

# *Das ist ja etwas ganz Anderes!*

Ewald Kooiman

Dat waren de woorden die de in zijn tijd beroemde organist, componist en orgelkundige Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) uit Weimar omstreeks het midden van de vorige eeuw sprak, nadat hij van zijn oud-leerling en latere opvolger Alexander Wilhelm Gottschalg (1827-1908) had gehoord hoe je volgens Franz Liszt Bachs Passacaglia en Dorische Toccata en Fuga moest registreren. Gottschalg heeft in twee artikelen beschreven hoe Liszt over de registratie van deze werken dacht. Het eerste verscheen in het Neue Zeitschrift für Musik<sup>1)</sup>, het andere (dat vrijwel gelijk is aan eerstgenoemd artikel) in het orgeltijdschrift Urania<sup>2)</sup>, waarvan Gottschalg vanaf 1872 tot aan zijn dood redacteur was.

Gottschalg was een hartstochtelijk aanhanger van de nieuw-Duitse school, en hij was, zoals hij zelf zei, "mit Leib und Leben" Franz Liszt toegedaan. We weten dat hij diens adviseur was voor orgelzaken; Liszt droeg hem zijn variaties over "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" op. Gottschalg was trouwens ook één van de eersten die publiekelijk in het krijt trad voor de orgelwerken van Max Reger. Reger droeg aan Gottschalg zijn 1e Orgelsonate in fis moll op (1899).

Regelmatig gebeurde het dat Liszt en Gottschalg samen naar het nabij Weimar gelegen dorp Denstedt trokken, waar Gottschalg dan zijn beroemde collega Bachwerken voorspeelde. Soms ook vonden deze bijeenkomsten plaats aan het orgel van de stadskerk in Weimar, waar Töpfer tot aan zijn dood organist was, en waar Gottschalg hem opvolgde.

Zowel het artikel in het Neue Zeitschrift für Musik als dat in Urania hebben als titel "Die moderne Orgel in orchestraler Behandlung". Gottschalg spreekt over de enorme indruk die in het jaar 1855 de ingebruikname van het door Ladegast omgebouwde orgel van de Merseburger Dom op de Duitse orgelwereld had gemaakt. Deze diepe indruk werd zowel veroorzaakt door de kwaliteit van het orgel, alsook door het spel van Alex Winterberger, die bij deze gelegenheid Liszts variaties over "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" ten gehore bracht. Dit orgel, dat zo nauw verbonden is met het ontstaan van Liszts orgelwerken, had (aldus Gottschalg) nog wel niet alle voordelen die het moderne orgel sindsdien kenmerken, maar toch was het een baanbrekend werk. De ouderwetse organisten hadden uitermate sceptisch gestaan tegenover dit instrument en niet minder tegenover Liszts compositie, maar bij de vooruitstrevenden onder hen waren zowel het orgel als de orgelbehandeling van Liszt met grote instemming begroet. Beiden werden gezien als een hoopvol nieuw begin:

"Fast bei allen denkenden Orgel-Componisten für "der Instrumente Königin" regte sich nach und nach das Streben, die alte Eintönigkeit der Orgel nach und nach zu verlassen und dieselbe mehr dem grossen modernen Orchester zu nähern."

(Bij bijna alle orgelcomponisten die hun verstand gebruikten bij het componeren voor de koningin der instrumenten werd langzamerhand de tendens merkbaar om de oude eentonigheid van het orgel geleidelijk te laten varen en het orgel dichter bij het grote moderne orkest te laten aansluiten).

Deze tendens, om het orgel dichter bij het 19e eeuwse orkest te brengen, gold niet alleen voor de orgelcompositie, maar eveneens voor de uitvoeringspraktijk:

"Selbst den alten, in seiner Art unerreichten Vater "Sebastian" suchte man nicht mehr so langstielig zu spielen, wie bisher."

(Zelfs de oude en op zijn manier onovertroffen vader "Sebastian" probeerde men niet meer zo langdradig te spelen als tot nu toe).

Na deze algemene beschouwing komt Gottschalg tot het voorval waarover ik sprak in het begin van dit artikel. Aansluitend bij de al geciteerde passages, schrijft hij:

"Als ich einst meinem Meister Dr. Franz Liszt die dorische Phantasie und Fuge Bach's, des grössten Cantors, den das Erdenrund je 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 feinfühlicher Künstler! Haben Sie nicht gelesen, dass er ganz wundervoll registrirt 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!" Das der letztere selber Aehnliches gefühlt hat, beweist die von ihm instrumentirte Passacaglia, welche Bearbeitung ich in meinem Orgelrepertorium herausgegeben habe. Es dürfte diese Registrirung schwerlich durch eine bessere verdrängt werden. Wie ich im Laufe der Jahre vernahm, ist die Töpfer'sche Behandlung jenes hochherrlichen Tonstückes vielseitigst adoptirt worden."

(Toen ik op een keer voor mijn meester Dr. Franz Liszt de dorische Fantasie en Fuga van Bach, de grootste cantor die de wereld ooit heeft gekend, en de op zijn wijze onovertroffen Passacaglia met het volle werk afratelde, zei Liszt: "Denkt U echt dat Bach beide composities voortdurend met het volle werk heeft gespeeld? Nooit en te nimmer! Daarvoor was hij een veel te groot en te fijnzinnig kunstenaar! Heeft U niet gelezen dat hij bijzonder mooi geregistreerd moet hebben?" Ik moest dit beamen en onder Liszts geniale leiding en zijn fantastisch gevoel voor klank, werden de eerstgenoemde "Bachiana", zoal niet vanuit de conceptie, maar toch wel voor wat de klank betreft een volledig nieuw werk, zodat mijn vroegere leraar, de in 1870 gestorven prof. dr. J. G. Töpfer uit Weimar, toen ik genoemd werk kort daarop op een concert speelde, uitriep: "Dat is inderdaad heel wat anders! Maar zo klinkt het bestlist beter!" Liszt lachte fijntjes, en zei tegen de grondlegger van de wetenschappelijke orgelbouwtheorie: "Men hoeft alleen maar iets te zoeken om verschillende dingen te vinden." Dat laatstgenoemde dezelfde mening was toegedaan, bewijst de door hem geïnstrumenteerde Passacaglia; ik heb deze bewerking in mijn Orgelrepertorium uitgegeven. Het zal moeilijk zijn deze registratie door een betere te vervangen. Naar ik in de loop der jaren heb vernomen is Töpfers behandeling van dit heerlijke werk in brede kringen overgenomen).

Tot zover dit citaat. Erbij aansluitend volgen nu een aantal opmerkingen en conclusies.

- Omstreeks het midden van de vorige eeuw bestond in Duitsland nog de traditie om grote Bachwerken, inclusief de Passacaglia, van begin tot eind in Organo Pleno te spelen, ook wanneer zulks niet uitdrukkelijk in de titel van het desbetreffende werk staat aangegeven. In Het Orgel van juni 1983 heb ik daarover reeds een aantal opmerkingen gemaakt. Tot aan het einde van de 19e eeuw is deze traditie levend gebleven. Wel kwamen er steeds meer stemmen die zich keerden tegen deze overlevering: Dienel<sup>3)</sup>, Reimann<sup>4)</sup> en diens leerling Straube<sup>5)</sup> hebben zich duidelijk afgezet tegen wat zij beschouwden als totaal verouderde registratie-principes.
- De eerste ons bekende auteur die genoemde traditie toepast op Bachs grote orgelwerken is Forkel geweest.<sup>6)</sup> Ik verwijs voor dit punt naar mijn reeds genoemd artikel in Het Orgel van juni 1983. Wanneer, in bovenstaand citaat, Liszt aan Gottschalg de vraag stelt of deze niet heeft gelezen dat Bach bijzonder mooi moet hebben geregistreerd, verwijst hij waarschijnlijk naar Forkel. Hij ziet daarbij echter over het hoofd (als zovelen na hem) dat Forkel Bachs registratiekunst vooral betreft op de werken die niet in de categorie Praeludium en Fuga vallen.

Duidelijk blijkt uit de opmerkingen van Gottschalg en de uitroep van Töpfer hoezeer de suggesties van Liszt gevoeld worden als een breuk met de traditie. Een traditie die gold voor de registratie van Praeludes en Fuga's, maar eveneens voor de Passacaglia. Dat de Passacaglia volgens de traditie in Organo Pleno wordt gespeeld blijkt ook uit diverse opmerkingen van Otto Dienel. Deze schrijft in 1903, en uit de hele context blijkt dat het om iets nieuws gaat: "Schreiber dieses hat schon vor 20 Jahren die meisten Bach'schen Compositionen und auch diese Passacaglia mit abwechselnd bald stärkerer bald schwächerer Registrirung auf dem für dergleichen allerdings wenig geeigneten alten Orgelwerke der Marienkirche gespielt und sich dabei die während des Spiels nöthige Umregistrirung durch zwei Gehülfen ausführen lassen".

(Schrijver deze speelde reeds twintig jaar geleden de meeste Bachwerken en ook de Passacaglia met afwisselend sterkere en zwakkere registratie op het hiervoor eigenlijk weinig geschikte oude orgel van de Marienkerk (in Berlijn, E.K.) en liet daarbij tijdens het spelen de noodzakelijke registraties door twee assistenten uitvoeren). Zeer aandachtige lezers zal het opgevallen zijn dat in het citaat van Dienel sprake is van 'diese' Passacaglia; dat komt doordat hij vlak voor het citaat spreekt over Töpfers uitgave van de Passacaglia (die hij prijst), en over de manier waarop Reinthaler uit Bremen hetzelfde werk speelde: "mit grösstmöglicher Abwechslung der Farbe in den einzelnen Variationen und Steigerung des Ganzen bis zum Schlusse." (met de grootst mogelijke afwisseling in kleur in de afzonderlijke variaties en met een climax naar het slot toe).

Het is duidelijk dat Dienel hier uitzonderingen noemt; uitzonderingen die wel steeds talrijker werden, maar die een zeer grote groep traditioneel registrerende organisten tegenover zich vonden. Vanaf het midden der 19e eeuw tot aan de beginjaren van de 20e zullen traditionalisten en modernisten op het punt van de registratie vierkant tegenover elkaar staan. Pas door de grote invloed die Karl Straube en zijn leerlingen op de Duitse ontwikkelingen zullen uitoefenen, wordt het pleit dan beslecht ten gunste van de moderneren. Boeiend is het te lezen hoezeer mensen als Heinrich Reimann<sup>7)</sup> en zijn leerling Karl Straube handelden vanuit het bewustzijn iets nieuws te brengen. Over Reimann vertelt Straube dat deze afrekende met de in Berlijn alleenheersende traditie om grote Bachwerken "in einem gleichförmigen Fortissimo" te spelen. Impulsen hiertoe had Reimann ontvangen van zijn leraar Moritz Brosig. Reimann begon een fuga van Bach mezzo-forte en eindigde altijd met het volle orgel, "mit gelegentlicher Ausweichung auf das zweite und dritte Manual" (met af en toe een uitwijking naar het tweede en derde klavier). Straube zegt van zichzelf dat hij verder ging dan zijn leraar: was het deze alleen te doen om verschil in klanksterkte, hij wilde ook kleurschakeringen aanbrengen: "Ich bemühte mich, durch Ausnutzung aller Klangmöglichkeiten der modernen Orgel in der objektivierten Tonsprache Bachscher Polyphonie den subjektiven Ursprung mittönen zu lassen..." (Ik trachtte, door het uitbuiten van alle klankmogelijkheden van het moderne orgel, in de objectiverende taal van Bachs polyfonie de subjectieve oorsprong mee te laten klinken). Hoewel een dergelijk zin uitsluitend aan een Duitse pen kan ontspringen, begrijpen we toch wel enigszins wat Straube zo zwaarwichtig formuleert. (Later is Straube, onder invloed van de Orgelbeweging, tot andere inzichten gekomen).

In dit artikel laat ik de vraag rusten waarom mensen als Liszt, Dienel, Reimann, Töpfer en anderen breken met de traditie; ik hoop in een latere publikatie deze belangrijke vraag uitvoerig te behandelen.

Keren we terug tot de Passacaglia. Wat was er nu zo revolutionair aan Liszts suggesties? Wanneer de lezer de moeite neemt om Töpfers registratie-aanwijzingen te bestuderen, vermoed ik dat hij zal reageren met de opmerking 'is dat nu alles'. Een begrijpelijke reactie; immers, de aanwijzingen van Töpfer komen in grote lijnen overeen met een aanpak van de Passacaglia die tot voor kort in brede kringen gangbaar was. Je begint zacht (een kennis van mij pleegt te zeggen: "De Passacaglia hoort als een stofzuiger te beginnen," daarbij trouwens niet verzuimend mijn Organo Pleno versie van dit werk onder kritiek te stellen), en vanuit dit gesuisel wordt er geleidelijk aan naar een climax gewerkt. Precies zo als Reimann dat wilde voor fuga's van Bach, kun je af en toe uitwijken naar andere klavieren, en je eindigt fortissimo. Dat was de gangbare praktijk, die in Europees verband gezien nog volop leeft. Het boeiende nu van

Töpfers registratie is dat we hier voor het eerst deze praktijk gedocumenteerd vinden, en dat we in niet mis te verstane bewoordingen kunnen vernemen dat dat iets totaal nieuws, ja zelfs revolutionairs was.

#### Voetnoten

- 1) **Neue Zeitschrift für Musik**, den 30. Juli 1886
- 2) **Urania**, 44. Jahrg. 1887. Ik dank prof. dr. Hermann J. Busch, die mij attent maakte op de publikatie in Urania, en verwijs de geïnteresseerde lezer gaarne naar een belangrijk artikel van zijn hand: Hermann J. Busch, Zwischen Tradition und Fortschritt-Zu Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition in Deutschland im 19. Jahrhundert in **Mundus Organorum**, Festschrift Walter Supper zum 70. Geburtstag. Berlin 1978
- 3) Otto Dienel, **Die moderne Orgel-ihre Einrichtung-ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Sebastian Bach's Orgelmusik**. Neue Ausgabe. Berlin 1903
- 4) Heinrich Reimann, **Ueber den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs en Noch einmal über den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs** (resp. 1889 en 1891), in **Musikalische Rückblicke**, B.II. Berlin 1900
- 5) Karl Straube, **Briefe eines Thomaskantors**, herausgeg. von W. Gurlitt und H. O. Hudemann. Stuttgart 1952. Hierin vooral het hoofdstuk **Rückblick und Bekenntnis**, (p. 7 en volgende). Vergelijk ook: **Karl Straube zu Seinem 70. Geburtstag**. Gaben der Freunde. Leipzig 1943. Daarin vooral het artikel van Karl Hasse, **Karl Straube als Orgelkünstler** (p. 153 en volgende)
- 6) J. N. Forkel, **Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke**. Leipzig 1802 (Reprint Berlin 1966).
- 7) Heinrich Reimann (1850-1906) studeerde klassieke filologie in Breslau. Daar nam hij orgel- en theorielessen bij Moritz Brosig (1815-1884). Na enkele jaren in het onderwijs te hebben gewerkt als leraar klassieke talen, wijdde hij zich geheel aan de muziek. Hij werd de organist van het grote nieuwe Sauer-orgel van de in 1895 in gebruik genomen Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlijn en had ook als schrijver over muziek grote invloed.

### PASSACAGLIA.

Seb. Bach, bearbeit. v. J.G. Töpfer.

Heft XIV.  
Andante.

MANUALE. *III. Clar.*

FLAUTO & FUS.

PEDAL. *Principal u. Subbass 16'*

*III. Clar. Flauto u. Salicional 8'*

*zum Für. Violon 16 u. 8'*

*zum Tor, Flauto 4!*

*zum Geigenprinz 4!*

*zum Tor, Bordun 16!*

*etwas verstärkt.*

*verstärkt.*

*H. W. 16-8!*

*Ped. II - I und Pedalceppel...*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. A dynamic marking *ff* is present.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking *ff* is present.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking *ff* is present. The system includes the instruction *III. Clar. mit Cornett u. Prinz. 4'* and the dynamic marking *ff*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The system includes the instruction *II. W. mit Cornett.*

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The system includes the instruction *O.W. wie vorher*.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Eighth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The system includes the instruction *II. Clar. Weizenprincipal und Lieblichgedackt 8' u. Flauto 4'* and *III. Clar. Gedackt u. Flöte 4'*.

III. Clar. Flöte 4' allein.

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, typical of a Baroque or Classical era keyboard or flute piece. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

The second system continues the intricate melodic line from the first system, maintaining the same rhythmic complexity and key signature.

II. H. ohne Cornett von 16-4'

The third system introduces a new section. The melody continues with similar rhythmic patterns, but there are some changes in the phrasing and dynamics. The key signature and time signature remain consistent.

The fourth system shows further development of the melodic theme, with some rests and more varied rhythmic groupings.

I. H. von 8-1'

The fifth system begins a new section. The melody is characterized by a steady stream of sixteenth notes, creating a more active and rhythmic texture. The key signature and time signature are still the same.

The sixth system continues the fast-moving melodic line, with some grace notes and slurs indicating phrasing.

The seventh system shows the continuation of the rhythmic pattern, with some changes in the bass line accompaniment.

Vorige mit Bordun 16, ohne 2'

The eighth and final system on the page concludes the piece. It features a more relaxed melodic line compared to the previous systems, with some longer notes and a clear cadence. The key signature and time signature are maintained.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns.

Third system of musical notation, including the instruction *II. H. 8-2' ohne Mixtur*.

Fourth system of musical notation, including the instruction *ritardando*.

*Folles Hauptwerk.  
Thema fugatum.*

Fifth system of musical notation, beginning the fugue section.

Sixth system of musical notation, continuing the fugue.

Seventh system of musical notation, continuing the fugue.

Eighth system of musical notation, continuing the fugue.



*O.W. voll*

*tr*

*H.H.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic lines.

Third system of musical notation, showing a continuation of the complex rhythmic and melodic development.

Fourth system of musical notation, featuring a variety of rhythmic textures and melodic motifs.

Fifth system of musical notation, with a focus on melodic lines and rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, continuing the complex interplay of melody and rhythm.

Seventh system of musical notation, featuring a variety of rhythmic textures and melodic motifs.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a final complex system of notes. Includes the text *Killes Werk.* and *Pasajinci.*

## *Verdwenen*

Uit de bibliotheek van het Instituut voor Muziekwetenschap te Utrecht zijn enkele boeken, Bachs orgelwerken betreffende verdwenen:

- George Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*.
- Enkele delen van de "Kritische Berichte" bij de Bärenreiter-uitgave van alle Bach-werken.

Terugbezorging al dan niet anoniem en/of ongefrankeerd bij het instituut (Duft 21, Utrecht) of bij ondergetekende wordt meer dan op prijs gesteld.

De hoofdredacteur.