

JUNI 2023

1/2023



ORGLET

Danske perspektiver på Anton Heiller

af Thomas Obeth

Anton Heiller (1923-1979) ville i år være fyldt hundrede år, og der er ikke lang tid til, at det er halvtreds år siden, han døde. Trods sin tidlige død, nåede han alligevel meget. Som organist, cembalist, dirigent, lærer, komponist og orgelsagkyndig opnåede han stor respekt, indflydelse og succes både i sit hjemland Østrig og internationalt, herunder naturligvis også i Danmark.

For en ung konservatoriestuderende kan der let gå en form for helgendyrkelse i de musikere af tidligere generationer, man beundrer mest, men som desværre er døde for enten kort eller lang tid siden. Sådan har undertegnede det med Anton Heiller. Det er kommet bag på mig, at det ikke er længere tid siden Heiller levede, end at der er en ret stor portion mennesker med et vist antal årtier mere på bagen end jeg selv, der kan fortælle om deres egne erfaringer med ham.

I denne artikel vil jeg forsøge at beskrive forskellige aspekter af Anton Heiller, og der hvor det giver mening, vil jeg fokusere på de danske aspekter i hans omfattende virke.

Biografi

Anton Heiller blev født i Wien i 1923. Hans talent var tydeligt, og hans karriere tog hurtigt fart. Heiller spillede således sin første orgelkoncert i en alder af kun

22. Da han var 25 år dirigerede han Franz Schmidts kæmpeværk *Das Buch mit sieben Siegeln*, og som 26-årig blev han panelmedlem med fuld stemmeret i sin første orgelbygningssag.

Anton Heillers første visit i Danmark var i 1956 for at spille koncerter. Siden da blev det mere reglen end undtagelsen, at han kom til Danmark hvert år for både at spille og undervise. Det sidstnævnte gjorde han første gang i 1959 på en invitation fra Charley Olsen, hvor der var samlet 10-12 danskere, der modtog undervisning. Inden da havde Olsen taget fri i en måned for at tage til Wien og studere hos Heiller efter at have oplevet ham til en koncert, hvor bl.a. klarheden, gennemsigtigheden og engagementet i hans Bachspil var til stor inspiration. Samme år indledtes Kirkemusikkredsens (tidligere kendt som Hellerupkredsen) tiende sæsons koncertrække med en dobbeltkoncert i Trinitatis Kirke i København med Marie-Claire Alain og Anton Heiller som orgelsolister. De spillede begge et ”helt program”, der indledtes med en af Joh. Seb. Bachs triosonater og afsluttedes med en fri improvisation. Heiller spillede ervedover tre værker af Reger, og i pausen blev der serveret kaffe og kransekage i Rundetårns sneglegang.¹

Året efter løb 2. *Internationale Orgeluge* af stablen d. 8.-12. august 1960 i Køben-

1 *Kristelig Dagblads* anmeldelse af dobbeltkoncerten kan læses i Axel Madsens artikel *Kirkemusikkredsen 1950-1974* udgivet i *Dansk Orgelkultur* (1995).



Anton Heiller, 1973. Foto venligst udlånt af Bernhard Heiller.

havn, og havde ligesom den første, der fandt sted i 1956, Palle Alsfelt, Niels Friis og Hans Schack som bagmænd. Her deltog flere af de største internationale navne; heriblandt, og mest interessant i denne sammenhæng, den såkaldte Harlem-Trio bestående af Marie-Claire Alain, Luigi Ferdinando Tagliavini og Anton Heiller.² Grethe Krogh beretter, at disse tres medvirken, især først- og sidstnævntes, var med til at starte en revision af Finn Viderø's orgelskole, når det gjaldt spille-måde såvel som repertoire.³ Komponister som Olivier Messiaen, Jehan Alain, Paul Hindemith, Julius Reubke [sic] og flere franske barokkomponister blev efterhånden at finde på dagsordenen ligesom et "nyt" bud på, hvad det ville sige at spille Joh. Seb. Bachs orgelværker på den "korrekte" måde også blev at finde. Sammenligner man Heillers Bachspil med mange danske organisters Bachspil i dag, er lighederne slående – og begge et pænt stykke fra Viderø's. At Marie-Claire Alain og Anton Heiller spillede anderledes end Viderø, bemærkede Viderø naturligvis også selv, men ifølge Krogh⁴ var kilden til hans største irritation deres begejstring over orglet i Trinitatis Kirke, hvor Viderø på det tidspunkt var ansat som organist. I den forbindelse er det vigtigt at huske på, at vi orgelmæssigt på det tidspunkt var ret privilegerede i Danmark sammenlignet med f.eks. Østrig, hvor Heiller var fra. Marie-Claire Alains begejstring for de danske orgler medførte tilmed, at hun indspillede Bachs samlede værker på en række markante nyere danske orgler. Med Palle Alsfelt og Hans Schack i redak-

tionen blev disse indspilninger sendt på Danmarks Radio over 49 radioudsendelser fra 1968 til 1969. Alains indspilninger af Buxtehudes orgelværker blev i 1970 ligeledes sendt i en udsendelsesrække. I den forbindelse bekendte Viderø og flere andre danske organister kulør. De var ikke tilfredse med, at én organist fik så meget spilletid i den danske radio. Også hendes valg af danske orgler blev kritiseret. Om Alains tildeling af Sonningprisen skrev Viderø: "[at] motiveringen for at tildele hende Sonningprisen var da heller ikke de kunstneriske kvaliteter, men det, at hun gennem disse indspilninger havde gjort reklame for danske (skrig)orgler [sic]".⁵ Orgelugerne og de internationale stjerners efterfølgende favorisering af de danskbyggede orgler satte altså i høj grad fokus på dansk orgelbygning. Med projekter som Rudigierorglet i Linzer Dom (Marcussen & Søn 1968) og renoveringen af Müller-orglet i St. Bavo i Harlem (Marcussen & Søn 1961) var det altså også de helt store orgelprojekter, der kom på tapetet for de danske orgelbyggere. Anton Heiller blev mod slutningen af sit liv ramt af flere blodpropper. Efter nogle af dem skulle han delvist genlære at spille orgel, idet hans spil var blevet påvirket. En af hans elever i denne periode beskriver, at han var meget frustreret over ikke at kunne få orgelspillet til at fungere. Hun hjalp ved at foreslå klassikeren: først venstre hånd med pedal, så højre hånd med pedal, så begge hænder sammen og til sidst alle lemmer på en og samme tid. Hun beskriver det næsten som en åbenbaring for ham, at man kunne gøre sådan. Han

2 For mere om de to internationale orgeluger henvises til f.eks. Henrik Fibiger Nørfelts artikel i *Dansk Orgelaarborg 1987-1988-1989* på s. 170 ff.

3 Peter Weincke: En orgellegende takker af (*Organistbladet*, november 2013).

4 For mere om Finn Viderø og Trinitatisorglet henvises til Svend Prips artikel i *ORGLET* 1/2011.

5 Hans Ole Thers: Mindeord – Marie-Claire Alain (*Organistbladet*, maj 2013).



Anton Heiller ved Rudigierorglet i Mariendom i Linz, 1968, om hvilket han har udtalt "Beste moderne Orgel Österreichs, ein Höhepunkt des Orgelbaus überhaupt". Foto venligst udlånt af Marcussen & Søn.

havde ganske tydeligt altid haft så let ved det, at det ikke havde været nødvendigt med så basale øveteknikker. Historien er nok for god til at blive taget for pålydende, men den understreger dog, at der er tale om en virtuos af første klasse, og siger måske endnu mere om, hvordan Heillers elever stadig ser på ham med stor veneration og respekt.

På en koncerttur i Danmark i 1977 blev Heiller ramt af sin tredje blodprop i hjernen. Han var derefter indlagt i Aarhus i

tre uger, men følte sig efterfølgende ikke klar til at rejse hjem og boede derfor i en periode hos sin tidligere elev Kirsten Stig Pedersen. Han brød sig dog ikke om ikke at lave noget, og derfor har vi i dag *Choralvorspiele zu Liedern des dänischen Gesangsbuchs*.⁶ Ifølge Stig Pedersen blev de til som en slags beskæftigelsesterapi. Der er datoer på flere af dem; det ældste er dateret til den 10. december 1977 og det yngste den 18. januar 1978. En af Heillers nok mest berømte elever, Peter Planavsky, der senere blev domorganist i Stephansdom i Wien, mener, at det er i denne samling, vi finder Heillers allersidste komposition. Dette blev dog ikke hans sidste kontakt med Danmark. I begyndelsen af 1979 afholdt Anton Heiller, hvad der skulle blive hans sidste mesterkursus i forbindelse med en improvisationskoncert i Ribe. Heillers sidste orgelkoncert fandt sted i Stephansdom i Wien, hvor han også i sin tid havde startet sine orgelstudier. Til koncerten improviserede han over syv forskellige temaer, hvor det sidste var "O Welt, ich muß dich lassen". Søndag den 25. marts samme år døde han i sin families køkken i hjemmet i Wien – det samme hjem, hvor han blev født kun 55 år tidligere, og hvor hans søn Bernhard bor den dag i dag. Heiller var netop kommet hjem fra gudstjeneste i Sankt Ursula med sin kone, pianisten Erna Heiller, hvor eleven Wolfgang Kreuzhuber havde spillet orgel. Få minutter efter de var kommet ind ad døren, lå Heiller død på køkkengulvet stadig iført hat og jakke. Han efterlod sig foruden sin kone, sønnen Bernhard og sin gravide datter Birgit.⁷

6 Udgivet 1986. Disse kan fortsat høres i morgenandagten fra Københavns Domkirke.

7 For en mere detaljeret gennemgang af forløbet omkring Anton Heillers død henvises der til Planavsky.

Så sent som fire dage forinden sin død, den 21. marts 1979, sendte han et af sine sidste breve, et brev til Danmark: ”*Jeg vil selvfølgelig med glæde tage imod et æresmedlemskab af Sorøs Internationale Orgelfestival. Det vil passe mig godt, hvis det kunne ske den 31. juli eller den 1. august, da det ellers stort set vil være mig umuligt at være til stede.*” Svaret fra Danmark er dateret til dagen efter Heillers død, den 26. marts, hvor der står, at den 1. august passer fint.⁸

Anton Heiller og det gode orgel

For den modne Anton Heiller var det bedste orgel det (neo-)barokke orgel og ofte det danskbyggede af slagsen. Han foretrak dermed til hver en tid et mekanisk orgelbevægelsesorgel; en orgeltype vi herhjemme hurtigt fik godt styr på, hvilket den dag i dag stadig kan ses i det danske orgellandskab på både godt og ondt. Den mekaniske traktur var alfa og omega, og det kunne til tider virke som om, at den næsten gik forud for intonationen.⁹ En regel er dog sjældent en regel uden undtagelse: Heiller holdt nemlig meget af f.eks. Brucknerorglet i klosterkirken Skt. Florian, der har noget så ”perverteret” som elektrisk traktur!

I en stor del af orgelrepertoiret er et bredt udvalg af grundstemmer ikke at undervurdere. Det blev der gjort op med under orgelbevægelsen. Her ses det tit, at hvert værk har enten en eller to labialstemmer, der klinger i 8'-lejet afhængigt af

orglets størrelse. I dag vil de fleste nok mene, at det er begrænsende med så få grundstemmer, men for Heiller var det ingen begrænsning. Et eksempel på dette kunne ses, da Heiller i december 1948 spillede en af indvielseskoncerterne på Skt. Michaelbasilikaens nye Pirchnerorgel i byen Absam i Tyrol – et orgel på 23 stemmer fordelt på to manualer og pedal. På programmet var Max Regers koralfantasi over *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (op. 52, nr. 2) og Franz Schmidts *Chaconne in Cis* – altså to meget omfangsrige orgelværker fra den sene senromantik samt Johann Nepomuk Davids *Partita: Unüberwindlich starker Held, St. Michael*.¹⁰ Denne begivenhed er blevet beskrevet som en del af starten på en ny æra for østrigsk orgelkultur. Den på dette tidspunkt kun 25 år gamle Anton Heiller havde i nogen tid rejst fra Wien til Absam på næsten ugentlig basis for at følge med i orgelprojektet og debattere det med Egon Krauss og orgelbygger Johann Pirchner.¹¹ At han så valgte at prioritere store romantiske værker så højt, kan jeg se to grunde til:

1. Det var en proklamation af, at denne nye orgeltype er suveræn og univversel. ”*På denne måde beviste han, at så svære værker med de nødvendige færdigheder kan genskabes bedre på så simpelt, mekanisk et instrument med sløjfevindlader end på et såkaldt moderne orgel med utallige registreringshjælpemidler.*”¹² Apropos re-

8 Planyavsky s. 125f.

9 George Klump, elev af Heiller omkring 1962: ”For Heiller skulle et orgel have orgelhus og mekanisk traktur for at være et godt orgel; det var det basale princip. Tonekvalitet var vigtig, naturligvis, men det virkede til tider som om, at de to andre kriterier var af større vigtighed.” Frit oversat af forfatteren (Planyavsky s. 227).

10 Johann Nepomuk David var selv til stede ved denne koncert og skulle have udtalt, at han aldrig før havde hørt sin partita blive spillet så godt.

11 Den ældre.

gistreringshjælpemidler, var Krauss og Heiller efter sigende enige om, at nummerering på registertræk var et af de første skridt i retningen af noget mere dekadent og romantisk.

2. Det krav, der blev sat til autenticiteten hos Bach og i tidlig musik, blev på ingen måde sat til det romantiske repertoire – selv ikke af Heiller. Om Heillers Regerindspilning i Nikolajkirken i Utrecht¹³ fra 1958 medgiver Hans Haselböck da også, at når man på det tidspunkt ledte efter et instrument i udmærket spillestand, så endte man tit ved et neobarokt orgel. At der har hersket en større re-

spekt for Bach end for Reger, kommer også til udtryk i Heillers node til Linzindspilningen¹⁴ af Regers *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, hvor Heiller simpelthen har rettet ”fej!”. I fugaen ændrer Heiller nemlig i sopranen for at undgå fire fortløbende oktavparallelere i yderstemmerne. Havde han mon gjort det, hvis det var Bach?

Et eksempel på et orgel som dette, om end lidt større og af en mere interessant orgelhistorisk betydning, er orglet i Sankt Ursula i Wien, der blev bygget af Gregor Hradetzky i 1968:

Hauptwerk (I)	Brustwerk (II)	Pedal
Quintadena 16'	Gedeckt 8'	Principal 16'
Principal 8'	Spitzgambe 8'	Subbass 16'
Rohrflöte 8'	Principal 4'	Octave 8'
Octave 4'	Rohrflöte 4'	Gedeckt 8'
Spitzflöte 4'	Octave 2'	Choralbass 4'
Superoctave 2'	Scharf IV 3/4'	Rauschpfeifer IV 2 3/4'
Waldflöte 2'	Krummhorn 8'	Nachthorn 2'
Sesquialtera II 2 3/4'	Tremulant	Fagott 16'
Mixtur V-VI 1 1/2'		Trompete 8'
Trompete 8'		Schalmei 4'

Sløjfevindlader, mekanisk registratur og traktur. Normalkopler. Svelle for Brustwerk.

Videre angående de romantiske orgeltræk er det nødvendigt at nævne svelleværket. Dette har det dog ikke heddet på nybyggede orgler dengang, hvor det enten var bryst- eller overværket, der fik rollen som svelleværk. En sjældnen gang ser man også

sådanne værker fra den tid med benævnelsen crescendoværk. Den dynamiske virkning af et sådant over-/brystværk er langt fra det samme som ved et "rigtigt" svelleværk, vi kender fra de romantiske orgler i f.eks. Frankrig og England.

12 Egon Krauss citeret af Reinhard Jaud, frit oversat af forfatteren (Planyavsky s. 33 ff.)

13 Marcussen & Søn 1957. 33 stemmer fordelt på 3 manualer og pedal.

14 Bemærk desuden, at Heiller i denne indspilning slutter uden at anvende en eneste af pedalets to 32' i slutningen af fugaen!



Anton Heiller ved Gregor Hradetsky-orglet i Ursulinenkirche i Wien, 1971. Foto venligst udlånt af Bernhard Heiller.

Virksomheden blev dog anset som tilstrækkelig til den romantiske musik, der stadig blev spillet på denne tid. Hvis der udover Gedakt 8' også skulle være en form for stryger i over-/brystværket, så var der så at sige tale om et orgel, der kunne spille al romantisk musik autentisk!¹⁵ Om det så lyder godt, skal denne orgelstuderende ikke afsige dom om, men autentisk lyder det absolut ikke. Et eksempel på denne type orgel kunne velsagtens være det såkaldte Rudigierorgel i Mariendom i Linz,

der blev færdiggjort af Marcussen & Søn i 1968, som både i udseende og disposition er en stor lillesøster til vestorglet i Grundtvigs Kirke. Her forekommer der både over- og brystværk, hver med én strygestemme, hvoraf dog ingen svæver. Det var ved dette orgel Heiller lavede sin berømte Regerindspilning i 1972 – en indspilning, der på cd blev genudgivet for et par år siden som førsteudgivelsen af den nyetablerede "Anton Heiller Edition".¹⁶

Opfattelsen af orglets udvikling igennem historien blev af Anton Heiller og hans ligesindede anset som værende evolutionær. Den nyeste generation af orgelbevægelsesorgler blev altså anset for at være den bedste og orgeludviklingens hidtidige historiske klimaks. Vores nuværende danske orgelpark kan i det store hele også ses som en videreudvikling af orgelbevægelsesorglet på Anton Heillers tid. Her kan nævnes orgler som dem i Vejleå (Marcussen & Søn 2009) og Syddansk Musikkonservatoriums Koncertsal (Marcussen & Søn 2002), der trækker tydelige tråde tilbage til orgelbevægelsen, men som samtidig også viser, at der er sket en udvikling. Set i bakspejlet kan det synes ufyldstgørende kun at anskue orgelbevægelsen som en evolutionær udvikling, dens drastiske metoder taget i betragtning.

Denne nye orgeltype havde det tit med at være mindre i stemmeantallet, end hvis et orgel til det samme rum var blevet bygget af et romantisk orgelbyggeri.¹⁷ Dette ville dog ikke forhindre at man – som

15 Det blev der f.eks. sagt om orglet i Grazer Stadtpfarrkirche.

16 Dispositioner på Marcussen-orglerne i Grundtvigs Kirke og i Linz kan findes på bl.a. Marcussen & Søns hjemmeside: www.marcussen-son.dk

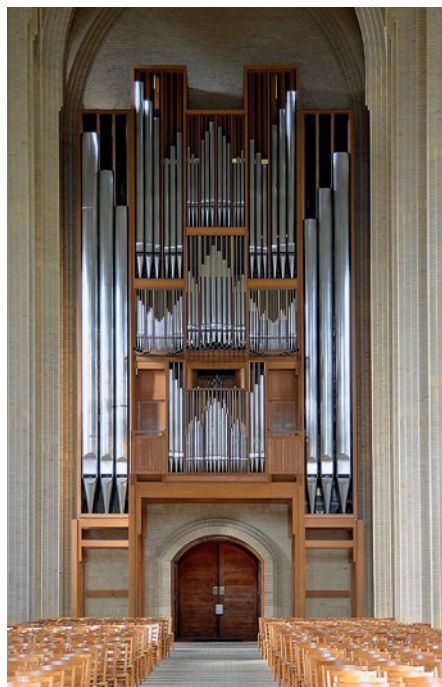
17 Det blev af de fagkyndige oprindeligt vurderet, at der skulle i omegnen af 130 stemmer til at spille Linzer Dom ordentligt op. Marcussen & Søn, hvis orgel til kirken stod færdigt i 1968, endte med at have 70 stemmer og spiller sagtens kirken op takket være intonationsteknik og en delvis fordobling af principalstemmerne.

tidligere nævnt – spillede store værker på disse ”små” orgler. I 1964 spillede Heiller Frank Martins *Passacaille pour Orgue* på et femten stemmer stort orgelbevægelsesinstrument.¹⁸ Holdningen til hvad man kunne spille hvor, var han dog ikke født med. 10 år tidligere, i 1954, indspillede han en af sine plader med Bach. På det tidspunkt mente han, at et af de bedste instrumenter til dette var det 61 stemmer store Walckerorgel i Votivkirche i Wien – et om noget romantisk orgel, der i sit mindste værk har lige så mange 8'-stem-

mer, som mange danske tremanualers orgler fra 1960'erne har i alt.

Anton Heillers registreringspraksis

Anton Heiller havde et – for sin tid – ret bredt repertoire. Han spillede selvfølgelig Bach, Reger, Hindemith og Johann Nepomuk David, men også Olivier Messiaen, Jehan Alain og Frank Martin, der på hans (og vore egne, for den sags skyld) kanter var noget sjældnere at høre dengang. Heiller spillede ikke, men underviste i udvalgte af César Francks kom-



Grundtvigs Kirkes vestorgel bygget af Marcussen & Søn, 1965.
Foto: Bo Seedorff.



Rudigierorglet i Linz bygget af Marcussen & Søn, 1968. Foto venligst udlånt af Marcussen & Søn.

18 Der findes desuden to udgivne privatindspilninger af Frank Martins *Passacaille pour Orgue* med Heiller ved roret, hvoraf den ene er ved et instrument af denne størrelse i starten af 1960'erne og den anden ved hovedorglet i Aarhus Domkirke imod slutningen af Heillers liv.

positioner.¹⁹ Udover det, så eksisterede perioden imellem Franck og Alain ikke for ham. Peter Planyavsky skriver, at han i sine otte år som studerende hos Heiller ikke hørte navne som Widor, Vierne og Guilmant nævnt en eneste gang. Argumentet, der ofte blev brugt, var at der ganske enkelt var tale om musik, der ikke var velegnet til orgel. Ligningen lød: musik uden polyfoni = klavermusik.²⁰ At Franck var en mester i polyfoni, valgte man altså at ignorere.

Det bærende element i orgelregistreringen på dette tidspunkt var principalkorene. Til en orgeldemonstration startede man altid med Principal 8', derefter tilføjede man Oktav 4' etc. Gjorde man ikke sådan, havde man ikke forstået instrumentet korrekt. Ligeledes brugte man næsten udelukkende koblinger i de kraftigste plenoklange – det fremgår også tydeligt i nogle af de registreringsanvisninger, Heiller skriver i sine værker. Koblingerne var for så vidt

også den eneste måde, hvorpå man opnåede fordoblinger af flere registre i samme toneleje. Undtagelsen fra dette var som regel en rørstemme i samme tonehøjde som et allerede trukket labialregister. Det medførte desuden, at man helst ikke ”lånte” stemmer fra andre værker, da man f.eks. ikke ville opbygge en spalteklang med hovedværkets Fløjte 8' koblet sammen med brystværkets Fløjte 2'. Dette er selv den dag i dag en praksis ved orgelbevægelsesorglet, da det kan blive svært at samle klangen, når de forskellige elementer af den ikke nødvendigvis kommer fra det samme sted grundet de danske orglers differentierede intonation værkerne imellem. Anton Heiller var dog ikke kun en principudtænkende mand, men også en mand, der fungerede i virkeligheden, og registreringen til *Heut triumphiert Gottes Sohn* (BWV 630) fra en af hans schweiziske Bachindspilninger ser ud således:

Hovedværk	Rygpositiv	Brystværk	Pedal
Principal 8'	Principal 4'	Quint 2 $\frac{2}{3}$ '	Principal 16'
Oktav 4'	Quint 1 $\frac{1}{3}$ '		Oktav 8'
Oktav 2'			Oktav 4'

HV+BV, P+RP²¹

I 1960'erne begyndte Heiller hyppigere at demonstrere orgler bl.a. i forbindelse med festivalen i Harlem. Hans demonstrationer skulle efter sigende have været spektakulære, og så var de altid improviserede. Han blev dog gradvist mere og

mere glad for at spille litteratur, navnlig Bach, og han endte med at mene, at man først har testet et orgel ordentligt, når man har oplevet, hvordan bestemte værker af Bach kan udføres – ganske i Albert Schweitzers ånd.

19 *Prelude, Fuge et Variation* og *Pastorale foruden Trois Chorals*.

20 Planyavsky s. 226.

21 Værkopdeling for Heiller er dog alt andet end firkantet sammenlignet med f.eks. Hugo Distler, der vil gøre næsten alt for ikke at koble manualerne. Distler anvender f.eks. ofte mange stemmer i pedalet og tit i et atypisk højt fodleje for ikke at skulle koble til et af manualerne.



Anton Heiller underviser i Bach. Foto venligst udlånt af Bernhard Heiller.

Det emne, der fyldte mest for Anton Heiller som orgelspiller, var netop Joh. Seb. Bach. Derfor er det også hans spille- og registreringspraksis af Bachs værker, der vil blive fokuseret på her. Han spillede ofte rene Bachprogrammer – og selv når han ikke gjorde, så fyldte Bach alligevel gerne halvdelen.

Som underviser er Heiller mest af alt husket for sin undervisning i Bachs orgelværker. Bach var selvfølgelig på højeste mode, men det er også i den gamle musik, man som musiker tit føler sig mest overladt til sig selv, når de store beslutninger vedrørende artikulation, dynamik, registrering, manualfordeling, manualskift etc. skal træffes. Dette skyldes, jo ganske enkelt en mangel på information i de no-

der, vi har at arbejde med. Denne mangel bliver efter barokken i de følgende århundreder mindre, idet komponisterne med tiden bliver mere specifikke med, hvad de egentlig gerne vil opnå. Slå f.eks. op i Siegfried Karg-Elerts orgelværker, hvori der ikke sjældent forefindes meget specifikke registreringsanvisninger.²² Med neobarokkens frembrud op mod midten af det tyvende århundrede vendte tendensen dog en anelse, hvad angik både registreringer og artikulationer. I førsteudgaven af Anton Heillers *Orgelsonate (I)* fra 1945 havde han f.eks. valgt ikke at hjælpe den udførende på vej med én eneste artikulationsangivelse, hvilket kan ses i meget lige linje med neobarokkens og orgelbevægelsens principper.

22 Se f.eks. hans *Acht kurze Stücke*, op. 154.

Heillers tilgang til at spille Bach var en del af et nybrud med spillestilen, vi kender fra senromantikken, men også fra Karl Richter, Karl Straube og Finn Viderø blandt andre. I den romantiske spilletradition bliver Bach spillet med både talrige omregistreringer og manualskeft. Heiller var ikke storforbruger af disse, men holdt sig dog heller ikke for fin til at udelade dem helt. Hvis vi som eksempel sammenligner Heillers og den kun tre år yngre Straubelev Karl Richters tilgange til disse to emner, mener jeg, at vi får eksemplificeret nogle af forskellene mellem den "nye, korrekte" måde og den "gammeldags, forkerte" måde at forholde sig til disse på. Hos Richter møder vi et utal af både omregistreringer og manualskeft f.eks. i hans indspilning fra 1969 ved Riepp-orglet i Ottobeuren, hvor han starter Bachs berømte *Passacaglia* (BWV 582) i et ganske svagt pianissimo på Fløjte 8' i manualen. Allerede i anden variation flytter han hænderne til et nyt manual med en anden pianissimoregistrering. I de efterfølgende variationer bliver der gradvist trukket flere og flere stemmer, indtil vi når manualitervariationerne, hvori der skrues gevaldigt ned. Efter disse, når pedalet igen sætter ind, bygges der atter op, indtil der sluttes i et stort fortissimo. Denne måde at registrere dette værk på leder tankerne stærkt hen på Max Regers *passacagliaer*, der registreres på så godt som samme måde.

Peter Planyavsky beretter, at Heiller ville starte *Passacagliaen* på et plenum, spille manualitervariationerne på et andet manual med en spalteklang 8'2', og derefter gå tilbage til den oprindelige registrering – det var det. Når jeg har hørt de, for mig, to tilgængelige Heiller-indspilninger af

dette værk, så forholder det sig (desværre for dette narrativ) kun knapt så firkantet. Heiller registrerer om, men stadigvæk væsentligt mindre end Richter. Et måske mere radikalt eksempel er Heillers version af Bachs *Præludium og fuga* i h-mol (BWV 544), som han spiller på én og samme registrering, hvad de fleste også ville gøre i dag. Da Heiller begyndte at gøre således, affødte det debatter i Wien, og nogle syntes endda, at det var avantgarde.²³ I Karl Richters Jægersborgindspilning af selvsamme præludium og fuga forekommer der et utal af omregistreringer og manualskeft, og i fugaen fremhæver han af og til temaer på et andet manual, end de øvrige stemmer spilles på.

Planyavsky beretter endvidere, at Heiller om manualskeft i Bach skulle have sagt noget i stil med, at hvis Bach allerede ændrer i antallet af stemmer, med andre ord, fyldigheden, og hvis et længere interludium er skrevet ret anderledes end hoveddelene med pedal – hvorfor ville du så også ændre manual? Argumentationen er jo god, men man vil jo yderligt kunne tydeliggøre formen i de præludier, der er i koncertform, ved at spille episoderne på et svagere manual, ligesom det f.eks. ses i kilden til den *Doriske Toccata* (BWV 538), som vi dog ikke har i Bachs egen håndskrift.

Anton Heiller var med til at advokere for en ny, og for ham korrekt, måde at spille Bachs orgelværker på. En måde med langt færre dikkedarer: mindre rubato, færre registreringsskeft og færre manualskeft kan overskrifterne være. Denne spillemåde gjaldt dog ikke kun for hans Bachspil. For på samme måde som Karl Richters registreringspraksis trak Bachs værker i en senromantisk retning, trak Heillers

23 Planyavsky s. 223.

registreringspraksis, som tidligere nævnt, Regers værker i en "barokautentisk" retning. I Linzindspilningen er der langt imellem de steder, hvor Heiller spiller uden 4', og han spiller generelt mere fir-kantet og "barokt" end mange i dag ville gøre.

Afsluttende bemærkninger

Anton Heillers betydning bliver næppe større i løbet af den kommende tid. Der er sket en naturlig udvikling i vort fag, og selvom jeg postulerer, at mange danske organisters Bachspillestil stadig lægger sig tæt op ad Heillers, så er der alligevel sket ting og sager. Vi forsirer friere og mere. Hvor det førhen næsten var forbudt at spille mensurerede triller, hvor Bach ikke selv havde skrevet det, så er det i dag næsten mærkeligt, hvis man ikke gør – og så helst umensurerede endda. Heillers indflydelse herhjemme har især været som underviser, hvorigennem han har kunnet påvirke danske organister i cirka tyve år – men dem han har påvirket i størst grad, er efterhånden ikke så aktive længere. Vi, der studerer på konservatoriet nu, har mulighed for at møde et par undervisere, der har været til nogle mesterkurser med Heiller, men deciderede elever af ham finder vi ikke længere på konservatorierne.

En side af Heillers virke, der desværre altid har været lidt overset, er hans gerning som komponist. Heiller komponerede igennem hele livet, men havde til sidst i en længere periode kun tid til det, når han modtog bestillinger på værker. Heillers tonesprog er unikt, og vi skylder os selv at blive bedre til også at huske ham som komponist. Hans kompositoriske eftermæle er muligvis gået i glemmebogen af

samme grund som Walter Krafts: deres orgelspil overstrålede deres kompositioner. Orgelbevægelsesorglet, der er den bedst repræsenterede orgeltype i Danmark, bliver der spillet meget af orgellitteraturen på, og det skal der naturligvis. Man hævner dog ofte i lappeløsninger, når man vil spille f.eks. Max Reger, César Franck og Louis Vierne for at nå frem til en nogenlunde tilfredsstillende løsning. Sådan forholder det sig derimod ikke med Heillers og hans samtidiges²⁴ kompositioner, i hvilke man næsten minutøst kan realisere lige nøjagtig de registreringer, komponisterne foreskriver, fordi deres kompositioner jo er skrevet til netop disse orgler! Anton Heiller og hans samtidige er gået af mode. Det franske repertoire, de valgte at se henover på Heillers tid, har fået en velfortjent renæssance, hvor de lækre melodier ikke altid er ikklædt harsk modernistisk harmonik, men lækker, krydret og fransk harmonik. Smag og mode udvikler sig hele tiden, og personligt kan jeg som storforbruger af Heillers og hans samtidiges musik, både som udøvende og som lyttende kun håbe på, at deres musik får en genopblomstring, uden at det skal blive på bekostning af andre dele af vores repertoire. Som i det øvrige samfund, må mangfoldighed og diversitet være vejen frem i vores egen lille organistverden.

Litteratur i udvalg

Busch, Hermann J. og Herchenroder, Martin: *The German-speaking Lands*, fra Anderson, Christopher S.: *Twentieth-Century Organ Music* (Routledge 2012).

Damlund, Mads: *Om levende blev hvert træ i skov* (Slotsforlaget, 2019).

Fra *Hindemithforum 13, 2006*: "Trunken und Heilig-Nüchtern – Ein Gespräch

24 F.eks. Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David og Siegfried Reda.

mit dem Organisten Martin Lücker” og ”Transparanz und Melancholie”.

Horsner, John Wedell: *Orgelbevægelsen – ideologisk og klangligt* (Organistbladet februar og marts 2007).

Planyavsky, Peter: *Anton Heiller* (University of Rochester Press 2014) – refereres til som ”Planyavsky”.

Schoof, Armin: *Neoclassicism*, fra Laukvik, Jon: *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 3* (Carus 2022).

Summereder, Roman: *Aufbruch der Klänge* (Edition Helbling 1995/1999).

Summereder, Roman; Kreuzhuber, Wolf-

gang; Planyavsky, Peter: *Organum XX* (Impressum 2018).

Thers, Hans Ole: *Mindeord – Marie-Claire Alain* (Organistbladet, maj 2013).

Wallmann, James L.: *The Organ in the Twentieth Century*, fra Anderson, Christopher S.: *Twentieth-Century Organ Music* (Routledge 2012).

Weincke, Peter: *En orgellegende takker af* (Organistbladet, november 2013).

I sit arbejde med Anton Heiller, Paul Hindemith og Siegfried Reda er Thomas Obeth støttet af bl.a. Augustinusfonden.

