

Albert Schweitzer
over
Johann Sebastian Bach

isbn 978-90-76564-70-8
nur 660 muziek algemeen

Uitgeverij Skandalon
postbus 138
5260 AC Vught
e-mail: info@skandalon.nl
www.skandalon.nl

omslagontwerp en vormgeving: Circe, Zierikzee

© 2008 Barend Schuurman

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission in writing from the proprietor(s).

Albert Schweitzer
over
Johann Sebastian Bach

Barend Schuurman



Inhoud

Voorwoord		<i>7</i>
DEEL I	Albert Schweitzer	
hoofdstuk 1	Beknopte biografie	<i>10</i>
hoofdstuk 2	Schweitzer als verteller	<i>13</i>
hoofdstuk 3	Jeugdherinneringen	<i>20</i>
hoofdstuk 4	Schweitzer als musicus	<i>34</i>
DEEL II	Inleiding tot het Bachboek	
hoofdstuk 5	Ontstaan en inhoud	<i>46</i>
hoofdstuk 6	Esthetiek	<i>51</i>
	• 1 Inleiding en historisch overzicht	<i>51</i>
	• 2 19 ^e eeuw: integrerende en desintegrerende tendensen	<i>72</i>
	• 3 Plaats van Schweitzer in de 19 ^e -eeuwse muzikalesthetiek	<i>75</i>
hoofdstuk 7	Spitta – de andere Bachgeleerde	<i>80</i>
hoofdstuk 8	Wagner	<i>87</i>
DEEL III	Bachboek	
hoofdstuk 9	Schweitzers esthetiek ontwerp	<i>104</i>
	• 1 Bach en de esthetiek	<i>104</i>
	• 2 Woord en toon	<i>114</i>
hoofdstuk 10	Mystiek, religie en ethiek bij Bach	<i>126</i>

hoofdstuk 11	Orgelbüchlein	137
hoofdstuk 12	Bach sprekend in zijn cantates	151
hoofdstuk 13	Over retorica in de muziek	162
hoofdstuk 14	Verbeelding en beleving	168
hoofdstuk 15	Klank en weerklank	192

DEEL IV Schweitzers visie op de betekenis van Bach

hoofdstuk 16	Het bijzondere van Bach volgens Schweitzer	214
hoofdstuk 17	Schweitzers geschiedfilosofie	220
hoofdstuk 18	Historiciteit	233

DEEL V Betekenis van Schweitzers Bachboek

hoofdstuk 19	Schweitzers Bach toen en nu	242
--------------	-----------------------------	-----

Geraadpleegde literatuur	250
---------------------------------	------------

Voorwoord

Omdat het in 2008 honderd jaar geleden is dat Schweitzers Duitse Bachboek verscheen is het de moeite waard na te gaan hoe Schweitzer tot zijn voor die tijd vernieuwende inzichten met betrekking tot de verhouding van woord en toon in Bachs vocale composities en orgelkoraalvoorspelen gekomen is. Schweitzer heeft daarbij zijn inzichten gefundeerd op een even verrassende als ook omstreden muziekesthetiek. Op grond van deze inzichten kwam hij tot een pleidooi voor een aansprekende uitvoeringspraktijk.

De betekenis die hij aan het begin van de 20^{ste} eeuw had is later min of meer op de achtergrond geraakt door de heftige ontwikkelingen op dit gebied in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, de stroming van de zogenoemde authentieke uitvoeringspraktijk.

Naast alle andere talenten beschikte Schweitzer ook over het vermogen te schrijven. In prachtige taal beschrijft hij zijn ervaringen, zijn inzichten en zijn gedrevenheid. Zo is ook zijn visie op Bach en op de muziekpraktijk in diverse boeken en opstellen neergelegd. Ik heb deze geschriften mede betrokken bij de bespreking van zijn Duitse Bachboek.

Aan het begin van hoofdstuk 15 van dit boek gebruik ik het beeld van concentrische cirkels. Ik wil daarmee het beeld schetsen van 'het één niet zonder het ander', de verschillende onderwerpen en

facetten grijpen in elkaar. Schweitzer hanteert dit principe in zijn Bachboek voortdurend. Hij herhaalt eerdere standpunten, zet ze in een nieuw daglicht, verbindt ze met nieuwe facetten. De lezer wordt op deze wijze uiteindelijk doordrongen van één feit: de grootheid van Bach.

Ik heb mij in mijn boek hoofdzakelijk beziggehouden met de inzichten van Schweitzer met betrekking tot zijn esthetiek, en dan met name die van de woordgebonden muziek. Daarom zijn niet alle hoofdstukken van het Bachboek even expliciet aan de orde geweest.

Bachs werken zijn in Schweitzers boek opgenomen onder de oude nummering. Vanwege de helderheid en herkenbaarheid heb ik de BWV nummering aangehouden, hoewel deze dateert van 1950.

Wanneer in het vervolg sprake is van het Bachboek wordt de Duitse versie uit 1908 bedoeld.

Dit onderzoek wil Schweitzers grote, in vele opzichten baanbrekende, ook nu nog actuele betekenis belichten. Het bedoelt zangers, dirigenten, instrumentalisten en niet in de laatste plaats de luisteraars te inspireren bij de altijd weer verrassende zoektocht naar Bach en zijn betekenis.

Barend Schuurman

DEEL I

Albert Schweitzer

1 | Albert Schweitzer

BEKNOPTE BIOGRAFIE

Albert Schweitzer werd op 14 januari 1875 te Kaysersberg in de Elzas geboren. Door de tweetaligheid, Frans en Duits, heeft Schweitzer deel aan beide culturen. De nationale identiteit van Straatsburg, hoofdstad van de Elzas, was gedurende eeuwen voortdurend aan wisseling onderhevig. In de 16^e eeuw hoorde de stad bij Duitsland. In 1681 bij Frankrijk. Van 1871 tot 1917 was Straatsburg weer Duits. In 1918 trokken de Fransen weer binnen; in 1940 de Duitsers. Sinds 1944 maakt Straatsburg, met de Elzas, deel uit van Frankrijk.

Schweitzer bezoekt het gymnasium te Mülhausen (het tegenwoordige Mulhouse), doet in 1893 eindexamen en brengt in hetzelfde jaar zijn eerste bezoek aan Charles Widor, de beroemde Parijse organist en componist aan wie hij veel te danken heeft en die op zijn beurt veel te danken heeft aan Schweitzer. Widor zal de inleiding schrijven van Schweitzers boek 'J.S. Bach'.

Schweitzer gaat in 1893 theologie en filosofie studeren in onder meer Straatsburg. Hij is drie keer gepromoveerd. De eerste keer in 1899 met een dissertatie over Kants godsdienstwijsbegeerte. Datzelfde jaar wordt hij vicaris en een jaar later promoveert hij in de theologie over 'Das Abendmahlsproblem auf Grund der wissenschaftlichen Forschung des 19. Jahrhunderts und der histori-

schen Berichte'. In 1913 volgt na de studie geneeskunde zijn derde promotie over 'Die psychiatrische Beurteilung Jesu'.

In 1905 verschijnt het Franse Bachboek: 'J.S. Bach, le musicien-poète', in 1906 gevolgd door een studie naar de historische Jezus 'Von Reimarus zu Wrede'. De tweede druk hiervan verschijnt in 1913, nu met de titel 'Geschichte der Leben-Jesu-Forschung'.

In deze tijd valt zijn besluit tot meer onmiddellijke menselijke dienst, dat wil zeggen tropenarts te worden.

"Wanneer hij dertig jaar oud is heeft hij aldus voltooid wat wij het levenswerk van verscheidene geleerden zouden moeten noemen", aldus G. van der Leeuw.

Inmiddels verscheen in 1908 de Duitstalige bewerking van het Franse Bachboek, nu tweemaal zo dik.

Er volgt een periode van concerten in Parijs en Barcelona, theologische colleges aan de universiteit en preken.

Op Goede Vrijdag 21 maart 1913 vertrekt Schweitzer uit Günsbach om via Straatsburg en Parijs naar Bordeaux te reizen, van daar reist hij per boot naar Lambarene in het tegenwoordige Gabon (Z.W. Afrika).

Tijdens de eerste Wereldoorlog (1917) werden Schweitzer en zijn vrouw Hélène Schweitzer-Bresslau vanwege hun Duitse nationaliteit naar verschillende interneringskampen in Frankrijk overgebracht. In die jaren was Schweitzer aan zijn boek over cultuurfilosofie begonnen, waarvan twee van de oorspronkelijk vier geplande delen verschenen zijn ('Kulturphilosophie I: Verfall und Wiederaufbau der Kultur' en 'Kulturphilosophie II: Kultur und Ethik' 1923).

De ontberingen in de interneringskampen hadden Schweitzers gezondheid ernstig aangetast. Bovendien nam de wetenschappelijke wereld geen enkele notitie van hem. Een uitkomst betekende in 1920 de uitnodiging van de Zweedse aartsbisschop Söderblom,

de pionier van de oecumenische beweging, die hem vroeg aan de universiteit van Uppsala lezingen te komen geven. Dat heeft Schweitzer er weer bovenop geholpen. Bovendien had Söderblom hem geadviseerd om met het geven van concerten en voordrachten gelden te verzamelen voor zijn projecten in Lambarene. Dat plan werd een succes. In 1924 keerde Schweitzer met zijn vrouw terug naar Lambarene.

In 1930 verschijnt 'Die Mystik des Apostels Paulus', in 1931 zijn autobiografie 'Aus meinem Leben und Denken.'

In totaal is Schweitzer veertien keer naar Lambarene gereisd. In de perioden daartussen werden veel concerten gegeven en voordrachten gehouden in Zweden, Denemarken, Holland, Zwitserland, Duitsland, Tsjechoslowakije en Engeland. Hij deed dat altijd vanuit Günsbach, zijn echte 'thuis' in Europa.

Zijn langste verblijf in Lambarene was van 1939 tot 1948.

Drie jaar na de tweede wereldoorlog keert hij terug naar Europa. Hij is dan inmiddels wereldwijd bekend, met name als symbool van humaniteit.

Schweitzer wordt geëerd met diverse onderscheidingen, waarvan de hoogste de in 1953 toegekende, in 1954 in Oslo uitgereikte Nobelprijs voor de vrede. Bij die gelegenheid houdt hij een rede getiteld 'Das Problem des Friedens in der heutigen Welt'.

In 1959 vertrekt Schweitzer voor het laatst naar Lambarene. Zijn vrouw was, na haar achtste verblijf in Lambarene, in 1957 in Zürich gestorven.

Schweitzer sterft in Lambarene op 4 september 1965.

2 | Schweitzer als verteller

VERBEELDING VAN ZIJN DENKEN

Wie Schweitzer aandachtig leest weet zich onmiddellijk aangesproken. Dat geldt vooral voor zijn autobiografie 'Aus meinem Leben und Denken' (1931) die voor iedere lezer een schat aan informatie bevat. Zoals de titel zegt geeft het boek Schweitzers biografie en de daarmee verbonden ervaringen en inzichten op het gebied van wetenschap (theologie en filosofie) en kunst.

Kenmerkend voor Schweitzers stijl is de buitengewoon grote rijkdom aan beelden. De beschrijving bijvoorbeeld van het moment, waarop het grondbeginsel van de ethiek van de 'Eerbied voor het Leven' zich aan hem openbaarde, is een staaltje van prachtige vertelkunst.

Schweitzer beschrijft de worsteling met het probleem hoe een vernieuwing van de cultuur tot stand kan komen – het is zomer 1915: tijd van ineenstorting van idealen en verwachtingen. Hij acht die vernieuwing alléén mogelijk op basis van een ethiek die levensaanvaardend is en gegrond in 'elementair denken'. Maar hij komt niet tot klaarheid. Op zoek naar waarheid voelt hij zich als iemand die een nieuw schip moet timmeren omdat hij met zijn oude wrakke boot niet meer de zee op durft. Vooralsnog ziet hij absoluut niet waar hij met zijn denken moet beginnen. Schweitzer schrijft dan:

“Ich irrte in einem Dickicht umher, in dem kein Weg zu finden war. Ich stemmte mich gegen eine eiserne Tür, die nicht nachgab. Alles, was ich aus der Philosophie über Ethik wußte ließ mich im Stich. Die Vorstellungen vom Guten, die sie ausgebildet hatte, waren alle so unlebendig, so unelementar, so eng und so inhaltlos, daß sie mit Welt- und Lebensbejahung gar nicht zusammenzubringen waren.” (L.D. 131)

In deze situatie wordt Schweitzer september 1915 bij de zieke vrouw van een zendeling geroepen, die in N’Gomo woont, 200 kilometer stroomopwaarts. De enige reisgelegenheid was een kleine stoomboot, die juist zou vertrekken. Erachter hing een overladen sleepaak.

“Langsam krochen wir den Strom hinauf, uns mühsam zwischen den Sandbänken – es war trockene Jahreszeit – hindurchtastend. Geistesabwesend saß ich auf dem Deck des Schleppkahnes, um den elementaren und universellen Begriff des Ethischen ringend, den ich in keiner Philosophie gefunden hatte. Blatt um Blatt beschrieb ich mit unzusammenhängenden Sätzen, nur um auf das Problem konzentriert zu bleiben. Am Abend des dritten Tages, als wir bei Sonnenuntergang gerade durch eine Herde Nilpferde hindurchfuhren, stand urplötzlich, von mir nicht gehnt und nicht gesucht, das Wort ‘Ehrfurcht vor dem Leben’ vor mir. Das eiserne Tor hatte nachgegeben; der Pfad im Dickicht war sichtbar geworden.” (L.D. 132)

Het hier gegeven citaat is meeslepende lectuur, met een sterk beeldend vermogen. Om Schweitzers literaire stijl te typeren zouden we er zelfs de term ‘malerisch’ voor kunnen gebruiken, hetzelfde begrip dat Schweitzer op Bachs muziek toepast. De lezer wordt onmiddellijk geboeid door een verhaal waarin beschreven wordt hoe na aanvankelijke verwarring een ontwikkeling op gang komt, die eindigt met het moment van verlichting, de gebeurtenis waardoor Schweitzer

de beginselen van zijn denken helder en duidelijk voor zich zag. Vooral het procesmatige in de vertelling trekt de aandacht. Schweitzer houdt geen abstract verhoog. Na de uitzichtloze verstrikkingen van het struikgewas, doelloos dwalen op onbegaanbare wegen en de versperring van een ijzeren deur komt als een bliksemflits de openbaring. Te midden van nijlpaarden en krokodillen, in een tropische hitte, valt Schweitzer een mystieke verlichting ten deel, die in zijn verdere leven de kern van zijn ethiek zal uitmaken: *“Ik ben leven, dat leven wil te midden van leven dat leven wil.”* (citaat J.M. van Veen 58-59).

Deze gebeurtenis vertoont – mede door de wijze waarop Schweitzer haar zo meeslepend vertelt – een zekere overeenkomst met het relaas van bekeerlingen die, na een zekere periode van verwarring doorgemaakt te hebben, precies plaats en tijdstip van de bekeerling, het moment van inzicht, kunnen aangeven. Deze bekeerlingen blijven niet beperkt tot het gebied van godsdienstige ervaringen – zoals zo indrukwekkend bij Blaise Pascal (1623-1662), wis- en natuurkundige, wijsgeer en theoloog. Het ‘memorial’, een stukje papier waarop Pascal de herinnering aan de uren van zijn bekeerling had opgeschreven, dat hij altijd bij zich heeft gedragen, werd na zijn dood in de voering van zijn jas aangetroffen:

“L’AN DE GRACE 1654

Lundi, 23 novembre (...). Depuis environ 10 heures et demi du soir jusques environ minuit et demi.

FEU

‘Dieu d’Abraham, Dieu d’Isaac, Dieu de Jacob’

non des philosophes et des savants.

Certitude. Certitude. Sentiment. Joie. Paix (.....)»

JAAR VAN DE GENADE 1654

maandag 23 november. Van ongeveer half elf’s avonds tot ongeveer half een’s nachts (.....).

Ook van de filosoof René Descartes is het moment van de doorbraak precies bekend: 10 november 1619 te Ulm in de nacht, nadat hij tevoren drie bizarre dromen had gehad. In die nacht raakte hij in een soort extase waarin hij onverwacht, als door goddelijke ingeving de grondslagen van zijn denken voor zich zag (Mönnich 102). Zuiver religieus bepaald is de bekering van de piëtist Zinzendorf (bekering 19 juni 1729) en van de methodist John Wesley (bekering 24 mei 1738 20.45 uur).

Leiden deze diep ingrijpende religieuze ervaringen niet tot conflicten met de nuchtere alledaagse werkelijkheid waar de ratio regeert?

Schweitzer heeft zelf in denken en geloven nooit een fundamentele tegenstelling tussen ratio (denken) en pietas (vroomheid) willen zien. In een preek gehouden in maart 1913, vóór de eerste reis naar Lambarene, zegt hij:

“Je mehr ich in die Geschichte des Christentums eindrang, desto mehr wurde mir klar, wie viele Irrungen und Kämpfe darauf zurück gehen, daß man von den ersten Generationen an bis auf den heutigen Tag immer und immer wieder den Glauben und die Frömmigkeit gegen die Vernunft ausspielte und einen Zwiespalt in den Menschen hineintrug, wo Gott die Harmonie gesetzt hat.”

En in zijn autobiografie lezen we:

“Auch wenn sie, die geschichtliche Wahrheit, der Frömmigkeit befremdlich vorkommt und ihr zunächst Schwierigkeiten schafft, kann das Endergebnis niemals Schädigung, sondern nur Vertiefung bedeuten. Die Religion hat also keinen Grund, der Auseinandersetzung mit der historischen Wahrheit aus dem Wege gehen zu wollen.”

(citaat bij Steffahn 48-49)

Dat denken en vroomheid in wezen niet concurreren, niet vijandig tegenover elkaar staan, komt vooral door Schweitzers overtuiging dat geloof ethisch bepaald is. En deze ethiek heeft naast mystiek een sterk in het denken gefundeerde component, zoals eerder al bleek.

“Der von Anfang an ausgeprägte ethische Voluntarismus ließ die eigentliche christlichen Gehalte zunehmend hinter sich. Schweitzer bewahrte jedoch Anhänglichkeit an das Christentum im Sinne lebendiger Tradition, gemütvoller Pietät.” (Steffahn 49)

Ik heb wat langer stilgestaan bij deze fragmenten uit Schweitzers autobiografie omdat het de beeldende, artistieke kant van zijn denken laat zien. Een kant die niet minder belangrijk is dan de sterk rationele inslag die zijn denken typeert.

Ook het Bachboek is mede door deze visionaire beeldrijke taal wat het is: een meeslepend document van grote cultuurhistorische waarde.

De oorsprong van de vele ontroerende beschrijvingen van cantate- en passionfragmenten moeten we zoeken bij Schweitzers talent om in beeldrijke taal een gebeurtenis te beschrijven.

Aangrijpend zijn de woorden waarmee hij de situatie rondom het sterven van Jezus tekent:

“Und sie saßen allda und hüteten sein..... Es schmähten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget wurden.»

«Die höhnende Menge hat sich verzogen; die spottenden Schächer sind verstummt. Stille um das Kreuz. Große Finsternis zieht am Himmel herauf. Die Todesstunde naht. Und wie Bach sonst das Ende durch das Ertönen der Todesglocken darstellt, so läßt er, in dem Rezitativ-Arioso ‘Ach Golgatha, unsel’ges Golgatha!’ die Todesstunde des Herrn durch dumpfen Glockenklang einläuten. Da bricht ein Sonnenstrahl durch die Wolken hindurch. Ein

Leuchten von Liebe und Erbarmen geht von dem sterbenden Erlöser aus. 'Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt!' singt die gläubige Seele. Die Sterbeglocken schweigen, und das helle, frohe Läuten der Erlösungsglocken zieht über die Welt dahin. Zugleich – in den aus der Tiefe nach oben steigenden Tonfiguren – wird die Bewegung sichtbar, mit der der Heiland die Menschheit zu sich ans Kreuz emporzieht.» (Bachboek 571-572¹)

Het hier geciteerde fragment is treffend door zijn directheid. Schweitzer beschrijft een gebeurtenis die zich voor onze ogen voltrekt. Hij schrijft niet 'alsof een zonnestraal'....'alsof een stralen van liefde en erbarmen'. Dat zou immers lang niet zo suggestief geweest zijn.

Zijn stijl kenmerkt zich door eenvoud en een uiterste aan soberheid. Daardoor is hij ook zo beeldend en appelleert hij aan onze fantasie.

Er zijn in het Bachboek talrijke voorbeelden te vinden van het gevoelig plastisch vermogen van Schweitzer.

Overigens niet alleen het Bachboek, ook de 'Geschichte der Leben-Jesu-Forschung' treft door onvergetelijke beelden. Schweitzer beschrijft in dat boek de geschiedenis van het historisch onderzoek naar Jezus' leven². Zijn conclusie is dat dat onderzoek vastgelopen is omdat het slechts een bonte verzameling Jezusreconstructies opleverde. Het waren modernisering van Jezus die hem uiteindelijk bruikbaar voor de onderzoeker en zijn tijd moesten maken. In Schweitzers woorden:

Es ist der Leben-Jesu-Forschung merkwürdig gegangen. Sie zog aus um den historischen Jesus zu finden, und meinte, sie könnte ihn dann, wie er ist, als Lehrer und Heiland in

¹ Deze passage komt nog een keer terug in hoofdstuk 15 'Klank en weerklank'

² zie ook hoofdstuk 18

unsere Zeit hineinstellen. Sie löste die Bande, mit denen er seit Jahrhunderte an den Felsen der Kirchenlehre gefesselt war, und freute sich, als wieder Leben und Bewegung in die Gestalt kam und sie den historischen Menschen Jesus auf sich zukommen sah. Aber er blieb nicht stehen, sondern ging an unserer Zeit vorüber und kehrte in die seinige zurück. Das eben befremdete und erschreckte die Theologie der letzten Jahrzehnte, daß sie ihm mit allem Deuteln und alle Gewalttat in unserer Zeit nicht festhalten konnte, sondern ihn ziehen lassen mußte. Er kehrte in die seine zurück mit derselben Notwendigkeit, mit der das befreite Pendel sich in seine ursprüngliche Lage zurückbewegt.” (L.J.F. 631-632)

Helmut Groos belicht de bijzondere stilistische kwaliteiten door erop te wijzen dat de beelden niet achteraf – bij wijze van allegorie – toegevoegd worden aan de gedachte. Ook is het niet zo dat er eerst het beeld is dat om zo te zeggen wacht op de gedachte. Beide, beeld en gedachte, komen tegelijkertijd, op hetzelfde moment bij elkaar. *“Sein Denken selbst also ist malerisch-plastisch. Nur so läßt sich die für Schweitzer bezeichnende vollkommene Kongruenz von Gedanken und Bild begreifen. In diesem Grade muß sie absolut einmalig genannt werden.”* (Groos 54)

Schweitzers meeslepende taal, dit in elkaar grijpen van gedachte en beeld toegepast op Bachs woordgebonden muziek, zal niet steeds iedereen even overtuigend aanspreken. Inhoudelijk zal men soms met hem van mening verschillen. Dat neemt niet weg dat Schweitzer steeds aanmoedigt en inspireert tot de vraag: wat wordt bij Bach mogelijk bedoeld, hoe zal ik dit muzikaal overbrengen en hoe overtuig ik mijn luisteraars?

Niemand kan om die vragen heen. Schweitzer is, mede door zijn prachtige taal, daarbij vaak een inspirerende gids.

3 | Jeugdherinneringen

BELANGRIJKE GEBEURTENISSEN IN
HET LEVEN VAN DE JONGE SCHWEITZER

Vroege ervaringen en gebeurtenissen, op allerlei terreinen van het leven, blijken later vaak van sterke invloed te zijn geweest op iemands ontwikkeling. Talrijke autobiografieën getuigen ervan. Er zijn over Schweitzers leven twee autobiografieën. De eerste, 'Aus meiner Kindheit und Jugendzeit', verscheen in 1924, de tweede, 'Aus meinem Leben und Denken', in 1931. Overigens, ook het Bachboek en de 'Geschichte der Leben-Jesu-Forschung' bevatten autobiografische elementen.

1883 – herinneringen uit de vroegste jeugd

In het boekje 'Aus meiner Kindheit und Jugendzeit' vertelt Schweitzer over een gebeurtenis uit zijn zevende of achtste jaar, die diepe indruk op hem maakte. Op een zondagmorgen in de lijdenstijd zou hij samen met een vriendje gaan vogels schieten met een katapult. Hij vond het een verschrikkelijk plan, maar uit angst dat hij uitgelachen zou worden durfde hij niet nee te zeggen. Hij nam zich voor ernaast te schieten, en juist op dat moment begonnen de kerkklokken te luiden. "Dat was voor mij", zo schrijft hij, "een stem uit de hemel." Hij gooit zijn katapult weg en rent naar huis.

“En telkens wanneer de klokken in de lijdenstijd weer luiden bij zonneschijn en kale bomen, denk ik er aangedaan en dankbaar aan hoe ze me eens het gebod ‘gij zult niet doden’ in het hart hebben geluid. Van die dag af heb ik het aangedurfd mij vrij te maken van vrees voor anderen. Waar mijn innerlijke overtuiging er bij betrokken was, gaf ik voortaan minder dan vroeger om de mening van anderen.” (K.J. 47)

De eerbied voor het leven, die later centraal staat in het denken van Schweitzer, is hier in beginsel al aanwezig:

“Hoe het gebod, dat wij niet mogen doden of pijnigen op mij inwerkt, dat is de belangrijkste ervaring uit mijn kindertijd en jeugdjaren. Daarbij vergeleken verbleekt al het andere.” (K.J. 11)

In hetzelfde boekje vertelt Schweitzer ook van de herinneringen die hij bewaarde aan de zondagmiddagkerkdiensten in Günsbach. Vooral de diensten waarin zijn vader voorging en vertelde over leven en werk van zendelingen maakten indruk. Er was echter nog meer, waaruit blijkt dat de kerk van Günsbach een beslissende rol in zijn leven heeft gespeeld. De diensten, zo zegt hij, hebben de zin voor het ‘Feierliche’ en de behoefte aan stilte en inkeer gewekt.

“Ik kan mij niet voorstellen, hoe ik zonder dat alles zou kunnen leven. Je hoeft niet alles te begrijpen, maar je wordt opgenomen in een sfeer van vrome aandacht en eerbied.” (K.J. 11)

Dit zijn voor Schweitzer typerende begrippen. Talloze keren gebruikt hij deze woorden of verwante uitdrukkingen om het voor hem karakteristieke van Bachs muziek, wat zij in ons uitwerkt en wat zij ons doet, mee aan te geven.

Die behoefte aan eenvoud, concentratie en stilte zijn voor hem overigens ook van invloed geweest op het terrein van geloof en theologie, indachtig zijn Straatsburgse preken en bijvoorbeeld de

slotbeschouwing van de ‘Geschichte der Leben-Jesu-Forschung’. Deze komt uitvoerig ter sprake in hoofdstuk 18.

Ook Lodewijk XIV heeft ongewild nog het zijne bijgedragen aan het verdiepen van het godsdienstig besef van Schweitzer:

“Toen de Elzas door Lodewijk XIV bij Frankrijk werd getrokken bepaalde hij, om de protestanten te vernederen, dat in die protestantse dorpen waar minstens zeven katholieke huisgezinnen woonden, voor de katholieken het koor ingeruimd moest worden. Elken zondag moest hun de kerk op bepaalde uren voor hunne godsdienstoefening ter beschikking staan. Zoo komt het dat een reeks van kerken in den Elzas tegelijk protestantsche en katholieke zijn. Het katholieke koor waar ik inkeek, was voor mijne kinderlijke fantasie het zinnebeeld der hemelse heerlijkheid. Een in goudkleur beschilderd altaar met groote bouquetten kunstbloemen er op; zware metalen kandelaren met statige kaarsen; aan den wand tegenover het altaar, tussen de beide ramen, twee slanke beelden in goudkleur, die voor mij Jozef en de Maagd Maria voorstelden; dit alles overgoten door het licht dat door de koorramen viel; en door de koorramen heen had men het uitzicht op boomen, daken, wolken en hemel, op de wereld, die het koor der kerk in de oneindige verte voortzette en met den glans der Verheerlijking bestraald was. Zoo doolde mijn blik uit de eindigheid de oneindigheid in. Stilheid en vrede kwamen er in mijn ziel.” (K.J. 69-70)

Ook deze vroege ervaring heeft ongetwijfeld bijgedragen aan de mystieke – en wie weet oecumenische – inslag van Schweitzers persoonlijkheid.

‘Aus meinem Leben und Denken’ is eigenlijk meer dan een autobiografie. Precies zoals de titel aangeeft beschrijft het uiterst boeiend de veelkleurige levensgang van deze uitzonderlijke mens, met

talloze ingrijpende (en ook minder ingrijpende) gebeurtenissen. Daarbij is het ook de bondige weergave van het denken en van de grondbeginselen waardoor Schweitzer zich liet leiden. In die zin geeft dit boek voor wie Schweitzer zelf wil horen vertellen een fascinerende geschiedenis van zijn leven tot 1931.

1885 – de invloed van Eugen Münch

Wat zijn muzikale vorming betreft zijn Schweitzers herinneringen aan de orgellessen van Eugen Münch, eveneens beschreven in ‘Aus meinem Leben und Denken’, van grote betekenis. Over Eugen Münch (1857-1898) schrijft Schweitzer in 1931:

“Ihm verdanke ich, daß ich frühzeitig mit den Werken des Thomaskantors bekannt wurde und vom fünfzehnten Jahre ab gediegenen Orgelunterricht genoß. Als er im Herbst 1898 in der Blüte der Jahre an Typhus starb, hielt ich sein Bild in einer kleinen französisch verfaßten Schrift fest. Das erste, was von mir im Druck erschien.” (L.D. 9)

Schweitzer is 23 jaar als hij dit vijftientig bladzijden tellende boekje ter nagedachtenis aan zijn leraar schrijft. Het is in het Frans geschreven en anoniem uitgegeven. De tekst getuigt van grote eerbied en aanhankelijkheid aan de jong gestorven leraar.

Hanheide wijst er op dat het in dit in memoriam wel eens meer over Schweitzer zelf dan over Münch zou kunnen gaan. Immers, de beschrijvingen van het orgelspel van de leraar vertonen grote gelijkenis met wat Schweitzer elders over zijn eigen orgelspel vertelt. Om te beginnen zijn naast de rust en de kalmte ook de grandeur en het majesteitelijke als kenmerk van beider orgelspel te noemen. Bovendien zegt Schweitzer dat hij als organist geen virtuositeit nastreeft, maar dat het hem gaat om een heldere en doorzichtige voordracht, om wat hij de ‘Plastik des Orgelspiels’ noemt.

Kortom, de jonge Schweitzer heeft al heel vroeg eigen inzichten en idealen geprojecteerd op zijn leraar. Voor een deel is hij die inzichten zijn leven lang trouw gebleven.

Als laatste voorbeeld van vroege indrukken, bepalend voor Schweitzers leven als musicus, moeten we naar het voorwoord van het zevenhonderdzesenzeventig bladzijden tellende Bachboek. De eerste twee alinea's van het boek zijn in meer dan één opzicht te karakteristiek om niet in zijn geheel te citeren:

“Ich war zehn Jahre alt, als ich die Bachschen Choralvorspiele kennenlernte. Eugen Münch, der Organist der Stephanskirche zu Mülhausen im Elsaß, nahm mich an den Samstagabenden mit auf die Orgel, wo er sich auf den sonntäglichen Gottesdienst vorbereitete. Mit tiefer Ergriffenheit folgte ich den geheimnisvollen Tönen des herrlichen alten – jetzt leider renovierten – Walckerschen Instrumentes, die sich in der dunkeln Kirche verloren.

Die Erinnerung an diese ersten künstlerischen Eindrücke überkam mich, während ich an den Kapiteln über die Choralvorspiele schrieb. Manche Sätze standen fertig da, als hätten sich die Gedanken und Worte ohne mein Zutun zusammengefügt, und ich bemerkte dann, daß ich nur die Ausdrücke und Bilder wiederholte, mit denen mir mein erster Orgellehrer das Verständnis für Bach eröffnet hatte.”

(Bachboek V)

Ook het Franse Bachboek ‘J.S. Bach, le musicien-poète’ uit 1905 begon met deze herinnering.

Waarom is dit begin zo karakteristiek? Natuurlijk ook vanwege de beeldende vertelling. We bevinden ons met de tienjarige Schweitzer in de donkere Stephanskerk in Mülhausen, diep ontroerd door een koraalvoorspel van Bach. Maar ook is het kenmerkend en veelbetekenend dat Schweitzer vanuit de herinnering aan zijn tiende jaar als eerste Bachs koraalvoorspelen noemt. De

lezer zou voor een moment onwillekeurig kunnen denken een lijvig boek over dit onderwerp in handen te hebben. Niets is minder waar, want in dit boek gaat het over al Bachs werken. En toch, in een bepaald opzicht is het weer wel het geval dat het in dit boek over Bachs koraalvoorspelen gaat. Immers, ongeveer op de helft van dit kolossale werk is de lezer bij de kern gekomen, namelijk Schweitzers esthetiek en hermeneutiek – de beslissende hoofdstukken, zoals hij ze noemt. En dan blijken die koraalvoorspelen de sleutel te bevatten tot het verstaan van al Bachs tekstgebonden muziek.

De eerste zin van dit prachtige boek opent met een fraaie schets. Met name ook van de persoon Schweitzer, die schrijft dat het was alsof de gedachten en woorden zich buiten hem om samenvoegden. Wat hij hier uitspreekt – dat een creatief proces zich buiten de kunstenaar om kan voltrekken – is een gedachte die Schweitzer in het Bachboek ook heeft toegepast op Bach. En het zal niet bij deze ene keer blijven dat Schweitzer zich identificeert met Bach. Zoals hij zich ook vereenzelvigde met het orgelspel van zijn leraar Eugen Münch.

Deze voorbeelden zijn een greep uit de vroege jeugdervaringen waarvan Schweitzer heeft gezegd dat deze in hun algemeenheid – dus zonder nadere precisering – van verstrekkende gevolgen voor zijn muzikale leven zijn geweest. Uit alles blijkt dat muziek voor Schweitzer een levensader betekende:

“Es handelt sich nicht um eine zusätzliche Begabung neben andern, um das erstaunliche ‘Auch-das-noch’ eines weiteren Kapitels seiner Biographie. Dieser Art der Betrachtung erschließt sich weder das Wesen Schweitzers noch der Bedeutung, die der Musik in seinem Leben zukommt, das nach einem Worte von Charles R. Joy auf einer ununterbrochenen goldenen Kette von Tönen aufgereiht ist. Wird der begleitende Unterton der Orgel nicht vernommen, so kommt die Symphonie dieses Leben nicht zu Gehör.” schrijft Werner Picht (189-190).

1891 – de invloed van Wagner

Naast de vroege Bach-indrukken zijn er de vroege Wagner-indrukken, de naam die al direct bij het begin van het Bachboek valt – vóór de naam van Bach! In de autobiografie schrijft Schweitzer over die diep ingrijpende indrukken:

“Mit der Verehrung Bachs ging bei mir die Richard Wagners zusammen. Als ich mit sechzehn Jahren als Gymnasiast zu Mülhausen zum erstenmal ins Theater durfte, war es, um Richard Wagners Tannhäuser zu hören. Diese Musik überwältigte mich so, daß es Tage dauerte, bis ich wieder fähig war, dem Unterricht in der Schule Aufmerksamkeit entgegenzubringen.” (L.D. 15)

Omdat deze invloed wel heel bepalend is geweest voor het denken van Schweitzer, en vooral voor de ideeën die hij in zijn Bachboek beschrijft, zal ik in een van de volgende hoofdstukken uitgebreider ingaan op de figuur van Wagner, en op wat deze voor Schweitzer heeft betekend.

1892 – de invloed van Ernst Münch

Ook moet de naam genoemd worden van Ernst Münch, de broer van Eugen Münch die zojuist ter sprake kwam, en de vader van Charles Münch, die later de beroemde dirigent van the Boston Symphony Orchestra was.

Schweitzer noemt Ernst Münch meteen al in het voorwoord van beide Bachboeken, aansluitend aan Eugen. Ook nu laat ik eerst Schweitzer zelf aan het woord:

“Seit dreizehn Jahren ist es mir vergönnt, seinem Bruder, Professor Ernst Münch zu Straßburg, bei den Bachaufführungen zu St. Wilhelm als Organist zu dienen. Unter seiner Leitung habe ich an die sechzig Kantaten begleitet. Die Kapitel über die Vokalwerke Bachs sind der

Ertrag der Mitarbeit an den Unternehmungen eines der hervorragendsten Bachdirigenten, die es zur Zeit wohl gibt. Ich bin mir bewußt, Erkenntnisse und Erfahrungen ausgesprochen zu haben, die wir uns in unvergeßlich schönen und weihvollen Stunden gemeinsamen Suchens und Arbeitens zusammen erworben haben, immer aufs neue ermutigt durch die Begeisterung und Hingebung des Chores und des Orchesters und die Andacht der lauschenden Gemeinde.” (Bachboek V)

Uit dit citaat blijkt duidelijk dat Schweitzers toegang tot de muziek, tot Bach, in eerste instantie bepaald wordt door eigen met anderen gedeelde ervaring, niet door historisch onderzoek. Schweitzer is zeventien, misschien achttien jaar wanneer hij aan deze Bachuitvoeringen gaat meewerken. Dan ligt het, gelet op zijn leeftijd voor de hand dat Bachs muziek aanvankelijk meer spontaan-intuïtief, want uitgaande van het uitvoeren, dan rationeel-analytisch geïnterpreteerd zal worden. En toch is het de vraag of de betekenis van die betrekkelijk jonge leeftijd niet te veel benadrukt wordt. Immers, de meeste commentatoren zijn het er over eens dat Schweitzer zich zijn hele leven steeds in de eerste plaats door zijn intuïtie liet leiden, en pas daarna dacht aan onderbouwing. Dat geldt overigens voor alle terreinen waarop hij zich bewoog, niet alleen voor de muziek. Friedrich Blume schreef over het Bachboek bijvoorbeeld: *“Resultat genialischer Intuition, obwohl für uns ebenso veraltet, wie gefährlich (.....). Man kann Schweitzer in einem Atemzug begeistert folgen und historisch Unrecht geben.”* (Blume 444)

Ik denk dat de geniale intuïtie waarvan Blume spreekt een belangrijke factor is geweest bij de ‘onvergetelijke schone en eerbiedig toegewijde uren van gemeenschappelijk zoeken en werken’, zoals Schweitzer dat zelf beschrijft. Daarin ging het natuurlijk allereerst om de praktijk.

Deze instelling – vanuit de traditie gerichtheid op de praktijk – is typerend voor Schweitzer. Want in het voorwoord van zowel het Franse als het Duitse Bachboek lezen we Schweitzers bedoeling met dit boek:

“Dieses Werk will keine historische, sondern eine ästhetisch-praktische Studie sein.” (Bachboek V)

Ruim vijftientig jaar later komt hij er nog eens op terug in andere bewoordingen, maar de strekking is dezelfde: het gaat steeds om de praktijk van de muzikale vertolking. Hij zegt het in het verband van de betekenis die Ernst Münch voor zijn muzikale ontwikkeling heeft gehad.

“Eine große Förderung für meine musikalischen Studien bedeutete es für mich daß Ernst Münch, der Bruder meines Mühlhauser Orgellehrers, Organist zu St. Wilhelm in Straßburg und Dirigent der von ihm begründeten Bachkonzerte des Chores von St. Wilhelm, mir die Orgelbegleitung der Kantaten und Passionen in diesen Konzerten übertrug. Zunächst freilich war ich damit nur in den Proben betraut, in Stellvertretung seines Bruders aus Mühlhausen, der dann in den Aufführungen meinen Platz einnahm. Bald aber kam es dazu, daß ich, wenn der Bruder am Kommen verhindert war, auch in den Aufführungen spielte. So wurde ich schon als junger Student mit den Schöpfungen Bachs vertraut und hatte Gelegenheit, mich praktisch mit den Problemen der Wiedergabe Bachscher Kantaten und Passionen zu beschäftigen. Die Kirche zu St. Wilhelm in Straßburg galt damals als eine der bedeutendsten Pflegestätten des zu Ende des Jahrhunderts aufkommenden Bachkults. Ernst Münch war ein ausgezeichnete Kenner der Werke des Thomaskantors. Als einer der ersten hat er auf die zu Ende des 19. Jahrhunderts noch fast allgemein übliche modernisierende Wiedergabe der Kantaten und Passionen verzichtet und mit seinem kleinen,

vom ausgezeichneten Straßburger Orchester begleiteten Chor wirklich stilvolle Aufführungen erstrebt. Wie viele Abende haben wir miteinander über den Partituren der Kantaten und Passionen gesessen und uns in Diskussionen über die wahre Art der Ausführung ergangen.” (L.D. 14-15)

In vergelijking met het citaat uit het voorwoord van de Bachboeken zijn er kleine maar niettemin opmerkelijke aanvullingen. De strekking blijft bij beide dezelfde. We horen nu van een zich tegen het einde van de 19^e eeuw in Straatsburg ontwikkelende Bachcultuur. Ernst Münch was in die beweging de leidende autoriteit die afrekende met een bijna algemeen gangbare moderniserende uitvoeringspraktijk. Münch streefde, zo lezen we, naar een stijlvolle interpretatie op basis van een voor die tijd relatief kleine bezetting. Te vermoeden valt dat Schweitzer dit laatste – kleine bezetting – rekende tot Münch’ afzien van de ‘algemeen gebruikelijke moderniserende uitvoeringen’. Een recensent heeft in 1894 bij een uitvoering van Bachs Matthäus-Passion kritiek vanwege de te kleine bezetting van het koor: honderd tot honderdtwintig zangers. Op weg naar een historisch verantwoorde uitvoeringspraktijk werd een eerste stap gezet met de introductie van de oboe d’amore en de hoge d-trompet in een moderne kopie. Uit verslagen uit die tijd valt op te maken dat het tempo naar maatstaven van toen tamelijk snel geweest moet zijn. Bovendien voerde Münch de Matthäus-Passion uit zonder coupures en zonder pauze. Een uitvoering onder leiding van Münch op 30 maart 1899 duurde vierenhalf uur. De levendigheid werd Münch niet steeds in dank afgenomen. In 1906 schrijft een andere recensent over de uitvoering van het openingskoor: *“Der ganze Chor klang, ich möchte sagen, zu weltlich, zu geschwind, zu wenig von jener schmerzlichen Gedämpftheit, die doch seinen Grundton bilden muß.”* (Hanheide 8-9)

De laatste zin van het bovengenoemde citaat uit Schweitzers ‘Aus meinem Leben und Denken’ wekt onze nieuwsgierigheid: waar-

over ging het in die discussies over de juiste wijze van uitvoeren? Je kan het je zo goed voorstellen: musici door eenzelfde geest van enthousiasme gedreven slaan nieuwe wegen in, ontdekken de woord-toon relatie, wezenlijk voor Bachs muziek, en bediscussieren wat voor praktische gevolgen dat voor het musiceren heeft. Waartoe die discussies leidden valt achteraf indirect enigszins te reconstrueren, zoals boven bleek. Misschien was het vertrekpunt 'negatief', dat wil zeggen een besef van zó moet het niet, maar wij musici hebben wel een vermoeden waar we 'die wahre Art der Ausführung' moeten zoeken.

Het hoeft nauwelijks betoog dat deze ervaringen vanuit de praktijk van grote betekenis zijn geweest voor Schweitzer. Zoals we zagen heeft hij daar zelf meer dan eens blijk van gegeven.

1893 – de invloed van Widor

Een volgende beslissende stap in zijn muzikale vorming wordt gezet wanneer Schweitzer zich oktober 1893 als leerling bij de beroemde organist Charles Widor (1844-1937) meldt. Widor was organist van de St. Sulpice in Parijs en docent aan het conservatorium aldaar.

1893 is ook het jaar van Schweitzers eindexamen gymnasium en het begin van zijn studie theologie en filosofie aan de universiteit van Straatsburg. Schweitzer gaat vanaf dat jaar ieder voorjaar en soms ook in de herfst een paar weken naar Parijs voor de orgellen.

In de 'Vorrede' tot Schweitzers Bachboeken schrijft Widor over de eerste ontmoeting met zijn toekomstige leerling. De opening van deze 'Vorrede' is te aardig om niet Widor zelf aan het woord te laten:

“Im Herbst 1893 stellte sich mir ein junger³ Elsässer vor und bat mich, mir auf der Orgel vorspielen zu dürfen. ‘Was denn?’ fragte ich. ‘Bach, selbstverständlich!’ antwortete er. In den folgenden Jahren kehrte er regelmäßig, bald für längere, bald für kürzere Zeit wieder, um sich unter meiner Leitung im Orgelspiel zu ‘habilitieren’, wie man zu Bachs Zeiten sagte.”
(Bachboek VII)

Als muziek een levensvoorwaarde is, als vervolgens Bach daarin de alles bepalende plaats inneemt, en als je dan ook nog op je zeventiende of achttiende jaar als organist meedenkt over en meewerkt aan uitvoeringen van Bachs cantates en passionen – zoals bij Schweitzer het geval was – hoeft dat nog niet noodzakelijkerwijs tot een groot boek over Bach te leiden. Niettemin is dat wel gebeurd. En juist hierin heeft Widor een prominente rol gespeeld, bijna bij toeval zoals zal blijken. Ik laat hem zelf aan het woord, ook al weer omdat hij het zo mooi vertelt:

“Eines Tages – es war anno 1899 – als wir gerade bei den Choralvorspielen standen – gestand ich ihm, daß mir in diesen Kompositionen manches rätselhaft sei. ‘So klar und einfach’, äußerte ich zu ihm, ‘die musikalische Logik des Meisters in den Präludien und Fugen ist, so dunkel erscheint sie, sobald er eine Chormelodie behandelt. Warum diese zuweilen, fast übermäßig schroffen Antithesen von Gefühlen? Warum verwendet er zu einer Chormelodie kontrapunktische Motive, die zu der ‘Stimmung’ der Weise oft in keiner Beziehung stehen?... Woher all dies Unbegreifliche in dem Entwurf und der Durchführung dieser Phantasien? Je mehr ich sie studiere, desto weniger verstehe ich sie’... ‘Natürlich’, erwiderte der Schüler, ‘muß Ihnen in den Chorälen vieles dunkel bleiben, da sie sich nur aus den zugehörigen Texten erklären.’

3 Widor en Schweitzer verschilden eenendertig jaar in leeftijd.

Ich schlug die Stücke, die mir am meisten Kopfzerbrechen gemacht hatten, vor ihm auf; er übertrug mir die Dichtungen aus dem Gedächtnis ins Französische. Die Rätsel lösten sich. Während der folgenden Nachmittage gingen wir sämtliche Choralvorspiele durch. Indem Schweitzer – er war der Schüler – mir eines nach dem andern erklärte, lernte ich einen Bach kennen, von dessen Vorhandensein ich vorher nur eine dunkle Ahnung gehabt hatte. Mit einem Schlage wurde mir klar, daß der Thomaskantor noch viel mehr sei als der unvergleichlich große Kontrapunktiker, an dem ich bisher hinaufgeschaut hatte, wie man an einer Kolossalstatue emporblickt, und daß in seiner Kunst ein Drang und ein Vermögen ohnegleichen sich bemerkbar machen, dichterische Ideen auszudrücken und Wort und Ton in Einheit zu bringen.

Ich bat Schweitzer, eine kleine Abhandlung über die Choralvorspiele für die französischen Organisten zu schreiben und uns zugleich über das Wesen des deutschen Chorals und der deutschen Kirchenmusik zu Bachs Zeit aufzuklären, da wir davon nicht genug wußten, um in den Geist der Bachschen Werke einzudringen.” (Bachboek VII-VIII)

Het is duidelijk dat het Widor was die de aanzet heeft gegeven tot Schweitzers literaire activiteiten in de volgende 20^e eeuw. Widor vond dat zelf kennelijk ook. Want oorspronkelijk schreef hij in de ‘Vorrede’ dat er zonder zijn initiatief en zonder zijn voortdurende aanmoediging nooit een Bachboek gekomen zou zijn. Schweitzer heeft dat wat afgezwakt, maar wel beaamd.

Het is wel heel bijzonder wat Schweitzer voorjaar 1899 – hij is dan vierentwintig en zal een paar maanden later, 2 augustus, promoveren op Kants godsdienstfilosofie – Widor aan inzichten kon geven. Widor zegt met zoveel woorden dat Schweitzer op dat moment de kern van wat hij later in 1905 en 1908 in de Bachboeken uiteen zal zetten in zijn hoofd paraat had. Die kern is dat het zogeheten Orgelbüchlein de sleutel vormt tot het verstaan van

Bachs woordgebonden muziek. Schweitzer – zo valt op te maken uit Widor's inleiding – heeft Widor kunnen overtuigen, want het blijft niet bij een voor hem (Widor) verhelderend inzicht. Hij vraagt Schweitzer uitdrukkelijk niet alleen om een verhandeling over de koraalvoorspelen, maar ook over het wezen van het Duitse koraal en van de Duitse kerkmuziek. En dat alles ten behoeve van de Franse organisten.

De relatie leraar – leerling heeft zich sedert 1899 verdiept tot een hechte vriendschap, die onder meer heeft geleid tot de uitgave van Bachs orgelwerken in acht banden. In de jaren 1912 – 1914 verschenen de eerste vijf banden. Het uitbreken van de eerste wereldoorlog verhinderde de uitgave van de drie overige delen. Deze verschenen in 1954 en 1967 bij uitgeverij G. Schirmer in New York. Na het overlijden van Widor in 1937 werd bij dit werk zijn plaats ingenomen door Edouard Nies-Berger.

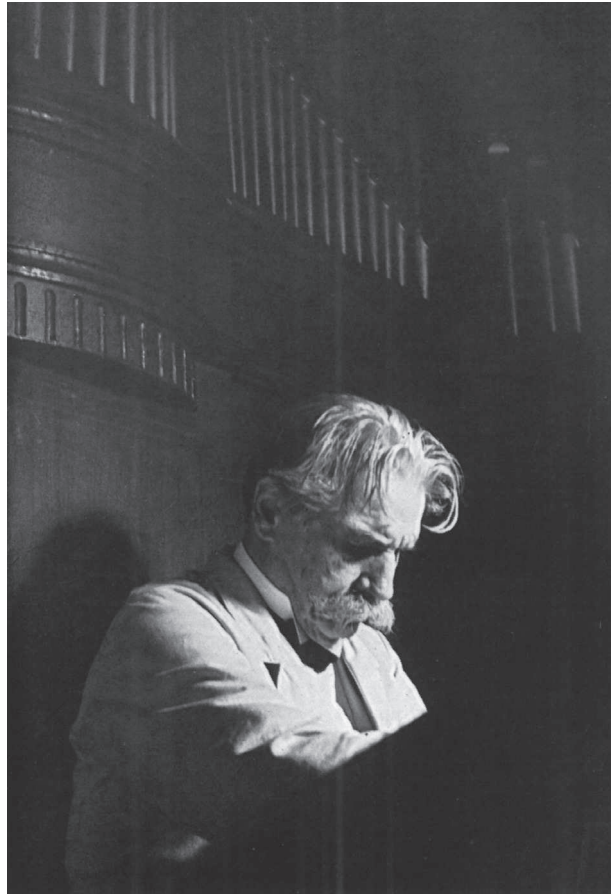
Hiermee zijn de belangrijkste momenten en personen genoemd, die van onschatbare betekenis voor Schweitzers muzikale vorming zijn geweest. Het zijn deze ervaringen die hebben geleid tot het schrijven van het Bachboek. We zijn dan aanbeland in de jaren 1905-1908. Dit Bachboek zal uitgebreid besproken worden in deel III.

4 | Schweitzer als musicus

Organist

Het vorige hoofdstuk eindigde met de invloed van Widor op Schweitzer. Wanneer in de herfst van 1893 de dan achttienjarige Schweitzer komt voorspelen moet Widor kennelijk onmiddellijk het talent herkend hebben. Het sterkste argument daarvoor is het simpele feit dat hij Schweitzer aannam, hoewel het conservatorium van Parijs een streng toelatingsbeleid hanteerde. En Widor moet niet alleen overtuigd zijn geweest van een in principe aanwezige aanleg maar ook van een reeds bereikt hoog niveau. Schweitzer heeft dat niveau in de daarop volgende zes jaar verder kunnen verdiepen. Een ongelooflijke prestatie wanneer we bedenken dat hij in 1893 in Straatsburg begon met twee andere studies: filosofie en theologie. Pas eind 1898 is er gelegenheid tot een langer verblijf in Parijs. De orgellessen bij Widor vonden aanvankelijk dus op onregelmatige tijden plaats en met grote tussenpozen. Zij zijn echter van grote invloed geweest op Schweitzers orgelspel en Schweitzers voorliefde voor het Franse romantische orgeltype van de beroemde orgelbouwer Cavaillé-Coll (1811-1899).

Zomer 1899 volgt Schweitzer filosofie- en theologiecolleges in Berlijn. Door bemiddeling van Widor komt hij in contact met Heinrich Reimann, de organist van de Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlijn. Reimann stelt Schweitzer in de gelegenheid zijn orgel te bespelen. Ook brengt hij hem in contact met Berlijnse



musici, schilders en beeldhouwers. Het oordeel over de Berlijnse organisten valt niet zo gunstig uit:

“Die Berliner Organisten, mit Ausnahme Egidis, enttäuschten mich etwas, weil sie mehr auf äußerliche Virtuosität als auf die wahre Plastik des Spiels, auf die Widor einen so großen Wert legte, ausgingen. Und wie dröhnend und trocken war der Klang der neueren Berliner Orgeln, verglichen mit dem der Instrumente Cavaillé-Colls in St. Sulpice und Notre-Dame.”
(L.D. 23)

Orgelbouw

Schweitzer heeft deze indrukken later, in 1906, uitgewerkt in zijn 'Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst'. Hij raakte betrokken bij orgelrestauraties en orgelbouw, bovendien heeft hij hard gevochten om het behoud van historisch waardevolle orgels.

"Die erste alte Orgel, die ich – mit welcher Mühe! – errettet habe, ist das schöne Werk von Silbermann zu St. Thomas in Straßburg." (L.D. 68)

Tallose malen is hij opgetreden als orgeldeskundige. Langzamerhand kregen de ideeën die Schweitzer in 1906 in zijn boek neergelegd had de aandacht. Op het in 1909 in Wenen gehouden congres van het 'Internationale Musikgesellschaft' werd op instigatie van de musicoloog Guido Adler voor de eerste keer voorzien in een sectie voor orgelbouw. Hierin werkte Schweitzer met ongeveer twintig deelnemers aan een Internationaal Regulatief voor orgelbouw, dat afrekende met de blinde bewondering voor zuiver technische verworvenheden en weer de eis stelde van gedegen, klankrijke instrumenten.

In 1927 verscheen een tweede druk van 'Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst' met een nawoord van tweeëntwintig bladzijden. Daaruit blijkt dat Schweitzer bepaalde ideeën van de zogenaamde Orgelbeweging niet deelde. Hij is dus niet zonder meer te beschouwen als vertegenwoordiger van deze Orgelbeweging. Hij deelt hun waardering voor oude orgels die als historisch kleinood zo 'sachgemäß' mogelijk gerestaureerd moesten worden, ook met hun gebreken. De Orgelbeweging wil deze oude orgels ook als model voor nieuwbouw toepassen. Maar Schweitzer keurt dat af en zegt dat de mooiste nieuwbouworgels tussen 1860 en 1880 gebouwd zijn.

In dit nawoord schrijft Schweitzer over zijn ideale orgel:

“Unser Ideal ist aber auch durch die Errungenschaften der großen Orgelbaumeister der sieben ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts bestimmt. Weiter noch hat es den Forderungen Rechnung zu tragen, die bedeutenden Orgelkomponisten – César Franck, die Widor, die Reger, und die andern – in ihren Schöpfungen an die Orgel stellen.”
(Aufsätze 229).

In een voordracht uit 1927 ‘Zur Reform des Orgelbaus’ komt hij terug op ‘Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst’. Hij zegt dat hij dat boekje geschreven heeft onder de leus: *“Weg met het dreunende fabrieksorgel en op naar het klankrijke en klankschone orgel van de orgelbouwmeesters.”* (Aufsätze 219). Schweitzer gaat dan verder met de opmerking dat – zoals gezegd – de meest volmaakte orgels tussen 1860 en 1880 gebouwd werden. In die tijd schiepen de orgelbouwers instrumenten, die wat klank betreft de voortreffelijke eigenschappen en de meest perfecte vorm van de orgels uit Bachs tijd bezaten, echter zonder hun technische onvolmaaktheden. Schweitzers kritiek richt zich op het ‘fabrieksorgel’ van rond de eeuwwisseling, en wel op puur artistieke gronden. Hij ergert zich verschrikkelijk aan de armoe-dige, schreeuwerige en brutale klank van deze zielloze instrumenten. Hij staat echter niet afwijzend tegenover technische verbeteringen.

“Die Vervollkommnung der Orgel soll nur dazu dienen, die Intentionen, die von Haus aus in den Bachschen Werken liegen, so vollkommen wie möglich, vollendeter als es auf den Instrumenten des Meisters gelingen konnte, herauszuarbeiten.”
(Orgeluitgave Bachwerken 1912 XIV, geciteerd bij Hanheide 339)

In Schweitzers autobiografie uit 1931 lezen we dat de monumentale orgels uit de 18^e eeuw door het werk van Cavaillé-Coll en anderen hun uiteindelijke vervolmaking wat klank betreft hebben

bereikt. En dat het orgel uit de tijd van Bach – waar sommige historici naar terug willen – niet het ware orgel is, maar slechts de voorloper van de Cavaillé-Coll orgels. In Schweitzers woorden:

“Diese ist aber nicht die wahre Orgel, sondern nur ihr Vorläufer. Es fehlt ihr das Majestätische, das zum Wesen der Orgel gehört. Die Kunst hat absolute, nicht archaistische Ideale. Für sie gilt das Wort «Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören».” (L.D. 65)

“Schweitzer construeert continuïteit van Silbermann (1732) naar Cavaillé-Coll om zijn opvatting dat het Cavaillé-Coll orgel het meest geschikte Bachorgel is historisch te onderbouwen.” (Hanheide 341). Deze twee orgeltypen hebben echter weinig met elkaar te maken. Merkwaardig is dat Schweitzer historische oriëntatie afdoet met archaïsme. En als klap op de vuurpijl aankomt met een citaat uit 1 Korintiërs 13 vers 10 van de apostel Paulus. Blume had wel gelijk met zijn opmerking dat je Schweitzer in één adem enthousiast kan volgen en historisch ongelijk geven. Schweitzer is ook hier primair estheticus – ‘Cavaillé-Coll klinkt gewoon het mooist’ – en niet historicus. Ter herinnering: in het voorwoord van zijn Bachboek 1908 schrijft hij:

“Dieses Werk will keine historische, sondern eine ästhetisch-praktische Studie sein.”

Dit is de rode draad die door al Schweitzers geschriften over muziek loopt.

Opvattingen over uitvoeren

Schweitzers oordeel over de Berlijnse organisten is opvallend door de nadruk op de virtuositeit tegenover plastiek. Deze twee begrippen waren voor hem al zeer vroeg bepalend geworden, onder invloed van Eugen Münch. Virtuositeit moet niet nage-

streefd worden wanneer de speler zich daarmee op de voorgrond plaatst en daardoor de muziek als middel gebruikt. Plastiek moet het doel zijn van een uitvoering: de speler zet het werk op de eerste plaats. Widor heeft Schweitzers vroege indrukken alleen maar verder helpen ontwikkelen.

We zouden ook kunnen spreken van ethiek of integriteit van het orgelspel: 'dienend' tegenover 'heersend'. Dat Schweitzer overtuigd voor het eerste heeft gekozen hoeft geen betoog: het ligt geheel in de lijn van zijn levensontwerp.

Zo zijn er nog wel meer voorbeelden te geven van waaruit een beeld 'Schweitzer als musicus' te schetsen is. Het zou echter een versmalling betekenen wanneer we ons tot zijn orgelspelen – hij speelde in Parijs, Barcelona, Straatsburg, Londen, Nederland, Zweden en honderd andere plaatsen – zouden beperken. Hij deed immers daarnaast op orgelgebied nog zo veel meer.

En je staat versteld van de werkkraft, de energie, kunde en kennis van deze man wanneer we lezen dat hij als organist, adviseur en schrijver van programmatoelichtingen ook intensief betrokken was bij de Parijse 'Société J.-S. Bach' en bij Orféo Català in Barcelona.

Bijdragen aan de uitvoeringspraktijk

We zagen al eerder dat hij door zijn medewerking als continuo-speler (zowel in vocale werken als in orkestwerken) aan de Straatsburgse concerten onder leiding van Ernst Münch deelnam aan discussies over de uitvoeringspraktijk. Dit blijkt ook uit een brief die Schweitzer september 1907 aan de dirigent Gustave Bret van de Parijse 'Société J.-S. Bach' schreef naar aanleiding van een uitvoering van Bachs Johannes-Passion.

Een aantal zaken die Schweitzer als adviseur bij problemen met betrekking tot de uitvoeringspraktijk te berde bracht zijn, zeker heden ten dage, opmerkelijk. Zo brengt hij in de werken van Bach een groot aantal coupures aan. Vooral de argumentatie bevreemdt

vaak. Deze is nu eens gebaseerd op muzikale gronden, dan weer geven theologische motieven de doorslag. Zo zegt Schweitzer dat de altaria 'Von den Stricken' uit de Johannes-Passion

*"...ist zu streichen. Sie gelingt nie und langweilt;
sie verschleppt."*

En als voorbeeld van theologische argumenten:

"Dagegen empfehle ich Ihnen eine ausgezeichnete Kürzung, die den Prozeß Jesu verkürzt, der beim Evangelisten Johannes zu lang ist. Lassen Sie das Rezitativ bei 'Denn ich finde keine Schuld an ihm' abbrechen. Darauf sofort den Choral in E-dur 'Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn.' 'Wir haben ein Gesetz' und das Rezitativ haben nichts mit der Haupthandlung zu tun." (sic!)

Voorts stelt Schweitzer – in antwoord op vragen – dat gebruik van de piccolo noodzakelijk is bij sommige volkskoren:

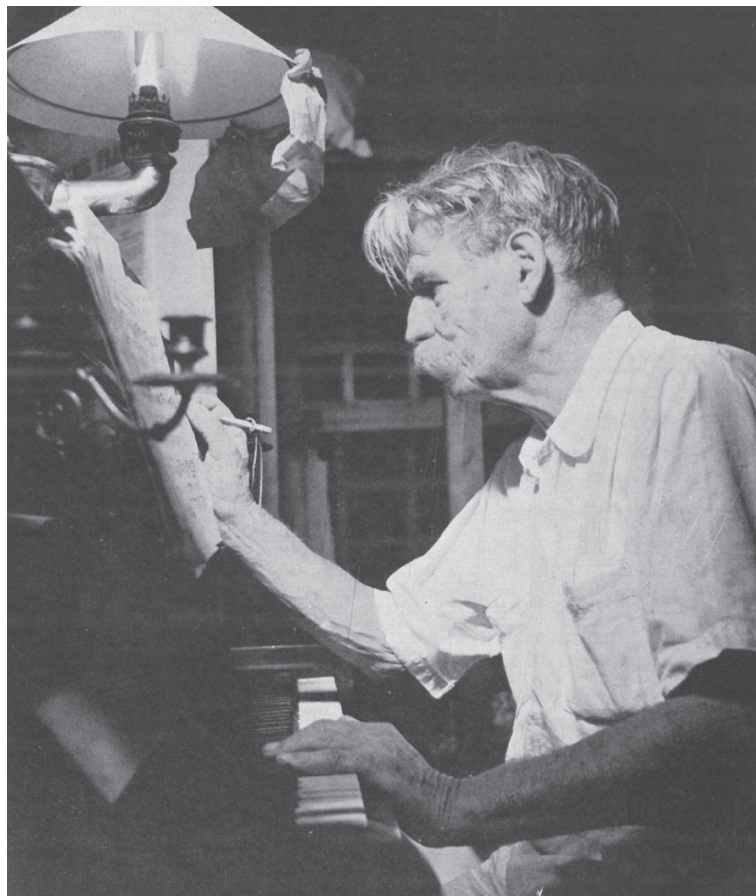
"Bach mußte, wie gewisse Merkmale der Partituren besagen, oft auf dieses Mittel zurückgreifen, um die Flötenstimmen heraustreten zu lassen." (Aufsätze 165-167)

De jaren in Lambarene

Schweitzer verbleef in totaal dertien keer voor kortere of langere tijd in Lambarene, variërend van één tot negen jaar, voor de eerste keer in 1913. De daartussen liggende perioden in Europa werden geheel in beslag genomen door het houden van voordrachten en het geven van concerten. Met de opbrengsten kon voor een deel het werk in het hospitaal in Lambarene gefinancierd worden.

Dan komt vanzelf de vraag op: hoe was Schweitzer in staat zijn orgelspel op peil te houden, naast de vele en naar hun aard zo uiteenlopende besognes die zijn aandacht opeisten? Dat hem dit

goeddeels gelukt is had hij te danken aan de Parijse ‘Société J.-S. Bach’, die hem bij zijn eerste reis naar Lambarene een speciaal voor de tropen gebouwde piano met orgelpedaal geschonken had.



Aanvankelijk ontbreekt het hem aan de moed om te studeren. Hij had zich neergelegd bij de gedachte dat het werken in Afrika het einde van zijn kunstenaarsloopbaan zou betekenen. Het afscheid zou alleen maar makkelijker zijn als hij – zoals hij schrijft – zijn vingers en zijn voeten zou laten inroesten. Het volgende is te mooi om niet in Schweitzers eigen woorden te horen vertellen:

“Eines Abends aber, als ich wehmütig eine Bachsche Orgelfuge durchspielte, überkam mich plötzlich der Gedanke, daß ich die freien Stunden in Afrika gerade dazu benutzen könnte, mein Spiel zu vervollkommen und zu vertiefen. Als bald faßte ich den Plan, Kompositionen von Bach, Mendelssohn, Widor, César Franck und Max Reger nacheinander vorzunehmen, sie bis in die letzten Einzelheiten durchzuarbeiten und auswendig zu lernen, gleichviel ob ich Wochen und Monate auf ein einziges Stück verwenden müßte. Wie genoß ich es nun, so ohne zeitliche Gebundenheit durch fällige Konzerte, in Muße und Ruhe zu üben, wenn ich zeitweise auch nur eine halbe Stunde im Tage dafür aufbringen konnte!” (L.D. 121)

In een brief uit 1956 – Schweitzer is dan eenentachtig jaar – blijkt indringend wat muziek in moeilijke omstandigheden in Lambarene voor hem betekent:

“Mein Leben im Alles ist von Jahr zu Jahr schwerer geworden. Das ist das Tragische in meinem Dasein. Ich vergesse dieses schwere Dasein nur, wenn ich auf meinem Klavier-mit-Orgel-Pedal übe.....”

(citaat bij Hanheide 33)

Trouwens al heel veel eerder, tijdens het tweede verblijf in Lambarene (1924-1927) lezen we iets dergelijks:

“Abends war ich von dem ständigen Herumlaufen in der Sonne so abgespannt und abgestumpft, daß ich sozusagen nicht zum Schreiben kam. Nur zum regelmäßigen Üben auf dem Klavier mit Orgelpedal reichte die Energie. So blieb die ‘Mystik des Paulus’ unvollendet liegen. In der Kunst aber kam ich in diesen Jahren voran.” (L.D. 174)

Ook tijdens zijn eerste verblijf in Lambarene doet hij dergelijke ervaringen op. Fascinerend is het te lezen dat hij in de vele stille

uren, die hij in vierenhalf jaar oerwoudeenzaamheid met Bach doorbracht, steeds dieper in de geest van diens werken is doorgedrongen:

“So kehrte ich nicht als ein zum Amateur gewordener Künstler, sondern im Vollbesitze meiner Orgeltechnik nach Europa zurück und durfte es erleben als Künstler jetzt mehr zu gelten als vordem.”

Muziek in het leven van Schweitzer

Alles wat Schweitzer als musicus – en dat betekent veelal als organist – te berde brengt is steeds boeiende lectuur. En dan is het zo opvallend dat al die ervaringen en al die beweringen voortkomen uit en gedragen worden door een merkwaardige vanzelfsprekendheid die voor hem wezenlijk is. Zo schrijft hij aan het begin van zijn werk in Lambarene:

“Nun tun Sie mir einen Gefallen.....und finden Sie das, was ich tue so selbstverständlich wie ich selbst.”

Groos merkt hierbij op: *“Ohne die Beachtung dieser subjektiven Selbstverständlichkeit würde ein wesentliche Zug in Schweitzers Bild fehlen.”* (Groos 787). En dat geldt zeker ook voor Schweitzer als musicus.

Aan het slot van dit hoofdstuk komt de vraag op of ‘Schweitzer als musicus’ wel als een op zichzelf staand onderwerp kan worden beschouwd. Hij was immers nog zo veel meer: geleerde, onderzoeker, denker, man van de medische en pastorale praktijk die bovendien prachtig kon schrijven. Getuigt zijn leven niet van een ongelooflijke, verbazingwekkende eenheid in veelheid in de persoon Schweitzer? Ligt aan zijn musiceren, of aan zijn aandeel aan de Orgelbeweging niet eenzelfde combinatie van oorspronkelijkheid, scherpzinnigheid en fantasie ten grondslag

als aan zijn geschriften en handelen op welk terrein dan ook? Een onuitputtelijke bron van creativiteit moet het geheim zijn geweest van deze universele geest, waarin zó veel zó vruchtbaar met elkaar samenwerkte. De Oostenrijkse schrijver Robert Jungk heeft dat verrassend mooi onder woorden gebracht als hij schrijft: *“Hier ist einmal einer, der mit den gleichen Händen unendlich sensitiv Orgel spielt, Häuser baut, das Chirurgenmesser führt, und dann noch, oft unterbrochen vom Schreibkrampf, zu nächtlicher Stunde mit geduldiger Feder seine Bücher verfaßt oder in zahllosen persönlichen Briefen Rat und Trost zu spenden weiß.”* (citaat bij Groos 788)

DEEL II

Inleiding tot het Bachboek

5 | Ontstaan en inhoud

Ontstaan

In 2008 is het 100 jaar geleden dat Albert Schweitzer zijn definitieve versie van het Bachboek schreef. De Franse (eerste) versie verscheen in 1905, de Duitse (tweede en definitieve) versie verscheen in 1908.

Het boek heeft in ieder geval door één zin uit het voorwoord zijn actualiteit behouden. Over hetgeen Schweitzer met zijn uiteenzettingen beoogde schrijft hij:

“Was ich mit meinen Darlegungen bezwecke, ist, die Musikliebhaber zum selbständigen Nachdenken über das Wesen und den Geist der Bachschen Kunstwerke und die beste Art ihrer Wiedergabe anzuregen.”
(Bachboek VI)

Drie personen zijn naast Schweitzers praktische ervaring als organist bij cantate-, oratoria- en passie-uitvoeringen in Straatsburg van bepalende invloed geweest op het ontstaan van het Bachboek:

1. Widor (1845-1937)
2. Spitta (1841-1894)
3. Wagner (1813-1883)

Widor heeft de aanzet gegeven tot het ontstaan van het Franse Bachboek. Op zijn instigatie schrijft Schweitzer in 1899 een verhandeling over de woord-toon verhouding in Bachs orgelkoraalvoorspelen. Dit leidt tot het Franse Bachboek 1905 ('J.S.Bach, le musicien-poète'). De Duitse versie is veel uitgebreider, maar verschilt in de kern – de esthetiek – niet van de Franse versie. En dat blijkt uit het IV^e deel 'Le caractère de la musique de Bach', in de definitieve versie 'LE LANGAGE MUSICAL DE BACH':

- 'Le symbolisme de Bach'
- 'Le langage musical des chorals'
- 'Le langage musical des cantates'

De Bachkenner Spitta was een fenomenale geleerde, zijn tweedelige Bachmonografie verschijnt in 1873 en 1888.

Schweitzer wijst Spitta af omdat hij Bach schaart onder de voorvechters van de 'absolute muziek', de anti-Wagnerianen. Schweitzer stelt daar tegenover dat het wezen van Bachs muziek verklaard moet worden uit de nauwe betrekking tussen woord en toon.

De afwijzing van Spitta voert Schweitzer naar Wagner. Zijn muziekdrama's zijn door buitenmuzikale factoren bepaald. Schweitzer neemt de idee van de twee hoofdrichtingen in de muziek, 'dichterische und malerische Musik' van Wagner over en maakt daarmee Wagner tot Bachexegeet. Anderzijds verschillen Wagner en Bach ook juist op dat punt wezenlijk van elkaar.

Hoe is het tot een bewerking in het Duits gekomen?

Op 3 augustus 1904 schrijft Schweitzer aan Breitkopf en Härtel in Leipzig (*"de uitgever"* aldus Schweitzer *"die al zoveel en groots voor Bach heeft gedaan"*⁴) een brief met de vraag of zij eventueel interesse hebben in een Duitse bewerking van het Franse Bachboek.

4 1850 Uitgave van Bachs werken door de Bach-Gesellschaft in Leipzig, in 1900 door de Neue Bach-Gesellschaft

Schweitzer schrijft dat hij daar hoogstens twee maanden voor nodig heeft. “En” schrijft hij

“(....) Spitta und Bitter schreiben als Historiker, ich als Musiker und Ästhetiker.” (citaat bij Jacobi 156)

Vergelijking met het Duitse Bachboek toont allereerst de verregaande overeenkomst met name in de belangrijke hoofdstukken over esthetiek. ‘Le langage musical de Bach’ correspondeert met de hoofdstukken XX, XXI, XXII, en XXIII uit het Duitse Bachboek. ‘Dichterische und malerische Musik’ en ‘Wort und Ton bei Bach’ heten in het Franse Bachboek ‘Le symbolisme de Bach.’

De plaats van de hoofdstukken over esthetiek is gewijzigd: deze staan nu vóór de beschrijving van de woordgebonden muziek en zijn dus te beschouwen als vooronderstelling van de hoofdstukken XXII en XXIII.

Opvallend is dat het Duitse Bachboek veel uitgebreider is uitgevallen: 455 bladzijden in het Franse boek, 776 in het Duitse Bachboek.

Inhoud

Het kolossale werk is op zichzelf al een bibliotheek.

Het omvat:

- historisch deel (hoofdstuk I t/m VI)
 - over de oorsprong van tekst en melodie van het reformatorische kerklied
 - over de geschiedenis van de gemeentezang en van de begeleiding van de gemeentezang
 - over de geschiedenis en ontwikkeling van het orgelkooraalvoorspel van begin 17^e eeuw tot aan J.S. Bach
 - over de ontwikkeling van cantate en passie van de 16^e tot begin 18^e eeuw

- biografisch deel (hoofdstuk VII t/m XII)
 - Bachs levensloop
 - Bachs functies
 - Bachs maatschappelijke en religieuze context
 - Bachs persoon en karakter
 - Bachs kunstenaar- en leraarschap
 - waardering voor Bachs werk tot aan het begin van de 20^{ste} eeuw
- bespreking van instrumentale werken en hun weergave (hoofdstuk XIII t/m XVIII)
 - orgelwerken (onder meer het 'Orgelbüchlein')
 - klavierwerken
 - kamermuziek
 - orkestwerken
 - Musikalisches Opfer en de Kunst der Fuge
- esthetiek – woord en toon in de woordgebonden werken (hoofdstuk XIX t/m XXIII)
- interpretatie vocale werken (hoofdstuk XXIV t/m XXXV)

In 1956 schrijft Schweitzer vanuit Lambarene aan zijn uitgever over het ontstaan van zijn Bachboek:

“Den Erfolg des Buches erkläre ich mir daraus, das ich wagte, dem Dogma von Spitta und anderen daß Bach reine Musik sei, zu widersprechen, sondern feststellte, daß überall, wo ein vorausgesetzter Text etwas Bildliches enthält oder auch nur voraussetzt, er dieses in seiner Musik darstellt.” (geciteerd bij Jacobi 144)

Van de hoofdstukken waar Schweitzer spreekt over de manier van uitvoeren van de werken van Bach geldt dat deze in ruime mate

voldoen aan de wens uit het voorwoord, namelijk dat de muziekliefhebber er een aansporing in mag lezen tot zelfstandig nadenken over het wezen van de kunst van Bach.