

# **DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XVII**

## **1986**

Under redaktion af  
Bo Marschner  
og  
Finn Egeland Hansen

Udgivet af  
Dansk Selskab for Musikforskning

**København 1989**

**Dansk Årbog for Musikforskning**  
Dänisches Jahrbuch für Musikforschung  
Danish Yearbook of Musicology

**Redaktion:**

Bo Marschner, Svejstrupvej 31, 8660 Skanderborg  
Finn Egeland Hansen, Horstvedvej 15, 8560 Kolind

**Ekspedition:**

Musikhistorisk Museum, Åbenrå 30, DK-1124 København K.

Dansk Årbog for Musikforskning udkommer normalt en gang om året. Medlemmer af Dansk Selskab for Musikforskning modtager årbogen for medlemskontingentet, der for tiden er 100 kr. for enkeltmedlemmer, 130 kr. for ægtepar og 50 kr. for studerende. Løssalgsprisen samt oplysninger om køb af ældre årgange fås ved henvendelse til bogens ekspedition.

Manuskripter, korrespondance og anmeldereksemplarer til årbogen bedes sendt til redaktørens adresse.

*Danish Yearbook of Musicology appears once a year. Members of the Danish Musicological Society receive the yearbook as part of their subscription which at the moment is Dkr. 100,- for individual members, Dkr. 130,- for married couples, and Dkr. 50,- for students. Seperate copies and information concerning the purchase of back issues can be had from the office (see above).*

*Manuscripts, correspondance and publications for review should be sent to the editor.*

DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING  
XVII

Dansk Årbog for Musikforskning  
© 1989 forfatterne

Tryk: Narayana Press  
ISBN: 87 88328 06 6

Udgivet med støtte af Statens humanistiske Forskningsråd

# **DANSK ÅRBOG FOR MUSIKFORSKNING XVII**

**1986**

Under redaktion af  
Bo Marschner  
og  
Finn Egeland Hansen

Udgivet af  
Dansk Selskab for Musikforskning

**København 1989**



## INDHOLD

### Artikler

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Poul Eller</i> : Compenius-orgelets historie .....                                                                                | 7   |
| <i>Rudolf Flotzinger</i> : Alessandro Orologio und seine Intradan (1597) ...                                                         | 53  |
| <i>Henrik Glahn</i> : "Musik fra Christian III's tid" – nogle supplerende<br>oplysninger til udgivelsen i Dania Sonans IV og V ..... | 65  |
| <i>Lars Bisgaard</i> : Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag.<br>– Bidrag til en musikalsk fænomenologi. 2. del .....         | 69  |
| <b>Anmeldelser</b> .....                                                                                                             | 93  |
| <i>Alexander Pilipczuk</i> : Elfenbeinhörner im sakralen Königtum<br>Schwarzafrikas. (Mette Müller) .....                            | 93  |
| <i>Dan Fog</i> : Musikhandel og notetryk i Danmark efter 1750. I–II<br>(Erik Dal) .....                                              | 94  |
| <i>Dan Fog</i> : Notendruck und Musikhandel in Dänemark. (Erik Dal) ....                                                             | 100 |
| <i>Poul-Gerhard Andersen</i> : Orgelbogen 2.udg. (Knud-Erik Kengen) .....                                                            | 101 |
| <i>Information samt foredragsoversigt</i> .....                                                                                      | 107 |
| <i>Bidragydere til denne årgang</i> .....                                                                                            | 109 |



## Compenius-orgelets historie

*Poul Eller †*

Compenius-orgelet i Frederiksborg slotskirke bliver for tiden restaureret, både orgelskab og orgelværk, værket ved orgelbygger Mads Kjersgaard, Uppsala<sup>1</sup>, huset ved Frederiksborgmuseets møbelkonservering (Peder Moos, Tom Feilberg, Teis Abrahamsen). I den anledning ønskede man at få den historiske side af spørgsmålet belyst. Det er lykkedes at finde nogle sager om ældre restaureringer, som ikke tidligere har været fremdraget, og det var især det, det drejede sig om. Men der er også dukket andre ting op, som skønnes at have interesse. Ganske vist skrev kulturhistorikeren Jan Steenberg i 1950, at orgelets historie var fortalt så tit, at han ikke ville gentage den. Men sådan er det efter en gennemgang af kildematerialet ikke muligt at se på det. Derfor er det følgende vel blot en kommentar til kilderne, men dog udformet som en gennemgang af orgelets ældre historie. Dertil må bemærkes, at forf. er ukyndig på det musikalske og orgeltekniske område, det sætter sig selvfølgelig spør, men når det er sagt, står denne årbogs læsere des friere. Slotsorganist Per Kynne Frandsen og Mads Kjersgaard har begge gennemlæst manuskriptet og ydet værdifuld hjælp. Mads Kjersgaard har forfattet noterne til de tre bilag om restaureringen i 1895. For denne og anden bistand, som er modtaget fra flere sider, vil jeg gerne udtrykke min varmeste taknemmelighed.

### 1. Orgelets tilblivelse

Christian IV havde en svoger hertug Henrik Julius af Brunsvig-Wolfenbüttel, 1564–1613, som var berømt i hele Tyskland for sin juridiske lærdom og vandt endnu større ry som dramatisk digter; i den egenskab er han kendt den dag i dag. Man har kaldt ham grundlæggeren af det tyske teater, fordi han var den første, som opretholdt et fast ansat, professionelt skuespillerkorps. En væsentlig, måske afgørende tilskyndelse fik han i Danmark, som han besøgte 1590. Her traf han en engelsk skuespillertrup. Det fik ham til i 1592 selv at indkalde engelske skuepillere til Wolfenbüttel. Han interesserede sig for musik i så høj grad, at han sikrede sig Nordtysklands største komponist Michael Prætorius, 1571–1621, som hofkapelmester. Han var meget rig og formåede derfor at udfolde en storartet militær, civil og kirkelig byggevirkomhed. Om foregangsånden i hans residensstad Heinrichstadt, senere kaldet Wolfenbüttel, vidner, at her blev fra 1606 Tysklands første

1. Bælgeværket blev 1981/82 restaureret af Th. Forbenius & Sønner. En af vindladerne blev i 1985 restaureret af orgelbygger Jürgen Ahrend sammen med Mads Kjersgaard.

regelmæssigt udkommende nyhedsblad udgivet. Det hed "Avisa". Han var 12 år ældre end Christian IV og var en mand efter Christian IVs hovede. De lærte hinanden at kende ved nævnte besøg i 1590, da Henrik Julius på Kronborg blev gift med Elisabeth, 1573–1626, Christian IVs søster. Det fortælles i ramme alvor, at da han drog ud for at bejle til sin tilkommende brud, rejste han i forvejen forklædt som handelsmand. Stedet for hoffet forlangte han som betaling for en pragtfuld juvel et kys af prinsessen. Den slags bliver man kastet i fængsel for, og herfra måtte følget, der ankom kort efter, redde ham ud. I sine sidste år udrettede han noget helt utroligt. Denne protestantiske hertug drog til Prag og opnåede, hvad få gjorde, at komme til at stå Tysklands katolske kejser, den sære Rudolph II, nær og få stor politisk indflydelse. Men det kostede ham alle pengene. Da han døde i Prag 1613, var hans land ruineret<sup>2</sup>.

Det var denne mand, som lod Compenius-orgelet bygge. Den udførlige præsentation af ham er nødvendig, fordi han spillede en rolle i sagen. Orgelet er jo ikke blot bygget på hans bekostning, men ifølge en såre vigtig kilde, fremdraget 1692, var det hans "inventio" på latin eller "Erfindung" på tysk<sup>3</sup>. Det skrev Michael Prætorius og Esajas Compenius i 1610 inde i orgelet, altså næsten i hemmelighed, så det kan ikke affærdiges som tom smiger. Det har man da heller ikke gjort. Tværtimod fremhæves det på autoritativt sted, at orgelet blev bygget efter hertugens "ideer"<sup>4</sup>. Det er et vagt udtryk og især, når hertugens tanker skal vejes op mod sådanne folks som Prætorius og Compenius. Kilden synes da også snarere at tale om *en ide*. Det er klart, at svaret på kildens spørgsmål ikke kan gives her. Men ud af det foreliggende melder der sig umiddelbart et forslag til, i hvilken retning svaret måske skal søges.

Det er påfaldende, at Compenius-orgelet i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nævnes som det første eksempel på et verdsligt orgel ved et fyrstehof. Baggrunden er, at ordet orgel siden 16. årh. var blevet synonymt med

2. Neue Deutsche Biographie VIII, 1969, s. 352–4. Friedrich Thöne: Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz, 1963, 55–78. Om hans særlige interesse for orgelspil og orgeler se Arnfried Edler: Der nordelbische Organist, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft bd. XXIII, 1982, s. 35 og s. 159.
3. En seddel med en dansk, tysk og latinsk tekst undertegnet af Michael Prætorius og Esajas Compenius 1610 blev fundet 1692 og en afskrift af den ligger i RA. Rentekammeret. 2214.58 Breve, dokumenter og akter vedk. partikulære personer. Botzen 17.8.1707. Afskriften afbildes herved. Sagen er fremdraget af Louis Bobé: Det historiske orgel paa Frederiksborg Slot, Fra Arkiv og Museum 2, 1903–05, s. 383 f. Se stykke 3 med de tilhørende noter. At der er en dansk version, kan undre. Det er vel en reverens over for hertuginde Elisabeth. Hendes breve til broderen Christian IV er dog på tysk. At den danske version er oprindelig (der foreligger jo kun en afskrift), udledes af, at også det har et kronogram.
4. Musik in Geschichte und Gegenwart bd. II, 1952, sp. 1591: nach den Ideen des Herzogs. The New Grove Dictionary of Music and Musicians bd. IV, 1980, s. 594: based on the ideas of the duke.

kirkeorgel<sup>5</sup>. Selvom det i virkeligheden kan have haft en del forgængere, er der måske alene her noget af en ide.

Det er tydeligt, at der var en ide i at lave orgelet "af bar træ", som Prætorius og Compenius udtrykkeligt skriver. Fra den første gang, orgelet nævnes, i hertugens regnskab, kaldes det "træorgelet"<sup>6</sup>. Sådan bliver det omtalt i alle de ældste kilder. Orgelstemmer af træ var velkendte, men fandt ikke nogen stor anvendelse<sup>7</sup>.

Arkitekten Laurids de Thurah, som i det spørgsmål må være en særdeles kyndig iagttager, fremhæver, at orgelet er bygget til at skille ad, så det er nogenlunde let at flytte, og at pladsen i orgelet er minutiøst udnyttet<sup>8</sup>. De to ting hænger vel sammen og med brugen af træ. Træpiber er langt mere robuste end metalpiber og tåler langt bedre at håndteres.

Endelig kan man nævne, at man dog havde en tradition for verdslige husorgeler<sup>9</sup>. De omtales mest som mindre instrumenter, som man stillede op på et bord, positiver, de mindste hed ligefrem portativer, de kunne bæres. Og nu er det virkelig sådan, at orgelet har håndtag, to solide jernhåndtag på foden, lige over gulvet. De ser ikke ud til at kunne bruges til noget, så let er det heller ikke at bære rundt med det. Det er ganske ejendommeligt. Er de ikke symbolske? Er orgelet ikke et positiv i overstørrelse?

Hvis man kan sige noget i retning af, at hertugens nye ide var at få bygget et virkeligt orgel i meget kompakt form og, i det mindste principielt, til at flytte, så det var et slags husorgel i modsætning til de store faste kirkeorgeler<sup>10</sup>, bør han huskes for den. For den er vel grunden til, at det eksisterer endnu som en helhed. Her kunne ikke bygges noget på og ændringer er næsten umulige at foretage.

Den samme kilde, Prætorius' og Compenius' tekst, giver Prætorius en afgørende andel i orgelets indretning. Der står, at det blev udført under hans

5. Bd. X, sp. 307–08, hvor det anføres, at i 16. og 17. årh. blev husorgeler mere udviklede end blotte positiver. (Orgelet nævnes igen sp. 311.)

6. Se note 18, overskriften: das holzern Orgelwergh.

7. Thekla Schneider kalder træstemmer "eine Seltenheit", Die Orgelbauerfamilie Compenius, Archiv für Musikforschung 2. årg., 1937, genoptrykt med engelsk oversættelse i International Society of Organbuilders ISO Information s. 45 (nr. 14 april 1976 s. 3–18, nr. 16 marts 1977 s. 19–34, nr. 18 september 1978 s. 35–50). Schneider lægger som naturligt er vægten på, at orgelet på grund af materialet fik en klang, som ikke kan sammenlignes med andre orgeler.

8. Den Danske Vitruvius II, 1749, s. 37: det med Bekvemmelighed kand skilles fra hinanden og flyttes og føres hvorhen man vil og er det forunderligt, saa mange Indretninger i saa maadeligt et Rum... saaledes har kundet anbringes, at alting i den største Fuldkommenhed er til Brug.

9. Se note 5.

10. The New Grove, se note 4, bd. 13, s. 733 sætter portativ og positiv i modsætning til larger fixed organs. S. 743 om datidens orgeler som en slags levende organismer, som man byggede til på. Compenius-orgelet fremhæves som det eneste, der er bevaret i sin oprindelige skikkelse. Det kaldes et "chamber organ" (et ord, som først kendes efter 1700, bd. 4, s. 119). Også i musikalsk henseende er orgelet et "positiv i overstørrelse", Per Kynne Frandsen: Compeniusorgelet i Frederiksborg Slotskirke, CHMbladet nr. 2 november 1985, s. 16.

“directio”, på tysk “Anleitung”<sup>11</sup>, altså efter hans ledelse eller retningslinier. Prætorius omtaler orgelet i sin bog *Syntagma musicum*, 1619, uden at nævne noget om sin egen rolle. Ad denne vej kommer man ikke længere. Men det forekommer at være et vigtigt punkt, som ikke har været videre berørt.

Endelig siger teksten, at orgelet er bygget af Compenius, ved hans “ingenio et manu”, “Kunst und Arbeit”, “Hoved og Hjerne, Haand og Arbeide” ifølge den latinske, tyske og danske version. Hele papiret var underskrevet af M. Prætorius og E. C[ompenius] den 7. november 1610, man føler det som en signatur af selve orgelet. Et kronogram under teksten angiver, at orgelet blev bygget MDCVIII, 1609<sup>12</sup>.

Henrik Julius havde i 1603 tilkaldt den fremragende orgelbygger til reparation af et orgel i Gröningen<sup>13</sup> og 1605 givet ham titel af brunsvigsk fyrstelig orgel- og instrumentmager<sup>14</sup>. Samme år synes Compenius at være flyttet til Wolfenbüttel<sup>15</sup>. Man siger derfor almindeligvis, at han begyndte at bygge orgelet i 1605. Det er muligt. Mere sikkert er det, at han hentyder til det i et brev fra 1608 eller 1609 med en vending om, at han var optaget af et “wunderlichen zum Kunstlichen Inuention und fürstlichen arbeit”<sup>16</sup>.

Fra Wolfenbüttels kammerregnskaber kan fremdrages to udbetalinger til ham. Den ene, fra 1607, gælder et beløb, som kaldes et afdrag på en fordring. Den viser altså blot, at Compenius var i arbejde for hertugen<sup>17</sup>. Det andet kildested har derimod i al sin kortfattedhed omfattende betydning for sagen her. Det drejer sig om tre små sammenhængende udgiftsposter i 1610/11, alle tre til “træorgelet”<sup>18</sup>. Den første er en sidste udbetaling til Compenius for ugelønninger til hans folk. Den anden er en udbetaling til en kleinsmed Jür-

11. Niels Friis: Orgelbygger-Notater om Compeniusorgelet. *Organist-Bladet* januar 1964, s. 5, hvor det fejlagtigt hævdes, at Anleitung er en reduktion af directio, og spørgsmålet derfor med urette bagatelliseres.

12. Holger Hansen i *Fra Arkiv og Museum* 2, 1903-05, s. 513.

13. Wilhelm Strube: Die Orgel der Schlosskapelle zu Wolfenbüttel erbaut von Esaias Compenius, *Die Grüenthal Waage* V, 2, 1966, s. 61 citerer et brev fra byrådet i Croppenstedt i 1603, som forudsætter, at Compenius er blevet kaldet til hertugen.

14. Thekla Schneider anf. arb. s. 21.

15. Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 34 N Fb. 1 XXI Nr. 1, Musterrolle aller Einwohner und Bürger der Heinrichstadt 1605. Midt i listen er senere indføjet med blyant: Esaias Compenig Orgelmacher.

16. Thekla Schneider, anf. arb. s. 23 og 36, desværre ikke helt ens de to steder.

17. Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann. 76 c A Nr. 37, Wolfenbüttelsche Kammerrechnung 1606/07, Anno 1607, 48: Dem Orgelbauer Esaiæ Compenio vermügte. Quitants nach Zeiten von Trinitatis 1606 bis Trinitatis 1607 in Abekartung seiner forderung weg verfertigte Arbeit bezahlt alss 377 F 10 g 3 s.

18. Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann. 76 c A Nr. 41, Wolfenbüttelsche Kammerrechnung 1610/11, p. 213: Ausgabe auf das Holzern Orgelwergh No: 1 Dem Orgelbauer Esaiæ Compenio zu gantzlicher Bezalunge seiner Gesellen Wochenlohn erlegt 18 talr 6 g thun 32 F 14 g. Item Jürgen Leipholtz Kleinschmidt zu Hessen vor etzliche zum holtzern Orgelwerck verfertigte arbeit entrichtet 69 F 13 s [tilsammen:] 102 Gilden 7 Mg [Mariengroschen] 6 s. No: 2 Harman van de Velde Bilthawer Im vollig Zalung für etzliche an dieser Orgell gefertigte Arbeit 8 1/2 t [hvilket udgør] 15 Gilden 6 Mg, Summa 117 Gilden 13 Mg 6 s.

gen Leipholtz i Hessen, som havde udført arbejde til orgelet. Den tredje er et lille beløb til billedhuggeren Herman van de Velde til "fuldstændig betaling", altså vel også et restbeløb. Disse tre poster kræver hver sin kommentar.

Først om den sidste post, Herman van de Velde. Han var en af de mere betydende håndværkere, som arbejdede for hertugen, måske som en slags entreprenør, for han leverede både stenhuggeri som forsiringer til sandstensgavle og træskæreri; i de tilfældige notitser, som er fremdraget, nævnes 12 elefanter, et rådyrhovede, et træsværd, en Aktæon på en slæde. Han kaldes skiftevis billedhugger og billedskærer. Efter navnet at dømme må han stamme fra Nederlandene. Han stod i hertugens tjeneste fra 1592 til sin død. Den indtraf ikke længe efter den her omtalte levering, idet hans enke giftede sig igen 3.5.1612. Hele situationen giver grund til at antage, at han har leveret vigtige dele af udsmykningen, f.eks. det figurlige arbejde, der vil ligge orgelbyggeren fjernest; eller han har leveret hele orgelhuset. De senere restauringer viser, at det ligger lige for at skelne mellem hus og orgel. Regningen tildeler ham en vis selvstændighed. Han holdes for sig, mens smeden parallelliseres med Compenius' folk. Den lokale forskning i Wolfenbüttel beklager, at der ikke er bevaret arbejder, som kan tilskrives ham, så bevarelsen af Compenius-orgelet har også på den måde betydning.<sup>19</sup>

Orgelskabet er et prægtigt renæssancemøbel og som sådan bør det engang beskrives. Her blot et par bemærkninger for at få taget hul på spørgsmålene. Arkitekt Meldahl, der var en mand, der vidste, hvad han sagde, erklærede straks ved første blik i 1863, at orgelet er "i den saakaldte Chr. IV Stil".<sup>20</sup> Han vidste godt, at det kom fra Tyskland. Skabet er karakteristisk ved at være udsmykket på flere forskellige måder. Det første indtryk dannes af de overordentlig fint skårne ornament, masker, vaser m.m. Uden på det er

19. Thöne, *anf. arb.* s. 241. Thöne var ikke klar over, at det orgel på slottet Hessen, han nævner, er bevaret på Frederiksborg. Thekla Schneider, *anf. arb.* s. 49, mener, at en nevø af Compenius, Johann Hecklauer, har udført en del af skabets udsmykning. Han var orgelbygger, og Niels Friis afviser det, Danmarks Kirker II, Frederiksborg Amt 3. bd., Frederiksborg Slotskirke, 1970, s. 1920, note nr. 114 (også som særtryk Frederiksborg Slotskirke, 1973, med samme paginering. Stykket om orgelet er skrevet af Niels Friis). Johan Hecklauer kom i 1610 som fjortenårig i lære hos sin morbror Esaias Compenius og kan således ikke have udført arbejde af betydning på orgelet. Han udførte 1619–21 et klokkespil til Frederiksborg slots kirketårn, Francis Beckett: Frederiksborg II. Slottets Historie, 1914, s. 163, 266. Det er formentlig denne kendsgerning, som ligger bag de forskellige udtalelser om hans tilknytning til Danmark og om, at han skal have udført et ur til Compeniusorgelet, se Otto Schumann: *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800*, 1973, s. 24, 450.

Med hensyn til udsmykningen skal et særligt punkt nævnes. Kuplen slutter foroven med et sokkellignende topstykke, som har en aflang fordybning i oversiden. Man taler om, at her muligvis har siddet en topfigur, som nu er forsvundet. Slotsforvalter Hammelev mente i sin ungdom at have set den deroppe. Men i Thuraus Den Danske Vitruvius II, 1749, er orgelet afbildet som nu uden topfigur. Det er nok mest sandsynligt, at der aldrig har været nogen.

20. RA. Indenrigsministeriet. Offentlige arbejder. Bygnings- og havesager BDJ 1863 fol. 173 nr. 19.

der på hjørnerne sat to meget store kvindelige hermer, som bærer de to våbner, robuste og heraldisk stive figurer i en anden stemning. Den facade, der viser sig, når skabet åbnes, er voldsomt forskelligt fra det ydre. Rigt forgyldte ornamenter, store forgyldte baggrundsflader for stærkt bemalede figurer, putti og engle omkring elfenbenspiberne. Forneden indrammes denne facade af smalle intarsiafelter, indlagt træarbejde, hvoraf navnlig det store forneden er såre elegant og diskret. En række af stil-kontraster, synes man. Meldahl havde ret, når han hævdede, at det var på Frederiksborg, det havde kunsthistorisk værd.<sup>21</sup> Her står stolestaderne i kirken med italieniserende intarsiapaneler, som overraskende krones af nordiske udskårne og bemalede figurer.<sup>22</sup> Udenpå kirkevinduet sidder et groft sort jerngitter med forgyldte ornamenter. Slottet består af traditionelle huse med moderne pragtportaler i sandsten, som med en vis hensynsløshed er sat uden på. Det er altså Chr. IV stil.

Blandt figurerne på den forgyldte facade er der to, der synes at kalde på en fortolkning. Det er en mandsfigur med Merkurhat, som blæser på et horn (Emilius Bangert: Krumhorn; instrumentet er let svunget. Snarere er det en zink (cornet)). Den anden er en nøgen kvinde med et barn. Således hos Angul Hammerich, mens C.-M. Philbert skriver: en gammel mand bøjer sig frem over hende; ham følger Emilius Bangert og Jens Laumann og skriver det samme. Danmarks Kirker har måske følt sig i vanskeligheder; værket undlader at nævne den lille figur bag kvinden.<sup>23</sup> Men det er et barn. Det er uforståeligt, hvordan man har kunne indføre denne gamle mand.

Manden med Merkurhatten må dog vel være Merkur. Han var i 16.-17. årh. symbol på lærdom og den ved klogskab overbevisende veltalenhed. Han afbildes imidlertid ofte spillende på fløjte. Ved sit indsmigrende spil dyssede han Argus i søvn, så han svigtede sin vagt. Merkur opfandt luten og spillede på lyre. Han spiller op til kærlighed, står der under et emblem.<sup>24</sup> Af emblembøgerne ser det ud til, at hvis man ville nævne en gud for musikken, måtte det nærmest blive Merkur.

En nøgen kvinde med et barn bringer tanken hen på Venus og Amor; men den bue og pil, som kunne identificere parret, ses ikke. Der er dog svært at forbinde et par som dette med andet end kærlighed. En kvinde med et

21. Samme sted 1866 fol. 436 nr. 26, 30.7.1866.

22. Mette Bligaard i Intarsia, udstillingskatalog Frederiksborg 1987, s. 12.

23. Angul Hammerich: Et historisk Orgel paa Frederiksborg Slot. Genoptryk fra Tidsskrift for Kunstindustri 1897, 1981, s. 9. C.-M. Philbert: Le vieil orgue du château de Frederiksborg en Dannemark, Le Monde Musical 3. årg. nr. 57, 15.9.1891 s. 3 (se også nr. 58, 30.9.1891, s. 4 f og nr. 59, 15.10.1891, s. 9-12), på dansk i S. Levysohn: Et gammelt Orgel paa Frederiksborg, Museum 1891 II, s. 366. Emilius Bangert: Compenius-orgelet på Frederiksborg Slot, Medlemsblad for dansk Organist- og Kantorsamfund af 1905, 4. årg. dec. 1938, nr. 6A, s. 76. Jens Laumann: Compeniusorgelet i Frederiksborg Slotskirke, 1955, s. 26. Danmarks Kirker II, Frederiksborg Amt 3. bd., 1970, s. 1854.

24. Arthur Henkel og Albrecht Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, 1967, sp. 1774. Merkur omhandles sp. 1768-76.

par eller flere børn er det almindeligste udtryk for både moderkærlighed og Guds kærlighed.

De to figurer er fremhævet ved at sidde under forgyldte baldakiner. Over baldakinerne hænger vindrueklaser. Det kan ikke være et tilfældigt ornament. Vinstokken, vinranken, vindruerne er ofte brugt, men i de mest forskellige betydnings. Mon ikke man kan sige, at vinen er et medium for samværet.<sup>25</sup>

Hvordan det end skal forstås, en betydning for orgelet må disse figurer have.

Så meget om den første regnskabspost, Herman van de Velde.

Dernæst den anden, udbetalingen til kleinsmeden i Hessen. Her i Wolfenbüttels kammerregnskaber er det klart, at det drejer sig om den lille Wolfenbüttelske by Hessen 25 km sydøst for Heinrichstadt (byen Wolfenbüttel). Når smeden i Hessen blev brugt, kan det betyde, at orgelet, da det var færdigt, blev stillet op på det slot, som lå der. Eller at orgelet er bygget her; det indeholder et overordentlig stort og usædvanligt smedearbejde, især i registerværket, som denne smed kan have udført i Hessen. I et gang på gang citeret sted skriver Prætorius i sin bog *Syntagma musicum* 1619, at orgelet havde stået i Hessen på slottet.<sup>26</sup> Det ser nu selvfølgelig ud, men er først blevet erkendt med det største besvær i Tyskland i 1937<sup>27</sup> og i Danmark 1949. Ordet Hessen er både i Tyskland og Danmark blevet opfattet som landet, landgrevsområdet Hessen(-Kassel). De, der skrev om orgelet, har åbenbart ikke kendt det lille slots eksistens. Traditionen er så gammel og har været så udbredt og sejlivet, at der må gøres rede for den her.

I 1692 fremdrog man foruden den allerede nævnte indskrift af Prætorius og Compenius fra 1610<sup>28</sup> endnu en seddel, som bl.a. oplyste, at orgelet i 1616 var skænket til Christian IV af hr. landgreven af Hessen.<sup>29</sup> Seddelen, som i 1692 formentlig har haft en vis alder, er åbenbart skrevet her i landet

25. Samme sted sp. 1774 om Merkur og hans forbindelse med Muserne står der: Merkur slutter sig til Bacchus så ofte yndigt vid blander sig med vin og elskelige og lærde ord glæder dine ædle fællers hjerter. Vinranken omhandles sp. 259–270.

26. Michael Prætorius: *Syntagma musicum* II, 1619 (Faksimile-optryk 1958), s. 189: Zu Hessen vffm Schlosse. Das höltzern, Aber doch sehr herrliche Orgelwerck so von M. Esaiä Compenio An. 1612 gemacht. Jetso aber dem König in Dennemarck verehert, vnd Anno 1616 doselbst zu Friedrichsburg in der Kirchen gesetzet worden.

27. Thekla Schneider, anf. arb. s. 36. Hun henviser til Bericht über die Freiburger Orgeltagung 1926 s. 26 og til E.H.Müller: H. Schütz, 1925, s. 18 om eksempler på misforståelsen. Så sent som i 1966 følger Wilhelm Strube sig foranlediget til at gøre opmærksom op, at han har opdaget, at den århundredgamle misforståelse kan opklares ved hjælp af retsakter fra Croppenstedt, anf. arb. s. 61, note 1.

28. Se note 3.

29. Rigsarkivet. Rentekammeret, 2214.58. Breve, dokumenter og akter vedk. partikulære personer, Botzen 17.8.1707. Afskriften af seddelen lyder: Anno 1616 Ist dieser Orgel von Her: Landgraf von Hessen an König Christian dend Vierten verehert worden und in Fridrichsburg Schlots Kirche aufgesetzt von Esaias Compenius orgelmacher; Als das werck fertig wahr, starb selbiger Esaias Compenius zu Friederichsburg und liegt begraben. Se Louis Bobé anf. arb. s. 384.

af en mand, der har hørt, at orgelet kom fra Hessen, og som har mistolket denne oplysning. Den findes herefter i administrationens papirer,<sup>30</sup> hvorfra den kom ud i litteraturen.<sup>31</sup> Den blev suppleret på forskellig måde. Det blev sagt, at orgelet er smykket med det danske og det hessiske våben.<sup>32</sup> Af ukendte grunde rettede man det en tid til det danske og det brandenborgske våben og hævdede, at orgelet var en gave fra Christian IVs svigerfar (som døde 1608!).<sup>33</sup> Disse urimeligheder standsede Angul Hammerich i 1897 ved at få heraldikeren A. Thiset til at bestemme det fremmede våben, som er Brunsvig-Wolfenbüttels. Hammerich nærede den anskuelse, at orgelet måtte være kommet til Danmark fra Wolfenbüttel, men ordet Hessen var en nød, han ikke kunne knække.<sup>34</sup> Så andre, og det ikke de ringeste, Francis Beckett, Otto Andrup, Jan Steenberg, fastholdt endnu et halvt århundrede, at giveren var landgreven af Hessen, for længst konkretiseret til Moritz den lærde, 1572–1627.<sup>35</sup> Først i 1949 opdagede Niels Friis det hidtil ukendte slot og blev klar over, at det hele var en ren misforståelse.<sup>36</sup>

Denne vidtløftige europæiske forvirring sættes i et, man undskylder ordet, tankevækkende relief, når man slår op i Syntagma musicum og læser, blot et andet sted end det, man altid citerer, at Prætorius fortæller, at den salig hertug Henrik Julius lod træorgelet opsætte på sin gemals, dvs. hertuginde Elisabeths, slot Hessen.<sup>37</sup> Det er ikke til at misforstå, hvis blot nogen havde set det.

Til slut den første af de tre regnskabsposter. Den passer fint til det allerede kendte ved at sige, at Compenius i regnskabsåret 1610/11 fik sin afsluttende betaling for orgelet. Det havde da været i arbejde mindst et par, måske flere år.

30. F.eks. hos C.F.Speer 1791, der skriver, at orgelet er bygget i Hessen Cassel, se stykke 4 og note 77.

31. Thurah anf. arb.

32. Samme.

33. A. Petersen: Frederiksborg Slots Inventarium af 1650, Danske Samlinger I, 2, 1866–67, s. 125, noten. Angul Hammerich, anf. arb. s. 6 opregner dem, der følger A. Petersen: F.R.Friis, Trap 2. udg., C.-M. Philbert og S.Levyshon.

34. A. Hammerich, anf. arb. s. 8.

35. Det ligger allerede i Thurachs "den da regerende landgreve". Hammerich, anf. arb. s. 6 nævner, at Hessen-teorien fremføres af Rasbech 1832 og N.L.Høyen 1832. Hertil kommer efter Hammerichs afhandling Francis Beckett: Frederiksborg II, Slottets Historie, 1914, s. 159. Otto Andrup: Katalog over de udstillede Portrætter og Genstande på Frederiksborg, 1943, s. 30. Jan Steenberg: Kildesteder til Frederiksborgs Historie, II, 1946, s. 41. Endog Emilius Bangert, som kender Thekla Schneider, skriver, at orgelet stod på et slot "i Hessen – men uvist hvilket", anf. arb. s. 72.

36. Niels Friis: Orgelbygning i Danmark, 1949, s. 34 samt det tidligere anf. arb. s. 8.

37. S. 138 f: Hölzerne Orgelwerck welches... Herr Heinrich Julius ...Hertzog zu Braunschweig...hochlölicher Gedächtniss S. Fürstl. G.Gemal. vff deroselben Schloss Hessen durch ... Esaias Compenius ...setzen lassen.

## 2. Orgelet i Frederiksborg slotskirke 1617–92

Compenius-orgelet stod altså på slottet Hessen ved Wolfenbüttel, da Henrik Julius døde i 1613 og efterfulgtes af sin søn Frederik Ulrik, 1591–1634. I de følgende år var der en livlig forbindelse mellem Christian IV og Brunsvigerne. I 1615 besøgte Elisabeth sin bror i Danmark, 1615–16 opholdt hendes søn hertug Christian sig i længere tid her i landet og i to måneder, 1.9.–31.10.1615 opholdt Christian IV sig i Wolfenbüttel. Selv om han da var travlt optaget af politisk virksomhed, kan man ikke forestille sig, at han ikke har fået tid og lejlighed til at se og høre træorgelet på Hessen. Musik var som bekendt en af hans store interesser. Prætorius skriver, at orgelet i 1616 blev foræret til Christian IV.<sup>38</sup> Også sedlen, som blev fundet 1692, taler om orgelet som en gave i 1616.<sup>39</sup> Hammerich gør en del ud af at vise, at Christian IVs politiske støtte til Brunsvig er rigelig baggrund for, at hertugerne kunne føle trang til at vise taknemmelighed.<sup>40</sup> Flere har fremholdt, at det ville være en helt naturlig ting, hvis hertuginde Elisabeth havde sendt orgelet som en gave til sin musikglade bror.<sup>41</sup> Det er så meget mere sandsynligt, som slottet Hessen var hendes enkesæde.<sup>42</sup>

Måske er det yderligere nærliggende at nævne, at hertugen var i bundløs gæld til kongen. Det drejede sig om to tønder guld, som Christian IV næppe nogensinde fik tilbage. Man har undret sig over, at kongen skulle have udgift af transporten, hvis der var tale om en gave.

Det sikre er, at orgelet i 1617 blev transporteret til Danmark og at det fra første færd var hensigten at opstille det i Frederiksborg slotskirke. Orgelet blev sendt til Lybeck, hvorfra det blev afskibet til København. Da det var afleveret på Københavns slot, fik skipperen og Compenius rejsen betalt, på to forskellige konti men samme dag, den 3. april 1617.<sup>43</sup> Den 9. april fik Compenius yderligere et beløb og den 10. april gik transporten videre. Dens

38. Se note 26.

39. Se note 29.

40. anf. arb. s. 8.

41. Josef Wörsching: *Die Compenius Orgel auf Frederiksborg*, 1946, s. 6, efter Thekla Schneider.

42. Brev af 3. april 1987 fra Dr. Matthes, Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, som takkes for beredvillig hjælp.

43. RA. Rentemesterregnskab 1616–17. Fol. 371 konto: Orgelle och Simphanymaggere. Fol. 374: Then d 3. aprilis [1617] giffuit Esaias Compenig Orgemaggar paa Regennschaff aff huis pendinge hannum aff Konn: May: vnderdanigst kannd tillkomme for det Orgewerck, hannd for Høgbemelte Konn: May: haffuer indført fraa Thydtzlannd her jnnnd vdi Riigidt, som kommer at stannde vdj Slodzkirkenn paa Frederichsborrig efter hans Contractis formelding. Huilcke forn. pendinge fremdieles med hannum igienn schall bliffue kortid och affregndt 50 Dl. Fol. 374 v samme ordlyd gentaget den 9. april, 20 Dl., dog er vendingen "pendinge... Orgewerck" erstattet med "pendinge Konn: May: Naadigst haffuer loffuidt och tillsagt hannum for det Orgewerck". Fol. 666 konto: Adskillige Udgifft Anno 1616. Fol. 694: Thennd 3 Aprilis 1617 giffuidt Hinnrich Bullert aff Lybeck 20 Dl. som hannum paa Konn: Maitt: wegne er beuilligitt till fragt for itt Træ Oregewerck hand med hanns Schiff haffuer offuerførdt fraa Lybeck hid till Kiøbenhaffnn, som er bleffuen Leffueridt her paa Kiøbenhaffnns Slott, som siden schall Opsettis till Frederichsborrig.

otte mand blev den dag bespist på Kollekolle.<sup>44</sup> Datoerne tyder bestemt på, at Compenius har fulgt sit orgel. Man kan ikke tvivle på, at han har samlet og opstillet orgelet i Frederiksborg slotskirke<sup>45</sup> på det sted, hvor det står idag,<sup>46</sup> det må være den vigtigste grund til, at han var med. Da han var færdig med sit arbejde, døde han og blev begravet i Frederiksborg. Derfor regner man med, at Compenius døde i 1617. Det er rigtigt, at den kilde, som meddeler os de to sidste forhold, på andre punkter er fejlagtig. Men at tvivle på udsagnet om forløbet her i landet er urimeligt.<sup>47</sup>

Orgelet stod i slotskirken i trekvart århundrede. Når man viste det frem til fornemme besøgende som fyrst Christian den yngre af Anhalt i 1623, fortalte man, at det blev vurderet til 20.000 rd.s værdi samt, som rigtigt er, at det var bygget på hertug Henrik Julius af Brunsvig-Wolfenbüttels initiativ.<sup>48</sup> Som inventarstykke på slottet fik det særbehandling, idet der var overdraget organisten at have opsyn med det.<sup>49</sup> Skønt det derfor ikke beskrives i inventarfortegnelsen, har Johan Adam Berg dog oplysninger om det at bringe i den i europæisk sammenhæng bemærkelsesværdige beskrivelse af slottet, han bragte i trykken 1646.<sup>50</sup> I kirken "auf den Gängen eine hölzern Orgel 28 Registern, 8 Pedalen, künstlich geschitten, Pfeiffen von Holz unterschiedlicher Art ausgenommen die grossen welche sämtlich von Elffenbein". J.L.Wolf benytter denne omtale i sin Danmarksbeskrivelse fra

44. RA. Lensregnskaber. Københavns len. a. regnskaber, 1617–18 [film 18419]. Konto: Udgif-fuen vdi Atschillige Maader. 1. Thend 10 Aprillis Anno 1617 Er forspist vdi Koldekold hoes Iffuer Pedersen for Otte personer, som førde det Brunswigske aarreverck till Fredrichsborge efter Hans von Schmalkals hoesliggende Zedels forformelding, som er vdglembt aff forgangen Aars Regenschab, for Pendinge 3 1/2 mk 2 sk.; Hans v. Schmalkalden var husfoged på Københavns slot. Jan Steenberg synes at have set antegnelser til denne regnskabspost, som lader ane, at de otte mænd har fået middagsmad og øl og derefter er draget videre. Antegnelserne er ikke fundet nu. Steenberg antager, at transporten er nået frem til Frederiksborg samme dag den 10. April, Christian IVs Frederiksborg, 1950, s. 41.

45. Se note 29.

46. RA. Lensregnskaber. Frederiksborg len. Udgift 1622 nr. 33 og nr. 71 anfører arbejde i karnappen bag træorgelet. Der kan således kun være tale om denne plads. (Orgelet må dog på grund af bælgenes anbringelse ved siden af hinanden have stået længere inde mod kirkerummet (M.K.)) Det er sandsynligvis anbringelsen af orgelet, som har fremtvunget udeladelse af en pille midt i galleriets sydvæg, se Danmarks Kirker, Frederiksborg Slotskirke, side 1710.

47. Friis anf. arb. s. 7–8 taler om "det for alvor problematiske ved inskriptionen" som gældende hele meddelelsen på sedlen citeret i note 29. Det er utvivlsomt urimeligt. Meddelelsen kan bedst tænkes at være vel underrettet om det, der foregik her i landet, selvom han misforstod navnet Hessen.

48. Tagebuch Christian des Jüngerer, Fürst zu Anhalt, udg. ved E. Krause, Leipzig 1858, citeret hos Hammerich, anf. arb. s. 5.

49. A. Petersen: Frederiksborg Slots Inventarium af 1650, Danske Samlinger I, 2, 1966–67, s. 127: Enn Positiff, Trewercket aff Wogenschud, huilchet Berettis Organisten Att haffue i foruaring. Det betyder, at inventarfortegnelsen, som er skrevet i 1636, ikke skal befatte sig dermed. Til sammenligning fylder beskrivelsen af det andet orgel to sider i den trykte udgave.

50. Johan Adam Berg: Kurtze... Beschreibung... Friederichsburg. 1646.

1654.<sup>51</sup> Orgelet har fra første færd haft en god presse.

Der er ikke fundet oplysninger, der kan belyse orgelets skæbne under svenskernes besættelse af slottet 1658–60. Det betyder formentlig, at det har stået på sit sted uden at blive forulempet af besætterne, som måske for lidt mindre hårdt frem i kirken end andensteds.<sup>52</sup> Orgelet nød efter krigen stadig ry som et både kostbart og musikalsk fremragende instrument. Henrik Gerner besynger det med eftertryk i digtet "Det viidt-berømte Fride-richtsborgs beskrivelse". Det var stadig spilbart, omend det "brugis icke tiere,/ End paa hver Høytids Dag, og ellers noget sært/ Forhaanden er, at det da blive kand begiært".<sup>53</sup> Slottets inventarfortegnelse 1677 har en bemærkning om, at orgelet "er nu af kapelmesteren beset og findes noget brøstfældigt på stemmerne".<sup>54</sup> Gerner synger også om de andre orgeler, men, understreger han, "det som er af Træ, har 3 Gang bedre Lyd". Efter at Gerner har omtalt de andre orgeler og sølvorgelets forsvinden 1659, vender han tilbage til sit udgangspunkt, men skriver nu: "Ret over Alteret, som Orgelværket hafde / Sit Stade før, er for Ridderne tillafde / Et meget prægtigt Stæd".<sup>55</sup> Orgelet er blevet flyttet væk. Det står lidt snurrikt her i teksten, der på een gang beskriver to situationer. I øvrigt har Gerner ret.

### 3. Orgelet i Riddersalen på Frederiksborg 1692–1791

Compenius-orgelet måtte i 1692 lide den tort at blive båret ud af kirken, ikke fordi der var behov for det andensteds, men fordi det stod på en plads, der skulle bruges til andre og åbenbart vigtigere formål. Man har været inde på, at flytningen var en fornuftig handling, fordi orgelet ikke er egnet til en kirke,<sup>56</sup> men gør bedre fyldest i et rum som netop Riddersalen. Det kan jo godt have givet ideen til at flytte orgelet der op. Men det kom ud, fordi det var i vejen.

Ridderordenernes statutter af 1693 forudsatte, at der i slotskirken var et ridderordenskapel. Det skulle indrettes, hvor orgelet stod. I 1691 begyndte en udsmykning med malede dekorationer omkring orgelet.<sup>57</sup> I november 1692 blev orgelet skilt ad af orgelbyggerne brødrene Johan og Peter Petersen Botzen og på Christian Vs ordre båret op i Riddersalen. Nøjagtig et

51. Jens Lauritzøn Wolf: *Encomion Regni Daniæ*, 1654, s. 495. Wolf skriver ikke, som anført af Hammerich, anf. arb. s. 5, at orgelet stod i en af kirkestuerne.

52. Beckett anf. arb. s. 180. Orgelet nævnes ikke.

53. Kgl. Bibliotek. Thotts samling nr. 1390, 4<sup>o</sup>, VII, citeret hos Hammerich, anf. arb. s. 5.

54. RA. Rentekammeret. Reviderede regnskaber. Slotsregnskaber. Frederiksborg slots inventarium. 1677.

55. Samme tekst som omtalt i note 53, næstfølgende side, citeret af A. Petersen i *Danske Samlinger* I, 2, 1866-67, s. 125.

56. Niels Friis anf. arb. s. 5, hvor også Hartwig Müllers udtalelse citeres, se stykke 4 ved note 84.

57. Francis Beckett i *Frederiksborg II*, 1914, s. 268 sp. 1 nederst (note til s. 194)

år senere, i november 1693, var det genopstillet her, færdigt til brug.<sup>58</sup> Da brødrene Botzen dukkede ned i orgelet, fandt de to højst interessante sedler indklæbet, som de skrev af og sendte ind. Sedlernes indhold om orgelets tilblivelse og komme til Danmark er blevet omtalt i det foregående. Peter Botzen mindede kongen om dem, da han i 1707 indsendte et bønsskrift.<sup>59</sup> Ved det ligger som bilag to sedler med afskrift af de fundne tekster. Det sandsynligste er, at det er nye afskrifter fra 1707. Her omfatter teksten nemlig også en indskription, brødrene Botzen havde sat ind om flytningen i 1692–93. I så fald er både originalerne og afskrifterne fra 1692 blevet væk. Orgelbygger C. F. Speer fandt i 1791 en seddel fra brøderne Botzen indklæbet i orgelet.<sup>60</sup>

I de følgende år blev orgelet af og til brugt ved festlige lejligheder. Den 17. juni 1694 afholdtes en forsamlingshøjtid for elefantridderne i kapellet med efterfølgende taffel, som formentlig afholdtes i Riddersalen. Her var Peter Botzen, som var organist ved Frue kirke i København, tilkaldt til at spille på træorgelet.<sup>61</sup> I august 1698 blev orgelet udsmykket til fest med rækværk og brædder til at fæste hængende urter og blomster på. I salen blev der opstillet et stort bord, 5 × 20 alen, og langs det fire alleer med rødt og hvidt papir. Også trompeterstolen, vinduerne og trapperne blev af urtegårdsmanden udsmykket med blomster.<sup>62</sup> Ved festen må orgelet have lydt. To år senere, den 15. april 1700, blev Frederik IV og dronning Louise salvet i Frederiksborg slotskirke. Ved taflet i Riddersalen bagefter spillede violonerne og på Hans Kongelige Majestæts allernådigste ordre blev også det curieuse træorgel rørt.<sup>63</sup> Atter i juli 1707 blev Botzen tilkaldt for at spille på orgelet. Han bemærkede da, at ubehændige hænder havde gjort den ene af de

58. Ifølge orgelbyggerens egen meddelelse, se RA. Rentekammeret 2214.58. Breve, dokumenter og akter vedk. partikulære personer. Botzen 17.8.1707. En tekst, orgelbyggerne synes at have sat ind i orgelet, meddeles således: "Anno 1692 in Novembri er dette Træ Orgelwerk effter Hans Kongl: Majestet Christiani Vti Befaling taget fraa hinanden, forfløttet fra dend sted som dend nye Elephant Orden skal anrettis og lagt paa dend store Dansse-Sal ved tvende Brødre og Orgelbyggere af Kongl. Majestet Privilegerede Nemlig Johan og Peter Petersen Botzen. Og Anno 1693 in Novembri er bleven fuldfærdiget af samme Brødre. Amptmanden paa steden var Høj og Welbyr. Herre Hr. Eggert Christopher Knuet, Slotz Forvalteren var Edle og Mandhaffte Christopher Schermacher." Det er ganske uvist, hvad der ved denne lejlighed skete af reparationer. Om betalingen, der også omfattede reparation af kirkeorgelet, se E. Marquard: Kongelige Kammerregnskaber, 1918, s. 431 (maj 1693), 433 (9.7.1693), 440 (5.2.(1694)).

59. RA. Rentekammeret. 2214.58. Breve, dokumenter og akter vedk. partikulære personer, Botzen 17.8.1707.

60. Se stykke 4.

61. Louis Bobé anf. arb. s. 382. Botzen skriver, at han spillede ved "Ridder Festene", men der afholdtes kun en fest, se Kai Hee Lindhardt: Ridderkapellet på Frederiksborg, i udstillingskataloget: Kongelige Ordener ved Nils G. Bartholdy, 1980, s. 27.

62. RA. Rentekammeret. Reviderede regnskaber. Frederiksborg amt. Jordebogsregnskaber 1698/99, udgiftsbilag 42 6.8.1698 og 43, 19.8. (Bekled Orgelverket med Recker og Breder som blef bebunden med hængende Urter og Blomwerk af Urtegaardsmanden).

63. Des Aller-Durchläuchtigsten... Friederich des Vierten Salbungs Fest, u. å., s. 15. Episoden nævnes ikke i den store officielle salvingsbeskrivelse.

fire bælg "udygtig" og tilbød at reparere den. Ifølge hans eget udsagn førte han tilsyn med orgelet efter flytningen og skal have udbedret svagheder, når han havde fundet noget "at manquere".

1739–40 gennemgik Frederiksborg slots indre en omfattende nyindretning. Store rum blev delt i mindre, kolde stengulve blev erstattet med træ, det skulle være mere beboeligt. Så burde også orgelet i Riddersalen efterses. Den 26. juni 1741 sluttede man kontrakt med organist ved Frue kirke i København, orgelbyggeren Henrik Johan Bodtzen, om at sætte orgelet "i fuldkommen stand".<sup>64</sup> Kontrakten er bevaret.<sup>65</sup> Den vidner ved sin udførelighed om stor respekt for "det kunstige træorgelværk" som instrument, og man var ikke påholdende. Orgelbyggeren fik 200 rd. i arbejds løn foruden håndlanger og kørsel betalt. Kontrakten omfattede følgende arbejde:

- 2: Blæsbælgerne, tillige med Canal Røhrene skal med ald fliid worde forbedrede, at de kand igien Orgelvercket den fornødne vind, de hiul og Rimer hvorved de opdrages skal i ligemaade forandres og forbedres, saa balgerne derved mageligere end til forn kand opdrages.
- 3: Alle Vindladerne, tillige med Pompeterne, fiedrene Blockerne med hvad viidere dertil hører, skal iligemaade med ald vindskibelighed worde efterseet og hvad som findes deraf at være brøstfeldig skal forsvarlig blive repareret.
- 4: Regiere werked af Registerturen tillige med Sperrventilerne og de andre smaa neben Registerne, saa som Trommen Dudelsack og desligeste maa ligeledes eftersees og hvor det findes nødigt enten af nyt at giøre eller og det nu der værende at forbedre, da skal saadant med behørende agtsomhed efterkommes.
- 5: De 2<sup>de</sup> manualer med dertil hørende Coppling saavel som Pedalet med alt hvad deraf Dependrer som abstracter, stifter, skruer, med videre i hvad nafn det have kand, skal hvor det findes nødig repareres og i brugbahr Stand settes.
- 6: Alle Piiberne, de udvendige saa vel som de indvendige, Fløite-Stemmer saavel som Rohr Stemmer skal af Orgelværcked udtages, de skal ligeledes fra ald Støv Renses, siden i vercked igien indsættes og om nogen af dennem skulle mangle, skal i Deres sted andre af ny blive giort, ved intonationen og Reenstemningen skal ald fliid bevises, saa at naar der siden skal spilles paa orgelvercked, det da giver Een Reen og behagelig lyd fra sig.
- 7: Skulde det nu hende sig, at en eller anden Faut som her ikke maatte være benefnt forefandtes, og som naar wercked tages fra hinanden, da

64. RA. Rentekammeret 222.720. Hof- og civiletatens afregnings og assignmentsbog, 1741, 2. september. Arkivar Morten Westrup takkes for at have fundet denne sag frem.

65. RA. Rtk. 222.64. Kgl. resolutioner, orig. og kommuniserede, 1741, nr. 42. 1. rate anvises 3.7.1741, resolutionen er underskrevet af kongen 27.7.1741.

bedere er at erfahre, saa skal dog samme for en og den samme betaling rettes og Endres, saa at ingen ting i hvad navn det endog have kunde som orgelverckeds indvendige beskaffenhed med sig fører skal forrekomme, det jo herudi skal være indbegreben, sluttelig orgelvercked skal saadan blive repareret, at naar det siden af 2<sup>de</sup> de bedste og den sag kyndige organister som Deres Mayt Selv allernaadigst maatte behage at befale, examineres, der da med Rette indtet skal være paa at sige.

Hvor ved mig dog dette reserveres, at det Snedker Arbeide, som vedkommer det udvendige orgelverkets Gehäus tillige med hvad Smede arbejde som laasse, nøgler, der maatte behøves gøres paa Deres Mayts Egen Bekostning saavel som og at mig gives en handlanger fri under værende Arbeide og dernest Een fri Borgervogn til og fra Fridericksborg.

Det var de retningslinier, orgelbyggeren fik og fulgte. Han lovede arbejdet færdigt til Michaeli, d.v.s. 29. september, dog hellere før, og han meldte arbejdet udført 31. august. At det var planlagt til tre men blev udført på to måneder, tyder på, at der ikke har været så meget i vejen som frygtet.

Ved denne lejlighed blev orgelkassen ikke behandlet. Det kan man vide, fordi kontrakten udtrykkelig bestemmer, at snedkerarbejde på orgelhusets ydre og smedearbejde til låse og nøgler skulle betales særskilt, og da regnskabet blev gjort op, blev der anført et beløb til en smed, men ikke til en snedker.

Der blev sørget for, at orgelet blev kendt i Europa. Laurids de Thurah vier det en overordentlig fyldig, tre spalter lang og begejstret omtale på tre sprog, dansk, tysk og fransk, i Den Danske Vitruvius 1749.<sup>66</sup> Det beskrives også i Erik Pontoppidans Den Danske Atlas 1764.<sup>67</sup> Slottet var i et vist omfang tilgængeligt for besøgende. Når Thurah anfører, at piberne er udført af sjældne træsorter "efter hver stemmes egenskab anordnet, så man af træets klang alene kan vide, hvad det er for en stemme" og når Pontoppidan skriver, at "den menneskelige syngestemme, som her imiteres, er noget af det allerbehageligste, som øret kan høre", synes man at lytte til fremmedomviserens veltalenhed.<sup>68</sup>

En hollænder Joachim Hess udgav i 1774 en bog om de betydeligste orgeler i Europa; her nævnes det i et tillæg, dog yderst kortfattet, som det ene af de kun to danske orgeler, han overhovedet omtaler.<sup>69</sup>

Den berømte tyske orgelvirtuos og -teoretiker abbed Vogler spillede på og

66. S. 36 f.

67. S. 311.

68. Hammerich anf. st. s. 6 kalder først Thurahs vending "en overdrivelse", men skriver dog senere, at den er forkert.

69. Dispositien der merkwaardigste Kerk-Orgelen, 1774, genoptryk Utrecht 1945, s. 153.

eksperimenterede med Compeniusorgelet henimod århundredets slutning.<sup>70</sup> Efterretningen herom er ikke klar. Den antyder, at det skete i 1799, men hævder samtidig, at det foregik på Frederiksborg. Orgelet blev i 1791 flyttet til Frederiksborg slot. Det kan ikke afgøres, om tidspunktet er forkert eller om de to navne er blevet forvekslet. Vogler omskabte på tre timer orgelet efter sit system. Forsøget synes ikke at have efterladt sig spor.<sup>71</sup>

#### 4. I Frederiksborg slotskirke 1791 (–1868)

I året 1790 måtte Compeniusorgelet atter lide den tort at blive forvist fra sin plads, fordi det stod i vejen for noget nyt. Riddersalen skulle være malerigalleri. Det var en stor og omstændelig ændring af slottets forhold til malerierne. I 1775 tog man omkring 500 malerier ned fra væggene og stillede dem op på gulvet i Riddersalen og i to andre lokaler til bedømmelse, sortering og restaurering. De bedste malerier skulle ophænges i Riddersalen. Da genophængningen ca. 15 år senere nærmede sig, lader det til, at overhofmarskal C.F.Numsen har spurgt sig for. Han modtog et pro memoria fra orgelbygger C.F.Speer og hoforganist H.H.Zielche af 10.5.1790 om, at orgelet "kunne med nytte bruges på Frederiksborg Slot".<sup>72</sup> Numsen refererede udtalelsen "at det kan anbringes" der.<sup>73</sup> For ham gjaldt det at blive af med det. Men denne gang var der dog brug for det et andet sted. Allerede den 1. maj havde Speer sammen med Zielche gennemset orgelet, og den 20. maj tog han det fra hinanden, siger han. Meningen må være, at da begyndte han arbejdet. Det var den dag, Numsen gav besked om, at beslutningen var taget.<sup>74</sup> Hastværket var kun tilsyneladende. Først i juni 1791 flyttede Speer orgelet

70. K.E.Schafhäutl: Abt Georg Joseph Vogler, 1888, optryk 1979, s. 192. Efter omtale af et ophold, Vogler gjorde i København 1799, hedder det i et følgende afsnit: Da simplificirte er zwei Orgeln während acht Tagen und schuf die Orgel im Lustschloss des Königs, Friedrichsborg, in drei Stunden nach seinem Systeme um. Die Orgel war 1614 erbaut und hatte keine Mixtur. (Altså drejer det sig om Compeniusorgelet). Vogler opholdt sig i Stockholm 1786–91 og 1793–99 og kan have passeret Danmark flere gange.

71. Ifølge Mads Kjersgaard, der meddeler: Voglers "simplifikationer" gik ud på at illustrere nogle musikakustiske teorier og fænomener ved omflytninger af piberækker, der efter hans mening udgjorde overflødige dubleringer. Det eneste af denne art, der ville være teknisk muligt i Compenius-orgelet er f. x. at omdanne Gedacht 8' til en Nasat 5 1/3' med benyttelse af småpiber fra Plockflöte 4' (ligeledes "overflødig") og tilsvarende danne en Gedackt-Terts 3 1/5' af f. x. Nachthorn 4'. De højeste piber i Plockflöte og Nachthorn består nu af "uægte" piber, og årsagen til, at de originale er forsvundet, kan være den uorden, der opstod, inden man havde fået elimineret den berømte abbeds manipulationer (ganske vist må det fortrinsvis have været store piber, der er blevet efterladt uden for orglet i forbindelse med simplifikation).

72. RA. Overmarskallatet C, Journalprotokol 1789–96, 5.10.1790, nr. 106.

73. RA. Overhofmarskallatet I A 6, korrespondanceprotokol 1789–91, s. 148 Numsens afgangsordre 20.5.1790, også indført i Frederiksborgs slots inventarieregnskab 1790–93, RA: Reviderede regnskaber, Slotsregnskaber. En afskrift af den ligger ved Meldahls brev 1863, se note 90.

74. Korrespondanceprotokollen, se note 73, samme dato også besked til slotsforvalteren om, at "positivet" skal afleveres til Speer med henblik på flytningen, og til slotsforvalteren på Frederiksborg slot om at anvise plads der til udpakning af samme "positiv eller orgelværk".

og "en Orgel-Benck eller Skammel" til Frederiksberg Slot.<sup>75</sup> Den 21.8.1791 bad den nye overhofmarskal C.T. Wegener om, at orgelet måtte bliver sat i stand.<sup>76</sup> Speer udarbejdede 12.9.1791 et Allerunterhänigster Überschlag på en reparation, og det er det interessante aktstykke i denne sag.<sup>77</sup>

Speer begynder med en kort redegørelse for "dette kunstværks" historie og fortæller om et fund, han har gjort, af en seddel om flytningen i 1692. Derpå gennemgår han det forestående arbejde på det "kostbahre und künstliche" orgel. Om selve det forestående arbejde hedder det:

Die Disposition dieses Werckes bestehet aus 29 Registern angenehmer Stimmen und hat in allen 1026 grosse und kleine Pfeiffen von 16 fuss bies 1 fuss Thon, darzu seindt 2 Manuale und 1 Pedall Clavier.

Die 4 Windtbälge sind gantz Verschliessen und unbrauchbar, und müssen überall Repariet und Belederet werden. Weil nun die 4 Bälge nicht anders als auswendig im Gange Placiret werden können, so muss darzu ein neues gestelle mit zusammen gestemmtten Panehl Verschlag nebst Bälgetrieten gemacht werden wie auch 5 neue Canäle, welche den windt durch die Mauer in dass orgel führen...

Dass auswendige Gehäuse mit der zubehörigen vielen Bildthauer Arbeit welches Bey dem Transport vieles beschädiget, selbiges zu Repariren und in stand zu setzen...

Die gantze inwendige Künstliche Structur und Regirwerk der wellen samt abstracten, welche zu den 4 windladen führen müssen Repariet und angebracht werden...

Die alten Canäle sind auff Vielenstellen undicht müssen also nach gesehen und Repariet werden...

Die 4 Windladen müssen nothwendig auseinander genommen werden um selbige überall von Staube zu Reinigen wie auch die inwendige Haupt Ventile, Federn und pompet Beutels zu Repariren.<sup>78</sup>

75. Niels Friis skriver anf. arb. s. 9 f, at flytningen skete foråret 1790, men at opstillingen forsinkedes af hoffets "lange nærværelse", af vejrliget og af økonomiske grunde. Slotsforvalteren på Frederiksborg bad først 18.6.1791 om kvittering for afleveringen, som han straks fik fra Frederiksberg slot 23.6. og fra overhofmarskallen 25.6.1791, så han kunne føre det til afgang i inventarieregnskabet, se dette, se note 73 (Orgelbænken nævnes kun ved denne lejlighed. På grund af dens konstruktion må den anses for den oprindelige). Speers regning for flytningen indsendtes først fra overhofmarskallatet til rentekammeret 9.5.1792, RA. Rentekammeret, Bygningskontoret 1782-1826, 244.67 journal 1792 nr. 1895.
76. RA. Rentekammeret. Bygningsadministrationen 1782-1840, 245.93 journal 1791 nr. 2935. Sendes 2.9.1791 til Harsdorff til betænkning og overslags forfattelse, jfr. 245.178 journal-sager 1788-92 nr. 2935.
77. Samtidig "Copia" i Nationalmuseet, stemplet Ant. Topogr. Archiv. Afskrift ved Meldahls også i note 73 omtalte brev, se stykke 5.
78. Mads Kjersgaard gør opmærksom på, at Speer ikke kan have repareret pompeterne. Det kan ses af de forhåndenværende originale pulpeter.

Die Register-stangen, welche von Eysen sind, woran die sielberne Köpfe Befestiget, müssen vom Rust gereiniget und eingepast werden...

Die 2 Manual Clavire samt Pedal mit allen darzu Behörigen Abstracten und Schrauben, welche auf Viellensstellen Verschliessen, müssen überall Repariet werden...

Dass gantze Pfeifenwerk muss besonders von den viellen Staube in und ausswendig gereiniget und diejenigen welche bey dem Transportiren beschädiget worden, müssen mit Fleiss Repariet werden...

Als die müssen alle Pfeifen Intoniret und nach der Besten Temperatur eingestimt werden...

Für alle diese angeführte und Mühsamme Arbeidt welch für mich und meine Leute mehrere Bekostigungen Veruhrsachen mit Transporten hin und wieder sambt den darzu behörigen Materialen verdiene ich zu wenigsten... 560 rthl.

Arkitekt Harsdorff, der fik overslaget til udtalelse, skrev på sagen, at man måtte regne med at bruge 500 rd. (!). Til gengæld forespurgte Harsdorff, om ikke han måtte give Speer arbejdet på dette kostbare orgel uden licitation,<sup>79</sup> og sådan skete det. Til gengæld burde det efter istandsættelsen prøves af to "kyndige mænd". Men så ser det ud til, at nogen begik en ubehændighed. Speer indsendte en regning på transporten på 188 rd., som under Wegeners sygdom, der førte til hans død 11.5.1792, blev indsendt af en anden til rentekammeret 9.5.1792. Den blev betalt, men ifølge den nye hofmarskal Ferdinand Ahlefeldt udbetalte man desuden et forskud på 400 rd. på grundlag af en attest fra accompagnatør H.O.C. Zinck. Zincks rolle her i sagen er gådefuld. Da Ahlefeldt opdagede det, blev han forfærdet. Han kendte Speers "duelighed", men rigtignok også hans "yderste efterladenhed ved det ham overdragne arbejde, når det er bleven ham betalt".<sup>80</sup> Ahlefeldt fralagde sig ethvert ansvar og foreslog 13.2.1793, at man lod en "konstkyndig" undersøge, om orgelet overhovedet var sat i stand. Noget kunne tyde på, at først denne trussel har bragt Speer i arbejde. Rentekammeret bad Ahlefeldt om forslag til to kyndige mænd, som sammen med Zinck kunne foretage et syn. Men Ahlefeldt foreslog tre, hofkapelmester J.A.P. Schulz, slotsorganist Zielche og orgelbygger Daniel Wroblewski under forbigåelse af Zinck, og sådan blev det. Rentekammeret rykkede for færdiggørelsen 5.3.1793, men først 22.5.1793 meldte Speer sig færdig. Den 5.6.1793 blev synet afholdt og samme dag skrev Ahlefeldt til rentekammeret, at orgelet var "fuldkommen

79. RA. Rentekammeret 244.67, se note 75, nr. 1798, Harsdorff indsender 15.9.1791 Speers overslag og samme 1.10.1791 om at undgå licitation.

80. RA. Overmarskallatet I A 6, korrespondanceprotokol 1791-94, s. 249 og 255. Se Rentekammeret. Bygningskontoret 1782-1826, 244.67 journal 1792 nr. 1861 om bevillingen til reparationens udførelse 24.3.1792.

godt”.<sup>81</sup> Tre uger efter indsendte de tre mænd skriftlige rapporter om synsforretningen. Zielche havde efterset orgelet og gennemspillet alle registre, kontrolleret at bælgene havde deres “behørig 4 graders vind” og befundet “alt tilhørende... efter ønske og til fornøjelse”. Schulz erklærede, at orgelets “temperatur og egale intonation var rigtig og god”, om indretning og mekanik havde han ikke kundskab til at udtale sig. Kun Wroblewski var lidt spids. Han kunne bevidne, at orgelet “var i den stand det kunne bruges”, men ønskede ikke at udtale sig om reparationen, da han hverken havde fået forevist overslag eller kontrakt.<sup>82</sup> Ahlefeldt kunne nu referere sagen for kongen 8.6.1793 og få den resolution, at Speer kun ialt skulle have de 450 rd., som Wegener havde tilsagt ham.<sup>83</sup>

Speers indledende karakteristik af orgelet og det hele postyr tyder på, at der herskede forståelse for, at orgelet var i særklasse. Der var folk, som vidste, at det var enestående. Mens sagen stod på, men desværre ikke med dato, følte den gamle orgelbygger Hartwig Müller sig kaldet til at ytre sig. Han skulle udtale sig i en sag om orgelet i Frederiksborg slotskirke og tilføje så en efterskrift: “Det Orgelverk, som staar i Ridder-Sahlen udi Slottet [Frederiksborg,] hvorudi alle Piberne ere af Træ og Elfenbeen, og som er et Kunst Stykke af det Slags, og desuden haver kostet 4 til 5000 Rdl., og som blev foræret af den Sal: Land-Greve af Hessen til kirken just samme Aar 1616 og da det ikke just saa passede sig i Kirken, blev det sat paa Ridder-Sahlen, som jeg og for en Deel Aar haver efterseet lidet. Men jeg haver nu hørt, at det er flyttet til Frederiksberg. Dette samme Orgelverk er forfærdiget af en Orgelbygger ved Navn Esaias Compenium. Europa skal ikke rose sig af mange Mage til dette. Jeg kan ikke uden Harm tænke paa en mageløs Behandling med saa kostbar et Orgelverk”.<sup>84</sup>

Frederiksberg slot og slotskirke og dermed Compenius-orgelet blev hyppigt brugt i Frederik VI's tid. I den periode blev det i det mindste en gang, i 1829, tilset og repareret. Andreas Reuter fra Åbenrå var da i København for at bygge orgel til slotskirken. Han reparerede ved den lejlighed flere andre orgeler, Frue kirkes, et i “Brüder-Societetets” sal og Compenius-orgelet. Sidstnævnte reparation kostede 110 rd., kun en brøkdel af de andre, henholdsvis 1/4 og 1/3,<sup>85</sup> så der er formodning for, at der ikke har været tale om store indgreb. Reuter førte en notesbog over orgeldispositioner. Ved Compenius-orgelets har han tilføjet nogle iagttagelser. Først: “Auf einem Ventil im Kanal

81. RA. Rentekammeret. Bygningskontoret 1782–1826, 244.68 journal 1793 nr. 10, 60, 100, 113.

82. Samme nr. 131, 132 og 133, 27.–29.6.1793.

83. Samme nr. 113, tilføjet: Refereret 8.7.1793, ekspederet 13.7.

84. RA. Rentekammeret. Bygningskontoret 1782–1826. 244.7 Kommunicerede kgl. resolutioner med bilag 1791–93, 1793 nr. 145 (uden dato, ligger (nu) mellem to bilag dateret 28.8.1791 og 9.6.1792).

85. Reuters regnskabsbog og nedennævnte notesbog opbevares hos Marcussen & Søn, Åbenrå. Jeg takker den nuværende indehaver Jørgen Zachariassen for venlig tilsendelse af fotokopier af de pågældende sider. Sagen er kendt fra Niels Friis' anf. arb.

steht geschrieben: Ao 1610 den 7 9bris E.C. fecit", altså et slags citat fra den store i 1692 fundne seddel. Dernæst: "Auf dem gedachten Ventil im Kanal: "Auf allergnädigsten Befehl ist diese Orgel 1692 in den letzten 9bris aus der Kirche ausgenommen und auf dem grossen Tanzsaal von 2 Gebrüder nemlich Johann u Peter Petersen Bodtzen, Orgelb[auern] u Organisten wiederumb renovirt u aufgesetzt Ao 1693". Det er sat i anførelsestegn, så indskriften var på tysk her. Det må være den seddel, Speer har set. Endelig har Reuter nedskrevet en dansk oversættelse af den latinske version på Compenius og Prætorius' seddel, som han ikke kunne finde. Oversættelsen havde han fået af unge Speer, forannævnte C.F. Speers søn.<sup>86</sup>

Efter enkedronning Maries død 1852 blev slotskirken kun brugt helt undtagelsesvis og til sidst slet ikke. Arkitekten havde fået den opfattelse, at orgelet ikke havde det godt, men lod det være, fordi organisten var død, omend med betænkelighed, "da der jo leve andre".<sup>87</sup> I øvrigt var han altid bange for orgelsager. Tilsyneladende truede glemselen med endelig at sænke sig over det forudm berømte værk.

Men der var et sted, hvor det ikke blev glemt, ude på Frederiksborg. Man fortalte de besøgende, at her havde det fornemme værk stået, det er i hvert fald bevidnet 1797,<sup>88</sup> og Rasbech nævnes det med henvisning til Thurahs Vitruvius i sin beskrivelse af slottet fra 1832.<sup>89</sup>

## 5. Compenius-orgelet og Ferdinand Meldahl

Da orgelet blev flyttet tredje gang, var det ikke en ny bortvisning, men for at det igen kunne komme til ære og værdighed. At orgelet atter kom i søgelyset, skyldtes Meldahl, i hvert fald så vidt man kan se i papirerne. Sagen starter med et brev fra ham;<sup>90</sup> men det er tydeligt, at der er gået noget

86. Indførelsen i notesbogen: Von dem jungen Spehr erhielt ich folgende (schlechte) Übersetzung einer in der Orgel befindliche Nachschrift, die mir indess nicht zu Gesicht gekommen ist: "Jesus Jehovah lad det lykkes! Amen. Med den allerhøieste Guds Bistand er ved den høiædle Herres, D. Henrichs Søn, Biskop i Halberstadt, Hertug i Brunsvig og Lünneburg, Opfindelse og Bekostning, under Kapellmester og Organist Michael Prætorii Bestyrelse, dette Værk bleven ved Esaiæ Compenii Vittighed og Arbeide forfærdiget og opført af bare Træe. Aar efter Christi Fødsel 1608. Mit Haab er Jesus Christus M. Prætorius." Årstallet 1608 er formentlig en forkert tyding af kronogrammet. Den samme oversættelse genfindes som bilag til Meldahls brev 1863, se note 90, og i Nationalmuseet, stemplet Ant. Topogr. Archiv, begge med 1608.

87. Brev fra F.F. Friis 27.7.1863, se note 90.

88. Lauritz Engelstoft: Mine Vandringer i Sjælland i Juni 1797, ved Povl Eller, 1961, s. 80: Også det prægtige positiv, som siden er flyttet hen til Frederiksberg Kirke, stod her [i Riddersalen].

89. Det kan nævnes, at N.L. Høyen i 1831 anfører Compenius-orgelet som tidligere inventar på Frederiksborg, men åbenbart ikke vidste, hvad der var blevet af det, Dansk Ugeskrift nr. 9-10-11, 1831, s. 156.

90. RA. Boligministeriets 4. kontor. Indenrigsministeriet. Offentlige arbejder. Bygnings- og havesager. BDJ 1863 fol. 173 nr. 19. F.F. Friis til ministeriet 27.7.1863. Her ligger alle de i dette afsnit citerede kilder. Da teksten i de fleste tilfælde vil gøre det let at finde de pågældende breve o.l. bliver der ikke givet detaljerede henvisninger.

forud. Meldahl var bygningsinspektør for Frederiksborg slot og han indleder sit brev med: "Efter at have besøgt Frederiksberg slot og beset det i vedlagte Pro Memoria omtalte orgel". Det vedlagte promemoria er afskrifter af Numsens afgangsordre fra 1790, en dansk oversættelse af Compenius og Prætorius' latinske tekst, som blev fundet i 1692<sup>91</sup> og Speers Allerunterthänigster Überschlag 1791. Det sandsynligste er vel, at Meldahl selv har søgt efter sådanne oplysninger. Han arbejdede i disse år med kraft på Frederiksborgs restaurering og det var jo kendt, f.eks. fra Rasbech, at orgelet var kommet fra Frederiksborg. Brevet forudsætter endvidere, at man har talt om at flytte orgelet, idet et afsnit begynder: "Det forekommer mig imidlertid, at det vil være urigtigt at ofre penge på en foreløbig flytning" og senere anføres, uden forberedelse, at "Rosenborg ville være et bedre sted end Christiansborg" og Prinsens palæ, det nuværende Nationalmuseet. Hvis orgelet skal flyttes, mener han, det vil være "bedst sikret og opbevaret" på galleriet bag alteret i Frederiksborg slotskirke. Brevet er stilet til Hans Excellence finansminister C.E. Fenger og Meldahl optræder "underdanigt" i brevet; men der kan næppe være tvivl om, at det er Fenger selv, Meldahl har talt med, før han skrev det. De var simpelthen gode venner. Denne del af brevet er en fortjenstfuld indgriben i orgelets skæbne. Men Meldahl havde nær ødelagt det for sig selv ved i resten af brevet at angribe vedligeholdelsen af Frederiksborg slots lokaler i fordømmende vendinger med vrede ord om den ødelæggende afbenyttelse, lokalerne var genstand for. Meldahl kan have ret i selve sagen, når han taler om, at disse "interessante og med så meget talent og bekostning" indrettede sale bør bevares, fordi vi har så lidt af den slags, der må betragtes som "vore hjælpeled til en højere udvikling". Men måden ligner en ukollegial bagvaskelse af bygningsinspektøren for Frederiksborg slot F.F. Friis, den mand der tre år før havde måtte afgive Frederiksborg til den kun halvt så gamle arkitekt Meldahl, og en kritik af værelsernes bruger militæretaten, som Fenger ikke havde den fjerneste lyst til at slås med. På disse punkter overhørte ministeriet ganske Meldahls rasen. Men i spørgsmålet om orgelet lyttede man.

Meldahl slog fast, at orgelet var meget værdifuldt og "i den såkaldte Chr. IV stil". Derfor ville han have det restaureret, først og fremmest for at få standset nogle voldsomme ormeangreb. Det er åbenbart, at det er orgelhuset, han især er optaget af, "skueorglet" som det hyppigt kaldes i sagen. I ministeriet berøres den musikalske side kun perifert.

Det er såre interessant at se, hvordan ministeriet tager sagen i sin hånd, optræder som sagkyndig og dirigerer restaureringsarbejdet i tekniske detaljer. Ministeriet forlanger en af brødrene billedskærerne Wille til arbejdets udførelse. Ministeriet forlanger træprøver indsendt til bedømmelse og ministeriet giver detaljerede oplysninger om tekniske fremgangsmåder ved ormebekæmpelse og overfladebehandling. Wille var Meldahls skriftlige for-

91. Se note 86.

slag. De øvrige ting er uden tvivl også Meldahl, som på den måde sad og styrede restaureringen af Frederiksberg slotskirkes orgel i det skjulte – dog vel næppe skjult for Friis.

Der var fasthed over administrationen. Meldahls første brev er dateret den 18. juli. I ministeriet opsattes den 21. et notat, som blev grundlag for en skrivelse til Friis den 23. samme måned. Og Friis svarede den 27.

Set fra ministeriets side er ormeangrebet den store trussel mod orgelets eksistens. Det mente Friis ikke. Der var for år tilbage udført foranstaltninger til bekæmpelse og han havde siden ladet orgelet iagttage og ikke fundet levende angreb mere. Hvis dette er sandt, synes Friis' lidt undskyldende tone ikke nødvendig. Han fortæller, at han er klar over, at orgelværket ikke er i fuldstændig orden, men det har han ikke ænset, fordi det ikke bruges. Ministeriet hager sig fast i ormene. Da erfaringen er, "at træsorter, hvis ydersider er ormstrukne, som oftest er aldeles fortærede i det indre" får man C.G. Wille, den af brøderne Wille som Friis havde valgt, fordi han kun kendte ham, til at indsende træprøver. Orgelet indeholder ifølge Wille følgende træsorter:

- |          |                                                                                          |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Birketræ | (den mest angrebne sort. To prøver indsendes, en af de mest og en af de mindst angrebne) |
| ahorn    | (mindre ormstukket)                                                                      |
| alm      |                                                                                          |
| eg       | (mindst ormstukket. En prøve sendes)                                                     |
| lind     |                                                                                          |
| mahogni  | (aldeles ikke angrebet)                                                                  |

Alm og mahogni er formentlig fejltagelser for ask og valnød.

I et notat i ministeriet gjorde man op, hvordan man kunne forholde sig. Man kendte ikke midler til at give ormstukket træ sin normale fasthed. Træ, som ønskes bevaret, "plejer man" årligt eller hyppigere at indgnide og helst gennemtrænge med linolie. Ormene antages at blive dræbt, når de bringes i "berørelse med en skarp substans såsom terpentin, saltsyre og deslige". Wille havde sit eget middel: Terpentinolie med kamfer, og det blev brugt. Wille turde dog kun bruge det udtryk, at midlet dræber "størstedelen" af ormene. Så vidt man i øjeblikket kan skønne, har der ikke siden været levende orm i orgelhuset. I værket, i piberne, har der aldrig været orm. Dette forhold berøres ikke i sagen.

Inden man kunne gå i gang med ormebekæmpelsen, stødte man på en vanskelighed. Friis indberettede, at orgelet var overtrukket med en blanding af lak og mastixfernis, Wille taler om det "uskønne overtræk af slet opløst schellak", som han antog hidhørte fra en tidligere restaurering. Sagen er jo, at da orgelet blev bygget, kendtes fernenis ikke. Fernissen er vel tidligst påført ved restaureringen i 1793. Alle var enige om, at fernissen skulle af. Den var både uhistorisk og mislykket. Wille foreslog at bruge sikling, altså

et skrabejern, men Friis fik ham til at bruge alkohol ("spiritus vini"). Det andet var for dyrt på grund af de mange fremspring. Ministeriet skyndte sig at tilslutte sig Friis' ræsonnement og understregede, at behandlingen ikke måtte angribe træets "masse, form og farve". Restaureringen begyndte med denne afrensning.

Ornamenterne skulle restaureres og det skulle naturligvis ske i "orgelets stil". Det overslag, som blev fulgt, taler om:

|                                    |        |
|------------------------------------|--------|
| Overpartens forside                |        |
| de øverste ornamenter (garnituret) | 4 rd.  |
| de 2 store hermer på hjørnerne     | 8 rd.  |
| alle udskæringerne                 | 18 rd. |
| 2 små konsoller på dørene          | 3 rd.  |
| samtlige sorte ornamenter          | 6 rd.  |
| Overdelens to sider                |        |
| de øverste ornamenter (garnituret) | 4 rd.  |
| alle udskæringerne                 | 6 rd.  |
| alle ornamenterne                  | 4 rd.  |
| Inden for dørene                   |        |
| 4 stk. figurer                     | 4 rd.  |
| ornamenterne                       | 2 rd.  |
| Underdelens forside                |        |
| alle siraterne                     | 5 rd.  |
| alle udskæringerne                 | 6 rd.  |

Der er vel blevet kompletteret noget ved denne lejlighed, men arbejdets omfang har ikke været overvældende. Aftrækningen af fernissen med spiritus kostede til sammenligning 70 rd. og ormebehandlingen med terpentiniolie og kamfer 30.

Da selve restaureringen var fuldført, stod en overfladebehandling tilbage. Man var enige om, at orgelet skulle bones. Wille fremholder, at voks giver træet "noget af den tabte fidtighed, opliver dens naturlige farve og endelig ved at blive børstet og gnedet gives træet en ret fin, dog ikke stærkt glinsende politur". Friis vil holde sig hertil, selv om man ikke helt får "så smukt et skue" som ved fernisering. Boningen blev imidlertid foreløbig udskudt efter forslag af Friis. Voks ville skjule et muligt fortsat angreb af orm, som derfor usynligt kunne udarte til en "ustandselig tilintetgørelse". Man tænkte sig at gentage behandlingen mod orm en tid med et à to års mellemrum. Wille erklærede sig villig til at behandle orgelhuset med terpentiniolie, når det ønskedes, for samme pris, 30 rd., og ligeledes at bone for 50 rd. Intet tyder på at han kom til at beskæftige sig mere med orgelet. I 1871 fik slotsforvalteren på Frederiksborg udvirket, at orgelhuset blev efterset. Da

malede en håndværker kuplen og bonede orgelhuset.<sup>92</sup>

Orgelværket blev også restaureret. Ministeriets eneste retningslinje lyder, at orgelbyggeren navnlig skal arbejde hen til at tilvejebringe harmoniske rene toner for en lang tid. Der foreligger både overslag og regning fra orgelbygger Knud Olsen med en beskrivelse, der kalder orgelet et "godt og kunstigt arbejde". Olsen lover, at når han er færdig, vil orgelet igen blive brugbart "i flere år". Regningen er mest detaljeret. Den nævner:

|                                                                                                                                                                                                                                            |                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| For at skille orgelet ad og tage alle piber og de indvendige dele ud samt rense og reparere de piber, som var i stykker.                                                                                                                   | 45 rd.         |
| For at indgnide parallelernerne samt pibestokkene og vindlader-<br>nes overflade med blyant <sup>93</sup> og afslibe ventilerne og belædre,<br>hvor læderet var i stykker samt indsætte en del fjedre og stif-<br>ter og nogle metalringe. | 45 rd.         |
| For at efterse abstrakturen, mekanikken og regerværket                                                                                                                                                                                     | 20 rd.         |
| For at belædre bælg og vindkanaler og konsollerne [oversla-<br>get: vindladerens konsoller må repareres, hvor de er utætte]                                                                                                                | 10 rd.         |
| For at sætte det hele sammen og rette intonationen og stemme                                                                                                                                                                               | 55 rd.         |
|                                                                                                                                                                                                                                            | <u>175 rd.</u> |

Ministeriet satte det hele arbejde i gang den 23. februar 1864. Den 30. april melder Friis arbejdet færdigt.

Nu stod orgelet i brugbar stand til anvendelse, mens Frederiksberg sognekirke i 1864 skulle restaureres. Bagefter tav det igen.

Meldahl havde under sagen ikke rørt mere ved spørgsmålet om flytning endsige om Frederiksberg slots lokaler. Da bygningssagerne var overgået fra finans- til indenrigsministeriet, mente han, man kunne prøve igen. Uden at nævne det tidligere uheldige initiativ indstillede han 30. juli 1866, at orgelet i Frederiksberg slotskirke blev transporteret til Frederiksborg, hvor det oprindeligt hørte til og hvor det havde stor kunsthistorisk værdi, samt fordi Frederiksberg slot nu ved at blive lejet ud til mange familier ville blive mere brandfarligt end før. Meldahl foreslog, at inspektøren for vore historiske monumenter udtalte sig i sagen og bad om, at hans indstilling blev sendt J.J.A. Worsaae til udtalelse. Den 4. august fik Meldahl en kølig besked om, at orgelet skal blive stående, hvor det står. Indenrigsministeren, som selv tog sig af sagen, var J.B.S. Estrup.

Men Meldahl gav ikke sådan op, selv over for Estrup. Et par år senere kom chancen for at vende sagen på en ny måde og lige efter Meldahls hove-  
vede. Frederiksberg slot blev 1868 indrettet til officersskole. Meldahl indgik

92. Bygnings- og havesager, se note 90, BDJ 1872 fol. 438 nr. 18: "25. august 1871 I Slotskirken repareret afpudset og bonet det gamle Orgel, Kuplen over Samme repareret og malet (forøvrigt efter approberet Tilbud af 13. Juli 1871) 28 Rbd 3. Hillerød den 30 Marts 1872 Harald M. Andersen".

93. Grafit, her brugt tørt, fordi træ glider mod skind.

straks til ministeriet med et forslag om, at han, Worsaae og en officer trådte sammen i en kommission til redning af de kulturhistorisk vigtige genstande. Meldahl elskede kommissioner.<sup>94</sup> De giver øget magt til den, der kan tumle dem. Worsaae kendte Meldahl fra arbejdet på Frederiksborg. Kommissionen blev nedsat og sendte billeder til malerigalleriet på Christiansborg, tæper og dørstykker til Rosenborg, og når orgelet kom til Frederiksborg, må det være kommissionens værk. Selve sagen er væk, vi har kun lakoniske registerindførelser. De nævner ikke udtrykkelig orgelet. Kommissionen var færdig med sit arbejde i august, den 7. oktober 1868 transporterede orgelbygger A.H. Busch orgelet til Frederiksborg.<sup>95</sup> På et utilgængeligt sted inde i bælgekassen står: "Hans Eglund fra Esrom 1869 1/7". Før denne dato har orgelet ikke kunnet bruges.

## 6. Afslutning

Hermed er orgelets ydre historie på sin vis ført til ende. Siden 1868 har orgelet ikke skiftet plads eller tilhørsforhold. "Af det gamle orgel var der imidlertid kun en museumsgenstand tilbage" vrisser Hammerich med dyb foragt. Orgelet kom ud af stemning og det var ikke længere til at spille på.<sup>96</sup>

Emilius Bangert fortæller med V.H. Busch som kilde, at efter at orgelet var kommet til Frederiksborg, fremsatte orgelbygger A.H. Busch forslag om at underkaste det en virkelig restaurering, men hans forslag vandt ikke bifald. "Orgelet skulle blot opbevares som et smukt stykke kunsthåndværk fra Chr. 4des dage; den mulighed at det kunne være af betydning som instrument, regnede man ikke med hos de ansvarlige autoriteter".<sup>97</sup>

Den ansvarlige autoritet, som ønskede at sikre en museumsgenstand og ikke ville vide af Buschs forslag, må være Meldahl. Han ræsonnerede da som så, at ved intet at gøre undgik han at gøre noget galt. Vel vidste han, at instrumentet var af betydning. Det hører jo med, hvad Bangert fortav, at selvsamme ansvarlige autoritet skiftede mening. Hvad Busch ikke kunne trænge igennem med, lykkedes for tre stærke mænd: Angul Hammerich, der var blevet dr. på en afhandling om musikken ved Christian IVs hof, orgelvirtuosen og komponisten professor Otto Malling og den verdensberømte orgelbygger Aristide Cavaillé-Coll i Paris. Da de tre optrådte og gik ind for sagen, gjorde Meldahl ingen vanskeligheder, tværtimod, han satte sig i spidsen for

94. Poul Eller i Omkring Frederiksborg Slots brand 17. december 1859, 1964, s. 114 f.

95. Niels Friis, anf. arb. s. 11. Hvor Friis har datoen fra, ses ikke; men mon ikke oplysningen står til troende. I Danmarks Kirker, København III, Frederiksborg slotskirke s. 390 står, at Compeniusorgelet i 1869 sendtes fra Frederiksborg slotskirke til statsinventariekommissionen, som sendte det til Frederiksborg (uden kildeangivelse) og der henvises til den kommende behandling af Frederiksborg slotskirke. I værkets bind om Frederiksborg slotskirke s. 1855 anføres kun Friis' oplysning om 7.10.1868.

96. Anf. arb. s. 2. Det støttes af, at der i Bygnings- og Havejournalen, se note 90, i årene efter flytningen til Frederiksborg ikke findes noget om orgelets brug; der er hvert år sager på kirkens orgel, i det mindste dets stemning.

97. Anf. arb. s. 75.

bestræbelserne for at få orgelet restaureret, hvilket skete i 1895. Siden da og lige indtil den nu foregående restaurering blev påbegyndt, er orgelet blevet brugt hver uge, så restaureringen må vel kaldes særdeles effektiv. Den blev rost i meget høj grad. Tre bilag til denne artikel belyser den. Restaureringen og disse bilag var baggrund for Hammerichs grundlæggende artikel fra 1897.

Niels Friis, der omfattede orgelet med stor og varm interesse, skrev som konklusion på sine omfattende undersøgelser: "Fiktionen om, at instrumentet den dag i dag står helt og fuldt som da dets berømte mester overleverede det i dansk kongelig besiddelse, lader sig ikke ganske opretholde".<sup>98</sup> Det er en utaknemmelig sætning. Kan der være nogen, der har bildt sig ind, at sådan et orgel kan bruges gennem tre-fire hundrede år uden at bevægelige dele slides og må repareres og uden at utætheder opstår, som må tætnes? Det kan ikke være meningen, at man skal ærgre sig, hver gang man får ny viden om, hvordan orgelet er blevet vedligeholdt gennem så lang tid. At det overhovedet har kunnet lade sig gøre, bringer tanken hen på et blomstrende fransk citat fra 1896: "Dette orgels bemærkelsesværdige enkeltheder blev både med hensyn til udførelse og konstruktion bygget, og jeg gentager det, med en aldeles uhørt fuldkommenhed".<sup>99</sup>

Orgelet er blevet restaureret 1693, 1741, 1793, 1829, 1864 og 1895 foruden de småreparationer, som man knap hører om. Når den tekniske dokumentation af restaureringen i 1897 foreligger, vil den vise, i hvor høj grad og i hvilket omfang det orgel, som Henrik Julius, Michael Prætorius og Esaias Compenius har skabt, har bevaret sin oprindelige funktionsmåde og sine originale dele.<sup>100</sup> Den vil nok fortælle, at man har grund til at være taknemmelig.

## 7. Om restaureringen 1895.

Bilag 1: Aristide Cavaillé-Colls overslag på restaureringen af Compenius-orgelet 1894.

Bilag 2: Orgelbygger Felix Reinburgs redegørelse for restaureringsarbejdets forløb i 1895. Papiret er ikke underskrevet, men indholdet gør det nødvendigt at antage, han selv har skrevet det.

Bilag 3: Felix Reinburgs beskrivelse af orgelet efter at restaureringen var færdig, ligeledes uunderskrevet, men da håndskriften er den samme som i bilag 2, er det Reinburgs manuskript. Det indeholder en

98. Anf. arb. s. 10.

99. Vincent-Darasse: *Le vieil orgue du château de Fredericksborg en Danemark*, Notes d'Arts et d'Archéologie 2. ser., 8. årg., nr. 3 marts 1896 og nr. 4 april 1896. Se også Frank Choisy: *L'orgue de Frederiksberg*, Le Guide Musical nr. 35-36, 1. & 8. september 1895, s. 663.

100. Se Per Kynne Frandsen: *Middelalderlige pergamenter og husholdningsregnskaber i et gammelt orgel*. Fund i Compeniusorgelets bælgeværk. Carlsbergfondet, Frederiksbergmuseet, Ny Carlsbergfondet Årsskift 1983, s. 98 om at bælgene er de originale.

indledning om orgelets historie m. m. som ikke er taget med her, fordi den består af afskrifter af passager fra Philberts artikel fra 1891 (han kan godt have følt et krav på dem; han hjalp Philbert).

Til at have ansvar for restaureringen af orgelet blev der nedsat en kommission, som fik sit hverv i skrivelse af 3. juli 1894. Arkitekt Meldahl var formand, de øvrige medlemmer var Angul Hammerich, slotsforvalter P.H.V. Hammelev og slottets organist Carl H. Brandt. I en skrivelse til ministeriet meddeler kommissionen 10. august 1895, at dens hverv er endt. Heri bebudes, at Felix Reinburg vil give en detaljeret beskrivelse, som skal oversættes til brug for Hammerich i en publikation om orgelet (som kom 1897) og derefter vil blive tilstillet ministeriet, så den kan "blive indlemmet i Statens Archiv". Dette er aldrig sket, og det er vel disse ord, der er grunden til, at man kan fortælle, at f.eks. Finn Viderø mente, at der var en rapport, der var gået tabt. Der kan imidlertid næppe være nogen virkelig tvivl om, at hvad Reinburg har præsteret, er de to her meddelte bilag 2 og 3, som Hammerich har benyttet. En oversættelse er ikke blevet foretaget. I selve manuskripterne er der med blyant skrevet en del ord til på dansk. Efter benyttelsen er de to manuskripter blevet henlagt til kommissionens korrespondancesag, som ligger i Frederiksborgmuseets arkiv; Meldahl var også formand i museets bestyrelse. Han ønskede, at museet skulle overtage tilsynet med orgelet. Det var museet villig til, men ministeriet ønskede det ikke. Tilsyn og årlig stemning blev overdraget orgelfirmaet A.H. Busch & Søn.

I skrivelsen af 10. 8. 1895 forklares en forøgelse af vederlaget for restaureringen med, at det havde vist sig, at orgelet havde lidt skade ved varmeapparatet, som var indlagt i kirken, og "For at sikre yderligere Skade ved Varmeapparatet ere de Orgelet nærmest værende Rørledninger blevne fjernede, og for at ingen skal kunne komme til at beskadige de nye Lufttryk-Regulatorer, anbringes der ved medundertegnede Meldahls Foranstaltning 2 mindre Døre, som lukke for Adgangen til Gangen bag Orgelet og dets Bølge". Disse døre findes stadig på plads.

Året efter indberettede Meldahl, at rørstemmerne var fundet fyldt med støv. Han anbefalede, at der af og til blev spillet på orgelet og traf aftale med organist Brandt, som 30. juni 1896 erklærede sig villig til at spille på orgelet en gang om ugen.

(Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, FMJ 50-51, 1895/96. RA. (Boligministeriets 4. kontor) Min. f. off. arb. Bygningsjournalsager (Gruppe 20). Frederiksborg slot, 1895 nr. 709 og 1896 nr. 688).

## Bilag 1

Manufacture d'Orgues d'Eglise & de Salon  
ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL

Paris, Le 31 Juillet 1894.

Château de Fredéricksborg.  
(Danemarck)

Restauration de L'orgue de la Chapelle.

---

### Exposé

Monsieur Angul Hammerich, membre du Comité chargé de diriger la réparation de l'orgue de Fredéricksborg construit par Compenius, a demandé par l'intermédiaire de son frère, directeur du Conservatoire de Baltimore, de bien vouloir lui envoyer un Devis approximatif des frais que pourraient occasionner la réparation et la remise en état de cet instrument.

### Devis des Travaux.

- 1° Démonter tous les tuyaux, les classer avec soin, numéroter chaque tuyau et sa place respective sur le sommier<sup>1</sup>.
  - 2° Démonter la mécanique, les sommiers avec soin numéroter chaque pièce en ayant soin de tracer sa place<sup>1</sup>.
  - 3° Démonter les soufflets.
  - 4° Réparer les sommiers et étancher toutes les fuites d'air<sup>2</sup>.
  - 5° Réparer les soufflets, changer s'il y a lieu les soupapes qui pourraient laisser passer l'air.
  - 6° Réparer les tuyaux de bois, les vernir en dedans pour mieux étancher l'air et leur donner une meilleure sonorité<sup>3</sup>.
  - 7° Réparer les jeux de Régál en vérifiant avec beaucoup de soin leurs corps sonores; et changer les languettes qui sont hors d'usage.
  - 8° Réparer les claviers á mains et celui de la pédale. Repolir les touches en ivoire ainsi que celle du pédalier.
1. Delene er dog ikke blevet nummereret, men for de flestes vedkommende mærket på anden måde (etiketter, blå blyant og blæk, idet man ikke har følt sig sikker i læsningen af Compenius' tonetabulaturtegn). I øvrigt har det vist sig, at mange mekanikdele (selv messingtråde) har originale tonebetegnelser, men senere er blevet indsat i tilfældigt rækkefølge (ikke rettet af Reinburg).
  2. Tætning af vindladerne voldte iflg. Reinburgs rapport store vanskeligheder og lykkedes muligvis ikke fuldt ud.
  3. Piberne blev ikke kun ferniseret 2 á 3 gange indvendigt, men også udvendigt, undtagen pibefødderne.

- 9° Remonter la mecanicue, regler les mouvements, ajuster le mécanisme des registres correspondant aux jeux.
- 10° Voir s'il y a possibilité de rétablir les pédales de combinaisons<sup>4</sup> qui existaient antérieurement.
- 11° Construire une soufflerie alimentaire, et transformer l'ancienne en réservoir régulateur d'air afin de rendre le vent stable et le bien équilibrer, ce qui est impossible avec la soufflerie actuelle<sup>5</sup>.
- 12° Placer les jeux et tuyaux à leurs places respectives; les accorder comme à leur origine, à tempérament inégal (avec la quinte du loup) de façon à n'avoir aucun objet ajouté aux tuyaux. Egaliser les jeux séparément et dans leur ensemble<sup>6</sup>.
- 13° La réparation du meuble extérieur ou buffet serait faite par les soins du Comité.
- 14° Le Comité se chargera de fournir les aides nécessaires pour faciliter le travail qui sera exécuté sur place<sup>7</sup>.

Nous estimons que ce travail qui est très difficile et extrêmement délicat, prendra beaucoup de temps: il demandera la présence d'un de nos principaux ouvriers avec un aide.

Nous évaluons la dépense à faire, à la somme de Neuf mille quatre cent cinquante francs —ci 9.450 fr.

Il est entendu que les frais de voyage pour deux personnes, aller et retour de Paris à Frédérikborg, ne sont pas compris dans ce chiffre, et devront être supportés par le Comité.

Fait à Paris le 31 Juillet 1894.

(Sign.) A. Cavaillé-Coll

4. Der har aldrig været "pédales de combinaisons" eller spærreventiler i orgelet. Udtrykket er måske en misforståelse ved udarbejdelsen af tilbudet på Cavaillé-Colls kontor – der hentydes sandsynligvis til effektregistre som tremulant, sækkepibe og tromme.
5. Der er – formodentlig ved sagsbehandlingen – sat spørgsmålstegn i margenen ved dette punkt. Denne meget vidtgående forandring af bælgværket blev heldigvis ikke udført og ville have været i modstrid med de principper, der (af Hammerich?) var opstillet for restaureringen.
6. Princippet "at ikke tilføje nogen som helst genstande til piberne" blev slet ikke overholdt; antagelig har man ved planlægningen overset de forandringer, der i tidens løb var gjort ved mange af piberne for at ændre stemningen til ligesvævende temperatur. (Bl.a. limede Reinburg skindstykker ind foroven i mange åbne piber, som nævnt i Reinburgs journal for 10. juli angående positivets Principal 4' diskant).
7. Der er – vel ved sagsbehandlingen – sat spørgsmålstegn i margenen, da dette punkt ikke angiver omfanget af den forønskede assistance. Orgelbygger V.H.Busch lader til at have arbejdet fuldt fra 11. maj til 6. august (han nævnes ganske vist først 18.juni, da han er færdig med bælgene). Desuden leverede firmaet Busch bl.a. stødbælge, luftkanaler og en ny tremulant. En maler blev sat ind i arbejdet med at fernisere piberne og arbejdede fra 8. til 24. juli.

**Bilag 2**

Journal des travaux  
Réparation faite à l'orgue du  
château de Frederiksborg  
9 mai – 10 août 1895

Arrivé le vendredi [skal være: torsdag] matin 9. mai. Vu l'orgue avec Mr. le docteur Hammerik et constaté que l'état actuel était bien moins bon que quand je l'avais vue il y avait quatre ans.

Le 11 mai nous avons continué notre étude afin de voir la marche à suivre. Le 13 mai nous avons commencé à démonter les tuyaux de bois de la Pédale tout en les marquant à leurs places respectives, et la marque de la place de la bouche car en général tous les tuyaux son très serrés les uns contre les autres. Le 13 et les jours suivants nous avons commencer à démonter une partie des Régales, envelopper chaque tuyaux dans du papier et écrire le nom de la note et le jeu sur chaque tuyaux . Nous avons demonter la mécanique du clavier de pédale et le clavier on a repolis les touches d'ivoires. A partir du 19 et les jours suivants il a été fait ce que suit.

Démonter les sommiers de leur place, sortir les chappes et faux registres, coller et revoir les tables décollées, puis placer 150 vis pour maintenir la table, malgré cette précaution il a fallu ouvrir le dessous des gravures afin d'étancher le vent, surtout au sommier du côté C#. Remplacer 4 registres dont la peau ne pouvait servir, coller la peau, poncer et découper les trous, ajuster les faux registres et chappes ainsi que registres, puis faire tenir certaine vis des chappes ce qui n'était pas facile; enfin essayer les sommiers seuls ayant leurs trous bouchés sauf un jeu, puis mis en communication avec la soufflerie à 9 centimètres de pression, après un essai au vent ils étaient bien étanchés, remonter les faux registres, registres, chappes et essayer de nouveau à la pression ordinaire, ils ont très bien parus étanchés, nous les avons placer dans la galerie et avons commencer à démonter le grand orgue qui est en chantier le 31 Mai. La mécanique seule des pédales est en place. Le 1 Juni le 4, 5, 6<sup>me</sup> jour on a terminer le sommier du G. O., nous avons mis envions 250 vis partagées autour des trois fentes puis percer des trous de deux grandeurs pour des pilotes à placer entre chaque tuyaux<sup>8</sup> dans le barrage de facon à intercepter la communication d'une gravure à l'autre, recouvrir la fente de peau, un registre a été à cause de la fente regarni entierement de peau, puis dresser et percer les trous, puis boucher tous les trous sauf un registre et essayer chaque gravure. Il en avait 7 qui se communiquaient, nous avons facilement corrigés 3 mais 4 nous ont obligées à ouvrir le dessous des gravures pour coller de la peau dans les angles, nous avons réussi à bien étancher le sommier à 9 de pression, ajuster les faux registres, les registres, les chappes, et essayer tout le sommier monté à 9

8. tuyaux (=piber), ordet bruges her lidt forvirrende i betydningen toner, tonekanceller.

centimetres de pression, en faisant cet essai il y avait malgré ces précautions prises des fuites d'air dans les registres on a remédié à cela en mettant du papier sur les faux registres et mis le sommier de côté en attendant qu'on le mette en place.

Le 6 Juin au soir commencer à démonter les jeux au positif et le 7 enlever la partie de la mécanique du sommier au clavier les rouleaux de registres et la partie de la laie. Il a fallu regarnir de peau toute les soupapes, après les avoir dressées et collées sur place, refaire toutes les bourcettes carrées. Il a fallu pour enlever le sommier de sa place, sortir les chappes, registre, les rouleaux de registres, faux registres les tirants en fer des leviers des registres de la pédale. Le sommier en dehors de l'orgue nous avons enlever une partie du panneau<sup>9</sup> qui ferme le dessous afin de pouvoir coller de la peau à l'intérieur des gravures. Le dessous est fendu et traverse dans les gravures. Nous refermons l'ouverture du dessous avec une peau d'agneau, mais il y a encore des emprunts qui nous ont obligé à ouvrir le dessous de leurs gravures pour coller de la peau tout le long des bords des gravures, nous renfermons ces ouvertures et après un essai encore un empreint dans la basse, nous reouvrons cette gravure pour garnir les trous, ou nous reconnaissons qu'ils étaient juste avec la largeur de la gravure. Le 17 nous plaçons les sommiers et je fais les deux panneaux de chassis pour les dessous des soufflets. J'arrange les portes de vents intérieur de la soufflerie et je les peint et celui du Positif. Je perce les trous et visse les traverses de la soufflerie contre les montants de l'enveloppe intérieur pour les consolider. Lafon vérifie les mouvements de registres de la pédale et place les soupapes sur le sommier du positif. Lafon a refait toutes les bourcettes dans l'ancien système, ce travail a duré 2 jours vu les difficultés qu'il fallait pour placer ces bourcettes.

Le 17 nous avons mis le petit sommier du positif en place.

Le 18 au matin nous avons placé les deux traverses pour soutenir deux anciennes traverses – mangées par les vers faisant partie du bats de la soufflerie, puis nous avons placé les deux premiers soufflets du bas avec la communication, revus les boîtes contenant les soupapes des soufflets. Les soufflets ont été réparés par Mr. Bouch. Il a collé de la peau sur les panneaux extérieur et audessous, sur les joints non garnis de parchemin, renforcer le dessous des soufflets par deux traverses en chêne et une en sapin sur le dessus pour consolider le panneau du dessus. Placer les deux panneaux de soupapes, garnir les plis avec du papier vert, ce travail a duré 4 jours, puis il a fait les deux autres soufflets de la même façon. Ils ont été terminés le 18 Juin au soir. Le 18 nous avons essayé le sommier positif avec pression de 9 centimetres, avons mis une alimentation spéciale pour l'essai

9. Der findes ikke noget "panneau" på vindladens underside, men i den fulde bredde er der under vindladen fjernet materiale fra undersiden til en højde svarende til tykkelsen af spundsene, der herved er kommet til at mangle helt i den midterste trediedel af deres længde. De tilbagestående kanter af kancellévæggene er blevet tildækket med pålimet skind.

de ce sommier, après un essai nous avons corrigés 3 emprunts et pour le 4<sup>me</sup> obliger de demonter les soupapes, portevent, et enlever le sommier de sa place, nous sommes obliges d'ouvrir la gravure en dessous afin de coller de la peau endedans et garnir les trous qui se trouvent dans cette gravure. Après avoir réussi nous avons placé le sommier à sa place le soir même.

Le 19 nous avons mis les deux autres soufflets superieurs en place avec leur portesvents. Changer les briques qui servaint de charge par de la fonte d'après la demande de Mr. le docteur Hammerik. Même jour nous avons reçu la visite du comité de reception du carillon composé d'artistes et membre du ministère et organiste Mr. Otto Malling, ils ont parus très satisfait des soufflets que nous avons placés. 19 Juin après midi occupé de la charpente pour recevoir l'anticousses<sup>10</sup> et nettoyage des têtes de registres, replacées le même jour, graisser les mouvements de registres. Le 19 Bouch commence les tuyaux de bois par le Quintaton 8 pieds Positif, Blochflöte 4 pieds. Il a garnis les dessus du Quintation avec un ruban de toile pour empêcher que les tampons les fassent fendre dans le haut; changer la bavette en étain, étant trop mince; pour l'intérieur des tuyaux il a passer du vernis, Cold vernich, et ensuite une deuxieme couche avec du flatine anglais, exterieurement une couche de flatine.

Nous avons placé le sommier du grand orgue avec ses chappes a leur place, Lafon monte la mécanique de registres, et les fils de cuivre de l'abregé au sommier, réparer un rouleau fendu, et ajuster les équerres en bois sur le devant, changer le fil de cuivre formant axe qui avait trop de jeu. J'ai fait les portevents de l'antiscousses, ou portevent de la soufflerie et ceux qui doivent communiquer avec l'orgue. Les portes vents seront garnis de peau et peint, seront terminés demain. Le 25 Juin nous avons placés les équerres audessus du clavier Grand Orgue pour la mécanique du clavier au sommier, le soir nous avons essayer le sommier, en donnant un bon résultat, le soir même on a préparé un des sommier de pédale pour le mettre en place. 26 Juin commencer de mettre les sommiers de pedale a leur place, mettant les registres, et les chappes, regler leur course et égaliser leur force, accrocher la mécanique de la pedale aux sommiers, placer les portes-vents et mettre la communication du positif au portevent de la pédale provisoirement pour essayer. Bouch a fini les trois jeux du positif et commence cinq jeux du Grand Orgue.

27, 28, 29 Juin occupé au tremblant, essayer l'ancien au dedans du porte-vent, placer une boîte au dessus de celle qui contient l'ancien tremblant. Le mettre était assez bon, mais lorsque plus tard nous avons placés les l'antiscousses il n'y avait plus possibilité de la faire fonctionner. Après derniers essais nous l'avons arreter, fait le mouvement qui est composé d'un levier et tirant. Lafon a entrepris la reparation des tuyaux de la facade en

10. Der er sikkert ment ordet "antiscousses" selv om det i originalen er utydeligt (og sandsynligvis fejlagtigt) skrevet.

ivoire et ébène, passer deux couches de vernis interieurement et changer les accorder en étain. Le 2 Juillet nous avons reçu l'antiscousse, même jour le mettre en place, percer les trous des portes-vent et placer ces derniers. Le 3 et 4 Juillet essayer encore le tremblant, impossible de la faire fonctionner, je cesse de m'occuper au tremblant pour en demander un noef. En placant les tuyaux de facade nous trouvons qu'un ut du principal en facade faisait parler le mi à côté, nous démontons la chappe et encollons la partie de la facade, et réussissons à le faire disparaître. Le 4 placer une partie du buffet, mettre les faux sommiers du positif, fermer les trous des portes-vents qui étaient placer provisoirement. Bouch continu la réparation des tuyaux de bois.

Le 5 recommençons le travail au registre Principal 4 pieds, des emprunts nous forcent à reencoller les gravures de face principal, regale. Sans aucun résultat, nous nous dessidons à faire un travail special. Le 6 nous commençons à 6 heures matin collant de la nouvelle peau sur le sommier à la place des deux jeux et sur la chappe, couper les trous au couteau, le soir essayant ce travail on constatais une grande amélioration. Le 6 au soir nous placons la facade du buffet au dessus du principal. La 8 fait parler le principal et commence la Partition. Le 9 terminé la partition dans la matinée, après-midi finir le jeu, commencer le quintaton. Le 10 placer le principal Positif fait parlé et accordé, garni inerieurement de peau de façon à les baisser<sup>11</sup>. 11 Juillet placer faux sommier G.O., placer la doublette G. O. égalisée et accordée, la quinte G.O. égalisée et acordée. 12 Juillet mettre le Block flöte G.O. et Gemhorn égalisés, accordés et ajustés dans leurs place sur le faux sommier. 19 placer le principal G.O. égalisé, accordé et ajusté. Le 8 Juillet à 4 heures je fais commencer par un peintre le vernissage des tuyaux intérieur et exterieur. 19 Lafon s'occupe de monter le nouveau tremblant et le faire fonctionner, et moi du Principal de 8 pieds et Narkton. 16 Juillet nous faisons deux mouvements l'un pour tremblant fort et l'autre tremblant doux le résultat est très bon. 17. placer le Gedach de 8 pieds G.O. égalisé et accordé; revoi des jeux du Grand Orgue.

Le 19 placé la flute de 4 pieds Positif égalisée accordée et revu le quintation, revoi l'accord de ces jeux dans leur ensemble, le soir placer le Blockflöte à la piece gravée placée horizontalement au Positif. Le 20 la soubasse de 16 p. égalisée et accordée, placer les tuyaux de jeu Gemhorne pédale. Le 21 avoir fait 14 tuyaux entierement noef du Blockflöte G.O. le soir couvert l'orgue de toile et placer certains panneaux. Cette semaine le peintre a continué son travail à peindre 3 foi intérieurement certain jeux et extérieurement tel que la soubasse dont les tempons sont collée, le Gemhorn et Querflot de la

11. Ved således at indlime skindstykker for oven i mange piber synes tonehøjden i orgelet at være blevet generelt sænket, hvilket er i modstrid med tilbudets ord om at "ikke tilføje nogen som helst genstand til piberne" (punkt 12).

Pédale. Bouch a préparé les tempons des jeux Positif<sup>12</sup> et Grand Orgue et placés les accordeurs en étain à d'autres jeux. Les tuyaux finis ont été placés sur les sommiers égalisés et accordés. Le 22 Juillet le quintaton Pédale a été accordé et égalisé. Le 23 Bouch a fini la doublette et la quinte 1 p 1/3 du positif. Ils ont été accordés et égalisés le même jours. Le 24 et 25 Juillet placé la cimballe mettant des accordeurs a tous les petits tuyaux pour avoir plus de facilité pour les accorder. Le 26 Juillet et 27 nettoyé accordé et égalisé la régale Grand Orgue nommé Ranket en rétablissant cette régale en 16 pieds avec une reprise à la dernière octave. Le 29 commencer la régale de 8 pieds Krumhorn, nettoyé placé le même jour et commencé a le faire parlé. Le 30 continuation du Krumhorn ce jeu a été fini le soir. Le 31 faire de même à la régale de 4 pieds. Dans ces deux jeux il a fallu changer un certain nombre de languettes. Le 1 premier Août le Dolcian 8 p. de la Pédale a été commencé et mis en place accordé et égalisé. Le lendemain il a été fait le Sordun de 16 p. et régale de 4 pieds de la pédale.

Le peintre a fini le 24 Juillet au matin.

Bouch a fini les tuyaux de bois le 30 Juillet. Du 30 Juillet au 5 août Bouch s'est occupé à faire un petit antiseccousse qu'il a placé sur le porte-vent de la pedale. Cet antisseccousse a été fait pour atténuer des secousses qui existaient en jouant la pédale. Ensuite on a porté une amélioration au positif en mettant une alimentation directe de la soufflerie au porte-vent de positif. Cette alimentation est conduite par deux porte-vents en étain qui ont été fait à la maison Bouch. Mr. Bouch a monté et ajusté cette alimentation spéciale qui donne aujourd'hui un bon résultat en faisant disparaître des secousses qui existaient en jouant le Grand Orgue et le Positif ensemble. Pour l'antisecousses Bouch a fait une enveloppe qui recouvre le petit soufflet.

En attendant le mardi 6 août jusqu'au jour de la réception de l'orgue, moi et Lafon nous occupons a revoir l'accord des jeux de façon à bien maintenir l'accord.

12. Ejendommeligt at Busch først skulle have istandsat støpsler (og vel også hætter) til positivets stemmer den 21. juli, da Quintadena 8' og Kleine Flöte 4' meldes færdiggjort allerede under 9-19 juli (her som på andre steder kan man ane, at dagbogen er ført delvis retroaktivt).

**Bilag 3.***Composition technique de l'instrument d'apres Pr torius.*

Grand orgue de E a C = 45 notes

|                         |        |
|-------------------------|--------|
| 1 Principal             | 8 peds |
| 2 Klein Principal       | 4 peds |
| 3 Gedach fl te          | 8 peds |
| 4 Gemshorn Klein Violon | 4 p.   |
| 5 Nachthorn             | 4 p.   |
| 6 Gedacht quinte        | 3 p.   |
| 7 Bloch feiffe          | 4 p.   |
| 8 Ranket                | 16 p.  |
| 9 Super gadach fl t     | 2 p.   |

Positif de E a C = 45 notes

|                                 |          |
|---------------------------------|----------|
| 1 Quintadehna                   | 8 p.     |
| 2 Klein gedacht fl te           | 4 p.     |
| 3 Supergemhornlein              | 2 p.     |
| 4 Nasatt                        | 1 1/2 p. |
| 5 Klein repetirt simbel einfach |          |
| 6 Principal discant             | 4 p.     |
| 7 Bloch feiffen discant         | 4 p.     |
| 8 Krumbhorn                     | 8 p.     |
| 9 Geigend regal                 | 4 p.     |

P dale de E a D = 23 notes

|                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| Grosse Gedacht fl iten Bass  | 16 p.                        |
| Gemshorn                     | 8 p.                         |
| Quintadehn                   | 8 p.                         |
| Querfl iten harmonique       | 4 p.                         |
| Nachthon (plut t quintadehn) | 2 p.                         |
| Baur fl iten Basslen         | 1 p.                         |
| Sordunen Bass                | 16 p. (glemt i manuskriptet) |
| Doltcian Bass                | 8 p.                         |
| Jung frauen Regal bass       | 4 p.                         |

Une rose a gauche tremblant doux

Un bouton sign  T. L. (en ligne du G o) Grand tremblant

Une rose à droite donnant tremblant doux aux jeux de Pédale  
 Une Hibou faisant sonner deux tuyaux en Si (basse)  
 Un triboulet fesant sonner une cornemuse avec soupape mobile. Un bouton (en ligne du positif) sert a tirer le pédalier.

Les registres du grand orgue et du positif se tirent de la façon ordinaire. Les boutons qui font agir ceux de la pédale se lèvent par un mouvement de bascule, disposition motivée par la situation des sommiers de pédale et qui d'ailleurs facile la manoeuvre de ces boutons a la place qu'ils occupent a une certaine hauteur au dessus du milieu des claviers.

Les claviers à main ont quatre octaves d'étendue d'ut en ut mais ont quarante-cinq touches seulement parce que la premiere octave de la basse est ce qu'on appelait dans le temps une octave courte. L'ut ♯, le mi ♭, le fa ♯, le sol ♯ y manguent et l'ordre des notes y est tout autre qu'à l'ordinaire. Quand l'on considère le clavier, l'octave semble ne commencer qu'au mi, mais la touche du mi fait entendre l'ut, celle du fa le fa, celle du fa ♯ le ré, celle du sol le sol, celle du sol ♯ le mi, vient ensuite la si ♭, si dans leurs ordres naturels. La succession des notes sur le clavier est donc Ut, fa, ré, sol, mi, la si ♭ et si.

Le clavier de pédale de même a l'octave courte etant de ut a ré, n'a que 23 notes.

L'octave courte existait généralement dans les orgues allemandes antérieure au XVII siecle. Plus tard on se borne a supprimer l'ut ♯ et le mi ♭ mais en disposant les touches comme les notes se succedent dans la gamme. Plus tard encore, l'ut ♯ manque seul. L'octave courte avait peut être sa raison d'être parce que dans l'accord de l'orgue a temperament inegal comme était accordé les anciennes orgues il est impossible de se servir des accords parfait de ut ♯, fa ♯, sol ♯, aussi l'on ne trouve aucune Fugue de Bach pour grand orgue ecrite dans ces tons, seulement en 1740 alors qu'il fit accorder les clavecins a tempérament egal trouve ton les fugues en tous les tons.

### *Construction de l'instrument*

Les sommiers sont aux nombre de quatre, un pour le grand orgue suivant la place de la facade, un pour le positif donc l'ut des basse est renvoyes dans le dessus pour gagner de la place, le reste suivant la gamme, et deux pour la pédale cote c et c ♯. Les sommiers sont en chêne et tres bien fait. Les tables des sommiers et les chappes garnies de peaux. Les soupapes sont collées et garnies de bourcettes, il n'y a qu'une chose a critiquer c'est le peu de profondeur des gravures.

La mécanique des sommiers aux claviers et pour le grand orgue composée de leviers verticaux correspondant a un abregé horizontal avec rouleaux en cuivre de là a une basse d'équerre en bois puis au clavier par un fil de cuivre taraudé. Pour la mécanique du positif le clavier correspond aux soupapes directement par un fil de cuivre en éventail, celle des pédales aux moyen de

leviers verticaux aux sommiers, d'un abregé horizontal place sous le sommier du positif, une série de leviers sur lequel se repose equerres et pilottes correspondant au clavier de pédale. Tous les mouvements des registres rouleaux tournant, leviers, équerres et tirants sont en fer ce qui est une chose tres rare, car tout se faisait en bois à cette époque. L'on comprend en voyant l'exiguité de l'emplacement interieur de l'orgue que l'on fut forcé de faire la mécanique d'une façon speciale.

Tous les tuyaux sont ajustés d'une façon solide dans leurs faux sommiers, et certain sont accroche á des supports en bois, les basses du Principal grand orgue sont coudées a cause de la hauteur.

Deux jeux du positif sont places horizontalement sur des pieces gravées fixées directement sur les chappes de sommier: Principal 4 p. et Blockflöte 4 p.

La soufflerie se compose de quatre soufflets cuneiformes á plusieurs plis, contenue derriere l'orgue dans un bâti séparé. Nous avons changé toutes les soupapes alimentaire a cause de la construction speciale des soufflets ils ne donnaient pas un vent bien égal, nous avons ajouté un grand réservoir anti-secousse muni de ressorts en acier pour équilibrer la dépression donne par la construction des soufflets, nous avons reconstruit l'alimentation générale de l'orgue et ajoute au porte-vent de la pédale un petit antiseousse pour éviter la dépression. Les pompes sont munie en mouvement au moyen de corde passant sur une poulie et tiré par le souffleur. La soufflerie tient l'air pedant 3 1/2 minuts.

### *Construction des tuyaux de bois*

La construction des tuyaux de bois est certainement la partie de l'instrument la mieux soigné et la mieux faite. Le Gedacht 8 pieds du grand orgue a une sonorité ronde pleine qui résulte surtout de la construction spécial des tuyaux qui est plus large a sa basse que dans le haut avec tampons mobile. Cette conformation qui adoucissait le son d'un tuyaux ouvert renforce au contraire et éclairsit le son du tuyau bouché parceque le parcours évasé et de contact avec l'atmosphere suit une demie onde terminable qui est reflechi du fond de la bouche á une égalité de diametre du haut du tuyau, rencontre un orifice plus large que dans le tuyau á parois parallèles á l'axe.

Le Principal de 8 pieds et celui de 4 p. imitent tres bien les tuyaux d'étain parce qu'ils ont...(overstregning) la levre la bouche etant plaquée d'une petite épaisseur qui renvoi le vent en dehors et aide á l'émission du son.

Le quintadehn de 8 pieds du positif donne tres bien les trois harmonique qui sont caracteristiquement a ce jeu le son fondamental de la deuxieme quinte et la deuxieme octave par une disposition speciale de la bouche. La Blochflöte du grand orgue et celle du positif se distingue tres bien par son caractère spécial, celui du grand orgue plus rond et celui du positif plus clair, le bloc interieux de la bouche jou un grand rôle dans l'émission du son; ainsi remarque-t-on celui des tuyaux du grand orgue plus arrondies et

plus large dans la partie qui dépasse la levre que dans celui du positif, cela donne le caractère aux jeux. A la pédale la soubasse de 16 pieds est tres belle somme sonorité cela tient aussi á la construction spèciale des tuyaux pareil au Gedacht du grand orgue. Le Gemhorn est tres bien dans son caractère le plus curieuse est le Querflöten dont les tuyaux sont d'un diametre tres étroit, et de la longueur du huit pieds en donnant sa premiere harmonique a l'octave audessus rien que par la maniere spèciale de traiter l'embouchure du tuyau; nous lui avons appliquee notre principe de percer un trou a la rencontre des ondes sonores de l'octave afin de maintenir l'octave et l'empêcher de redescendre au fondamental ce qui pourrait se produire si le vent faiblissait dans son alimentation.

Les deux jeux bouches du grand orgue Gegachtquinte et Supergedachtflöt 2 pieds donnent un caractere spècial a l'ensemble des jeux du même clavier tandis que dans le positif nous trouvons la Doublette 2 pieds et le Nasatt 1 p. 1/3 ouvert ce qui donne un caractere plus clair en raport avec le quintadehn de 8 pieds et forment le complement des harmoniques de l'orgue. Tous les tuyaux de bois ont reçu intèrièremenent trois couches de vernis spècial pour empêcher la communication de l'air extèrieur á l'intèrieur et une couche extèrieure a fin de bien les etanchers de l'air, en plus la partie lisse inèrieure laisse mieux rouler les ondes sonores. Tous les tuyaux de bois jusqu'au plus petits sont admirablement construit et dènote une très grande science et une grande habilité chez celui qui les a faits, il est a regretter que le livre écrit par Compenius dont parle Prætorius n'ait pas parut.

Les jeux d'anches contenus dans l'orgue appartiennent á la famille aujourd'hui disparue, des régales et a raison de la perfection de leur facture en constituent de forts trècieux spècimens.

Le ranket marqué au bouton R. R. de seize pieds a dû être changer car il ne donne que le huit pieds, les corps sonores de ce jeu sont très court, ils sont bouchés a leurs extrèmités supèrieure et le son ne s'en échappe que par trois trous percés dans la partie infèrieure de la paroi. Dans l'espèce d'étui assise formé est contenu un tuyau beaucoup plus menus et qui partant du noyau vient aboutir á l'intèrieur assez près du couvercle, nous avons retabli ce jeu en 16 pieds de partir du deuxieme C des basse la premiere octave en reprise de 8 pieds.

Le Krumhorn du positif n'est pas le jeu actuellement connu sous ce nom; les corps sonores en sont aussi tres court mais assez large tout en étant étroit de même forme tout du long et harmonique dans les dessus. La régale de 4 pieds, Geigend régale du positif, indique bien l'effet qu'on cherchait a obtenir au moyen du jeu d'anche de 4 pieds. Le son de ces jeux de la famille des régales est faible mais non dans charme parceque la presence d'un corps plus ou moins développé leur ôte le timbre sec et nasillard des régales portatives qui n'avaient que l'anche.

Le Dolcian de la pédale a une construction particulièere qui rapproche de celle des anciens bassons, car le corps sonore est long et caré muni d'un tube

partant du noyau et s'arrêtant pres du bout en haut et percé intérieurement de trois trous qui laissent passer le son. La paroi extérieure de côté est percée de cinq trous et la partie inférieure de la place de trois trous plus grand, le son ne sort que tube étroit comme l'anche et le son est enveloppé par le corps sonore en bois qui lui donne de la douceur.

Le Sordunen 16 pieds a un gros tube en cuivre qui monte du noyau jusqu'auprès du haut du tuyau laissant son diamètre du couvercle, les ondes sont obligées de descendre et le son sort par trois trous perce à la basse du tuyau ce qui donne double de longueur à la colonne des ondes.

La régale de 4 pieds a un corps sonore très court avec des trous en haut et un tube intérieure.

L'instrument contient 999 tuyaux parlant et deux muets dans la façade ce qui donne 1001 tuyaux en chiffre total.

#### *Harmonie et accord de l'orgue*

Tous les jeux ont été égalisés de timbre et de faire suivant leurs premières mise en harmonie et le ton a été pris sur le grosse flûten bass 16 pieds donc les tampons supérieur sont collés.

L'on a refaite la partition d'après le principe du tempérament inégal tel qu'elle a été faite par le constructeur de l'instrument en 1612.

#### *Partiton à tempérament inégal*

Voici donc la formule en prenant le ut 4 pour point de départ.

Accorder d'abord ut 3 à l'octave sur ut 4. Les deux notes une fois bien juste faire la quinte *ut 3 sol 3*. Le sol 3 doit être 4 a 5 battements plus que ut 3. puis la quinte *sol 3 ré 4*, le ré 4 doit être 5 ou 6 battements plus bas que sol 3 c'est à dire un peu plus affaibli que *ut 3 sol 3*. Accorder ensuite *ré 3 la 3* qui sera mise au même point que celle *ut 3 sol 3* et la quinte *la 3 mi 4* aussi au même point que *ut 3 sol 3*. Si ces 4 quintes sont bien tempérées le dernier mi 4 doit faire une tierce majeure juste et sans battement avec l'ut 4.

Si le mi 4 est trop bas c'est qu'on a trop affaibli les quatre quintes au cas contraire c'est qu'elles n'ont pas été assez affaiblies. Accorder à l'octave *mi 3 avec mi 4*. On continuera la partition et on fera *mi 3 si 3* quinte un peu faible comme l'*ut 3 et sol 3* si l'on a tempéré au point qu'il faut la quinte *mi 3 si 3*, ce si 3 doit faire une tierce majeure juste avec le sol 3. Le plus voisin déjà accordé au cas où cette tierce ne serait pas juste c'est que la quinte *mi 3 si 3* a été trop ou trop peu affaiblie. Cette tierce une fois juste on accordera le si 2 sur le si 3 afin de ne pas trop s'étendre dans les notes aigues, puis on fera la quinte *si 2 fa ♯* un peu plus faible que les autres, c'est à dire semblable à sol 3 ré 4.

On comparera ce fa ♯ 3 avec le ré 3 ce qui doit donner la tierce majeure juste.

Puis on fera la quinte *fa ♯ 3 ut ♯ 4* un peu faible comme celle ut 3 sol 3. Cet ut ♯ 4 doit faire une tierce majeure juste avec le la 3. Après quoi on fera

bien d'accorder *ut* ♯ 4 *sol* ♯ 3 a *sol* ♯ 3 doit faire une tierce majeure juste avec le *mi* 3.

En poursuivant dans le même sens il faudrait faire la quinte *sol* ♯ 3 *mi* ♭ 3, mais comme c'est la quinte du loup on n'accorde point cette quinte.

On accorde les trois autres quintes qui restent en descendant ainsi on accordera sur *ut* 4 *fa* 3 en descendant ce *fa* 3 sera un peu rehaussé pour affaiblir la quinte et la mettre au même point que *sol* 3 *ut* 3. Le *fa* 3 doit donner la tierce juste avec le *la* 3. On fera ensuite la quinte en descendant *fa* 3 *si* ♭ 2 qui doit être tant soit peu plus faible que *sol* 3 *ut* 3 et être comme *ré* 4 *sol* 3. Ce *si* ♭ 2 qui est la tierce de *ré* 3 doit être un peu faible et battre lentement. On fera alors l'octave aigue du *si* ♭ 2 qui est si ♭ 3 sur lequel on accordera en descendant la quinte *si* ♭ 3 *mi* ♭ 3 un peu faible comme *sol* 3 *ut* 3. Le *mi* ♭ 3 doit donner la tierce juste avec le *sol* 3. Il reste à accorder *mi* ♭ 4 sur *mi* ♭ 3. avec le *sol* 3. Il reste à accorder *mi* ♭ 4 sur *mi* ♭ 3.

Et la partition est finie.

Cette partition dite de la quinte du loup  
est d'après Dom Bédos.

On attache aujourd'hui à bon droit un peu extrême à tout ce qui concerne l'archéologie musicale et spécialement aux anciens instruments qu'on recherche et qu'on acquiert à grand frais, qu'on restaure et qu'on conserve avec un soin religieux. Il est donc heureux qu'une restauration complète et intelligente, c'est à dire scrupuleusement respectueux de la construction originale ait assurée la conservation de l'orgue de Frederiksborg joyaux artistique de toute beauté et singulièrement précieux parce qu'il est l'un des monuments les plus riche, des plus caractéristique, des plus authentique, des plus important en un mot de la facture instrumentale des premières années du XVII siècle grâce à l'initiative du comité formé pour diriger les travaux<sup>1</sup>.

#### Note.

Der kan konstateres en del afvigelser mellem det faktiske udførte arbejde og den arbejdsbeskrivelse, der var indeholdt i tilbudet.

Det må imidlertid understreges, at restaureringen i 1895 var en pionerindsats, næsten uden sidestykke i samtiden hvad gælder orgelrestaurering.

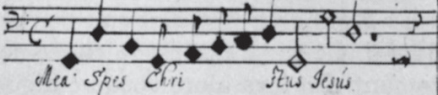
De opstillede principper – udtrykt næsten enslydende i afslutningen af både Philberts og Reinburgs beskrivelse – for hvilke en ikke ringe del af æren utvivlsomt tilkommer Angul Hammerich, er trods alt blevet fulgt i så høj grad, at arbejdet må siges at være udført med større pietet og konsekvens end snart sagt alle andre orgelrestaureringer før ca. 1960. MK.

Facit **D N I**: Iesus Amen!

Auspicio Dei ter opt: maximi  
Inventionis et simplicitatis R. M. M. D. N. I.  
D. Henrici Iulij Episc: Halberst:  
Ducis Brunsv: et Lünab:  
Directione Michaelis Prato:  
xii. Capella Magistri et Organici.  
Ingenio et manu **CEASE COMPEAN**  
**ORGANON HOC**  
ex novo ligno feliciter  
elaboratum et extructum est  
Anno Christi  
**V. I. C. I. n. d. v. i. l. n. d. e. M. t. o. r. i. s.**

Sanctus: Sanctus: Sanctus  
Dominus Deus Sabaoth  
Captus amore Dei patiens durissima vice  
Alte salutis munda: Dulcis Mihi Patria. Calum.

ad voc:



Alte: Spes Chri      Deus Iesus  
M. Pratorius C.

G. S. D.  
H. 1610 den 7 Ibris  
C. C. fecit

Item: gebe zu Glück! Amen!

Ihr Kapellen der vornehmsten großen Celler  
zu des R. R. Orgel Werk  
auf Erfindung und Erfindung  
des hochgewürdigten und hochwürdigsten  
Herrn Henrici Iulij  
Episcopi zu Halberstadt  
auf der zu Braunschweig und Lünaburg  
hochwürdigsten Michaelis Pratorij  
Capellmeisters und Organisten  
des am R. R. und am R. R. Celler Orgel  
glücklich verfertigt und gebracht worden  
Im Jahr  
In dem Jahr 1610  
Der gemeinen R. R.

Item: gebe zu Glück! Amen!

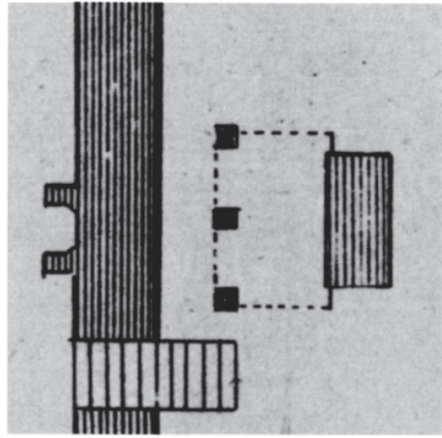
Herrn Henrici Iulij  
Episcopi zu Halberstadt  
auf der zu Braunschweig und Lünaburg  
hochwürdigsten Michaelis Pratorij  
Capellmeisters und Organisten  
des am R. R. und am R. R. Celler Orgel  
glücklich verfertigt und gebracht worden  
Im Jahr  
In dem Jahr 1610  
Der gemeinen R. R.

Item: gebe zu Glück! Amen!

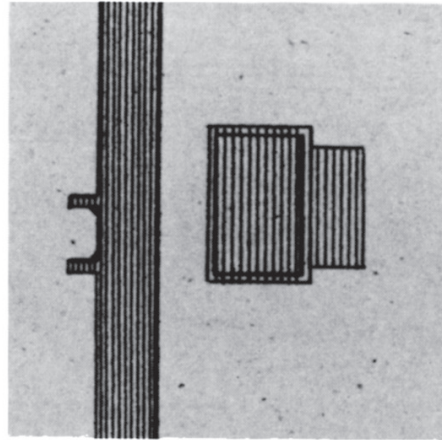
Herrn Henrici Iulij  
Episcopi zu Halberstadt  
auf der zu Braunschweig und Lünaburg  
hochwürdigsten Michaelis Pratorij  
Capellmeisters und Organisten  
des am R. R. und am R. R. Celler Orgel  
glücklich verfertigt und gebracht worden  
Im Jahr  
In dem Jahr 1610  
Der gemeinen R. R.

De to sider af et ark papir, som Peter Botzen indsendte til rentekammeret (2214.58) i 1707. Det er en afskrift af en seddel, han fandt i orgelet 1692.

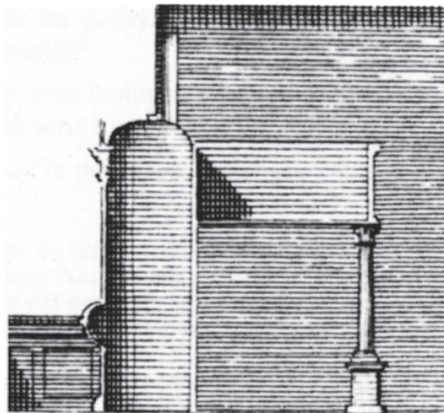
*Orgelet i nordenden af Riddersalen på Frederiksborg. Plan på gulvet. De tre søjler bærer bælgene. Søjlerne eksisterer ikke mere. Thurah II, 1749, tavle 7 (detalje).*

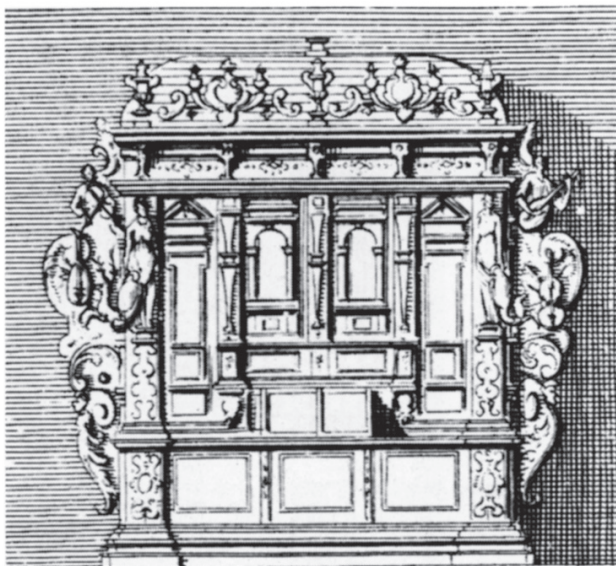


*Samme. Plan foroven. Bælgene er bredere end orgelhuset. Thurah II, tavle 8 (detalje).*



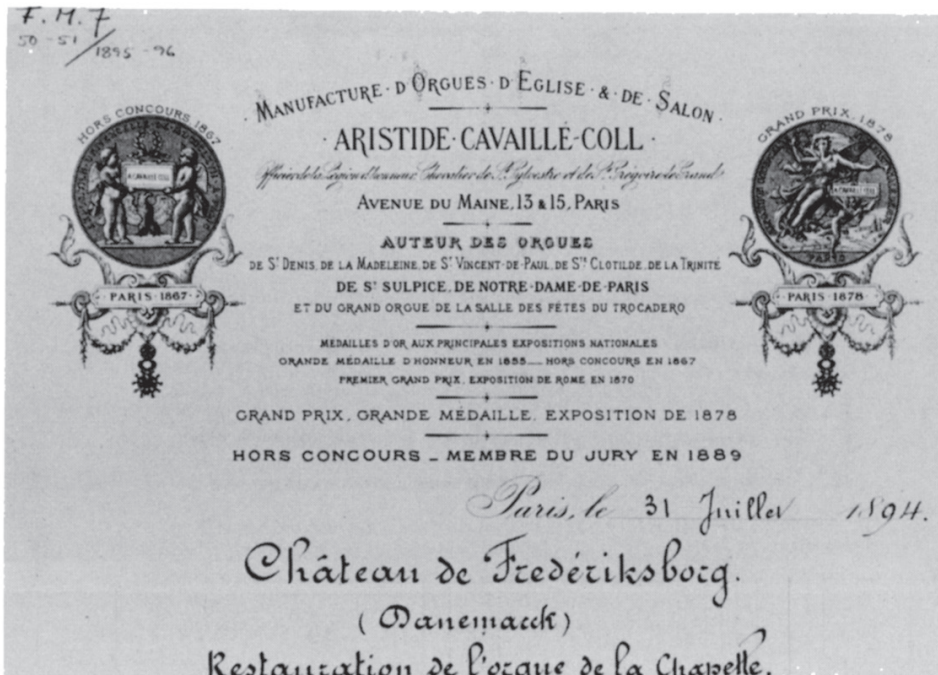
*Samme. Snit. Kassen til bælgene bæres af orgelhuset og søjler. Thurah II, tavle 13 (detalje).*





Samme. Facaden. Vingerne ved siderne, som måske har siddet tilbagetrukket på bælgkassen, findes ikke mere. Thurah II, tavle 14 (detalje).

A. Lavaillet-Gell



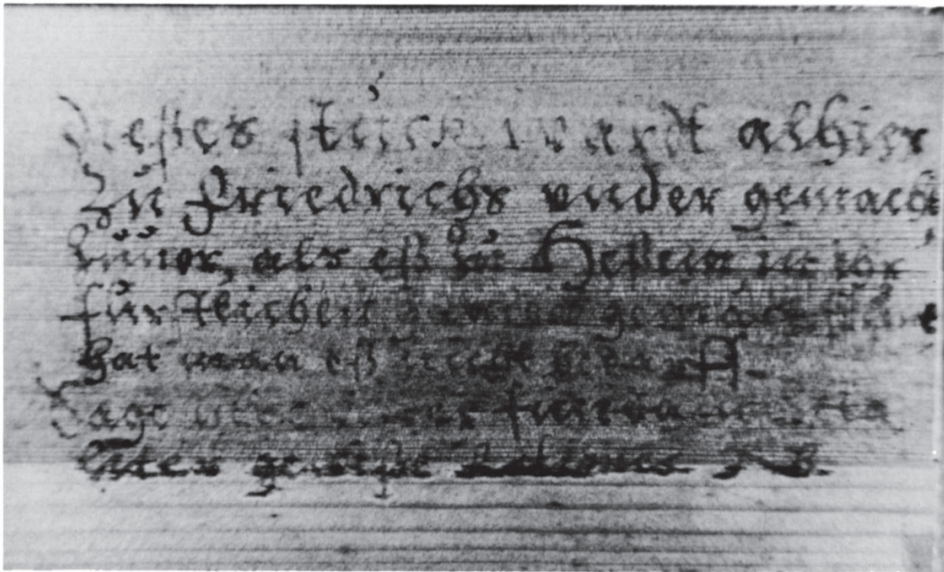
A. Cavallé-Colls tilbud 1894. Brevhovede.

### Et sidste fund

Under afslutningen af restaureringen af Compenius-orgelet, egentlig under genopstillingen, blev orgelbygger Mads Kjersgaard opmærksom på en egenhændig indskrift af Esajas Compenius, som nu er den eneste, der er bevaret i original. Oven på støpselet i orgelets største pibe (Gedacht Flöiten Bass 16' C) står: "4 1/2 Z [o]11, ist alhier vnder geleyemet". Da limningen var defekt, udtog Kjersgaard støpselet, som ingen før kan have set. Billederne side 50 og 51 viser de tre af klodsens sider, hvorpå der er tekst.

Fundet skete den 7. marts 1988, da artiklen var afleveret til opsætning. I stedet for at ændre noget i artiklen hidsættes et par bemærkninger. Orgelet er altså ikke byg-





## Undersiden:

Esaias Compenius, Furstl: Brauns[...]/ besteltter Orgelmacher, me fecit. / Simb: E C. / Gottes furcht vnd die demut: / Ist zu allen dingen gut.

## Den anden langside:

Diesses stuck wardt alhier / zu Friedrichs vnder gemacht, / zuuor, als ess zu Hessem in ihr / furstlichen gnaden gemacht stunt / hat man ess nicht bedarff. / Sage mir einer fundamenta/liter gewisse Rationes. NB.

get i Hessen, men andensteds i hertugdømmet og først opstillet i Hessen. Compenius har fået den opfattelse, at gaveoverdragelsen skete under Christian IVs ophold i Wolfenbüttel i 1615 og at giveren var hertug Frederik Ulrik selv. Dette udsagn ligger begivenheden langt nærmere end nogen anden foreliggende oplysning; men afgørende er det jo ikke.

Til teksten på den anden langside knytter Mads Kjersgaard følgende kommentar: Subbaspiberne i dette orgel har ikke bevægelige støpseler, men på samme måde som dækkede metalpiber med fastloddet låg er de blevet skåret til i de rigtige længder og derefter lukket med et fastlimet låg. I andre forbindelser fremgår det, at både Prætorius og Compenius var tilhængere af fornuft, orden og videnskabelighed i orgelspørgsmål; bag ovenstående lille hjertesuk aner man derfor Compenius' ærgrelse over ikke at kunne indse en rationel årsag til, hvorfor denne pibe ved orgelets genopsættelse på Frederiksborg viste sig at være så meget for dyb, at dens længde måtte reduceres ved indsættelse af en 4½ tomme høj træklods.



## Alessandro Orologio und seine Intradan (1597)

*Rudolf Flotzinger (Graz)*

Alessandro Orologio ist als einer derjenigen Musiker, die König Christian IV ein Werk widmeten, seit langem bekannt<sup>1</sup>. Die Literatur, in der man sich über ihn nähere Auskünfte erwartet, ist jedoch nicht ohne Widersprüche, v.a. wenn man auch die nur nebenher gemachten Erwähnungen einbezieht. Gewisse Schwierigkeiten versuchte seinerzeit Eitner dadurch zu lösen, dass er zwei verschiedene Träger dieses Namens unterschied<sup>2</sup>. Für einzelne Autoren ist diese Frage heute immer noch offen, von anderen wird sie unter Berufung auf eine ältere Prager Dissertation<sup>3</sup> als gelöst dargestellt<sup>4</sup>: dass es sich um einen Musiker gehandelt habe, der viel herumgekommen sei. Auffällig bleibt, dass zwei Musiker dieses Namens zwischen etwa 1580 und 1613 am Kaiserhof (in Prag und Wien) bzw. zwischen 1590 und 1606 am kurfürstlichen Hof zu Dresden durchgehend belegt zu sein scheinen<sup>5</sup> und dass, nimmt man nur einen einzigen an, dieser zwei verschiedene 2. Madrigalbücher vorgelegt haben müsste, die an verschiedenen Orten erschienen sind und sich zumindest in ihrer Stimmenzahl, wenn nicht auch in ihrem Stil unterschieden<sup>6</sup>. Ebenso auffällig aber wäre, dass beide Komponisten in demselben Jahr 1603 in Prag bzw. Dresden jeweils Vice-Kapellmeister geworden sein sollen<sup>7</sup>. Eitner selbst erschienen weitere fragliche Punkte

1. Der vorliegende Text entspricht einem Vortrag, den der Autor auf Einladung der Dänischen Gesellschaft für Musikwissenschaft anlässlich der 400-Jahr-Feiern Christian IV am 26. Mai 1988 in Kopenhagen hielt.
2. Robert Eitner, Alessandro Orologio. In: *MhMg* 30 (1898) S. 36-39; ders., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* 7 (Leipzig 1902) S. 246-249. – Offenbar aufgrund der verschiedenen Schreibweisen hat Gottfried Johann Dlabacs (*Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, Prag 1813-15 Sp. 412 bzw. 666f) keine Identität von "Oralaio" und "Horologio" angenommen.
3. Arthur Chitz, *Die Hofmusikkapelle Kaiser Rudolfs II.* Diss. Prag c. 1910 (verschollen).
4. Auslöser scheint Hans Joachim Moser gewesen zu sein (*Geschichte der deutschen Musik I*, Stuttgart-Berlin 1930 S.472), ihm folgten v.a. Hellmut Federhofer (Art. Orologio in: *MGG* 10/1962 Sp. 408-410) und Keith Polk (Art. Orologio in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13/1980 S.868).
5. Ludwig R.v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1542 bis 1867* (Wien 1869) S.52, 53, 112 bzw. Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle* (Dresden 1849) S.36, 38.
6. Alfred Einstein, *Italianische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz*. In: *StMw* 21 (1934) S.39-42.
7. Eitner, Orologio S.37; ders., *Drei Briefe von Alessandro Orologio*. In: *MhMg* 31 (1899) S.42; ders., *Quellen-Lexikon* S.247.

damals nicht klärbar<sup>8</sup>. Konfrontiert man die bekannten Fakten ohne jede Konjektur<sup>9</sup>, scheint zumindest ein ausschliessender Widerspruch zu bleiben: dass Orologio 1606 in Wien Vice-Kapellmeister war und gleichzeitig im Dresdener Hofbuch mit einem Normalgehalt unter den "Instrumentisten" geführt wird. Es dürfte daher geboten sein, die Frage noch einmal von vorne aufzurollen.

RISM weist heute folgende Individualdrucke (die z.T. nur unvollständig erhalten sind) nach<sup>10</sup>: 1586 *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, 1589 *Il secondo libro de madrigali a quattro, cinque e sei voci*, 1593 *Canzonette a tre voci ... libro primo*, 1594 *Canzonette a tre voci ... libro secondo*, 1595 *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, 1596 *Canzonette a tre voci ... intavolate per sonar di liuto*, 1597 *Intradae ... quinque & sex vocibus ... liber primus*, 1616 *Terzo libro de madrigali a cinque e sex voci*, 1627 *Cantica Sion in terra aliena ... octo vocum concinenda*. Gedruckt wurden die Editionen des Jahres 1586, 1593, 1594 und 1595 von Angelo Gardano und die des Jahres 1596, 1616, 1627 von Giacomo Vincenti in Venedig, die von 1589 in Dresden und die von 1597 in Wolfenbüttel. Auch in Hinblick auf die zwei verschiedenen "2. Madrigalbücher" (eines für 4-6 Stimmen und eines nur für 5 Stimmen<sup>11</sup>) könnte man vorerst versucht sein, einerseits die geschlossene und einheitliche venezianische Editionsreihe zu sehen und diese dem einen Autor zuzuweisen, die in Deutschland gedruckt aber einem anderen. Dem widersprächen aber die Widmungen: die der Madrigale von 1589 an den Kurfürsten von Sachsen bzw. der Intraden an den dänischen König durch den "Dresdner Orologio" erschienen plausibel, nicht aber diejenigen der ersten beiden Canzonettenbücher von 1593/94 an einen polnischen Adligen des Hauses Myskowski sowie des 2. Madrigalbuches von 1595 durch den "Wien(Prag)er Orologio" an Moritz von Hessen. (Daher denkt Einstein auch in diesen Fällen an ersteren.)

Dass eine solche Trennung aber nicht möglich ist, zeigen die weiteren Stücke von Orologio in zeitgenössischen Sammelwerken. Einzelne Madrigale, Motetten, Canzonetten und Intraden mit unterlegtem Text finden sich in: RISM<sup>12</sup> 1583<sup>11</sup> (=1586<sup>8</sup>) *De floridi virtuosi d'Italia il primo libro de madrigali à cinque voci ... Venezia: Vincenzi & Amadino: "Dentre a un bagno"*,

8. z.B. wie die zitierten Briefe Orogios aus 1599/1600 oder die Beziehungen beider Orogios zu Landgraf Moritz von Hessen zu deuten wären.
9. d.h. so weit sie jeweils direkt belegbar sind, denn in beiden Fällen handelt es sich offenbar um die Verbindung von wenigen Fixpunkten zu einer geschlossenen Zeitspanne (bei Köchel könnte dies durch den beigefügten Asteriscus angedeutet sein) und dies ist – wie vorweggenommen sei und auch für analoge Fälle als Warnung dienen kann – eben nicht zulässig.
10. Répertoire international des sources musicales. Einzeldrucke vor 1800 Bd.6 (Kassel etc. 1976) 0120-0128, S.349-50.
11. demnach so wie das erste von 1586 und gewissermassen auch das dritte von 1616, das von der Fünf- zur Sechsstimmigkeit weiterschritt.
12. Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés XVIe – XVIIe siècles I: liste chronologique (München-Duisburg 1960).

“Quando mia fera stella”; 1585<sup>16</sup> (=1592<sup>13</sup>) *De floridi virtuosi d'Italia il secondo libro de madrigali à cinque voci ... Venezia: Vincenzi & Amadino: “Amor per suo diletto”; 1590<sup>11</sup> (=1592<sup>10</sup>) Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori a sette ... dodici voci ... Venezia: Gardano: “Lucilla io vo morire” (7v.); 1591<sup>12</sup> (=1597<sup>14</sup> Venezia: Vincenti) Canzonette a quattro voci composte da diversi ... con l'intavolatura del cimbalo et del liuto ... Roma: Verovio: “Lieto febo del mar”; 1592<sup>15</sup> (=1600<sup>9</sup>) Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci de diversi eccellentissimi musici ... Venezia: Gardano: “Dentr’a un bagno”; 1598<sup>15</sup> Madrigals to five voyces. Elected out of the best approved Italian authors. By Thomas Morley ... London: T. East: “Sudden passions”; 1600<sup>8</sup> *De floridi virtuosi d'Italia madrigali à cinque voci ridotti in un corpo ... Antwerpen: Phalèse: “Amor per suo diletto”, “Dentr’a un bagno”; 1603<sup>1</sup> Florilegium selectissimarum cantionum ... E. Bodenschatz ... Leipzig: A. Lamberg: “Cantate Domino canticum novum” (8v); 1606<sup>6</sup> Hortus musicalis variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus ... R.P. Michaele Herrerio liber primus. Passau: Nenninger: “Te fontem sitio” (6v); 1609<sup>14</sup> Hortus musicalis ... Herrerio ... liber secundus. München: A. Berg: “O Domine qui sponte” (5v); 1609<sup>15</sup> Hortus musicalis ... Herrerio ... liber tertius. München: A. Berg: “Duae mentes” (5v), “Quid gloria” (7v); (c. 1610<sup>18</sup>) Odae suavissimae in gratiam ... D. Jacobi Chimarrhaei ...: “Omnia vincit Amor”, “Fortunae domitrix virtus”; 1611<sup>1</sup> Promptuarii musici ... collectae Abrahamo Schadaeo ... Strassbourg: K. Kieffer: “Miserere mei Deus”, “Videns Christum in patibulo” (5v); 1616<sup>24</sup> Neue künstliche musicalische Intradan ... mit menschlicher Stimm und auff Instrumenten ... durch Conradum Hagium ... Nürnberg: A. Wagenmann: “Man spricht, wass Gott zusammenfügt”, “Ein starcker, gesunder Leib”, “Ich hab mir eine ausserlesen”, “Sich da, mein Schatz auff Erden liebet mich”, “Mir ist ein feins brauns Mägdlein”, “Frölich und frey, nicht frech dabey”, “Ich spring und sing, bin guter ding”; 1618<sup>1</sup> Florilegium Portense ... E. Bodenschatz ... Editio altera ... Leipzig: A. Lamberg & C. Closemann: “Cantate domino canticum novum!” (8v, wie 1603<sup>1</sup>)<sup>13</sup>.**

Zu diesen kommen noch handschriftlich: 1 Motette (“Deus meus” 6v) und 2 Madrigale (“Amorosi pastori”, “Faciam cara mia” 5v) in Kassel<sup>14</sup>, eine 5st. Messe in Breslau<sup>15</sup>, ein 5st. *Magnificat* in Kremsmünster<sup>16</sup>, das 8st. *Cantate*

13. Durch Wiederabdrucke schmelzen die 26 Stücke um mindestens 4, durch Kontrafakte jedoch wahrscheinlich noch stärker zusammen. Dies zu überprüfen, war brieflich nicht möglich. Den angeschriebenen Bibliotheken sei für die Unterstützung herzlich gedankt.
14. Ernst Zulauf, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. Diss. Leipzig (Cassel 1902) S.127.
15. super “Quando fra bianche perle” 5v in Ms.99; vgl. Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI und XVII Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau (Breslau 1890) S.112.
16. Chorbuch L 5; dieses stammt nicht von Benedikt Lechler, wie Eitner (Orologio S.39) angibt, sondern aus der Zeit um 1590 (es findet sich bereits in einem Inventar von 1600), die Herkunft ist unbekannt (wegen der starken Ähnlichkeit mit einigen Grazer Hss. könnte man an München denken); vgl. Altman Kellner, Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster (Kassel etc. 1956) S.156, 159.

*domino* neuerlich in Berlin<sup>17</sup> und die Stücke aus dem *Promptuarium* von Schadeus nochmals in Liegnitz<sup>18</sup>, schliesslich gibt es noch Nachrichten von einer Messe in Garsten (1619)<sup>19</sup>. Die von Eitner erwähnten 4 "Madrigale" in München sind eine jüngere Sparte der Motetten im *Hortus musicalis*<sup>20</sup>, erweitern also das Gesamtwerk ebenfalls nicht mehr.

Ob die selbst nur provisorische Zuweisung dieser Stücke an verschiedene Autoren tatsächlich so einfach wäre wie Einstein meinte<sup>21</sup>, bleibe dahingestellt. Ein oberflächlicher Überblick würde eher zu der Hypothese führen können, entweder verschiedene Komponisten der kirchlichen und profanen Werke oder gar einen katholischen und einen protestantischen Orologio zu unterscheiden. Eine Identifizierung des jeweils ersteren mit dem "kaiserlichen" bsw. des letzteren mit dem "kurfürstlichen" Musiker würde dann zwar naheliegend erscheinen, aber wiederum in Hinblick auf die Drucker (der eine Autor in Italien verlegt, der andere in Deutschland) keineswegs möglich sein. Zielführender erscheint demnach der Versuch, die bekannten Werke und belegten Daten *doch* in Einklang zu bringen.

### 1. Zur Biographie

Die erste Nachricht über einen Musiker namens Orologio (wenn auch in verstümmelter Namensschreibung) findet sich in dem Bericht über den Augsburger Reichstag von 1582 durch den kaiserlichen "Ehrnholt" Peter Fleischmann<sup>22</sup>. Hier sind unter den *Trompetern* Rudolfs II. "Pariss Pergainino" und "Alexander Oralaio" genannt<sup>23</sup>. Beide scheinen in dem analogen Bericht vom Regensburger Reichstag 1595<sup>24</sup> nicht mehr auf<sup>25</sup>, wohl aber 1590 im Mitgliederverzeichnis der Kapelle des Kurfürsten Christian I von Sachsen unter den Instrumentisten<sup>26</sup>. Es ist also anzunehmen, dass sie in der Zwischenzeit gemeinsam von der kaiserlichen zur kurfürstlichen Kapelle gewechselt hatten. Die offensichtliche Konjektur Köchels, dass Orologio schon vor 1582 einige Zeit in der kaiserlichen Kapelle gedient haben müsse und dann hier verblieben sei, ist zwar plausibel, aber nicht zwingend, die Trennung eines Prager/Wiener/kaiserlichen bzw. Dresdner/kurfürstlichen Orologio ist so nicht möglich.

17. Ms. Z39 (n. Eitner, Quellen-Lexikon S.248).

18. *Miserere* 5v (Neudruck in *Commercium Musicae sacrae* 24) und *Videns Christum* 5v (n. Eitner, Quellen-Lexikon S.248).

19. Kellner S.158 Fn.36.

20. Mus. Ms.259=Maier 218, von Wilhelm Kremper, 19. Jh. (s. Eitner, Quellen-Lexikon S.248).

21. Einstein S.40, Eitner (Quellen-Lexikon) betont hingegen die Schwierigkeiten.

22. Peter Fleischmann, Description des Reichstages zu Augsburg i. J. 1582.

23. Gerhard Pietsch, Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. In: *ZfMw* 16 (1934) S.171.

24. Peter Fleischmann, Kurtze und aigentliche Beschreibung des zu Regensburg in diesem 94. Jahr gehaltenen Reichstag (Regensburg 1594).

25. s. G. van Doorslaer, La Chapelle musicale de l'Empereur Rudolphe II, en 1594, sous la direction de Philippe de Monte. In: *Acta mus.* 5 (1933) S.148-161; Pietsch S.171-176.

26. Fürstenau S.36.

1583 und 1585 figuriert Orologio<sup>27</sup> in seiner Heimat unter den “floridi virtuosi d’Italia” (RISM 1583<sup>11</sup> = 1585<sup>8</sup>, 1585<sup>16</sup> = 1592<sup>13</sup>), 1586 bringt er (ebenfalls in Venedig, aber bei einem anderen Verleger) sein erstes eigenes Madrigalbuch heraus<sup>28</sup>. Den Druck wird er, wie üblich, selbst überwacht haben: auf einem Heimaturlaub, der ihm gewährt wurde, oder – fast wahrscheinlicher – vor dem Antritt eines neuen Amtes in Dresden. Hier war er jedenfalls schon 1589, da er beim Hofdrucker das dem Kurfürsten gewidmete 2. Madrigalbuch herausbrachte<sup>29</sup>.

Wenigstens eine der nächsten anzunehmenden Reisen nach Venedig wegen des Drucks seiner beiden Canzonetten-Bücher 1593/94 dürfte er bereits wieder auf eigene Kosten unternommen haben, denn spätestens im Zuge der bekannten Reduzierung der sächsischen Kapelle (1594)<sup>30</sup> ging er nach Kassel, wo er 1594/95 nachweisbar ist und auch ein Bericht von seiner und eines Kapellkollegen Italienreise (von der sie Instrumente für den Kasseler Hof mitbrachten) überliefert ist<sup>31</sup>. Die Vermittlung von Instrumenten und Musikern wird auch später nochmals begegnet<sup>32</sup>. 1595 ging es wohl auch um die Finanzierung seiner Reise nach Venedig anlässlich des Erscheinens des weiteren 2. Madrigalbuchs. Der Nachweis, dass auch dieses von demselben Autor stammt, ist durch drei identische Stücke leicht zu führen. Den Grund für die auffällige Numerierung wird man beim Verleger suchen dürfen, der die Dresdner Ausgabe wohl nicht als Fortsetzung “seiner” Serie akzeptieren wollte und der vielleicht auch Wert auf Einheitlichkeit (ebenfalls nur fünfstimmige Madrigale) gelegt hat<sup>33</sup>. Der besagte Brief belegt aber auch, dass Orologio 1594 John Dowland in Kassel präsentiert hat<sup>34</sup>, dass dieser ihm den Weg nach Dänemark geebnet habe<sup>35</sup>, entbehrt also jeglicher Grundlage: Dowland kam erst 1598 hierher, während Orologio die Beziehungen bereits besessen haben könnte<sup>36</sup>: indem er wahrscheinlich schon 1588 am Dresd-

27. ob wegen eines schon vorher vorhandenen oder erst durch die Übernahme in kaiserliche Dienste gewonnenen Renommeés, bleibe dahingestellt.

28. Möglicherweise sind die *Dialoghi musicali* 1590<sup>11</sup>=1592<sup>10</sup> diejenigen, die er in seinem 3. Brief an den dänischen König (Eitner S.43) erwähnt.

29. Dieses enthält auch einen Satz des Dresdner Kapellmeisters Rogier Michael.

30. Fürstenau S.37.

31. von 5. Nov. 1594; vgl. Zulauf S.48 und Christiane Engelbrecht, Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jh. (Kassel 1958) S.19. Der Bericht konnte nicht eingesehen werden, weil er offenbar nicht, wie angekündigt, erschienen ist. Die grösste Wahrscheinlichkeit besitzt ein Übertritt nach Kassel im Jahre 1593 und eine Reise nach Venedig 1594 mit einem Urlaub von hier aus.

32. Diese Tätigkeit haben Musiker aus finanziellen Gründen oft ausgeübt, setzte aber ein besonderes Vertrauensverhältnis zum Auftraggeber voraus.

33. Zu weiteren Gründen, etwa einer gewissen Enttäuschung des Autors über die deutsche Wahlheimat, könnte nur spekuliert werden.

34. entgegen älteren Angaben, die ein um 10 Jahre früheres Datum nannten.

35. Polk S.868.

36. Dass dabei eine Vermittlung über Wolfenbüttel wahrscheinlich ist (König Christian war bekanntlich mit den Fürsten in Braunschweig und Sachsen verschwägert), scheint auch in dem Brief angedeutet zu sein.

ner Hof angestellt und damit unter den 10 Trompetern war, die unter der Leitung von Ambrosius Günther zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Kopenhagen kamen<sup>37</sup>. Kaum ein Zweifel kann darüber bestehen, dass Orologio anlässlich der Hochzeit Christians IV im Dezember 1597 hier war<sup>38</sup> und die Widmung seiner *Intraden* im August dieses Jahres mit diesem Ereignis in Zusammenhang zu bringen ist. Ebenso ist es naheliegend, die Lauten-Intabulierung seiner Canzonetten (1596) von Dowland ausgelöst, beeinflusst, wenn nicht gar verfasst anzunehmen<sup>39</sup>.

Drei in Kopenhagen erhaltene Briefe Orologios 1599/1600<sup>40</sup> belegen zunächst eindeutig ein Engagement um diese Zeit in Wolfenbüttel, wobei die verwandtschaftlichen Verhältnisse der Herrscher wohl ebenso ihren Anteil hatten wie der steigende Bekanntheitsgrad des Komponisten: 1598 hatten Thomas Morley<sup>41</sup> in London und 1600 Phalèse in Antwerpen je ein Stück von ihm in ihre Sammlungen (RISM 1598<sup>15</sup>, 1600<sup>8</sup>) übernommen. Dieses Engagement kann aber so kurz nicht gewesen sein, wenn ihm, wie im 2. Brief erwähnt, von hier aus ein viermonatiger Urlaub gewährt wurde. Der Zweck dieser Reise war diesmal offenbar einzig der, Musiker anzuwerben und Instrumente anzukaufen<sup>42</sup>. Nicht unwichtig ist auch, dass die Reise *in patriam* nach Italien ging, damit Orologio also eindeutig als Italiener bewiesen ist (sonst hätte man ja auch an eine Italianisierung seines Namens denken können). In diese Zeit<sup>43</sup> fällt auch die durch RISM mit "c. 1610" zweifellos zu spät angesetzte Sammlung *Odae suavissimae*, die der kaiserliche Trompeter Philipp Schoendorf seinem Mäzen, dem Hofkaplan Jakob Chimarrhaeus (Chimarcho) widmete.

Anschliessend an Kopenhagen war Orologio noch einmal eine Zeit lang in Dresden, denn der im Sächsischen Staatsarchiv vorhanden gewesene Brief vom 24. Juni 1603, in dem von *Leibesschwachheit* die Rede ist, die ihm nicht mehr erlaube, Cornett oder Zinken zu blasen und wie ungern er den sächsischen Hof verlasse, hängt zweifellos mit der formell schon zum 1. April 1603 erfolgten Ernennung zum Vice-Hofkapellmeister in Prag zusammen (könnte

37. Catharinus Elling, Die Musik am Hofe Christian's IV von Dänemark. Nach Angul Hammerich. In: VjMw 9 (1893) S.65.

38. Auch diese wurde "unter Heranziehung musikalischer Kräfte aus Dresden, Torgau, Coburg, Danzig verschönt" (Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel 1936, S.132).

39. zumal Dowland bald darauf nach Italien ging; Orologio könnte auch daran beteiligt gewesen sein, vielleicht haben sie sogar die Reise nach Venedig gemeinsam unternommen.

40. ediert von Eitner, Briefe. Der erste (12. Okt. 99) ist lateinisch gehalten (Eingangs- und Schlussformel entsprechen übrigens deutlich der lateinischen Widmung der *Intraden* an Christian IV), der zweite (undatiert) ist deutsch, der dritte (29. Juli 1600) italienisch.

41. Dowlands Kollege in Oxford, vgl. Thursten Dart, Art. Dowland in MGG 3 (1954) Sp.717.

42. Von diesen ist in den Briefen die Rede; es handelt sich um 24 Messingtrompeten, für die der König 168 Taler zahlte (Elling S.70). Der im 1. Brief genannte Prager Tenorist *Arnoldus* (Eitner S.44) könnte *Ghierds* gewesen sein (Smijers S.147).

43. nach Chitz bzw. Moser, Musikgeschichte S.477 in Prag 1598, nach Federhofer, Art. Schöndorf in MGG 12/1965 Sp.30 eher 1601/02.

im übrigen auch etwas ironisch gemeint sein). Diese Stellung hat er dann ohne Zweifel bis zu seiner Pensionierung<sup>44</sup> zum 31. Oktober 1613 innegehabt. Wie es dazu kommt, dass er 1606 noch immer im Dresdener Kapellverzeichnis unter den Instrumentisten aufscheint, ist schwer zu durchschauen: vielleicht war er, wie Wilhelm Günther, *auf's Leben* bestellt worden<sup>45</sup>, ausserdem wäre nicht undenkbar, dass ihm seine Prager Tätigkeit weiterhin die Möglichkeit offen liess, wenigstens gelegentlich und vielleicht "von Haus aus" (als Komponist, Lehrer, Berater, etc.) tätig zu sein<sup>46</sup>. Ein starkes Interesse an seiner Person muss bestanden haben, denn in der "Pfeifferkammer" stand nach Hainhofers Bericht seine Büste<sup>47</sup> und 1613 bemühte man sich neuerlich, ihn (u.zw. als Organisten, offenbar anstelle des am 22. Juli 1613 verstorbenen Nörmiger<sup>48</sup>) nach Dresden zu bekommen<sup>49</sup>.

Inzwischen hatte sein internationales Prestige weiter zugenommen: ab 1603 gehört er zu jenen katholischen Komponisten, von denen auch die führenden protestantischen Sammlungen "leben"<sup>50</sup>; 1615 ist er unter denen, die Romano Micheli wegen ihrer satztechnischen Finessen herausstellte<sup>51</sup>. Ob hinter seiner Berücksichtigung in allen drei Bänden des Chorrherrn-Propstes Michael Herrler (1606/09) auch persönliche Bekanntschaft stand, muss dahingestellt bleiben. Sehr wahrscheinlich ist eine solche mit Conrad Hagius, der für den Nürnberger Drucker Abraham Wagenmann 1615 *Neue künstliche Intradan* zusammenstellte. Im Vorwort beruft sich dieser auf eine in den frühen 1590er Jahren durch Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preussen und Litauen unternommene Reise (am wahrscheinlichsten wäre ein Zusammentreffen in Dresden).

Nach 1613 nahm er offenbar keine Stellung mehr an, er lebte wohl hauptsächlich in Wien, war aber nach wie vor viel unterwegs: 1616 und 1627 erschienen in Venedig weitere Drucke, im Sommer 1618 finden wir ihn in Steyr und im nahegelegenen Kloster Garsten: er hatte sich beim Burggrafen von Steyr aufgehalten und sprang nach dem Tod von Sebastian Ertl (13. Juli 1618) am 28. Juli<sup>52</sup> bei der Aufführung einer 19-stimmigen Messe in

44. zweifellos zusammenhängend mit dem Tod Rudolfs II im Jahr zuvor. In den Wiener Hofzahlamtsrechnungen 1631 fol.328v sind 50 fl "Provision" ausgewiesen.

45. d.h. auf Lebenszeit, vgl. Fürstenau S.38.

46. womit Eitner dann doch wieder ein wenig recht haben könnte.

47. Moser, Schütz S.123.

48. Die Grenzen der Konfessionen wurden damals gerade von Musikern oft übersprungen.

49. H.J. Moser, Schütz S.99 (nach Schäfer, Sachsenchronik I,1854). Zwei Jahre später wurde Schütz verpflichtet.

50. Friedrich Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (Kassel etc. 1965) S.105f.

51. ein Kanon über das Eingangsstück des 2. Madrigalbuches von 1595 in RISM 1615<sup>3</sup> "Musico è lo mio core".

52. Bertholdifest. Dieses wurde in Garsten seit alters her besonders feierlich begangen, weil es sich um das des vom Passauer Bischof Rudiger v. Radeck (1232-50), offiziell aber erst 1970 heiliggesprochenen ersten Abtes des Klosters handelte; vgl. Rudolf Zinnhobler, Schutzpatrone und Heilige Oberösterreichs. In: (Katalog) Kirche in Oberösterreich (Garsten 1985) S.47.

Garsten ein<sup>53</sup>. Burggraf Georg Sigismund v. Lamberg war ab 1606 geheimer Rat bei Rudolf II in Prag, später bei Mathias in Wien und Oberhofmeister von dessen Gemahlin Anna gewesen<sup>54</sup>, er kannte Orologio wohl schon lange. Vielleicht hatte auch Ertl ihn persönlich gekannt, jedenfalls führte Orologio bei einer Primiz ein Jahr später in Garsten eine eigene Messe auf. Wohl anschliessend daran finden wir ihn in München<sup>55</sup>. Wahrscheinlich ist, dass Orologio 1618 nicht zum erstenmal in Steyr und Garsten war, sondern im Sommer 1613 gemeinsam mit Kaiser Mathias und seiner Gemahlin auf dem Weg zum Reichstag nach Regensburg hier gewesen war (anderntags hatte man in Kremsmünster übernachtet<sup>56</sup>). Orologios Testament vom 27. Februar 1633 wurde am 29. Oktober in Wien veröffentlicht, er ist wohl kurz vorher (hier?) verstorben<sup>57</sup>.

## 2. Die Intradan

Als erster hat sich mit den *Intraden* Orologios Karl Nef in einem Aufsatz<sup>58</sup> beschäftigt, den er als Nachtrag zu seiner *Geschichte der Sinfonie und Suite*<sup>59</sup> verstanden wissen wollte; hier ist als Beispiel die Nr. 3 abgedruckt. Darauf (und nicht auf Autopsie) beruft sich sodann Margarete Reimann in ihrer Arbeit über die *Intrada*<sup>60</sup>. Dabei ist schon beider Ansatz, von der *Intrada* zu sprechen und die Beispiele aus Sammelpublikationen nicht von denjenigen aus Suiten verschiedenster Besetzungen zu unterscheiden, durchaus anfechtbar. Obwohl Nef 1921 davon ausgeht, dass "die Intrade als selbstständige Musikform" aus Fanfaren herausgewachsen sei, wie sie Trompeter seit alters "bei allen möglichen feierlichen Akten, beim Auf- und Abzug hoher Herren, bei Turnieren und Festen"<sup>61</sup> geblasen hätten, und er sich 1925 auf Prätorius beruft, und obwohl Reimann (vielleicht auch weil sie vornehmlich) sich mit der Frage der Terminologie beschäftigt, gehen beide Autoren der musikalischen Ableitung nicht näher nach. Ebenso wenig findet sich ein Hinweis darauf in der neueren Literatur über die Blasmusik.

Michael Praetorius erwähnt die *Intrada* in zweifacher Weise: als Teil einer *Mummerey* ("wenn die Personen . . . zum eingang erscheinen") bzw. überhaupt zum Tanz ("*Intrata vulgò Intrada vel Entrata, id est, ingressus vel aditus: ab intrando, vel introitu, welch man bey grosser Herren Einzug oder Affzü-*

53. Kellner S.158.

54. er starb 1631 in Kitzbühel; Franz X. Pritz, Beschreibung und Geschichte der Stadt Steyr und ihrer nächsten Umgebung (Linz 1837) S.54.

55. Verehrung von 24 fl im Kreisarchiv belegt (Eitner, Quellen-Lexikon S.247).

56. Franz X. Pritz, Geschichte der Benediktinerklöster Garsten und Gleink (Linz 1841) S.60.

57. Diese Angaben verdanken wir Federhofers MGG-Artikel.

58. Karl Nef, Die Intradan von Alexander Orologio. In: Gedenkboek aangeboden aan F. Scheurleer op zijn 70. verjaardag (den Haag 1925) S.219-225.

59. Karl Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 14 (Leipzig 1921).

60. Margarete Reimann, Materialien zu einer Definition der *Intrada*. In: Musikforschung 10 (1957) S.337-364.

61. Nef, Geschichte S.8.

gen im Turnieren und sonst zu gebrauchen pflegt“) sowie als Gattung der Trompeter (*“Intrada, ist gleich wie ein praeambulum und final, dessen sie sich zum anfang, ehe sie ihre Sonaden, wann zu Tisch geblasen wird, anfangen, und auch zum ausschalten und final gebrauchen”*)<sup>62</sup>. Jedenfalls ist es eine Aufzugsmusik, und hier scheint auch ein springender Punkt zu liegen: der Begriff *Intrade* dürfte, obwohl 1619 von Praetorius mit grösster Selbstverständlichkeit verwendet, im Deutschen noch nicht so lange gebräuchlich gewesen sein. Vielmehr war hier offenbar das Wort *Aufzug* üblich<sup>63</sup>. Das zeigen die handschriftlichen Sammlungen von Magnus Thomsen (1598) und Heinrich Lübeck (c. 1600), die als “die ältesten und einzigen Zeugnisse aus der deutschen Feld- und Kriegsmusik und aus der Hof-Fest- und Spielmusik der berühmten Hoftrompeter und Heerpauker des 16. und 17. Jahrhunderts” gelten<sup>64</sup>. Der erste Beleg von *Intrada* anstelle von *Aufzug* ist unsere Sammlung von Orologio. Dass tatsächlich er als Italiener für die Einführung des zweifellos aus den romanischen Sprachen kommenden Ausdrucks im deutschen Sprachraum verantwortlich sein könnte, wäre durchaus plausibel. Jedenfalls kann das um 1600 zu beobachtende Nebeneinander der Begriffe *Aufzug* und *Intrada* nicht als Argument gegen deren Synonymität gelten, ebenso wenig die Tatsache, dass es offenbar verschiedene Typen gibt<sup>65</sup>. Der Italiener Girolamo Fantini verwendet 1638 selbstverständlich den italienischen Begriff *Intrada*; auch könnte von Belang sein, dass Praetorius (in dessen *Terpsichore* 1612 übrigens das ebenfalls synonyme französische Wort *Entrée* vorkommt) Beziehungen nach Dresden hatte und vielleicht sogar (hier oder in Wolfenbüttel) zu Orologio selbst.

Jedenfalls liegt in Orologios Sammlung erstmals etwas komponiert (damit auch anspruchsvoller) vor, was lange Zeit improvisiert<sup>66</sup> und schriftlos tradiert worden war. Es handelt sich um 8 fünfstimmige und 20 sechsstimmige Sätze von durchschnittlich etwa 36 Takten Länge, die sich in 4 Fällen auf nur zwei, in den übrigen 24 jedoch<sup>67</sup> auf drei jeweils wiederholte Abschnitte verteilen; deren Anzahl und die Abschnitte mit etwa 8-16 Takten

62. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III: *Termini musici* (Wolfenbüttel 1619). Facs. *Documenta musicologica* 15 (Kassel etc. 1958) S.19, 22f, 171.

63. *Aufzug* ist neben Fanfare und Sonata die dritte wichtige mehrstimmige Gattung der Hoftrompeter; vgl. Detlef Altenburg, *Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Alta musica* 1 (Tutzing 1976) S.54ff.

64. Georg Schünemann (Hrsg.), *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jhs. Erbe deutscher Musik/Landschaftsdenkmale* 1, 7 (Kassel 1936), S.VII.

65. Reimann S.342f. Einigermassen unverständlich scheint, wie der Aufzug “ein höchst komplexer Specialfall (!) der Intrada” sein soll (S.343).

66. Wie auch im Falle des Jazz darf hier der Ausdruck Improvisation nicht allzu eng genommen werden: selbstverständlich stehen dahinter tradiertes Gut, Modelle, Regeln usw.

67. Es wäre möglich, darin sogar einen Nachklang der Vorliebe für je dutzendweise Sammlungen zu sehen. Auch die Aufzüge von Thomsen und Lübeck sind je 24 (bei Ghro werden es 36 und bei Franck 24 sein, vgl. w. u.)

Länge selbst lassen die sog. *Posten*<sup>68</sup> der alten Trompetensignale erkennen. Weitere Elemente aus dieser Tradition sind nicht nur allgemeine Merkmale von Bläsermusik (Fanfarenmotive, Tonwiederholungen, einfache Harmonik usw.); sowohl in den Sonaten als auch Aufzügen wären rhythmische wie melodische Modelle zu finden sowie die Unterscheidung von voll- und auf-taktigen Aufzügen<sup>69</sup>. Aus der Aufzugs-Tradition ergibt sich auch das Vorherrschen von Geradtaktigkeit, die nur fallweise und vorübergehend in ein Triplum (=tänzelndes Gehen<sup>70</sup>) umschlagen kann.

Sowohl die fünf- als auch die sechsstimmigen Stücke der Sammlung lassen zwei kompositionstechnische Prinzipien erkennen: das eine gekennzeichnet durch selbständigere Linienführung (jedoch äusserst selten eigentliche oder gar längere Imitation)<sup>71</sup>, das andere durch Tendenz zum rein Klanglichen (mit vermehrten Quart- und Quint-Sprüngen im Bass im Sinne der venezianischen Kanzone)<sup>72</sup>. Da jenes in den ersten, dieses aber in den späteren Nummern vorherrscht, könnte man zunächst versucht sein, dies auch mit verschiedenen Entstehungsdaten in Zusammenhang zu bringen<sup>73</sup>. Da aber bereits bei den spanischen Beispielen des frühen 16. Jahrhunderts zwei verschiedene Typen feststellbar sind (ein motettisch-imitierender und ein homophoner<sup>74</sup>), wird man hierin das Weiterwirken älterer Traditionen zu sehen haben, die ursprünglich sicherlich mit der Funktion zusammenhängen (der erstere v.a. in der Liturgie, der andere mehr in der herrschaftlichen Repräsentation). Ob man sich dieser Zusammenhänge gegen Ende des Jahrhunderts noch voll bewusst was und davon noch immer Unterschiede im Gebrauch abgeleitet werden könnten, bleibe dahingestellt<sup>75</sup>.

Stärker aus dem Rahmen fallen die letzten drei Stücke<sup>76</sup>: Nr. 26 beginnt als strenges Fugato im Dreiertakt, Nr. 26 und 27 sind als "*instrumentis eiusdem generis*" bezeichnet. Das besagt zunächst nur, dass es um Instrumente

68. Altenburg S.50; Schünemann S.31ff.

69. Vgl. Schünemann S.4, 11, 30f.

70. Dies ist der Anknüpfungspunkt dafür, dass später die Intrada auch ein ungeradtaktiger Satz sein kann.

71. Als Beispiel s. neuerdings Nr. XVIII, XIX in: Music for Instrumental Ensemble, ed. John Bergsagel. Music in Denmark at the Time of Christian IV, vol.II (Copenhagen 1988).

72. z.B. Nr. XX der ed. von Bergsagel.

73. Insgesamt dürfte die grösste Wahrscheinlichkeit dafür bestehen, dass Orologio für diesen Widmungs-Druck auf eigene Repertoire-Stücke zurückgriff und diese allenfalls um weitere ergänzte.

74. Reimann S.340f.

75. Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass z.B. Fantini in seinem *Modo per imparare a suonare di tromba* 1638 noch 2 als *Entrata imperiale* bezeichnete Stücke veröffentlichte (Reimann S.344), in oberösterreichischen Dorfkirchen "*das festtägliche Intrate mit Trompeten und Paucken*" noch im 19. Jh. verbreitet war (vgl. Rudolf Flotzinger, Kirchenmusik auf dem Lande im vorigen Jahrhundert. In: Jb. des oberösterreich. Musealvereins 118, 1/1973 S.184) und im österreichischen Stift Kremsmünster die geblasene Intrada bei feierlichen Auftritten des Abtes sogar noch heute üblich ist (Kellner, Musikgeschichte S.775f).

76. Deshalb könnte man versucht sein, auch hier an ein eigentliches Korpus von 24 Sätzen plus einem Anhang (wie so oft) zu denken.

derselben Art (d.h. um den homogenen Klang einer Instrumentenfamilie) geht und nicht um "Instrumente hoher Lage (Sopran und Alt)", wie Nef meinte. (Daher erübrigt es sich auch, den verwendeten Tonvorrat von gut zwei Oktaven mit den Zinken in Beziehung zu setzen.) Da die Stimmen in diesen Fällen ebenfalls viel selbständiger geführt sind<sup>77</sup>, kommen zumindest auch (wenn nicht vor allem) die damals aufkommenden Streicherfamilien in Frage. Für die ganze Sammlung hält Orologio auf dem Titelblatt fest, dass sie für alle Arten von Instrumenten zu brauchen sei. Über diese Möglichkeit hat sich die Gattung bekanntlich in Richtung Streicher entwickelt: die drei folgenden Intradan-Sammlungen, Jan Ghros *36 Neue liebliche und ziemliche Intradan* (1603), Valentin Haussmanns *Neue Intradan* (1604) und Melchior Francks *Neue musikalische Intradan* (1608)<sup>78</sup> sind nicht nur bei demselben Drucker erschienen und beziehen sich durch das Wort *neu* im Titel indirekt auf Orologio (sie scheinen damit dessen Sammlung als Erstling und Vorbild anzuerkennen); die beiden letzteren heben ebenfalls bereits im Titel hervor, dass die Stücke *auff allerley Instrumenten, aber fürnehmlich auff Violon zugebrauchen*<sup>79</sup> seien. Im übrigen sind diese Stücke sowohl im Umfang als auch in der Art ganz wie die von Orologio gehalten; auch die genannten unterschiedlichen Typen finden sich hier wieder (wodurch sowohl diese selbst bestätigt werden als auch die Anknüpfung an sie).

Erst ab dem Punkt der Entwicklung, da *Intradan* nicht mehr vornehmlich Bläsermusik sind und in eigenen Sammelwerken erscheinen, sondern nur mehr als Bestandteile von Suiten<sup>80</sup> verschiedenster Art und Besetzung, was als Übernahme in andere Gattungen zu verstehen ist und damit auch die Annäherung an diese erklärt, werden sie für die Frühgeschichte der Suite bzw. der verschiedenen Instrumentalgattungen interessant und wird eine Typologie wie die von Reimann vorgelegte<sup>81</sup> sinnvoll, – doch steht dies hier nicht mehr zu Debatte.

Hingegen ist noch ein anderer Gesichtspunkt zu erwähnen, der für ein Gesamturteil über Orologios Leistung wichtig ist: Der Zug zur Klangverschmelzung war zwar nur in Hinblick auf die Besetzung der beiden letzten Stücke seiner Sammlung und als eine gewisse kompositorische Tendenz im Sinne der venezianischen Kanzone feststellbar, doch muss von einer grundsätzlichen Übereinstimmung mit der Entwicklung in Venedig gesprochen werden. D.h. dass den zwei Wegen der Emanzipation der Instrumentalmusik in Italien (wie sie Müller-Blattau schildert<sup>82</sup>: "1. Vom Orgelricercar über die

77. Nef, Orologio S.221.

78. RISM G1809, H2397, F1654; Beispiele aus letzteren in: Franz Bölsche (Hrsg.), Melchior Franck und Valentin Haussmann, Ausgewählte Instrumentalwerke. DDT 16 (Leipzig 1904).

79. Franck, ganz ähnlich Haussmann.

80. was aber in jedem Fall von der Bläser-Tradition herkommt.

81. Fanfarentypus, Pavanentypus, Tanztypus, Liedtypus. Dass sich die Zuordnung von Orologios Intradan daselbst S.357 zu Typ I und IV erübrigt, versteht sich von selbst.

82. Wendelin Müller-Blattau, Venezianische Bläsermusik. Kompositionsstil und Aufführungspraxis. In: *Alta Musica* 1 (Tutzing 1976) S.27.

Canzone zur Sonate, 2. Von der Mitwirkung in vielstimmigen Kompositionen über die Mehrchörigkeit zur Gruppenbildung“) ein dritter (über die Bläsermusik) an die Seite zu stellen ist<sup>83</sup>. Ohne die Verdienste deutscher Musik um die Einführung einer eigenständigen Instrumentalmusik<sup>84</sup> schmälern zu wollen, ist zumindest die Behauptung einer Priorität zugunsten der Italiener zurückzunehmen. Unbestreitbar ist, dass die Nachfolge durch Deutsche unmittelbarer und konsequenter erfolgte als in Italien selbst, wahrscheinlich kann auch von einer besonderen Rolle protestantischer Kreise<sup>85</sup> gesprochen werden. (Doch auch dies würde hier zu weit führen.) Der Vorgang wirft aber ein ebenso bezeichnendes Licht auf die internationale Verflechtung der musikalischen Welt um 1600, wie sie bereits bei Orologios Biographie festzustellen war.

Damit erfährt diese selbst nun eine weitere Beleuchtung: Dass das Interesse für Trompeter am dänischen Hof schon vor Christian IV aus Gründen der Repräsentation überdurchschnittlich gross gewesen war, haben schon die älteren Arbeiten nahegelegt; das Engagement von zusätzlichen Musikern zu den Hochzeitsfeierlichkeiten kann nicht überraschen<sup>86</sup>. Ebenfalls kein Zufall kann sein, dass sowohl die einzigen handschriftlichen Überlieferungen sowie der erste Druck von Intraden mit Christian IV in Beziehung steht und alle diese Musiker aus Dresden kamen, als auch dass Orologio die früheste unmittelbare Nachfolge in dem aus Dresden gebürtigen Organisten Jan Ghro<sup>87</sup> und die erste bekannte mittelbare in dem Dresdener Hoforganisten August Nörmiger<sup>88</sup> fand. Nicht nur, dass auch Kurfürst Christian II von Sachsen (der Schwager König Christians) sich besonders für die repräsentative Musik interessiert haben muss: ein Mittelpunkt was offensichtlich der Italiener Orologio, der seine Kunst an deutsche Schüler weitergab; nur so lässt sich auch das zunächst kaum verständliche Interesse des Dresdener Hofes erklären, Orologio, nachdem er erklärt hatte, leider nicht mehr blasen zu können, als Kirchenmusiker nochmals an sich zu binden. Erst in Erklärungs-Modellen, die auf solche Weise möglich sind, findet die biographische Forschung innerhalb der Musikwissenschaft ihre eigentliche Aufgabe und Rechtfertigung.

83. Schon Reimann vermutete, dass in Italien das Trompeterspiel auf besonderer Höhe gestanden haben dürfte (S. 344).

84. insbes. von Hassler, Haussmann, Schein u.a.

85. Höfe, Landschaften (z.B. Isaac Posch), Städte (z.B. Paul Peuerl), Drucker (z.B. Wagenmann/Nürnberg) usw.

86. Hammerich-Elling S.66ff.

87. der zwar in der Dresdener Hofmusik nicht nachweisbar ist (Fürstenau), aber unter den Kantoreiknaben vermutet werden könnte.

88. August Nörmiger, *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* (1598), vgl. Wilhelm Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intavolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils* (Leipzig 1927) S.237 (auch hier *Auffzug* und *Intrada* nebeneinander!). Im übrigen wäre sowohl bei Ghro als auch Nörmiger nicht auszuschliessen, dass Orologio ihr Lehrer war.

**“Musik fra Christian III's tid”  
– nogle supplerende oplysninger til udgivelsen i  
Dania Sonans IV og V**

*Henrik Glahn*

Siden udsendelsen af ovennævnte projekt er der dukket enkelte oplysninger op af biografisk og kildemæssig art, som jeg gerne vil bringe videre i det følgende som supplement til indledning, resp. revisionsberetning i de to bind af Dania Sonans.

*1. Jørgen Presten / Preston (Dania Sonans IV s. 58-59)*

Lederen af Christian III's kantori er den lokale musiker, der med sine i alt 19 større og mindre kompositioner stærkest har præget stemmebøgernes repertoire. Det er derfor af interesse, at der til de sparsomt overleverede data om hans liv og levned nu kan føjes den hidtil savnede viden om hans herkomst. I en artikel i Personalhistorisk Tidsskrift 1987 nr. 1 har overarkivar, dr. phil. Vello Helk fremdraget nogle hidtil ukendte lister over magisterpromotioner ved Københavns Universitet fra perioden 1544-1580, hvoraf det fremgår, at en person benævnt *Georgius Preston Scotus* blev promoveret som magister den 14. maj 1545. Den kongelige “sangmester” – med hvem den nævnte må være identisk – stammede altså fra Skotland.

Udover at der hermed er givet et spor til videre forfølgelse, er det bemærkelsesværdigt, at Jørgen Preston åbenbart kombinerede sit musikerkendskab med akademisk lærdom. Hvis man forestiller sig, at Jørgen Preston var indskrevet ved universitetet i perioden 1543-45, kan hans vejleder næppe have været andre end lektoren i matematik og “lector musices” Matz Hack, som i øvrigt netop i 1545 forlod Københavns Universitet og drog til Wittenberg. Man kan i denne sammenhæng pege på, at Matz Hacks eneste bidrag til stemmebøgerne er en lærd fuge (= kanon), indført i bøgerne umiddelbart efter en tilsvarende komposition af Jørgen Preston. jfr. Dania Sonans IV nr. 33 og 35.

*2. Constitues eos (Dania Sonans V, Part II nr. 1)*

Kort efter udsendelsen af dette binde opdagede eg, at den anførte motet, som i Bassus angiver Nic. Gombert som komponist, findes i den store polske orgeltabulatur fra 1537-48 sammenstillet af Johannes af Lublin<sup>1</sup>. Kompositionen foreligger her i femstemmig transskription for tasteinstrument, tilmed gengivet næsten enslydende to steder i tabulaturet, begge steder uden

1. Facs.udg. jfr. D. S. IV s. 57 note 15. – Tabulaturet er udgivet i transskription ved J.R. White i *Corpus of Early Keyboard Music* 63, 1964.

komponistangivelse. Versionen bekræfter den i min revisionsberetning fremsatte formodning om, at stemmebøgernes VI vox er en tilføjelse til motettens oprindelige femstemmige form, som er identisk med gengivelsen i stemmebøgernes D, A, T, V og B.

Den meddelte konkordans til stykket bærer tydeligt præg af dens indretning til udførelse på orgel: D og A,r esp. T og V flyder ofte sammen, hvorimod B stort set fastholdes som i den oprindeligt vokale sats. Forekomsten i den polske kilde er et vidnesbyrd blandt flere om forbindelsen mellem musiktraditionen i Polen og Preussen, som er genspejlet i det danske repertoire i kraft af Jørgen heydes formidlende indsats (jfr. også D.S. IV s. 56 ff).

Det skal tilføjes, at konkordansen i det polske håndskrift ikke – selv hvis den konstateret forud for udgivelsen – havde udelukket optagelsen af "Constitues eos" i det udgivne repertoire, som jo principielt er begrænset til samlingens unika. Ligesom i enkelte andre værker har motetten sin berettigede plads inden for det til udgivelse afgrænsede stof, i og med at dens version er anderledes beskaffen end den polske kildes. Den må placeres i den kategori, som jeg i indledningen til D. S. V s. 19 har givet betegnelsen "quasiunica".

### 3. Erhart Herdegen (jfr. Dania Sonans IV s. 30).

Jørgen Heydes efterfølger som øverste trompeter fra 1556 til o. 1560, organiserede som sin forgænger et sæt stemmebøger til det kongelige trompeterkorps, kort beskrevet i indledningen til Dania Sonans IV. herdegen optræder i regnskaberne fra 1550 og har altså virket i trompeterkorpsen i 6 år under Jørgen Heydes ledelse. Som supplerende oplysning til omtalen af Herdegen i hidtidige musikhistoriske fremstillinger skal her blot nævntes, at han forud for sin ansættelse ved Christian III's trompeterkorps har haft en tilsvarende funktion ved Hertug Ulrich VI af Württembergs hof i stuttgart. I følge Martin Ruhnke<sup>2</sup> figurerer Herdegen som trompeter i Stuttgarter-hoffets regnskaber i 1545 og 1549. I 1550 døde Hertug Ulrich. Efterfølgeren Hertug Christof synes at have foretaget en radikal udskiftning af det eksisterende hofkapels besætning, i hvilken forbindelse Herdegen da er søgt til nordligere himmelstrøg.

Hvorvidt der har bestået en nærmere forbindelse mellem det danske og det württembergske hof eller mellem de respektive hofkapeller, er indtil videre uafklaret. Men Herdegens tidligere tilknytning til hofkapellet i stuttgart vil måske kunne kaste lys over beskaffenheden af det repertoire, som indeholdes i stemmebøgerne KB Gl. kgl. Saml. 1873. 4, på hvis bind Erhart Herdegens initialer findes indstemplede. Det er min hensigt at fremlægge en undersøgelse over dette repertoire, som afspejler en anden fase af det danske hofkapels historie på Christian III's tid.

### Summary

2. Martin Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin 1963 s. 239.

The editor of Music from the Time of Christian III (Dania Sonans IV (1978) and V (1986) offers the following details supplementary to the information contained in the edition.

The first concerns the composer *Jørgen Preston*, who was the leader of the Royal Chapel singers ca. 1545-1553. As his country of origin has always been a matter of uncertainty, it is of interest to learn that in a newly-discovered source in which his having absolved the "magister" degree at Copenhagen University in May 1545 is recorded, he appears under the name *Georgius Preston Scotus*. His way from Scotland to Denmark, whether direct or indirect, has not yet been investigated.

Secondly, the motet *Constitues eos* a 6 voc. (Dania Sonans V, pt.2,no.1), wrongly attributed to Gombert in one of the part books, also occurs in "The Lublin Tablature", a Polish source contemporary with the Danish MSS (ca. 1540), in a 5-part version arranged for organ. The model for the organ arrangement is present i D, A, T, V and B of the Danish version.

Finally, the studies of M. Ruhnke add to the biography of Erhart Herdegen, who succeeded Jørgen heyde as leader of the Royal Chapel in 1556 and was evidently responsible for a second set of part books incompletely preserved in the Royal Library in Copenhagen that E.H. served as trumpeter at the German Ducal Chapel in Würtemberg (Stuttgart) in the years before 1550, when he was appointed a trumpeter by Christian III. The editor is preparing a closer examination of the repertory contained in Herdegen's part books which will be published at a later date.

(Translated by John Bergsagel)



# Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag

## Bidrag til en musikalsk fænomenologi

*Lars Bisgaard*

### Del II

#### 7. Paralleller til dybdepsykologien.

Hermed bevæger vi os over i nærværende fremstillings sidste og centrale hovedafsnit, der har til formål at indpasse de hidtil gjorte iagttagelser og påviste sammenhænge i en bredere dybdepsykologisk begrebsramme. Der viser sig nemlig at være en tankevækkende overensstemmelse imellem Per Nørgårds teoridannelse omkring  $\infty$ -rækken og den med Nørgård omtrent jævnaldrende tjekkisk-amerikanske psykiater og bevidsthedsforsker *Stanislav Grofs* model af det menneskeligt ubevidste, som han har opstillet på grundlag af erfaringerne fra næsten 25 års undersøgelser af stoffet LSD's fysiske og psykiske indvirkning på den menneskelige organisme. Han har fremlagt sine forskningsresultater, der er baseret dels på iagttagelser fra flere tusinde LSD-terapisessioner med både psykisk syge og raske personer dels på egne erfaringer med stoffet, i en række opsigtsvækkende artikler og bøger, af hvilke sidstnævnte indtil videre 4 er udkommet på dansk under fællestitlen "Den indre rejse". Det er heri lykkedes ham på et strengt empirisk grundlag at udvide den af Freud, Jung o.a. skabte bevidsthedsmodel til noget, der ligner en komplet kortlægning af det menneskelige sind, dvs. en model af det ubevidste, som grupperer alle forekommende menneskelige bevidsthedsfænomener og følelsestilstande i mere eller mindre klart afgrænsede kategorier, der tilsammen udgør en velordnet og meningsfuld helhed. Denne repræsenterer imidlertid i sine mest centrale aspekter en radikal udfordring af vort hidtidige menneskesyn og hele verdensbillede.

Grofs teoridannelse repræsenterer for undertegnede tillige en bekræftelse af den astrologiske symboliks dybe meningsfuldhed, idet det netop er den, der fungerer som bindeleddet imellem Nørgård og Grof ved sin evne til at belyse sammenhængen imellem deres naturligvis iøvrigt helt væsensforskellige teorier. Det er endvidere bl.a. den fordomsfri anvendelse af astrologiens symbolsprog, der gør det muligt at afdække de her omtalte relationer imellem

den hierarkiske musikteori, dybdepsykologien og den klassisk-romantiske musik.<sup>1</sup>

En nærmere, selv nok så summarisk redegørelse for Grofs arbejde i almindelighed vil naturligvis langt overskride rammerne for denne fremstilling og skal derfor end ikke forsøges her. For en udførlig beskrivelse af de 4 hovedområder, niveauer eller "lag" af det menneskeligt ubevidste (Det abstrakt-æstetiske, det psykodynamiske, det perinatale og det transpersonelle lag) samt de 4 såkaldte Basale Perinatale Matricer, der især vil have vor interesse her, henvises til "Den indre rejse" bd. I. Det skal understreges, at man for at få det fulde udbytte og nå til en i egentlig forstand objektiv vurdering af de i det følgende anstillede betragtninger og hermeneutiske tolkningsforsøg bør erhverve sig et førstehåndskendskab til dette skrift, der efter vor opfattelse udgør en milepæl inden for det 20. århundredes psykologiske og psykiatriske grundforskning.

Der synes at bestå en mere eller mindre tydelig analogi imellem de 4 Grofske bevidsthedsniveaues særlige erfaringsområder, symbolikken i de 4 kardinale dyrekredstegn med tilhørende "hersker"-planeter (jvf. Ex. 28) og hermed ∞-rækkens første 4 toner hhv. det cykliske 16-tonefragments 4 kardinale faser:

Den for det abstrakt-æstetiske lag karakteristiske skærpelse af sanserne med den deraf følgende intense og bredspektrede æstetiske oplevelsesskala modsvares Venus ( ♀ ), der står for æstetik, harmoni, formskønhed og frem for alt sensualitet i dette ords videste betydning. ♀ har som tidligere påvist (Ex. 28) både et materielt og et spirituelt aspekt, idet denne planet er tilknyttet dels jordtegnet Tyren ( ♉ ), dels lufttegnet Vægten ( ♎ ). Den sansemæssigt intensiverede kontakt med fænomenverdenen eller materien skulle da modsvare det førstnævnte aspekt, mens f.eks. den dybere indsigt i forskellige stilretninger inden for malerkunsten samt visionerne af abstrakte geometriske former og arkitektoniske mønstre, der på dette niveau vel at mærke ikke er ledsaget af nogen dybere filosofisk-spirituel forståelse, modsvares det sidstnævnte. Grof karakteriserer selv sammenfattende oplevelseskvaliteten i det abstrakt-æstetiske lag som nærmest Neptunisk ( ♆ )<sup>2</sup>, hvilket svarer ganske godt til den hyppige forekomst af optiske illusioner og synæstesi – ♆ symboliserer netop det grænseoverskridende, men også det illusoriske. Imidlertid kan ♆ iflg. Per Nørgård opfattes som ♀ 's tilsvarende i en "højere oktav", dvs. intensiveret, på samme måde som de øvrige transsaturniske planeter Uranus ( ♅ ) og Pluto ( ♇ ) svarer til hhv. Merkur ( ☿ ) og Mars ( ♂ ).

Det psykodynamiske lag, der fungerer som et "reservoir" for den enkeltes

1. For en ordens skyld skal det pointeres, at anvendelsen af de astrologiske symboler som musikalsk analyseredskab ikke nødvendigvis forudsætter en accept af astrologien som verdensanskuelse.
2. Dette omtales dog ikke i bøgerne, men blev nævnt over for undertegnede i forbindelse med et af Grofs besøg i København.

biografiske erindring, især de negative sider heraf, er relateret til symbolerne Stenbukken (♄) og Saturn (♄). Disse står traditionelt for realiteten, de hårde facts, samt netop erindringen herom – "sådanheden". Oplevelsen af personlig skæbne i forb. m. særligt traumatiske begivenheder af livshæmmende eller ligefrem livstruende karakter svarer nøje til ♄ som symbol på det grænsesættende eller hæmmende, den ubøjelige lov, erfaring, skæbne og død. ♄ er også tidens symbol eller guddom (græsk pendant: Kronos), hvilket falder godt i tråd med, at det netop er ∞-rækkens 3. tone, ♄-tonen, der – afledt af en bestemt lovmæssighed – sætter rækkeforløbet og dermed tiden igang.

Det perinatale lag med dets centrale tema "fødsel gennem død", der både rummer en biologisk og en spirituel dimension, er knyttet til de urkvindelige symboler for frugtbarhed og fødsel, Krebsen (♋) og Månen (♌), der tillige er symboler for barndom, kim og latens. Yderligere argumentation herfor burde være overflødig, men vi skal senere vende tilbage til en nærmere omtale af dette lags 4 Basale Perinatale Matricer. Blot kan det her nævnes, at lagets stærkt energiladede fødselsaspekt afspejles direkte i det cykliske 16-tonefragments 4. og sidste kardinale fase med dens store, i forhold til begyndelsen "dramatiske", ja næsten "paniske" melodiske spring (som naturligvis bliver endnu mere udtalte i længere rækkeforløb på højere hierarkiske niveauer), der sluttelig munder ud i en ny kardinal toneansats med derpå atter følgende roligere melodisk bevægelse.

På baggrund af Grofs beskrivelser af det transpersonelle lags nærmest uudtømmelige rigdom på de mest forskelligartede og forbløffende oplevelser ser det ud som om, man på dette dybeste psykiske niveau i princippet har direkte adgang til Helheden eller den samlede informationsmængde i hele universet til alle tider, både på et ydre og indre plan. En kerneoplevelse synes at være konfrontationen med universets fundamentale kreative energier, med "livets det evige væld" så at sige, hvilket svarer ganske godt til Vædderen (♈) og Mars (♂), der bl.a. netop symboliserer den primære impuls eller evige begyndelse. Denne symbolske sammenhæng bekræftes yderligere ved disse tegns tilordning til ∞-rækkens 1. tone, der jo i det videste hierarkiske perspektiv, dvs. under uendelighedens synsvinkel, aldrig transcenderes og dermed kan siges at rumme alle ∞-rækkens øvrige niveauer, dvs. Helheden, i sig. Denne svimlende tanke forlener det paradoksale udsagn, som visse mystikere i høje bevidsthedstilstande undertiden er fremkommet med, at de har oplevet "tidløsheden som i sig rummer tiden", med en vis grad af forståelighed. Det synes endvidere at give god mening, at de mest fundamentale indblik i universets sande natur, som er lokaliseret i den ubevidste psykes dybeste lag, netop er knyttet til ∞-rækkens 1. tone og dermed 16-tonefragmentets 1. kardinale fase.

En endnu mere slående overensstemmelse imellem Grofs bevidsthedsmodel, Dyrekredsens kardinaltegn med tilhørende planetsymboler, især i disses korsformede følge, og dermed ∞-rækken finder man ved at betragte de 4 Ba-

sale Perinatale Matricer:

I lighed med det abstrakt-æstetiske lag synes BPM I primært at være relateret til ♀ og , der her kan siges at symbolisere den fuldkomne harmoni og ideelle homøostatiske balance, m.a.o. en idealtilstand. Nogle vigtige elementer i denne matrices oplevelsesmæssige kvalitet – først og fremmest det transcendentale aspekt, der er forbundet med en karakteristisk følelse af kosmisk enhed – er dog efter vor mening mere i pagt med BPM IV's "primærsymboler" ♂ og , hvilket imidlertid stemmer overens med de oplevelsesmæssige lighedspunkter og overlapninger, der iflg. Grof eksisterer imellem BPM I og BPM IV, jvf. senere. Den mytologiske lokalitet, der forekommer os at dække BPM I's karakter bedst, må siges at være den kristne traditions *Paradis*, og den dertil svarende menneskelige grundfølelse er *nydelse*.

Den karakteristiske klaustrofobiske og nådesløse oplevelse af "ingen vej ud" relaterer BPM II til  og , der jo bl.a. symboliserer ubevægelighed, uforanderlighed og begrænsning (Th. Ring kalder  -princippet for "Das Grenzsetzende"). Den fundamentale eksistentielle krise, der er forbundet med denne matrice, stammer dybest set fra en smertelig konflikt imellem statiske og dynamiske kræfter. Denne konflikt, der jo netop er så karakteristisk for den biologiske fødsels 1. kliniske fase, afspejles direkte i selve planetsymbolet , "Korset på Månen", som betyder: "Stoffet beherskende bevidstheden" eller "Statiske kræfter beherskende de dynamiske kræfter". Denne ubehagelige følelse kan man bl.a. møde i en afsvækket version i drømme, nemlig i den velkendte form for mareridt, hvor man af al magt forsøger at flygte fra en ukendt, truende fare uden at være i stand dertil, fordi man løber i kviksand, meterhøj sne el. lign. Til BPM II's klare karakter af *Helvede* svarer lige så klart den menneskelige grundfølelse *lidelse*.

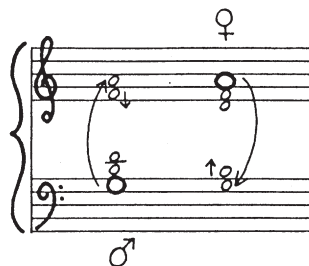
BPM III udgør den mest feminine matrice i hele den perinatale sekvens, der jo selv er indpræget i det mest feminine af psykens ubevidste lag. Barnets farefulde passage gennem fødselskanalen markerer de dynamiske kræfters sejr over de statiske kræfter og dermed fødselsprocessens kulmination. Dette knytter naturligt BPM III til de samme kvindelige fødselssymboler som det perinatale lag i almindelighed, nemlig  og , der altså her forekommer intensiverede til et punkt, hvor de kan siges at repræsentere ren dynamik. Der kan efter Grofs beskrivelse næppe herske tvivl om, at den mytologiske lokalitet, der bedst modsvarer matricens overordnede karakter, er *Skærsilden* og den mest dækkende menneskelige grundfølelse *vrede*.

BPM IV synes ligesom det transpersonelle lag at være relateret til de "primære" symboler  og ♂, der jo står for genfødsel, ny begyndelse, forårets komme osv., og hvis følelsesmæssige tilsvarende er befrielse, forløsning eller frelse. Den til BPM IV svarende mytologiske lokalitet må således være *Himmelen* og den dertil hørende menneskelige grundfølelse *glæde*.

Den iflg. Grof nære oplevelsesmæssige sammenhæng imellem BPM IV og BPM I kan belyses ud fra en rent musikalsk-symbolsk synsvinkel, når man

betrakter den intime harmoniske forbindelse, der består imellem de pågældende matricers planetære ækvivalenter ♂ og ♀, der som tidligere nævnt kan siges at symbolisere evolutionens grundlæggende maskuline hhv. feminine præmis: Hvis nemlig den superharmoniske ♂-treklang med grundtone g udbygges til en noneakkord, smelter den sammen med den subharmoniske noneakkord på ♀ -("grund")tonen a<sup>1</sup>, hvad der m.a.o. resulterer i en selvspejlende, konsonerende femklang, som kan hævdes at udtrykke den fredfyldte, harmoniske (!) og paradisiske tilstand af kosmisk enhed<sup>3</sup>:

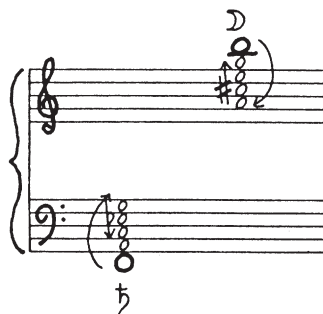
Ex. 32



I den perinatale proces' afsluttende stadium katapulteres individet så at sige ud i det "kosmiske moderskød", der er karakteriseret ved enhed og fuldkommen harmoni (den på g baserede diatoniske ∞-rækkes 5. tone er et a!).

Tilsvarende kan man på et rent harmonisk grundlag få en tydelig illustration af BPM II og BPM III's fundamentale indbyrdes forskellighed og konflikt ved at betragte den superharmoniske noneakkord på ♯<sup>2</sup>-tonen F over for den subharmoniske noneakkord på D<sup>2</sup>-tonen h<sup>2</sup> i tritonusafstand derfra:

Ex. 33



Kombineres disse to akkorder, opstår følgende grelt-kaotiske disharmoni, der ses at bestå af nabotonerne til ♂ / ♀ -klangens toner:

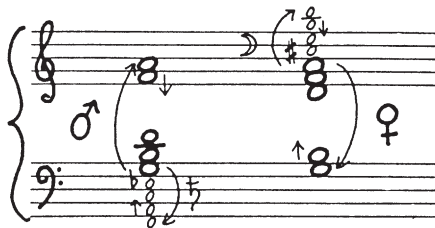
3. I realiteten er den omtalte "paradisiske stabilitet" illusorisk, da der eksisterer en spaltning dels imellem ♂-akkordens superharmoniske terts h og ♀-akkordens en smule højere subharmoniske septim, dels imellem ♀-akkordens subharmoniske terts f<sup>1</sup> og ♂-akkordens en smule lavere superharmoniske septim. Dette forhold kan man f.eks. høre tydeligt illustreret henimod slutningen af 1. sats i Per Nørgårds 3. symfoni (t. 320ff). Det er endvidere tankevækkende, at denne kommaagtige labilitet netop optræder i "♯ og D<sup>2</sup>-tonerne" f<sup>1</sup> og h, der jo som ∞-rækkegrundtoner fungerer som selve drivkræfterne bag den evolutionære proces.

## Ex. 33A



De saturniske og lunare døds- og genfødselskræfter kan i harmonisk henseende også tolkes som en spejling eller polarisering af den primære ♂ / ♀ -dualitet: Til og med nonen er ♀ -akkorden bortset fra den omtalte septim/terts-divergens identisk med ♂ -akkordens subharmoniske antagonist, og tilsvarende er ♀ -akkorden på det nærmeste identisk med ♂ -akkordens superharmoniske antagonist, se Ex. 34 og jvf. Ex. 33:

## Ex. 34



Følgende citat fra den amerikanske LSD-pioner Timothy Learys bog "High Priest" (New York 1968, s. 327 f) giver en koncentreret, men alligevel ganske dækkende beskrivelse af den perinatale proces, iblandet nogle karakteristiske elementer fra de 4 ubevidste psykiske lag i almindelighed, set i lyset af den astrologiske symbolik. <sup>4</sup> Citatet <sup>5</sup> (hvor fremhævelserne er mine, LB) udgør tillige en relevant referenceramme for beskrivelsen af de musikalske kræfter, der kommer til udfoldelse i Sibelius' 5. symfoni, jvf. senere.

4. Det skal for fuldstændighedens skyld nævnes, at Grof selv i samtale med undertegnede har peget på følgende alternative tilordning af astrologiske planetsymboler til de 4 Basale Perinatale Matricer, der inddrager de 3 transsaturnier Uranus (♅), Neptun (♆) og Pluto (♇):

|                       |   |                |   |                 |   |              |
|-----------------------|---|----------------|---|-----------------|---|--------------|
| BPM I                 | - | BPM II         | - | BPM III         | - | BPM IV       |
| ♆                     |   | ♅              |   | ♇               |   | ♅            |
| (Grænseoverskridelse) |   | (Ingen vej ud) |   | (Død-genfødsel) |   | (Gennembrud) |

Denne tilordning, der er blevet til i samarbejde med en af Grofs nære medarbejdere, astrologen Rick Tarnas, forekommer absolut plausibel, men skal alligevel lades ude af betragtning her, eftersom nærværende fremstilling udelukkende hviler på den klassiske astrologis 7 oprindelige planetsymboler.

5. En forkortet oversættelse findes i Johs. Fabricius: Dødsoplevelsens psykologi, s. 36 f.

♀/♂

"I sank back into *delightful tissue recollections – muscle memories*. I could feel each muscle in my shoulders and legs swelling, pulsing with power. Feel the hair growing on my limbs and the elongated dog-wolf foot-pad legs loping and graceful, prairie freedom, the unspeakable *delight of movement, fiber excitement*. Fierce ecstatic mammalian memories. And life, animal light, radiating, churning. *Life force uncoiling*. Hindu flute call. Life. Light. Incandescence. The high-tide, flame-wave, surging blood-hot current of life.

♂/♀

And then death. *Heavy, cold immobility* creeping up my body. Oh God. Now be careful how you lie. Your posture now will be frozen into a *mountain marble landscape statue*. Be careful of every moment of posture because at some moment the sudden click of death comes, and your last gesture is your permanent tombstone statue. Click, the last permanent still picture. The cosmic game of freeze. I was *paralyzing* into sprawled appalachian disorder, *geological pressures* on every muscle (you remember all those Greek myths of metamorphosis, don't you?). So this is death. Good-bye to animal mobility, cellular pulsation. Now the elderly elemental *mineral consciousness* takes over. (...)

♂/♀

For millennia I lay in geological trance. *Forests grew* on my flanks, *rains came*, continental ecstasies. *Great slow heaving supporter of life*. Vishnu sleeps and then from my bowel-center-navel out grew the long slender green limb climbing up from *the white-milk ocean of formlessness* and completed the lotus blossom of awakedness.

♂/♀

I opened my eyes. I was in heaven. *Illumination*. Every object in the room was a *radiant structure of atomic-god-particles*. Radiating. Matter did not exist. There was just *this million-matrix lattice web of energies*. Shimmering. Alive. Interconnected in space-time. Everything hooked up in a cosmic dance. Fragile. Indestructible.

And the incredible shattering discovery. Consciousness controlled it all. Or (to say it more accurately), all was consciousness.

I was staggered by the implication. *All creation lay in front of me*. I could live every life that had ever been lived, think every thought that had ever been thought. *An endless variety of ecstatic experience* spiraled out around me. I had taken the God-step."

Det er endvidere nærliggende at sammenligne fødselens 4 stadier med forløbet af den seksuelle orgasme, og Grof berører da også selv flere steder sammenhængen imellem disse to grundlæggende biologiske fænomener, bl.a. i "Den indre rejse" bd. III, s. 88 og 286. Orgasmen forløber naturligvis langt hurtigere end barnefødslen, men det 4-fasede mønster er i begge tilfælde fundamentalt det samme:

- I ♀ : Forøget sensualitet, lyst  
 II ♄ : Fastholdelse, opdæmning af energi  
 III ☽ : Given slip, frigørelse af energi  
 IV ♂ : Udløsning og afslappelse kombineret med totalt fysisk velvære.

Endelig skal vi ganske kort vende tilbage til Ex. 31 B (se Årbog for Musikforskning XVI, s. 118), der kan siges at illustrere den perinatale proces som en bevægelse "nedad og indad" (BPM I og II) efterfulgt af en bevægelse "opad og udad" (BPM III og IV) (Grofs egen formulering!).

### 8. Eksistensen som en syntese af "3" og "4"

Afslutningsvis kan vi nu inden gennemgangen af Sibelius' 5. symfoni opstille følgende fuldstændige skema over de i teksten omtalte sammenhænge imellem  $\infty$ -rækken, de astrologiske dyrekreds- og planet-symboler, den 4-fasede musikalske sekvens, Grofs dybdepsykologiske model m.m. (Se s. 77).

Som tidligere nævnt udtrykker dette cyklisk-hierarkiske mønster et polyrytmisk samspil imellem 3 latente og 4 åbenlyst manifesterede faser, der repræsenterer hhv. den astrologiske ildtrigon ♄ - ♀ - ♂ og Det kardinale Kors ♄ - ♀ - ♁ - ☽. Tolkes Ex. 35 som et billede på den fysiske eksistens' grundlæggende lovmæssighed, ses denne m.a.o. at være baseret på en syntese af "ild" (= vilje) og "kardinalitet" (= determinisme), d.v.s. på en paradoksalt samtidighed af noget tidsbundet og noget tidløst. Den symbolske betydning af "ild" og "3" er *impermanent* eller *varians* – intet varer ved, alt er i uophørlig forvandlende bevægelse. Det enkelte menneske f.eks. er en unik skabning, der fødes ind i denne verden, lever og dør for aldrig mere at vende tilbage. Men samtidig er vi tilsyneladende dømt til at eksistere, eftersom den symbolske betydning af "kardinalitet" og "4" er *permanent* eller *konstans*: Intet varer som sagt ved, men på den anden side forgår intet heller! I dødsøjeblikket fødes vi måske ind i en anden virkelighed på et højere hierarkisk niveau. Hvis dette er tilfældet, fødes vi karakteristisk nok ind i Krebsens tegn (♋), der jo tilmed ses at indlede den kardinale ♄ - tilstand (bekræftelse/balance!) Fra dette hierarkisk-zodiacale synspunkt vil vi derfor driste os til at konkludere, at den dybeste eller yderste realitet er eksistens, hvilket er det samme som at sige, at universets grundlæggende træk er bevidsthed. Set i dette lys repræsenterer døden således ikke en total og definitiv afslutning, men en transformation eller metamorfose. Vi (og hvem er iøvrigt "vi"?) har fra tidernes morgen været en del af dette univers, og det vil vi vedblive med at være –der er i realiteten ingen vej ud! Naturligvis rummer en sådan evighedstanke såvel et glædesfyldt-trøsterigt som et rædselsvækkende aspekt, og man kan finde klare musikalske eksempler på dem begge. Her vil vi koncentrere os om det førstnævnte aspekt, der kommer til storslået udtryk i Sibelius' 5. symfoni, men kan iøvrigt henvises til 1.



sats i Beethovens 5. symfoni, der efter vor opfattelse formidler en rystende skildring af det sidstnævnte.<sup>6</sup>

### 9. Jean Sibelius' symfoni nr. 5 i Es-Dur op. 82: "Evigheden som en kosmisk fest"

Vor analyse vil koncentrere sig om værkets første del (t. 1–586), dvs. 1. sats i den traditionelle analytiske terminologi. Denne del, der falder i to hovedafsnit (Tempo molto moderato t. 1–113 og Allegro moderato t. 114 ff), er det forbundet med ret betydelige vanskeligheder at analysere ud fra en gængs klassisk sonateformsbetragtning (hvilket som bekendt ofte er tilfældet med senromantiske symfonisatser). Hvis man imidlertid anlægger en hierarkisk-zodiacal synsvinkel kombineret med Stanislav Grofs perinatale psykologi, afslører denne bredt anlagte sats' og videre hele symfoniens storformale anlæg sig med ét som dybt meningsfuldt, logisk og konsekvent. Det er vort håb, at de i det følgende beskrevne iagttagelser og anstillede betragtninger må tjene til at gøre dette klart. Dog kan naturligvis ingen selv nok så omfattende og minutøs analyse erstatte den umiddelbare musikalske oplevelse af et fuldblods mesterværk som det foreliggende – over for selve musikkens gådefulde mirakel kommer alle ord og begreber uhjælpeligt til kort. Alligevel vil vi her gøre et forsøg på at beskrive, hvad denne symfoni efter vor opfattelse "handler om", nemlig *fødslen* set i lyset af to sideordnede perspektiver: 1) Fødslen som *biologisk fænomen* ifølge arten af selve det præsenterede musikalske materiale, dets behandling og organisation, og 2) Fødslen som *universel idé eller kosmisk princip* ifølge værkets mangelagede cyklisk-hierarkiske formstruktur.

Med hensyn til punkt 1) er det vor overbevisning, at de 4 indledende motivisk-tematiske hovedgrupper (t. 1–35 hhv. 36–68) i deres tidlige følge symbolsk beskriver den samlede perinatale proces, dog naturligvis i en stærkt koncentreret form: Symfonien begynder i den paradisiske eller "oceaniske" tilstand af kosmisk enhed karakteristisk for BPM I. Hele værkets hovedmotiv, stigende ren kvart + stor sekund + ren kvart, der præsenteres straks i starten af hornene for derpå at videreudvikle sig ekkoagtigt i træblæserne, kan siges at symbolisere det ufødte barn, fostret, som i livmoderens beskyttende, væskefyldte mørke vugges<sup>7</sup> blidt afsted på to alternerende harmonier, der vel nærmest må opfattes som S<sup>6</sup> eller ♭ og T<sub>3</sub> i Es-Dur (fagotter og horn t. 3–10).

Igennem de første 10 takter opretholdes denne tidløse (latent liggetone på es<sup>11</sup>) idealtilstand af "smeltet ekstase" eller homøostatisk ligevægt og harmoni (  $\underline{\text{S}} / \text{♀}$  ), men på selve højdepunktet (t. 10) kastes en skygge ind i fostrets lyksalige, konfliktfri verden i form af en formindsket treklang

6. For en analyse af denne sats ud fra de her skildrede principper se Lars Bisgaard: "Music Psychology — Cosmology. A Report to Stanislav Grof" s. 40 ff. (Unpubl.)

7. Vuggen  $\sim \underline{\text{S}}$

med et umiskendeligt moll-præg (t. 11). Denne akkord indvarsles af en kort, crescendoende paukehvirvel, der viser sig at være det første af mange eksempler i denne sats på paukernes signalagtige rolle som forkyndere af en ændring i tingenes tilstand, som oftest til det værre. I begyndelsen prøver oboer og klarinetter at opretholde status quo, men gradvis tiltager de mørke og truende kræfter i styrke: T. 13 indvarsles BPM II gennem indførelsen i fagot og pauke af et stærkt dissonerende  $H^{(1)}$  under en liggende Fis-Dur dominantseptimakkord (fusion af D- og T-funktionen). Denne spændingsfyldte akkord symboliserer sammen med den i t. 11 optrædende formindskede treklang de snigende kemiske påvirkninger af livmodermiljøet, der går umiddelbart forud for selve fødselsprocessen. I t. 15 gør musikken et sidste forgæves forsøg på at genvinde det tabte paradys, men må umiddelbart derefter slippe sit tag og overgive sig til processen. Den lange glidetur i fløjter og klarinetter t. 16 (bogstav B) kan måske siges at illustrere den "kosmiske opslugnings" øjeblik omend i en udtryksmæssigt stærkt neddæmpet form. Høres stedet i dette lys, synes denne takt og den følgende at rumme en stille, dyb fortvivlelse.

Strygergruppens pludselige, samlede entré i t. 18 markerer med sin fz-accent samt et ildevarslenende tremolo i violiner og bratscher på en overordentlig effektiv og dramatisk måde barnets indtræden i BPM II-fasen. To gange bringer træblæserne en smerteligt forvrænget version (der starter næsten som en inversion) af "føstermotivet" (stærk betoning af kvart- og sekundintervallet) over et regelmæssigt tilbagevendende  $H^{(1)}$  i celli og kontrabasser. Denne tone, der som nævnt blev indført dissonerende i t. 13 ("ulykkestallet") – for første gang i værket og som den sidste af de i alt 12 mulige – og dér symboliserede de kemisk-hormonale påvirkninger forud for selve fødslen, repræsenterer her ved sin periodiske tilbagevendende som tert i en G-Dur sekstakkord de langt stærkere mekaniske kræfter, der nu er i gang, nemlig fødselsveernes konvulsivisk-knusende pres.<sup>8</sup> "Moderen og barnet er en kilde til smerte for hinanden og er i en tilstand af biologisk modsætning og konflikt" (Grof). Veernes frekvens øges t. 24–27, efterhånden som processen nærmer sig sin kulmination (pendulering imellem en G-Dur og en (neapolitansk virkende) As-Dur sekstakkord), og t. 28–30 (bogstav D) følger så det korte, men voldsomme klimax, idet alle orkestrale ressourcer nu for første gang forenes i en samlet anstrengelse for at uddrive barnet igennem fødselskanalen (BPM III). Dette dynamiske crescendo kulminerer i den halvt triumferende, halvt smertelige tilsynkomst af "føstermotivets" hoved (!) – det stigende kvartinterval – i trompeterne t. 30.<sup>9</sup>

Umiddelbart derefter hensættes vi til BPM IV's ekstatiske stemningsver-

8. Det er naturligvis tilfældigt, men alligevel påfaldende, at det netop er  $\text{D}^{\flat}$ -tonen h, der får denne dominerende rolle i den musikalske fødselsproces!

9. Det triumferende aspekt betones naturligvis især gennem instrumentvalget, mens dødgensfødselssmerten får sit fortættede udtryk i trompet-g'ets overordentlig stærkt dissonerende virkning på baggrund af en D7-harmoni (jvf. t. 13!).

den, hvor rummet synes at udvide sig, og musikken for første gang begynder at ånde frit i en rytmisk og harmonisk pendulerende bevægelse, der kan siges at symbolisere barnets selvstændige vejtrækning, livsenergiernes evige væld osv. (t. 31–35). Dette afsnit leder gradvist tilbage til BPM I (jvf. BPM I og IV's nære psykologisk-oplevelsesmæssige slægtskab), hvorved cirkelen sluttes.

Formalt udgør disse indledende 35 takter en klar musikalsk enhed og helhed, m.a.o. en exposition (  $\Upsilon$  /  $\delta$  ), der t. 36–68 følges af sin omtrent lige så lange reexposition (  $\sqcup$  /  $\text{♀}$  ), i hvilken den perinatale sekvens rekapituleres. Anden gang trækkes konturerne skarpere op, især hvad BPM II-afsnittet angår (t. 52–61); her slås porten til Helvede for alvor op på vid gab, og musikken truer et øjeblik med at kamme over i total panik (t. 56 ff). Denne udtryksintensivering er som tidligere nævnt et væsentligt karaktertræk ved reexpositionsfasen; komponisten udnytter her den omstændighed, at lytteren nu er bekendt med det exponerede musikalske univers og derfor rustet til at gå dybere i dets musikalsk-psykologiske indhold og erfare eller sanse (  $\text{♀}$  ! ) det mere direkte og intenst. Det er virkelig en genistreg, at Sibelius lader den pinefulde BPM II-stemning gro organisk frem af den ovenud ekstatiske BPM IV-verden (t. 31–35) *via* reexpositionen af den lyse og smilende BPM I (t. 36–51) v.h.j.a. et langsomt, men uophørligt voksende og gradvist mørknende stryger-tremolo, der efterhånden (t. 44 ff) opsluger træblæsernes motiviske figurationer. Her afsløres det m.a.o., at lyset og mørket, livet og døden dybest set er komplementære manifestationer af en og samme bagvedliggende, transduale grundkraft. (I parentes bemærket kan det nævnes, at kvartintervalllets "tilsynekomst" (t. 64) denne gang konsonerer med sine omgivelser og desuden får lov til at klinge ud – to ikke uvæsentlige ændringer i forhold til t. 30!)

Gennem inddragelse af den astrologiske symbolik i den musikalske analyse bliver det muligt at opnå en dybere indsigt i forholdet mellem musikkens "form" og dens "indhold", idet disse kategoriers respektive symbolske kvalitet kan forstærke eller modificere hinanden. Gensidig forstærkning (hvilket i princippet er analogt med det tidligere omtalte begreb "udtrykspotensering") kan f.eks. klart erkendes i afsnittet t. 36–50 (bogstav E og F), der formalt er del af en reexposition og dybdepsykologisk udtrykker BPM I-tilstanden, hvorved det får en dobbelt tilknytning til  $\sqcup$  og  $\text{♀}$ . Denne både formale og indholdsmæssige  $\sqcup$  /  $\text{♀}$  -karakter afspejles i musikens fritflydende og i starten helt uhæmmede strømmen, hvad der giver det pågældende afsnit et umiskendeligt præg af "sommer" eller "middag", jvf. Ex. 31A Årbog for Musikforskning XVI, s. 116. Det samme forhold manifesteres endnu tydeligere i afsnittet t. 174–217, som udgør en reexposition inden i en reexposition på et højere hierarkisk niveau og desuden er tilknyttet BPM I på det indholdsmæssige plan (se analysediagram, Bilag I). Her, hvor der m.a.o. foreligger både potentsering og karakteriel forstærkning af udtrykket, kan hele satsens musikalske "sommer" siges at nå sin kulmination.

Det følgende afsnit (t. 68–89) repræsenterer tydeligvis en polarisering i forhold til de to foregående “perinatale” faser: Næsten alle hidtil præsenterede motiver og temaer er enten helt fraværende eller optræder meget stærkt forvrængede (“føstermotivets” synkoperede rytme  spoger til stadighed i forskellige iklædninger), og tonalitetsfornemmelsen sløres v.h.j.a. en alt gennemsyrende, grålig kromatik. På baggrund af en langsomt accelererende bølgebevægelse i strygerne giver fagotten (der i begyndelsen ledsages af klarinetten) i en vidtspunden elegisk solo nu udtryk for den højeste grad af ensomhed, forladthed og Verfremdung. Denne melodis tonale udgangspunkt er karakteristisk nok a, tritonuspolen til værkets grundtoneart Es-Dur. Det er ligeledes bemærkelsesværdigt, at melodiens motiviske udgangspunkt, en snæver kromatisk bevægelse omkring tonerne a, gis, a, b og ces<sup>1</sup>, er forberedt i starten af det andet BPM II-afsnit t. 52 f. Ganske gradvist, men samtidig overordentligt målbevidst, kravler melodien opad mod sit endemål, tonen es<sup>1</sup>, der nås i t. 89.

I dette afsnit fremmaner musikken en udpræget efterårsagtig eller aftenlignende stemning, idet farverne blegner, og en følelse af håbløshed og depression bliver dominerende. Bemærk de karakteristiske foredragsbetegnelser “affettuoso”, “morendo”, “lugubre” og “patetico” t. 76–85. Det er m.a.o. primært den kardinale  /  -symbolik, der betones her, i skarp kontrast til de forrige fasers overordnede skildring af stærke, varme og farverige livsenergi. En association til den antikke græske forestilling om underværdenen Hades som et mørkt og glædesløst sted, hvor de afdødes sjæle i al evighed må flakke om som skygger uden mål og med, forekommer nærliggende.

T. 90 ff (bogstav L) indtræder et mærkbart vendepunkt i udviklingen, idet vi efter at have gennemlevet den seneste fases tilstand af tilsyneladende retningsløshed og tvivl med ét genvinder orienteringen, da tydeligt regenerende energier (  /  ) nu sætter ind: Tonikaplanet retableres, og på baggrund heraf tilføjes først en dissonerende tromboneakkord, der nærmest virker som gravitationspunkt for de musikalske kræfter, og umiddelbart derefter en endnu stærkere dissonerende og til “føstermotivet” direkte hentydende tom kvart-oktavsamklang i trompeterne. Som helhed har dette sted en klar signalkarakter, der varslér det oprindelige musikalske univers’ forestående genkomst eller genfødsel på et højere hierarkisk plan. Efter således at have afstukket retningen er det fra nu af spil til ét mål: Strygerne parafraserer det “forvrængede føstermotiv” fra de forudgående BPM II-afsnit; klarinetter, horn og senere resten af træblæserne bringer den karakteristiske synkoperede ledsagerytme  fra symfoniens indledning, nu blot betydeligt kraftigere accentueret, og nogle aggressivt crescendoende blæstriller, der begge gange munder ud i en fffz-accent, bidrager yderligere til at skubbe forløbet uimodståeligt fremad (t. 98–101). En kort, generel intensive ring isprængt et mottoagtigt virkende citat af “føstermotivets” begyndelse i fløjter og oboer (t. 103 ff) munder t. 106 omsider ud i en fornyet  -ansats

af storslåede dimensioner, der helt klart *opleves* som en stærkt udtrykssintensiveret genfødsel af det oprindelige musikalske univers – vi er tilbage ved vort udspring, blot på et langt højere hierarkisk niveau (t. 106–113 svarer til t. 3–10)!

Hele denne 105 takter lange 4-fasede cyklus udgør m.a.o. en exposition, en “morgen” eller et “forår” på symfoniens højeste hierarkiske plan, som nu følges af en resten af satsen omfattende reexposition, “middag” eller “sommer” (t. 106–586).<sup>10</sup> Denne adskiller sig åbenlyst fra expositionen på en hel række områder – har nærmest karakter af ny sats – men som vi skal se, rekapitulerer det pågældende afsnit mere eller mindre tydeligt det hidtidige forløb i dets 4 hovedpunkter, de 4 Basale Perinatale Matricer, ligesom konturerne af Det kardinale Kors svagt kan anes. Forskellene i detaljen må naturligvis tilskrives det tidligere omtalte integrationsprincipps virksomhed: På et så overordnet hierarkisk plan, som der her er tale om, må integrationsgraden nødvendigvis være særdeles høj (jvf. Chopinsonaten). Hvad der dog især giver denne vældige reexposition sit umiskendelige præg af “sommer” eller “middag” er imidlertid atter de musikalske kræfters frie og uhæmmede strømmen på baggrund af et minimum af resistens.

Den indbyrdes afgrænsning af de perinatale matricer hhv. det cykliske mønsters 4 faser er ikke helt så skarp og umiddelbart opfattet her, som tilfældet var i det første hovedafsnit. Overgangene imellem de forskellige stemningsverdener er langt mere glidende, ligesom det musikalske udtryk som helhed nu forekommer noget mere sammensat og flertydigt end i stor-expositionen. Vi vil begrænse os til at lokalisere de 4 kardinale “korsarmes” ansatspunkt så vidt, det lader sig gøre, samt påpege de for hver enkelt matrice efter vor opfattelse væsentligste og mest karakteristiske musikalske kendetegn, idet vi samtidig henviser til analysediagrammet, Bilag I for et samlet overblik over den hierarkiske satsstruktur.

Det nøjagtige ansatspunkt for exposition<sup>R</sup> er ikke t. 106, som man umiddelbart skulle tro, men derimod t. 110 (bogstav N), hvis i princippet nodetro tilsvarende vi finder t. 174, hvor reexposition<sup>R</sup> sætter ind. Polarisering<sup>R</sup> starter t. 218 (bogstav D) med den hektisk fremstormende trompetsolo, der virker som et nyt og friskt melodisk element i satsen, men som ved nærmere undersøgelse afslører subtile forbindelser til “fostermotivet”, se Ex. 36:

Endelig begynder regeneration<sup>R</sup> så småt omkring t. 384 – præcisere kan det næppe angives – hvor strygerne efter 12 takters pause påny sætter ind for at tage del i det store afsluttende stigningsforløb op imod satsens absolutte højdepunkt.

Dette nås t. 497 f og repræsenterer “fostermotivets” 2. genfødsel på et

10. Trods den store numeriske forskel på de to afsnits taktantal er det første rent tidsmæssigt det længste: Af førstesatsens samlede spilletid på 14 min. optager expositionen 8 min. 50 sek. og reexpositionen kun 5 min. 10 sek. i Herbert von Karajans indspilning med Berlinerphilharmonikerne fra 1965 (DG 138 973). Denne tidsproportionering er iøvrigt tilnærmelsesvist gylden!

Ex. 36



endnu højere hierarkisk plan. Selve motivet tilsynekommer *fff* i trombonerne, og denne gang er dets triumf fuldkommen. Samtidig træder vi påny ind i BPM IV-tilstanden, hvilket understreges af strygernes og træblæsernes peripetuelle motivik, der tydeligt ses at være rytmiske varianter (tilmed i en slags indbyrdes fri hierarkisk tempoforskydning) af de pendulerende bevægelser i strygere, træblæsere og horn, som forekom i de tidligere BPM IV-afsnit, jvf. takterne 31 *ff* og 65 *ff*.

Den enormt stærke følelse af "befrielse" og "forløsning" man oplever, når man hører disse sider, hvor tempoet efterhånden accelererer til Presto og Più Presto, kan på baggrund af de her fremlagte teorier forklares ud fra stedets dobbelte tilknytning til  $\Upsilon$  og  $\text{♂}$  på et meget højt hierarkisk niveau, nemlig både formalt (ny cyklusbegyndelse) og indholdsmæssigt-psykologisk (BPM IV). Dette m.a.o. entydigt "maskuline" sted har så til gengæld sit "feminine" modstykke t. 106 *ff*, der på tilsvarende måde er dobbeltrelateret til  $\text{♀}$  og  $\text{♀}$  formalt (overordnet, reexposition) og psykologisk (BPM I). Der er det således følelsen af "kosmisk enhed" og "spirituel lyst", der kulminerer!

Hvad tilstedeværelsen af de øvrige perinatale matricer i den overordnede reexposition angår, befinder vi os i BPM I-tilstanden temmelig længe, dvs. fra t. 106 til omkring t. 258 (bogstav F). I dette afsnit udtrykker musikken frem for alt en ekstatiske følelse af ren og skær eksistentiel lyst – en kosmisk dans på roser, så at sige, omend der forekommer enkelte lettere, polaritetsbetingede modifikationer som følge af musikkens organisation i et forbavsende detaljeret hierarki af kardinalkors t. 114–173 (og igen fragmentarisk t. 190–217), se analysediagrammet, Bilag I.

I takterne 258–273 sker der en hastig nedbrydning af BPM I's paradisiske univers i form af en kort overledning til BPM II's mere uhyggeprægede stemningsverden (t. 274 *ff*, bogstav G), der som sædvanlig annonceres af et ildevarslenende tremolo i paukerne. Denne gang ytrer BPM II-kræfterne sig hovedsageligt ved en på flere måder mærkbar *opbremsning* af den musik-

ske strøm. Det er, som om der med ét hersker rådvildhed m.h.t. den videre vej frem: Klarinetternes tritoniske cirkelfigur t. 283–294 illustrerer tydeligt “ingen vej ud”-følelsen, og den allerede velkendte tonale tritonuspolaritet A-Dur/Es-Dur, der understreges kraftigt i afsnittets begyndelse, og som t. 294 ff (bogstav H) munder ud i en stærkt dissonerende (men pianissimo klingende!) akkord af simultane A- og Es-Dur treklange i strygerne, bidrager yderligere til fornemmelsen af krise og fremmedgørende splittelse på dette sted. Over en række på stedet tungt stampende, pizzicerede kontrabastertser t. 298 ff følger nu til overmål en raffineret variation af det “forvrængede fostermotiv” fra de tidligere BPM II-afsnit; smlgn. f.eks. t. 307–310 m. t. 58 f og 54 f (Ex. 37):

Ex. 37

Ex. 37 shows musical notation for three measures. Measure 307 is for Violoncello (Vl.) in 3/4 time, marked *P*. Measures 58 and 59 are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Clar.) in 12/8 time, marked *mf marcato* and *ffz*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dette motivstof er dybest set baseret på en kombination af træblæsernes “ekkomotiver” t. 3 (som neapolitaniseret krebs) og 4, se Ex. 37 A:

Ex. 37 A

Ex. 37 A shows musical notation for two measures. Measure 3 is for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) in 12/8 time, marked *poco f*. Measure 4 is for Flute (Fl.) and Clarinet (Clar.) in 12/8 time, marked *poco f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

I afsnittet indgår tillige visse motiviske elementer fra den forudgående BPM I-fase, ligesom dets diabolske udtrykskarakter generelt må siges at være en del mildnet i forhold til de tidligere BPM II-afsnit, især det andet (t. 52–61). Dette bliver imidlertid igen forståeligt ud fra den hierarkisk-zodiacale analyse, idet det musikalske forløb på dette sted formalt befinder sig i den overordnede reexpositionens lyse og sommerlige ♀ / ♀ -tilstand. Vi ser m.a.o. her et eksempel på gensidig modifikation imellem to væsensforskellige, men simultant optrædende astrologiske symboler (♂ / ♀ og ♀ / ♀) på hhv. det formale og det indholdsmæssigt-karakterielle plan, jvf. s. 80.

Fra t. 354 (bogstav J) begynder der atter så småt at komme skred i den perinatale proces – i starten næsten umærkeligt, men efterhånden tiltagende i styrke. Som tidligere nævnt bliver decideret regenerative energier fremherskende fra omkring t. 384, og ganske gradvist samler de mange små rislende bække sig til en vældig, brusende flod, der uimodståeligt river alt med sig på sin vej – den for BPM III typiske 'letting go'-situation! T. 388 hænger forløbet i den tyndest tænkelige tråd, et enligt h<sup>1</sup> i sekundviolinerne, og umiddelbart derefter introducerer fløjten en kromatisk faldende tretonefigur, der i imitatorisk vekselspil efterhånden udbygges og vokser sig stærkere og stærkere. Rudimenter af "føstermotivet" høres sporadisk i fløjterne t. 403–406, 417 f og 421 f, og t. 455–462 bringer trompeterne hele det pågældende motiv for fuld udblæsning som en håndfast indvarsling af dets endelige gennembrud. Kort efter (t. 471 ff, bogstav O) genkommer det fra de tidligere BPM III-afsnit kendte polyrytmiske "presseve-motiv", der symboliserer fremdrivelsen gennem fødselskanalen (først horn, bratscher og celli, senere (bogstav P) hele messingblæsergruppen plus fløjter, oboer og primovioliner), jvf. t. 28 ff og 62 ff, og processen kulminerer i den føromtalte 2. genfødsel t. 497 ff med dens BPM IV-motiver.

Afslutningsvis kan man med en vis rimelighed anse *hele symfonien* for en manifestation af den 4-fasede cyklus (hhv. Det kardinale Kors), hvis helt overordnede exposition og reexposition vi lige har beskrevet. Symfoniens anden del udgør med sin hovedsageligt indadvendt-selvkrebsende karakter i enhver henseende den udadvendt-ekspansive første dels diametrale modsætning eller polarisering. Ved sin udformning som tema med variationer tilhører satsen de statiske eller arkitektoniske formtypers kategori, ligesom dens generelle musikalske udtryk ret nøje svarer til "korset på månen", dvs.

♂ : Strygerne tager det ene tilløb efter det andet, men gives aldrig helt frie tøjler, og den stort set næsten ubrudt statiske harmoniske baggrund udgør en nærmest uafrystelig klanglig klædedragt for det motiviske spil. Her skal ikke gås yderligere i detaljer, men blot påpeges, hvad der sker t. 167–173 (7 takter før bogstav H): "Føstermotivet" dukker pludselig op i oboer, klarinetter og trompeter og forsøger to gange at bryde igennem, men affejes i begge tilfælde omgående som uønsket. Kan der i denne sammenhæng tænkes noget mere dækkende musikalsk udtryk for en *abort* (☉ - ♂ sym-

bolik)?! ("Ja!" – "Nej!")

Værkets tredie og sidste del udgør nu den afsluttende helt overordnede regenerationsfase, i hvilken "føstermotivet", der mottoagtigt antydes lige i starten, efter en lang og begivenhedsrig rejse genfødes for 3. og sidste gang på det hidtil højeste hierarkiske niveau t. 457 ff (hvis tværsum tilfældigvis er 16!) (bogstav R) og dermed bringer symfonien til sin prægtige og triumferende afslutning.

Set i lyset af den ovenfor beskrevne fødselssymbolik bliver komponistens egen ellers gådefulde anmærkning på partiturets forside: "*I én sats* for orkester" med ét dybt meningsfuld, idet den vel må antages at referere til selve værkets grundlæggende idé, der her er søgt klarlagt. For undertegnede er denne, den velnok populæreste og hyppigst spillede af Sibelius' syv symfonier det mest rammende og storslåede musikalske udtryk for de ord, hvormed Goethe slutter sin "Faust": "Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan".

## APPENDIX B

Inden for den biologiske grundforskning i dette århundrede har hypotesen om et elektrodynamisk felt som den mulige organiserende kraft bag ved alle levende organismers opbygning ført til en lang række interessante eksperimenter og undersøgelser. Naturvidenskabsmanden og forfatteren Lyall Watson har beskrevet et af disse forsøg i sin opsigtsvækkende bog "The Romeo Error" fra 1974/76, s. 135ff:

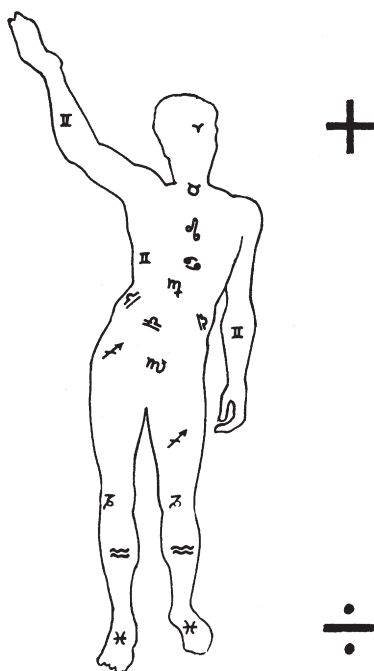
"It was his concern over the lack of an adequate explanation for the stability and continuity of life that led the late Harold S. Burr of Yale to formulate his theory of an electrodynamic field as the invisible organizer of life. (...) He used the analogy of a magnet to explain how it might work – "if iron filings are scattered over a card held over a magnet they will arrange themselves in the pattern of the 'lines of force' of the magnet's field. And if the filings are thrown away and fresh ones scattered on the card, the new filings will assume the same pattern as the old." It is entirely possible that something like this could happen in the body of a salamander or a man. The components of even the most complex organism are being continually discarded and replaced with fresh ones drawn from the environment. The existence of a controlling field would go a long way towards resolving one of the oldest biological problems – that of explaining how it is that the new cells are able to adopt the same functions and arrange themselves in the same pattern as the old ones. (...) As soon as he had perfected an apparatus sufficiently sensitive to measure electrical potential even in very small organisms, Burr began a programme of research to find out whether these fields were universal and whether or not they could be shown to follow any recognizable pattern. In the forty years that have passed since this research began, Burr and his coworkers have proved beyond reasonable doubt that man, and every other animal and plant ever tested, possesses an electrical field that can be measured even some distance away from the body and which mirrors, and perhaps even controls, changes in that body.

One of his first subjects was a salamander. Any one of these adult amphibians can be shown to possess an electrical field, complete with a positive and a negative pole, arranged along the longitudinal axis of the body. A young salamander and even an embryo show this polarity, which can be measured in the water a short distance away from the animal's body. This is not really surprising. We would expect a bilaterally symmetrical organism to produce a pattern of the same kind, one with a distinct head and a tail. Burr kept on tracing the development of the field back through the growth of the embryo and found to his astonishment that it existed even in the unfertilized egg. This is the real surprise. When measurements were made on simple spheres of jelly recently laid by a female salamander, the polarity was present. *Burr marked the pole where there was a noticeable drop in voltage with a blue dye and found that, after the eggs were fertilized and began to grow, the head of*

*the salamander was always opposite this point.* (Min understregning, LB) In other words, the embryo cells arranged themselves according to the pattern of an electrical field that was there before the individual came into existence. (...) However the field arises, it is clear that if this is the organizer that controls the pattern of development throughout life, then it is produced entirely by the female. We may inherit half of our genetic material from each of our parents, but it seems that the order to carry out the sealed instructions can only come from our mothers."

På basis af sådanne forsøgsresultater skulle det herefter være muligt at betragte alle levende organismer som manifestationer af ét grundlæggende evolutionært princip, hvorpå Dyrekredsen blot udgør en blandt mange symboliseringer. Lad os som 'pars pro toto' tage menneskelegemet som eksempel. Heri fordeles dyrekredstegnene traditionelt således (citeret efter Leif Zeilich-Jensen: Astrologi (Forum 1974), s. 29):

Ex. 1

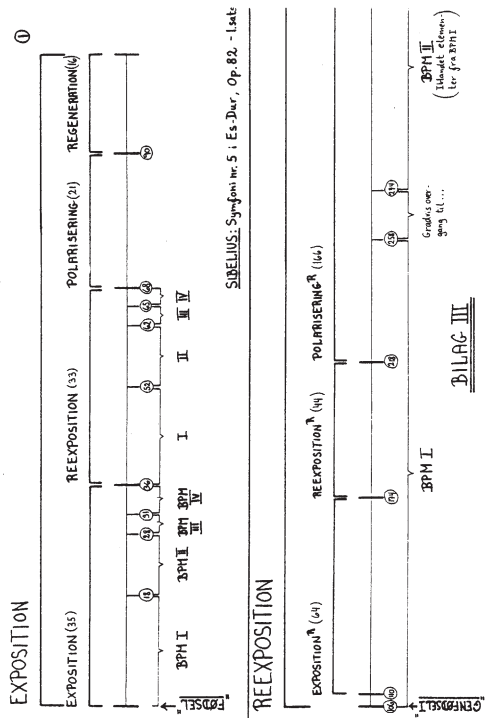


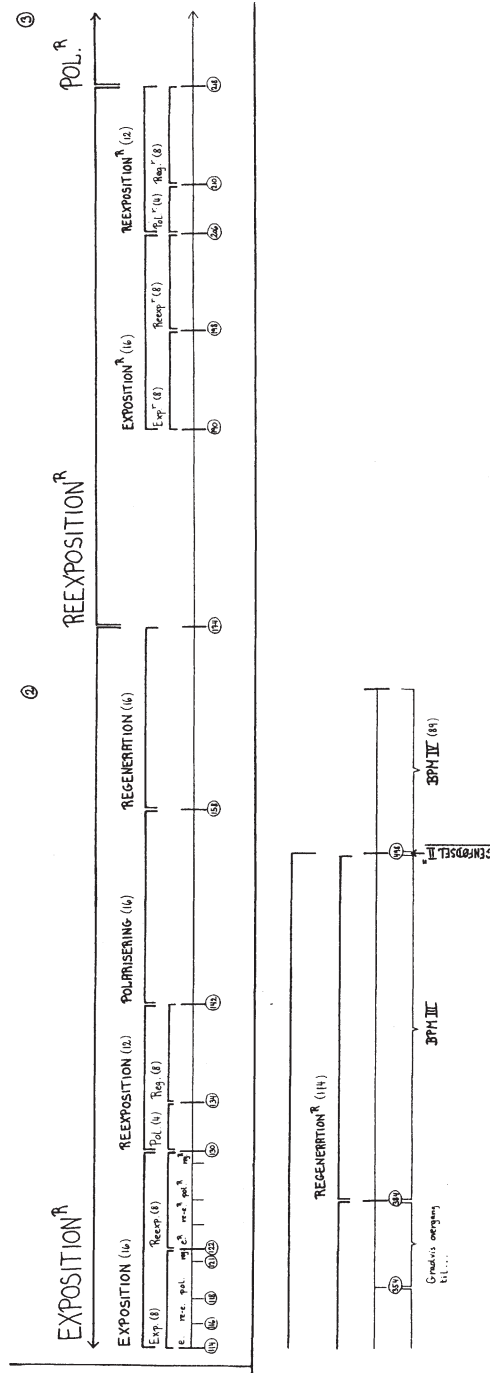
Denne tilordning af de 12 zodiacale tegn til kroppen finder sin bekræftelse bl.a. i udviklingspsykologiens såkaldte *cephalo-caudale princip*, der styrer fostrets udvikling i svangerskabsperioden. Følgende citat fra artiklen "individets udvikling fra fødsel til død" i K.B.Madsen (red.): Psykologisk leksikon (Gyldendal 1974), s. 129 sp. 2 giver en klar beskrivelse heraf:

"De forskellige dele af kroppen er ikke lige følsomme for påvirkninger eller indtryk. Ansigtet, og særlig mundpartiet, er tidligst modtageligt. Et 8 uger gammelt foster (2,5 cm. langt) kan allerede svare med en bøjning af overkroppen hvis man let berører kinderne nær ved munden (et led i den senere sugerefleks). Et 12 uger gammelt foster kan bøje fingrene ved en berøring af håndfladen (den senere griberefleks). Ved studier af sådanne fosterbevægelser har man fundet at denne evne til at reagere udvikler sig i en vis orden, nemlig efter princippet om udviklingsretningen ("det cephalo-caudale princip"): hovedet udvikler sig hurtigere og reagerer tidl. end arme og overkrop, og arme og overkrop tidl. end underkrop og ben."

Videre hedder det: "Dette udviklingsprincip synes at gælde både for alm. vækst og den brug mennesket kan gøre af krop og lemmer." Spædbarnet fødes med evnen til at die (  ) og bliver hurtigt i stand til at kontrollere de (endnu svage) halsmuskler (  ) – det kan således dreje hovedet væk fra brystet, når det ikke trænger til mere mad, men bliver først noget senere i stand til at løfte det. 1/2 år gammelt kan det gribe og holde sutten eller et stykke legetøj med hænderne (  ), og med evnen til at gå (  (balance),  ,  ,  og  ) nås fra omkring 1-års alderen det sidste grundstadium i det spæde barns motoriske udvikling.

Bilag I:





## LITTERATURFORTEGNELSE

- Lars Bisgaard*: Musik – Psychology – Cosmology. A Report to Stanislav Grof (Januar 1979, upubl.)
- Johannes Fabricius*: Dødsoplevelsens psykologi (Rhodos, 1972)
- Stanislav Grof*: Den indre rejse I–III (Borgen) I: Kortlægning af det ubevidste gennem LSD-psykoterapi (1977) II: Menneskets møde med døden (Medforfatter: Joan Halifax) (1978) III: LSD-psykoterapi i teori og praksis (1980)
- Stanislav Grof*: Den indre rejse IV: Oplevelser hinsides hjernen (Borgen, 1985)
- Stanislav Grof*: "LSD og den kosmiske leg". Artikel i "Psykoterapi, smerte, ekstase" – en antologi om kritisk psykoterapi redigeret af Klaus Gormsen og Jørgen Lumbye (Borgen, 1979)
- Erling Kullberg*: "Den Hierarkiske Musik". Artikel i "Per Nørgård. Artikler 1962–1982" redigeret og udgivet af Ivan Hansen (1982)
- Per Nørgård*: Hierarkisk genesis: Trin henimod en "naturlig musikteori"? (Musikoplevelsen som interferens mellem forventning og realisering) (Det jydsk Musikkonservatorium, 1977) Engelsksproget udgave: Dansk årbog for Musikforskning IX, 1978
- Lyall Watson*: The Romeo Error (Hodder & Stoughton, London, 4<sup>th</sup> Impression 1976) Dansk titel: På grænsen til døden (Borgen, 1976)

## Anmeldelser

*Alexander Pilipczuk: Elfenbeinhörner im sakralen Königtum Schwarzafrikas. Band 42 des Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik herausgegeben von Martin Vogel. 136 s. ill. Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn, 1985.*

Den afrikanske musikkultur kan dokumenteres gennem arkæologisk materiale, gennem skriftlige historiske kilder og for nyere tids vedkommende også ved etnologiske undersøgelser – ganske som tilfældet er med det europæiske område. Dét, der i denne sammenhæng adskiller de to kontinenter, er, at det ældre skriftlige stof om Afrika udelukkende er skabt af iagttagere, som kom fra Europa, og hvis forudsætninger for at forstå dét, de oplevede, var yderst begrænsede.

Ikke desto mindre er den rige overlevering fra 15-1800-tallet af overvejende rejseskildringer et vigtigt og givende stof at beskæftige sig med for vor tids musikforskere. Alexander Pilipczuk har på basis af allerede foreliggende undersøgelser af sådanne europæiske beretninger uddraget det stof, som siger noget om de afrikanske elfenbenshorn, hvis privilegerede stilling ved de tidlige fyrstedømmer i høj grad minder om den rolle, trompeten har spillet i Europa.

Uden at gøre krav på at være udtømmende, hvad angår kildematerialet, præsenterer bogen en lang række forfattere med mange citater, hvortil kommer et righoldigt noteapparat, overvejende af henvisninger til anden relevant litteratur. Teksten suppleres med en forholdsvis stor billedsektion og afsluttes med navne- og sagsregister samt litteraturfortegnelse.

Det er en nyttig bog at have stående for den, som skal arbejde med beslægtede emner. Men det er ikke ligefrem fascinerende læsning for den mere alment interesserede. En sådan materialefremlæggelse indbyder til hvertfald to forskellige modeller, som er benyttet af andre forskere: Frank Harrison disponerer sin "Time, Place and Music" (1973) som en antologi med en ræsonnerende indledning, hvorefter teksterne følger med korte tekniske noter. I "Musikgeschichte in Bildern, Zentralafrika" (1986) bringes en udførlig billed- og tekstkommentar ved den enkelte kilde med vurderinger af dens udsagnskraft i den givne sammenhæng. A.P.'s bog er hverken det ene eller det andet. Redaktionen af stoffet er temmelig ubarmhertig. Der er ingen indholdsfortegnelse, og efter et diminutivt forord og en lille side om bogens forudsætninger, styrter man sig ret uformidlet ud i en overvældende mængde af empiri, der – uden formildende omstændigheder – bringer os kronologisk fra Cadamostos' optegnelser 1455 til "Mit Emin Pascha ins Herz von Afrika" 1894 af Franz Ludwig Stuhlmann.

Der diskuteres ikke problemer eller metodespørgsmål, og man diskriminerer ikke mellem forskellige kildetyper. Der er dog ellers forskel på de indtryk, en rejsende missionær videregiver sammen med illustrationer gjort af en kobberstikker, der kun havde hans tekst at gå ud fra – en tekst, han måske har misforstået – og så en Michael Praetorius, der hypernøjagtigt gengiver et elfenbenshorn, som han sandsynligvis har set i et europæisk kunstkammer, hvortil det kom som specialfremstillet afrikansk eksportvare (vi har på Nationalmuseet to sådanne "Praetorius-horn", der stammer fra Det kongelige Kunstkammer).

Ligesom forfatteren ikke på noget tidspunkt lader os ane, hvorfor han fandt dette emne interessant at gå i gang med, således foretager han heller ikke nogen form for opsamling af de mange kendsgerninger til en konklusion. Den kunne f.eks. gå ud på, hvad vi kan slutte fra netop den slags kilder. Hvad får vi mest at vide om – Europa eller Afrika – eller et kultursammenstød mellem disse to verdener. Den slags spørgsmål stiller A.P. ikke, og derfor giver han heller ikke sit personlige bud på et svar.

Mette Müller

*Dan Fog: Musikhandel og nodetryk i Danmark efter 1750. I-II. Dan Fog Musikforlag, København 1984. 508 + 224 s. ill. Hellærred. 495 kr.*

*I: Musikhandel 1759-1854: Musikforlag, Nodehandel, Lejebiblioteker.*

*II: Nodetryk efter 1750: Historie, trykteknik, datering.*

#### *Boghistorie og doktorgrader*

"Hvem trykte/solgte hvilke noder for/til hvem – hvor, hvornår, hvordan og hvorfor?" (Dan Fog II, s. 12).

Vil man besvare dette spørgsmålskompleks, om så blot for et lille land i godt 100 år, bevæger man sig nok i musikkens verden, men dog med afstand til gængse musikvidenskabelige indfaldsvinkler som genre- og stilhistorie, komponisters liv og værk, etc. Snarere nærmer man sig boghistorien, forstået som historien om bogens (tekstens og illustrationens og bindets) fremstillingsteknik, stiludvikling og markedsføring – med bogkategoriernes sociologi og bibliotekstypernes historie som sideløbende eller videreførende discipliner.

Disse fag savner plads i dansk akademisk tradition udenfor håndskriftforskningen. Selve ordet boghistorie er simpelthen lidet kendt. Ingen dansk kandidat eller magister har da heller skrevet en boghistorisk disputats. Lauritz Nielsen, som i 1923 blev dr. phil. (Boghistoriske Studier til Dansk Bibliografi 1550 – 1600), havde taget den filosofiske prøve og siden afbrudt studierne, og det samme gjaldt Richard Paulli, som i 1960 blev æresdoktor for sin bog- og litteraturhistoriske produktion. Grunden var i førstnævnte tilfælde sygdom, i det andet, at Paulli efter faderens tidlige død søgte sig en

levevej, for at en ældre broder kunne fuldende sit medicinske studium (iflg. oplysning til mig i 1950'erne fra en dame af P.'s forældres bekendskab).

De to fremragende biblioteksfolk har nu fået følge af en musikantikvar og -forlægger, der kun efter tid og lejlighed har gået på universitetet, men som derimod efter nogen tid som ekspedient andetsteds blev medarbejder, kompagnon og efterfølger af musikantikvaren Knud Larsen på Gråbrødretorv i København. I KTAS's fagbog 1988 findes under musikhandlere og musikforlag kun een med betegnelsen musikantikvar: Fog, Dan ... musikantikvariat, noder, musiklitteratur – og det endda kun tirsdag-fredag 10-16, fordi salget bygger på kataloger, ofte tematiske. Dan Fog har i den forløbne menneskealder opkøbt kollegers restlagre og har foruden forretningsmand også været samler og musikbibliograf, hvilket ikke her skal omtales nærmere. Flere anmeldelser findes spredt i nærværende årbogs årgange.

Bibliografisk virksomhed bliver ofte vurderet under fortjeneste. Dan Fogs arbejder har dog underbygget hans hovedværk, det som i 1987 bragte han Københavns Universitets grad dr.phil.honoris causa. De indstillende musikologer ønskede undertegnede medvirken, ikke på grund af en 40-årig gammel bifagseksamen i musik, men fordi jeg i mange år har beskæftiget mig med boghistorie og i nogle år omkring 1970 beklædte lærerposten i dette fag, der hvor det faktisk doceres, nemlig på Danmarks Biblioteksskole.

Nu har årsskriftets redaktører givet mig Dan Fogs værk til anmeldelse, velkendte med min basis og mine begrænsninger; og det har jeg ikke kunnet afslå men kan til gengæld kun byde på en refererende præsentation af værket båret af den fornøjelse, man har af læsningen også uden nævneværdig egen praxis på området.

Dan Fogs værk indgår i et projekt iværksat og støttet af Statens Humanistiske Forskningsråd: Musik og musikalsk virksomhed i Danmark 1770-1850. Som bekendt i fagkredse afsatte projektet to licentiatarbejder af Dorte Falcon Møller og Sybille Rewentlow (anmeldt i årbogen 1983 og 1984), og Dan Fog udarbejdede på vej til sit herbehandlede hovedværk sin komponistordnede, vel indexerede *Dansk Musikfortegnelse I: 1750-1854*, d.v.s. fra Åke Davidssons bibliografi slutter, til Dansk Boghandlertidende tager fat med musikfortegnelsen (1979, anm. af Svend Bruhns XII 1981, 125-28).

### *Bind I: Musikhandel*

Dan Fogs værk er så rigt på skematiske og leksikalske afsnit, at man kunne forestille sig dem udskilt i et bind for sig. Men da de har uhyre forskelligt omfang og en naturlig plads i værkets successive dele, må man søge den sammenhængende fremstilling, hvor den findes – ca. 150 + 80 sider i de to bind. Man konstaterer da, at bogen er godt skrevet og let læst. Sansen for detaljen og ikke mindst den kuriøse detalje, som kan sløre relieffet i forfatterens mundtlige foredrag, er hér styret. Og udnyttet – thi uden denne sans er et værk som dette utænkeligt eller værre endnu: ubrugeligt.

Jyllands-Postens scanprint i Viby J. har trykt bogen efter læselig og klar

maskinskrift med yderst få fejl. Der er yderst få illustrationer i I, i II derimod over 70 særdeles vigtige. Yderst få er endelig fodnoterne, og det komplicerede værk er ikke tyndet af noget separat noteafsnit.

Værkets titel svarer til delingen i to bind, og dets centrale sigte rammer målet midt i bind II med et halvthundrede sider om datering af noder med brug af indtil 25 kriterier. Thi som bekendt har nodetryk sjældent årstal og efterlader derfor bibliotekarer og forskere i vildrede, alt imens det meget store flertal af bøger har haft årstal og evt. oplagsangivelse siden bogtrykkets barndom. Handelshistorien kompliceres yderligere, fordi ihvertfald instrumentalmusik kan udgives og forhandles næsten uden hensyn til sproggrænser.

Allerede i værkets hundredsidede *introduktion* kaster Dan Fog lys over to forlængst henslumrede begreber: musikalske *lejebiblioteker* (hvorom fire linier i MGG) og *node-periodica*. Her som andetsteds gælder det indsamling af kataloger og statistikker over deres indhold samt leksikalske oplysninger om fagets udøvere; bogtryk, boghandel, musikhandel og lejebibliotek fandtes i ældre tid ofte under eet tag, og musikalienne var langt talrigere og jo gennemgående mindre end de samtidige lejebibliotekers bestand af bøger.

I 1854 kan Dan Fog pege på fire sådanne musikbiblioteker i København med ialt godt 80.000 numre, desuden tre mindre, og Statsbiblioteket i Aarhus grunder som bekendt sin musiksamling på et lejebiblioteksmateriale, hvis næstsidste station var en kælder hos Wilh. Hansen; der var en jernbanevogn fuld, 8 tons, 45.000 styk.

Grupperingen af indholdet i lejebibliotekskataloger fra 1818, 1829 og 1849 (-66) demonstrerer bl.a., hvorledes det borgerlige hjem med klaver blomstrede op i det 19. århundredes løb: Alene klaver tohændigt har to gange 15%, derefter 40, og medregnes firhændigt, klaverudtog og sang med klaver, fås 29, 27 og 61%; det er især danse og marcher, der øger tallet. *Node-periodica* fyldes af aktuel teatermusik og danse; der er 27 titler 1795-1908, de fleste dog kortlevende, med en efternøler, Nordens Musik 1919-21, og de er ligesom enkelttryk i vidt omfang gået til grunde, også på biblioteker.

Bogens hovedindhold, *Musikhandelen i København*, er delt i afsnit: Tiden indtil C. Lose seniors overtagelse af en forgængers musikhandel 1802, som fulgtes op af nodestikkeri, trykkeri, musikforlag, lejebibliotek og *periodica* 1813; et selvstændigt kapitel om Søren Sønnichsen, der tog fat 1783, 17 år gammel, og døde 1826 efter en virksom, men dalende løbebane. Årene 1802-45; og tiden fra 1845 med flere væsentlige ændringer i firmabestand og sammensætning indtil tidsgrænsen 1854, som er samtidig med en vældig vækst på hele området Europa over. Her som ved *periodica* og andetsteds overskrides grænsen dog liberalt med kortere overblik; i firmahistorien er hovedpunktet, at allerede stedfundne fusioner endte med Wilh. Hansens overtagelse i 1879, der indledte dette firmas næsten-monopol. – Musikhandelen i provinsen er emnet for sidste kapitel.

De 370 sider om Musikhandel rummer kun ca. 100 sider af egentligt læse-

stof. Man skønner heraf rigdommen af gode gerninger i form af *opslagsstof*. Eksempelvis: Rekonstruktion af Sønnichsens forlagskatalog (der har vitterligt eksisteret mindst ni, som dog med en enkelt undtagelse er søgt forgæves i over 200 biblioteker); Beethoven-udgaver hos danske musikhandlere fra Opus 1 1787 til det ældste danske Beethoven-tryk 1804; de ca. 700 musikdramatiske premierer 1748-54 og trykte noder til værkerne (27 s. + reg.), hvorfra sange driver videre til enkelttryk, sangbøger, Danmarks Melodibog, Blæksprutten og private festsange; personalia om bog- og musikhandlere i 64 byer indtil 1854 og skema over ditto i 85 byer indtil 1910, forbavsende ofte med bøger + musik + lejebibliotek.

Af videst interesse er dog oversigten over *Loses udgivelser år for år* fra hans etablering og til kompagniskabet med Delbanco, 1802-45, ikke mindst fordi der overfor næsten 40 højresider bringes trespaltede venstresider med data om (1) samfundsforhold, historie og forlagshistorie, (2) musikalsk relevante førsteopførelser, (3) relevante koncerter (med diverse indskrænkninger).

At disse oplysninger kan læses på mange leder, siger sig selv, og ikke få skemaer i værket har småspalter med bogstaver og tegn, der hver især giver et aspekt på stoffet; der er således 6 signaturspalter udenfor den nævnte provinsboghandlerliste s. 401-478, som uden disse ville være ret uinteressant, med dem et helt lille kulturbillede, selv uden de personelle oplysninger i det foregående afsnit (musikhandel, musikudgivelse, instrumenthandel, lejebiblioteker, musiklejebiblioteker, stjerne ved endnu eksisterende forretninger). – Blandt de "overskydende gode gerninger" kan nævnes et skema over provinsbyernes økonomi for præster, lærere, organister og kantorer 1855 og (efter Jul. Foss) 1905, eller i mindste format: priser for én og samme node på flere tidspunkter omkring Statsbankerotten 1813 (Claus Schalls Rolf Blaskæg, s. 149).

*Kilderne* til forfatterens viden er mange. Foruden bibliografier og kataloger af enhver art – hvoraf mange salgs- og lejebibliotekskataloger dog mangler – har den systematisk gennemlæste Adresseavis været af væsentlig betydning. Afgørende er det imidlertid, at musikantikvaren har taget sig tid og råd til at opbygge egne samlinger af komponisters værker, af serier etc., nogle solgt samlet, andre endnu i hans eje (og siden forhåbentlig i offentlig eje!), alt i alt det fornødne grundlag også for hans salgskataloger og bibliografier. Mange enkeltheder og glimt af menneskers og musikværkers liv skyldes fund på sære steder, særest en biografisk oplysning fra "en Blyantsindskrift i Bælgetræderrummet i Holmens Kirkes Orgel" (s. 109, fundet er dog ikke Fogs, men meddelt S.A.E. Hagen af N.W. Gade!). Det kan også glimte fra en dedikation til Kuhlau i en nu glemt digtsamling uden noder (s. 16) eller fra forordet til Krak's Minderige Huse (s. 150) i det trods den leksikalske ordning yderst underholdende kapitel om den trafik før forlagsvæsenets stabilisering at udsende og oftest sælge noder på egen bopæl; det var ikke mindst dansemusik, og her og andetsteds ses det, at også hånd-

skrevne noder kunne bestilles til køb eller leje.

### *Bind II: Nodetryk*

Dan Fog bemærker i introduktionen til bind I, at med kapitlet om nodedateringen i bind II er *ringen sluttet*. Så kan alle være glade og køre hele vejen rundt, men det er nu ikke for intet, at det før citerede spørgsmål indledes med "Hvem trykte/solgte hvilke noder for/til hvem – hvor, hvornår, hvordan og hvorfor?"; thi også musikallier må jo nu en gang trykkes (eller ihvertfald skrives), før de kan sælges. Logisk kunne man altså have tænkt sig nodefremstillingen som første punkt i det foreliggende værk; dog kan teknikken jo oftest siges at være den enkelte bruger ligegyldig, hvorimod den selvfølgelig er et vigtigt hjælpemiddel til datering. Bind II handler derfor om *hvor, hvordan, hvorfor og hvornår*? Det sammenhængende læsestof er her på ca. 80 af 224 sider + godt 50 sider leksikalsk oversigt over mere end 200 danske musikforlag og nodetrykkerier efter 1750 ud af de ialt 700, som er forfatteren bekendt fra "ganske enkelte forekomster" (s. 149). Hertil kommer de 70-80 instruktive illustrationer.

Spørgsmål af afgørende betydning for hele Dan Fogs i sin kerne bibliografiske anliggende introduceres i indledningen om det kronologiske problem og om nodedaterings historie. Nogle sider har en helsætning som titel: *Der er forskel på bøger og noder* - nemlig på grund af sidstnævntes allerede nævnte internationalitet og manglende årstal; hertil kommer den ofte tilfældige brug af opusnumre, som jo burde være kronologisk vejledende. Lægges dertil svigtende pligtaflevering og bibliotekers kassation af (fra andre synspunkter) uvæsentligt materiale, så vokser problemerne af sig selv til en veritabel problematik – et ord Dan Fog dog vist skriver for naturligt til at behøve.

*Nodetrykkets teknikker* beskrives nu på 50 sider med de tre principper, der gælder for alt tryk: højtryk (typografi og ved afstøbning af helsider: stereotypi), dybtryk (kobberstik) og plantryk (litografi, i vor tid offset). (Det fjerde princip, hvorefter bogstaver, noder og figurer hverken ligger højere, dybere eller i plan med den øvrige trykform, men hvor denne gennemtrænges af trykfarven som i stencil og serigrافي, spillede ingen rolle i det 19. århundrede og heller ingen større i nutidigt nodetryk.)

Indenfor højtrykket (nodesatsen) er Breitendichs koralbog 1764 og J.D. Qvists firma fra 1830 stationer på vejen, og især sangbøger har helt op i nutiden været sat med den meget komplicerede type-satsteknik, fordi deres største del, teksterne, jo var bogtrykopgaver. Derfor kan der peges på hele 40 trykkerier med nodesats i det 19. århundrede. (Men er det ikke ærgerligt, at selv Dan Fog ikke kan finde noget bindeled mellem den misliebige Peiter Zonnix eller Zønnix, der skulle have udført Breitendichs typesats, og den fortræffelige Sønnichsen; der er godt 50 år imellem deres fødsel.)

I redegørelsen for kobberstik hæfter man sig ved den kortfattede forklaring af de mange arbejdsgange, i litografien ved de nu sjældne danse og andre

småtryk, som i det 19. århundrede udførtes på lokalt plan især i Nordjylland med autografi, d.v.s. overføring af retvendt skrevne noder til den litografiske sten med brug af særligt blæk og papir.

Med et lidt sløret forhold mellem indholdsfortegnelse og indholdets opstillinger passerer man nu et lille afsnit s. 75-90 om, *hvorfor* man udgav noder i det 19. århundredes Danmark, og bemærker her, at *motiveringen for udgivelse* var ganske forskellig og meldte sig på forskellig tid alt efter genre, fra symfoni og opera til skolesangbog. Der vejledes kort helt op til dato i de vigtigste danske musikfortegnelser og i den udviklede opbygning af Whistling-Hofmeisters tyske fra 1917ff, og Dan Fog røber her, hvordan hans egne bibliografiske forsøg begyndte: med danske revyer, hvis årstal jo fremgår af titel og tekst.

Så er tiden inde til det store slag, *datering af danske nodetryk*, d.v.s. de to forskellige spørgsmål: hvornår et bestemt værk udkom, og hvornår et foreliggende eksemplar udkom. Oplysninger er samlet fra alle kilder, men her først og fremmest ved konsekvent læsning af avertissementer 1783-1854, som tidligere udmøntet i forfatterens *Dansk Musikfortegnelse I*. Dan Fog kommer atter ind på forskellen mellem bøger og noder, især når talen er om dybtrykte noder, af hvilke man uden større spild eller ulejlighed kunne trykke ganske små successive oplag efter behov. Han gør den interessante bemærkning, at forlagshistoriske studier i et vidt omfang må baseres på de mindst kendte udgivelser, som kun trykkes een gang og må dateres på indicier.

Der opstilles s. 99 ikke mindre end 25 kriterier for datering, deraf 15 for titelsiden og 7 for nodesiderne, der meget ofte er trykt på anden tid og evt. andet sted; dertil kommer vidnesbyrd fra abonnentfortegnelser, forord og omslag. Afsnittet er ikke blot vigtigt, men også morsomt, og kriterierne kan være så forskellige som møntforhold, dekorationsstil og matrikelhistorie. Plade- og editionsnumres værdi og grænserne for denne værdi er væsentlige. En del stof er gentagelse fra andre dele af værket, nu i systematisk brug, og eksempler og illustrationer florerer.

Endelig følger, som før nævnt, en leksikalsk oversigt over 200 af 700 påviselige *musikforlag og nodetrykkerier fra 1750 til nutiden*. Som det vil fremgå af alt foregående, er mange af disse firmaer optaget i bind I set fra handels-siden. Man hæfter sig ved adskillige navne: ved det firma, der med navnene Christensen, Qvist og Levison, indgår i nutidens L. Levison Jr. a/s; ved litograf A. Dir, hvis navn står på nodetryk fra 1820'ernes Kgl. Stentrykkeri; jeg har ikke noget bud på fornævnet men er ret overtydet om, at efternavnet er Direktion; ved Harald Brix, som i sit første år som musikhandler (1860) fik en kostbar dom for ulovligt eftertryk af intet mindre end Elverhøj, som gik fallit, og som senere af ganske andre, velkendte grunde måtte i fængsel et par gange; og endelig ved Konrad Jørgensen i Kolding, der angives som indehaver af nodesats endnu i 1984. Men klokken er slået. Fra 1986 er det agtede gamle navn forsvundet, den sidste nodesats og nodesætter ude

af billedet – som venligt oplyst af firmaets arvtager, Jydske Trykkerier a-s i Kolding.

Skønt talrige har disse sider, som bebudet, begrænset sig til en refererende præsentation af Dan Fogs uhyre detaljerige værk. Det må være musikbibliografer og andre mere erfarne folk forbeholdt at afprøve, hvad der her er givet. Herunder at iagttage, om de indvendinger, Svend Bruhns trods megen anerkendelse havde mod Dansk Musikfortegnelse I, også har nogen gyldighed her: at titler kunne forvirre ved snart at være bogstavrette, snart normaliserede – og at det er usynligt, hvilke titler fortegnelsen meddeler på anden hånd. Imidlertid: The proof of the pudding lies in the eating, og inden længe vil man under og efter det solide måltid undre sig over, hvordan man som bibliotekar, musikhistoriker o.s.v. gererede sig før Fog.

Vi slutter med at nævne bogens første navn bortset fra forfatter-forlæggerens: LENE. Cand.jur. Lene Fog har med baggrund i mange års medvirken i sin mands forretning og videnskabelige arbejde en større andel også i hovedværkets færdiggørelse end almindeligt selv for modtagere af ægteskabelige dedikationer. Også læserens tak bør for en del rettes til hende.

Erik Dal

*Dan Fog: Notendruck und Musikhandel in Dänemark. Ein Beitrag zur Musikaliendatierung und zur Geschichte der Musikvermittlung. Dan Fog Musikforlag, København 1986. 336 S. ill. Ganzleinen.*

Der Kopenhagener Musikhändler, -bibliograph und -sammler Dan Fog hat seinem oben besprochenen Werk von einer kürzeren, obwohl nicht eben kurzen deutschen Darstellung folgen lassen. Nach einleitenden Studien über dänische Musik-Periodica und -leihanstalten folgt der Hauptteil des Buches: Musikhandel und Musikverlag, mit einem umfangreichen tabellarischen Dokumentarteil. Die drei Drucktechniken der Zeit werden charakterisiert, und die Seiten 253-309 entfalten das zentrale Anliegen des Verfassers, die Musikaliendatierung, für die er 25 Kriterien aufstellt. Dass das Buch als Ganzes mit guten Registern versehen ist, wird nicht überraschen. Es sei hinzugefügt, dass das zugrundeliegende dänischsprachige Werk in Verbindung mit Dan Fogs bibliographischen Arbeiten ihm die Doktorwürde honoris causa der Universität Kopenhagen verschaffte.

Die enge Verbindung zwischen Deutschland und Dänemark in der behandelten Periode und besonders die methodische Datierungsverfahren verleiht dem Buch Bedeutung auch für den Forscher, dem die dänische Musikgeschichte als solche wenig bedeutend ist. Die *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* werden deshalb eine eigentliche Besprechung bringen.

Erik Dal

*Poul-Gerhard Andersen: Orgelbogen, 2. udg.  
Christian Ejlers Forlag, 1987, 336 sider.*

Det var i 10-års alderen, at jeg første gang fik lejlighed til at sidde på en orgelbænk og dér opleve selv at kunne svælge i de mange klangkombinationer, det 24 stemmers pneumatiske orgel i Jesu Hjerte Kirke i København havde at byde på; min fascination var total, og forelskelsen i orglet har holdt sig glødende lige siden. Kort tid efter denne skelsættende oplevelse fandt jeg på et kommunebibliotek rent tilfældigt en bog, som med sit emne og omfang fik det til at gibbe i mig: "Orgelbogen" stod der på ryggen – bogen, som måtte føre ind til mysterierne og afdække hemmelighederne bag det tekniske og klanglige vidunder. Hvor meget af det, jeg dengang egentlig forstod, ved jeg ikke mere i dag, men jeg husker, at jeg læste afsnit af den om og om igen med den allerstørste fornøjelse, og givet er det, at min viden om og vedholdende interesse for orgelbygning har en del at gøre med læsningen af denne bog. Den er skrevet af den dygtige og erfarne orgelbygger Poul-Gerhard Andersen, der først som ansat i orgelbyggeriet Marcussen og Søn, siden gennem sin selvstændige virksomhed har fulgt en væsentlig del af udviklingen i dette århundredes orgelbygning og desuden selv har sat sit markante præg på den.

Bogen blev udgivet i 1956 som en hjælp til organister, der selvfølgelig må vide, hvordan deres instrument fungerer, samt kende de historiske perspektiver for til fulde at kunne forstå den orgelmusik, de spiller. Desuden var den tiltænkt præster, menighedsråd og andre, der ved om- og nybygning af orgler i kirkerne skulle kunne træffe saglige afgørelser i den slags bekostelige affærer. Personligt mener jeg, at bogen også må være af største nytte for enhver, der beskæftiger sig med musikhistorie på videnskabeligt plan; orglet og dets musik indtager jo en central plads i den vesteuropæiske musikkultur gennem dets århundredlange forbindelse med kirken. Desuden repræsenterer det som instrument det mest avancerede, der nogensinde er frembragt, både med hensyn til klang og teknik.

Orgelbogens 1956-udgave blev snart udsolgt, og den engelske oversættelse "Organ Building and Design" fra 1969 har længe været ude af handelen. Det må derfor hilses med glæde, at et genoptryk har set dagens lys. Nu er der sket store forandringer i orgelbygningskunsten siden 1956, en udvikling som ikke mindst P-G.A. har haft stor indflydelse på, og han havde da også planer om at revidere Orgelbogen for at drage disse landvindinger ind i fremstillingen af orgelbygningskomplekset. Han nåede desværre ikke at fuldende revisionen før sin død, og man har da skønnet, at det var bedre at genoptrykke den tidligere udgave fremfor at give sig til på egen hånd at redigere frem og tilbage – en pietetsfuld holdning, som fortjener respekt. P-G.A. har jo ytret sig livligt om sine ideer både i Organistbladet (organ for Dansk Organist- og Kantorsamfund) og Orglet (tidsskrift for Det danske Orgelselskab), så det er muligt ad anden vej at få del i disse tanker.

Orgelbogens undertitel er: "Klangteknik, arkitektur og historie" -og den lover ikke for lidt, selvom der ikke er tale om nogen orgelbyggerens "Do-it-yourself". Den forsøger at forklare tingene enkelt og ligefremt for den stort set forudsætningsløse, og det lykkes i udstrakt grad, takket være forfatterens store overblik og personlige erfaring, som han giver udtryk for i et flydende og veloplagt sprog, godt garneret med en stor portion humor, som navnlig kommer til udfoldelse, når mere outrerede eksperimenter har set dagens lys.

Kapitel 1 omhandler *toneforhold*; d.v.s. lydsvingningens natur og den menneskelige lydperception, skalaens opståen og opbygning fra Pythagoras til den ligesvævende temperatur, partial- og kombinationstoner o.lign. Det er velformuleret og underholdende at læse på trods af, at det er tungt stof, men jeg kan godt forestille mig, at en del må stå af overfor de specifikt matematisk-fysiske aspekter, selvom P-G.A. forsøger at undgå panik hos læseren ved at spare på formlerne. Nogle forhold søges belyst med diagrammer af forskellig art. De repræsenterer generelt fremstillingens svageste led; dels er de ofte meget primitivt udformede, dels er de sjældent læselige på grund af dårligt tryk og for stærk formindskelse – men en ulempe er yderligere, at forklaringen til figurerne udelukkende må søges i teksten, og når der er fejl her, vil mangan læser måske opgive at søge oplysninger i diagrammerne på egen hånd. Hvordan man f.eks. under anvendelse af figur 1, som viser ørets følsomhed som funktion af frekvensen ved en række konstante perceptionsniveauer, kan få mindste styrke til 65 dB ved 330 Hz, er mig en gåde – den angivelige laveste kurve, der repræsenterer minimumshørbarhed, skærer ved ca. 7 dB. Der kan foreligge en kommafejl, men så er den angivne nøjagtighed urealisabel. Om svingningskurverne figur 2 er tilstrækkeligt forklaret for den, der aldrig har beskæftiget sig med slige fremstillinger, er tvivlsomt – men det er selvfølgelig begrænset, hvor megen plads der har kunnet ofres på de grundlæggende fysiske forhold. Interessant er det, at P-G.A., efter en kort gennemgang af Schlick's og Prætorius' samt den ligesvævende temperatur, konkluderer, at den sidste gik af med sejren, og "*der er ingen betingelser nutildags for at tage den* (altså diskussionen om temperatursystemerne) *op pány*" (s.18). I de seneste årtier er der netop sket meget på den front: Werckmeister-, Kirnberger- og middeltone-temperaturer er kommet ind i varmen igen, og P-G.A. har selv bygget instrumenter, hvor uligesvævende temperatur er anvendt.

Kapitel 2 handler om *rumakustik*. Det er stadig et emne, som er vanskeligt at behandle videnskabeligt – men den gode orgelbygger bruger sin intuition og erfaring og betragter rummet som en del af det instrument, han skal bygge – en indlysende grundsætning, som ikke altid er tilgodeset af orgelbyggere. Orglets æstetik er, som jeg senere vil komme ind på, ofte et ideologisk spørgsmål, og det har til tider ført til, at et orgel er bygget efter denne eller hin skabelon uden tanke på det rum, det skal klinge i.

I kapitel 3 ser vi så på selve *lydgiverne*, altså orgelpibernes virkemåde. Der gives en meget grundig indføring i de fysiske forhold og i de muligheder, man

har for at påvirke den enkelte pibes klang. Dernæst forklares, hvordan en piberækkes dimensioner må ændres fra bas til diskant, hvis man vil have en egal klang hele vejen igennem – eller måske snarere, hvad der skal til, for at rækken opfattes som et levende instrument, for den videnskabeligt korrekte egalitet medfører en ukunstnerisk kedsommelighed. Hele dette *mensureringssspørgsmål* er yderst kompliceret, men har siden middelalderen været et kernespørgsmål i orgelbygningen. Figurerne til belysning af disse forhold er ikke særligt gode – nedfotograferingen har gjort tal og bogstaver næsten ulæselige. Orgelbyggeren er her på hjemmebane, han er vant til at aflæse sine diagrammer, men forvirring vil opstå hos mange læsere, også når de på s.41 læser: *“...Bendeler viser med nogle eksempler, hvor enkelt det kan gøres ...”* og så lidt senere: *“Der må en noget mere kompliceret metode til for at opnå det rette ”unbetriegliche und unumstössliche“ fundament for mensureringskunsten. Og den giver han så ...”* for på s.42 at få at vide, at *“...det gælder ... at de slet ikke giver virkeligt konkrete anvisninger...”* Efter at være kørt rundt i proportioner med og uden “foranderlige” additive konstanter konkluderes, at den gode mensureringskunst unddrager sig matematisk formulering -og at forfaldet i orgelbygningen satte ind, da man i løbet af 1800-tallet lod sig styre af fysiske formler i stedet for erfaring og kunstnerisk intuition. En reaktion mod fabriksfremstillede misfostre satte ind i 1920’erne og resulterede i den såkaldte “Orgelbevægelse”, der rettede sin opmærksomhed mod baroktidens mensurteknik og registertyper. Selvom P-G.A. i nogen grad er et produkt af denne bevægelse, forholder han sig dog afslappet til en del af dens dogmer: *“Det kan ikke nægtes, at de nye bestræbelser undertiden var ledsaget af museumsromantik og en overtro på barokmestrene, som ikke var af det gode. – Det er vist overstået. Man ser mere nøgternt på tingene nu ... men nogen egentlig videnskabelig sandhed er der ikke konstateret i barokmensurerne eller deres systemer. Derimod har de lært os at tage naturligt på arbejdet og bruge vore øren.”* (s.47). Når der tales om intonationsteknik – altså dette med at få den færdige pibe til at give den “rigtige” lyd fra sig, er der virkeligt megen ideologi opblandet i holdningen til fænomenet. Det lyder godt nok besnærende, når den erfarne orgelbygger P-G.A. påstår: *“Man kan ved intonationen få en pibe til at lyde på mange forskellige måder, men den naturlige klang ligger indenfor ret snævre grænser, og det er intonatørens kunst at finde den.”* (s.33). Men når man siden konfronteres med de mange registerfamilier (kapitel 4) og ser, hvad der egentlig opnås ved halvdækning i form af påsatte rør og koniske opsatser, eller hvad snæver mensurering og lavt opsnit betyder for partialtonerne i en gedakt, kunne man fristes til at spørge, om tesen om det “naturlige” ikke er noget vrøvl, dybest set? Nogle orgelbyggere afskriver alle former for intonationshjælpemidler som kernestik, skæg og indsnævring af pibefødder, samtidig med at de bygger rørfløjter og tungestemmer med de mest fantasifulde lydbægre, der netop har til hensigt at ændre den “naturlige” klang i retning af en *villet*.

Kapitel 4 giver en meget grundig indføring i de enkelte *registerfamilier*

og deres historiske forudsætninger, herunder får de blandede stemmer som mixturer og scharfer en særlig indgående behandling med henblik på sammensætning og repetition, og der belyses med en righoldighed af historiske og nationalkarakteristiske eksempler. Det er selvfølgelig forvirrende, når det samme navn dækker vidt forskellige registre, ligesom det modsatte tit er tilfældet. Det betyder da også, at de mange dispositioner i kapitel 7 til tider kan savne en uddybning: hvordan klinger de stemmer egentlig? Men tilbage til bogens orden: Kapitel 5 fortæller om de *mekaniske* detaljer, om luftens vej fra bælg til pibe via vindladen, som styres af tangenter og registeranordning. At baroktidens sløjfevindlade har vist sin funktionsduelighed, konstateres nøgternt, og det er stadig den herskende konstruktion, hvis egenskaber yderligere er blevet forbedrede ved anvendelse af selvregulerende tangentophæng og moderne materialer, der ikke slår sig og giver anledning til "hylere" eller "svindsot". Reproduktionerne af Dom Bedos fantastiske kobberstik fra "l'Art du Facteur d'Orgues" er desværre nærmest mislykkede, så detaljerne forsvinder i sorte skygger – det er synd, fordi megen værdifuld information går tabt for læseren. En meningsforstyrrende trykfejl (dem er der ikke mange af) har sneget sig ind på s.95: "*Hvor særlige forhold gør sig gældende, må klaviaturerne undertiden fjernes så langt fra selve orgelværket, så det er muligt at gennemføre en rent mekanisk trakturforbindelse*" – der menes naturligvis *umuligt*. Kapitlets konklusion er, at de rent mekaniske orgler har en bedre funktion end de senere opdukkede elektriske og pneumatiske trakturer – og det er der kun få, der i dag vil anfægte. Interessant er P-G.A.'s vurdering af registerhjælpemidler. På s.96 skønnes, at de nærmest er overflødige, og at det drejer sig om at finde frem til et hensigtsmæssigt registeranlæg ved spillebordet. Det var holdningen dengang; siden har elektronikken gjort det muligt at indrette kombinationssystemer med et utal af forud programmérbare indstillinger – og på en sådan måde, at orglets *øvrige mekaniske funktioner lades uberørt*. Den, der af orgelæstetiske grunde ikke vil have noget med systemet at gøre, kan bare undlade at bruge det. P-G.A. nåede selv at bygge orgler med sådanne systemer. Kapitel 6: "*Midtaldersorglet*" og kapitel 7 "*De vesteuropæiske orgeltyper*" fortæller så den spændende beretning om, hvordan teknik og registertyper har været udviklet og anvendt. Et væld af orgeldispositioner belyser de klanglige forhold og anekdotisk-historisk stof om orgelbyggere og deres virke gør det til både fornøjelig og oplysende læsning. Man imponeres over den store viden, som forfatteren har siddet inde med. Der bliver for læseren selvfølgelig tilbage at få *hørt* med egne ører, men disse kapitler er en indgang for den, der vil rejse ud i den vide orgelverden eller blot opsøge lyden via pladeindspilninger.

På trods af det store omfang, kapitel 7 indtager, er det næste kapitel forfatterens hovedanliggende: *Orgelfacaden*. Ingen har vist som han studeret og arbejdet med netop denne side af instrumentet. Ved den historiske gennemgang og de mange eksempler peger han på yderst interessante og for orglets helhed aldeles afgørende forhold: Der må være en nøje sammenhæng

mellem facaden og orglets værkopbygning, facaden må ikke være en kulisser med stumme blikkenslagerpiber. Argumentationen er meget grundig, og man forstår, at når nyere dansk orgelbygning hævder sig så voldsomt i vor tid, hænger det bl.a. sammen med, at der har kunnet skabes meget særprægede og fantasifulde facader, som samtidig har opfyldt instrumentets egne krav og derved befordret en overbevisende klang. Som en bedre detektivroman følger man P-G.A.'s rekonstruktion af facaden til Haderslev Domkirkes orgel, som han foretog i 1947. Hans udledning af proportionerne er intet mindre end en genistreg – og her får man så et synligt kunstnerisk belæg for den filosofi, der ligger bag P-G.A.'s måde at tænke facade på. I naturlig forlængelse af dette følger så kapitel 9 om orglets placering; der sættes igen historisk lys på forholdene, og der argumenteres med begge ben på jorden for at tage hensyn til rummets dimensioner og arkitektur samt liturgisk og musikalsk funktion.

Kapitel 10 sætter fokus på *“Orgelbevægelsen”* og særligt på den betydning, den fik på dansk orgelbygning. Det er helt klart, at der i løbet af romantikken og et stykke ind i vort århundrede blev bygget dårlige orgler med dårlig mekanik og usund klang, men reaktionen gik en overgang temmelig vidt i dens idé om at genoptage barokkens idiomer. Om Jægersborg-orglet – i øvrigt en af orgelbevægelsens største perler – hedder det om brystværkets låger (s.287): *“Det kan diskuteres, om de låger, der kan lukkes for brystværket, er et for orglet naturligt virkemiddel – ekkoværker og crescendoværker optræder jo også først i forbindelse med den begyndende dekadence... forøvrigt skal lugerne i dette tilfælde betjenes med begge hænder, så det værste misbrug – crescendovirkninger – er udelukket.”* Det hører jo med til billedet, at en del instrumenter af romantisk tilsnit som følge af ånden i ovenstående beklageligvis er blevet likvideret. Til gengæld har P-G.A. – åben som han var overfor nye strømninger – selv bygget orgler med prægtige svelleværker fyldt til randen med registre af romantisk herkomst – det nye er, at orgelbygningen nu inddrager *alle tiders* erfaringer for at skabe det bedst mulige, både teknisk og klangligt. Til sidst følger et afsnit om vedligeholdelse, stemning, ombygning og nybygning af orgler, om funktionsfejl, forstemninger og disse tings afhjælpning – alt sammen noget, en organist bør være fortrolig med, og som kirkelige myndigheder kan have gavn af at vide. Det i forvejen meget fyldige billedmateriale er blevet udvidet navnlig med en del facader fra P-G.A.'s senere instrumenter. Da nummereringen er brudt sammen i forhold til den tidligere udgave, har man anbragt en forklarende tekst under billederne, men henvisningerne i teksten går stadig på den gamle nummerering, hvilket er lidt irriterende. Endvidere er reproduktionerne meget forringet i kvalitet, de er for mørke og udetaljerede. De tidligere stregtegninger af Hill (Salamanca, Tarragona Old Radnor), der var glimrende, er erstattet af ringere fotos, og en række figurer er spejlvendt (figur 67, 85, 99). Billedet af Flensborg-orglet virker nærmest som et negativ, og Grundtvigskirkens og Tarragonas facader forsvinder helt i skygger. Kunne disse skønhedsfejl ikke

have været undgået?

Til person- og fagregisteret kunne gerne være føjet en ordliste over fagudtryk, ligesom en del registernavne i dispositionerne burde være forklaret i det relevante kapitel. – De forbehold, jeg har måttet tage her og andetsteds, kan dog ikke røre afgørende ved bogens store betydning; den er fortsat det vægtigste, der er skrevet på dansk om emnet, og vi må være initiativtagerne til denne genudsendelse taknemmelige for, at de har gjort det muligt igen at kunne anskaffe sig det formidable værk.

Knud-Erik Kengen

## INFORMATION

Ved selskabets generalforsamlinger d.7.april 1986 og 23.april 1987 skete der ingen ændringer i bestyrelsens sammensætning. På generalforsamlingen d.11.april 1988 udtrådte efter eget ønske Søren Sørensen af bestyrelsen, mens Claus Røllum-Larsen indvalgtes. Ved generalforsamlingen d.19.april 1989 udtrådte efter eget ønske Bo Marschner af bestyrelsen, mens Gorm Busk indvalgtes. De øvrige poster beklædes som hidtil af Finn Egeland Hansen (formand), John Bergsagel (kasserer), Ole Kongsted og Anne Ørbæk Jensen.

I dagene 26.–28.august 1987 var Selskabet sammen med Dansk Organist- og Kantorsamfund og Samfundet Dansk Kirkesang arrangør af Buxtehude-dagene i Helsingør i anledning af komponistens 350 år. Foruden foredrag og paneldiskussion med deltagere fra ind- og udland afholdtes fire koncerter og en udflugt.

Det 10. nordiske musikforskermøde blev holdt i Åbo d.15.–20.august 1988. Hovedemnerne var "Nordisk musikforskning i internationalt perspektiv", "Nationalisme og nationale særpræg i nordisk musik" samt "Nordisk etnomusikologi – national eller international?". Fra Danmark deltog 11 personer, der medvirkede med indlæg i de forskellige grupper. Foruden selve mødet havde man mulighed for at deltage i en udflugt og overvære en række koncerter som led i Åbo musikfestival.

### Manuskripter

Årbogens retningslinier for manuskriptudarbejdelse kan rekvireres ved henvendelse til Selskabets sekretariat. Adresse: Musikhistorisk Museum, Åbenrå 30, DK-1124 København K

### *Foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning 1986:*

- 7. april: Niels Martin Jensen: Dansk Nationalromantik. Ansatser til en begrebs- og indholdsbestemmelse.
- 17. april: Mina Miller, Kentucky: Carl Nielsen – A Guide to Research.
- 24. april: Jirí Fukac, Brno: Zum Universalcharakter der Modalität und zu der sogenannten flexiblen Diatonik des Konzeptes der zweiten Wiener Schule.
- 12. maj: Lars Bisgaard: Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag. Bidrag til en musikalsk fænomenologi.
- 14. okt.: Henrik Glahn: Christian den III's nodebøger (1541) – et overblik samt nogle observationer i tilslutning til udgivelsen af *Dania Sonans V*, 1986.

## 1987:

19. jan.: Gorm Busk: Friedrich Kuhlau som dramatisk komponist.  
 18. feb.: Anna Johnson, Uppsala: Utnyttjandet av naturvetenskapliga metoder inom musiketnologin.  
 30. marts: Heinrich W. Schwab, Kiel: Carl Maria von Weber als Liederkomponist.  
 23. april: George Brock-Nannestad: Historiske lydoptagelser som kilde til musikalsk opførelsespraksis – en kildekritisk vurdering.  
 8. dec.: Jens Peter Jacobsen: Monteverdi: Il Quinto Libro de Madrigali.

## 1988:

**Temarække i foråret: Christian IV.**

11. feb.: Esther Barfod, Bo Foltmann, Lisbeth Ahlgren Jensen, Poul Anders Lyngberg-Larsen, Henrik Palsmar og Claus Røllum-Larsen: Thomas Schattenberg: "Jubilus S. Bernhardi". En upågtet kilde til musikken på Christian IV's tid.  
 7. marts: Ole Kongsted: Den verdslige 'Rex Splendens' – Musikken som repræsentativ kunst ved Christian IV's hof.  
 11. april: John Bergsagel: Nogle nyopdagede Magnus Liber Organi-fragmenter på Det kgl. Bibliotek.  
 2. maj: Henrik Glahn: Cantio Nova og Canticum Canticorum Salomonis. Nogle kommentarer til to forskelligartede musik-kilder fra Christian IV's tid.  
 26. maj: Rudolf Flotzinger, Graz: Alessandro Orologio: Indradae (1597).  
 3. nov.: Klaus Mehner, Berlin: Grundfragen einer Ästhetik der Musik.  
 24. nov.: Constantin Floros, Hamburg: Musik als Botschaft.

## 1989:

**Temarække i foråret: Udgivelse af dansk musik fra det 19. århundrede.**

15. marts: Niels Martin Jensen: Fra kilde til udgave. Om udgivelsen af Peter Heises sange med klaver.  
 29. marts: Ole Olesen: Den danske Orgelregistrant.  
 19. april: Gerhard Schepele: Giuseppe Siboni.  
 10. maj: Finn Benestad, Oslo: Problemer i forbindelse med udgivelsen af Edvard Griegs samlede værker.  
 24. maj: Dan Fog, Bo Foltmann, Finn Egeland Hansen, Niels Martin Jensen, Jan Maegaard: Paneldiskussion i forbindelse med udgivelsen af Niels W. Gades samlede værker.

### **Bidragydere til denne årgang**

Lars Bisgaard, komponist, statsprøvet musikpædagog  
Rørbækvej 21, 7361 Ejstrupholm.

Erik Dal, administrator, dr.phil.  
Forchammersvej 1, 1920 Frederiksberg C.

Povl Eller, museumsdirektør †

Rudolf Flotzinger, professor, doktor  
Hans-Maurache-Strasse 81, 8044 Graz, Østrig.

Henrik Glahn, professor, dr.phil.  
Asgårdsvej 13, 1811 København V.

Knud-Erik Kengen, organist  
Tranegårdsvej 69, 2900 Hellerup.

Mette Müller, museumsdirektør, cand.mag.  
Østre Pennehavevej 8, 2960 Rungsted Kyst.



**Dansk Selskab for Musikforskning**  
Dänische Gesellschaft für Musikforschung  
Danish Musicological Society

**Adresse:**

Åbenrå 30, DK-1124 København K, postgiro 7 02 15 50

**Dansk Selskab for Musikforsknings publikationer:**  
*Dansk Årbog for Musikforskning* (1961 ff., nu ialt 17 bd.)

*Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark.*

II: Madrigaler fra Christian IV's tid (Nielsen, Aagesen, Brachrogge). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1966.

III: Madrigaler fra Christian IV's tid (Pedersen, Brochgrevinck, Gistou). Udg. af Jens Peter Jacobsen, Musikhøjskolens Forlag, Egtved 1967.

IV: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Første del. Udg. af Henrik Glahn, Edition Egtved, 1978.

V: Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udg. af Henrik Glahn, Edition Egtved, 1986.

VII: Johannes Ewald og Johan Ernst Hartmann: "Balders Død". Udg. af Johannes Mulvad. Edition Egtved, 1980.

---

## INDHOLD

|                                                                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Povl Eller: Compenius-orgelets historie .....                                                                                | 7          |
| Rudolf Flotzinger: Alessandro Orologio und seine Intraden (1597) .....                                                       | 53         |
| Henrik Glahn: "Musik fra Christian III's tid" – nogle supplerende<br>oplysninger til udgivelsen i Dania Sonans IV og V ..... | 65         |
| Lars Bisgaard: Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag.<br>– Bidrag til en musikalsk fænomenologi. 2. del .....         | 69         |
| Anmeldelser .....                                                                                                            | 93         |
| <i>Information samt foredragsoversigt .....</i>                                                                              | <i>107</i> |
| <i>Bidragydere til denne årgang .....</i>                                                                                    | <i>109</i> |

---