

Det hele er kun en overgang

Noget om at spille autentisk obo

Af Claus Johansen

Sådan set er jeg en heldig mand. Det er nemlig et stort privilegium blot at spille barokobo for sjov. Så kan man begå fejltagelser, eksperimentere, prøve det umulige og tage fejl også i fuld offentlighed uden at blive arbejdsløs af den grund. En professionel barokoboist er tit låst fast af branchens krav. Han forventes i vore dage at beherske adskillige instrumenter i forskellige størrelser og stemninger. Og vil han have noget at lave som freelancer, skal han spille perfekt på dem alle i en særlig international stil med en acceptabel klang. Der er dårligt tid til at eksperimentere endsige tage fejl.

Det er krævende at holde gang i alle de instrumenter; der skal øves meget og laves en hel del af de mundstykker, som man i vores branche kalder rør. Rørene er oboens stemmebånd, man laver dem selv, og de holder sjældent længe. Musikeren stikker røret ned i oboens top, holder røret mellem sine læber og blæser. Rørets beskaffenhed giver i samspil med musikerens læber, luft og teknik en ret personlig lyd, som vi for nemheds skyld kan kalde klang. Selv om hver oboist har sin personlige klang, var der især tidligere regionale traditioner og flere forskellige skoler. Det lille rør består af en hul konisk metalstift beviklet med tråd. På den binder man to stykker bambus, som skal skræbes på en særlig måde. Dimensioner på både metal- og træ samt skræbningen alt afgørende for den måde, røret fungerer på, men der er ikke, og har aldrig været én rigtig måde, man kan nå frem til et brugbart resultat ad flere veje.

Der er indtil videre ikke fundet et eneste anvendeligt originalt barokrør. Der findes billeder og beskrivelser, som gengiver flere af 1700-tallets rørtyper, men de er langt fra entydige. Der er bestemt ikke noget at sige til, at den første generation af moderne professionelle barokoboister ikke så det som et mål i sig selv at genskabe barokkens rør og dermed nærme sig en tidligere tids spillestil og klang. Deres opgave var naturligt nok blot at finde et eller andet, som fungerede her og nu. De ville jo helst spille på højt niveau, så de ønskede mundstykker, der stemte og som hjalp dem i pladestudier og koncertsale med en klang, der nok var anderledes, men dog ikke mere eksotisk end, den, de var vokset op med som moderne oboister. Resultatet kan høres på et hav af indspilninger fra slutningen af 60-erne og frem til vores tid. Vi skylder disse og andre fremragende pionerer al mulig tak for deres indsats, men det er nu alligevel sært, at vore dages barokmusikere tre-fire generationer efter ikke forsøger at komme lidt tættere på 1700-tallets spillestil. Genskabe den kan vi naturligvis aldrig, måske ville den slet ikke tale til os mere, men man kunne da lade det komme an på en prøve, lade sig inspirere af 1700-tallets musikere og deres instrumenter og dermed måske finde nye dramatiske og uprøvede virkemidler. Sådan er det bare ikke gået. Barokbølgen kom, sejrede og stivnede. De provokerende pionerer endte selv som professorer, autoriteter og dommere. Og de unge var dumme nok til at følge efter. Det gør de stadig, dygtigere og dygtigere år for år. Vi kan nu lytte til pletfri indspilninger, hvor oboister fra hele verden gør sig de vildeste anstrengelser for at spille præcis som deres lærere. Italienerne, sydamerikanerne og japanerne drager i horder til London, Basel og Haag for at lære at spille i den autoriserede stil. De spiller fremragende men forbløffende ens, for de har samme forbilleder og præger hinanden via CD'er, internationale konkurrencer og kurser.

Vor tids professionelle barokoboist spiller i en stil, man har valgt at kalde autentisk, trods det faktum, at den er en aldeles moderne opfindelse. Man benytter sig nok af historiske kilder, men kun

dem, som understreger det, man i forvejen har besluttet sig for. Og man spiller på instrumenter, der til dels er kopier, men som først og fremmest er bygget for at nå et erklæret mål: Det skal være rent, effektivt, fejlfrit og behageligt både for en følsom mikrofon og for et moderne festivalpublikum. Det er det som regel også, men resultatet er ofte forudsigteligt og kedeligt.

Var barokken nydelig? Det er jo ikke det indtryk, man får af Berninis arkitektur, Kingos salmer eller Molières skuespil. Lækker klang og bløde toner, der blander sig perfekt med resten af orkestret, var det lyden af barokkens obo? Vi ved, at 1700-tallets oboister ofte begyndte deres karrierer som udendørs musikere i små men kraftige blæserensembler, vi ved, at de var med i felten og at en flok oboister i 1740'erne blev udvist af Kastelskirken i København på grund af støjende spil, så helt stille har det nok ikke gået for sig. Der findes adskillige kilder, som beskriver italienske oboisters vilde overdrivelser med selvhævdende staccatospil, skærende klang, vrinskende tertstriller, ekstreme improvisationer og store dynamiske udsving med messa di voce-effekter, hvor lange toner blev holdt uendeligt længe og urimeligt kraftigt blot for at imponere publikum. Den italiensk uddannede engelske virtuos Fischer vibrerede ifølge Mozart så voldsomt, at hans obo lød "som tremulanten på et orgel". Han spillede så snerrende, at Mozart skriver "alles kommt durch die Nase". Andre kilder fortæller om franske virtuosers forsiringer, om triller på hver anden tone, fingervibrato, glissandi og meget andet. Mange af dem havde små sækkepiber som biinstrumenter og meget tyder på, at klangidealet var nogenlunde det samme på begge instrumenter. Er barokkens lyd for skrap for moderne ører? Passer de voldsomme virkemidler for dårligt ind i den moderne æstetik?



Den dag i dag er der kun ganske få oboister, som fremstiller deres egne rør-stifter, som man gjorde det i barokken. Siden de første pionerforsøg i 60'erne har næsten alle benyttet sig af koniske metalstifter fabriksfremstillet til moderne oboer eller engelskhorn, som så skæres til og evt. stikkes ind i hinanden, indtil man opnår den ønskede længde. Når man på den måde teleskoperer et metalrør ind i et andet, skabes der et lille indre trin, som giver luftmodstand, ændrer klangen og besværliggør den altafgørende overblæsningsteknik. Faktisk gør den slags stifter det ofte umuligt at anvende de autentiske og ganske enkle barokgreb, der er helt selvfølgelige f.eks. i virtuos musik af Vivaldi, Zelenka og Bach. Resultatet er, at mange moderne barokoboister med stor virtuositet nærmest må vride fingrene af led, fordi de er tvunget til at anvende de hjælpegreb, som er resultatet

af forkerte rør. En bivirkning er, at mange høje toner med de moderne alternative greb klinger mere dækket og let bliver for høje, hvorefter oboisterne ændrer på rørene eller beder instrumentbyggerne om at intonere oboerne, så de stemmer bedre med de forkerte rør. Det er jo ikke videre autentisk, og sådan lyder det da faktisk heller ikke.

En gammeldags stift var i ét stykke og enhver, som gider, kan lære sig at fremstille sådan en af en messingplade. Gevinsten er betydelig både klanglig, historisk og musikalsk, og dertil kommer, at alting bliver lettere, når man først har fundet de dimensioner, der passer til den obo, man anvender. Kun få professionelle barokoboister og fagottister har tid, lyst eller råd til at eksperimentere med den slags. Det er ganske enkelt for risikabelt at møde til prøve med et autentisk rør og en klang, der skiller sig ud fra vore dages standard. Eksperimenterne er derfor den dag i dag overladt til amatører, galninge og nørder.

Vi ved kun lidt om, hvordan man skrabe et rør i 1700-tallet, men behandlingen af træet er beskrevet i adskillige værker fra omkring år 1800. Alt tyder på, at man tidligere lagde mindre vægt på den udvendige skrabning, men at man til gengæld høvlede rørtræet meget omhyggeligt indvendigt, inden man bandt det på stift. Det gør en forskel, fordi man ved at fjerne træ indefra bevarer fibrene tæt på barken og dermed får et tyndere rør med hårdere træ. Det giver en skarpere og mere gennemtrængende tone - og det er noget, der kan skræmme både moderne barokoboister, dirigenter og pladeselskaber.

Endelig er der instrumenterne, som man faktisk kan lære en del af. Originale oboer er i dag sjældne, dyre og ofte slidt helt op, så man kommer nok ikke uden om kopier, men hvorfor spiller folk på de samme kopier af de samme to-tre instrumenter? For 10-15 år siden skulle de fleste professionelle barokoboister have kopier af en særlig Denner-obo fra Nürnberg. Den var ikke særlig typisk set i sammenhæng med andre bevarede tyske barokoboer, men den blev standard på flere konservatorier i Holland, og der er derfor fremstillet flere tusinde kopier af den. De fungerer godt og mange af dem spiller med en fyldig varm mørk tone, der passer fint til det 20. århundredes klangideal. Den sidste mode siger nu, at man hellere skal spille på kopier efter den engelske bygger Stanesby - også de har en rund blød klang, og nu kan man høre dem i alt fra Vivaldikoncerter til Bachkantater, skønt de nok egentlig blot var beregnet til en

gelsk barokmusik. Men de er effektive, klinger fyldigt og opfylder det moderne menneskes forventninger til lækker lyd. Disse instrumenter er anvendelige, men ikke typiske. Mange af de bevarede oboer fra 1700-tallet er i sammenligning ret smalt udboret, hvilket giver en lysere og mere gennemtrængende klang. Jeg har et par stykker selv. De er naturligvis designet til 1700-tallets enkle fingersætninger og derfor forholdsvis lette at spille på i det høje leje. De fungerer til gengæld dårligt med vor tids mange hjælpegreb. De fungerer heller ikke med nutidens to-delte stifter, faktisk kan de kun spille ordentligt med noget, der minder om de gammeldags rør, som til gengæld gør overblæsningen let og ukompliceret, især hvis oboisten udviser mod. Tror man på sig selv og sit instrument bliver man ofte belønnet, mens usikkerhed og stress straffes hårdt. Lyden er, hvis alt går godt smuk, klar og gennemtrængende. Sidst jeg brugte en af dem var ved en Messias-koncert i Sverige, de har ikke ringet siden.

De originale oboer er ofte stemt langt mere radikalt end de kopier, man ofte anvender i dag. De var som regel intoneret, så toner som B, F, G og C var ganske høje, mens f.eks. det dybe Fis med et originalt greb blev næsten en kvart tone for lav. Det meget lave Fis ville være en katastrofe i et moderne orkester, men passer perfekt, når man spiller sammen med f.eks. naturhorn eller trompeter. Det er glimrende, hvis man kan få sin traversfløjtekollega til at anvende sit autentiske Fis-greb - der er næsten lige så lavt. Men når moderne byggere kopierer den slags instrumenter, er de nødt til at

manipulere med sådan en tone, fordi strygerne i et barokorkester (for ikke at tale om dirigenten) opfatter den som falsk. Det er den imidlertid ikke, hvis hele orkestret lader sig lokke til at intonere og stemme lidt "skævt", groft sagt spille alle B-er høje og alle krydser lave, som man gjorde det helt op til år 1800 (se anvisninger f.eks. i Quantzs fløjteskole). Når den lykkes, er den form for intonation både spændende, klangfuld og autentisk, og tonearterne får virkelig hver sin identitet. Men der er kun få, som bevidst arbejder med de virkemidler, og derfor forbedrer instrumentbyggerne ofte deres obokopier og gør fiset lidt højere end originalens, man skulle jo nødtigt spille falsk.



Hvis man vil have et job som barokoboist, skal man ikke bare spille rent, smukt og virtuost, man må også beherske en række bi-instrumenter f.eks. en lavt stemt kopi af et instrument fra 1690 til fransk musik, en obo d'amore og helst også en obo da caccia, til brug i Bachs kantater, og man må desuden råde over en klassik obo i lidt højere stemning, helst en kopi efter Grundmann eller Grenser, som var aktive i Dresden lidt før år 1800. Deres oboer blev næsten alle bygget med to klapper, men kopierne fremstilles ofte med adskillige ekstraklapper, der giver mere sikkerhed, og så kan man også spille lidt Beethoven og Schubert. "Det perfekte instrument til Mozart", siger mange, på trods af, at hverken Mozart, Haydn eller Beethoven kendte noget videre til Dresden-oboer med oktavklapper og andet moderne pjat. De lyttede mest til 2-klaps instrumenter fra Wien, Prag og Italien. Og der er faktisk klanglig forskel på en obo med og en uden oktavklap. Har man en oktavklap er de høje F-er i Mozarts obokvartet såmænd ikke det store problem. Har man den ikke, udgør de en hårrejsende udfordring, som sætter sit præg på hele udførelsen af værket. Musikken bliver et vildt svært virtuosnummer på grænsen af det mulige, og sådan er den komponeret. Men hvem interesserer sig for det?

Der er med andre ord nok at tage fat på for den, som virkelig går på jagt efter det autentiske. Fraværet af kopier af instrumenter fremstillet mellem 1720 og 1780 er ubegribeligt stort. Det er faktisk en lang periode, men instrumenter, der er så uheldige at være bygget i denne tid afvises ofte med ufattelig arrogance som "overgangsinstrumenter". 60 år er godt nok noget af en overgang, men i vor tids effektive barokverden er der endnu ikke levnet plads til ret meget af det spændende, som skete i de år. På instrumentfronten springer man aldeles uhistorisk og med samlede ben fra barok til

tidlig romantik uden videre, og tilbage står vi så med flere generationer af enestående instrumenter, der kunne lære os en masse, men som kun yderst sjældent kan opleves på CD og i koncertsalene. Det var de instrumenter, som spillede Handels, Telemanns og Vivaldis senere værker. De lagde også krop til ny musik af Pergolesi, Cimarosa, Dittersdorf, Vanhal, Paisiello og Gluck. De var som skabt til Bachsønnernes orkestermusik, barnet Mozarts og den unge Haydns første symfonier. Man lader som om, de instrumenter ikke eksisterer og spiller ofte den tidligste klassiske musik på alt for sene romantiske instrumenter af sikkerhedsgrunde. Jeg forstår det godt, for en omrejsende professionel musiker kan snart ikke overkomme mere.

Skal tingene udvikle sig, er det med andre ord op til os: Nørderne, tosserne og amatørerne. Jeg tilhører alle tre kategorier, og en dag vil jeg skrive en artikel om de lidelser, overraskelser og uforudsete glæder, der ufortjent møder den, som er naiv nok til at eksperimentere med originale oboer og med autentiske rekonstruktioner af gamle rør. Man bliver overrasket, for de gamle oboer gør ofte noget helt andet end Koopmann, Gardiner, Hogwood, Mortensen, Harnoncourt, Christie og Minkowsky forventer af deres stjerneoboisters instrumenter. Her er ikke desto mindre en del at lære.

De gamle instrumenter, jeg har prøvet, er usikre, lunefulde, drilagtige og forførende, og de indbyder til klanglige og musikalske virkemidler, man ellers kun fantaserer om. Ingen af dem har været videre lette at spille på, så det er helt forståeligt, at kun få professionelle musikere tør blamere sig i fuld offentlighed med sådan en fætter. Helt alene er vi amatører dog ikke. Den italienske virtuos Alfredo Bernardini har i de senere år udvist stort mod, og den canadiske forsker og oboist Bruce Haynes har gennem de sidste 30 år fremskaffet, fortolket og formidlet bjerge af dokumentation om oboens historie.

Nu venter vi gamle så bare på, at alle de dygtige unge mennesker springer ud som autentiske. Hvis de tøver, forstår jeg dem, for det er ikke altid sjovt. Resultaterne kan være både lærerige, smukke og aldeles gruppevækkende. Personligt har jeg efterhånden lært en del - også af ydmygelserne, så jeg føler mig fortsat som en heldig mand. Men jeg skal jo heller ikke leve af det.

Nyttig læsning: Geoffrey Burgess and Bruce Haynes: The Oboe, Yale University Press 2004 Bruce Haynes: The eloquent Oboe, a History of the Hautboy 1660-1760. Oxford Univ. Press 2001