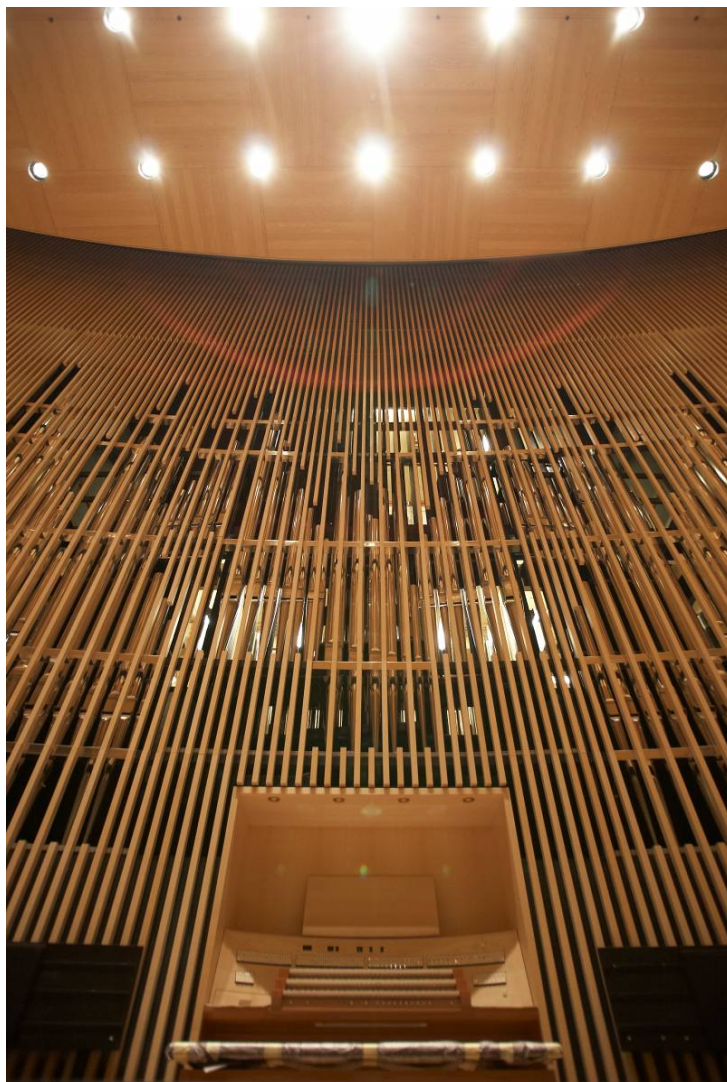


## OM AT GENOPLIVE EN DINOSAURUS

---



En artikel om det nye Klais-orgel i Symfonisk Sal i  
Musikhuset Aarhus

*Af Ulrik Spang-Hanssen, professor i orgel ved Det Jyske  
Musikkonservatorium*

## Den interaktive fortid

Vores fortid er en spøjs og uregerlig størrelse, både hvad angår den individuelle og den kollektive, og vores forhold til den undergår konstant revurdering. Man kunne antage, at fortid simpelthen var fortid i det øjeblikket nuet var væk, og når man var kommet på tilstrækkelig afstand af den, kunne man så vurdere den objektivt og lære af såvel sine fejtagelser som sine sejre, således at fortiden på passende vis kunne influere og optimere på den til enhver tid værende nutid. I stedet iagttager vi ofte, at nutiden indvirker på fortiden i mindst lige så høj grad, som det omvendte er tilfældet, at forholdet i virkeligheden er interaktivt, for nu at bruge et plusord fra 2010. Vores vurdering af fortiden viser sig ofte at være højst subjektiv og højst afhængig af, hvad der er trenden på et bestemt felt lige nu. Deraf opstår hastigt skiftende vurderinger af, om fortiden overhovedet er interessant, hvor interessant den er, og hvilke dele af den det er come il faut at beskæftige sig med og hvilke ikke.

For os som er født i anden halvdel af det 20. årh., har fortiden været specielt ustyrlig, har jeg på fornemmelsen. På den ene side havde vi 2. verdenskrig lige i baglommen, og den var der ærlig talt ikke mange der ønskede at pille alt for meget mere i. Fra nu af gik det kun fremad, og vi var heldigvis meget klogere end vore forfædre, mente man, så der var simpelthen ikke så megen grund til at beskæftige sig med deres primitive og uhensigtsmæssige frembringelser. På den anden side har vi specielt inden for kunstens verden i årevis i høj grad beskæftiget os med fortiden; afdøde malere handles til fantasipriser og i den klassiske musikverden spilles der fortrinsvis musik af for længst afdøde mestre. Selv den mere populære ende af musiklivet går ikke ram forbi – bare tænk på Beatles, som efterhånden har været opløst i flere decennier, men som ikke desto mindre har den størst tænkelige indflydelse den dag i dag. Vi har ikke rigtigt kunnet blive enige med os selv om, hvorvidt vores fortid er et primitivt forstadium til os selv, eller hvorvidt den repræsenterer et uopnåeligt ideal, som vi bør kopiere så nøjagtigt som muligt.



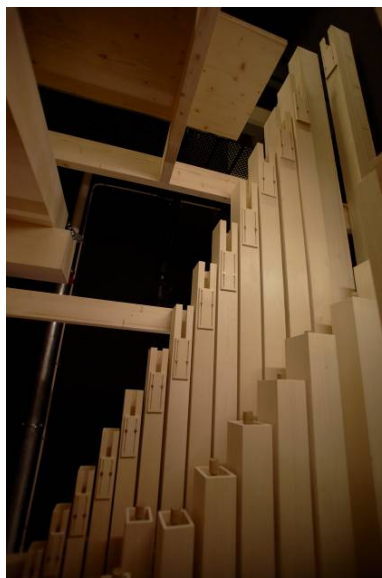
Orgelbygning i såvel ind- som udland kan, som jeg gør rede for i en artikel på orgelforum.dk, tjene som et mønstereksempel på dette. Strømninger i tiden aflæses ofte meget tydeligt her, da den er så ekstrem en gesamtkunst, lidt på linje med operaen, hvorom udtrykket oprindelig er opfundet. Orgelbygning foregår på så stor en skala, at den er en sammenblanding af arkitektur, klangkunst, teknik og socialt liv, ikke nødvendigvis i nævnte rækkefølge. Orgler er så store, at de alle er unika, fordi de må tilpasses specielt til den bygning, hvor de skal stå, og derfor afspejler de deres tid minutøst i mange forskellige henseender.

Det nye Klais-orgel i Symfonisk Sal er ingen undtagelse. Det er en trend i tiden, at totale modsætninger trives side om side, og man kan konstatere en hidtil uset vilje til at bygge koncerthuse og kunstpalsader, samtidig med at der ofte er meget lidt politisk lyst til at fylde noget i dem. Alene i Danmark er der inden for en kortere årrække bygget 3, snart 4, større musikbyggerier, sideløbende med at man andre steder ser symfoniorkester- og operahusnedlæggelser i hobetal, og

samtidig med at de orkestre, ensembler, musikkorps og uddannelsesinstitutioner, som vi har her i landet, fører en højst usikker tilværelse fra finanslov til finanslov. Vi bygger for århundrederne, men ved reelt ikke, om de institutioner, der skal bo i byggerierne, nu også er her om fire år, og det kan synes hasarderet, eller på kanten af spild af tid, at give sig til at projektere så stort et instrument som et symfonisk orgel under sådanne omstændigheder. På den anden side syntes det at være en skam at lade være, når nu man havde sådan en fin sal, der ligefrem skreg på at blive kompletteret.

### **Multisale og multiorgler**

Aarhusprojektet har været forfulgt af et enestående held fra starten. Det var også tiltrængt, for der er gået en lang og træg historie forud, som interesserede kan finde beskrevet i Steen Chr. Steensens bog "Stadsmusikant og Symfoniker"<sup>1</sup>, der blev udgivet i anledning af Aarhus Symfoniorkesters 75-års jubilæum. Allerede da det "gamle" musikhus blev bygget i 1982, var daværende chefdirigent Ole Schmidt og daværende domorganist Anders Riber stærkt på banen for at skaffe politisk grobund for at installere et orgel i den sal, som vi nu benævner "Store Sal", den sal som har været symfoniorkesterets koncertsted igennem en menneskealder. Da denne sal var planlagt som en multisal – tidens trend gik dengang i retningen af multisale – kom der for mange hensyn i vejen, f.eks. hensynet til Den Jyske Opera og andre sceniske foretagender, der med rette kunne hævde, at et stort orgel ville tage for megen plads fra deres legitime sceniske behov, og det blev derfor dengang ikke til noget med et symfonisk orgel.



Man kan i dag, hvor vi har fået en sal, der egner sig meget bedre til formålet, sige, at det nok var godt det samme. Hvor tidens trend dengang udpræget gik i retningen af multisale, så gik den også udpræget i retningen af multiorgler, d.v.s. at man lagde stor vægt på, at et så stort og dyrt instrument da så til gengæld for alle de rare penge, det havde kostet, måtte kunne indrettes på at spille et hvilket som helst repertoire, man i nogen tænkelig fremtid måtte finde på. Man kan sige, at når der ikke i 1982 kom en egentlig symfonisk koncertsal, var det ikke så meget fordi det ikke var økonomisk muligt, men det var simpelthen ikke filosofisk muligt på det tidspunkt. Var der kommet et orgel på det tidspunkt i Aarhus, var det givetvis blevet et præcist tilsvarende cross-over produkt; det er vi ikke til nu, og vi må derfor se på det som et held, at det ikke blev til noget dengang, så vi har mulighed for at bygge noget, som vi synes er bedre. Eftertiden vil dømme os ud fra dens højst subjektive og sandsynligvis fejlagtige synspunkt!

Orgel i Carl Nielsen-salen i Odense Koncerthus tjener til udmærket illustration af, hvordan det ville være gået i Aarhus dengang. Dette Marcussen-orgel blev ved salens færdiggørelse i '82 doneret af det daværende Fyns Amt, og man havde ganske rigtigt mere blik for alle de ting, som det også skulle kunne, end for hvor godt det kunne det, som det primært skulle kunne. Man byggede helt enkelt et godt orgel på samme måde som man plejede, og som man ville gøre det i en kirke, og det på en sådan måde, at det kunne honorere de fleste af de forskelligartede krav, som der med rimelighed kunne stilles, og just af den grund er det desværre gået sådan, at ingen er særlig glade. Det må her indskydes, at dette ikke på nogen måde siger noget grimt om det udmærkede

<sup>1</sup> Forlaget Hovedland, 2010

Marcussen-firma, ligesom Store Sal i Aarhus ikke kaster skygge på arkitektfirmaet Kjær og Richter, som byggede den. Det var ikke filosofisk muligt at gøre det anderledes på det tidspunkt, men det er selvfølgelig uheldigt, når man kommer til at bruge penge på noget, som ingen rigtig er glade for, og derfor kan der argumenteres for, at nogle trends nok alligevel er objektivt bedre end andre.

### **Forfulgt af held**

Det aarhusianske held i denne sag tager egentlig sin begyndelse i ren og skær pengemangel. Ingen ville i sin vildeste fantasi have forestillet sig, at det ville blive muligt at bygge en ny sal af denne størrelsesorden så relativt kort efter det oprindelige musikhus. På tysk opererer man med et herligt begreb, "die Schamsfrist", som meget groft oversat kan udlægges som "den tid, der skal gå, inden de oprindelige beslutningstagere har mistet så megen indflydelse, at man kan tillade sig at korrigere deres fejltagelser". Udtrykket indbefatter også, at en sag skal have en vis alder, inden man overfor eksempelvis sponsorer kan tillade sig at indrømme en fejltagelse. Det viste sig altså, at den aarhusianske "Schamsfrist" ikke var på mere end godt tyve år, inden det kunne lade sig gøre politisk at indrømme, at Store Sal ikke var noget velegnet sted for det stedlige symfoniorkester. Orkesterets problemer i salen tjener også til en yderligere understregning af, at det var et held, at der ikke på det tidspunkt kom et orgel. Salens problem har nemlig især været et basproblem, og det dybe frekvensområde er i særklasse vigtigt for et koncertsalsorgel.



Hele sagsforløbet i forbindelse med tilbygningen til musikhuset kan findes belyst fra forskellige vinkler i Steensens førnævnte bog. Sagen er et skoleeksempel på betydningen af en heldig timing. Det Jyske Musikkonservatorium kom ind i tilbygningssagen, fordi Den Jyske Opera dengang havde trukket sig ud. Hvis konservatoriet ikke var kommet ind, var der muligvis slet ikke blevet nogen byggesag overhovedet, da konservatoriets ret klækkelige husleje med statslig garanti for samme var af afgørende betydning for finansieringen, men tilbage stod, at der naturligvis var grænser for, hvor meget de involverede institutioners samlede huslejer kunne kapitaliseres til. Man opererede altså på en fast byggesum, der bestemt ikke var i den høje ende, og samtidig herskede der udtalt en klar bevidsthed om, at der nok trods alt ikke ville blive flere Schamsfrister, og at det derfor helst skulle virke denne gang. Man ville derfor have en koncertsal, der gik efter den mest gennemprøvede model: skotøjsæsken.

Nogle arkitekter har ind imellem temmelig svært ved at skelne skarpt mellem byggeri og skulptur. De ser i en opgave som et museums- eller musikhusbyggeri først og fremmest en chance til at blive nævnt i opslagsværker på linje med Frank Lloyd Wright og Frank Gehry ved at ville lave noget, som er *unik*. Derved træder sommetider fokus på byggeriets egentlige funktionalitet noget i baggrunden til fordel for dets udtryk for arkitektens kunstnersjæl. Dette gælder i høj grad for byggerier, hvor penge ikke er noget problem, og der ikke findes nogen overgrænse for, hvad det i det hele taget må koste. Her var der tale om en forhindrengsstrategi: vi havde 250 millioner kr, hvad kunne vi få for dem? Her var der ikke penge til monumentale eksperimenter, der måtte findes løsninger indenfor budgettet og det vil sige inden for anerkendte former og teknologier. Denne

opgave er som bekendt blevet løst forbilledligt af C.F. Møllers tegnestue, der fik i opdrag at modellere Symfonisk Sal efter Musikvereins sal i Wien, og det viste sig meget hurtigt, at kombinationen af den gennemprøvede model, et godt materialevalg og ARTECs akustikarbejde førte til præcist de attråede akustiske egenskaber, som man længe havde drømt om.

Det gjaldt for mig om allerede under projekteringen at få tænkt orglet ind i byggeriet. Orgler, der som ved en eftertanke er blevet stillet ind i et hjørne af koncertsalen, og som nærmest synes at være lidt i vejen, er ikke så heldige. Det var ikke evident, at der i det hele taget skulle være et orgel, da pladsen var begrænset; den grund som var blevet stillet til rådighed for byggeriet, var belagt med nogle restriktioner i form af byggelinjer og byggehøjder, så der var et begrænset antal kvadratmeter til rådighed, og der blev i løbet af processen flere og flere interesser, der skulle tilgodeses. Pludselig kom f.eks. Den Jyske Opera, som jo egentlig havde startet hele processen ved at trække sig ud, ind i billedet igen som en politisk nødvendighed, og der opstod også et ønske om at få en rytmisk sal i huset, alt sammen noget, der ikke forenkede kampen om kvadratmetrene. Midt under denne strid om pladsen var det ikke specielt velset, når den plagsomme orgelprofessor gang på gang stillede med uvelkomne forlangender om at placere et instrument på størrelse med et treetagers hus midt i det hele, når alle nu stod og manglede kontorplads, depotplads, udpakningsplads, øverum, undervisningsrum og meget mere. Men det lykkedes, ikke mindst takket være daværende rektor for DJM, senere orkesterchef i Odense, Finn Schumackers usvækkede interesse for sagen.

### ***Udvalget nedsættes***

Dette tovtrækkeri foregik i sæsonen 04-05. Der var i virkeligheden tale om et dobbeltprojekt, et symfonisk orgel til salen og et undervisningsorgel, gerne 3-manualers, til konservatoriets lokale 232, og den 5. januar 2005 var vi så vidt, at jeg kunne bede Nationalmuseets orgelsagkyndige, skaberen og lederen af Den Danske Orgelregistrant, organist Ole Olesen, om han ville påtage sig hvervet som orgelkonsulent for et konsortium bestående af konservatoriet og symfoniorkesteret. Det ville han heldigvis gerne, og efter et møde på Finn Schumackers kontor, hvor man blev enige om betingelserne, herunder fordelingen af udgifterne til projekteringen mellem Det Jyske Musikkonservatorium og Aarhus Symfoniorkester, blev det første orgeludvalg nedsat, bestående af FS, orkesterchef Leif Balthzersen, Ole Olesen og undertegnede. Dette udvalg skulle tage sig af, hvad der var og endnu er en dobbelt orgelsag.

Der var nok at tage sig til allerede fra starten. Det skulle indledningsvis sikres, at orgelrummet fik de rigtige dimensioner, og det skete i al primitivitet ved, at jeg ringede til en orgelbygmester, jeg kender, og spurgte ham om, hvor meget et orgel på 45 stemmer, 3 manualer og pedal, mon kunne tænkes at fylde. 8 meter på den ene og 4 på den anden sagde han, og sådan blev det nogenlunde. Dernæst skulle det påses, at gulvet ville kunne bære instrumentets vægt, og her var der den vanskelighed, at der var meget stor forskel på forskellige orgelbyggeres estimat. Det varierede mellem 7 og ca. 20 tons alt efter hvem man spurgte, hvilket fortvivlede ingeniørerne noget. De valgte 20 for en sikkerheds skyld, og det skulle vise sig, at vi endte på 16, men på dette tidspunkt havde vi selvsagt ingen anelse om hvilket firma, der ville blive overladt opgaven. Ydermere måtte vi sikre os, at akustikerne i deres beregninger medtog en begunstigelse af området der ligger en oktav under orkesteret; det gør de nemlig ellers ikke, da det kun er orglet, der kommer helt derved i frekvensområdet.

### ***Men hvad er så egentlig et koncertsalsorgel?***

Først gjaldt det om at definere, hvad det overhovedet var, vi ville lave; for overskuelighedens skyld vil jeg i resten af denne beretning sortere de oplysninger fra, der kun vedrører det endnu ikke

byggede undervisningsorgel til DJMs lokale 232. Alle, der bygger et koncertsalsorgel, starter selvfølgelig med at sige til sig selv og hinanden, at man endelig skal huske, at det er et salsorgel og ikke et kirkeorgel man bygger, men hvad betyder mon egentlig det? Hvilke specielle hensyn af brugsmæssig, akustisk og anden art skal der egentlig tages hensyn til? Her kunne vi indledningsvis tænke på, hvad vi *ikke* havde: vi havde ikke nogen akustik, der på nogen måde befordrede det mystiske eller det sakrale. Vi kunne ikke regne med, at et voldsomt rum ville komme til at virke samlende på vores orgelklang, og vi kunne heller ikke gå ud fra, at stedets hellighed i sig selv ville sætte publikum i orgelhumør. Vi havde ikke nogen forpligtelse til at ledsage salmesang eller liturgiske forpligtelser i det hele taget. Men vi havde så sandelig til gengæld forpligtelser overfor det orkester, som det nye instrument ville blive en del af.

Her havde vi god hjælp af en af de mest autoritative artikler, der var skrevet om koncertsalsorgler, nemlig en opsats af Philipp Klais<sup>2</sup>, den nuværende leder af Johs. Klais Orgelbau i Bonn. Som storleverandør af sådanne instrumenter til alverdens koncertsale har netop dette firma en enestående erfaring på feltet og placerer sig derved som en form for arvtager til fa. Walcker, der i årene 1890 til 1930 nærmest havde et monopol på salsorgler i det tysksprogede område.

Klais opregner 5 særlige indsatsområder for koncertsalsorglet:

1. Sammenspillet med orkesteret, hvad der ofte også involverer at spille ”mod” orkesteret
2. Sammenspil med større og mindre kor, og ledsagefunktion for den menneskelige stemme i det hele taget
3. Soloinstrument i et større udvalg af litteratur
4. Egnethed som undervisningsinstrument
5. Særlig indretning til at varetage den samtidige og i idealtilfældet også den kommende orgellitteratur.

Det orgel er med sikkerhed ikke skabt, der med lige stor autoritet varetager alle tænkelige orgelopgaver. Udvalget af opgaver er simpelthen for stort, alene den overvældende stilistiske spredning indenfor næsten 900 års orgellitteratur gør dette umuligt. Lægger man så dertil, som ovenfor, særlige sammenspilsopgaver, undervisningsopgaver og foredrag af transskriptioner, bliver opgaven helt umulig at løse i sin helhed. Der findes masser af såkaldte universalorgler, som vil skræve over så meget, at det er endt med, at de løser alle opgaver med lige ringe autoritet, og det er der, som før nævnt, ikke nogen der bliver rigtig glade for. Orglet i Odense Koncerthus er et skoleeksempel på dette; orglet i det, der nu hedder Konservatoriets Koncertsal i København, altså den gamle Radiohusets Koncertsal er et andet og alting tyder på, at orglet i det nye radiohus, det så omdiskuterede Van den Heuvel-orgel er et tredje, for nu blot at holde os til salsorglerne. Det er ikke et problem, der er forbeholdt salsorgler, masser af kirkeorgler udviser det samme problem, men kirker er i reglen ikke sådan stillet, at de bare kan lade være med at bruge deres orgel. De har ofte kun det samme, og der er visse opgaver, der skal varetages. Koncertsalsledelser og orkesterchefer derimod vil være stærkt tilbøjelige til at programlægge uden om deres orgel, hvis det ikke sælger billetter, eller hvis musikerne brokker sig.

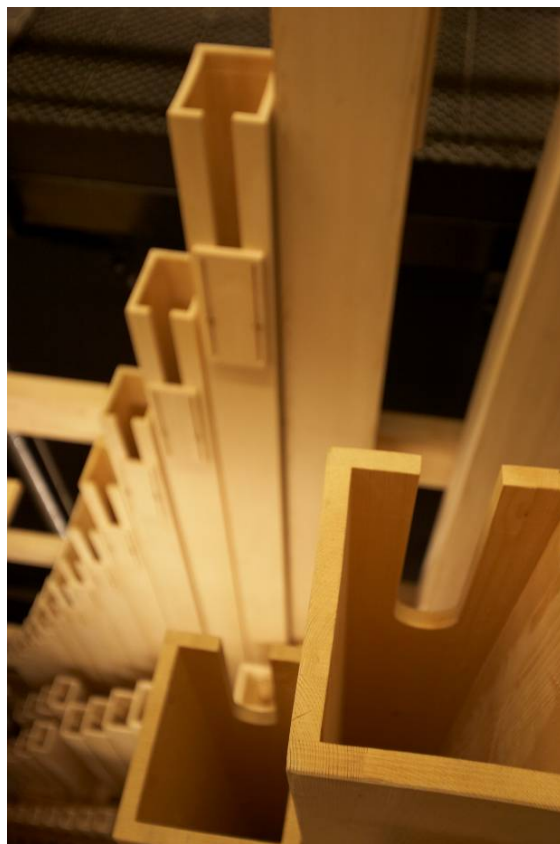
Det stod os derfor fra starten klart, at der måtte foretages nogle valg, selv inden for Philipp Klais’ liste, således at instrumentet ville blive virkelig stærkt på dets primære indsatsområder, og de til enhver tid siddende programlæggere ville føle sig fristet til at bruge det meget i stedet for at ærgre sig over at skulle bruge det en sjælden gang imellem.

<sup>2</sup> Philipp Klais: Konzertsaal-Organ der Werkstatt Klais, <http://www.orgelbau-klais.com/m.php?pid=8> 12/10/10

Opgave 5 så vi bort fra at gøre noget specielt ved. Komponister vil ofte skrive specifikt til den situation, de forefinder, mange af dem har ikke nogen forudfattede meninger om orgler og vil sådan set kunne skrive lige ubesværet for den ene orgeltype som for den anden. De vil med garanti ikke få det ud af dem, som det oprindeligt var planlagt, men vil som regel kunne komme op med en ny måde at lægge de samme brikker på. De fleste komponister i dag skriver da også for det romantiske symfoniorkester uden at kræve en stor mængde assistenter og uden at kræve klarinetterne bygget om. Det mest ambitiøse universalorgelprojekt for tiden, Studio Acusticum-orglet i Piteå, som er ved at blive bygget af den tyske orgelbygger Gerhard Woehl i samarbejde med universitetet i Piteå, vil netop ganske særligt tilgodese den nyeste og kommende kompositionsmusik ved at lave et særligt "overtoneværk" til "nie erhörte Klänge". Her har man forsøgt at løse universalitetsproblemet ved simpelthen at stoppe alt det i, man kunne komme i tanker om – 208 stemmer i en ikke særligt stor sal.

De muligheder havde vi ikke i Aarhus, og vi havde egentlig ikke så meget lyst til at have dem; vi havde derimod pladsbegrænsninger og pengebegrænsninger, og det gik meget godt i spænd med, at vi hellere ville lave et specialiseret instrument. Vi valgte at gå direkte efter orkesterets og konservatoriets primære behov, idet vi således også nedprioriterede punkt 3 til en vis grad; som før nævnt er det ikke altid en fordel at gå efter det bredest mulige repertoire.

Men hvad er det så, der lige præcis kræves af et orkesterorgel, som går ud over, hvad der kan kræves af andre orgler? Her er det vigtigt at gøre sig klart, at et orkester i kraft af sin størrelse og diversitet stiller mange forskelligartede krav til en nærmest ligeberettiget samarbejdspartner, som et orgel skal være. Der er ganske lang vej fra en continuo-opgave i et barokværk via en Haydn-koncert til et moderne orkesterværk, som indbefatter orglet, og derfor har vi styret direkte mod det sted, hvor savnet af et orgel har været mest føleligt: de store romantiske orkesterværker og orgelkoncerter.



Koncertsalsorglet nedstammer egentlig fra de engelske Town Hall-orgler, som skød op overalt i imperiet og USA i løbet af Victoria-tiden, fortrinsvis til tilfredsstillelse af befolkningens musikbehov, som slet ikke kunne dækkes af de dengang meget færre symfoni-orkestre. De blev årsagen til en bølge i Tyskland i slutningen af det 19. århundrede, hvor der blev bygget koncertsalsorgler i stort tal af orgelbyggere som Voigt, Ladegast, Walcker og andre. Det er disse orglers klang, der væsentligst har foresvævet store senromantiske komponister som skrev for kombinationen, komponister som Strauss, Mahler, Rheinberger, Elgar og utallige andre helt op til vore dage.

Det er blevet en selvfølge, at en koncertsal i international klasse naturligvis skal have sådan en ting, så selvfølgelig er det faktisk, at man i østrigske Klagenfurt ligefrem kan mønstre en helt stum ”pibevæg” for enden af den store sal; den tjener intet formål, men være der skal den<sup>3</sup>.

Vælger man at zoome ind på dette repertoiresegment, ser man omridset af nogle helt konkrete hovedopgaver: et romantisk orkesterorgel skal kunne gå ind og komplettere orkesteret der, hvor dette ikke er, samtidig med at det ikke er i vejen. Vi har netop gennemlevet en længere nyklassicistisk periode, hvor klarhed og en vis nøgternhed har været højt skattet, og vi kan derfor kun gøre os idé om, hvor megen bredde i klangen senromantikerne kunne klare ved at lytte til indspilninger med gamle helte som Stokowski og hans Philadelphia-orkester. Ingen dirigent og intet orkester ville eller ville kunne lave sådan en lyd nu.

Skal man arbejde med at komplettere et orkester, må man kunne smelte sammen med det på en sømløs måde; man må have dybde til at gå under orkesteret, man må have bredde til at omfavne strygerne og man må have kraft til at bakke det hele op med, så man kan sætte den sidste trumf på, når det er nødvendigt. Man må have et generalcrescendo, der fungerer godt, og man må have nogle karakteristiske stemmer til at gøre sig gældende med, når man, som Klais siger, skal spille mod orkesteret. Den engelske koncertorganist Nicholas Kynaston formulerer det således:

*”Det grundlæggende kriterium ved et koncertsalsorgel er power; for der eksisterer i musikken ingen større og stærkere klangudfoldelse en den, som et fuldt besat moderne symfoniorkester er i stand til. Den må det moderne koncertsalsorgel kunne matche på alle dynamiske og klanglige områder som jævnbyrdig partner.”<sup>4</sup>*

Et koncertsalsorgel skal med andre ord have en solid bund, som orkesteret kan stå på, det skal have en overordentligt stor og nuanceret bredde, der kan fylde op om strygerne, og det vil sige, at der skal være mange 16-fods stemmer og mange labiale 8-fods stemmer. Disse gør sig også bedre i en sal end de højereliggende karakterstemmer som alikvoter og mixturer, da der her ikke er så lang efterklang til at samle dem. Grundstemmerne skal have ret store mensurer, så de virkelig fylder noget på trods af den kortere akustik, og de skal også have et relativt højt vindtryk. Alting tydede altså på, at vi, som havde defineret opgaven, skulle i retningen af det klassiske tyske koncertsalsorgel med dets rigelige grundstemmer, dets nuancerede pianostemmer og dets ubesværede kraft.

### **På jagt efter den rigtige orgelbygger**

Vi havde altså ræsonneret os frem til, at det var et tysk-romantisk inspireret orgel fra den første ”store” koncertorgelperiode, vi ville have – vi lever i parentes bemærket selv i den anden. Det gjaldt nu i første række om at finde den rigtige orgelbygger til denne højst specielle opgave. Vi stod i den specielle situation, at vi absolut ingen penge havde. De eneste penge, der på dette tidspunkt var i spil, var de penge som konsulenten skulle have for sit arbejde, og som parterne var blevet enige om at dele lige over, ligesom man var enige om at alle andre udgifter desangående fordeltes på samme vis.

Dette forbilledligt fredelige og konstruktive samarbejde om sagen er i øvrigt fortsat siden, og kan tjene som et mønstreksempel på, hvordan to institutioner sammen kan opnå meget mere, end de

<sup>3</sup> Se Wolfram Adolph: Vom Elend einer tragischen Heldin, i Organ 1/08

<sup>4</sup> Kynaston i Adolph, op.cit., s.8



kan hver for sig. Pengemanglen medførte, at vi var nødt til at se os om efter et firma, der før havde prøvet at løse netop vores type opgave, og det var ikke nemt. Hvis man selv har alle pengene parat, kan man sagtens give chancen til en begavet orgelbygger, som man synes har en god profil og et godt kvalitetsniveau, men som ikke lige kan opvise noget præcist tilsvarende, men det går ikke så godt, hvis man er i den situation, at man skal ud og finde alle pengene hos veldædige mennesker og overbevise dem om, at et koncertsalsorgel til Aarhus lige præcis er, hvad de hele tiden har drømt om at placere deres penge i. Så må man nemlig kunne garantere, at resultatet så også bliver vellykket – så godt som man nu kan garantere den slags. Aarhus er i den situation, at der ikke er så mange fonde, der lige passer til byens størrelse. Den er for lille til at være rigtig stor, og den er for stor til at kunne mønstre en ubetinget lokal opbakning, som f.eks. Esbjerg i høj grad kan. Vi var nødt til, følte vi, at kunne præstere et ”nøglefærdigt” projekt, udarbejdet af en orgelbygger i verdensklasse, for virkelig at kunne mobilisere penge i det omfang, som det var nødvendigt.

Ikke mange firmaer havde arbejdet med tysk orgelromantik, og ingen firmaer havde præsteret et fuldblods koncertsalsorgel inden for denne æstetik. De kandidater, vi efterhånden arbejdede os frem til var Klais fra Bonn, Eule i Bautzen i det sydøstlige Tyskland og schweiziske Kuhn som en outsider. Klais var i betragtning, allerede fordi firmaet i kraft af ren og skær volumen i koncertsalsproduktionen falder én naturligt ind, når talen falder på den slags; Eule havde stor erfaring i tysk æstetik og havde faktisk et koncertorgel på Felix Mendelssohn-konservatoriet i Leipzig og Kuhn havde vi hørt tilstrækkeligt meget godt om til at undersøge sagen.

Nu var det ved at være studieturstid, men forinden var der yderligere beslutninger at træffe, ikke mindst angående orglets traktur og layout. Vi var hele tiden gået ud fra, at en størrelse på omkring 45 stemmer nok var passende, men vi havde sådan set plads til rådighed, så nogen selvfølge var det ikke, og vi havde i virkeligheden hverken råd til 45 stemmer eller til 90, så vi kunne slå så store brød op, som det passede os. Det endte dog med, at det nogenlunde var det format, vi forblev i.

Hverken Ole Olesen og jeg selv er særlig glade for orgler, som er for store til det rum, de skal klinge i. Man kommer ud for, især i mindre kirker i tæt befolkede områder, at organistens udfoldelsesevne og –trang er større, end der egentlig er kubikmeter til, og der bliver som følge af hans eller hendes energiske arbejde somme tider opstillet orgler, hvor stemmerne står og trykker sig og ikke kan folde sig frit ud i rummet. Et sådant instrument kan meget vel ende med at blive en dårligere løsning, end hvis man havde bygget et, der var mindre.

Dette skyldes flere forhold: dels kan intonatøren ved et alt for stort misforhold mellem antallet af stemmer og rummets størrelse blive nødt til at dæmpe den enkelte stemme meget, for at et tutti eller bare et pleno ikke skal blive ubærligt for publikum; dels er det velkendt fra strygeinstrumenter, guitarer og i det hele taget alle instrumenter, som har en klangkasse, at denne kasse er af den allerstørste betydning, ja faktisk er selve instrumentets sjæl. Stradivarius’ instrumenter og stort set alle andre gamle mesterinstrumenter har fået hals, gribebræt, strenge og bro skiftet flere gange, og det regnes dårligt nok for en ombygning, for det, der tæller, er selve kassen. Det er den, folk vil give mange millioner for, resten er af mindre betydning.

På alle disse instrumenter er det af største vigtighed, at kassen har lige præcis den rigtige størrelse og forarbejdning, at den hverken er for stor eller for lille og frem for alt, så må der ikke være mere inden i end højst nødvendigt og ønskeligt for kassens optimale resonans. Sådan er det også med orgler, og propper man orgelhuset eller husene for meget til, bliver selve husets egenresonans hæmmet. I nogle år midt i det 20. årh. troede man, at orgler fint kunne klare sig uden orgelhuse, at de fritstående piber m.a.o. var nok. I dag ved vi, at kassen har stor betydning; manglen på et orgelhus er en af grundene til, at orglet i Konservatoriets Koncertsal i København muligvis ikke er

det mest charmerende instrument i universet. Endelig kan de ikke-spillende piber i et tæt pakket orgelhus under visse omstændigheder komme til at fungere som såkaldte Helmholtz'ske resonatorer<sup>5</sup>, der "æder" overtoner fra de piber, der faktisk arbejder og derfor giver orglet en mattere klang, end det ellers ville være tilfældet. Det blev derfor besluttet ikke at gøre vores orgel for tæt pakket, men lade hver stemme klinge ganske frit ud.

Trakturen frembød et særligt problem. Fra mine erfaringer som orkesterorganist i Odense vidste jeg, at de ca. 20 meters afstand fra spillebordet og ned til dirigenten frembød et føleligt sammenspilsproblem, der skulle undgås, dersom det overhovedet var muligt. Det var derfor et must at få et spillebord, der kunne stå nede på scenen til orkesterbrug, og dette spillebords nødvendige mobilitet medførte selvsagt, at vi måtte have elektrisk traktur. Hensynet til orglets rolle som undervisningsinstrument gjorde, at vi tillige måtte have et faststående spillebord oppe ved piberne; hvis vi skulle have symfoniorkesteret til at skubbe dets sceneopstilling til side, hver gang orglet skulle bruges til undervisning eller solokoncerter, kunne jeg sagtens forestille mig, hvor svært det ville blive at få arrangeret dette. Et fast spillebord muliggjorde for så vidt, at man kunne have to trakturer på en gang – en elektrisk fra det mobile spillebord og en mekanisk fra det andet, men vi indså, at orglets kernerepertoire alligevel i høj grad ville være musik, der var konciperet til orgler, som ikke var mekaniske, og vi besluttede at lade trakturen være fuldt elektrisk fra starten, hvilket også i teknisk henseende er langt den enkleste og prisbilligste løsning.

Ole Olesen og jeg havde udsøgt os instrumenter, som vi ville undersøge: Koncerthuset i Dortmund (Klais), Koncerthuset i Essen (Kuhn) og Felix Mendelssohn-konservatoriet i Leipzig (Eule). Nu må det i den forbindelse nævnes, at vi tilfældigvis havde nogle fælles erfaringer, der havde med emnet at gøre, således at vi begge havde været i kontakt med de samme relevante orgler af Walcker, Buchholz, Mehmel, Grünberg, Ladegast og andre, så vi havde en fælles referenceramme og vidste ret nøjagtigt, hvilket



klangbillede vi gik efter. Orglet i Dortmund gjorde et meget fint indtryk på os, og den relevante størrelse i den meget sammenlignelige sal gav os et glimrende billede af, hvad Klais eventuelt ville kunne opnå i Aarhus. Kuhns instrument i Essen var, om end vi bedømte det til at være et instrument af meget høj kvalitet, slet ikke det vi gik efter, hvorimod Eule under meget vanskelige pladmæssige og akustiske forhold havde gjort et fint stykke arbejde i Leipzig. Det blev herefter af udvalget besluttet at indbyde Eule og Klais til at afgive tilbud, hvilket som bekendt endte med, at Klais fik opgaven. Somme vil muligvis undre sig over, at de berømmede danske orgelbyggerier slet ikke var inde i billedet, men det skyldes helt enkelt, at vi var så stilistisk målrettede, som tilfældet var, og at de danske firmaer slet ikke har nogen erfaring i den pågældende æstetik, så vi kunne dårligt købe dansk uden at træde uden for de rammer, som vi selv havde opstillet.

<sup>5</sup> For særligt interesserede se f.eks. <http://www.audioholics.com/education/acoustics-principles/helmholtz-resonant-absorber> eller tilsvarende

## Orgeludvalget ændres

I mellemtiden var der sket det, at såvel rektor Finn Schumacker som orkesterchef Leif Balthzersen havde fundet andre græsgange, den ene for at blive orkesterchef, den anden for at holde op med at være det. Palle Kjeldgaard trådte som ny chef for Aarhus Symfoniorkester ind i udvalget, hvor han tilførte det fornyet entusiasme, og fra konservatoriets side indtrådte først Astrid Elbæk som konstitueret og siden Thomas Winther som nyudnævnt fast rektor. Det blev i denne periode besluttet at styrke den rent orgelfaglige profil ved at bede den nyudnævnte domorganist Kristian Krogsøe om at indtræde. Her begyndte den mest mødetunge periode i udvalgets historie, da der både skulle gennemføres licitation(er) og skaffes penge.

Talrige møder med orgelbyggere fulgte, tilbud blev nærlæst og vurderet og til slut kunne man meddele Philipp Klais, at opgaven var hans. Vi var lidt forlegne ved at tildele den flinke mand en opgave, som vi på ingen måde havde penge til at sætte i gang, men Klais sagde uforknytt, at han aldrig havde oplevet et veltilrettelagt orgelprojekt, der ikke havde fået pengene til sidst. Derefter blev der i tæt samarbejde med informationschef Mariann Sejer Nielsen fra ASO udarbejdet en meget flot brochure til ansøgningsformål, som da også straks gjorde sin virkning, og orkesterchefen kunne i slutningen af 2008 skrive på hjemmesiden: **Godt 9 mill. til Aarhus Symfoniorkester i samarbejde med Det Jyske Musikkonservatorium fra A.P. Møller og Hustru Chastine Mc-Kinney Møllers Fond til almene Formaal betyder, at Aarhus Symfoniorkesters 75 års jubilæumsår i 2010 kan fejres med et koncertsalsorgel, takket være den største donation i orkestrets historie.**

## Projektet radikaliserer sig

Det var som nævnt ikke mindst på grundlag af et fordelagtigt indtryk af orglet i Dortmund, at fa. Klais blev foretrukket. Det har følgende disposition:

2002, III/53, elektr./elektr.

### I. MANUAL C-c<sup>4</sup>

Principal 16'  
Principal 8'  
Viola di Gamba 8'  
Konzertflöte 8'  
Gemshorn 8'  
Bordun 4'  
Octave 4'  
Rohrflöte 4'  
Quinte 2 2/3'  
Octave 2'  
Cornet III-V 8'  
Mixture V 2'  
Fagott 16'  
Trompete 8'

### II. MANUAL C-c<sup>4</sup>

(im Schwellkasten)  
Principal 8'  
Quintatön 8'  
Salicional 8'  
Lieblich gedeckt 8'  
Octave 4'  
Flaut dolce 4'  
Nasat 2 2/3'

Piccolo 2'  
Terz 1 3/5'  
Progressio IV 1 1/3'  
Bassethorn 8'  
Tremulant

### III. MANUAL C-c<sup>4</sup>

(im Schwellkasten)  
Lieblich gedeckt 16'  
Geigenprincipal 8'  
Flûte harmonique 8'  
Aeoline 8'  
Vox coelestis 8'  
Gedeckt 8'  
Flûte octaviante 4'  
Salicet 4'  
Flautino 2'  
Harm. aetheria IV 2 2/3'  
Trompete 8'  
Oboe 8'  
Trompete 4'  
Tremulant

### HOCHDRUCKWERK C-c<sup>4</sup>

Seraphonflöte 8'

Stentorgambe 8'  
Tuba 8'

### PEDAL C-g<sup>1</sup>

Akustikflöte 32'  
Principal 16'  
Kontrabass 16'  
Violonbass 16'  
Subbass 16'  
Quintbass 10 2/3'  
Octavbass 8'  
Violoncello 8'  
Flötbass 8'  
Octave 4'  
Posaunenbass 16'  
KOPPELN

II - I, III - I, III HD - I, III - II, III  
HD - III,  
Sub III - III, Super III - III,  
III - Aequallage ab,  
III HD - III,  
Sub III HD - III,  
Super III HD - III  
I - P, II - P, III - P, III HD - P

Bringer man herefter dispositionen fra Aarhus, vil kenderen straks se at såvel firmaet som orgeludvalget i mellemtiden var gået endnu mere i retningen af den rene, romantiske vare:

2010, III/47, elektr./elektr.

**I. MANUAL C-c<sup>4</sup>**

Principal 16'  
Bourdon 16'  
Principal 8'  
Konzertflöte 8'  
Tibia (HD) 8'  
Gedeckt 8'  
Viola di Gamba 8'  
Dolce 8'  
Principal 4'  
Rohrflöte 4'  
Octave 2'  
Mixtur V 2 2/3'  
Trompete 8'  
Tuba (HD) 8'  
Tremulant

**II. MANUAL C-c<sup>4</sup>**

Quintatön 16'  
Principal 8'  
Tibia (HD) 8'  
Spitzflöte 8'  
Bourdon 8'  
Salicional 8'  
Principal 4'  
Traversflöte 4'

Cornett V 8'  
Clarinette 8'  
Tuba (HD) 8'  
Tremulant

**III. MANUAL C-c<sup>4</sup>**

Liebl. Gedeckt 16'  
Geigenprincipal 8'  
Portunalflöte 8'  
Tibia (HD) 8'  
Liebl. Gedeckt 8'  
Aoline 8'  
Vox coelestis 8'  
Flauto dolce 4'  
Viola 4'  
Quintflöte 2 2/3'  
Octavflöte 2'  
Terzflöte 1 3/5'  
Cornet des Violes IV 2 2/3'  
Trompette 8'  
Oboe 8'  
Tuba (HD) 8'  
Tremulant

**PEDAL C-g<sup>1</sup>**

Bassflöte 32'  
Principalbass 16'

Violonbass 16'  
Subbass 16'  
Zartbass 16'  
Octavebass 8'  
Gedacktbas 8'  
Tibia (HD) 8'  
Octave 4'  
Posaune 16'  
Fagott 16'  
Tuba (HD) 8'

**KOPPELN**

II an I  
III an I  
III an II  
Sub II an II  
Super II an II  
Sub III an III  
Super III an III  
I an P  
II an P  
III an P  
Super III an P

*Hochdruckwerk (HD) im  
Schwellkasten des III. Manuals*

Mange stiltræk går naturligvis igen i disse to instrumenter, der er bygget af det samme firma til sammenlignelige koncertsale med kun 8 års mellemrum – i øvrigt er det også den samme intonatør, Rolf Linde, der har lavet dem. Vi ser f.eks. det karakteristiske højtrykssværk, som dels er en engelsk påvirkning, dels en arv fra firmaets egen fortid på oldefar Klais' tid med instrumenter som St. Elisabeth, Bonn, som kan mønstre et højtrykssværk på 180 mm vandsøjle, hvor der i Aarhus er tale om en anderledes hidsig udgave med 480 mm. Læg endvidere mærke til den særprægede Cornet des Violes, som er en slags strygertertsmixtur og dermed svarer til Harmonia aetheria i Dortmund. Imidlertid er antallet af 16- og 8-fodsstemmer steget i mellemtiden.

I Aarhus forefindes ikke færre end 33 stemmer ud af det samlede antal på 47, som ligger i det dybe leje. I Dortmund er det det samme antal, men ud af en større disposition. Endvidere er der sket en nuancering specielt af pianissimo-området med et endnu større udvalg af forskellige sarte farver. Det er specielt mixturerne og til en vis grad rørstemmerne, det er gået ud over. Den eneste egentlige mixtur i Aarhus sidder i HV, og der er, helt



i Walckers ånd, givet køb på rørværk i 16 og 4-fods lejet i manualværkerne. Man bør dog i denne forbindelse huske udvalget af super- og subkoplere, der er så vigtige i denne orgeltype. I Walckers dispositioner fra den store koncertorgelperiode fra omkring 1890 til 1930 kan man se en klar forskel i antallet af netop rørstemmer; mens firmaet gerne udstyrede dets kirkeorgler med de udbyggede ”galliske” rørværksbatterier, der også i Tyskland var begyndt at blive moderne, så er dette ikke tilfældet i deres koncertsalsorgler<sup>6</sup>. Her følger man den almindeligste tyske mode, således som også Johs. Klais på den tid gjorde tingene, og forsynede orglerne sparsomt med rørstemmer.

Set i symfonisk sammenhæng har dette den fornuftige grund, at man til orkesterspil ikke altid har lige så stor nytte af rørstemmer og mixturer, som man har af de labiale grundstemmer. Et orkester klinger meget tæt i netop 8-fods lejet, således at det her ligefrem ved større besætninger kan ”spærre” af for orgelklangen, hvoraf man somme tider kun hører lidt mixturklingren, som bliver kastet ud over orkesteret. Derfor giver de meget overtonerige rørstemmer, som f.eks. 4-fods clairon’er og lignende heller ikke lige præcis den form for power, som her efterlyses, selvom de kan forekomme voldsomme og sågar dominerende, når orglet spiller solo.

Denne orgeltype forlader sig i højere grad på sub- og specielt superkoplere; i Aarhus er 3. manual ”ausgebaut”, d.v.s. at de fleste stemmer er ført helt op i en oktav over C4, den højeste tangent, således at superkopleren har sin fulde virkning, og den grundtonerige klang føres helt op i den højeste diskant. Endvidere har det klangligt ganske stor betydning, at tre af de højere liggende registre, nemlig 2 2/3, 2 og tertsen i III. manual er overblæsende fra c1, og derfor ganske penetrante.

## Spillebordene

Spillebordet, eller i dette tilfælde spillebordene, har meget stor betydning for et orgel. De er det ansigt, som møder den nyankomne organist, og som englænderne siger: ”you never get a second chance to make a first impression”. Det er derfor vigtigt, at de fremtræder lækkert, overskueligt indrettet og så ergonomisk rigtigt som vel muligt.

Ved et koncertsalsorgel er det væsentligt, at det flytbare spillebord skal være kompakt; man har set orgler, hvor det kræver en helt ryddet scene at få spillebordet ind,



hvilket f.eks. vanskeliggør en omstilling i pausen, og det er tillige vigtigt for selve spillet, at møblet ikke bliver så stort, at kontakt med dirigent og omkringsiddende musikere besværliggøres. Af hensyn til konservatorieundervisningen og til de forhåbentlig talrige gæsteorganister, der gennem årene vil aflægge besøg, er der installeret et særdeles omfattende setzerkombinationsanlæg, der kan huske og oplagre op til 50.000 forskellige kombinationer af registre og koplere. Det er forudset så rigeligt, for at hver studerende og lærer kan få sit eget ”område” på 1000 kombinationer, der kun er tilgængeligt med kode. Alle disse kombinationer kan endvidere oplagres eksternt på en usb-stick el. lign.

<sup>6</sup> Se Philipp Klais, op.cit. side 1

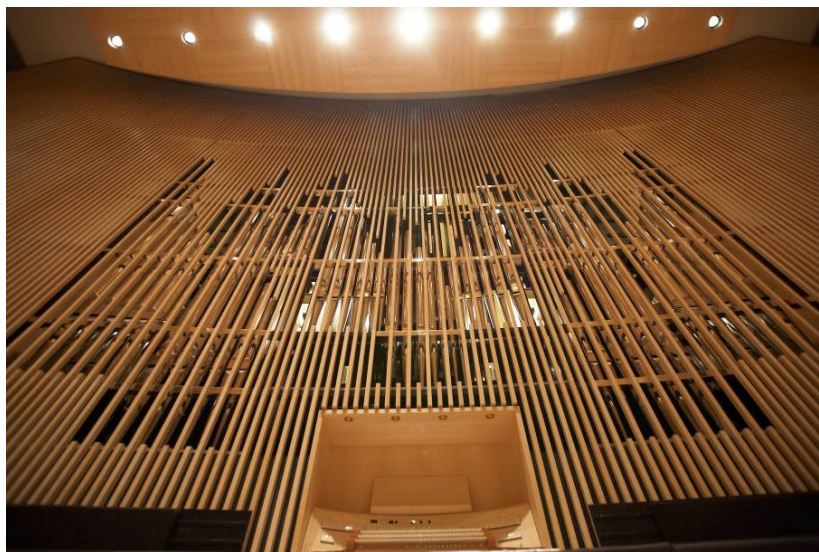
Dette orgel har en klanglig profil, der gør, at man her har ganske særlig stor nytte af generalcrescendoet. Dette indfører normalt alle registre og koplere i en bestemt rækkefølge anordnet fra det næppe hørbare til et brølende fortissimo. Vi fandt det for begrænset, at der kun fandtes den ene på forhånd fastlagte mulighed, da man sagtens kunne tænke sig, at forskellige orgelspillere ville have forskellig smag m.h.t. hvornår de enkelte registre skulle indføres, eller sågar hvilke der i det hele taget skulle med. Derfor har vi forudset tre forskellige generalcrescendi, der er programmerede af orgelbyggeren, eller af administrator, som det hedder på computersprog – dette orgel er nemlig i høj grad computerstyret i såvel traktur som registratur; der er anvendt pålidelig og gennemtestet teknologi fra maskinstyringsprocesser i industrien. Ydermere vil hvert af de 50 niveauer i setzeren indeholde sit eget individuelt programmerbare generalcrescendo, der kan påkaldes fra en særlig piston. Crescendo 1 blandt de 3 faste, hovedcrescendoet om man vil, kan håndbetjenes af registranten, en mulighed der i høj grad er forudset i det tidlige 20. årh.s orgellitteratur af komponister som Max Reger og Siegfried Karg-Ehlert – doppeltpedalspil og samtidigt registercrescendo kan kun lade sig gøre med assistance! For at skabe et orgel med ”höchster Crescendofähigkeit”, som det hedder i tilbuddet fra orgelbyggeriet, er såvel II. som III. manual udstyret med motorstyrede, bemærkelsesværdigt effektive sveller. Højtrykssværket, både den fyldige Tibia og den utroligt kraftige, men runde Tuba, der nemt kan fungere som solostemme akkompagneret af resten af orglet, står i III. manuals svelle.

For yderligere at lette orglets lynhurtige manøvredegygthed, ikke mindst ved orkesterspil, har vi indrettet faste kombinationer, som de fandtes på Walckers tid: pp, p, mp, mf, f, ff. Der er installeret registerprolongement, således at registrene kan omstilles på tavlen uden at orglet ændrer klang før fornyet aktivering af den pågældende knap.

Udvalget besluttede at gå den digitale planke ud og installere MIDI i orglet. MIDI er en digital kode, der kan bringe digitale musikinstrumenter til at ”snakke” med hinanden, eller som her huske en rækkefølge af anslag. Der er anskaffet en MIDI-recorder, der kan optage alle orglets manøvrer, tasteanslag, svellebevægelser og registreringer, således at man vil kunne gehøre hele koncerter *in situ* eller gå ned i salen og høre, hvordan man egentlig spiller. Den vil også kunne bruges som hjælp til indspilninger af orgelplader – det hele kan redigeres på recorderen først, hvorefter selve lydoptagelsen varer præcis så længe, som den færdige CD spiller.

## Facaden

Et springende punkt i enhver orgelsag er altid facaden. Ofte bliver man meget hurtigt enige om andre detaljer, men orglet er så dominerende en faktor i enhver sal og kirke, at gigantiske skænderier somme tider opstår om lige præcis dette spørgsmål. Det var dog ikke tilfældet her, selv om ARTECs karakteristiske lydhimle, de såkaldte canopies, gør netop facadespørgsmålet ganske særligt vanskeligt. Enhver



konventionel facade ville ubarmhjertigt blive skåret over af dem, specielt hvis man sidder på balkonerne, hvilket ville få orglet til at tage sig underligt torsoagtigt ud og slet ikke som et helt instrument. Det var Philipp Klais, der først luftede idéen om at lade orglet forblive delvist forborgent bag den oprindelige bagvæg af asketræsstave, men til gengæld lade piberne belyse af LED-lyskilder, som ikke afgiver varme, og som derfor heller ikke påvirker pibernes stemningstilstand. Således er tanken at gøre en dyd ud af den nødvendighed, at man alligevel ikke kan se hele prospektet. Facaden, som den fremstår i dag, er udarbejdet af C.F. Møllers tegnestue i samarbejde med Aarhusfirmaet Martin Lys. Lyset kan computerreguleres til alle tænkelige styrker, fordelinger og farver, og der forestår et udviklingsarbejde for at fastlægge, hvilke belysningsformer der ønskes hvornår.

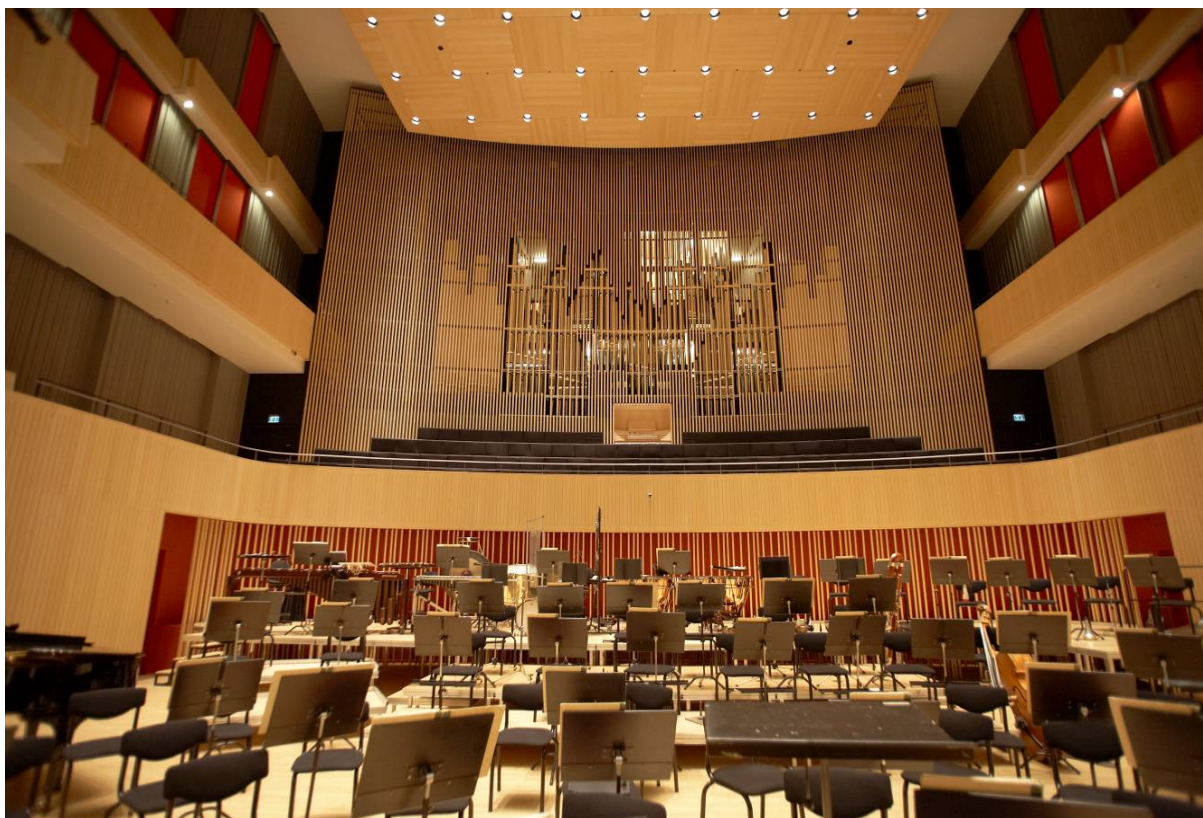
### **Om at genoplive en dinosaur**

Steven Spielbergs film ”Jurassic Park” hittede for nogle år siden som en underholdende fantasi over, hvad der kunne ske, hvis man forsøgte at genoplive dinosaurerne. Filmens morale var tydeligvis en advarsel til alle potentielle Frankenstein’er blandt publikum om de mulige katastrofale følger, hvis man forsøger at lege med fortidens kræfter og således blande fortid og nutid. Denne orgelsag har i høj grad også været et genoplivningsprojekt; det har her ganske vist ikke drejet sig om at slippe glubske monstre ud i miljøet, men derfor har vi alligevel leget med et stof, som ingen levende orgelbyggere eller – konsulenter har haft med at gøre før. Vel kender vi til orgler i den tysk-romantiske stil, de findes i stort tal mere eller mindre vel bevaret i mange kirker, men koncertsalsorglerne fra f.eks. Walckers store koncertsalstid er i høj grad faldet som ofre for forskellige krige og for den umiddelbare eftertids ændrede smag. Der har derfor ikke været mange eksempler at lade sig inspirere af.

Et af de instrumenter, som vi har hentet inspiration fra, især hvad dispositionen angår, er Walckers orgel fra Filharmonien i Skt Petersborg i Rusland. Dette orgel er oprindeligt usædvanligt nok bygget til en gynækologisk klinik, hvor man havde tænkt at dets toner ville have en gunstig virkning på de svangre og fødende kvinder. Derfor er det med sin nuværende placering heller ikke helt kraftigt nok til dets rum; fødende kvinder har ikke brug for helt så mange decibel som et symfoniorkester.

Det lader sig ikke gøre at kopiere fortiden fuldstændigt, og det er heller ikke ønskeligt: vil man opnå en virkning, der ligner den virkning, der blev opnået i fortiden, må man ændre sine virkemidler, så de passer til nutiden. Derfor er der også adskillige detaljer, som i dette orgel er anderledes, end det Walcker og de andre ville have fundet på dengang. Computerstyring, motoriserede sveller, kraftigere højtryksværk og belyst facade er alt sammen moderne fantasier over dette velgennemprøvede koncept, men det ændrer ikke på, at dette orgel er et af de mest konsekvente forsøg i nyere tid på at skabe et decideret orkester- og koncertsalsorgel i en stil, der ville have været genkendelig i koncertsalsorglernes første storhedstid. Gang på gang er vi undervejs i processen blevet overraskede og begejstrede, når vi konstaterede den virkning detaljer i denne særlige orgeltype havde, når vi hørte klangrigdommen i de mange 8 fodsstemmer, når vi blev overraskede af svellevirkningen, når vi hørte, hvor godt orglet egentlig passede til orkesteret, når vi konstaterede generalcrescendoets effektivitet og når vi blev væltet af instrumentets kraft. Ganske vist har vi påvirket fortiden med vore ændringer i konceptet, men instrumentet i sig selv vil givetvis blive et godt eksempel på, hvorledes fortidens klangverden vil gå ind og ændre vores nutidige musikudøvelse. Fortid og nutid er, som indledningsvis nævnt, interaktive.

Vi håber fra orgeludvalgets og fra orgelbyggeriets side, at dette herlige instrument vil videregive vores egen begejstring for den genoplivede, men interaktive fortid til fremtidens koncertgængere i mange, mange år!



[Alle fotos, Asser Oppfeldt]