

Bachs Passacaglia

Het door Jürgen Ahrend van 1985-1993 gereconstrueerde 4-klaviers Schnitgerorgel uit de Jacobikirche te Hamburg met veel materiaal uit de 16de en 17de eeuw. Matthias Weckmann was organist van deze kerk van 1655 tot zijn dood in 1674. Ook Georg Böhm heeft in zijn Hamburgse jaren veel op dit orgel gespeeld toen hij met zijn gein bij de Jacobigemeente hoorde. Op dit instrument zou Bach in 1720 wellicht organist hebben kunnen worden, ware het niet dat een veel minder getalenteerd organist veel geld in de kerkekas stortte en daarmee zijn benoeming afkocht, een in die tijd terecht zeer bekritiseerde gewoonte. Het orgel was destijds overigens wel in middentoonstemming gestemd en indien Bach wel Jacobiorganist was geworden zou hij er eerst aan bijgedragen moeten hebben om het instrument omgestemd te krijgen naar zijn moderne ideeën over orgelstemmingen. Orgels van Schnitger met veel oud pijpwerk blijken telkens opnieuw wel ideale orgels voor Bach te zijn. Vooral de tongwerken van dit type orgels spraken Bach zeer aan, zoals hij tijdens hetzelfde bezoek aan Hamburg in 1720 in de Hamburgse Catharinenkirche liet blijken. Foto: © Martin Doering



Stef Tuinstra (Groningen)

en de *'eigentliche Musici'*

“ Als ich einst meinem Meister Dr. Franz Liszt die dorische Phantasie und Fuge Bach's, des größten Cantors, den das Erdenrund besessen hat, und die in ihrer Art unerreichte Passacaglia mit vollem Werke herunterrasselte, meinte Liszt: *'Glauben Sie wirklich, daß Bach beide Compositionen fortwährend mit vollem Werke gespielt hat? Nun und nimmermehr! Dazu war er ein viel zu großer und feinfühligler Künstler! Haben Sie nicht gelesen, daß er ganz wundervoll registriert haben soll?'* Ich mußte dies bejahen und unter Liszt's genialer Leitung und seinem großartigen Klangsinne gestaltete sich die zuerst genannte 'Bachiana', wenn auch nicht ideell, so doch klanglich zu einem ganz neuen Werke, so daß mein früherer Lehrer, der 1870 verstorbene Professor Dr. J.G. Töpfer in Weimar ausrief, als ich besagtes Fugenstück bald darauf in einem Concerte spielte: *'Das ist ja etwas ganz Anderes! Aber so macht sich's freilich besser!'* Liszt lächelte fein und bemerkte dem alten Gründer der wissenschaftlichen Orgelbautheorie: *'Ja man muß nur etwas suchen, um Verschiedenes zu finden!'* Dass der letzte selber Aehnliches gefühlt hat, beweist die von ihm instrumentierte Passacaglia, welche Bearbeitung ich in meinem Orgelrepertoire herausgegeben habe. ¹ ”

Dit beroemde citaat heeft tot nu toe steeds tot de conclusie geleid dat in Liszts tijd een nieuwe, mede door hem ontworpen, romantische benadering van Bachs Passacaglia gangbaar werd, nl. met klavierwisselingen en tussentijds registreren (met steeds verschillende klankkleuren en crescendo/decrescendo), dit in tegenstelling tot het plenumgebruik bij dit soort werken in de periode voor Liszt en zoals dat door Bach zelf werd toegepast, althans zo wordt momenteel vrij algemeen aangenomen. Het belang van de orgelregistratie staat gelijk aan de instrumentatie van orkestwerken. Instrumenteren is een kunst op zich, registreren ook. De keuze voor een klankkleur voor kortere of langere tijd wordt, als het goed is, voorafgegaan door een reeks van overwegingen die niet alleen betrekking hebben op klank. Er zijn immers raakvlakken met de algemene muzikale expressie die op het orgel door middel van tempo, frasering, articulatie, timing en aanslagmanier gestalte krijgt. Bij die overwegingen werden door de groten in de baroktijd niet in de laatste plaats de retorische benadering en het affect als basisgedachte meegenomen, al dan niet met een tekst als basis. Een werk in een groot plenum uitvoeren doet de executant heel anders spelen dan wanneer hij/zij dit in een afwisseling van klankkleuren doet. Tenminste, zo zal een invoelend en muzikaal getalenteerd speler dit ervaren en zo is het ook in vroeger tijden door diverse auteurs beschreven. Dat Bach een werk als de Passacaglia volledig in groot plenum zou hebben gespeeld zou dus o.a. doen vermoeden dat hij het affect van c-Moll slechts als stoer en dramatisch heeft gezien. Bij nadere beschouwing blijkt echter dat er destijds meer affectkarakters voor c-Moll gehanteerd zijn. Momenteel wordt er vrij algemeen van uitgegaan dat Bach niet of nauwelijks tussentijds registreerde en dat er geen traditie bestond van registranten die op de vraag van de executant tijdens een uitvoering registers wisselden. Het blijkt echter dat die praktijk wel degelijk aanwezig is geweest en dat beide benaderingen in dezelfde tijd voorkwamen. Het is dus tijd om een en ander in een brede samenhang nog eens goed tegen het licht te houden.



Inleiding

Veel vragen

In het breed en genuanceerd opgezette artikel uit 1983 over Bachs Passacaglia (en Fuga) in c BWV 582² omtrent de inventiogegevens van de compositie komt Piet Kee wat betreft het registreren van dit werk tot de conclusie dat men in het passacagliagedeelte bij voorkeur wisselend lieflijke klankkleuren toepast, vanaf variatie 17 een bijna-plenum en in de fuga een plenum. Deze suggesties hebben blijkbaar weinig navolging gekregen, want in dezelfde tijd zijn, onder invloed van het herontdekken van een in 1929 verdwenen 18^{de} eeuwse handschrift (een veronderstelde kopie van een mogelijke autograaf van Bach) met als titel "Passacaglio con Pedal pro Organo Pleno", veel organisten het werk volledig in groot plenum zonder klavierwisselingen gaan spelen. Kennelijk heeft deze vondst opnieuw de inmiddels wijdverbreide aanname versterkt dat Bach dergelijke werken geheel in (groot) Organo Pleno speelde.³ De plenuminterpretatie heeft gaandeweg veel weerstand opgeroepen, die is blijven bestaan omdat een aantal genuanceerde vragen naar de achterliggende motivatie nog steeds niet afdoende zijn beantwoord. Bijvoorbeeld, is er alleen maar met het grootst denkbare plenum gespeeld, of is een kleinere variant ook toegepast? En is er in dat kader nu wel of niet met klavieren gewisseld? Is daarbij een pedaalklank wenselijk die voor de diverse klavieren apart sterk genoeg klinkt maar tegelijk niet overheersend is? Deze wijze van registreren komt men immers zowel in de 18^{de} als in de 19^{de} eeuw tegen (o.a. bij Adlung en Peters). En hoe worden in dat kader pedaalkoppels toegepast? In de met name 19^{de} eeuwse geschriften met berichten over plenumgebruik in de late 18^{de} en de eerste helft van de 19^{de} eeuw is er sprake van een 'Bachtraditie'. Wat zijn daarvan de consequenties? Deden de leerlingen van Bach niets meer dan hun leraar kopiëren of hadden ze ook nog een eigen muzikale identiteit, die in bepaalde opzichten afweek van die van hun grote leermeester, maar door toehoorders in hun tijd als 'Bachiaans' werden gekenschetst omdat ze nu eenmaal leerling van Bach waren geweest? En waren die toehoorders wel goed in staat om het verschil tussen een zeer creatieve registratie en een wat gewonere goed te onderscheiden? Kortom, was de registratiekunst van een Krebs, Agricola, Altnikol, Homilius, Kittel etc. wel net zo creatief als die van hun geniale leraar? Wellicht niet, want hoe moeten we anders de gewaagde uitspraak van Carl Philipp Emanuel Bach en Wilhelm Friedemann Bach beoordelen die van mening waren dat de registratiekunst van hun vader onnavolgbaar bijzonder was, maar dat die met zijn dood was uitgestorven?⁴ Het zal je als Bachleerling en tijdgenoot van de beide Bachzonen maar gezegd worden! En wat was er na Bachs dood, afgezien van wat in de Nekrolog wordt verteld, dan precies overgeleverd van diens registratiekunst, gegevens die sindsdien kennelijk gaandeweg verloren zijn gegaan? En in hoeverre hebben latere schrijvers en musici citaten uit verslagen over Bach van elkaar overgenomen en krijgt men zo keer op keer een herhaling van dezelfde uitspraken, waaruit misschien alleen daarom al een tamelijk eenvormig beeld ontstaat? En is het relatief schaarse aantal bronnen en uitspraken

die we heden ten dage kennen wel genoeg om een theorie op te bouwen die in bredere zin min of meer klopt met de toenmalige alledaagse werkelijkheid? Ook toen was er immers een bonte verscheidenheid aan organisten en orgeltypen, en net als nu was de ene organist talentvoller dan de andere en het ene orgel mooier en in betere (klank)technische toestand dan het andere. Was het in de 18^{de} en het eerste kwart van de 19^{de} eeuw wel echt zo'n eenheidsworst met het plenum? Er zijn inderdaad berichten die daar op duiden en deze worden heden ten dage vaak geciteerd, maar er zijn ook auteurs die daar allerlei kanttekeningen bij plaatsen die tegenwoordig nauwelijks bij de beoordeling worden betrokken, zelfs niet als was het de uitzondering die de regel bevestigt. Over de werkelijke hoeveelheid voors en tegens tasten we helaas nog steeds behoorlijk in het duister.

Als er al berichten zijn, kunnen ze soms ook voor meerderlei uitleg vatbaar zijn. In de 19^{de} eeuw bv. stelt Alexander Gottschalg: *"Fast bei allen weiterstrebenden Organisten und Orgelcomponisten regte sich allmählig das Verlangen, die alte Starrheit und Eintönigkeit der Orgel zu brechen, bzw. zu verlassen und dieselbe mehr und mehr dem neuen grossen Orchester nahe zu bringen. Selbst den alten, in seiner Art unerreichbaren Vater Sebastian suchte man nicht mehr so langstielig abzuhaspeln, wie das ziemlich lange Mode gewesen war"*.⁵ Wordt hier nu bedoeld dat Bach zelf langdurig in plenum speelde of juist niet? 'Abhaspelte...!', Bach...? Of gaat het hier niet zozeer over Bachs eigen plenumspel maar over een amateurische spelinterpretatie van Bachs orgelwerken van organisten na hem en komen we zo weer uit bij wat Liszt hierover zei (zie noot 1)? Kennelijk was in Gottschalgs tijd de 17^{de}-eeuwse registratiekunst (instrumentatiekunst) vanuit het toenmalige orkestrale (= meerkorige) denken ⁶ (zie hierover bij hoofdstuk C, punt g) verdwenen. Ook in de 18^{de} eeuw zijn hierover vergelijkbare berichten overgeleverd, maar deze waren bij de 19^{de}-eeuwse auteurs kennelijk niet (meer) bekend. Carl Philipp Emanuel Bach vertelt in dit verband het volgende over zijn vader: *"Durch die Aufführung sehr starcken Musiken in Kirchen, am Hofe u. oft unter dem freyen Himmel, bey wunderlichen u. unbequemen Plätzen, ohne systematisches Studiren der Phonurgie hat er das Arrangement des Orchesters kennen gelernt. Diese Erfahrung, nebst einer natürlichen gunten Kenntniss der Bauart, in wie ferne sie dem Klange nützlich ist, wozu seine besondere Einsichten in die guten Anlagen einer Orgel, Eintheilung der Register und Placirung derselben ebenfalls das Ihrige beygetragen haben, hat er gut zu nutzen gewußt"*.⁷ Het heeft er dus de schijn van dat de verwijzigingen naar een eigentijdse orkestrale benadering in het midden van de 19^{de} eeuw nieuw waren. Maar is dat wel het juiste beeld? Ging het in wezen niet juist om een hartstochtelijke wens om de eeuwenoude 'orkestrale' registratiekunst van de grote meesters weer in ere te herstellen?

Albert Schweitzer bracht 50 jaar na Gottschalg enkele van deze vragen genuanceerd in verband met het toenmalige orgeltype: *"Die Vertreter der älteren deutschen Orgelschule, in der noch irgendwie Traditionen aus dem Bachzeitalter nachwirkten, spielten die Bachschen Präludien und Fugen durchgängig auf dem Hauptklavier mit Grundstimmen und Mixturen. Das Pedal wurde eventuell durch Zungen verstärkt. In den letzten drei Jahrzehnten des neunzehnten*

*Jahrhunderts fing man an, diese Ausführung als steif und pedantisch zu bekämpfen. Der Kampf wurden zu ungunsten der alten Überlieferung entschieden, hauptsächlich durch die Tatsache, daß jene Ausführung auf den brutalen, modern intonierten Orgeln wirklich unmöglich ist. Seit einigen Jahren setzt nun eine Reaktion gegen das falsche Modernisieren in der Wiedergabe der Orgelwerke ein, die das Berechtigste an der alten, einfachen Art wieder zur Geltung zu bringen sucht. [...] Andererseits zwingt uns die Beschaffenheit unserer Orgeln, die über das Bachsche forte nicht vergnügen und auf denen die Stimmführung nicht vollkommen herauskommt, an Stelle der natürlichen Effekte künstliche zu bringen und Bach durch Abwechslungen, Steigerungen und starkes Hervortretenlassen des Themas interessant zu gestalten. Es kommt also hier auf den richtigsten Kompromiß an, bis wir wieder ideale Bachorgeln besitzen. Damit soll nicht gesagt sein, daß das allmähliche An- und Abschwollen, im kleinen durch den Jalousieschweller, im großen durch die Walze, bei Bach immer vom Übel sei. Archaistische Tendenzen dürfen in der Musik nicht geduldet werden."*⁸

Enkele zaken vallen hierbij op. Schweitzer heeft het voorzichtigheidshalve over de overlevering van 'iemandwie Traditionen aus dem Bachzeitalter'. Het gaat hier dus niet over concrete registraties van Bach zelf maar hij geeft slechts een algemene tendens weer waarbij niet bekend is hoe Bach zelf mogelijk uitzonderingen op die regel toepaste. Ook valt op dat er zelfs in Schweitzers tijd organisten waren die Bachwerken al in plenum speelden in plaats van het destijds meer algemeen gebruikelijke 'an- en abschwollen'. En dat Schweitzer ook pragmatisch was: op orgels waarop polyfonie slecht tot haar recht komt waren voor hem modernere alternatieven geen punt van discussie. Datzelfde geldt ook nu, echter vanuit een ander orgeltype. In onze tijd zijn veel grote en kleine barokorgels adequaat gerestaureerd en verschaffen zij ons een goed beeld van de klankverhoudingen van de orgels ten tijde van Bach. Ook in die situatie worden momenteel geluiden van nuancering gehoord: het is niet altijd slecht om niet in plenum te spelen als je bv. op een orgel speelt dat geen mooi plenum of een ietwat diffuus middengebiet heeft waardoor de polyfone stemvoering slecht te horen is. Schweitzer relateerde deze visie aan de pneumatische orgels in zijn dagen. Degenen die dit anno nu zeggen hebben het over mechanische orgels van oud tot nieuw, waaronder zich ook mooie authentieke oude orgels bevinden, instrumenten waar Schweitzer juist zo naar verlangde. Bij alle mogelijke orgeltypen vanaf de 17^{de} eeuw tot nu blijft kennelijk het gevoel aanwezig dat een permanent toegepast plenum niet in alle gevallen een adequate en bevredigende oplossing biedt.



De interpretatieproblematiek van berichten over registratie in voorgaande eeuwen.

Objectief versus subjectief?

In de 18^{de} eeuw zijn er enkele auteurs die vertellen over het allesoverheersende plenumgebruik in die tijd. Ongeveer de laatste 30 jaar is aangenomen dat uit de 17^{de} eeuw geen berichten zijn overgeleverd die dit beeld bevestigen. Algemeen gaat men er (daarom?) van uit, dat als het plenumgebruik in de 18^{de} eeuw zo algemeen verbreid was, het in de 17^{de} eeuw niet anders geweest zal zijn. Deze redenering wordt ook gekoppeld aan de visie dat het fenomeen registrant pas in de tweede helft van de 19^{de} eeuw in zwang kwam, maar nu andersom geredeneerd: 'geen bericht' wordt hier geïnterpreteerd als 'niet toegepast'. Geen wonder dus dat organisten van onze tijd die de gangbare opvattingen over oude uitvoeringspraktijken serieus nemen weer veel met het plenum spelen en daarbij niet of nauwelijks (tussentijds) registreren. En wanneer men het plenum kiest wordt daarbij bovendien vrijwel uitsluitend Matthesons opgave daarvan nagevolgd⁹, een waarop ook Schweitzer zich misschien heeft gebaseerd, want zijn bevinding lijkt als twee druppels water op die van Mattheson. Heeft Schweitzer die overgenomen of wás het echt zo? En gold Matthesons opgave zowel voor de oude Middenduitse orgels als voor de Noord-Duitse orgels met een geheel andere dispositie, tongwerkfactuur en klankbalans?

Men wil in onze tijd het oude gevoel weer oproepen ('hoe ging het er destijds aan toe?') en dat vervolgens opnieuw in praktijk brengen. Natuurlijk is dat een even terechte als essentiële wens. We moeten het daarbij slechts met schriftelijke overlevering doen. Moet men bij het invullen van lacunes het vervolgens laten bij het tamelijk willekeurig citeren van het algemene beschreven patroon in de barok en het eigen artistieke onderscheidingsvermogen opzij zetten? Dit te doen lijkt mij ontoereikend, maar kennelijk gebeurt dat heden ten dage toch veelvuldig. Methodisch geeft de theorie (i.c. de in onze tijd zo letterlijk mogelijke interpretatie van een aantal tot nu toe gevonden oude geschriften) dan vooraf de kaders aan hoe er intuïtief gehandeld kan/mag worden. Die uitkomst daarvan wordt in de lesmethodiek en -didaktiek geïmplementeerd en veel gezag toegekend. Als je je daaraan vervolgens op een aantal punten wilt onttrekken omdat je persoonlijke intuïtie en inmiddels al best wel sterk ontwikkelde 'barokke smaak' met die theorie in conflict komt met wordt deze in veel gevallen toch telkens opnieuw op de eerste plaats gezet. Er wordt dan bijgezegd dat je die 'nieuwe oude' esthetiek dan maar moet leren waarderen, want

Reincken en Bach deden het volgens de bronnen écht zo. En wie gaat daar dan nog tegen in?

Helaas, omdat er te veel puzzelstukjes ontbreken en verloren zijn gegaan zullen allerlei vragen over gedetailleerde subjectieve elementen voor altijd onopgelost blijven. Is het daarom dat ze maar worden genegeerd met als argument: liever een strikt wetenschappelijk verantwoord ('niet bewezen is niet waar') dan in het vage blindtasten? Persoonlijk vind ik dit een uitermate riskante manier van redeneren. Het heeft de schijn van integere wetenschappelijkheid, maar intussen wordt de kunst misschien wel de nek om gedraaid. Want wellicht ontdekken we in de komende decennia in enkele afgelegen bibliotheken in Verwegistan toch nog allerlei documenten die het tegendeel aantonen. Dan heeft men het mogelijk decennia lang bij het verkeerde eind gehad. Intussen is dit laatste overigens al bewaarheid geworden. Er zijn namelijk gegevens die in onze tijd allang bekend waren, maar die door gebrek aan actuele publicatie nooit breed onder de aandacht zijn gekomen (zie verderop in dit artikel wat betreft Matthias Weckmann).

De tijd staat niet stil. Inmiddels zijn we alweer enkele generaties barokmusici verder. Elke nieuwe generatie is al van jongs af aan volledig met deze manier van muziek maken vertrouwd gemaakt. Die musici komen soms met hele andere, vaak vrijere en meer persoonlijke ideeën dan hun voorgangers, o.a. omdat er een wijdverbreid adequaat instrumentarium beschikbaar is gekomen en de toegepaste techniek enorm is verbeterd. Moet je dan nog steeds met boekenwijsheid beginnen alvorens verantwoord te kunnen musiceren? Toen 'grote namen' zo'n dertig jaar geleden Reinckens koraalfantasie 'An Wasserflüssen Babylon' en Bachs Passacaglia ruim een kwartier in vol plenum gingen spelen heb ik mij daartegen, als een interpreet die al decennia lang goed thuis is in de barok, intuïtief altijd verzet. Is dat echter terecht? Ben ik dan toch nog zo beïnvloed door de romantische periode dat ik die maar niet los kan laten?

Daarnaast moeten we ons vandaag bij dit alles realiseren dat we redeneren vanuit de wetenschap dat de cultuur van de oude muziek in onze tijd juist bestaat dankzij de in de 19^{de} eeuw ontstane concertcultuur. De oude orgelmuziek in de 17^{de} en 18^{de} eeuw klonk onder geheel andere omstandigheden, zoals liturgisch uitgebreide kerkdiensten en promenadebespelingen. De luisterhouding is heel verschillend bij een meer informele sfeer, of door regelmatige afwisseling met gesproken woord, allerlei liturgische handelingen of vanwege de afwisseling van orgelspel en orkest- en koormuziek

Erfurt – Predigerkirche

Het monumentale orgel (1649) van Ludwig Compenius (1603-1671), de laatste vertegenwoordiger van de beroemde orgelmakersfamilie, waarvan diverse generaties (broers, zonen, ooms en neven) vanaf de late Renaissance in midden Duitsland actief waren. De orgelmakers Compenius en Fritzsche behoorden tot de meest toonaangevende Duitse orgelmakers vóór Schnitger. Hun stijl omvat een perfecte synthese tussen de Noordduitse- en Middenduitse orgelbouwjstijl en was mede bepalend voor de "Bachische" orgelsthetiek. Op het orgel in Erfurt zijn o.a. organist geweest: Johann Bach (grootoom van Joh. Seb. Bach, 1636-73), Johann Pachelbel (1678-90 en leraar van Joh. Christoph Bach, de oudere broer van J.S. Bach), Johann Heinrich Buttstedt (1691-1727), Jakob Adlung (1727-62, auteur van enkele in dit artikel genoemde boeken) en Johann Christian Kittel (1762-1809, een van Bachs leerlingen). Ook naast de pedaaltoeren zijn tribunes gemaakt voor vocale- en instrumentale ensembles om samen met het orgel meerkorig te kunnen musiceren. Ludwig Compenius was ook de maker van het orgel (1657) in de Schlosskirche 'Himmelburg' te Weimar, waarop J.S. Bach in zijn Weimarse tijd veel heeft gespeeld. Het instrument was ook een inspiratiebron voor een groot aantal orgelcomposities van Bach uit de periode 1708-1717. Tevens maakte Compenius in 1670 voor de Thomaskirche te Leipzig een clavecimbel. Alleen de orgelkast van Compenius is bewaard gebleven. Het binnenwerk is van Schuke – Potsdam, 1977 en heeft 56 registers, 3 klavieren en vrij pedaal. Foto: © Martin Doering

tijdens de liturgie. En, minstens zo belangrijk, wij luisteren retrospectief vanuit de kennis van alle muziek uit de 19^{de} en 20^e eeuw. Als mensen van de cultuur na de Verlichting hebben we al ruim twee eeuwen weet van absolute muziek en we hebben die volledig als zodanig geaccepteerd. Bij muziek die louter gebaseerd is op het overbrengen van affecten¹⁰ wordt die affectueuze expressie lang niet altijd direct herkend. Als wij tegenwoordig in barok orgelspel geen affecten horen, is het dus heel goed mogelijk dat er geen alarmsignalen gaan werken die aangeven dat er iets fout zit. We zeggen wellicht ten hoogste: 'het boeit niet zo'.

De praktijk versus de theorie

In mijn studietijd deed ik het, naïef als ik was, precies andersom: ik analyseerde vooraf de stukken intensief op harmonische, melodische en retorische structuur, luisterde daarna goed naar de toenmalige topmusici binnen het oude-muziekcircuit (géén organisten maar dirigenten, zangers, strijkers en blazers) en ging vervolgens aan het werk. Aan boeken lezen had ik nog een broertje dood. Je wilde 'muzikant' worden en er moest gewoon gespeeld en vooral hard gestudeerd worden. Later werd ik toch nieuwsgierig hoe de door mij zo bewonderde musici hun theoretische kennis omgevormd hadden tot zo'n vernieuwende muzikale overtuigingskracht. Nog later ontdekte ik dat voor het doceren, individueel en in groepsverband, het bijna van je verwacht wordt dat je met allerlei citaten uit beroemde bronnenboeken het persoonlijke betoog kan verduidelijken om zodoende met nog meer 'authentic' gezag jouw aanwijzingen te kunnen geven. Toen ik dus ging lezen ontdekte ik tot mijn niet geringe verbazing dat grote musici als C.Ph.E. Bach¹¹ en J.J. Quantz¹² de lezers precies hetzelfde aanraadden als wat ik in mijn conservatoriumtijd intuïtief deed. En wat bleek: ik speelde al twintig jaar op een manier zoals die in die boeken volledig herkenbaar beschreven wordt! In die boeken gaat het niet direct over orgels, maar voor de klavierspelers werd geen verschil gemaakt en er wordt nergens bij vermeld bij dat je als organist muzikaal anders moet denken dan andere musici (behalve dat het tempo op het orgel doorgaans iets lager ligt, zij het de trio's weer uitgezonderd)¹³.

"Der seelige war, wie ich (C.Ph. E. Bach) u. alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber, von trocknem mathematischem Zeuge"¹⁴ en "Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung".¹⁵ De goede voordracht, 'nach dem guten Geschmack', en de goede registratie(kunst) hoort daar ook bij. Die leer je volgens C.Ph. E. Bach door "Besuchung guter Musicken". Hij voegt er aan toe, "daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend denken, und wird man wohl tun, daß man sich darnach selbst einen Gedanken vorsinget, im den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von größerm Nutzen seyn, als solches aus weitläufigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche natürlich, geschmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl

austheilen"¹⁶. Bach bepaalt de interpretatie van toen (en nu) dus bij het feit dat de juiste combinatie van alle mogelijke expressiemiddelen bepalend is voor een goede uitvoeringspraktijk en dus niet slechts de keuze tussen dit of gene element. Volgens C.Ph.E. Bach en J.J. Quantz bepaalden de meesters in hun vak dus hoe je mooi kon spelen. Maar waar hadden die meesters zelf het vandaan? Kennelijk speelt toch de intuïtie van de begaafde muzikale artiest, de 'muzikant' een grote rol. Ik vroeg me toen af: heb je in algemene zin gesproken de bronnenboeken nodig wanneer je het ook van grote musici uit je eigen tijd kunt leren zoals de groten het ook in de 18^{de} eeuw aangeraden hebben? En zit daar niet een allesomvattende wetmatigheid achter die alle discussie over boeken en smaak van de verschillende eeuwen apart overstijgt? Namelijk dat de fundamentele elementen van het professioneel musiceren zoals lyriek, poëzie, virtuositeit, expressie van emoties, voldoende variatie e.d., voor alle stijlperiodes gelijk gelden, maar dat ze slechts met een andere samenstelling van noten en met een verschillend instrumentarium tot klinken zijn gebracht? De grote vraag die mij sindsdien tot op de dag van vandaag dan ook heeft bezig gehouden is hoe je als 'muzikant' die oude bronnen kan/moet lezen, waarderen en interpreteren. Daarom is dit artikel een verslag van de zoektocht van één van de vele 'eigentliche Musici' op het orgel en het klavecimbel die in onze tijd door het woud van allerlei historische bronnen een weg moet vinden als hij/zij werken van barokke meesters op al dan niet goed bewaarde oude orgels van de meest uiteenlopende stijlen en bouw tijden wil spelen. Wat is relevant, hoe stem ik mijn persoonlijke muzikaliteit en door de jaren heen opgedane indrukken en ervaringen af op alle theoretische kennis die er is? Of moet ik het toch juist omgekeerd doen en die theoretische kennis mijn intuïtieve muzikaliteit laten bepalen als een soort muzikale gedragstherapie? Of beide, maar hoe weet ik dan wanneer ik het ene of het andere voorrang moet geven? En hoe speel ik Bach op het orgel in vergelijking met de hedendaagse orkestrale en vocale oude-muziekcultuur rond Bach? Hoe vertaal ik 'oudere' klank, als ik op nieuwe of romantische orgels oudere muziek wil spelen? Of moet ik op latere orgels ook de latere uitvoeringspraktijkmodellen toepassen? Maar bovenal, wat is voor mij persoonlijk het mooiste en met welke keuzes word ik als interpret en met mij mijn luisterpubliek het meest gelukkig? Wat dit betreft had ik voor dit onderwerp dus ook andere grote werken kunnen uitkiezen (zoals Reinckens 'An Wasserflüssen' of Bachs Praeludium en Fuga in D BWV 532. Wat de periode rond Reincken en Buxtehude betreft heb ik daartoe al eerder pogingen ondernomen en daarbij tevens geprobeerd de Noord- en Midden-Duitse registratiepraktijk in beeld te brengen¹⁷. Maar juist bij Bachs Passacaglia komen al deze vragen nog eens in volle omvang en hevigheid op ons af. Vandaar dat in dit artikel ook ruime aandacht moet worden geschonken aan al die overige facetten die van grote invloed kunnen/moeten zijn op de registratiekeuze. Samenvattend kan worden gesteld dat, getuige de genoemde citaten, ook in Bachs tijd muziek maken gewoon mensenwerk was met alle rivaliteit en de van tijd tot tijd harde concurrentie van dien. En wellicht nog meer dan in onze tijd was het in de 17^{de} en 18^{de} eeuw de gewoonte om vanuit de persoonlijke mening, ervaring en emotie sterk op de persoon te spelen. De 18^{de} eeuw was een veel

„ Diefelichen in der Theologia wird durch den Propheten der König David; vnd durch den Namen Apostel / S. Paulus verstanden. Dann weil angeregte diese Männer in ihrer Kunst vnd geschicklichkeit alle andere vbertroffen / so ist ihnen auch der general Namen der vortreflichkeit billig gelassen vnd zugeeignet worden. Dieser gebrauch ist auch bey den Alten in der Musica vnd Singekunst gehalten worden / in dem sie den höchsten vnd fürnembsten Titul vor allen andern Musicis, so jemals bey ihnen florirte / dem Orpheo vnd Amphioni gegeben vnd zugeeignet haben.

Esner maßen geher es noch heutiges tages zu / mit den Titeln in der Instrumentalischen Musica / da dieses hievor offterwehnte Instrument wegen seiner vortreflichkeit / Organum, (in welchem Griechischen Namen sonst in genere alle Instrumenta, vnd Werkzeuge / so vff der Welt verhanden / begriffen seyn) vff deutsch ein Orgel / genennet wird: Darumb / das sie alle andere Instrumenta, wie die auch mögen Nahmen haben / in sich begreift / gleichsamb vmbfenger vnd halten thut. Verhalben denn jziger zeit / bemelte Orgel gleichsamb vor einen König aller Instrumenten / damit die Göttliche Mayest. in der Versammlung der Gleubigen gelobet / gepreiset vnd geehret wird / billich gehalten werden sol.

Aus ebenmessigen Ursachen wird die Hand an des Menschen Leibe / Organum, ein Werkzeug aller Werkzeuge genennet / darumb das sie im arbeiten mit allen pflichtschuldigen diensten / so zu verrichtung seiner Geschäfte von nöthen sind / seinem Amte fürsethet vnd den andern Gliedern beyspringet.

Das aber daß wort Organum in seinem rechten natürlichen Verstande / von allen nicht auffgenommen werde / ist kein zweiffel. Denn ihr viel sind der meinung / es werde durch diß wort Organum nur alleine eine Orgel / welche mit Blasbälgen geregiret vnd in den Kirchen vnd Choren zur ehre Gottes gebraucht wird / verstanden: Davon im 150. Psalm steht: Lobet den Herrn mit Harffen vnd Orgeln. Gleich wie aber die Laute / Harpffe / Geige / vnd andere Saitenspiel / so durch die Saiten ihren klang bekommen / eben so wol mit dem Namen Organi oder Instrumenti genennet werden / weil derjenige / der solche vnd dergleichen Instrumenta gebrauchet vnd darauff schlegt / es zu dem ende thut / das er seine Kunst im Geigen vnd schlagen damit an Tag geben vnd beweisen könne. Also thut die Orgel in ihrer schon erlangten hochheit gleichsamb mit iren vmbfang alle andere Instrumenta in sich einschließen. Sie führet aber billich den Adeltichen Titul vnd Nahmen der vortreflichkeit / dieweil sie zu der Menschlichen Stimme (durch den Wind vnd der Werkmeister hände regiret) am allernächstesten kömmt. Den die Pfeiffen repräsentiren oder stellen eigentlich für Augen / des Menschen Kehle oder Lufftröhre / durch welche sie auch ihren Athem führet vnd den Thon / Klang vnd Stimme formiret. Ja man könnte wol sagen / daß die Orgel ein künstlich gemachtes Thier sey / welches durch

Syntagma Musicum deel II

– Organographia, orgeldefinitie, pp. 85-86

De praktijk in de tijd rond 1600 van 'in die Orgel singen oder blasen' kwam voort vanuit de gedachte dat het orgel leden van een vocaal en/of instrumentaal ensemble kan vervangen omdat het orgel die als totaalinstrument zelf kan 'leveren'. Zo vormde het orgel naast de functie als soloinstrument tevens een van de instrumentale- of vocale koren 'in die Music'. Het spreekt vanzelf dat de organist van toen een brede kennis en goede smaak ontwikkeld moet hebben om musici van allerlei aard zo direct te kunnen imiteren. De instrumentaties van de composities van de grote meesters uit deze tijd zijn daarom model voor de orgelregistratie van de orgelwerken. Het tamelijk constante wisselend zingend en spelend verklanken van affecten, hetgeen vooral na 1600 in de mode kwam vanwege de nieuwe Italiaanse opera en de 'Prima en Seconda Prattica' (o.a. Claudio Monteverdi) kan dus niet anders dan door registratiewisseling tot stand komen. De hoeveelheid registers die dan per wisseling moeten worden bediend is te groot om alleen door de organist te worden bediend. Ook als musicus binnen het ensemble kan hij het zich niet permitteren geheel afgeleid te zijn door de registerbediening.

bevindelijker en emotionelere tijd dan we nu wel eens geneigd zijn te denken. De 19^{de} eeuw was daarentegen juist meer technisch, objectief en wetenschappelijk, vooral door de invloed van de opkomende technische revolutie en de ontwikkeling van de westerse democratie. En dat terwijl we in onze tijd de romantische (orgel) muziek doorgaans gevoelig en emotioneel willen spelen en de barokmuziek juist strak en motorisch. Maar dit beeld klopt niet: het is in beide perioden een kwestie van en-en, niet van of-of. Zoals ik al constateerde was er destijds immers al net zo'n bonte verzameling van meningen en tegenstellingen tussen muziektheoretici en uitvoerende musici, tussen kenners en liefhebbers, als heden ten dage het geval is. Wat dat betreft is er dus niets nieuws onder de zon. Vader Johann Sebastian, zoon Carl Philipp Emanuel Bach en Bachs oudste zoon Wilhelm Friedemann staken hun mening kenmerkend niet onder stoelen of banken en kozen overduidelijk voor de praktische lijn: 'niet zo filosoferen maar spelen; muzikant ben je, geen kamergeleerde'. Ik heb gemerkt dat veel musicologen de al te persoonlijke bespiegelingen en waardeoordelen van de oude meesters over anderen in hun exposés liever mijden omdat ze die als te subjectief en daarmee van minder waarde achten. Maar

als musicus zeg ik: neem juist kennis van die visies, want daarin liggen veel waardevolle concrete gedachten over de uitvoeringspraktijk besloten omdat de musici van toen in die context 'aus der Seele' spraken.

Vergelijkbare emoties lopen ook als een rode draad door de hedendaagse discussies heen rond de uitvoering van Bachs Pasacaglia. Logischerwijs is in de reeds verschenen artikelen over dit werk vooral gepoogd om strikt vanuit de beschikbare historische bronnen een algemene benaderingslijn te destilleren¹⁸. In dit artikel probeer ik de gegeven lijnen door te trekken en te nuanceren. Bij de uitvoering van een barok meesterwerk als dit zijn er drie hoofdelementen te onderscheiden die elkaar bovendien sterk onderling beïnvloeden: de *passende registratie* (bezien in het licht van de praktijk in de 17^{de} en 18^{de} eeuw) en de *affecten* (gebaseerd op de muzikale vorm en de inhoud van de compositie, de getsymboliek en de gebruikte toonsoort). Deze beide elementen zijn onderdeel van de *goede voordracht* als overkoepelend element (in dit geval volgens 'die Bachische Art'). Onderstaand worden ze in aparte hoofdstukken nader gezien.

Der gute Vortrag

'Der gute Vortrag' in de interpretatie van barokmuziek

Een gevaarlijk onderwerp, want hoe kan een dergelijk subjectief begrip in woorden gevangen en enigszins wetenschappelijk benaderd worden zonder al te persoonlijk te zijn? Het moet in dit kader echter toch, dus doe ik een moedige poging.

De 'goede voordacht' en de 'goede smaak' ('der gute Geschmack', 'le bon goût') zijn in alle muziekstijlen, dus ook in de barok, de meest wezenlijke elementen van waaruit o.a. een bepaalde registratiegedachte ontstaat. De Van Dale-vertaling van 'Vortrag' geeft diverse betekenissen: rede(voering), speech, oratie, declamatie of sec lezing, spreekbeurt of voordracht. De uitvoering van een orgelwerk als de Passacaglia of van een improvisatie in die stijl, zonder 'der gute Vortrag', werd ook in het Duitsland van die tijd niet van professionele waarde geacht. Om welke elementen gaat het hierbij?

De filosofie van het ware musiceren van J.S. Bach en zijn zonen

Eerst een praktijkvoorbeeld van een voorstelling van de 'goede voordracht' van de Passacaglia en van Bachwerken in het algemeen zoals die tegenwoordig op veel plaatsen gehoord en gezien kan worden. Deze stijl van orgelspelen wordt doorgaans zowel technisch als artistiek met grote zekerheid op de ter beschikking staande schriftelijke bronnen gebaseerd, met als achterliggende suggestieve gedachte: 'zo zou Bach het dus wellicht gedaan hebben'. Het manuaalspel is bij menig executant veelal tamelijk los en vrij egaal geaccentueerd in een vrij strakke motorische ritmiek met snel opeenvolgende accenten (dus meer detailaccenten en minder hoofdlijnen, ofwel meer nadruk op de constante ritmiek en minder op de muzikale zinsbouw). Wanneer een hoofdaccent gespeeld wordt (zoals bv. op de 1^e en 3^e tel van een 4/4 maat) is dat meestal een agogisch accent bij de eerste van een groep noten of akkoorden. Er wordt daarbij homofoon-los gearticuleerd, m.a.w. de polyfonie moet door de luisteraar uit de hoedanigheid en de structuur van de compositie worden opgespoord en wordt auditief niet extra gesteund door een gedetailleerde accentuering van frasen en figuren per stem (in alle liggingen apart). Er is sprake van een aanzienlijk verschil tussen het manuaal- en het pedaalspel. Het pedaal klinkt doorgaans in portato of in snelle stukken nogal eens (bijna) staccato. Wanneer er sprake is van zestiende noten komt de 'sound' van manuaal- en pedaalspel wel min of meer overeen. Het al te zeer benadrukken van aparte (retorisch-)muzikale figuren wordt bij dit spelconcept voor het grootste deel meer of minder bewust achterwege gelaten ter wille van het goed en regelmatig in de maat spelen. Al te vrij spelen wordt, althans bij Bach, als niet-authentiek beoordeeld. Een belangrijk element in deze samenhang is de keuze van het tempo. In het algemeen worden langzame tempi niet écht langzaam genomen en snelle tempi niet écht snel (met écht bedoel ik dat het als zodanig door de luisteraar wordt ervaren). Als motivatie wordt genoemd dat op het orgel in een kerk nu eenmaal niet het orkesttempo te verwezenlijken is en dat het ook niet wenselijk is

om daarnaar te streven. Technisch wordt snel en virtuoos spel op zwaar spelende orgels vaak niet mogelijk geacht en de nogal eens aanwezige nagalm wordt aangehaald als referentiekader waarom te snel gespeelde stukken al gauw te veel door elkaar klinken. De uitspraak over de samenstelling van het plenum van Mattheson wordt als maatgevend beschouwd (zie noot 8). Manuaaltongwerken in Noord-Duits barokke stijl die op zich genomen de polyfonie met name in de middenstemmen goed zouden kunnen verduidelijken worden daardoor niet toegepast. Deze combinatie van toepassingsvormen heeft doorgaans een rustig, stoer, gelijkmatig en evenwichtig Bachspel tot gevolg. Veel organisten projecteren vervolgens de (on)mogelijkheden van hun instrument op de hele oude muziekcultuur. Zo zijn velen ervan overtuigd dat het tempogevoel van de achttiende-eeuwer veel rustiger was: een weldaad naast die vaak veel te snelle tempo-opvattingen bij de zo genoemde authentieke barokorkesten.¹⁹

Ik ben er inmiddels stellig van overtuigd geraakt met het bovengeschetste orgelspel inderdaad met één van de werkelijk authentieke spelopvattingen uit de 17^{de}- en 18^{de} eeuw van doen te hebben. Maar is het ook werkelijk 'die Báchische Art'? En hoe zou het dan geweest zijn bij de grote meesters vóór Bach zoals Sweelinck, Scheidt, Weckmann, Böhm of Buxtehude? Want volgens Johann Joachim Quantz was Bach in zijn tijd in de kunst van het orgelspel de voortzetter van wat grotendeels van de Nederlanders was geleerd en werd deze kunst door Bach vervolmaakt en verder ontwikkeld²⁰. Waarom zegt Quantz dit op die plaats in een instructieboek over de dwarsfluit zo nadrukkelijk? Is het slechts bedoeld als een historisch feitelijke mededeling of is het ook een verwijzing naar de kunst van deze meesters als ijkpunt in een tijd waarin Quantz het kennelijk nodig vond daar nog eens goed op te wijzen? Strookt de boven omschreven speelstijl met de wensen van Bach daaromtrent, ook dus wat diens Passacaglia betreft? C.Ph.E. Bach heeft m.i. een duidelijk beeld geven van het voor hem ware musiceren, een beeld dat niet voor meerderlei uitleg vatbaar is. Wat bij zijn uitspraken over zijn vader opvalt, is dat hij hem in veel opzichten zonder enige reserve als lichtend voorbeeld ziet. Over het genie en het (orgel)spel van zijn vader spreekt hij op latere leeftijd met openlijke affectie en bewondering.²¹ C.Ph.E. Bach heeft het kennelijk ook niet nodig geacht om een tijdlang bij iemand anders te studeren: "*In der Komposition und im Clavier-spielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater...*"²² Voor Wilhelm Friedemann Bach zal hetzelfde gegolden hebben. Carl Philipp werd echter niet steeds als virtuoos organist met zijn vader vergeleken zoals in het geval van Wilhelm Friedemann. Diens latere drankprobleem kan daar mogelijk mee in verband staan; het valt immers niet mee zo'n supergeniale vader te hebben waarmee jouw prestaties telkens weer worden vergeleken. Als klavecïnist heeft Carl Philipp zonder twijfel op een vergelijkbaar virtuoos niveau gespeeld als zijn vader en Wilhelm Friedemann deed dat ook op het orgel. Hun beider spelesthetiek heeft volgens de getuigenissen sterk op die van hun vader geleken.²³ Wanneer je op latere leeftijd zo positief kunt zijn over datgene wat je als jong kind hebt geleerd, zeker als je gaandeweg gaat ervaren hoe beroemd je vader eigenlijk is en het je zelf alleen

maar voordeel en eigenwaarde oplevert, zoals in het geval van Carl Philipp, dan mag worden verondersteld dat diens vele aanwijzingen mede van toepassing zijn op vader Bach en ook op diens orgelspel. Dat is een belangrijke constatering, omdat daardoor de waarde van Carl Philipps uitspraken over de spelesthetiek van vader Bach voor ons vandaag alleen maar groter is en gezaghebbender. Ook na Bachs dood werd dit al geconstateerd: "*Unter vielen Anweisungen zum Clavierspielen ist C.Ph.E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753 und 62, 2 Th[aler]. 4 ... [Groschen? ST] das einzige vortreffliche und ganz unentbehrliche Werk. Dieser große Clavierspieler, den jeder Kenner sogleich für den ersten Virtuosen in seiner Art erkennt, hat die von seinem berühmten Vater, Joh. Seb. Bach, eingeführte Spielart, vollkommen gemacht, und zuerst deutlich vorgetragen. Die Lehre von der Fingersetzung, von den Manieren, überhaupt von einem affektvollen Vortrage erschienen in dem angeführten Werke in einem ganz neuen Lichte. Nunmehr wage es keiner auf die Ehre eines guten Clavierspielers Anspruch zu machen, der dies Werk nicht studiert hat!*"²⁴ We zien hier een bevestiging van wat Carl Philipp Emanuel Bach in zijn Nekrolog aangaf, namelijk dat vader Bach zich geen tijd gunde om zich met veel schriftelijke zaken bezig te houden en dat veel over Bach niet bekend zou zijn geworden indien Carl Philipp daarover niets bericht zou hebben (zie ook noot 48).

Wat onderscheidt 'die Bachische Art' van de spelesthetiek van tijdgenoten? De kenmerken van het orgelspel van Bach zoals Forkel en Griepenkerl die in hun geschriften geven, gaan terug op de verslagen die door Bachs zonen Wilhelm Friedemann en Carl Philipp in de Nekrolog zijn opgeschreven. Carl Philipp vat daarin in kernwoorden de spelkenmerken samen: 'rond', 'rein', 'fliessend', 'deutlich', 'ausdrückend', 'Töne wie Perle', 'Mannigfaltigkeit', 'Fertigkeit' en 'Leichtigkeit'. Deze kenmerken hebben met elkaar het volgende effect:

- a. uiterst expressief spel, consequent volgens de in een stuk gewenste affecten,
- b. een 'cantabele Art im Spielen' (zingende voordracht),
- c. vanzelfsprekende en zinvol toegepaste (geen holle) virtuositeit,
- d. in de praktijk werkelijk hoorbaar polyfoon spel (dus een 'ge-laagde' en geen homofone articulatie),²⁵
- e. een zeer gedifferentieerde articulatie en frasering van zowel de grote lijn als de muzikale zinnen, de figuren en de detailnoten.²⁶
- f. De generale indruk van dit spel was dus: zingend, rond en vloeiend, maar uiterst doorzichtig qua klank en structuur, ook in de middenstemmen.

Deze kenmerken gelden niet alleen voor de 'Kammerstil' maar ook voor de 'Kirchenstil'. In die Kirchenstil zijn zowel de cantates en passionen als het orgelspel begrepen. Ernst Ludwig Gerber (zoon van Bachleerling Heinrich Nikolaus Gerber) oordeelde in 1792 over organist Christoph Gottlieb Schröter: "*Er gehörte übrigens allerdings unter die bravsten Organisten unserer Zeit, indem er im Stande war, ein reines Trio, Quatro und eine Fuge, nach allen Regeln der Harmonie vorzutragen. Wer aber die vortreffliche gebundene Manier kennt, mit welcher Sebastian Bach die Orgel behandelte, dem konnte Schröters Manier unmöglich gefallen, indem er seine Orgel*

durchaus staccato traktierte".²⁷ Opnieuw: de genoemde 'gebundene Art' moet hier worden opgevat in de door C.Ph.E. Bach bedoelde zin, uiteraard niet als gedurig volledig legatospel in laatromantische zin zoals dat er in de late 19^{de} eeuw en in de neobarokke periode (en zelfs tot op heden!) van is gemaakt. Evenmin zal het 'staccato' hier letterlijk zijn bedoeld, maar meer als voortdurend te los, in het pedaal bijna hetzelfde staccato (bvb. in de achtste noten) en te egaal geaccentueerd. C. Ph.E. Bach hekelde zowel 'plakkers' als 'hakkers': "*Einige Personen spielen klebricht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Es tut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste; ...*". Maar direct brengt hij, genuanceerd als hij was, de 'goede smaak' en het muzikale meesterschap in stelling: "*...ich rede hievon überhaupt; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut*".²⁸ C.Ph.E. Bach liet zich ondubbelzinnig kritisch uit over holle virtuozen, die alleen maar hun vaardigheid om snel te kunnen spelen wilden demonstreren. Nog erger vond hij diegenen die met een ontoereikende techniek toch teveel pretenties voerden. Hij oordeelt over beiden hard: "*Beyde übrigens üben ihr Instrument bloß maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gut Kopfe erfordert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind*".²⁹ En: "*Es müssen aber alle diese Manieren (zie hiervoor noot 36) rund und dergestalt vorgetragen werden, dass man glauben sollte man höre bloße simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmässige ausschließt. Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel*".³⁰ Ook Sulzer³¹, Quantz³² en Leopold Mozart³³ spreken zich op dezelfde vrijmoedige en persoonlijk confronterende wijze uit over vergelijkbare speelmannieren. En wat te denken van het oordeel over het orgelspel van Bachs oudste zoon Wilhelm Friedemann, zijn lieveling, een speelwijze die als twee druppels water op dat van zijn vader leek (volgens Forkel was het spel van vader Bach nog net iets perfecter dan dat van zijn zoon en erkende Friedemann dat ook).³⁴ Naast de beste andere leerlingen van zijn vader liet vooral Wilhelm Friedemann tot zijn dood in 1784 'die Bachische Art' volop horen: "*Er besitzt ein sehr feuriges Genie, eine schöpferische Einbildungskraft, Originalität und Neuheit der Gedanken, eine stürmende Geschwindigkeit und magische Kraft, alle Herzen mit seinem Orgelspiel zu bezaubern... . Contrapunkt, Ligaturen, neue ungewöhnliche Ausweichungen, herrliche Harmonien und äußerst schwere Sätze, die er mit der größten Reinigkeit und Richtigkeit herausbringt, herzerbebendes Pathos und himmlische Anmut – all dies vereinigt der Zauberer Bach in sich und erregt dadurch das erstauen der Welt*".³⁵ Het lijkt wel of hier een romantisch-pathetische karakterisering over Liszt gegeven wordt! Het is in ieder geval het tegendeel van hoe er in de neobarokke periode over Bachspel werd gedacht, nl. strak en motorisch. De basisdefinitie van C.Ph.E. Bach van de juiste uitvoering van een compositie sluit hier objectiverend exact bij aan: "*Worin aber besteht der gute Vortrag? In nichts anderem als der Fertigkeit, musicalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit*

desselben einerley Gedancken dem Ohre so veränderlich machen, dass man kaum mehr empfindet, dass es einerley Gedancken gewesen sind". Hij vervolgt: "Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebraucht, der hat einen schlechten Vortrag".³⁶

De bovengenoemde uitspraken zijn door organisten nogal eens uitgelegd als slechts voor klavechord en klavecimbel bedoeld en dan nog enkel voor de na-Bachse periode. Afgezien van wat ik hierboven reeds heb aangevoerd wat betreft C.Ph.E. Bachs openlijke bewondering voor zijn vader die zijn enige leraar is geweest kan bovendien niet bewezen worden dat Bach en zijn zonen in hun orgelspel geen klavechord- en klavecimbeltechnieken toepasten. Veel waarschijnlijker is dat juist wél het geval geweest en hebben zij de dynamische mogelijkheden van het klavechord 'vertaald' in slimme timing, agogiek en verfijnde articulatie om zo dynamische effecten op het orgel te suggereren! Voegen we daarbij een verfijnde registratiekunst, dan zijn dat precies die middelen die het orgelspel kunnen doen lijken op het musiceren van een compleet ensemble. En het was inderdaad dit wat men zo in Bachs orgelspel bewonderde! Griepenkerl vertelt in dit verband ook iets over Bachs techniek en toucher op het orgel, waarbij hij zich zowel beroept op C. Ph. E. Bachs Versuch als op J.N. Forkels J.S. Bach, Leben und Werk, alsmede op het voorwoord bij zijn eigen uitgave van de Chromatische Phantasie und Fuge in 1819. "Freilich war an den angeführten Stellen vorzugsweise vom Klavierspielen die Rede; auf der Orgel aber zeigt dieser Anschlag seine Vorzüge in noch weit höherem Grade, ja hier ist allein durch ihn ein wahrhaft singender Vortrag, der durch Stoßen und Kneten nimmermehr erreicht werden kann, möglich".³⁷

Prof. Dr. F.K. Griepenkerl senior verzorgde de eerste complete uitgave van Bachs orgelwerken in 1844, waarop eveneens de bekende Peterseditie is gebaseerd. Een Bachwerk moet volgens hem vooraf goed geanalyseerd worden in hoofd- en nevenzinnen, zodat het als een goede redevoering met de juiste aandacht voor interpunctie wordt gedeclameerd, ofschoon die indeling niet apart aangegeven is (d.m.v. fraseringsbogen e.d.). Bij Griepenkerl zien we nog steeds de directe navolging van Forkels verslag over de Bachse methoden en uitvoeringspraktijk met de nadruk op de zingende en declamerende voordracht als meest natuurlijke wijze van musiceren. Frappant genoeg merkt Franz Liszt in dit verband in 1856 het volgende op: "Sei mir gestattet zu bemerken, daß ich das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten [op orgels – ST] noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche, und mehr den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancirung, als sachgemäß anerkennen kann".³⁸ In deze kenschets komt de eerste helft van dit citaat verrassend genoeg overeen met de eerder omschreven karakterisering van veel voorkomend Bachspel in onze tijd! Niet minder schokkend is dat de tweede helft ervan vrijwel exact overeenkomt met de formuleringen van Bachs esthetiek door zijn zonen, leerlingen en tijdgenoten. Helaas is dit citaat echter maar al te vaak gezien als het bewijs van

de nieuwe 'romantische' uitvoering van Bachs werk in romantische volledige legatostijl. Zoals we hebben kunnen zien blijkt het echter te gaan om een algemene wet van meesterlijk musiceren: Liszt wilde graag terug naar wat Forkel en Griepenkerl over 'die Bachische Art' hebben vermeld en vond het dus in zijn tijd (opnieuw) nodig in stevige bewoordingen aan te duiden dat die échte Bachse speelstijl inmiddels door wijd verspreid amateurisme nogal ontspoord was geraakt. De geschiedenis herhaalt zich, want in de 18^{de} eeuw waren er ook al veel berichten omtrent allerbelabberdst orgelspel.

Wat telkens opnieuw opvalt is dat de algemene opvatting over muzikale voordracht en expressie op het hoogste niveau in de kringen rond Bach niet principieel verschilt met die van de eeuwen daarvoor en daarna. De geschriften van bv. Caccini,³⁹ Bernhard⁴⁰ zijn van groot belang voor de uitvoeringspraktijk bij Monteverdi, Schütz, Weckmann en Buxtehude, en daarmee voor de algehele muziekcultuur inclusief die in relatie tot het orgel, gezien de opvattingen van Michael Praetorius daarover (zie noot 6). Ze weiden alle in overeenkomstige bewoordingen en intenties uit over de basale voordrachtmiddelen. Niet voor niets beleefde C. Ph. E. Bachs beroemde boek 'Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen' vele herdrukken, tot in de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Ook in onze tijd kunnen we het alleen maar van harte eens zijn met Bachs opvattingen, al gebruiken we in eigentijdse muziek deels andere stijlmiddelen, technieken en instrumenten.

De conclusie lijkt alleszins gerechtvaardigd dat het juist 'authentiek' is om Bachs 'Kirchenstil' niet alleen bij de passies en cantates maar juist ook op het orgel lyrisch, zangerig, poëtisch en virtuoos te gestalten te geven. De in Bachs tijd vaak voorkomende starre, homofone en nauwelijks gefraseerde benadering van het orgelspel is dus ook authentiek, maar werd door de Bachfamilie afgewezen als ergerlijk en te amateuristisch. Muziek maken als dilettant is echter iets van alle tijden en het was in Bachs tijd evenzeer wijd verbreid en geaccepteerd tegenwoordig. Ook Bach zag dat goed en had er geen enkele moeite mee, zolang een ieder daarin maar genoeg zelfkennis tentoonspreidde. En gelukkig waren en zijn dat er ontelbare! Hij was er zich bovendien maar al te zeer van bewust dat ook zijn leerlingen niet allemaal een supertalent hadden. Desondanks gaf hij ze van harte les. Het is dus van eminent belang om bij het lezen van geschriften uit vroeger eeuwen zich te proberen te vergewissen van het muzikale niveau van de schrijver van destijds. Subjectiever kan wellicht niet, maar het is een onmisbare schakel om de juiste beslissingen te kunnen blijven nemen die 'dicht bij het hart' liggen en om zodoende "der empfindliche Seele eines Zuhörers..." iets "zu thun [zu] geben".⁴¹

De passende registratie

De plenuminterpretatie bij Bachs Passacaglia

De huidige interpretatie van registratiebronnen kan globaal genomen in vijf items worden samengevat:⁴²

Op een van de afschriften van het originele handschrift staat 'Passacaglio, con Pedale pro Organo pleno'. Deze aanduiding wordt groot gezag toegekend: Bach zal het er in zijn autograaf dan ook wel bijgeschreven hebben.

Alle grote praeludia, fuga's en ook ciaccona's worden volgens 'de bronnen' al sinds de 17^{de} eeuw in plenum gespeeld. Logisch dat ook Mendelssohn in 1840 het werk nog steeds met een plenum speelde.⁴³

Organisten registreerden in de barok niet tussentijds, er is niets over geschreven en de registertrekkers zijn vaak te onhandig ver van de klavieren verwijderd. De enkele in autografen genoteerde registratiewisselingen (bv. BWV 593), en die in enkele 17^{de} eeuwse orgelwerken, kunnen door de organist zelf getrokken worden. De al eeuwenoude traditie van een dergelijk plenumspel veranderde pas na het midden van de 19^{de} eeuw omdat er sindsdien meer over is geschreven.

De toepassing van het plenum impliceert een strak spel met een

open articulatie en een markant toucher, anders wordt de samenklank ondoorzichtig; al met al duidelijke aanwijzingen i.v.m. Bachs orgelspel.

De hier geschetste visie kent echter zware tegenstand. Er zijn veel organisten (waaronder eveneens 'grote namen') die een ruim een kwartier lang denderend plenum voor een stuk als de Passacaglia niet zien zitten en zij hebben met die visie (tot spijt van de 'authentici') een overgroot deel van het orgelpubliek aan hun zijde. Veel orgelliefhebbers en oude muzikliefhebbers die veel van Bach houden vinden 'deze Bach' maar raar en worden zelfs opstandig van een dergelijke indringende 'wall of sound' waarvan de enige nog overgebleven emotie lijkt te zijn: de kick van het 'lekker hard'. Men zegt er niets in terug te horen van allerlei mooie woorden over een subtiel toucher en over articulatiepatronen die dé middelen zouden zijn om meer dan voldoende compensatie te bieden tegen steeds maar dezelfde klankkleur. Om van allerlei affecten maar helemaal te zwijgen: die worden niet waargenomen. Men keert zich dus tegen het idee dat door die expressiemiddelen én de plenumklank het werk meer tot zijn recht komt. Dit is frappant. Datgene waar bv. Schweitzer zijn hoop op had gevestigd (de heilzame werking van de klank van mooie authentieke orgels, zie noot 8) wordt daarbij dus categorisch ontkend. Willen die

Hamburg – St. Jacobikirche, klaviatuur

De gereconstrueerde klaviatuur van het Jacobi-orgel, waarvoor de klaviatuur van de het Schnitgerorgel van de Dom te Lübeck (aanwezig in het St. Annenmuseum te aldaar) model stond. De ordening van de registers laat de immense taak zien van een organist die geheel zelf wil registreren. Wanneer de organist in het geval van een uitgebreide (literatuur)bespeling regelmatig volgens de affecten van koralen en vrije werken n.a.v. de tijd van het kerkelijk jaar wil 'instrumenteren', zoals absoluut van de vakorganist werd verlangd, is dat bij dergelijke instrumenten zonder registranten vrijwel ondoenlijk, mede als gevolg van de registerverdeling in de breedte. Daardoor moet de organist veel op de orgelbank van links naar rechts schuiven en veel broeken verslijten om de buitenste trekkers te bedienen. Als gevolg van de huidige moderne aanleg van en materialen en van de mechanieken e.d. zijn de registers nu gemakkelijk te bedienen. In vroeger tijd liepen de trekkers veel zwaarder omdat ze heen en weer schoven tussen kale pijpstokken en leerbanen die samen veel weerstand geven indien ze voldoende winddicht waren afgeregeld. Als gevolg hiervan vergde het (om)registreren destijds veel meer tijd dan in de huidige situatie. Foto: © Martin Doering



tegenstanders de 'bewijzen' dan niet zien? Ik denk het niet. Het publiek van de (klassieke) muziek wil emotioneel geraakt worden en niet alleen maar 'overruled' zonder uitnodiging tot overgave. Het gaat hier dus kennelijk om die basiselementen van het muziek maken van alle tijden waarover ik eerder sprak. Het is mijn stellige overtuiging dat het niet ligt aan het moderne publiek dat

Donnerstag, den 6. August 1840.

ORGEL-CONCERT

in der Thomaskirche
gegeben von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Erster Theil.
Introduction und Fuge in Es dur.
Phantasia über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele“.
Grosses Praeludium und Fuge (A moll).

Zweiter Theil.
Passacaille (21 Variationen und Phantasia für die volle Orgel) (C moll).
Pastorella (F dur).
Toccat (D moll).
Freie Phantasia.

Sämmtliche Compositionen sind von *Sebastian Bach*; die Einnahme ist zur Errichtung eines Denksteins für ihn in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung, der Thomaschule, bestimmt.

Billets à 8 Groschen sind in den Musikalien-Handlungen der Herren *Breitkopf und Härtel, Kistner und Hofmeister* und an den Eingängen der Kirche zu haben.

Anfang 6 Uhr.

**Programma concert Felix Mendelssohn-Bartholdy,
Thomaskirche Leipzig, 1840**

Ter inzameling van geld voor het oprichten van een monument voor Bach (dit z.g. kleine Bach-Denkmal uit 1843 staat nu aan de noordzijde van de Thomaskirche in Leipzig) gaf Felix Mendelssohn-Bartholdy een aantal concerten met muziek van Bach, waaronder een orgelconcert in de Thomaskirche op 6 augustus 1840. Het grote orgel in de kerk is in Bachs Leiziger tijd in 1730 en 1747 onder handen genomen door Johann Scheibe en had daarna 35 registers, drie klavieren en een vrij pedaal. Na Bachs dood is het Rugpositief in 1755 vernieuwd en is in 1795 dat werk tot Bovenwerk verbouwd. In 1808 en 1847 is het orgel opnieuw verbouwd door Johann Gottlob Mende. Het orgel telde rond 1840 tenminste 41 registers en zal in die tijd niet in een al te beste toestand zijn geweest.

niet meer gewend is vanuit 'authentieke' percepties te luisteren vanwege onze snelle en gejaagde tijd. Mozarts stress om in zijn postkoets tijdig in vier dagen van Wenen naar Parijs te geraken, met alle gevaren van pech onderweg in die tijd, kon even heftig zijn als dezelfde eis om dat in een auto heden ten dage in één dag te moeten doen. Het ook in de 18^{de} eeuw al verwende publiek eiste een snelle afwisseling omdat men anders te gauw verveeld raakte. Het huidige publiek refereert in dit kader aan een breed scala van barokuitvoeringen door steeds meer ensembles van grote klasse die juist zeer afwisselend, oorstrelend en emotioneel musiceren met hetzelfde predikaat 'authentiek'⁴⁴, gebaseerd op dezelfde bronnen over uitvoeringspraktijk als die voor organisten, waarvan ook in dit artikel een aantal worden genoemd.

Wat is dan het alternatief? De romantische uitvoering van veleer misschien? Voor de categorie musici die dat nastreeft is het in ieder geval gemakkelijker geworden dan ca. 30 jaar geleden. Sinds het romantische orgel weer volop haar plek in het historische orgelbestand mag innemen en als monument gelijkwaardig met de oudere orgels wordt beschouwd, worden inmiddels ook veel van deze orgels goed gerestaureerd. Alleen al het feit dat daarbij veel overheidsgeld besteed wordt geeft het publiek het gevoel dat het stijlvol musiceren op dat soort orgels, ook als het oudere muziek betreft, bepaald van grote betekenis wordt geacht. Deze ontwikkeling heeft ook de inmiddels meer bewust toegepaste romantische Bachinterpretatie weer enigszins in ere hersteld; er is zelfs een 'publieksmarkt' voor ontstaan. Een toenemend aantal organisten kiest bij Bachs Passacaglia dus voor de latere uitvoeringsvisies van Töpfer en Liszt (rond 1850), van Dienel, Reimann (rond 1895), Schweitzer (1908) en Straube (1913), niet in de laatste plaats omdat de vermeende authentieke versie hen afschrikt. In de vroeg-romantische opvatting van Töpfer begint men zacht en wordt er in telkens wisselende klankkleuren 'opgeregistreerd' en gaat het bij variatie 15 weer naar het piano terug, waarna overwegend in *mf* wordt gespeeld tot aan de fuga, die vervolgens (afgewisseld op twee klavieren) in plenum wordt gespeeld en na de fermate met het volle werk.⁴⁵ De laatromantische versie is doorgaans een heel gestaag opregistreren naar een tutti aan het slot. Daarbij laat men de spanningsboog d.m.v. tempo en passende aanslag (zo dat al op een pneumatische-, electro-pneumatische- of electrische overbrenging mogelijk is) geleidelijk aan iets toenemen.

Elke rechtgeaarde oude-muziek liefhebber (en ik voel me daar ook een van) weet echter maar al te goed dat het eigenlijk niet correct is om een latere wijze van uitvoering hoger te waarderen dan een (vermeende) authentieke als je van zins bent om het authentieke na te streven als hoogste doel, al was het maar omdat je aanvoelt dat het ook in de barok mogelijk moet zijn geweest om tot een bevredigende en meesterlijke uitvoering te geraken, zeker als het Bach en zijn speelwijze betreft. Intussen worden naar hartelust allerlei tussenvormen toegepast tussen de versie met volledig plenum en de zo-even genoemde romantische variant. Positief bezien is een dergelijke bonte verzameling van interpretaties eigenlijk heel boeiend en een verrijking van de hedendaagse orgelcultuur rond Bach! Negatief bezien zou je kunnen zeggen dat het inmid-

dels een chaos is geworden en dat niemand meer weet hoe het idealiter zou kunnen of bedoeld zou kunnen zijn.

Als de romantische interpretatie of allerlei daarvan afgeleide modellen echter als een niet echt waarachtige alomvattende oplossing van het probleem wordt ervaren (voor mij geldt dat ook), keren we misschien beter terug naar 'authentiekere' sferen, want wellicht hebben we nog iets over het hoofd gezien. Laten we de bekende bronnen nog eens goed lezen en het onderzoek enigszins verbreden door er nieuwe bij te zoeken. Zo zijn de goed bewaarde en inmiddels stijlvol gerestaureerde orgels en de geëvolueerde ervaringen in de orkest- en koorwereld binnen de oude-musiekcultuur alvast een uitstekende referentie. Maar het belangrijkste element is misschien wel dat, naast de plenumtraditie van de late 18^{de} en vroege 19^{de} eeuw, de (uitermate schaarse, maar wel heel essentiële) registratieaanwijzingen uit de 17^{de} eeuw en uit de tijd van Bachs jeugd in het onderzoek worden betrokken, vanuit de veronderstelling dat vroege werken in Bachs oeuvre, waaronder zijn Passacaglia, wellicht beter kunnen worden begrepen vanuit de voorliggende periode dan dat men terugprojecteert vanuit latere ontwikkelingen, ook bij Bach zelf. Leggen we een verband met die bevindingen en het eerdergenoemde advies van C.Ph.E. Bach (zie noot 16), dan ontstaat er een aanzienlijk genuanceerder beeld.

Kernpunten

Welke overwegingen zouden een rol kunnen spelen om o.a. Bachs Passacaglia volgens 'die Bachische Art' op het orgel te registreren? Ik vat ze eerst samen, waarna van elk punt een toelichting volgt. Orgelspelen was in de tijd 'van Sweelinck tot Bach' per definitie altijd een zaak van meer personen. Registranten waren en zijn daarbij de gewoonste zaak van de wereld, reden waarom daarover vroeger zo weinig geschreven is.

De berichtgeving over het plenumgebruik en de toepassing ervan is schaars en dient genuanceerd te worden gelezen omdat lang niet alle auteurs even orgeldeskundig waren.

Naast 'der gute Vortrag' zijn de juiste analyse van de inhoud van het werk en het affect van doorslaggevend belang. De registratiekeuze is een heel belangrijke 'schakel' in de keten van deze middelen van uitvoeringspraktijk. Het ene volgt uit het andere. Interpreten in onze tijd mogen wellicht blij zijn met het (logische) feit dat er door de diverse kopiïsten bij de afschriften van Bachs orgelwerken zo willekeurig is omgegaan met titelbijzinnen als 'In Organo pleno' (OP). Hetzelfde kan worden gezegd van aanwijzingen voor klavierwisselingen.

Een belang dat m.i. veel te weinig in de totale beschouwing wordt meegenomen is de liturgische dan wel concertante context van de plenumtoepassing.

In verband met d. en e. is het van groot belang om ook Bachs toepassing daarvan bij zijn orgelbespelingen na te gaan.

De veronderstelling dat het plenumgebruik in de 17^{de} eeuw net zo wijd verbreid is geweest als in de 18^{de} eeuw en ook op dezelfde wijze werd toegepast is deels onjuist. De spaarzame registratieaanduidingen in enkele handschriften van 17^{de} eeuwse composities worden m.i. te gemakkelijk uitgelegd als 'door de organist zelf te trekken'. De opstelling van de werken van het orgel representeert sinds de

late 15^{de} eeuw de meerkorige opstelling van de diverse instrumentale en vocale koren van destijds. De Noord-Duitse orgelmuziek van ver vóór Bach tot in Bachs tijd is bij uitstek meerkorige ensemblermuziek. Zo heeft Bach deze muziekcultuur in zijn leerjaren bij Böhm en Buxtehude mee kunnen maken en heeft hij wellicht persoonlijk in de ensembles o.l.v. zijn leermeesters mee gemusiceerd, of in dat kader misschien wel zijn leermeesters o.a. als registrant geholpen.

Ad a. De alledaagse praktische context van het registreren in de 17^{de} en 18^{de} eeuw

In de tijd voordat de electriciteit haar intrede deed waren er geen kopieermachines en geluidsdragers. Een open deur uiteraard. Maar een heel praktisch gevolg daarvan is dat het onzin is om te stellen, zoals vandaag vaak gebeurt, dat de organist alles in zijn eentje deed. Het orgelspelen van destijds was per definitie altijd een zaak van meer mensen. Er moesten in de eerste plaats immers altijd balgtreders mee, bij grote orgels met 12 balgen soms wel drie. Die balgtreders waren, naast de vaste door de kerk betaalde en speciaal daarvoor aangestelde werknemers, soms ook studenten van de meester, soms hoogwaardigheidsbekleders die het machtige gevoel de longen van het orgel te bedienen ook eens wilden meemaken of, in incidentele gevallen, andere kenners en liefhebbers. Orgelmaker Schnitger klaagt meermalen over het feit dat er zoveel mensen op de orgelgalerij aanwezig waren tijdens het orgelspelen en dat dat mogelijk zelfs de draagkracht van het orgelbalkon te boven zou kunnen gaan.⁴⁶ Alle nodige ervaring moesten leerlingen opdoen tijdens de ter plekke te verrichten handelingen van zowel meester als leerling. Net zoals Rembrandt zijn leerlingen opleidde in zijn werkplaats en hen delen van (al dan niet eigen) schilderijen liet maken of voorbereiden, zo waren er allerlei praktijklesonderdelen voor de leerlingen van de grote meesters Sweelinck tot en met Bach. Ik noem hier bv. het schrijven en kopiëren van muziek en het meegaan met de meester naar het orgel om met hem en door hem het instrument in al zijn facetten te leren kennen. Dus zelf spelen en luisteren, balgtreden, registraties beoordelen beneden in de kerk, tongwerken stemmen, continuo spelen, soms vierhandig samen met de leraar spelen, o.a. door continuo toe te voegen op een ander klavier dan de meester op dat moment bespeelde, openbare bespelingen meemaken en de bijkomende sfeer en emotionele ervaringen opdoen en verwerken, etc. Bij dat laatste hoort dus ook het registreren, bv. tijdens openbare bespelingen waarbij de leerling de meester van dichtbij kon zien en horen spelen en waarbij hij ook mee kon maken hoe de meester omging met elementen als 'pieken' en 'stress', ook belangrijke elementen van het vak (zie ook bij hoofdstuk C punt g). Het lesprogramma kon op een natuurlijke wijze dagelijks worden verdeeld over de studenten die per definitie bij de meester thuis waren ingekwartierd. De gezamenlijke maaltijden van de studenten en de meester en zijn gezin waren daarbij vaak meteen werkbesprekingen.⁴⁷ Zo was er altijd drukte bij Bach thuis door de permanent verblijvende gasten of reislustige collega's die bij Bach altijd welkom waren: "*Bey seinen vielen Beschäftigungen hatte er kaum zu der nöthigsten Correspondenz Zeit, folglich weiltläufige*

schriftliche Unterhaltungen konnte er nicht abwarten. Desto mehr hatte er Gelegenheit mit braven Leuten sich mündlich zu unterhalten, weil sein Haus einem Taubenhause u. dessen Lebhaftigkeit vollkommen gliche. Der Umgang mit ihm war jedermann angenehm, u. oft sehr erbaulich".⁴⁸

Het in je eentje orgelspelen is dus juist een typisch hedendaags fenomeen. Los van de in de barok diepe wens van het hoorbaar en voelbaar maken van verschillende affecten, ook op het orgel, is de gedachte dat er geen registranten bestonden alleen praktisch gezien al een moderne projectie op het verleden! Uiteraard is er op orgels vroeger door de organist ook alleen gestudeerd, slechts met behulp van een balgentreder. Niet alleen om te leren improviseren of om genoteerde werken in te studeren, maar ook om te leren luisteren, te leren registreren en daarin intuïtief een goede smaak te ontwikkelen. Andreas Werckmeister is bij deze materie nogal van invloed geweest. In zijn Orgelprobe (1691) zegt hij hierover: "...ein erfahrener Organist zuweilen allein in die Kirche gehen / und seine Maniren selber auf einer oder andern Verwechslung der Register prüfen / auch jeder Stimme und Natur erröschten: Denn das ist gewis / das nicht jede Manier auff alle Veränderung der Stimmen sich wohl schicket darum is ein gut Musicalisches Judicium und Gehör hierin das beste Mittel."⁴⁹ Aan het feit dat dit vandaag zou kunnen zijn geschreven zien we opnieuw dat het natuurlijke creatieve proces om tot fraaie en passende registraties te komen in alle stijlperiodes hetzelfde is. Overigens is de formulering 'zuweilen allein in die Kirche gehen' hier wel opvallend. Dat betekent immers dat de organist op andere tijdstippen (los van de balgentreder(s) die immers altijd nodig was/waren) meestal met meer personen naar het orgel ging wanneer er gespeeld moest worden. Het studeren op orgels kwam vroeger in de kerk in beperktere mate voor dan na de algemene invoering van de windmachine. De balgentreders waren vrijwel altijd beschikbaar, maar in de winter en het vroege voorjaar waren de omstandigheden in de koude onverwarmde kerken bepaald niet bevorderlijk voor zelfstudie. In die perioden van het jaar werd dit bij voorkeur thuis gedaan op de klavecimbels en klavechorden, al dan niet van een apart pedaal waren voorzien. Ook in de vele kerkdiensten met voor de organist minder omvangrijke of bewerkelijke liturgieën zal het zijn voorgekomen dat de organist geen assistent nodig had.

Tijdens de grotere en officiële orgelbespelingen ligt dat m.i. anders. De voorbereiding voor een grotere uitvoering in de muziek werd, juist in de tijd van de grote traditie van de Retorica, als een onderdeel van de retorische Memoria en Actio beschouwd. Evenals een rede door de spreker moest worden voorbereid, dan wel deels uit het hoofd geleerd, met de daarbij passende gebaren, zo was het juiste en 'pakkende' uitvoeringsaspect voor de uitvoerende organist in de barok niet minder belangrijk dan in de 19^{de} eeuw of vandaag. Daarbij was, net als tegenwoordig, sprake van de noodzaak van een gedegen voorbereiding en een ingestudeerde uitvoering, zowel voor het spelen van een vooraf genoteerd stuk als in iets mindere mate voor een improvisatie. Daaronder viel dus ook de registratie. Opmerkingen van organisten in de baroktijd over het handig plaatsen van de registerknoppen zodat ze gemakkelijk bereikbaar zijn dienen daarom vooral gelezen te worden

als positieve beoordelingen met betrekking tot dit soort handige hulpmiddelen bij die gelegenheden waar het er minder op aan kwam en organisten ook zelf rustig de tijd hadden om zulks te doen. Het zegt echter niets over het al dan niet voorkomen van registranten of tussentijds registreren alleen door de organist. Gezien de aard en de omvang van de orgels werd in de renaissance-cetijd misschien minder geregistreerd, maar sinds de vroege barok

Musicalische PARADOXAL- DISCOURSE. Oder Angemeine Vorstellungen/

Die Musica einen Höhen und Göttlichen
Uhrsprung habe/und wie hingegen dieselbe so sehr ge-
misbraucht wird. Dann wie dieselbe von den lieben Alten
mit großer Schwürig- und Weltläufigkeit/welche uns zum
theil noch anhanget/ ist fortgesetzt worden/und wie man
hingegen in vielen Stücken/in heutiger Musica Practica
eines nähern Weges und Vortheils sich bedienen
könne. &c.

So wohl denen so Ihre Music zur Ehre Gottes gedencken
anzuwenden/ auch andern Gott/und Kirchen/ Music liebenden zum weis-
tern Nachdenken Mathematicæ, Historiæ, und Allegoricæ. durch die
Musicalischen Proportional- Zahlen entdeckt/ und
vorgestellet von

ANDREA Werckmeister.
Musico und Organ. zu S. Martini in Halberstadt.

Ouedlburg /
Verlegt/ Theodor, Phil. Calvisius, Buchhändler. ANNO 1707.

Titelpagina Musicalische Paradoxal-Discourse, Andreas Werckmeister, 1707

In 1706 overleed Andreas Werckmeister en in 1707 verzorgden zijn erfgenamen de uitgave van dit boek dat voor Werckmeister een speciale betekenis had. Hij behandelt hierin de getallen van de boventonen 1, 2, 3, 4, 5, 6 en 8 (alle consonanten) zoals ze in de 'Makrokosmos' "die wahren Radical-Proportionen der Harmoniae sind". Hij beschrijft dat deze getalsverhoudingen terug te vinden zijn in de loop van de planeten, zich daarbij regelmatig basierend op de 'Harmonia Mundi' van Johannes Kepler. Ook zouden de getallen in de bouw van het menselijk lichaam terug te vinden zijn en nemen ze volgens Werckmeister ook in de Bijbel een belangrijke plaats in. Deze getallen waren volgens hem "in etliche nachdenckliche Theologische Allegorien zu verfassen". Het getal 7 zag Werckmeister niet als consonant en kreeg veel extra betekenissen: "Ruhe-Zahl. . . eine Zahl der Vielheit. . . eine heilige Zahl. . . das Creuz" etc.. De eerste boventoon is de oorsprong ("Unität") en wordt met God vergeleken, de 2^{de} met Christus, de 3^{de} met de Heilige Geest, de 4^{de} met de engelen, de 5^{de} met de mens, etc.. Het laatste hoofdstuk gaat over "Das Gebeth des Herren / in den musicalischen Proportional-Zahlen", waarbij Werckmeister de 8 onderdelen van dit gebied stuk voor stuk op één van de 8 eerste boventonen betreft.

is er tot op heden eigenlijk weinig veranderd. Over het (tussentijds) registreren wordt tegenwoordig veel te gemakkelijk gedacht dat alle registraties door de organist zelf konden worden klaargezet. Deze gedachte wordt mede gevoed door de redenering dat het niet zoveel uitmaakt omdat men meestal in plenum speelde en men kon volstaan met af te wisselen tussen vooraf klaargezette registraties per werk. Bij veel grote Noord-Duitse orgels zien we veel registers links en rechts van de klavieren, meestal in rechte rijen op grote afstand van de organist te bedienen en daarbij vaak ook nog aparte trekkers in het Rugpositief op grote afstand van degene die achter de klavieren zit: bij nogal wat orgels moest men van de bank af om de registers te bedienen. Bij grote orgels met springladen is er bovendien sprake van een zware bediening (uithaken – trekken/duwen met zware gang – inhaken); een nog extra te nemen hobbel. Hoe bedreven men daar ook in geweest zal zijn, het had hoe dan ook een vertragende werking op het registreren, en men kon als organist minder registreren dan men misschien voor wenselijk hield. Al met al was tenminste een, maar vaak twee assistent(en) nodig om adequaat timend te kunnen registreren. Bij grote vierklaviers orgels als in Hamburg-St. Jacobi of Groningen-Martini zijn bij de laatste restauratie/reconstructie de slepen zo licht afgesteld dat ze bijna met een vingertop te bedienen zijn. Dit is mogelijk omdat er slechts leerringetjes rond de windladegaten zijn toegepast om zo weinig mogelijk wrijving te veroorzaken maar bovendien om een kunstmatig 'lek' te creëren voor het bevorderen van een rustiger werking van de wind. Dit is allemaal mogelijk door de aanwezigheid van de windmachine. Vroeger kon dat niet en schoven de slepen tussen leerbanen over de gehele breedte van de windlade en moesten de pijpstocken goed winddicht op de slepen worden aangedraaid. De bediening is zo, ook bij normale sleepladen, een stuk zwaarder. Interessant is de opmerking van C.F.D. Schubart in het geval van het spelen van orgelwerken van Bach. Soms moet er snel (waarschijnlijk tussendoor) geregistreerd worden: *"Die Register sinds meistens bemerkt, die man in der Geschwindigkeit zu ziehen hat."*⁵⁰ Een bekend voorbeeld daarvan zijn de door Bach genoteerde registratiewijzigingen in zijn Concerto d-Moll BWV 596 (naar Vivaldi, l'Estro Armonico, op. 3 nr. II, RV 565); de registers zijn in die passages niet zelf te trekken (ook niet met een rij verticale knoppen direct naast de lessenaar) zonder tenminste twee seconden tijdruimte te nemen. Wellicht kon op een drieklaviersorgel de manuaalregistratie nog op een ander klavier worden klaargezet, maar de pedaalregistratie wijzigen moet echt tijdens het spelen. De tijdruimte die menig interpreet momenteel op die plek neemt om zelf te registreren staat niet genoteerd en is in de gegeven context ook zeer onnatuurlijk. Geen enkel barokensemble dat het genoemde Vivaldi-vioolconcert uitvoert maakt daar een pauze. Wanneer de strijkersimitatie ('Imitatio Instrumentorum') door organisten werkelijk serieus genomen wordt kan men om zulke gegevens niet heen. Hetzelfde geldt voor de genoteerde wisselingen in de koraalfantasie 'Christ lag in Todesbanden' van Franz Tunder en enkele andere Noordduitse orgelwerken.

Ad b. De berichtgeving over het plenumgebruik is schaars en de toepassing ervan dient genuanceerd te worden gelezen.

De voorkeur voor citaten die verwijzen naar een overheersend plenumgebruik wordt m.i. te selectief gebaseerd op de nog altijd summier berichtgeving hieromtrent. Van de duizenden organisten die in de 18^{de} eeuw in heel Europa in de diverse steden en dorpen op de ook in die tijd zeer diverse typen orgels speelden, kennen we nog geen vijftig schrijvers, dus laten we zeggen 2%, die berichten over plenumgebruik. Daarvan zijn er slechts een handvol die specifiek een plenumtoepassing aanduiden. Statistisch gezien kunnen we dus niets met zekerheid zeggen. Hetzelfde kan echter ook gezegd worden van berichten van auteurs die waarschuwen tegen overmatig plenumgebruik. Er kunnen dus geen algemene waarheden uit worden gedestilleerd, hooguit mogelijke tendensen.

Van de ons bekende visies over de plenumtoepassing zijn er verscheidene die slechts in zeer algemene termen spreken. Ook blijkt uit deze berichten dat de ene organist-schrijver veel meer thuis was in de techniek van het orgel dan de andere. Vooral Adlung presenteert zich meer als orgelkenner dan Mattheson of Marburg. Johann Sebastian Bach zelf had zeker de kennis die Adlung tentoonspreidt en gezien zijn genuanceerde oordeel in restauratieplannen en keuringen e.d. waarschijnlijk nog veel diepgaander dan Adlung. Zo bezien mogen we de berichten van Adlung in dit verband zeker zoveel gezag toekennen als die van de andere twee. Mattheson bv. wil geen tongwerken in het manuaal *"indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde..."*⁵¹ Welk type tongwerk Mattheson hierbij in gedachten had noemt hij echter niet. Wanneer het een 16^{de}- of vroeg 17^{de}-eeuws register zou betreffen zit daar wat in. Als Mattheson even later registratievoorbeelden geeft om een lied te begeleiden, schrijft dat hij daarbij het Hamburgse Catharinenorgel in gedachten heeft. Ook noemt hij de Hamburgse orgels als voorbeeld van hoe instrumenten door Nederlanders en Brabanders (familie Niehoff) zijn verbeterd.⁵² Waarschijnlijk stond in het zo-even genoemde citaat hetzelfde orgel model. De tongwerken van dat orgel waren gebaseerd op de school van Scherer en Fritsche en op een manier gedisponeerd zoals Schnitger dat later in grote lijnen zou voortzetten. De klank van deze tongwerken houdt precies het midden tussen de meer felle extraverte renaissanceklank, tenderend naar de è-formant, en de tongwerken van Schnitger die veel ronder en molliger klonken (van a(o)- naar oe-formant). De eerste laten zich slechter, de laatste juist bij uitstek mengen met het prestantenplenum. De 'Catharinenklank' is m.i. voor het eerst realistisch bij benadering gereconstrueerd bij de restauratie/reconstructie in Tangermünde (D). Daar mengt de tongwerkkklank zich eveneens uitstekend met een mixtuurplenum. Dat is eveneens het geval bij de gereconstrueerde Trompet in Kantens (NL, prov. Groningen) in Scherer/Hagerbeerstijl en bij de reconstructie van Baedertongwerken bij het orgel in de Walburgiskerk te Zutphen. Alleen in het Midden-Duitse orgeltype heeft men lang vastgehouden aan een meer naar het Elzasser of Rijnlandse type aanleunende makelij, die ook raakvlakken toont met het Frans/Vlaamse type. In het 18^{de}-eeuwse Noord-Duitsland en Nederland boven de grote rivieren heeft het goed met mixturen mengende tongwerktype verreweg



**Waltershausen – Stadtkirche,
orgel van Heinrich Gottfried Trost (1724-30) – claviatuur**

De ordening van de registerknoppen, meest verticaal maar ook nog boven de lessenaar aangebracht, is dusdanig dat de registers vrij gemakkelijk door de organist zelf te trekken zijn, mede omdat ze goed bereikbaar zijn zonder te hoeven verzitten. Vanwege voldoende ruimte rond de klavieren zal bij een openbare orgelbespeling met literatuur wellicht slechts één assistent nodig zijn. In kerkdiensten en minder officiële bespelingen waarbij meest geïmproviseerd werd kan de organist zelfs veel zelf doen zonder een registrant. Er zijn ook 16^{de} en 17^{de} eeuwse orgels met een dergelijke ordening van de registers met dezelfde voordelen. Bij dit type orgels konden ook meer fluitregisters bij prestantregisters tezamen worden getrokken, i.t.t. de meeste 17^{de} eeuwse orgels waarbij dat veel sneller tot allerlei ontstemmingen aanleiding gaf. Dat Bach een ruimere windtoevoer bij nieuwbouw en restauraties wenste zal hij bij de 17^{de} eeuwse orgels, bv. die van Compenius, als noodzaak hebben ervaren. Over de windvoorzieningen van Trost was Bach over het algemeen positief. Deze ademen nog vrij sterk, maar hikken en stoten niet (meer). Een meer of minder ruime windtoevoer heeft directe invloed op het registreren. Ook Adlung schrijft hierover.

het meeste overzicht gekregen, behalve bij een orgelmaker zoals bv. König (bv. Nijmegen), die 't liefst het Rijnlandse type maakte. Het Oost-Europese en Zuid-Duits/Oostenrijks/Zwitserse type heeft qua tongwerken weer raakvlakken met het Rijnlandse. De Zuid-Europese orgels vallen buiten dit bestek omdat ze een geheel eigen muzikale wereld vertegenwoordigen. We zien hier dat Mattheson geen gespecialiseerde orgelkenner was, dat zijn algemene richtlijnen in dit licht gezien dienen te worden en dus niet als een onder alle omstandigheden geldende wetmatigheid. Helaas gebeurt dat veel te weinig en worden tegenwoordig ook op de orgels met typisch Noord-Duitse (manueel)tongwerken deze registers meestal uit het plenum weggelaten. Daardoor is de polyfone verstaanbaarheid in met name fuga's met plenum aanzienlijk slechter dan in die gevallen zou hoeven. Vooral Adlung nuanceert, meer dan zijn tijdgenoten, dat er vele vormen van plenum mogelijk zijn, van net iets meer dan *mf* tot aan *ff*, en hij trekt ook manuaaltongwerken in het plenum.⁵³ Dat is geen toeval. Adlung was jarenlang organist van de Predigerkirche te Erfurt waar hij het fraaie orgel (1648-57) van Ludwig Compenius bespeelde (zie foto). Dit instrument, in een uitzonderlijk fraaie kerk met een dito akoestiek, vormde een belangrijke synthese tussen de Noord-Duitse- en Midden-Duitse orgelbouwstijl. Veel leden van de Bachfamilie hadden hechte banden met Erfurt. Johann Pachelbel was 12 jaar lang organist op dit instrument voordat hij naar Nürnberg ging. In die periode zal Johann Sebastian Bach, die toen ca. 10-12 jaar oud was, Pachelbels kunst gehoord en gezien hebben. Adlung onderhield, in de tijd dat hij zijn twee belangrijke en toonaangevende geschriften over de orgelbouw en orgelkunst schreef, nauwe banden met Johann Friedrich Agricola, een van Bachs beste leerlingen. Het was Agricola die ook een leerboek over zang van Pier Francesco Tosi (1723) in het Duits vertaalde en publiceerde (1757). Daarin worden opnieuw de elementen genoemd die ook bij noot 26 zijn aangegeven. Het is niet onwaarschijnlijk dat onder de 'schriftgeleerden' in de 18^{de} eeuw Adlung degene is die wellicht het meest betrouwbaar en genuanceerd de 'Bachische Art' en diens benadering van de orgelkunst beschrijft. Ook de registratiekunst van Georg Friedrich Kaufmann had kennelijk Bachs instemming, aangezien hij diens bundel koraalbewerkingen in de 'Harmonische Seelenlust' (Leipzig, 1733) in eigen verkoopbeheer had.

Ad c. De registratie ter ondersteuning van het begrijpen van de inhoud en het affect in het 18^{de}-eeuwse Duitsland

Een goede musicus brengt klank en gevoel al spelend onmiddellijk op een logische manier met elkaar in verband en vormt op die wijze een medium tot het luisterpubliek. Hoe overtuigender dit gebeurt, des te indringender wordt dit door het publiek zo ervaren. Ontbreekt op de een of andere wijze die logica (zie het citaat bij noot 36), dan komt de voordracht niet over en voelt het publiek zich verveeld of het raakt geïrriteerd. Evenals Andreas Werckmeister (zie noot 48) vat Griepenkerl dit fenomeen in zijn voorwoord van zijn eerste band met orgelwerken van Bach in 1844 treffend en vooral tijdloos samen: "...die Kunst des Registrierens [ist] ein sehr wichtiges Mittel zum richtigen, schönen und

deutlichen Vortrag Bachscher Orgelkompositionen. Wer die Wirkung einzelner Register und ihrer Verbindungen zu zweien, dreien etc. bis zum sogenannten vollen Werk nicht mit kombinatorischer Erschöpfung versuchte, der hat keinen Begriff von der Mannigfaltigkeit möglicher Effekte auf der Orgel. Es versteht sich von selbst, daß beim Gebrauch die gewählten Verbindungen von Stimmen dem Geist und Sinn der vorzutragenden Stücke harmonieren müssen, sonst ist das Ganze nur eine theoretische Spielerei, ohne allen künstlerischen Wert. Dennoch darf man sie zum Versuch nicht verschmähen; denn sie führt zur Kenntnis vieler unbekannter Vortragsmittel, die schließlich einmal zur künstlerischen Anwendung kommen können."⁵⁴ Griepenkerl doelt hier ook op datgene wat over Bach zelf werd geschreven, namelijk dat hij niet alleen de kunst verstond "die Orgeln zu handhaben, und jede Stimme, nach ihrer Eigenschaft hören zu lassen, in der grössten Vollkommenheit; sondern er kannte auch den Bau der Orgeln aus dem Grunde." "Das Registrieren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschrecken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wissenschaften sind mit ihm abgestorben".⁵⁵ Bach onderhield, repareerde en stemde dus deels zelf de orgels waar hij sterke banden mee had. Verder liet hij bij elk instrument opnieuw de registers op onnavolgbaar creatieve wijze in hun eigenheid horen. Dat betekent voor een belangrijk deel een 'Imitatio Instrumentorum'; immers, hoe kan een register dat bv. naar een orkestinstrument wordt genoemd, 'naar zijn ware eigenschap' gehoord worden als het niet overkomt alsof het de musicus van dat instrument in eigen persoon is die speelt? Ook koos Bach in dat kader bij steeds terugkerende vergelijkbare muzikale vormen dezelfde specifiek bijpassende registraties: "Er hatte sich frühe gewohnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und diese führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nicht verfallen seyn würde". In zekere zin was dit analoog aan de in die tijd gestandaardiseerde Franse registratiemethodes. De orgelklank kreeg volgens Forkel onder Bachs handen "nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches... das durch ihre Art zu registrieren, nicht hervorgebracht werden konnte"⁵⁶. Het is in dit kader belangrijk zich te realiseren dat Bach ook een uitstekend (alt)violinist was en zich dus tot in de diepste details van de strijkershabitas bewust was. Meer hierover bij hoofdstuk D.

Ad d. De willekeur van de aanduidingen voor Organo Pleno en klavierwisselingen in Bachs orgel werken

De aanduidingen voor Organo Pleno en die voor mogelijke klavierwisselingen zijn bij de overgeleverde autografen en afschriften in de minderheid. In een enkel geval zijn ze juist heel consequent en uitvoerig, misschien als voorbeeldmodel voor andere werken zoals Griepenkerl dat benoemt: "Wie J.S. Bach beim Gebrauch einzelner Stimmen und wechselnder Klaviere registrierte, das hat er hin und wieder angegeben, ja mit eigener Hand beigeschrieben, woraus sich denn durch vergleichendes Nachdenken manches erlernen läßt"⁵⁷ Deze mening is prikkelend en kan op tweeërlei wijze worden uitgelegd. De ene interpreet die van een compositie zegt: 'er staat in

enkele afschriften Organo Pleno (OP) bij, dus zal het zeker in OP gespeeld moeten worden' heeft objectief gezien evenzeer gelijk als de andere interpreet die zegt: 'er staat in de diverse handschriften vaak geen OP bij, dus is het kennelijk vrij gelaten hoe het werk geregistreerd moet worden, met of zonder plenum'. Doorgaans geen registratieaanwijzingen noemen is een Duits-Nederlandse traditie geweest van Sweelinck tot Bach, een traditie waar Quantz melding van maakte (zie noot 12). De registratiekeuze van Griepenkerl voor de Passacaglia is, gezien zijn tijdsgewricht, opmerkelijk traditioneel en (derhalve) bij dit soort composities juist niet gericht op een groot plenum: "Das volle Werk kommt nirgends zur Anwendung"⁵⁸ En dat terwijl in zijn tijd juist nog wel sprake was van die kennelijk allesoverheersende plenumgewoonten, maar tegelijkertijd de latere romantische registratiestijl van het naar het plenum toe registreren nog niet breed was ingeburgerd. Dit werpt een ander licht op de visie van Griepenkerl: zijn beoordelingen en aanwijzingen blijken nog geheel de geest van Forkel uit te stralen. Griepenkerls opvatting gaat dus in tegen hedendaagse opinies dat bij dit type composities de allesomvattende plenumtraditie geldig is. Zijn mening wordt meestal gelijkgeschakeld met die van Töpfer als de nieuwe romantische benadering. Het traditionele van Griepenkerl is dat hij de bas gedurende het stuk zoveel mogelijk gelijk van toonkleur wil houden, o.a. d.m.v. (een) tongwerk(en). Verder stelt hij voor met verschillend geregistreerde klavieren te spelen en af te wisselen bij de duidelijk te herkennen plekken "... um größere Mannigfaltigkeit zu erzielen, was des stets gleichen Basses wegen immer wünschenswert ist". Vanaf de Fuga blijft hij op het HW, dat iets sterker is t.o.v. het variatiegedeelte en waarbij de Posaune 16' in het pedaal bijgetrokken wordt. Zonder het wellicht zelf te weten lijkt Griepenkerl hier zelfs terug te grijpen naar een 17^{de} eeuwse registratiemethode zoals bij Weckmann en Buxtehude (zie ook bij g).

Ad e. De context van plenumtoepassing in het algemeen

De berichten die gaan over de plenumtoepassing bij praeludia en fuga's betreffen vooral de plaats van deze vorm van orgel improvisatie of –compositie in een concert of in een kerkdienst. Bij Bach hebben we enkel kennis van (in)formele orgelbespelingen. Of daarbij ook rekening is gehouden met de kleur van het kerkelijk jaar (in het toenmalige Lutherse Duitsland had elke zondag haar eigen liturgische naam en context, die bij de keuze van de cantates en de liederen per kerkdienst altijd als leidraad werd genomen) is niet bekend maar wel waarschijnlijk. Dat zou ook kunnen inhouden dat bepaalde praeludia en fuga's aan het begin of eind van een kerkdienst in minder sterke registratie zijn gespeeld (van *mf* tot *f*, bv. alleen labialen zonder mixtuur, maar wel al een Bazuin in het pedaal, een registratie te vergelijken met het 'Scharfer reiner Zug' bij Gottfried Silbermann). Over het orgelspel bij het buitengaan van de kerkgangers na de dienst schrijft Adlung: "Zum Ausgang aus der Kirche wird mehrenteils zusammengezogen, doch leidet auch diese Zeit ihre Ausnahme".⁵⁹ Er werd dus in ieder geval ook in zachtere klankkleuren gespeeld. Daarentegen is Johann Samuel Petri, leerling van Wilhelm Friedemann Bach en diens opvolger op het monumentale, o.a. door J.S. Bach

gekeurde Cunstorgel (1714) in Halle duidelijker en vertelt hij over een toepassing die aansluit bij een bepaalde gebeurtenis: *"Die Ermunterung und Ergözzung der Zuhörer anbelangend, so ist dem Organisten bey einem Preludio vor einer Trauung, beim Ausgang der Gemeinde aus der Kirche[...], vor dem Te Deum, und in mehreren dergleichen Fällen wohl erlaubt, alle seine Kunst auszukramen, und sich mit vollem Werke in feurigen thematischen oder fugirenden Praelüdiis, Pedalsolos und dergleichen Sachen hören zu lassen..."*⁶⁰ Wat betreft de taken en het orgelspel in de kerkdiensten is Mattheson heel uitvoerig. Hij noemt een groot aantal voorbeelden van voorspelen met allerlei karakters en klanksterkten die moeten passen bij de lengte van het lied en vooral bij het affect ervan. Veel uitzonderlijke creatieve aanwijzingen bevatten deze adviezen overigens niet (zie ook onder bij noot 66). Wel is de koppeling van orgelspel en affectuitdrukking zowel bij koraalspel als bij vrije werken voor hem een must en hij beschrijft daarbij tevens heel boeiend de grote problemen die dat voor veel organisten met zich meebrengt. Wat betreft de koraalvariatie roemt hij daarbij het werk van Pachelbel en J.G. Walther; Bach noemt hij evenwel niet (!)⁶¹. Adlung denkt in dezelfde richting: *"Im Fantasiren ist man noch weniger gebunden: denn es kann mit schwachen und starken Registern geschehen, nachdem die Einfälle sind, oder nachdem man auf ein trauriges oder lustiges Stück oder Choral zu präludiren hat."*⁶² Een belangrijke uitspraak, want hier worden duidelijk affect en te kiezen klankkleur gekoppeld. Wanneer die snel wisselen kan dat in bepaalde gevallen dus ook een snel wisselen van klankkleur inhouden en daarmee tevens een registrant noodzakelijk maken. Adlung bericht tevens over vijf uitgangspunten waarop het registreren is gebaseerd:⁶³

1. De aard en de eigenschappen van de registers
2. De locatie van het orgel (in een grote kerk moet men meer of sterkere registers trekken)
3. *"die Zeit, zu welcher gespielt wird"*, d.w.z. het type kerkdienst (trouw- en rouwdienst), maar ook de plaats van de zondag in het kerkelijk jaar (in de advents-, passie, vastentijd, op boetedagen en bij de vesper geen sterke of scherpe registers)
4. De kwaliteit van de windvoorziening (bij een niet-stabiele windvoorziening moet men voorzichtiger registreren dan bij een stabiele, waar veel meer kan worden gecombineerd)
5. De (beoogde) gemoedstoestand van de speler en van de luisteraars.

Bij de berichten over de vrije werken zien we in een zelfde tijdsperiode logischerwijs ook tegengestelde meningen. Vooral Adlung en Mattheson waarschuwen tegen overmatig plenumgebruik: *"Bey einem Vorspiel, da man nichts ausführt, bindet man sich an keine Zusammenziehung, sondern macht die Veränderungen so gut, dass der Ueberdruß bey dem Spieler und bey dem Zuhörer vermieden werde. Manche wissen von der Musik oder einem Chorale nichts, als das Toben des vollen Werks"*. Bovendien heeft Mattheson het over de *"Mixturjunker und Pedalquäler"* die veel te lang en te vaak de toehoorders teisteren.⁶⁴ Ook Griepenkerl waarschuwt uitgebreid tegen het kiezen van een groot plenum zonder goed te luisteren hoe een desbetreffend orgel daarin reageert en of vooral de middenstemmen van een compositie dan nog wel goed hoorbaar zijn.⁶⁵ De Duitse Nederlander J.W. Lustig was eveneens actief als het

gaat om smaakvol afwisselend registreren. Hij was organist aan de Martinikerk te Groningen, levenslang vriend van orgelmaker A.A. Hinsz en keurmeester van vrijwel al diens orgels. Lustigs vader was leerling van J.A. Reincken, hijzelf van Mattheson, Telemann en Kuntzen. Gezien zijn opleiding en het fraaie orgel in gegroeide Nederlands/Noord-Duitse stijl dat hij bijna 68 jaar heeft bespeeld kan diens visie als een belangrijke schakel worden gezien vanuit de esthetiek van Reincken naar die van Telemann, en daarmee ook voor Bach, aangezien Bach deze beide componisten goed gekend heeft. Lustig hekelt o.a. het gebrek aan creativiteit bij veel organisten, waaronder ook ettelijke vakcollega's. Hij deed zulke uitspraken heel vaak vanuit zijn overduidelijk ijdele karakter, maar de bevindingen in zijn commentaren over het vaak bedroevende niveau van zeer veel organisten in zijn tijd in Duitsland komen toch sterk overeen met die van Mattheson, C. Ph.E. Bach, Quantz en Adlung. In dit verband citeert, c.q. vertaalt hij zelfs Mattheson (op zijn kenmerkende, nogal vrije wijze): *"De Heer Mattheson geeft voor, in zyn eerste Orchester, pag. 256: 'de gewaande konst van te registreeren, zy den meesten blaasbalgtreederen, vooral, die reeds eenigen tyd by 't windmaaken verkeerd hebben, byna even bekend, als den organisten zelve; ten hoogsten konne men den geheelen schat dier weetenschap, om der memory geen kwade parten te doen spelen, gemakkelijk op een octaaf-blaadje nederstellen'". Maar, dat praatje verdient geen aanmerking; hy komt naderhand zelf, in zynen volmaakten Kapelmeester, pag. 467-469 eenige bladzyden in folio mede aanvullen, en zegt nogtans niet veel. Genoeg, men bespeurt, dat zelfs geoeffende Clavieristen zig op 't Orgel, by gebrek van kundigheid in 't registree- ren, deerlyk tentoonstellen; dat de fraaiste muzykaale gedagten alsdan haare kracht verliezen, en, de toehoorders van het verwagte geneugte, allerhande welverwisselde geluiden te hooren, versteeken blyven"*.⁶⁶ Als bewijs voor het per definitie met het volle werk spelen van Bachs Passacaglia, en daarmee van alle passacaglia's en chaconnes, is ook wel het model aangevoerd van een proefspel in 1727 op het grootste door Schnitger gebouwde orgel in de Nicolaikerk te Hamburg, waar Vincent Lübeck tot aan zijn dood in 1740 organist was. Naast Lübeck zaten ook Mattheson en Telemann in de beoordelingscommissie. Het examen werd besloten door het verplicht improviseren van een chaconne of 'vrije fantasie' met het volle werk op basis van het ritornel dat vooraf moest gaan aan een te begeleiden zanger die een aria ten gehore bracht. Dit ritornel moest worden onthouden en daarop moest middels de chaconne een 'nabootsing' gespeeld worden. Het lijkt er sterk op dat het hele examen binnen een half uur moest worden gerealiseerd en dat de laatste twee onderdelen, hetzij de samenvoeging ervan, hetzij slechts één van de twee als vrije keuze van de kandidaat, samen 10 à 11 minuten in beslag namen. Alhoewel het verschil tussen een passacaglia en een chaconne niet altijd even duidelijk is, komt het nogal eens voor dat een chaconne een beweeglijk tempo en de passacaglia een meer bezonken karakter heeft. Een vlotter gespeelde chaconne-improvisatie is dus sneller ten einde en dat maakt dus de duur van de plenumklank voor de toehoorder korter. In een vergelijkbaar proefspel in de Dom van Hamburg in 1725 is sprake van een opgelegde chaconne met het volle werk van 6 minuten. Mattheson beschreef beide gebeurtenissen tamelijk uitvoerig.⁶⁷ Het gaat hier wel om een praktijk die raakvlakken heeft met ons

studieobject, maar het kan niet als een bewijs gelden dat Bachs Passacaglia en Fuga (met een gemiddelde lengte van 15 tot 20 minuten) ook zo gespeeld moet worden. Bovendien betroffen alle andere opdrachten zachte tot gemiddeld sterke registraties en was de toepassing van het volle werk alleen bij de slotopdracht vermeld: men mocht aan het slot vanzelfsprekend nog eens flink uitpakken. Hierbij is dus het beoordelen van de context van het geheel net zo belangrijk als het detailgegeven zelf. De context lijkt aan te geven dat de gemiddelde duur van een werk door een geoefende executant met een 'goede smaak' in vol plenum gespeeld, niet langer duurde dan ten hoogste 10 minuten. Deze bevinding wordt bevestigd wanneer de 'Imitatio Instrumentorum' vanuit het orgel terug wordt geprojecteerd naar de orkest- en koormuziek. Geen enkel orkest- en koorwerk vanaf de 17de eeuw tot en met heden wordt langer dan een kwartier in fortissimo gespeeld en gezongen! Alleen al fysiek is dat zelfs voor de meest professionele uitvoerenden teveel gevraagd. Fortissimo komt in sommige werken veelvuldig voor, maar er zijn telkens momenten tussendoor waarin de dynamiek wisselt tussen forte en piano en alles daartussen. M.i. is dit een belangrijke reden waarom het gemiddelde oude-muziekpubliek een ietwat statig en stoer uitgevoerde plenumversie van Bachs Passacaglia (die dus langer dan een kwartier duurt) afwijst.

Ad f. Bachs toepassing van het plenum in diens orgelbespelingen

Laatste conclusie is in dit kader van groot belang. Daarom is het noodzakelijk om ook Bachs indeling van zijn orgelbespelingen na te gaan. We zien daarbij een grote afwisseling op het gebied van klankkleuren en verhoudingsgewijs opvallend weinig plenumgebruik. Het is goed om hierbij te bedenken dat deze bespelingen grotendeels geïmproviseerd werden, al zal zich daartussen zeker wel eens het uitvoeren van een reeds geschreven compositie hebben bevonden. Het plenum (*f* of *ff* is niet bekend) klinkt aan het begin en het eind met een praeludium en/of fuga. Daartussen paste Bach alle denkbare vormen toe, van twee- tot zesstemmige vormen, als vrij werk c.q. improvisatie of als koraalbewerking en/of koraalpartita. Wellicht zullen zich daartussen ook enkele (kortere) plenumwerken hebben bevonden⁶⁸ Een vergelijkbare ordening treffen we ook aan in Bachs Clavierübung III. Een werk als de Passacaglia kan zowel in het begin, als ergens in het midden of aan het eind zijn gespeeld. Zijn langste Praeludia en Fugae samen duren ongeveer even lang als de Passacaglia en Fuga. Maar het is zeer de vraag of Bachs Praeludia alle in plenum zijn gespeeld en of bovendien de hedendaagse gewoonte om het Praeludium én de Fuga direct achter elkaar te spelen, in de 17de en 18de eeuw ook goldt. Ik heb geprobeerd aan te tonen dat dat in ieder geval niet geldt voor de Fantasia in c BWV 562.⁶⁹ Vergelijkbare werken zijn de Fantasia in c BWV 537 en het Praeludium en Fuga BWV 539. In het Praeludium BWV 539 is er een solobas, de fuga is de zg. Vioolfuga, een transcriptie van het tweede deel van de vioolsonate in g BWV 1001. Deze is het beste gediend met een strijkersimitatieklank zoals Bach dit zelf aanreikt in het eerste deel van het Concerto BWV 596. Dit is zo algemeen aanvaard dat er maar heel weinig organisten zijn die dit werk in volledig plenum spelen. Men voelt kennelijk (alweer) intuïtief aan dat dat niet

past. Het voert hier te ver alle mogelijke niet-plenum varianten van Bach's praeludia (en in mindere mate de fuga's of andere vrije werken zoals de Canzona e.d.) te becommentariëren. Wel noem ik hierbij de klavierwisselingen met gedeelten in zowel plenum als zachtere registraties, of de mogelijkheid van het praeludium zonder en de fuga met plenum of andersom. Naast de hierboven genoemde werken volsta ik hier met de BWV-nummers: 532, 535, 536, 541, 542, 544, 546, 547, 548, 549, 551, 553-565, 567, 570, 571, 574, 578, 579, 582, 588, 590 en 591 (deze opsomming heeft niet de pretentie van volledigheid, maar zij als voorbeeld gegeven).

Ad g. De registratiepraktijk in het 17de eeuwse Duitsland

Er hoeft maar één bewijs te zijn van een registratiepraktijk tijdens het spelen om aan te tonen dat dit in ieder geval werd gedaan. In de 'Organistenchronik' (1702-1718) van Johann Kortkamp (een leerling van Matthias Weckmann) treffen we dit bewijs aan en het betreft ook niet de eerste de beste, nl. Matthias Weckmann zelf. De kroniek is al in 1933 gepubliceerd (!).⁷⁰ Mattheson maakt in zijn latere boeken (zie o.a. noot 9) dankbaar gebruik van Kortkamps gegevens en beschrijvingen, die tot in de 16de eeuw teruggaan. Kortkamp schrijft: "[ich] bin bey ihm [Weckmann] 6 Jahr gewesen, seinde Orgel unterhalten, das er wegen Stimmung derselben nicht müde wehre, sondern einen kräftigen Geist hette zu spielen, wovon ich grossen Nutzen hatte, wen er spielte und hinter ihm stant, die Stimmen anzog, so er verlangte..."⁷¹ Om welke wijzigingen het ging kunnen we bv. terugvinden in de Pelpliner Tabulaturen. In koraalfantasieën van Hasse en Tunder kunnen na enige afgeronde secties dezelfde registernamen worden aangetroffen, bij Hasse de Posaune of Cornet in het pedaal en bij Tunder ('Christ lag in Todesbanden') meerdere keren de Scharff, wat betekent dat deze tussentijds ergens niet geklonken hebben. De plaatsen daarvoor corresponderen met het tussentijds gehanteerde affect. De meesterlijke koraalfantasie van Tunder is een sjabloon van de grote afwisseling en klankrijkdom die men bij dergelijke werken wilde tentoonspreiden. De compositie bestaat uit monodische, fugatische en toccata-achtige gedeelten. De koraalregels worden gecoloreerd of van chromatiek voorzien; ze komen bovendien in de vergroting en verkleining voor. De melodie wordt opgedeeld in fragmenten of van echo's voorzien. De grote hoeveelheid echovarianten verschillen sterk of worden soms ingeleid door een voorimitatie. De hoeveelheid klavierwisselingen is excessief groot. Het affect wisselt per behandelde regel (zie ook onder); de tekst van iedere volgende regel staat expliciet vermeld. Wanneer al deze secties en affecten slechts met klavierwisselingen worden gespeeld die alle eenzelfde plenumachtige klank hebben, wordt de architectonische vorm gedurende het werk door teveel eenheid aan kleur onzichtbaar, ofwel onhoorbaar, laat staan dat de gevoelsinhoud – het affect – er nog iets toe doet. Zo is de luisteraar als iemand die naar een bouwwerk kijkt dat door de ornamenten sterk aan het oog wordt onttrokken. Men wordt in de war gebracht en ziet de grondvorm niet goed meer. Meer, maar wel zeer bewust herhaalde kleuren laten juist een strakke eenvoud van de hoofdvorm zien. Bij een groot aantal orgelkasten in Noordduitsland uit de 16de en 17de eeuw zien we iets vergelijkbaars. De uitbundige kleurstelling accentueert juist de grondvorm en de ornamentiek duidelijker dan

wanneer de kleur slechts blank-eiken zou zijn. Bij een architectonisch-analytische toepassing van diverse klankkleuren die op gezette tijden herhaald worden kan de compositievorm dus beter gehoord worden, waardoor het werk direct en zelfs zonder kennis van de tekst door de luisteraar begrepen kan worden.⁷² Dit is echter helemaal iets anders dan het willekeurig toepassen van steeds maar weer andere klankkleuren, louter bedoeld als afwisseling, het angstbeeld van degenen die denken met dit omregistreren weer in de laatromantiek te zijn aangeland. Die angst is ook niet geheel onterecht; een dergelijke toepassing kan de hoorbaarheid van de structuur inderdaad volkomen teniet doen. Hier geldt dus het zelfde artistieke fenomeen als waar C.Ph. Bach op doelt (zie noot 34). Het toepassen van diverse klankkleuren kan dus zowel met goede als met slechte smaak en kennis worden gedaan. Ook Hans Davidsson en Harald Vogel gaan hierop uitvoerig in.⁷³ Nog in de periode rond 1700 gaf Andreas Werckmeister duidelijk te kennen dat hij meer registratiewisseling wilde dan volgens hem in de renaissance gangbaar was: "*Sonst könnten wohl nach der Uralten Arth viel Stimmen auff ein Register gefezet werden / aber wo bliebe die Veränderung / und Abwechselung im Registrieren.*"⁷⁴ Kennelijk wees hij op een toenmalige praktijk die hem aan die (volgens overlevering) 'Uralten Arth' deed denken, namelijk dat er in zijn tijd te weinig creatief werd geregistreerd.

Ad h. Meerkorige ensemblemuziek is ook meerkorige orgelmuziek

Het afwisselend of gelijktijdig musiceren van de instrumentale en vocale groepen, bv. in de Ripieno- en Capella-effecten, wordt op het orgel logischerwijs geïmiteerd door klavierwisseling of soms door het koppelen van de klavieren, en anderzijds door het tegelijkertijd spelen op twee klavieren apart, al dan niet met vrij pedaal. Deze laatstgenoemde mogelijkheid wordt dus niet alleen toegepast in het geval van een gecoloreerde cantus firmus, maar ook als imitatie van het samenklinken van meer groepen ('koren') tegelijk. De brongegevens over registratievoorbeelden die we nu kennen tonen een duidelijke verwantschap aan met de instrumentatie in de instrumentale ensemblemuziek en de cantates van de ons bekende grote organisten. Voorbeelden voor het gebruik van tongwerken in een plenum bij deze muziek kunnen tevens worden ontleend aan het inzetten van de koperblazers bij bv. de cantates of andere grote werken. De toepassing van prestanten gold met name voor strijkersimitaties, een reeds bestaande inventiogedachte die Bach dus ook nog toepast. Instrumentaties van grote kunstwerken als de Mariavespers van Claudio Monteverdi waren een fraai voorbeeld voor Schütz, Bernhard en Weckmann.⁷⁵ In dit verband herinner ik er nogmaals aan dat het opvallend is dat zowel Mattheson, C.Ph. E. Bach als Quantz benadrukken dat J.S. Bach de voltooiër en vervolmaker was van de orgelkunst van de Noord-Duitse orgelschool, een kunst voortvloeiend uit die van de 'De Nederlanders'. Ik ben er stellig van overtuigd dat al deze stijlmiddelen die de (opvolgers van de) Sweelinckleerlingen gebruikten, hen al door de grote meester in Amsterdam zijn bijgebracht en dat men ook Sweelinck kan spelen met veel meer klavier- en registratiewisseling en met een veel ruimer en creatiever gebruik van het orgel dan tot nu toe is gebeurd,⁷⁶ maar dan wel met de zo-even genoemde restricties. Daar-

mee wordt de expressie in dynamiek en klankkleur zoals die bv. in de prachtige cd-opnamen van de vocale werken door Harry van der Kamp en zijn ensemble te horen zijn ook op het orgel mogelijk (zie ook onder bij affecten). Een vergelijkbaar voorbeeld met een Bachse registratiepraktijk is bv. het gebruik van het plenum door Weckmann. Bij zijn grote koraalvariaties begint en eindigt hij met een plenum. Daar tussenin laat hij het orgel in al zijn kleurschakeringen horen, net zoals Bach dat doet bij zijn orgelbespelingen. Maar dit alles zegt nog niets over Bachs mogelijke toepassing van tussentijdse registratiewisseling en klavierwisselingen, zeker gezien de lengte van diens praeludiae en fuga's. Ze zijn niet expliciet aangegeven en in dat opzicht zou Griepenkerl het wel eens bij het rechte eind hebben kunnen gehad (zie noot 54 en 57).

Het bovenstaande wil ik verduidelijken met voorbeelden van twee vergelijkbare composities van Dieterich Buxtehude. De invloeden van Buxtehude op Bachs Passacaglia zijn onmiskenbaar en zijn door diverse gezaghebbende auteurs beschreven. M.i. heeft Piet Kee overtuigend aangetoond dat de compositie-inventio van de *Passacaglia in d* (BuxWV 161) van Dietrich Buxtehude is gebaseerd op de vier standen van de maan, dit naar aanleiding van de in de Marienkirche te Lübeck voorkomende Astronomische Uhr. Zijn betoog wat betreft de getsymboliek in dit werk versterkt deze visie⁷⁷ Elke sectie heeft een andere toonsoort en een ander affect. Bij nieuwe en afnemende maan zijn de schrijfwijze en het bijbehorende affect gelijkaardig, nl. rustgevend. Bij wassende en volle maan is er meer beweging, activiteit en 'kleur'. Op deze wijze is het een compositie voor vier instrumentale koren/instrumentgroepen, of drie, wanneer men de laatste variatie vergelijkbaar 'kleurt' als de eerste. De getsymboliek en de vrijwel exacte verwijzingen in dit werk naar bv. de sabbatsrust geven aan dat bij de uitvoering van het werk associatief fantasiebeelden uit de natuur gebruikt kunnen worden en dat op die wijze de juiste verwijzing naar het affect, en dus ook de registratie ontstaat. Mattheson spreekt overigens over het feit dat Buxtehude ook in zijn klavecimbelwerken graag de kosmische verschijnselen (elementen van de macrokosmos) muzikaal wilde verbeelden: "*Buxtehude...hat die Natur oder Eigenschaft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten artig abgebildet*"⁷⁸ Voor de registratie houdt dit in ieder geval in dat per sectie dient te worden gewisseld om zowel de bijbehorende affecten te laten horen als de architectuur van de compositie voor de luisteraar begrijpelijk te maken. In twee secties (var. 2 en 4) kan ook goed op twee klavieren tegelijk (a.h.w. dubbelkorig) worden gespeeld. Met één registratie voor het hele werk lukt dit niet. Slechts op een groot vierklaviers orgel kan het werk zonder tussentijdse registratiewisseling op de manualen worden uitgevoerd. Het pedaal dient telkens omgeregistreerd te worden. De *Ciacona in e* (BuxWV 160) is een werk voor drie instrumentale koren (drie klavieren en pedaal) die in dialoog (herhaling, vraag en antwoord) met elkaar samenklinken. Een van de koren is een soort echokoor met een zachte klank die van ver weg lijkt te komen (als fantasiebeeld een engelenstem uit de hemel). Er zijn hiervan in de Italiaans/Noord-Duitse traditie voorbeelden te over, zoals o.a. de Mariavespers van Claudio Monteverdi. Maar ook bij Bach, bv. in diens Weihnachtsoratorium, deel 4, echoaria nr. 39, of de partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig*, var. 10 – de 'commentaarstem'). In Buxtehude's *Ciacona* verandert vanaf maat

93 de textuur zodanig dat van een virtuozer samenspel sprake is. Hier kan de registratie naar (bijna) forte worden opgekleurd om een vergelijkbaar affect te bereiken. In Buxtehudes kamer-muziek zien we eenzelfde toepassing: virtuoze delen worden doorgaans forte gespeeld, de adagiodelen veelal piano/pianissimo. Dit kan niet anders omdat de strijkstok domweg niet lang genoeg is om bij lange noten in langzaam tempo forte te spelen. In dat soort afwisselingen mag bij de orgelregistratie tevens de 'Imitatio Instrumentorum' leidraad zijn. Een strijkerspiano kan natuurlijk niet door een plenum 'geïmiteerd' worden, maar wel door bv. een prestant met een tremulant ('durezza e ligature'). Ook bij Bachs vrije orgelwerken kunnen we enkele goede voorbeelden van klavierwisseling en verschillende klanksterkten in de 'koren' noemen. Ik noem hier het Praeludium en Fuga in D BWV 532. Bij de Dorische Toccata BWV 838/1 staan vele snel toe te passen klavierwisselingen aangegeven waarin dezelfde technische wetmatigheden voorkomen als bv. bij de koraalfantasie van Tunder. Bij de D-Dur BWV 532 staan ze er niet bij, terwijl in dat werk juist sprake is van een uitermate beeldende dialoog, in de fuga zelfs met drie 'sprekers': *"Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drey, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den andern so lange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmässiges zu sagen hatte"*⁷⁹ Het Praeludium heeft grote verwantschap met de Toccata in D-Dur voor klavecimbel, BWV 912, die verschillende tempoaanduidingen en derhalve affectveranderingen bevat. Vrijwel alle hedendaagse clavecinisten voeren dit werk uit met klavierwisselingen terwijl ze niet genoteerd staan. Het wordt als zo vanzelfsprekend beschouwd dat het geen discussie oplevert. Het dubbelkorige dialoogspel op twee alternerende klavieren met een pedaalklank die in goede balans is met beide klavieren was ook in de 18^{de} eeuw nog een geliefde bezigheid. Marpurg en Walther noemen het beide als een vanzelfsprekendheid: *"Es kann dieses Vorspiel auf eine zweychörige Art gespielt werden, da man nemlich mit dem Werke und dem Rückpositiv gesprächsweise abwechselt"*⁸⁰ En: *"Dialogo... so Gesprächsweise alterniren. Die Organisten imitiren dergleichen Umwechselungen auch auf den Orgeln, wenn sie mehr als ein Clavier haben"*.⁸¹ Walther duidt hier bovendien expliciet op de 'Imitatio Instrumentorum' door de toevoeging 'auch auf den Orgeln' in relatie tot het alternerend dubbelkorige musiceren.

Dat Bach ook veel klavierwisselingen in zowel de vrije als de koraalgerelateerde werken moet hebben toegepast mag blijken uit twee opmerkingen. *"...und ist er [Krebs – ST] eine Bachische Creatur; und bestehet die Rendresse in schweren und geschwinden Ausübungen durch alle 3 Genera unsers disponirten Claviers, oder temperirten Orgel-Wercks"*⁸² Het kwam ook voor dat praeludia met klavierwisselingen werden gespeeld maar de daaropvolgende fuga's op één klavier: *"Insgemein wird ein musikalisches Stück in zwei Clauseln oder Hauptsätze, ja öfters in mehrere eingetheilt. Bei der Fuge fällt diese Eintheilung weg, indem das Stück von Anfang bis zum Ende, ohne abzusetzen, fortgehen muß"*⁸³ Over de fuga schrijft Marpurg verder: *"...und wird selbige einzig und allein auf einem Claviere, ohne Abwechselung mit den andern,*



Bremen, Martinikirche

Orgelkast van Christian Bockelmann uit Lüneburg, 1616–1619; binnenwerk van Jürgen Ahrend, 1963, herintonatie in 2000. De op basis van de nog aanwezige oude kleuren gereconstrueerde veel bontere kleurstelling dan in Stellichte is hier prominent. Bij dit instrument zien we een vergelijkbare benadering als die bij Scherer, Compenius en Richborn met grote pedaaltoren die de manuaalwerken flankeren. Het frontmodel van de Noordduitse stijl is dus niet voorbehouden aan Schnitger en diens leerlingen, maar was al aan het eind van de 16^{de} eeuw bekend en werd in zowel Noord- als Middenduitsland tamelijk standaard toegepast. De orgelesthetiek van Bach in diens jongere jaren, waaronder ook composities als de Passacaglia, is vooral door dit type 17^{de} eeuwse orgels ingegeven. Aan de hand van de latere Sachsische en Thüringse orgels van Silbermann, Trost en Hildebrandt etc. ontstond de latere 'Bachtraditie' die vooral door Bachs leerlingen en hun tijdgenoten is verspreid en is van een wezenlijk andere orde en klank. Daarbij blijft het de vraag of die traditie Bachs eigen stijl en spelkunst precies weergaf. Een genuanceerde benadering van bv. Adlung, die dicht bij 'die Bachische Art' ligt, geeft een summere 'inkijk' in de eindeloze variatie van mogelijke registercombinaties die Bach wellicht zelf gepraktiseerd heeft.

gespielet"⁸⁴ Bach heeft m.i. beide vormen toegepast: zowel fuga's op één klavier als met twee klavieren afgewisseld (tutti-ripieno). Voor diens Passacaglia lijkt Marpurgs visie bij noot 82 van toepassing. Bachleerling Johann Friedrich Agricola beschrijft in Adlungs *Musica Mechanica Organoedi* (uitgegeven in 1768, maar met verzamelde teksten uit diverse voorgaande decennia) helder waarom Bach graag zag dat de aanleg van de klavieren zo was ingericht dat een zo efficiënt mogelijke klavierwisseling en het spel met één hand op twee klavieren, mogelijk moest zijn: "...Allerdings ist es gut, wenn die Claviere so kurz als möglich sind. Denn wenn deren drey oder vier sind, so kann der Spielende, wenn die Claviere kurz sind, mit viel mehr Bequemlichkeit von einem auf das andere kommen. Die Semitone müssen überhaupt oben etwas schmaler als unten seyn. So verlangte sie der sel. Kapellm. Bach, welcher auch aus oben angeführten Ursachen, die kurzen Tasten auf Orgeln liebte".⁸⁵ Bachs klaviertechniek, met o.a. soepele arm- en handdruk van boven af (met ontspannen pols en hangende schouder en onderarm dus) komt juist op klavieren met korte (onder)toetsen zeer goed van pas. Bijbehorende elementen zoals het zeer dicht op de toets spelen, met daarbij, wanneer nodig, de vinger snel naar het toetseinde wegtrekken, waren niet nieuw. Ze zijn vergelijkbaar met (alweer!) de klaviertechniek van Sweelinck tot en met Buxtehude. Zonder deze soepele techniek is het spelen van de virtuoze orgelmuziek van Sweelinck niet goed mogelijk.

Handschriften, getalsymboliek, affect en toonsoortkarakteristieken

De belangrijkste handschriften als basis voor de diverse uitgaven

Het mogelijke autograaf van de Passacaglia werd voor de door Griepenkerl geredigeerde uitgave van de orgelwerken van Bach (Peterseditie, 1844) in Frankfurt a.M. tweemaal gekopieerd.¹ De ene gebruikte Griepenkerl voor de Petersuitgave, de andere verdween maar is dus onlangs teruggevonden. Het manuscript dat als basis voor de Petersuitgave heeft gediend wordt algemeen nog steeds als het meest betrouwbaar aanzien. Het lijkt erop dat Bach later enige verbeteringen in zijn autograaf heeft aangebracht. Deze zijn in bovenstaand manuscript verwerkt. Evenals in alle andere kopieën staat er in dat manuscript bij de titel geen Organo Pleno-aanduiding (OP). Een van de andere belangrijke handschriften bevindt zich in het Andreas Bach-Buch. De verschillen met het handschrift dat als basis voor de Petersuitgave diende zijn tussen deze twee het kleinst. Alle andere wijken in minder of meerdere mate af.⁸⁷ Het enthousiasme van sommigen toen het lang verloren gewaande handschrift eindelijk boven water kwam is wel begrijpelijk, maar de vraag blijft natuurlijk waarom die titel vervolgens niet mét de OP-aanduiding in de meest recente uitgaven is overgenomen, of bovendien in de uitgaven rond 1850 toen het werk nog steeds in plenum werd gespeeld. We moeten constateren dat alle latere uitgevers zich kennelijk niet hebben gewaagd aan het toevoegen van de OP-aanduiding vanwege de blijvende onzekerheid over het feit dat deze aanduiding slechts in één manuscript voorkomt. Daar komt nog bij dat het niet is

aangetoond dat het teruggevonden manuscript daadwerkelijk dé betrouwbaarste kopie van het autograaf is omdat in de notentekst meer fouten voorkomen dan in die van de Peterseditie en van de versie in het Andreas Bach/buch. De Passacaglia-versie die in de Bärenreiter-editie is gepubliceerd en waarin veel versieringen zijn toegevoegd, is met name daardoor interessant, omdat het iets zegt over het tempo en de registratie (zie bij E).

Getalsymboliek en affect in Bachs Passacaglia

De retorische- en getalsanalyse van Piet Kee (zie noot 2) heeft tot de conclusie geleid dat de Passacaglia vooral is gebaseerd op het 'Vater unser' ('Gebeth des Herrn') zoals dat door Andreas Werckmeister in zijn 'Paradoxal-discourse' (1707) behandeld wordt. De daarin genoemde 'Radical-Zahlen' vormen een belangrijk inventiegegeven.⁸⁸ Johann Gottfried Walther, die bij Andreas Werckmeister had gestudeerd, voltooide in 1708 zijn 'Praecepta der Musicalischen Composition'. Daarin komt hij tot vergelijkbare theorieën als het gaat om de getalsymboliek. Voor de grondige en uitgebreide analyse verwijs ik in dit kader graag naar Kee's voortreffelijke publicatie die m.i. elke organist gelezen moet hebben. Wat betreft de getalsymboliek geeft Werckmeister van het Gebeth des Herrn een onderverdeling in 8 secties, waarbij hij elk getal in de reeks van 1 t/m 8 een theologische en allegorische betekenis toekent. Kee toont aan dat Bach de 21 variaties van de Passacaglia (met elk 8 maten) in 7 groepen heeft ingedeeld, waarbij het getal zeven het geheimgetal is dat op de achtergrond aanwezig is. Daardoor zijn de variaties van groep 7 gebaseerd op het getal 8. De Passacaglia wordt besloten met de eerste helft van de doxologie 'want Uwer is het koninkrijk en de kracht en de heerlijkheid tot in eeuwigheid. Amen'. In de woorden van Werckmeister: "denn von ihm / durch ihn / und in ihm sind alle Dinge / ihm den wahren Gott sey Ehre / von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen."⁸⁹ De lange dramatische Fuga met het dwingende contrasubject als 'tegenstrever van de goddelijke wil en bescherming' fungeert als de tweede helft van de doxologie van het 'Vater unser': 'von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen'. Daarin lijkt Bach te wijzen op de gedachte dat de mens tot zijn schade en schande misschien wel eeuwig Gods bescherming afwijst, hetgeen tot een dramatische uitkomst leidt. De steeds verder opgebouwde spanning vanaf maat 253 tot en met de Trugschluss in maat 285 getuigt hiervan. De in de Werckmeisterstemming 'hard en enigszins wreed' klinkende akkoorden op Des Dur zijn een verwijzing naar deze toonsoort waarin het duivelse kwaad vaak werd verklankt (zie bv. in Bach's recitatieven).

Aan de hand van zijn analyse komt Kee wat betreft de registratie tot de conclusie dat de Passacaglia zeer waarschijnlijk voor een drieklaviers orgel gedacht is, waarbij vooral de instrumenten van zowel Mühlhausen als Weimar Bach geïnspireerd zou kunnen hebben. Gezien de inhoud en het affect van de gebedstekst is Kee van mening dat tot aan var. 17 een mild klinkende registratie het best geëigend is en dat de in groepen verdeelde variaties achtereenvolgens op de drie klavieren gespeeld kunnen worden. De genoemde groepsgetallen zijn dezelfde als de Radicalzahlen die door Werckmeister een allegorische en theologische betekenis worden toegekend. Dus groep 1 = getal 1 etc.. Kee's indeling is als volgt: variaties 1-4, (groep I + I A, in Werckmeisters indeling), 5-6

(II), 7-9 (III), 10-13 (IV), 14-16 (V), 17-18 (VI) en 19-21 (VII), dus een twee keer herhaalde opeenvolging op drie klavieren van deze variaties. Vanaf var. 17 stelt Kee een Prestantklank 8 t/m 2 voor, vanaf var. 19 (VII, het numerus plenus), een plenum dat overgaat in het plenum van de fuga. Daarbij suggereert Kee wel dat een ieder (het affect van) een gebed op een andere wijze beleeft en derhalve uitsprekt, de een spiritueel en extravert, de ander juist devoot en introvert.

Speelwijze, registratie en affect

In de hele barokperiode was het verklanken van affecten een belangrijke leidraad voor de klankkleur. In de 18^{de} eeuw gaf bv. Adlung het verband aan tussen klankkleur en affect (zie noot 57). Wat betreft het spelen van koralen (en koraalbewerkingen - ST) onderwees J.S. Bach als volgt: "*Was das Choral Spielen betrifft, so bin von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: dass ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele*"⁹⁰ Ook in de 17^{de} eeuw werd dit gedaan: Heinrich Scheidemann koos de registers die tot een goede uitdrukking van de tekst dienden bij de ingebruikneming van een orgel in Otterdorf (1662).⁹¹ Registraties op het orgel die bepaalde affecten kunnen verklanken zijn bv.: "*die lichte Overwelt – lieblichen Klang (Flöten, Streicher, Cembalo, Orgel) – die Unterwelt durch feierlich gewaltige Töne (Trompeten, Posaunen, Harfe, Regal)*". Op deze wijze instrumenteert (kleurt) bv. Monteverdi de teksten van de zangers uiterst zorgvuldig.⁹² Mattheson verbindt op vanzelfsprekende wijze klankkleur en spelwijze met elkaar: "*Wer grobe und tief-klingende Stimmen anziehen will, der muß mehr Ernsthaftigkeit, als flüchtiges Wesen im Spielen gebrauchen. Wer aber vermischte Register, sammt kleinen und jungen Stimmwerck unter Händen hat, und solches liebet, der kan sich nur auf geschwinde und bunte Stücke gefaßt machen*".⁹³ Het is weliswaar een globale aanreiking van de mogelijke kaders voor het associatief kiezen van klankkleuren op het orgel, maar het geeft wel een richting aan van hoe in die tijd gedacht werd en het is dezelfde logisch-intuïtieve manier van associëren die ook in onze tijd nog volkomen actueel is.

Werken als de Passacaglia die geen betrekking hebben op het gezongen woord behoorden in de baroktijd bij de *Musica pathetica*.² Mattheson nuanceert dit gegeven door te stellen dat harmonische, melodische en ritmische elementen en klankkleur samen voor het passende affect zorgen. Hij onderscheidt verder in maatsoort, metrum en ritme, opbouw van de frasering ('Perioden'), de algehele sfeer in klankhoogte, keuze van instrumentale 'kleuren' (instrumentatie, voor het orgel registratie), de harmonische structuur en tenslotte het tempo.³ Deze uitgebreide opsomming is belangrijk en duidt ook weer op afwisseling in klankkleur. Immers, met éénzelfde plenumklank kunnen nooit alle genoemde elementen door de toehoorder ervaren worden. Een gedifferentieerd toucher is daarvoor bij lange na niet voldoende, al helemaal niet in grote ruimten.

Nog een belangrijk element binnen de *Musica Pathetica* zijn de 'Stilantithesen' die een tegengestelde spanning van twee bij elkaar horende werken bewerkstelligen: Fantasie en Fuga, Praeludium en Fuga, Toccata en Fuga, Passacaglia en Fuga, Recitatief en Aria

etc. Ze vertegenwoordigen samen weliswaar hetzelfde affect maar geven tegelijk ook meerdere betekenissen daarvan weer.⁹⁶ In de vocale en instrumentale muziek, dus bij muziek met of zonder woorden, wordt bij het wisselen van een affect ook gewisseld in tempo, klankdynamiek en klankkleur. De algehele ervaring van barokmusici en het luisterpubliek is dat dit niet anders kan, omdat de wisseling van het affect anders niet gehoord en doorleefd kan worden. Door het toepassen van de *Imitatio Instrumentorum* van het orgel is het echter ook bij het orgel mogelijk diezelfde technieken toe te passen en hoorbaar te maken (zie noot 82). Alleen op die wijze kan de Praetoriaanse stijl (zowel van Michael als vader en zoon Jacob Praetorius) op het orgel worden overgezet: "*Wie der Prediger in der Gemeine Herten, so er [Jacob Praetorius II, ST] auch durch sein Orgelspielen Andacht erwecken und bewegen konte; zum Exempel wenn er spielte ein Buß-Liedt als 'Erbarm Dich mein o Herre Gott' wie devot und andächtig er solches Liedt gespielet, wie hat er gewußt die Stimmen der Orgel so in ihrer Eigenschafft zu gebrauchen, dass man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel estomiren mußte. Mit was Freudigkeit er die hohen Festtage mit seinen Orgelspielen gezieret, ist nicht zu beschreiben. Mein in Gott ruhender lieber Vater Jacobus Kortkamp, wie auch mein sehl. Lehrherr Matthias Weckmann, so beyden den H. Praetorio gelernet, haben mir solches alles in meiner Jugend berichtet und recommendiret, dessen Methode nachzutrachten*".⁹⁷ Overigens zien we hier een exact dezelfde benadering van het expressief overbrengen van affecten zoals die een eeuw later door C.Ph.E. Bach wordt verwoord: "*Worinn... besteht der gute Vortrag? In nichts anderem als der Fertigkeit, musicalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen*".⁹⁸

Twee elementen waarbij het er erg op aan komt bij de goede uitvoering van de barokmuziek zijn de toepassing van versieringen en het uitdrukken van affecten. Mattheson en Heinichen beschrijven wat hierbij allemaal komt kijken: lange gedegen en volhardende oefening, grote ervaring, goede beoordeling, de meest verfijnde smaak en het niet te strak volgens algemene regels willen handelen maar telkens opnieuw de persoonlijke keuze laten prevaleren.⁹⁹ We zien hierin precies dezelfde elementen die ook voor de registratiekunst van toepassing zijn. Er is in de barokke geschriften uitputtend geschreven over het uitdrukken van de meest uiteenlopende affecten. Voor het orgel is vooral Mattheson hierover zeer duidelijk en hij laat zien dat er voor het orgel in principe geen onderscheid t.o.v. zangers en instrumentalisten werd gemaakt wat betreft de hoeveelheid affecten.¹⁰⁰ Het vereist talent en vakkennis om al deze elementen in een logisch verband te zetten: een grote muzikaliteit, een niet beperkende speeltechniek, een geoefend oor op basis van de goede orgelbouwkundige kennis en een door goede smaak gestuurd beoordelingsvermogen. Kortom, alleen de grote meesters waren hiertoe in staat. Het is precies zoals C.Ph.E. Bach zegt: er hoeven hierbij maar een paar elementen niet goed getroffen te zijn of te ontbreken en de overtuigingskracht om de luisteraar emotioneel te raken is al minder of misschien zelfs geheel verdwenen. Organisten die niet logisch volgens de te verklanken affecten registreren en dat niet smaakvol doen zullen dus nooit volledig kunnen overtuigen.

De vraag of de bovenomschreven speelwijze al dan niet met tussentijds registreren werd gerealiseerd, hetzij door de organist zelf hetzij door een registrant, is daarom eigenlijk niet eens zo relevant: wanneer het voor het affect nodig was werd het toegepast (zie noot 71). Wanneer per variatie of, zoals in een koraalfantasie, per te behandelen regel moest worden gewisseld, werd dat gedaan. Omdat de koraalfantasieën zonder alternatimonderbreking in één keer werden gespeeld, en per liedregel het affect zich vaak geheel wijzigde, is het niet denkbaar dat de organist zelf tussen elke regel door eerst zo'n twintig registers moest wisselen. Daarvoor zou hij tenminste 30 seconden tot een minuut nodig hebben en de muzikale spanningsboog van de algehele architectuur van de compositie wordt daardoor volledig teniet gedaan. De 'goede smaak' mag aangeven dat zoiets gewoon niet kan.

Toonsoortkarakteristiek en affect

Gedurende de 17^{de} eeuw werden al door Jacob Praetorius II en Heinrich Scheidemann pogingen ondernomen om de gangbare middentoonstemming iets te veranderen door enkele tertsen en kwinten te verschuiven, met als gevolg enkele zwevende tertsen en enkele reine kwinten in een stemming die slechts vrij sterk zwevende kwinten en geheel reine tertsen kende. Zo werden de tonen dis en ais op klavieren zonder subsemitoetsen toch enigszins 'passabel' gemaakt, d.w.z. als doorgangstonen in diminuties qua klank dragelijk gemaakt. Bij zachtklinkend continuo met een fluitregister of houten Prestant 8 voet werd het zelfs mogelijk in een toonsoort als H Dur 'in die Music' mee te spelen. Een dergelijke stemming werd ook nog in het orgel van Frans Caspar Schnitger in Zwolle (1721) aangebracht. De aanwezigheid bij nogal wat grote stadsorgels van klavieren met subsemitoetsen was kennelijk uiteindelijk toch niet de oplossing voor het probleem. Men wilde gewoon ook graag in E of in As Dur spelen. Vooral Andreas Werckmeister was in Duitsland degene die de mogelijkheden dienaangaande aan het eind van de 17^{de} eeuw volledig op z'n kop zette en met zijn Wohltemperierte stemmingen het spelen in alle toonsoorten breed mogelijk maakte. In de barokke muziekcultuur werden die mogelijkheden direct aangegrepen om daarmee qua affect een zinvolle betekenis te geven aan de diverse nieuwe mogelijke toonsoorten. Ik ben er dan ook van overtuigd dat de toonsoort c Moll voor de Passacaglia door de Werckmeisterstemming mogelijk is gemaakt en dat Bach de nieuwe zingeving van dergelijke toonsoorten zeer serieus heeft genomen en direct heeft toegepast. Alle recitatieven in Bachs cantates en passionen zijn staaltjes van een geniale toepassing van de barokke toonsoortkarakteristiek. Bach volgt daarin nauwgezet en uiterst consequent d.m.v. voortdurende harmonische modulatie de emotionele inhoud van de tekst, waarmee ook meteen duidelijk wordt voor welke woorden hij welke toonsoort het meest geschikt achtte. Nogal wat auteurs hebben door de eeuwen heen aan het fenomeen toonsoortkarakteristiek aandacht geschonken. Ik noem hier Bartolus (1614), Charpentier (1690), Rousseau (1691), Masson (1697), Rameau (1722), Cramer (1786), Knecht (1803), en Berlioz (1856). Dit betekent tevens dat al deze auteurs en componisten nog niet van de gelijkzwevende stemming gebruik

hebben gemaakt, c.q. wilden maken, omdat in die stemming de toonsoortkarakteristiek niet meer van toepassing is. Immers, de toonsoorten in de geheel evenredig zwevende stemming zijn in hun harmonisch en melodisch karakter alle gelijk; alleen de toonhoogte geeft nog een bepaalde kleurwijziging. Dus ook tot diep in de 19^{de} eeuw zijn 'wohltemperierte' stemmingen toegepast, zelfs door Berlioz! Bij orgels zien we hierin een parallel. Zo wordt van de orgelmaker Dirk Lohman en diens zoon Nicolaas Anthonie vermeld dat zij de eersten zijn geweest die in Nederland de gelijkzwevende temperatuur hebben ingevoerd. We spreken dan over de periode 1790-1836.¹⁰¹

Een van de beschrijvingen die met name met Bachs toepassing van de toonsoortkarakteristiek overeenkomt is die van Mattheson.¹⁰² De toonsoort c-klein brengen zowel Mattheson als Bach voortdurend in relatie met 'droefheid' en 'sterven': "*C moll ist ein überaus lieblicher dabey auch trister Tohn ..., sonst mögte einer bey seiner Gelindigkeit leicht schläffrig werden...*".¹⁰³ Frappante voorbeelden van deze beschrijving zijn delen uit de cantates 82 (Ich habe genug) en 106 (Actus tragicus), de Johannes- en Mattheuspassion (van de laatste bv. het slotkoor) en voor orgel de al genoemde Fantasieën in c-Moll BWV 537 en 562. De Actus tragicus is een vroege cantate uit de tijd waarin ook de Pasacaglia werd gecomponeerd. Vooral de woorden "Der Tod ist mein Schlaf worden" in het koraal in c-Moll 'Mit Fried und Freud fahr ich dahin' komt overeen met wat Mattheson hierover zegt. c-Moll heeft dus duidelijk twee kanten: een heel lieflijke en een treurig-dramatische kant. Dit komt ook overeen met de stijlantitheses waar Damman over spreekt (zie noot 93).

Overwegingen bij en voorstel tot uitvoering van Bachs Passacaglia volgens een van de vele barokke maatstaven

Zoals ik al aangaf zijn er enkele werken van Bach die met een verschillende klankkleur het beste tot hun recht komen: BWV 532, 537 en in zekere mate ook 539. Vooral bij de Fantasie en Fuga in c Moll BWV 537 zien we een duidelijke parallel met de de Passacaglia: de Fantasie treurig in Durezza e ligature stijl en de fuga in plenum; de Passacaglia overwegend lieflijk met treurige accenten (figuren), de fuga in plenum. Deze bevinding sluit ook aan bij het onderzoek van Piet Kee: het Vater Unser als verborgen achtergrond. De variaties 11, 12 en 16 van de Passacaglia vertegenwoordigen niet zozeer een 'plenumstijl' maar veel meer een strijkerssolo met continuoakkoorden en lieflijke gebroken akkoorden in expressieve stijl. Bach heeft in zijn praeludia en fuga's nergens een dergelijke schrijfwijze voor plenum toegepast. Ook het handschrift met de vele extra versieringen (zie de Bärenreiter-editie) is een duidelijke aanwijzing voor zachtere klankkleuren: in een volle plenumklank kunnen de vele versieringen nauwelijks meer gehoord worden en doet men in feite alle moeite voor niets. Door ruim 15 minuten plenum worden de variaties beroofd van alle in dit werk duidelijk aanwezige affecten die o.a. met retorische figuren worden uitgebeeld. Voeg daarbij het verlies van de betekenis van de reeks gebedsbeschouwingen volgens Werckmeister alsmede het verlies van de toonsoortkarakteristiek en het is duidelijk



Stellichte, voormalige kapel van Gutes von Behr (bij Walsrode, Lüneburger Heide)

De orgelkast van dit instrument van Marten de Mare is zeer waarschijnlijk deels gemaakt door diens vader Andreas de Mare voor de kloosterkerk Thedinga bij Leer (Ostfriesland). Het orgelbalkon is van 1610. De kleurstelling met een groot aandeel van 'bruintonen' is 19^{de} eeuw als een vrije 'vertaling' van de originele, die nog veel bonter en kleuriger is geweest. Evenals bij de instrumenten van Compenius is hier ook de Noord- en Middenduitse Knorpelstil favoriet. De grote hoeveelheid kleurige details accentueren als het ware de architectonische verhoudingen. Wat men ziet moet men horen en wat men hoort kan men zien. Deze psychologische eenheid van uiterlijk en klank van orgels is van eminent belang voor de luisteraar om de klankpracht en de logica van de orgelmuziek, alsmede de affecten die in de muziek besloten liggen, op een analytisch juiste wijze (niet teveel, niet te weinig) aangeboden te krijgen. Het binnenwerk is in 1985 geheel nieuw gemaakt door Jürgen Ahrend in vroeg 17^{de} eeuwse stijl en is staat in de middentoonstemming.

dat het werk inhoudelijk en artistiek wordt versmald tot absolute muziek. Goed en wervelend gespeeld kan het fraai zijn, maar minder diepgaand is het zeker. Het is in zo'n kader begrijpelijk dat Mendelssohn het werk op deze wijze uitvoerde: het barokke affect was reeds lang verdwenen maar in zijn tijd werden nog wel (delen van) overleveringen gekoesterd, hoe onbetrouwbaar ook. Daarentegen waren de instrumentatieopvattingen in die tijd heel vrij en eigentijds; Mendelssohn paste in zijn uitvoering van de Mattheuspassion o.a. klarinetten toe. Maar ook in de uitvoering van de Passacaglia door Mendelssohn is het niet volledig zeker of hij het werk volledig in plenum heeft gespeeld. De programmatitel is "Passacaille (21 Variationen und eine Phantasie für die volle Orgel)". Heeft 'für die volle Orgel' alleen betrekking op de Phantasie (daarmee is kennelijk de fuga bedoeld) of ook op de 21 variaties? Alleen bij dit werk staat de toepassing van het volle

werk vermeld, bij het Praeludium en Fuga in Es (BWV 552) niet, terwijl dat nu juist een plenumwerk bij uitstek is. Heeft Mendelssohn dit werk dus niet in OP gespeeld? Of is de aanduiding voor het een of het ander toch willekeurig? Ik stel me zo voor dat, wanneer Mendelssohn als maestro-orgelvirtuoos het werk geheel in plenum heeft gespeeld, hij dit heeft gedaan met allerlei klavierwisselingen in de passacaglia en met een niet al te sterk klinkend pedaal, dus enigszins zoals Griepenkerl dit heeft beschreven, en dit alles in een verhoudingsgewijs zeer hoog tempo (kwartnoot ca. MM 70). Alleen op die manier kan m.i. de plenumuitvoering nog tot een overrompelend resultaat aanleiding geven. De akoestische omstandigheden in de Leipzige kerken zijn niet dusdanig dat van een lange nagalm sprake is, dus zijn hoge tempi zonder meer mogelijk. De Toccata in d BWV 565 getuigt van de heftigheid van de laat-17^{de}-eeuwse Noord-Duitse vrije stijl en van de Sturm und

Drang van een jonge Bach, waarbij de vanaf de neobarokke periode door velen toegepaste klavierwisselingen noch het slechts gedeeltelijk toegepaste plenumgebruik en tussentijdse registraties ooit een punt van discussie zijn geweest. M.i. heeft Mendelssohn het werk op de zo-even genoemde wijze uitgevoerd en vooral virtuoos.

Naast Kee's opvatting over de Passacaglia is nog een andere variant mogelijk, namelijk een per variatie opeenvolgende klavierwisseling, waardoor het retorische dialoogkarakter van het gebed meer benadrukt wordt, als ware het een persoonlijke ontmoeting met de Eeuwige, zoals bij Werckmeister beschreven, maar dan telkens in een andere context. De groepsindeling van de getalsymboliek van Werckmeister wordt dan niet door verschillende klanken gemarkeerd, maar het begin van elke nieuwe groep blijft toch duidelijk hoorbaar. Daardoor is de totale indruk van een vergelijkbare zeggingskracht. In deze opvatting kunnen de variaties over drie klavieren worden verdeeld wanneer het orgel daartoe de mogelijkheden geeft. Op een kleiner instrument kan ook een tweeklaviervariant worden uitgezet, waarbij een enkele keer moet worden

omgeregistreerd als ware het een drieklavierversie. De variaties 19 en 21 zijn dan weer zachter, als een mezza di voce-effect in de grote lijn van het werk vanaf het begin tot aan het begin van de fuga. De eerste noot van de fuga in plenum valt zo samen met het zachte slotakkoord van de Passacaglia. Het is dan noodzakelijk om met een hand op twee klavieren te spelen, een praktijk die vooral in de Fantasie BWV 562 en het Schüblerkoraal 'Wer nur den lieben Gott lässt walten' BWV 647 tot uiting komt. Ze is uit de techniek van het echospelen ontstaan en is veelvuldig toegepast, m.i. ook reeds door de Sweelinckschool en Sweelinck zelf. Het Franse Quator-spelen à la De Grigny, met beide handen op twee klavieren spelend, heeft Bach uitgebreid bestudeerd (hij kopieerde diens Livre d'Orgue volledig!). Een vergelijkbare plek komt voor bij de wisseling tussen variatie 15 en 16 nadat de solofiguren in de rechterhand op een ander klavier zijn gespeeld dan de gebroken begeleidingsakkoorden in de linkerhand. Als richtlijn voor de klankkleuren zou de keuze als volgt kunnen zijn.

Bij een groot orgel in de drie-klavierversie:

koor 1 (klavier 1, hoofdmanuaal)	8- en 4-voets prestanten, grondstem eventueel met een 8-voets fluitregister 'verbreed'; het sterkst klinkende klavier (<i>mf</i>)
koor 2 (klavier 2, rugpositief)	8 voets prestant, grondstem eventueel met een 8-voets fluitregister 'verbreed' (<i>mp</i>)
koor 3 (klavier 3, bovenwerk)	8- en 4-voets fluitregisters (<i>p</i>)
Pedaal	16 en 8 voet, prestant- en fluitregisters, indien aanwezig daarbij een zacht en rond klinkende Dulciaan 16 voet, of als alternatief een fluitregister 4 voet (een Octaaf 4 is mogelijk te sterk voor de klankverhouding t.o.v. klavier 3)

Aan de toewijzing van de klavieren en de gekozen klanksterkte mag een allegorische betekenis worden toegekend: het HW God de Vader en/of Christus, het RP de mens en het BW de Heilige Geest of een stem uit de hemel, of een verklanking van gedachten en verlangens over/in het hiernamaals.

Bij een kleiner orgel in de twee-klavierversie:

koor 1 (klavier 1, hoofdmanuaal)	8-voets prestant, grondstem eventueel met een 8-voets fluitregister 'verbreed'
koor 2 (klavier 2, rugpositief)	8- en 4-voets fluitregisters
Pedaal	16- en 8 voet, prestant- en fluitregisters

De allegorische functie van de klank per klavier kan hier overeenkomstig met de drieklavierversie zijn, waarbij de 'hemelse' klanken door het fluitenkoor worden gerepresenteerd.

Het plenum in de fuga mét tongwerken, alleen indien zij Noord-Duits van karakter zijn. De klavieren 1 en 2 eventueel gekoppeld. De bas niet te sterk zodat de middenstemmen nog goed hoorbaar blijven. Geen pedaalkoppel toepassen. Na de fermate groot plenum. Bovenstaand voorstel kan in feite alleen gerealiseerd worden op oude of nieuwe orgels met vol en zangerig klinkende prestanten en fluiten. Op neo-barokke orgels zouden eventueel 4-voets fluiten bijgetrokken kunnen worden om hetzelfde effect te bereiken, mits deze de stemming niet nadelig beïnvloeden. Op onvervalst romantische orgels zou bovenstaand schema eventueel nog wel mogelijk zijn, maar dat hangt sterk af van meer of minder aanwezige klassieke invloeden. Zoniet zou ik voor een romantische benadering kiezen zoals die van Töpfer e.a., ervan uitgaande dat een z.g. 'authentieke' benadering op een romantisch orgel per definitie een anachronisme is. Het tempo ligt bij een verklanking van lieflijke affecten lager dan indien men geen affecten wenst uit te beelden. Lichte temposchommelingen liggen hierbij ook voor de hand omdat de vele retorische figuren alle om aandacht vragen. De grote lijn in steeds hetzelfde langzaam wiegende basistempo mag echter niet uit het oog te verloren worden. Voor de Passacaglia stel ik me bij affectverklanking een tempo voor van ca. MM 54-60 voor de kwartnoot. Bij de fuga kan het iets gedrevener (ca. MM 64). De spanningsopbouw en de dramatiek aan het eind komt zo m.i. het best tot zijn recht.

De verdeling van de klavierwisselingen in de drieklaviërs versie zou als volgt kunnen worden gekozen:

Variatie 1	maat 1	(Pedaalsolo)	Groep I+IA, vgl. indeling Kee
Variatie 2	maat 8	klavier 1	
Variatie 3	maat 16	klavier 2	
Variatie 4	maat 24	klavier 3	
Variatie 5	maat 32	klavier 1	Groep II vgl. indeling Kee
Variatie 6	maat 40	klavier 2	
Variatie 7	maat 48	klavier 3	Groep III vgl. indeling Kee
Variatie 8	maat 56	klavier 1	
Variatie 9	maat 64	klavier 2	
Variatie 10	maat 72	klavier 3	Groep IV vgl. indeling Kee
Variatie 11	maat 80	klavier 1 r.h., 3 l.h. (akkoorden)	
Variatie 12	maat 88	klavier 2 r.h., 1 l.h.	
Variatie 13	maat 96	klavier 2 + 3	
Variatie 14	maat 104	klavier 1	Groep V vgl. indeling Kee
Variatie 15	maat 112	klavier 1 r.h. (figuren), 3 l.h., figuren voortgezet t/m 4 ^e tel en 1 ^e tel volgende maat (= kleine tert s r.h. in een hand op 2 klavieren)	
Variatie 16	maat 120	klavier 3	
Variatie 17	maat 128	klavier 1 + 2 + 3	Groep VI vgl. indeling Kee
Variatie 18	maat 136	klavier 1 + 2 + 3	
Variatie 19	maat 144	klavier 3	Groep VII vgl. indeling Kee
Variatie 20	maat 152	klavier 1 + 2	
Variatie 21	maat 160	klavier 3	
Fuga	maat 16	klavier 1 alleen c1 in plenum, daarna plenum (geen klavierwisselingen)	

Van de variaties die doorlopen tot in de volgende dienen de nog lopende zinnen op het dan bespeelde klavier eerst afgemaakt te worden voordat naar een ander klavier wordt gegaan. Op die plekken wordt dus korte tijd op twee klavieren apart gespeeld.

Het begin van een nieuwe groep volgens de indeling van Werckmeister waarbij op een Bovenwerk gespeeld wordt is hierbij de allegorische uitbeelding van een zingeving zoals die in het hemelse of met hulp/inspiratie van de Heilige Geest kan worden ervaren. Zo hoeft de complexiofiguur van het numerus plenus in variatie 21 niet per sé in plenum gespeeld te worden maar kan dat een verwachting van een gebeuren zijn dat zich uiteindelijk in het hiernamaals voltrekt, een beeld dat zeker in Bachs tijd een van de theologische basisgedachten was. De klavieren gekoppeld heeft hier de betekenis van 'plenum', namelijk alle 'koren' tezamen.

De verdeling van de klavierwisselingen in de tweeklaviërs versie zou als volgt kunnen worden gekozen:

Variatie 1	maat 1	(Pedaalsolo)	Groep I+IA, vgl. indeling Kee
Variatie 2	maat 8	klavier 1	
Variatie 3	maat 16	klavier 2	
Variatie 4	maat 24	klavier 1	
Variatie 5	maat 32	klavier 2	Groep II vgl. indeling Kee
Variatie 6	maat 40	klavier 1	
Variatie 7	maat 48	klavier 2	Groep III vgl. indeling Kee
Variatie 8	maat 56	klavier 1	
Variatie 9	maat 64	klavier 2	
Variatie 10	maat 72	klavier 1	Groep IV vgl. indeling Kee
Variatie 11	maat 80	klavier 1 r.h., 2 l.h. (akkoorden), 2 ^e klavier iets zachter	
Variatie 12	maat 88	klavier 2	
Variatie 13	maat 96	klavier 1, sterker	
Variatie 14	maat 104	klavier 2	Groep V vgl. indeling Kee
Variatie 15	maat 112	klavier 1 r.h. (figuren), 2 l.h., figuren voortgezet t/m 4 ^e tel en 1 ^e tel volgende maat (= kleine tert s r.h. in een hand op 2 klavieren)	
Variatie 16	maat 120	klavier 2	
Variatie 17	maat 128	klavier 1 + 2	Groep VI vgl. indeling Kee
Variatie 18	maat 136	klavier 1 + 2	
Variatie 19	maat 144	klavier 2	Groep VII vgl. indeling Kee
Variatie 20	maat 152	klavier 1 + 2	
Variatie 21	maat 160	klavier 2	
Fuga	maat 168	klavier 1 alleen c1 in plenum, daarna plenum (geen klavierwisselingen)	

Conclusies

De voorgaande hoofdstukken geven mij aanleiding de volgende algemene conclusies te trekken.

1. Het gebruik in de baroktijd van allerlei vormen van plenum bij praeludia en fuga's is onmiskenbaar, maar dan wel in diverse verschijningsvormen van *mf* tot *ff*. Klanken die kunnen worden vergeleken met bv. het 'Scharfer reiner Zug' van Gottfried Silbermann dienen ook al onder het plenum te worden gerekend. Wat dit betreft gaat het in dit artikel dus niet zozeer over het ontkennen van een algemene aanname, maar meer over het attenderen op uitzonderingen die de regel bevestigen. Een van die uitzonderingen is m.i. Bachs Passacaglia.
2. Met name in de 18^{de} eeuw is het plenumgebruik bij orgels van allerlei typen en grootte sterk afhankelijk geweest van de muzikale begaafdheden van de bespelers. Over het algemeen kan worden gezegd dat de grootste meesters met de beste 'goede smaak' hierin (uiteraard) de beste keuzes hebben weten te maken. Dat wil zeggen dat zij heel bewust, met mate en in het kader van orgelbespelingen van een uur of langer, plenumwerken op de juiste plaatsen hebben gerangschikt. Des te geringer het talent, des te meer en ongericht de toepassing van het plenum. Dit fenomeen is van alle tijden en het is helaas ook nu nog steeds realiteit: ook tegenwoordig 'denderen' amateurs met een minder goede techniek en smaak graag met een vol plenum, vooral wanneer zij de kans krijgen op een groot orgel te spelen. De 'kick' en een sterk machtsgevoel zijn hierbij heel basale menselijke drijfveren. De beschrijvingen uit voorgaande eeuwen spreken hierover boekdelen: er is hierin niets nieuws onder de zon.
3. De nog altijd spaarzaam beschikbare bronnen projecterend lezen met als gevolg een kritiekloze aanname van een zeer veelvuldige toepassing van het plenum kan van de orgelkunst onbedoeld een karikatuur maken. De eigen goede smaak en een goed gehoor dient evenzeer te worden ontwikkeld om de bronnen met enige persoonlijke afstand en met artistieke eigenwaarde zowel objectief als zelfkritisch subjectief te kunnen lezen. Zo kunnen ze worden gebruikt als richtsnoer, niet als een doel in zichzelf. Ook in 'de bronnen' wordt hetzelfde aangeraden; Dit is dus evenzeer van alle tijden.
4. Dat daarbij keuzes kunnen en mogen worden gemaakt die niet altijd overeenkomen met een of andere bron betekent niet dat men niet authentiek, en dus niet goed bezig is. Een vloeiend-zingend, goed getimed gespeelde en smaakvol geregistreerde romantische uitvoering op een mooi romantisch orgel kan daarom meer waarde hebben dan een dogmatische zogenaamde authentieke uitvoering op een fraai barokorgel met star, zeer los en agogisch voortdurend op voorspelbare plekken 'duwend' spel.
5. De laatstgenoemde spelopvatting is zeker authentiek, maar heeft weinig van doen met 'die Bachische Art'. De juiste Bachstijl wordt in de overige oude muziekcultuur op een vaak vanzelfsprekende en fraaie wijze toegepast. Het brede luisterpubliek dat naar meer luistert dan alleen naar orgels reageert dáár op en luistert met die 'oren' naar orgels en hun bespelers. Eventuele kritiek van kenners en liefhebbers van de klassieke muziek bui-

ten de orgelwereld (de in dit artikel beschreven gangbare vooroordelen) over het orgel en over organisten en hun spel dienen m.i. daarom zeer serieus te worden genomen. Immers, wanneer er geen sprake is van welke vorm van 'Imitatio Instrumentorum' dan ook, speelt men kennelijk niet volgens de idealen van de barokke meesters en zeker niet volgens Bachse normen.

6. Het wordt de hoogste tijd dat het dogma van het niet tussentijds mogen registreren bij oude orgelmuziek en van het idee dat er vroeger geen registranten waren, wordt losgelaten. Dit dogma wordt vooral gevoed door het idee dat in de renaissance de mens zelf centraal werd gesteld en dus alle kunst ook zelf uitoefent. Dit is echter een heel romantische én eigentijdse projectie. Niet alleen historische feiten geven het tegendeel aan, maar met de beperkingen die men zichzelf en het luisterpubliek in die visie oplegt berooft men tegelijk ook de prachtige oude orgels van datgene waar ze juist voor gemaakt zijn. Als de koningin der muziekinstrumenten is het orgel immers sinds de renaissance gezien als de verzameling van de algehele muziekcultuur dat door affectvol spel en door middel van smaakvol gekozen 'menigvoudige verwisselingen' de luisteraar in verrukking kan brengen. Elke overdaad schaaft, ook teveel kleurwisseling. Maar zonder registranten zijn die smaakvol gekozen klanken die, gepaard met een logisch bijpassend spel, de emotie bij de luisteraar kunnen opwekken, niet mogelijk. Wanneer dat wel gebeurt, zal oude muziek op het orgel beter worden begrepen en meer liefhebbers van oude muziek buiten het orgelcircuit gaan aantrekken.
7. De kenmerken van orgelspel volgens 'die Bachische Art' zijn dermate duidelijk, dat plenumgebruik altijd ten dienste moet staan van die kenmerken. De globale indeling die Mattheson aanreikt, nl. 'het plenum' en 'alle overige registraties' is te weinig gedetailleerd om daaruit verstrekkende plenumconclusies te trekken aangaande de praeludia en fuga's en ostinowerken. De goede smaak in het plenumgebruik bij dit soort werken, en uiteraard bij alle denkbare koraalbewerkingen in dat verband, gebiedt ons passende affecten aan de luisteraar door te geven. Met een plenum kunnen verhevenheid, dramatische worsteling, gevoelens van (doods)angst, effecten van strijd, maar ook allesomvattende vreugde worden verklankt. Voor affecten als lieflijkheid, verstillig, devotie, gebedsintenties en innerlijke smart en droefheid is een plenum niet geschikt. Met name de laatstgenoemde zes affecten komen in de Passacaglia voor; in de fuga is meer sprake van de eerstgenoemde.
8. In de uitvoeringspraktijk van de 'Musica Pathetica' in de 17^{de} en 18^{de} eeuw was niet elke executant in staat affecten goed te laten horen. Hoogstwaarschijnlijk was bij het orgelspel het waarnemen van affecten door de luisteraar een grote uitzondering en kon men dit alleen bij uitvoeringen door grote meesters ervaren. Zeker in het geval van fuga's is het per definitie al lastig. Getuige de vele kritische commentaren op slecht orgelspel in die tijd is het mogelijk het overgrote deel van wat er toen aan orgelspel gehoord kon worden om die reden reeds als absolute muziek is aan te merken. De overgang naar de 19^{de} eeuw vindt in dat kader dan eigenlijk naadloos plaats. Zo bezien kan het spelen van de Passacaglia in plenum zeker authentiek zijn, zeker als er daarbij

klavierwisselingen worden toegepast. En wanneer dat 'meesterlijk' gedaan wordt, zoals zeker in maestro Mendelssohns geval verwacht kon worden, zal dit een grote uitstraling kunnen hebben. Op het hoogste niveau blijft dan nog steeds de discussie of men voor absolute muziek kiest, of dat men tevens volgens de barokke affectenleer met de bijbehorende stijlantithese en de getsymboliek te werk wil gaan. Een minder meesterlijke uitvoering in plenum heeft al gauw het nadeel de langdurige 'muur van geluid' te worden die m.i. terecht gehemeld wordt.

9. Als gevolg van de stelling van punt 7 en gezien de blijvende onzekerheid over de toevoeging 'in Organo pleno' in slechts één kopiehandschrift naast de vele andere zonder deze aanduiding is het in het kader van bewuste barokke uitvoeringspraktijk volstrekt legitiem om Bachs Passacaglia niet volledig in plenum te spelen. Aan de andere kant is het wisselen in telkens nieuwe klankkleuren ook niet overeenkomstig de registratiepraktijk in Bachs jeugd. Daarom klinkt het passacagliagedeelte m.i. het meest overtuigend vanuit de toepassing van het meerkorigheidsprincipe (wél de grote traditie in Bachs jeugd).
10. De Passacaglia *niet* helemaal in groot plenum zonder klavierwisselingen spelen kan dus even authentiek 18^{de}-eeuws zijn dan dit *wel* te doen. Als een Bachleerling het plenum gebruikte is die visie echter geen garantie dat Bach zelf het ook zo deed. 'De Bach-traditie' als 'bewijs' geeft geen enkele zekerheid, gezien de eenzame hoogte waarop Bach musiceerde en registreerde en het ontbreken van een genuanceerd beeld van de registratiepraktijk van Bachs leerlingen en hun praktische verklanking van affecten.
11. De stelling dat er in de 17de en 18de eeuw alleen werd geïmproviseerd klopt evenmin als de idee dat er, zoals in onze tijd, bijna uitsluitend literatuur is gespeeld. Het is weliswaar zeker dat er in de 17de en 18de eeuw veel meer op de orgels is geïmproviseerd dan dat er literatuur is gespeeld. Aan de andere kant hebben diverse leerlingen meesterwerken van de grote meesters gekopieerd en vervolgens als literatuur gespeeld om ervan te leren. Ook zullen de grote meesters de behoefte hebben gevoeld of aan de vraag van hun leerlingen hebben willen beantwoorden om juist ook op de orgels hun meesterwerken aan de studenten 'ter leringe ende vermaak' voor te spelen. Per definitie is het zo dat bij improvisatie de noodzaak van registranten zich minder doet voelen dan bij literatuurspel waarbij alles vooraf meer vastligt en er meer geregisseerd moet worden. Ook hier geldt de noodzaak van het moment: een executant die muziek uit deze stijlperiode creatief en affectvol registreert zal sneller een registrant nodig hebben dan degene die dat niet nodig vindt. Ik keer het dus om: niet slechts 'de bronnen' bepalen of de uitvoerder tussentijds 'mag registreren'. De uitvoerder zelf bepaalt dat, wellicht aan de hand van dezelfde bronnen. De toehoorders van alle tijden zullen hetzelfde oordeel vellen: degene die met 'goede smaak' afwisselt, ondervindt meer appreciatie en bijval dan degene die (te) lang in dezelfde klankkleuren speelt. Of het nu een enkele Prestant 8 voet is of een vol plenum maakt dan niet eens zoveel uit. Het eerste wordt als saai ervaren, het tweede als ergerlijk.

Ik heb geprobeerd iets te onderzoeken van hetgeen Liszt bedoeld kan hebben toen hij zei: "...man muss nur etwas suchen um Verschiedenes zu finden". Het is een onderdeel van de dagelijkse praktijk van de 'eigentliche Musici'. Liszt was een maestro onder hen, ook los van zijn eigen generatie. De basale vaktaal van alle groten die ons door de eeuwen heen zijn voorgedaan is steeds dezelfde gebleven en stijgt boven alle tijdseigen mode, instrumenten en klankkleuren uit. Uiteindelijk bepalen het grote en het geniale talent, de intuïtie en de goede smaak elementen als de juiste registratie en de 'Imitatio Instrumentorum' op het orgel. De groten hebben zich nooit in hokjes, vakjes en laatjes laten stoppen, gingen altijd verrassend met het medium om en bedachten telkens weer nieuwe tot dan toe ongekende mogelijkheden. Voor Bach, als een van de allergrootsten, geldt dat zoveel te meer. Vervolgens is het aan 'de muziekwetenschap' om te onderzoeken hoe die groten tot hun geniale beslissingen zijn gekomen, hetgeen per definitie slechts bij benadering zal kunnen lukken. Veel plenumtoepassing (meest zonder klavierwisseling) voor één enkele compositie categorie twee eeuwen vastpinnen past niet in een dergelijke denkwijze. Daarvoor was Bach inderdaad "...ein viel zu grosser und feinfühlicher Künstler!" Leve de creativiteit, en, wie oren heeft die hore.

1. [vertaling] "Toen ik mijn meester Dr. Franz Liszt eens de dorische Fantasie en fuga van Bach, de grootste cantor die de wereld ooit gekend heeft, en de in haar soort ongeëvenaarde Passacaglia met het volle werk afratelde, meende Liszt: "Denkt u werkelijk dat Bach deze composities voortdurend met het volle werk gespeeld heeft? Helemaal niet! Daarvoor was hij een veel te groot en fijngevoelig kunstenaar! Hebt u niet gelezen dat hij een heel bijzondere manier van registreren gehad zou hebben?" Ik moest dit bevestigen en onder Liszts geniale leiding en groot klankbewustzijn vormde de eerstgenoemde "Bachiana" zich, indien niet ideëel, dan toch klankmatig, om tot een totaal nieuw werk, zodat, toen ik de bewuste fuga kort daarop in een concert speelde, mijn vroegere leraar, de in 1870 gestorven Professor Dr. J.G. Töpfer in Weimar, uitriep: "Dat is wel iets helemaal anders! Maar zo klinkt het zeker beter!" Liszt glimlachte fijntjes en merkte tegenover deze oude grondlegger van de orgelbouwtheorie op: "Ja, men moet maar iets zoeken, om van alles te vinden!". Dat deze laatste zelf iets gelijkaardigs gevoeld heeft, bewijst de door hem geïnstrumenteerde Passacaglia, welke bewerking ik in mijn orgelrepertorium uitgegeven heb." *Neue Zeitschrift der Musik*, 1886, p. 338. In: WEINBERGER, Gerhard. *Die klangliche Darstellung der grossen freien Werke*. In: *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs*. Dr. Ewald Kooiman, Gerhard Weinberger en Hermann J. Busch [ed.], 1995, p. 201-202.
2. KEE, Piet, *De geheimen van Bachs Passacaglia*, in *Het Orgel*, jrg. 79 nr. 10, 1983, p. 317-343; en KEE, Piet. *Getal en symboliek in Passacaglia en Ciacona*, in *Het Orgel*, jrg. 82, nrs. 5 en 6, 1986. In het Engels vertaald in een uitgave van The John Loosemore Centre, *occasional paper no. 2*, Cambridge 1988, p. 24-28. Duitse vertaling in: *Musik und Kirche* 1982 p. 135 e.v., 1983 p. 235 e.v.
3. Zie voor een overzicht hiervan: DIJK, Peter van. *Bachs Fantasia in g*, in *Het Orgel*, jrg. 79 nr. 10, 1983, p. 353-368. Zie ook: KOOIMAN, Dr. Ewald, *Das ist ja etwas ganz Anderes!*, in *Het Orgel*, okt. 1983, jrg. 79 nr. 10, p. 306-316. Zie tevens bij noot 18.
4. SCHULZE, Hans Joachim [ed.], *Bach Dokumente Band III (Dok III). Dokumente zum Nachwirken Bachs 1750-1800*, 1972; doc. nr. 666: *Der Nekrolog*. C. Ph.E. Bach/J.F. Agricola in L. Mizlers Musikalischer Bibliothek, Leipzig, 1754.
5. [vertaling] "Bij nagenoeg alle tegendraadse organisten deed zich het verlangen gelden om de oude starheid en eentonigheid van het orgel te doorbreken resp. te verlaten en het instrument meer en meer in de richting van het groot orkest te brengen. Zelfs de oude, in zijn soort onevenaarbare vader Sebastian probeerde men niet meer zo af te haspelen, zoals dat lang de mode geweest was." Ibidem noot 1, p. 337. Ibidem noot 1 p. 201.
6. PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum, II (De Organographia)*, Wolfenbüttel 1619. Reprint Kassel 1958, p. 85-86. Zie de illustratie.
7. [vertaling] "Door de uitvoering van zeer goede muziek in kerken, hoven en vaak in open lucht, op speciale en oncomfortabele plaatsen, zonder het systematisch studeren van de leer van de akoestiek, heeft hij het gebruik van het orkest leren kennen. Deze ervaring, naast een natuurlijke goede kennis van de bouw voor zover die nuttig is voor de klank en waartoe zijn bijzondere inzichten in de juiste constructie van het orgel, indeling der registers en de plaatsing daarvan eveneens het hunne bijgedragen hebben, heeft hij goed weten benutten." Dok III; doc. nr. 803: BACH, C.Ph.E., brief aan J.N. Forkel, eind 1774.
8. [vertaling] "De vertegenwoordigers van de oudere Duitse orgelschool, voor wie in zekere zin tradities uit het Bachtijdperk nog nawerkten, speelden de preludes en fuga's volledig op het hoofdwerk met grondstemmen en mixturen. Het pedaal werd eventueel door tongen versterkt. In de laatste drie decennia van de negentiende eeuw begon men deze uitvoering als stijf en pedant te beschouwen. De strijd werd ten nadele van de oude overlevering beslist, hoofdzakelijk omwille van het feit dat zo'n uitvoering op de brutale, modern geïntoneerde orgels werkelijk onmogelijk is. Sinds enkele jaren komt er een reactie tegen het valse moderniseren in de weergave van orgelwerken op gang, die het meest behartenswaardige van de oude, eenvoudige speelwijze weer tot leven wil brengen. Anderzijds dwingt de aard van onze orgels, die niet over het Bachiaanse forte beschikken en waarop de stemvoering niet volmaakt hoorbaar is, ons ertoe om in plaats van natuurlijk effecten kunstmatige te brengen en Bach door afwisseling, crescendo's en het sterk laten uitkomen van thema's interessant weer te geven. Het komt hier dus op het meest juiste compromis aan, totdat we weer het ideale Bachorgel ter beschikking hebben. Daarmee is echter niet gezegd, dat het geleidelijk aan aan- en afzwelen, in het klein door de jaloeziezweller, in het groot door de wals, bij Bach altijd verkeerd is. Archaïsche tendensen mogen in de muziek niet geduld worden." SCHWEITZER, Albert, *J.S. Bach*, Leipzig, 1908, p. 259 en 265.
9. MATTHESON Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739. Reprint Kassel 1954, Hfd.st. 24, par. 76, p. 467.
10. NIEUWKOOP, Hans van, *Conventies in gebruik en uitvoering van 17de-eeuwse orgelmuziek*, in: *'Orgelcultuur op de scheidslijn van kerk en staat'* (Congresboek Eeuwfeest NOV 1990), Paul Peeters [ed.], p. 70-74.
11. BACH Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Reprint 1994 van uitgaven 1753 (1787) en 1762 (1797), Hfd.st. III, par. 1-16, p. 101-111.
12. QUANTZ, Johann Joachim, *Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit*. Reprint 1754 Ned. vertaling J.W. Lustig, Utrecht 1965 Frans Brüggem [ed.], par. 187-207, p. 78-87.
13. FORKEL, Johann Nicolaus, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802. Reprint Kassel 1999/2004, p. 19.
14. Dok III; doc. nr. 803: BACH, C.Ph.E., brief aan J.N. Forkel, 1775.
15. [vertaling] "Vader zaliger was, zoals ik en alle waarachtige musici, geen liefhebber van droge, mathematische dingen", en: "Bach zaliger hield zich weliswaar niet met diepe theoretische beschouwingen over muziek bezig, maar was des te sterker in de uitoefening ervan." Dok III; doc. nr. 666: BACH, C. Ph.E. /AGRICOLA, J.F., in L. Mizlers Musikalischer Bibliothek, Leipzig, 1754.
16. [vertaling] "... dat men geen enkele gelegenheid voorbij moet laten gaan om naar goede zangers te luisteren: men leert daardoor zingend denken, en men zal er goed aan doen voor zichzelf een melodische gedachte voor te zingen om zich van de juiste voordracht ervan te vergewissen. Dit zal altijd van groter nut zijn dan dat men die inzichten uit boeken of wijdlopijge redivoeringen of boeken haalt, waarin men over niets anders als Natuur, Smaak, Zang en Melodie spreekt, ook al zijn de auteurs ervan vaak niet in staat om twee noten te plaatsen die natuurlijk, smaakvol, zingend en melodisch zijn, terwijl ze toch al deze kwaliteiten naar hun willekeur volgens deze en dan eens die, maar in elk geval meestal volgens een ongelukkige keuze toebedelen." Ibidem noot 11, Hfd.st. 3, par. 12, p. 107-108
17. TUINSTRAS, Stef, *De kunst en de kunde van het registreren met betrekking tot Buxtehude – een praktische benadering*. In: *Het Orgel*, okt. 1987, jrg. 83 nr. 10, p. 418-428 en TUINSTRAS, Stef *An Wasserflüssen Babylon – Johann Adam Reincken, een Noordduitse koraalfantasie als 'orgelatorium'*. In: *Het Orgel*, mrt. 1998, jrg. 94 nr. 3, p. 6-14.

18. Zie voor een tamelijk actuele stand van onderzoek in: KOOIMAN, Ewald, WEINBERGER, Gerhard en BUSCH, Hermann J. *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs*, Kassel 1995; hierin m.n. de bijdragen van Weinberger, p. 141-209.
19. Wat betreft de tempo-esthetiek worden door organisten de bevindingen van Dr. Jan van Biezen nogal eens nagevolgd. Zie: BIEZEN, Dr. Jan van. *Enkele gegevens betreffende maatsor-ten en tempo in de eerste helft van de 18de eeuw*, in: *Het Orgel*, jrg.81, nr.6 (t.g.v. het Bach-Congres te Groningen, 1985), p. 270-278. Vergelijkbare tempo-interpretaties vinden we bij KOOIMAN, Ewald, zie noot 18, p. 54-60.
20. Ibidem noot 12, par. 564, p. 236.
21. Dok III; doc. nr. 927: BACH, C.Ph.E., *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1788.
22. [vertaling] "In de compositie en in het klavierspel heb ik nooit een andere leermeester dan mijn vader gehad." Dok III; doc. nr. 779: BACH, C.Ph.E., *Selbstbiografie*, Hamburg, 1773.
23. Ibidem noot 12, p. 12, 18, 42.
24. [vertaling] "Onder de vele handleidingen voor het klavierspel is C. Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753 en 62,2 Th. 4 ... het enige voortreffelijke en volledig onontbeerlijke werk. Deze grote klavierspeler, die elke kenner meteen als de eerste virtuoos in zijn soort erkent, heeft de door zijn beroemde vader Joh. Seb. Bach ingevoerde speelwijze vervolmaakt en op de eerste plaats duidelijk voorgedragen. De leer van de vingerzettingen, van de versieringen, van een affectvolle voordracht in het algemeen, verschenen in dit vermelde werk in een totaal nieuw licht. Vanaf nu zal niemand het meer moeten wagen aanspraak te maken op de eer een goede klavierspeler te zijn als hij dit werk niet bestu-deerd heeft." NEUMANN Werner en SCHULZE, Hans Joachim [ed.]. *Bach Dokumente Band II (Dok II). Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Bachs 1685-1750*. Kassel 1972; doc. nr. 760: C.D. Ebeling in 'Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek': J.A. Scheibe en C.Ph.E. Bach over J.S. Bach, Hamburg 1770.
25. Ibidem noot 12, p. 11-14, 17-18, 24-27, 30, 40-42.
26. Zowel Mattheson (1739, zie noot 9), Quantz (1754, zie noot 12) beschrijven deze vier basiskennmerken op vergelijkbare wijze. Zie ook: TÜRK, Daniel Gottlob, *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789, Reprint Bärenreiter 1962, par.72 en 74.
27. [vertaling] "Hij hoorde overigens alleszins tot de beste organisten van onze tijd. Hij was immers in staat om een zuiver trio, quatro of fuga volgens alle regels der harmonie voor te dragen. Degene echter die de voortreffelijke gebonden manier kende waarmee Sebastian Bach het orgel bespeelde, kon Schröters speelwijze onmogelijk bevallen omdat hij het orgel helemaal staccato behandelde." Dok III; doc. nr. 949: GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Erster Teil, Leipzig, 1790. Dok III, p. 473.
28. [vertaling] "Sommigen spelen kleverig, alsof ze lijm tussen hun vingers hebben. Hun aanslag is te lang, doordat ze de noten over de tijd heen laten liggen. Anderen willen het verbeteren en spelen te kort: alsof de toetsen gloeiend zijn. Dat valt echter ook slecht uit. De middenweg is de beste; ..." "Ik spreek hier in het algemeen. Alle aanslagmanieren zijn op het gepaste moment goed." Ibidem noot 11, Hfd.st. 3, par. 6, p. 104
29. [vertaling] "Beiden bespelen hun instrument slechts als een machine. Voor een expressief spel zijn immers goede spelers nodig die in staat zijn zich aan bepaalde zinvolle regels te onderwerpen en hun stukken daarnaar uit te voeren." Ibidem noot 11, Hfd.st. 3, par. 1, p. 103
30. [vertaling] "Al deze versieringen moeten echter rond en op zo'n wijze voorgedragen worden dat men denkt gewone aparte noten te horen. Hiertoe is een vrijheid nodig, die al het slaafse en machinematige uitsluit. Uit het hart moet men spelen, niet als een afgerichte vogel" Ibidem noot 11, Hfd.st. 3, par. 7, p. 105
31. SULZER, Johann Georg, *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, 4 Bnd., Leipzig, 1792-94. Reprint Hildesheim 1967-70, p. 703.
32. Ibidem noot 12, par. 187-207, p. 78-87.
33. MOZART, Leopold, *Grondig onderwijs in het behandelen der viool*. Reprint 1766 Ned. vertaling J.W. Lustig, Utrecht 1965 Adolphe Poth [ed.], Hfd.st. 12, par.1-7, 20-22, p. 246-250, 257-29.
34. Ibidem noot 13, Hfd.st. 4, p. 18.
35. [vertaling] "hij bezit een vurig genie, een scheppende verbeeldingskracht, originaliteit en nieuwigheid van gedachten, een stormachtige virtuositeit en een magische kracht om mensen met zijn orgelspel te betoveren... Contrapunt, ligaturen, nieuwe ongewone uitbreidingen, heerlijke harmoniën en uiterst moeilijke zettingen, die hij met de grootste zuiverheid en juistheid gestalte geeft, hartverscheurende pathos en hemelse gratie; al dit verenigt de tovenaars Bach in zich en wekt daarmee de verbazing van heel de wereld op. In: MERBACH P.A.[ed.], *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1808], Leipzig 1924, p. 58.
36. [vertaling] "Waarin bestaat de goede voordracht? In niets anders dan de vaardigheid om muzikale gedachten naar hun ware inhoud en affect zingend of spelend bij het publiek voelbaar te maken. Men kan door de diversiteit ervan een enkele gedachte voor het oor zo veranderlijk maken dat men nauwelijks meer merkt dat het slechts één gedachte geweest is." "De voordrachtmiddelen zijn de sterkte en de zwakte van de tonen, hun druk, het versnellen, trekken, stoten, vibrato, afbreken, aanhouden, slepen en vooruitgaan. Wie deze dingen niet of op het verkeerde moment gebruikt, heeft een slechte voordracht." Ibidem noot 11, Hfd.st. 3, p. 103, par. 2 en 3.
37. [vertaling] "Weliswaar was bij de vermelde plaatsen vooral van het klavierspelen sprake; op het orgel echter toont deze aanslag zijn kwaliteiten in nog grotere mate, wat dit betreft is alleen door het orgel een waarachtig zingende voordracht mogelijk, die door het stoten en kneden nooit bereikt kan worden." GRIEPENKERL, Prof.Dr. F.K. Sen., *Bach Orgelwerke Band I*, Edition Peters, Braunschweig 1844, voorwoord p. II.

38. [vertaling] "Het zij me toegestaan op te merken, dat ik het mechanische, taktmatige, gekapte 'op- en afspelen', zoals het op veel plaatsen nog gebruikelijk is, zoveel mogelijk zou willen zien verdwijnen, en meer de periodische voordracht, met het naar voor brengen van bijzondere accenten en de afronding van melodische en ritmische nuancerings als passend kan beschouwen."
- Neue Zeitschrift der Musik*, 1856, p. 148. Ibidem noot 1.
39. CACCINI, Giulio, *Le nuove musiche*, Florence 1602. Reprint F. Vatielli, Rome 1934.
40. BERNHARD, Christoph, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, ms. vóór 1648. In: J.M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seiner Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig 1926. Reprint Kassel 1963.
41. [vertaling] "...de gevoelige ziel van de toehoorder iets te doen te geven."
- Zie noot 11, par. 1, p. 101
42. Zie bij:
- NIEUWKOOP, Hans van, *Klavier- en registergebruik in Sweelincks orgelwerken*, in: *Het Orgel*, jrg. 85, nr. 7/8, juli/aug. 1989, nr. 9, sept. 1989 en nr. 11, nov. 1989
 - OUWERKERK, Peter, *Buxtehude en de ars retorica*, in *Muziek & Liturgie*, mei 2007, jrg. 76 nr. 5, p. 12-14, 19
 - OUWERKERK, Peter, *De luisteraar om de tuin leiden, Noordduitse registratiemodellen*, in *Muziek & Liturgie*, mei 2008, jrg. 77 nr. 5, p. 4-9. Zie verder algemene artikelen en bronnen over registratiepraktijk:
 - DIJK, Peter van, *Registratiekunst in Duitse bronnen (1563-ca. 1800)*, in: *Het Orgel*, okt. 1977, jrg. 73 nr. 10, p. 274-277 (I); idem jan. 1978, jrg. 74 nr. 1, p. 2-13 (II), idem sept. 1978, jrg. 74 nr. 9, p. 266-277 (III); idem mrt. 1979, jrg. 75 nr. 3, p. 71-79 (IV); idem mrt. 1979, jrg. 75 nr. 4, p. 99-121 (V)
 - DIJK, Peter van, *Uitvoeringspraktijk rond Sweelinck*, in: *'Orgelcultuur op de scheidslijn van kerk en staat'* (Congresboek Eeuwfeest NOV 1990), red. Paul Peeters, p. 92-101
 - KLOTZ, Hans, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Bärenreiter 1975.
 - KLOTZ, Hans, *Pro Organo Pleno, Norm und Vielfalt der Registriervorschrift Joh. Seb. Bachs*, Breitkopf & Härtel, 2e druk, 1983.
 - KLOTZ, Hans, *Studien zu Bachs Registrierkunst*, Breitkopf & Härtel, 1985.
 - DIJK, Pieter van en WESTERBRINK, Peter, *The use of the organ in the Jacobikirche in Hamburg in the seventeenth Century*, Boeijenga Sneek, juni 1991
 - STAUFFER, George. en MAY, Ernest, *J.S. Bach as an organist*, London 1986, p. 193-211
43. CLEMENT, Albert, *Felix Mendelssohn Bartholdy & het Koraal*, in: *Het Orgel*, okt. 2009, jrg. 105 nr. 6, p. 41
44. KROESBERGEN, Willem en WENDTZ, Jed, hebben in dit verband ook enkele belangrijke publicaties geschreven die in organistenkringen nauwelijks bekend zijn:
- De kikker en de nachtegaal - over tempi in de 18de eeuw* (I en II), in: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 1991, nr. 4, p. 8-13 en id. 1992 nr. 1, p. 7-10
 - Utilia, non subtilia - Expressie en hartstocht in 18de-eeuwse muziek* (I en II), idem 1992 nr. 4, p. 9-12 en 1993, nr. 1, p. 17-20.
45. Ibidem noot 18, p. 202
46. FOCK, Gustav, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel 1974, p. 89.
47. WOLFF, Dr. Christoph, *Johann Sebastian Bach. Zijn leven, zijn muziek, zijn genie*. Ned. vertaling, Utrecht 2000, Hfd.st. IX, p. 347-354 en XI, p. 417-441.
48. [vertaling] "Bij zijn vele bezigheden kon hij amper de meest noodzakelijke correspondentie afhandelen en hij had dus geen tijd voor wijldopige schriftelijke conversaties. Des te meer had hij gelegenheid om zich mondeling met bekwame mensen te onderhouden, omdat zijn huis volstrekt op een duivenhok en de levendigheid ervan leek. De omgang met hem was voor iedereen aangenaam en vaak zeer leerrijk."
- Dok III; doc. nr. 803: BACH, C.Ph.E., brief aan J.N. Forkel, Hamburg, 1775.
49. [vertaling] "Soms zal een organist in opleiding af en toe alleen de kerk ingaan / en zelf verschillende stijlen op een of andere registratie uitproberen / ook elke stem en natuur onderzoeken: Want het is zeker / dat niet elke stijl bij elke registratie goed past. Daarom is een goed muzikaal oordeel en gehoor daarbij het beste middel."
- WERCKMEISTER, Andreas. Erweiterte und verbesserte Orgelprobe, Quedlingburg, 1698. Re-print Hildesheim, 1970. Hfd.st. 29, p. 71. Zie ook DAVIDSSON, Matthias Weckmann, *The Interpretation of his Organ Music*, Vol. 1, Göteborg 1991, p. 48.
50. [vertaling] "De registers die men snel moet trekken, zijn meestal speciaal aangeduid" Dok III; doc. nr. 903: SCHUBART, C.F.D., *Ästhetik der Tonkunst* - Hohenasperg, 1784/85.
51. [vertaling] "omdat het wegens de hoogte te veel zou ratelen"
- Ibidem noot 9, par. 76, p. 467.
52. Ibidem noot 9, Hfd.st. 25, p. 470-477.
53. ADLUNG, Jacob, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768. Nadruk Chr. Mahrenholz, Kassel, 1931, p. 169 en 171.
54. [vertaling] "...de kunst van het registreren is een zeer belangrijk middel om tot een juiste, mooie en duidelijke voordracht van de werken van Bach te komen. Wie de werking van afzonderlijke registers en hun combinaties met twee, drie etc. tot en met het volle werk niet uitputtend heeft uitgeprobeerd, heeft geen begrip van de veelzijdigheid van mogelijke effecten op het orgel. Het spreekt voor zich dat de gekozen combinaties van stemmen in harmonie met de geest en zin van de voor te dragen stukken moeten zijn, anders is het geheel slechts een theoretische spelerei, zonder enige kunstzinnige waarde. Niettemin is die bij het uitproberen niet te versmaden; want ze leidt tot kennis van veel onbekende voordrachtmiddelen, die uiteindelijk ooit tot een kunstzinnige toepassing kunnen komen."
- Ibidem noot 36, p. II.
55. [vertaling] "...de orgels te gebruiken, en elke stem naar haar eigenheid te laten horen, in de grootste volmaaktheid; maar hij kende ook de bouw van de orgels ten gronde." "Het registreren bij orgels kende niemand zo goed als hij. Vaak schrokken de organisten als hij op hun orgels wilde spelen en op zijn manier de registers trok, omdat ze geloofden dat het op die wijze onmogelijk goed kon klinken, maar ze hoorden daarna een effect waarover ze zich verbaasden. Deze kennis is met hem uitgestorven."
- Ibidem noot 4.

56. [vertaling] "Hij had zich al vroeg de gewoonte eigen gemaakt elke aparte orgelstem een bij haar eigenheid passende melodie te geven, en deze bracht hem tot nieuwe combinaties van stemmen waartoe hij anders niet gekomen zou zijn."
"nu iets vreemds, ongewoons ... dat door hun manier van registreren niet naar voor gebracht kon worden."
Ibidem noot 13, Hfd.st. 4, p. 20.
57. [vertaling] "Hoe J.S. Bach bij het gebruik van aparte registers en wisseling van klavieren registreerde, heeft hij hier en daar aangegeven en met eigen hand erbij geschreven, waaruit door vergelijkend nadenken veel te leren valt."
Ibidem noot 36, p. II.
58. [vertaling] "Het volle werk wordt nergens gebruikt"
"... om een grotere veelzijdigheid te bereiken, wat omwille van de steeds gelijkblijvende bas noodzakelijk is"
Ibidem noot 36, p. IV.
59. [vertaling] "Bij het buitengaan uit de kerk worden zeer vaak veel registers tegelijk gebruikt, al zijn er hierop wel uitzonderingen". ADLUNG, Jacob. Anleitung zur musikalischen Gelartheit, Erfurt 1758. Reprint Kassel 1953, p. 490.
60. [vertaling] "Om de toehoorders op te monteren en te amuseren is het de organist bij een preludium voor een trouwdienst, bij het buitengaan van de gemeente uit de kerk, bij het Te Deum, en in meer van zulke gevallen, zeker toegestaan al zijn kunsten te gebruiken en zich met het volle werk in thematische of gefugeerde preludia, pedaalsolo's en dergelijke zaken te laten horen ...". PETRI, Johann Samuel. Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1782. Reprint Giebing 1969, p. 297 e.v..
61. Ibidem noot 9, Hfd.st. 25, p. 470-477.
62. [vertaling] "Bij het fantaseren is men nog minder gebonden: want het kan met sterke of zachte registers gebeuren, zoals de ideeën invallen, of naargelang men op een treurig of vrolijk stuk of koraal moet preluderen." Ibidem noot 59, p. 172.
63. Ibidem noot 9, Hfd.st. 25, p. 470-477. DIJK, Peter van. Bachs Fantasia in g, in Het Orgel, jrg. 79 nr. 10, 1983, p. 363-364. En verder noot 45, p. 51.
64. [vertaling] "Bij een voorspel waarbij men geen vast gegeven uitwerkt (?) is men aan niet aan een plenum gebonden, maar maakt men de variaties zo goed dat verveling bij de speler en de toehoorder vermeden wordt. Sommigen kennen van muziek of koralen niets dan het razen van het volle werk."
Ibidem noot 46, p. 51 en noot 59, p. 490-491.
65. Zie noot 36, p. II-III.
66. WERKMEISTER, Andreas. Orgel-Proef (1698). Ned. vertaling door LUSTIG, Jacob Wilhelm, Groningen, 1755. Reprint Baarn, 1968, par. 199, p. 107.
67. Beschreven in zowel Mattheson (1739) als Fock (1974) als Werkmeister/Lustig (1755). Een fraaie beschrijving door Lustig, zie noot 65, par. 202, p. 118-119.
Zie ook: MATTHESON, Johann, Große General-Baß-Schule, Hamburg 1731
68. Ibidem noot 13, Hfd.st. 4, p. 22
69. CD Bach in Midwolda, Stef Tuinstra bespeelt het Hinszorgel van de Hervormde Kerk te Midwol-da (NL), met uitgebreid booklet, NNOA3 - 2000.
70. KRÜGER, Liselotte. Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur Hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, 1933, p.188-213.
71. [vertaling] "Ik ben 6 jaar bij Weckmann geweest om zijn orgel te onderhouden, zodat hij zelf door het stemmen niet te moe werd maar zijn krachten vrij kon houden voor het spelen. Dit was van groot nut voor mij: als ik achter hem stond en de registers trok wanneer hij dat wilde ..."
Ibidem noot 70, p. 208. Zie ook: Zie ook DAVIDSSON, Matthias Weckmann, The Interpretation of his Organ Music, Vol. 1, Göteborg 1991, p. 45-58.
72. CD De Noordduitse orgelkoraalkunst in de 17de eeuw. Stef Tuinstra bespeelt het Schnitgerorgel te Norden (D), NNOA2 - 1999.
73. Ibidem noot 71, Davidsson, p. 45-58. Zie ook: VOGEL, Harald. North German Organ Building of the late Seventeenth Century/ Registration and Tuning. In: J.S. Bach as an organist (red. G. Stauffer en E. May), London 1986, p. 31-40.
74. [vertaling] "Men zou, zoals op de oeroude manier, veel registers tegelijk kunnen trekken, maar waar zou dan de verandering en afwisseling in het registreren blijven?"
Ibidem noot 48, Werckmeister, p. 71. Zie ook noot 70, Davidsson, p. 49.
75. Ibidem noot 70, p. 205-206.
76. CD Sweelinck, The complete keyboard works. CD 4: nr. 7-12 orgelwerken van Sweelinck, ge-speeld door Stef Tuinstra op het Schererorgel in de St. Stephanskirche te Tangermünde (D). Be-houdens het pedaal heeft dit instrument vrijwel dezelfde dispositie als die van de Oude Kerk te Amsterdam ten tijde van Sweelinck. Die dispositie was grotendeels uitgangspunt voor de gekozen registraties.
77. Ibidem noot 2, p. 24-28.
78. [vertaling] "Buxtehude ... heeft de natuur of eigenschap van de planeten in zeven klaviersuites kunstig uitgebeeld"
Ibidem noot 2, p. 24-28.
79. [vertaling] "Hij zag de stemmen als het ware als personen, die in een kleine groep met elkaar in gesprek waren. Als er drie waren, kon elk van hen af en toe zwijgen en de andere zolang toehoren, tot ze zelf weer iets doelmatigs te zeggen had." Ibidem noot 13, p. 40-41.
80. [vertaling] "Dit voorspel kan op tweekorige wijze gespeeld worden, doordat men namelijk tussen (Ober)werk en Rugpositief als in een gesprek afwisselt" En: "in dialoog ... gespreks-gewijs alterneren. De organisten imiteren dergelijke alternaties ook op het orgel, als ze meer dan één klavier hebben."
MARPURG, Friedrich Wilhelm. Des critischen Musikus an der Spree erster Band, Berlin 1749. Reprint Hildesheim 1970, p. 303.
81. WALTHER, Johann Gottfried. Musicalisches Lexicon, Leipzig, 1732. Reprint Kassel 1963, p. 204.
82. [vertaling] "... en Krebs is van een Bachiaanse natuur; en de uitvoering bestaat uit moeilijke en snelle realisaties op alle manualen van ons getempereerd orgel."
Dok. II; doc. nr. 514: VOIGT, J.C. over J.L. Krebs in een brief van Gottfried Lincke, 1737.

83. [vertaling] "Samenvattend wordt een muzikaal stuk in twee, ja vaak in meerdere hoofddelen ingedeeld. Bij de fuga valt deze indeling weg, doordat het stuk van begin tot eind zonder onderbreking moet doorgaan."
 "... en wordt deze enkel en alleen op één klavier, zonder afwisseling met andere, gespeeld."
 MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753/54. Reprint Hildesheim 1970, p. 304.
84. Ibidem noot 80, p. 204.
85. [vertaling] "... Alleszins is het goed dat de toetsen zo kort mogelijk zijn. Want wanneer er drie of vier klavieren zijn, kan de speler bij korte toetsen met veel meer gemak van het ene naar het andere overgaan... De halve tonen moeten alleszins boven wat smaller dan onder zijn; zo verlangde ook Kapelmeester Bach zaliger het, die eveneens om bovenvermelde redenen graag korte toetsen op het orgel had."
 Dok III; doc. nr. 742: AGRICOLA, J.F., in: *Musica Mechanica Organoedi*, Bnd. 2, Berlin, 1768, p. 23-24.
86. Ibidem noot 36, p. IV.
87. Ibidem noot 2, p. 337.
88. Ibidem noot 2, HO 1983 en HO 1986.
89. Ibidem noot 2, HO 1983, p. 332.
90. [vertaling] Dok II; doc. nr. 542: ZIEGLER, J.G., *brief aan de Kirchenbehörde* U.L. Frauen Halle, 1.2., 1746.
91. Ibidem noot 71, Davidsson, p. 47
92. DAMMAN, Rolf. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, 1967, p. 155
93. [vertaling] Ibidem noot 9, Hfd.st. 24, par. 73, p. 467. Zie ook noot 71, Davidsson, p. 48
94. Ibidem noot 92, p. 356
95. Ibidem noot 92, p. 357
96. Ibidem noot 92, p. 341
97. [vertaling] "Zoals de predikant in de gemeente de harten kan aanspreken, zo kon ook hij door zijn orgelspel vroomheid opwekken en ontroering; zo bijvoorbeeld wanneer hij een boetelied speelde als "Erbarm Dich mein o Herre Gott": hoe devoot en vroom hij zo'n lied speelde, hoe hij de stemmen van het orgel zo in hun eigenheid wist te gebruiken, dat men niet alleen de uitvoering maar ook het orgel zelf wel moest waarderen! Het is niet te beschrijven, hoe vreugdevol hij de grote feestdagen met zijn orgelspel opluisterde. Mijn in God rustende lieve vader Jacobus Kortkamp, en ook mijn leermeester zaliger Matthias Weckmann, die beiden bij de heer Praetorius in de leer gingen, hebben mij dat alles in mijn jeugd verteld en me aanbevolen deze methode over te nemen."
 Ibidem noot 70, p. 199
98. [vertaling] "Waarin bestaat de goede voordracht? In niets anders dan de vaardigheid om muzikale gedachten naar hun ware inhoud en affect zingend of spelend aan het publiek voelbaar te maken"
 Zie noot 11, par. 2, p. 103
99. Ibidem noot 9, Hfd.st. 3, par. 18 en 19, p. 112.
100. Ibidem noot 9, Hfd.st. 25, par. 26, p. 473.
101. GRÉGOIR, Édouard G.J., *Historique de la facture et des facteurs d'orgue avec Bibliographie Musicale*, Anvers, 1865. Reprint Amsterdam 1972, p. 129.
102. MATTHESON, Johann. *Neu-Eröffnetes Orchestre*, Hamburg 1713. In: DIJK, Peter van, LEEUW, Gerard van der en LEUSSINK, Jos (red.). *Musiceren als Brugman, de verbindingen tussen muziek en retorica in de 17de en 18de eeuw*, KRO Hilversum, 1985, p. 25-28.
103. [vertaling] "c-Moll is een zeer lieflijke maar ook trieste toon ..., zoniet zou men bij de mildheid ervan slaperig worden..."
 Ibidem noot 100, p. 27-28.

summary

This article questions the widespread assumption that all of Bach's great preludes and fugues, including the passacaglia, were meant to be played in a Plenum registration. The author explains why several organists and especially the concert public experience these performances as a much too insistent "wall of sound" that roars over the listener and which confirms the image of the organ as a rigid, emotionless and detached instrument.

According to Stef Tuinstra, many assumptions about the Plenum practise are too little evidence-based. For the organist, registration has the same essential importance as orchestration for the composer. Practise shows that, in the case of large historic organs, it is necessary to ask the help of registrants to pull the stops. Opinions differ on whether or not such people were actually employed. The author demonstrates that this was indeed the case and that this conclusion is of great consequence for the manner of registering in the baroque. One of the principal elements in baroque registration is its connection with instrumental and vocal music, the 'Imitatio Instrumentorum,' a principle that, moreover, has remained essentially the same since the renaissance. The idea that a natural variety in sound colour and dynamics can be aimed at, as it is self-evident in the music world in general, is one of the basic elements in the present-day discussion. This discussion concentrates on the question whether written sources from the baroque time indicate and describe this manner of registration. When this appears not to be the case, a strictly scientific (and consequently non-creative or artistic) approach follows the reasoning that it did not happen at all. In the romantic period, from 1850 onwards and under the influence of great musicians like Franz Liszt, a new German registration style was developed for the romantic-symphonic organ, in which a constant changing of colours and dynamics became fashionable. Tuinstra claims that this development, although considered to be new at the time, was not really a novelty. Throughout musical history, great organists have indicated that only few people were able to use the organ in a convincingly varied and colourful way. The author points out that extensive Organo Pleno will have been authentic but that it did not fit in Bach's aesthetics. In every style we meet with opposed views and this makes it necessary to judge every source in a balanced way.

The performance of the passacaglia is discussed in three chapters: the 'good performance' according to the 'Bachische Art' as a coordinating element, the appropriate registration, seen in the light of 17th and 18th century practise, and the 'Affekte' based on musical form and contents of the composition, number symbolism and the tonal key used. As to the passacaglia part of Bach's Passacaglia and Fugue, the conclusion is that a performance without Organo Pleno and with manual changes might be 'more baroque' (more in accordance with the 'Affektenlehre') than a Plenum performance, which would reduce this work too strongly to the status of absolute music. Good taste and musical mastership are the final standards by which the best decisions are taken.

résumé

Dans cet article on remet en question l'hypothèse, répandue parmi nombre d'organistes, selon laquelle Bach interprétait à grand plein jeu ses grands préludes et fugues, et donc aussi sa Passacaille et Fugue en c mineur, BWV 582. L'auteur explique pourquoi maint organiste, et surtout le public au concert, ressentent de telles interprétations comme un "mur sonore" trop envahissant, brusquant l'auditeur et confirmant le stéréotype de l'orgue comme un instrument réservé, dépourvu de toute émotion.

Selon Stef Tuinstra, plusieurs hypothèses sur le plein jeu dans la musique baroque sont prouvées trop sobrement. La registration de l'organiste occupe la même importance que l'instrumentation du compositeur. Dans la pratique, les anciens grands orgues exigent un ou deux assistants pour tirer les jeux, mais de nouveau les opinions divergent sur ce point : on n'est pas sûr qu'il y en eût. L'auteur démontre qu'il y en eut bel et bien et que cette conclusion eut largement influencé la registration dans l'ère baroque. La discussion contemporaine sur l'orgue porte entre autres sur la variation naturelle de couleur, de sonorité et de volume, relevant de l'évidence dans la culture musicale en dehors du baroque. Elle se pose la question de savoir si les sources écrites baroques mentionnent les consignes par rapport aux assistants. Quand les indications font défaut, le raisonnement purement scientifique (et donc sans créativité) conclut à l'absence d'assistants. Une nouvelle esthétique de registration allemande se développe dans l'ère romantique depuis 1850, sous l'influence de grands musiciens, tel Franz Liszt. Ce style se caractérise par une alternance continue de sonorité et de volume qui sera à la mode. Stef Tuinstra met en relief la nouveauté de ce développement, qui en fait n'en était pas une. Toute époque artistique connaît des points de vue opposés, nécessitant alors l'évaluation nuancée de chaque source musicale. L'interprétation de la Passacaille s'explique par trois chapitres : la bonne interprétation selon 'die Bachische Art' comme élément regroupant, la registration appropriée, selon la pratique des 17^{ème} et 18^{ème} siècles et les affections basées sur la forme musicale et le contenu de la composition, la symbolique des chiffres et la tonalité choisie. concernant la partie de la Passacaille de Bach, on conclut qu'une interprétation sans plein jeu avec alternance des claviers pourrait bien se révéler plus baroque ('plus riche en affections') que celle interprétée à plein jeu, rendant cette musique trop absolue. Enfin, le bon goût et la maîtrise musicale guident les meilleures décisions.



Stef Tuinstra studeerde orgel, piano, klavecimbel en trombone aan het Prins Claus Conservatorium te Groningen. Hij is organist van de Nieuwe Kerk te Groningen en van de Jacobuskerk te Zeerijp. Als internationaal opererend orgel(bouw)adviseur werkt hij samen met de Protestantse Kerken in Nederland en de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed en heeft hij al bijna 60 projecten op zijn naam staan. Hij is leider van de NoordNederlandse OrgelAcademie (NNOA) en is ook actief met eigen CD-producties. Stef Tuinstra geeft concerten, lezingen en masterclasses in verschillende Europese landen, Japan en de USA. Zijn vele opnamen met originele interpretaties krijgen wereldwijd de beste kritieken en blijven actueel. Hij is auteur van diverse (internationale) publicaties over orgelbouw en -spel.