

MUSIKK FRA EN BRYTNINGSTID

MAX REGER (1873-1916) Tolv orgelstykker op. 59 (1901)
Svein Erik Tandberg - Orgel



MUSIKK FRA EN BRYTNINGSTID

Stykkene i Max Regers opus 59 representerer både noe uforanderlig og noe radikalt foranderlig

Forsiden på dette platecoveret er en fotomontasje. Den ble opprinnelig laget av Max-Reger-Institut i Karlsruhe i Tyskland, til en utstilling i Paris i 1987, og viser komponisten Max Reger mellom to spor på en jernbanestasjon. I bakgrunnen skimtes skilt som viser hvor togene går: Tog retning 19. århundre og Tog retning 20. århundre.

Tradisjon og modernitet danner ikke motsetninger hos Reger. De forutsetter hverandre. Regers kunstneriske plattform var ikke minst dialogen mellom tidsepoker. Fotomontasjen illustrerer at Reger befinner seg ved et vendepunkt mellom to epoker og forener motstridende elementer fra begge epokene. Det gir et fascinerende inntrykk av Reger som skapende musiker.

I sine Zwölf Stücke für Orgel (Tolv orgelstykker), opus 59, som lyder på denne innspillingen, samler han tråder fra fjern og nær musikkhistorie med Johann Sebastian Bach som det sentrale forbilde. I den tyske musikkulturen er Reger regnet som den mest innflytelsesrike orgelkomponist etter Bach, både fordi han inngår i denne tradisjonen og viderefører den på en høyst egenartet måte. Det gjorde likevel ikke Reger til en for sin tid «moderne» barokkomponist.

De tolv stykkene i opus 59 er samtidig forankret i 1800-tallets store tilfang av såkalte karakterstykker. Videre preges Regers satser av en progressiv harmonikk og djerpe akkordforbindelser. Avantgardismen lurte like om hjørnet.

Trender og utviklingslinjer

Jeg har valgt å gjøre opptak av dette sykliske verket i Slagen kirke i Tønsberg. Det gjorde jeg i første rekke på grunn av orgelets klanglige egenskaper og rommets akustiske forutsetninger. I de 42 årene jeg arbeidet i denne kirken, ble det arrangert et stort antall orgelkonserter med framtrepende utøvere fra inn- og utland. Ved disse konsertene sto ikke sjelden musikk av Reger på programmet.

Flere av organistene gjorde samtidig radioinnspillinger med verk av Reger for Norsk rikskringkasting. Da ga det perspektiver å høre hvordan denne musikken har vært gjenstand for ulike tolkningstrender. Det er åpenbart at trendene har endret seg i årenes løp. Selv innenfor en forholdsvis kort tidsramme som ca. 40 år.

Regers orgelmusikk er ulikt mottatt, og mottakelsen har vært farget av skiftende mainstream-bølger. Med «mainstreambølger» mener jeg her at musikalsk interpretasjon ofte kan knyttes til tidsånden som gjaldt i de forskjellige epoker. Strømninger innebærer som kjent at noe vinner mens noe annet taper. I iallfall for en tid.

Selv har jeg som orgelmusiker og musikkforsker kommet i berøring med flere slike strømninger når det gjelder Regers musikk. Kanskje er det nettopp endringsprosesser som gjør musikalsk interpretasjon fascinerende og utfordrende. Det handler om å få øye på nye innganger til musikkarven fra fortiden.

I det 20. århundre har orgelet vært gjennom en rekke utviklingsfaser. Det har preget hvordan stykkene i opus 59 er forstått og spilt, fra de ble komponert i 1901 og fram til i dag. Med skiftende idealer for orgelbygging og orgelspill, har spørsmålene ofte vært hvilken instrumenttype, og dermed hvilken spillestil, som kan yte Regers musikk rettferdighet. Det er en klangverden som ikke uten videre lar seg innordne i særskilte stilistiske båser. Opp gjennom årene har dette vist seg å gi et stort tolkingsrom for Regers musikk. Samspillet mellom sjangere og tidsepoker i Regers verker har vært utfordrende for ettertidens organistgenerasjoner, noe Reger-diskografien viser tydelig ved at musikken er blitt spilt inn på instrumenter med temmelig forskjellig klangprofil. Det er imidlertid ingen uvanlig hendelse for musikkverk som overlever sin egen epoke og får en glans av udødelighet.

Symbolske berøringspunkter

Valg av innspillingssted er også gjort i lys av mer symbolske berøringspunkter mellom Regers sykliske orgelverk og kirken der opptaket ble gjort. Den gamle kirken i Slagen, noen kilometer fra Tønsberg sentrum, var en enkel gråsteinskirke fra tidlig middelalder. Den ble ødelagt av brann i 1898.

En ny Slagen kirke sto ferdig på den gamle kirketomten i 1901; altså samme år som Reger komponerte sine tolv orgelstykker i opus 59. Han var da 28 år gammel. De siste tre årene hadde han levd i mer eller mindre isolasjon i foreldrehjemmet i Weiden, en liten by i bayerske Oberpfalz. Der skulle han gjenvinne helsen etter et fysisk og psykisk sammenbrudd. Likevel ble dette en meget produktiv periode i Regers ikke altfor lange komponistliv. Jeg ser også hva jeg vil kalle en historistisk forbindelse mellom de forskjellige forståelsesrammer for Regers verk og den gjenoppbygde Slagen kirke. De ble til i samme år. Senere har skiftende estetiske oppfatninger satt sine spor. Det gjelder både tolkningshistorien til Regers verk og de arkitektoniske endringene Slagen kirke har vært gjennom. Begge er påvirket av fortiden, men er forankret i samtiden og peker mot framtiden.

Reise i tid og rom

Et musikkstykke blir aldri ferdig. For å overleve som klingende kunstuttrykk, må det få en egen aktualitet av musikerne som spiller det. Det forutsetter hele tiden nye tolkninger. Etter at verket er skriftlig avsluttet av komponisten, legger det ut på en reise i tid og rom. Det møter nye musikere, kritikere og tilhørere i andre kulturelle omgivelser. Her blir det ikke sjelden sammenliknet med nye musikkverk som har en annen estetisk forankring. Det legger naturligvis føringer for hvordan musikken tolkes.

Verket representerer både noe uforanderlig og noe som er i radikal forandring. På denne måten har det vært mye å oppdage i Regers partiturer. Gjennom store deler av 1900-tallet har spørsmålet vært hvordan «lese mellom linjene» i dette notematerialet.

Et kirkebygg drar aldri ut på en reise, slik et musikkverk gjør. Bygget er en statisk form og skal ikke noe sted. Likevel blir det fra tid til annen innhentet av en ny tidsånd. Det skjedde med Slagen kirke, da man på 1950-tallet ønsket et omfattende restaureringsarbeid. Tanken var også at kirken skulle få en rikere billedsymbolikk. Den skulle skapes ut fra tidens kunstidealer.

Endringene i oppfatning av Regers verk og kirkerommet det er innspilt i, gjør at de snakker med hverandre i mer enn én forstand. De har på sett og vis en parallell historie.

Orgelestetikk i et endringsperspektiv

To hovedretninger oppsto innenfor 1800-tallets orgelkunst. På den ene siden ble det hevdet at et orgel skulle ha de samme musikalske uttrykksmuligheter som den nye følelsesorienterte tid krevde. Ellers ville instrumentet snart bli klassifisert som håpløst gammeldags, og som et foreldet kirkeinventar.

Motsatt var det andre som mente at et slikt orgel i beste fall bare kunne fungere som en ufullkommen imitasjon av orkesteret. I tysk sammenheng brukte man uttrykket *Der Affe des Orchesters* («orkester-apen»). En av epokens framstående komponister, Hector Berlioz (1803-1869), hevdet at begge var konger, eller rettere sagt: Symfoniorkesteret var keiser og orgelet var pave.

Derfor burde orgelet fastholde sin egenart. Like fullt ble orgelet utviklet i en orkestral retning. I Tyskland kulminerte dette i første halvdel av 1900-tallet. Et stort antall teknologiske nyvinninger ble tatt i bruk for å skape et mest mulig dynamisk konsertorgel. Etter hvert fikk man bedre kunnskap om barokkepokens orgelestetikk og lot visse elementer fra denne instrumenttypen inngå i «orkesterorgelets» klangpalett.

Trender tenderer mot å endres. Ikke minst med inspirasjon fra moderne dansk orgelbygging var det, fra 1950-tallet og utover, flere framstående europeiske kirkemusikere som ønsket seg orgler med en klarere og mer briljant klangprofil – til forskjell fra «orkesterorgelets» opprinnelige dunkle karakter.



Foto: Tonny Krokengen
Registerpanel i Slagen Kirke

Romantikkens følelsesverden versus barokkens skarpe regler

Max Reger skrev sin musikk for orgel i opposisjon mot samtidens «establishment» innenfor denne kulturen. Sett i ettertid klarte han, som få andre komponister, å snu synet på en kunstmusikalsk sjanger i stagnasjon og avdekke nye sider ved orgelet som konsertinstrument.

Reger levde i en tid da det såkalte «moderne» orgel var under utvikling. Instrumentets forbilde var i særlig grad hentet fra 1800-tallets Wagner-orkester og dets evne til å male lydbildet med en bred dynamisk pensel. Det tyske orgelidealet man hadde kommet fram til fra midten av 1800-tallet og utover, kulminerte ved århundreskiftet 1800/1900 med et slikt «moderne» orgel.

Til alt hell er det bevart en del slike instrumenter som i dagens perspektiv må betraktes som høyst verdifulle; om enn ikke ubetinget «autentiske» når det gjelder interpretasjon av Regers orgelmusikk. Til bildet hører også at knapt noen orgelbygger ville komme på tanken om å bygge nye pneumatiske instrumenter i dag.

Det har ikke vært mulig å fastslå hva som kan regnes som et «genuint» eller «autentisk» orgel for Regers musikk. Dertil var epokens orgler for ulike. De lar seg heller ikke knytte til Regers musikk på en presis måte. Likevel kan de som tidstypiske instrumenter gi et mer generelt inntrykk av en interpretasjonshistorie som også kan knyttes til Regers verker.

Usikkerhetsmomentene er mange: eksempelvis i spørsmål om hvordan Regers mange dynamiske angivelser overhodet var mulig å realisere – selv på et høyekspressivt instrument som samtidens «orkesterorgel».

Et annet problemområde var Regers ofte til overmål hurtige tempoangivelser. Kunne de tas bokstavelig? Særlig med tanke på at musikken skulle gjengis på orkesterorgelet med en heller treg reaksjonsevne i forhold til organistens anslag? Disse og mange andre spørsmål er behørig diskutert innenfor ettertidens Reger-forskning.

Orgelkonstruktørene i Regers samtid sto for mange tekniske oppfinnelser. De utviklet crescendo-valsene, oktavkoppler og mye annet. På meget kort tid ble det mulig å foreta dynamiske bevegelser fra de helt svake styrkegrader til et sterkt og fulltonende tutti. Et stort antall grunntonerike registre, med fløyte- og strykeimiterende stemmer, skulle bidra til orgelet som orkesterimitator.

Oktavkoplens oppgave var i første rekke å kompensere for overtoneklangen som kjennetegnet fortidens instrumenter. En registervippe iverksatte en funksjon som gjorde at tonene som organisten slo an automatisk, også lød en oktav høyere. Denne funksjonen ble kalt superkoppel. Motsatt hadde mange orgler subkoppler. Da lød de anslåtte toner samtidig en oktav dypere.

Arven fra Bach

Max Reger var sterkt påvirket av arven fra Bach. Det ledet etter hvert utøvernes oppmerksomhet mot å tegne musikken med klarere linjer, ikke bare å male den i en uopphørlig veksling mellom klangvalører. Reger satte selv dette kriteriet for musikalsk kvalitet: «Enhver komposisjon er god som kan spilles helt uten farger. Man må først kunne tegne for å klare å male.»

Regers oppfatning var at et musikkverks kvalitet hang sammen med hvor tydelig stykkets grunnstruktur og linjespill kom fram. Var man bevisst et slikt musikalsk «grunnriss» kunne det utledes videre faktorer som dynamikk, tempo, agogikk, artikulasjon og registrering.

Poenget var at tilhørerne ikke bare skulle fornemme svevende melodiske konturer, men også høre en klar utforming av linjer og figurasjoner.

Det ble derfor utviklet en ny orgelestetikk ut fra ideen om en tidligere storhetstid. Orgler skulle bygges i pakt med gamle håndverkstradisjoner, og ikke være produkter av fabrikkkonstruksjon. Fortidens orgeltradisjoner fikk dermed en stadig viktigere rolle. Dette var en utvikling som ikke lot seg stanse, og som endte opp med et såkalt «klassisk universalorgel». Kort fortalt var dette instrumenter som ble bygget etter gamle idealer, men som også fikk et visst tilfang av «romantiske» stemmer. Særlig ble det lagt vekt på instrumentenes muligheter til å skape dynamiske virkninger.

Heller ikke dette kan regnes som et stilistisk autentisk instrument. Like fullt er det i tidens løp gjort mange innspillinger av Regers orgelmusikk på denne type instrumenter. Tross et ikke altfor stort stemmetall, kan Slagen kirkes orgel sies å tilhøre denne kategorien.

Parallele trekk

Her aner vi kanskje en parallell til det nye kirkebygget i Slagen ved at komponist, kirkens to arkitekter og billedkunstneriske ansvarlige hver på sin måte sto på kjempers skuldre i sitt skapende arbeid. Kirkens opprinnelige arkitekt, Halvdan Berle (1861-1929), synes å ha funnet et forbilde i samtidens tyske kirkearkitektur ved århundreskiftet 1800/1900. I Regers hjemby, Weiden, ble det på denne tiden bygget en ny stor katolsk kirke som var viet St. Josef.

Reisningen av den nye kirken i Weiden foregikk altså parallelt med at Reger skrev mange av sine berømte orgelverker. Kirken har to tårn og ble høytidelig vigslet av biskopen av Regensburg samme år som stykkene i opus 59 ble fullført. Eksteriøret er preget av romanske buer. Innvendig er den jugendinspirert. Og som byggverk representerer arkitekturen den såkalte sene historisme. Det vil si en sammensmeltning av gammelt og nytt, slik som i Regers musikk.

Trolig var det denne tyske byggestilen Halvdan Berle var påvirket av da han tegnet den nye kirken i Slagen. Intensjonen var å gi kirkens eksteriør et skinn av «katedral», selv om kirken er mindre enn St. Josef-kirken i Weiden.

Berle tegnet også inn to monumentale tårn som gjør at Slagen kirke ruver i landskapet. Dette inntrykket forsterkes ved at den ligger på en høyde. Bare fem kirker i Norge har slike tvillingtårn. Kirkens ytre er utledet av romanske runde buer, mens rommets indre fikk en mer beskjeden utforming med jugendstilens myke former og dunkle fargetoner. Kanskje nettopp som et arkitektonisk motstykke til senromantikkenes dunkle og til dels tungsindige idealer for orgelklang.

Et norsk arkeologisk eventyr

Bare tre år etter at Slagen kirke sto ferdig, begynte det store eventyret i norsk arkeologi. Det skjedde i kirkens umiddelbare nærhet. Her gjorde man Nord-Europas største gravfunn fra vikingtiden. Osebergskipet med vogner, sleder og annet utstyr ble snart et viktig norsk identitetssymbol. Ikke minst fordi det skjedde under opptakten til den opprivende unionsoppløsningen fra Sverige i 1905. Disse dramatiske forhandlingene foregikk samtidig med utgravingene i Slagendalen.

Både løsrivelsen og vikinghistorien inspirerte arkitekten Arnstein Arneberg (1883-1961). Han var hovedansvarlig for restaureringsarbeidet som ble gjort tidlig på 1950-tallet. Det dunkle jugendpreget i kirkens interiør ble nå erstattet med hvite middelalder-inspirerte veggflater. På dem ble det malt en detaljrik ikonografi med kristne fortellinger og symboler. Maleren Henrik Sørensen (1882-1962) var kunstnerisk rådgiver for arbeidet.

Sørensens elev, maleren og grafiker Kåre Øijord (1921-2016), sto for freskodekorasjonene i kirkens korparti. Og et av kirkens mange kunstmotiver er, på betegnende vis, to border i taket som uttrykker striden mellom norrøn religion og kristendom. Et slikt stilistisk spenningsforhold mellom en gammel tid, og en ny forståelse av historien ble lagt til grunn for kirkens billedkunst.

Dette er et spenningsforhold som også lenge har stått sentralt i musikalsk interpretasjon. Ikke minst berører det tolkningen av Max Regers musikk. Tiden omkring århundreskiftet 1800/1900 kan slik sett beskrives som historistisk orientert innenfor kunstartene. Dette er et stilistisk grunnlag som kan sies å ha blitt omtolket og videreført av etterfølgende generasjoner.

Karakterstykker for orgel

Musikk er muligens en av de mest upresise former for kunstnerisk kommunikasjon, siden den holder mye av innholdet skjult. På 1800-tallet ble det imidlertid utviklet en musikalsk sjanger som i lys av komposisjonens tittel skulle assosiere et underliggende innhold. Sjangeren har fått betegnelsen «karakterstykke». Dette var poetisk inspirert musikk med særlig adresse til menneskers indre forestillingsverden. I særlig grad er dette en bildefremkallende sjanger.

Indre forestillinger kan være like virkelige som inntrykk vi møter i den ytre verden. Som et vakkert landskap og storslått arkitektur. De kan være frydefulle, melankolske eller smertelige. De kan være inspirert av religiøse og profane motiver. På denne måten det kan sies at stykkenes titler var ment å frigi bestemte musikalske situasjoner.

Sjangeren karakterstykke satte dype spor gjennom hele det 19. århundrets musikkliv og ble komponert for mange instrumenter og besetninger. Det sentrale instrumentet var likevel epokens nyutviklede pianoforte. Det vil si et tangent-instrument man både kunne spille sterkt og svakt på, avhengig av musikerens anslag, og som nok er best kjent som vår tids moderne klaver.

Klaveret fikk en viktig rolle i denne sjangeren. Dette var ikke bare musikk for konsertsalene, men også for husmusisering og undervisning. Begeistring var stor i forlagshuset C. F. Peters i Leipzig hver gang den norske komponisten Edvard Grieg leverte et nytt hefte med karakterstykker (lyriske stykker for piano). Dette var musikk som ga god økonomisk avkastning ved høye salgstall.

Også Reger skrev mange klaverstykker innenfor sjangeren. Han var en betydelig pianist. For å gjøre stoffet kjent, konserterte han flittig i hele Tyskland og høstet bifall for sitt følsomme spill. Pianisten Max Reger gjorde seg bemerket med en nyansert anslagskunst og et levende rubato-foredrag.

Med sine lyriske stykker henvendte Grieg seg til nær sagt hele menneskets følelsesregister. Reger gjorde det samme med sine karakterstykker for piano. Han ville også overføre karakterstykkets uttrykksverden til orgel, slik han gjorde i opus 59. Da C. F. Peters Verlag sa seg villig til å utgi disse stykkene, var det ganske sikkert i håp om et stort salgs potensial blant tidens mange orgelspillere, noe som inntraff.

Dette ble et repertoar mange har befattet seg med, tross skiftende estetiske trender innenfor orgelkulturen. Flere av stykkene må regnes som en kanon blant Regers verker for orgel. Dette var musikk man bare «måtte ha spilt». I pedagogisk sammenheng har flere av stykkene vært en viktig innfallsport til Regers orgelverden.

Om musikken

I 1901 hadde Reger skrevet mange av sine største og mest krevende komposisjoner for orgel. Det var blant annet hans sju fantasier over lutherske koralmelodier, fantasien over tonerekken B-A-C-H, samt hans symfoniske fantasi og fuge som var inspirert av Dantes poem Inferno. Hvis vi med samtidsmusikk mener musikk som problematiserer sin egen eksistens, var det mange som oppfattet nettopp dette verket som samtidsmusikk i en ytterliggående og rabulistisk forstand.

Både dette og flere andre av Regers store orgelkomposisjoner lot seg vanskelig betrakte som propaganda-musikk, verken for Reger selv eller for orgelet som et publikumsvennlig instrument. Det måtte etableres en ny generasjon med utøvere, kritikere og tilhørere for at denne musikken skulle bli verdsatt.

Reger ga uttrykk for at hensikten med å skrive de tolv stykkene i opus 59, var å tilby utøvere og tilhørere en mer forståelig versjon av hans musikalske verden. Like fullt var forsettet å ivareta musikkens «regerske» signatur. Slik er det grunn til å tenke at stykkene i opus 59 som samlet verk står for Regers orgelestetikk i et nøtteskall.

Verket løfter fram noe dypt menneskelig. Det innbefatter både himmel og jord, og favner profane og sakrale temaer i skjønn forening. For Reger var det neppe noen motsetninger mellom innholdet i disse stykkene. Med en viss humoristisk brodd titulerte han seg flere ganger som «akkordarbeider», sannsynligvis med ønske om ikke å bli assosiert med en særskilt kunstmusikalsk sjanger. Som helhet utgjør opus 59 et slags «blandingsprodukt». Samlingen ble publisert i to hefter med seks stykker i hvert av dem.

Hefte I

Präludium i e-moll (nr. 1) innleder verket. Materialet er inndelt i fem avsnitt. Likevel er stykket mer farget av improvisatoriske dialoger enn av et stringent formskjema. Det gjør at lydbildet utfolder seg mellom homofone partier og kortere fugato-satser. Midt i stykket inngår en liten lyrisk del. Uttrykket intensiveres mot slutten med hurtige sekstendelsfigurasjoner. Det konkluderer gjennom en bredt anlagt og fulltonende homofon sats.

Pastorale (nr. 2) er ikke et triostykke i Bachs ånd. Det er heller ingen stille andaktsøvelse. Reger angir «allegretto» som grunntempo. I høyre hånd lyder en obo-imiterende stemme, og i venstre en fløytstemme. Musikkens ekspressive karakter blir, på innspillingen her, understreket med en rolig bølgende tremolo-registrering i begge overstemmer. Formmessig kan stykket sammenliknes med en stryketrio: fiolin, bratsj og cello.

I klavermusikken spiller sjangeren «intermezzo» en viktig rolle. Det gjelder ikke minst for en komponist som Johannes Brahms. Regers Intermezzo (nr. 3) er pianistisk inspirert og innledes med en såkalt «neapolitansk kadens». Komposisjonen innbyr til en bevegelig og dramatisk framføring. Her kan også en tydelig profilering av musikkens dynamiske utladninger komme til sin rett. Et mer stillferdig og sangbart mellomparti skaper en virkningsfull kontrast. En kort reprise av motiver fra første del avslutter stykket.

Canon (nr. 4) gir et snarere idyllisk inntrykk. Forestiller vi oss sjangeren «kanon» i en streng musikkteoretisk mening, vil man oppleve noe annet i dette stykket. Det betyr ikke at Reger unnlater å strukturere satsen etter de normer som gjelder denne formtypen. På 1800-tallet var det nærmest et krav at stykkets strenge form ikke skulle ta lytterens oppmerksomhet. Anliggendet var i første rekke en stemningsskapende musikalsk poesi.

I det første heftet er Toccata i d-moll (nr. 5), sammen med Fuge i D-dur (nr. 6), sannsynligvis de mest spilte stykkene. Spesielt viser toccataen hvor nytt og utfordrende Regers tonespråk var for sin tid, og hvor oppfinnsomt han behandler en fri form. Harmonikken er fargerik. Stykket har et suggerende driv, med umiddelbar appell til lytteren. Regers sterke bånd til Bach uttrykkes også helt konkret med B-A-C-H-motivet i basstemmen.

Fugen danner en klar kontrast til satsen foran. Mens toccataen klinger rapsodisk og stormende dramatisk, innledes fugen i et rolig tempo. Tonestyrken er neddempet. Formen er lett å gripe. Fugetemaet har en symmetrisk struktur og er rytmisk enkelt. Det har en stigende bevegelse opp mot en høydetone. Deretter føres det nedover, før det settes inn i dominanttonearten. Satsen utvikles gjennom et økende tempo, en stadig mer avansert harmonikk og fortettet stemmeføring. De siste akkordforbindelsene har en blendende effekt, og er blitt sammenliknet med «å se rett inn i solen». Denne intense utviklingen gjør at fugen stadig mer knyttes til toccataens dramatiske karakter.

Ikke uten grunn hører disse to stykkene med til Regers mest spilte orgelkomposisjoner. I tidens løp er de også blitt oppfattet som et kunstnerisk kvalifisert motstykke til Bachs velkjente Toccata og fuge i d-moll (BWV 565).

Hefte II

Kyrie eleison (nr. 7), Gloria in excelsis (nr. 8) og Benedictus (nr. 9), er samlingens «trypichon». Også de hører med til Regers mest kjente stykker, og viser påvirkning fra samtidens symfoniske diktning. Særlig i nr. 7 og nr. 9 antydes et programmatisk innhold. Om Kyrie eleison kan det sies at Reger utkomponerer et sjeledrama. Komposisjonen bygger på et temafragment fra den lutherske botssalmen Av dypest nød («De profundis»). Stykket innledes av dunkle klangstrukturer.

Reger avslutter satsen med et resignert parti, etter to kraftige utladninger, i kontrast til stykkets lyriske motiver. Og det med en lang og dybklingende e-moll-akkord. Kanskje kan vi forstå det musikalske uttrykket som en dybdepsykologisk illustrasjon av menneskesinnet med alle dets mørke fasetter. Og videre som et engstelig håp om forløsning.

I satsen som følger, Gloria in excelsis (Ære være Gud i det høyeste), er Regers musikk triumferende. Som tema har den innledningsformelen til et gregoriansk gloria. Dette temaet behandler han gjennom en friskt klingende og kontrapunktisk bevegelig orgelsats. Når det gjelder musikalsk-religiøs utsagnskraft, framstår Benedictus som en perle. Reger befinner seg her i en dyp religiøs tilstand. Han spenner en bue fra mystisk klang til strålende hosianna-jubel, og tilbake til en serafisk tilbedende sfære.

Disse tre stykkene er blitt omtalt som Regers «orgelmesse», eller «lille orgelmesse». Men det er lite sannsynlig at det handler om en liturgisk messekomposisjon. I likhet med verket for øvrig, er også disse tre komposisjonene å regne som karakterstykker.

Like fullt hører man her en musikalsk utlegging av stemningsinnholdet i tre av romerkirkens sentrale gudstjenesteledd. Det er en religiøs horisont lik den som danner grunnlaget for

Regers stort anlagte fantasier over lutherske koralmelodier. I undervisningssammenheng, har disse tre stykkene fra opus 59 i lang tid blitt oppfattet som selve innfallsporten til Regers religiøse klangverden, og videre til hans koralfantasier.

Capriccio (nr. 10) har en konserterende karakter. I likhet med Intermezzo (nr. 3), i det første heftet, er påvirkningen fra Brahms tydelig. Musikken utfolder seg på en snarere uforutsigbar måte, og kjennetegnes av en viss burleskhet i uttrykket.

Melodia (nr. 11) hører også hjemme i gruppen karakterstykker. Formmessig kunne dette stykket godt ha vært skrevet som en langsom sats for fiolin (eller et annet melodi-instrument) og klaver. Slike rolige og melodiske enkeltstykker ble det komponert mange av i romantikken. Sjangeren fikk også innpass i tidens orgellitteratur; fra Mendelssohn til Reger. Lenge har slike korte satser hatt stor tiltrekning på publikum. Det gjelder blant annet Josef Rheinbergers «Cantilene» eller Leon Boëllmanns «Prière à Notre Dame» (Bønn til den hellige jomfru). Disse stykkene har fremdeles mange beundrere.

Reger er i liten grad assosiert med slike sødmefylte «hits» for orgel. En årsak er kanskje at tonespråket hans ikke har den samme harmoniske enkelhet som mange andre stykker fra denne epoken. Like fullt gir Regers avanserte harmonikk et adekvat uttrykk i lys av dagens langt mer kompliserte tidsånd, og gjør at det som engang smakte av progressiv samtidsmusikk, får en ny mening i vår tid.

Te Deum (nr. 12) bygger, i likhet med «Gloria in excelsis» (nr. 8), på en gregoriansk melodistrofe: innledningsformelen til «Te Deum laudamus» (Store Gud, vi lover deg). Den regnes som en av de eldste kristne hymner. Denne komposisjonen er mer konsentrert form enn «Gloria»-satsen i samlingens første hefte. Stykket avsluttes med en stort anlagt seksstemmig polyfon sats. Med sitt stilistiske mangfold er det grunn til å tenke at opus 59 framstiller Regers orgelestetikk i et nøtteskall.

Studier i München med Franz Lehrndorfer

Max Regers orgelmusikk har stått sentralt under min utdanning ved Norges musikkhøgskole. Her fikk jeg meget verdifull veiledning av min hovedlærer, Oslos domorganist, Rolf Karlsen (1911-1982). Ved et par anledninger også av hans gamle læremester og forgjenger i stillingen, Arild Sandvold (1895-1984). Sandvold var elev av den tyske legendariske organisten Karl Straube (1873-1950), som var jevn gammel med Reger. Straube var den første organist som ga seg i kast med Regers orgelmusikk, og er regnet som Regers urinterpret.

Av Regers verker var det i første rekke koralfantasier jeg befattet meg med under mitt kirkemusikk- og diplomstudium i Oslo. De inngikk i programmet ved to av mine eksamener i solistisk orgelspill, samt ved min debutkonsert i Oslo Domkirke. Senere har jeg spilt Regers musikk ved mange konserter i Norge og utenlands. Jeg har også framført Regers koralfantasier i egne konsertproduksjoner for Norsk rikskringkasting.

I 2001 ble jeg doktorgradsstipendiat ved Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Der disputerte jeg i 2008. Emnet var improvisasjon, både i et utøvende og teoretisk perspektiv. Det førte til at jeg tok kontakt med den tyske mesterorganisten Franz Lehrndorfer (1928-2013). Han var domorganist i München og professor ved byens Hochschule für Musik und Theater.

Mitt ønske var å engasjere ham som kunstfaglig mentor for den utøvende del av prosjektet. Det sa han ja til. Studiet med Lehrndorfer varte i flere år med jevnlige pendlerturer til München.

Hvor paradoksalt det enn høres: Å arbeide med komponert musikk inngår som en viktig side ved en læreprosess i improvisasjon. Særlig gjelder det improvisasjon på orgel hvor det er avgjørende å være i dialog med musikk som i tidens løp er skrevet for instrumentet.

Under improvisasjonsstudiet med Lehrndorfer, så jeg det som en unik anledning til å innstudere flere av Regers komposisjoner; blant annet hans sykliske verk *Zwölf Stücke für Orgel* opus 59. Lehrndofers tolkninger av Max Regers orgelverker var på denne måten i en egen klasse. Her gikk han egne veier. Etter at Regers musikk i en del år var blitt henvist til en slags «dvaletilstand», var det ikke minst Lehrndofers fortjeneste at disse verkene fikk en fornyet aktualitet i Tyskland.

Med sine konserter, plateinnspillinger og undervisningsarbeid etablerte han sin egen «München-skole» for Reger-interpretasjon. Den hadde et særdeles godt rennommé på den internasjonale orgelscenen og gjorde at han tiltrakk seg studenter fra mange land. Et hovedpoeng for Lehrndorfer, slik jeg lærte ham å kjenne, var at han la større vekt på det musikalsk overbevisende framfor hele tiden å være på leting etter det historisk korrekte. Musikkens resepsjon i vår tid var et viktig mål for hans undervisning.

Det gjaldt også i forholdet til en viss skole som ble forfektet i Tyskland av tidligere elever av Karl Straube: i Köln av Michael Schneider (1909-1994), i München av Karl Richter (1926-1981) og i Hamburg av Heinz Wunderlich (1926-2012).

Lehrndofers tilnærming til Reger var annerledes: uhindret av en nærmere angitt tradisjon, men med en sikker musikalsk smak tilbød han en «katolsk» Reger, og som motstykke til de protestantiske orgelkunstnerne som er nevnt ovenfor. Tolkningene hans har hele tiden vært under utvikling. De har aldri stått stille, noe som framgår av hans mange innspillinger. Slik var han stadig på leting etter nye veier til musikkens uttrykk.

Lehrndorfer forsto å forme både den grublerisk søkende karakter som ligger under i de svært langsomme partier, og de massive og kraftige utladninger som kommer til utfoldelse i hurtige passasjer. Målet var et briljant og tydelig samt, framfor alt, et uttrykksfullt klangbilde. Sentralt hos Lehrndorfer sto omsorgen for Regers musikk som klingende fenomen, ved å gjøre musikkens strukturer hørbare. Derfor kunne han fra tid til annen å forandre partiturets manual-anvisninger for at den musikalske grunnstrukturen skulle komme klarere fram. Særlig var det viktig for ham i arbeidet med Regers musikk, som lett kan oppfattes som massiv og tilsløret.

Det var også avgjørende å finne et velegnet tempo der detaljer ikke gikk tapt, og til å skille mellom «vesentlig» og «mindre vesentlig» i et musikalsk forløp. Instrumenttypen han tok utgangspunkt i, var det jeg vil kalle det moderne universalorgel.

Max Regers verker har mange tolkningsmuligheter. Likevel lot Lehrndorfer meg aldri slippe et stykke før jeg hadde klart å gripe essensen i anvisningene hans. Neste steg var å frigjøre meg. Ikke kopiere ham. Det handlet nå om finne et eget uttrykk. Det var utfordringen han ga meg. Musikalsk interpretasjon handler på mange måter om å foreta valg. Det lar seg ikke gjøre å tilgodese alle alternativer. Dette gjelder ikke minst Regers orgelmusikk, siden orgelet også kan betraktes som en «maskin» som klarer «det ene», men som dermed må utelukke «noe annet».

Om innspillingsprosjektet

Selv om det har gått nærmere 20 år siden studiet i München, er innspillingen her en frukt av denne læreprosessen. Jeg har tatt utgangspunkt i de mange opptegnelser jeg gjorde i noteutgaven: analyser av musikalsk struktur og innhold, samt tolkningsforslag som Lehrndorfer formidlet.

For en tid siden ble jeg klar over at ingen organist i Skandinavia hadde gjort noen komplett lydfesting av de tolv stykkene i Regers opus 59. Med tanke på at 2023 ville være markeringen av 150-årsminnet for Max Regers fødsel grep jeg sjansen, og spilte inn verket på orgelet i Slagen kirke.

Lydteknikker og produsent var min kantorkollega Tonny Krokengen. Kantorkollega Wenche Henriksen fungerte som medprodusent og assistent ved registreringen. Magne Sjemmedal sto for en lydteknisk bearbeidelse av materialet. Jeg skylder dem stor takk for et givende samarbeid.

Orgelet i Slagen kirke

I estetiske spørsmål er det vanlig å sammenlikne og kategorisere, blant annet ved å angi skillelinjer for å få et klarest mulig inntrykk av et bestemt kunstfelt. I orgelsammenheng brukes ofte til dels upresise betegnelser som barokkorgler, klassiske orgler, romantiske orgler, neoklassiske orgler, moderne universalorgler, og så videre. Vokabularet knyttes til forestillinger om stilistiske prototyper.

Naturligvis er det hensiktsmessig å skjelne mellom stiltyper. Det gjelder også innenfor orgelkulturen. Samtidig har orgler mange felles trekk. Om ikke all musikk klinger såkalt «stilistisk autentisk» på en bestemt instrumenttype, kan resultatet likevel være av god musikalsk virkning. Det er da avgjørende hvordan orgelets stemmer er intonert, og hvordan de danner en klanglig profil, enkeltvis og i forskjellige kombinasjoner.

Slagen kirkes orgel ble bygget i 1973 av det norske firmaet J. H. Jørgensen Orgelfabrikk, Oslo, mens mensureringen av pipeverket var gjort av orgelbyggmester Herwin Troje, Gøteborg. Orgelet i Slagen kirke er oppført etter det vi kan kalle klassiske idealer. Organisten spiller her på et mekanisk instrument som gir en direkte kontakt med pipeverket. Ved hjelp av en rekke overtonerike registre lar den kontrapunktiske stemmeføringen i polyfon musikk seg gjengi på en tydelig måte.

Bak organisten står et ryggpositiv i galleriets brystning som gjør at verkets soloregistre kommer klart til uttrykk. Dette verket er også utstyrt med et separat klaviatur med egne registertrekk som gjør det mulig å framføre musikk for to orgler. Foruten de klassisk inspirerte registre bygget man også et sveilverk, blant annet med karakteristiske rørstemmer. Slik kan musikk fra flere epoker ytes rettferdighet.

I 1978 ble instrumentet omintonert av orgelbyggmester Paul Ott, Göttingen i Tyskland. Firmaet Ryde & Berg, Fredrikstad, foretok en gjennomgripende restaurering og omintonering av instrumentet i 2011. Slagen kirkes orgel er etter alt å dømme det av Vestfolds orgler som i årenes løp oftest har vært å høre ved konsertproduksjoner for Norsk rikskringkasting (NRK P2).

Tekst: Svein Erik Tandberg

Disposisjon – Orgelet i Slagen kirke, Tønsberg

Ryggpositiv I:

Gedackt 8'
Rørfløyte 4'
Principal 2'
Sesquialtera 2f
Scharff 2f
Krumhorn 8'
Tremolo

Pedal:

Subbass 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Oktav 4'
Nachthorn 2'
Fagott 16'
Schalmey 4'

Hovedverk II:

Bordun 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Oktav 4'
Spissfløyte 4'
Kvint 2 2/3'
Oktav 2'
Mixtur 4f
Trompet 8'

Kopler: RP/HV, SV/HV,
SV/RP, HV/P, SV/P, RP/P

Mekanisk traktur

**Elektrisk registratur med
digitalt setzersystem**

**Ekstra spillebord for
ryggpositivet**

Svellverk III:

Rørfløyte 8'
Gamba 8'
Principal 4'
Gedacktfloyte 4'
Blockfløyte 2'
Nasat 1 1/3'
Kornett 3f
Mixtur 3f
Dulcian 16'
Oboe 8'
Tremolo



Foto: Tonny Krokengen
Orgelet i Slagen Kirke