

Bachelorkoncert: Thomas Obeth, orgel

Syddansk Musikkonservatorium

Konservatoriets Koncertsal, Esbjerg

Mandag den 16. juni 2025 klokken 16:00



Program

Franz Schmidt

1874 – 1939

To orgelmellemspil fra oratoriet

»Das Buch mit sieben Siegeln« (1935/37, arr.: Roman Summereder)

I – før åbningen af det første segl: Og jeg så, at han, som sad på tronen, i sin højre hånd havde en bogrulle. (Johannes' Åbenbaring 5,1)

II – før åbningen af det syvende segl: Havet svulmer og stiger højere og højere endnu, red jer selv i bjergene dér. (F.S.' egen libretto, oversættelse: T.O.)

Max Reger

1873 – 1916

Allein Gott in der Höh sei Ehr (1914, op. 135a nr. 2)

fra »Dreißig kleine Choralvorspiele«

Frank Martin

1890 – 1974

Passacaille pour Orgue (1944)

Joh. Seb. Bach

1685 – 1750

Fughetta super »Allein Gott in der Höh sei Ehr« (BWV 677)

fra »Dritter Teil der Clavier-Übung«

Anton Heiller

1923 – 1979

Orgelsatserne fra »Vesper für Kantor, Soli, Chor und Orgel« (1977)

I: Vorspiel

II: Zwischenspiel

III: Nachspiel

Introduktion til programmet

Jeg har valgt at sammensætte dagens program med nogle af de komponister, der har betydet allermest for mig i løbet af mine to studieår på SDM.K. Mange andre har også betydet meget for mig i løbet af min samlede studietid, men med disse fem indkredsnes på mange måder summen af det, mit hidtidige musikerskab er kommet til at bestå af.

Programmet er opbygget med musik af Franz Schmidt, Frank Martin og Anton Heiller som koncertens hovedfortælling – imellem disse står korte orgelkoraler over »Aleneste Gud i Himmerig« af Max Reger og Joh. Seb. Bach på den oldkirkelige melodi, der står i »Graduale Romanum,« i Valentin Schumanns *moderniserede* udgave fra tiden omkring reformationen, som vi også kender fra vores egen salmebog. Musikevolutionistisk, hvis det altså er en genre, man abonnerer på, er især de tre hovedsten interessante at høre sammensat, da de alle komponerer med tolvtonerækker og tolvtonemelodier på tre meget individuelle måder: Franz Schmidt i sit hyper-senromantiske univers; Frank Martin i sit helt unikke og autodidakte kompositoriske rum; Anton Heiller med pankromatisk og neo-modal harmonik under påvirkning af Paul Hindemith og Olivier Messiaen, men også af Schmidt og Martin – og alle tre i betydelig gæld til Joh. Seb. Bach og desuden uden et *Schönberg'ske* udgangspunkt. Det er nok at gøre Schmidt, til noget han ikke er, når jeg sætter ham i kontekst med tolvtone-komponister, dodekafone eller ej, men den musikhistoriske linje fra Schmidt til Heiller er ganske enkelt for god til, at jeg her vil lade være.

Set i lyset af programmets øvrige værker, bliver Bach og Reger nødvendige lysglimt i nogle ellers dystre omgivelser, der ellers stemmer godt overens med den verden Schmidt og Martin kendte til midt i de to altomvæltende verdenskrige. At stykker som dem af Bach og Reger i øvrigt kan fremstå meningsfulde og helstøbte med så korte spilletider manifesterer kun, at de netop er Komponister af rang og med stort K.

Om de enkelte værker

Ligesom Max Reger var **FRANZ SCHMIDT** en del af den generation, der skabte musik i kølvandet på Richard Wagner (1813-1883) og Franz Liszt (1811-1886), og de bidrog begge til at intensivere musikkens harmoniske og kromatiske udtryk. Som resultat af dette balancerer Schmidts to mellemspil hele tiden på en knivsæg mellem det tonale og det atonale. Schmidt og Reger var begge bekendte med deres arv fra tidligere tiders mestre og i særdeleshed Bach. Med klassiske kompositionsformer som chaconne/passacaglia, præludium og fuga er de begge en del af et nybrud, hvor det bliver *comme il faut* at komponere i gamle former fra barokken og tidligere. Schmidts to orgelmellemspil er ingen undtagelse fra dette.

De to mellemspil er taget fra Schmidts store oratorium »Das Buch mit sieben Siegeln,« som er baseret på Bibelens sidste bog, »Johannes Åbenbaring,« i Det Ny Testamente. De stærke tekster om De Sidste Tider sætter Schmidt i musik med et stort orkester, et stort kor, seks sangsolister og en organist. På to dramaturgiske knudepunkter kommer orglet i brug som soloinstrument, hvor Schmidt på sin vis opsummerer, hvad der er sket indtil nu og ligeledes reflekterer over det. Store dele af det materiale, der bruges i orgelsatserne, er taget fra de øvrige satser i deres nærhed.

Det første mellemspil er en passacaglia, hvis tema (repræsenterende Bogen) konstant modulerer og stiger i styrke, indtil det til sidst dør ud igen. Satsens konklusion bringer mindelser om Paul Hindemiths (1895-1963) monumentale første orgelsonate, også fra 1937, som ligeledes ender med at kadencere til es-mol efter en længere kamp mellem dur og mol; mellem mørke og lys.

Den såkaldte »Wasserfuge,« det andet mellemspil, symboliserer alt det katastrofale og truende, der lurar i form af en såkaldt *Steigerungsfuge*. Med harsk stemmeføring og en totalkromatik, der gør, at tonale centre sjældent kan nås at blive opfattet i det høje tempo og det evigt stigende crescendo, kan man næsten mærke vandet, der evigt stiger højere og højere inden crescendoet til sidst stopper brat, når der ikke længere er flere resurser i orglet at gøre brug af.

Temaerne i henholdsvis passacagliaen og fugaen er tolvtonemelodier, ikke at forveksle med tolvtonete-maer, som det kendes fra Arnold Schönberg (1874-1951), hvem Schmidt kendte personligt, m.fl. fra Den Anden Wiener-skole. Temaerne er bygget op af alle tolv toner, men der forekommer tonegentagelser, og alt i alt minder konstruktionerne på den måde om dem, der findes i Frank Martins værker, herunder hans

»Passacaille;« dog med den altafgørende forskel, at Schmidt i sine temaer har en indbygget affinitet stammende fra hans brug af bl.a. ledetoner og sekvenser. At disse tolvtonemelodier er at finde må ikke forveksles med, at Schmidt er en atonal tolvtonekomponist. Han var og bliver en senromantiker, og på trods af de overvældende mængder kromatik og *næsten* dodekafone temaer, frasier Schmidt sig aldrig sit bånd til tonaliteten og må derfor også forstås som senromantiker. Man kan spørge sig selv, om disse tolvtonemelodier måske er en slet skjult protest mod det nationalsocialistiske regime, der var ellevilde med hans musik, men som han i øvrigt selv havde et kompliceret forhold til.

For snart to år siden i Wien fik jeg mulighed for at stifte bekendtskab med Franz Schmidts husorgel fra 1909, som kort tid forinden var blevet restaureret og opstillet på et pulpitur i Ursulinenkirche, der ligger i forlængelse af Institut für Orgel, Orgelforschung und Kirchenmusik under Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. På trods af, at SDM's store orgel ikke er et symfonisk orgel, som var det mest udbredte i Schmidts samtid, består det af én væsentlig ting, han var tilhænger af, nemlig den mekaniske traktur og registratur. Schmidts kærlighed til denne type traktur var så stor, at han fik sit husorgel bygget af den ellers ukendte orgelbygger Vincze Mozsny for at komme udenom den pneumatisk traktur, der ellers var af højeste mode dengang og først for alvor blev erstattet af den mekaniske efter hans død af Orgelbevægelsen med Anton Heiller som ledende figur i Østrig.

»Die Protestanten wissen gar nicht, welch musikalischen Schatz sie an ihren Chorälen besitzen,« skulle **MAX REGER** have udtalt ved flere lejligheder, og da vi protestanter angiveligt ikke selv kan stille noget fornuftigt op med vores salmemelodier, så er det jo godt, at han gjorde det for os!

Op. 135a er ikke Regers jomfrurejse udi koralbearbejdelser; allerede i op. 67 og 79b gør han sig i stilen, foruden i de legendariske, store koralfantasier, bl.a. over kerneluthersalmen »Ein' feste Burg ist unser Gott«. I nærværende opus tilstræber Reger en mere transparent stil end sin vanlige, hvor koralmelodien står tydeligt frem uden at være gemt bag f.eks. overdrevet udsmykning, og alle koralbearbejdelser er meget korte – især ift., hvad man normalt kan forvente af Reger. På trods af det snydes vi ikke for den storladne og vanedannende *Reger-harmonik*, der kendetegner hans større værker.

FRANK MARTIN voksede op i et hjem, hvor musik fyldte meget. Fra sin barndom har han været godt bekendt med Joh. Seb. Bachs musik, men dette til trods fik han aldrig en formel musikuddannelse. Lige siden Bach kom på mode i midten af det nittende århundrede med komponist og organist Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) i front, har organister næppe kunnet høre ordet *passacaglia* uden at få sved på panden og stærke associationer til Bachs storværk i samme form. Martin har ikke været en undtagelse, og hans bånd til Bach i netop denne sammenhæng bliver yderligere tydeliggjorte af, at han i det andet af sin egen passacaglias tre grundtemaer umiskendeligt bruger B.A.C.H.-motivet; i det som i øvrigt er det eneste af de tre, der *ikke* er en tolvtonemelodi.

Resultatet af passacagliaen som orgelstykke blev Frank Martin aldrig helt tilfreds med af flere gode grunde. Små tyve år efter dens undfangelse orkestrerede han den i 1952 og igen ti år senere for henholdsvis stryge- og fuldt orkester. Sidstnævnte var hans egen favorit, som han også dirigerer i en indspilning, hvor man må hæfte sig ved hans interessante rubato og brug af artikulation. Flere steder stemmer orkesterversionens dynamik ikke overens med den, der er at finde i den tidligere orgelversion, og der forekommer også en oktaveringsforskel, jeg har taget til efterretning i min egen opførelse. For mig at se, er det ikke et spørgsmål om, hvilken af de to udgaver, der er den mest *korrekte* i forhold til aspekter som disse, men hvilke elementer fra hver udgave, jeg kan sætte sammen til at udgøre *min* udgave. Jeg har valgt at lade mig inspirere af orkestreringen i versionen for fuldt orkester i udarbejdelsen af mine registreringer og ligeledes med artikulationen, men uden at blive firkantet, da jeg også er nødt til at arbejde med musikken, som det den er; nemlig orgelmusik. Martins instruks til Guy Bovet om primært at bruge 8' og helst ingen mixturer – lidt ligesom Paul Hindemith i øvrigt også foretrak det – er værd at have med i tankerne, men ved et orgel som dette, ville en sådan tilgang hurtigt udtømme mængden af muligheder.

»Alene Gud i Himmerig« kan spores tilbage til de tidligste kristne i det andet århundrede i Grækenland. Senere har den fungeret som gloria i højmessene, også her til lands både før og efter reformationen, og må siges at være en fælleskirkelig kernesalme. Således har salmen også været vigtig for **JOHANN SEBASTIAN BACH**, der i et væld af skønne orgelsatser har taget salmemelodien under kærlig

behandling. I »Dritter Teil der Clavier-Übung,« som er en af de få ting, Bach fik udgivet i sin levetid, finder vi intet mindre end tre satser over salmen. To triosatser for større orgel og denne lille perle, der kan spilles på selv det mindste orgel. I modsætning til i de to store orgelkoraler, er salmemelodien i denne sats knap så umiddelbar at høre, men med en blyant og et par velpudsede briller er den til at opspore!

Programmet konkluderes af **ANTON HEILLERs** tre vidunderlige orgelsatser fra hans vesper. Vesperen er den katolske aftenbøn, hvilken jeg helt konkret har været i berøring med under mine efterhånden mange studieophold i Wien over de sidste fire år ved prof. Roman Summereder. Som regel mødes vi i den smukke klosterkirke, Schottenkirche, i det centrale Wien, når vi har brug for et orgel, og eftersom munkeordenen i dette kloster holder alle dagens bønner i det imponerende kirkerum, er vi nødt til at være færdige med at spille på det store Mathis-orgel inden 17:50, da munkene dér begynder at ankomme til netop vesperen.

Denne koncerts sidste værk blev desværre også det sidste større opus i Anton Heillers alt for korte liv. Han færdiggjorde »Vesper für Kantor, Soli, Chor und Orgel« i 1977 til indvielsen af Grazer Doms nye Klais-orgel. Værkets tre satser for soloorgel kan, bifaldt af Heiller selv, tages ud af det samlede værk for sammen at udgøre en selvstændig suite. Dette *værk i værket* udgør således Heillers sidste større orgelværk.

Da vesperen blev skrevet til indvielsen af et nyt orgel, kommer Heiller grundigt rundt i mange af de klanglige hjørner, der er i et orgel. I »Zwischenspiel« kommer vi således igennem en stor del af de fransk-barokke grundregistreringer såsom *Récit de Tierce en taille* og *Récit de Nazard*.

Nachspiel-satsen slutter med en af mine favorittakkorder i hele orgellitteraturen, og en analyse af den kan man hurtigt få en hel aften til at gå med, med dens referencer til Messiaen, Bruckner og meget andet godt. Detaljerne vil jeg spare jer for her, og i stedet bringe en beskrivelse af, hvordan den opleves:

»It really is like arriving at the top of the tallest mountain in the world and looking down where you see all the other jagged peaks below you and the clouds. The last chord is in C major but it has so many other notes in it that it's like a tonal chord coloured by God.« (Citat: Kevin Bowyer, 2019)

Bowyers beskrivelse er egentlig af slutakkorden i Kaikhosru Shapurji Sorabjis (1892-1988) gigantiske anden orgelsymfoni men på trods af det indkapsler beskrivelsen præcis, hvad man kan opleve i slutningen af Heillers vesper – også selvom man, modsat i Sorabjis anden orgelsymfoni, ikke har ventet i 8½ time på slutakkorden. Akkorden er tætpakket og grænseoverskridende, og når man først har slået den an, kan det være svært at løfte hænderne igen. Orgelsatserne fra vesperen står fremragende på egne ben, også formmæssigt med de mange referencer til både hinanden og værkets øvrige satser, og så har det en helt særlig plads i mit hjerte.

I slutningen af april i år fik jeg en unik mulighed for at gennemgå en række af Heillers egne, håndskrevne manuskripter og skitser på Österreichische Nationalbibliothek i forbindelse med et forskningsprojekt, jeg har indledt. Der har længe været en række fejl i Doblingers noteudgivelse, hvilke jeg på anden vis er blevet bekræftet i min mistanke om. Imidlertid har jeg også opdaget flere utydeligheder, jeg ikke har set beskrevet før, og heller ikke har været i stand til hverken at få be- eller afkræftet eller blot forklaret af mine østrigske musikbekendtskaber. Mine analyser af alt fra 12-tonerækker til Messiaen-modi samt studier af skitserne og manuskriptet har gjort, at jeg flere steder end mange andre afholder mig fra det, der står i den udgivne note, for i stedet at spille den tone, jeg nu er blevet bekræftet i, at det faktisk skal være. Næste led af projektet består i en kritisk afhandling om værket – på sigt en genudgivelse af værket på opfordring af flere spidser i det wienske musikliv, hvis der kan dannes et økonomisk grundlag. Jeg har vendt mine fund med langt klogere mennesker end jeg selv, der giver mig ret i min forståelse af teksten og er for tiden i gang med at indsamle flere kilder og komme i kontakt med mennesker, der var involveret i uropførelsen i 1978. Eftersom Heiller aldrig selv spillede værket offentligt, er dette efter al sandsynlighed den første gang nogensinde, hvor de rigtige toner bliver spillet disse steder!

Forsidefoto af Ard Jongsma 2023 i Vor Frue Kirke, Assens

Programnoter forfattet af Thomas Obeth, www.obeth.dk