

för alla tillgängliga, men för många förborgade — i den söndagliga mäsans fasta ordning. Ty liksom die hohe Messe står i centrum i Bachs liv, så måste i varje kyrkomusikaliskt orienterad människas liv högmässan komma att begära platsen i centrum. En mera värnadsbjudande ciceron in i högmässan, en mera kunnig interpret av dess texter än Johann Sebastian Bach låter sig svårligen uppletas, så snart man lärt sig förstå hans tungomål.

Med något av pilgrimens förväntningar samlas vi därför till Örebro.

A. Adell.

Nutida strävanden inom orgelbyggeriet.

En gång i tiden var orgeln "instrumentens drottning". Då stod orgelkonsten i brännpunkten för de musikaliska intressena, då verkade på orgelbyggeriets och orgelmusikens områden mästare i sådan mängd som aldrig förr eller senare. Kulminationspunkten är J. S. Bach. Han betecknade uppfyllelsen av de löften, hans föregångare med sina konstnärliga insatser inom orgelmusiken givit, och hans dödsår — 1750 — blir därför slutgränsen för denna orgelns "storhetstid".

Med subjektivismens inträde i musiken, när denna med sin "jag"-inställning dödade kärleken till den polyfona stilen och den homofona med *en* solostämman (jag!) och underordnat ackompanjemang tog herraväldet, när människorna började längta efter "känsla", "lidelse", "romantik" i musiken — då blev orkestern det klangliga idealet, och orgeln, som med sin stillastående, kyska, objektiva ton var olämplig för denna nya, känslöbetonade stil, kom till att börja med i skymundan. Man fick inte ur orgeln det man väntade och då lämnade man den åt sitt öde. Storhetstiden var förbi.

När man sedan åter började fatta intresse för orgeln, var det inte för att bygga vidare på den gamla vägen enligt klassiska traditioner som man gjorde "förbättringar" utan för att försöka göra orgeln tjanlig romantikens musik. I detta syfte bemödade man sig att göra orgeln så lik orkestern som möjligt och glömde, att orgel och orgelton har något för sig egenartat, som alla andra instrument sakna och som man bort vara akt-sam om och sökt bevara, nämligen detta överpersonliga, över tiden upphöjda, som utgör orgelklangens särmärke och berättigar dess existens. Man kom inom orgelkonsten på avvägar, dem man sedan vandrat så gott som ända till vår tid. Dispositionsprinciperna omformades. Med orkestern

som förebild byggde man nu upp en orgels disposition på 8-tonen, ej betänkande att orkesterinstrumentens toner äro betydligt övertonrikare än orgeltonen och att orgeln därför *fordrar* konstgjorda övertoner, d. v. s. alikvot- och mixturstämmor för att kunna ge en klar och glansfull ton. Dessa utomordentligt viktiga stämmor borttogos, antagligen därför att man ej förstod deras uppgift, vilket bevisas därav att man börjat intonera dem på ett felaktigt sätt, gjort dem till "Schreiwerk" i motsats mot den klassiska orgelns mjukare, silverklingande mixturer. Trångt mensurerade stämmor, stråkstämmor, fingo efter hand övertaget över principalstämmorna, ja, även dessa började intoneras med "stråkton". "Karaktärsstämmor" i mängd uppfunnos och användes i stort antal i orglarna och de uppfinningar, som gjorts på regerverkets område: förbättrade bälg- och luftlådekonstruktioner, pneumatikens och elektricitetens ibruktagande, ha medfört högtrycksstämmor, "fjärrverk", registersvällare, fria kombinationer etc., etc.

Vad måste man säga om den väg, som denna utveckling tagit? Är det en väg framåt, uppåt eller betyder den tillbakagång, urspärning, förfall? Mången pekar naturligtvis på mängden av tekniska förbättringar, som gjorts, mängden av nya karaktärsstämmor, som under tidens gång tillkommit, och undrar, om detta kan betecknas som förfall. Nåväl, vad först de tekniska förbättringarna beträffar, skall visst inte förnekas, att bland mycket ganska värdelöst även mycket värdefullt åstadkommits, men dessa rent "maskinella" förbättringar ha blivit huvudsak — efter resultatet att döma — de ha till den grad lagt beslag på uppmärksamheten, arbetskraften och intelligensen, att det, som dock är viktigast: själva orgeltonen, orgelklangen faktiskt bortglömts av vederbörande. Att vilja framhålla de nytillkomna stämmorna som vederläggning härav, att vilja räkna dessa som förbättring av orgelklangen visar endast, hur fullständigt man tappat den *riktiga* klangbilden av orgeln. Dessa i senare tid synnerligen kärleksfullt omhuldade stämmor äro icke blott högst skadliga för en klar stäm-samklang, de äro så gott som allesamman inga *äkta* orgelstämmor utan efterapningar av orkesterinstrument. Just denna strävan att göra orgeln till en kopia av orkestern är ett klart, övertygande bevis på vilken vrångbild av orgel, som föresvävat det senaste århundradets orgelbyggare och — orgelspelare.

Vad tiden led, började också än här, än där medvetandet om det konstnärligt sett mindre goda tillståndet inom orgelkonsten att vakna. Man började tröttna på den moderna orgeln — ofta av jätteformat — med dess genom för högt lufttryck, felaktig disposition m. m. otillfredsställande klang, man längtade nu bort från detta brutala orgeltutti med dess ovä-

sen av högtrycksstämmor, oktavkoppelskrik, dess klangliga ogenomskinlighet, ja, grötighet, bort från orgeln, som företrädde *klangstyrkans* princip, hän till den, som företrädde *klangskönhetens*. Ännu en nackdel, en mycket stor och betänklig sådan, hade "orkesterorgeln": Den var (och är) oduglig till reproduktion av klassiska orgelsaker. Till detta fordras nämligen genomskinlighet i stämblandningarna, klarhet i de polyfona linjerna och detta kan ej åstadkommas på en modern genomsnittsorgel med dess ovan antydda, röriga klang och dess i första hand med tanke på karaktärsstämmorna, solostämmorna gjorda intonation. Dessa två huvudfordringar, som man började kräva av orgeln: klangskönhet och klangklarhet, dem fann man i barockorgeln, vilken därför blev idealinstrumentet (i *klangligt* avseende) och vilken nu blev föremål för noggranna studier. Reformrörelserna begynna.

Tecken till sådana visade sig redan under 1800-talets sista årtionden. Gottfried Silbermanns (1683—1753) orglar i Sachsen fingo lovord i facktidningar såsom varande "mönstergillt hantverksarbete" i motsats till de moderna "fabriks"-orglarna med "verkstadston". Disposition, mekanism och touche i S:s barockorglar berömdes. Visserligen uppträdde även ivriga förespråkare för den moderna orgeln, men trots motståndet vunno den klassiska orgelns vapendragare allt mer och mer gehör. Genom Albert Schweitzers, den store Bach-kännaren och -biografen, skrift: "Tysk och fransk orgelbyggarkonst och orgelkonst" (1906), vilken fick stor betydelse för nydaningssträvandena, uppmärksamgjordes de tyska orgelfackmännen på den franska orgelns företräden i många fall framför den tyska. Frankrike hade under 1800-talet ej dragits med i den allmänna jakten efter uppfinningar, "förbättringar" på orgelbyggeri-området utan hållit sig mera konservativt. Den franska orgelbyggarkonstens store man, Aristide Cavallé-Coll, hade bevarat åt Frankrike de silbermannska traditionerna (i Elsass hade nämligen Andreas Silbermann, broder till Gottfr. S., verkat och flera av hans orglar stå ännu kvar i gränslanden mellan Frankrike och Tyskland). Så var den franska Cavallé-Collorgeln faktiskt en bättre Bach-orgel än den moderna tyska "fabriksorgeln" och Schweitzers stora förtjänst är att ha klaggjort detta och velat visa vägen till en bättre orgeltyp: en, som i sig förenade den franska orgelns bättre klang med de av den tyska orgelns s. k. förbättringar, som verkligen voro förbättringar.

Från Elsass utgick även den s. k. "Elsässisch-neudeutsche Orgelreform". Ledaren av denna, organisten Emile Rupp i Strassburg, klarlägger i sin skrift om denna rörelse (1910) sina åsikter om orgelfrågan, vilka han sammanfattar i följande "Leitsätze": "1. Orgeltonens grundval skall vara en stam av homogena labialgrundstämmor utan varje forcering av klang-

styrka, utan utpräglad karakteristik. I denna ensemble bör en mild, mätad principaltton — med flöjttonen som grund — överväga. Då man icke kan räkna med två- eller tredelning av lufttrycket inom en och samma stämma, bör mellanläget gynnas med uppåt och nedåt reducerade intonationskurvor för att undvika hård klang i höjden och kunna bevara pedal-linjens självständighet gentemot manualerna. Materialet skall från 4' och uppåt — med undantag för några flöjter, som Hohlflöte 8' och Flauto dolce 4' — alltid vara metall, för gedackter en starkt blyhaltig legering. Överallt bör man sträva efter tonfyllighet genom vida mensurer och låg uppskarning — ej tvärtom. 2. Denna grundstomme omramas av en vävnad rikt disponerade och talrika alikvotstämmor och mixturer, de sistnämnda genomgående repeterande. 3. Styrka och genomträngande kraft tillföres genom en talrik rörverkskör under iakttagande av riktiga uppsatslängder och med användande av obelädrade munstycken. I synnerhet "svällverket" bör i orglar på fr. o. m. 30 klingande stämmor erhålla 16', 8' och 4' rörverk."

Dessa i hög grad franskt betonade rörelser fingo egentligen endast lokal betydelse. De voro visserligen viktiga som förberedelser till större reformsträvanden, men först med den "nya tyska orgelrörelsen" fick reformidéerna en mera vittomfattande betydelse. Den nya "rörelsen", som räknar sitt upphov från orgelteoretiker och praktiker i Mellan- och Nordtyskland, började visa livstecken omkr. år 1922. Den har dels Gottfrid Silbermann ("Freiberger-Silbermann"), dels Arp Schnitger (1648 — ung. 1720) i Hamburg som klassiska förebilder inom orgelbyggeriet. Redan år 1921 hade orgelbyggaren dr. Walker efter prof. W. Gurlitts anvisningar byggt en orgel i Freiburg (Breisgau), vilken i dispositionen är en trogen kopia av en i Prætorius' Syntagma Musicum befintlig orgeldisposition, uppgjord av Prætorius själv. Den skall tjäna som "stilorgel" för det musikvetenskapliga institutets i Freiburg undersökningar, är alltså uppförd för samma ändamål som den andra "historiserande" orgeln i Halle, uppförd av Sauer i samarbete med prof. A. Schering. Dessa båda orglar hade väl i första hand frambragts av ett musikhistoriskt intresse, men de blevo dock även av stor betydelse som befrämjare av orgelreformarbetet, liksom även Ernst Flade med sitt stora arbete om "Gottfried Silbermann, orgelbyggaren". Stor förtjänst tillkommer även Hans Henny Jahnn i Hamburg, väl den främste av de nutida orgelteoretikerna. Hans är äran att först ha öppnat världens öron för Arp Schnitger-orgelns (se ovan!) förtjänster och hans djupgående kunskaper, hans filosofiskt betonade, av äkta konstnärlig idealitet präglade uppfattning av orgelns väsen som ock hans osjälviska arbete för reformen (han går in för vad han kallar "den syntetiska orgel-

klangen”) har redan fått och kommer säkerligen att få än större betydelse för orgelns framtida gestaltning. På det praktiska, orgelspelets, område ha nuvarande kantorn i Thomaskirche i Leipzig, prof. K. STRAUBE, såväl som organisten därstädes, Günther Ramin, genom övertygande insatser i hög grad verkat till sakens framgång. Prof. Straube invigde t. ex. Prætorius-orgeln i Freiburg och gav även längre fram en orgelafton, där uteslutande med kompositioner av barockmästare. Ramin var redan tidigare känd som framstående tolkare av orgelklassikerna och gav under de senare åren vid de stora ”orgelkongresserna” med sitt ypperliga, stilrena spel på väl bibehållna klassiska originalinstrument en utmärkt föreställning om de gamla mästarnas orgelsaker. Vid dessa ”Orgeltagungen” — i Lübeck år 1925, i Freiburg in Br. 1926 och i Freiburg in Sa. 1927 — diskuterades orgelreformens mångahanda problem, där uppträdde som talare och åsiktsrepresentanter orgelbyggare, orgelspelare, musikhistoriker och präster, där klarnade småningom mycket förr dunkelt och där enades man om en del riktlinjer för arbetet på orgelkonstens vidareutveckling.

Den ”nya” orgelrörelsens åsikter och önskemål kunna sammanfattas sålunda: Vår tids orgel måste undergå en klanglig omgestaltning. Den måste frigöras från fångenskapen i orkesterklangens band och åter få utveckla sig till en självständig, av andra instrument oberoende klangtyp; den bör bli ett instrument, vars värde icke ligger i massanhopning av stämmor — härigenom vinnes nämligen icke *klangvolym* — utan uteslutande i kvalitativ förbättring av de enskilda stämmorna vad beträffar material, mensur, uppskärning och ytterst väl avvägd intonation, som tar hänsyn till det rum, där orgeln skall placeras. Kraft uppnås icke genom att man till otaliga, mer eller mindre utpräglade mezzoforte-klangfärger fogar några högtrycksstämmor och sedan försöker ”inbilla” fram orgelglans med hjälp av ”glänsande” namn, såsom ”Tuba mirabilis”, ”Jubalflöte” o. s. v. I första rummet bör man kvalitativt omgestalta principal-ensemblen från grunden och göra den ädel och bärkraftig ända upp i de högsta mixturlägena i st. f. att göra den skrikig och tunn. Sedan borde man åter konstruera verkliga karaktärsstämmor i stil med de klassiska röststämmorna, de s. k. ”Schnarrwerke” (Trechter-regal, Krummhorn, Baerpfeife, Dulcian och Rankett).

Men framför allt måste dispositionerna uppgöras efter helt nya synpunkter, vilka lägga huvudvikten vid att varje manual — och ävenså pedalen — gestaltas som ett självständigt ”verk”, vilket inom sig bildar en sluten enhet och där i dynamiskt hänseende en successiv ökning från piano ända till forte är möjlig. Vidare måste dispositionen kunna tillfredsställa det trängande behovet av k l a r h e t (det första, som fordras vid repro-

duktion av polyfon musik) genom tillräckligt många ljusa och "övertoniga" stämmor. Det vore oriktigt att t. ex. med historisk noggrannhet försöka att i alla detaljer efterapa 1600-talets orgeltyp, vilken ju i många avseenden kan betecknas som klassisk. Det skulle inte vara möjligt, ej heller skulle det vara någon mening därmed. Men en annan fråga är — och den är viktig — i vilken grad de få, ännu bevarade orgelverken från denna tid kunna vara vägvisande i strävandena för ett nytt orgelideal. Svaret blir, att de kunna vara av stort värde i bemödandet att göra orgeln till en självständig klangtyp, enär de klassiska instrumenten representera just en sådan. Orgelbyggnadsreformens stora problem är, att skapa en klangtyp, vilken genom att i sig förena den klassiska orgelns klangliga företräden med den moderna orgelns yttre, rent tekniska fördelar ger möjlighet att levandehålla såväl den förbachska och Bach-musiken som de verkligt betydande orgelverken från senare tid. Man vill icke vrida tillbaka den musikhistoriska utvecklingens hjul några århundraden utan söker i orgeln av i dag ett reproduktionsmedel av verklig egenart och etisk kraft, som förmår tjäna all äkta och primär orgelkonst.

Det är emellertid ej blott i Tyskland som man kan iakttaga reformrörelser inom orgelkonsten. Även i Frankrike, Italien och Spanien röjes intresse för nydaning, nyorientering på detta område. Nu i senaste år har även Danmark börjat arbeta för orgelreform;*) där arbetas med allvar och iver på lösningen av den mångfald problem, som denna fråga bär med sig. Det är på tiden, att även vårt land tager del av och ställning till densamma, ty den är ingen "modesak"; den är framsprungen ur ett verkligt tidens behov och den kan, om de fackliga och de konstnärliga intressena enas till gemensam strävan för orgelkonstens bästa, bli till oöverskådligt gagn för orgelmusiken, kyrkan, folket. Den kan också lyfta upp orgeln ur den underordnade ställning, som den under ett århundrade och mer intagit, upp till dess forna, stolta plats som — "instrumentens drottning".

Carl E. Rosenquist.

*) Se t. ex. Andersen: "Orglet" (O. Lohse, Kphmn 1929.)