

På sporet af guldalderens danske obotradition

AF CLAUS JOHANSEN

En overflødig introduktion

Claus Johansen, som har skrevet denne artikel, er musik-journalist og programmedarbejder ved Danmarks Radio. Han har i mange år beskæftiget sig med oboens historie og har spillet en lang række koncerter på sine moderne og historiske oboer. I 1971 fik han sin første obotime af Jørgen Hammergaard, som fik sin første time af Svend Christian Felumb i 1944. Felumb blev uddannet af Johannes Bruce omkring 1915, og Bruce fik sin første undervisning af Christian Schiemann lidt før år 1900. Schiemann var elev af Christian Barth i slutningen af 1830'erne. Barth lærte at spille obo omkring år 1800 af sin far, Samuel Barth. Samuel Barth, grundlæggeren af den danske oboskole, lærte kunsten i Tyskland og fik sandsynligvis sin første obotime i Leipzig omkring 1740. Hans musiklærer på Thomasskolen hed Johann Sebastian Bach, og hans obolærer kunne have været en af de stjerneoboister, der medvirkede ved kantater og oratorieopførelser i Leipzig. De havde sandsynligvis lært deres kunst i Dresden, og deres forgængere kan gennem to-tre generationer spores tilbage til de franske musikere fra Ludvig den 14.s hof, som i årene mellem 1670 og 1690 var med til at konstruere og udbrede det dengang nyopfundne instrument.

En nødvendig introduktion

Obospil er en personlig sag. To oboister med ens instrumenter lyder ganske forskelligt. Læber, vejrtrækning, lungekapacitet, mundhulens beskaffenhed – alt har en betydning for tonen, men det vigtigste er røret, oboens stemmebånd:

To stykker skrabet bambus bundet på en konisk metalstift, som stikkes ned i den øverste del af oboens boring. Oboisten anbringer røret mellem sine læber og blæser, røret laver en lyd (som når man blæser i et siv), den forstærkes ned gennem instrumentet og bliver til en obotone. Kunsten består i at beherske denne tone, men rørræts hårdhed, måden det er skrabet på, dets bredde, tykkelse, længde, åbningen man blæser igennem, metalstiftens dimensioner – alt har en betydning, og alt skal spille sammen med musikerens fysik og teknik. Enhver seriøs oboist laver eller tilretter derfor sine egne rør.

Hvis noget er typisk for de bevarede rør fra 1800-tallet, er det, at de er så forskellige. Det er vigtigt at forstå, at der ikke kun er én rigtig måde: At lave rør er et spørgsmål om balance, og der er mange veje. Også i vore dage finder hver oboist frem til sine dimensioner, og ikke mange har lyst til at bytte rør med andre. Der er regionale særpræg den dag i dag, og alt tyder på, at de var tydeligere i 1800-tallet. Franske oboister benyttede tidligere smalle tyndtskrabede rør, som gav en fleksibel, lys, klar og let tone, som modstanderne kaldte skarp, skærende og hård, mens man i mange tysksprogede lande brugte bredere, mere åbne rør, som gav en klang, tilhængerne kaldte blød, rund og fyldig, men som modstanderne kaldte vattet, ufokuseret og stiv. Ord er, som man ser også i denne forbindelse, underligt uegnede til at beskrive klang. Alligevel er de indtil videre alt, hvad vi har, når vi i dag skal prøve at forestille os lyden af den danske guldalder-obo.

Den himmelske tone

Gennem det meste af 1800-tallet følte alle danske oboister, at de tilhørte en speciel skole. De havde nemlig arvet den »barthske« spillestil og tone. Vidnesbyrdene er mange, selv-sikre og nogenlunde enslydende. Manden, der indførte den særlige obostil i Det kgl. Kapel, var Christian Samuel Barth (1735-1809), – *en himmelsk skøn Sølvtone, og et ubeskriveligt udtryksfuldt Foredrag var hans Hovedegenskaber, I Adagioer rørte han ofte Tilhørerne, særligt Damerne til Tårer.*¹

Samuels to sønner, Philipp og Christian Friedrich, var uddannet af deres far og videreførte i kapellet den barthske spillemåde, som den længstlevende, Christian (1787-1861), gav videre til en række elever, der tilsyneladende sendte traditionen gennem yderligere mindst to generationer. Hans egen »himmelske tone« fulgte ham karrieren igennem. *Hans Tone er reen, zart og skøn; han har den særdeles godt i sin Magt, hvilket ved hans Instrument er saa vanskeligt.*² Og 17 år senere kunne københavnernes læse: *Især maatte*

*man beundre hr. Barths kraftfulde og dog saa bløde Tone i de obligate Numre for Oboen.*³

Om Christian Barths elev Christian Schiemann (1823-1915), som prægede Det kgl. Kapel gennem næsten 40 år, hedder det i 1885: – *han er Barthernes begavede Arving til den ejendommelige skønne Obotone, der i 100 Aar har været en Specialitet for det kgl. Kapel.*⁴ Schiemann fik kolossal betydning for dansk musikliv. Han blev som tak udnævnt til titulær professor, og på hans 90-års dag skrev Frits Bendix i Nationaltidende: *Under Barths Vejledning erhvervede Schiemann den sjældent skønne »jomfruelige« Tone, som var særegen for Bartherne, og som endnu gennem Schiemanns Elever er vedligeholdt i Kapellet.* Og senere: – *han var »Indehaver af den eneste ægte Obotone«, hvilken gamle Barth fra Tyskland havde bragt til os, og som gennem Sønnen var gaaet i Arv til Schiemann, medens den i Moderlandet helt var gaaet tabt, og det i en saadan Grad, at tysk Obo-Spil i Schiemanns og Elevers Mund var et drøjt Skældsord. Aften paa Aften kunde man høre ham sprede Vellyd om sig ved sin bløde indsmigrende Tone, lige smuk, om den tolkede Sorg og Smerte, som i Glucks »Ifegenia i Aulis« eller den var Udtryk for elegante gratiøse Danserytmer, saaledes som i »Den Stumme« og i saa mangen Gadesk og Hartmannsk Ballet, fra »Et Folkesagn« til »Valkyrien«, ja, den blev Tolk for Elsas uskyldig-jomfruelige Kærlighed i »Lohengrin«.*⁵ Schiemann vakte europæisk opsigt på turneer, der førte ham til både Dresden og Paris, hvor han fik fin omtale bl.a. af sin udførelse af Schumanns romancer. Han udgav en lille samling oboetuder, der viser lidt om hans virtuositet.

Adskillige af Schiemanns elever videreførte både i kapellet og i andre danske ensembler de gamle traditioner. Den mest talentfulde af dem, Emilius Lund (1830-1893), rejste Europa rundt som obovirtuos. Han var ansat først i Hofkapellet i Stockholm og siden ved Hofoperaen i Berlin. En anden af eleverne, Frits Bendix, var en fornem oboist og dertil en fremragende pianist, som fuldendte sine klaverstudier hos Frans Liszt og siden gjorde karriere i Amerika. Også kapellets to solooboister Peter Brøndum og Olivo



Grundlæggeren af den danske obotradition, Christian Samuel Barth. *Christian Samuel Barth, founder of the Danish oboe tradition.*

Volante. ♩ = 144.

1.

f

mf

p

a

poco

cresc.

f

Den første af Christian Schiemanns *Sieben charakteristischen Studien* udgivet i 1874, mens han stadig anvendte en Selboe-obo. Etuden er langt fra let, og den skal spilles i et rask tempo og tilsyneladende i én eneste vejtrækning. *Oboe étude by Christian Schiemann 1874, probably written for an instrument by Selboe.*

Krause var berømte uden for landets grænser. De var begge i topklasse. Krause (1857-1927) blev i 1886 tilbudt stillingen som første oboist i Berlinerfilharmonikerne, men sagde nej. I Musiktidsskriftet for Tonekunst skriver Ludvig Dolle: *Karakteristisk for Krause som Oboist er den virtuose Teknik, den lette, elegante Spillemaade, den store Tone, alt det, der giver den »prima« Orkesterspiller. Men foruden disse Musikant-Egenskaber, der kan læres, ejer han de sjældnere Musiker-Egenskaber, som er medfødte, det gennemarbejdede Foredrag, Evnen til – skønt Primarius – at underordne sig, Sans for Detaljen og Stilrenhed, alt det, der betinger Kammermusikeren og endelig er der over hans Spil dette Ubestemmelige, som nogle kalder Talent, andre Genialitet, som gør Fraseringen aandfuld, saa Gengivelsen af Værket bliver en Fortolkning – det, som giver hans Tone denne mærkelige Timbre, sart og ædel, uden at den derfor et Øjeblik mangler den nerve, der er Oboens Karakteristik overfor den bløde fyldige Klarinet og den blide drømmende Fløjte.*⁶ Krause dannede sit eget kammerensemble, han komponerede bl.a. fremragende sange og var en afholdt klaverpædagog, bl.a. beskrevet af sin unge elev Børge Rosenbaum – senere kendt som Victor Borge.

Schiemann-eleven Peter Brøndum (1860-1924) blev af stjernedirigenten Dr. Hans Richter inviteret til at deltage i Bayreuths festspilorkester – ved en misforståelse blev det Krause, som tog af sted, men det gjorde ikke den store forskel, begge var lige egnede. Det var ikke uden grund, at Carl Nielsen og andre danske komponister tilegnede dem begge en række kompositioner. Aldrig før eller siden er der skrevet så megen dansk obomusik som i årene omkring 1900. De to kolleger, der begge havde lært deres kunst af den gamle Schiemann, var kendt for deres forbavsende virtuositet og fornemme fraseringskunst og – måske især Brøndum – for den vidunderlige tone. Victor Gandrup, der oplevede dem begge på nærmeste hold, skriver: *Krause var den personificerede elegante Verdensmand, der udførte sine Solopartier kavalermæssigt og med en saadan legende Let-hed, at hans Opfattelse til Tider havde et Strejf af Koketteri.*

*Peter Brøndum var derimod den udtalte Romantiker, der trakteredede sin Obo skønhedsmættet og saa inderligt udtryksfuldt, at Foredraget nu og da kunne grænse til sværmerisk Føleri.*⁷ I Otto Friis-Petersens nekrolog over ham i Dansk Musiker-Tidende står der: *...som Musiker var han ganske simpelt genial. Hans klangskønne poesifyldte Tone svøbte sig som et Digt om Tilhørernes Hjerter. Med Peter Brøndum har Det kgl. Kapel mistet en af sine allerbedste Kunstnere.*⁸

Da Ricard Strauss i marts 1917 dirigerede sin egen opera Rosenkavalieren på Det kgl. Teater, leverede Brøndum (ifølge Gandrup) »et Vellydsorgie«, og komponisten sagde bevæget til det forsamlede orkester: »en ubegribelig stor Kunstner – denne Første Oboist«. Aldrig før havde han oplevet en oboist, der som Brøndum kunne spille de hårrejsende soloer i hans moderne opera.

Få år efter var det slut. Den gamle danske skole begyndte at forsvinde, efter at Svend Christian Felumb i 1920'erne valgte at uddanne sig i Paris og kom hjem til kapellet med franske instrumenter og franskinspirerede mundstykker, der trods alt egnede sig bedst til tidens moderne musik. Den sidste repræsentant for den barthske skole blev Johannes Bruce (1878-1946), der i en menneskealder spillede både i kapellet og i Tivoli. Ved hans død skrev Dansk Musiker-Tidende: *Bruce var den fødte Oboist, med den skønne bløde Tone, som han havde faaet i Arv efter den elskede Lærer og store Oboist Christian Schiemann, en Tone, der lignede en smuk Sopran, en elegant Teknik, der gjorde, at hvad Bruce blæste, rent instinktmæssigt aldrig blev stift eller haardt, en Cantilena blev skønt, sjælfuldt, udtryksfuldt blæst, en Scherzo, elegant og legende, med et Staccato, der paa en Prik skildrede de glade lyse, livlige Temaer i Kompositionen, han skulde skildre, der var Charme over Bruces Obospil.*⁹

Der findes stadig ældre mennesker, som husker Bruces spil. En af dem, forhenværende kontorchef, cand.jur. Len-nart Holtén, karakteriserer det i januar 2005 som: – *udtryksløst, stift og nok »jomfrueligt«* – men det ord behøver jo ikke udelukkende at dække over noget positivt. Jeg hørte ham mange gange både på teatret og i Tivoli og må indrømme,



Brøndum-Kvintetten, Danmarks første faste blæserkvintet, blev dannet i 1904. Fra venstre: Leo Lottenburger, fløjte, Anders Brems, klarinet, Vilhelm Poulsen, horn, Knud Lassen, fagot og Peter Brøndum med en obo tilsyneladende af tysk fabrikat. *The oboe virtuoso Peter Brøndum (with German-style oboe) and members of his wind quintet. Copenhagen early 20th century.*

at han altid spillede perfekt. Radiosymfoniorkestrets gamle solooboist Valdemar Wolsing udtrykte sig mere mystisk: Krause havde sølvtone, Brøndum havde guldtoner, men Bruce havde skovtone.

Traditionen som blev væk

Da Bruce døde i 1946, havde resterne af traditionen fra gamle Samuel Barth fra Leipzig præget dansk musikliv i næsten 130 år. Hvad den helt nøjagtigt gik ud på, får vi al-

drig at vide, men det er forbavsende, at nogen overhovedet kunne opretholde en sammenhæng i disse år, som måske er de vigtigste i oboens lange historie. I løbet af 1800-tallet gennemgik instrumentet en voldsom forandring. Det, der skete, var kort fortalt, at oboerne gradvist fik tilføjet flere klapper – samtidig med, at der skete en klanglig forandring, der fik stor betydning. De gamle oboers kvaliteter blev helt bevidst forkastet, og man fandt nye idealer, som moderne oboister i dag betragter som selvfølgelige. Revolutionen var led i et stort mønster, der også berørte andre instrumenter, og den afspejlede selvfølgelig æstetiske værdier i den musik, instrumenterne fra nu af skulle spille. Omkring 1920 skiftede idealerne retning mod den stil, vi i dag opfatter som den moderne. Siden da har guldalderens obostil været væk.

Bortset fra et par plader med orkestermusik, som ikke er optaget godt nok til at give andet end et omrids, og en knasende valse med en næsten uhørlig obosolo optaget i København omkring år 1900, er der ingen brugbare lydgenivelser. Film findes ikke, og fotografier viser ikke meget om lyd. Vi må se det i øjnene: Lyden fra dengang får vi ikke tilbage, men vi kan via private og offentlige samlinger finde frem til nogle af de instrumenter, medlemmerne af Barthfamilien og deres elever benyttede sig af – det var trods alt de oboer, som lagde krop til. Her opgiver vi midlertidigt drømmen om at genfinde den himmelske tone og nøjes foreløbigt med at genfinde de jordiske instrumenter, som Barthfamilien og deres efterfølgere spillede så fornemt på.

Den romantiske revolution

Enhver kan se, at en romantisk obo fra 1830 har flere klapper end en klassisk fra 1790, men den største forandring er usynlig udefra. En ny æstetik gjorde, at instrumentbyggerne begyndte at ændre de mål, man anvendte, når man udborede et instrument, og de mål, der bestemte, hvor tonehullerne skulle placeres, og hvor store de skulle være. Disse faktorer blev afgørende for, hvilken type rør der fun-

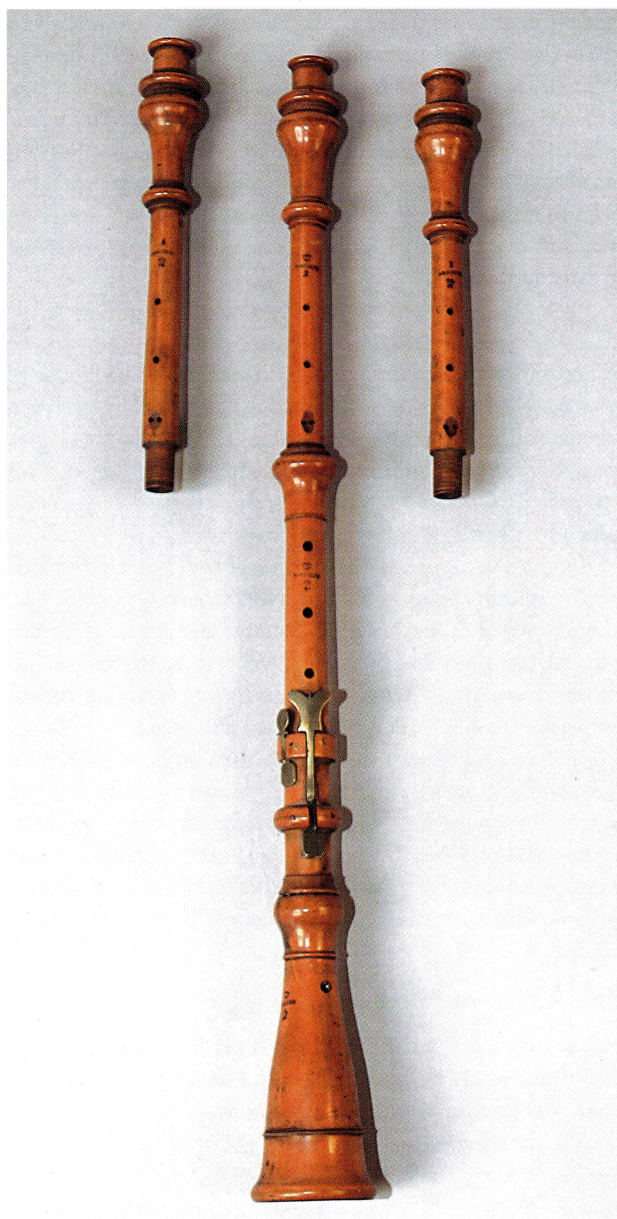
gerede bedst – og dermed for oboens klang. Generelt kan man sige, at den romantiske obo er mørkere og ikke så gennemtrængende som sin klassiske forgænger, men meget afhænger her af samspillet mellem rør, musiker og instrument. Derfor er det interessant og overraskende, at den barthske klang og den københavnske stil tilsyneladende var i stand til at overleve gennem mindst fire generationer på trods af, at den blev produceret via en række ret forskellige instrumenter.

Den obo, som kom til at lægge krop til alle de nye tilføjelser, var ikke længere en barok-obo, men den havde mange af barokinstrumentets egenskaber. Det instrument, som kom ud af alle forandringerne, var heller ikke en moderne obo, men den var tæt på. Uanset om man betragter perioden forfra – altså set fra barokken – eller bagfra – set fra vore dage – så er den tidlige romantik (1800-1840) den periode, hvor de største forandringer sker.

1700-tallets træblæseinstrumenter er et spejl af den musik, de spiller. De egner sig bedst til korte fraser og hurtige, dynamiske skift, de fungerer med en let luftstrøm, der er stor klanglig forskel på enkelte noder, og de kræver en speciel intonation, der gør, at man hører tydelig forskel på tonearterne. 1800-tallets romantiske obo egner sig bedre til »bel canto« og er som skabt til de idealer, der også findes i det romantiske klaver. Musikken bliver inddelt i længere fraser, hver med sin dynamiske kurve. Egalitet – klanglig ensartethed – bliver fra nu af noget godt. Legatospil bliver betragtet som noget positivt, og idealet bliver, at alle tonearter i princippet skal lyde lige rent.

Den klassiske obo med to klapper

Da den gamle (han var næsten 50 år) Samuel Barth blev headhunted til Det kgl. Teater af kapelmester Naumann i 1786, har han højest sandsynligt medbragt sin egen obo fra Tyskland. Vi ved intet om, hvad han spillede på, men vi ved, at han var en af sin tids førende tyske virtuoser, og at han de kommende år ved adskillige lejligheder optrådte



som solist med Det kgl. Kapel. Han har vel benyttet et af tidens bedre instrumenter, som i det tyske sprogområde blev fremstillet i Dresden eller Leipzig. Han blev som dreng undervist på Thomasskolen af bl.a. J. S. Bach, og her fik han sandsynligvis sin første oboundervisning – måske hos en af de Leipzigmusikere, som opførte Bachs kantater og passioner. På Tischbeins portræt (der hævdes at være bortkommet på Det kgl. Teater under den seneste ombygning) kunne man indtil for nyligt se ham fremstillet med pudderparyk og en buksbom-obo uden klapper på topstykket. Det passer fint med, hvad man kunne forvente. Da han kom til København i 1780'erne, klarede de fleste oboister sig stadig med et instrument med to klapper til tonerne C' og Es' (klapperne var der kun, fordi man simpelt hen ikke kunne nå de to huller uden at strække højre hånd af led). Alt andet klarede musikeren med de resterende 6 tonehuller og et veludviklet system af gaffelgreb, hel- og halvdækning af huller og overblæsningsteknikker styret af både mellemgulv og læber.

En ordentlig oboist dækkede et område på to oktaver og én tone fra C'-D''' med alle hel- og halvtoner (bortset fra det dybe Cis', som næsten alle 1700-talskomponister af samme grund undgår i obostemmerne). Det kunne lade sig gøre at spille sen barok- og tidlig klassisk musik – i hvert fald til og med Beethovens tre første symfonier – på denne type instrument, der var i nær familie med den tidlige 1700-tals obo. Den to-klappede klassiske obo var af udseende tæt på den mere end 100 år gamle barok-obo, men kortere og med smallere boring, hvilket bl.a. gjorde det lettere at spille i det høje leje. Instrumentet havde sin storhedstid mellem 1770

Klassisk buksbom-obo fra Crones værksted i Leipzig (MMCCS no. CL 434). De tre topstykker i forskellig længde sætter musikeren i stand til at ændre instrumentets grundstemning med op til en kvart tone. *Classical oboe by Crone, Leipzig. This type of oboe was used in Copenhagen around 1800. (Photo: Kurt Larsen).*

og 1810 og var kendetegnet ved en fokuseret tone og en stabil intonation, der var mere pålidelig end den fleksible barok-obos – men den havde også en skarpere klang, som kun en specialiseret musiker kunne få noget behageligt ud af.

Det kgl. Kapels repertoire indtil 1810 kan spilles på en sådan obo, og jeg kunne forestille mig, at gamle Barth måske kom til København med et instrument som museets Crone-obo fra Leipzig i bagagen. Det er et pragtinstrument med adskillige topstykker i forskellig længde, der giver musikeren mulighed for at tage udgangspunkt i forskellige kammertoner – et nødvendigt værktøj for omreisende solister i en tid, hvor hver by havde sin tonehøjde. Museets instrument har de to almindelige klapper (C' og Es') og kan sandsynligvis med det rigtige rør og den rette mand komme op på så høje toner som Es'', E''' og F''' – ikke almindelige toner i 1700-tallet, men de forekommer dog både hos Mozart, Haydn og Beethoven.

De nye klapper kommer til København

Det varer ikke længe, før gamle Barth vil have nye instrumenter til sig og sin søn. I kapellets regnskaber på Rigsarkivet finder vi fra 1790 en regning fra Samuel Barth på »Zwey Hautbois von Dressden verschrieben vor mich und meinen Sohn zum Gebrauch im Königl:Orchester«. Sønnen er Philipp, storebroderen, og instrumenterne er efter al sandsynlighed almindelige klassiske oboer. De mest anerkendte Dresden-byggere var på dette tidspunkt Jacob Grundmann, som hovedsageligt fremstillede oboer med to klapper, Johann Friedrich Floth samt Grenserfamilien, som leverede mange instrumenter til Nordeuropa. Men hvem af dem, som byggede de to oboer til far og søn, ved vi ikke. At der stadig næppe var mere end to klapper, fremgår indirekte af, at da lillebror Christian i 1802 bliver ansat, og der også skal anskaffes en ny obo til ham, finder Barth grund til at understrege de ekstra klapper, som den er udstyret med »Für die mit a und b Klappen an die Königl. Capelle

abgelieferte und deshalb mit den hohen Stempel versehene, für meinen jüngsten Sohn bestimmte Oboe»¹⁰ – de gode gamle klapper til Es' og C' er åbenbart så selvfølgelig, at de end ikke nævnes. Gamle Barth har åbenbart lagt ud og modtager 20 rigsdaler, hvorefter oboen bliver stemplet som kapellets ejendom. Altså: I 1802 begynder man i Det kgl. Kapel at anvende oboer med mere end to klapper, indtil da har man åbenbart klaret sig uden.

Det er interessant, at de først tilføjede klapper i København ikke inkluderer den for moderne oboister nærmest uundværlige oktavklap, som letter overblæsningen og gør det lettere at sætte de høje toner svagt an. Bartherne havde åbenbart ingen problemer med de høje toner; de klarede sig med 1700-tallets rørtyper og blæseteknik. Hvad det vil sige i praksis, ved vi faktisk ikke så meget om, men vi ved, at de spillede virtuost, smukt og stort set fejlfrit.

I 1817 får den unge Christian Barth en ny obo, og på kvitteringen står der »de sædvanlige Klapper samt a, b og fis«.¹¹ Nu er det jo ikke let at vide snart 200 år efter, hvad man dengang forstod ved »de sædvanlige Klapper«, men det er sandsynligt, at det stadig blot var barokkens to klapper til det dybe C' og det dybe Es'. I så fald spillede Christian Barth sine hårrejsende svære koncertstykker og sonater på et instrument med bare 5 klapper og uden oktavklap. De 5 klapper gør ikke de virtuose passager lettere, men de hjælper oboisten til at spille med en mere »moderne« intonation. I 1700-tallet lød instrumentet mest perfekt i musik med få fortegn og klang mere og mere uegalt og falsk, jo længere man kom ud i fjerne tonearter. Den noget uegale klang var i høj grad en del af barokkens æstetik. Tilføjelsen af de 3 nye klapper havde flere fordele: De kunne hjælpe til at gøre det lidt for høje B' en smule lavere og løfte det meget lave Fis' op i en tonehøjde, der ikke gør det pinagtigt at spille, samt til at gøre en tydelig forskel på det As', som man spiller med det gamle g-hul halvt dækket, og det Gis', som man tager med den nye klap. De nytillføjede klapper gør lyden mere egal og kan også være en hjælp, hvis man skal tage de højeste toner. De giver helt klart renere triller



Buksbom-obo mærket Floth, Dresden, 1805 (MMCCS no. E 237). Af de 8 klapper er i hvert fald tre (B, F' og den lange klap til H') med sikkerhed senere tilføjelser, sandsynligvis foretaget før 1820. Instrumentet ligger i sin oprindelige form ganske tæt på den obo, der blev indkøbt til den 15-årige Christian Barth i 1802. I sin nuværende form er det (bortset fra den manglende Fis-klap) ikke langt fra den obo, han benyttede omkring 1820. *5-keyed early romantic oboe by Floth, Dresden 1805, three more keys probably added before 1820. (Photo: Kurt Larsen).*

på visse toner – men det er en myte, at dette klapsystem gjorde det lettere at spille de virtuose passager, man finder overalt i operamusikken fra denne tid, hvor f.eks. Rossinis og Webers operaer udgjorde en vigtig del af kapellets repertoire.

Barths fremragende obokompositioner er næsten alle skrevet til ham selv, og han opførte dem med stor succes på en lang række koncerter i Danmark, Tyskland, Holland og Sverige. De af dem, som findes bevaret, afspejler helt åbenlyst udviklingen inden for de instrumenter, han anvendte. Her blot to eksempler: Sin komposition *Potpourri Concertant pour Piano Forte et Hautbois ou Flute. Oeuvre IX*¹² spillede han bl.a. ved en koncert i Kiel i april 1809.¹³ Det er et virtuosnummer, men der forekommer kun et enkelt E''' – som nemt kan udelades – den dybeste tone er C', og det dybe Cis' forekommer ikke. Altså et stykke, der kunne spilles på en almindelig klassisk obo, men som sandsynligvis er komponeret til den obo med fire klapper, som kapellet havde købt til Barth to år tidligere.

Ét opusnummer og 10 år senere var der sket store ting.

I *Rondeau Suisse pour Hautbois avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 10. Leipsic Chez Breitkopf & Härtel* skal oboisten adskillige gange spille top-toner som E''' og F''' – måske havde Barth fået tilføjet en oktavklap hos en af de berømte instrumentbyggere i Dresden? Også nedad er omfanget udvidet med det dybe H', hvilket må betyde, at Barth enten har anskaffet et nyt instrument eller har fået tilføjet en eller flere klapper på det, kapellet indkøbte til ham i 1817. Uhyre interessant er en blyantstiltøjelse i Det Kongelige Biblioteks eksemplar af den trykte solostemme¹⁴, hvor Barth eller en af hans kolleger har komponeret nogle af figurationerne om, så de går uden om det trykte dybe H', og altså kan udføres på en obo uden den H-klap, som Barth nok har været temmelig alene om i 1820'ernes København.

Barth spillede sin koncertrondo ved adskillige lejligheder – første gang i København den 10. december 1823 ved en koncert på Hofteatret. Han opførte den siden adskillige gange, også på sin helt nye Selboe-obo, bl.a. i Stockholm i oktober 1838, hvor koncerten i øvrigt fik en forholdsvis

negativ anmeldelse.¹⁵ På det tidspunkt var den dybe H-klap blevet en del af standardudstyret på en moderne obo. Bortset fra disse afstikkere holder Barths kompositioner sig pænt inden for oboens traditionelle omfang, men han holder sig ikke tilbage fra modulationer, der sender oboen ud i tonearter med både 4 og 5 fortegn. Jeg har stavet mig igennem dem på en obo med 5 klapper og er nået frem til, at det kan lade sig gøre, hvis man er virtuøs; dét var Barth, men det er jeg ikke.

Barth klarede sig åbenbart længe uden oktavklap i en tid, hvor flere og flere havde behov for den, men han var langt fra alene. I en artikel i *Leipzig allgemeine musikalische Zeitung* 29. januar 1812 skriver en anonym obovirtuos, at de mange nye klapper ofte er til mere besvær end gavn, de slutter sjældent tæt og skal justeres i det evindelige, før de virker. De ødelægger oboens oprindelige klang. Selv den såkaldte F-klap (det er oktavklappen) kan undværes, selv om det må indrømmes, at den gør visse ting noget lettere – men hjælpeklappen til det dybe Fis' (den havde Barth også) er uundværlig, da det på en gammeldags toklaps-obo er næsten en kvart tone for lavt.

Mellem 1810 og 1825 ændrede oboerne sig år for år. Mange bevarede instrumenter dokumenterer, at man i denne periode ofte byggede velfungerende instrumenter om, således at de levede op til tidens krav. Men denne slags ombygninger skulle naturligvis foretages af håndværkere, der vidste, hvad de gjorde.

På trods af at der var adskillige hæderlige instrumentbyggere i København, foretrak Barth gennem mange år tilsyneladende både oboerne og eksperterne fra Dresden. Den 20. marts 1819 skriver han hjem til kapelchef Hauch og giver en række undskyldninger for, at han endnu ikke er vendt tilbage fra sin turné til den daglige tjeneste i København. En af de mere interessante grunde er, at han fra Berlin har måttet rejse til Dresden for at få foretaget »en Forandring« på sin obo. Måske fik han tilføjet en af de moderne oktavklapper, måske var det en klap til det dybe H, måske noget andet. Interessant er det, at han antyder,

at Dresden er det eneste sted, han kan få foretaget en »forandring« på sin obo.

Deres Excellenz maa jeg allerunderdanigst give Underretning om at min Sundhed har været for svagelig for at kunne foretage min Tilbagereise saa meget jeg ogsaa havde ønsket det, men for dog at benytte Tiden og for at foretage en nye Forandring med min Oboe som alleneste kunne skee hos en Instrumentmager i Dresden og det kuns er en Reise fra Berlin af 20 Miele saa troede jeg ikke at burde forstørre da min personlige Nærværelse dertil var nødvendig, denne Forandring er nu til min største Tilfredshed fuldend her i Dresden ved en duelig Instrumentmager.

Dresden den 20 Martz 1819

Underdanigste

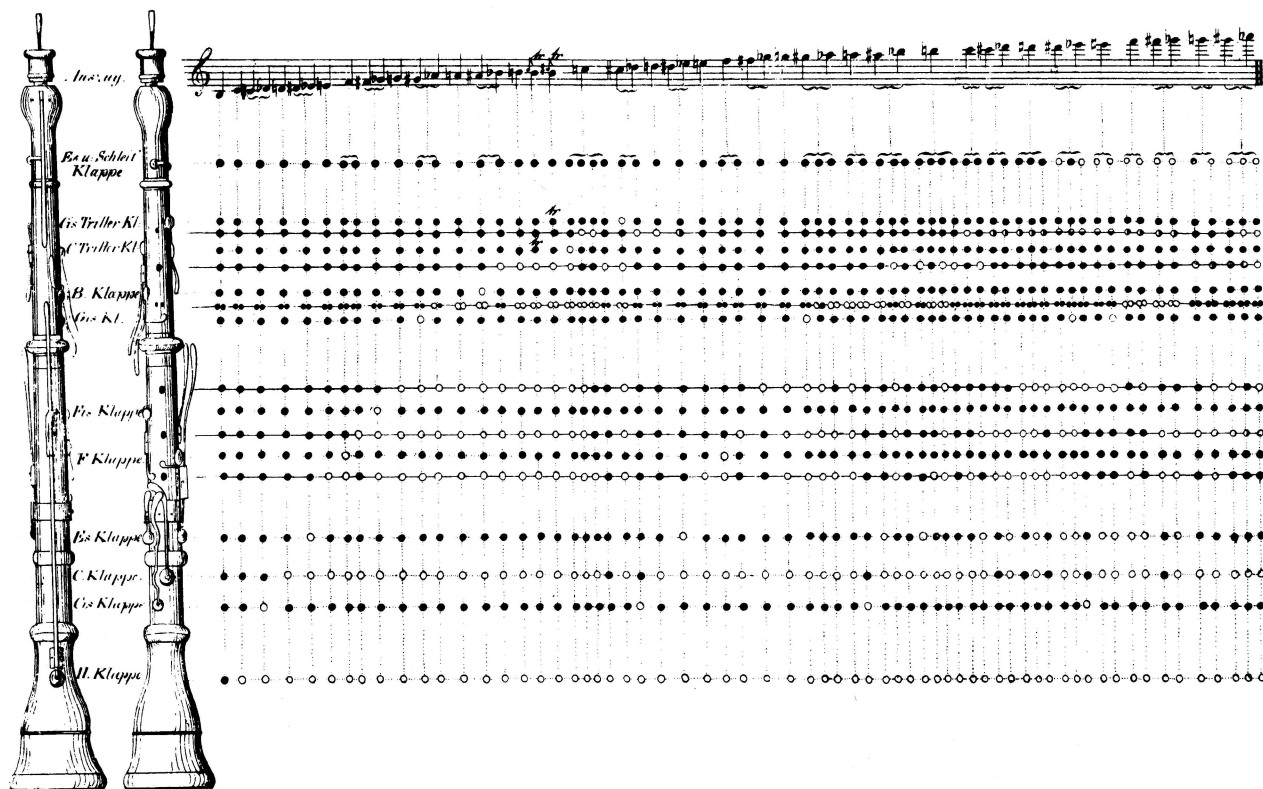
*C. Barth*¹⁶

Selboe og den romantiske danske obo

I 1825 lancerede østrigeren Joseph Sellner en moderne velfungerende obo med 13-14 klapper: En instrumenttype, der sammen med Sellners oboskole kom til at præge tysk, skandinavisk og italiensk obospil de næste 100 år. Instrumentet er gået af brug i dag, hvor næsten alle anvender det franske såkaldte konservatoriesystem, der fandt sin endelige form i 1880'erne, men efterkommere af Sellners 13-klaps instrument overlevede længe i Østeuropa, og en fjern slægtning til den kan endnu i vore dage høres ved Wienerfilharmonikernes koncerter.

Christian Barth kom aldrig til at spille på et Sellner-instrument, men han kom tæt på, da han uden tilladelse fra kapelchefen i april 1838 købte en ny obo bygget af danskeren Johan Selboe. Prisen var 60 Rd. Sølv, og instrumentbygger Selboe sendte på Barths opfordring regningen til kapelchefen, som efter en del diskussion lod sig overtale til at betale under forudsætning af, at instrumentet blev registreret som teatrets ejendom og forsynet med kapellets stempel.¹⁷

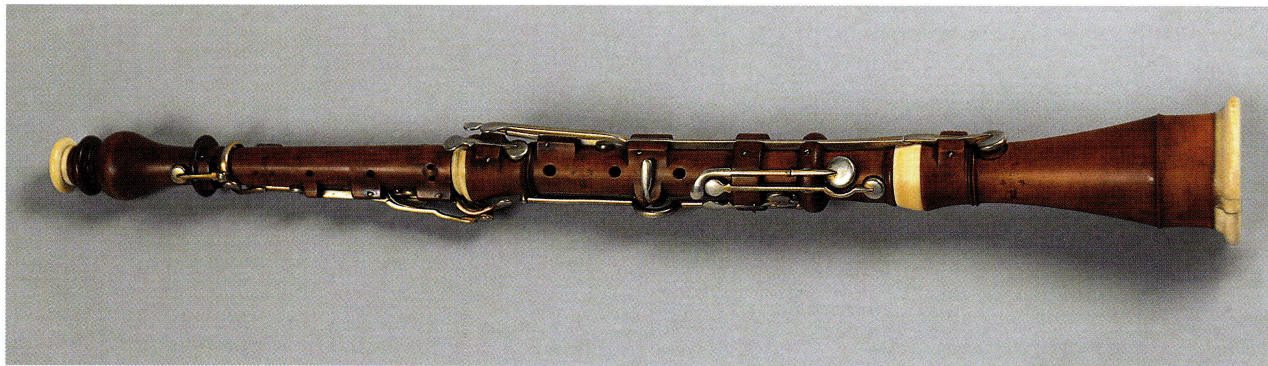
GAMME DE HAUTBOIS



Grebtabel til Sellner-obo. De seks oprindelige tonehuller er uden klapper, og instrumentet fungerer trods de mange nye tilføjelser i praksis stadig som en 1700-tals obo. *Sellner's oboe fingering chart.*

Meget tyder på, at Barth trods sin begejstring for Selboes obo havde så dybe rødder i 1700-tallets traditioner, at han fik sine problemer med 12-13 klapper – og han har næppe været alene med frustrationerne. I 1823 nævner den tyske virtuos Wilhelm Braun (hvis far var elev af gamle Samuel Barth), at 4 klapper må være nok: C', Cis' og Es'

til den højre hånd og dertil en klap til B'' på topstykket; og i samme periode klarede flere af de store parisiske virtuoser sig stadig med ganske få klapper. En ting er, at de mange klapper er svære at vænne sig til, noget andet, at de ikke altid fungerer. De første Selboe-oboer var forsynet med nysølvklapper med skindpuder, og enhver, der har



Selboe-obo med 12 sølvklapper, hvoraf den ene af de to oktavklapper er en senere tilføjelse. De oprindelige 11 klapper peger på slutningen af 1830'erne. Instrumentet er stemplet KT, ganske som det instrument, Christian Barth købte i 1838 (privateje). *12-keyed oboe in Sellner-style by the Danish maker Selboe, Copenhagen ca. 1840. (Photo: Kurt Larsen).*

arbejdet med den slags, ved, at de er svære at holde helt tætte, hvilket kan få fatale følger for musikeren. De senere Selboe-instrumenter fungerede tilsyneladende bedre på dette område, men Barth havde problemer i sine sidste musikerår, hvilket vi bl.a. kan se af en række ikke så gode anmeldelser fra koncerter i Stockholm. Noget tyder på, at han forsøgte at vende tilbage til sit ungdoms instrument ved ganske enkelt at fjerne nogle af de mange klapper og hælde voks i de »overflødige« huller – en teknik, der også i dag kan redde den, som står med et gammelt utæt instrument.

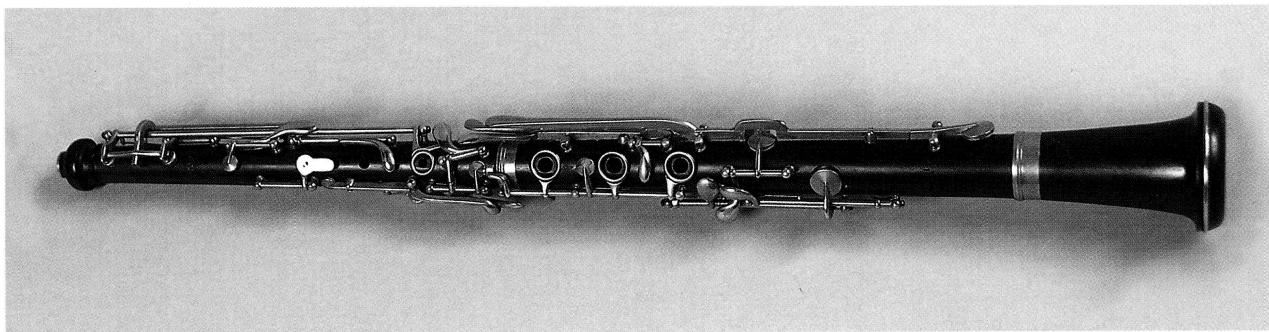
Musikhistorikeren Carl Thrane, der fik mange af sine oplysninger fra Barths tidligere kolleger, fortæller: *Oboen var hans Elskede, han forstod dens Sjæl. Han vilde bevare den rene Træklang, som led under det meget Metal, der efterhaanden kom paa, hvorfor han tog de Sølvklapper af, der hørte til Kapellet's Obo, og erstattede dem med, hvad han kunde bedst. Hermed forbandt han den praktiske Fordel at pantsætte Sølvet paa Assistentshuset.*¹⁸

Da Christian Barth gik på pension, var han forståeligt nok ikke meget for at aflevere sit Selboe-instrument:

Ved mit ophold i Fyen hos min Familie har min Sundheds Tilstand forbedret sig saa betydelig især hvad mit Bryst angaaer, at jeg tillader mig underdanigst at henvende mig til Deres Højvelbaarenhed at maatte paa nogen Tid erholde til Laans et af die 2de Oboer som jeg ved min Entledigelse af Kapellet har maattet aflevere da jeg for nærværende Tid ikke selv eier nogen Instrument men har bestil et fra Udlandet og ved Modtagelsen af dette af mig forvendende Instrument skall jeg med underdanigst Taknemelighed tilbagelevere dette mig saaledes Laande Instrument. I Haab til Deres Højvelbaarenheds bekjente Humanitet smigrer jeg mig med det Haab at turde imødesee opfyldelsen af min underdanige Bøn.

Faaborg d= 14 Juli 1841,-
Ckristian Friedrich Barth¹⁹

Pensionist Barth fik aldrig kapellet's oboer udleveret, og hans pengeforhold var sådan, at han næppe har haft råd til et ordentligt instrument fra udlandet. Men hans kolleger og efterfølgere, der havde mere orden i deres pengesager, benyttede Selboes instrumenter gennem de næste 40 år. Med hensyn til mekanik og klapsystemer er de i nær fami-



Fra omkring 1880 skiftede flere og flere danske oboister Selboes romantiske oboer ud med mere tidssvarende tyske instrumenter. I 1883 konstruerede Christian Schiemann i samarbejde med det tyske firma Heckel en helt ny type obo, som skulle forene den moderne mekanik og den gamle klang. Instrumentet, der begyndte at gå af brug omkring 1920, kunne stadig høres i danske ensembler så sent som i 1945 (MMCCS no. E 231). *In 1883, Christian Schiemann who wanted to preserve the old Danish oboe sound, designed this oboe for the German firm of Heckel. (Photo: Kurt Larsen).*

lie med Sellners tysk-østrigske oboer fra 1820'erne. Nogle klapper giver mulighed for at gribe den samme tone med flere forskellige greb, hvilket letter spil i fjerne tonearter, andre klapper (på topstykket) skal hjælpe til at gøre trillerne mere rene, mens klapper nederst på instrumentet rykker omfanget ned til H'. En oktavklap (hos Selboe af og til to) udvider omfanget – med lidt held og et godt rør – helt op til G”.

Boringen er til gengæld konstrueret efter de gamle traditioner, hvilket betyder, at man, hvis man vil, kan spille på oboen uden at anvende andre klapper end dem, der bruges til de fire dybeste toner – og på den måde kan instrumentet fungere, som oboer gjorde i 1700-tallet. Således kunne man holde fast i den gammeldags lyd og måske bevare den »jomfruelige tone«. Selboes oboer blev sandsynligvis udviklet i samarbejde med Barth, og de må have haft noget, som Barths elever holdt fast i. Det kan jo næsten kun have været den særlige klang.

Christian Barths køb er det tidligst registrerede køb af en Selboe-obo, og da mesteren gik over til at spille på Selboe, fulgte kolleger og elever med. Virtuoserne Schiemann,

Brøndum og Krause spillede gennem flere generationer moderne vanskelig musik af både Verdi og Wagner, ja måske endda Carl Nielsen, på de gammeldags instrumenter af buksbom med elfenbensringe og primitive klapper. Instrumenterne er bevaret i stort tal, hvilket kun kan betyde, at de må have været velegnede til den danske spillestil.

Der blev anvendt Selboe-oboer i kapellet og i adskillige andre danske ensembler helt frem til 1890. I 1883 udviklede Christian Barths efterfølger, Schiemann, i samarbejde med det tyske firma Heckel en mere moderne efterfølger, der dannede overgang til de franske oboer, som har været en del af dansk musikliv siden 1930, men også på disse instrumenter, der var i brug helt frem til 1940'erne, overlevede den ægte jomfruelige tone.

Det romantiske rør

Selboes bevarede oboer er måske et sted at begynde for den, der drømmer om at genskabe den forsvundne lyd. For et års tid siden fik jeg lov at låne en Selboe-obo i privateje. Den er stemplet KT (Kongelige Teater). Den har 12 sølvklapper,

hvoraf den ene oktavklap tydeligvis er en senere tilføjelse, og kunne altså teoretisk set være Christian Barths 11-klaps instrument fra 1838. Den har efter min vurdering en varm, stor rund tone, den er forholdsvis behagelig at spille på og stemmer godt. Vi kommer her ikke uden om begrebet rør – et emne, der optager de fleste oboister lidenskabeligt, og som naturligt nok som regel keder alle andre til døde – jeg skal derfor gøre det kort:

Mig bekendt er der endnu ikke fundet originale rør, som kan sættes i direkte forbindelse med Selboes instrumenter. Foreløbige forsøg (foretaget i 2004) viser, at den lånte Selboe-obo næsten fungerer med »moderne« rør (Glotin messingstift 47 mm lang, træ-delen ca. 25 mm lang, 7 mm bred på spidsen). Røret er stort set som dem, man bruger på moderne oboer i dag, blot skal det skræbes en smule lettere, end vi normalt gør, for at kompensere for de mindre tonehuller og oboens anderledes boring. Højden står meget fint, men gaffelgrebene (f.eks. B^{''} og F[']) bliver let for høje, og tonen føles generelt stiv og ufleksibel. Langt bedre spiller den med, hvad man kunne kalde et »romantisk rør«, en hjemmelavet størrelse inspireret af de rør, man brugte i Tyskland helt op til år 1900. Messing-stiften er her blot 35-40 mm lang med en topdiameter på 2,2-2,3 mm og en bunddiameter på ca. 4,6 mm – altså en moderne stift blot afkortet 1-2 mm foroven og ca. 10 mm forneden. Trædelen skal her være mindst 8-9 mm bred på spidsen og ca. 24 mm lang. Man skal minimum skrabe barken af de forreste 15 mm, og røret skal skræbes, så det svinger en hel del lettere og friere end et moderne rør. Dette rør får Selboes instrument til at klinge rundt, blødt og varmt med en kammertone, der ligger i nærheden af A=430, hvilket ikke er usandsynligt for 1830'ernes København. Oboen sætter let an, og gaffelgrebene står klare og rene. Man skal til gengæld presse en del både med læber og luftstrøm for at få de højeste toner (fra D^{'''} og op). Dette »romantiske« rør er ret tæt på de rør, man endnu anvender til de såkaldte wiener-oboer, som er de sidste efterkommere af Sellners gamle system fra 1825. Og nu ikke mere om rør. Vi ved ikke

meget om, hvordan de gamle udformede deres. Vi ved heller intet om deres blæseteknik eller læbestilling. Ting, der måske var selvfølgeligheder for dem, kan være gåder for os. Det eneste, som kan føre os nærmere på dem, er forsøg med bevarede instrumenter af den type, de spillede på.

De danske guldalderoboister holdt åbenbart fast i nogle klanglige og musikalske idealer, som måske kan spores helt tilbage til Bachs musikere i Leipzig. Da de danske oboister gennem fire generationer benyttede sig af vidt forskellige instrumenttyper, er der meget, som tyder på, at deres klangideal hang nært sammen med en særlig type rør. Instrumenterne, og især Selboes og Heckels, der jo blev konstrueret i samarbejde med Christian Barth og Christian Schieman, kunne måske vise vejen til en særlig type rør – og derigennem til en særlig teknik. Indtil vi har rekonstrueret den, må vi nøjes med at fantasere om den klang, som musikalskere gennem mere end 130 år beskrev som: Jomfruelig, kraftfuld, blød, himmelsk, sart, skøn, graciøs, let, elegant, stor, åndfuld, ædel, vidunderlig, kavalermæssig, skønhedsmættet, sværmerisk, poesifyldt, sjælfuld, charmerende, stiv og kedelig.

En enkelt fonografvalse har bevaret lyden af en dansk oboist fra før 1907. Det er sandsynligvis en af verdens tidligste obooptagelser. Den anonyme musiker, der har indspillet et lille stykke af Grieg, spiller fremragende, men lyd kvaliteten gør det umuligt at bedømme, om der er tale om en særlig dansk lyd. At en sådan har eksisteret, kan der imidlertid ikke være tvivl om.

Tak til: Oboist Stefan Ingerslev for oplysninger om Barth-familien. Fagottist Helge Therkildsen for udlån af historiske oborør. Operadramaturg Henrik Engelbrecht for overspilning af fonografvalse med anonym oboist fra København. Barbara Cros for udlån af en velspillende Selboe-obo. Forhenværende kontorchef, cand.jur. Lennart Holten, for godt fortalte erindringer fra 1920'ernes og 30'ernes København. Solooboist Bjørn Carl Nielsen og hans forgængere Jørgen

Hammergaard og Valdemar Wolsing for oplysninger og anekdoter. Professor Michel Piguet, Geneve, og instrumentbygger Marc Ecochard, Vindelle i Frankrig, for samtaler om oboens udvikling. Rigsarkivet, Musikafdelingen på Det kgl. Bibliotek i København samt forskningsbibliotekar Musse Magnussen Svare, Musikhistorisk Museum, for helt enestående hjælpsomhed.

Originale rør er ikke meget værd, hvis man ikke kan sætte dem i forbindelse med et konkret instrument. Alligevel er disse rør, som må være mere end 60 år gamle, ikke uden interesse. De blev fundet uden obo på et loppetorv i en sjællandsk by i 2001. Det beskadigede rør til venstre er helt tydeligt beregnet til en »moderne« fransk obo, mens de tre korte brede rør er fremstillet til tyskinspirerede instrumenter. De er uanvendelige på en moderne obo, men fungerer trods alderen nogenlunde på både Heckels og Selboes instrumenter, og de kunne måske være til hjælp for den, som drømmer om at rekonstruere det romantiske danske rør. Privateje. *Four Danish oboe reeds probably at least sixty years old. The one on the left is made for the modern French-style oboe. The rest are in the old style and still function on oboes by Selboe and Heckel. (Photo: Kurt Larsen).*



English summary:

Tracking Down the Oboe Tradition of the Danish Golden Age

During the greater part of the nineteenth century, the majority of the Danish oboe players claimed that they belonged to a certain school. Their round, sweet and extremely expressive oboe sound was described as »virgin-like«, »silvery« and »heavenly«. This article is an attempt to present some written evidence about this almost forgotten Danish oboe school of playing. It all began with the arrival of the German top-player Christian Samuel Barth in Copenhagen in 1786 with what his students later claimed to be »the only true way of playing the oboe«. Barth had learned his art in Leipzig where he was a student at the Thomasschule, studying with Johann Sebastian Bach. He probably learned to play the oboe from one of Bach's star-musicians. While oboe playing changed in Germany, the old »true« way of playing the oboe was preserved in Copenhagen for more than 130 years during which it made a great impression on composers, writers, and critics in Denmark and abroad.

Old Barth passed his secrets on to his two sons. One of them, Christian Friedrich, became a well-known and admired virtuoso in Denmark, Sweden, Germany, and Holland. When not on concert tour, he worked as a solo-player in the Royal Orchestra in Copenhagen. His most talented student, Christian Schiemann, later played in the same orchestra for almost 40 years. Although times and oboes had changed very much up to 1890, he claimed that he was still playing in the old style. His two successors, Brøndum and Krause, continued the tradition, and capacities like Hans Richter and Richard Strauss praised the beauty of their playing and their virtuosity. However, the old German/Danish way of playing disappeared between 1920 and 1945 when all young Danish oboists changed to French-style instruments and reeds.

From the archives and from surviving instruments we can see that the first generation of players from around 1790 used classical oboes with two keys in the Dresden-style. In 1802, they began playing oboes with four keys. The octave key became standard equipment in Copenhagen around 1817. Low B[♭] occurs in Christian Barth's compositions around 1820. From 1838 onwards, most Danish players changed to Selboe's Sellner-style oboe with 11-14 keys.

Needless to say, we shall never know whether five generations of oboe players really preserved the same sound for a period of more than 130 years. However, it is interesting to notice that many players were using 12-keyed box-wood instruments with short, broad, and quite easy reeds as late as 1890. When in his old age Christian Schiemann constructed a new oboe in collaboration with the German firm of Heckel he tried to maintain the old »heavenly« sound.

It is hard to believe that Danish oboe players around the year 1900 would play with the sound common to the German oboe tradition of the eighteenth century. It is possible, however, that they had more in common with the old Leipzig/Dresden school of playing than their contemporary German colleagues.

Kilder

Aftonbladet, Stockholm 25. oktober 1838.

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig oktober 1804.

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 29. januar 1812.

D.A. von Apell: *Galleri der vorzüglichen Tonkünstler*, 1806.

Berlingske Tidende, 17. juni 1944.

Breve fra Christian Barth til kapelchefen, indkomne breve til Det kgl. Kapel; Rigsarkivet.

Dansk Biografisk Leksikon 3. udg. Gyldendal, 1984.

Danske kancelli. Kapelprotokollerne; Rigsarkivet.

Dansk Musiker-Tidende 36. Aarg. Marts 1946.

Dansk Musiker-Tidende 14. Aarg. August 1924.
 Leon Goossens and Edwin Roxburgh: *Oboe*, Macdonald and Jane's, London 1977.
 Bruce Haynes: »Mozart and the oboe«, i *Early Music* Vol. XX No 1 February 1992, s. 43-63.
 Bruce Haynes: »The Addition of Keys to the Oboe, 1790-1830«, i *The Journal of International Double Reed Society* nr. 22, 1994, s. 31-46.
 Gunther Joppig: *Oboe & Fagott*, Hallwag Verlag Bern und Stuttgart 1981.
Literatur-, Kunst- og Theater-Blad No 17, København 3. november 1821.
Musikbladet 2. årg. Nr. 35, København 15. november 1885.
 Dorthe Falcon Møller: *Fløjte, obo, klarinet & fagot*, København 1987.
Nationaltidende 9.11.1913.
 Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*. Det Schønbergske Forlag, Kjøbenhavn 1908.
Tidsskrift for Tonekunst 1.10.1917, s. 112.
Wochenblatt zum Besten der Armen in Kiel, 12. april 1809.
 Philip T. Young: *University of Victoria Loan Exhibition of Historic Double Reed Instruments*, Victoria 1988, no. 28.

- 9 A.O. i *Dansk Musiker-Tidende* 36. Aarg. Marts 1946, s. 73.
- 10 Jf. Dorthe Falcon Møller: *Fløjte, obo, klarinet & fagot*, København 1987, s. 91 (kildeangivelse: Rigsarkivet, Kapelregnskaber 1802, 3. kvartal nr. 6).
- 11 Jf. Dorthe Falcon Møller: *Fløjte, obo, klarinet & fagot*, København 1987, s. 90 (kildeangivelse: Teaterkassens regnskaber).
- 12 Trykt udgave fra Offenbach sur le Mein, chez Jean André.
- 13 *Wochenblatt zum Besten der Armen in Kiel*, 12. april 1809.
- 14 Kilde Det Kongelige Bibliotek (KB. mu 6304.0302).
- 15 Jf. *Aftonbladet*, Stockholm 25. oktober 1838.
- 16 Indkomne breve til Det kgl. Kapel, Rigsarkivet, marts 1819.
- 17 Danske kancelli. Kapelprotokol 25.81837-4,5,1839. Pag. 88; Rigsarkivet.
- 18 Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*. Det Schønbergske Forlag, Kjøbenhavn 1908, s. 281f.
- 19 Indkomne breve til Det kgl. Kapel, Rigsarkivet, juli 1841.

Noter

- 1 Jf. David August von Apell: *Galleri der vorzüglichen Tonkünstler*, 1806.
- 2 Jf. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig oktober 1804, s. 43.
- 3 *Litteratur Kunst og Teaterblad* No 17, København November 1821.
- 4 *Musikbladet* 2. årg. Nr. 35, København 15. November 1885, s. 267.
- 5 *Nationaltidende* 9.11.1913.
- 6 *Musiktidsskriftet for Tonekunst* 1.10.1917, s. 112.
- 7 *Berlingske Tidende* 17. juni 1944.
- 8 *Dansk Musiker-Tidende* 14. Aarg. August 1924, s. 138.