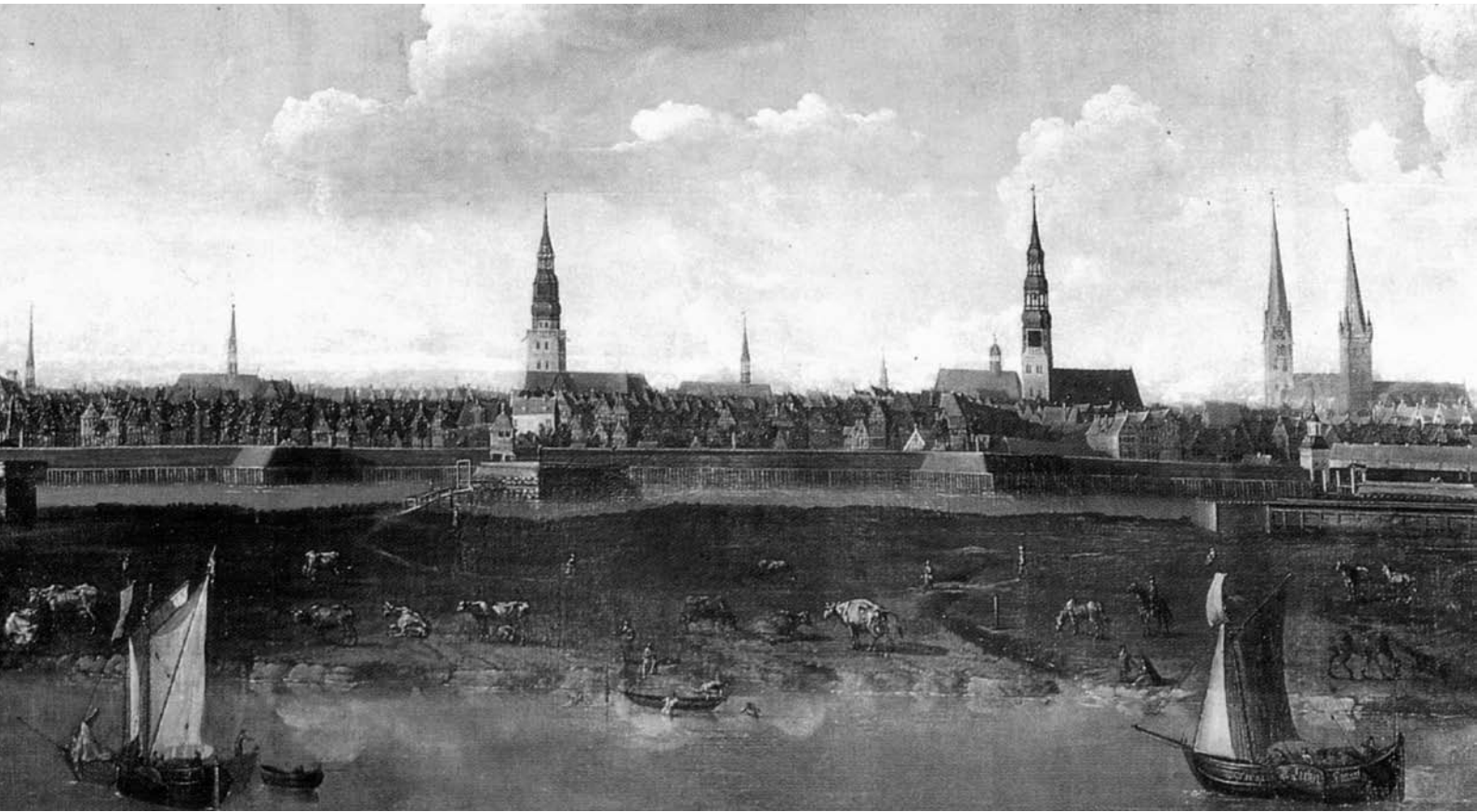




Hamburg, stadsgezicht

Het orgeloeuvre van Georg Böhm

Afl. 1. Levensloop

Dit jaar is het 350 jaar geleden dat Georg Böhm (1661-1733) werd geboren. Böhm geldt als één van ‘de grote drie B’s’ van de barokke Duitse orgelliteratuur: Buxtehude, Böhm en Bach. Voldoende reden om in een serie artikelen stil te staan bij het oeuvre van deze Duitse orgelmeester die op de grens stond van een nieuwe tijd in de Duitse muziekcultuur maar ook van een nieuwe periode in de Noordduitse- en Middenduitse orgelstijl, die tot ver in de 17de-eeuw meer van elkaar verschilden dan de orgels zelf.

Georg Böhm werd op 2 september 1661 te Hohenkirchen in Thüringen nabij Ohrdruf geboren. Böhms vader Johann Balthasar (geboren in 1626 te Goldbach en overleden in 1675 te Hohenkirchen) was organist en schoolmeester in Ernstroda en vanaf 1660 organist en schoolmeester in Hohenkirchen. De eerste muzieklessen krijgt Böhm van zijn vader en mogelijk ook van Johann Heinrich Hildebrand, de toenmalige cantor van Ohrdruf, de plaats waar de nog heel jonge Johann Sebastian Bach (1685-1750) ook een korte tijd bij zijn broer Johann Christoph zou verblijven. Na de dood van zijn vader gaat de dan veertienjarige Böhm in Goldbach, een dorp in de buurt, naar school. Vanaf juni 1678 bezoekt hij het gymnasium in Gotha. Zijn eindexamen haalt hij daar in 1684. In zowel Ohrdruf als Gotha waren de beide cantores student geweest van leden van de Bachfamilie. Vanaf augustus 1684 studeert Böhm verder aan de universiteit van Jena. Daarna weten we enkele jaren niets van hem. Het is echter heel goed mogelijk dat Böhm in deze periode lessen heeft genoten van Johann Pachelbel (1653-1706), die van 1678 tot 1690 organist was van de Predigerkirche te Erfurt, niet ver van Jena. In deze kerk stond een groot orgel van Ludwig Compenius uit 1657. Pachelbel had daar een omvangrijke lespraktijk. Veel invloeden van Pachelbel klinken door in de muziek van Böhm. Böhm zal intussen de universiteit van Jena hebben doorlopen en ondertussen zijn getrouwd. De naam en afkomst van Böhms echtgenote staat helaas in geen enkele recente publicatie vermeld. Wel schijnt zij in de verte lid van de Bachfamilie geweest te zijn.

DE HAMBURGSE PERIODE

Rond zijn dertigste levensjaar verhuist George Böhm met zijn gezin naar Hamburg waar hij in de nabijheid van de St. Jacobikirche gaat wonen.

In ieder geval is hij van 1693 tot 1697 met zijn gezin lid van de kerkelijke gemeente van deze wijkkerk in Hamburg. Drie van zijn kinderen worden hier gedoopt. Niet bekend is wat hij in deze periode deed maar er zijn wel de nodige aanwijzingen. Böhm was een ontwikkeld man en intussen ook als musicus uitstekend onderlegd. Mogelijk heeft hij les gehad van Johann Adam Reincken (1623-1722) en kwam hij via Reincken in contact met de in 1678 in Hamburg opgerichte Opera, waarvan Reincken één van de stichters was en jarenlang één van de bestuursleden.

Er wordt aangenomen dat Böhm als musicus in ieder geval een seizoen lang klavecijnist was van het operatorkest dat onder leiding stond van Reinhard Keiser (1674-1739) die destijds in hoog aanzien stond. Alhoewel Bach niet zo'n liefhebber van opera was had hij Keiser, die hij in zijn jeugd had leren kennen, wel heel hoog. In dit grote en in die tijd beroemde operahuis aan de Gänsemarkt maakte Böhm kennis met de nieuwste muzikale ontwikkelingen en een veranderende smaak. Opera's uit Italië en Frankrijk waren nieuw voor Duitsland en werden geestdriftig met veel inspanning ingestudeerd, waarbij men zich ook de nieuwe Franse uitvoeringspraktijken eigen maakte, die tot dan toe tamelijk onbekend waren in Duitsland. Door opera's van de Hamburgse operacomponist Johann Sigismund Kusser, en door wereldlijke cantates, ouvertures, sinfonia's en aria's van Italiaanse componisten als Ariosti, Bononcini, Stefani en Francesco Cavalli leerde Böhm de nieuwe galante stijl door en door kennen. De periode rond 1700 was de tijd waarin de oude 17de-eeuwse kerkmuziek over het hoogtepunt heen was en een nieuwe stijl verlangd werd: galant, affectvol, eenvoudig en melodieus waren daarbij de trefwoorden. Van ingewikkelde polyfone structuren

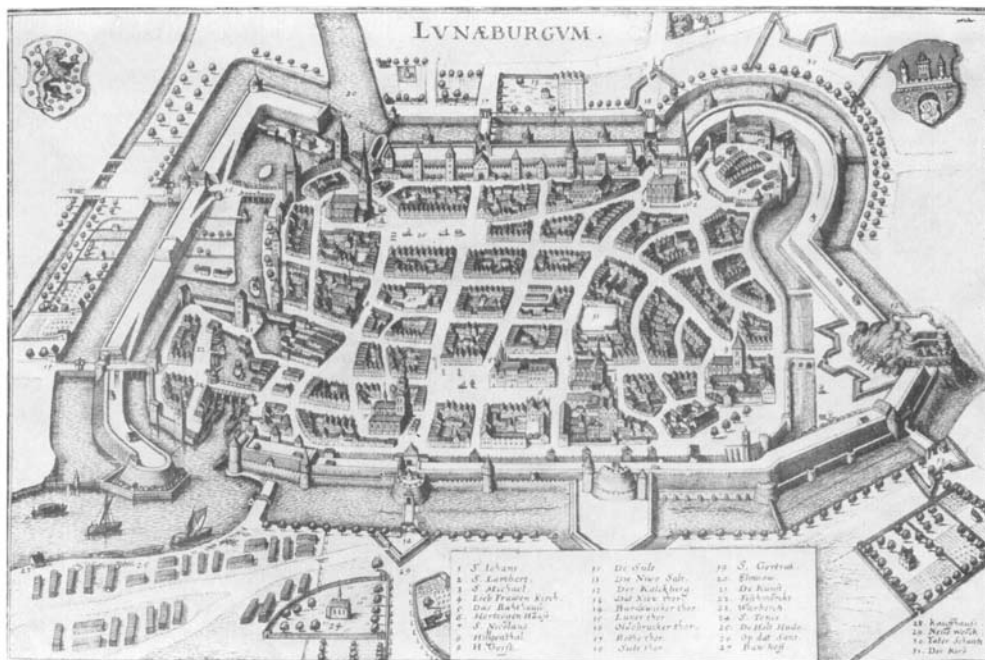
wilde men niet te veel horen. Böhm was echter wel gepokt en gemazeld in die oudere traditie, die hij bij leden van de Bachfamilie had leren kennen. Zowel in zijn klaviermuziek als in zijn cantates wist hij gaandeweg echter een fraaie synthese te bereiken tussen de oude Middenduitse stijl enerzijds en de nieuwe Italiaanse anderzijds, waarbij hij creatief ook nog eens de nieuwe Franse stijl doorheen vlechte, vooral in de uitvoeringspraktijk van zowel orgel- als klavierwerken en met name in zijn klavecimbelsuites.

NIEUW ORGEL IN DE KERK VAN DE FAMILIE BÖHM

In Böhms Hamburgse periode gebeurde er nog iets heel belangrijks wat zijn verdere levensloop sterk bepaald heeft. In de tijd rond 1690 toen hij in de Jacobikirche kwam was men doende voorbereidingen te treffen

*Hamburg,
decorontwerp
Opera (1696)*





Stadsgezicht Lüneburg

om door Arp Schnitger (1648-1719) een geheel nieuw orgel in de kerk te laten bouwen. De toenmalige organist van de kerk, Hinrich Frese, die de opvolger was van de in 1674 gestorven Matthias Weckmann (1621-1674), heeft daarbij een belangrijke rol gespeeld. Het aanwezige orgel in de Jacobikirche was al heel oud. Het eerste instrument dat nu bekend is, werd van 1512 tot 1516 nieuw gebouwd door Jacob Iversand en Harmen Stüven. Vanaf 1546 werd het orgel telkens gerestaureerd en uitgebreid. In 1619 deelde Michael Praetorius (1571-1621) in zijn beroemde boek *Syntagma Musicum* (*Organo-graphia*) uit 1619 de toenmalige dispositie mee. Het was inmiddels een voor die tijd zeer groot orgel geworden met 53 registers, drie klavieren en een vrij pedaal in aparte torens aan beide zijden; het toen al typerende 'Hamburger Prospekt'. Verdere verbouwingen volgden in 1622, 1635-36 en in 1656 nadat Weckmann in 1655 organist was geworden. Ook de eerdere verbouwingen werden meestal op instigatie van de toenmalige organist uitgevoerd, waaronder beroemde organisten als

Hieronymus en Jacob Praetorius en Ulrich Cernitz, die allen leerlingen waren uit de school van Jan Pietersz. Sweelinck (1562-1621) uit Amsterdam. Voordat Schnitger in de Jacobikirche aan de slag kon, was hij eerst doende zijn grootste orgel te maken, namelijk dat van de naburige Nicolaïkerche met 67 registers, vier klavieren en vrij pedaal. Vanaf 1702 tot aan zijn dood in 1740 was Vincent Lübeck (1654-1740), levenslang bevriend met Arp Schnitger, daar organist. Schnitger begon met het project in 1689 door eerst het oude orgel af te breken. In tussentijd werden ook diensten in andere Hamburgse kerken gehouden. Reincken was organist van één van de andere binnenstadskerken, de Catharinenkerche, en bespeelde één van de mooiste Noordduitse stadsorgels uit de geschiedenis dat momenteel door de firma Flentrop uit Zaandam voor het grootste deel wordt gereconstrueerd! Jacobi-organist Frese was adviseur bij de bouw en kreeg het samen met Schnitger voor elkaar dat het orgel 60 registers kreeg met zowel een 32 voets Prestant als een 32 voets Bazuin. Georg

Böhm maakte, mogelijk als assistent van Frese, het proces van nabij mee en leerde zo meteen hoe je als orgeladviseur kon handelen en optreden. Iets wat hem later heel goed van pas zou komen! De uiteindelijke inwijding van het Jacobi-orgel vond plaats op paasmorgen 1693. Vierentwintig oude registers, zelfs enkele van de oudste periode uit 1516, heeft Schnitger in zijn nieuwe orgel overgenomen. De keuring werd verricht door Christian Flor (organist Johanniskirche, Lüneburg), Vincent Lübeck (destijds nog organist in Stade, St. Cosmae) en Andreas Knel-ler (organist van de St. Petrikerche, een van de stadskerken die het dichtst bij de Jacobi ligt). Het Jacobi-orgel werd al gauw in heel Europa beroemd.

Böhm had geen vast werk en voelde zich ook bepaald niet alleen gebonden aan de Jacobi-gemeente. Hij heeft ook nauwe contacten onderhouden met de gemeente van de St. Catharinen en had grote bewondering voor Reinckens orgelkunst. Die contacten leverden hem in 1700, toen hij inmiddels al organist was geworden in Lüneburg, nieuw werk op in het kader van het schrijven van melodietjes voor een nieuw gezangboek (zie verderop in dit artikel).

Na de dood van Hinrich Frese in 1720 bezocht Johann Sebastian Bach Hamburg en speelde op de diverse stadsorgels, ook bij de toen stokoude Reincken in de Catharinen. Van dat bezoek zijn nog fraaie uitspraken overgeleverd. Bach solliciteerde naar de vacante organistenplaats in de Jacobi, maar moest het afleggen tegen een middelmatige, maar heel rijke organist Johann Joachim Heitmann die de positie afkocht met een toentertijd immens grote som geld (4.000 Mark) die hij in de kerkekas stortte... Een buitengewoon slechte gewoonte die destijds ook al fel bekritiseerd werd. In 1727 zou dit na het overlijden van Heitmann weer gebeuren, maar nu

staken hoofdpastor Ernst Neumeister (die o.a. veel teksten voor cantates van J.S. Bach geschreven heeft) samen met Johann Mattheson daar gelukkig een stokje voor. Intussen was Bach in 1723 cantor in Leipzig geworden en had men in Hamburg diep spijt en werden enkele sarcastische publicaties over dit voorval geschreven. Het kan verkeren....

DE LÜNEBURGSE PERIODE

Lüneburg was omstreeks 1700 een snel groeiende stad van ongeveer 10.000 inwoners, een centrum van de zouthandel, lid van het verband van Hanzesteden en economisch gezien de belangrijkste plaats tussen Hamburg en Hannover. Eén van de keurmeesters van het Hamburgse Jacobi-orgel, Christian Flor, was vanaf 1668 waarnemend, en vanaf 1676 officieel organist van de Johanniskirche in Lüneburg. Flor was een goede vriend van de bekende lieddichter Johann Rist. Zijn beide zonen werden later organist van twee andere kerken in Lüneburg. In de Johanniskirche bespeelde Christian Flor een fraai orgel (1553) van Jasper Johanssen uit 's-Hertogenbosch en Hendrik Niehoff

en diens zoon Claas uit Amsterdam. Door latere verbouwingen, met name door Friedrich Stellwagen in 1651-52, bezat het orgel al wel een zelfstandig pedaal vanaf C, maar dit was nog niet in pedaaltorens geplaatst.

Christian Flor overleed in 1697 Lüneburg op 71-jarige leeftijd. Hij heeft naar alle waarschijnlijkheid Böhm bij zijn bezoeken in de Jacobi leren kennen en zal op de hoogte zijn geweest van diens wens om afscheid te kunnen nemen van een onzeker freelance-achtig bestaan. En dat hij liever een vaste baan als cantororganist ambieerde in een stad in de directe regio rond Hamburg, aan welks brede internationale, maar tegelijkertijd ook Noordduitse, cultuur hij als intellectueel kennelijk gehecht was geraakt.

Böhm solliciteerde naar de vacante betrekking van Flor op 11 augustus 1698. Twee juristen stelden daarna voor om "Georg Böhme, Musicus in Hamb. Sich auffenthaltende" te benoemen. Dat gebeurde op 30 augustus daaropvolgend 'per Majora et unanimitas'. Op 26 september van dat jaar werd hij in zijn ambt bevestigd en zou hij dat tot zijn dood in 1733 uitoefenen.

Böhm woonde van 1699 tot 1711 in

een deel van het huis (Neuen Sulze nr. 8) van Tobias Reimers (1653-1716), de Raadssyndicus en latere burgemeester van Lüneburg. Dit huis stond in de directe omgeving van het Michaelisklooster. Reimers was een invloedrijk diplomaat en kunstliefhebber en reisde veelvuldig naar Celle en Hamburg, waar hij ook de opera bezocht. Het is zeer waarschijnlijk Reimers die Böhm daar heeft leren kennen en hem naar Lüneburg gehaald heeft. Reimers echtgenote was een dochter van de Lüneburgse burgemeester Brand Ludolph Stöterogge (1641-1722). Zij was zeer bekend als luitist en clavecinist en had ook van Böhm les gehad. Ook de contacten met de familie Stöterogge waren nauw. Bij de doop in 1701 van een zoon van Böhm werd het kind naar burgemeester Stöterogge vernoemd: Brand Tobias Ludolph. Stöterogge was daarbij peetvader. Ook Stöterogge onderhield nauwe contacten met Gottfried en Reinhard Keiser en ook met Johann Krieger (1651-1735).

Kennelijk moest Böhm met een niet al te hoog honorarium genoegen nemen, want in 1704 probeerde hij om ook het organistenambt van de Marienkirche in Lüneburg over te nemen.

Stadsgezicht Lüneburg



Zijn actie lukte: hij hoefde niet op nog meer plaatsen tegelijk te zijn en kreeg een vaste toeslag en diverse stipendia voor zijn kinderen ten behoeve van hun goede opleiding. Böhm verwierf steeds meer aanzien en kreeg allengs veel opdrachten tot het componeren van de meest uiteenlopende vormen van kerkmuziek, maar ook van wereldlijke muziek voor allerlei officiële gelegenheden van de stad (treur- en feestcomposities). In 1699 werd hij lid van het team (samen met J.W. Franck, P.L. Wockenfuss) dat de nieuwe liederenbundel "M. Henrich Elmenhorsts Predigers in Hamburg Geistreiche Lieder" van nieuwe melodieën moest voorzien. Franck was een van de leiders van de Hamburgse opera. Elmenhorst was predikant van de Catharinenkirche waar Reincken in die tijd de muzikale scepter zwaaide. Dat de wereldlijke en kerkelijke cultuur toch goed samengingen kwam doordat Elmenhorst, in tegenstelling tot zijn orthodox-lutherse collega's die Elmenhorst daarover

dan ook zwaar bekritiseerden, een groot voorstander was van opera! Hij schreef er zelfs diverse libretto's voor. Franck schreef 74, Böhm 23 en Wockenfuss vier melodieën voor Elmenhorsts bundel die in 1700 te Lüneburg verscheen. Er zijn voor zover bekend wel incidentele, maar geen integrale opnamen van deze liederen bekend. Böhm werkte als organist samen met de cantor van de Johanniskirche, Bernhard Christian Bohmsen en speelde als orkestlid mee met de uitvoeringen van de 'Figuralmusik'. Bohmsen componeerde nauwelijks en Böhm vulde deze leemte op met een grote productie. In 1711 schreef Böhm een Lukas-Passion die hij de stad aanbood.

Niet alleen in Böhms composities voor orgel en klavecimbel, maar ook in zijn cantates komt zijn synthesestijl goed tot uitdrukking en kan hij daarmee als een van de grootste overgangskomponisten gelden in de tijd tussen de groten als Schütz van de 17de eeuw en

EEN GENIALE JONGE LEERLING

De jonge Johann Sebastian Bach was in 1695 wees geworden omdat zijn beide ouders in dat jaar kort na elkaar stierven. Tot aan 1700 nam zijn broer Johann Christoph (1671-1721) hem in huis in Ohrdruf. In Ohrdruf volgde Bach het lyceum. Omstreeks kerst 1699 vernam schoolcantor Elias Herda (1674-1728) van Ohrdruf van de Lüneburgse cantor Braun dat er aan de Michaelisschule in Lüneburg plaats en geld was voor ervaren nieuwe zangers en muzikaal goed onderlegde jongens uit Thüringen. Herda was in vroeger jaren zelf leerling geweest aan de Michaelisschule en onderhield de contacten. Zo kreeg Bach tezamen met Georg Erdmann, diens vier jaar oudere vriend (voor het leven), in 1700 een wezenstipendium, waardoor hij twee jaar lang zonder eigen kosten mocht studeren aan het vermaarde Michaelisgymnasium (Latijnse school) in Lüneburg, op voorwaarde dat hij dan ook in het 'chorus musicus' moest zingen.

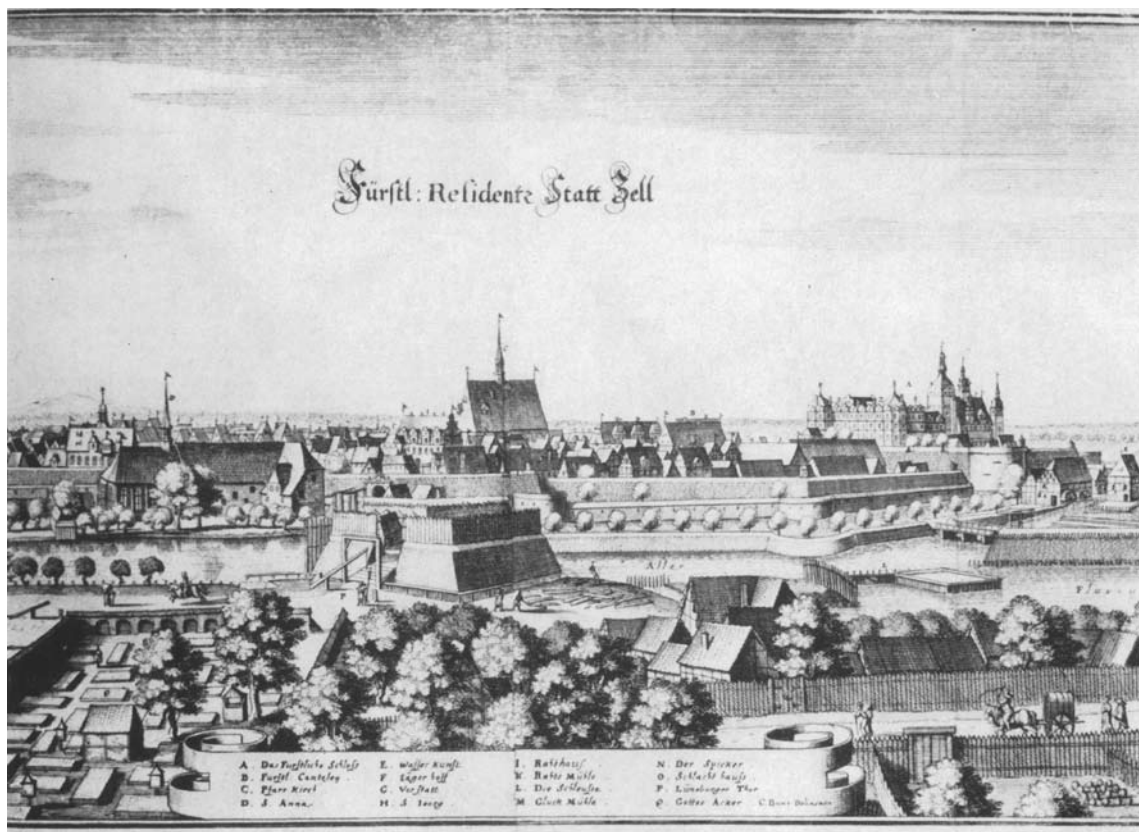
Bach werd meteen opgenomen in het mettenkoor van de Michaelisschule, een selecte groep van vijftien muzikaal ervaren studenten dat deel uitmaakte van het 'chorus musicus' of 'cantorey' van ongeveer 25 zangers. Ze hadden het druk en moesten in vrijwel alle diensten van 's morgens tot 's avonds, door de week en op zon- en feestdagen hun bijdragen leveren. Bach was in dit koor ook korte tijd 'diskantist' en ook 'concertist', dat wil zeggen hij trad met zijn mooie jongensstem ook op als solist. Kort na zijn deelname in het koor muteerde zijn stem echter en ging hij in het koor door als bas. Daaraan was echter veel minder behoefte en Bachs wezenstipendium liep daarvoor ook gevaar. Wat te doen? De tegenstellingen en rivaliteiten tussen de koorscholen van de St. Johannis en St. Michaelis in Lüneburg waren er wel, maar golden niet zozeer voor

Lüneburg
St.-Michaeliskirche,
schilderij interieur



Lüneburg St.-Michaeliskirche,
exterieur

Bach, Händel en Telemann in de 18de eeuw. Ook komen in zijn cantates delen voorbij die een vrijwel letterlijke vertaling zijn van zijn orgelwerken en andersom!



Celle, stadsgezicht

Georg Böhm. Wonderkind Bach had van cantor Herda uit Ohrdruf aanbevelingsbrieven meegekregen voor de beroemdste organisten in (Noord) Duitsland van destijds, namelijk Reincken, Buxtehude en Böhm. Bach was als wees echter zo arm als Job. Naar alle waarschijnlijkheid nam Böhm Bach daarom liefdevol in huis en maakte het ook mogelijk dat de geniale jongen, die bezeten was van alles wat met muziek en orgels te maken had, oriëntatierizen naar Hamburg kon maken om zijn grote verlangen in vervulling te laten gaan om de grote Hamburgse stadsorgels te zien en te horen en er Reincken en Buxtehude te ontmoeten. Böhm en diens superieuren moesten voor allerlei zaken en concertbezoeken regelmatig in Hamburg zijn en zullen Bach hierin hebben geholpen door hem mee te laten gaan. De vijftienjarige Bach kopieerde in 1700 op uiterst professionele wijze

meteen Reinckens meesterwerk, de koraalfantasie "An Wasserflüssen Babylon", op muziekpapier van Böhm ten behoeve van de eigen ontwikkeling, voor lessen bij Böhm en voor de reizen naar Hamburg. Om te kunnen bijverdienen bemiddelde Böhm voor Bach dat van diens geniale talenten als instrumentalist, en in het bijzonder als organist, gebruik kon worden gemaakt. En zo zong Bach niet alleen in het 'chorus musicus' maar speelde

hij ook continuo en verving hij tijdens erediensten in diverse kerken in Lüneburg de vaste organist.

Officieel waren de contacten tussen de moderne en meer wereldlijke Ritterakademie in Lüneburg en de degelijke kerkelijk gelieerde Michaelisschool beperkt. Aan de Ritterakademie werd onder meer onderwezen in theologie, filosofie, ethiek, politiek, oude talen, geschiedenis, wis- en natuurkunde en Frans, maar ook in paardrijden,



Celle, slot

schermen en dansen. Maar doordat o.a. de slaapzalen van beide scholen aan elkaar grensden waren er veel contacten tussen de studenten over en weer. Door het stimulerende en liberale beleid van Johannes Bruno, die 43 jaar lang rector was van de Michaelisschule, kregen de talentvolle jongens van de Michaelischule via de Ritterakademie ook alle kansen om, met het oog op de diplomatieke dienst, de Franse taal, de Franse etiquette en levensstijl te leren kennen. Zo ook Bach, die op die manier kennis maakte met de Franse muziekcultuur en het was Georg Böhm die ook dit bij de jonge Bach in muzikaal opzicht van harte stimuleerde.

Maar niet alleen qua muziek vormde Böhm zijn pupil. Ook in persoonlijk opzicht was Böhm voor Bach een voorbeeld. Zo kopieerde Bach Böhms fraaie en regelmatige handschrift voor een belangrijk deel. Bach spreekt op latere leeftijd vol liefde en respect over Böhm en de grote invloed die hij op hem gehad heeft. Hij noemt in de vooraankondiging van de publicatie van twee afleveringen van zijn "Clavier-Übung" (waarin zijn partita's BWV 826 en 827) Böhm ook als eerste in de rij van personen waar Bachs muziek te koop is en dan pas zichzelf en andere collega's.

De muziek die Bach van Böhm leerde kennen voegde Bach later toe aan de verzameling van zijn broer Johann Christoph die nu bekend staan als het Möller-manuscript en het Andreas Bach-boek. In dit boek staan onder andere Böhms klavecimbelsuites staan, maar ook suites van Christian Flor en van Franse componisten zoals Lebègue en Dieupart.

DE NIEUWE FRANSE SMAAK

Van grote betekenis voor Böhm was de aanwezigheid in de Lüneburgse contreien van hertog Georg Wilhelm van Braunschweig-Lüneburg (de beide hertogdommen van Lüneburg en Braunschweig waren sinds 1569 samengegaan en Lüneburg was inmiddels de tweede residentie). Een tijdlang heeft men gedacht dat die invloed uitsluitend uitging van de hofhouding op het slot te Celle, dat een centrum was van Franse en Italiaanse muziek. Daar was vaak een beroemd ensemble te beluisteren dat grotendeels uit Fransen bestond. De hofhouding was zelfs voor een deel Frans en er werd ook deels Frans gesproken. De directe invloed voor Böhm en ook Bach bestond echter uit het feit dat hertog Georg Wilhelm van 1695 tot 98 een nieuw slot liet bouwen in het centrum van Lüneburg, namelijk aan de grote markt. Veertig jaar had Georg Wilhelm vanuit Celle geregeerd, maar vanaf 1698 fungeerde het slot van Celle als tweede (buiten)verblijf, vooral in de zomermaanden. In de wintermaanden, waarin de reisverbindingen over land vrijwel onbegaanbaar waren, lag het slot Celle immers wel erg afgesloten van de buitenwereld. Een buitenwereld die vooral vanuit Hamburg of Hannover en Braunschweig op de landstreek werd beïnvloed. Het nieuwe paleis maakte nog weer later onderdeel uit van de gift voor de weduwe van de hertog, de hughenote Eléonore Desmier d'Olbreuse.

Zij was de belangrijkste promotor van de Franse smaak aan het hof van Braunschweig-Lüneburg. Een van de leden van de hertogelijke hofkapel, Thomas de la Selle (de naam is ook al 'verfranst'), was ook dansmeester aan de 'Ritterakademie' in Lüneburg, waar de koorstudenten regelmatig werden ingehuurd als lakei of als muzikant. Waarschijnlijk hebben ook de adellijke jongens van deze school geregeld feestelijkheden op het hertogelijk paleis bijgewoond en daarbij leerlingen van de Michaelisschule geïntroduceerd. Na kennis te hebben gemaakt met Franse klaviersuites kwam Bach, net als Böhm, hier in aanraking met de Franse orkestmuziek en haar uitvoeringspraktijk, alsmede met de typische Franse ouvertures en balletten. Het is vooral deze Franse stijl die niet alleen betrekking heeft op de uitvoeringspraktijk van Böhms klavecimbelmuziek, maar stellig in even grote mate op diens orgelmuziek. De grote gevolgen die dat had op de uitvoeringspraktijk van Böhms muziek worden in de vervolgartikelen nader gezien.

DE OMBOUW VAN EEN OUD-NEDERLANDS ORGEL IN DE JOHANNISKIRCHE

Böhm kende, naast Arp Schnitger zelf, ook twee leerlingen van de grote orgelbouwmeester goed: Balthasar Held en Matthias Dropa. De ervaren en bereide Held was in 1701 in Lüneburg en Bach ontmoette hem in de Michaeliskirche waar Held toen aan het al oude drieklaviers orgel met vrij pedaal werkte. Zodoende kon Bach zijn latere immense orgelbouwkennis al op jonge leeftijd ontwikkelen. Held had ook met Buxtehude gewerkt en logeerde in de Michaelisschool om onder meer het positief van de school te reviseren en met een extra register uit te breiden. Toch verdween Held langzamerhand uit de omgeving van Hamburg en trok hij naar de omgeving van

Eléonore Desmier
d'Olbreuse



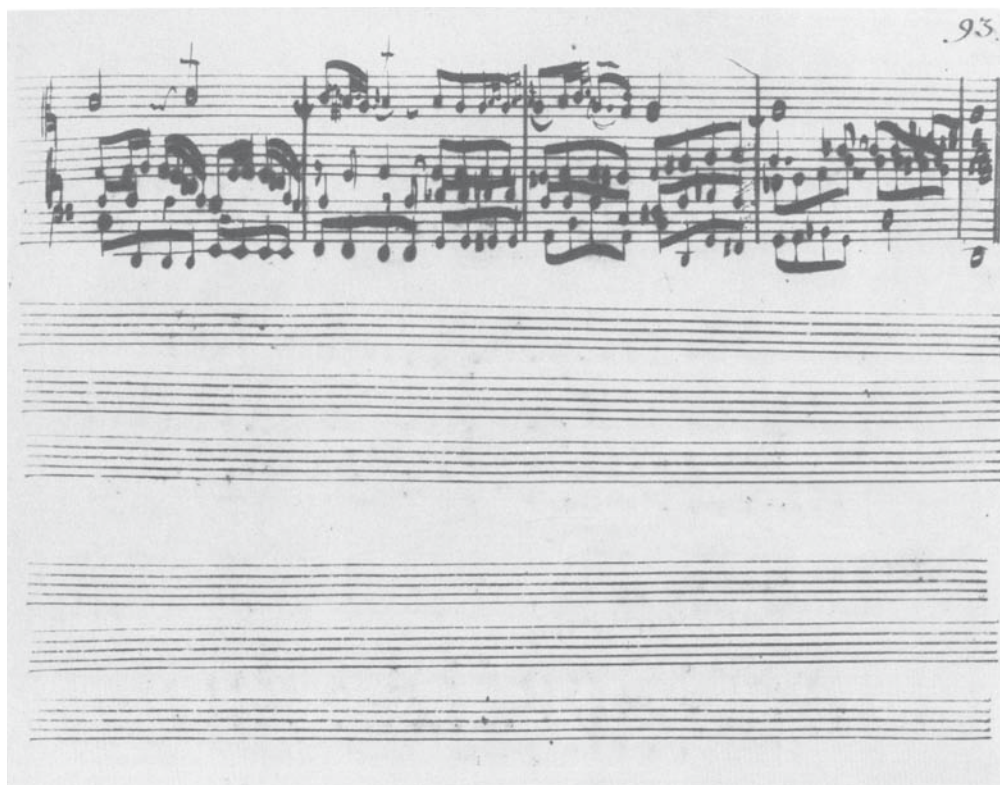


*Lüneburg, orgel
Johanneskirche*

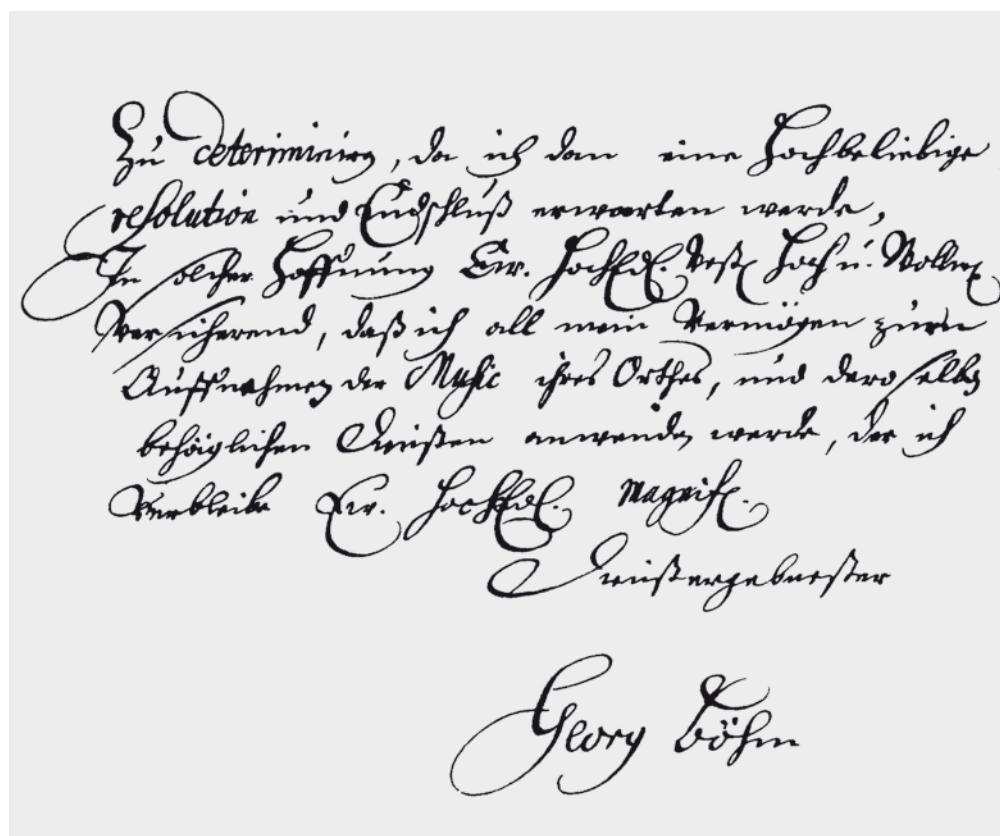
Stettin. Matthias Dropa verhuisde in 1708 naar Lüneburg na de ombouw van het orgel te Altenbruch bij Cuxhaven, om van daar uit zijn werk te doen. Met name het vaste onderhoud van de orgels van de kerken in Lüneburg en een lobby van Böhm zal hem naar deze stad hebben getrokken. Niet al-

leen qua vakkennis en artistieke bagage, maar ook qua persoonlijk karakter zal het goed geklikt hebben tussen Dropa en Böhm. Beiden waren rustige en evenwichtige persoonlijkheden die hard werkten voor hun gezin, waren gelukkig getrouwd en bleken betrouwbaar.

Eindelijk was het in 1712 dan zover dat een lang gekoesterde wens van Böhm in vervulling kon gaan en dat 'zijn' orgel door Dropa geheel in Noordduitse stijl werd omgebouwd. Vooral door de toevoeging van twee grote pedaaltorens terzijde van het het oude Niehoff-front veranderde het aanzien



Böhm, Vater unser, ms J.G. Walther



12 Handschrift en handtekening Böhm

compleet. Maar het orgel kreeg ook nieuwe windladen, een nieuwe windvoorziening, een nieuwe mechaniek en klaviatuur. "Die helle und scharfe Intonation..." van het oude orgel, een klankkarakter dat Böhm ook bij het Hamburgse Jacobi-orgel had leren kennen, moest volgens hem „...so woll in den alten als auch den neuen Stimmen" opnieuw worden aangebracht. Böhm hield dus van een expressieve, extraverte en relatief luide orgelklank. Ook werden op wens van Böhm „...zur Bequemlichkeit der Music zu beiden Seiten des Rückpositivs anzu bauen den so genandten halben Monden oder Chori" bijgebouwd omwille van het samen musiceren van orkest, koor en hoofdorgel. Een heel gangbare praktijk in die tijd! De aanvankelijk gereserveerde 32 voets Bazuin werd iets later alsnog bijgeplaatst.

Na deze ombouw telde Böhm's orgel 47 registers, drie klavieren en vrij pedaal, ook met twee 32 voets registers, evenals in Hamburg; twintig daarvan waren nog van vóór 1712. Tezamen met een formidabele akoestiek in deze prachtige grote kerk een muzikaal paradijsje op aarde!

Geen wonder dat Böhm er tot zijn dood bleef. Zijn improvisatie- en registratiekunst kon hij nu naar hartelust uitbreiden en verrijken. In 1731 verzocht de inmiddels zeventigjarige Böhm om vervangers, mogelijk om gezondheidsredenen. Op 18 mei 1733 stierf hij in Lüneburg zonder dat daarover in de nog bewaarde gebleven stadsakten iets bekend is. Bij zijn tijdgenoten is Böhm tamelijk onbekend (of misschien wel ondergewaardeerd?) gebleven. Johann Gottfried Walther noemt Böhm 'ein braver Componist'. Johann Mattheson roemt hem in 1739 weliswaar als één van de beroemdste organisten van zijn tijd in de omgeving van Hamburg, in zijn muziekbiografie "Ehrenpforte" noemt hij Böhm echter niet. Zijn muziek is

alleen in Middenduitse streken verspreid. De eerste uitgave ervan verscheen pas in 1927.

ORGELKEUZE VOOR DE CD-OPNAME

Historisch gezien zou het voor de hand hebben gelegen om de cd-opname [zie kader aan het eind van het artikel] in de Johanniskirche te Lüneburg te doen laten plaatsvinden. De kerk is groot en fraai en heeft bovendien een uitzonderlijk goede akoestiek. Tot aan onze tijd heeft het orgel in Lüneburg echter dermate grote verbouwingen ondergaan, waardoor het lang niet zo origineel tot ons is gekomen dan het Jacobi-orgel in Hamburg. Ondanks de aanwezigheid van het originele front en nog de helft van de oude registers mist het instrument op essentiële plaatsen in de klankarchitectuur de originele pracht en zangerigheid. De nieuwe registers zijn niet in barokke stijl bijgemaakt. Ook de stemming is hedendaags, namelijk evenredig zwevend en de toonhoogte is niet de oude koortoon.

In Hamburg is dat sinds de restauratie van 1993 een heel ander verhaal. Net als bij zovele andere grote stadsorgels werd er wel regelmatig aan gewerkt en gewijzigd, maar verhoudingsgewijs heeft het orgel daarbij toch weinig grote veranderingen ondergaan. Zodoende heeft 82 procent van het pijpwerk van Schnitger en ouder, met enkele registers uit de 18de eeuw) de tijd doorstaan en staat dit inmiddels na de laatste restauratie in 1993 door Jürgen Ahrend weer terug in dit orgel en klinkt het bij wijze van spreken alsof het er gisteren geplaatst is! Het klankbeeld is gereconstrueerd en heeft een zelfde 'helle' en 'scharffe' intonatie waar Böhm de voorkeur voor had. De toonhoogte is ook origineel, namelijk hoge (Hamburgse) koortoon (bijna een hele toon hoger dan normaal). De stemming ligt tussen middentoon en wohltemperiert in. De niet geheel

middeltonige stemming die Böhm in zijn orgel had zal hiervan niet veel hebben afgeweken. Bovendien zijn de banden tussen Böhm en het Jacobi-orgel en de andere grote Hamburgse stadsorgels dermate sterk geweest, dat de keuze voor dit orgel, als de nog meest originele representant daarvan, voor de hand ligt.

DE ONDERSCHIEDEN COMPOSITIEVORMEN VAN BÖHMS ORGELWERKEN

De orgelwerken van Böhm laten zich rangschikken in praeludia, al dan niet met één of meer fuga's. Die met één fuga zijn in moderne Italiaanse-, die met meer fuga's in oudere Noordduitse vorm, maar meestal wel in Franse melodische stijl. Zijn koraalbewerkingen kunnen worden onderverdeeld in koraalvariaties (partita's) en koraalbewerkingen dan wel -voorspelen. Ze zijn wisselend gecomponeerd in oudere figuratieve Italiaanse stijl, sommige zelfs als compacte Noordduitse koraalfantasie. Andere zijn weer modern, sommige duidelijk in Franse stijl.

Sommige ook in Middenduitse stijl die vooral Bach later zal overnemen bij zijn partita's. Werken die hij op jonge leeftijd schreef (BWV 766, 767 en 770).

In de volgende artikelen zal nader worden ingegaan op enkele van deze werken uit elke categorie, hun achtergronden, het Hamburgse Jacobi-orgel, de uitvoeringspraktijk en de registratie.

Stef Tuinstra (1954) is (inter)nationaal werkzaam als orgeladviseur, in Nederland in samenwerking met de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, de protestantse kerken en diverse stichtingen. Stef Tuinstra is organist van de Nieuwe Kerk in Groningen en de Jacobuskerk in Zeerijp en leider van de Noord Nederlandse Orgel Academie (NNOA), een kleine privéschool voor post-academisch en semi-professioneel orgelonderwijs. Van hem verschenen vele cd's en artikelen over orgelbouw en orgelspel.

Literatuur:

Gustav Fock
Jean-Claude Zehnder

Gotthold Frotscher

Willy Apel
MG
Christoph Wolff

Harald Vogel, Günther Lade e.a.
Klaus Beckmann
Johannes/Gesa Wolgast

Heimo Reinitzer (red.)

Christoph Wolff/Markus Zepf
Werner Neumann
Michael Maul/Peter Wollny
Diverse auteurs

Arp Schnitger und seine Schule, Kassel, 1974.
G. Böhm und J.S. Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung, Bach Jahrbuch 74, 1988.
Geschichte der Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin, 1936.
Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel, 1967.
Encyclopedie Musik in Geschichte und Gegenwart, 1949.
Johann Sebastian Bach, zijn leven, zijn muziek, zijn genie, New York/ Utrecht, 2000.
Orgeln in Niedersachsen, Bremen, 1997.
Georg Böhm, Sämtliche Orgelwerke, Wiesbaden, 1986
Georg Böhm, Sämtliche Klavier- und Orgelwerke, Wiesbaden, 1927/1952.
Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg, 1995.
Die Orgeln J.S. Bachs, Leipzig, 2006.
Bach-Dokumente, Band I, II en III, Kassel, 1963, 1969 en 1973.
Weimarer Orgeltabulatur, Kassel, 2007.
Toelichtingen in cd-boekjes



Arp Schnitger-orgel, St. Jacobikirche, Hamburg

Böhms orgelmuziek is populair onder organisten en elk van hen heeft wel eens een werk van hem gespeeld. In tegenstelling echter tot Bach en (in al in veel mindere mate) Buxtehude zijn van Böhms orgelwerken vreemd genoeg tot nu toe nauwelijks integrale opnamen verschenen. Er bestaan wel aparte cd's met orgelmuziek van Böhm en op veel cd's zijn geïsoleerd werken van hem opgenomen.

Stef Tuinstra is voornemens om voor het label DOCUMENT – het cd-label van Okke Dijkhuizen – een nieuwe opname in te spelen. Een integrale opname staat of valt met de keuze van het orgel (of van meerdere orgels).

Uit dit artikel is overduidelijk geworden dat hét instrument bij uitstek voor een opname als deze het monumentale Schnitger-orgel in de Jacobikirche te Hamburg is.

Ter gelegenheid van deze unieke cd-productie wordt vanaf dit nummer van Kerk en Muziek een serie artikelen gepubliceerd welke als basis dient voor een workshop van de VOGG over Böhms orgelmuziek die op zaterdag 25 juni in het Groningse dorp Zandeweer zal worden gehouden. Niet voor niets is het eerste Hinsz-orgel (1731) in Zandeweer voor dit evenement uitgekozen. De reden hiervan komt in de volgende artikelen aan de orde.

Georg Böhm (1661-1733)

Keyboard Works

Dit jaar is het 350 jaar geleden dat Georg Böhm (1661-1733) werd geboren. Ter gelegenheid van dit feit zal op DOCUMENT – het cd-label van Okke Dijkhuizen – een nieuwe opname verschijnen met de complete orgelwerken van Böhm, gespeeld door **Stef Tuinstra** op het monumentale Schnitger-orgel in de Jacobikirche te Hamburg (1689-93). Een klein deel van het programma zal dubbel worden opgenomen op het Hinsz-orgel (1731) in het Groningse Zandeweer. Zo wordt het verschil inzichtelijk gemaakt tussen de interpretatiemogelijkheden op een groot stadsorgel en die op een ruim bemeten dorpsorgel met een aangehangen pedaal. Bovendien wordt een selectie uit Böhms composities voor klavecimbel opgenomen die voor beide toetsinstrumenten bedoeld kan zijn.

De 3 cd-box – inclusief uitvoerige documentatie – zal medio oktober 2011 verschijnen en is tot 1 november a.s. uitsluitend voor abonnees op Kerk en Muziek en leden van de VOGG verkrijgbaar voor **€ 29,95** (incl. verzendkosten) in plaats van **€ 34,95**.

U kunt de cd's bestellen door een e-mail te sturen naar:
info@documuziekproductie.nl

Of schriftelijk aan:
DOCU Muziekproductie
Jo van Buuren-Huyspad 1
4105 ET Culemborg

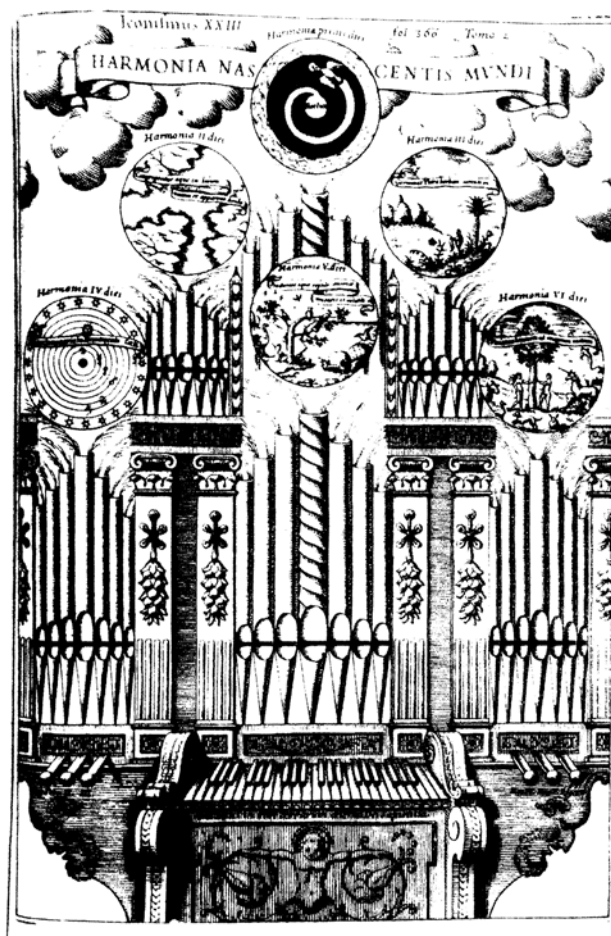
Uw bestelling wordt toegestuurd zodra het genoemde bedrag is bijgeschreven op rekeningnummer **13.19.24.540** ten name van DOCU Muziekproductie onder vermelding van 'Böhm-cd's'. Vermeld bij uw bestelling naam, adres, postcode en woonplaats.

Meer informatie: **www.documuziekproductie.nl**

Het orgeloeuvre van Georg Böhm

Afl. 2. De functie en zingeving van de grote Noordduitse barokorgels

Bij de orgelmuziek van Georg Böhm (1661-1733) overheerst de veronderstelling dat zijn muziek hoofdzakelijk kamermuzikaal van aard is en dat ze vaak ook nog zonder pedaal gespeeld moet worden. Waarom wilde Böhm dan toch een groot orgel met drie klavieren en vrij pedaal met zelfs een Bazuin 32 voet tot zijn beschikking hebben? Wilde hij alleen maar imponeren of ligt het genuanceerder?



Een 17de-eeuwse voorstelling van de schepping van de aarde volgens de Goddelijke Ordening die door het orgel gerepresenteerd wordt.

Gaandeweg in de zestiende eeuw kreeg de instrumentale kerkmuziek ook in de protestantse kerken steeds meer waardering als een van de vele gaven van de mens om te getuigen van Gods lof. Dit gebeurde vooral onder invloed van de combinatie van de toentertijd zich ontwikkelende theologie en wereldbeeldbeschouwing. Een belangrijke voorstelling was het beeld van de macrocosmos (kortweg gezegd 'de hemel' en al het buitenaardse) en de microcosmos (kortweg 'de aarde', het hier en nu van alle dag) als belangrijke elementen van de goddelijke wereldordening. Onder invloed van die 'scientia', de muziekwetenschap als onderdeel van de alles omvattende theologie, werd het orgel met zijn natuurkundige harmonische ontwikkeling van geluid, o.a. door belangrijke wetenschappers en theologen als Athanasius Kircher (1602-1680), steeds meer als hét ideaal van de verbeelding van hemelse harmonie en muziek gezien. Op de foto zien we een afbeelding van de schepping in zes dagen die is vervaardigd in zes orgelregisters. Onder het klavier staan de woorden: „Aldus speelt

Gods wijsheid in de (atmo)sfeer van de wereld.” De zes scènes volgen Genesis 1:3-27 en laten de schepping van het licht en de zee zien, van het droge land, de planten, de hemellichamen, de dieren en van de mens (Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis II*, p. 366). Het is een beeld dat tot op de huidige dag mondiaal voor veel christenen nog altijd actueel is. Had de cantor in de zestiende eeuw een hoog aanzien, het beroep 'organist' kreeg in de zojuist genoemde ontwikkeling in de zeventiende eeuw naast dat van de 'cantor', gaandeweg vrijwel dezelfde status. Daarbij moet ook worden onderkend dat kerkdiensten niet alleen op zondag werden gehouden, maar ook vele door de week, nog los van de rouw- en trouwdiensten en allerlei feestelijke gebeurtenissen van kerkelijke en algemeen maatschappelijke en politieke aard. Van begeleiding van de gemeentezang was in het Lutherse Duitsland in die periode nog niet zozeer sprake. Die gewoonte ontstond schoorvoetend gaandeweg de zeventiende eeuw, mede onder invloed van het bekende Hamburgse "Melodeyen-Gesangbuch" uit 1604

Im Rückpositiff
11. Stimmen

1. Principal
2. Gedact
3. Quintadehn
4. Oktava
5. Holflöte
6. Spillpfeiffe
7. Mixtur
8. Zimbel
9. Trommeten
10. Fagott
11. Ein Schnarrwerck mit engen Körpern gleich auß: I. B. Böge.

In der Brust II
Stimmen.

1. Principal
2. Gedact
3. Flöte
4. Sackpfeiff
5. Schwebpfeiff
6. Krumphorn
7. Regal
8. Geigend Regal
9. Querpfeiffe im Discant
10. Zimbel
11. Mixtur.

VII.

In Hamburg

I.

Diezu S. Jacob hat 53. Stimmen

neben den Trebulanten, vnd 12. kleinen Blasbälgen/ auch 3. Clavir.

Im OberWerck 9
Stimmen.

1. Principal
2. Oktava
3. Quintadehn
4. Holpfe
5. Holflöte
6. Querpfe
7. Kuckpfe
8. Sackp.
9. Mixtur.
12. Fuß Thon
6. Fuß
12. Fuß
6. Fuß
3. Fuß
6. Fuß Thon
12. Schue lang vnd ist offen.

Oben in der Brust II
Stimmen.

1. Principal
2. Holpfe
3. Flöte
4. Offen Querpfeiffe
5. Flöte vff die Quinte
6. Krumphorn
7. Kleinflöte
8. Klingen Zimbel
9. Trompette
10. Regal
11. Zinck
8. Fuß/ angehende im C
8. Fuß
4. Fuß
4. Fuß
3. Fuß
2. Fuß
3. Pfeiffen stark
8. Fuß
8. Fuß
8. Fuß

Unten in der Brust 4
Stimmen.

1. Krumphorn
2. Durne
8. Fuß

2. Quirpfeiff
3. Walpfeiff
4. Epispfeiff

3. Fuß
2. Fuß
4. Fuß

im Discant.

Im Rückpositiff.
15. Stimmen.

1. Principal
2. Oktava
3. Sackp.
4. Mixtur.
5. Gedact
6. Quintadehn
7. Holflöte
8. Blockflöte
9. Gemshorn
10. Zifflöte
11. Klingen Zimbel
12. Schalmeyen
13. Saarpfeiffe
14. Regal
15. Krumphorn.

8. Fuß im C
- 4 Fuß

8. ft.
8. Fuß
4. Fuß
2. Fuß

4. Fuß
8. Fuß
8. Fuß
8. Fuß

Im Pedal 14.
Stimmen.

1. Principal aus dem F 24. Fuß
2. Mixtur, nebey 1. Daß von 12. Fuß
3. Principal C
4. Groß Daß
5. Oktava
6. Gemshorn Daß
7. Epispfeiff
8. Zimbel
9. Mixtur
10. Spillpfe
11. Krumphorn
16. Fuß
16. Fuß
4. Fuß
4. Fuß
4. Fuß
16. Fuß
16. Fuß

12. Bassaune
13. Trommet
14. Cornett
16. Fuß
8. Fuß
2. Fuß

II.

Die bey S. Peter heist in sich gleicher gestalt 3. Clavir 42. Stimmen/ 9. Walge vnd Tremulanten.

Das OberWerck im mittelften Clavier hat 9.
Stimmen.

1. Principal
2. Quintadehn
3. Oktava
4. Gedact
5. Holflöte
6. Kuckpfe
7. Sackp
8. Mixtur
9. Zimbel
12. Fuß F
12. Fuß F
6. Fuß F
8. Fuß C
3. Fuß F

Das Brustpositiff oben in der Orgel/ gehört zum obersten Clavier, vnd hat 10. Stimmen.

1. Principal
2. Holpfe
3. Holflöte
4. Flöte auff die Quinta
5. Gemshorn
6. Kleinflöte
7. Zimbel
8. Trompette
9. Regal
10. Zinck
8. Fuß C
8. Fuß
4. Fuß
3. Fuß
2. Fuß
2. Fuß
3. Pfeiffen stark
8. Fuß
8. Fuß
8. Fuß

Das

waarvan de zettingen door de Hamburgse stadsorganisten waren gecomponeerd. Vooral door deze bundel werd het (al dan niet meerstemmig) zingen van liederen door volwassenen en jeugdigen, thuis en in de kerk sterk gestimuleerd, waarbij men vond dat het orgel tijdens het zingen ook goed kon worden ingezet. Het fenomeen 'intonatie' of meer nog 'Choralvorspiel' ontstond toen ook om de gemeenteleden vooraf met de melodieën vertrouwd te maken, maar vooral ook om de sfeer en de gevoelsinhoud van de tekst in klanken te schilderen. Het gevoel van de kerkganger werd zo dicht bij het te zingen lied gebracht.

HET VROEGE ONTSTAAN VAN DE GROTE HAMBURGSE STADSORGELS

Menig organist gaat er heden ten dage bij het zien van grote barokorgels van Arp Schnitger met pedaaltoeren aan beide zijden, soms zelfs geheel los van de andere kastdelen (het z.g. "Hamburger Prospekt"), dat dit orgeltype vanaf het laatste kwart van

de zeventiende eeuw in zwang kwam en dat de gemiddelde pedaaltechniek pas in de tijd rond Buxtehude op een meer virtuoos niveau kwam. In Noord- en Midden-Duitsland ontstond deze bouwstijl echter al een hele eeuw (!) eerder, zodat Michael Praetorius (1571-1621) in zijn beroemde driedelige naslagwerk Syntagma Musicum (waarvan deel II, de Organographia, over orgels verhaalt) dan ook ettelijke disposities kon vermelden van grote tot zeer grote orgels met meer dan vijftig registers en met een groot vrij pedaal (zie bijvoorbeeld hierboven de dispositie van het orgel van de St. Jakobikirche te Hamburg in 1619).

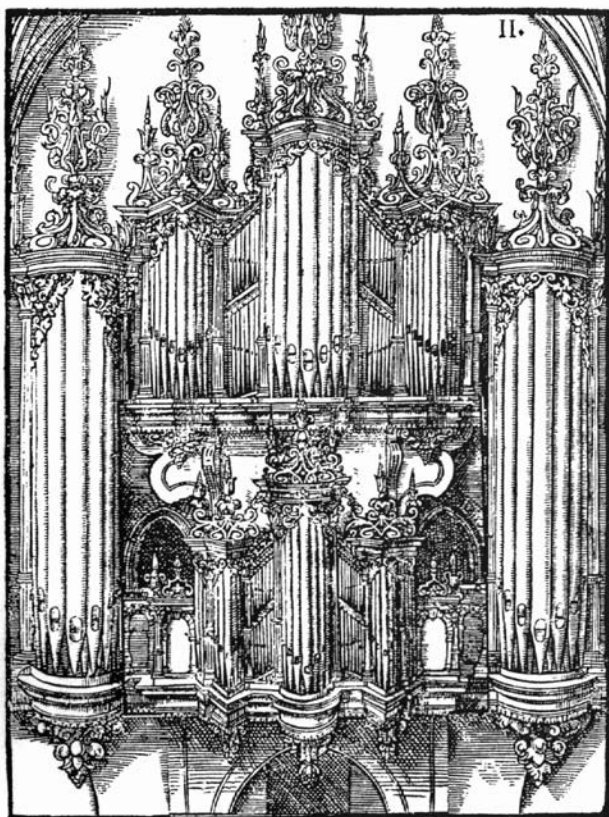
Een dergelijke bouw met grote zelfstandig bezette pedaalwerken betekent dus ook dat de kunst van obligaat en virtuoos pedaalspel in sommige streken van Europa al veel vroeger sterk ontwikkeld was. Maar uit de ons overgeleverde orgelmuziek uit die tijd valt dat veelal niet direct op te maken. De in de vroege Renaissance ontstane 'Imitatio Instrumen-

torum' gedachte ligt aan deze ontwikkeling ten grondslag.

HET ORGEL ALS ÉÉNMANSORKEST

Op veel plaatsen was er geen koor en/of orkest aanwezig dat jaarlijks een te grote financiële last zou vormen voor de kerkelijke leiders. De orgels daarentegen werden juist daarom steeds groter gemaakt om door een eenmalige investering als het ware een permanent orkest in de kerk op te stellen dat kon worden 'bediend' door één persoon. Het orgel had inmiddels in Duitsland een zeer hoog aanzien gekregen. Hoe men het fenomeen en de rol van het orgel in die tijd zag kunnen we lezen bij Michael Praetorius: „Ja, dit veelstemmige, lieflijke werk omvat al datgene wat maar in de muziek kan worden bedacht en gecomponeerd, en laat zo een zeer natuurlijke klank – luid en duidelijk – horen, niet anders dan een heel koor vol muzikanten waarin menige melodie, gezongen door jonge knapen en grote mannen, gehoord kan worden. In één woord: het orgel bezit en omvat

De reeds zeer omvangrijke dispositie van het Hamburgse Jacobi-orgel in 1619.



Het Hamburger Prospekt alléén alle andere muziekinstrumenten, groot en klein, hoe ze ook mogen zoen. Wil je een trommel, trompet, van de 16de eeuw werd heten. Wil je een trombone, zink, blokfluit, dwarsfluit, gebouwd. trombone, zink, blokfluit, dwarsfluit, pommer, schalmey, dulciaan, ranket, sordun, kromhoorn, viool, lier enz. horen (Praetorius noemt hier een aantal van de destijds voorkomende orkestinstrumenten), dan kun je al deze, en nog veel meer wonderlijke kostelikheden in dit kunstige werk tot je beschikking hebben: nl. op zo'n manier dat je, wanneer je dit instrument (= het orgel) hebt en hoort, niet anders denkt dan dat je al die andere instrumenten samen hebt en hoort.... Geen kunst zo hoog gestegen als juist de orgelkunst: want de subtiële spitsvondigheid en het ijverig nadenken van de mens die het zover heeft gebracht dat deze (= de orgelkunst) nu geheel en al zonder enige toevoeging goed kan blijven bestaan, en het zich laat aanzien dat aan haar perfectie of volmaaktheid niets meer ontbreekt, dat er niets meer voor gewenst of aan

toegevoegd of vermeerderd mee zou kunnen worden." Praetorius' beeld van het orgel is tot in onze tijd blijven bestaan, getuige Mozarts uitspraak in de tweede helft van de achttiende eeuw) dat het orgel 'de koningin van de muziekinstrumenten' is. En ook die van César Franck aan het eind van de negentiende eeuw: 'mijn orgel is mijn orkest'. Dit wordt nog eens bevestigd door de vele musicerende engelen of complete trofeeën met orkestinstrumenten op barokke- en klassicistische orgels.

INSTRUMENTEREN EN REGISTREREN

Wanneer het orgel beschouwd wordt als een instrument waarin de hele vocale- en instrumentale muziekcultuur wordt samengebracht en de organist ook nog eens improviseert, is hij/zij eigenlijk componist en dirigent tegelijk. De professionaliteit in het orgelspel en de uitvoeringspraktijk ligt bij het muzikale talent, de goede techniek en het vermogen tot 'instrumenteren', alias het registreren. Wat is een symfonie van Beethoven, of welk ander beroemd orkestwerk dan ook, zonder die prachtige en volstrekt logische instrumentatie? Het doel van instrumentatie is dus het duidelijk maken van de structuur van een compositie en om de luisteraar emotioneel te raken zodat het hem/haar mogelijk wordt gemaakt om associatief te luisteren. Dat kan alleen door middel van het principe zoals Praetorius dat al noemde, namelijk de 'Varietas' (de afwisseling). Volgens hem behoort zij tot het wezen van de muziek en is zij God alleen daarom welgevallig: „Und anzumercken ist, das (weil auch die Varietas als ein tapfer Ornament der Music, die Herten der Menschen hefftig beweget/ und sonderlich Gott im Himmel wolgefallet) die Cantores im Hause des HErrn/ mit ihren Trommeten/ Cymbeln/ Psalteren/ Harffen und andern Seitenspielen/ künstlich varijret, etliche darein

gesungen und geklungen/ und alles lassen zierlich und prechtig hergehen/ zu loben und zu dancken."

Het idee van een instrumentale vergelijking is nog wel duidelijk. Maar hoe zit dat dan met de vergelijking met de mens en de menselijke stem? Je zou kunnen zeggen: de blaasballen zijn eigenlijk de 'longen', de abstracten tussen de klaviertoetsen en de speelkleppen zijn de 'spieren' en de windlade is met haar zovele windkammers eigenlijk het 'hart' waar de wind (het 'bloed') verdeeld en vervoerd wordt naar de pijpen. Dit zijn meer allegorische beelden. Er is echter ook een feitelijk te duiden overeenkomst, namelijk de overeenkomst in formanten (stemklanken/vokalen). Een van de typerende klankeigenschappen van Noordduitse barokorgels is hun natuurlijke formantdiversiteit. Onderzoek van de Noordduitse plenumklank heeft uitgewezen dat de klanken goed overeenkomen met de formanten van de Duitse taal. Met andere woorden: de orgelklanken komen natuurkundig gezien overeen met de menselijke stem. In een plenum van bas, tenor, alt tot sopraan klinken dan respectievelijk o, a, e en i. Ook dat is een reden geweest waarom al in de vijftiende eeuw grote orgels werden gebouwd en dat orgelklank daarbij geassocieerd werd met vocaliteit. Een eeuw later kwam daarnaast de instrumentale 'implementatie': de klankeigenschappen van destijds nieuw ontdekte orkestinstrumenten werden door orgelmakers omgewerkt tot nieuwe vormen van orgelpijpen. Zo kwamen o.a. de tongwerken in orgels terecht. Het is niet verwonderlijk dat ook in het Schnitger-orgel van de St. Jacobi allerlei instrumentimitaties voorkomen die Praetorius al noemde. Instrumenteren is een kunst, registreren en het spelen in de stijl van het te imiteren orkestinstrument ook, de z.g. 'Imitatio Instrumentorum'. Zo werd van Johann Sebastian Bach

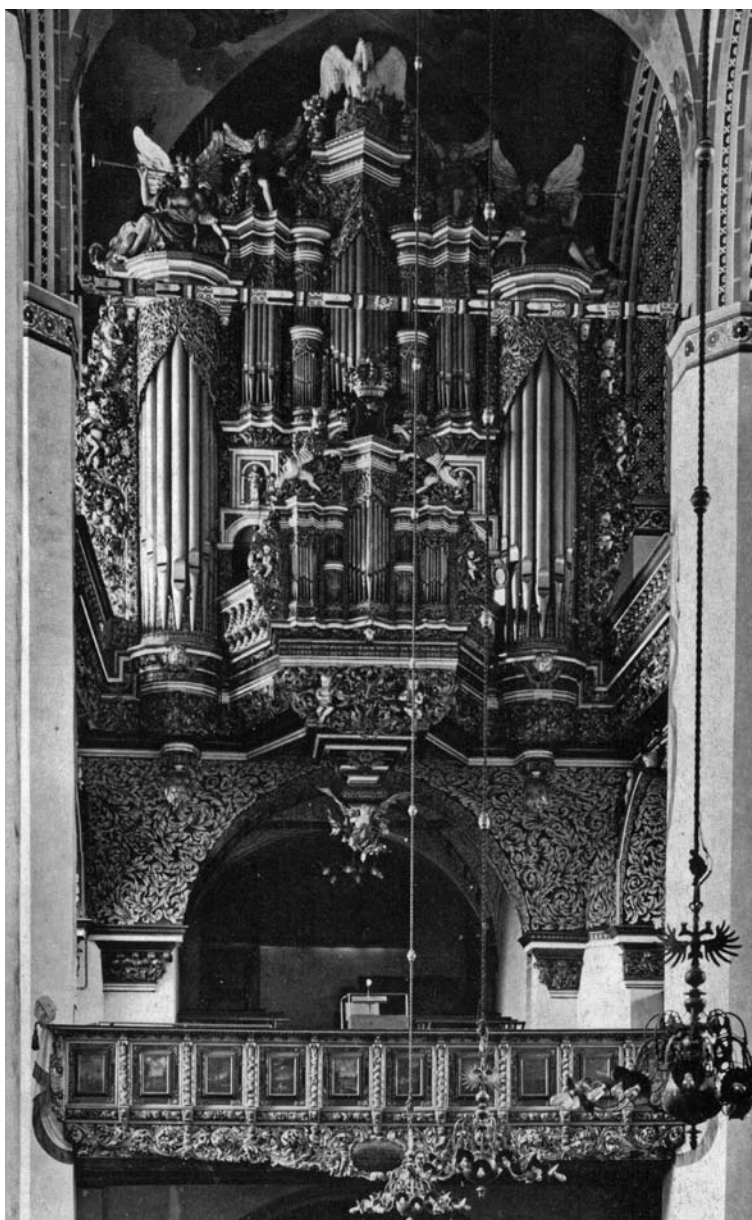
verhaald dat hij ongehoord creatief kon registreren, dat hij de koralen naar de gevoelsinhoud (het affekt) van de te zingen liederen speelde en dat hij bij een imitatieregister precies in de stijl van een virtuoos musicus op zo'n instrument kon spelen. Zelfs zo dat omstanders het aanvankelijk voor onmogelijk hielden wanneer men zag hoe Bach registers trok, maar daarna zo'n mooie klank hoorden die zij in die combinatie voor onmogelijk hadden gehouden.

MEERKORIGHEID EN 'TERRASSEN-DYNAMIEK'

Bij een orchestraal orgel denkt men heden ten dage in de eerste plaats aan de Frans- of Duits romantische orgels waarbij met een zwelkast een traploos generaalcrescendo of -decrescendo kan worden gerealiseerd. Dit als fundamenteel onderscheid tussen enerzijds orgels met hun statische tonen die slechts één klanksterkte vertegenwoordigen en anderzijds het orkest dat op elk ge-

wenst moment luider of zachter kan spelen, al dan niet geleidelijk. Het zwelkasteffect bij orgels klinkt prachtig en het idee zelf is al in de eerste helft van de achttiende eeuw ontdekt en toegepast. In het voorafgaande is echter duidelijk geworden dat ook het grote barokorgel een afspiegeling is van een barokorkest en -koor. Bij het orgelspel werd het geleidelijk dynamiseren met allerlei slimme technieken akoestisch geïmiteerd. Bach noemde dit 'innere Kunstmittel'. Het hoofdaccent lag echter (nog) bij de 'terassendynamiek' (bloksgewijze dynamiek) door middel van het principe van de meerkorigheid. Deze manier van musiceren was in de tweede helft van de zestiende eeuw in Italië ontstaan. Beroemde componisten als Gabrieli en Monteverdi hebben deze musiceervorm tot grote hoogte gebracht en werd in Duitsland met graagte overgenomen, vooral door componisten als Hassler, Praetorius en Schütz. De twee-, drie- of soms zelfs vierkorig (quadrafonisch) opgestelde ensembles musiceerden elk apart, of twee van de vier, of drie, of allemaal tegelijk. Ook soleerden enkele musici uit elk 'koor'. Dit gebeurde in voortdurende afwisseling om zo tot een maximale en meest kleurrijke expressie te komen. Ook Bach paste dit meerkorige principe nog toe (o.a. in zijn cantates en passionen).

De werken van het orgel (zoals rugwerk, hoofdwerk, bovenwerk) zijn als het ware een akoestisch opgestelde, orgelmatige 'vertaling' van het meerkorig opgestelde koor met orkest. Op het orgel wordt door zinvol toegepaste klavierwisseling een vergelijkbaar effect bereikt als bij de meerkorige ensembleopstelling. Meestal speelde de organist op het orgel zelfs mee als één 'koor' van het totaal van de ensembles. Het imiteren van solisten of sologroepen uit de afzonderlijke 'koren' werd op het orgel geïmiteerd door het tussendoor wisselen van registers. Leer-



Het front van dit orgel van Hans Scherer (1624) uit Hamburg lijkt als twee druppels water op de afbeelding van Praetorius.



Het monumentale orgelfront van de Lübeckse orgelmaker Friedrich Stellwagen in de Marienkirche te Stralsund, dat tevens ontworpen is op basis van de Hamburgse traditie.

lingen van de grote orgelmeesters, die veelal tijdelijk bij hun leraar inwoonden (Sweelinck en Bach zijn met hun beroemde leerlingen goede voorbeelden van een dergelijke praktijk), hielpen de meester wanneer nodig met assisteren op elke denkbare wijze.

DE ZINGEVING VAN GROTE ORGELS, TOEN EN NU

Er zijn dus drie hoofdredenen te noemen waarom men (al) in de baroktijd in Noord-Duitsland zeer grote orgels heeft gemaakt:

- Het formeren en in stand houden

van een goed orkest, solisten en koor voor de kerkmuziek was in de praktijk lang niet altijd haalbaar

- De organist stond (nog) in hoog aanzien. De grote orgelmeesters uit die tijd slaagden er kennelijk in om de kerkbezoekers in verruk-

king te brengen en hen emotioneel diep te raken.

- Het maken van orgels werd gezien als het toppunt van wetenschap, kunst en techniek. Daarom hadden zowel de stedelijke overheden als de lokale en regionale adel er graag geld voor over om dergelijke uitingen van kunsten en wetenschappen te helpen bevorderen.

De diepere zingeving van de musiceerwijze op de orgels kan hiermee ook worden verklaard: niet slechts het imponeren door 'voluit op het orgel' te gaan, of slechts van luid naar zacht spelen en omgekeerd, zoals veel amateurorganisten graag plegen te doen, maar vooral ook door variatie in de terrassendynamiek en in klankkleur. Zo kan de structuur van de compositie goed en logisch hoorbaar worden gemaakt (o.a. door middel van klavierwisseling en op

zinnvolle plaatsen een registratiewisseling in telkens terugkerende herkenbare klanken). Niet alleen de 'Imitatio Instrumentorum' als instrumentimitatie op zich, maar ook de imitatie van de typische speelmanier van elk orkestinstrument behoorde tot het arsenaal aan middelen voor de barokke organist: het

éénmansorkest komt zo in de buurt van de expressie en uitstraling van een ensemble van tientallen musici!

Die uitdaging moet voor toporganisten als 'de drie B's' dé grote inspiratiebron zijn geweest waarmee zij hun toehoorders steeds opnieuw wisten te boeien.

Literatuur:

Gustav Fock	<i>Arp Schnitger und seine Schule, Kassel, 1974.</i>
Heimo Reinitzer (red.)	<i>Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg, 1995.</i>
Werner Neumann	<i>Bach-Dokumente, Band III, Kassel, 1973.</i>
Michael Praetorius	Syntagma Musicum deel II – De Organographia Facsimilie – Documenta Musicologica Bnd. 14, Kassel, 1968.
Joscelyn Godwin	Athanasius Kircher, London, 1979.
Het Orgel	Foto Stralsund, Jaargang 105, 2009, nr. 1

Georg Böhm (1661-1733)

Keyboard Works

Dit jaar is het 350 jaar geleden dat Georg Böhm (1661-1733) werd geboren. Ter gelegenheid van dit feit zal op DOCUMENT – het cd-label van Okke Dijkhuizen – een nieuwe opname verschijnen met de complete orgelwerken van Böhm, gespeeld door **Stef Tuinstra** op het monumentale Schnitger-orgel in de Jacobikirche te Hamburg (1689-93). Een klein deel van het programma zal dubbel worden opgenomen op het Hinsz-orgel (1731) in het Groningse Zandweer. Zo wordt het verschil inzichtelijk gemaakt tussen de interpretatiemogelijkheden op een groot stadsorgel en die op een ruim bemeten dorpsorgel met een aangehangen pedaal. Bovendien wordt een selectie uit Böhms composities voor klavecimbel opgenomen die voor beide toetsinstrumenten bedoeld kan zijn.



De 3 cd-box – inclusief uitvoerige documentatie – zal medio oktober 2011 verschijnen en is tot 1 november a.s. uitsluitend voor abonnees op Kerk en Muziek en leden van de VOGG verkrijgbaar voor **€ 29,95** (incl. verzendkosten) in plaats van **€ 34,95**.

U kunt de cd's bestellen door een e-mail te sturen naar:
info@documuziekproductie.nl

Of schriftelijk aan:
DOCU Muziekproductie
Jo van Buuren-Huyspad 1
4105 ET Culemborg

Uw bestelling wordt toegestuurd zodra het genoemde bedrag is bijgeschreven op rekeningnummer **13.19.24.540** ten name van DOCU Muziekproductie onder vermelding van 'Böhm-cd's'. Vermeld bij uw bestelling naam, adres, postcode en woonplaats.

Meer informatie: **www.documuziekproductie.nl**

Het orgeloeuvre van Georg Böhm

Afl. 3. De uitvoeringspraktijk op grote stadsorgels

Tijdens orgelconcerten worden regelmatig werken van Böhm gespeeld en op CD's zijn de populairste stukken relatief vaak te beluisteren. In tegenstelling tot het oeuvre van Buxtehude en Bach wordt echter een groot deel van Böhms oeuvre nauwelijks gespeeld. Is zijn muziek dan toch niet zo goed als van de andere twee beroemde B's? Of ontbreken er wellicht enkele schakels in de overlevering? Een zoektocht naar een nog nauwelijks onderzochte noch beoefende uitvoeringspraktijk.

Tot nu toe zijn nergens autografen van Böhm gevonden. Alle overgeleverde muziek van hem is afkomstig van kopiïsten die meer dan eens een zeer vrije interpretatie blijken te hebben gehad van 'exact' kopiëren.... Bovendien is vanuit de overgeleverde notatievorm tot nu toe algemeen aangenomen dat Böhms muziek veelal uit manualiter werken bestaat. Op deze manier zijn de werken dan ook in de huidige edities gepubliceerd. Deze lijn wordt doorgetrokken naar o.a. de koraalpartita's in het vroege oeuvre van Bach, die ook meestal manualiter-varianties lijken te hebben. De ons ter beschikking staande uitgaven geven meestal een notatie op twee balken te zien en in mindere mate drie balken (de derde uiteraard voor het pedaal). Het is al kort in het tweede artikel aangestipt: waarom wenste Böhm dan toch zo'n groot vrij pedaal, compleet met Bazuin 32 voet? We weten immers ook dat Böhm al in zijn vroege oeuvre virtuoos pedaalgebruik voorschrijft. Diverse werken van Bach zijn oorspronkelijk wel op twee balken genoteerd maar daarentegen meestal bedoeld voor twee klavieren én vrij

pedaal (o.a. *Clavier-Übung III*, gedrukt in 1739). Soms staat er een pedaal aanduiding bij, soms echter ook niet. Omdat er bij Bach overwegend duidelijker is genoteerd dan bij componisten van de generaties vóór hem wat met pedaal gespeeld moet worden, is bij de Bachedities bij al die werken voor het drie balken systeem gekozen. Bij Buxtehude bijvoorbeeld is al veel minder zeker wat als manualiter of pedaliter bedoeld is. Toch zien we bij diens werken dat de meeste huidige uitgevers zelf de pedaalpartij uit het notenbeeld hebben gedestilleerd, hetgeen heeft resulterend in een interpretatie met frequent pedaalgebruik. Slechts in een enkele recente uitgave van Buxtehude's werken is dat juist niet gedaan en dient de interpreter zelf te beslissen wat hij wel of niet met pedaal speelt. In de Middenduitse orgelliteratuur rond 1700 (o.a. bij Johann Pachelbel) zien we hetzelfde. Over het algemeen wordt in onze tijd gedacht dat de pedaaltechniek pas bij Bach en later in de negentiende eeuw tot een virtuoos niveau is gestegen. Ik heb echter in het vorige artikel al opgemerkt dat de Hamburgse stadsorgels

al in de tweede helft van de zestiende eeuw van grote pedaaltorens waren voorzien met een groot aantal pedaalregisters. Er moet dus al veel met het pedaal zijn gespeeld.

CANTUS FIRMUSPEL IN HET PEDAAL

Wat betreft de laatste vragen een voorbeeld ter verduidelijking. In onze tijd is het tamelijk gangbaar om te spelen met een tenor- of bas cantus firmus in het pedaal. Weinigen onder ons zullen echter pedaalspel toepassen waarin een melodie in de sopraan of de alt op het pedaal gespeeld wordt en bijvoorbeeld een basstem op het manuaal, waarover Samuel Scheidt al schrijft. Het vereist immers een aanzienlijk 'omschakelen' in de muzikale structuur omdat we in ons denken gewend zijn aan het spelen op het pedaal vanuit de bas. Probeert u het eens om een sopraan in het pedaal te spelen en een bas op het manuaal. U zult waarschijnlijk al snel in de war raken en de pedaalpartij gelijk aan de rechterhand willen meespelen! Toch is nu precies dit cantus firmusspel wat in de vroegere orgelliteratuur door de grote meesters is toegepast. Ook orgelma-

kers stipten dit fenomeen soms aan. Matthias Schurig noemt naar aanleiding van de bouw van een nieuw orgel in de St. Jakobikirche te Stettin in 1696 de Cornet 2 voet van het pedaal bij het spelen van een koraal als zeer nodig. Rond 1700 was deze oude praktijk dus nog gangbaar en is het logisch te veronderstellen dat een dergelijke registerfunctie in Böhm's muziek terug te vinden zou moeten kunnen zijn. Het kan echter nog ingewikkelder: probeert u eens van een koraalzetting de alt en de tenor in het pedaal te spelen en de bas en de sopraan op het manuaal. Iets dergelijks beschreef onze eigen Joachim Hess uit Gouda al in zijn bekende boek "Luister van het Orgel" uit 1772! Diverse voorbeelden van een bas- en baritonstem in het pedaal te spelen zijn er in de zeventiende-eeuwse orgelliteratuur te vinden en ook Bach liet zich in dezen niet onbetuigd. Al deze manieren van spelen vergen een aanmerkelijk virtuoziter pedaalgebruik. De *praeludiae* van Vincent Lübeck, Dieterich Buxtehude en Georg Böhm laten eenzelfde virtuositer pedaalgebruik zien, compleet met plotselinge lastige sprongen van hoog naar laag en met trillers her en der. Bij Lübeck treffen we dit ook aan in zijn koraalfantasieën. Waarom dan niet bij de koraalbewerkingen van Böhm?

PEDAALTECHNIEK EN HET TOEVOEGEN VAN BASSO CONTINUO

In samenhang met het bovenstaande perspectief is in enkele geschriften ook verhaald over het toevoegen van een 'accompagnement' (continuobegeleiding), en dat dit laatste een van de meest basale en gangbare praktijken was voor de organist in de barok. Dus niet alleen als continuospeler in het orkest, maar door dit ook bij het eigen spel op het grote orgel zelf toe te passen. Het maakt de orgelklank interessant en kan orgelcomposities optillen naar volwassen composities die, aldus gespeeld, lijken op cantatedelen voor koor en orkest. Precies dát moet naar mijn stellige overtuiging ook Böhm toegepast hebben. Een voorbeeld van een dergelijke praktijk is door Johann Mattheson (1681-1764) al beschreven in zijn bekende geschrift "Der Vollkommene Capellmeister" uit 1739. Mattheson verhaalt hierin onder meer over een proefspel in de Nicolaikirche te Hamburg uit 1727 waarbij kandidaten hun proeve van bekwaamheid moesten afleggen tegenover een 'zware' jury, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson en Vincent Lübeck, de laat-

ste als organist van het grootste orgel van Arp Schnitger dat hij in zijn werkzame leven heeft gebouwd: 67 registers verdeeld over vier klavieren en een groot vrij pedaal. De kandidaat moest onder andere een aria begeleiden die werd gezongen door meesterzanger Reimschneider en kreeg daarbij bas en melodie aangereikt, waarbij de bas niet becijferd was (met deze cijfers werden de toe te voegen akkoorden benoemd). De kandidaat moest de aria daarmee inleiden, er zelf passende akkoorden en een bovenstem bij bedenken; als tussenspel moest dit 'ritornel' telkens herhaald worden. Wanneer de aria klaar was moest de kandidaat de melodische structuur van de aria onthouden en tot slot van het examen daaruit een chaconne voor het volle werk improviseren. De Groningse Martini-organist Jacob Wilhelm Lustig verhaalt ook over dit examen en roemt het model ervan als lichtend voorbeeld voor alle proefspelen. Precies deze wijze van inleiden en tussenvoegen van ritornellen staat ook in de Elmenhorstliederen van Böhm beschreven. Het is dus een spelpraktijk die al aan het eind van de zeventiende eeuw bestond.

Een lopende bas die met de rechterhand kan worden voorzien van b.c.

De melodie kan dan in het pedaal worden gespeeld met een 2-voets register.

Variatio 2 Herr Jesu Christ, dich zu uns wendt – Var. 2.

Christe der du bist Tag und Licht – Var. 1.

Versus 1 à 2 Clav.



Een manualiter bicinium wat voorzien kan worden met b.c. in de linkerhand, hetgeen betekent dat de bas in het pedaal gespeeld dient te worden. Een en ander ter keuze van de uitvoerende, diens kundigheden en diens instrumentale mogelijkheden.

Böhm: Vater unser im Himmelreich (Beckmann-editie nr. 20).

Versus 1 à 2 Claviers manualiter



De inleidende bassolo (in enkele handschriften geheel onversierd, in een enkele zijn juist veel versieringen toegevoegd). Deze inleiding kan voorzien worden van een b.c. met quasi melodielijn. Voor klavierspelers die het basso continuo minder machtig zijn, wordt de mogelijkheid geboden d.m.v. versieringen de baslijn interessant te maken. De keuze is aan de uitvoerende.

Wanneer echter met de linkerhand continuo moet worden gespeeld (volgens Lustig bv. met de Gedact 8 voet van het HW – die in het Groningse Martini-orgel daar ook uitmuntend geschikt voor is), moet de baspartij dan wel met het pedaal gespeeld worden, waardoor de technische pedaal-eisen aanzienlijk hoger worden. Een simpele gevolgtrekking is echter, dat wanneer de vaardigheid aanwezig is, zij ook is toegepast.

Het is deze praktijk die mijns inziens in enkele orgelwerken van Böhm aan de orde is, zoals in de bewerking over "Vater unser im Himmelreich", met een inleidende baslijn van drie maten. In een enkel handschrift is deze bas sterk versierd met bijna op elke noot een triller of mordent, bij de meeste andere afschriften echter niet. De versierde versie lijkt voor de minder doorgewinterde organist een manualiter versie te zijn ter vervanging van een toe te voegen continuo om de baslijn zonder continuo toch enigszins aantrekkelijk te maken. Ook de als bicinia geschreven variaties van "Herr Jesu Christ dich zu uns wend" en "Christe der du bist Tag und Licht" lijken muzikaal erg pover en ik kan me voorstellen dat dergelijke

stukken niet als heel bijzonder ervaren worden. In vergelijking daarmee valt het op dat zowel in Buxtehude's orgelwerken als in de koor- en orkestcantates van de grote Noordduitse organisten vrijwel nergens een bicinium voorkomt. Vrijwel overal moet met toegevoegde akkoorden (basso continuo) de bas worden opgevuld. Johann Sebastian Bach daarentegen schrijft in zijn klaviermuziek wel bicinia die niet bedoeld zijn om met akkoorden 'opgesmukt' te worden, maar die zijn met gebroken akkoorden en zo harmonieus opgevuld dat daarbij het gemis aan een derde stem minder gevoeld wordt. Bach zegt daar dan ook zelf van dat harmonie melodie moet zijn en omgekeerd. De perfecte synthese! Bach maakte in zijn jeugd al gebruik van het voordeel van de uitbreiding van de harmonische mogelijkheden vanwege de 'Wohltemperierte' stemmen, waardoor er in meer toonsoorten kon worden gespeeld en ook de harmonische variatie veel groter kon zijn. Vóór Bach is de allesomvattende (zuivere, (bijna) middeltonige) harmonie echter nog overal aanwezig. Ook bij de voortreffelijke muziek van Bachs oom Johann Christoph, een familielid die Bach bijzonder hoog waardeerde en waarvan hij de muziek koesterde, in zijn archief goed bewaarde en af en toe graag ook nog uitvoerde. Die steeds aanwezige harmonie werkt psychologisch vergelijkbaar als in onze tijd het 'minimal music'-effect doet: de langdurige herhaling van akkoorden en motieven werkt betoverend en rustgevend en dat was ook in vroeger tijd nu net de bedoeling!

HET SPELEN VAN BLADMUZIEK IN BÖHMS DAGEN

De laatste jaren heeft de mening postgevat dat er in Böhm's dagen nauwelijks literatuur op de orgels is gespeeld en dat eroverwegend is geïmproviseerd. De ons bekende composities van de grote namen zouden slechts

bedoeld zijn geweest als zelfstudie om vervolgens in die stijl te improviseren. Naar mijn mening is deze visie te incompleet. Het zal niet of-of maar en-en geweest zijn. Want waarom zou er ook in die tijd bladmuziek zijn gedrukt en uitgegeven en deed Bach zoveel moeite om zijn gedrukte muziek bij allerlei 'agenten' (verkooppunten, waaronder Georg Böhm(!) aan de man te brengen? Je mocht ze wel instuderen maar vervolgens niet in het openbaar laten horen? Bovendien moesten deze stukken eerst ook ingestudeerd worden om ze vervolgens te kunnen benutten als handreiking voor (lessen in) compositieel of improvisatie. Johann Gottfried Walther noteerde daarom ook zoveel muziek omdat hij zichzelf geen eminent improvisator achtte. Aan de andere kant was het improviseren wel zo belangrijk dat het literatuurspelen minder precies genomen werd als in onze tijd: men maakte rustig allerlei coupures, voegde noten toe, liet noten weg etc. Quantz raadt zelfs aan om 'middelmatige composities' zodanig aan te passen en met een zo mooie uitvoeringspraktijk te spelen dat het toch nog redelijk goede stukken worden.

Nog een belangrijk punt wat heden ten dage weinig in ogenschouw wordt betrokken is het klimaat in de kerken in vroeger tijd. In enkele kerken in ons land is nog altijd geen verwarming aanwezig en daar kan men zich nog enigszins voorstellen hoe koud het in vroeger dagen in de winter en het vroege voorjaar in de kerken geweest moest zijn. Zeker in een tijd waarin de temperaturen overwegend lager waren dan heden ten dage (kleine ijstijd). Veel orgelmuziek is vroeger in die jaargetijden dan ook bij open haaruur op (pedaal)clavecimbels en (pedaal)clavichorden gespeeld, ook koraalvariaties. Lang niet overal waren de orgels voorzien van grote vrije pedaalwerken, zeker niet in Midden- en Zuidduitsland. Ze hadden ten hoogste een klein pe-

daal, of een aangehangen exemplaar, of soms helemaal geen pedaal maar slechts een handklavier. Het is daarom logisch om voor de algemene praktijk muziek te noteren in een kamermuziekversie voor de gemiddelde amateurs en de liefhebber die niet de mogelijkheden kent van een groot orgel, om vervolgens de meer of minder vrije 'vertaling' naar het spelen van dergelijke stukken op een groot stadsorgel aan de professionals over te laten. Immers door de improvisatiecultuur van destijds werd er veel vrijer omgegaan met een gegeven notenbeeld dan in onze tijd, waarin we over elke noot nog goed wetenschappelijke verantwoording willen afgeven of die echt wel klopt.

Wordt er in sommige werken, o.a. van Böhm maar het zou ook bij een vroege

Bach kunnen of bij werken van bijvoorbeeld Pachelbel, basso continuo toegevoegd, dan moeten vanuit een 'kamer muzikale notatie' stemmen soms worden aangevuld tot een logische zelfstandige partij, maar wel zo dat de compositie daardoor niet compleet anders wordt, maar slechts rijker klinkt met logische solistische-, ofwel begeleidende stemmen. Bij tuttigedeelten kan het dan een logische opvulling met akkoordtonen zijn die de compositie niet compleet anders, maar slechts voller en rijker van klank maakt. Daarbij wil dan vooral gezegd zijn dat een dergelijke vertaling dus niet slechts de enige manier is waarop Böhm's orgelwerken gespeeld moeten worden. Het is slechts een variant van de mogelijkheden om diens muziek te interpreteren, toen en nu.

Böhm: Vater unser im Himmelreich (Beckmann-editie nr. 19).

De weinig versierde versie in de Beckmann-editie en de sterk versierde melodievorsie zoals die in de oudere Wolgast editie staat en waarvan Beckmann in de verantwoording achterin slechts de melodie citeert. Door de grote verschillen in mate van versieringen verandert het karakter van het werk in hoge mate.

Deze versieringstabel dateert van 1689 en deze stijl van componeren en spelen werd vanuit Frankrijk door Franse topmusici ook aan het hof van Celle en Lüneburg beoefend. Zo kwam Böhm hiermee in aanraking en verwerkte hij deze voor hem nieuwe stijl in zijn nieuwere composities.

Verzierungstabelle nach der Möllerschen Handschrift, Bl. 43 u. 96



Verzierungstabelle nach dem Andreas Bach-Buch, Bl. 78



Versieringstabel Möllerschen Handschrift en Andreas Bach Buch.

Beiden tabellen dateren van rond 1700. Goed is te zien dat de Duitse musici zich de Franse versieringsgewoonten inmiddels goed eigen hadden gemaakt: de verschillen zijn zeer klein geworden. Ook de versieringstabel van J.S. Bach in zijn "Klavirbüchlein" voor zijn oudste zoon W.F. Bach is hieraan vrijwel gelijk.

MARQUES DES AGRÈMENTS ET LEUR SIGNIFICATION



Versieringstabel van Jean-Henry d'Anglebert.

RETORICA EN AFFEKTEN IN DE PRAKTIJK VAN HET SPEL

Dat Bach zijn leerlingen voorhield om de koralen naar de affekten van de woorden te spelen was in zijn tijd niet nieuw. De muzikale vormen en expressie in de kerkcantates en koraalbewerkingen van de grote Duitse organisten zijn alle gebaseerd op de leer van affekten en retorica. Dat was onder de grootmeesters in de zeventiende eeuw ook al gemeengoed. Bekende leerboeken over Retorica van schrijvers en componisten als Caccini, Bernard, Kircher, Quintilianus, Mattheson, Tosi, Walther en Werckmeister bewijzen dit. De inhoud ervan is in onze tijd ook gebruikt ter oriëntatie van oude uitvoeringspraktijk door zangers en instrumentalisten en zijn dus ook voor het orgel van toepas-

sing. Hoeveel te meer de variatie in de harmonie toenam onder invloed van de nieuwe stemmen die het musiceren in toonsoorten en akkoorden met meer voortekens mogelijk maakte, des te meer kwam het in de periode daarvoor aan op de creatieve en expressieve uitvoeringspraktijk en de logische en smaakvolle afwisseling in instrumentatie, c.q. registratie er van. De registratie hoefde immers iets minder wisselend 'ingekleurd' te worden omdat de harmonieën zélf al voor meer variatie zorgdroegen. Maar voor beide geldt dat er bij vreugde een forse klank zou moeten zijn met veel schittering, een vlot tempo en een spitse aanslag, en bij treurnis een sombere donkere klank, een langzamer tempo en een meer gebonden spelwijze.

VERSIERINGSPRAKTIJK

Muziek die gebaseerd is op een stationair gebruik van drieklanken zoals in de periode van de middentoonstemming vraagt om een uitgekende versieringstechniek die hoge eisen stelt aan de vingertechniek en aan de goede smaak om het juiste type en de juiste hoeveelheid trillers e.d. toe te voegen. In de leerboeken over uitvoeringspraktijk van de zeventiende- en achttiende eeuw werd dan ook steeds opnieuw gewaarschuwd voor teveel opsmuk die meer zei over de ijdelheid van de speler dan over de kwaliteit van de compositie. Aan de andere kant echter is de basis van de melodische structuur vaak dusdanig dat er wel versieringen móeten worden toegevoegd. In het geval van Georg Böhm volgens de versieringen in het Andreas Bach manuscript, een verzameling stukken die in kringen van de Bachfamilie verzameld en gekopieerd zijn. Uitgever van de meest recente Breitkopf-editie, Klaus Beckmann, is van mening dat de vele versieringen in allerlei handschriften niet origineel zijn maar later zijn toegevoegd onder regie van een andere mode en spelopvatting. Eén daarvan is Johann Gottfried Walther (1684-1748). Echter, Walther was een tijdgenoot van Böhm en komt uit een vergelijkbare school voort als de Bachfamilie. Walthers versieringstabellen en uitvoeringsintenties komen vrijwel volledig overeen met die van het Andreas Bach Buch. En die van het Andreas Bach Buch weer met de Franse tabellen van de familie Couperin, Lebegue en d'Anglebert enerzijds en met die van Bach en Telemann anderzijds. Al in het eerste artikel is de grote Franse invloed bij Böhm gememoreerd. Een deel van zijn orgelwerken getuigt van de vroegere Italiaanse stijl en is vergelijkbaar met die van met name Buxtehude, een ander deel lijkt juist meer op van die van o.a. Nicolas Lebegue. Is het toeval dat werken van Lebegue zich soms in dezelfde hand-

Versieringsvoorbeeld van deel 1 uit de Methodische Sonate nr. 1 van Georg Philipp Telemann.



Eenzelfde verschil, maar hier in de stijl van de generatie volgend op die van Böhm. Telemann geeft hier zelf een voorbeeld hoe smaakvol versieringen kunnen worden aangebracht. Veel noten worden toegevoegd en de melodilijn wordt er zelfs anders van! Telemann gaf deze sonates o.a. uit als didactisch materiaal omdat er toentertijd nogal wat misstanden waren in de versieringspraktijk.

schriften bevinden als waarin ook muziek van Böhm is opgenomen? Böhm's *Praeludium in F-groot* bijvoorbeeld heeft sterke verwantschap met de 'Simphonie' van Lebegue, maar ook met de iets latere klavierfantasieën van Telemann en de orkestouverturen van Telemann, Händel en Bach. En onlosmakelijk daarmee is het op verschillende manieren 'inégale' spelen van reeksen van achtste en zestiende noten. Het is deze stijl die door Bach, Händel en Telemann als Frans-Duitse synthesesstijl tot grote bloei is gebracht. De daarbij horende versieringskunst is dermate essentieel dat zij niet weggelaten kan worden omdat ze een onlosmakelijk deel vormt van de melodische structuur. Het is als het ware het bindmiddel ervan zoals voegwerk een stenen muur haar uiteindelijke aanzien geeft. Böhm spelen zonder dit type versieringen, hun speciale uitvoeringspraktijk en inégalité, met de vaak voorkomende typisch Franse lange voorhouding, betekent in feite dus een projectie van een voor Böhm's tijd verouderde Italiaanse spelwijze op diens muziek. Iets waarvan Böhm blijkbaar gaandeweg in zijn leven juist afstand heeft genomen.

Literatuur:

Gustav Fock	<i>Arp Schnitger und seine Schule</i> , Kassel, 1974.
Frederick Neumann	<i>Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music</i> , New Jersey, 1978.
Werner Neumann	<i>Bach-Dokumente</i> , Band I, II en III, Kassel, 1963, 1969 en 1973.
Rolf Damman	<i>Der Musikbegriff im deutschen Barock</i> , Köln, 1967.
Johann Joachim Quantz	<i>Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit</i> – vertaling J.W. Lustig, facsimile van uitgave 1754, Utrecht, 1965.
Johann Mattheson	<i>Der vollkommene Capellmeister</i> , facsimile van uitgave 1739, Kassel 1954.
Andreas Werckmeister	<i>Orgelproef</i> , vertaald door J.W. Lustig. Reprint van de uitgave van 1755, Baarn 1968.
Red. P. van Dijk/G. van der Leeuw/J. Leussink	<i>Musiceren als Brugman</i> , Hilversum, 1985.
Franse clavecinisten in de 17de eeuw	Complete werken voor orgel en clavecimbel
Johann Sebastian Bach	<i>Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach</i>
Georg Philipp Telemann	<i>Methodische Sonaten</i>



Klaviatuur Hinsz-orgel (1731) Zandeweer.
Foto: Albert Valstar.

Workshop Böhm

Op zaterdag 3 september organiseren de afdelingen centrum/noordwest en oost een workshop over de orgelwerken van Georg Böhm (1661-1733) rond het Hinsz-orgel in Zandeweer. De workshop staat onder leiding van Stef Tuinstra en begint om 10.30 uur. Vanaf 10.00 uur is de kerk open met daarbij de gelegenheid om koffie te drinken. In het ochtenddeel van het programma houdt Stef een korte inleiding als aanvulling op de recente artikelen in Kerk en Muziek. Hierna is er voor actieve deelnemers gelegenheid een werk van Böhm ten gehore te brengen, waarna Stef met ons de uitvoeringswijze bespreekt. In de middagpauze is er gelegenheid om in het bijgebouw van de kerk een verzorgde lunch te gebruiken. Het middagdeel vindt plaats

in de Nieuwe Kerk te Groningen waar Stef Tuinstra een concert verzorgt op het Timpe-orgel. Het middagprogramma eindigt rond 16.00 uur. Aanmelden voor deze excursie kan via workshop@kerkenmuziek.nl tot uiterlijk zaterdag 20 augustus. Bij actieve deelname ook het orgelwerk vermelden dat u wilt spelen. Het aantal actieve deelnemers is gezien de beschikbare tijd beperkt. Actieve deelname geschiedt op volgorde van aanmelding. De eigen bijdrage aan deze workshop bedraagt voor leden (en gezinsleden) 5,00 Euro. Voor niet-leden bedraagt de eigen bijdrage 10,00 Euro, ongeacht actieve of passieve deelname. De bijdrage kunt u op de dag zelf contant voldoen. Iedereen van harte uitgenodigd!!

Peter van Haaften

Georg Böhm (1661-1733)

Keyboard Works

Dit jaar is het 350 jaar geleden dat Georg Böhm (1661-1733) werd geboren. Ter gelegenheid van dit feit zal op DOCUMENT – het cd-label van Okke Dijkhuizen – een nieuwe opname verschijnen met de complete orgelwerken van Böhm, gespeeld door **Stef Tuinstra** op het monumentale Schnitger-orgel in de Jacobikirche te Hamburg (1689-93). Een klein deel van het programma zal dubbel worden opgenomen op het Hinsz-orgel (1731) in het Groningse Zandeweer. Zo wordt het verschil inzichtelijk gemaakt tussen de interpretatiemogelijkheden op een groot stadsorgel en die op een ruim bemeten dorpsorgel met een aangehangen pedaal. Bovendien wordt een selectie uit Böhm's composities voor klavecimbel opgenomen die voor beide toetsinstrumenten bedoeld kan zijn.

De 3 cd-box – inclusief uitvoerige documentatie – zal medio oktober 2011 verschijnen en is tot 1 november a.s. uitsluitend voor abonnees op Kerk en Muziek en leden van de VOGG verkrijgbaar voor **€ 29,95** (incl. verzendkosten) in plaats van **€ 34,95**.

U kunt de cd's bestellen door een e-mail te sturen naar:
info@documuziekproductie.nl

Of schriftelijk aan:
DOCU Muziekproductie
Jo van Buuren-Huyspad 1
4105 ET Culemborg

Uw bestelling wordt toegestuurd zodra het genoemde bedrag is bijgeschreven op rekeningnummer **13.19.24.540** ten name van DOCU Muziekproductie onder vermelding van 'Böhm-cd's'. Vermeld bij uw bestelling naam, adres, postcode en woonplaats.

Meer informatie: **www.documuziekproductie.nl**

Georg Böhm

Het orgeloeuvere van Georg Böhm

Afl. 4. De stijl van de composities

Het oeuvre van Böhm is divers en kleurrijk, zowel qua stijl als qua compositievorm. Soms kan men zich aanvragen hoe totaal van elkaar verschillende werken van dezelfde componist kunnen zijn. Is er echter toch een rode draad, en zo ja, hoe kan die ontdekt worden? Daarom in dit artikel een nadere beschouwing over de stijl en achtergronden van Böhms orgel- en klavierwerken.

Uit analyse van alle momenteel ter beschikking staande bronmateriaal blijkt dat uit de levensloop van Böhm – eerst Thüringen, dan Hamburg en later Lüneburg – vrij duidelijk af te lezen is uit welke periode zijn composities globaal moeten stammen. Voor orgel ligt dat nog duidelijker dan voor de andere toetsinstrumenten (klavecimbel en klavichord) en geldt dit zowel de vrije werken als de koraalbewerkingen. In het overzicht hieronder probeer ik zijn oeuvre per periode ‘Thüringen’ (1661-ca. 1690), ‘Hamburg’ (ca. 1690-1698) en ‘Lüneburg’ (1698-1733) te duiden met behulp van de codeletters T, H en L. Twee periodeaanduidingen geef ik wanneer het een compositie uit een vroegere periode kan betreffen die naderhand door Böhm lijkt te zijn nabewerkt, of als het gaat om een werk op de grens van de oudere en nieuwe periode of om vroegere werken die in zijn latere periode door een nieuwere uitvoeringspraktijk kunnen worden getransformeerd als ware het latere composities.

OEUVREOVERZICHT

Omdat weinig bekend is over de da-

tering van Böhms composities is elke poging tot indeling van zijn oeuvre niet anders dan hypothetisch. Het onderstaande overzicht is door mij geïnterpreteerd op grond van het broncommentaar in de tot nu toe verschenen edities (Wolgast, 1927/52 en Beckmann, 1985/86). In sommige gevallen ben ik het eens met Wolgast, in het andere met Beckmann. Dat geldt eveneens voor het notenbeeld zelf. Veel wijzigingen van Beckmann zijn ‘restauraties’ op grond van analogie en vergelijking met andere plaatsen in dezelfde of andere composities van Böhm, maar naar mijn mening lang niet altijd terecht. Dat geldt ook voor de toewijzing van de authenticiteit door Beckmann. Beckmann heeft mijns inziens te weinig geput uit fenomenen als uitvoeringspraktijk, orgeltypen, stemmingen en registratie. Door al deze elementen te integreren bij de beoordeling of een werk al dan niet als authentiek aan Böhm kan worden toegeschreven, krijgen sommige van zijn composities een geheel andere gedaante, waardoor tekstkritiek juist weer gemakkelijker wordt omdat de diverse composities een vergelijkbare ‘sound’ krijgen die

juist een logische verbintenis vormt tussen de vermeende stilistische verschillen.

Böhms oeuvre kan worden ingedeeld in vrije werken, koraalbewerkingen en danswerken.

De *vrije werken* omvatten praeludiae (met fuga’s) en een uniek capriccio. De praeludiae zijn weer onder te verdelen in een vroegere stijl (meer Noordduits georiënteerd) en een latere stijl (meer Frans georiënteerd).

De *koraalbewerkingen* kunnen worden onderverdeeld in partita’s, al dan niet met apart koraal, de koraalcyclus (de bewerkingen met verschillende versetten), de koraalaria (solo-cantus firmus in de rechterhand), een gevarieerde aria (met elementen van de koraalfantasie) en de koraalfantasie zelf. Deze handelt soms over één, soms over meerdere coupletten. Uiteraard zijn de partita’s gebaseerd op de diverse coupletteksten van het lied en de ariavormen slechts op één couplet.

De *danswerken* omvatten de toentertijd gangbare cyclus (vervat in een suite) van gestileerde danscomposities met als basiskwartet Allemande, Courante, Sarabande en Gigue, zoals

die door de belangrijke Franse hofcomponisten Louis Couperin, Jean-Henry d'Anglebert, Nicolas Lebegue en Lully zijn ontworpen en die vooral door Johann Jacob Froberger en in zijn latere leven ook door Matthias Weckmann 'vereuropeest' zijn en naar Duitsland overgebracht. Sommige latere suites van Böhm zijn uitgebreid met een Air, Rigaudon, Rondeau, Menuet, Sarabande-Double, Ciacona (It.) of Chaconne (Fr.). Een logische verdeling van het tot nu toe bekende oeuvre van Böhm kan worden gemaakt als in de kaders aangegeven.

'THÜRINGEN' (1661-CA. 1690)

De Thüringse stijl tot aan het begin van 1700 is vooral beïnvloed door die van Johann Pachelbel (1653-1706). In Thüringen heerste veel meer een volkstraditie dan bijvoorbeeld in Sachsen. Daar werd de muziekcultuur geredigeerd door de hoven, terwijl in Thüringen het muzikale ambacht door de amateurmusicus het kenmerk was. Zo waren er veel 'Adjuvantenchöre' van schooljongens en mannelijke amateurzangers. Als gevolg daarvan zien we veelal een overzichtelijke eenvoud. De toepassing van het affekt (o.a. vrolijk of melancholiek) was daarbij eenvoudig en soms verhuld, waardoor de muziek uit die omgeving een veel meer 'absoluut' karakter had dan de meer Italiaans georiënteerde hofstijl zoals bijvoorbeeld in Dresden. Paradoxaal genoeg ontstond daarmee in Thüringen tegelijkertijd een meer intellectueel-afstandelijke benadering, in tegenstelling tot de hoven en de muziekcultuur in Noord-Duitsland, die veel gecompliceerder was in vorm en structuur en ook veel meer gebruik maakte van steeds wisselende affekten, juist ook bij de orgelmuziek. Daardoor was het gevraagde uitvoeringsniveau veel hoger en waren alleen de grote meesters in staat

hun luisteraars in verrukking te brengen. Dat uit die cultuur in Hamburg in 1678 de opera ontstond, is dan ook niet zo verwonderlijk. Bovendien keek men met argusogen naar Parijs, waar de opera in 1673 door Lully was geïnitieerd.

De Thüringse stijl bestond vaak uit een verhulde melodie door middel van akkoordbrekingen in een vloeiend doorlopend notenpatroon, uit toonladderfiguren en nogal eens slotakkoorden in mineur. Het tempo was

wel afhankelijk van het affekt, maar de verschillen waren niet heel groot en het tempo was meestal gemiddeld. Ook was er minder toepassing van vrij pedaal vanwege de veel kleinere orgels in de veel kleinere kerken met vaak weinig akoestiek. Ook de vrij vroege toepassing van toonsoorten met meer kruisen en mollen en zwarte toetsen met een dubbelfunctie (de *gis* werd dus gelijk in toonhoogte aan de *as*) is een belangrijk kenmerk. Elementen dus die niet meer met

ORGEL / (PEDAAL)KLAVICHORD

Vrije werken

Praeludium in C	H
Praeludium in d	H/L
Praeludium in F	L
Praeludium in g	L
Praeludium in a	T
Praeludium in a met fuga 2	T/L
Capriccio in D	H/L
Chaconne in G	L
Menuet in G	L
Ouverture in D (Suite in vijf delen)	L

Koraalbewerkingen

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig – 8 partita's (koraal = part. 1)	T/L
Allein Gott in der Höh sei Ehr – koraalfantasie (1 couplet)	L
Auf meinen lieben Gott – 4 versetten (koraalcyclüs)	H
Aus tiefer Not schrei ich zu dir – 2 versetten (koraalcyclüs)	L
Christe, der du bist Tag und Licht – 3 versetten (koraalcyclüs)	H
Christ lag in Todesbanden – aria	H
Christ lag in Todesbanden – koraalfantasie (meer coupletten)	H
Christum wir sollen loben schon – aria	H
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort – koraalfantasie (1 couplet)	H
Freu sich sehr o meine Seele – 12 partita's (solokoraal = part. 1)	T/
Gelobet seist du, Jesu Christ – aria	H
Gelobet seist du, Jesu Christ – koraal met 5 variaties (koraalcyclüs)	T/L
Herr Christ, der einig Gottes Sohn – koraal met 7 partita's	T/H
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend – 6 versetten (koraalcyclüs)	L
Nun bitten wir den Heiligen Geist – aria	H
Vater unser im Himmelreich – aria pedaliter	L
Vater unser im Himmelreich – aria	L
Vater unser im Himmelreich – koraalfantasie/c.f. bas (1 couplet)	H
Vom Himmel hoch da komm ich her – aria	H
Wer nur den lieben Gott lässt walten – 7 partita's (solokoraal = part. 1)	T

KLAVECIMBEL (2-MANUALIG) / KLAVICHORD

Praeludium in g	L
Chaconne in G	L

Koraalbewerkingen

Arie: Jesu, du bist allzu schöne – 14 partita's	H
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig – 8 partita's (koraal = part. 1)	T/L
Freu dich sehr, o meine Seele – 12 partita's (solokoraal = part. 1) (partita 12 pedaliter)	T/L
Vater unser im Himmelreich – aria	L
Wer nur den lieben Gott lässt walten – 7 partita's (solokoraal = part. 1)	T

Suites

Suite in c	L
Suite in D	L
Suite in d 1	T/H
Suite in d 2	T/H
Suite in Es 1	T/H
Suite in Es 2	T/H
Suite in F	H
Suite in f 1	L
Suite in f 2	H/L
Suite in G (met inbegrip van Praeludium in G)	H
Suite in a	H

de toen nog gangbare, vaak al wel iets aangepaste middentoonstemming mogelijk waren en dus om een 'Wohltemperierte' stemming vroegen. In die tijd was de invloed van de destijds bekende musicoloog Andreas Werckmeister (1645-1706), die een aantal nieuwe stemmingen had ontworpen waarmee in 24 toonsoorten kon worden gespeeld, in Midden-Duitsland veel groter dan in Noord-Duitsland.

MIDDENTOON

Het heeft er overigens alle schijn van dat Böhms klaviermuziek over het algemeen van vroeger datum is dan diens orgeloeuvre. Het aantal orgelcomposities werd, behoudens de koraalpartita's die ook vaak op de huysinstrumenten werden gespeeld, vooral vanaf zijn Hamburgse tijd aanmerkelijk groter. Bij Böhms klaviermuziek

treffen we enkele werken aan die niet anders dan hetzij in een enharmonisch aangepaste middentoonstemming moet worden gespeeld, hetzij in een 'Wohltemperierte' stemming. Met 'enharmonisch aangepast' bedoel ik dat op het klavecimbel en het klavichord in de middentoonstemming de *es* als *dis*, de *gis* als *as* en de *bes* als *ais* moet zijn gestemd, of een mix daarvan. Wil men de twee Suites in Es-groot in middentoon spelen, dan heeft men een *as* nodig en moet dus de *gis* veel hoger worden gestemd. Böhms orgelmuziek kan wel vrijwel volledig in een middentoonstemming worden gespeeld, waarbij echter al wel een aangepaste *dis* en *ais* nodig zijn. Het lijkt aanmerkelijk dat de z.g. 'Zwolve variant' van Schnitger die in 1721 werd ingestemd in het toen nieuwe grote orgel in de Michaëlskerk, al van veel oudere

datum dateert. Mogelijk heeft ook Böhm een dergelijke variant in zijn Lüneburgse Johannis-orgel gehad. Of een vergelijkbare stemming, maar dan met heel licht zwevende tertsen, zodat daardoor de *dis* en de *ais* nog weer iets beter in het algemene beeld pasten.

'HAMBURG' (CA. 1690-1698)

In Hamburg zijn er voor Böhm twee invloeden essentieel geweest. Aan de ene kant was er de bewondering van Böhm voor zijn oudere collegae Johann Adam Reincken en Dieterich Buxtehude. Dit resulteerde in buitengewoon fraaie composities die qua niveau en uitdrukking bepaald niet minder zijn dan die van de grote Noordduitse orgelmeesters. En het is juist de Thüringse invloed die Böhm er toe bracht een stijl te ontwikkelen die de jonge Johann Sebastian Bach bijzonder moet hebben aangesproken en die hij in diens jonge composities dan ook konsekwent navolgde. Niet voor niets is de koraalpartita *Herr Christ, der einig' Gottes Sohn* (BWV Anhang 77) tot op heden als een werk van Bach gezien, alhoewel er altijd wel de nodige twijfels waren. En Bachs partita *Ach, was soll ich Sünder machen* (BWV 770) moet hij wel in Lüneburg geschreven hebben onder de directe invloed van Böhm, zó dicht overlappen de persoonlijke stijlen elkaar in dit werk. Echter de echte Bachse 'trekjes' zitten er al in, zodat deze partita zonder twijfel aan de jonge Bach moet worden toegeschreven. Men kan zich dan wel de onthutsing en diepe bewondering van Böhm voorstellen over een jonge knaap die op zestienjarige leeftijd al tot dingen in staat was waarover Böhm een half leven had gedaan!

Dat Böhm voor zijn tijd een modern orgelcomponist was bewijst ook de lengte van zijn composities, danwel de verdeling ervan in tamelijk korte

Partita
Herr Christ, der einig' Gottessohn

BWV Anhang 77



Het openingskoraal uit de partita "Herr Christ, der einig Gottes Sohn". Het koraal is sterk verwant aan de harmonisatiestijl van het openingskoraal van de partita "Gelobet seist du, Herr Jesu Christ" met de typerende volle septiemakkoorden.

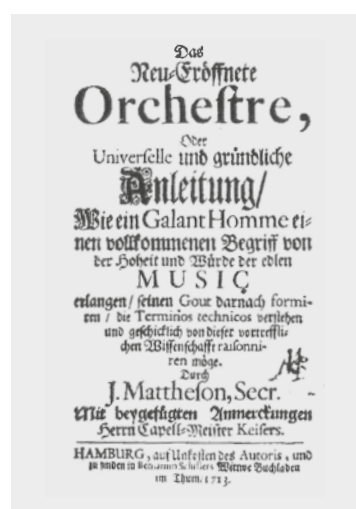
delen. Een extra aanwijzing daarvoor is zijn latere korte fugastijl die al gauw overgaat in de destijds zogeheten 'galanterieën', zoals de fuga's van de *Praeludiae in d* en *a*. De motieven van de galanterieën in de *Fuga in d* komen vrijwel overeen met de ritornel- en ariastijl van Kussers opera's. De gangbare muziekmode van die tijd eiste geen ingewikkelde structuren, maar wel creatieve uitvoeringen van hoog niveau. Men wilde vermaakt en verrast worden.

Het waren destijds de eerste tekenen van de komende 'Verlichting' die in 1789 met de Franse Revolutie tot de tot in onze tijd beslissende doorbraak in de Westerse geschiedenis kwam: niet meer de getalsymboliek moest alom bepalend zijn in de muziek (Keppler/Werckmeister), maar het oor moest over alles beslissen. Men vond dat een meer praktisch hoorbare en voelbare verbinding moest komen tussen filosofie, theologie en muziek. Die werd op zich allang nagestreefd, maar strandde telkens opnieuw in goede bedoelingen. Ik noemde het al

eerder: de praktijk bleek weerbarstiger. Vooral in dorpen en kleine stadskerken werd op de orgels vaak abominabel slecht gemusiceerd. Maar ook in 'de top' van die tijd waren er soms heftige discussies, zoals tussen Mattheson, Niedt en Buttstedt. Er is niets nieuws onder de zon...!

De tweede grote beïnvloeding voor Böhm was zijn (zeer waarschijnlijke) deelname aan de Hamburgse opera. Vooral componist-dirigent Johann Sigismund Kusser moet daarbij voor hem van beslissende invloed zijn geweest. Kusser was een leerling van Jean-Baptiste Lully, de hofcomponist van koning Lodewijk XIV. Hier leerde Böhm de Franse stijl en muzikale etikette op en top kennen. In de beginjaren van de Hamburgse opera konden nog niet met beroepszangers werken en was men aangewezen op amateurs: studenten, schoenmakers, kleermakers en fruitventers. Er werd door het operaorkest (waarin Böhm in ieder geval een jaar lang klavecimbel moet hebben gespeeld) dan ook driftig geoefend op voor Duit-

sers nieuwe stukken als de Franse orkestouverture. Alle partijen werden onder Kussers geduldige, maar strenge leiding met zangers en musici nauwgezet ingestudeerd. In zijn vroegste boek, "Das neu eröffnete Orchestre" uit 1713, beschrijft Johann Mattheson de manier van werken van kapelmeester en operadirecteur Kusser uitvoerig.



Johann Mattheson: Facsimilé titelblad "Das neu-eröffnete Orchestre", Hamburg 1713.

Het zijn deze elementen die voor de uitvoering van Böhm's muziek van essentieel belang zijn. Niet slechts de virtuoze, vrije en emotionele Italiaanse stijl was bepalend, de meer gestileerde en beheerste Franse wijze van uitvoeren werd ook ingebracht. Even later dan (misschien?) Böhm was Christoph Graupner (1683-1760) een tijdlang de operaklavecijnist, zong de nog jonge Johann Mattheson in het operakoor en speelde de eveneens jonge Händel tweede viool in het Hamburgse operaorkest. Allen musiceerden toen onder leiding van Reinhard Keiser, een beroemd idool in die tijd. Al met al leidde dit tot een synthesesstijl die Händel, Telemann en Bach tot grote hoogte hebben gebracht: intellect, grote technische

Partita 11



Partita 12



Partita 11 en 12 uit de variatiereeks over het lied "Jesu, du bist allzu schöne". Een typisch klavecimbelstuk. Partita 11 in presto gespeeld, partita 12 als een langzame Sarabande. In sostenutostijl, d.w.z. met veel overlegato (een toets vasthouden terwijl de volgende al wordt ingedrukt), te vergelijken met het effect van het rechterpedaal van de piano, maar dan met de vingers zelf gespeeld. Beide delen komen op orgel niet tot hun recht.

beheersing, virtuositeit en artistieke fantasie werden op hoog niveau bij elkaar gebracht. Böhms oeuvre staat precies op het snijpunt van oud en nieuw en dat maakt zijn composities zo interessant en uniek. Soms is er meer van de ene stijl aanwezig, soms meer van de andere, soms even veel van beide. Zo zijn alle aria- koraalbewerkingen in quasi-Buxtehude stijl geschreven, alhoewel Böhm konsekwent elke regel heeft ingeleid met voorimitaties, iets wat Bach later ook veel zou doen. Bij Buxtehude komt dat niet voor. Böhms partita *Jesu, du bist allzu schöne* lijkt als twee druppels water op de grote variatiereeksen voor klavecimbel van Reincken

en Buxtehude, geheel in de oude virtueuze Italiaans/Noordduitse stijl. Velen spelen dit laatstgenoemde werk inmiddels ook op orgel vanwege de plaatsing van het werk in de uitgave van Beckmann. Naar mijn mening is dit nu juist typisch muziek die vooral op het klavecimbel volop tot haar recht komt!

Het *Praeludium in C* is vrijwel nog geheel Noordduits/Italiaans, het *Praludium in d* juist een evenwichtige match van oud en nieuw, Noordduits en Frans. De compositievorm is nog tamelijk traditioneel maar heeft wel nieuwe elementen; de uitvoeringspraktijk moet echter deels Frans zijn.

Dat transformeert het werk aanzienlijk maar past veel beter bij het notenbeeld!

Het lijkt er sterk op dat voor Böhm de werelden van de Hamburgse stadsorgels en die van de opera in deze periode tamelijk gescheiden waren. Voor orgel componeerde hij overwegend nog in de traditionele Hamburgse 'stadsorgelstijl', voor klavecimbel al in de nieuwe synthesesstijl.

'LÜNEBURG' (1698-1733)

In Lüneburg kwam voor Böhm de tijd van het voortzetten en verbreden van de grote synthese die al in Hamburg begonnen was. Niet alleen in zijn orkest- en koormuziek, maar vooral

in zijn orgelwerken. En toen Böhms orgel door Matthias Dropa geheel was gerenoveerd, kwam er voor hem een lang gekoesterde droom uit. Ook oudere muziek kon nu met veel meer pedaalgebruik worden gespeeld. Doordat de Franse stijl zonder belemmering kon worden geïntegreerd, ontstond een geheel nieuwe 'sound' op een Hamburgs stadsorgel. Een klankwereld die in zijn tijd tot groot enthousiasme moet hebben geleid. De contacten met de leden van het hof van Celle en die met de in het

stadshuis aan de Markt wonende Eléonore Desmier d'Olbreuse (zie K&M 2011 nr. 1, pag. 10) zullen zijn Franse stijlgevoel alleen maar hebben bevestigd. Zo is de koraalbewerking *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* deels helemaal Frans geworden en zijn het nog de Noordduitse registratiepraktijken die het geheel weer pronkvool 'Hamburgs' doen klinken! Al met al werd op veel plaatsen het spelen van praeludia, fuga's en capriccio's vervangen door de ook in de kerkmuziek steeds verder door-

dringende galante stijl: de vanuit de hofstijl ingebrachte gestileerde dansmuziek. Dus aan het begin van een feestelijke bespeling of kerkdienst op kerkelijke hoogtijdagen niet meer een praeludium maar een ouverture (Praeludium in F), en aan het eind niet een fuga maar een chaconne voor het volle werk (Chaconne in G). Laat onverlet dat Bach en zijn leerlingen en diverse tijdgenoten vasthielden aan het spelen van praeludia en fuga's voor en na diensten of aan het begin en het eind van orgelbespelingen.

2. PRAELUDIUM



De openingsmaten van het **Praeludium in d** en het begin van de fuga met een thema dat ontleend is aan de operastijl van J.G. Kusser, een tijdlang kapelmeester en directeur van de Hamburgse opera. De pedaalsolo is kort maar wel een van de technisch moeilijkste pedaalpassages uit de Noordduitse orgelliteratuur. Deze dan maar heel langzaam spelen lijkt een verlegenheidsoplossing.



Nr. 2. (Chaconne), welke in der Berliner Handschrift dem Postludium S. 26-27 als vierter Satz folgt.

Chaconne in G, in de Wolgastuitgave nog bij de Anhang gerangschikt, door Beckmann officieel als werk van Böhm gekwalificeerd.

Böhms laatste levensjaren lijken zich in stilte te voltrekken en hij raakt gaandeweg uit de belangstelling. Het lijkt er op dat Böhms pionierswerk intussen aan alle kanten was 'ingehaald' door grote musici van de generatie volgend op die van Böhm, waaronder Telemann, Händel en Bach, waarbij overigens Händel nog het dichtst bij de oudere stijl is gebleven. Bach is kennelijk steeds bewust gebleven van Böhms pionierswerk en heeft zijn waardering voor Böhm in zijn latere leven blijvend geuit. De vroege synthesesstijl die nog grotendeels onder invloed stond van de middentoonstemming was inmid-

dels helemaal 'uit' omdat men in alle toonsoorten wilde musiceren. Daarmee was ook de synthesesstijl zelf getransformeerd tot de stijl zoals wij die in onze tijd als 'echte barok' herkennen. De unieke mengeling van oud en nieuw zoals die nog bij Böhm aanwezig was, werd niet meer gezien.

RODE DRAAD

De rode draad bij het uitvoeren van het oeuvre van Böhm is daarom de aandacht voor die unieke mengeling van oud en nieuw, die vooral tot stand komt bij de interpretatie en de registratie. Dat is natuurlijk subjec-

tief maar niet minder belangrijk, omdat deze vorm van subjectiviteit een onmisbare schakel is in de keten van het muziekwetenschappelijke onderzoek. Böhm is enerzijds teveel Duitser om slechts het Franse element de boventoon te laten voeren, want hij was een uitgesproken voorstander van orgels van Schnitger, zijn voorgangers en zijn school. Maar anderzijds is hij gaandeweg teveel 'verFranst' om nog volledig in de oude Noordduitse traditie te kunnen staan. De ontwikkeling van zijn composities reikt ons deze bevinding als vanzelf aan. Böhm spelen op een Italiaanse manier op Franse of Vlaams georiënteerde or-

gels of slechts met volledig Frans georiënteerde registraties is mijns inziens dus niet de oplossing voor een representatieve benadering van zijn werk. Een duidelijk door de Franse uitvoeringspraktijk beïnvloede manier van spelen op Noordduitse stadsorgels is dat juist wél! In feite deden de generaties na Böhm (Bach, Händel, Quantz, etc.) dat ook. De Noordduitse registratiepraktijk en de 'ouderwetse' bijna middentoonstemming zijn hierbij zoals gezegd ook doorslaggevend. Zonder deze klankexpressie wordt Böhm's muziek beroofd van haar hoofdkenmerk: oorstrelend, kleurig, melodieus, harmonieus, verrassend en telkens net weer anders. Bij dat alles moet Böhm over een uitzonderlijk verfijnde techniek hebben beschikt om op de grote Duitse orgels met hun niet altijd even fijn-

zinnige mechanieken alle gevraagde versieringen mooi en rond te kunnen spelen. Dat maakt het spelen van zijn werken veeleisend maar wel een uitdaging van de hoogste orde!

Het volgende artikel zal geheel gewijd zijn aan datgene waardoor Böhm beroemd is geworden, zijn koraalbewerkingen in alle denkbare diversiteiten.

Literatuur:

Christoph Wolff

Johann Sebastian Bach, zijn leven, zijn muziek, zijn genie.
New York, 2000. Ned. vertaling, Utrecht, 2000.

Werner Neumann

Bach-Dokumente, Band I, II en III, Kassel, 1963, 1969 en 1973.

Jean-Claude Zehnder

Bach-Jahrbuch 74 (1988), p. 73-110. Georg Böhm und J.S. Bach.
Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung.

Johann Mattheson

Facsimilé "*Die drei Orchestre-Schriften*" met o.a. "*Das neu-eröffnete Orchestre*",
Laaber-Reprint 3/2007.

Klaus Beckmann

Georg Böhm, Sämtliche Klavier/Orgelwerke, Wiesbaden, 1985/1986.

Johannes/Gesa Wolgast

Georg Böhm, Sämtliche Klavier- und Orgelwerke, Wiesbaden, 1927/1952.

Ewald Kooiman

Serie Incognita Organo, deel 3 – *Johann Sebastian Bach, BWV Anhang 60-77-78*
(nr. 77). Hilversum, 2001.

Rolf Damman

Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln, 1967.

Johann Joachim Quantz

Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit –
vertaling J.W. Lustig, facsimile van uitgave 1754, Utrecht, 1965.

Georg Böhm (1661-1733)

Keyboard Works

Dit jaar is het 350 jaar geleden dat Georg Böhm (1661-1733) werd geboren. Ter gelegenheid van dit feit zal op DOCUMENT – het cd-label van Okke Dijkhuizen – een nieuwe opname verschijnen met de complete orgelwerken van Böhm, gespeeld door **Stef Tuinstra** op het monumentale Schnitger-orgel (1689-93) in de Jacobikirche te Hamburg en op het Hinsz-orgel (1731) in het Groningse Zandeweer. Zo wordt het verschil inzichtelijk gemaakt tussen de interpretatiemogelijkheden op een groot stadsorgel en die op een ruim bemeten dorpsorgel met een aangehangen pedaal. Ook is er een selectie uit Böhm's composities te horen die voor verschillende toetsinstrumenten bedoeld kan zijn, gespeeld op een klavecimbel van Christian Zell (1728) dat zich in het Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg bevindt. Een aantal koraalbewerkingen is gecompleteerd met een zetting uit het *Görlitzer Tabulaturbuch* van Samuel Scheidt (1587-1654).

Georg Böhm

De 3 cd-box – inclusief uitvoerige documentatie – is uitsluitend voor abonnees op Kerk en Muziek en leden van de VOGG tot 1 november a.s. verkrijgbaar voor **€ 29,95** (incl. verzendkosten) in plaats van **€ 34,95**.

U kunt de cd's bestellen door een e-mail te sturen naar:
info@documuziekproductie.nl

Of schriftelijk aan:
DOCU Muziekproductie
Jo van Buuren-Huyspad 1
4105 ET Culemborg

Uw bestelling wordt toegestuurd zodra het genoemde bedrag is bijgeschreven op rekeningnummer **13.19.24.540** ten name van **DOCU Muziekproductie** onder vermelding van 'Böhm-cd's'. Vermeld bij uw bestelling naam, adres, postcode en woonplaats.

Meer informatie: **www.documuziekproductie.nl**

Het orgeloeuvre van Georg Böhm

Afl. 5. De relatie tussen teksteffect en orgelspel in de praktijk

Het koraalwerk van Böhm is, net als alle kerkmuziek voor koor- en orkest in de barok, verkondigend van karakter, waarbij de Luthers orthodoxe exegetische leidraad is voor het toepassen van de verbintenis tussen woord en toon, van affekt en klank. Voor orgel geldt dit in gelijke mate, ook al is er per definitie sprake van ‘Lieder ohne Worte’. Maar hoe kan nu een koraaltekst, de emotie of de uitbeelding ervan, concreet worden vertaald in de praktijk van het orgelspel? In het laatste artikel in deze serie over Böhm over dit belangrijke onderwerp een aantal bespiegelingen en enkele concrete voorbeelden.

Belangrijke informatie over Böhm en zijn werk staat in de respectievelijke uitgaven van zijn muziek. Wat echter nog vrijwel nergens beschreven staat is een methode hoe de verbindende schakels tussen componeertrant, affekt en tekst kunnen worden opgezocht om zo een leidraad te zijn voor spelwijze en registratie. Tijdens mijn studie aan het destijds Gronings conservatorium kreeg ik als student enige jaren les in het vak liturgie en hymnologie van ds. Dr. Casper Honders. Hij was in die tijd doende om te proberen er achter te komen welke koraalteksten de basis geweest zouden kunnen zijn van de koraalbewerkingen uit Bachs Klavierübung III. Honders deed dat vanuit de inspiratie van de uitspraak van Bachleerling dat Bach hen voorhield de koralen naar de affecten van de woorden te spelen. Volgens hem kon het niet anders zijn dat het affekt van beslissende invloed is op de registratie, de beweging, het tempo en de speelwijze. En hij had gelijk!

Deze toektocht was hoogst inspirerend en is voor mij van blijvende waarde geweest op welke wijze een bepaalde couplettekst kan worden opgezocht. En, eenmaal aangenomen hebbend dat er een bepaalde couplettekst passend zou kunnen zijn, daar dan vervolgens creatieve ideeën aan te ontlelen over tempo, spelwijze en registratie. Helaas zijn deze colleges na slechts enkele jaren al weer gestopt vanwege gebrek aan belangstelling. Sindsdien zijn ze niet weer in het de lesprogramma opgenomen geweest. Heel jammer, want eigenlijk moet een dergelijk vak een standaard onderdeel vormen van elke conservatoriumstudie voor orgel!

Later heb ik dit in discussie met collega's wel eens aan de orde gesteld. Het algemene gevoel over het belang van teksteffecten en hoe deze te integreren in het praktische orgelspel was een van grote scepsis: je kunt er geen enkele zekerheid aan ontlelen en het is dan zo beschouwd een uiterst tijdrovende liefhebberij. Nee, dan maar liever gewoon mooi spelen in plaats van in oude boeken neuzen... . Mijn indruk is dat dit gevoel tot op de dag van vandaag nog altijd zo ervaren wordt en wellicht is er daarom onder de (professionele) organisten voor dit onderwerp doorgaans maar weinig aandacht. Maar is dat terecht? We kunnen er immers ook anders tegenaan kijken dan het idee te moeten hebben dat koraalteksten absolute zekerheden verstrekken over hoe je moet spelen!

BENADERINGSASPECTEN

Muzikaal-theologische exegetische en de relatie met affekt en uitvoeringspraktijk

Dat Bach zijn leerlingen voorhield om de koralen naar de affecten van de woorden te spelen was in zijn tijd niet nieuw. Bijvoorbeeld Heinrich Scheidemann deed dit ook al. De muzikale vormen en expressie in de kerkcantates en koraalbewerkingen van de grote Duitse organisten zijn alle gebaseerd op de leer van affecten en retorica. Ook dat was onder de grootmeesters in de zeventiende eeuw al gemeengoed. Bekende leerboeken over Retorica van schrijvers en componisten als Caccini, Bernard, Kircher, Quintilianus, Mattheson, Tosi, Walther en Werckmeister bewijzen dit. De inhoud ervan is in

onze tijd ook gebruikt ter oriëntatie van historische uitvoeringspraktijk door zangers en instrumentalisten en zijn, gezien de in de vorige artikelen behandelde aspecten rond de *Imitatio Instrumentorum*, dus ook voor het orgel van toepassing. Voor alle stijlperioden geldt dat er bij vreugde een forse klank zou moeten zijn met veel schittering, een vlot tempo en een spitse aanslag, en bij treurnis een sombere veelal donkere klank, een langzamer tempo en een meer gebonden spelwijze. Deze sjablonen hebben zich inmiddels eeuwenlang bewezen als dicht bij het hart liggend, ook voor de moderne luisteraar anno nu. En als er over bazuinblazende engelen gesproken wordt, men zoiets in de orgelklank vertaalt met juichende tongwerken. En een lieflijke fluit met een orgelregister met diezelfde naam, of een lier met een kortbekerig tongwerk of snijdende strijker, of een harp kan worden geïmiteerd met een hoog prestant- of fluitregister, arpeggio gespeeld, etc.. En bij de sinds de 16^{de} eeuw bestaande *inventio* van de *Imitatio Instrumentorum* voor orgel betekent dat meteen ook een idee over tempo en aanslag, en blazer, strijker of zanger deed/doet deze dingen als vanzelfsprekend naar aanleiding van hetgeen hij/zij te zingen of te spelen had/heeft! Ook dát moet je dan als organist zoveel mogelijk imiteren. Iets heel treurigs zing of speel je niet heel blij en snel, of met een bijna staccatospel Zo beschouwd zijn er al heel wat bouwstenen voor een mooie interpretatie aanwezig. Wanneer men dan ook nog de retorische figuren in de muziek kan opsporen of de zingeving van klagende noten die in een oude stemming wrang of bijna vals moeten hebben geklonken kan herkennen en vervolgens toepassen, en vervolgens de optelsom van hele opzet van een frase kan herkennen, en die gegevens vervolgens combineert met de bovengenoemde algemene registratiesjablonen, dan is men al een heel eind op weg.

Maar dan blijft toch nog de vraag hoe je als kerkmusicus teksten kan en mag interpreteren. Dat is immers het terrein van de theoloog. Welnu, hier treffen we de schakel aan tussen theologie en muziek, tussen wetenschap en kunst. Het was daarom geen wonder dat de kerkmuziekopleiding in de 17^{de}- en 18^{de} eeuw een gedegen bijvak theologie kende en was de opleiding aan een latijnse school voor hen eigenlijk een must. Kerkmusici werden geacht predikanten en tekstdichters te begrijpen, met hen op enigszins gelijkwaardige hoogte van gedachten te kunnen wisselen om hun theologisch-exegetische teksten naar de muzikale praktijk te kunnen vertalen en overzetten. Een kerklied of cantateariatekst van de theoloog-dichter is daarbij hét concrete hulpmiddel voor de kerkmusicus. Dat was het toen en is het nu. De theoloog kan de musicus uitleggen hoe hij e.e.a. bedoeld heeft en de musicus kan er vervolgens in de praktijk met zijn/haar verbeeldingskracht mee aan het werk. Zo ging het bij alle cantates van de grote componisten uit de barok, zo ging het ook bij Bach en dus ook bij Böhm.

17^{de} eeuwse geloofsbeleving

De theologisch-exegetische uitleg in Böhm's tijd gaat uiteraard samen met de toenmalige geloofsbeleving op basis van een volmaakte en almachtige God die met Christus en de Heilige Geest heerst over leven en dood. Men beleed een bijbel die van kacht tot kacht de allesomvattende waarheid bevatte. Dat alles vanuit een diep gewortelde traditie dat de hemel als paradijs ook daadwerkelijk bestaat. Een vroege dood was heel gewoon in die tijd en de medische wetenschap nog tamelijk onmachtig. Het zoeken naar zingeving rond leven en dood was aan de orde van de dag en vormde hét thema voor de meeste kerkliederen. Vanuit die geloofsbeleving is het affekt in Böhm's muziek ontstaan en is het logisch dat de teksten in onze tijd vanuit die beleving worden becommentarieerd. Echter ook voor diegenen in onze moderne tijd die de bijbel als minder absoluut ervaren en uitleggen is de bovengenoemde 17^{de} eeuwse benadering van de muziek uit die tijd van even groot belang. Die muziek overstijgt hierin de tijdseigen teksten en geeft blijk en uitdrukking van basale gevoelens en emoties die van alle tijden zijn! Hoe kan het anders zijn dat net zoveel niet-christenen elk jaar Bachs Mattheüspassion bezoeken en dit geldt ook voor de vele cantatediensten die in steeds meer kerken in Nederland de laatste 10 jaren worden georganiseerd waarin vaak cantates van Bach worden uitgevoerd, maar ook andere oude muziek uit de christelijke traditie.

De overeenkomst tussen preken maken en koraalbewerkingen spelen

De kerkmusicus kan de tekstaffekten bij koraalbewerkingen in de barok op een vergelijkbare wijze opzoeken zoals predikanten vroeger en nu hun zondagse preken maken, namelijk op basis van een mix tussen wetenschappelijk kennis, toegepaste theologische exegese en subjectieve geloofsbeleving. Tussen predikanten onderling en kerkelijke gemeenten is het een algemeen geaccepteerd verschijnsel dat de uitleg van een bijbelperikoop, of een combinatie daarvan zoals dat zondag aan zondag in de

meeste kerken in Europa, en wellicht wereldwijd, gebeurt op basis van een jaar-leesrooster, door elke theoloog op een heel persoonlijke wijze wordt uitgelegd en dat algemeen geaccepteerd is dat dit fenomeen toch een wetenschappelijke basis heeft. De grote verschillen in uitleg worden dus juist als normaal geaccepteerd. Dat is logisch. Immers, elke theoloog heeft zijn/haar eigen achtergronden, levenservaringen, gevolgd studiemodel aan verschillende universiteiten in verschillende landen in verschillende werelddelen, steeds andere docenten en schrijvers die hen hebben geïnspireerd en wat dies meer zij. Daarom vertaalt elke theoloog op een zo weloverwogen mogelijke wijze de bijbelse inhoud naar de kerkbezoekers. Op deze wijze is er ook een bonte verzameling van uitlegvormen van een bijbelgedeelte ontstaan en wordt dat gezien als een logisch gevolg van een wereldwijd belijden in het Christendom. Dit wordt helemaal niet als een belemmering gezien maar juist als een grote rijkdom. Namelijk al die gelovigen voelen zich geïnspireerd door dat zelfde boek en herkennen zichzelf ook wel vaak in delen van een verschillende wijze van uitleg. Bij de ene iets meer van dit, bij de andere iets meer van dat.

Op een vergelijkbare wijze zouden organisten kunnen omgaan met stropheteksten van liederen. Niet als absolute bron in de zin van: hier staat dit, dus zo moet je het spelen, maar meer als een (hooguit) algemeen richtsnoer, dat vervolgens de creativiteit en fantasie stimuleert en vervolgens het beste in je boven haalt als musicus en interpreet.

Welk koraalboek bevat voor Böhm-interpretatie de juiste teksten?

Terug naar Böhm. Alle oorspronkelijke teksten van de dichters en componisten van de liederen die Böhm bewerkt heeft zijn in hun originele dichtvorm te vinden in het *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG; 1950) van de Evangelisch-Lutherse kerken in Duitsland. Als tekstoriëntatie gebruik ik in dit artikel dus niet de nieuwste drukken van het nu geheten Evangelisches Gesangbuch, omdat de teksten hierin verder naar deze tijd zijn gemoderniseerd. Echter, ook het gebruiken van het EKG-1950 lijkt wellicht discutabel. Het zou voor de hand liggen om te kijken welke bundels Böhm gebruikte – eerst in Thüringen, later in Hamburg, vervolgens in Lüneburg – en te bezien of er wellicht sprake was van afwijkende tekstversies. Het is echter allerm minst duidelijk welke bundels Böhm in zijn verschillende woon- en werkomgevingen nu precies gebruikte, ook al zijn er Thüringse, Hamburgse, Lüneburgse en Hannoverse bundels uit Böhm's tijd bekend. Gebruikte hij één van de drie, of door de tijd heen na de een de andere en wanneer en waar dan welke? Bovendien zijn in de 17^{de} eeuw diverse nieuwe liedteksten op bestaande melodieën gedicht. Welke van die verschillende liedteksten heeft Böhm dan als uitgangspunt genomen? Of misschien wel beide? Ook is in de diverse handschriften de volgorde van de koraalvarianties nogal eens heel verschillend. Een oriëntatie op bundels/teksten die eventueel door hem gebruikt zouden kunnen zijn geeft wellicht meer het gevoel van zekerheid, maar kan dus misschien wel net zo discutabel zijn als het gebruik maken van de teksten in het EKG. Maar uit het vervolg van dit artikel zal blijken dat dit alles net iets minder belangrijk is dan het lijkt. In het algemeen kunnen we er m.i. daarom dan toch van uitgaan dat de teksten uit het EKG-1950 een voldoende betrouwbare indicatie geven voor de affecten in Böhm's koraalgebonden orgelmuziek, niet meer en niet minder, omdat het EKG overwegend de ongewijzigde oorspronkelijke teksten weergeeft.

COMPOSITIES EN KORAALTEKSTEN

Na hierboven de benadering te hebben gekenschetst hoe de koraalteksten in Böhm's muziek kunnen worden opgezocht volgen hier drie beschrijvingen van het zoeken naar affecten in een koraalbewerking van Böhm. Ik heb hiervoor enkele van de bekendste composities van Böhm uitgezocht en heel bijzondere onbekende, waarin de verbinding tussen koraaltekst, compositie en registratie tot opmerkelijke ontdekkingen heeft geleid.

Koraalpartita *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*

De acht variaties (het openingskoraal is de eerste in de reeks) volgt de tekst van het lied van acht coupletten. Elke strofe commentarieert een trefwoord dat voorafgegaan wordt door steeds dezelfde openingszin 'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'. In deze openingszin wordt telkens ook nog de volgorde van de trefwoorden gewisseld: 'Ach wie flüchtig, ach wie nichtig'. Deze zijn

achtereenvolgens: cpl. 1: 'Leben', cpl. 2: 'Tage', cpl. 3: 'Freude', cpl. 4: 'Schöne', cpl. 5: 'Glücke', cpl. 6: 'Schätze', cpl. 7: 'Prangen' en cpl. 8 'Sachen'. Hier volgen de teksten van de alle 8 coupletten. Het algehele basisaffect is melancholie, met varianten van blijdschap, elegantie, schittering en expressie van trots en ijdelheid. Al deze facetten kan men als organist fantasievol vertalen met diverse klankideeën bij deze noties. Blij: luider, sneller en een spits toucher; elegantie: een matig tempo, en 'oorstrelende' registratie, niet te luid. Schittering: een holle registratie, bv. 8'en 2' of 1 1/3'. Ijdelheid: pompeuze klank, nadrukkelijk gespeeld.

Het achtste couplet en dito variatie licht er nog even uit: de menselijke 'Sachen' ofwel bezittingen die hij/zij zich op aarde verwerft. De lange noten in de derde van de twee beginmaten kan van een felle en lange triller worden voorzien – even later worden deze maten een terts hoger herhaald – . Dit affect wordt vervolgens bevestigd door een trots tutti met opnieuw 'trotse trillers'. Aldus met enige fantasie (en dus heel subjectief...) opgevat, worden deze maten als het ware een soort signaal, een beginsymbolisering van de glitter en glamour, zoals het vele (blad)goud wat sinds mensenheugenis overal is/wordt toegepast. De driedelige maat verbeeldt de vreugde van de mens over al dat moois. Een vlotte beweging en spits toucher verklankt hier het vreugdegevoel en een tamelijk luide en rijke klankkleur is hier van toepassing. De dialoogvorm kan hier worden ingezet als dubbel beeld: enerzijds de vreugde (en met de mens ook die van God) over alle mooie dingen die een mens kan maken en waar hij/zij van mag genieten. Om nog meer expressie te krijgen bij het beeld dat al dat moois uiteindelijk toch geen eeuwigheidswaarde heeft, kan het tempo gaandeweg iets langzamer worden om zo uitdrukking te geven van de last en de moeite die de mens er gaandeweg in het leven ook van kan hebben. Om aan het eind plotseling af te breken: de mens kan plotseling zomaar sterven en al dat moois waar de mens zo mee bezig was, vervliegt plotseling in de galm tot in de hoge gewelven, zijnde de hemel: "Alles, alles, was wir sehen (daarom tuttklank), das muß fallen und vergehen". Daarom zou de laatste regel zacht gespeeld kunnen worden zoals dat ook in allerlei Noordduitse cantates regelmatig voorkomt, ook bij Buxtehude: alles verdwijnt uiteindelijk uit het zicht en sterft. Het laatste zachte akkoord zou men vervolgens lang aan kunnen houden vanwege de laatste zin: 'Wer Gott fürcht' wird ewig stehen'.

m. Melchior Franck 1652/Johann Crüger 1661
t. Melchior Franck 1652

1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 ist der Menschen Leben!
 Wie ein Nebel bald entsteht
 und auch wieder bald vergehet
 so ist unser Leben sehet!
2. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
 sind der Menschen Tage!
 Wie ein Strom beginnt zu rinnen
 und mit Laufen nicht hält innen,
 so fährt unsre Zeit von hinnen.
3. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 ist der Menschen Freude!
 Wie sich wechseln Stund und Zeiten,
 Licht und Dunkel, Fried und Streiten,
 so sind unsre Fröhlichkeiten.
4. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
 ist der Menschen Schöne!
 Wie ein Blümlein bald vergehet,
 wenn ein rauhes Lüftlein wehet,
 so ist unsre Schöne, sehet!
5. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 ist der Menschen Glücke!
 Wie sich eine Kugel drehet,

die bald da, bald dorten stehet,
so ist unser Glücke, sehet!

6. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Schätze!
Es kann Glut und Flut entstehen,
dadurch, eh wir uns versehen,
alles muß zu Trümmern gehen.
7. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Prangen!
Der in Purpur hoch vermessen
ist als wie ein Gott gesessen,
dessen wird im Tod vergessen.
8. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht', wird ewig stehen.

Auf meinen lieben Gott

Deze koraalcyclust met vier versetten is een meesterwerk. Het lied kent vijf strofen. Het derde verset is eigenlijk de slotkoorvariatie en wordt hier gewisseld met vierde verset dat als derde gespeeld wordt en ook qua tekst daar beter voor geëigend lijkt. De cyclus vormt tezamen een koraalfantasie die als het ware in de vorm van een (orgel)cantate is gezet. In het begin wordt de lieve God verbeeld die in de macrocosmos aanwezig is en als het ware door de ruimte zweeft en even later in engelgedaante op aarde neer lijkt te dalen (de figuur eindigt laag). De vrije diminutieomspeling met een lieflijke fluit zou kunnen worden begeleid met een cimbeler bij een orgel waarop die aanwezig is. Klacht en melancholie in het eerste verset, maar ook vertrouwen in de liefdevolle God die de mens redt uit angst en nood en wiens handelen de mens heelt en bevestigt (imitaties tussen sopraan en tenor vanaf maat 19).

In het tweede verset gaat het eerste deel over de ernst van de zonde (de onderstaande tekstregel 1) daarom wellicht in strenge en sombere klanken, maar ook over het vertrouwen in Christus (tekstregel 2). Hier milde klanken met echo's, bv. met prestanten en fluiten (het weldadige gevoel als gevolg van de navolging van Christus); de figuren in de echodelen zijn niet exact gelijk aan de daaraan voorafgaande, maar beelden het creatieve handelen van de mens uit in navolging van de beelden die door de Godsfiguur worden aangereikt. Vanaf maat 35 lijkt Böhm over een vreugdevolle en actieve overgave aan de Heer in leven en sterven (slotakkoord in mineur) te verhalen (tekstregel 2 en 3). Bazuinblazende engelen spelen in een hemels koor dat het firmament vult (volle tongwerkklink, ook in het pedaal).

Het derde verset (in de uitgaven als vierde verset afgedrukt) is een trio in Franse imitatio violistica stijl (de twee violen en cello kunnen hier bij uitstek door drie Prestanten met tremulant worden geïmiteerd). Eerst wordt een stervensscène uitgebeeld met een smartelijke uitroep met volle triller in maat 4 en 5 (zie strofe 3), daarna een klagende as, de beweging is traag en hangt iets op de uitgesproken retorische figuur; daarna kan de beweging iets lichter zijn en meer doorgaan (het tempo iets vlotter) ter uitbeelding van de milde en bijna vreugdevolle gebeurtenis waarvan verteld wordt, waarbij de ziel voor altijd geborgen en verzorgd blijft. Zowel treurnis als vreugde wisselen elkaar gedurig af in een intense en elegante beweging. De stervensscène zelf is aan het eind in stylus Phantasticus stijl.

Versus 4 (in de uitgaven het derde verset) bezingt het heil van Christus en het heil van de mens, door Hem verworven (zie strofe 4 en 5). Dit in een mix van intense vreugde en dankbaarheid, maar ook van verdriet om verlies. De lopende bas als verklanking van het bloed van Christus, vergoten voor de zonde van de mens. De herhaalde echo's tot in de hoge discant als uiting van dankbaarheid en blijmoedige instemming 'aus Herzensgrund'. Lopende bassen werden in die tijd bij voorkeur met o.a. een 16 voets tongwerk gespeeld. De inleidende bas en tussenspelen tussen de koorregels kunnen hier van basso continuo worden voorzien, zoals Böhm in zijn cantates voortdurend voorschrijft. Ook de

enkele melodienoten krijgen pas hun volle functie en zingeving wanneer ze van harmonieën worden voorzien. Zo wordt het een waardig slotkoor als in een ensemblecantate. De stijl van met name de eerste twee versetten zijn geënt op die van Buxtehude. De laatste twee zijn weer typerend voor Böhm's latere, deels Frans georiënteerde stijl, vooral het derde (de vierde in de uitgaven).

m. Jakob Regnhart 1574/1578/Johann Hermann Schein 1627
t. Lübeck voor 1603/Wittenberg & Nürnberg 1607

1. Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not;
der kann mich allzeit retten aus Trübsal, Angst und Nöten,
mein Unglück kann er wenden, steht alls in seinen Händen.
2. Ob mich mein Sünd anficht, will ich verzagen nicht;
auf Christum will ich bauen und ihm allein vertrauen,
ihm tu ich mich ergeben im Tod und auch im Leben.
3. Ob mich der Tod nimmt hin, ist Sterben mein Gewinn,
und Christus ist mein Leben; dem tu ich mich ergeben;
ich sterb heut oder morgen, Mein Seel wird er versorgen.
4. mein Herr Jesu Christ, der du geduldig bist
für mich am Kreuz gestorben, hast mir das Heil erworben,
auch uns allen zugleich das ewig Himmelreiche.
5. Amen zu aller Stund sprech ich aus Herzensgrund;
du wollest selbst uns leiten, Herr Christ, zu allen Zeiten,
auf daß wir deinen Namen ewiglich preisen. Amen.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Twee versetten, de eerste in Noordduitse-, de tweede in Franse opera-aria stijl. De tweede melodie (Wolfgang Dachstein, 1525) en tekst van het Aus tiefer Not zijn duidelijk anders van karakter en veel ingetogener dan de grote dramatiek van het Lutherlied. Aan het eerste verset lijkt couplet 6 ten grondslag te liggen, aan het tweede couplet 8. Couplet 6 handelt over het milde en barmhartige aanzien van God bij zijn gericht in het einde der tijden om de mens weer op te richten en zijn poort van gerechtigheid in te gaan. Het objectiverende tekstkarakter wordt, zoals zo vaak in de Noordduitse orgelliteratuur uit die tijd, verklankt met polyfonie (fugetta-stijl) in een milde consortklank met de Godsfiguur als rechter in een liefdevolle heldere gedaante (bv. met fluitregisters 8 en 3 voet). Innigheid en volkomen rust na meditatieve inkeer worden hier bezongen.

Het tweede verset lijkt allesbehalve 'aus tiefer Not'. Het achtste couplet handelt dan ook over een boodschapper van God (de tenor) die het menselijk hart rust brengt vanwege de troost van Christus' handelen voor de mens. Dit unieke werk in de orgelliteratuur is het zoveelste voorbeeld van de 'Imitatio Instrumentorum' voor orgel. Het stuk is als een kwartet geschreven in een bezetting die in Frankrijk rond 1700 zeer geliefd was met twee vioolpartijen, gamba (de tenor'taille' functie) en continuo. Omdat het een tekst betreft is de gambapartij hier door een zanger vervangen. De strijkerspartijen kunnen weer met twee prestanten worden gespeeld, de tenorpartij uiteraard met bv. een Vox Humana, beide met tremulant ter imitatie van het vibrato van strijkers en zangers. Wanneer men deze twee bewerkingen achter elkaar speelt zou men een slotkoraal kunnen toevoegen, waarmee de tekst van het negende en laatste couplet in dat geval het nieuwe verbond met Christus en de verzekering van 'alle waarheid als kroon van openbaring' waarop 'amen' wordt beleden, kan worden verklankt.

'Aus tiefer Not schrei ich zu dir'
m II. Wolfgang Dachstein 1525
t. Michel Weisse 1531

6. Wenn ins Gericht du wolltest gehn
und mit uns Sündern rechten,

wie könnten wir vor dir bestehn,
und wer würd uns verfechten!
O Herr, sieh uns barmherzig an
und hilf uns wieder auf die Bahn
zur Pforte der Gerechten.

8. Sprich uns durch deine Boten zu,
gib Zeugnis dem Gewissen,
stell unser Herz durch sie zur Ruh,
tu uns durch sie zu wissen,
wie Christus vor deinem Angesicht
all unsre Sachen hab geschlicht':
des Trosts lass uns genießen.
9. Erhalt in unsers Herzens Grund
deinen göttlichen Samen
und hilf, dass wir den neuen Bund
in deines Sohnes Namen
vollenden in aller Wahrheit,
also der Krone der Klarheit
versichert werden. Amen.

Christ lag in Todesbanden – koraalfantasia

Deze voor de toenmalige Noordduitse begrippen korte koraalfantasia handelt waarschijnlijk over de opeenvolgende regels van het eerste couplet. Het beeld van Jezus in het graf (regels 1 en 3) wordt verklankt in de maten 1-53: rust en verstillung, af en toe kan deze worden vergezeld van de doodstrom (een aangehouden kleine secunde, bv. B en c0, of A en Ais) van een Bourdon 16'. De regels 2 en 4 klinken in de maten 53-89. Het affekt is iets minder zwaarmoedig en heeft het karakter van een aankondiging: de opstanding is aanstaande en de iets lichtere beweging geeft het eerste teken van 'leven' aan (de scène van de vrouw bij het lege graf lijkt hier ook in mee te klinken). De eerste echte vrolijkheid van regel 5 over het paasfeit begint bij maat 90 en gaat door tot maat 115. De vele imitaties van het motief in alle stemmen duidt op het hele leven omvattende boodschap van het heil, de pedaalmotieven lijken Gods sturende wil en kracht achter dit proces aan te geven. Het toucher moet hier uiteraard puntiger worden, de motieven echter ook intens zangerig gearticuleerd.

Opvallend is Böhm's interpretatie van 'loven en dankbaar zijn' in regel 6: plotselinge stilstand in de beweging in een treurige chromatiek met 'bevende' noten (imitatio violistica). Mogelijk citeert Böhm hier regel 4-6 uit couplet 4: nog eens terug naar het beeld van de dood en haar verschrikking.

Dreigende diepe en donkere klanken passen hier en een slepende beweging en een bijna gebonden speelstijl. Vanaf maat 123 is de tegenstelling echter overrompend groot: de oproep tot het halleluja zingen met de hele creatuur, dus ook de macrocosmos met de sterren (als een orgel die heeft, laat ze maar ruisen!). Vanaf maat 134 barst de paasjubel helemaal los: in een groots tutti zingt de hele creatuur Gods lof. Toch eindigt Böhm heel opvallend in mineur: met zijn Thüringse achtergrond een typisch kenmerk voor de muziek van die tijd uit deze streek. Noordduitse als Reincken of Buxtehude zouden hier voluit in majeur geëindigd zijn. Kennelijk is Böhm ook realist en geeft hij als een waar theoloog wellicht uitdrukking aan zijn emotie dat de mensheid vaak lang niet naar het paasverhaal handelt. De eveneens Thüringse Johann Sebastian Bach zal zijn leraar Böhm niet eens zo lang daarna navolgen: diens beroemde Toccata in d BWV 565 eindigt ook in mineur.

m. 11de eeuw; Martin Luther 1524

t. 'Christ ist erstanden'/Martin Luther (1483-1546)

1. Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd' gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,

Gott loben und dankbar sein
und singen: Halleluja.
Halleluja.

BÖHMINTERPRETATIE ANNO NU

Conclusie

Uit het bovenstaande blijkt dat, wanneer de musicus die Böhms kerkmuzikale werken wil zingen en spelen, zich zal moeten verdiepen in de (achtergronden van de) liedteksten. Hoe men vervolgens op grond van aan de ene kant muziek en tekst en aan de andere kant kennis, inzicht en muzikaliteit tot een interpretatie en registratie komt, mag uiteindelijk sterk individueel gekleurd zijn, als de teksten er maar bij betrokken zijn als mogelijke vindplaats voor de verklankte affecten. Zodoende kunnen de affecten bij de interpretatie als richtsnoer dienen voor de registratie, het tempo, de beweging, de retorische figuren en de speelwijze.

Het voordeel van het bezig zijn met teksten als leidraad ligt dus niet zo zeer in de ene ware uitleg er van (want die mag immers heel veelkleurig zijn en individueel heel verschillend), maar juist in de andere bijkomende zaken die het orgelspel boeiend maken. Bewust nadenken over registratie, bewust heel verschillende aanslagmanieren toepassen, de relatie van deze twee met het juist passende tempo daarbij wordt dan ook gemakkelijker gevonden, niet alles strak in de maat moeten willen spelen maar zich bewust en smaakvol vrijheden moeten kunnen veroorloven, etc.. Dat alles vergt aan de andere kant ook weer meer muzikaliteit en goede smaak. Maar dat wetend, streef je er ook meer naar om dat te bereiken. Kortom het verhoogt de kwaliteit en expressie van het orgelspel en mag toch individueel heel verschillend zijn!

De Europeaan Georg Böhm

Het interpreteren van Böhm's muziek vergt dus een totaalvisie op spel, orgelbouw, stijltradities van enkele afzonderlijke Europese landen en tekstachtergronden en de daarachter liggende affecten of emoties. Een rode draad bij het uitvoeren van het oeuvre van Böhm is de aandacht voor de unieke mengeling van toentertijd oude (meer Italiaanse) en nieuwe (meer Franse) stijlelementen, die vooral tot stand komt bij de interpretatie en door de registratie als onderdeel daarvan. Dat is natuurlijk heel subjectief maar niet minder belangrijk, omdat deze vorm van subjectiviteit een onmisbare schakel is in de keten van het muziekwetenschappelijke onderzoek. Böhm is enerzijds teveel Duitser om slechts het Franse element de boventoon te laten voeren, want hij was een uitgesproken voorstander van orgels van Schnitger, zijn voorgangers en zijn school. Maar anderzijds is hij gaandeweg teveel 'verFranst' om nog volledig in de oude Noordduitse traditie te kunnen staan. De ontwikkeling van zijn composities reikt ons deze bevinding als vanzelf aan. Böhm spelen op een Italiaanse manier op Franse of Vlaams georiënteerde orgels of slechts met volledig Frans georiënteerde registraties is mijns inziens dus niet de oplossing voor een representatieve benadering van zijn werk. Een duidelijk door de Franse uitvoeringspraktijk beïnvloede manier van spelen op Noordduitse stadsorgels met Noordduitse registraties is dat juist wél! In feite deden de generaties na Böhm (Bach, Händel, Quantz, etc.) dat ook. De Noordduitse registratiepraktijk en de 'ouderwetse' bijna middentoonstemming zijn hierbij tevens doorslaggevend. Zonder deze klankexpressie wordt Böhms muziek beroofd van haar hoofdkenmerk: oorstrelend, kleurig, melodius, harmonieus, verrassend en telkens net weer anders. Bij dat alles moet Böhm over een uitzonderlijk verfijnde techniek hebben beschikt om op de grote Duitse orgels met hun niet altijd even fijnzinnige mechanieken alle gevraagde versieringen mooi en rond te kunnen spelen. Dat maakt het spelen van zijn werken heel veeleisend, maar wel een uitdaging van de hoogste orde!

Literatuur:

- | | |
|---------------------|--|
| Christoph Wolff | <i>Johann Sebastian Bach, zijn leven, zijn muziek, zijn genie.</i> New York, 2000. Ned. vertaling, Utrecht, 2000. |
| Werner Neumann | <i>Bach-Dokumente</i> , Band I, II en III, Kassel, 1963, 1969 en 1973. |
| Jean-Claude Zehnder | <i>Bach-Jahrbuch</i> 74 (1988), p.73-110. Georg Böhm und J.S. Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung. |
| Klaus Beckmann | <i>Georg Böhm, Sämtliche Klavier/Orgelwerke</i> , Wiesbaden, |

Johannes/Gesa Wolgast	1985,1986 <i>Georg Böhm, Sämtliche Klavier- und Orgelwerke</i> , Wiesbaden, 1927/1952.
Rolf Damman	<i>Der Musikbegriff im deutschen Barock</i> , Köln, 1967.
Johann Joachim Quantz	<i>Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit</i> – vertaling J.W. Lustig, facsimile van uitgave 1754, Utrecht, 1965.