

Historiske orgeloptagelser i Europa 1925-1960 - et overblik



af

Lars Rosenlund Nørremark

10. oktober 2010
(rev. 6. april 2011)

Denne artikel vil kort beskrive den historiske baggrund for orgeloptagelser fra 1928 til omkring 1960. Jeg vil med udgangspunkt i udvalgte organisters produktion gennemgå optagelsesteknikkerne, de praktiske vilkår, begrænsninger og repertoiret.

Orglet kom først for alvor ind i varmen hos pladeselskaberne med fremkomsten af den elektrisk forstærkede mikrofon omkring 1925. Før 1925 foregik indspilning ved at musikeren eller musikerne spillede direkte ind i en tragt, hvor så lydølgerne blev centereret i bunden af tragten i en nål, som rent fysisk skar lydens vibrationer ned i en roterende plade med blødt voks. Dette forudsatte, at musikerne var placeret meget tæt på tragten og tit stak solister simpelthen hoved ind i tragten for bedre at kunne blive hørt. Dette forhold koblet med det meget begrænsede frekvensområde (168-2000 Hz), som denne akustiske optageteknik tillod, gjorde det meget svært at optage orgel. I USA blev der eksperimenteret med at bygge orgler, hvor orglets bagside direkte stødte op til munden af en gigantisk tragt. Der udkom da også en del akustiske orgeloptagelser mest i form af Theatre Organ-indspilninger, da sådanne instrumenter ofte var placeret i akustisk set tørre rum, og derfor var lettere at optage.



Med fremkomsten af den elektriske mikrofon og dermed den forstærkede lyd, blev det pludselig meget nemmere, dog ikke problemfrit, at optage og gengive orglet. Frekvensområdet blev udvidet med to en halv oktav (100-5000 Hz), og med mulighed for at flytte rundt på mikrofonen blev det gjort muligt at indfange lyden fra orglet meget bedre. Orgelmarkedet var størst i England, og det var også det engelske His Masters Voice (HMV), som blev førende. Fra ca. 1926 og fremefter begyndte en lang række prominente organister at besøge London for at indspille. Man skævede ikke til at udvælge de mest passende instrumenter eller repræsentere den pågældende organist ved sit "eget" orgel. Derfor drog frandmændene Marcel Dupré og Jeanne Demessieux gladeligt til London for at indspille Cesar Franck, Vierne og J. S. Bach på storladne victorianske orgler – aldeles "uhistorisk".

Men hvordan optog man så? Man optog direkte ned på den plade, som senere skulle danne grundlaget for originalen. Det var en blød voksplade, hvor en pickup så at sige skar lyden ned i vokset. En plade varede op til fire et halv minut, så når man først optog en pladeside, kunne man ikke standse op, og slagfejl derfor var da også dagligdagskost. Når optagelsen af en pladeside var færdig, blev der lavet en så kaldt "fadermatrice" i metal, som et spejlbillede af originalvokspladen, hvor rillerne var forhøjninger. Af denne fadermatrice blev der på tryk en "modermatrice", hvor der atter igen blev lavet en fadermatrice, som således blev de endelige trykkematricer. Disse blev nu benyttet til at lave de endelige salgspåder. Ved alle disse processer indgik der diverse kemikaliebade og elektrolytiske forbindelser, og det var ganske tidkrævende. Modermatricerne blev gemt i pladeselskabets arkiv, og når de forskellige trykkematricer blev slidt op, var man så i stand til at producere nye trykkematricer.

Denne komplicerede proces bevirkede rent praktisk, at når man havde optaget en pladeside, kunne musikeren ikke umiddelbart lytte til den. Den bløde voks kunne simpelthen ikke tåle at blive afspillet, så musikeren måtte stole på sin egen erindring eller på lydteknikeren. De mange forarbejdningsprocesser bevirkede også, at der var mange led, hvor der var mulighed for at lave fejl.

Selv den mindste forarbejdningsfejl kunne ødelægge en pladeside, så ofte blev der produceret to godkendte "takes" af hver side. Kigger man på optagelsesdatoerne for et værk, kan man også tit se, at nogle af pladerne er genindspillet et par måneder senere. Disse genindspilninger kunne skyldes netop fejl i produktionen eller at musikeren simpelthen ikke var tilfreds med det musikalske resultat.

Før en produktion af et værk skulle lydteknikeren i samarbejde med musikeren finde ud af, hvordan man kunne dele stykket op i fire-et-halv-minutters dele. Der skulle ofte indgås til tider store kompromisser for at få det til at gå op. Tit blev repriser udeladt, ofte blev enkelte takter fjernet, og pladesidernes længde var alligevel meget uens fordelt. Et værk på 11:20 min. kunne f.eks. fordeles på 4:10+3:50+3:20. Dette efterlod en side tom, og af den grund fandt man ofte et lille værk, som kunne være på en enkelt side til at fylde ud på den sidste del. Et sådant og lidt spøjst eksempel er en indspilning af en Bruknersymfoni med fuldt orkester, som fylder et ulige antal side. På den sidste side valgte man at sætte den tyske organist Alfred Sittards indspilning af Max Regers Toccata i d-mol fra op. 59! Indspillede man værker, hvor der kunne være to eller flere på en side, måtte man derfor spille disse to værker i træk.



Når lydteknikeren og musikeren i stykket havde fordelt værket/værkerne over en række pladesider, måtte han lytte stykket igennem og udse sig de steder, som havde potentiale til at "overstyre". Når en mikrofon idag "overstyrer" bevirker det blot, at man ikke indfanger hele lyden, og resultatet er ofte, at lyden begynde af støj/skratte. Når man indspillede på voksplade med en pickup, kunne en for kraftig lyd simpelthen få pickupnålen til at springe op fra pladen og dermed op fra rillen og optagelsen var ødelagt. I orgelsammenhænge bevirkede dette naturligvis at organisten nøje måtte overveje sine registreringer da ikke alle registreringer var optimale for optagelsen. George Thalben-Ball var ofte til stor irritation for sine lydteknikere, da han, på trods af advarsler og forbud, stadig brugte tunge og kraftige 16fods rørstemmer, når han indspillede.

Når man skulle skære musik op i 4:30 min-stumper rejste der sig ofte nogle problemer. Hvordan skulle man forholde sig til disse cuts? Skulle man spille direkte hen til "cuttet" og på den følgende side fortsætte i samme tempo, som om der ikke havde været et cut? Skulle man på en efterfølgende pladeside begynde et par takter før cuttet og dermed "starte op igen"? Musikerne dengang kunne jo ikke drømme om, at man engang 80-100 år efter havde muligheden for at splejse alle disse sider sammen og afspille dem i et ubrudt forløb. De behandlede naturligvis deres plademedium som et finalt og genuint medium med dets styrker, svagheder og begrænsninger. Den italienske organist Fernando Germani valgte flere gange at påbegynde en efterfølgende side et par slag tilbage. Leopold Stokowski tillod sig sågar at lave ritardanti ved pladesiders afslutning, selv om det ikke var motiveret i musikken, men kun pga. sidens afslutning – han mente, at man da skulle runde en pladesiden ordentligt af!

Denne optageteknik fortsatte til engang midt i 1940erne, hvor de første tiltag til LP'en kom frem. Nu kunne der være ca. 30 min, og det var både en befrielse og en forhindring. Først og fremmest skulle musikken ikke skæres i smådele, men omvendt kunne ingen musiker under nogen omstændigheder kunne indspille en hel side i et "take". Man drog nu nytte af magnetbåndet, som havde været tilgængeligt i lang tid (udviklet af Fritz Pfleumer i 1928 med udgangspunkt i danske Valdemar Poulsen magnettråd fra 1898-99), men var blevet hemmeligholdt blandt andet pga. krigen. Magnetbåndet tillod at man kunne klippe og med den yderst indflydelsesrige EMI-producent Walter Legge i spidsen blev den moderne tilgang til plademediet defineret med dogmer som fejlfrihed og renhed og generelt idealisering af musikken. Denne omkalfatring af plademediet satte sig dybe spor i tolkning og opfattelsen af musik, og er i mine øjne en af de vigtigste årsager til den moderne spillestil og hele opfindelsen af opførelsespraksis-begrebet.

Nu blev musikken altså indspillet på magnetbånd, siden klippet og til sidst overført til en fadermatrice til den endelige LP. Der var en lang periode hvor LPer og 78ere blev produceret side om side, men fra 1940erne blev også 78ere først indspillet på magnetbånd og derefter overført til plade. De sidste 78ere blev først taget ud af produktion omkring 1960.



Men hvad blev så indspillet og af hvem? Med udgangspunkt i The International Historical Organ Recording Collection (www.ihorc.com) varetaget af undertegnede og Martin Monkmans serie "British Organists of the 1920s" på Amphion Recordings danner der sig et billede.

For det første er det tydeligt at J. S. Bachs orgelmusik altid var centralt for alle organister uanset nationalitet. Ikke nok med at den var en essentiel del af alle organisters virke, men det har også været en kommerciel salgsvare, i det musikken jo ellers ikke ville været blevet indspillet. Bemærkelsesværdige J. S. Bach-indspilninger er Alfred Sittards indspilninger (ca. 1928-32) dels fra Berlin og dels fra hans egen kirke, Michaeliskirche i Hamborg på det gigantiske Walckerorgel og Fernando Germanis kraftfulde indspilninger fra Westminster Cathedral og Sct. Ignazio i Rom. Ellers kan fremhæves de tidlige indspilninger med Jeanne Demessieux og naturligvis de legendariske optagelser med Louis Vierne fra Notre Dame de Paris i 1928. Så er der Helmut Walchas to gange komplette indspilninger af J. S. Bachs orgelværker fra 1947-52 og 1956-71. Andre historiske interessante indspilninger er nogle af de første Liszt-indspilninger (mellem 1928-1935) med hhv Germani og Sittard, som begge spiller uddrag af "Adnos" og Germanis "BACH" fra New York. Desuden er der jo selvfølgelig C.M. Widors fra 1932 i Sct. Sulpice og Charles Tournemires fra 1930-31 i Sct. Clotilde.

Den engelske koncertorganist/Civic Organist-tradition bevirkede, at markedet i England var langt større end på fastlandet. Det er også bemærkelsesværdigt at iagttagelse af den mangfoldighed, der rent repertoiremæssigt udfolder sig på de engelske orgelindspilninger i perioden – lige fra salonmusik og små lettere parfumerede karakterstykker til de store J. S. Bach-værker via både Buxtehude og alle de franske orgelkomponister. Bemærkelsesværdige indspilninger i denne sammenhæng må være f.eks. førsteindspilningen af Elgars B-dur sonate fra 1933 med Herbert Dawson i Kingsway Hall,

London, Thalben-Balls Reubkesonate fra Temple Church i 1927 (dog kun fra fugaen), G. D. Cunninghams Adnos og BACH af Liszt fra hhv. 1928 og 1932.

En anden utrolig interessant vinkel af disse historiske indspilninger er, at mange af indspilningerne dokumenterer instrumenter, som enten er blevet ombygget eller ødelagt under krigen. Her kan fremhæves Günther Ramins optagelser fra Berliner Dom, Alfred Sittards optagelser fra Michaeliskirche i Hamborg – to kirker som tog massive skader under krigen. Tournemires indspilninger dokumenterer det orgel, som Cesar Franck spillede og hørte på og Viernes indspilninger dokumenterer stortset det orgel som Cavaille-Coll i sin tid udtænkte til Notre-Dame.

Det er mit ønske, at denne artikel skal give et overblik over de tidligste orgelindspilninger. Det er også mit ønske, at denne artikel skal være springbræt til en række artikler med dette område som interessefelt. Disse indspilninger er, bortset fra de er en fornøjelse at lytte til, også et direkte vindue til romantisk opførelsespraksis. Widor, som den ældste, blev født i 1844 og mange af organisterne i denne periode havde fået deres musikalske dannelse i slutningen af 1800tallet og begyndelsen af 1900tallet og deres stilistiske og æstetiske tilgang er med en klar romantisk optik.

Jeg vil i senere artikler analysere disse indspilninger med henblik på at uddrage opførelsespraktiske tendenser og figurer. Som nævnt vil jeg også beskæftige mig med pladeindustriens indflydelse på moderne opførelsespraksis og den moderne historiserende tilgang til musik. Jeg vil desuden komme ind på de rent tekniske ting i vedrørende efterbehandling og digitalisering af historiske optagelser, og de problemstillinger som opstår deraf.

Lars Rosenlund Nørremark, Århus, 22. oktober 2010 (rev. 6. april 2011)