

Vidar Vikøren

Orgelspill i en overgangstid

Christian Heinrich Rinck og den klassiske tradisjon

**Licentiatavhandling
Konstnärliga fakulteten
Gøteborgs universitet
2005**

Innhold

Forord 1

1. Innledning 2

 Tidligere forskning 3

 Problem og mål 4

 Metode 6

 Kildematerialet 6

2. Sitteposisjon 10

 Distanse mellom klaviatur og utøver 10

 Sittehøgd 14

3. Håndstilling og anslag 19

 Hendenes habitus 19

 Anslag 20

 Bruk av vekt fra hånd og arm 25

4. Fingersetning 30

 Regelverket 39

 Over- og undersetning av tommel 39

 Fortsetzungsverbot 39

 Tommel og veslefinger på overtaster 42

 Fingersubstitusjon 43

 Intervallfingersetning 49

 Polyfon fingersetning 50

5. Pedalapplikatur 68

6. Artikulasjon 84

7. Ornamentikk 94

8. Interpretatoriske konsekvenser 103

9. Avsluttende diskusjon 129

 Litteraturliste 134

The Past is another country; they do things differently there.

L. P. Hartley fra *The Go-Between*. (Siteret etter Bicknell 2005:51)

Forord

Kimen til min licentiatavhandling ble sådd da jeg arbeidet med min hovedoppgave ved Universitetet i Oslo. Dette arbeidet, som bærer tittelen *Fra Griepenkerl til Straube. Den klanglige realisering av Johann Sebastian Bachs store frie orgelverker i det 19.århundre*, tar for seg registrering og manualsifte i Bachs verker for orgel. Blant kildematerialet som ble studert, inngikk tyske orgelskoler fra første halvdel av det 19. århundre. Møtet med disse kildene fikk meg til å innse at mye av den informasjonen som skjuler seg i dette materialet kunne gi nye og viktige impulser til interpretasjonen av det tidligromantiske orgelrepertoar. Et stipend fra Konstnärliga fakulteten ved Göteborgs Universitet har gjort det mulig for meg å realisere ønsket om å fordype meg ytterligere i dette kildematerialet.

Jeg vil gjerne få rette en stor takk til min veileder, Sverker Jullander, ved Göteborg Organ Art Center, for verdifulle råd og tips i arbeidsprosessen – og ikke minst for at han har hatt tro på arbeidet. Dernest vil jeg også rette en takk til personalet ved biblioteket ved Institutt for musikk og dans ved Universitetet i Stavanger, som har vært behjelpelige med å skaffe tilveie nødvendige kilder og litteratur. Tilslutt rettes en takk til Bjørg Leidland, daglig leder i St. Petri menighet i Stavanger, og min student, Kristin Wahl Flatland, som begge har lest korrektur.

Stavanger i mars 2005

Vidar Vikøren

1. Innledning

Etter hvert som den tidlige musikken (renessanse, barokk og klassisisme) på mange måter er fravristet mange av sine hemmeligheter hva gjelder oppførelsespraksis, ser vi etter hvert en gradvis vending mot den romantiske musikk. Riktignok har romantisk musikk lenge vært en viktig bestanddel av organistenes repertoar, men større vitenskapelige arbeider omkring oppførelsespraksis av dette repertoaret har så langt vært heller sparsomme – i hvert fall dersom vi sammenligner omfanget den tidlige musikken er omfattet med. En medvirkende årsak til dette har trolig vært, at siden det romantiske repertoaret befinner seg relativt nærmere i tid enn barokkmusikken, har den ikke blitt oppfattet som ”historisk” i samme mening som denne. Følgelig har dette repertoaret ikke vært gjenstand for samme krav til ”historisk autensitet” når det gjelder oppførelsespraksis. Derfor opplever vi stadig at orgelmusikk komponert de siste 200 år, stort sett blir spilt med det vi kan kalle ”moderne teknikk”. (Hvilket skulle innebære, at det ved sekelskiftet 1800, må ha funnet sted en radikal omveltning av orgelteknikken.)

Nå er det en gang slik at historien ikke går fremover verken med syvmilsstøvler eller i rykk og napp, og en konsekvens av en slik innrømmelse bør medføre at vi våger å stille spørsmål ved våre nedarvede forestillinger og praksis vedrørende oppførelsespraksis av romantiske orgelmusikk.

Denne avhandling vil fokusere på orgelspillet i første halvdel av det 19. årh. på tysk område. Denne perioden er i musikkhistorien ofte referert til som ”overgangsperioden” (*Transition Period*), og er av de fleste betraktet som en forfallsperiode når det gjelder orgel og orgelmusikk. Klager over kirkemusikken og over dårlig orgelspill i kirkene er det mange av i perioden mellom 1750 og 1820,¹ og årsakene til dette er mange. Men den galante stil og utviklingen av hammerklaveret, er viktige stikkord når kvalitetsforfallet i orgelspillet skal forklares. Det at interessen fra de fleste tasterinstrumentspillere (og komponister) etter hvert fokuserte mer og mer på det nyutviklede hammerklaveret, førte til at det rundt 1800 stort sett var pianister uten riktig pedakteknikk som stod for orgelspillet.

¹ Donat 1933:4

Som et forsøk på å bedre forholdene og motvirke det generelle forfallet i orgelspillet, ser flere orgelskoler dagens lys i denne perioden. En av disse skolene ble forfattet av Christian Heinrich Rinck (1770 - 1846). I sin samtid ble Rinck betraktet som kanskje den viktigste komponist av orgelmusikk, og det faktum at han hadde studert hos den siste Bacheleven, Johann Christian Kittel (1732 – 1809), bidro sterkt til hans store omdømme som orgelpedagog. Rincks omdømme og suksess i sin samtid, står i grell kontrast til det faktum at han i dag er å betrakte som en nærmest glemt skikkelse. Men Rincks sentrale posisjon i det 19. årh., som utøver, komponist og pedagog, gjør nettopp ham til et naturlig utgangspunkt for en studie omkring orgelspillet i dette tidsrom. Med utgangspunkt og basis i Rincks pedagogiske arbeider, vil denne avhandlingen gå nærmere inn på orgelspillet i den såkalte overgangsperioden.

Tidligere forskning

Når det gjelder forskning som spesifikt tar for seg Rinck og hans samtid må i første rekke nevnes Friedrich Wilhelm Donat, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, en doktoravhandling fra 1931, trolig utgitt i 1933. Selv om en stor del av avhandlingen tar for seg Rincks liv og virke, gir den også en oversikt over situasjonen for den protestantiske orgelmusikk ved sekelskiftet 1800. En viktig del av arbeidet tar for seg Rincks orgelverker i lys av samtiden, og her finner vi også kortere analyser med musikkseksempler.

Av nyere arbeider i tilnærmedesvis samme ånd er Jens-Michael Thies, *Christian Heinrich Rinck Lebensbilder*, en publikasjon fra Rinck-Gesellschaft i Darmstadt, publisert i 1996, og *Johann Christian Heinrich Rinck, Dokumente zu Leben und Werk*. Den siste er en samling dokumenter fra det 19. årh. knyttet til Rincks liv og virke, utgitt av Christoph Dohr i 2003.

En eldre avhandling med relevans til nærværende studie, er Michael Schneiders arbeid fra 1941, *Die Orgelspieltechnik des Frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit*. Denne relativt knappe avhandlingen gir en generell oversikt over hva som sies om forskjellige spilletekniske og oppførelsespraktiske parametre i perioden.

Av nyere arbeid av denne typen må nevnes Ewald Koimanns to artikler *Rinck's Theoretish-practische Anleitung zum Orgelspielen*, og *Hoe speelde Mendelssohn orgel?* Begge publisert i *Het Orgel* i henholdsvis 1992 og 1997. Artikkelen om Rincks orgelskole gir en oversikt over det som finnes om spilletekniske detaljer i skolen, men uten at forfatteren forsøker å formulere generelle konklusjoner om orgelspillet i perioden.

To studier som tar for seg 1700-tallets oppførelsespraksis må også nevnes: Ludger Lohmanns arbeid, *Studien zu Artikulationsproblemen bei dem Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, fra 1982, gjelder fortsatt som et svært viktig arbeid innenfor historisk oppførelsespraksis på tasteinstrument. Men et like viktig og banebrytende arbeid er også Jan-Claude Zehnders artikkel *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts*, publisert i 1977. Zehnders arbeid virker i mange henseender som den grunnvoll Lohmann har bygget videre på.

Nevnes må også Jon Laukviks to omfattende orgelskoler fra 1990 og 2001: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Her blir barokk (band 1) og romantisk (band 2) oppførelsespraksis på orgel behandlet både generelt og i detalj. Selv om Laukvik har benyttet et omfattende historisk kildemateriale, er det her snakk om arbeider med et pedagogisk formål snarere enn et vitenskapelig.

Jacques van Oortmerssens studie *Organ Technique* har også et pedagogisk formål, men første del av boken, *The Coherence between Musikal Expression and Organ Technique*, er et essay som gir en fyldig oversikt over orgelteknikkens historiske utvikling i forhold til musikalsk uttrykk.

Problem og mål.

Det store reformarbeidet vi har opplevd de siste 20 – 30 år innen oppførelsespraksis av bl.a. barokkmusikk, bygger på erkjennelsen av at spillemåten for dette repertoaret er en tapt tradisjon. Forfatteren av denne studien mener at også orgelteknikken i overgangsperioden, og første halvdel av det 19.årh., må betraktes som en en tapt tradisjon.

I forordet til sin omfattende orgelskole vedrørende historisk oppførelsespraksis, første del, skriver Jon Laukvik at, ”en hver periode i musikkhistorien har gjort bruk av en spillemåte som på beste måte har formidlet musikkens sanne estetiske innhold” (Laukvik 1990:9). Dersom vi vil formidle det sanne estetiske innhold til musikken fra overgangsperioden og første halvdel av det 19. årh., må også prinsippene for denne periodens oppførelsespraksis rekonstrueres. Dette arbeidet må utføres i samme ånd som den som blir benyttet i forskning omkring fremførelse av tidlig musikk.

Et hovedområde innenfor oppførelsespraksis er det som angår artikulasjon. Artikulasjonen er i sin tur nært knyttet til teknikk og fingersetning. Christian Heinrich Rinck tillhørte en epoke i musikkhistorien, der sterke elementer fra barokkens praksis fortsatt var levende på

dette området. Samtidig med at Rinck studerte hos Bachs siste elev, Johann Christian Kittel, utgav Daniel Gottlob Türk sin klaverskole i 1789. Denne skolen – som helt og fullt bygger på Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch* – kan nærmest karakteriseres som et kompendium for barokkens og ”Bachtradisjonens” praksis. Den er trolig den siste skolen som eksplisitt plederer *non legato* som grunnartikulasjon. Men epoken er også en brytningstid, der gammelt og nytt brytes mot hverandre. Bare seks år etter Türks klaverskole utgav Justin Heinrich Knecht en orgelskole, som blir den første innenfor tyskspråklig område som propagerer *legato* som grunnanslag. Selv om Rinck kjenner flere artikulasjonsformer på orgel, er det tydelig at også han forutsetter *legato* som grunnartikulasjon.

Legato på orgel er i vår tid i overveiende grad forstått som et *absolutt legato*, der spillemåten kjennetegnes av en omfattende bruk av *fingersubstitusjon*. Men dette er en teknikk som ble utviklet i løpet av de siste tiårene av det 19. årh. og er typisk for det 20. årh. Et av målene for denne studien blir å undersøke hvorvidt *legato* i overgangsperioden – det *legato* Rinck plederer – er identisk med, eller skiller seg fra den praksis vi kjenner fra det 20. årh.

Derfor blir den overgripende målsettingen for denne studien, å formulere en praksis for spilleteknikk og artikulasjon på orgel innenfor tysk område i første halvdel av det 19. årh. Når studien avgrenser seg til ikke å omfatte et såpass viktig område som registrering, har det sin bakgrunn i at kildematerialet som benyttes i liten eller ingen grad beskjeftiger seg med dette tema, og derfor ikke innbyr til en næmere studie.

Et annet siktemål med denne studien er å undersøke hvorvidt det gjennom bl.a. Rinck fortsatt var levende en *Bachtradisjon* innenfor orgelspillet i dette tidsrom. Nå er det viktig å slå fast at begrepet ”Bachtradisjon” kan ha en vidtrekkende betydning; begrepet kan således referere seg til ulike former for musikalsk virksomhet, slik som komposisjon, improvisasjon, praktisk musisering og pedagogikk. Men når begrepet anvendes i denne avhandling, er det ene og alene snakk om tradisjoner innenfor praktisk musisering. Avhandlingen vil derfor forsøke å avdekke hvorvidt vi finner typiske særtrekk ved viktige parametre innenfor praktiske musisering, nettopp blant forfatterne av orgelskoler der elev-lærerforholdet har en direkte eller indirekte tilknytning til Johann Sebastian Bach.

Metode

I denne studien har jeg stort sett benyttet en *komparativ metode*. I praksis betyr det at Rincks orgelskole og orgelskoler fra Rincks samtid blir sammenlignet med viktige kilder fra det 18. årh. Hensikten med å anvende denne metode er å få frem hva som måtte finnes av bånd til tradisjonen, og hvilke elementer som kan karakteriseres som nye. Ved også å la samtidige kilder komme til orde, skulle det forhåpentligvis være mulig å formulere et og annet omkring orgelspillet i tidsrommet denne studien omfatter.

I noen tilfeller har jeg valgt å se bort fra metoden. Kapittelet som tar for seg ornamentikken hos Rinck, er tatt med fordi det har relevans til kapittelet ”Interpretatoriske konsekvenser”. Men siden ornamentikk spilte en heller marginal rolle i første halvdel av det 19. årh, har jeg valgt å se bort fra en detaljert sammenligning av ornamenter hos Rinck og hans forgjengere og samtidige.

En annen og svært viktig metode som er benyttet, er den praktiske musikalske gestaltningen; med andre ord selve musiseringen. Spesielt for kapittelet ”Interpretatoriske konsekvenser” har denne metoden hatt avgjørende betydning.

Kildematerialet.

Kildematerialet som danner utgangspunkt for denne studien, er Christian Heinrich Rincks *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen op.124*. Darmstadt i 1839. Denne skolens fremste oppgave var, i følge forordet, å gi skolelæreren på landet anledning til å tilegne seg orgelspillet gjennom selvstudium. Skolen består av tre band som tar for seg manualsplanet, pedalsplanet og utførelsen av koraler.

Rinck ble født i Elgersburg /Thüringen i 1770. Fra 1786 til 1789 var Rinck elev hos Johann Christian Kittel (1732 – 1809) i Erfurt. Kittel selv hadde studert hos Johann Sebastian Bach i Leipzig fra 1748 til 1750, og vi kan anta at Rinck gjennom Kittel ble vel kjent med Bachskolens spilletradisjoner. Mellom 1790 og 1805 var Rinck virksom som organist og musikk lærer i Gießen. Fra 1805 finner vi ham i Darmstadt som organist ved Stadtkirche og musikk lærer og fiolinist i hoffkapellet. Fra 1813 tiltrådte Rinck som hofforganist hos storhertug Ludwig I. Som komponist, pedagog og interpret oppnådde Rinck stor anerkjennelse i sin samtid.

Blant det viktigste kildematerialet fra Rincks samtid finner vi fire orgelskoler: Justin Heinrich Knechts *Orgelschule für Anfänger und Geübtere* utkom Leipzig 1795. Knecht ble født i Biberach i 1752, og virket her som organist og musikkdirektør fra 1771. Fra 1806 var han

hoffdirigent i Stuttgart, men alt i 1808 vendte han tilbake til Biberach hvor han døde i 1817. Knecht var svært påvirket av Abbé Vogler og hans orgelstil.

Johann Gottlob Werners *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Behandlung des Instrumentes* (Mainz 1807 / 1824), er en svært viktig kilde for oppførelsespraksis på orgel i Tyskland ved begynnelsen av det 19.årh. Werner ble født i 1777 i Hoyer i Sachsen og fungerte som organist i Frohburg og Hohenstein før han ble domorganist i Merseburg i 1819. Han døde i 1822.

Johann Christian Friedrich Schneiders *Orgelschule* (del 2 av hans *Handbuch des Organisten*) utkom i Halberstadt i 1830, og den ble også oversatt til engelsk og hollandsk. Schneider, som ble født i 1786, studerte ved universitetet i Leipzig og ble senere organist samme sted; først ved Universitätskirche, men fra 1813 ved Thomaskirche. Fra 1821 finner vi ham i Dessau, hvor han blant annet virket som hoffkapellmester og hofforganist. I Dessau grunnla Schneider en musikk-skole i 1829. Som en av de mest prominente skoler i sitt slag i Tyskland i dette tidsrom, kom skolen til å tiltrekke seg tallrike studenter til den stengte dørene i 1846. Schneider døde i 1849.

Johann Christian Kegels *Orgelschule zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande* (Leipzig ca.1830) er knappere og mindre systematisk enn orgelskolene til Werner, Schneider og Rinck. Kegel ble født i 1770 og døde i 1843; i likhet med Rinck var også Kegel elev hos Kittel i Erfurt, men noen biografiske detaljer om mannen har vært umulig å finne frem til.

Viktig informasjon om aspekter ved orgelknikken i dette tidrommet har jeg også funnet hos Konrad Friedrich Griepenkerl (1782 – 1849). Først i forordet til hans utgave med Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903) fra 1819, og i forordene som finnes i hans utgave av Bachs orgelverk på Peters forlag, fra 1840 årene.

Det viktigste kildematerialet fra andre halvdel av det 18. årh. omfatter Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das klavier zu spielen*, Berlin 1753; Friedrich Wilhelm Marpurgs *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765; Johann Samuel Petri *Anleitung zum praktischen Musik*, Leipzig 1782 og Daniel Gottlob Türks *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig og Halle 1789.

Siden dette i første rekke dreier seg om klaverskoler, er det viktig å få med seg at ordet *Clavier* i det 18. årh. hadde en vidtrekkende betydning. Selv om begrepet først og fremst refererte til *Clavikord*, fungerte det som fellesbetegnelse og samlebegrep for alle tasterinstrumenter.² Men det som kanskje i første rekke legitimerer benyttelsen av dette kildematerialet i denne studien, er det faktum, at i det 18. årh. foregikk organistenes praktiske opplæring ved clavichordet.³ En studie som også omfatter orgelspillet i det 18. årh., må derfor nødvendigvis ta utgangspunkt i epokens klaverskoler.

Carl Philipp Emanuel Bach ble født i 1714 som Johann Sebastian Bachs andre sønn. Etter universitetsstudier var han virksom som cembalist hos kronprinsen av Preussen, den senere Fredrik den store. Han forlot denne stillingen i 1767, og overtok som musikkdirektør i Hamburg etter sin gudfar Georg Friedrich Telemann. Bach døde i Hamburg i 1788. C.P.E. Bach ble regnet som en av sin tids betydeligste klaverspillere og komponister. Hans *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* kom til å bli en svært innflytelsesrik klaverskole, og den er fortsatt blant de viktigste kildene for historisk oppførelsespraksis.

Friedrich Wilhelm Marpurg ble født i 1718 og startet sin karriere som privatsekretær i Paris. I 1763 ble han lotteridirektør i Berlin, en stilling han beholdt til sin død i 1795. Marpurg beskjeftiget seg med musikkritikk, komposisjon, teori og musikkhistorie. Han skrev forordet til første utgaven av Bachs *Kunst der Fuge*, og verket *Abhandlung von der Fuge* er en av de første teoretiske arbeider om Bachs fugestil. *Anleitung zum Clavierspielen* er den andre klaverskolen fra hans hånd.

Johann Samuel Petri, født i 1738, utdannet seg først autodidaktisk i klaverspill. Senere mottok han regelmessig undervisning i orgelspill. Fra 1762 var han virksom som musikk lærer ved Pädagogium i Halle. I Halle mottok han etter eget utsagn undervisning av Wilhelm Friedemann Bach, og vi kan gå ut fra at han gjennom Wilhelm Friedmann mottok førstehåndskjennskap til Bachskolens spilletradisjoner. Mellom 1763 og 1770 var han virksom som kantor og lærer i Lauban, og fra 1770 til sin død i 1808, som kantor i Bautzen. *Anleitung zum praktischen Musikk* er

² ...ob schon das Wort Clavier sonst ein weitläufigen Verstand hat, versteht man doch vorzüglich das Clavichord dadurch. (Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelährtheit*, Erfurt 1758, side 568. Sitert etter Vikøren 1998:3)

³ En utførlig dokumentasjon av dette forholdet finner man i Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord. An Organists Guide*

en lærebok som i første rekke er tiltenkt den fattige amatør, og i tillegg til sangkunsten tar den for seg en rekke instrumenter. Petris behandling av pedalapplikatur er den mest utførlige vi har fra kretsen rundt Bachs sønner.

Daniel Gottlob Türk ble født i 1750. Som student ved Kreuzschule i Dresden mottok han undervisning av Bacheleven Gottfried August Homilius. Senere mottok han klaverundervisning av Johann Wilhelm Hässler, en elev av Kittel. Som student ved universitetet i Leipzig mellom 1772 og 1774, studerte han hos thomaskantoren Johann Adam Hiller. Fra 1774 var Türk virksom som kantor ved Ulrichskirche i Halle, og fra 1779 også som musikkdirektør ved universitetet. Fra 1787 virket han som organist ved Marktkirche i Halle. Han døde i 1813. Türks *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, er trolig den mest komplekse og omfangsrike klaverskole fra dette tidsrom.

Utenom nevnte klaverskoler, har også Johann Christian Kittels forord til *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen*, Altona 1803, og Türks *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, gitt viktig informasjon om pedalspillet i perioden.

2. Sitteposisjon

Distanse mellom klaviatur og utøver

Plasseringen av benken i forhold til klaviaturet har avgjørende betydning for armenes og føttenes posisjon. Derfor er dette i utgangspunktet ikke et arbitrært spørsmål. Det faktum at ideell avstand til klaviaturet blir nevnt i de fleste klaver og orgelskoler fra det 18. og 19. årh. understreker viktigheten av nettopp dette tema. Rincks orgelskole representerer i så henseende intet unntak:

Den Sitz des Orgelspielers betreffend, so ist hierbei Folgendes zu bemerken: Der Orgelspieler setze sich mitten auf die Bank, welche etwa 9 Zoll von der Manualklaviatur abstehen muss, so, dass er das eingestrichene *c* im Manuale und das kleine *c* im Pedale gerade in der Mitte hat, denn nur so wird er die äussersten Tasten des Pedals bequem erreichen können. (Rinck 1839 II:27)

Rinck oppgir avstanden mellom krakken og klaviaturet til omlag *9 Zoll*; oversatt skulle det bety *9 tommer*. Trolig er det avstanden til første manual han går ut fra. 12 tommer tilsvarer en *foot*, som var den vanlige måleenheten før desimalsystemet eller metermålet ble vanlig. Men Rincks anbefalte avstand til klaviaturet lar seg ikke uten videre oversette til moderne målesystem. Grunnen til dette, er at det i Tyskland og Europa i det 18. og 19. årh. ikke fantes noe standard mål for begrepet *foot*. Dette lengdemålet var like variert som det kulturelle og politiske landskapet. Leksikon, eller såkalte *encyklopedia*, fra det 18. og 19 årh. lister opp utallige forskjellige lengder i bruk: noen for et spesielt land, andre for en region, en by, eller til og med for en adelig familie eller kongehus. Et annet problem kan også være at noen fortsatte å benytte sitt hjemlige lengdemål selv etter overflytting til en annen region eller by. *Metermålet*, eller rettere sagt desimalsystemet, ble først alminnelig fra midten av det 19. årh. I Tyskland ble metermålet innført i 1871, etter at Preussen først hadde tatt det i bruk i 1868.

Rinck, som opprinnelig kom fra Thüringen, utdannet i bl.a. Erfurt, og virket senere i Gießen og Darmstadt, kan teoretisk sett ha benyttet et lengdemål knyttet til hvilken som helst av disse geografiske områdene. Dette gjør det nærmest umulig å si noe eksakt om hvilken avstand Rinck

faktisk anbefaler som utgangspunkt for benken i forhold til klaviaturet. Vi kan med andre ord kun komme frem til et omtrentlig lengdemål for Rincks anbefalte avstand. Det som er interessant i denne sammenheng, er at vi trolig kommer i samme situasjon som de første recipientene for Rincks læreværk. De over 100 forskjellige lengdemålene i bruk i Tyskland i dette tidsrom, var neppe allment kjent. Etter alt å dømme, var brukerne av Rincks læreverk derfor henvist til å benytte sitt lokale lengdemål, noe som har ført til at også de nødvendigvis ville oversette Rincks oppgitte avstand kun omtrentlig.

For å komme nærmere Rincks faktiske mål kan vi først vende oss til lengdemål fra Rincks hjemlige trakter og fra den tid Rinck var student hos Kittel. Går man ut fra *Statistische Übersichts-Tabellen der Europäischen Staaten*, utgitt i Königsberg og Leipzig i 1790, finner man at en fot tilsvarte 282,204 mm i Erfurt, 283,107 mm i Dresden og 285,81 mm i Leipzig (Heyde 1986:73). Duodecimaltomme vil da bli 23,517 mm for Erfurt, 23,593 mm for Dresden og 23,818 mm for Leipzig. Dersom Rinck har benyttet et av disse lengdemål vil den oppgitte avstand være mellom 21- og 21,5 cm. Men Rinck virket som kjent i Gießen og Darmstadt, og den såkalte gamle Darmstadt fot – nedtegnet i Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire*, Paris i 1874 – tilsvarte 287,62 mm (Heyde 1986:72). Duodecimaltomme vil her tilsvare 23,968 mm, og Rincks utgangspunkt for avstanden vil bli 21,5 cm. Men dersom vi utgår fra et lengdemål for Gießen, nedtegnet i Karl Rumler, *Übersicht der Maße*, Wien 1849, tilsvarer en fot 298,78 mm. (Heyde 1986:72). Duodecimal-tomme vil innenfor dette lengdemål bli 24,898 mm. Dersom Rinck har benyttet dette lengdemålet vil den angitte avstand tilsvare 22,4 cm.

Med bakgrunn i dette tror jeg vi kan si, at den ideelle avstand Rinck anbefaler mellom orgelkrakk og første manualklaviatur, befinner seg et sted mellom 21 og 22,5 cm.

I *Orgelschule* fra 1807 skriver forfatteren Johann Gottlob Werner at avstanden fra livet til klaviaturet må være mellom 10 og 14 tommer (Werner 1824:10). Werners mål er identisk med Daniel Gottlob Türks anbefaling. Siden Werner og Türk virket i stort sett samme geografiske områder, kan vi trolig regne med at de har gått ut fra samme lengdemål. Türk og Wernes anbefalte avstand til klaviaturet er nærmere beskrevet side 13.

Fredrich Schneider går inn for en avstand tilsvarende 9 *Rh. Zoll* mellom benken og manual-klaviaturet (Schneider 1830:6). Schneider utgår fra *rheinische Zoll*. Det vanligste lengdemål for *rheinische Fuß* i det 19. årh. var 313,85 mm. (Heyde 1986:71). Duodecimaltomme vil da bli 26,15mm. Avstanden Schneider oppgir tilsvarer følgelig 23,5 cm.

Går vi til "Bachskolens teoretikere" ser vi at Friedrich Wilhelm Marpurg går inn for en distanse som befinner seg mellom seks og ti tommer:

Die Entfernung vom Griffbrett ist zwischen sechs und zehn Zoll, von der Mitte des Leibes an gerechnet, nachdem eine Person längere oder kürzere Arme hat (Marpurg 1765:4).

Til forskjell fra Rinck, men i likhet med Werner, tar Marpurg utgangspunkt i avstanden mellom livet (magen) og klaviaturet. Det vanlige lengdemål i Brandenburg-Preußen på Marpurgs tid var *Rheinische Zoll* ("rheinländischer Zoll"). I følge nevnte *Statistische Übersichts-Tabellen der Europäischen Staaten*, tilsvarte en fot innenfor dette lengdemålet 313,854mm. i 1790 (Heyde 1986:71). Duodecimaltomme vil innenfor dette lengdemålet bli 26,155mm. Marpurgs anbefaler derfor en avstand som etter alt å dømme befinner seg mellom 16,6 og 26 cm.

Trolig er det kroppens avstand til klaviaturet også Johann Samuel Petri har som utgangspunkt når han skriver:

Man macht sich nicht zu nahe an das Klavier, und nicht zu weit davon, das ist, etwa eine gute Spanne, so daß man alle Töne mit beiden Händen ohne Uebelstand erreichen kan (Petri 1782:332).

Man differensierer vanligvis mellom *großer* og *kleiner Spanne*. *Kleiner Spanne* er avstanden mellom tommel og pekefinger, mens *großer Spanne* er avstanden mellom tommel og veslefinger. Begge målene forutsetter sprikende fingrer. Petris "eine gute Spanne" henspiller sannsynligvis til *großer Spanne*, som tilsvarte ca.10 tommer (WWW dokument). For å komme nærmere Petris faktiske mål, kan vi kanskje igjen ta utgangspunkt i *Statistische Übersichts-Tabellen der Europäischen Staaten* fra 1790, og lengdemålet for Leipzig, der en duodecimaltomme tilsvarte 23,817 mm (se over). Føyer vi til standard mål for Halle, oppgitt i Johann Heinrich Zedeler, *Universal-Lexicon*, Bd. 14/16, Halle 1735/1737, der en fot tilsvarte 297,77 mm (Heyde 1986:73), og duodecimaltomme 24,81mm, vil Petris anbefalte avstand befinne seg mellom 23,8- og 24,8 cm; med andre ord 24 til 25 cm.

Den noe senere Daniel Gottlob Türk oppgir avstanden til tastaturet til mellom 10 og 14 tommer:

Man muss gerade vor dem eingestrichene c sitzen, damit man so wohl die höchsten als tiefsten Töne bequem erreichen könne. Der Leib muss ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrette entfernt seyn. Es versteht sich, dass eine Person, die noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rücken kann (Türk 1789:24).

Det er igjen umulig å si nøyaktig hvilket lengdemål Türk har benyttet. Men et omtrentlig lengdemål får vi kanskje dersom vi igjen tar utgangspunkt i lengdemålene for Dresden, Leipzig og Halle, oppgitt *Statistische Übersichts-Tabellen der Europäischen Staaten*, og Zedlers, *Universal-Lexikon* (se over). Avstanden Türks anbefaler mellom livet og klaviaturet kan da befinne seg mellom 23,5 og 34,7 cm. Som nevnt er dette samme distanse Werner oppgir.

Her må det skytes inn at skolene til Marpurg og Türk i første rekke er klaverskoler (clavichord) og ikke orgelskoler. Marpurg og Türk tar tydeligvis sterkt hensyn til individuelle anatomiske forskjeller, noe som kan ha sin forklaring i at bøkene skulle fungere som pedagogiske og didaktiske verker for et publikum med en vid alderssammensetning.

Som vi ser av kildematerialet, er Rinck og Schneider enige i at ideell avstand mellom klaviaturet og krakken bør være et sted mellom 21 og 23,5 cm. Begge vil med andre ord ha en avstand som befinner seg noe over 20 cm. Denne avstanden vil tvinge de fleste med normale kroppslengder til å sitte langt ute på krakken, dersom man skal ha mulighet til å 1. nå orgelets øvrige klaviatur, og 2. rekke over pedalklaviaturets hele omfang. En slik plassering på orgelkrakken fører til at den spillende får en avstand til klaviaturet som er i tråd med den minste avstand Petri, Türk og Werner anbefaler mellom *livet* og klaviaturet. (Forutsatt at den spillende har en livvidde som befinner seg innenfor det som kan oppfattes som normalt.) Marpurgs minste avstand på 16,6 cm, og Türks og Werners største avstand på 34,7 cm er trolig mål som angår personer med kroppslengder under og over det gjennomsnittlige.

En plassering langt ute på krakken har flere fordeler. Som allerede nevnt vil den spillende oppnå muligheten til uhindret å rekke pedalklaviaturets hele omfang. Dette som en følge av at bena blir relativt lenger. En annen og viktig fordel er at kontakten mellom kroppen og benken blir minimal. Dette reduserer friksjonen mellom kroppen og benken, og fører til at den spillende må benytte mindre energi ved bevegelser

som må utføres. På den andre side er en slik sitteposisjon krevende, fordi det setter krav til en perfekt balanse.⁴ Når Rinck, i sammenheng med pedalspillet fremhever nødvendigheten av en rett, rolig og fast holdning ved orgelet, hvor man unngår unødige og heftige bevegelser, kan vi ikke se bort fra at det er nettopp viktigheten av en perfekt balanse han sikter til:

Bei dem Spielen des Pedals suche man so viel als möglich eine gerade, ruhige, feste Haltung des Körpers zu behaupten und vermeide alles unnöthige und heftige Hin- und Herrücken des ganzen Körpers. (Rinck 1839 II :27)

Dette blir også nevnt hos Werner (Werner 1807/24: 10) og ytterligere utdypet hos Schneider:

Da der Orgelspieler oft genöthigt ist, die Füße zu beiden Seiten von der Mitte weiter fort zu bewegen, als es bei ganz fester Stellung in der Mitte der Bank möglich wäre, vorzüglich da, wo ein Fuß in die andere, seiner natürlichen Richtung entgegengesetzte Octave schreiten soll, (- der rechte in die tiefe und der linke in die höhere Octave -) so wird dadurch eine so ruhige Haltung des Körpers, wie beim Klavierspiel möglich ist, hier nicht behauptet werden können, und der Orgelspieler muß nach Umständen den Körper bisweilen nach rechts oder nach links hinwenden. Er hat sich aber vor allen zu hüten, daß keine unnützen und heftigen Bewegungen geschen, daß er nicht durch unschickliches Hin- und Herwerfen des ganzen Körpers, durch unangenehmes Winden und Krümmen des Oberkörpers u.f.w. einen unangenehmen, unanständigen und auch meist lächerlichen Eindruck mache (Schneider 1830:24).

Sittehøgd

Et annet viktig punkt Rinck tar opp er *sittehøgden*, og som en direkte følge av den, hendenes posisjon i forhold til albuen.

Die Höhe der Orgelbank muss so sein, dass die Hände des Spielers beim Spiele etwas höher als die Ellbogen und die Füße des Spielers, wenn sie gerade herunter hängen, etwa zwei Zoll von den Tasten entfernt sind (Rinck 1839 II:27).

Rinck vil ha en sitteposisjon som medfører at hendene befinner seg på et nivå høyere enn albuen. Samtidig skal avstanden mellom pedaltastene og fotsålene tilsvare to tommer (*zwei Zoll*), når den spillende sitter midt på krakken med føttene hengende vertikalt. Benytter vi samme utregning som tidligere finner vi en avstand på ca. 4,7 mm. Med andre ord vil Rinck ha en avstand mellom føttene og pedaltastene på ca. 5 cm.

Også Johann Gottlob Werner går inn for en sittehøgd der hendene befinner seg på et nivå høyere enn albuen (Werner 1824:10).

⁴ Dette tema blir også behandlet av Jacques van Oortmerssen i *Organ technique* fra side 13

I forordet til Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903), utgitt på forlaget Peters i 1819, leverer utgiveren, Friedrich Konrad Griepenkerl en tekst som bl.a. omhandler ”Bachskolens” klaverteknikk. Griepenkerl har etter alt å dømme gått inn for en sittehøgd der albue, underarm og håndledd danner en rett linje med håndrygg og fingerledd:

auch die Gelenke, welche die Finger mit der Hand verbinden, sich nie senken, sondern stets mit der Wurzel der Hand, dem unteren Arme und dem Ellenbogen eine gerade Linie bilden (Griepenkerl 1819).

Friedrich Schneider er langt mer utførlig på dette punkt, og differensierer mellom orgeler med en og to manualer, og orgeler med tre manualer:

die Höhe der Bank muß so sein, daß bei der Richtung des Unterarms nach der Klaviatur derselbe in horizontale Lage kommt. Es gibt diese Angabe für Orgeln von einem oder zwei Klaviaturen und ist bei letztern die Stellung des Spielers vom unten Klavier aus zu verstehen. Bei Orgeln von drei Klavieren ... ist hier die Höhe der Bank von Mittelklavier aus zu bestimmen. (Schneider 1830:6)

Bei der ... angegebenen Stellung des Spielers werden die Füße derselben, wenn sie gerade herunter hängen, über den Untertasten etwa 2 Zoll vom Anfang der Obertasten, schweben (Schneider 1830:24).

Tydligvis er utgangspunktet for Schneider, i likhet med Griepenkerl, at underarmen danner en rett linje med klaviaturet.

Beveger vi oss til Bachskolens teoretikere ser vi at Carl Philipp Emmanuel Bach går inn for en sittehøgd der underarmen skrår lett nedover mot klaviaturet:

Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrett herunter, so ist man in der gehörigen Höhe (Bach 1753:18).

Friedrich Wilhelm Marpurg har på sin side gått inn for en sittehøgd der albue og håndledd danner en rett linje med fingertuppene:

Zur rechten Höhe gehöret, dass der untere Theil des Ellbogens mit dem unterem Theile des Gelenkes, das die Hand vom Arme absondert, und den niederbebogenen Fingerspitzen eine horizontal=oder gerade Linie mache (Marpurg 1765:4).

Det er mulig Marpurg – som virket i Paris i 1746-49 – har gått inn for en sittehøgd som gjenspeiler fransk cembalo- og orgelpraksis. Hans armposisjon tilsvarer i hvertfall den Francois Couperin går inn for i *L’Art de Toucher le Clavecin*, Paris 1717:

... il faut que le dessous des coudes, des poignets; et des doigts soit de niveau ... (Lohmann 1981:97).

Johann Samuel Petri går inn for en sittehøgd der albue og håndflater befinner seg i en horisontal linje. Men han legger til at dersom dette ikke er mulig, er det bedre å sitte noe høyere enn for lavt.

Man muss nicht zu hoch und nicht zu tief sitzen oder stehen, sondern so, daß die Ellenbogen und Ballen an den Händen ziemlich in gleicher Horizontallinie stehen. Jedoch, wenn dis nicht seyn kan, so gehts eher an, daß man etwas höher als tiefer sitze, nur nicht zu viel, sonst wird es dem Daumen zu beschwerlich. (Petri 1782:333)

Daniel Gottlob Türks anbefalte sittehøgd er helt og holdent i overensstemmelse med Carl Phillip Emmanuel Bach:

Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, dass der Ellbogen merklich d.h. einige Zoll höher ist als die Hand (Türk 1789:25)

Det er verd å ta med at både Johann Samuel Petri og Daniel Gottlob Türk advarer mot en sitteposisjon der hendene befinner seg på et nivå høyere enn albuen:

... so gehts eher an, dass man etwas höher als tiefer sitze, sonst wird es dem Daumen zu beschwerlich. Sitzt oder steht man hingegen zu niedrig, so kann man nicht die gehörige Kraft ausüben (Petri 1782:333)

Den es ermüdet sehr und hemmt die nöthige Kraft beym Spielen, wenn man die Hände eben so hoch oder höher, als den Elbogen halten muss; weil dadurch die Nerven gespannt werden. (Türk 1789:25)

Siden flere teoretikere advarer mot en lav posisjon, er det nærliggende å spørre hvorfor Rinck og Werner plederer en slik sitteposisjon. Dette problemet vil bli nærmere behandlet i neste kapittel, som blant annet tar for seg problematikken omkring anslaget (se side 25).

Rincks og Werners anbefalte sittehøgd er problematisk på en del punkt: et lavt albueledd i forhold til hendene/klaviaturet forutsetter en relativt lav orgelkrakk, men den store avstanden mellom pedaltastene og føttene Rinck (og Schneider) plederer (ca 5 cm), synes å forutsette en

høg orgelkrakk. Rincks krav om å kombinere en relativt lav sittehøgd med en såpass stor avstand mellom føttene og pedaltastene virker derfor nærmest kontradiktorisk, og derfor vanskelig å tolke. Det ene synes å utelukker det andre.

Kan Rinck ha forutsatt at den spillende satt godt inne på krakken? I så fall vil bena bli relativt kortere og følgelig avstanden mellom pedal og fotsåle noe større. Men Rincks anbefalte avstand mellom krakk og klaviatur taler imot en plassering av kroppen inn på krakken. Med Rincks avstand mellom krakk og klaviatur vil en slik plassering føre til at distansen mellom den spillende og klaviaturet blir såpass betydelig at det vil ha negative konsekvenser for manualsillet, siden klaviaturer over første manual blir vanskelige å nå. Likeså blir det problematisk å nå over hele pedalklaviaturet.

Avstanden mellom føttene og pedalklaviatur når bena henger vertikalt, er heller vanskelig å måle. De to tommene Rinck og Schneider oppgir som ideelt mål får man ikke ta for bokstavelig. Jeg tror vi får tolke det dit hen, at Rinck og Schneider forutsetter en viss avstand mellom pedaltastene og føttene; en avstand som fører til at føttene ikke berører pedaltastene når bena henger vertikalt.

Her må det imidlertid tilføyes, at siden et orgel ofte har to eller flere klaviaturer, vil albueleddets posisjon i forhold til hendene variere, alt etter hvilket klaviatur det spilles på. Dette er noe Schneider tar hensyn til i sin orgelskole. Som vi har sett, vil Schneider at underarmen får en horisontal stilling i forhold til nederste klaviatur ved orgler med to manualer. Men ved orgler med tre klaviatur vil Schneider at benkens høgd innstilles i en posisjon som fører til at underarmen får en horisontal stilling i forhold til midterste klaviatur. Underforstått vil armen skrå lett nedover når det spilles på første klaviatur. Rinck er ikke like utførlig som Schneider på dette punktet, men kan det være at også Rinck og Werner utgikk fra midterste klaviatur ved orgler med tre manualer? Jeg finner det vanskelig å tro at orgelkrakkens minste høgde, ved et orgel med tre klaviaturer, kan gi en sitteposisjon som får albueleddet til å komme i posisjon under hendene, når det spilles på første klaviatur. Jeg finner det derfor mer sannsynlig at Rinck og Werners plederte sittehøgd, med hendene høyere enn albueleddet, kun er mulig å realisere på midterste og øverste klaviatur ved orgler med tre manualer.

* * *

Mens kildematerialet fra første halvdel av det 19. årh. viser at meningene omkring problemet sittehøgd og den derav følgende armposisjon, på ingen måte var enhetlig, har det på den andre siden trolig hersket større enighet omkring hva som ble oppfattet som minste mål, eller ideell avstand til klaviaturet. Kildematerialet viser at man i andre halvdel av det 18. årh. og første halvdel av det 19. årh. var enige om en avstand som befant seg et sted mellom 21 og 25 cm. mellom den spillende og klaviaturet.

3.Håndstilling og anslag

Hendenes habitus

Fingersetningen (*Die Applicatur*) danner utgangspunkt for et lett og utvunget (avslappet) spill (Rinck 1839 I:12). Men forutsetningen for riktig applikatur er riktig og god håndstilling:

Die Haltung der Hände und Finger ist dieselbe wie bei dem Pianofortespiele. Die längeren Finger müssen nach der Hand zu gebogen werden, so dass sie mit dem gerade zu haltenden Daumen in eine Linie kommen (Rinck 1839/I:14).

Rincks beskrivelse av håndstillingen er påfallende lik den vi finner hos Schneider:

Die Haltung der Hände und Finger ist dieselbe wie beim Pianofortespiell, nämlich so, daß die längern Finger nach der Hand zu gekrümmt werden, so daß sie mit dem gerade zu haltenden Daumen in eine Linie kommen (Schneider 1830:7).

Også Kegel går inn for en krumming av hånden som medfører at alle fingrene kommer på linje med hverandre (Kegel 1830:14)

Bachbiografen Johann Nikolaus Forkel og hans elev Friedrich Konrad Griepenkerl ytrer seg lignende; begge knytter teknikken til Johann Sebastian Bach:

Nach der Seb.Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, dass die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, dass kein einziger Finger bey forkommenden Fallen erst näher herbey gezogen muss, sondern dass jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrucken soll, schon schwebt (Forkel:1802:32).

Die Bachische Schule fordert Sauberkeit, Leichtigkeit und Freiheit des Vortrags selbst der schwersten ihr angehörigen Kunstwerke in einem Grade, der nur durch den ihr eigenen Anschlag erreicht werden kann. ... Das Wesentliche davon ist Folgendes : Der Mechanismus der Hand ist auf das Fassen berechnet. Bei dem Fassen krümmen sich alle Finger mit dem Daumen nach dem Inneren der Hand, und äussern in dieser Bewegung alle Kraft und Sicherheit, die ihnen beiwohnen mag. Jede andere Art der Fingerbewegung ist entweder unnatürlich, oder lässt einen grossen Theil mitwirkender Muskeln unbenutzt, wie z.B. das Niederschlagen der Finger ohne gleichzeitige Krümmung derselben. Jedes Geschäft, das die Hand in dieser Bewegung verrichten kann, muss ihr also mit Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit gelingen, weil es ihrer natürlichen Bestimmung angemessen ist.

Zur vollständigsten Anwendung kommt der beschriebene Mechanismus der Hand bei dem Anslagen der Tasten auf Klavierinstrumenten. Die beiden Reihen der Ober- und Untertasten liegen in zwei ebenen Flächen neben und übereinander, alle Tasten in jeder Reihe haben gleiche Länge und gleiche Breite; die Finger aber sind von ungleicher Länge. Schon dieser Umstand macht eine Krümmung der Finger bis zu dem Grade nothwendig, wo sie alle auf ebener Fläche und in gleicher Entfernung von einander mit den Spitzen in ziemlich gerader Linie stehen. Eine völlig gerade Linie unter den Fingerspitzen könnte an den meisten Händen nur erzwungen werden, und eine kleine Krümmung ist sogar nützlich, weil, den Daumen ungerechnet, die schwächeren Finger auch die kürzeren sind, und, vermöge des Mechanismus der meisten Klavierinstrumente, die Tasten vorn am äusseren Ende mit dem geringsten, weiter nach oben aber mit immer grösseren Aufwande von Kraft angeschlagen werden können. Dagegen wird es der beabsichtigten Bewegung sehr förderlich seyn, wenn die Hand in jeder Haltung so weit einwärts gedreht wird, bis alle Finger senkrecht anschlagen, ... (Griepenkerl:1819).

Fingrene skal altså krummes slik at hånden former en bue. På denne måten vil fingrene komme på linje med den utstrakte tommel. Dette er den samme håndstilling vi finner beskrevet både hos Carl Phillip Emanuel Bach og Daniel Gottlob Türk:

Man spielt mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; ... Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfährt ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Haupt-Schaden, nemlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von der Daumen, welche doch so nahe als möglich bestandig bey der Hand seyn muss, und benimt diesem Haupt-Finger, ... alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. (Bach:1753:18)

Die drey längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser Letztern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muss. (Türk 1789:25)

Marpurg bemerket at man må spille på en måte som ikke bringer fingrene ut av sin krummede stilling (Marpurg 1762:5)

Anslag

Begrepet *anslag* betegner kun hvordan man behandler den enkelte taste, m.a.o. enkelttoner, og må ikke forveksles med begrepet artikulasjon som på sin side betegner hvordan man forbinder to eller flere toner. Tonedannelsen eller anslaget på orgel er satt sammen av tre deler:1.

tonebegynnelse, åpning av ventilen ved tasteanslaget, 2. *tonevarigheten*, fingeren hviler i tasten og 3. *toneslutt*, lukking av ventilen ved at fingeren heves fra tasten. Hva gjelder første punkt har Christian Heinrich Rinck følgende beskrivelse:

1. Was den Anschlag der Tasten auf der Orgel betrifft, so dürfen dieselben nicht allmählich und matt, sondern müssen immer ganz und mit gehöriger Kraft niedergedrückt werden, weil sonst, wenn dieses nicht geschiet, die Ventile, durch welche die Pfeifen ihren Wind erhalten, nicht ganz aufgezo-gen werden und die Pfeifen nicht sogleich den nöthigen vollen Wind erhalten ... Folgen mehrere Töne ununterbrochen auf einander, so ist es nöthig, dass die Taste, welche nach einer andern angeschlagen werden soll, in demselben Augenblicke, wo die vorhergehende verlassen, mit gehöriger Kraft niedergedrückt wird (Rinck 1839 I:12).

Også i sammenheng med pedalspillet kommer Rinck inn på viktigheten av et presist, kraftig og hurtig anslag:

Die Tasten des Pedals müssen wie die des Manuals nicht allmählich und matt, sondern immer ganz und mit gehöriger Kraft niedergetreten werden, damit die Pfeifen *sogleich*, wenn sie erklingen sollen, ihren vollen Wind erhalten (Rinck 1839 II:27)

I fortsettelsen advarer han mot et støyende pedalanslag:

dabei ist jedoch alles Klappern und Stossen so viel als möglich zu vermeiden (Rinck 1839 II:27)

Også i innledningen – *Von der Orgel überhaupt* – oppfordrer Rinck til en anslagskultur som forhindrer overdreven støy fra trakturet fordi dette bl.a. kan forstyrre menigheten:

Ferner hüte man sich vor ... allzustarkem Niederdrücken der Manual- und Pedal-Tasten, wodurch nicht nur das Werk beschädigt, sondern auch die Andacht der Gemeinde gestört werden kann. (Rinck 1839 I:11) (1844:13)

Rinck er etter alt å dømme av samme oppfatning som Justin Heinrich Knecht; begge er tydeligvis enige om et hurtig og kraftfullt anslag. Et langsomt, gradvis og matt anslag vil gi en dårlig klang, fordi pipene ikke får tilstrekkelig luft til å klinge umiddelbart.

Es kömmt bei dem Orgelspiele darauf sehr viel an, wie man die Tasten niederdrücket. Drücket man sie nur langsam und matt nieder; so hat der Orgelton bei weitem das Kraftvolle und Feurige nicht, als wenn sie mit einer gewissen Schnelligkeit und mit einem besondern

Nachdrucke mit den Fingern gleichsam angepackt werden. Dieses hat darin seinen natürlichen und begreiflichen Grund, weil, ... wenn die Ventile durch einen matten und seichten Druck der Finger, welche die Klaves berühren, nur langsam geöffnet werden, der Wind ebenfalls langsam und matt in die Cancellen, und von da in die Pfeifen schleichen, und hingegen, wenn man die Ventilen durch einen mit den Fingern bewirkten behenden und starken Niederstoss der Tasten rasch und plötzlich aufziehet, der Wind auch plötzlich und mit aller Macht, besonders bei vielen herausgezogenen Registern, in die Cancellen und sogleich in die Pfeifen hineinstürmen muss, wodurch der Orgelton seine völlige Kraft und Vestigkeit erhält (Knecht 1795 I:55).

Et relativt raskt og kraftigt anslag blir også krevd av Johann Gottlob Werner og Friedrich Schneider:

Man muß sich daher auch gewöhnen, ... die Tasten schnell mit gleicher Stärke ... anschlagen ... weil durch allmähliches Niederdrücken derselben der Ton anfänglich heulend klingt (Werner 1807:16).

Es ist nöthig, daß die Ventile, wodurch die Pfeifen den Wind erhalten, von den Tasten hinlänglich aufgezogen werden; dieses aber kann nur geschehen, wenn die Tasten ganz niedergedrückt werden. Damit die Pfeifen aber sogleich, wenn sie erklingen sollen, ihren vollen Wind erhalten, ist es auch nöthig, daß die Tasten mit einer gewissen Schnellkraft niedergedrückt werden; der Anschlag muß also nicht matt und langsam geschehen, die Taste darf sich etwa nicht allmählich niedersenken, sondern der Druck muss schnell, mit gehöriger Kraft geschehen, sie muss gleichsam gepackt werden, damit sie mit einem Ruck niedergerrückt ist (Schneider 1830:7).

Hos Carl Christian Kegel finner vi en beskrivelse av denne anslagskulturen (Kegel 1830:14).

Kildematerialet fra andre halvdel av det 18. årh. er heller sparsomme på tekster som spesifikt tar for seg anslaget på orgel. Både Carl Philip Emanuel Bach og Daniel Gottlob Türks anvisninger er i første rekke rettet mot klaver (clavichord), hvor man dyrket en rekke anslagsarter, alt etter komposisjonens karakter. Carl Philip Emanuel Bach hevder derfor at alle typer anslag finner sin berettigelse til riktig tid:

Einige Personen spielen Klebrig, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hiervon überhaupt; allen Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut. (Bach 1753:118)

Türk på sin side, taler om ”tungt” og ”lett” foredrag: det tunge foredraget fordrer et fast, bestemt og ettertrykkelig anslag, mens det lette foredraget kjennetegnes ved et anslag preget av mindre kraft og ettertrykk:

Bey einem schweren Vortrage muss nämlich jeder Ton fest (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verflössenen Dauer der Noten ausgehalten werden. Leicht heisst also der Vortrag, wenn man jeden Ton mit weniger Festigkeit (Nachdruck) angeibt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt (Türk 1789:358).

Når Türk noe senere skriver at fuger, sonater, religiøse sanger, i det hele tatt alt som er bestemt for kirkelig bruk krever det tunge foredraget (Türk 1789:358), bekrefter han at på orgel var et fast, bestemt og ettertrykkelig anslag det normale.

Når det gjelder punkt 2 og 3 i beskrivelsen av anslaget, det som angår *tonevarighet* og *toneslutt*, fortsetter Rinck med følgende beskrivelse:

2. Müssen die Tasten so lange niedergedrückt bleiben, als die Dauer der Note es erfordert. Ist diese vorüber, dann muss der Finger schnell und hoch genug sich heben, damit das Ventil sich wieder ganz schliessen kann (Rinck 1839 I:12).

Rincks beskrivelse skiller seg på ingen måte fra Schneiders – verken i innhold eller ordlyd:

Der Finger muß die Taste so lange fest niedergedrückt halten, als die Dauer der Note es erfordert; sobald diese aber zu ende ist, muß der Finger sich schnell und hoch genug heben, damit das Ventil ganz geschlossen sei (Schneider 1830:7).

Anslaget ved manualspill som her propageres, består i en relativt kraftig og hurtig nedtrykking av tasten. Tonesluttet skal utføres av en motsatt bevegelse, ved at fingeren heves relativt raskt fra tastene. Hele bevegelsesforløpet utgår fra den krumme håndens fingerledd (leddet hvor fingrene slutter til hånden).

Men i Carl Christian Kegels orgelskole finner vi beskrevet en annen og mer sofistikert måte å forlate manualtastene på; en beskrivelse som skiller seg vesentlig fra Rinck og Schneiders:

Das Loslassen des Fingers geschieht nicht gerade aufwärts, sondern einwärts, nach der inneren handfläche, so, daß er auf dem vordern Theile der Tasten abgeleitet (Kegel 1830:14).

På dette punktet ser vi at de to Kittlelevener – Rinck og Kegel – hevder to ulike teknikker. Mens Rinck og Schneider på sin side går inn for at fingeren skal ”heve seg tilstrekkelig” fra tasten ved toneslutt, vil Carl Christian Kegel at løslatelsen av tastene skal skje ved at fingrene trekkes innover mot håndflaten.

Teknikken Kegel nevner er en teknikk som i kildene knyttes til Johann Sebastian Bach. En av de første som beskriver den, er Johann Joachim Quantz som nevner teknikken i sin fløyteskole. I registeret bak i boken, under ”Bach (Johann Sebastian) seine Art die Finger auf dem Claviere zu setzen”, henvises det til paragrafen der man bl.a. kan lese følgende:

Man muss aber bey Ausführung der laufenden Noten, die Finger nicht so gleich wieder aufheben; sondern die Spitzen derselben vielmehr, auf dem vordersten Theile des Tasts hin, nach sich zurücke ziehen, bis sie vom Taste abgleiten. Auf diese Art werden die laufenden Passagien am deutlichsten herausgebracht. Ich berufe mich hierbey auf das Exempel eines der allergrößten Clavierspieler, der es so ausübte und lehrete (Quantz 1752:232).

Ifølge Quantz er det tydelig at det dreier seg om en teknikk spesielt egnet til å artikulere løp og passasjer.

Carl Philipp Emanuel Bach nevner også teknikken, men kun i sammenheng med utførelse av triller, og kaller teknikken ”das Schnellen” (Bach 1753:73).

I sin omtale av Johann Sebastian Bachs klaverteknikk beskriver Johann Nikolaus Forkel teknikken:

Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordern Theil des Tasten abgeleitet (Forkel:1802:32 f).

Forkel kan fortelle at når Bach spilte, var det kun fingrenes fremste ledd som var i bevegelse (Forkel 1802:34), og han forundres over det faktum at C. Ph.E. Bach ikke leverer en grundig og utførlig beskrivelse av teknikken, siden teknikken representerte den vesentligste forskjell hvori den ”Bachische” måte å spille på utmerker seg fra alle andre (Forkel 1802:31 f).

Også hos Friedrich Konrad Griepenkerl finner vi teknikken beskrevet, både i forordet til utgaven fra 1819 med Johann Sebastian Bach *Chromatische Phantasi* (BWV 903), og i forordet til første bind med Johann Sebastian Bachs orgelverker, utgitt på forlaget Peters i 1844. Det er nærliggende å tro at Griepenkerl er blitt kjent med teknikken gjennom sin lærer, Johann Nikolaus Forkel.

Nach der Bachschen Theorie des Anschlags wird nur der erste Finger, der den Satz anfängt, auf die Tasten gesetzt, die folgenden werden alle nicht gesetzt, sondern sie springen gleichsam hinein, indem der jedesmal vorhergehende Finger rasch eingezogen wird. ... Der von

der Taste abgeglitteene Finger bleibt nicht in seiner zurückgezogene Haltung, sondern er nimmt gleich seine natürliche Stellung wieder ein und schwebt ruhig und abgespannt über den Tasten, bis wieder an ihn die Reihe kommt. (Griepenkerl 1844:II)

Kegels teknikk er etter alt å dømme en *non legato* teknikk, skal vi tro Forkel:

Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Tone weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen können (Forkel 1802:33).

Også Carl Czerny nevner teknikken i sammenheng med *non legato*. Hos Czerny finner teknikken sin anvendelse ved utførelse av løp og passasjer i staccato og halvstaccato. Beskrivelsen Czerny gir av teknikken er i tråd med beskrivelsen vi fant hos Quantz:

Wenn aber die Läufe und Passagen noch schneller auf diese Weise gespielt werden sollen, dann findet die zweite Art dieses Vortrags statt, welche darin besteht, dass jeder Finger mit seiner weichen Spitze auf den Tasten die Bewegung des Kratzens oder Abrupfens macht, dabei mehr oder weniger Schnellkraft der Nerven anwendet, und dadurch ein sehr klares, perlendes, gleiches Spiel sich aneignet, mittelst welchem selbst im schnellsten Tempo alle Passagen gleich gerundet, mit vollem, nicht scharfen Ton, und mit der schönstn Ruhe der Hand hervorgebracht werden können (Sitert etter Lohmann 1982:230).

Dersom Kegel er blitt kjent med denne teknikken i sin studietid hos Johann Christian Kittel, holder jeg det for sannsynlig at også Rinck har fått kunnskap om teknikken her. Men siden Rinck ikke nevner teknikken, kan det bero på at han enten ikke har kjent den, eller at den ikke har spilt noen rolle i Rincks orgelspill og pedagogiske system (mer om dette i kapittel 6 *Artikulasjon*.)

Bruk av vekt fra hånd og arm

Som vi tidligere har sett går Rinck og Werner inn for en relativt lav sittehøgd som medfører at hånden befinner seg på et nivå høyere enn albuen (se side 14). En slik lav sittehøgd, med albuen under klaviaturets nivå, medfører en relativt tung arm, noe som i sin tur kan indikere benyttelse av en teknikk kjent som *vektteknikk*. Denne teknikken kjennetegnes ved at den fint tilpassede vekten fra armen og hånden bokstavelig talt overføres fra en finger til en annen kontinuerlig, uten å bryte forbindelsen til vekten.

Historisk er trolig vektteknikk en teknikk som kan settes i forbindelse med clavichordet. Et sentralt punkt ved clavichordteknikk er at utøveren må utvirke et visst press på strengen også etter selve anslaget. Han må ha vedvarende kontakt med strengen fra anslagetets begynnelse til han fortsetter til neste tone. Måten å oppnå dette på er ved en vel tilpasset vekt fra hånd og arm. For mye vekt (moderne klaverteknikk) kan få tonen til å stige, mens ved for lite vekt (fingerteknikk) vil instrumentet klinge svært anemisk, eller ikke klinge i det hele tatt.

I forordet til Friedrich Konrad Griepenkerls utgave med Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903), fra 1819, finner vi en temmelig inngående og nøyaktig beskrivelse av denne teknikken. Griepenkerl beskriver først hvordan man appliserer vekt til en enkelt finger på en enkelt taste:

Es sey ein Finger auf eine Taste gestetz und diene einem fein abgemessenen Gewicht des Arms zum Stützpunkte (Griepenkerl 1819)

Deretter beskriver han hvordan den samme vekten overføres til neste finger:

Alsdann muss mit der grössten Schnelligkeit die Stützkraft, welche der erste Finger vorher auf die beschriebene Weise ausübt, auf diesen zweiten übertragen werden, welches sich auf keine andere Weise bewerkstelligen lässt, als dass der erste mit Schnellkraft eingezogen wird und der zweite mit demselben Gewicht auf der Taste springt (Griepenkerl 1819).

I sitatet går det tydelig frem at den tidligere nevnte teknikken med å trekke fingrene innover mot håndflaten her har en avgjørende betydning. Det er ved at fingrene trekkes innover mot håndflaten at vekten fra hånd og arm overføres fra en finger til en annen. Hos Forkel finner vi en lignende beskrivelse (Forkel 1802:30 ff), men med den forskjell at Forkel snakker om "Maß von Kraft oder Druck" (se sitat side 24 og 25), mens Griepenkerl utelukkende nevner armvekt. Jeg vil ikke se bort fra at Griepenkerls tekst er en detaljert og utførlig utvidelse av Forkels behandling av dette tema i Bachbiografien.

Griepenkerl hevder at dette var Johann Sebastian Bachs egenartede pedagogiske metode for clavichordet, en metode Bach selv hadde utviklet:

Die ungleichheit der Finger an Kraft und Gelenkigkeit aber macht noch ein anderes künstliches Hülfsmittel nothwendig, ohne welches es niemanden, selbst bei der grössten Anstrengung und dem ausdauerndsten Fleisse, jemals gelingen wird, das natürliche Hinderniss, welches in der Schwäche des vierten und fünften Fingers liegt, zu besiegen. J.S. Bach fand dieses Mittel in der Benutzung des Gewichts

der Hand und des Armes, das jeder mit Leichtigkeit und nach Willkühr entweder in gleicher Stärke unterhalten, oder vergrössern und vermindern kann (Griepenkerl 1819).

Skal vi tro tittelsiden til utgaven med *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903), fikk Griepenkerl opplæring i teknikken av sin lærer Johann Nicolaus Forkel. Forkel, på sin side, hadde lært teknikken av Wilhelm Friedemann Bach:

Chromatische Fantasie für das Pianoforte

von

Johann Sebastian Bach.

Neue Ausgabe mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrages von J.S.Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen.

Hvorvidt Johann Sebastian Bach faktisk var den som utviklet denne teknikken lar det seg ikke si noe sikkert om. Det 18 årh. er på mange måter et ”forandringens hundreår” hva gjelder klaverteknikk. Denne forandring skjer samtidig med, og i takt med, en stadig hyppigere bruk av tonearter med flere fortegn. De eldre fingeretningene utvides med flere muligheter idet tommelen etter hvert får en fremskutt og svært viktig funksjon. En konsekvens av dette er at de gamle reglene med ”gode” og ”dårlige” fingrer etter hvert forsvinner, til fordel for en mer moderne bruk av hånden, der alle fingrene behandles likt. Det er en kjent sak at Johann Sebastian Bach ikke bare tok del i, men faktisk regnes som en av foregangs skikkelsene innenfor denne prosessen. Selv om *vektteknikk* trolig var kjent og benyttet før Johann Sebastian Bachs tid, kan vi ikke se bort fra at det var innenfor Bachs egenartede pedagogiske metode den først ble rendyrket og fikk en sentral rolle.

Alt fra de tidligste tider er det dokumentert at clavichordet fungerte som organistenes øvingsinstrument (ihvertfall i Tyskland). Michael Praetorius skriver:

Eben also auch das Clavichordium, das Fundament aller Clavierten Instrumenten, als Orgeln, Clavisymboln, Symphonien, Spinnetten, Virginall ect. Doruff auch die Discipuli Organici zum anfang instruiert und unterrichtet werden (Praetorius 1619:61).

Så sent som i 1844, i forordet til Band I i Petersutgaven med Johann Sebastian Bachs samtlige verker for orgel, beklager Friedrich Conrad Griepenkerl at det ikke lenger produseres pedalclavichorder, nettopp fordi slike instrumenter ikke kan unnværes av dem som vil utdanne seg til organister (Griepenkerl 1844:V f).

Det er en kjent sak at det er en nær forbindelse mellom instrument og teknikk. Siden clavichordet er vel dokumentert både som et pedagogisk redskap, og som ”orgelerstatning” for organister, må en kunne anta at instrumentet kan være med å kaste lys over historisk orgelteknikk. (Speerstra 2004)

I det nevnte forordet til Petersutgaven med Johann Sebastian Bachs orgelverker, leverer Friedrich Konrad Griepenkerl en beskrivelse av anslaget på orgel som, hva gjelder innhold, er identisk med beskrivelsen fra 1819 av anslaget på clavichordet:

... auf der Orgel aber zeigt dieser Anschlag seine Vorzüge in noch weit höherem Grade, ja hier ist allein durch ihn ein wahrhaft singender Vortrag, der durch Stoßen und Kneten nimmermehr erreicht werden kann, möglich. Deshalb müssen seine wesentlichen Eigenheiten hier noch einmal beschrieben werden. ... Der die Taste niederhaltende Finger dient dem wohlabgemessenen Drucke des Unterarmes, welcher grade zum Niederhalten der Taste erforderlich war, zur Stütze; aber er steht unter dem Einfluß der absicht, dieser Druck auf den folgenden Finger zu übertragen, und gleicht darum einer Feder, die augenblicklich nach dem Inneren der Hand zurückschnellen würde, wenn der Druck sich nur um ein wenig verringerte (Griepenkerl 1844 I:II).

I følge Griepenkerl er altså anslaget på clavichord og orgel identisk.

Også Rinck var i besittelse av et clavichord; hvorvidt det dreide seg om et instrument med pedal er det vanskelig å si noe sikkert om. I selvbiografien kan han fortelle at han som byorganist i Gießen, mellom 1790 og 1805, hadde til rådighet et orgel med kort oktav, men uten pedal. Han fortsetter:

Indessen wurden doch des Nachts, aus reiner Liebe zur kunst, die Clavier- und Orgelkompositionen von Sebastian und C.P. E.. Bach, Mozart, Hayden, Clement, Kozeluch u.A. auf einem schlechten Chlavichorde so gut als möglich studiert (Rinck 1833:109).

Siden orgelet i kirken ikke hadde pedal, bør vi ikke utelukke at Rinck i hvert fall sørget for at clavichordet han hadde til rådighet hjemme hadde pedal, og således fungerte som ”orgelerstatning”. Orgelkomposisjonene som nevnes i sitatet, ville vanskelig la seg realisere på et pedalløst instrument. Uansett kan vi gå ut fra at Rinck visste å spille med den for instrumentet riktige teknikk.

I forordet til *Der angehende praktische Organist*, skriver Kittel at hans pedagogiske metode for undervisningen fullt og helt var formet etter ”Bachischen Grundsätzen”.⁵ Mye kan tyde på at til de ”Bachischen Grundsätzen” hørte også en grundig opplæring i instrumental praksis. I et par brev fra 1750 –årene kan Kittel fortelle at han i sin studietid hos Bach ikke bare hadde studert komposisjon, men også hadde lært seg organistkunsten fundamentalt,⁶ og hadde perfektionert seg spesielt i klaverspill.⁷ I sin tur kan det innebære at Kittels elever – som for eksempel Christian Heinrich Rinck – ble opplært i en instrumental praksis utformet av Johann Sebastian Bach. Men noen nærmere informasjon om hva som kjennetegnet Bachs instrumentale praksis på det området som angår selve anslaget har vi ikke, i hvert fall dersom vi velger å se bort fra den informasjon vi finner hos Forkel og Grienkerl.

* * *

Den krumme håndstillingen, som bringer alle fingrene bortimot i linje med hverandre, var den foretrukne håndstillingen både i det 18 årh. og i første halvdel av det 19. årh. Selve anslaget skulle være hurtig og relativt kraftig. Hvorvidt vekt fra hånd og arm var en del av anslagskulturen er det vanskelig å si noe eksakt om. Men Rincks (og Werners) lave hånd- og albueledd synes å forutsette en tung arm, noe som i seg selv kan være en indikasjon på bruk av vektteknikk. Det kan derfor være grunn til å spørre om det er mulig at Rinck her bekrefter, at bruken av vekt fra hånd og arm var et sentralt og viktig element for klaver- og orgelspillere med tilknytning til det vi kan kalle ”Bachtradisjonen”?

⁵ Ich schweige also darüber und setze nur noch das hinzu, dass die Methode, welcher ich mich bem [sic.] Unterrichte pflege, ganz nach Bachischen Grundsätzen geformt ist und dass ich ihre Güte durch eine mehr als funfzigjährige Erfahrung im Unterrichte erprobt habe (Kittel 1801: 1-2)

⁶ Angesehen ich die Composition sowohl, als die Organisten-Kunst in Leipzig bey den berühmten, nunmehr seelig verstorbenen Herren CapellMstr. Bach Fundamentaliter erlernet, und sonder Ruhm so viel begriffen habe, ... (Schulze 1972:8)

⁷ ...daß ich mich unter Anweisung des bekant- und berühmten Bachs in Leipzig in der musicalischen Composition, besonders aber in den Clavier dergestalt perfectioniret ... (Schulze 1972:114)

4. Fingersetning (applikatur)

Die Applicatur der Finger (Fingersatz) ist die Art, wie man die Finger gebrauchen oder ansetzen muss, um die verschiedenen Töne eines Instrumentes auf eine leichte, ungezwungene Weise angeben zu können. (Rinck 1839 I:12)

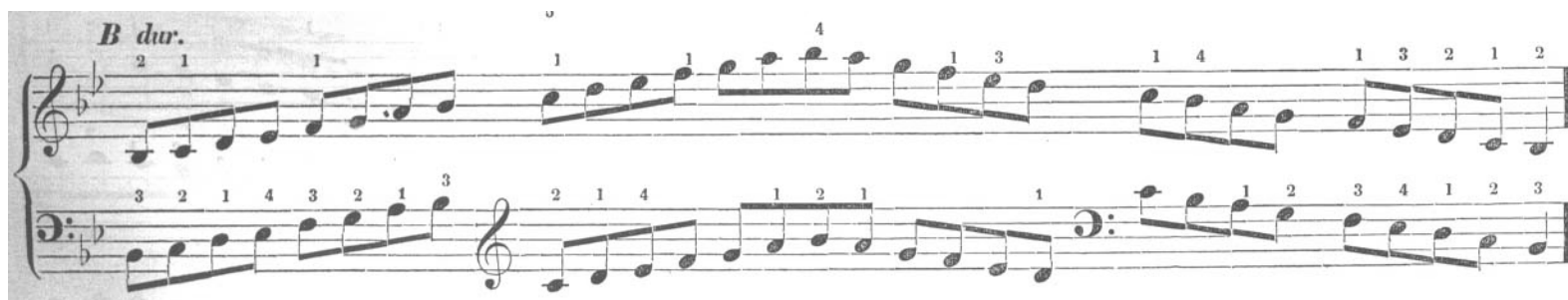
Rincks fingersetning for skalabevegelse er per definisjon det vi kan kalle *moderne*. Med det mener jeg at trinnvis diatonisk bevegelse blir utført ved at tommelfinger blir benyttet som et ”omdreiningspunkt” (*pivot*) som blir satt under, eller hånden dreier seg over:

Sollen mit der rechten Hand mehr als fünf aufwärtssteigende Töne gespielt werden, so muss man den Daumen, wo es nöthig und am bequemsten ist, untersetzen. Dieses darf entweder unter dem zweiten ... , dritten ... oder vierten ... , nie aber unter dem fünften Finger geschehen. Bei abwärts steigenden Tönen ist es umgekehrt; man schlägt nämlich den zweiten ... , dritten ... oder vierten Finger ... über den Daumen. Bei der linken Hand findet das Untersetzen des Daumens bei abwärts laufenden Gängen ... , das Uberschlagen des zweiten ... , dritten ... oder vierten Finger ... über den Daumen bei aufwärts gehenden Läufen statt. Bei Gängen jedoch, welche mit einer *Obertaste* anfangen, wird in der rechten Hand aufwärts ... , in der linken abwärts der zweite Finger eingesetzt und auf nächstfolgende Untertaste der Daumen untergeschlagen ... (Rinck 1839 I: 21)

The image shows a musical score for an organ in C major. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system shows an ascending scale in the right hand (treble clef) and a descending scale in the left hand (bass clef). The second system shows a descending scale in the right hand and an ascending scale in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The right hand starts with 1-2-3-4-2-3-4-1 for the first system and 2-3-1-5-3-2-1-3-2-1-4-3-2-1-3-2-1 for the second system. The left hand starts with 5-4-3-2-1-3-2-1 for the first system and 4-3-2-1-5-2-1-2-3-1-2-3-4-5 for the second system.

Eksempel 1: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 31.⁸

⁸ Ut fra sammenhengen inneholder eksempelet tydeligvis en trykkfeil: fingersetningen for tredje tone (f1) i høyre hånd skal neppe være 4, men 1.



Eksempel 2: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 33

Rinck nevner ikke den eldre muligheten med 3 over 4 eller 3 over 2. I eksemplene med skalafingersetning finner vi heller ikke noen eksempler med denne muligheten, derimot finner vi et par eksempler på denne praksis i den delen av orgelskolen som tar for seg flerstemmig spill:



Eksempel 3: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 4.

No. 7. *Andante Grazioso.*

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "No. 7. Andante Grazioso." Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system includes fingerings such as 3, 5, 4, 2, 5, 4, 1, 3, 1, 1, 1, 1, 1 in the treble and 5, 2, 1, 3, 3, 5 in the bass. The second system features more complex fingerings like 1, 3, 5, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 4, 3, 1, 1. The third system shows fingerings 2, 3, 5 in the treble. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

Eksempel 4: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 16.

De få eksemplene på bruk av eldre fingersetningssystem, og det faktum at et slikt system ikke blir nevnt med et ord i Rincks orgelskole, gjør det vanskelig å trekke noen konklusjoner med hensyn til Rincks bruk av et slik applikatur. Men tar man i betraktning det faktum at denne type

fingersetning faktisk er representert i Rincks orgelskole, synes jeg det er vanskelig å *utelukke* at dette systemet har vært en del av Rincks instrumentale praksis. (Når det gjelder eksempelet fra Band II s. 16 *Andante Grazioso* kan det være på sin plass å skyte inn at *Advocatus diaboli* kanskje vil hevde at fingersetningen for høyre hånd i takt 6 dreier seg om et feiltrykk, og at riktig fingersetning skal være 2, 1, 4.) Men studerer vi de to eksemplene nærmere er det kanskje til og med mulig å trekke noen forsiktige slutninger: at de to eksemplene på denne praksis er å finne i sammenheng med spill av flerstemmige satser, kan indikere at dette var en praksis Rinck først og fremst betraktet som et hjelpemiddel i sammenheng med spill av flerstemmige- eller polyfone satser.

I eksemplet hentet fra Rincks Band II s. 16 ser vi at 3 over 2 blir benyttet i en enstemmig passasje i sammenheng med kromatikk. Er det mulig at Rinck i tillegg har betraktet denne praksis som en mulighet i sammenheng med kromatiske partier?

I sin barndom og ungdom ble Rinck trolig kjent med både det eldre og det nyere applikatur. Og når det gjelder den instrumentale praksis Rinck ble kjent med hos Johann Christian Leberecht Kittel, tror jeg det er rimelig å anta at innholdet stort sett var sammenfallende med den instrumentale praksis Kittel selv hadde lært hos den ”bekant- und berühmten Bachs in Leipzig” (se fotnote 6 og 7 side 29). En teknikk som trolig finner sitt teoretiske og praktiske nedslagsfelt i Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Jeg tror derfor ikke det er å trekke forhastede slutninger dersom jeg hevder at en siste rest av et ”vorbachischer Applikatur” også hørte til Rincks instrumentale praksis.

Justin Heinrich Knechts orgelskole presenterer kun det moderne applikaturet (Knecht 1795, I:11 ff), noe som lett kan lede en til å tro at fra dette tidsrom har det moderne fingersetningssystemet befestet seg fullt og helt. Men også Knecht finner grunn til å beklage seg over orgelspillere som ikke bruker tommel og veslefinger,⁹ og som eksempel på en feilaktig fingersetning tar Knecht med noen eksempler på det eldre applikatur,

⁹ Manche Spieler gebrauchen theils den Daumen, welchen sie auf eine unförmliche Weise unter das Griffbrett herabhängen lassen, theils auch den kleinen Finger selten oder gar nicht. (Knecht 1795 I:38)

hentet fra en ikke navngitt orgelskole fra 1600-tallet.¹⁰ Dette til tross, en siste rest av et ”vorbachischer Applikatur”, der tredje finger settes over fjerde finger, finner vi også hos Knecht i sammenheng med spill av kromatiske terser (Knecht 1795 I:40).

Johann Gottlob Werner formidler naturligvis også kun det moderne systemet, men nevner 3 over 4 som en mulighet ”im Fall der Noth”, og 3 over 2 som et hjelpemiddel i sammenheng med kromatikk:

Man kann auch bisweilen im Fall der Noth mit dem dritten Finger über den vierten schlagen, wenn der dritte auf keiner Obertaste steht, so auch abwärts mit dem dritten über den zweiten. Vorzüglich kann man sich dieses Hülfsmittel dann bedienen, wenn der überzuschlagende Finger auf eine Obertaste trifft (Werner 1824:4)

Med henvisning til Carl Philipp– og Johann Sebastian Bach, kan det se ut som om Friedrich Conrad Griepenkerl, mer eller mindre reservasjonsløst, har gått inn for et system som gjenspeiler overgangssituasjonen ved midten av det 18. årh., der gammet og nytt ble benyttet side om side. I forordet til utgaven med Johann Sebastian Bachs *Chromatische Phantasie*, utgitt på Peters forlag i 1819 kan vi lese følgende:

Wer sie [*Chromatische Phantasie*]mit Fertigkeit, Freiheit und Sauberkeit will spielen lernen, gewöhne sich zu der von C.Ph.E. Bach gelehrten Fingersetzung seines Vaters, nach welche die Finger die besten sind, mit denen der Satz am bequemsten herausgebracht werden kann. Man darf den Daumen und kleinen Finger, so oft es nöthig, und nützlich ist, auf die kürzeren Obertaste setzen, man darf jeden kürzeren Finger unter den langerenn stecken und jeden längeren über den kürzeren setzen, trotz der einseitigen Regeln mancher neueren Theoretiker (Griepenkerl 1819).

Hos Friedrich Schneider er oversetning av en lengre finger over en kortere, en teknikk Schneider først og fremst knytter til utførelsen av flerstemmig sats:

Das Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern wird auch sehr oft in mehrstimmigen Sätzen nothwendig (Schneider 1830:16).

Eksemplene Schneider gir på denne praksis, omfatter også 3 over 5, 2 over 4 og 4 over 5 i tillegg til den tradisjonelle praksis med 3 over 4.

¹⁰ Es wird hier vielleicht nicht unschicklich seyn, einige wenige Proben einer falschen Applikatur zur Verwarnung anzuführen ... Diese Probe einer falschen Applikatur, wobei der Daume unthätig ist, haben wir aus einer im Jahre 1696. zum drittenmale aufgelegten Anweisung zum Orgelspielen entlehnt. In hinaufsteigen wird hier der Mittelfinger über den Goldfinger, und im Herabsteigen der Mittelfinger über den Zeigefinger geschlagen. (Knecht 1795 I:38)

Det gamle fingersetningssystemet var gyldig inn i det 18. årh., men alt ved midtten av det 17. årh. kan man konstatere visse oppløsningstendenser. Noe man i første rekke ser ved at man gradvis oppgir den konsekvente bruken av ”gode” og ”dårlige” fingrer, hovedsakelig forårsaket av en utvidelse av toneartssystemet, og derved en tiltagende bruk av overtaster, noe som i sin tur gjorde benyttelse av det gamle fingersetningssystemet vanskelig. En utvidelse av fingersetningssystemet, basert på undersetning av tommel, trenger seg etter hvert frem som en teknisk nødvendighet. Men tidlig i det 18. årh. kan man konstatere en heller forvirrende overgangssituasjon i Tyskland (og Europa forøvrig): bortimot enhver teoretiker som ytret seg om problematikken fingersetning i dette tidsrom hadde sitt eget system (Lohmann 1982:157).

Blant de første tyske teoretikere som går inn for en *systematisk* bruk av tommelundersetning, finner vi Johann David Heinichens, *Der Generalbass in der Composition*, Dresden 1728; Franz Anton Maichelbecks, *Die auf dem Clavier lehrende Caecilia*, Augsburg 1738 og David Kellners, *Treulicher Unterricht in General-Baß*, Hamburg 1732 (Lohmann 1982:160). Men den kanskje viktigste skolen som plederer den nye teknikken, er trolig Carl Phillip Emanuel Bachs, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, utgitt første gang i Berlin i 1753.

Carl Philpp Emanuel Bach gir sin far, Johann Sebastian Bach, æren for utviklingen av denne teknikken, og han setter den i sammenheng med en tiltagende bruk av tonearter med flere fortegn:

Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einer Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommern Gebrauch der Finger sich auzudencken, besonders den Daumen, welche ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmal von seiner Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt=Fingers erhoben worden (Bach 1753:17).

Også Daniel Gottlob Türk fremhever Johann Sebastian Bach som den som innførte teknikken med tommelundersetning i Tyskland, men tilkjenner samtidig Carl Phillip Emanuel Bach æren for å ha gjort teknikken kjent:

In Deutschland war Sebastian Bach, der grösste Klavier=und Orgelspieler seiner Zeit, einer der ersten, welcher sich bemühte, eine zweckmässigere Fingersetzung, und vorzüglich den Gebrauch des vor ihm sehr vernachlässigten Daumens einzuführen. Diese damals noch wenig bekannte Fingersetzung ist es, welche C.P.E. Bach in seiner Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen zum Grunde legte, wodurch er denn auch zur Verbreitung einer bessern Applikatur in Wahrheit ungemein viel beytragen hat (Türk 1789:130).

Selv om Johann Sebastian Bach gjelder som selve grunnleggeren av det moderne systemet med undersetning av tommel, benyttet også han leilighetsvis gammel fingersetning. I *Clavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann Bach står to stykker med Johann Sebastian Bachs egen fingersetning: nr 1, *Applicatio* C-dur (BWV 994) og nr. 9 *Praeludium* g-moll (BWV 930). Når det gjelder bruk av tommel, er fremfor alt *Applicatio* av stor interesse, siden Bach her foreskriver gammel fingersetning. Her benytter høyre hånd i stigende bevegelse fingrene 3 4 3 4, i fallende bevegelse 3 2 3 2. Venstre hånd i stigende bevegelse benytter 3 2 1 2 1 (fallende bevegelse i venstre hånd forekommer ikke i dette stykket). Tredje finger og tommel opptrer konsekvent som *gode* fingrer.

I Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* gjenspeiles den nevnte overgangssituasjonen der gammelt og nytt brytes mot hverandre. I følgende sitat ser vi at det moderne og eldre system opptrer side ved side:

Wir können mit unsern fünf Fingern nur fünf Tone nach einander anschlagen folglich mercke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen in dem Untersetzen und Ueberschlagen. Da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andere so zu biegen, als den Daumen, so beschäftigt sich dessen Biagsamkeit samt seiner vortheilhaften Kürze ganz allein mit dem Untersetzen an den Oerten und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen. Das Ueberschlagen geschiet von den andern Fingern und wird dadurch erleichtert, indem ein grösserer Finger über einen kleinern oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfals an Fingern fehlen will (Bach 1753:23).

I praksis medfører dette at flere av skalafingersetningene hos Carl Philipp Emanuel Bach er forsynt med alternative fingersetninger, der 3 over 4 opptrer side ved side med undersetning av tommel. Men det er verd å legge merke til at det først og fremst er i tonearter med få eller ingen fortegn at denne eldre praksis blir benyttet. For bl.a. C-dur gir Carl Philipp tre fingersetninger, hvorav den ene benytter seg av 3 over 4 både i høyre og venstre hånd. I kommentaren til eksemplet med C-dur i stigende bevegelse skriver han at ingen av dem er forkastelig.

Bey Tab. I. Fig.I. ist uns die Scala C dur im Auffsteigen vorgemahlt. Wir sehen hierbey drey Arten von Finger=Stetzung für jede Hand. Keine davon ist verwerflich (Bach 1753:24).

Også Friedrich Wilhelm Marpurg formidler en lignende praksis, men med den forskjell at hos ham advares det mot den eldre teknikken med 3 over 4 fordi dette er den vanskeligste måten som krever mye øvelse og som i tillegg kun kan benyttes på undertaster:

Man kann sich aus diesem Grunde nur folgender Arten des Ueber= oder Untersteigen mit Bequemlichkeit und Anstand bedienen:

- 1) Die erste ist, wenn man mit dem zweyten, dritten oder vierten Finger über den Daumen wegsteiget ...
- 2) Die zweyte ist, wenn man mit dem Daumen unter dem zwyten , dritten oder vierten wegsteiget ...
- 3) Die dritte ist, wenn man mit dem dritten Finger über den vierten wegsteiget, ... für die rechte, und ... für die linke Hand. Diese als die schwerste Art, ist besonders zu üben, damit keine Verschränkung der Finger entstehe. Sie kann nur auf den grossen Tasten gebraucht werden (Marpurg 1765:64).

Selv om Johann Samuel Petri nevner den eldre praksis *før* den moderne, kan bruken av ordet *bisweilen* – ”nå og da” – tyde på at benyttelsen av den eldre praksis nå er i ferd med å bli ytterligere redusert:

- 2) Der dritte Finger steigt bisweilen über den vierten, niemals aber rückwärts über den zweeten hinweg.
- 3) Der zweete, dritte und vierte Finger steigt über den Daumen und der Daumen unter den 2ten, 3ten und 4ten Finger weg (Petri 1782:336).

Hos Daniel Gottlob Türk ser det ut til at den moderne praksis stort sett har slått i gjennom. Den eldre praksis blir hos Türk nevnt i sammenheng med et par andre mer eller mindre uvanlige fingersetninger, noe som kan tyde på at denne praksis nå er i ferd med å bli et hjelpemiddel til bruk under spesielle omstendigheter:

Man setzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über den Daumen, weil kein Finger so Kurz ist, als der erste; doch kann man in gewissen Fällen auch den dritten über den vierten, den vierten über den fünften, ja sogar den dritten über den kleinen Finger wegsetzen (Türk 1789:136).

Det kan derfor virke nokså merkelig når Türk allikevel velger å ta med det gamle systemet i sammenheng med skalafingersetningene. Men dersom vi tolker følgende sitat, kan det se ut som om det er av pietet overfor tradisjonen, og da spesielt ”Bachtradisjonen”, som er den direkte årsak til at han ikke våger å se bort fra denne praksis:

Ausser diesen drey Applikaturen für beyde Hände in C-dur liessen sich noch mehrere erdenken, wenn es nöthig wäre. Die bey c), wo der dritte Finger über den vierten gesezt wird, erfordert viel Uebung, um alles Absetzen zu vermeiden. Sie findet in der rechten Hand nur im Aufsteigen statt, so wie sie in der Linken blos im Absteigen anwendbar ist. Ich wage es nicht, diese Applicatur zu verwerfen, ob ich sie

gleich nur in wenigen Fällen erlauben würde. Der verstorbene Friedemann Bach, (ehedem in Halle,) unstreitig einer der grössten und gründlichsten Orgelspieler, die damals in Deutschland lebten, soll mit dieser beyden Fingern [3 / 4], wie man hier allgemein behauptet, gewisse Läufer rund und mit einer erstaunenswürdigen Geschwindigkeit heraus gebracht haben. (Türk 1789: 148)

Her må det skytes inn at det vi ser hos Carl Philipp Emanuel Bach, Marpurg, Türk og Petri er det jeg vil kalle *rudimenter* av ”gammel fingersetning”. Det dreier seg stort sett om 3 over 4, og ikke 3 over 2, en fingersetning som benyttes i det nevnte *Applicatio* C-dur (BWV 994) av Johann Sebastian Bach. Både Carl Philipp Emanuel Bach og Marpurg ser på 3 over 2 som et unntak som kun kan benyttes i spesielle tilfeller og helst i sammenheng med skalabevegelse uten fortegn:

Wir werden in der Folge eine kleine Ausname finden, vermöge welcher mit gewissen Umständen erlaubt ist, ... worinnen der dritte Finger nach dem zweyten, wohl zu mercken, eingesetzt worden (Bach 1753:33).

Einige haben die Gewohnheit, in weiten Tonläuffen auf den grössern Tasten den zweyten Finger mit dem dritten Finger zu übersteigen, ... Hier kann man, wenn es ohne Verschränkung und Anstoss damit abgeheth, diese Applicatur entschuldigen, und so gut als die, wo der dritte über den vierten Finger wegsteiget, erlauben. Ausser diesem Falle aber in andern Passagen, zumal wenn halbe Töne darunter kommen, taugt diese Position gar nicht (Marpurg 1765:65).

Som det går frem av sitatet forrige side, vil Johann Samuel Petri ikke vite av denne fingersetningen overhode.

Når det gjelder 3 over 2 er Türk av en annen mening enn Bach, Marpurg og Petri; Türk ser på 3 over 2 som en fingersetning som kan benyttes i ”ytterste nødtilfeller” og kun i sammenheng med kromatikk.

In äussersten Nothfalle geht man auch wohl einmal mit dem dritten Finger über den zweyten, wenn der Letztere eine Untertaste, der längere dritte aber eine oben liegende anzuschlagen hat (Türk 1789:137).

Det eldre systemet, med 3 over 4 og 3 over 2 har tydeligvis hatt en begrenset gyldighet også i første halvdel av det 19. årh. Det har, etter alt å dømme, leilighetsvis vært anvendt i sammenheng med flerstemt sats og ved kromatikk.

Regelverket

Over- og undersetning av tommel

I Rincks orgelskole finner vi formulert en rekke regler for fingersetningen. I sitatet i innledningen til dette kapittelet (side 30), der Rinck gjør rede for teknikken med over- og undersetning av tommel, ser vi at undersetning kun kan skje etter andre, tredje eller fjerde finger, og det er kun andre, tredje eller fjerde finger som kan settes over tommel. Sagt med andre ord kan tommel ikke settes under femte finger, ei heller kan femte finger settes over tommel. Dette er en svært viktig regel som er representert i så å si alle kildene. (Bach 1753:23, Marpurg 1765:64-65, Petri 1782:336, Türk 1789:134-136, Knecht 1795, I:12, og Werner 1824:2). Schneider nevner ikke regelen, men skalaøvelsene fra side 10 til side 16 i orgelskolen formidler kun denne muligheten.

Fortsetzungsverbot

En av de første reglene vi treffer på i Rincks orgelskole, er regelen som forbyr én og samme finger å spille to diatonisk sammenhengende toner etter hverandre i forbindelse med enstemmige figurer eller passasjer:

Zweierlei ununterbrochen auf einander folgende Töne dürfen niemals mit eben demselben Finger gespielt werden, weil sonst die Töne, welche zusammenhängend vorgetragen werden sollen, getrennt würden, was auf dem Orgel leicht bemerkbar wird, da mit dem Aufheben des Fingers von der Taste der Ton sogleich verschwindet. ... Ausnahmen finden statt bei Tönen, welche abgestossen vorgetragen werden sollen, oder welche durch Pausen getrennt sind. ... In diesen Fällen darf der vorher gebrauchte Finger gleich wieder genommen werden (Rinck:1839 I:13).

Denne regelen er kjent som det såkalte *Fortsetzungsverbot*, og vi finner den også hos Rincks samtidige, slik som Werner og Schneider:

Man darf mit einem und demselben Finger nicht zwei verschiedene nach einander folgende Tasten, (indem man mit dem Finger fortrückt) anschlagen (Werner 1824:1).

Deshalb ist das Fortrücken eines und desselben Fingers auf zwei nacheinander folgende Töne in einstimmigen Sätzen durchaus zu vermeiden (Schneider 1830:16).

Siden vi finner den formulert hos Türk og Marpurg, kan det bety at det er en svært gammel regel:

Man kann nicht eben denselben Finger zweymahl hintereinander gebrauchen, es sey auf eben derselben oder verschiedenen Stufen, ausgenommen ... 2) Wenn eine Pause zwischen den beyden Noten ist ... 4) Wenn die erste von den beyden Noten innerlich kurz ist, zumahl wenn sie abgestossen wird, welches so gut als eine kleine Pause dazwischen ist (Marpurg 1765:66).

Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwey Tasten z.B. c, d, anschlagen, weil durch das Fortsetzen eines Fingers von einer Taste zur andern (welches man in einigen Gegenden Rutschen, Fortrutschen ec. nennt) eine Trennung oder Pause entsteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgesetzt, mithin der Zusammenhang dadurch unterbrochen wird. ... Wenn aber die Töne abgestossen werden sollen, ... oder wenn Pausen zwischen zwey Tönen vorkommen ...: so ist dieses Fortrücken dem richtigen Vortrage nicht entgegen (Türk 1789:133).

Men bruk av samme finger på to forskjellige taster etter hverandre kan finne sted i sammenheng med overtaster og undertaster:

Zuweilen macht es auch die Fortsetzung einer Figur nothwendig, dass man mit einem Finger auf zwei nebeneinander liegenden Tasten fortrückt. Man nennt diese Art zu spielen das *Abgleiten*. (Rinck 1839 I:13)

Rechte Hand.

Linke Hand.

Eksempel 5: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 20.

Dette er også en teknikk vi finner formulert både hos Carl Philipp Emanuel Bach og Daniel Gottlob Türk Etter alt å dømme setter Bach teknikken i sammenheng med legatoartikulasjon:

Dahero muss man zu weilen erlauben mit einem Finger, auch bey gehenden Noten, fortzugehen. Um öfftersten und leichtesten geschiet dieses, wenn man wegen der Folge von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleifung aus (Bach 1753:46)

Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken (wenn nämlich in gewissen Fällen der Finger von einer Obertaste herunter gezogen und auf die nächste unterliegende gesetzt wird,) nennt man: Abgleiten. (Türk 1789:134)

Tommel og veslefinger på overtaster

En annen viktig regel Rinck formulerer, er problemet med tommel og veslefinger på overtangenter:

Der Daumen und kleine Finger beider Hände werden auf Obertasten selten und gewöhnlich nur bei Octaven und weiten Griffen und Sprüngen, oder bei der Aufeinanderfolge von mehreren Obertasten gebraucht; jedoch ist es zuweilen und vorzüglich beim dreistimmigen Spiel nöthig, sich des kleinen Fingers bei einer Obertaste zu bedienen. (Rinck 1839 I: 20)

Også Werner vil kun tillate tommel og veslefinger på overtaster i sammenheng med oktaver og større intervaller, og i sammenhenger hvor flere overtaster opptrer etter hverandre:

Den Daumen und kleinen Finger nimmt man, ihrer Kürze wegen, nicht auf Obertasten. Bei Octaven und andern weiten Sprüngen, oder wenn mehrere Obertasten nach einander folgen, ist es nicht zu vermeiden (Werner 1824:2)

Dette er en svært viktig regel som man finner formulert i de aller fleste klaver- og orgelskoler. Det er viktig å legge merke til at Bach kaller den for ”den første hovedregel”:

Aus der im 19. § gedachten Abbildung folgt natürlicher Weise, dass diese halben Töne eigentlich für die 3 längeren Finger gehören. Hieraus entstehet die erste Hauptregel, dass der kleine Finger selten und die Daumen anders nicht als im Nothfalle solche berühren. (Bach 1753:22)

Men i likhet med Rinck og Werner tillater Bach at tommel og veslefinger benyttes på overtaster ved utførelse av oktaver og andre større sprang og grep:

Ausser dem ist es gar wohl erlaubt, daß hier der Daumen so wohl als der kleine Finger ohne Bedencken auf die halben Töne gesezt wird (Bach 1753:39).

Marpurg og Türk er av samme mening:

Nicht destoweniger muss man den Daumen mit den grössern Tasten am meisten beschäftigen, und ihn, wegen seiner Kürze, nicht leicht eher auf die kleinere Taste bringen als wenn ein anderer Finger zugleich auf einem halben Tone steht, in Bindungen, Octaven, und andern Spannungen, die man nicht bequem genug mit dem zweyten und fünften Finger machen kann; Der kleine Finger kann, weil er länger ist,

allerdings bequemer als der Daumen, auf die kleinern Tasten gebracht werden. Weil solche aber allezeit etwas mehr Stärke im Drucke erfordern, als die grössern Tasten, und der kleine Finger der schwächste unter allen ist: so muss man denselben allezeit so lange von den kleinern Tasten abhalten, als man den Gang bequemer und leichter mit den grössern Fingern machen kann (Marpurg 1765:63).

Man darf den kleinen Finger selten, und den Daumen beyder Hände nur alsdann auf eine Obertaste setzen, wenn die vorgeschriebene Stelle gar nicht anders heraus zu bringen ist; weil nämlich mit den genannten beyden Fingern die weiter entfernten Obertasten nicht bequem ohne Bewegung der hände zu erreichen sind. ... Bey Sprungen und weiten Spannungen hingegen kann und muss man nach Umständen so wohl den Daumen, als den kleinen Finger, auf Obertasten setzen (Türk 1789:132).

Som vi ser, er Bach, Marpurg og Türk enige i at å benytte *veslefinger* på overtaster, er mindre problematisk enn en tilsvarende bruk av *tommel*.

Fingersubstitusjon

Såkalt *fingersubstitusjon* – bytte av finger på en og samme taste – er også et fenomen som nevnes i Rincks orgelskole:

Um den Zusammenhang in der Stimmenfolge zu befördern, muss man auf ein und derselben Taste öfters einen Finger mit dem andern vertauschen, ohne den Anschlag der Taste zu wiederholen. Diese Fingerwechsel muss jedoch so geschehen, dass dadurch das Fortklingen des Tons nicht unterbrochen wird (Rinck 1839 I:42).

Men dersom ser vi nærmere på de praktiske øvelsene i Rincks orgelskole, oppdager vi snart at denne teknikken så å si er fraværende. De tre neste øvelsene er de eneste som – såvidt jeg kan bedømme – inneholder praktiske eksempler på fingersubstitusjon:

a) steigend.

The exercise is written in common time (C) and consists of two staves. The Treble staff contains a sequence of notes with fingerings: 4 1, 1, 3 1 2 3 5, 2, 3 4 2 4 3 1 4 1, 4 1 2 3 1 2 1 2. The Bass staff contains notes with fingerings: 5, 2 4 3 2, 1 4 1 2, 3 1 2 3.



Eksempel 6: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 56.



Eksempel 7: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 70.

Choral: Christus der ist mein Leben etc.

The image displays a musical score for a choral piece titled "Christus der ist mein Leben etc." The score is arranged in three systems, each consisting of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (numbers 1-5). The first system shows the beginning of the piece, with the piano accompaniment starting with a series of eighth notes and the vocal line entering with a dotted quarter note. The second system continues the accompaniment with more complex rhythmic patterns and the vocal line with a series of eighth notes. The third system concludes the piece with a final cadence in the piano part and a sustained note in the vocal line. The overall style is that of a traditional choral setting with a piano accompaniment.

The image displays two systems of musical notation for an organ. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains four measures of music. The second system contains three measures. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr' and numbers above the notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Eksempel 8: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 96.

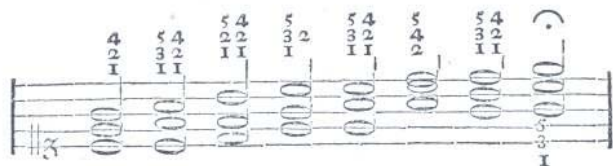
At vi finner eksempler på fingersubstitusjon i de tostemmige øvelsene virker desto mer underlig, siden det ikke finnes et eneste eksempel på bruk av teknikken i sammenheng med øvelser i flerstemt sats. Det kan derfor se ut som om denne teknikken ikke har spilt noen vesentlig rolle i Christian Heinrich Rincks orgelpraksis og orgelpedagogikk.

Werner betrakter fingersubstitusjon som en teknikk som først og fremst finner sin anvendelse i sammenheng med relativt lange noteverdier. I tillegg ser det ut som om han betrakter dette som en teknikk som egner seg spesielt på orgel, spesielt knyttet til koralspillet:

Bei einer Note von längerer Dauer kann man auf einer und derselben Taste, ohne solche zweimal anzuschlagen, den erst gebrauchten Finger mit einem andern verwechseln, um sich dadurch vorräthige Finger zu verschaffen, ... Auf der Orgel ist diese stille Fingerwechsellung besonders oft nöthig und muss genau beobachtet werden, weil man folglich hört, wenn der Finger die Taste verläßt (Werner 1807/24:5).

Angehende Orgelspieler müssen sich bei mehrstimmigen Griffen, besonders bei'm Choralspielen, gewöhnen, die Töne genau verbunden, nicht abgesetzt und getrennt, anzugeben. Das stille Wechseln der Finger auf einer Taste wird oft mit Vortheil angewendet werden können.

Man vermeide wenigstens mit den vorher gebrauchten Fingern zugleich fortzurücken, und suche doch einen oder zwei Finger zu wechseln, z.B: (Werner 1807/24:8).



Eksempel 9: Werner Orgelschule (1807/24) side 8.

Schneider skriver om fingersubstitusjon i sammenheng med utførelse av flerstemmig sats, der teknikken har til oppgave å fremme sammenheng i stemmeføringen:

Zur Beförderung des Zusammenhanges in der Stimmenfolge dient oft das Vertauschen eines Fingers mit dem andern auf derselben Taste bei fortwährendem Niederdruck derselben. Der Finger, welcher die Taste niederdrückt hat, räumt seine Stelle einem andern ein; dieses Wechseln der Finger muß aber so geschehen, daß der wechselnde Finger auf die Taste gelegt wird, bevor der frühere Finger die Taste gänzlich verlassen hat, damit der Ton in ununterbrochener Folge fortklinge (Schneider 1830:16).

Fingersubstitusjon er også en teknikk med røtter i det 18. årh. Selv om Carl Philipp Emanuel Bach skriver at fingerbytte ofte kan være nødvendig, advarer han allikevel på det sterkeste mot å benytte det, fordi det er et "hjelpemiddel" som ikke er lett å benytte skikkelig, og som derfor kun skal benyttes på lange noter og i "nødstilfeller". Han unnlater ikke å kritisere Francois Couperin for å benytte fingersubstitusjon unødvendig:

Wenn in der Probe=Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweist, nicht eher aufgehoben, als bis der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmal angeschlagen werden darf, es sey denn, daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmahl zum Gehör bringet. Die Folge sowohl ... als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einander offft nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung

daran Schuld. Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschickt. Da dieses Hülfss=Mittel so gar leicht nicht ist, geschickt zu gebrauchen, so hat es von Rechts wegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht mercke man bey allen ausserordentlichen Hülfss=Mitteln, welche theils von Natur theils wegen ihrer Seltenheit schwer sind und auch bleiben. Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als bis entweder gar keine andere Möglichkeit mehr da ist, oder man müste eine noch grössere Unbequemlichkeit sich gefallen lassen. Aus dieser Ursache braucht Couperin so gründlich derselbe sonst ist, zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines schon eingesetzten Fingers (Bach 1753:45).

Ut fra teksten kan det virke som om Friedrich Wilhelm Marpurg setter fingersubstitusjon i sammenheng med legatoartikulasjon:

Zur engen Verbindung des Vorhergehenden mit Folgenden muss man auf einer Note einen Finger mit dem andern behende ablösen, ohne den Anschlag zu erneuen (Marpurg 1765:67).

Johann Samuel Petri kommenterer fingersubstitusjon i sammenheng med flerstemmig sats ("vielstimmigen und vermischten Figuren"):

Ein Finger muss bisweilen einen andern auf eben dem Tone ablösen, ohne jedoch den Ton aufs neue hören zu lassen. Dies geschieht, wenn der vorige Finger so lange liegen bleibt, bis der neue schon gefasst hat, und dies muss man oft üben, dass man es so hurtig und so leicht, als möglich, macht (Petri 1782:338).

Daniel Gottlob Türk tar også for seg fingersubstitusjon, og tilsvarende Carl Philipp Emanuel Bach kaller han teknikken et "hjelpemiddel", som han setter i sammenheng med relativt lange noteverdier. Samtidig advarer han mot å benytte seg av den dersom det ikke er tilstrekkelige grunner for det:

Bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone erfordert es dann und wann die Folge, den zuerst gebrauchten Finger abzuheben, und dafür einen andern einzusetzen, ... Auch hierzu ist jeder Finger brauchbar; nur darf bey diesem so gennanten Ablösen die Taste nicht zweymal angeschlagen werden. ... So nützlich übrigens das Ablösen bey gewissen Stellen ist, so fehlerhaft kann es werden, wenn man dieses Hülfsmittel zu oft und ohne hingängliche Gründe anwendet, ... (Türk 1789:144).

Meningen omkring bruken av fingersubstitusjon har etter alt å dømme vært delt både i det 18. årh. og i første halvdel av det 19. Når vi finner såpass få praktiske eksempler på teknikken hos Rinck virker det som om Rinck gjenspeiler Carl Philipp Emanuel Bach og Türks reserverte holdning til teknikken. Schneider har kanskje en holdning mer i tråd med den vi finner hos Johann Samuel Petri. Når Werner først og fremst

knytter fingersubstitusjon til koralspillet, er det uttrykk for en praksis som blir mer og mer vanlig i dette tidsrommet (mer om dette i avsnittet *Polyfon fingersetning* side 50).

Intervallfingersetning

Wird eine, oder mehrere Tasten übersprungen, so überspringt man gewöhnlich auch eben so viele Finger, ... (Rinck 1839 I:13).

Faste intervallgrep, ved så vel brutte akkorder som samtidig anslåtte toner, er et fenomen i fingersetningen vi kan spore tilbake til gotikken. I verket *Fundamentum organisandi* (1551) av organisten ved domkirken i Konstanz, Hans Buchner, finner vi at terser spilles med 2/4, kvint og sekst med 2/5 og oktav med 1/5 (kvart og septim nevnes ikke).

I regelverket Rinck stiller opp for dette tema, behandles kun brutte akkordfølger (Rinck 1839 I:37 ff). Eksemplene viser at Rinck tenker seg en differensiert benyttelse av hånden ved utførelse av brutte intervaller. En rekke med brutte terser kan utføres med 1-3, 1-3, 1-3, eller avvekslende med 1-3, 2-4, 1-3 eller 1-3, 2-4, 3-5. Brutte kvarter kan spilles fortløpende med 1-4, 1-4, 1-4 eller 2-5, 2-5, 2-5 eller 1-4, 2-5, 2-5. En følge av brutte kvinter kan utføres med 1-5, 1-5, 1-5 eller 2-5, 2-5, 2-5, eventuelt avvekslende 1-5, 2-5 etc. Sekster i brutt følge kan spilles 1-5, 1-5 etc. eller 1-5 kombinert med 1-4 eller 5-2 dersom det forekommer overtaster. Septimer i brutt følge kan også utføres med 1-4 og 2-5 dersom det forekommer overtaster. Oktaver kan unntaksvis spilles med 1-4 i sammenheng med overtaster.

Skal vi få en oversikt over hvordan Rinck vil ha følger med identiske intervaller i samklang utført, må vi se nærmere på de flerstemmige øvelsene. For eksempel ser vi at parallelle terser i samklang, utføres med 3/1, 4/2, 5/3 eller 4/2, 3/1, i stigende bevegelse, og 4/2, 3/1, 4/2, 3/1, 4/2 i fallende bevegelse (Rinck 1839 II:2). Et eksempel på parallelle sekster i samklang i fallende bevegelse utføres med 4/1, 5/2 (Rinck 1839 II:11). Det kan derfor se ut som om reglene for brutte intervaller også har betydning for utførelsen av intervaller i samklang. Med andre ord kan det tyde på at Rinck vil ha parallelle intervaller i samklang spilt med avvekslende fingrer.

Werner vil også ha parallelle intervaller i samklang utført med avvekslende fingrer (Werner 1807:5 ff). Oktaver og septimer derimot, vil han ha utført med faste grep (5/1). Likeledes gjør han et unntak for parallelle terser og sekster i hurtig bevegelse. Disse vil Werner ha utført med faste grep (2/4 for terser og 1/4 for sekster).

Dette ser vi også hos Carl Philipp Eanuel Bach og Türk: Bach vil ha terser i samklang i langsom bevegelse spilt med avvekslende fingrer, men ved hurtig bevegelse kan den gamle metoden med fast grep anvendes (4/2, 4/2 eller 3/1, 3/1 dersom ingen semitoner forekommer) (Bach 1753:37 f). Likedan kan flere kvarter etter hverandre spilles avvekslende med 4/1, 5/2, men ved hurtig bevegelse kan samme intervaller spilles med enten 5/1 eller 4/1. Türk anbefaler til og med at oktaver, som skal utføres legato ("gezogenen"), ikke bare utføres med 5/1 men også med 4/1 og 3/1 (Türk 1789:172).

Også Petri vil ha fortløpende parallelle intervaller spilt med avvekslende fingrer, men vil ha faste grep ved hurtig bevegelse, også dersom den spillendes fingrer er korte (Petri 1782:355 ff). I enkelte tilfeller, dersom bevegelsen ikke er for hurtig, kan man benytte seg av *fingersubstitusjon* ("Ablösung") (Petri 1782:356)

Selv om den gamle metoden – med faste intervallgrep for så vel brudte akkorder som samtidig anslåtte toner – for lengst er forlatt, er det ting som tyder på at metoden fortsatt har hatt gyldighet i sammenheng med spill av fortløpende parallelle intervaller i hurtig bevegelse.

Polyfon fingeretning

I band nr 2 tar Rinck for seg spill av to stemmer i en og samme hånd. Overskriften til innledningen har tittelen *Das dreistimmige Spiel*, og av innledningen går det frem at det først og fremst er snakk om spill av trestemmige satser:

Dreistimmig nennt man ein Tonstück oder einen musikalischen Satz für drei verschiedene Stimmen. Was das Verhältniss der drei Stimmen betrifft, so besteht der dreistimmige Satz aus einer Ober-, einer Mittel- und einer Grundstimme. Von diesen ist entweder 1) die letztere oder die beiden letzteren nur begleitend und die erste Haupt .- oder concertierende Stimme; oder 2) alle die Stimmn sind abwechselnd nur mehr oder minder concertierend oder Hauptstimmen. Das dreistimmige Spiel ist für die Orgel sehr geeignet und es kann daher dem Orgelspieler nicht dringend genug empfohlen werden, sich mit demselben vertraut zu machen (Rinck II 1839:1).

Satser, der en hånd må spille to eller flere toner samtidig, fører naturligvis til at fingersetningen blir underlagt mindre frihet enn ved enstemmige linjer. En annen ting er, som vi har sett tidligere (se side 42), at bl.a. forbudet mot å benytte veslefinger på overtaster, er en regel som får sitt unntak i denne sammenheng.

Av kildematerialet har vi sett at det har hersket en signifikant enighet omkring bruken av tommel på overtaster. Ser vi nærmere på enkelte praktiske eksempler i tonearter med flere fortegn, kan det nærmest virke som om vegringen mot *tommel* på overtaster har ført til nokså akrobatiske fingersetninger:

No. 11. *Moderato.*

Eksempel 10: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 18.

Øvelsene / eksemplene viser med all tydlighet at også *das Fortsetzungsverbot* får sitt unntak i sammenheng med spill av flerstemmige satser:

The image displays two systems of musical notation for an organ exercise. The first system, titled "Die Molltonleiter in der", consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The second system, titled "Oberstimme fallend.", also consists of two staves with musical notations and fingerings. The notation includes various note values, rests, and fingerings, with some notes marked with a '5' in a box, indicating a specific fingering or technique. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Eksempel 11: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 11.

Molltonleiter in der Oberstimme im Absteigen mit der kleinen Septime und kleinen Sexte.

The image displays two musical examples. The top example is a two-staff piece in C minor, 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows a descending scale: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (half). Fingerings are indicated below the notes: 5, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 4. The lower staff (bass clef) shows a descending scale: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (half), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half). Fingerings are indicated below the notes: 5, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 3. The bottom example is a two-staff piece in C minor, 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows a descending scale: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (half). Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 2, 1. The lower staff (bass clef) shows a descending scale: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (half), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half). Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 2, 1.

Eksempel 12: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 13.

Den hyppige bruken av samme finger på to forskjellige taster etter hverandre er kanskje det mest iøynefallende ved fingersetningen Rinck angir til de forskjellige øvelsene med to stemmer i en og samme hånd. En finger som trykker ned en taste frigjøres, og ved hjelp av et lite hopp overføres den til en ny taste, som den umiddelbart anslår. De ytterste fingrer på hver hånd – tommel og veslefinger (1 og 5) – foretar denne bevegelsen med større hyppighet enn de øvrige fingrer. I kildene blir denne teknikken ofte kalt *Fortrücken*.

Normalt finner denne bevegelsen sted mellom to tilstøtende noter, men vi finner også eksempler på denne bevegelsen i sammenheng med sprang:

14) Die Tonleiter in der Mittelstimme steigend in syncopirten Noten.

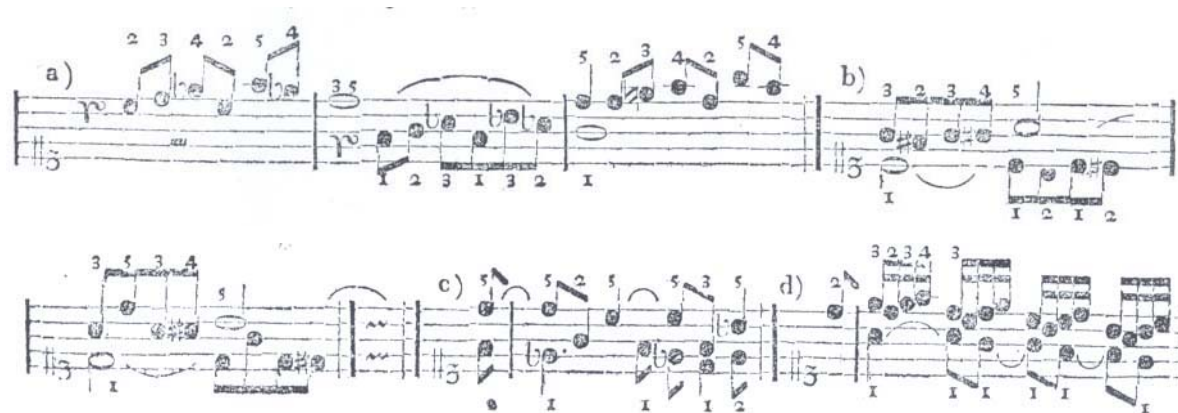
The image shows a musical score for organ. The title is "14) Die Tonleiter in der Mittelstimme steigend in syncopirten Noten." The score is written for two staves, treble and bass. The treble staff contains a rising scale in the middle voice, with notes marked with fingerings (1-5). The bass staff contains a rhythmic accompaniment, also marked with fingerings. The score is divided into two systems. The first system is larger and more detailed, while the second system is smaller and appears to be a simplified or alternative version of the first. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Eksempel 13: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 9.

I siste eksempel kunne spranget med femte finger vært unngått ved hjelp av fingersubstitusjon. Men det faktum at fingersubstitusjon overhode ikke forekommer i Rincks flerstemmige satser, gjør dette fenomenet til et iøynefallende særtrekk.

Vi finner få praktiske eksempler med fingersetning i Werners orgelskole, men følgende eksempel, og den forutgående tekst, kan gi oss en godt innblikk i Werners praksis. Teksten og eksemplet dreier seg om valg av fingersetning i orgelstykker som inneholder overbindinger (Bindungen):

Besonders ist dann das schon erwähnte stille Wechseln der Finger auf einer Taste, ohne den Anschlag zu wiederholen, oft anzuwenden, so wie es auch nicht zu vermeiden ist, daß man den Daumen oder kleinen Finger auf Obertasten nehmen, oder mit einem und demselben Finger zwei verschiedene Tasten anschlagen muß (Werner 1807/24:7).



Eksempel 14: Werner *Orgelschule* (1807/24) side 7.

Både teksten og eksemplet kunne kanskje kan tyde på at Werner var mindre restriktiv med hensyn til fingersubstitusjon enn Rinck. Men ser vi nærmere på fingersetningen i siste eksempel under d) er det helt og holdent Rincks prinsipper vi finner anvendt. Også dette eksemplet kunne vært gjennomført ved hjelp av fingersubstitusjon.¹¹

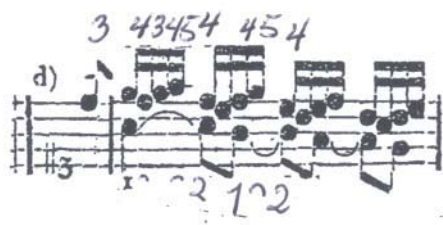
¹¹ En ”moderne” fingersetning kunne kanskje se slik ut:

I tilknytning til utførelse av flerstemmig sats fremhever Schneider viktigheten av at sammenhengen i stemmføringen ikke blir skadelidende:

Da der regelmäßige stimmgerechte Satz, und vorsüglich der gebundene, der für die Behandlung der Orgel geeignete ist, so muß folglich darauf am meisten gesehen werden; daß die Folge jeder einzelnen Stimme in ihrem Zusammenhang nicht gefährdet werde (Schneider 1830:16).

Schneider nevner tre teknikker som i den forbindelse primært finner sin anvendelse. Jeg har allerede nevnt fingersubstitusjon (se side 47) og oversetning av en lengre finger over en kortere (se side 34) - som henholdsvis står oppført som nummer to og tre av de nevnte teknikker. I tillegg kommer *Fortrücken* som nummer en (Schneider 1830:16).

Ser vi nærmere på Schneiders fingersetninger ser vi at de på et vesentlig punkt skiller seg fra den praksis vi finner hos Rinck. Hos Schneider er det tydelig at også fingersubstitusjon har fått praktisk betydning:



C. Drei Chordle mit beigelegter Applicatur und Bezeichnung des Händewechsels.

The image displays a musical score for three chords, presented in two systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score is annotated with extensive fingering numbers (1-5) and hand change indicators (I, II) above the notes. The first system contains three chords, and the second system contains three chords. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks, all accompanied by detailed fingering instructions for both hands.



Eksempel 15: Schneider *Orgelschule* side 23.

Til tross for dette virker det på ingen måte som om praksis med *fortrückten* er blitt fullstendig erstattet av fingersubstitusjon; det virker snarere som om vi har fått en utvidelse av teknikken ved at fingersubstitusjon spiller en større rolle. De to teknikkene opptrer tydeligvis i skjønn forening.

Fortrückten sammen med minimal eller ingen bruk av fingersubstitusjon, er særegenheter vi først og fremst forbinder med såkalt ”gammel fingersetning”, eller mer presist, den fingersetningen som var vanlig i det 17. og 18. årh. Fremragende eksempler på denne fingersetningen finner vi bl.a. i Johann Sebastian Bachs *Preludium og fughette* i C-dur BWV 870 og en avskrift av Canzona d.-moll, BWV 588. Begge er forsynt med fullstendig fingersetning, og viser relativt hyppig fortsettelse av en og samme finger. Oftest er det veslefinger i sopran og bass som foretar denne bevegelsen, og det på steder der denne bevegelsen uten videre kunne vært unngått ved hjelp av større strekk av nabofingrer eller ved hjelp av *fingersubstitusjon*.

Her må det skytes inn at avskriften av *Preludium og fughette* i C-dur BWV 870 (følgende eksempel), trolig ikke stammer fra Johann Sebastian Bachs hånd. Hans Jürgen Schulze har identifisert kopisten som Johann Caspar Vogler, en elev av Bach (Koimann 1995:65), noe som

medfører at vi ikke vet hvorvidt fingersetningen også ble kopiert fra en eventuell autograf håndskrift, eller om den er Voglers egen. Uansett kan vi slå fast at den stammer fra Johann Sebastian Bachs nærmeste omgivelser, og at den i tillegg gjenspeiler instrumental praksis ved midten av det 18. årh.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains three measures. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with numerous fingerings (1-5) and a triplet of eighth notes. The bass staff starts with a bass clef and a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with fingerings and a few ornaments. The second system contains four measures. The treble staff continues the melodic development with various ornaments and fingerings. The bass staff provides a steady accompaniment with fingerings and some ornaments. The notation is detailed, showing note heads, stems, beams, and specific fingering numbers above or below notes.

Eksempel 16: Johann Sebastian Bach *Praeludium*, C-dur (BWV 870a).

Vender vi oss til teoretikerne i det 18. årh. finner vi Christian Heinrich Rincks praksis beskrevet. Carl Philipp Emanuel Bach skriver følgende:

Je verführischer die Finger=Sezung bey den einstimmigen und gehenden Gedancken vor den mehrstimmigen und springenden ist, wie wir aus den Scalen gesehen haben; desto gefährlich ist sie bey denen Bindungen. Indem die gebundenen Noten aufs strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn. Man muss also

hierbey mehr Freyheiten erlauben, als sonst. Das Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechslung, das Steigen des Daumens auf einen halben Ton und andere Hülffs=Mittel, ... kan man ohne Bedencken brauchen (Bach 1753:43 f).



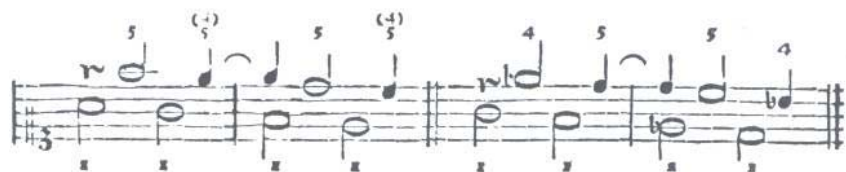
Eksempel 17: C.P.E. Bach *Versuch* (1753) Tab. II Fig LVI

Også Friedrich Wilhelm Marpurg og Daniel Gottlob Türk vil ha et unntak fra regelverket i sammenheng med flerstemmig spill:

Man kann nicht eben denselben Finger zweymahl hintereinander gebrauchen, es sey auf eben derselben oder verschiedenen Stufen, ausgenommen ...

3) In mehrstimmigen Sätzen und bey Spannungen (Marpurg 1765:66).

Ich habe schon einigemal gesagt, dass man in verschiedenen Fällen die zweyte Regel §. 7. [se side ???] übertreten. Und mit den Fingern von einer Taste zur andern fortrücken muss. Am häufigsten wird dieses Fortrücken bey den Bindungen nöthig, weil hierbey oft keine andere oder bessere Fingersetzung möglich ist (Türk 1789:175).



Eksempel 18: Türk *Klavierschule* (1789) side 175.

Som vi ser av sitatene, setter Carl Philipp Emanuel Bach og Daniel Gottlob Türk denne måten å spille på i sammenheng med *Bindungen*. Før jeg fortsetter, må derfor spørsmålet om hva man forstod med dette begrepet besvares. Vender vi oss igjen til Daniel Gottlob Türk finner vi denne definisjon:

Ausser der angezeigten Eintheilungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich auch noch die gebundene Schreibart von der freyen. Gebunden (gearbeitet) heisst sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachamungen und häufige Bindungen einmischt, das Thema sorgfältig durchführt u.f.w. kurz, wenn er mehr Kunst, als Wohlklang, hören läßt (Türk 1789:405).

Av sitatet er det tydelig at *Bindungen* står i sammenheng med *gebunden*, og refererer til en satstype i en komposisjon eller improvisasjon. Denne satstypen skiller seg fra den frie (freyen) satstypen, bl.a. fordi den holder seg strengt til de harmoniske reglene (alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt), benytter seg av kunstneriske imitasjoner (künstliche Nachamungen) og teknikker som *canon* og *fuge* (das Thema sorgfältig durchführ). En sats i *gebundenen* stil - enten den nå er komponert eller improvisert - er altså etter alt å dømme en *kontrapunktisk* sats, eller en sats som holder seg strengt til harmoniske regler, med mange overbindinger og dissonanser og oppløsning av disse. Et fremragende eksempel på denne satstypen, er Johann Sebastian Bachs *Fantasie (Piece d'Orgue)*, G-dur (BWV 572).

Her er det viktig å få med seg at siden også *korale* er en satstype som behandles etter strenge regler når det gjelder harmoni og dissonansbehandling, må trolig også koraler rubriseres under samme kategori.

Historisk betraktet har orgelspill og orgelkomposisjon alltid hatt en nær tilknytning til kontrapunktisk stil. Ja, det er kanskje nettopp i orgelmusikken denne komposisjons- og improvisasjonsstilen til alle tider har vært fremhevet, og funnet sitt kanskje mest betydningsfulle blomstringssted. Den nære forbindelsen mellom orgelet og den gjennomarbeidede sats er noe Justin Heinrich Knecht fremhever:

Doch ist aber unter allen bisher erwähnten Spielarten diejenige dem Geist und Charakter der Orgel die angemessenste, gründlichste, aber zugleich auch die schwerste Spielart, welche sich meistentheils mit gebundenen, kontrapunktischen und fugierten Sätzen beschäftigt. Wer es in dieser Spielart durch unablässige Uebung weit gebracht hat, verdient mit Recht das Prädikat eines wahren und grundlichen Orgelspielers (Knecht I:1795:57).

Også Friedrich Schneiders knytter denne satstypen til orgelet:

Das Eigenthümliche der Orgel: der anhaltend fortsingende Ton hat zur Folge, daß man den melodischen Sang einer Stimme in ununterbrochenem Zusammenhang vernehmen, und folglich in einem mehrstimmigen Satze dem Gange jeder einzelnen Stimme genau folgen kann, darum ist in dieser Beziehung diejenige Behandlungsart die beste, wo dieser Vorzug geltend gemacht werden kann. Darum mehrstimmiger Satz mit guter Stimmführung und inniger Verflechtung derselben gegen und miteinander – deshalb Gebrauch von Bindungen, wo eine Stimme durch frühere Angabe eines zur folgenden Harmonie gehörigen Tons das harmonische Gewebe noch näher an einander kettet und durch dieses Anticipieren eines Tons die folgende Harmonie in diese gleichsam hineingezogen wird. Diese nach den Regeln einer guten Stimmführung in allen Theilen und Gliedern, wohl verbundene (gebundene) Behandlungsart ist die beste (Schneider 1830:2).

Heller ikke Christian Heinrich Rinck representerer et unntak i så henseende. I orgelskolen fra 1839 knytter også Rinck den bundne satstypen til orgelet:

Da die Orgel ihrer Natur nach vorzüglich zu langsamen, gebundenen Sätzen sich eignet, so muss der Orgelspieler besonders darauf achten, dass er die Töne zusammenhängend vorträgt (Rinck I 1839:43).

I flere av Rincks tidligere pedagogiske arbeider betones også viktigheten av å beherske denne spillemåten, som for eksempel i forordet til Rincks *Practische Orgelschule* Op. 55, Bd. 1:

Bei meinem vieljährigen Unterrichte fand ich immer, dass es dem Schüler äusserts schwer fiel, sich die gebundene Spielart eigen zu machen, deshalb habe ich diese kurzen Sätze als Vorübungen diesem Werke vorausgehen lassen, und rathe jedem Anfänger angelegentlichst an dieselben fleissig zu studieren, ehe er zu den Präludien schreite. Hat er diese Übungen gehörig in seiner Gewalt so wird ihm in kurzer Zeit die Kunst der gebundenen Spielart nicht mehr fremd seyn. Ohne diese in seiner Gewalt zu haben, findet kein ächtes und erhabenes Orgelspiel statt.

Går vi til Christian Heinrich Rincks *Vorschule* Op. 82, henvises det også til det kontrapunktiske. Her finner vi det nevnt allerede på tittelsiden:

Vorschule für angehende Organisten und Alle welche sich im gebundenen Spiele üben wollen (Rinck1827:tittelside).

Rincks orgelskole fra 1839 er ikke en skole som først og fremst skal forlene den studerende ferdigheter i praktisk orgelspill, den er like mye en arbeidsbok i praktisk kontrapunkt. Gjennom tallrike praktiske øvelser og eksempler blir den studerende gjort kjent med ulike kontrapunktiske teknikker. I disse øvelsene benytter Rinck ofte C-dur skalaen i halvnoter i oppadgående og nedadgående bevegelse, med kontrapunktiske imitasjoner i de to øvrige stemmene i diverse rytmer. Som innledning til de trestemmige øvelsene i band II skriver Rinck:

Bei den nachstehenden dreistimmigen Uebungen habe ich die Tonleiter von C zu Grunde gelegt und dieselbe auf verschiedene Weise behandelt (Rinck II 1839:4).

Etter hvert blir de kontrapunktiske teknikkene mer og mer avansert, og fra side 14 finner vi kontrapunktiske øvelser i alle 24 dur- og molltonearter.

Når vi studerer fingersetningene vi finner i Rinck og Schneiders flerstemmige satser, og eksemplet vi finner hos Werner, er det et spørsmål som melder seg: ser vi her en instrumental praksis, med røtter i det 18. årh., prinsipielt knyttet til spill i flerstemt kontrapunktisk- eller gebundenen stil, der Fortrücken med en og samme finger og liten eller ingen bruk av fingersubstitusjon, var en integrert og vesentlig del av den tekniske utførelsen?

Dette spørsmålet lar seg vanskelig besvare entydig, men det er ting som tyder på at ulike instrumentale former forlangte sin egen instrumental praksis når det gjaldt fingersetning. I *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* fra 1805, finner vi en artikkel av en viss Friedrich Guthmann, der vi finner utsagn som kan peke i den retning:

Man irrt sich sehr, wenn man glaubt, eine Applikatur, welche in geschwinden, lebhaften und brillanten Sachen vielleicht sehr gut und brauchbar ist, sey eben so anwendbar bey langsamen, gezogenen und eng verbundenen Stellen. Ich möchte im Gegentheile fast sagen, ein jedes musikalisches Genre, ein jede Stetzart, eine jede Leidenschaft verlange etwas Eigenes in der Applikatur (Guthmann 1805:693)

I Orgelskolen til Johann Gottlob Werner finner vi en setning som peker i samme retning:

Der angehende Orgelspieler muß, wenn er leichte Klavierstücke fertig spielen kann, sich mit Orgelstücken üben, weil diese wegen der Doppelgriffe und Bindungen eine eigne Fingersetzung erfordern. (Werner 1807:10)

Etter min mening kan vi ikke se bort fra at den spesielle fingersetningen Werner sikter til, er den vi finner representert i Werners egne eksempler og i Christian Heinrich Rincks og Friedrich Schneiders øvelser i *gebunden* stil. En fingersetning identisk med praksis i andre halvdel av det 18. årh.

Som nevnt tidligere finner vi en tiltagende bruk av stumt fingerbytte i forbindelse med koralspillet. Den langsomme koralsangen i andre halvdel av det 18. årh. ser ut til å være det området, der organistene benyttet stumt fingerbytte i mer eller mindre grad. Michael Johann Wiedeburg (*Der sich selbst informierende Clavierspieler oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen*, Halle und Leipzig 1765, s. 145), nevner stumt fingerbytte i sammenheng med koralspillet (Koimann 1995:64). Og som vi har sett tidligere, betraktet Werner stumt fingerbytte som en viktig teknikk for å oppnå legato i sammenheng med koralspill (se side 46). I den nevnte artikkelen til Friedrich Guthmann kritiseres organistenes manglende legato i sammenheng med koralspill. Denne mangel tilskriver Guthmann manglende kjennskap til fingersubstitusjon ("stillen Einsetzen"):

Unter allen Fehlern beym Choralspiel ist einer der wesentlichsten – Mangel an Zusammenhang der Töne unter sich; oder Mangel an engem Anschlüssen des einen Tons an den andern, vorzüglich in der Melodie. Wie unangenehm würde es nicht seyn, wenn ein Sänger auf jeder Sylbe Athem holen wollte! Und doch begehen gerade diesen Fehler viele Spieler durch das häufige Absetzen zwischen den Tönen der Melodie. Was mag sie dazu verleiten? Ueberhaupt wol Mangel an Geschmack, aber auch vorzüglich eine falsche Fingersetzung. Es

fehlt ihnen an Kenntniss und Gewandheit im stillen Einsetzen oder im Wechsel zweyer Finger auf Einer Taste, ohne doch den Anschlag zu wiederholen (Guthmann 1805:694).

Schneiders innstilling lar seg lett identifisere gjennom eksemplene hentet fra orgelskolen (se side 57 og 58). På denne bakgrunn er det derfor all grunn til å spørre om ikke også Rinck betraktet fingerbytte som en integrert del av koralspillet.

Rinck tar for seg koralspillet i orgelskolens tredje bind, men selv om over 11 sider med tekst tar for seg dette tema, finner vi ingen detaljert beskrivelse av den rent tekniske utførelsen av koraler. Dessverre finner vi hos Rinck heller ingen koraler forsynt med fingersetning, noe som kunne vært med å belyse problemet. Men derimot vi finner øvelser / eksempler med fingersetning, der satsstrukturen til forveksling er identisk med det vi forstår med begrepet *koralsats* (se også eksempel 3 side 31):



Eksempel 19: Rinckl *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 11.

Når heller ikke finner fingersubstitusjon i denne satstypen, kan vi kanskje forsiktig konkludere med at fingerbytte trolig ikke var en integrert del av Rincks koralspill.

* * *

Skal vi dømme etter den informasjon kildematerialet gir, kan vi konstatere at fingersetningssystem og praksis i første halvdel av det 19. årh. på ingen måte representerer et brudd med andre halvdel av det 18. årh. Viktige regler formulert ved midten av det 18. årh. – slik som fortsetzungsverbot og forbud mot tommel og veslefinger på overtaster – hadde fortsatt gyldighet. Men størst interesse knytter seg kanskje til det

faktum at fingersubstitusjon fortsatt spilte en relativt liten rolle i orgelspillet. I likhet med praksis i det 18. årh. var dette tydeligvis i første rekke en teknikk som begrenset seg til benyttelse på lange toner, og etter hvert også i sammenheng med koralspillet. Den eldre praksis, der *fortsetzungsverbot* oppheves i sammenheng med polyfont spill, ser ut til å ha vært utbredt praksis også i første halvdel av det 19. årh.

5. Pedalapplikatur

Rinck behandler pedalspillet i andre avsnitt av band II i orgelskolen (fra side 27). I innledningen ("Vom Pedalspiele überhaupt") deler Rinck føttenes applikatur inn i tre typer:

- I. die einfache, natürliche; einfacher Gebrauch der Füße, wo das Niedertreten der Tasten blos mit der Fussspitze [sic.] bewirkt wird.*
- II. die künstliche; doppelter Gebrauch jedes Fusses, indem Spitze und Absatz abwechselnd gebraucht werden, und zwar der linke Fuss nur für die Unteroctave, der rechte Fuss nur für die Oberoctave.*
- III. die vermischte, welche aus der Verbindung der ersten Applicatur mit der Zweiten besteht. Nach dieser Applicatur spielt man das Pedal mit abwechselnden Füßen, aber nicht bloss mit der Spitze. Diese Applicatur ist die zweckmässigste und besonders bei geschwinden Gängen, bei chromatischen, bei Secunden- und Terzen-Fortschreitungen am meisten zu empfehlen (Rinck 1839 II:27)*

I teksten videre (s.28) behandles hvert enkelt system for seg, sammen med praktiske øvelser.

Det enkle og naturlige applikatur

Hauptregel bei dieser Applicatur ist, dass die Tasten nur mit der Spitze des Fusses niedergetreten werden und immer mit den Füßen auf eine sckickliche Art gewechselt wird. (Rinck 1839 II: 28)

I skalabevegelser utført med *det enkle* system føres føttene under (bak) eller over (foran) hverandre. Ved stigende bevegelse i stor oktav føres venstre fot under (bak) høyre. I liten oktav føres venstre fot over (fremfor) høyre. Ved fallende bevegelse føres høyre fot under (bak) venstre i liten oktav, mens høyre føres over (fremfor) venstre i stor oktav.

Rinck benytter en horisontal strek mellom applikatur angivelsene for å angi når en fot føres over eller under den andre. Plassert over applikatur angivelsene angir streken oversetning, mens plassert under angir den undersetning.



Eksempel 1: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 30.

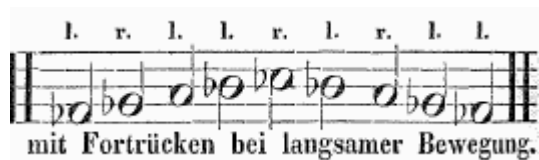
Som vi ser av eksemplene kan *det enkle* system også benyttes i sammenheng med overtaster – fortrinnsvis ved at en fot føres over en annen. Men siden dette oftest er forbundet med en stor grad av ubekvemmelighet, anbefaler Rinck at man benytter seg av *das Fortrücken* eller den doble bruk av foten (*die künstliche*).

Ved *das Fortrücken* spiller samme tåspiss flere forskjellige toner etter hverandre. Dette er i følge Rinck (s.28) en teknikk som ikke er til å unngå, spesielt ved de ytterste tastene på pedalklavaturet og, som nevnt, i sammenheng med flere påfølgende overtaster. Av teksten (s.28) og eksempelet ser vi at teknikken også kan benyttes ved sprang:



Eksempel 2: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 30.

I neste eksempel ser vi at samme teknikk også kan benyttes fra undertaste til overtaste:

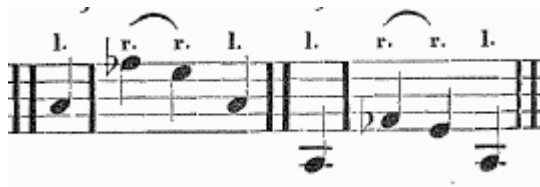


Eksempel 3: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 30.

Teksten under eksemplet kan tyde på at Rinck tenker seg dette som et unntak, som kun bør benyttes i sammenheng med langsom bevegelse.

Litt annerledes stiller det seg dersom en overtaste blir etterfulgt av en undertaste:

Bei Secunden –Fortschreitungen von einer Obertaste zur Untertaste muss das Fortrücken mehr ein Hingleiten, ein sogenanntes Rutschen seyn (Rinck 1839 II: 28)



Eksempel 4: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 30.

Bytte av fot på en og samme pedaltaste blir også behandlet (side 30). Det stille bytte, eller *fotsubstitusjon*, kaller Rinck *das eigentliche Einsetzen*, mens spill av repeterte toner med avvekslende føtter blir betegnet som *das Nachrücken*.

Det kunstige applikatur

Bei dieser Applicatur wird jeder Fuss doppelt benutz; es tritt nämlich abwechselnd Spitze und Absatz eine Taste nach der andern nieder, wobei jedoch zu bemerken ist, dass der linke Fuss nur für die Unteroktave, und der rechte Fuss nur für die Oberoktave gebraucht wird. (Rinck 1839 II:31)

Stigende skalabevegelser med høyre fot (i liten oktav) og fallende skalabevegelser med venstre (i stor oktav) blir i dette systemet utført ved at man begynner med hæl – også dersom de to første er to overtangenter. Fallende skalabevegelser utført med høyre fot (i liten oktav), og stigende skalabevegelser i venstre fot (i stor oktav) begynner med tå.

The image shows eight numbered musical exercises on a single staff in bass clef. Exercises 1 and 5 are labeled 'Rechter Fuss.' and 'Linker Fuss.' respectively. Exercises 2, 3, 4, 6, 7, and 8 are unlabeled. Each exercise consists of a sequence of notes with 'a.' (heel) and 's.' (toe) markings above them. Exercise 1: a. s. a. s. a. s. a. s. a. s. a. Exercise 2: a. s. a. s. a. s. a. s. a. Exercise 3: s. a. s. a. Exercise 4: s. a. s. a. s. a. Exercise 5: a. s. a. s. a. s. a. Exercise 6: s. a. s. a. Exercise 7: a. s. a. s. a. s. a. Exercise 8: s. a. s. a. s.

Eksempel 5: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 33.

Unntaket finner sted dersom det etter en undertast, anslått med tå, kommer en overtast. Da må eventuelt tonerekken starte med motsatt del av foten, eller man kan gli med tå til neste taste. Rinck angir *glissando* med bue:



Eksempel 6: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 33.

Også *substituasjon*, tå-hæl, er en av mulighetene innenfor dette systemet (side 32), og i sammenheng med kromatiske skalaer finner man denne regelen:

Soll die chromatische Tonleiter aufwärts gespielt werden, so verwechselt man auf dem Ton *F* die Spitze mit dem Absatz; abwärts geht dieser Wechsel auf dem Ton *E* vor sich. (Rinck 1839 II:32)



Rechter Fuss.

Linker Fuss.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Rechter Fuss.' and the bottom staff is labeled 'Linker Fuss.'. Both staves contain a sequence of notes with fingerings indicated by 's.' and 'a.' above the notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

Eksempel 7: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 32 og 33.

Det sammensatte applikatur

Diese Applicatur, welche aus der Verbindung der einfachen, natürlichen Applicatur mit der künstlichen besteht, ist wie schon oben bemerkt wurde, die zweckmässigste. Die Regeln, welche bei der einen oder der andern Applicaturweise angegeben wurden, finden hier ihre Anwendung. (Rinck 1839 II: 33)

The image shows a complex musical exercise with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by 'r.', 'l.', 's.', and 'a.' above or below the notes. The exercise is divided into several measures by bar lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The key signature has one sharp (F#).

The image shows four staves of musical notation in bass clef, 2/4 time. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. Above and below the notes are letters 'r' and 'l' indicating fingerings, and 's' and 'a' indicating articulations. The first staff has a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves have a key signature of one flat. The fourth staff has a key signature of two flats. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes.

Eksempel 8: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 34.

Rinck gir også noen øvelser for dobbel pedal:

The image shows a musical score for double pedal exercises. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Rechter Fuss' (Right Foot) and the bottom staff is labeled 'Linker Fuss' (Left Foot). The music is in common time (C) and features a series of chords and arpeggios. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. Above and below the notes are letters 's' and 'a' indicating articulations. The exercises are organized into measures, with some measures containing multiple notes.



Eksempel 9: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. II side 34.

Fra side 35 finner vi 24 korte, trestemte triosatser – i tillegg til koralen ”Auf Christenmensch etc. oder Mach’s mit mir Gott nach deiner güte”. Dessverre angir ikke Rinck noe pedalapplikatur for disse etydene. Applikaturet for såvel manual og pedal, har Rinck overlatt til den studerende selv å finne frem til (s.35).¹²

Rincks system for pedalapplikaturet tilsvarer det vi finner hos hans lærer Johann Christian Kittel (1732 – 1809). I *Vorbericht* til *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen*, Altona 1803, gir Kittel en kort og summarisk innføring i pedalspillet:

Auf dem Pedal hat man eine doppelte Applikatur. Die erste und vorzüglichste Art ist der abwechselnde Gebrauch beyder Füße. Man sehe folgende Tonleiter:



Eksempel 10: Kittel *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen* side 3.

¹² I andre utgaven fra 1844 har Rinck utvidet denne delen betraktelig med 12 trestemte koraler. Korallen ”Auf Christenmensch etc. oder Mach’s mit mir Gott nach deiner güte.” som avsluttet tredje bind i 1839-utgaven, står som nr 6 i den utvidede 1844-utgaven.

Beym Auffsteigen setzt man mit l- bezeichneten linken Fuss an und schlägt ihn abwechselnd hinter den mit r. Bemerkten rechten; beym Absteigen wird der rechte Fuss angesetzt und abwechselnd über den linken Fuss geschlagen, die Pedaltasten werden nur mit der Spitze des Fusses niedergedrückt, und die Fersen in die Höhe gehoben. Die zweyte und ältere Art, die mit Vorsicht angewandt werden muss, weil man leicht durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zernichten kann, bestehet darin , dass man mit der Zehenspitze und dem Absatz abwechselt, und den linken Fuss in der Unteroctave, den rechten aber in der Oberoctave des Pedals gebraucht, wie aus folgendem näher zu sehen.

Mit dem linken Fuß. Z. bezeichnet die Zehenspitze und A. den Absatz.



Mit dem rechten Fuß.

A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A.



Eksempel 11: Kittel *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen* side 4.

Bey dieser Applicatur ist zu beobachten, dass man beym Niederdrücken der Taste mit der Zehenspitze den Absatz, und beym Niederdrucke mit dem Absatz die Zehenspitze in die Höhe hebe, um sie zur folgenden Taste hin zu wenden, hohe Absätze kommen hier sehr gut zu statten. Diese zweyte Art wird wohl noch in Verbindung mit der ersten, die in aller Absicht den Vorzug verdient, gebraucht, wie z.B. (Kittel 1803:3f)



Eksempel 12: Kittel *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen*

side 4.

Det er interessant å merke seg at Kittel kaller systemet med avvekslende bruk av tå og hæl ("die künstliche") for "die zweyte und ältere Art". Ut fra teksten er det tydelig at Kittel – på samme måte som Rinck – foretrekker det tredje systemet, som oppstår når man forbinder de to pedalapplikaturene med hverandre:

Diese zweyte Art wird wohl noch in Verbindung mit der ersten, die in aller Absicht den Vorzug verdient, gebraucht (Kittel 1803:4)

Det er også av interesse å merke seg at eksemplet Kittel angir for det tredje pedalapplikaturet også finnes hos Rinck. (se side 73)

Kittel-eleven Carl Christian Kegel nevner også systemet med tre pedalapplikaturer. Kegel knytter første applikatur direkte til Johann Sebastian Bach:

Es sind drei Applicaturen auf dem Pedale anwendbar. Nach der ersten spielt man dasselbe mit abwechselnden Füßen; nach der zweiten mit abwechselnder Ferse und Spitze des Fusses, so, dass der linke Fuss in der Unter octave, der rechte in der Ober octave gebraucht wird; die dritte entsteht aus der Verbindung der ersten mit der zweiten. Die erste ist die vorzüglichste. Sebastian Bach, der grösste Organist seiner Zeit und vielleicht aller Zeiten, hat sich derselben bedient, wie mir mein unvergesslicher Lehrer, der ehemalige Organist Kittel in Erfurt, versichert hat, der einer seiner Schüler war (Kegel 1830:22).

I likhet med Kittel, Kegel og Rinck beskriver også Knecht tre typer pedalapplikatur, men i motsetning til representantene for Bachskolen, favoriserer Knecht det andre applikaturet:

Man übe sich nach dieser Applikatur [die zweite Art der Applikatur], welche vor jener ersten in aller Betracht den Vorzug hat, und welcher sich der große Orgelspieler Vogler selbst hauptsächlich bedienet (Knecht 1795 I:47).

Dette til tross, også Knecht må innrømme at det tredje applikaturet har sine fordeler:

Wenn man beide Arten der Applikatur mit einander vermengen, so entstehet eine dritte und zwar die bequemste Spielart, die in der Ausübung auch ihren Nutzen hat (Knecht 1795 I:51)

Det er verd å merke seg at Knecht ikke utelukket at også overtaster kan spilles med hæl. I bl.a. en skalaøvelse i h-moll spilles tonene fiss-giss-aiss (i liten oktav) med høyre fot tå-hæl-tå. Knecht mener dette er bedre enn "dreimal hüpfen zu müssen" (Knecht 1795 I:49).

Det er tydelig at også Johann Gottlob Werner opererer med to forskjellige pedalapplikatur som lar seg forene til et tredje. Men det går også klart frem av teksten at Werner på ingen måte betrakter spill med avvekslende tå-hæl som et selvstendig pedalapplikatur, som i tillegg kan benyttes som et alternativ til spill med vekslende føtter. For Werner er tå-hæl i første rekke en teknikk som finner sin anvendelse i sammenheng med overtaster, og som kan forenes med første applikatur. At hæl også kan benyttes på overtaster ser Werner bort fra (Werner 1807:10 ff).

Eine zweite und besondere Applikatur für das Pedal ist diese: daß man die Tasten abwechselnd mit der Fußspitze und dem Absatze niedertritt, wobei man für die untere Octave den linken, für die zweite den rechten Fuß gebraucht. Die Ferse oder der Absatz darf auf keine Obertaste treffen ... Daß diese Applikatur weniger leicht und bequem sey, als die erstere mit wechselnden Füßen, wird man gleich beim ersten Versuche einsehen. Doch ist der Gebrauch der Absätze keinesweges zu verwerfen. Wenn z.B. nach einer Obertaste eine Untertaste folgt, so kann man letztere oft viel bequemer mit dem Absatze desselben Fuße angeben, und so umgekehrt, wenn auf eine Untertaste eine Obertaste folgt. Beide Applikaturen zweckmäßig verbinden, d.h. wo es bequem angeht, die Füße zu wechseln und wo es vortheilhafter ist, auch die Absätze zu gebrauchen, dürfte wohl für denjenigen, der es auf dem Pedal zu einiger Fertigkeit bringen will, am rathsamsten seyn (Werner 1807:12 ff).

Schneiders behandling av pedalapplikatur og pedalteknikk er svært omfattende; hele 51 sider er viet dette tema. I likhet med Rinck formidler også Schneider to pedalapplikatur han benemner *die einfache, natürliche* og *die künstliche*. Når disse to applikatur virker sammen, får vi *die vermischte Applikatur* (Schneider 1830:25).

Ueberhaupt wird nur durch den vermischten Gebrauch aller der in diese Kapitel abgehandelten Arten der Applicatur, nicht durch ausschließliches Gebrauch der einen oder der andern, eine gute Behandlung des Pedals erreicht werden. Die vermischte Applikatur, die nach Umständen immer das zweckdienstliche aus irgend einer Applicaturweise aufnimmt, ist folglich die beste (Schneider 1830:75).

I likhet med Werner fraråder Schneider en ensidig bruk av det andre applikatur – *die künstliche*. Han grunngir dette bl.a. med at det må svært mye øvelse til for å oppnå den nødvendig bevegelighet som kreves for at teknikken skal fungere tilfredsstillende (Schneider 1830:75). Men når Schneider formidler et relativt stort omfang med øvelser og eksempler med dette applikatur (hele 16 sider), vil jeg ikke se bort fra at Schneider kan ha hatt en holdning til pedalapplikatur mer i tråd med Justin Heinrich Knechts synspunkter – selv om Schneider begrunner omfanget med at det kun er tatt med ut fra den hensikt at de skal gi anledning til å trene seg tilstrekkelig i dette applikatur (Schneider 1830:75).

Også Friedrich Conrad Griepenkerl ytrer seg om problemet pedalapplikatur. Men selv om Griepenkerl henviser til Kittels applikatur i *Vorbericht til Vierstimmige Choräle mit Vorspielen*, er han mer pragmatisk innstilt og anbefaler at man velger et applikatur som individuell kroppsbygning finner mest bekvemt. Uansett er det viktig at anslaget (og artikulasjonen) blir det samme i pedal som i manual (Griepenkerl 1844:II).

I Johann Samuel Petris *Anleitung zur praktischen Musik* er hele 18 sider viet pedalspillet, ca. 10 av sidene er utelukkende musikk eksempler. Petris behandling av pedalspillet er derfor den mest omfangsrike innenfor det vi kan kalle ”Bachtradisjonen”. Men selv om Petris avhandling er omfangsrik, er den mindre systematisk enn Kittels. Til tross for dette, tror jeg allikevel det er mulig å finne frem til et system med tydelig tilknytning til Kittel og senere Rinck.

Petri deler pedalteknikken inn i tre kategorier, alt etter hvilke musikalske figurer som forekommer: 1. trinnvise figurer, 2. springende figurer og 3. akkorder og flerstemmige satser:

Man übe sich also 1) in laufenden, [Figuren] 2) springenden, 3) vermischten und vollstimmigen Akkorden (Petri 1782:314).

Hver kategori blir behandlet for seg med tildels tallrike øvelser/eksempler.

I beskrivelsen av første kategori finner vi to regler, med påfølgende øvelser/eksempler i trinnvis, stigende og fallende bevegelse. Dette kan etter alt å dømme identifiseres som Kittels, og senere Rincks, første applikatur. Her foregår anslaget utelukkende med tåspiss, enten med en og samme fot noen ganger etter hverandre, eller med avvekslende føtter.

a) Ein Fuss kann nach der Lage der Tasten oft etlichemal hinter einander vorkommen.

b) Man muss sich mit dem Unter=und Uebersteigen eines Fusses unter und über den andern in Acht nehmen, als welches nicht in allen Fällen gleich viel ist (Petri 1782:315).

Ser vi nøye på det angitte applikaturet for C-dur (1782:315), ser vi at i nederste oktav beveger venstre fot seg under/bak høyre, mens i liten oktav er det høyre som beveger seg bak/under venstre; med andre ord slik vi har sett det hos Rinck. Petri angir venstre fots tåspiss med 2, venstre fots hæl med 4, mens høyre fots tåspiss angis med 1 og høyre fots hæl med 3:



Eksempel 13: Petri *Anleitung* (1782) side 315.

Men etter noen eksempler/øvelser med dette applikaturet i C-dur og G-dur innfører han uten videre bruk av hæl i øvelsene i D-dur og A-dur (Petri 1765:317)





Eksempel 14: Petri *Anleitung* (1782) side 317.

I disse øvelsene/eksemplene finner vi bruk av tå - hæl side om side med bruk av avvekslende venstre og høyre tåspiss. Det er derfor nærliggende å identifisere disse øvelsene/eksemplene som Kittels og Rincks tredje mulighet, som består i en forbindelse mellom bruken av avvekslende føtters tåspiss, i tillegg til tå - hæl.

Siden vi ikke finner noen beskrivelse eller eksempler og øvelser på en systematisk bruk av tå-hæl – der høyre fot spiller i liten oktav og venstre fot i stor oktav – er det nærliggende å spørre om Petri kanskje har sett bort fra dette som et eget system? I innledningen til beskrivelsen av pedalspillet kommer Petri med noen negative hentydninger til ufaglærte organister, som benytter venstre fot i nederste oktav, og høyre i øverste, som kanskje kan peke i den retning:

Ungeübte Organisten begnügen sich zwar damit, dass sie die oberste Oktave des Pedals mit dem rechten, die linke unterste aber mit dem linken Fusse treten (Petri 1782:314).

De to neste kategoriene i Petris system, som hovedsakelig består i spill av brutte akkorder og flerstemmig pedalspill, bringer ingen nye synspunkter verd å ta med her.

Daniel Gottlob Türk tar for seg pedalspillet i boken *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787. Selv om Türks verk er heller omfattende, gjelder det ikke den delen som behandler pedalspillet. Av hele 240 sider, er kun to og en halv side viet dette tema. Türks anvisninger er tiltenkt begynneren, og derfor kan vi trolig gå ut fra at Türks anvisninger hører med til det mest grunnleggende og elementære:

Gelegentlich muss ich hier wohl für die Anfänger im Orgelspielen, einige Anmerkungen über die Applikatur im Pedale machen; welche die Geübtern überschlagen können. (Türk 1787:158)

I teksten og eksemplene ser vi at Türk setter opp et system, bestående av tre kategorier:

No.1. Wo nur mit dem Vordertheile gespielt wird

No.2. Wo dann und wann die Ferse gebraucht wird.

No.3. Beyspiele wo beyde Theile eines jeden Fusses gebraucht werden (Türk 1789:159)

I nr. 1 foregår anslaget utelukkende med tåspiss, og føttene føres under (bak) eller over (foran) hverandre. Ved stigende bevegelse i stor oktav føres venstre fot under (bak) høyre. I liten oktav føres venstre fot over (fremfor) høyre. Ved fallende bevegelse føres høyre fot under.

I nr. 2 blir hæl benyttet av og til, mens nr. 3 er, så vidt jeg kan bedømme, identisk med 2, og bringer overhodet ikke noe nytt.

Türks system ser derfor ut til å gjenspeil Kittels og Rincks første og tredje applikatur – noe som også synes å gå frem av de innledende bemerkningene Türk knytter til temaet:

Jeder Fuss vertritt nemlich gleichsam die Stelle zweyer Finger; denn man spielt mit dem Zehen (den Vordrertheile) und mit der Ferse. Auf diese Art lässt sich durch anhaltende Uebung, ein ziemlicher Grad von Fertigkeit erlangen; nur muss man genau darauf sehen, bey welchen Fällen Ein Fuss über den Andern weggesetzt, oder unter dem Andern durchgeschoben werden kann (Türk 1789:158).

Vi finner ingen øvelser eller eksempler på Kittels og Rincks andre applikatur, der venstre fot spiller med avvekslende tå-hæl i stor oktav, og høyre fot med avvekslende tå-hæl i liten oktav. Tvert imot advares det også hos Türk mot et pedalapplikatur der høyre fot betjener liten oktav, og venstre fot stor oktav:

Es ist nicht geug, mit dem linken Fusse die tiefere, und mit dem Rechten die höhere Octave zu nehmen. (Türk 1789:158)

Er det mulig at også Türk har sett bort fra dette som et eget system?

I det store og hele virker det som Türks system er identisk med systemet til Johann Samuel Petri. At han faktisk henviser til Petri for ytterligere informasjon, eksempler og øvelser, synes å bekrefte dette:

Eine vollständigere Anweisung, mit vielen Beyspielen zur Uebung, steht in Petris Anleitung zur praktischen Musik. S. 314 – 331. (Türk 1787:160)

* * *

Med bakgrunn i det som her er fremlagt, er det tydelig at spill med avvekslende føtter, sammen med en relativt varsom bruk av hæl i sammenheng med tonearter med flere fortegn (det blandede applikatur), er en teknikk som knytter seg til Bachtradisjonen i det 18. årh. Innenfor denne tradisjonen har systemet etter alt å dømme fungert som utgangspunkt og fundament for pedalteknikken, også i første halvdel av det 19. årh. Derimot har utviklingen av tå-hælteknikken som eget system (det kunstige), trolig funnet sted innenfor den homofone og galante komposisjons og improvisasjonsstilen. I denne stilen brukes ofte få basstoner og et nøyaktig pedalapplikatur er ikke alltid nødvendig. De fremste representantene for denne stilen var Johann Caspar Vogler og hans elev Justin Heinrich Knecht. Når også representantene for Bachtradisjonen velger å presentere tå-hæl teknikken som eget system, vil jeg ikke se bort fra at det dreier seg om en viss påvirkning nettopp fra denne stilen.

6. Artikulasjon

Da die Orgel ihrer Natur nach vorzüglich zu langsamen, gebundenen Sätzen sich eignet, so muss der Orgelspieler besonders darauf achten, dass er die Töne zusammenhängend vorträgt, d.h. er muss von einem Tone zum andern so fortschreiten, dass das Ohr nicht die geringste Absetzung oder Lücke wahrnimmt. (Rinck I 1839:43)

Sitatet forteller oss at Rinck regner langsomme satser i *gebundenen* stil som den musikkstilen som egner seg best for orgelet. I forordet til *Practische Orgelschule* Op. 55, Bd. 1 skriver han bl.a.:

Ohne diese [der gebundenen Spielart] in seiner Gewalt zu haben, findet kein ächtes und erhabenes Orgelspiel statt. (Rinck 1818)

Med andre ord virker det som han regner denne stilen som den grunnvoll orgelmusikken hviler på. Av det første sitatet går det også frem at denne stilen er knyttet til en tett artikulasjon som ikke tillater hørbare ”hull” eller åpninger i tonestrømmen.

Når Rinck forbinder orgelspill med *gebundenen* stil, og denne stilen i sin tur krever legatoartikulasjon, kan en enkel deduksjon fortelle oss at Rinck trolig har gått inn for en *grunnartikulasjon* tilsvarende legato.

Et annet indisium for at Rinck trolig har gått inn for legato som grunnartikulasjon er det faktum at han går inn for en sittestilling der hånden befinner seg på et nivå høyere enn albuen (se kap. 2). Som allerede nevnt, kan en slik lav sittehøgd – med albuen under klaviaturets nivå – tyde på at Rinck har gått inn for en teknikk kjent som vektteknikk. Denne teknikken kan danne et godt utgangspunkt for legatoartikulasjon, idet den relativt tunge armen under spillet så å si ”hviler” kontinuerlig i tastaturet.

Imidlertid bør man være forsiktig med å sette likhetstegn mellom vektteknikk og legatoartikulasjon. Som vi har sett i kap. 3, hadde teknikken med å trekke fingrene innover mot håndflaten en viktig funksjon i sammenheng med vektteknikk. Når denne spesielle fingerbevegelsen i sin tur trolig er en non legato teknikk, vil en kobling mellom vektteknikk og legato etter alt å dømme måtte karakteriseres som uriktig.

Det er mulig vi her har løsningen på hvorfor Rinck ikke nevner "die Bach'sche Technik des Fingereinziehens" (Lohmann 1982:265) – en teknikk han kanskje fikk kjennskap til i løpet av sine tre studieår hos Johann Christian Kittel (fra 1786 til 1789). Siden denne teknikken i første rekke er en non legato teknikk, kan vi ikke se bort fra at Rinck kanskje fant denne teknikken lite tjenlig innenfor sitt pedagogiske system, som etter alt å dømme hadde legato som utgangspunkt. Johann Christian Kegel, som angir teknikken som eneste alternativ som skal benyttes når manualtastene forlattes, kan ha representert en mer konservativ fremførelsespraksis (se side 23).

Også Justin Heinrich Knechts går inn for en grunnartikulasjon tilsvarende legato, slik det kommer til uttrykk i orgelskolen fra 1795:

Da die Orgel bekanntermaßen ... eines aushaltenden und singenden Tones im höchsten Grade fähig sind: so ergiebt es sich von selbst hieraus, daß die eigenthümliche Natur der Orgel hauptsächlich in einem anhaltend fort singenden Tone bestehe, und daß es ihre erste und vornehmste Bestimmung sey, auf ihr hauptsächlich aushaltende Töne und Akkorde zu spielen (Knecht I 1795:53).

Ferner müssen die Töne zusammenhängend gespielt werden, das heißt, der Spielende muß, wenn er die Finger aufhebet, um in andere Töne überzugehen, darauf sich befließigen, daß er seine Finger, besonders bei einer Reihe von Akkorden, von einem Tasten zu dem andern gleichsam schleien lasse, damit das Ohr nicht die geringste Absetzung der Töne verspüre (Knecht I 1795:54).

Johann Gottlob Werner deler etter alt å dømme Knechts synspunkter:

Man muß sich daher auch gewöhnen, ... die Töne genau so lange zu halten, als die Geltung der Noten es erfordert ... Das genaue Aneinanderfügen der Töne muß der Orgelspieler mit großer Sorgfalt lernen (Werner 1807/24:16)

I spørsmål som gjelder det vi kan kalle grunnartikulasjon på orgel har Rinck, sammen med Knecht og Werner, etter alt å dømme pledert en ganske annen oppfatning enn sine forgjengere i det 18. årh. Carl Philipp Emanuel Bach har trolig gått inn for en grunnartikulasjon med et sterkt non legato preg:

Die Noten, welche weder gestossen noch geschleiff't noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt (Bach 1753:127).

Også Friedrich Wilhelm Marpurg går inn for et non legato som normal grunnartikulasjon, men etter alt å dømme, noe mildere enn Carl Philipp Emanuel Bach:

Sowohl dem Schleifen als Abstossen ist das ordentliche Fortgehen entgegen gesetzt, welches darinnen besteht, daß man ganz hurtig kurz vorher, ehe man die folgende Note berührt, den Finger von der vorhergehenden Taste aufhebet. Dieses ordentliche Fortgehen wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird, niemals angezeigt (Marpurg 1765:29).

Daniel Gottlob Türk er kanskje mer i overensstemmelse med Marpurg, og han kritiserer Carl Philipp Emanuel Bach for dennes standpunkt:

Bey den Töneen, welche auf gewöhnliche Art d.h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten

Bach sagt S. 112: “Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt” Allein im Ganzen genommen scheint mir diese Spielart doch nicht die beste zu seyn. Den 1) macht der Charakter eines Tonstückes hierbey verschiedene Einschränkungen nothwendig; 2) würde dadurch der Unterschied zwischen den wirklich abzustoßenden und nur auf die gewöhnliche Art zu spielenden Noten beynahe ganz aufgehoben: 3) möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden Ton nur die Hälfte seiner Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausiert (Türk 1789:356).

Er det mulig Türks mening gjenspeiler en dreining bort fra en grunnartikulasjon preget av et relativt sterkt non legato, mot et tydeligere legato preg?

Av stor interesse er fremfor alt Johann Samuel Petris synspunkt, nettopp fordi han spesifikt tar for seg grunnartikulasjonen for orgelet. Det kommer tydelig frem i teksten i følgende sitat, at for Petri er det en klar sammenheng mellom *affekt* og artikulasjon:

Pfeifenwerk ist ganz anders zu traktieren, als besaitete Instrumente, und dis erstlich wegen der nöthigen Aufhebung der Finger von der Tasten, so bald als das Zeitmaaß einer Note aus ist, (weil der Ton sonst immer fortklingt) hernach auch weil ein Orgelwerk eine andre Spielart verlangt, als ein Klavier. Alle Bebungen fallen weg, das forte und piano durch schärfer oder schwächer Aufschlagen mit den Fingern fällt auch weg, und doch soll mit Affect gespielt werden. Dies ist aber doch möglich, wenn man erstlich das Fortklingen eines Tons, so lange er gegriffen wird, gehörig weis zu gebrauchen (Petri 1762:312).

Artikulasjonen Bach, Marpurg og Türk beskriver har trolig hatt en relativt lang gyldighet i Tyskland. Når den konservative Griepenkerl, i 1844, i forordet til første band av Petersutgaven med Bachs orgelverk, tar for seg artikulasjonen for dette repertoaret, er det 1700-tallets normalartikulasjon han beskriver:

Höchste Deutlichkeit is also das Ziel; um es zu erreichen, bieten vier Mittel dar: ... 2. Ein elastischer Anschlag, der in den einzelnen Sätzen der Stimmen das Zusammenschmelzen aufeinander folgender Töne verhindert und sie auch nicht auseinander reißt (Griepenkerl 1844 I:II).

I forordet til Band IV fra 1845 er Griepenkerl om mulig enda mer konkret, når han i sammenheng med en definisjon av begrepet ”orgelmessig” også kort nevner artikulasjonen:

Der Fortschritt von einem Ton zum anderen, auch zum nächsten, ist ein Sprung (Griepenkerl 1845 IV:III).

Rincks mening synes som sagt å gjenspeile Justin Heinrichs Knechts og Johann Gottlob Werners synspunkt. Men problemet vi stilles overfor når det gjelder Christian Heinrich Rincks grunnartikulasjon på orgel, er hvordan vi skal tolke diskrepansen mellom hans skrevne ord og de praktiske øvelsene. I det innledende sitatet har vi sett at Rinck for den *gebundenen* stilen krever en tett artikulasjon, som ikke tillater hørbare ”hull” eller åpninger i tonestrømmen (”dass das Ohr nicht die geringste Absetzung oder Lücke wahrnimmt”.) Men, som vi har sett i kap.4, finner vi praktiske øvelser i denne stilen, der bruken av *Fortrücken* og ingen bruk av fingersubstitusjon, synes å stå i direkte motsetning til et slikt krav. Sagt med andre ord: Rincks ideal for grunnartikulasjon er i tråd med Justin Heinrich Knechts krav om legato. Men hans fingersetninger synes å gjenspeile en eldre non legato praksis – en praksis vi finner beskrevet hos bl.a. Carl Philipp Emanuel Bach og Marpurg.

Spørsmålet som melder seg er, hvorvidt artikulasjonen skal være gjennomgående legato, men med artikulasjonspauser der *Fortrücken* finner sted, eller om artikulasjonspausene som oppstår ved *Fortrücken* skal være normgivende for artikulasjonen gjennom hele stykket, og at artikulasjonen derved tilsvarer Marpurgs *ordentliche Fortgehen*.

Dette er spørsmål som vanskelig lar seg besvare. Men skal vi på noen måte kunne danne oss et bilde av orgelspillet i overgangen mellom det 18 og 19 årh. er det av største viktighet at man forsøker å finne svar på nettopp disse spørsmål.

Det er mulig at løsningen på problemet finnes i orgelskolene til Justin Heinrich Knecht og Friedrich Schneider:

Bei Uebergange eines dreistimmigen Greiffs in einen andern muß man, so viel möglich, die Finger wechseln, und, wenn das Rutschen [Fortrücken] zweier Finger unvermeidlich ist, darauf bedacht seyn, daß man wenigsten mit einem Finger abwechsele (Knecht 1795:42).

Da der regelmäßig stimmgerechte Satz, und vorzüglich der gebundene, ... der für die Behandlung der Orgel geeignet ist, muss folglich darauf am meisten gesehen werden; daß die Folge jeder einzelnen Stimme in ihrem Zusammenhange nicht gefährdet werde, darum muß man bei der Applikatur vorzüglich darauf bedacht sein, daß diese Eigenthümlichkeit nicht verloren gehe, es ist dies eigentlich das erste Princip, nach welchem die für die Orgel zweckmässigste Applikatur zu bestimmen ist. Deshalb ist

1. das Fortrücken eines und desselben Fingers auf zwei nacheinander folgende Töne in einstimmigen Sätzen durchaus zu vermeiden; bei mehrstimmigen Sätzen, wo diese Regel nicht immer befolgt werden kann, muß möglichst dafür Sorge getragen werden, dass dieses unmittelbare Fortrücken eines Fingers auf den nächsten Ton nur in einer Stimme satt finde (Schneider 1830:16).



Eksempel 1: Schneider Orgelschule side 16.

Ser vi nærmere på Rincks eksempler, ser vi at det nettopp er Knecht og Schneiders fremgangsmåte som finner sted, Fortrücken skjer kun i en stemme om gangen. Mens en og samme finger spiller to taster etter hverandre, har de øvrige fingrer en fingersetning som muliggjør perfekt legato artikulasjon. (se kap 4 side 52 og 53)

Spørsmålet blir da om dette vitner om en grunnartikulasjon som befinner seg mellom det 18.århs. *ordentliche Fortgehen* og det 20. årh.s *legato absolut*.

Vi vet at ubetegnedde stykker – med det menes stykker som verken skulle spilles *legato* eller *staccato* – i det 18. årh. skulle fremføres *non legato* i alle stemmer. Dette var å betrakte som normal artikulasjon. I det 20. årh. skulle tilsvarende musikkstykker fremføres med perfekt *legato* i alle stemmer – et legato man fremfor alt oppnådde med en utstrakt bruk av fingersubstitusjon. Det absolutte legato ble med andre ord betraktet

som normal artikulasjon i dette tidsrom. Christian Heinrich Rincks krav om legato og hans hyppige bruk av det jeg vil kalle non legato fingersetning,¹³ kan være et indisium for at det i første halvdel av det 19. årh. eksisterte en grunnartikulasjon med elementer fra begge disse fremførelsesmodi, en slags *via media* mellom barokkens, og senromantikken og det 20. årh.s grunnartikulasjon. Sagt med andre ord: *legato* i første halvdel av det 19. årh. kan ha vært av en annen natur en den vi kjenner fra det 20. årh.

Selv om det virker som om Rinck har hatt legato som basis og utgangspunkt for orgelspillet, har han ikke utelukket andre artikulatoriske muligheter. Sitatet i innledningen har en fortsettelse som viser nettopp dette:

Dieses verbietet jedoch keineswegs das kurze Anschlagen und Abstossen der Töne gänzlich; nein, auch dieses muss der Orgelspieler mit Sorgfalt zu erlernen suchen, den hierdurch können zuweilen herrliche Effecte bewirkt werden (Rinck I 1839:43).

Som vi ser er også non legato artikulasjon en viktig bestanddel av orgelspillet og som orgelspilleren må beherske. Faktisk nevner Rinck dette allerede i innledningen til første bind:

Genau achte der Schüler darauf, dass von ihm alle Uebungen anfangs ganz langsam und erst nach und nach schneller, sowohl geschliffen (*legato*) als gestossen (*staccato*) gespielt, und zwar zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand und endlich mit beiden Händen zugleich geübt werden. Durch ein solches Verfahren wird nicht nur ein guter Anschlag, sondern auch ein reines Spiel hierbeigeführt, und dieses muss der Orgelspieler besitzen, ... (Rinck I 1839:14)

I sammenheng med en oversikt over de vanligste musikkuttrykkene, nevner Rinck uttrykket *Risoluto*. Forklaringen Rinck gir, kan tyde på at dette betegner en spilleart identisk med Marpurgs *ordentliche Fortgehen*:

Risoluto, entschlossen, beherzt; mit diesem Worte bezeichnet man eine Vortragsart, bei welcher die Töne nicht in einander schmelzen sondern gleichsam wie von einander abgesondert vorgetragen werden. (Rinck 1839 I:38)

Mye tyder derfor på at Rinck har lagt vekt på et orgelspill med en stor spennvidde når det gjelder artikulatoriske muligheter, og trolig er det musikkens stil og karakter (*affekt*) som har vært bestemmende for artikulasjonen:

¹³ I en kommentar til denne type fingersetning skriver Jon Laukvik: "Der Fingersatz ... belegt, dass ein absolutes Legato nicht erforderlich ist, beziehungsweise dass ein 'Legato-Bewusstsein' noch nicht entwickelt ist." (Laukvik 2000:61)

Der angehende Orgelspieler darf sich nicht allein damit begnügen, auf seinem Instrumente mechanische Fertigkeiten zu erlangen, sondern er muss sich auch bemühen, mit Ausdruck vorzutragen, d.h. er muss so spielen lernen, dass durch sein Spiel bei dem Zuhörer die Gefühle erregt werden, welche der Tondichter in seinen Compositionen darstellen will (Rinck 1839 I: 43).

Forholdet mellom affekt og artikulasjon blir enda klarere uttrykt hos Johann Gottlob Werner:

Es gehört ein gutes musikalisches Gefühl dazu, um beurtheilen zu können, welche Empfindungen in einem Stücke ausgedrückt sind. Bei Stücken, die einen traurigen, ernsthaften oder sanften Charakter haben, und langsam zu spielen sind, hält man die Töne (wenn nicht das Gegentheil angeseigt ist) lange und völlig aus, da man hingegen bei Stücken von lebhaftem oder fröhlichen Charakter und geschwinder Bewegung die Töne kürzer angiebt. ... Man nent jenes auch den schweren, und dieses den leichten Vortrag. Für die Orgel paßt vorzüglich der schwere Vortrag, oder Stücke von ernsthaftem, sanften Charakter, weil man da die Töne gehörig lang und singend vortragen kann. Doch sind auch geschwindere lebhaft Sätze mit kurzen und kräftigen Tönen von guter Wirkung (Werner 1824:19).

Vender vi oss til teoretikerne i det 18. årh., er det en kjent sak at artikulasjon ble satt i sammenheng med en rekke musikalske parametre, slik som *affekt*, satstype, intervallstruktur, metrum og takt. Musikkstykker i *gebundenen* stil, og derved mer eller mindre all musikk som hørte hjemme i kirken, skulle etter alt å dømme fremføres med et relativt *tungt* (*schweren*) foredrag:

Tonstücke, welche zu einem ernsten Zwecke geschrieben sind, z.B. Fugen, gut gearbeitete Sonaten, religiöse Oden und Lieder *) erfordern einen weit schweren Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, schwerhafte Gesänge, muntere Tänze u.dgl. m.

*Schriebe ich nicht zunächst für Klavierspieler, so würde ich alles, was für die Kirche bestimmt ist, mit darunter begreifen. (Türk 1789:360)

I følge Türk hadde et tungt foredrag en sterk affinitet til *legato*, mens på den annen side, et lett foredrag nærmet seg *staccato*:

Bey einem schweren Vortrage muss nämlich jeder Ton fest (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verflössenen Dauer der Noten ausgehalten werden. Leicht heißt also der Vortrag, wenn man jeden Ton weniger Festigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich hierbey noch anmerken, daß sich die Ausdrücke schwer und leicht überhaupt mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwache derselben beziehen. Den in gewissen Fällen z.B. in einem Allegro vivo, scherzando, Vivace con allegrezza &c. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, (kurz) aber dabey doch mehr oder weniger stark seyn; da hingegen ein Tonstück von traurigen Charakter z.B. ein Adagio mesto, con affizione &c. zwar geschleift [understrekhet av forf.] und folglich gewissermaßen schwer dessen ungeachtet aber nicht

eben stark vorgetragen werden darf. Indeß ist alledings in den meisten Fällen beydes, schwer und stark mit einander verbunden (Türk 1789:358 f).

Tydeligvis er det artikulasjonsarten som bestemmer foredragets karakter – tungt eller lett. Men ikke bare musikkens karakter – eller *affekten* – virket bestemmende for artikulasjonen, den kan også bli angitt konkret gjennom symboler i form av punkter, strek og buer:

Das Zeichen, welches man gebraucht, um das Abstossen, Absetzen der Töne anzudeuten, sind Striche, Punkte, welche man über die Noe setzt. Das Schleifen, Verbinden der Töne bezeichnet man mit einem Bogen. (Rinck I 1839:43)

Staccato (Abstossen), angitt ved punkter eller vertikale strek, byr sjelden på nevneverdige interpretatoriske problem. Derimot kan det ofte hefte problem med tolkningen av buer. Carl Philipp Emanuel Bachs forklaring til problemet har trolig i første rekke relevans til clavichordet:

Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an ... Dieses Ziehen dauert so lange als der Bogen ist. Bey Figuren von 2 und 4 solche Noten, kriegt die erste und dritte einen eywas stärkern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt. (Bach 1753:126)

Selv om Daniel Gottlob Türk er mer utførlig på dette punkt, og påpeker viktigheten av at notene under en bue blir spilt fullkomment legato, er også hans forklaring i første rekke rettet mot clavichordet. I likhet med Carl Philipp Emanuel Bach, vil også Türk at buens første note aksentueres:

Bey Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man den Finger so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten völlig vorüber ist, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe ... Man mercke hierbey noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuiert wird. (Türk 1789:355)

Større relevans for orgelspillet har derimot Johann Gottlob Werners forklaring:

Das Schleifen, Verbinden oder Aneinanderfügen der Töne wird mit Bogen über den Noten angedeutet, ... Ob vier, drei oder zwei Töne geschleift werden, macht man durch einen kleinen Absatz des letzten Tons bemerklich, so daß er wie durch eine kleine Pause von dem folgenden Tone getrennt wird. (Werner 1807:16)

Gjennom Werner får vi forklart at på orgelet blir Bachs og Türks aksenter i sammenheng med legatobuer realisert gjennom artikulasjon.

Et viktig område innenfor orgelspillet er koralspillet; Rinck behandler dette tema i tredje band av orgelskolen. Dessverre nevner ikke Rinck noe som angår artikulasjon i sammenheng med koralspill. Men koralledsagelsen har trolig alt i andre halvdel av det 18. årh. blitt sidestilt med den *gebundene* stilen og musikk med langsom bevegelse. I *Der sich selbst informierende Clavier-Spieler*, Halle og Leipzig 1767, forlanger forfatteren, Michael Wiedeburg (1720 – 1800) den *gebundene* stilen for koralledsagelsen:

Ferner merken wir noch an, daß es nicht orgelmäßig gespielt heissen kan, wenn man sich, selbst bey Spielung eines Chorals unterm Singen, nicht auf Bindungen leget, sondern die Töne alle immer zugleich aufhebet, welches denn ein getrennetes und gebrochenes Spielen ist. Es ist besser, daß man bindet, und aus dem vorigen Griff die Töne, welche zum folgenden Griff wieder gelten, liegen lässet. (Lohmann 1982:280 f)

Indirekte forteller sitatet at et tydelig artikulert koralspill var vanlig i dette tidsrom.

I den tidligere nevnte artikkel i *Allgemeine musikalische Zeitung*, fra 1805, påpeker forfatteren, Friedrich Guthmann, det manglende legato ved koralledsagelse, en mangel han tilskriver utøvernes mangelfulle kjennskap til *fingersubstitusjon* (se sitat side 65).

Også Werner krever legato for koralledsagelsen, med den begrunnelse at koraler tilhører stykker med langsom bevegelse og syngende toner:

Choräle und andere Stücke mit langsamen singenden Töne klingen auf der Orgel erbärmlich, wenn sie so gespielt werden, daß dem Fortschreiten von einem Ton zum andern jedesmal eine Lücke entsteht (Werner 1807/25:16)

Som vi har sett tidligere er *fingersubstitusjon* en teknikk Werner finner anvendelig for å oppnå legato ved utførelse av koraler (se side 46).

Som en følge av kravet til legato i sammenheng med koralspillet, har det trolig også blitt mer og mer vanlig å binde repeterte toner i mellomstemmene. En av de første som krever en slik praksis ved utførelse av koraler, er Wilhelm Volkmar i sin orgelskole fra 1858 (Laukvik 2000:321). Det er derimot lite som tyder på at Schneider har fulgt en slik praksis. Ser vi på fingersetningen til den andre koralen som er gjengitt side 57, ser vi i første og siste takt at ei i altstemmen blir spilt av to forskjellige fingrer.

Jeg finner det sannsynlig at også Rinck har rubrisert den harmoniserte koral under ”langsamen, gebundenen Sätzen” der man forutsatte legato som eneste alternativ for artikuleringen. Derimot er det lite som tyder på at Rinck betraktet fingersubstitusjon som en teknikk som hørte med til utførelsen av koraler (se side 66); det kan derfor se ut som om Guthmanns kritikk også rammet Rincks koralspill.

* * *

Ut fra det som her er fremlagt kan vi kanskje forsiktig konkludere med følgende:

1. Den såkalte bundne stilen (*gebundene*) var å regne som selve grunnlaget for orgelspillet. Artikulasjonen for denne stilen var *legato*. Men siden man innenfor denne stilen ikke benyttet fingersubstitusjon i nevneverdig grad, men i likhet med praksis i det 18. årh. baserte spillet på såkalt *fortrücken*, blir *legato* i dette tidsrom ikke et *absolutt legato* slik vi kjenner det fra det 20. årh.
2. Musikk i fri stil, med en relativt livlig og munter affekt, kunne utføres med en artikulering i retning *non legato*.
3. Koralspillet synes å være det området innenfor orgelspillet der legato, tuftet på større bruk av fingersubstitusjon, etter hvert har grepet om seg.

7. Ornamentikk

Hos Rinck er vanlig regel at trillen utføres fra oversekund (Hülfsston). Dette er en liten sekund dersom det dreier seg om en moll-toneart, og en stor sekund ved dur-tonearter. Trillen kan også utføres fra hovednoten, uten at Rinck går nærmere inn på hvilke tilfeller dette skjer. Rinck skiller mellom den hele trillen (*ganzen Triller*) og den halve eller enkle trillen (*der halbe oder einfache Triller*). Den første har etterslag, mens den andre ikke. Til den siste kategorien hører pralltrillen (*Pralltriller*). Symbolet for pralltrillen er hos Rinck en gotisk "n". En trille som både har forslag og etterslag kalles en sammensatt trille (*zusammengesetzter Triller*) (Rinck 1839 I:47)

The image displays musical notation for trills, organized into two systems. Each system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows three examples: a) a trill starting on a note with a superscript 'n' and a 'tr' symbol, followed by a piano accompaniment of a continuous eighth-note trill; b) a trill starting on a note with a 'tr' symbol, followed by a piano accompaniment of a continuous eighth-note trill; c) a trill starting on a note with a 'tr' symbol, followed by a piano accompaniment of a continuous eighth-note trill. The second system shows three examples: d) a trill starting on a note with a superscript 'n' and a 'tr' symbol, followed by a piano accompaniment of a continuous eighth-note trill; e) a trill starting on a note with a 'tr' symbol, followed by a piano accompaniment of a continuous eighth-note trill; f) a trill starting on a note with a 'tr' symbol, followed by a piano accompaniment of a continuous eighth-note trill.



Eksempel 1: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 47 og 48.

Skal vi dømme etter eksemplet Rinck gir på pralltrillen (g) kan det se ut som om den kan utføres både etter slaget og på slaget. Den siste utførelsen blir da identisk med en *schneller*:

Kommt ein Dopplvorsschlag so vor, dass die erste Note auf die Stufe der Hauptnote, die zweite aber auf die zunächst darüber liegende Stufe fällt, so wird er Schneller genannt. In Ermanglung eines eigenen Zeichens wird er durch zwei Nötchen angezeigt (Rinck 1839 I:46)

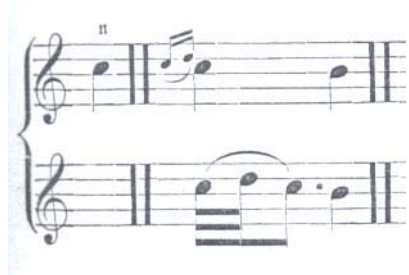


Eksempel 2: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 46.

I Rincks trilletabell, ved "c", finner vi også eksempel på en trillekjede (*Kettentriller*). Her ser vi at etterslaget er ufullstendig. Et interessant spørsmål er, hvorvidt en slik forenkling av etterslaget er eksempel på en praksis som har vært benyttet i den hensikt å unngå kompliserte rytmiske figurer i sammenheng med utførelsen av hovednotetriller med etterslag; eller viser det et generelt forfall hva gjelder raffinement i utførelsen av ornamentikk?

Rinck beskriver også et ornament han kaller *mordent*, men noen mordent i klassisk forstand er det ikke. Ornamentet er derimot identisk både med *schneller* og en av Rincks varianter av *pralltrillen*; den har sogar fått samme symbol:

Der Mordent besteht darin, dass man mit dem beseichneten Tone und dem unter demselben liegenden Nebentone schnell, aber so abwechselt, dass man wiederum zu dem ersten zurückkehrt. Die Bezeichnung für diese Verzierungsmannier ist: n, z. B. (Rinck 1839 I:47)



Eksempel 3: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 47.

Symbolet Rinck benytter for pralltrillen og det han kaller mordent – den gotiske n – er et symbol vi også finner hos Marpurg. Carl Philipp Emanuel Bach benytter m for en trille fra oversekund uten etterslag (der ordentliche Triller) (Bach 1753:72). Marpurg mener det er likegyldig om man for trillen benytter tegnet m eller n siden det er noteverdien som avgjør om det dreier seg om en lang eller kort trille (Marpurg 1765:54).

Rinck beskriver også *forslag*: Når hovednoten ikke er punktert, får forslaget halvparten av hovednotens verdi. Dersom hovednoten er punktert, varer forslaget så lenge som hovednoten selv, og denne blir først anslått på punktet. Dersom det følger en pause etter hovednoten, varer forslaget like lenge som hovednoten, og denne klinger i pausens sted (Rinck 1839 I:45).





Eksempel 4: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 45 og 46.

Rinck skiller mellom det korte aksentuierende forslag (*kurze accentuierende*), og det lange aksentuerte forslag (*lange accentuierte Vorschlag*). Et langt aksentuert forslag betyr at forslaget varer minst halvparten av den etterfølgende note, og aksenten faller på selve forslaget. Et *kort aksentuierende forslag* blir ganske kort utført, uten hensyn til den etterfølgende notes verdi, og aksenten faller ikke på forslaget, men på den etterfølgende note (hovednoten). Dette forslaget blir angitt ved en liten note av mindre verdi med et skråt strek igjennom (Rinck 1839 I:46). Merkelig nok mangler det skrå streket gjennom forslagsnotene i det følgende eksemplet.

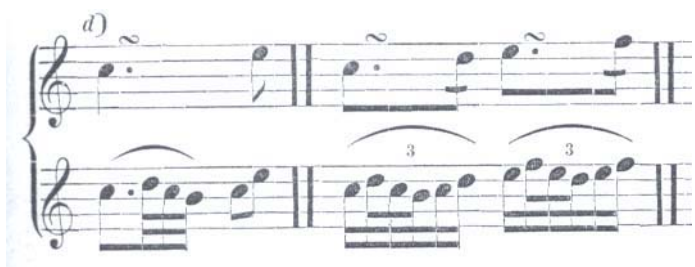




Eksempel 5: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 46.

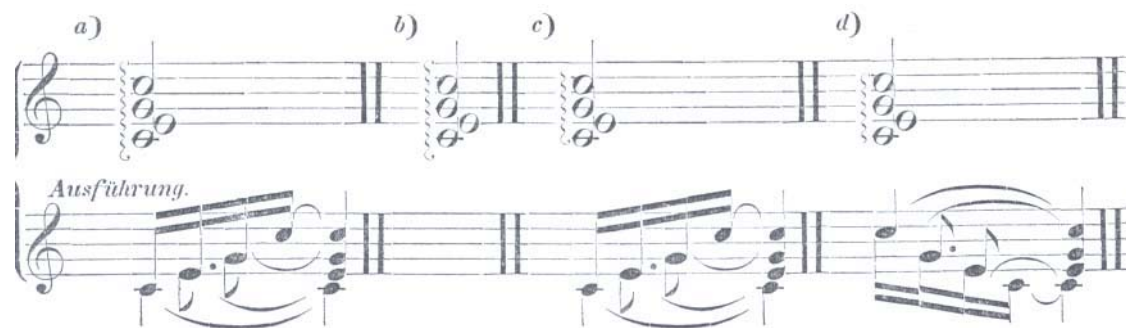
Dobbelslaget kan begynne fra hovednoten, sekunden over, eller fra sekunden under hovednoten. Så vidt jeg kan bedømme viser eksemplet *c* at dobbelslaget begynner fra sekunden under hovednoten, når tegnet for ornamentet er plassert direkte på øverste notelinje. Dobbelslaget kan også utføres på punktet ved punkterte noteverdier (Rinck 1839 I:46).





Eksempel 6: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 46 og 47.

Hvorvidt *arpeggio* skal utføres oppover eller nedover, blir angitt ved en liten hake på selve symbolet for ornamentet:



Eksempel 7: Rinck *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1839) Bd. I side 48.

I den tyske senbarokken ble ornamentene som oftest kalt *Manieren*. Disse ble delt inn i to klasser: til den første klassen hørte alle ornamentener med eget symbol, mens til den andre klassen hørte ornamentener uten spesielle symboler. Dette var utskrevne forsiringer i selve noteteksten:

Die Manieren lassen sich sehr wohl in zwey Classen abtheilen. Zu der ersten rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Notgen anzudeuten pflegt; zu der andern können die übrigen gehören, welche keine zeichen haben und aus vielen kurzen Noten bestehen (Bach 1753:52).

Türk kalte ornamentene i den første klassen ”vesentlige manerer” (*wesentliche Manieren*), mens ornamentene i den andre klassen ”vilkårlige” (*willkürliche Verzierungen*) (Türk 1789:237).

Mens man i det 17. årh. overveiende benyttet italienske forsiringer, adopterte tyske komponister i det 18. årh. etter hvert franskmennenes vesentlige ornamenter.¹⁴ Den kanskje viktigste og mest fundamentale forskjell mellom gammel og ny praksis, var den at trillens begynnelsestone nå kom til å bli oversekunden. Fra Johann Sebastian Bachs hånd har vi overlevert to forsiringstabeller: den ene befinner seg i *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, og gjenspeiler på alle måter fransk praksis. Den andre er en avskrift av den svært utførlige forsiringstabellen i Jean-Henry d’Angleberts *Pièces de Clavecin* fra 1689. Den finnes sammen med Bachs avskrift av Nicolas de Grignys *Livre d’Orgue* (Williams 1984:226).

Mens den musikalske ornamentikk var et svært sentralt element i barokkmusikken, taper den sterkt sin betydning ved utgangen av det 18. årh. Dette gjenspeiles også i klaver- og orgelskolene fra dette tidsrom. Mens Carl Philipp Emanuel Bach vier hele 64 sider til dette tema, behandler Marpurg temaet på ca. 25 sider. Petri nøyer seg med syv sider, mens Justin Heinrich Knecht knappe fem sider. Kommer vi til Werner er antall sider viet dette tema kommet ned i tre, mens Schneider ikke behandler temaet overhodet. Rinck vier knapt 4 sider i orgelskolen til dette tema.

Som nevnt var praksis i det 18. årh. at trillen begynte fra oversekunden. I løpet av det 19. årh. kommer den tidligere trilleformen – hovednotetrillen – etter hvert tilbake. Dette ser vi alt hos Justin Heinrich Knecht, der trillen av og til begynner med oversekund og av og til med hovednote. Skal vi dømme etter trilletabellen i Rincks orgelskole, kan det se ut som om også Rinck har tatt del i denne prosessen. Werner derimot, nevner ikke noen hovednotetrille. Det er også svært interessant å legge merke til at Werner deler ornamentene i to klasser han i likhet med Türk kaller ”wesentliche” og ”willkührliche” (Werner 1807/24:20).

¹⁴ Dette ser vi tendenser til alt ved utgangen av det 17. årh. Georg Muffat (1653 – 1704) benytter franske vesentlige forsiringer i sin samling orgelmusikk, *Apparatus musicus Organisticus*, utgitt i 1690. Også Johann Kaspar Ferdinand Fischer (? – 1746) benytter franske vesentlige forsiringer i sin samling cembalosuiten, *Blumenbüschlein*, utgitt i 1695.

Som vi har sett, formidler Rinck også et ornament identisk med *schneller*, men som han kaller ”mordent”. Mye tyder på at det i dette tidsrom har vært ulik praksis når det gjelder nettopp dette ornamentet. Knecht formidler symbolet for den klassiske mordent, men selve ornamentet er det vi vil kalle et dobbelslag. I orgelskolen til Friedrich Wilhelm Schütze (1839) finner man også symbolet for en klassisk mordent, men selve ornamentet er det samme Rinck formidler, nemlig en ”schneller” (Laukvik 2000:328).

At ornamentikk i forbindelse med orgelspillet er i ferd med å tape sin betydning, reflekteres også i det faktum at det advares mot en utstrakt bruk av ornamenter. Rinck advarer organistene mot å bruke ornamenter, fordi orgelspillet må være enkelt og uutsmykket dersom det skal etterkomme stedets hellighet, så vel som den verdighet og objektivitet (*Gegenstände*) som må etterstrebnes. Fremfor alt advarer Rinck mot ornamenter i sammenheng med koralspillet. Det kan føre til at menigheten blir forvirret og bragt ut av tonearten (Rinck 1839 I:45).

Til tross for at Werner behandler ornamentene til dels utførlig, og helt og holdent i samsvar med praksis i det 18 årh., inntar han i likhet med Rinck en reservert holdning, og mener at orgelstykker, i det minste de som fremføres i gudstjenesten, må inneholde få ”Manieren” (Werner 1807/24:20).

8. Interpretatoriske konsekvenser

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på to verker for orgel, begge komponert i første halvdel av det 19. årh. Det første stykket er skrevet av Christian Heinrich Rinck, og står som nr. 18 i samlingen *Zwanzig Orgelstücke verschiedener Art*. Denne samlingen utkom i 1833 (Donat 1933:XIV) hos Joh. André, Offenbach. Stykket, som bærer den prosaiske tittelen *Mit abwechslenden Manualen*, er egentlig et *preludium og fuge* der fugen i tillegg er en dobbelfuge. Preludiet er skrevet i det vi kan kalle ”empfindsamen Stil”, og den stadige vekslingen mellom *forte* og *piano* minner mye om musikken til Carl Philipp Emanuel Bach (for eksempel orgelsonatene). Fugen derimot, er langt mer retrospektiv i uttrykket, og kan i mange henseender minne ikke så lite om Johann Sebastian Bach.

Det andre verket er *Sonate nr VI* av Felix Mendelssohn Bartholdy. Mendelssohns sonater utkom 15. september 1845 i London, Leipzig, Milano og Paris. Historisk innleder denne datoen en ny epoke i orgelmusikkens historie, fordi Mendelssohns sonater – i motsetning til Rincks stykke – representerer noe ganske nytt i orgellitteraturen, i det de bærer bud om den kommende symfoniske orgellitteraturen. Dette til tross, også Mendelssohns sonate VI har sterke bånd til tradisjonen både når det gjelder form og innhold. For eksempel griper komponisten ikke bare tilbake til den klassisk *korpartita* eller *korvariasjon*, men også til *koralfugen*. Det spesifikt nye har to sider: på den ene side det virtuose elementet

med klare forbilder i romantikkens virtuose klavermusikk (*Allegro molto*); på den andre side finner vi innflytelsen fra den romantiske *lied* eller karakterstykke (*Finale*¹⁵).

Noteteksten til sonaten er hentet fra et gjentrykk av originalutgaven, slik den forelå på forlaget Breitkopf & Härtel i 1845. Nyutgivelsen – også på Breitkopf & Härtel – er ved Gerd Zacher og utgitt i 1980. Her må det tilføyes at Breitkopf & Härtelutgaven kun representerer én av originalutgavene. Selv om komponisten trolig viste stor omhu med hensyn til korrekturlesning av noteteksten til de enkelte utgivelsene, maktet han ikke å unngå at førsteutgavene imellom fikk en divergerende notetekst når det gjelder buer/artikulasjonsangivelser. Det betyr i sin tur at det sannsynligvis er umulig å slå fast hva som eventuelt er ”riktig” eller ”feil” i denne sammenheng. Men siden dette er et problem som egentlig faller utenfor dette arbeidet, må en nærmere refleksjon over dette tema nødvendigvis utebli.

Christian Heinrich Rinck, *Mit abwechslenden Manualen*. Opus 33 Nr. 18 (1833)

1. sats Lebhaft

Artikulasjon og aksentuering

Taktbetegnelsen *C* angir fire fjerdedelstakt (4/4) med fire betoning pr. takt. Men stykkets hurtige bevegelse og relativt langsomme harmoniske progresjon tilsier en halvtaktig aksentuering.

Rincks utførelsesforslag, *Lebhaft* (livlig), forteller trolig mye om grunnartikulasjonen for stykket. Siden det her dreier seg om en sats i *fri stil* med en livlig og munter karakter, vil jeg tro at grunnartikulasjonen er *non legato*. Side 90 har jeg gjengitt et sitat fra Werners orgelskole som er ganske treffende for dette stykket. Artikulasjonen bør derfor tilsvare Rincks *Risoluto* (se side 89).

En slik *non legato* grunnartikulasjon bekreftes av at også Robert Schumanns Fuge nr. II over navnet BACH bærer overskriften *Lebhaft* sammen med *non legato*.

Buer

¹⁵ Mendelssohn komponerte en rekke klaverstykker med tittel *Lieder ohne Worte* der vi finner satser med klare paralleller til Finalesatsen i *Sonate VI*.

De mindre buene i takt 4 - 5 og 29 - 30 angir artikulering av to og to åttendeler, i takt 24, 29 og 30 også tre og tre åttendeler. Her er det viktig med tydelige artikuleringspauser både før og etter hver bue. I takt 29 og 30 kan de ”patetiske aksentene” fremheves ved at første tone under hver bue forlenges forsiktig.

Mindre buer finner vi og i takt 6, 13, 34 – 35 og 88. I takt 13 og 88 er det buer for hele akkorden, mens buene i takt 34 – 35 trolig bare gjelder de respektive toner de er satt over. Det betyr at de stemmer som ikke omfattes av buer utføres med grunnartikulering.

I taktene 10 – 12, 43 (44 ?), 69 og 71 finner vi buer over større notegrupper. Disse buene angir trolig legatoartikulering, og opphever derved grunnartikulasjonen. Også her er det viktig med artikuleringspause både før og etter hver bue. En aksent på første tone under hver bue kan også utføres ved en forsiktig forlengelse av disse. Dette er spesielt viktig i takt 24, 43 (44 ?), 69 og 71 der første tone under buen er bundet over til forutgående note.

I takt 7 – 8 og 32 - 35 finner vi buer i nederste system. Den presise notasjonen i takt 34 får meg til å tro at buene antyder legato i alle stemmene i venstre hånd inklusiv pedal.

Buene i takt 68 og 70 i pedal antyder trolig legato kun i pedal, mens akkordene i manual utføres med grunnartikulering.

Notegruppering

Grupperingen av notene i takt 27 og 28 antyder trolig artikuleringen/interpunksjonen. I takt 61 og 63 er notegrupperingen og buesettingen sammenfallende, noe som er med på å bekrefte nettopp en slik fremgangsmåte. Også Türk nevner en slik praksis:

Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bey kleinern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern (Türk 1789:345)

Staccato

Stykket inneholder flere avsnitt med *staccato*, og vi ser at Rinck noterer *staccato* både med strek (i takt 2, 3, 33, 34, 37 – 42, 46 – 48, 54, 57, 60, 65, 80, og 88) og punkt (i takt 8, 9, 12, 30, 58, 65, 82, 84 og 85). Rincks kommentar til denne artikuleringen tyder ikke på at de to notasjonsmåtene skal utføres forskjellig (Rinck 1839 I:43 og 45).

I takt 2 finner vi *staccato* notert kun i sopran, men utførelsen må naturligvis tilsvare notasjonen i takt 54 og 57. I takt 46 – 48 finner vi *staccato* notert kun tenor, men også her skal artikuleringen trolig gjennomføres i de øvrige stemmer.

Staccato over den springende figuren i åttendeler i tenor i takt 48, indikerer trolig at samme figur i takt 49 – 51 får en tilsvarende utførelse. Men den mer trinnvise og kromatiske bevegelsen i sopran, alt og bass innbyr derimot ikke til en *staccato* utførelse. Disse stemmene bør derfor utføres med grunnartikulasjon. Den ulike artikuleringen i de forskjellige stemmene i takt 48 – 51 gjør dette partiet heller komplisert å utføre.

Pauser

Rincks musikk i den galante stil kjennetegnes – i likhet med Carl Philipp Emanuel Bach – av mange spenningsladede pauser. Både pausene med orgelpunkt (i takt 1, 53, 56 og 80) og generalpausene (i takt 6, 7, 13, 36 og 88) kan i noen tilfeller forlenges i høve til rommets akustikk.

Mellom takt 45 og 46 kan det og være på sin plass med en markert generalpause, selv om det ikke er notert.

Ornamenter.

Arpeggio

Vi finner *arpeggio* i takt 1, 7, 36, 55, 56, (58 ?), 59, 60, 84 og 85. I motsetning til symbolene vi finner i Rincks orgelskole (se side 99), angir ikke symbolene her hvorvidt *arpeggio* skal utføres nedenfra eller ovenfra. Men en utførelse nedenfra bør foretrekkes siden samtlige *arpeggio* også inneholder pedaltoner.

Trille

I takt 1. 7, 8, 9, 32, 33, 34, 36, 53, 55, 56, 59, 60, 65, 66, 67, og 80 finner vi triller med utskrevet etterslag, Selv om Rinck innrømmer at trillen også kan starte fra hovednoten, vil en hovednotetrille forstyrre dissonansopplevelsen her. Rinck kaller en slik trille en *ganzen Triller* (se side 94).

Forslag

I takt 52 finner vi stykkets eneste forslag. I følge Rincks regler skal forslaget falle på hovednotens taktslag og utgjøre halve verdien av hovednoten. Men her kan det også være snakk om et *kort aksentuierende forslag*, et ornament som etter min mening passer bedre til nettopp dette stykkets karakter (se side 96 - 97).

2. Sats, Fuga moderato

Artikulasjon

Fugen bærer foredragsangivelsen *moderato*, og om dette musikkuttrykket skriver Rinck: ”nicht zu geschwind, aber auch nicht zu langsam.” (Rinck 1839 I:44). Man kunne derfor kanskje tenke seg at også fugen ble spilt *Risoluto*. Men siden det her dreier seg om et stykke i *bunden stil*, vil jeg tro at grunnartikulasjonen er legato. Men det er viktig at det benyttes en stilriktig legatoteknikk som *ikke* anvender *fingersubstitusjon*.

I takt 58 finner vi første gang presentert fugens andre tema, som tydeligvis skal profileres gjennom en karakteristisk artikulasjon. Selv om artikulasjonen ikke er notert i alle taktene temaet opptrer, kan den tilsynelatende tilfeldige notasjonen av artikulasjonen indikere at temaet er tenkt artikulert på samme karakteristiske måte i alle taktene det forekommer.

Fingersetning

Jeg har utarbeidet forslag til fingersetning i noen takter der jeg foreslår at det benyttes *fortrücker* i stedet for *fingersubstitusjon*. De aktuelle taktene er takt 12 –14, 18 – 19, 21, 39 – 44, 49-50, 53 og 55. I takt 39- 40 finner vi *fortrücker* i sammenheng med et større sprang. I takt 41-42, mellom to overtaster og i takt 49-50 og takt 53 fra undertaste til overtaste. I takt 49 finner vi i tillegg *Abgleiten*.

I sammenheng med raske noteverdier, slik som i takt 49 – 50 og i 53, kan det være problematisk å utføre *fortrücken* uten at det oppstår uønskede brudd eller aksenter i tonestrømmen. Grunnen til dette er at det i rask bevegelse er vanskelig å opprettholde kontroll over løslatelsen av tasten. Det fører til hurtig lukking av ventilen som igjen kan skape relativt stor artikulaspause før neste tone. Det kreves en del arbeid dersom man vil eliminere slike skjemmende aksenter, eventuelt må man foreta en temporeduksjon for å gjøre utførelsen mindre problematisk.

Notegruppering

Også i denne satsen blir artikulasjon / interpunksjon antydnet gjennom gruppering av notene. Det opptaktige motivet i takt 44 (sopran) og 45 (alt) gjentas i takt 46 i bass selv om vi her ikke finner noen gruppering av notene. Et liknende opptaktig motiv antydes også i takt 50. Også dette motivet gjentas i neste takt (alt) uten at man her finner noen gruppering av notene.

Mit abwechselnden Manualen.

Nº 18.

Lebhaft.

Ped: dopp. Man: Ped: dopp. Man:

Ped: Man: Ped: dopp.

Ped: Ped: dopp.

Ped: Ped: dopp.

Ped: Ped: dopp.

44

Ped:

54

61

68

Ped:

dopp: Ped:

81

Segue

Fuga moderato

Handwritten fingering: 5 5 4 5 2 2 1 1 5 5 5 - 1

Handwritten fingering: 5 5 5 5 2 1

Ped:

Musical notation for measures 28-37, showing a more active melodic line in the treble staff.

Handwritten fingering: 5 - 5 4 5 - 2 4 5 - 3 - 5 5 1 2 5 4 5 5 3

Ped:

Handwritten fingering: 3 2 1 1 2 1 4 3 5 5 1 3 2 3 1 1 2 1 1 5 5 3 2 3 1 1

12 5 5

61

Musical score for measures 61-74. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

75

Musical score for measures 75-88. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes. The left hand has a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns. A "Ped." (pedal) marking is present in the left hand at measure 80.

89

Musical score for measures 89-98. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note passage. The left hand has a more rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

99

Musical score for measures 99-110. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns. Two "Ped." (pedal) markings are present in the left hand at measures 100 and 105.

111

Musical score for measures 111-118. The right hand features a melodic line with some chords, and the left hand has a more rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sonate VI*, – d moll

Choral med variasjoner (Takt 1 – 110)

Artikulasjon

Koralen bør spilles gjennomgående legato, men med minimal bruk av fingersubstitusjon. Hvorvidt repeterte toner i mellomstemmene skal bindes eller anslåes på nytt er det vanskelig å si noe eksakt om. Her har det trolig hersket ulik praksis (se side 92). Selv foretrekker jeg å binde mellomstemmene, både av bekvemmelighetshensyn og fordi legatoartikulasjonen derved blir fremhevet. En repetisjon av alle gjentatte toner i mellomstemmene blir etter min mening en for omstendelig fremgangsmåte.¹⁶

Overskriften *Andante Sostenuto* i takt 26 har trolig betydning for artikulasjonen. Rinck skriver om begrepet: *Sostenuto*, getragen, mit aushaltendem, fortklingendem Tone (Rinck 1839 I:45). *Sostenuto* antyder derfor trolig en *egenartet* form for legatoartikulasjon. Slik jeg ser det, antyder *sostenuto* at *legato* kan utføres med et relativt *tungt* anslag, der vekt fra hånd og arm kommer til anvendelse. *Legato* i denne satsen blir derfor utført med et motsatt anslag enn det jeg antyder for *Finale* (se side 115).

Det hurtige tempoet fra takt 92 kan tyde på en *non legato* artikulasjon (jmfør sitatet fra Werners orgelskole, gjengitt side 90). Men etter min mening er tempoet her (*Allegro molto*, halvnote M. M. 69) såpass hurtig at en slik artikulasjon vanskelig lar seg gjennomføre av rent tekniske årsaker. Jeg foreslår derfor at satsen utføres legato¹⁷.

Buer

Vi finner en utstrakt bruk av buer i alle former i denne satsen. Det er av avgjørende betydning at buene blir spilt i henhold til den praksis vi finner formulert hos Werner (se side 91). Det vil si at det spilles legato innenfor buen, og at det blir artikulert både før og etter hver bue. For å unngå

¹⁶ Jon Laukvik går inn for at alle gjentatte toner i mellomstemmene repeteres og begrunner dette med at koralen i denne sammenheng ikke representerer et liturgisk fenomen, men et kunstverk (Laukvik 2000:52).

¹⁷ Denne delen av sonaten (*Allegro molto* takt 92 – 190) er trolig et av de tidligste eksemplene på at hurtig sats kombineres med legato artikulasjon

feilaktige aksenter i sammenheng med avfrasering bør man forsøke å gå langsomt ut av tastene både i pedal og manual. En abrupt avfrasering (hurtig lukking av ventilen) kan få gjeldende toner til å fremstå som aksentuerte.

Sempre legato i takt 29 kan indikere at komponisten herfra ønsker et gjennomgående legato. Dette gjennomgående legato avløses av at buene opptrer på nytt fra takt 50. Buene over *cantus firmus* kan tyde på at komponisten ønsker at denne stemmen får en subtil og raffinert utførelse.

Fra takt 29 finner vi i pedal første gang presentert en figur bestående av en åttendels note og en fjerdedelsnote med bue mellom. Buen forteller at aksenten faller på åttendelsnoten og ikke på fjerdedelen. Dette oppnår man ved at fjerdedelen forkortes noe.

Jeg finner det tvilsomt at buene over akkordbrytningene – som vi finner første gang i takt 99 – 102 – antyder at disse skal spilles *tutti tenuto*. Jon Laukvik nevner dette som en mulig utførelse (Laukvik 2000:68). En slik utførelse vil føre til at satsen i disse taktene vil få et svært merkbart crescendo, noe som neppe har vært tilsiktet.¹⁸ Jeg vil heller foreslå en forsiktig *agogisk aksent* ved buens begynnelse.

Fingersetning og pedalapplikatur

Mellom takt 71 og 91 må tommel spille flere toner etter hverandre (*Fortrücken*). Men det langsomme tempoet gjør det mulig å kontrollere frigjørelsen av tasten og derved skape et tilfredsstillende legato.

Fra takt 139 må veslefinger i begge hender benytte denne teknikken ved flere tilfeller (se forslag til fingersetning). I og med at det her dreier seg om relativt langsomme noteverdier, er det også her mulig å kontrollere frigjørelsen av tastene og derved skape et tilfredsstillende legato.

Fra takt 142 foreslår jeg fingersubstitusjon i noen takter. Men det er viktig å legge merke til at fingerbytte i denne sammenheng ikke står i artikulasjonens tjeneste. Sagt med andre ord: dette er ikke fingerbytte som har til hensikt å fremme et *legato*. De foreslåtte substitusjonene har kun til hensikt å fremme en bedre håndstilling for det som kommer.

¹⁸ Jon Laukvik foreslår en mellomløsning der man holder to og to sekstendeler (Laukvik 2000:68). Det generelle inntrykk av et slikt overlegato er at det kan høres ut som om utøveren ikke riktig "får fingrene med seg". En slik "lodden" utførelse kan etter min mening heller ikke ha vært tilsiktet.

Gestaltningen av pedalstemmen er av avgjørende betydning fra takt 55. For en fullkommen kontroll over artikuleringen i dette partiet bør pedalstemmen utføres utelukkende med tåspiss (se forslag til pedalapplikatur¹⁹). Men det foreslåtte pedalapplikatur krever en relativt stor grad av bevegelsesfrihet, noe man oppnår ved å sitte langt ute på krakken. Det forutsetter at man har øvd opp den nødvendige balanse denne sittestilling forutsetter (se kap 2).

Tempo

Foredragsangivelsen *Andante sostenuto* i takt 26 kan i utgangspunktet suggerere til et relativt langsomt tempo. Men *Andante* ble i dette tidsrom forstått som et moderat tempo i overgangen mellom langsom og hurtige bevegelse²⁰. Mendelssohns metronomangivelser bekrefter en slik forståelse av *Andante*²¹. Metronomangivelsene gjør at tempo for den enkelte sats ikke volder nevneverdige problemer.

Fuga

Artikulasjon

Jeg har allerede antydnet at *sostenuto* har betydning for artikuleringen. Når vi finner foredragsbetegnelsene *Legato e sostenuto* sammen, forteller det trolig at komponisten insisterer på en svært tett artikulasjon med utgangspunkt i et relativt tungt anslag der vekt fra arm og hånd har en avgjørende betydning.

¹⁹ Pedalapplikaturet for dette avsnittet er utarbeidet av Jacques van Oortmerssen, og finnes i hans *Organ technique*.

²⁰ „*Andante*, mit mässiger Bewegung. Mit diesem Ausdruck wird der Uebergang vom Langsamen zum Geschwinden angezeigt.“ (Rinck 1839 I:44)

²¹ Metronomangivelsene ble tilføyd etter ønske fra den engelske organisten Dr. E.J. Hopkins. Den samtidige italienske utgaven ved Giovanni Ricordi inneholder ingen metronomangivelser (Little 1990:VIII).

Fingersetning

I mitt forslag til fingersetning foreslår jeg *Fortrücker* i noen takter. Siden det også i denne satsen er snakk om et relativt langsomt tempo er det fullt mulig å kontrollere frigjørelsen av tasten slik at et tilfredsstillende legato kan gjennomføres.

Finale

Artikulasjon

*Buer / aksenter*²²

Grunnartikulasjonen for dette stykket er legato, men de mange buene forteller om en nyansert aksentuering / frasering. Generelt gjelder at det artikuleres før og etter hver bue. Men der første tone / akkord under en bue er bundet over fra forutgående, kan det aksentueres ved en forsiktig *agogisk aksent*. Det er viktig å legge merke til at buene også forteller hvor det *ikke* skal aksentueres, verken med artikulasjon eller agogikk: for eksempel fra siste taktslag i takt fire til og med takt seks. Likedan er det viktig at det ikke aksentueres på første taktslag i takt 27. Det vil ta oppmerksomheten bort fra høydepunktet som vi finner på første taktslag i takten etter. Dette høydepunktet, på første taktslag i takt 28, kan markeres både med en større *agogisk aksent* og ved en relativt stor artikulasjonspause på *ciss*² i sopran og *ao* i pedal i takt 27. Frasen som starter på andre halvdel av takt 28 markeres med en forsiktig *agogisk aksent*.

Foredragsangivelsen *Piano e dolce* tilkjennegir en svak registrering. Det er viktig at anslaget står i fårhold til registreringen. Jeg foreslår derfor at stykket utføres gjennomgående med et relativt mykt anslag og med minimal innsats av vekt fra hånd og arm.

²² En grundig interpretasjon av buer og aksenter i dette stykket finnes også i Jon Laukvik *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis Teil 2 Romantik* side 254 - 257

Sonata VI

CHORAL $\text{♩} = 100$

mezzo piano

This system contains measures 1 through 12. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a 3/4 time signature. The upper staff contains a complex texture of chords and moving lines, while the lower staff provides a steady accompaniment. The dynamic marking 'mezzo piano' is placed below the first few measures.

This system contains measures 13 through 25. The musical texture continues with intricate chordal patterns in the upper staff and a more active bass line. The dynamics remain consistent with the previous system.

Andante sostenuto $\text{♩} = 63$

Cl. II 8'

pp

sempre legato

Ped: 8'

pp

This system contains measures 26 through 30. The tempo is marked 'Andante sostenuto' with a quarter note equal to 63. The music is characterized by long, flowing lines in the upper staff, marked 'sempre legato'. The lower staff has a sparse accompaniment. Pedal points are indicated as 'Cl. II 8'' and 'Ped: 8''.

Cl. I mezzo piano 8^a and 4^a

30

Musical score for measures 30-33. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The bottom staff is a single bass clef staff. The music features a melodic line in the top staff and a complex rhythmic accompaniment in the grand and bottom staves.

34

Musical score for measures 34-37. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues with a melodic line in the top staff and a complex rhythmic accompaniment in the grand and bottom staves.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues with a melodic line in the top staff and a complex rhythmic accompaniment in the grand and bottom staves.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 42 features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measures 43-45 continue the melodic and rhythmic development.

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues from the previous system. Measures 46-49 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns, with some rests in the treble staff.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues from the previous system. Measures 50-53 feature a more complex rhythmic accompaniment in the grand staff, with some melodic lines in the treble staff.

54 $\text{♩} = 63$

mf 8¹ and 4¹

Ped: 16¹ and 8¹

66

70

75

Handwritten musical score for piano and clarinet, measures 80-89. The score is written in treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The tempo is marked "Allegro molto" with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the clarinet (Cl. I). The piano part features complex rhythmic patterns and fingerings, while the clarinet part has a more melodic line. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

80

43
21

5
3

434
111

3455
1112

3455
1127

3 55
1 77

221

54

85

5-
1321

545-
-21

5-
21

54
7-1

3-
3-2

3 54

455432
1-1232

89

3 5
1 1

5 2
3 1

3 55 4 3 4 4
1 12 1 1 1 1

Allegro molto ♩ = 69

Cl. I

ff

94

ff

98

103

107

Musical score for measures 107-111. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with slurs and ties, and a chordal accompaniment. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, providing a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line with long notes and rests.

112

Musical score for measures 112-116. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, continuing the melodic and chordal material from the previous system. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line.

117

Musical score for measures 117-121. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a more active melodic line with slurs and ties. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, providing harmonic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a simple bass line.

121

Musical score for measures 121-126. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The bottom staff is in bass clef and contains a single melodic line with a long slur.

127

Musical score for measures 127-131. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and ornaments. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and melodic fragments. The bottom staff is in bass clef and contains a single melodic line with a long slur.

132

Musical score for measures 132-136. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with slurs and ornaments. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and melodic fragments. The bottom staff is in bass clef and contains a single melodic line with a long slur.

138

Musical score for measures 138-141. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature. Measure 138 features a complex melodic line in the treble clef with a slur and a blue handwritten '5' above it. Measure 139 continues the melodic line with a blue handwritten '5' above it. Measure 140 has a blue handwritten '4' above it and a slur over the notes with blue handwritten '1 2 3' below. Measure 141 has a blue handwritten '5' above it and a slur over the notes with blue handwritten '2 3' below. The bass clef staff below has a blue handwritten '5' above it in measure 140 and a blue handwritten '5' above it in measure 141. The separate bass clef staff below has a blue handwritten '5' above it in measure 140 and a blue handwritten '5' above it in measure 141.

142

Musical score for measures 142-145. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature. Measure 142 features a complex melodic line in the treble clef with a slur and a blue handwritten '4 5' above it. Measure 143 continues the melodic line with a blue handwritten '2 3' above it. Measure 144 has a blue handwritten '5' above it. Measure 145 has a blue handwritten '5' above it. The bass clef staff below has a blue handwritten '5' above it in measure 144 and a blue handwritten '5' above it in measure 145. The separate bass clef staff below has a blue handwritten '5' above it in measure 144 and a blue handwritten '5' above it in measure 145.

146

Musical score for measures 146-149. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature. Measure 146 features a complex melodic line in the treble clef with a slur and a blue handwritten '5' above it. Measure 147 continues the melodic line with a blue handwritten '5' above it. Measure 148 has a blue handwritten '5' above it and a slur over the notes with blue handwritten '1 2 3 5 4' below. Measure 149 has a blue handwritten '5' above it. The bass clef staff below has a blue handwritten '5 4' above it in measure 146 and a blue handwritten '5 3' above it in measure 147. The separate bass clef staff below has a blue handwritten '4 7' above it in measure 146 and a blue handwritten '7' above it in measure 147.

150

Musical score for measures 150-153. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a minor key. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass clef staff contains a simpler accompaniment. Handwritten blue annotations include fingerings (5, 4, 1, 2, 4, 5, 5, 1, 5, 2, 3, 5) and a '7' in the bass staff.

154

Musical score for measures 154-157. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with similar complexity. Handwritten blue annotations include fingerings (5, 4, 5, 5, 3, 4, 5, 4, 5) and a '7' in the bass staff.

158

Musical score for measures 158-161. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music concludes with various melodic patterns. Handwritten blue annotations include fingerings (5, 3, 5, 5, 4, 5, 1, 5, 4, 5, 1) and a '7' in the bass staff.

162

Handwritten musical score for measures 162-165. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with various fingerings and slurs, including a long slur from measure 162 to 165. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Handwritten blue annotations include fingerings (5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) and slurs above the right-hand notes.

166

Handwritten musical score for measures 166-169. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with various fingerings and slurs, including a long slur from measure 166 to 169. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Handwritten blue annotations include fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) and slurs above the right-hand notes.

170

Handwritten musical score for measures 170-173. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with various fingerings and slurs, including a long slur from measure 170 to 173. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Handwritten blue annotations include fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) and slurs above the right-hand notes.

174

178

182

attacca la Fuga

9. Avsluttende diskusjon

Den overgripende målsettingen for denne studien er, som nevnt i innledningen (side 5),” å formulere en praksis for spilleteknikk og artikulasjon på orgel innenfor tysk område i første halvdel av det 19. årh”. Et annet mål har vært å forsøke å avdekke hvorvidt vi kan snakke om en ”Bach-tradisjon” innenfor praktisk musisering blant forfatterne av orgelskoler der elev- lærerforholdet hadde direkte eller indirekte tilknytning til Johann Sebastian Bach.

Det er på området *artikulasjon* vi finner den vesentligste forandring i praktisk musisering på orgel i overgangen mellom andre halvdel av det 18. og første halvdel av det 19. årh. Mens *legato* i det 18. årh. var en artikulasjon knyttet til kortere perioder i et stykke musikk, ser vi nå at hele musikkstykker skal gjennomføres med denne artikulasjonsarten. Det er spesielt for musikk i den såkalt *bundne stilen* man krever denne artikulasjonen.

Som kjent er det en nær forbindelse mellom fingersetning og artikulasjon. Legatoartikulasjon har tradisjonelt vært knyttet til en spesiell teknikk kjent som *fingersubstitusjon* eller fingerbytte. Men som vi har sett, er dette en teknikk med relativt liten betydning i perioden denne studien omfatter. Jeg har allerede pekt på at dette er et fenomen som trolig indikerer at *legato* i første halvdel av det 19. årh. kan ha vært av en annen natur enn det *absolutte legato* vi kjenner fra det 20. årh.

Når det er sagt, er det et spørsmål som uvilkårlig melder seg: Hvordan er det mulig å spille *legato* med *applikaturet* vi kjenner fra første halvdel av det 19. årh. ? Vil det for eksempel ikke oppstå unaturlige og umusikalske aksenter når vi benytter *fortrücken* i stedet for *fingersubstitusjon* ? Sagt med andre ord: hvordan er det mulig, med dette applikaturet, å spille på en slik måte at ”øret ikke merker det minste brudd eller hull”²³?

²³ „dass das Ohr nicht die geringste Absetzung oder Lücke wahrnimmt.“ (Rinck I 1839:43)

Før jeg forsøker å besvare disse spørsmålene, skal vi imidlertid se nærmere på hvordan andre forfattere av studier og lærebøker om orgelspill i denne perioden har betraktet diskrepansen mellom fingersetning og artikulasjon:

I sin omfattende orgelskole om romantisk fremførelsespraksis gjengir Jon Laukvik et par eksempler med Rincks fingersetninger, sammen med den første av Schneiders koraler (gjengitt her side 57). Han betrakter dem som en indikasjon på at man i dette tidsrom ikke var spesielt nøyaktige ("penibel") ved legatospill, og at en legatobevissthet ("Legato-Bewusstsein") ikke var sterkt utviklet (Laukvik 2000:61).

Det er tydelig at Laukvik betrakter applikaturet fra denne perioden kun som et ledd i en evolusjon frem mot et fullkomment legatoplikatur. Han inntar derved det jeg vil kalle en "darwinistisk" posisjon til problemet.

Ewald Kooiman kommenterer Rinck, Werner og Schneiders fingersetninger i en artikkel om Mendelssohns orgelspill. Så vidt jeg kan bedømme betrakter Kooiman applikatur han finner i disse orgelskolene som et indisium på en type "strukturert non-legato" ("een soort gestructureerd non-legato") (Kooiman 1997:10). Han går ut fra at Mendelssohn etter all sannsynlighet har spilt på den måte vi blir kjent med gjennom Rinck, Werner og Schneiders skoler, og konkluderer med at Mendelssohns spill derfor var tydelig artikulert ("dat zijn orgelspel duidelijk gearticuleerd was") (Kooiman 1997:11).

Det er tydelig at en polyfon fingersetning uten bruk av fingersubstitusjon tilkjennevir *non legato* artikulasjon både for Laukvik og Kooiman.

Dersom vi overhodet skal være i stand til å løse problemet med *legato artikulasjon* og manglende bruk av *fingersubstitusjon* i polyfont spill, er det av avgjørende betydning at vi forsøker å nærme oss en forståelse av hvordan begrepet *legato* ble forstått og benyttet i denne perioden.

I artikkelen *Articulation* i *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835-1838, band I side 292, finner vi følgende beskrivelse av *Legato*:

[daß die Töne] so gebunden als möglich [vorgetragen werden sollen, als wenn sie] in einander fließend gleichsam, und kein Zwischeraum der Zeit zwischen Ihnen wahrgenommen wird ... Steht Legato über ganzen Tonstücken ohne besondere Tempobezeichnung, so kann allerdings wohl die Bewegung keine sehr schnelle seyn (Heuser 2004:74).

I sitatet går det frem at det er en forbindelse mellom *legato* og *langsom bevegelse*. Går vi tilbake til sitatet gjengitt i innledningen til kapittelet *Artikulasjon* (se side 84), ser vi at også Christian Heinrich Rinck forbinder legato med langsom bevegelse. I tillegg knytter Rinck legato og langsom bevegelse til musikkstykker i bunden stil.

I sammenheng med bruken av *Fortrücken*, som jeg kommenterer en rekke ganger i kapittlet *Interpretatoriske konsekvenser* (side 103), nevner jeg at det er mulig å skape et tilfredsstillende legato med denne teknikken så lenge utøveren har kontroll over toneslutten eller løslatelsen av tasten (se bl.a. side 107). En slik kontroll er bare mulig å utøve innenfor relativt langsom bevegelse. Dette er noe Harald Vogel også kommer inn på, riktignok i sammenheng med ”gammel fingersetning” og barokkens *ordentliche Forthgehen*, men hans observasjon er etter min mening også relevant for fingersetningen i første halvdel av det 19. årh. og legato artikulasjon:

Das Verhältnis von Applikatur und Artikulation wird folglich von vielen Komponenten bestimmt. Bei der Orgel spielt die Differenzierung der Tastenaufwärtsbewegung beim Loslassen eine große Rolle, da eine Hervorhebung der betonten Noten mit dem Anschlag nicht möglich ist. Die Betonung einer Note kann bei der Orgel nur durch einen Impuls am Ende der vorigen Note erreicht werden. Die differenzierung der Absprache geschieht durch die Kontrolle der Tastengeschwindigkeit beim Loslassen, die sich auf die Ventilbewegung überträgt. Bei langsamen Notenwerten kann dies am Ende jeder Note bewußt erreicht werden. Bei schnellen Notenwerten ist die Kontrolle durch die Applikatur zu realisieren (Vogel 1998:162).

Jeg tror vi her nærmer oss hemmeligheten mellom legato på den ene side og den polyfone fingersetningen vi finner i første halvdel av det 19. årh.: *Legato* var, som vi har sett, en artikulasjon for langsom bevegelse. (Normal artikulasjon for hurtig bevegelse var fortsatt barokkens non legato (se side 90)). I relativt langsom bevegelse er det mulig å kontrollere hastigheten på løslatelsen av tasten. Gjennom en slik kontroll, der man går langsomt ut av tasten og således får en langsom lukking av ventilen, er det mulig å redusere artikulasjonspausen mellom to toner til et minimum, og derved skape en tett artikulasjon som oppfattes som *legato*.

Denne spillemåten, med benyttelse av teknikken *Fortrücken* i stedet for *fingersubstitusjon*, er en krevende spillemåte som setter store krav til tonegestaltningen, dersom man skal oppnå et musikalsk høyverdig uttrykk. Men ved at man unngår fingersubstitusjon, er det mulig å

oppretholde en naturlig og rolig håndstilling, noe som i seg selv danner et godt utgangspunkt for kontroll av så vel tasteanslag som –løslatelse. Dette viktige punktet blir også kommentert av Jacques van Oortmerssen:

Dupré developed a system of fingering which, for the first time in history, came into conflict with the basic principle of a natural hand position. Dupré's pathological finger substitutions deformed the hand, and made the attack and release of a key more uncontrollable. (Oortmerssen 2002:20)

En annen positiv effekt, er at *fortrücken* kan være med å forlene den musikalske gestaltningen subtile nyanser som ville være umulig innenfor en tradisjonell legato artikulasjon. Jeg vil derfor hevde at i sammenheng med interpretasjon av repertoaret fra dette tidsrommet, innebærer benyttelsen av denne tidsmessig stilriktige teknikken muligheten til å gi vår fremførelsespraksis nye og viktige impulser.

Jeg har allerede antydnet at det blant representantene for det jeg innledningsvis definerte som "Bachtradisjonen", kan ha vært tradisjon for bruk av såkalt vektteknikk (se side 25 ff). Men hvor vidt benyttelsen av et konservativt *applikatur*, med klar affinitet til praksis i det 18. årh., også var en del av denne tradisjonen, og hvor vidt denne praksis var med å trekke klare grenser mellom denne kulturen og for eksempel representantene for Voglerskolen, lar det seg vanskelig si noe eksakt om. Men vi kan heller ikke utelukke at det nettopp er blant organister med tilknytning til Bachtradisjonen vi først og fremst finner en slik relativt konservativ fremgangsmåte. Både Kittel, som direkte elev av Bach og Rinck som indirekte elev, har gjennom sine mange betydningsfulle elever trolig bidratt til en sterk tradisjonsbevissthet, også når det gjaldt praktisk musisering. Å ha studert med en representant for Bachtradisjonen må ha vært et betydelig kvalitetsstempel.

Men Bachtradisjonen ble ikke overlevert bare gjennom en muntlig tradisjon lærer / elev i mellom. Den ble også overlevert gjennom flere skriftlige kilder der Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch* naturligvis må ha inntatt en særstilling. Dette er noe Gripenkerl gir uttrykk for når han i forordet til utgaven med *Chromatische Fantasie und Fuge* (BWV 903) fra 1819 skriver:

Wer sie [*Chromatische Fantasie und Fuge*] mit Fertigkeit und Sauberkeit will spielen lernen, gewöhne sich zu der von C.Ph.E.Bach gelehrten Fingersetzung seines Vaters

Også i forordet til utgaven med Bachs orgelverk på Peters forlag fra 1840 årene, henviser Griepenkerl til Bachs *Versuch* når han tar opp problematikken omkring anslag og fingersetning. Det betyr, at vi ikke kan se bort fra at C. Ph. E. Bachs *Versuch* etter hvert kan ha blitt betraktet som et kompendium som kodifiserte Johann Sebastian Bachs klaver- og orgelteknikk.

Når Christian Heinrich Rinck etter alt å dømme inntar en reservert holdning til teknikken fingersubstitusjon i sammenheng med polyfon fingersetning, gjenspeiler han trolig tradisjonen fra Kittel. Men når denne reserverte holdning også finnes nedfelt i C. Ph. E. Bachs *Versuch*, er det full overensstemmelse mellom *skrift og tradisjon*.

Siden vi i dette tidsrom faktisk kan snakke om både en skriftlig og en muntlig tradisjon, kan vi ikke se bort fra at dette til sammen kan ha bidratt til å konservere utviklingen av orgelspillet. Det er denne konservative tradisjonen innenfor praktisk musisering vi fremfor alt blir kjent med gjennom Christian Heinrich Rincks *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen*.

Litteraturliste

Primære kilder

Bach, Carl Phillip Emanuel (1753) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Berlin. Reprint Bärenreiter Kassel 1994

Buchner, Hans (1551) *Sämtliche Orgelwerke*. Das erbe deutscher Musikk Bd, 54. Frankfurt 1974

Forkel, Johann Nicolaus (1802) *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* Leipzig. Reprint DDR - Berlin 1966

Griepenkerl, Friedrich Konrad (1819) "Einige bemerkungen über den Vortrag der chromatischen Phantasie". I: *Johann Sebastian Bach: Chromatische Phantasie für das Pianoforte*. Leipzig

Griepenkerl, Friedrich Konrad (1844) Forord til *Johann Sebastian Bach kompositionen für die Orgel*, Bd. I, Leipzig

Griepenkerl, Friedrich Konrad (1845) Forord til *Johann Sebastian Bach kompositionen für die Orgel*, Bd. IV, Leipzig

Guthmann, Friedrich (1805) Einige Worte über die Applikatur beym Choralspiel auf der Orgel und auf dem Pianoforte. *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, 1805, 43, s. 693 - 695

Kegel, Carl Christian (1830) *Orgelschule*. Leipzig

Kittel, Johann Christian Leberecht (1801) *Der angehende praktische Organist Erführt* . Reprint Buren 1981

Kittel, Johann Christian (1803) *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Vorbericht*. Altona.

Knecht, Justin Heinrich (1795) *Orgelschule für Anfänger und Geübtere*. Leipzig

Marpurg; Friedrich Wilhelm(1765) *Anleitung zum Clavierspielen* Berlin. Reprint Hildesheim 1970

Petri, Johann Samuel (1782) *Anleitung zur praktischen Musikk* Leipzig. Reprint München 1999

Praetorius, Michael (1619) *Syntagma Musicum*, Bd. II, Wolfenbüttel. Reprint Kassel 1929

Quantz, Johann Joachim (1752) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin. Reprint München 1992

Rinck, Christian Heinrich (1819) *Pracktische Orgelschule* Op. 55, Bd. 1 Bonn /Köln

Rinck, Christian Heinrich (1827) *Vorschule* Op. 82 Bonn

Rinck, Christian Heinrich (1833) *Selbstbiographie I: Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift*. Bd. 8. Breslau

Rinck, Christian Heinrich (1839) *Theoretisch-Practische Anleitung zum Orgelspielen. Op.124* I – III. Darmstadt

Schneider, Johann Christian Friedrich (1830) *Orgelschule*, Halberstadt

Türk, Daniel Gottlob (1789) *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* Leipzig und Halle Reprint Bärenreiter Kassel 1997

Türk, Daniel Gottlob (1787) *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* Halle. Reprint Hilversum 1966.

Werner, Johann Gottlob (1807) *Orgelschule oderAnleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniß und Behandlung des Orgelwerks*. Utgave Mainz 1824

Sekundær litteratur

Bicknell, Stephen (2005) *Complete originality. I: Choir & Organ*, 2005, 13.2, s. 51

Dohr, Christoph (2003) *Johann Christian Heinrich Rinck, Dokumente zu Leben und Werk*. Köln

Donat, Friedrich Wilhelm (1933) *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*. Bad Oehnhäusern

Faulkner, Quentin (1988) Griepenkerl on J.S.Bachs Keyboard Technique I: *The American Organist*, 1988 22.1. s. 63 - 65

Heyde, Herbert (1986) *Musikinstrumentenbau, 15. – 19. Jahrhundert. Kunst Handwerk Entwur.* Leipzig

Heuser, Paul (2004) *Das Clavierspiel der Bachzeit. Ein aufführungspraktisches Handbuch nach den Quellen*. Mainz

Kooiman, Ewald (1995) Die Manual- und Pedaltechnik. I: Koimann, Ewald; Weinberger, Gerhard og Busch, Hermann J. *Zur Interpretasjon der Orgelmusik Johann Sebastian Bach* Merseburger

Kooiman, Ewald (1997) Hoe speelde Mendelssohn orgel? I: *Het Orgel*. september 1997 s. 6-12

Laukvik, Jon (1990) *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die „alte Spelweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Stuttgart.

Laukvik, Jon (2000) *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis Teil 2 Romantik*. Stuttgart.

Little, William A. (1990) *Felix Mendelssohn Bartholdy, Complete Organ Works*. Band IV. London.

Lohmann, Ludger (1982) *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. – 18. Jahrhunderts*. Regensburg

Lohmann, Ludger (1984) Artikulation in alter Orgelmusikk – spieltechnische Voraussetzungen und Konsequenzen I: *Acta Organologica* 17, 1984, s. 363-373.

Oortmerssen, Jacques van (2002) *Organ technique*. GoArt Gøteborg

Schneider, Michael (1941) *Die Orgelspieltechnik des Frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit*. Regensburg.

Schulze, Hans-Joachim (red.) (1972) *Bach-Dokumente Band III*. Bärenreiter Kassel

Speerstra, Joel (2004) *Bach and the Pedal Clavichord. An Organists Guide*. Rochester, NY

Thies, Jens-Michael (1996) *Christian Heirich Rinck Lebensbilder*. Darmstadt,

Vogel, Harald (1998) Zur Spielweise der Musikk für Tasteninstrumente um 1600 I: *Samuel Scheidt Tabulatura Nova Teil II*. Harald Vogel (red.) Breitkopf Wiesbaden

Zehnder, Jean-Claude (1977) Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts. *Musikk und Gottesdienst*, Band, 31, s. 31-42 og 85-96

Vikøren, Vidar (1998) *Johann Sebastian Bach og det 18. årh.s orgelteknikk*. Uppsats ved MMV Musikkhøgskolen ved Gøteborgs universitet

www-kilder

Alte Längenmaße und ihre Bedeutung <http://www.lis.bremen.de/wis/fup/faecher/GeschBisMa/mittelalter/Laengenmasse.html>. (13.04.2004)