

labia-incirking in het frontpijpwerk... Blijft tenslotte de vraag of de oude bourdonpijpen in het positief van Turnhout wel degelijk gemaakt zijn door één van deze orgelmakers. De houten bourdonpijpen beslaan een volledig basoktaaf, chromatisch van C tot en met c°, waardoor de datering ten vroegste in het eerste kwart van de 18de valt. Daardoor komt Hendrick Metzker, die in 1682 het postief van het orgel in Turnhout grondig herstelde en “het bourdon in alles te volmaecken”,¹⁰ niet in aanmerking. Overigens was het G. Davidts die in 1743 het orgel in Turnhoutse Sint-Pieterskerk uitbreidde met twee tonen in de bas (vermoedelijk Fis en Gis). Er is een gedetailleerd contract bewaard gebleven van G. Davidts waarin echter geen sprake is van het vervangen van de bourdonpijpen.¹¹ Tot dusver biedt Turnhout geen pasklaar antwoord.

Als we onze zoektocht uitbreiden naar de omgeving van Goltfuss/Dekens of mogelijke opvolging van het atelier, dan duikt regelmatig de naam van Jan François Posselius op. Onder andere in Tienen Sint-Germanus zal Posselius vanaf 1698 de jaarlijkse onderhoudswerken overnemen van Jan Dekens.¹² In deze periode was Dekens werkzaam in Turnhout Sint-Pieters. Ook in Leuven Begijnhof zal Posselius het onderhoud verderzetten van 1701 tot 1705.¹³ Net zoals bij Jan Dekens in 1703 blijken de activiteiten van J. Fr. Posselius na 1705 stil te vallen..¹⁴

windwerk
Een fragment van het originele windkanaal werd tijdens de restauratie teruggevonden en diende als uitgangspunt voor de maatgeving. Het originele stuk werd als historisch restant met documentaire waarde opnieuw geïntegreerd (maatgeving: zie tabel). De winddruk werd proefondervindelijk vastgelegd op 78.5 mm WK. Dit bleek het meest gunstige gemiddelde te vormen tussen enerzijds de gegevens uit de intonatie-inrichting en anderzijds het behoud van een aanspraakcontrole die via het toucher een gedifferentieerde toonvorming mogelijk maakt. In combinatie met het enge windkanaal en de kleine spaanbalgen resulteert dit in een beweeglijke windtoevoer met een plastische klankgeving.

Het orgel uit Houtem werd gerestaureerd door Joris Potvlieghe (2006) onder advies van Gabriël Loncke, opgevolgd door Wenceslaus Mertens.

mensurenbeeld pijpwerk 1710					
PRESTANTEN					
	Ø	l.b.	opsnede	voet Ø	register
4 voet	76,9	60,5	18,3	7,1	prestant 4
2 voet	47,4	36,4	10,4	5,7	doublette 2
1 voet	28,4	21,7	5,5	4,0	doublette 2
1/2 voet	18,5	14,6	5,0	3,6	doublette 2
1/4 voet	12,3	9,0	2,6	3,0	doublette 2
1/8 voet	7,6	5,5	1,7	2,9	doublette 2
FLUITEN					
8 voet	71x113	69,3	25,5	10,0	bourdon 8
4 voet	74,0	57,2	17,6	7,0	fluit 4
2 voet	54,0	32,7	12,8	4,5	fluit 4
1 voet	27,6	21,0	7,4	4,0	fluit 4
1/2 voet	16,8	12,6	2,8	3,3	fluit 4



STEF TUINSTR

Een poging tot reconstructie van Bachs pedaalspel

Er zijn in de afgelopen tientallen jaren met enige regelmaat artikels over Bachs pedaaltechniek en –applicatuur verschenen die een goed inzicht geven in het daarvoor beschikbare bronmateriaal. Deze publicaties hadden vooral een zo objectief mogelijke technische benadering als doel om daarmee op zo wetenschappelijk mogelijke wijze een bepaalde spelmethodiek te kunnen duiden. Toch zijn de conclusies in die artikelen m.i. onvolledig, omdat daarin aspecten als fysiologie, de grote (ergonomische) verschillen tussen barokke claviaturen onderling, de psysche en de kunde van de schrijvers van de geciteerde bronnen, de toenmalige schoeiselmode en lichaamslengte te weinig zijn betrokken.

In dit artikel wil ik vooral aandacht schenken aan de samenhang tussen de genoemde elementen. Voor de details i.v.m. de vraag naar welke voetzettingen op welke plaatsen verwijs ik naar de in de literatuurlijst genoemde publicaties, waarvan vooral die van Dr. Ewald Kooiman uit 1995 zeer lezenswaardig is.¹ Nog beter is het natuurlijk om zélf de belangrijkste bronnen ter hand te nemen en er eens voor te gaan zitten.

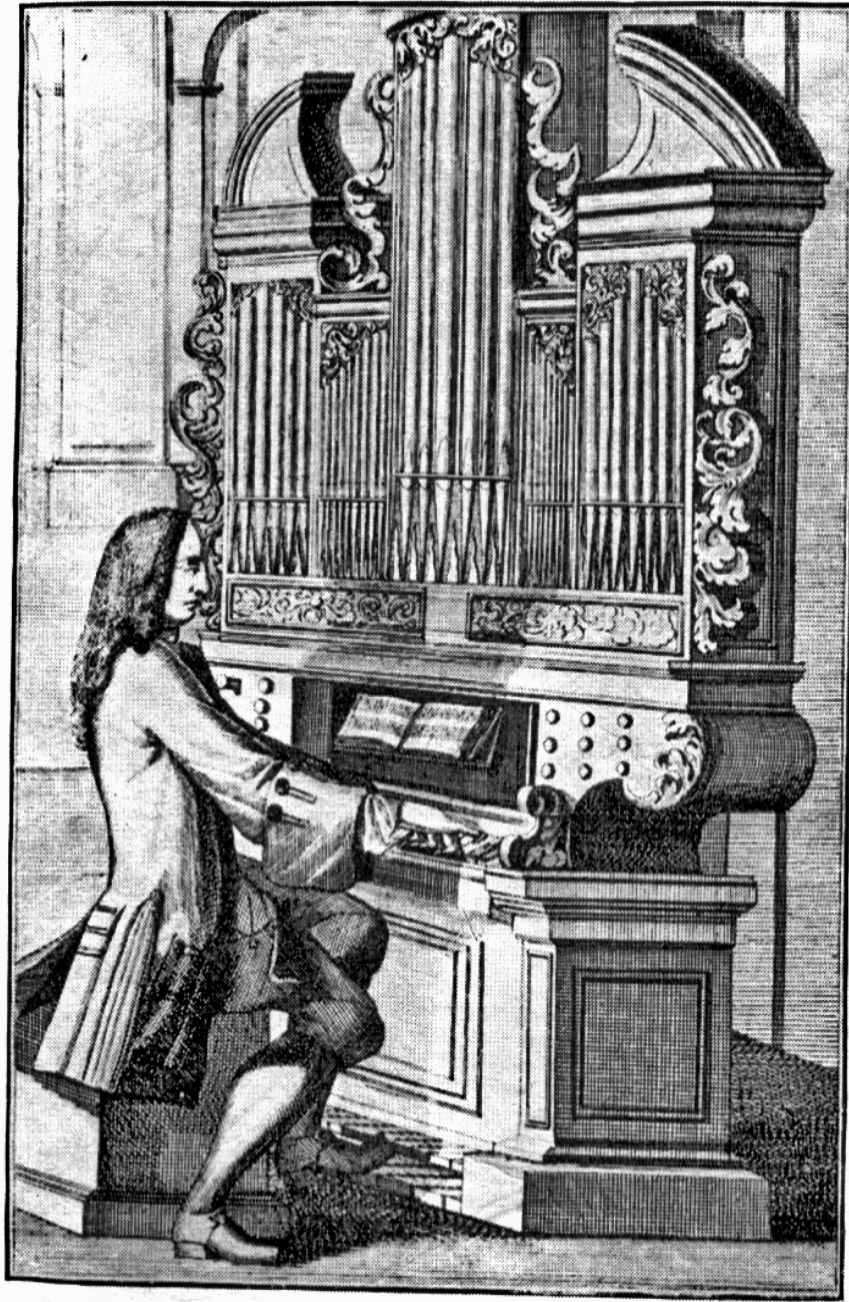
Hedendaagse discussie over het barokke pedaalspel
Al enige decennia lang is het een breed gedragen opvatting dat het alleen met de voetspitsen bespelen van de pedaaltoetsen bij orgelliteratuur met obli gaat pedaal vanaf de 15^{de} eeuw tot en met die van Johann Sebastian Bach de meest authentieke is. Intussen heeft menig interpreet bij een al dan niet compleet opgenomen oeuvre van Bachs orgelwerken deze speelvisie toegepast en is ze door veel vakorganisten, liefhebbers en amateurorganisten als vaststaand feit overgenomen.

Enerzijds wordt deze speelwijze nog steeds volop en met overtuiging gepraktiseerd, anderzijds is er de laatste jaren toch ook nuancering gekomen en zelfs enige twijfel gerezen over de juistheid van deze visie (zie het artikel van noot 1). De nuancering heeft inmiddels tot gevolg gehad dat het zo heel af en toe gebruiken van de hak toegestaan wordt. Dat hakspel opeens ‘wel een beetje mag’ geeft de nodige onrust; bij Bach speelt deze opvatting immers een bijna nog overheersender rol dan bij de vroegere orgelliteratuur: niet alleen bij het pedaalspel zelf, maar juist ook in de samenhang ervan met elementen als tempo, aanslag, articulatie, frasering, etc..

Ondanks die nuancering zijn een aantal wereldwijd gerenommeerde orgelspelende barokspecialisten, waaronder collega’s met groot gezag, nog steeds de mening toegedaan dat alleen het spel met de voetspitsen authentiek is en kiezen zij er nog steeds bewust voor om soms ingewikkelde voetzettingen uit te denken die tijdens het spelen veel denkkraft vragen en wellicht zoveel concentratie dat die tegelijkertijd dus minder aan de andere bovengenoemde spelelementen besteed kan worden. Kennelijk voelt het nu eenmaal heel goed het idee te hebben zo authentiek mogelijk te spelen en dus zo dicht mogelijk in de buurt te komen van de bedoelingen van de componist.

Aan de andere kant waren er altijd al andere (ook barok-)specialisten die zich daar minder van aantrokken en tot op vandaag gewoon de hak zijn blijven gebruiken. Een richtingenstrijd kon niet uitblijven. Op sommige conservatoria bv. wordt het puntspel nog steeds als een must gedoceerd en is er voor de studenten geen ontkomen aan, op andere wordt het juist te vuur en te zwaard bestreden. De executanten worden doorgaans ingedeeld in twee categorieën: enerzijds de échte authentici en anderzijds degenen die het niet zo nauw nemen en een beetje aan authenticiteit doen als het hen uitkomt’. Is het echter allemaal wel zo duidelijk, en... waarom is men, na minstens anderhalve eeuw Bachspelen met punt-haktechniek, er in de jaren zeventig van de vorige eeuw vrij plotseling toe overgegaan om zich bewust te beperken tot de spitsen? Is het wel een ‘beperking’ en wat heeft dat dan door de jaren heen aan positiefs opgeleverd of juist niet? In dit artikel geven we een zo praktisch mogelijk antwoord op deze vragen.

.....
Stef Tuinstra (1954) studeerde orgel, piano, clavecimbel en trombone aan het conservatorium te Groningen. In 1979 werd hij de Prix d’Excellence. Al enkele decennia is hij een gezaghebbend orgeladviseur in Nederland en enkele andere Europese landen. Hij is organist van de Nieuwe Kerk te Groningen en de Jacobuskerk te Zeerijp. Daarnaast is Tuinstra leider van de Noordnederlandse Orgelacademie. Geeft regelmatig recitals, lezingen, workshops en masterclasses in verschillende Europese landen en Japan.
.....



'Der Organist'; gravure uit het bekende boek met afbeeldingen van musici van J.C. Weigel: 'Musicalisches Theatrum (Neurenberg, 17...?).

De mannelijke organisten hebben schoenen aan met een hoge hak, vergelijkbaar met de gemiddelde dameshak van onze tijd. Op schilderijen en gravures van personen met een belangrijke maatschappelijke positie, ook in de kringen rond Bach, zien we telkens schoenen van een vergelijkbaar model. Het is kennelijk een schoenmodel

Bachs pedaalspel ongekend virtuoos

De meningen in Bachs tijd over de grootmeester zijn alle eenduidig: hij was een klavierleeuw puur sang, vergelijkbaar met de grootste pianisten in onze tijd, maar dan ook nog in het pedaalspel, waarin Bach bij "...die schwersten Passagien... mit dem grössten Feuer u. Glanze die Füße beschäftiget..."² Met het grootste gemak wisselde hij gedurig van instrument en muzikaal 'materiaal'. Dan weer het orkest en/of het koor, dan weer het klavecimbel of het clavichord, het volgende uur het orgel. Zeker als het op het spelen van zijn eigen composities aankwam, gebeurde

dat allemaal met een duizelingwekkend korte voorbereiding. Stelt u zich bv. eens voor om in, laten we zeggen, twee weken tussen andere drukke werkzaamheden door een trionsonate en een klavecimbelconcert van Bach volgens alle regels der kunst compleet 'af' in te studeren! Immers, Bach improviseerde niet alleen, bij tijd en wijle speelde hij ook eigen composities, zoals een klavecimbelconcert en mogelijk een eigen orgelwerk tijdens een van zijn vele orgelconcerten. Zo beschouwd is het niet voorstelbaar dat Bachs muzikale intenties in de 'Kirchenstil' op het orgel en het orgelpedaal opeens anders waren dan dezelfde Kirchenstil in bv. een cantate of passion, of de Kammerstil thuis op het pedaal-clavichord (bvb. een trionsonate). Getuige de citaten in dit artikel over Bachs pedaalspel golden er voor hem ook dáárin geen lagere eisen t.a.v. de techniek, de cantabiliteit of anderszins nodige expressie.

De onderstaande citaten geven tevens over Bachs fysieke aansturing van het pedaalspel uiterst waardevolle informatie. Daarnaast is de technische én muzikale samenhang treffend. Wanneer we verder deze uitspraken combineren met veel gegevens en uitspraken over andere aspecten van Bachs spel en visie, valt te concluderen dat ze richtinggevend zijn voor datgene wat op het hoogste niveau voor het pedaalspelen nodig is.

Kirnberger/Schulz: "*Bach, der grosse Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehört haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; man hat kaum seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Man vor dreyssig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat?*"³

("Bach, de grote Joh. Seb. Bach, heeft, zoals allen die hem gehoord hebben eendrachtig verzekeren, nooit de kleinste verdraaiing van zijn lichaam gemaakt; men heeft nauwelijks zijn vingers zien bewegen: Wat zijn toch alle moeilijkheden vandaag op alle instrumenten en voor alle zangstemmen tegenover die, die deze man dertig jaar geleden op het klavier en het orgel voorgedragen heeft?")

E.L. Gerber: "*Auf dem Pedale mussten seine Füße jedes Thema, jeden Gang, ihren Vorgängern den Händen, auf das Genaueste nach machen. Kein Vorschlag, kein Mordent, kein Praltriller durfte fehlen, oder nur weniger nett und rund zum Gehör*

kommen. Er machte mit beyden Füßen zugleich lange Doppeltriller, indessen die Hände nichts weniger als müssig waren. Und Hr. Hiller sagt nicht zu viel wenn er behauptet: 'dass er mit den Füßen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers zu schaffen machen würden.'"⁴

("Op het pedaal moesten de voeten elk thema, elke trekje voordien in de handen gespeeld, zo precies mogelijk nabootsen. Geen voorslag, geen mordent, geen pralltriller mocht ontbreken, of minder zuiver en rond in het oor komen. Hij maakte met de twee voeten tegelijk lange dubbele trillers, terwijl de handen evenzeer bezig waren. En meneer Hiller zegt niets teveel wanneer hij beweert: 'dat hij met de voeten stukken uitgevoerd heeft die de handen van menig niet onkundig klavierspeler een flinke klus zouden bezorgen.'")

C. Bellermann: "*De Leipziger Bach, die als diepzinnige componist voor de zo-even genoemden (Mattheson, Keiser, Telemann) geenszins onderdoet, verdient het, even als Händel in Engeland, om het muzikale wonder van Leipzig genoemd te worden. Als hij er voor in de stemming is, speelt hij op het orgel alleen met de voeten – waarbij de vingers hetzij helemaal niets dan wel nieuwe stemmen toevoegen – zo prachtig, boeiend en snel meerstemmig-harmonisch, dat anderen hem het met de vingers niet kunnen nadoen. De erfprins Friedrich von Hessen, die Bach eens voor een eindkeuring van een vernieuwd orgel naar Kassel had uitgenodigd, bewonderde de kunst van zijn voeten die als het ware met vleugels over de toetsen haasten, zodat de zwaarste en hevigste klanken als bliksem en donderslag in de oren van de toehoorders schalden, zo imponerend, dat hij een met een edelsteen versierde ring van de vinger schoof en na afloop van het overweldigende spel aan de kunstenaar als geschenk aanbood*" (origineel in het Latijn).⁵

De relatie tussen talent, persoonlijke vaardigheden en pedaalapplicatuur

De balans tussen de diverse technische en muziekethetische middelen ten dienste van de interpretatie van Bachs orgelwerken houdt al decennia lang de gemoederen danig bezig. Zoals in het begin van dit artikel al even werd aangestipt, is juist bij het pedaalspel en het al dan niet gebruik van de hak, de juiste balans tussen articulatie, frasering, aanslag, agogiek, versiering en tempo van doorslaggevend belang. Velen die praktisanten zijn van het puntspel hebben zich vooral gebaseerd op de uitspraken en de visie

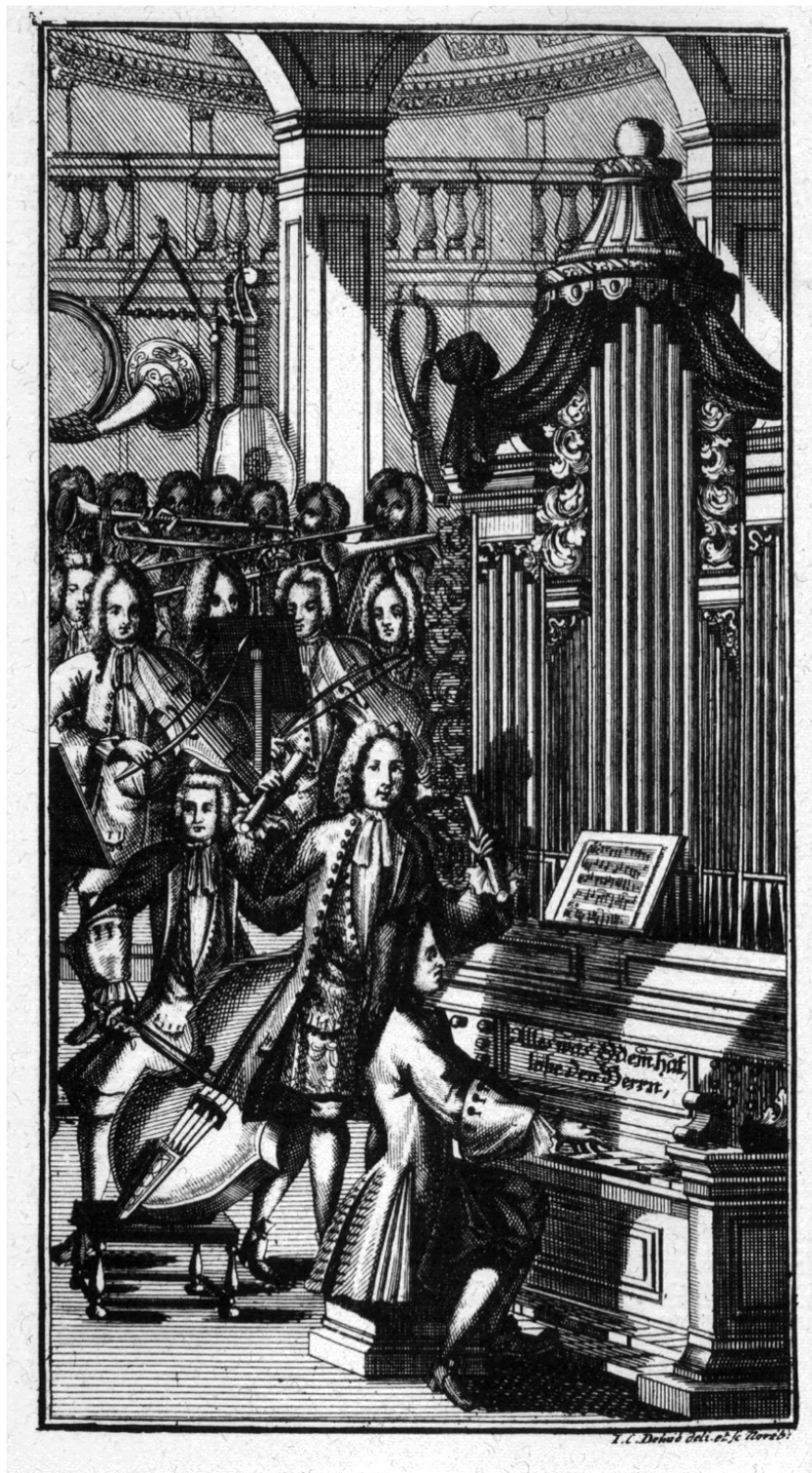
van Bachleerling Johann Christian Kittel (1732-1809). Door die keuze is de spelbalans waarvan ik zo-even sprak in de afgelopen 30 jaar danig veranderd.

Een veelgehoorde verklaring is dat Kittel als Bachleerling zegt aan het puntspel verreweg de voorkeur te geven. Dus zal Bach het ook wel gepraktiseerd hebben. Daarnaast is de maatvoering van de claviaturen voor de meesten de tweede belangrijke overweging: hakspel kán gewoon niet. Deze verantwoording is m.i. nogal mager. Laten we daarom proberen de in de inleiding genoemde elementen erbij te betrekken. Het is een pikant gegeven dat de latere meningen van Kittel over Bach enerzijds en van tijdgenoten over Kittel anderzijds de nodige kritische kanttekeningen oproepen. Forkel stelt (mede op basis van door Bachs zonen Wilhelm Friedemann en Carl Philipp Emanuel aangereikte gegevens) dat hij "*ein sehr gründlicher (obgleich nicht sehr fertiger) Orgelspieler*" was ("een zeer degelijke (ofschoon niet erg vaardige organist")⁶. We zien dit o.a. terug in Kittels muziek, die weliswaar fraai en gedegen, maar wel bijna simplistisch is in vergelijking tot die van zijn grote leermeester, en waarbij de pedaaltoepassing in vergelijking tot Bach een relatief eenvoudige techniek vergt. Ook verbaal is Kittel inhoudelijk duidelijk minder sterk. Hij heeft in zijn '*Angehende praktische Organist*' veel woorden nodig om uiteindelijk toch relatief weinig te zeggen⁷. Dat in tegenstelling tot bv. Bachs zonen en Forkel, die in elke zin zeer compact een schat aan informatie hebben weten te stoppen.⁸

Het is iets van alle tijden. Het komt bij serieuze, maar niet heel virtuoze organisten nogal eens voor, dat zij, toch overtuigd van zichzelf, o.a. een heel rustige tempo-esthetiek en een gelijkmatige (lees gemakkelijke en overzichtelijke) spelacentuering ontwikkelen. Gewoon omdat zij niet sneller kunnen spelen en simpelweg niet hét grote muzikale talent bezitten om het creatiever te doen en dat voor zichzelf als een gegeven hebben geaccepteerd. Diegenen die wellicht wat minder zelfkennis en relativeringsvermogen bezitten willen zich in de woelige concurrentie toch laten gelden en moeten zich dus met andere middelen staande houden. Wanneer ze de gave van het woord bezitten, prijzen zij vervolgens hun visie met behulp dáárvan toch als de beste aan. Zo kennelijk ook Kittel. In het tweede deel van zijn '*Angehende praktische Organist*' (1803), dat (NB!) is geschreven als leerboek voor het

geweest voor officiële gelegenheden, die klaarblijkelijk voor het pedaalspel als heel praktisch werd ervaren (zie de uitspraak van Kittel in dezen).

1. KOOIMAN, Ewald. *Die Manual- und Pedaltechnik*. In: *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs*. Ewald Kooiman, Gerhard Weinberger en Hermann J. Busch [ed.], 1995, p. 61-85.
2. SCHULZE, Hans-Joachim [ed.]. *Bach Dokumente Band III (Dok III). Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*. 1972; doc. nr. 908: brief C. Ph. E. Bach aan J.J. Eschenburg in Braunschweig – Hamburg 1786.
3. Dok III; doc. nr. 766: KIRNBERGER, J. Ph. & SCHULZ. In: *Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, 1774.
4. Dok III; doc. nr. 948: GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkunst*. Ier. Leipzig, 1790.
5. NEUMANN, Werner & SCHULZE, Hans-Joachim [ed.]. *Bach Dokumente Band II (Dok II). Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*. 1969; doc. nr. 522: BELLERMANN, C., *Programma in quo parnassus musarum...* Münden, 1743.
6. FORKEL, Johann Nicolaus. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802. Reprint Kassel 1950, p. 80.
7. KITTEL, Johann Christian. *Der Angehende Praktische Organist*, 1801, 1803, 1808. Reprint Knuf, Buren 1982.
8. Ibidem noot 6. Zie ook: Dok III; doc. nr. 666: Nekrolog, C. Ph. E. Bach/J.F. Agricola in Mizlers Musikalischer Bibliothek. Leipzig, 1754 en Dok III; doc. nrs 801 en 803: brieven van C.Ph.E. Bach aan J. N. Forkel in Göttingen. Hamburg, 1774/1775.



De frontgravure naast het titelblad van het 'Musicalisches Lexicon' (1732) van J.G. Walther met een impressie van uitvoering van kerkmuziek die een soortgelijk tafereel toont als de kopergravure uit het Leipziger 'Geistlichen Gesangbuch' uit 1725 met een afbeelding van de kerkmuziek in de Thomaskirche.

gebruik van het orgel in de kerkdiensten voor beginnende pedaalspelers, verhaalt Kittel over het tempo en de expressie bij enkele klavierwerken van Bach: “*Seb. Bach, der überhaupt dem Geiste seiner Zeit gemäss lieber Verwunderung seiner tiefen Gelehrsamkeit, als Rührung durch Anmut und Ausdruck der Melodien erregen wollte, ob wir gleich, wenn ihn zuweilen in der freien Schreibart Herz und Phantasie fortreissen, mit Ueberraschung wahrnehmen, wie sehr es der grosse Mann gekonnt hätte; - Bach hat auch in dieser Schreibart die besten Muster liefert. Ich will nur an die allgemein bekannten Präludien im ersten Theile des wohltemperierten Claviers aus C dur, und im zweiten Theile desselben Werkes, aus Cis dur erinnern. Das letztere besonders ist auf der Orgel langsam – (fälschlich glauben Manche, alle Bachischen Sachen nicht geschwind genug spielen zu können) – und mit wohlgewählten sanften Registern vorgetragen, wie ein heisses, andächtiges Gebet, in welchem sich Wünsche und Seufzer vom gepressten Herzen losreifen, und der lebhaftere fugirte Schluss wie ein Amen voll frohen Vertrauens. Und doch, wie einfach, wie anspruchslos ist die Composition des Ganzen! Aber freilich, wer den kolossalischen Geist dieses Mannes fassen kann, ist auch kein Schüler mehr! –*” (“Seb. Bach, die overigens naar de geest van zijn tijd liever verwondering voor zijn grote geleerdheid als ontroering door melodische charme en uitdrukking teweeg wilde brengen, ofschoon we tegelijk verrast merken, wanneer af en toe in de vrije schrijfwijze hart en fantasie hem meeslepen, hoezeer deze grote man het had gekund. Bach heeft ook in deze schrijfwijze de beste voorbeelden geleverd. Ik wil slechts herinneren aan de algemeen bekende Preludes in C uit het eerste deel en die in Cis uit het tweede deel van het *Wohltemperiertes Klavier*. Deze laatste moet vooral op het orgel langzaam (ten onrechte denken sommigen de werken van Bach niet snel genoeg te kunnen spelen) en met goedgekozen zachte registers voorgedragen worden, zoals een vurig, vroom gebed, waarin zich wensen en verzuchtingen van het bedrukte hart losscheuren, en het levendiger gefugeerde slot als een amen vol vertrouwen. En toch, hoe eenvoudig, hoe pretentieloos is de compositie van dit alles! Wie evenwel de kolossale geest van deze man kan vatten, is geen leerling meer! –”⁹

Hoe lezen we de bronnen?

Wie was Kittel eigenlijk, kon hij even goed orgelspelen als andere Bachleerlingen als bv.

Krebs, Homilius of Mützel, waarom noemt Forkel hem ‘geen vaardige organist’, wat waren zijn eigen voorkeuren, hoe en over wat becommentarieerde hij zijn tijdgenoten, wat speelde hij zelf graag en hoe zien zijn composities eruit, etc., etc.? Het zijn vragen die heden ten dage nog nauwelijks zijn onderzocht en in verband gebracht met zijn grote leermeester. Dit is natuurlijk ook veel moeilijker dan een louter speltechnische beschouwing over enkele noten-voorbeelden met algemene voorstellen voor een toetsapplicatuur, omdat het mogelijk tot een te subjectief beeld vanwege de huidige beoordelaar zou kunnen leiden. Echter, alle musicologische onderzoek over de uitvoeringspraktijk door musici uit tijden waarvan geen concreet geluidsarchief meer aanwezig is, is per definitie subjectief. Want alle conclusies, hoe technisch ook, moeten wel via de handen en voeten van meer of minder getalenteerde vakmensen uit onze tijd verwerkt en vertaald worden op het instrumentarium van onze tijd. En ook dat instrumentarium is in veel gevallen allang niet meer precies hetzelfde als toen, evenmin als de huidige mens zelf, zeker in fysiek opzicht. Wat dan te denken van het bovenstaande citaat van Kittel? M.i. zien we hier Kittels eigen uitvoeringsvisie op enkele van Bachs composities geprojecteerd en juist níet Bachs eigen visie die bij elke uitspraak van Kittel automatisch door hem als doorgeefmedium wordt geciteerd. Kittel wilde twee bekende Praeludia uit zijn *Wohltemperiertes Klavier* op het orgel juist rustig en langzaam spelen, terwijl vele anderen in Bachs tijd en naaste omgeving kennelijk de gewoonte hadden om ze heel snel te spelen. Ik durf te stellen dat dit in Kittels geval vanwege zijn talenten nu eenmaal anders ligt dan bij Bachs twee beroemde zonen. We zien hier een mengeling van diep respect van Kittel voor zijn grote leermeester, maar tegelijk ook een (mogelijk vanuit frustratie) ontkennen van het feit dat hij, uitgerekend als Bachs leerling, blijkbaar niet genoeg in staat was aan de werkelijke eisen van ‘die Bachische Art’ te voldoen. Vandaar wellicht de volkomen misplaatste aantijging aan het begin van Kittels uitspraak, als zou het Bach louter begonnen zijn om het etaleren van zijn intelligentie i.p.v. het expressief spelen van melodieën. Hoe tegenovergesteld zijn de meningen van de meeste van zijn tijdgenoten! Zou het kunnen zijn dat Bach zich persoonlijk tegenover Kittel wel eens geërgerd heeft geuit over de tekortkomingen in zijn spel en zijn opvattingen, maar dat Kittel te

eigenwijs was om ze te aanvaarden? We zullen het nooit weten. Uit dit citaat blijkt eens te meer hoezeer diegenen die zélf een muzikaal toptalent bezitten en bovendien nauwelijks technische belemmeringen kennen, de uitersten op zowel technisch als artistiek gebied op een vanzelfsprekende manier in de praktijk hebben gebracht. In elke stijlperiode geldt immers dat op de grenzen van het mogelijke de mooiste dingen gebeuren! Bij Bach bovendien zeer weloverwogen, in de juiste proporties toegepast en in vele categorieën ingedeeld.

Aan de andere kant moet de waarde van Kittels opvatting over de genoemde stukken van Bach ook weer niet al te negatief beoordeeld worden. Bachs werken kunnen immers in vele mogelijke tempi gespeeld worden. Het is immers ook bij langzamere tempi voor amateurspelers mogelijk van Bachs werk te genieten. Bachs eigen leerlingen waren trouwens evenmin allemaal klaviervirtuozen. Sommigen kwamen vooral naar hem om compositie te studeren. Zich bewust van de grote kloof tussen zijn eigen kunnen en dat van velen in zijn naaste omgeving gaf Bach daarom zelf steeds opnieuw de mogelijkheid aan om vrijelijk om te gaan met zijn oeuvre: hij schreef zijn stukken voor, zoals hij zei ‘*Kenner und Liebhaber zum Ergötzung des Gemüths*’ en spoorde iedereen, ook degenen die er moeite mee hadden, aan om ze ijverig en met doorzettingsvermogen te bestuderen.¹⁰ We moeten er ons echter wel voor hoeden het resultaat van een amateuristische benadering (hoe goed bedoeld ook) als beeld te zien van hoe Bach zelf musiceerde! Vaak wordt gehoord dat we veel van de uitspraken die over Bach zijn geuit voorzichtig moeten interpreteren (eigenlijk wordt bedoeld ‘relativeren’), omdat ze zo subjectief zijn en al te bevooroordeeld door de euforie van het moment. Hiermee wordt gesuggereerd dat wij in onze tijd het spelniveau van Bach wellicht overschatten. Daar zal wellicht een kern van waarheid in zitten, maar we moeten aan de andere kant de belangrijke informatie die in deze citaten schuilt wel willen zien. Willen we beter achterhalen hoe Bach zélf zijn werk gespeeld zou kunnen hebben, dan moeten we dus ook heel (zelf-)kritisch zijn op ons persoonlijke spelniveau en willen overschakelen naar alle mogelijke uitingsvormen van het hoogst denkbare niveau op artistiek en speltechnisch gebied. Dat kan soms heel confronterend zijn, maar dat moet dan maar!

9. Ibidem noot 7, tweede Abteilung, 1803; p. 64-65.

10. Dok III; doc. nr. 848: brief van J.Ph. Kirnberger aan Joachim G.I. Breitkopf in Leipzig. Berlin, 1781.

11. QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752. Reprint Leipzig 1983. Zie ook Nederlandse vertaling: LUSTIG, Jacob Wilhelm. *Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit*, 1754. Reprint Oosthoek 1965, Frans Brügger [ed.]; p. 80-81. En: BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Reprint Bärenreiter 1994, hoofdstuk 3, par. 8 en 12.

Meer eenheid tussen de muzikale esthetiek van het orgel, het orkest en het koor

Ik kan, op deze wijze de bronnen lezend, niet anders concluderen dan dat alle citaten die over het spel van Joh. Seb. Bach gaan (en daar zijn boeken over volgeschreven) een duidelijke en tamelijk eenduidige richting aangeven. De orkest- en vocale muziekwereld heeft deze bevindingen al enige decennia lang vertaald tot op de manier waarop die in onze dagen gelukkig steeds meer te horen is. De orgelwereld daarentegen is m.i. in bepaalde opzichten nogal achterop geraakt, kennelijk omdat zij de muzikale bevindingen van de orkest- en koorwereld niet voldoende wil overwegen en naar het orgel vertalen. Zowel C.Ph.E. Bach als J. J. Quantz leggen als grootmeesters grote waarde in het feit dat de klavierspelers de grote zangers en instrumenta- listen in hun tijd moeten imiteren, altijd vanuit een zingende voorstelling moeten denken en dat zij als goede redenaars de luisteraars ten allen tijde dienen te boeien.¹¹ Veel mensen herkennen Bachs werken zoals die in onze tijd vaak op het orgel worden gespeeld niet. Ze ervaren ze als saai, droog, zwaar, veel te gelijkmatig, sloom en vaak te langdurig veel te luid (het langdurig toe- gepaste organo-plenospel). Het concertpubliek van onze moderne tijd dat geen orgelconcerten bezoekt, heeft daarentegen wel de barokke uitvoeringspraktijk, die o.a. op dezelfde bronnen is gebaseerd als bovengenoemde, omarmd als zijnde vanzelfsprekend, boeiend en expressief. Is dit te wijten aan het feit dat verwende concert- publiek teveel afwisseling of alleen maar snelle tempi wil horen? Mogelijk ja, maar misschien ligt het ook aan de organisten zélf. Een ‘Dr.’ voor de naam van de executant is nog geen garantie dat de toehoorder ‘dus’ naar authentiek orgelspel luistert. Daarom dient er m.i. in de orgelwereld in sommige opzichten opnieuw een bezinning te komen op de historische uitvoeringspraktijk bij zowel de heel ‘snelle’ als de ‘langzame’ spelers. Maar daarover in een volgend artikel.

De oudste overlevering

Terug naar het orgelpedaal. Als bron voor het punt-hakspel zie ik ook die aanwijzingen, die over het pedaalspel van één voet op twee toetsen tegelijkertijd verhalen. Het zou immers wel van heel simplistisch denken getuigen om de ‘stati- onaire haktoepassing’ (tegelijk twee toetsen in- drukken met zowel de punt als de hak) als apart staand te beoordelen ten opzichte van het op en neer bewegen (twee toetsen na elkaar indrukken

met punt en hak) en dat het laatste pas veel later zou zijn bedacht. Des te verrassender en indrukwekkender is daarom het 10-stemmige ‘Ascendo ad patrem’, dat Arnold Schlick in 1520 gecomponeerd heeft ter gelegenheid van de feestmuziek bij de kroning van keizer Karel V in oktober van dat jaar. Schlick schrijft daarover aan de koningsbis- chop kardinaal Bernhard Cles van Trient hoe hij tot dan toe “*Zum theil ungehört*” “*Etwas news lustigs Seltzsams Kunstreichs*” (“iets deels onge- hoord, iets nieuws en zeldzaam kunstvols”) had gecomponeerd. Over het ‘Ascendo’ schrijft hij: “*Unnd zu dem hab ich uff den chorgesang Ascendo ad patrem zu wegen Brocht Zehen stim. Die man in Organis spiln mag, vier stim In dem Pedal und sechs In dem manual, als Ich sehen und hören lassenn kann, wie das hienach ad sensum nottiert*” (“En bovendien heb ik het koorgezang Ascendo ad patrem tienstemmig uitgewerkt. Men kan dit op het orgel spelen, met vier stemmen in het pedaal en zes in het manuaal. Ik kan het laten zien en horen zoals ik het hier heb genoteerd”).¹² Hier wordt nota bene in 1520 drie- en vierstem- mig pedaalspel in praktijk gebracht, waarbij de hak dus bijna doorlopend moet worden gebruikt!

De 17^{de} eeuw

Over het algemeen wordt gesteld dat er in de 17^{de} eeuw geen hakspel werd toegepast. Alhoe- wel er bij mijn weten tot nu toe geen enkele bron is opgedoken die daarover ondubbelzinnig uitsluitsel geeft, wordt dat vooral aangenomen op grond van de bevinding van velen dat punt- hakspel op oude claviaturen niet mogelijk is: de voorvoet moet vanuit de enkel te ver opge- trokken worden. Daarbij komt natuurlijk de gedachte: als Bach het al niet toepaste, dan geldt dat des te meer voor de 17-eeuwse comonisten . Hoe kan het dan dat bij Schlicks compositie de punt-hak toepassing objectief vastgesteld kan worden? Als het blijkbaar een eeuw eerder al voorkwam, zouden dan de grote meesters in de 17^{de} eeuw ook niet op dat idee gekomen zijn? (zie ook verderop bij de drie applicatuurmoge- lijkheden die Kittel aangaf). Een dergelijke vraag doemt op bij het meer- stemmige pedaalspel bij de grote 17^{de} eeuwse orgelmeesters, dat veelvuldig met liefde en toewijding is toegepast. Samuel Scheidt schrijft daarover in zijn beroemde werk *Tabulatura Nova* uit 1624 volgend op twee composities voor dubbel pedaal. Hij geeft mogelijkheden aan

voor het cantus-firmusspel in het pedaal. Daarin noemt hij naast een groot aantal alternatieven de mogelijkheid om de alt c.f. op het rugpositief te spelen, de discant op het bovenklavier en de tenor en de bas in het pedaal. Verder speelde hij graag de alt c.f. op het pedaal en de andere stem- men met de manualen.¹³ Ook veel andere Noord-Duitse meesters komen we, soms zeer virtuoze, tweestemmige pedaal- toepassingen tegen, o.a. bij Michael, Hierony- mus en Jacob Praetorius, Matthias Weckmann, Franz Tunder, Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken, Nicolaus Bruhns, Vincent Lübeck, Georg Dietrich Leyding e.a.

Meerstemmig pedaalspel in de 18^{de} eeuw

Bij het dubbelpedaalspel in zowel de 17de- als de 18de eeuw treffen we zowel een c.f. in de tenor met de rechtervoet en een lopende basstem met de linkervoet aan als twee lopende polyfone tenor- en basstemmen. Ook in de 18de eeuw is het meerstemmige pedaalspel dus een vanzelf- sprekendheid. Ook in Nederland, o.a. bij de Goudase organist Joachim Hess. Virtuoze toepassingen van drie- of zelf vier- stemmigheid zien we o.a. bij Johann Samuel Petri ¹⁴ en Johann Gottlob Türk.¹⁵ Tenminste tweestemmig pedaalspel is bij Bach zelf en zijn virtuoze leerling Johann Gottfried Mützel over- geleverd. Naast Schlick zijn de zo-even genoem- de schrijvers allen heel specifiek in het aangeven van drie- en zelfs vierstemmig pedaalspel en lijkt Bach het zelf ook gepraktiseerd te hebben (zie noot 4).

Over Mützel zij overigens nog opgemerkt dat hij nauwelijks onderwijs van Bach genoten heeft, omdat Bach al vrij kort na Mützels komst is gestorven. In dezelfde periode kwam hij ook in contact met “...*den würdigen Söhnen dieses Mannes* [Bach], *die ihm* [Mützel] *durch ihre Unterredungen und Compositionen vielen Vortheil schafften*”.¹⁶ Na Bachs dood verbleef Mützel nog enige tijd bij Bachs schoonzoon Johann Christoph Altnickol (1719-1759) in Naumburg, “...*(welcher ein Scholar des seligen Seb. Bachs, und ein starker Orgelspieler war...)*”.¹⁷ Probeer eens zijn onnavolgbare pedaalexercitie in C of zijn pedaalpraeludium in C! Net een cellopartij op het orgelpedaal. Het kan niet anders dat Mützel zich hierin door de zovele improvisaties op het pedaal door Bach en zijn beroemde oudste zoon en Bachs schoonzoon geïnspireerd wist en hun stijl en spelmanier vrij exact overnam.

Geen punt-hak mogelijk op barokke pedaalklavieren?

De vele nog aanwezige oude pedaalklavieren in Europa vanaf de middeleeuwen reken ik even- eens tot objectieve bronnen. Ik heb me daarom altijd verbaasd over de visie dat het op barokke pedaalklavieren niet mogelijk zou zijn om punt- hak te spelen omdat ik er zelf nooit door gehin- derd ben geweest, niet als jonge orgelstudent en ook nu niet. Van mijn 14^{de} tot 16^{de} jaar kreeg ik van Johan van Meurs les op het beroemde Arp Schnitgerorgel in de Der Aa-kerk in Groningen. Meteen leerde ik non-legatospel, ook in com- binatie met punt-hak. Dus groeide ik op met het idee dat punt-hak spel niet per se (en alleen maar) in directe verbinding staat met zuiver le- gatospel. Het pedaalklavier van dat orgel dateert van 1815 en is gemaakt door Johan Wilhelm Timpe (1770-1837). Timpe was meesterknecht bij Heinrich Hermann Freytag (1759-1811) en als zodanig, deels via een nieuwe invalshoek, in zekere zin toch weer een voortzetter van de Schnitgertraditie. De manuaalklavieren van het Der Aa-kerkorgel zijn van Petrus van Oeckelen uit 1857 en liggen vrij hoog, het pedaalklavier ligt verhoudingsgewijs laag. Het knieschot is recht (en niet inspringend). Vóór de restauratie speelde het orgel zeer onregelmatig en lood- zwaar. Ondanks dat was punt-hakspel mogelijk, zij het in het middengebied niet eenvoudig. De voorbeeldfoto’s van voetposities in dit artikel zijn genomen van het pedaalklavier van het orgel van de Nieuwe Kerk te Groningen, waar ik zelf organist ben. Het is in 1831 eveneens door Timpe



- 13. SCHEIDT, Samuel. *Tabulatura Nova*. 1624, Max Seiffert [ed.], DDT Band 1 1958; p. 223-224.
- 14. PETRI, Johann Samuel. *Anleitung zur praktischen Musik*. Leipzig (1767), 1782. Reprint Giebing 1969; p.328.
- 15. TÜRK, Daniel Gottlob. *Von den wich- tigsten Pflichten eines Organisten*. Halle 1787. Reprint Frits Knuf Hilversum 1966; p. 160.
- 16. Dok III; doc. nr. 777: EBELING/BODE. *Anmerkung zu Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen*. Hamburg,1773.
- 17. Ibidem noot 16, doc. nr. 777.

De claviatuur van het Timpe- orgel (1831) in de Nieuwe Kerk te Groningen



Bach-Denkmal voor het raadhuis te Arnstadt met een jonge Bach (1985). Beeldhouwer Bernd Göbel heeft goed studie gemaakt van oud schoeisel, alhoewel het de vraag is of Bach een schoen met een scherpe voerpunt ook voor het pedaalspel gebruikt zou hebben.

18. Nederlands Leder en Schoenen Museum, Elzenweg 25, 5144 MB Waalwijk; [w] www.schoenenmuseum.nl

19. Bij de foto's:
1. Der Organist. In: WEIGEL, Johann Christoph. *Musicalisches Theatrum*. Reprint Documenta Musicologica, serie I band 22.
 2. Frontgravure. In: WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon*. 1732. Reprint Kassel, 1967³, Bärenreiter. Documenta Musicologica, serie I band III.

3. Bach-Denkmal te Arnstadt, in Matthias Gretzschel/Georg Jung/Ellert & Richter Verlag, Auf Johann Sebastian Bachs Spuren, einde Bildreise. 6e druk, Hamburg 1999; p. 46-47.

20. Ibidem noot 7, p. 41.

21. Ibidem noot 7, p. 42.

gemaakt. Overigens zijn de hoogteverhoudingen van deze claviatuur precies omgekeerd evenredig met die van de Der Aa-kerk(!). De gehele claviatuur van dit orgel zou zomaar een eeuw eerder gemaakt kunnen zijn, zo klassiek zijn de vormen en afmetingen. Beide genoemde pedaalklavieren hebben van Timpe koperbeslag gekregen ter voorkoming van vroegtijdige slijtage. De maatvoering van het klavier (totale breedte zowel als de toetsbreedte), de toetslengte en de toetsdiepgang zijn wonderwel een precies gemiddelde tussen pedaalklavieren van beroemde orgelmakers als de familie Schnitger, Albertus Anthoni Hinsz, Gottfried Silbermann en Heinrich Gottfried Trost. De andere foto's zijn genomen van het pedaalklavier van het Faber-orgel te Zeerijp (1651) in het Groningerland. Dat klavier is een juiste reconstructie van het originele 17^{de} eeuwse pedaalklavier aan de hand van originele toetsen en delen van het klavierraam die in Zeerijp op de balgzolder lagen. Het is dus één van de heel weinige nog resterende voorbeelden van een 17^{de} eeuws pedaalklavier met lange brede toetsen en zonder een zijraam. Faber was als orgelmaker een vertegenwoordiger van de Noordduitse laatrenaissance/vroeg-barok.

Mijn ervaring is dat het op al deze klavieren, ook die van de zo-even genoemde Nederlandse en Duitse orgelmakers, prima mogelijk is om met punt-hak te spelen, zij het dat de orgelbank dan iets verder naar achteren geschoven dient te worden dan nu doorgaans gebeurt. Hoe kan men tot een zo verschillend oordeel komen?

De kleinere mens van toen

Het kan bijna niet anders liggen dan aan fysiologische en ergonomische omstandigheden. Mijn persoonlijke lichaamslengte is 1.74 m., mijn schoenmaat is 41/42. Desgevraagd bij diverse musea en maten genomen in diverse stijlinterieurs van poppen met originele kledij uit de 17^{de}- en 18^{de} eeuw, bovendien de maten van veel bedsteden in acht genomen, etc., etc.. kom ik uit op een gemiddelde lengte van 1.50/65 voor de mannen en 1.35/50 voor de vrouwen. De gemiddelde schoenmaat was (omgerekend naar het huidige maatsysteem) maat 36-40 voor de mannen en 34-38 voor de vrouwen.¹⁸ De gemiddelde lichaamsmaten van de Aziaten in onze tijd komen redelijk overeen met die van de West-Europese mens van de 18^{de} eeuw. Het is dan ook zeer interessant hen op de oude Europese orgels te zien spelen en hun spelgevoel

te delen en bediscussiëren.

De gemiddelde modeschoen bij officiële gelegenheden voor mannen in de 17^{de}- en 18^{de} eeuw had een forse hak, vergelijkbaar met de gemiddelde dameshak van nu (zie de afbeeldingen).¹⁹ Daarbij was de gemiddelde voetspits vrij rond en breed. De beeldhouwer van het standbeeld van de jonge Bach in Arnstadt (1985, zie foto) heeft een goede studie gemaakt van oud schoeisel. Zijn interpretatie van Bachs mogelijke schoeisel mag als waarheidsgetrouw gezien worden.

Geen enkele bron noemt alleen het puntspel

De meest geciteerde bron over het pedaalspel bij Bach was zoals gezegd die van Kittel. Kittel noemt drie mogelijkheden: a. alleen puntgebruik met twee voeten (“*Die erste und vorzüglichste Art...*”), b. punt-hakgebruik met één voet middels het na elkaar bijdraaien van hak en punt en c. een combinatie van punt en hak met twee voeten. De reden die Kittel bij mogelijkheid b. geeft, nl. dat daarbij de nodige voorzichtigheid moet worden betracht, is bijna lachwekkend: “...*weil man leicht durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zernichten kann...*” (omdat men gemakkelijk door een onhandig gebruik ervan het pedaalklavier kan vernietigen).²⁰ Is Forkel dan niet nog beleefd voorzichtig geweest met zijn uitspraak “kein fertiger Orgelspieler...” en is Kittel gewoon een grote prutser geweest? Niemand zal het ooit weten. Ik denk dat hij bedoeld kan hebben dat met fors gewicht en snel neerwaarts hakgebruik bij het pedaalclavichord de tangent door de snaar kan schieten en het instrument zo gauw volkomen ontregeld en beschadigd kan raken. Toegegeven, Kittel is niet erg duidelijk geweest met deze uitspraak en hij zal daar nadien zeker last van hebben gehad. Hij zegt er echter interessant genoeg bij (en dus niet afkeurend!): “...*hohe Absätze kommen hier sehr gut zu statten*” (...*hoge hakken komen hier goed van pas*).²¹ Wanneer Kittel de derde mogelijkheid noemt begint hij aldus: “*Diese zweyte Art wird wohl noch in Verbindung mit der ersten, die in aller Absicht den Vorzug verdient, gebraucht, wie z.B. ...*” (“Deze tweede manier wordt wel in combinatie met de eerste, die in alle opzichten de voorkeur verdient, gebruikt, zoals bv...”). We moeten wel bedenken dat Kittel deze voorkeur voor het puntspel uitspreekt voor beginners in het pedaalspel. Dat is pedagogisch ook heel logisch: met puntspel kunnen beginnende pedaalspelers het gauwst gemakkelijke stukken

met pedaal spelen. Of een dergelijke uitspraak zonder meer op meesterlijk pedaalspel mag worden geprojecteerd is voor mij zeer de vraag. Kittel heeft het nergens over de grote meesters en noemt ook Bach in dit verband niet.

Nog interessanter is de opgave van mogelijkheid b. als feit op zich, nl. de toepassing van het spelen met één voet afgewisseld punt-hak-punt etc.. Met links over de linkerhelft van het klavier en met rechts over de rechterhelft van het klavier, waarbij men, wanneer “...*der eine Fuss gebraucht wird, [man] den anderen auf den Schemmel setzet*”. (...de ene voet gebruikt wordt, men de andere op de voetbank zet.)²² Dit is een voorbeeld van een enerzijds heel luie en amateuristische spelmethode, maar kan m.i. anderzijds ook een bron zijn voor het oude cantus firmus spel. Kittel noemt het nl. de “*ältere Art*”. Hóe oud zegt hij niet. Maar het is bepaald niet ondenkbaar dat deze spelwijze teruggaat tot op de 16de- en 17de eeuw, toen het c.f.-spel in lange noten veel gepraktiseerd werd. Door deze ontspannen spelwijze kon de speler volledig aandacht besteden aan alle andere noodzakelijke gedachten onder het spelen, zoals bij de grote meesters de toepassing van de juiste (de vocaliteit en instrumentaliteit imiterende) balans tussen articulatie, frasering, aanslag en tempo. Zelf dit uitproberend ontdekte ik hoeveel dat kan uitmaken: een simpele, maar heel effectieve pedaalapplicatuur waaraan nauwelijks aandacht hoeft te worden besteed.

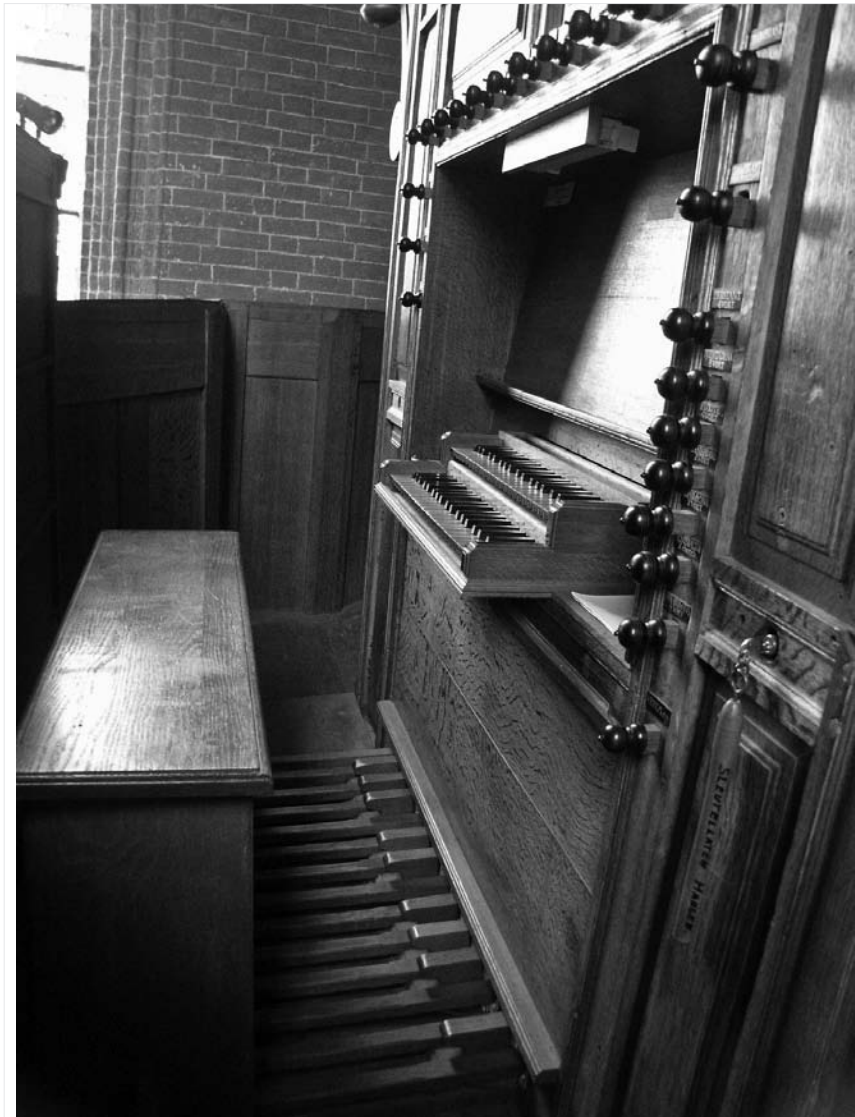
Het is goed om na te gaan wat Kittel zegt, maar wellicht ook om wat hij níet zegt. Bij zijn voorkeur voor het puntspel voegt hij bvb. toe om daarbij “...*die Füße nie vom Pedal zu entfernen*”.²³ Bij de derde mogelijkheid (de mengvorm punt-hak) geeft Kittel echter geen enkel commentaar. Bij een veronderstelde goede pedaaltechniek van Kittel zou het juist logisch zijn geweest om het ‘nie entfernen’ van de voeten van het klavier daarop ook van toepassing te laten zijn. In geval van een slechte techniek van Kittel had hij bij de mengvorm zijn waarschuwing bij alleen het hakspel voor het stuktrappen van een toets ook kunnen herhalen. Kennelijk wilde hij vooral zijn idee van het puntspel promoten door de derde mogelijkheid maar wat in het midden laten. Misschien om niet teveel collega's tegen zich in het harnas te jagen? M.i. kon hij er niet onderuit om deze mengvariant te vermelden omdat veel collega's van hem deze wél toepasten. Ook kon

Kittel zo mogelijkheid twee als amateuristisch afdoen (evenals Petri overigens, zie onder). Hoe men Kittels drie varianten toch heeft kunnen interpreteren alsof Bach zelf alleen met de spitsen gespeeld zou hebben is mij een volkomen raadsel. Immers Kittel stelt impliciet, dat er in zijn tijd (ook) veel met de hak gespeeld is (volgens oude methodes of niet is hier even niet van belang). Daarmee is in ieder geval het argument dat men geen punt-hak op barokke pedaalklavieren kán toepassen al bij voorbaat ontkracht! Het werd gewoon gedaan, dus kon het ook! Naast de al genoemde kleinere lichaamsmaat moet er, zeker met betrekking tot Bach, dus nog meer aan de hand zijn.

22. Ibidem noot 7, p. 42.

23. Ibidem noot 7, p. 42.

De claviatuur van het gereconstrueerde Faber-orgel (1651) in de Jacobuskerk te Zeerijp.



24. Ibidem noot 14, p. 101.
25. Ibidem noot 14, p. 314.
26. Ibidem noot 14, p. 321
27. Ibidem noot 14, p. 317.
28. Ibidem noot 6, p. 41.
29. Ibidem noot 15.
30. Ibidem noot 14, p. 317.

Een uitgebreide literatuurlijst is te vinden in de publicatie van noot 1.



De betrouwbaarste bron voor het pedaalspel volgens ‘die Bachische Art’

Een m.i. veel reëlere en meer betrouwbare bron voor ‘die Bachische Art’ in het pedaalspel is die van Johann Samuel Petri (1738-1808). Petri stelde zelf dat hij Wilhelm Friedemann Bach als zijn grote voorbeeld zag: “*Der Hallische Bach, der nachmals nach Braunschweig ging, und dessen Freundschaft und Unterweisung ich selbst zu Halle Ao. 1762 und 63 genoss, ist der stärkste Orgelspieler, den ich je gehört habe*” (De Hallische Bach, die nadien naar Braunschweig ging, en wiens vriendschap en onderricht ik zelf in 1762 en 1763 in Halle genoot, is de *sterkste organist die ik ooit gehoord heb*).²⁴ In 1767 publiceerde Petri zijn ‘*Anleitung zur praktischen Musik für neue angehende Sänger und Instrumentenspieler*’. Het boek werd heel populair, want een tweede druk verscheen in 1782. Deze was bijna drie keer zo omvangrijk als de eerste. De bladzijden die in het bijzonder over het orgelspel gingen, werden in 1802 in Wenen nog eens apart gepubliceerd met de titel ‘*Anweisung zum regelmässigen und geschmackvollen Orgelspielen*’. De woordkeuze van de titel is prikkelend: er werd in zijn tijd kennelijk naar zijn idee te weinig regelmatig vloeiend en echt smaakvol orgel gespeeld. Maar liefst 18 bladzijden in de tweede druk zijn aan het pedaalspel gewijd. Net als Kittel memoreert Petri het spel met alleen de linkervoet op de linkerhelft van het klavier etc. Petri verwijst er niet naar als ‘die ältere Art’ maar is er slechts heel negatief over: “*Ungeübte Organisten begnügen sich zwar damit, dass sie die oberste Oktave des Pedals mit dem rechten, die linke unterste aber mit dem linken Fusse treten*” (“Ongeoefende organisten stellen er zich weliswaar mee tevreden om het bovenste octaaf van het pedaal met de rechtervoet en het onderste octaaf met de linkervoet te bedienen.”)²⁵ en laat daarbij in het midden of dat alleen met de punt op met punt-hak werd gedaan. Anders dan Kittel is Petri de mening toegedaan dat beginners meteen verschillende voetzettingen moeten leren: “...*damit ein Anfänger sich nicht an eine nur alleine gewöhne*” (... zodat een beginner zich niet aan slechts één gewend raakt).²⁶ Voor de verdere inhoud verwijs ik graag naar het eerder genoemde artikel van Ewald Kooiman. Wat echter, net als bij Kittel, opvalt is dat Petri op de toenmalige pedaalclaviaturen, die vrijwel niet verschilden met die van de 17^{de}-of de vroege 18^{de} eeuw, noch van die tot en met de helft van de 19^{de} eeuw, de meest ingewikkelde punt-punt

en punt-hakoefeningen aangeeft, met voetzettingen die in een aantal gevallen ook anders en gemakkelijker te nemen zouden zijn. Het lijken wel voetzettingen voor romantische orgels omstreeks 1900! Kennelijk gaf hij ze toch aan om de lezer erop te attenderen dat deze er goed aan deed in alle voorkomende gevallen alternatieve mogelijkheden achter de hand te hebben, ook al was een meer logische voetzetting de eerste betrachting. Het overkomt ons organisten immers allemaal wel eens: een voetzetting die op een gegeven moment niet helemaal goed uitkomt en met een truc hersteld moet worden. Petri heeft er ook weet van: “*Aber weiss man in einer laufen- den Figur denn dis allemal voraus, wie man werde auf dem Tone oder jenem zu stehn kommen? Es ist also sicherer; auf alle Fälle gefasst zu seyn*”.²⁷ Wat kan hieruit geconcludeerd worden? Alweer, de meest ingewikkelde punt-hakzettingen werden mogelijk geacht op dit type klavieren en de stelling dat die klavieren dit niet toestonden klopt dus niet. ‘Smaakvol orgelspelen’ betekende toen en betekent nu o.a. een zo mooi en gevarieerd mogelijke balans tussen de verschillende articulatievarianten. Tegelijk wordt afgerekend met de stelling die heden ten dage vaak wordt gehoord dat punt-hakspel vooral betrekking heeft op het pure legatospel. In beide gevallen heeft men zich kennelijk nog niet goed genoeg ingewerkt op oude claviaturen, of is men qua lichaamsbouw te groot voor sommige claviaturen die inderdaad erg klein uitvallen. Overigens hoeven deze lange pechvogels niet te wanhopen: er zijn inmiddels zóveel gerestaureerde orgels, dan wel nieuwe orgels in historische stijl, waarbij het pedaalklavier langere toetsen heeft dan vroeger en bovendien iets in de kas is geschoven en waarbij bovendien de manualen hoger liggen, dat er voor lange mensen een vergelijkbaar spelgevoel met dezelfde ruimere mogelijkheden ontstaat als voor kleinere mensen bij de nog authentieke kleinere claviaturen. Petri’s bewondering voor zijn leermeester W.F. Bach is zo groot en zijn aanwijzingen zo duidelijk, dat ik hieruit niet anders dan de conclusie kan trekken dat Petri bewust Wilhelm Friedemanns pedaaltechniek heeft overgenomen. En daarmee is er een cruciaal verband met Johann Sebastian Bach. Immers, juist van Friedemanns spel werd gezegd dat het als twee druppels water leek op dat van zijn vader!²⁸ Ik meen dan ook te mogen stellen dat Joh. Seb. Bach zelf ook bij uitstek de meest virtuoos denkbare, z.g. ‘*gemischte Applicatur*’ toepaste, nl. de voortdurende

wisseling tussen de punt en de hak, net zoals het hem artistiek het beste en technisch het meest voor de hand liggend uitkwam. Dus eenzelfde vanzelfsprekende ‘mix’ tussen oude en nieuwe voetzetting, net als bij zijn vingerzetting. Bach paste immers het modernere veelvuldige gebruik van de duim en het onderdoorzetten ervan net zo frequent toe als de nog oude vingerzetting met de middelvingers en spaarzamer gebruik van de duim, eveneens zoals het hem het beste uitkwam. In beide gevallen geldt dus: hoe bereik ik artistiek het meest gewenste resultaat op een technisch zo simpel en overzichtelijk mogelijke manier? We zien hier overigens een prikkelende parallel met de toepassing van oude vingerzetting. M.i. te algemeen wordt er nog steeds van uitgegaan dat het gebruik van de duim en met name het onderdoorzetten ervan in de 16^{de} en 17^{de} eeuw niet of nauwelijks zou zijn toegepast. In diverse bronnen zien we allerlei mogelijkheden, waaronder ook een vingerzetting als van de moderne toonladder (bvb. in diverse, door kopiïsten geschreven werken van Sweelinck en de Engelse virginalisten, of het geschrift van Fray Tomás de Santa Maria (vertaald door Eta Harich Schneider: ‘Anmut und Kunst beim Clavichordspiel, Valladolid, 1565’). Net als bij het meesterlijke pedaalgebruik van Schlick in 1520 was dus in die tijd ook de door ons nú als zodanig betitelde ‘moderne’ toonladdervingerzetting al bekend, maar werd deze alleen toegepast wanneer een professionele speler dat wenselijk achtte. Wie dat dus goed kon beoordelen was volgens De Santa Maria in staat het clavichord ‘mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft’ te bespelen. En laten we het maar niet ontkennen: een meesterlijk klavierspeler is immers met gemak in staat met eenzelfde losse dictie een toonladderfiguur te spelen met 34343434, als met 12312345! Het ene zal echter een minuscule beetje anders klinken dan het andere, slechts hoorbaar voor de grootste kenners, bewust toegepast om een bepaald effect te bereiken. Vingerzetting als middel, niet als doel op zichzelf. Toen gaandeweg het spelen in toonsoorten met meer kruisen en mollen in zwang kwam omdat de nieuwe stemmingen dat mogelijk maakten, was het zetten van de duim op een zwarte toets niet meer te vermijden. Daardoor was er ook voor het veelvuldiger onderdoorzetten van de duim geen ontkomen meer aan. En wat te denken van de 19-toons toonladderexperimenten in de 17^{de} eeuw, waarbij alle toetsen in tweeën

werden verdeeld en zo in de reine stemming enharmonisch in elk van de twaalf toonsoorten rein (d.w.z. Praetoriaans-middentonig) kon worden gespeeld? Bach is degene geweest die als geen ander in zijn tijd de kunst van het spelen in alle toonsoorten verder tot ontwikkeling heeft gebracht. Dat wil echter bepaald niet zeggen dat zijn grote voorgangers als Buxtehude en Reincken hun duimen in toonladders nooit of nauwelijks gebruikt zouden hebben! Hierbij wordt in onze tijd maar al te vaak een subjectief verband gelegd met het pedaalspel, nl. dat de grote 17^{de} eeuwers op het pedaal ‘dus’ alleen maar puntspel zouden hebben toegepast net zoals men zg. de duim ook niet gebruikte. In beide gevallen geldt dus: hoe bereik ik, inmiddels meester in mijn vak en een goede smaak ontwikkeld hebbend, artistiek het meest gewenste resultaat op een technisch zo simpel en overzichtelijk mogelijke manier om zodoende het mooiste artistieke resultaat te bereiken? Of ik een klaviertoets met de duim bespeel, of een pedaaltoets met de hak, maakt dan in veel gevallen niets meer uit, maar in sommige andere juist heel veel! Naast het boek van Petri was er ook het heel populaire ‘*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*’ van Daniel Gottlob Türk (1750-1813).²⁹ Ook Türk had zijdelings te maken met de school van Bach en had daar kennelijk veel affiniteit mee. Zo was hij leerling van Gottfried August Homilius (1714-1789), op zijn beurt leerling van Bach, en was Türk Wilhelm Friedemanns opvolger als organist van de Liebfrauenkirche te Halle. Daar was hij dus óók organist van het beroemde orgel van Christoph Cuncius uit 1716, dat door Joh. Seb. Bach, Johann Kuhnau en Christian Friedrich Rolle gekeurd was (achter het oude front staat nu een nieuw binnenwerk uit 1984). Net als Petri is Türk een sterk voorstander van de punt-hak techniek en geeft hij er veel oefeningen voor. Bij hem is er evenmin iets dat er op wijst dat hij de punttechniek als de beste zou beschouwen. We moeten dus constateren dat ook in Halle op het door Bach gekeurde orgel iemand overtuigd met punt-hak gespeeld heeft op een pedaalklavier dat Bach goedgekeurd heeft en in een sfeer die nauw met die van Bach verbonden was. Dit vraagt om een andere benadering dan wat tot nu toe vaak over Türk en Petri is gezegd: hun bronnen zouden niet kunnen worden toegepast op het pedaalspel van vader Bach, omdat ze pas ver na zijn dood zijn



Diverse voetposities op het pedaalklavier van het Timpe-orgel van de Nieuwe Kerk te Groningen (1831). De toetsdiepgang is relatief groot en het hoogteverschil tussen onder- en bovenstoets is aanzienlijk. De toetsdeling is vrij breed. De maatvoering en stijl van uitvoering is dusdanig dat het klavier ook een eeuw eerder gemaakt had kunnen zijn. Foto's met een opgetrokken enkelpositie, de orgelbank iets verder naar achteren dan velen in onze tijd gewend zijn en bovendien met een schuine voetstand ten opzichte van de toets. Met deze spelwijze is het voor spelers met een gemiddelde voetlengte ondanks de genoemde belemmeringen zeer goed mogelijk om (zelfs) met modern schoeisel met punt-haktechniek op barokklavieren te spelen (mits een schoen met een 'ouderwetse' hak gebruikt

wordt — niet een recht doorlopende zool zoals veel moderne sportschoenen die hebben). Ook een te spitse schoenpunt is niet aan te raden. Getoond zijn respectievelijk de toonverbindingen E-D#, D-D# en c-c#. Tevens is de ‘actieradius’ van hoog tot laag zichtbaar zonder naar links of rechts te hoeven verdraaien.

geschreven. Deze stelling lijkt objectief, maar is het niet. De esthetiek en de redeneerwijze van Türk en Petri komen daarvoor te sterk overeen (alhoewel er uiteraard ook verschillen zijn) met de muzikale esthetiek die is verwoord in de beroemde leerboeken van de meest gezaghebbende meesters van het Duitse muziekleven uit de 18^{de} eeuw: Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart en Carl Philipp Emanuel Bach.

Stil zitten en toch virtuoos pedaalspelen en articuleren als met de handen? Een poging tot reconstructie van Bachs pedaalspel in de praktijk

Hoe vertalen we deze feiten en hypothesen nu in praktische zin naar het punt-hakgebruik op het barokke pedaalklavier, mogelijk ‘in die Bachische Art’?

Veel organisten zetten in onze tijd bij oude orgels de orgelbank nogal ver naar voren en moeten daardoor vrij veel links-rechts bewegingen/draaiingen maken om nog bij de bovenste en onderste toetsen te komen. Van Bach wordt expliciet gezegd dat hij stil op de orgelbank zat terwijl hij intussen wel van hoog tot laag virtuoos pedaal speelde. Stellen we ons daarbij bvb. eens een snel deel van een trionsonate voor. Veel organisten werpen tegen dat het stilzitten relatief genomen moet worden en dat het genoemde citaat een wat vertroebelde, al te persoonsverheerlijkende ervaring moet zijn geweest van de toeschouwer van destijds.

Laten we echter eens proberen om die opmerking wél zo letterlijk mogelijk te nemen en stellen we ons daarbij ook de lichaamslengte van die tijd voor en schoenen met een flinke hak. De enige manier waarop de onderste en bovenste toetsen (bijna) bereikt kunnen worden is het vanuit een stille middenpositie zo ver mogelijk strekken van de voeten ten opzichte van het been. Door dit strekken wordt het been + voet in totaal aanzienlijk langer, dus het bereik groter zonder eerst naar links of rechts te hoeven draaien. En dat alles vanuit een rechte maar wel ontspannen rughouding. Een verdere vereiste is het spelen met de knieën dicht bij elkaar en het gedurig spelen met een schuine stand van de voet op de toets; ver bovenin of onderin relatief steeds schuiner tot in de verste posities bijna dwars op de toets. De voeten staan beide constant in dezelfde richting (groot octaaf: rechts voor, links achter en klein octaaf: links voor, rechts achter). Het wisselen van richting doen de voeten steeds parallel aan elkaar, uiter-

aard uitzonderingen daargelaten. De knieën bewegen niet of nauwelijks, de beweging van de voet komt vanuit de enkel (dit is direct vergelijkbaar met de vrijwel stille vingerbeweging van de hand, zoals dat over Bach verteld wordt en is m.i. dus geen ‘modernisme’, zoals ik wel eens hoor opmerken).

Het optrekken van de voorvoet vanuit de enkel in het middengebied van het klavier wordt gemakkelijker wanneer de bank naar achteren geschoven wordt. Velen ervaren dan dat ze te gauw naar voren van de bank dreigen af te glijden. Dat is een gevolg van het feit dat de zit op de bank te ver naar voren is gekozen om de armen minder te hoeven strekken, maar meer nog omdat de bovenbeenspieren (en daarmee indirect ook de buikspieren) te weinig benut worden. Wanneer namelijk de bovenbenen constant iets worden opgetrokken in combinatie met een net voldoende stevige zit op de bank, ontstaat een soort hevelwerking waardoor het bovenlichaam veel beter in balans blijft en geheel ontspannen kan worden. De kans dat men naar voren afglijdt is dan opvallend veel minder omdat het zwaartepunt van de zitpositie zodoende verplaatst wordt naar de onderrug en de iets opgetrokken bovenbenen. Diegenen die hiermee moeite hebben kunnen dit pas goed realiseren wanneer zij de bovenbeenspieren meer getraind hebben. Angst voor overbelasting hoeft men niet te hebben. Dit zijn immers zeer sterke spieren die veel krachtsinspanning kunnen verdragen zonder gauw overstrekt te raken. Zie bij sporten als wielrennen en schaatsen, waarbij de spierbelasting nog vele malen hoger is dan bij pedaalspelen!

Deze toepassing is essentieel, want veel organisten schakelen op een of andere manier het bovenlichaam nog teveel in bij het indrukken van een manueel- of pedaaltoets d.m.v. onnodige armdruk, polsdruk of druk met het hele been, of zij bewegen het volledige bovenlichaam iets mee. In feite leunen zij zodoende een klein beetje met hun hele lichaam op de klaviertoetsen als zij pedaalspelen. Zonder er erg in te hebben hindert dit minuscule leunen toch de vaardigheid van een uiterst gedifferentieerde articulatie en frasering en wordt de aanslag daardoor minder subtiel en soms zelfs plakkerig.

De genoemde lichaamshouding heeft nog een groot voordeel naast het opvallende feit dat de punt-haktoepassing opeens veel gemakkelijker wordt. Door de constante schuine voetstand wordt het verplaatsen van de onder- naar de

boventoets eenvoudiger, omdat de spits gemakkelijker het hoogteverschil tussen de beide toetsen overbrugt. Ook het bespelen van twee toetsen met dezelfde voet d.m.v. het kantelen van de voet wordt simpeler, alsmede het kruisen van de voeten voor of achter elkaar langs. (Dus) ook het puntspel zelf (want wat is precies ‘de punt’?) versoepelt daardoor. Ook het door Petri (terecht) als negatief aangeduide ‘Fusssschieben’ is daardoor minder noodzakelijk. Daarmee bedoelt hij het noodzakelijkerwijs gedurig wegtrekken van de voeten ten behoeve van het constante links-rechts wisselen met twee punten “...wenn man nicht einen Fuss zweymal hinter einander gebrauchen will auf die oben liegenden Tasten”. Petri geeft daarvoor een alternatief met een logischer volgorde door in de gegeven toonreeks er een keer punt-hak tussen te zetten.³⁰ Hier zien we hetzelfde: Petri wil rust in de voetbewegingen en gebruikt daarvoor, kennelijk als vanzelfsprekend, de punt-hak mogelijkheid. Door de gedurige slimme wisseling tussen punt en hak gecombineerd met een schuine voetstand, die er voor zorgt dat de voet vrijwel constant contact met de toets houdt en zodoende beduidend minder snel en vaak verplaatst hoeft te worden, wordt het mechanieklawaaï met meer dan de helft gereduceerd! Ook het ‘flappen’ met de enkel is dan niet nodig en de aanslag zelf kan rustig en subtiel met de tenen worden gerealiseerd en is daardoor ‘zacht’. Hierdoor is men in staat heel goed het drukpunt van het ventiel te voelen en aan te sturen. Zowel bij de aan- als de afspraak van de pijpen heeft dat grote voordelen.

Op het pedaalclavichord worden op deze wijze de snaren op zachte wijze aangedrukt zonder een te grote klap of tik, waardoor de snaarklank zich niet goed kan ontwikkelen. Veel voetlawaaï kan bij dat instrument immers zo hinderlijk zijn, dat de van nature zachte toon zelf nauwelijks meer gehoord kan worden! De voet kan met deze posities zelfs als een kleine hevel werken waardoor een subtiel met de hak ingedrukte toets net zo expressief kan gaan klinken (zelfs inclusief ‘Bebung’) als met de spits. Het door Kittel mogelijk zo gevreesde rammen met de hak wordt zo automatisch vermeden. Bovendien zijn alle gewenste articulaties mogelijk en na veel oefening bovendien in elke gewenste snelheid. De veronderstelling

dat het indrukken met de hak van de pedaaltoets van het pedaalclavichord een minder goede toonvorming geeft, kan op deze wijze naar het rijk der fabelen worden gewezen. *Efficiëntie in beweging, verplaatsing en aanslag is het kernbegrip.* Door de meest voor de hand liggende grepen toe te passen, ongeacht of dat met de hak of de punt gebeurt of welke articulatievorm dan ook wordt nagestreefd (staccato met de hak of legato met de punt – het maakt niet uit), wordt er rust gecreëerd. Het is dan ook niet (meer) nodig om geregeld naar de voeten te kijken. Op het gevoel de afstanden schatten is dan eenvoudiger, omdat het overgrote deel van het pedaal vanuit dezelfde zitpositie en met dezelfde voetstand wordt bediend. Zodoende is het een rust die er niet alleen uitzielt alsof je stilzit, maar die ook denkruimte vrijmaakt om werkelijk polyfoon te kunnen articuleren en fraseren en muzikaal retorisch te kunnen declameren.

Deze spelwijze is m.i. de enig mogelijke om onder het spelen zo stil mogelijk te zitten. Alle andere varianten accepteren dus meer beweging en/of meer spellawaai. En daarmee ook een minder subtile en veelvuldige articulatie, frase-ring, etc.. En m.i. is dat níet ‘des Bachs’, omdat hij immers als de beste het zo-even genoemde polyfone en retorische spelen beheerste. En dat omvat veel meer dan wat tegenwoordig vaak gehoord wordt bij een stoere, gelijkmatige Bach in een heel rustig tempo. Een dergelijke uitvoering komt mij meer voor zoals Kittel dat gedaan zou kunnen hebben. Bachs spel moet echter een on-eindig veel ingewikkelder proces zijn geweest van het toepassen van veel minuscule handelingen en gedachten in dezelfde microseconde, bij het manueel en het pedaal op precies dezelfde manier. Eigentijds populair gezegd: Bachs brein als een immense computer met een ontzagwekkend werkgeheugen die onnoemelijk veel opdrachten tegelijkertijd kan uitvoeren! Wanneer er des te minder microtijd voor de techniek nodig is, blijft er des te meer over voor de muziek! Frapant is wel, dat deze spelwijze eigenlijk niet eens zoveel afwijkt van de goede methode op de latere romantische en de moderne pedaalklavieren! Alleen is daarbij het hakgebruik nog frequenter dan bij het barokke klavier, is de lichaamshouding ergonomisch behoorlijk verschillend omdat de pedaalklavieren verder naar voren liggen en is er meer ruimte voor de voren achterwaartse voetbewegingen, waardoor er toch een ander spelgevoel ontstaat. Maar toch, het kan verkeren...



Enkele foto's met dezelfde strekking van het pedaalklavier te Zeerijp (Theodorus Faber, 1651). Evenals de manualen heeft het pedaalklavier onderin kort octaaf. De ligging onder de manualen is daardoor meer naar rechts verschoven en de ‘actieradius’ is kleiner dan bvb. die van de Nieuwe Kerk en daardoor te bespelen zonder noemenswaardige lichaamsverdraaiing. Ook op dit klavier is probleemloos punt-hakspel mogelijk, zij het, evenals bij de Nieuwe Kerk, met een geoefende soepele enkel en de orgelbank iets naar achteren gezet. Daardoor is het nodig met iets opgetrokken bovenbenen te spelen om niet ‘voorover te vallen’. Dit vraagt weer om goede training van de beenspieren. Getoond zijn respectievelijk de toonverbindingen G-D (in het korte octaaf direct naast elkaar) en d-d#.