 1	Vigesima nona 11/2	Quintenbass 6
Quint-Nasat 3	Schweizer Pfeife 1	Weitpfeife 1	Jubal 8
Octavina 2	Largo (utan fot-tal)	Mixtur 3fach	Nachthorn 4
Waldflöte 2	Helle Cymbel 2fach	Helle Cymbel 2fach	Octave 2
Grosse Mixtur 5—6fach	Mixtur 3fach	Sertin (Serpent?) 8	Gross Principal 16
Cornetti 3fach	Helle Cymbel 2fach		Subbas 16
Zink 2fach			Posaune 16
			Trompete 8
			Hohlflöte 1
			Mixtur 4fach

Slutligen skulle jag vilja hänvisa till den berömda, ännu i bruk varande Jacobi-orgeln i Hamburg, vilkens disposition Straube meddelar i sin förra året utgivna "Alte Meister des Orgelspiels", Neue Folge.

Alla dessa dispositioner överensstämma som synes rätt väl med den ovan citerade anonyme författarens idealdisposition: samma rikedom på över-

tonsstämmor, samma sparsamhet på 16-fotsstämmor. (Visserligen finna vi ju en del sådana i manualerna, men de torde ha haft sin särskilda uppgift, varom snart skall talas.) Redan härav kunde man väl våga draga slutsatser för registreringens vidkommande, som knappast skulle överensstämma med våra dagars praxis.

Men låt oss först ta del av de visserligen fåtaliga antydningar för orgelregistrering som finnas hos tidens teoretiker och praktiker. En klar och tydlig anvisning ger oss Adlung¹¹): "Bey einer Musik (en kantat, passion el. dyl.) nimmt man in der rechten Hand auf dem Positiv eine stille 8füssige Stimme um die Griffe nach art der Generalbassisten dann auszu-drücken. Im Pedal zieht man so viel, als zum Fundamente nöthig. Wenn die Bassnoten von der Beschaffenheit sind, dass sie füglich auf dem Hauptmanual mit der linken Hand gespielt werden, ist mehrentheils die Quintatön 16 F. oder der gleichgrosse Bordun gebräuchlich, welche Stimme man verstärckt bald durch Principal 8F., bald durch eine Octave, zumal wenn man staccato spielet." (Vid en musik [kantat el. dyl.] tar man med höger hand på andra manualen en svag 8fotsstämma och spelar så generalbasackorden. I pedalen drar man så mycket som är nödvändigt för fundamentet. Om basnoterna äro så beskaffade, att de bekvämare spelas med vänster hand på första man., så användes vanligen Quintatön 16 eller Borduna 16, som kan förstärkas med än Principal 8, än med en Oktava, i sht. då man spelar staccato.)

Den synnerligen berömde organisten-orgelbyggaren Werckmeister¹²) skriver, att en erfaren organist kan använda alla orgelns resurser, men med urskillning: "entweder mit langsamen, gravitätischen Griffen (als die grossen Stimmen) oder mit wunderlichen geschwinden Passagien, coloribus und Figuren, als Quinten, Tertien..." (antingen i långsamma, gravitetiska ackord med ("stora", d. v. s.) 16-fotsstämmor eller i snabba passager med övertonsstämmor). — Sid. 51 anför han en orgeldisposition med bl. a. en 16-fotsprincipal i man, och kommenterar: "Sonst ist bey dieser Disposition noch zu erinnern (dass im Oberwercke das 16-Füssige Principal wol zurück bleiben) und an dessen Statt ein Principal 8 Fuss thon stehen könte; Denn eine solche grosse Stimme hat wenig Lieblichkeit im Manual." (Eljest är att säga om denna disposition att manualens 16-fotsprincipal gott kunde lämnas åsido och i dess ställe en 8-fotsprincipal insättas; ty en stämma av så högt fottal klingar ej bra i manualen.)

¹¹) ADLUNG: *Anleitung etc.*, sil. 488.

¹²) ANDREAS WERCKMEISTER: *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe*, Quedlinburg 1698, sid. 72.

Tidens stora musikaliska orakel Mattheson skriver¹³⁾: "Wer grobe und tiefklingende Stimmen anziehen will, der muss mehr Ernsthaftigkeit, als flüchtiges Wesen im Spiele gebrauchen. Wer aber vermischte Register, samt kleinen und jungen Stimmwerck unter Händen hat, und solches liebet, der kan sich nur auf geschwinde und bunte Stücke gefasst machen." — den åsyftade kontrasten mellan pompösa, långsamma ackordföljder och snabba passageverk kommer blott sällan till uttryck hos Bach men dess oftare i t. ex. Buxtehudes orgelverk.

Ett förslag till koralregistrering lämnar Mattheson (a. a. sid. 468): "Im Wercke die Trommete 16 Fuss, eine Spitzflöte von 8 und eine Octave von 4 Fuss(?) Oder im Oberwercke Trommete 8 f., Zincke 8 f., Flöte 4 f., Nasat 3 f. Dazu im Rück-Positive das blosser Gedact 8 f. und im Pedal Dulcian 16 f. Trommete 8 f., Subbass 16 f., Posaune 16 f. und Principal 16 f. — Wollte man mit allen fünf Clavieren, wo ihrer so viel vorhanden sind, etwas ausführen, da die Manuale stufenweise, eines schwächer als das andre angezogen würden, so könnte man wehlen: Im Wercke Principal 16, Octave 8, Octave 4, Octave 2, Rauschpfeiffe 2fach, Mixtur.

Im Rückpositive Principal 8, Quintadeen 8, Octave 4, Sesquialtern 2 und etwa ein Quintflötgen von 1 ½ f.

In der Brust Principal 8, Octave 4, Scharff, welches nicht so vielfach als die Mixtur.

Im Oberwerck Principal 8 und Scharff: das ist genug zur vierten Stufe. Bey allen diesen aber müsste man nehmen.

Im Pedal Principal 32, Gross-Posaun 32, Principal 16, Posaun 16, Octave 8, Trommet 8, Octave 4, Schallmey 4, Mixtur und Rauschpfeiffe.

Hienächst klingen auch nicht übel auf einem Clavier zusammen die Rohrflöte 8, Spitzflöte 4, Waldflöte 2 und das Sifflet 1 Fuss. Im Pedal schicken sich dazu: Principal 16 allein. Oder, so mans stärker verlangt, ein Gemshorn von 8 f. zur Gesellschaft. Diese Eintheilung ist nach hiesiger Cathrinen-Orgel gemacht."

(Dessa Matthesons förslag synas mana till en viss försiktighet i tillämpningen. Hur klinga trumpet 16, spetsflöjt 8 och oktav 4 tillsammans?)

Slutligen påpekar jag ett av de tyvärr så sällsynta orgelverken med originalregistrering: Gronaus koralvariationer¹⁴⁾. (Daniel Gronau, † 1747, var organist i Danzig. Han efterlämnade inemot 100 koralvariationer utan större musikaliskt värde men av största intresse, emedan de i detalj angiva registreringen.) När han föreskriver 16-fotsstämmor, sker det alltid med

¹³⁾ MATTHESON: Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, sid. 72.

¹⁴⁾ D. M. GRONAU: Vier Choralvariationen, herausgegeben von Dr. Gotthold Grottscher, Bärenreiterverlag, 1927.

särskilt syfte: i en variation "a due Claviature coppulate, e senza Pedale" låter han basstämman utföras på huvudmanualen med 16-fots-principal och -fagott, medan övriga stämmor, ljusst och klart registrerade, röra sig på en annan manual; verkan blir som om basstämman i vanlig ordning utfördes på pedalen (jfr. ovan Adlung!). — En annan gång föreskriver han endast Quintadena 16, Flauto 4; samma "romantiska" effekt, som så ofta fordras i senare musik (ex. Reger) men som näppeligen kan ifrågakomma hos Bach. — Slutligen önskar han i vissa variationer, som röra sig gravitetiskt, långsamt, homofont, både Quintadena och Principal 16, i överensstämmelse med Werckmeisters och Matthesons ovan anförda anvisningar.

En sammanfattning av det ovan sagda torde giva följande resultat; 16-fotsstämmorna hade ej på långt när så stor betydelse i 1700-talets orgelmusik som i vår, vilket framgår av både dispositioner och uttalanden. När de användes, var detta ej såsom nu för att skänka "fyllnad" åt orgelklangen i allmänhet, utan alltid i en bestämd, lätt skönjbar uppgift: 1) för att på svårare ställen i basstämman ersätta pedalen (Adlung, Gronau); 2) för att åt långsamma, gravitetiska satser i homofon stil i förening med pedalens 32-fotsstämmor giva en högtidlig, allvarlig karaktär (Mattheson, Werckmeister, Gronau); detta förekommer i Bachs stil med dess typiskt polyfona, livliga stämföring relativt sällan. 3) för att åstadkomma vissa "romantiska" effekter (Gronau), varom det givetvis ej kan bli fråga i generalbasselning. Som slutsats kvarstår alltså: 16-fotsstämmor böra ej tolereras i orgelackompanjemang av Bach-tidens kyrkomusik (och endast i ovannämnda undantagsfall i orgelmusik från samma tid).

Denna historiska slutsats synes mig på det mest slående sätt bekräftas praktiskt-estetiskt. Den Bachska musikens komplicerade polyfona uppbyggnad fordrar ovillkorligen en ljus, klar registrering för att komma till sin rätt; en enda 16-fotsstämma kan verka fullständigt ruinerande på klarheten i stämföringen, vilken ju måste vara A och O. I ackompanjemang verka 16-fotsstämmor grumlande, nedtyngande; man får en känsla av att simma i tjockt sjögräs. — Ett stöd för 16-fotsstämmornas bannlysande ur estetisk synpunkt är även Straubes ovan omtalade samling "Alte Meister des Orgelspiels, Neue Folge". (1929.)

Men ingalunda är allan rättfärdighet uppfylld, blott man avhåller sig från 16-fotsstämmor i man. En blick på gamla dispositioner lär att vi ha att taga hänsyn till många andra problem. Det är ej blott proportionerna mellan fottalen som förskjutits; även i förhållandet mellan olika klangfärger har en avsevärd olikhet uppkommit. Än mer lärorikt är det att lyssna till klangen av de gamla orglar, som här och där på landsbygden

stå orörda av moderna "förbättringar". Trots deras ofta så bedrövliga tillstånd förmå de ändock skänka ett livligt intryck av en säregen skönhet i klangen, som i vår tid är död — och som man genast känner är idealet för Bach. När man hör denna, förstår man vad de gamle åsyftade, när de fulla av beundran talade om orgeltonens egenskaper. Så skriver den ovan citerade J. G. T(auscher) sid. 26 att tonen enligt hans idealdisposition blir "möglichst rund und vollkommen" på samma gång som "schärfst und durchdringendst", och sid. 31 talar han om "ein guter runder Ton". Efter att ha skildrat en ny uppfinning skriver han sid. 73: "Aus allem diesem nun entsteht natürlicher Weise ein desto hellerer und deutlicherer Klang des gesammten Pfeifwerks, sowohl im Einzelnen, als Ganzen". (Av allt detta uppstår naturligtvis en dess mer klar, ljus och tydlig klang i hela pipverket, både i enskildheter och i det hela.) Denna runda, klara och tydliga ton är just typisk för de gamla orglarna, under det man nog tvingas att erkänna, att de moderna med sin diffusa stråkton och sitt skarpa, irriterande forte komma betydligt längre ifrån detta ideal. Hur bekväma att spela, hur ägnade för romantisk musik de moderna orglarna äro — för Bach-tidens musik äro de föga lämpliga.

Vad denna tonförändring beror på, som t. o. m. låter liknämninga register klinga fullständigt olika nu mot då, det är en svår fråga, som man får hoppas att orgelbyggarna snart skola ägna större uppmärksamhet åt. — Kanske spelar den moderna trakturen någon roll; säkert betyder den kraftigare intonationen och det höjda lufttrycket ej föga; trängre mensurer och snålare utrymmen göra väl sitt till, och slutligen äro (enligt Schweitzer) våra övertonsstämmor, i synnerhet mixturerna, för starkt intonerade i förhållande till grundstämmorna, så att dessa ej tackas; de sammansmälta ej till en klang utan vålla den skrikiga, sönderdelade klang, som är så irriterande. Organisten får alltså vid ett Bach-uppförande den ytterst svåra uppgiften att med vaken kritik och finaste stilkänsla söka åstadkomma en klangverkan som så mycket som möjligt motsvarar de gamles krav på en rund och tydlig ton och väl sammansmälter till en enhet med de instrumentala och vokala krafterna. En mycket intressant uppsats, som från andra synpunkter belyser hithörande frågor, är *Hans Klotz: Zur Registerkunst in der klassischen Zeit des Orgelspiels* (tidskriften "Musik und Kirche", 1930, Hft. 2—3), till vilken jag slutligen vill hänvisa.

Ingvar Sahlin.