

# Muziek

STEF TUINSTR

## An Wasserflüssen Babylon - Johann Adam Reincken

EEN NOORD-DUITSE KORAALFANTASIE ALS 'ORGELORATORIUM'

*Johann Adam Reincken (1623-1722) is vooral bekend geworden als organist aan de St.-Catharinenkirche te Hamburg. Eén van zijn bekendste orgelwerken is een lange koraalfantasie over het koraal An Wasserflüssen Babylon. Carl Philipp Emanuel Bach en Johann Friedrich Agricola noemen de compositie als zij uitgebreid verslag doen van het bezoek van Johann Sebastian Bach aan Hamburg in 1720. Ze vertellen onder meer hoe Bach op uitnodiging van Reincken een half uur lang improviseert over An Wasserflüssen Babylon op het grote orgel van de St.-Catharinenkirche. Kennelijk heeft Reincken, die toen 98 jaar oud was, Bachs koraalkunst zo direct mogelijk willen vergelijken met zijn eigen werk op het toppunt van zijn roem.<sup>1</sup>*

Vandaag de dag hebben veel organisten eveneens weet van dit grootse werk. Ze spreken er met bewondering over, maar spelen het slechts zelden. Volgens mij zijn hier verschillende redenen voor. In de eerste plaats komt Reinckens An Wasserflüssen Babylon feitelijk alleen goed tot zijn recht op grote orgels van het Noord-Duitse type uit de 17de en vroege 18de eeuw. Daar komt bij dat men de fantasie wel erg lang vindt. Tevens speelt verlegenheid met de muzikale inhoud van de compositie een rol: ja, natuurlijk is er wel een koraaltekst, maar dan weet je eigenlijk nog niet zo precies hoe het moet... Het probleem is dus: niet kunnen kiezen tussen de schier eindeloze, en tegelijk ook weinig tastbare mogelijkheden van uitvoering. In dit artikel wil ik dit probleem te lijf gaan door Reinckens koraalfantasie als een 'orgelatorium' te benaderen. Ik denk dat deze benadering ook bij andere Noord-Duitse koraalfantasieën succesvol kan zijn en een verfrissende dimensie kan verlenen aan onze kennis over wezen en taak van organist en orgelbouw in de 17de eeuw en over de daarbij horende Stylus phantasticus, waartoe de koraalfantasieën de sleutel vormen.

Vooraf een opmerking: ik gebruik in dit artikel met opzet citaten van Bach en niet van 17de-eeuwse bronnen. Niet omdat die 17de-eeuwse bronnen er niet zijn, maar omdat Bach duidelijker en veel treffender dan zijn collega's in de 17de eeuw over muzikale voordracht spreekt.

Ik ben van mening dat ik algemene uitspraken over voordracht uit de 17de en 18de eeuw in de context van dit artikel bij elkaar kan leggen, omdat in deze stijlperiodes de middelen van muzikale voordracht niet wijzigen; slechts de onder-

linge samenhang ervan en hun dictie worden anders gekozen.<sup>2</sup> Dit is vooral het gevolg van de in deze twee eeuwen overeenkomende benadering van het affect. Ook de 'Musica pathetica', waaraan ik verderop in dit artikel aandacht zal besteden, blijft in de 18de eeuw volop actueel. Pas na de Verlichting komt hierin verandering.

### 1 - Stylus phantasticus

Om te beginnen wil ik een paar voorbereidende opmerkingen van wat algemenere en theoretischer aard maken over de Stylus phantasticus.

Creativiteit = fantasie = verbeeldingskracht. Het ene lokt het andere uit. In geen enkele orgelstijl is dit zozeer aan de orde als in de Stylus phantasticus. Dat is ook zichtbaar in de instrumentenbouw ten behoeve van deze stijl.

Met een aantal trefwoorden kunnen de bouwstenen voor composities in deze stijl gekarakteriseerd worden:

- ❖ theater
- ❖ de musicus als acteur
- ❖ verhaal (dramma per musica)
- ❖ retoriek in vorm en inhoud
- ❖ de maat heeft een avond vrijaf (een bekende uitspraak van Mattheson)
- ❖ polyfone stemvoering ofwel contrapuntiek in geordende maat- en temporelaties (je zou kunnen zeggen de objectieve inhoud van het verhaal)
- ❖ 'Imitatio Instrumentorum' ofwel regelrechte imitatie van orkestinstrumenten in behandeling, in klank en in combinaties van klankgroepen, de 'meerkorigheid'
- ❖ herkenbare architectuur, zowel in de grote lijn als in het kleinste detail
- ❖ monumentaal
- ❖ lieflijk
- ❖ overrompelend
- ❖ uitbeelding van wisselende gemoedsstemmingen ofwel affecten
- ❖ verklanking van de gebaren van een goede redenaar

Dus: Stylus phantasticus betekent *dramma per musica* pur sang met bonte expressie en emotie, humor en droefenis in woord, in daad, in spel en klank, in speel- en registratiekunst dus.



Al deze facetten zal de musicus in een juiste onderlinge balans moeten toepassen om Noord-Duitse koraalfantasieën naar behoren uit te kunnen voeren. Immers, nog duidelijker dan de grote Preludia in deze stijl, bieden juist de koraalfantasieën aanknopingspunten tot een effectieve combinatie van de inhoud van woord en klank.

Daarmee raken we aan de kern van de problemen waarmee we in koraalfantasieën geconfronteerd worden. De tekst, die aan deze composities ten grondslag ligt, is dan wel min of meer bekend, maar hoe vertaal je woorden in orgelklank? En waar verklank je welke tekst? Slaat de tekst op iedere maat van de compositie? Als er dan afwisseling moet of mag zijn, hoe pas je de afwisseling toe, per regel, per halve regel of anderszins? Of moet je het werk in één registratie spelen, zoals sommige vakorganisten - en bepaald niet de minste onder ons - zeggen, die menen dat er in de 17de- en 18de-eeuwse bronnen geen aanwijzingen zijn ten aanzien van registratiewisselingen tijdens één compositie. Ook zou de hulp van registranten niet passen in het beeld van de humanistische Renaissance musicus, die alles alleen doet: de mens centraal. Anderzijds: er zijn ook gegevens bekend, die wél snelle registratiewisselingen tijdens het spel impliceren, dan wel dat er naast de balgtreders ook andere assistenten bij de organisten aanwezig waren. Ik citeer Johann Kortkamp, een leerling van Matthias Weckmann: '(...) und [ich] bin bey ihm

[Weckmann] 6 Jahr gewesen, seine Orgel unterhalten, das er wegen Stimmung derselben nicht müde wähe, sondern einen kräftigen Geist hette zu spielen, wovon ich großen Nutzen hatte, wen er spielte und hinter ihm stant, die Stimmen anzog, so er verlangte (...)'.<sup>3</sup>

Verdere aanwijzingen zijn er in de Pelpliner Tabulaturen, de koraalfantasie Christ lag in Todesbanden van Franz Tunder, de kanttekeningen van Jacob Wilhelm Lustig in diens vertaling van Werckmeisters Orgelprobe (Lustig heeft zijn opleiding ontvangen van zijn vader, die een leerling was van Reincken), en in werken van Johann Sebastian Bach, zoals het Concerto naar Vivaldi in d, BWV 596 en de koraalbewerking Ein fester Burg, BWV 720.

Bij de beantwoording van deze vragen is het van belang te bedenken hoe het stond met de relatie tussen muziek en wetenschap in de 17de eeuw; dat 'Musica pathetica' veel aandacht genoot; en dat kerkmusicus in nauw contact stonden met predikanten en tekstdichters.

### 1.1 - Muziek en wetenschap

In de 17de eeuw gold de leidinggevende kerkmusicus als een wetenschappelijk kunstenaar. Muziek werd beschouwd als een wetenschap, maar dan wel een wetenschap als 'schone kunst'. De ervaring in en met het muzikale ambacht werd als zeer bewonderenswaardig en fundamenteel gezien voor het wezen en het kunnen van de kerkmusicus. In feite was de Muziek een soort empirische wetenschap (gebaseerd op ervaringen).

Hoe zit dat in onze tijd? Hoe benader je als praktizerend organist een grootschalig werk als Reinckens An Wasserflüssen Babylon? Als musicus of als musicoloog?

Ik denk dat het één het ander niet hoeft uit te sluiten, waarbij ik aanteken dat de eindverantwoordelijkheid voor het klinkend resultaat nadrukkelijk bij de musicus ligt en niet bij de musicoloog. Anders geformuleerd, omdat beide in één persoon verenigd zijn en dus niet strikt gescheiden kunnen worden: de verantwoordelijkheid ligt bij de musicus in de musicoloog en niet bij de musicoloog in de musicus.

Vooraf bij Noord-Duitse koraalfantasieën dient de musicus veel te 'doen' met het notenbeeld in de zin van voordrachts-expressie. De musicus is degene, die het vaak ietwat fragmentarische notenbeeld tot een boeiend klinkend geheel moet samenstellen, waarin de grote lijn goed volgbaar blijft, maar waarin ook de details een zinvolle functie krijgen toebedeeld. Een soepel, subtiel en rijk geschakeerd toucher en een goed ontwikkeld gevoel voor de toepassing van gedurfd rubato zijn voorwaarden, evenals - en wellicht nog meer dan bij andere stijlen - een goed ontwikkelde registratiekunst. Carl Philipp Emanuel Bach schreef in 1774 aan Johann Nicolaus Forkel, dat Johann Sebastian Bach een geniale kennis bezat van het instrument en dat hij de werking van de ruimte-akoestiek en daarmee van de (on)mogelijkheden van de registratiekunst zeer goed wist in te schatten. Bach kwam daardoor tot vaak zeer uitzonderlijke registercombinaties. Carl Philipp concludeerde: 'mit ihm sind diese Wissenschaften abgestorben' [cursivering Stef Tuinstra].<sup>4</sup>

Speelwijze en registratie zijn dus twee belangrijke thema's. Hoe kunnen musicus en musicoloog elkaar daarin concreet aanvullen?



Johann Adam Reincken werd op 27 april 1623 geboren in Wilshausen, en verhuisde in 1637 met zijn familie naar Deventer. In 1654 vertrekt Reincken naar Hamburg, waar hij leerling wordt van Heinrich Scheidemann, de organist van de St.-Catharinenkirche. In 1657 gaat Reincken terug naar Deventer om organist van de Bergkerk te worden. In 1658 woont hij weer in Hamburg, eerst als assistent van Scheidemann werkzaam, vanaf 1663 als zijn opvolger. Hij stierf op 24 november 1722, bijna 100 jaar oud. Het hier gereproduceerde portret is gemaakt door Gottfried Kneller (1646-1723) en hing lange tijd bij de speeltafel van het orgel in de St.-Catharinenkirche



Ten aanzien van de speelwijze: als we in bronnen kunnen lezen, dat bepaalde vrijheden mogen worden toegepast, is het vervolgens aan de musicus om te bepalen in welke mate dat al dan niet toelaatbaar is en in welke samenstelling de aanwezige retorische figuren dan uitgewerkt kunnen worden. Het gaat er dus alweer om, om met kunstzinnigheid kennis in praktijk te brengen. Het zijn de basiskwaliteiten van de goede musicus: goede smaak en goede oren.

Ten aanzien van registratie: als blijkt, dat we weinig weten over veelvoudigheid in de registratiekunst, omdat daarover tot nu toe nauwelijks geschreven bronnen gevonden zijn, wil dat nog niet zeggen, dat veelvoudigheid nooit is toegepast. In dergelijke gevallen dienen we onze ervaring (empirische wetenschap!) te hulp te roepen, alsmede de aloude musicologische methodiek van vergelijking en combinatie van andere, min of meer verwante gegevens.

Een zeer belangrijk verbindend element daarbij is het instrumentarium zelf. Goede orgels, kleine en grote, in ieder geval die met een onbetwistbare artistieke identiteit, zijn een bron van kennis voor diegenen die er voor open kunnen en willen staan.

Ik noem hier bijvoorbeeld een instrument als het Martini-orgel in Groningen, als instrument op zich, maar ook in samenhang met haar 18de-eeuwse bespeler, Jacob Wilhelm Lustig. In zijn vertaling uit 1755 van de Orgelprobe van Andreas Werckmeister schrijft hij in verband met de ook toen al voorkomende luiheid onder organisten om regelmatig de tongwerken van hun orgels te stemmen: 'men bespeurt dat zelfs geoefende Clavieristen zig op 't Orgel by gebrek aan kundigheid in 't registreeren, deerlyk tentoon stellen; dat de fraaiste muzykaale gedachten alsdan haare kracht verliezen, en, de toehoorders van het verwagte geneugte, allerhande welverwisselde geluiden te hooren, versteeken blyven.'<sup>5</sup> Bovendien beschrijft hij hoe hij op het Martini-orgel in verschillende stappen een plenum registreert.

Samenvattend: wanneer de musicus musicologisch werk doet, mag hij/zij daarbij zijn of haar 'ervaringsdeskundigheid' niet uitschakelen. In de praktische uitwerking en verklanking van door musicologisch onderzoek verkregen gegevens, dient de musicus het ultieme bewijs te leveren of de musicoloog het al dan niet bij het rechte eind heeft.

## 1.2 - Musica pathetica

In de 17de en 18de eeuw behoorden de koraalfantasieën tot de categorie 'Musica pathetica'. De organisten trachtten deze voor het toenmalige publiek uiterst populaire muziekvorm, die tot doel had allerhande emoties bij het publiek los te maken, over te zetten op het orgel.

Athanasius Kircher schrijft over de invloed van de 'Musica pathetica' op het luisterpubliek in zijn Musurgia Universalis in 1662: 'was aber die Scenische Comödien-Music noch heutig's Tags zu Rom vor Wunder-Würckungen habe / dass ist nicht zu beschreiben: die Bewegung ist oftmal so gross und hefftig / dass die auditores überlaut anfangen zu schreien / seuffzen / weinen / sonderlich in casibus tragicis, dass auch

## Der 137. Psalm.

Wehklage der Gefangenen zu Babel.

1. An den Wassern zu Babel saßen wir, und weineten, wenn wir an Zion gedachten.

2. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die drinnen sind.

3. Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein: „Singet uns ein Lied von Zion!“

4. Wie sollten wir des Herrn Lied singen in fremden Landen?

5. Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meiner Rechten vergessen.

*Ser. 51, 50.*

6. Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben, wo ich dein nicht gedenke, wo ich nicht lasse Jerusalem meine höchste Freude sein.

7. Herr, gedenke den Kindern Edom den Tag Jerusalems, die da sagten: „Rein ab, rein ab bis auf ihren Boden!“

*Pf. 79, 12. Obad. 10-15.*

8. Du verstörte Tochter Babel, wohl dem, der dir vergilt, wie du uns gethan hast!

9. Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an dem Stein!

*Jes. 13, 16.*

in diesem Stück die heutige Musik der alten nichts hervor gibt' [Hoe evenwel de theatrale komediemuziek nog vandaag de dag in Rome een wonderbaarlijk effect heeft, is niet te beschrijven: de beweging is dikwijls zo groot en heftig, dat de toehoorders overluid beginnen te schreeuwen, zuchten, wenen, met name wanneer de casibus tragicus aan de orde zijn. Ook in dit opzicht is de huidige muziek niet beter dan de muziek uit de antieke tijd].<sup>6</sup>

Over de invloed van de musicus daarbij schrijft Johann Kuhnau in 1700 in het woord vooraf bij zijn Biblischen Historien, dat hij overtuigd is van het feit, 'dass es in der Musici Hand stehe / die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken' en 'dass er über die Zuhörer einerley Gewalt habe' [dat de musicus in principe er toe in staat is, het gemoed van de luisteraars te sturen, dat hij het publiek in zijn macht heeft]. Net als een redenaar, zegt Kuhnau, die de gemoedstoestanden 'wie das Wachs in eine traurige / fröliche / barmhertige / zornige / verliebte und andere Forme drücken' kan [als was in treurige, vrolijke, barmhartige, toornige, verliefde vormen kneden kan].<sup>7</sup>

## 1.3 - Kerkmusicus en predikant

Kerkmusicus hadden in de 17de eeuw veel contact met predikanten en tekstdichters. We kennen het voorbeeld van J.S. Bach.<sup>8</sup>



**Werk (CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>)**

|              |    |
|--------------|----|
| Prinzipal    | 16 |
| Quintadena   | 16 |
| Bordun       | 16 |
| Oktave       | 8  |
| Querflöte    | 8  |
| Spitzflöte   | 8  |
| Oktave       | 4  |
| Oktave       | 2  |
| Rauschpfeife | II |
| Mixtur       | X  |
| Trompete     | 16 |

**Rückpositiv (CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>)**

|              |       |
|--------------|-------|
| Prinzipal    | 8     |
| Gedackt      | 8     |
| Quintadena   | 8     |
| Oktave       | 4     |
| Hohlflöte    | 4     |
| Blockflöte   | 4     |
| Quintflöte   | 1 1/3 |
| Siffelöte    | 1     |
| Sesquialtera | II    |
| Scharf       | VIII  |
| Bärpfeife    | 8     |
| Regal        | 8     |
| Schalmei     | 4     |

**Brustwerk (CDE-c<sup>3</sup>)**

|               |     |
|---------------|-----|
| Holzprinzipal | 8   |
| Oktave        | 4   |
| Quintadena    | 4   |
| Waldpfeife    | 2   |
| Scharf        | VII |
| Dulzian       | 16  |
| Regal         | 8   |

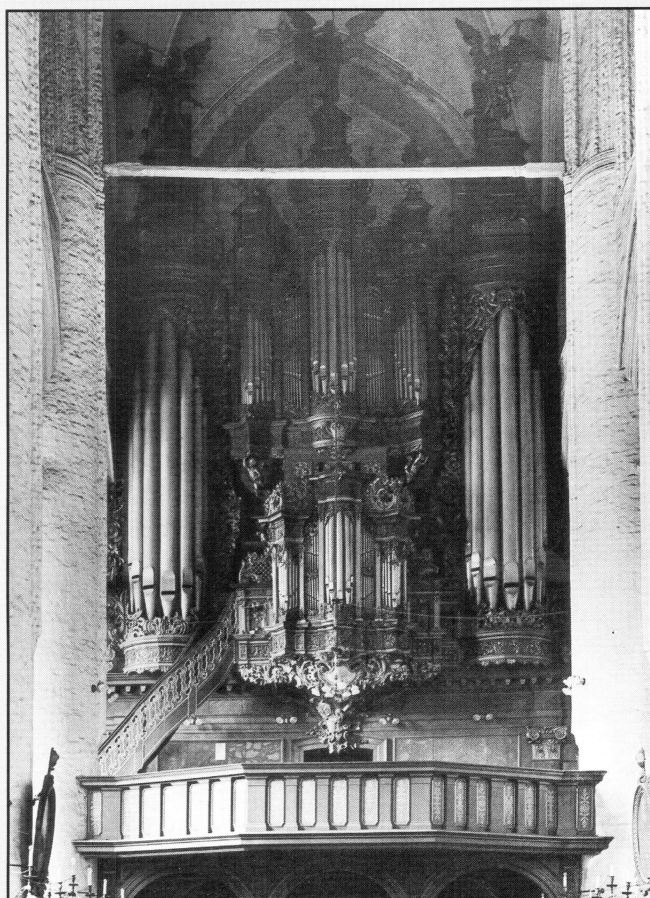
**Oberwerk (CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>)**

|               |    |
|---------------|----|
| Prinzipal     | 8  |
| Hohlflöte     | 8  |
| Flöte         | 4  |
| Nasat         | 3  |
| Waldflöte     | 2  |
| Gemshorn      | 2  |
| Scharf        | VI |
| Trompete      | 8  |
| Zink          | 8  |
| Trompete      | 4  |
| 2 Tremulanten |    |

**Pedal (CDEFFisGA-c<sup>3</sup>)**

|              |     |
|--------------|-----|
| Prinzipal    | 32  |
| Prinzipal    | 16  |
| Subbaß       | 16  |
| Oktave       | 8   |
| Gedackt      | 8   |
| Oktave       | 4   |
| Nachthorn    | 4   |
| Rauschpfeife | II  |
| Mixtur       | V   |
| Zimbel       | III |
| Posaune      | 32  |
| Posaune      | 16  |
| Dulzian      | 16  |
| Trompete     | 8   |
| Krummhorn    | 8   |
| Schalmei     | 4   |
| Cornet       | 2   |

*foto Museum für Hamburgische Geschichte*



Goede predikers bedienden zich van retorische middelen om hun woorden tot de verbeelding van de mensen te laten spreken. Zij deden dat vooral door de bijbelverhalen met woorden te 'schilderen', zodat men zich betrokken kon voelen bij de personages in die verhalen en zich kon verplaatsen in een voorstelling van hoe het landschap er uitzag, hoe het volk Israël door de woestijn trok, enzovoort. Dat men Jozef en Maria daarbij niettemin veeleer in Europa plaatste in plaats van zichzelf in Palestina, was geen probleem. Vrijwel

niemand van de luisterende gemeente was immers ooit in het Midden-Oosten geweest - ook de meeste predikanten niet.

Deze wijze van preken blijkt onder andere uit de bijbelse commentaren van de uitgevers bij de tekst van de Statenvertaling van 1618 en uit de Duitse Lutherbijbel. Deze commentaren waren richtinggevend voor de plaatselijke predikanten. De theologische benadering die uit de beide bijbels naar voren komt, is in grote lijnen dezelfde.



De taak van de organist kon dus aanmerkelijk meer inhoud worden gegeven, indien de organist erin zou kunnen slagen de affecten van koraalteksten op het orgel muzikaal te verbeelden aan de hand van de inbreng van zijn collega-ambtsdragers: de predikanten en de cantores. Een voorbeeld van een dergelijke samenwerking is bekend van Matthias Weckmann en Johann Rist.<sup>9</sup> Zo is deze werkwijze de 'inventio' geworden voor de Noord-Duitse koraalfantasieën. Volgens Johann Mattheson was het daarbij erg belangrijk, dat deze basisideeën, deze 'inventio'-modellen, 'Feuer und Geist' moesten hebben.<sup>10</sup>

## 2 - An Wasserflüssen Babylon

De koraaltekst van An Wasserflüssen Babylon is een samenvatting van Psalm 137. Leggen we de Psalmtekst erbij en de 17de-eeuwse bijbelcommentaren, dan kunnen we de koraaltekst zien als een verhaal dat per koraalregel wordt verteld en zo in feite de vorm van een opera met haar verschillende aktes heeft. Interessant is dat Reincken mede-oprichter was van de Hamburgse opera, en dus bekend met de operavorm. Ik vermoed dat An Wasserflüssen Babylon hem zo bijzonder geboeid heeft omdat juist van dit verhaal, meer dan andere bijbelse verhalen, een duidelijk klankverhaal te maken viel.

Hoe het ook zij: omdat elke regel een verhaal, een scene verbeeldt, wisselt zagezegd per regel het beeld. Reincken schilderde dit beeld in klank, daarbij uitgaande van verschillende basisregistraties en verschillende tempi, die de mogelijkheid geven de meest uiteenlopende sfeerbeelden te scheppen, die als het ware het wisselend decor vormen voor de gebeurtenissen.

In de kerk, waar Reincken zijn koraalfantasie speelde, was geen toneel, dus van theater in de zin van een opera kon geen sprake zijn. Het enige decor was het orgelfront. De predikant als acteur-retoricus was ook niet aanwezig, want Reincken wilde het verhaal geheel door middel van orgelmuziek vertellen. Alles was dus geabstraheerd tot klank. In wezen hebben we te maken met een soort oratorium. Ook daarbij zien we immers - tenminste als we een goede zitplaats hebben - ten hoogste de musici musiceren. Voor het overige moeten de muziek en de muzikale expressie het doen.

*Het orgel dat Johann Adam Reincken in de St.-Catharinenkirche te Hamburg ter beschikking stond (zie de foto op pagina 9), was in de tijd van zijn voorganger en leermeester Heinrich Scheidemann in 1605-1606 door Hans Scherer 'der Ältere' [senior] en Hans Scherer 'der Jüngere' [junior] verbouwd en in 1634 door Gottfried Fritzsche het met een Borstwerk uitgebreid. In 1644-1647 werkte Friedrich Stellwagen aan het orgel. In de tijd dat Reincken organist was werden onder meer de beide 32-voets registers aan het orgel toegevoegd. In 1721 deelt Mattheson de dispositie mee in Niedt, Musikalische Handleitung II, hier geciteerd naar Gustav Fock (ed.), Scheidemann - Choralbearbeitungen, Hamburg (Bärenreiter) 1966. Het orgel bood met zijn voor die tijd enorme omvang (58 registers op vier manualen en pedaal!) een groot palet aan klankkleuren, en was dus zeer geschikt om koraalfantasieën als 'orgelatoria' te vertolken.*

De vergelijking gaat niet alleen in het algemeen op. Belangrijk in het oratorium is de evangelist, de verteller van het verhaal. Het is opvallend, hoeveel Reincken in zijn koraalfantasie gebruik maakt van een solo in de rechterhand met een begeleiding in de linkerhand en het pedaal, waarbij de rechterhand in een 'vertellende' muzikale trant is gecomponeerd met de melodienoten als basistonen van allerlei figuren. De begeleiding daarbij is vaak continuo-achtig.

Deze vertellende speeltrant is één van de meest belangrijke elementen in de barokke uitvoeringspraktijk. Ze is al in de vroege 17de eeuw ontstaan als instrumentale pendant van de nieuwe 'monodische stijl' uit Italië, die in de plaats kwam van de polyfonie, die zo lange tijd de kerkmuziek bepaald had. Dus na de noodzaak om de oudere meerstemmigheid nauwgezet per stem uit te articuleren, werd het op het orgel in de nieuwe stijl vereist om in de rechterhand, meer dan in de linker, een zeer gevarieerde articulatie, frasering, agogiek en dynamiek toe te passen. Carl Philipp Emanuel Bach vatte het treffend samen: 'Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrichten Zeit gebraucht, der hat einen schlechten Vortrag' [De elementen van de voordracht zijn: sterkte en zwakte van de tonen, hun druk, hun versnellen, trekken, stoten, beven, breken, aanhouden, slepen en voortgaan. Wie deze dingen in het geheel niet of op het verkeerde moment gebruikt, draagt zijn muziek slecht voor]."

### 2.1 - Het verhaal

De lezing die ik hier geef van het verhaal van An Wasserflüssen Babylon, zoals Reincken dat voor ogen moet hebben gestaan, heb ik afgeleid uit de compositie, de contrapuntiek, de begeleidende tekstcommentaren van de 17de-eeuwse bijbels en enige kennis van de barokopera. Zoals bij de tijd van Reincken te verwachten is, is het een bevindelijk, piëtistisch verhaal.

#### 2.1.1 - Akte 1: regel 1

##### *An Wasserflüssen Babylon*

In de inleiding schetst Reincken een beeld van hoe de Babylonische rivieren er uitgezien kunnen hebben: schittering in het zonlicht, fel contrasterende kleuren, een imponerende en ook rustgevende waterstroom als basis voor de noden van het leven van alledag - een paradijselijk beeld. In de openingsscene neemt Reincken de luisteraar mee naar dat paradijs. Het hemelse en het aardse zijn er van een onvergelykelijke schoonheid. Het aardse wordt wel met de nodige dissonanten verklankt, maar ondanks die kleine 'oneffenheden' is het net zo mooi als een Italiaans landschap, dat men in Reinckens tijd betrekkelijk goed kende. Figuren van de hoogste tot de laagste tonen. De toonsoort is F groot, de 'schitterende' toonsoort. De melodie wordt geëxposeerd in de bas en de tenor. Het verhevende wordt met name in stijgende octaafsprongen uitgebeeld, die worden gevolgd door lange melismen, die uit die hoge tonen voortkomen.

Het paradijselijke beeld wordt het beste weergegeven met een deftige klank waaraan schittering is toegevoegd, die het enthousiasme van de verteller weergeeft. De dictie en articulatie moeten 'hurtig und munter' zijn, zoals Mattheson eens Scheidemanns speeltrant typeerde.



### 2.1.2 - Akte 2: regel 2

#### *Da sassen wir mit Schmerzen*

De verteller vertelt verder in een sfeer van verlegenheid. Ondanks de paradijselijke schoonheid zit het volk van Israël in smart bijeen: verbannen uit het eigen land, zuchtend onder de heerschappij van de Babyloniërs. Een verzuchting met opgeheven hand naar boven: waaraan hebben wij dit verdiend? Er is ook berusting: Israël heeft weet van het 'eigen schuld, dikke bult', de zwaar drukkende zonde. Toch is er hoop aan het eind: is er misschien uitkomst?

### 2.1.3 - Akte 3: regel 3 en 4

#### *Wenn wir gedachten an Zion*

#### *Da weinten wir von Herzen*

Met weemoed wordt aan Sion gedacht: een enigszins contrapuntische schrijfstijl verklankt het denken. Het Beloofde Land is tenslotte nog veel mooier dan de rivieren van Babylon. De leider van het volk, de middelaar (in de tenorligging) vertolkt de steeds toenemende smart, de opgekropte tranen, steeds hoger, steeds meer, tot het tot een alles omvattende uitbarsting komt: op de hoogste noot van Reinckens orgel, de a<sup>2</sup>, stopt de beweging: een liggend akkoord, ('de maat heeft vrijaf!') en er is alleen nog maar verdriet. De tranen vloeien en worden afgewisseld met uitingen van bitterheid, uitgebeeld met schrijnende dissonanten. Regelmatig komt de Seufzer-figuur voor. Na een adempauze komt opnieuw een huilbui, nu verbitterd, de tranen vloeien opnieuw in reeksen van 32ste noten en vallen op de grond.

### 2.1.4 - Akte 4: regel 5

#### *Wir hingen auf mit schwerem Mut*

Na dit moment vol emoties zit het volk gelaten bijeen. Moe, dof, geschopt en geslagen hebben de Israëlieten geen zin meer in musiceren. Zij willen hun lieren aan de wilgen hangen. Een steeds terugkerende figuur verklankt het gebaar van het ophangen van de instrumenten: het gaat moeilijk en traag, letterlijk zwaarmoedig (zie het notenvoorbeeld). Een doffe klank en een traag, slepend tempo schildert de sfeer waarin het één en ander plaatsvindt.



### 2.1.5 - Akte 5: regel 6

#### *Die Harfen und die Orgeln gut*

Het volk doet zo nogal wat weg: die prachtige harpen... De Statenvertaling en de Lutherbijbel spreken in dit verband over de goede orgels, als gevolg van een lange tijd nagevolgde foutieve, want al te letterlijke vertaling van het woord 'organum'. In Reinckens tijd echter geloofde men er heilig in. Dat kwam organisten en orgelmakers maar wat goed uit! Reincken staat er een regel lang bij stil (misschien ook wel omdat men nog niet eens zo lang daarvoor al het orgelmoois uit de kerken wilde slopen?). Eerst behandelt hij de harpen, teer, een tokkelende handbeweging klinkt in neerwaartse 16de noten. Dan kondigt een heraut (zichtbaar in de bazuinblazende engel op het orgel!) het orgel, de koningin onder de muziekinstrumenten aan, trots, verheven, krachtig en rijk in samenklank:



Het orgel omvat, naar Praetorius schreef in 1619, alle muziekinstrumenten in zich.<sup>12</sup> Reincken verbeeldt dit met een beweging vanuit het midden naar de laagste en de hoogste tonen van het orgel. De centrale plaats van het orgel in de toenmalige muziekwereld maakt hij duidelijk door schittering in de klank in de tenor. Toch eindigt deze akte met droefenis in een dalende reeks tot de laagste C. Al dat moois, het mag niet baten.

### 2.1.6 - Akte 6: regel 7

#### *An ihre Bäum der Weiden*

De Babyloniërs zijn inmiddels gearriveerd en zien de lieren in de wilgen hangen. Zij vragen spottend, eerst met nadruk, daarna in echo quasi lief of de Israëlieten een zionistisch lied voor hen willen zingen. De Israëlieten mopperen en ze weigeren met donkere klanken en vastberaden trillers: nee!



*De eerste twee maten verbeelden de spottende vragen van de Babyloniërs, de twee maten daarna het antwoord van de Israëlieten*

De Babyloniërs spelen dit spelletje tot drie keer toe. Telkens weigeren de Israëlieten, steeds feller. De derde keer echter zijn de Israëlieten het beu en verliezen ze hun beheersing, de echo verandert in een crescendo en ze raken slaags met de Babyloniërs. De klanken zijn angstaanjagend, de orgelwind hijgt, de motieven botsen voortdurend tegen elkaar op, het tempo is snel en verward, alles klinkt door elkaar: chaos. Dan... een woeste triller en een dodelijke 'es' in de linkerhand, in de middentoonstemming een valse steek onder water, en die Babyloniërs winnen weer, want ze komen tot slot uit boven de andere partij, die bewegingloos terneer ligt.



### 2.1.7 - Akte 7: regel 8

#### *Die drinnen sind in ihrem Land*

In deze akte wordt zeer plastisch de intocht in het Beloofde Land in herinnering geroepen, opdat, zoals het commentaar van de Statenvertaling hierbij vermeldt, de rechterhand 'zich zelve' niet vergeet. Mogelijk was dit voor Reincken, die als burger van Deventer waarschijnlijk de Statenbijbel kende, bekend commentaar. Bij de psalmttekst in de Duitse Lutherbijbel stonden vergelijkbare kanttekeningen. Opgewekt trekt het volk Israël in deze akte op naar het Beloofde Land onder Mozes' leiding. De stappen klinken in



een telkens terugkerend motief met een dalende kwint. Halverwege roept Mozes steeds opgewondener vanuit de tenor: volg mij. Dan bestijgt Mozes vanuit het Jordaandal (de bas) de berg Nebo (naar de hoogste supraanligging), weliswaar met grote moeite (dus veel dissonanten). De woeste berg vol gevaren verklankt Reincken onder meer met een ietwat grommend dubbel pedaal.

Wanneer Mozes boven is, ziet hij het meest schitterende uitzicht dat hij ooit heeft aanschouwd: het land, 'overvloeiende van melk en honing'. Alles is een droombeeld van hoog tot laag, alles schittert, de rijkst mogelijke klank neemt je fantasie mee en je 'hoort' het beloofde land, de hemel op aarde. Mozes sterft op de berg en wordt door God begraven: de tonen sterven weg met de laagste C. Het motief wordt in minore smartelijk herhaald: het beeldt de 30 dagen van rouw na Mozes' dood uit. Het prachtige droombeeld vervliegt. Men komt weer in de werkelijkheid terug.

### 2.1.8 - Akte 8: regel 9

#### *Da mussten wir viel Schmach und Schand*

Een geheel andere scene, een geheel andere klankkleur, een geheel andere toonsoort: Bes groot. Deze is nodig als dominant voor de terugkeer verderop naar F. De alledaagse werkelijkheid, waarin Israël is teruggekeerd, is er één van verdrukking en marteling. De verteller verhaalt over de overheersers, die de dagelijkse zekerheid en rust steeds frustreren. Reincken gebruikt Seufzer-figuren, de beweging staat af en toe geheel stil: een vrije benadering (zonder maat) vanuit het rubato is hier noodzakelijk. Uitroepen van smart bevestigen die werkelijkheid.

Dan klinkt er door hetzelfde motief ineens iets anders, ook al lijkt het bijna hetzelfde: het is iets dat navolging oproept. Er wordt ook rust en zekerheid toegevoegd aan hetzelfde motief door lang aangehouden basnoten, die samen weer de regel-melodie vormen. In het donker is er de stem van het licht. Reincken kiest voor de uitbeelding van de navolging de trio-vorm. Het motief gaat naar de hoge a: God die uiteindelijk redding belooft. De Israëlieten kunnen het nauwelijks geloven: is het echt zo? Ze zinken weer ineen in g kleine tert. Opnieuw klinkt evenwel datzelfde hoopvolle motief. Maar de weg is nog zo verschrikkelijk lang. Een bijna eindeloze afwisseling tussen hoop en vrees volgt. Dan lijkt in één maat de fantasie helemaal vast te lopen. De beweging is er uit, de fantasie lijkt dood: Israël kan het niet geloven. De emotie stikt in klank, gesmoord. Generaalpauze. Met een weliswaar valse as volgt daarop echter weer de Goddelijke tenorstem. De verteller verkondigt daarna in lieflijke klanken het hemelse Jeruzalem, onder andere met een lange schitterende triller.

### 2.1.9 - Akte 9: regel 10

#### *Täglich von ihnen leiden*

De dagelijkse werkelijkheid is echter wreed en uitzichtloos. Het vreselijke beeld van het lijden wordt opnieuw verklankt: de razernij van de oorlogsmachine van de Babyloniërs, dreigend en oppermachtig in het Hoofdmanuaal, raast over het kleinere Israël, onder in het Rugpositief. Nog eens, nog dramatischer, met een valse as ertussen. Deze passage kan betrekking hebben op de verwoesting van Jeruzalem: 'Reisst nieder, reisst nieder, reisst nieder, bis auf den Grund damit' (met de muren van Jeruzalem).

### 2.1.10 - Epiloog

Maar, zegt de verteller met opgeheven vinger, eens zal die trots van de Babyloniërs, verklankt in pedante, ijdele trillers en melodiewendingen, eens zal die trots eindigen en zal het Babylonische rijk ineenstorten. Mogelijk wordt hier de wraak waarvan in de laatste regels van de psalm sprake is uitgebeeld: triolen in 16de noten verklanken het 'smijten tegen de rotsen'.

Daarna volgt de oproep om de stem van de God van het Verbond, die midden onder ons is, te volgen. En dan gebeurt het: het volk heeft weer de zekerheid van het begin terug. De toonsoort is weer F groot. Alles klinkt weer even rijk als toen bij die droom over de intocht of als het begin bij het beeld van het paradijselijke landschap. God wordt gevolgd, vastberaden, telkens met fors klinkende echo's.

De epiloog, de moraal van het verhaal voor de luisteraars in het 17de-eeuwse Hamburg: al is het aardse leven een tranendal (volgens de 17de-eeuwse levensfilosofie), houdt moed, net als bij die Israëlieten. Eens komt de openbaring van het Hemelse Rijk (opnieuw gaat de klank tot en met de hoogste a<sup>2</sup>). Zover is het echter nog niet. Het stuk eindigt, ondanks de klankpracht, daarom toch weer op een lage F, terug in de dagelijkse aardse werkelijkheid, maar steeds wel in F groot, de vreugdetoonsoort.

### 2.2 - Musica pathetica en goede smaak in An Wasserflüssen Babylon

Preken bij inwijdingen van orgels in de 17de en 18de eeuw geven eenzelfde beeld als boven gekenschetst. Men heeft in deze tijd heel sterk gezocht naar de zingeving van de orgels en de muziek in de kerk. Musici en tekstdichters namen ideeën over uit de mythologie, natuurfilosofie en theologie om ze in klank te vertalen.<sup>13</sup>

Het lijkt er op dat we steeds meer een tijd tegemoet gaan waarin deze emotionele benadering terugkomt. Daarmee komt ook de taak en zingeving voor de orgels als concert-instrument en als rijkste instrument voor de erediensten weer in een nieuw en fris daglicht te staan. Voor de organisten een signaal om met vertrouwen de toekomst van de goede orgelbouw en de daarmee verwante kerkmuziek tegemoet te zien. Een stimulans om deze blijmoedig over te dragen, in plaats van somberheid en depressie uit te stralen over de orgelkunst. Werken als die van Reincken met een verhaal en een zingeving kunnen ook in een modern jasje gestoken worden. Het bestaan van dit soort inspiratiebronnen schept in ieder geval ook plezier in het musiceren en dat straalt altijd af op de luisteraar. Niet alleen de zanger, de strijker of de blazer, ook, of misschien wel 'juist' de organist is een acteur op zijn of haar instrument. Om weer met Carl Philipp Emanuel Bach te spreken: 'Indem ein Musicus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab' [Omdat een musicus niet ontroeren kan wanneer hij zelf niet ontroerd is,



moet hij in staat zijn zichzelf in de emoties te verplaatsen, die hij bij zijn toehoorders wil oproepen; hij maakt hen zijn gevoel duidelijk en brengt ze zo het beste tot een meebelven. Bij doffe en treurige plaatsen, wordt de musicus dof en treurig; men kan het hem aanzien. Iets vergelijkbaars gebeurt ook bij heftige, vrolijke, en andere gedachten, als hij zich in de bijbehorende gevoelens verplaatst. Nauwelijks is een emotie verstilt, of er is al een andere. Zo wisselt een musicus voortdurend van emotie].<sup>14</sup>

Al eerder in dit artikel heb ik betoogd, dat Carl Philipp Emanuel Bachs regels over de voordracht naar mijn overtuiging niet alleen voor de late 18de eeuw bestemd zijn. Het zijn de muzikale basisregels van alle tijden, opgeschreven door een groot meester in zijn vak. Groot geworden, niet in de laatste plaats door de muzikale opvoeding van zijn geniale vader. Met passie geeft hij die regels door.

Dat deze regels ook in de 17de eeuw golden, blijkt overigens uit de vroeg 17de-eeuwse voordrachtsregels voor zangers bij onder andere Carissimi<sup>15</sup>, en Christoph Bernard, de beroemde leerling van Schütz, die ook Weckmann goed gekend heeft.<sup>16</sup> De onderstaande visie van Bach sluit dan ook direct aan bij hetgeen Carissimi en Bernard in hun traktaten weergeven. De goede voordracht nach 'dem guten Geschmack' leer je volgens Carl Philipp Emanuel Bach onder andere door 'Besuchung guter Musicken'.<sup>17</sup> Hij voegt daaraan toe, 'dass man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, dass man sich dernach selbst einen Gedancken vorsinget, im den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von grösserm Nutzen seyn, als solches aus weitläufigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche natürlich, geschmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen' [dat men geen gelegenheid voorbij mag laten gaan, om goede zangers te horen; men leert daardoor 'zingend denken' en het is raadzaam naar hun voorbeeld zelf te trachten de juiste voordracht te treffen bij het zingend uitdrukken van een gedachte. Het voordeel van deze werkwijze is groter dan te proberen kennis te verwerven uit wijdlopijge boeken en discussies, waarin men over niets anders dan natuur, smaak, gezang, melodie hoort spreken, terwijl de sprekers vaak niet eens in staat zijn twee noten netjes natuurlijk, smaakvol, zangrijk en melodieus naast elkaar te zetten, omdat ze willekeurig met deze aspecten omgaan].<sup>18</sup>

### 2.3 - De uitvoering van An Wasserflüssen Babylon

Over de manier, waarop het verhaal van An Wasserflüssen Babylon muzikaal verklankt kan gaan worden, kunnen dagenlang meesterkursussen worden gegeven. In dit artikel volsta ik met het doorgeven van eigen ervaringen. Een werk als dit dient maat voor maat en noot voor noot uitgeplozen te worden, omdat iedere noot haar eigen betekenis heeft en er nooit 'zomaar' staat. Misschien wel de grootste opgave van uitvoering is het duidelijk maken van de architectuur van het werk, de grote (spannings)lijn. We hebben het dus niet alleen over de mate waarin het stuk (concentratie)technisch moeilijk is.

Daar stijgen al de in dit artikel besproken zaken boven uit. Zo beschouwd is oude muziek als deze zeker zo moeilijk als die van Widor of Reger en vergt ze een uitzonderlijk grote muzikaliteit en een gedegen 'regie', die, evenals in het geval van bijvoorbeeld orgelsymfonieën uit de 19de eeuw, bij de voorbereiding ingestudeerd moet worden. Een organist die dat niet wil inzien, onderschat zijn vak, neemt zichzelf en de luisteraar te weinig serieus of dicht de luisteraar van toen en nu een welhaast soevereine luisterervaring toe. Geen wonder dat 'het orgel' bij sommige uitvoeringen van oude muziek als van Reincken door velen dan als 'saai en zwaar' ervaren wordt, zo 'eentonig'.

Deze constatering heeft niets te maken met de welhaast neurotische behoefte van het 20ste-eeuwse publiek aan snelle afwisseling, vanwege ons snel en jachtig leven. Getuige de vele uitspraken, waarvan er enkele ook in dit artikel zijn geciteerd, en de levensgeschiedenissen van beroemde componisten en uitvoerende musici van toen, was er in die tijd ook spanning, stress en onbekommerde uiting van veel emotie en wilde het 17de- en 18de-eeuwse publiek net zo goed verast en verrukt worden. Virtuoze kunstenaars werden aanbeden als popsterren. Wat dat betreft is er nog steeds niets nieuws onder de zon.

Ten aanzien van het moment van uitvoering, merk ik op dat deze grote koraalfantasieën veelal tijdens de vesper in hun geheel werden uitgevoerd.<sup>19</sup>

### 3 - Slotopmerkingen

Ik stel vast

- ❖ dat een koraalfantasie in feite een *dramma per musica* is, waar een veelheid van expressies en klankkleuren bij hoort;
- ❖ dat de grote kerkmusici van weleer meestentijds leerlingen in de kost hadden en hun kennis heel direct en praktisch overdroegen volgens een soort gildesysteem - men leerde het vak zodoende goed en snel vanuit de dagelijkse praktijk in alle facetten kennen;
- ❖ dat de voorbereidingen voor de grotere orgelwerken onder het retorische onderdeel 'Elaboratio' vielen, dat is het instuderen van de rede met alle bijbehorende gebaren en stemwisselingen - dus het instuderen van iets wat je 'klanktoneel' zou kunnen noemen (de uitvoering ervan is dan de 'Actio');
- ❖ dat een stadsorganist altijd assistenten (in ieder geval balgtreders) nodig had; op z'n minst twee en wellicht vier assistenten of meer; want dat al deze dingen niet mogelijk zijn zonder registranten, zeker in geval van springladen, die nu eenmaal een bewerkelijke bediening vereisten en een zwaarlopende registratiegang hadden. Dit impliceert, dat er zich registranten bevonden moeten hebben onder de assistenten van de organisten van de grote Noord-Duitse stadsorgels;<sup>20</sup>
- ❖ dat de aanwezigheid van poëzie, hartstocht en lyriek bij het musiceren niet alleen bij romantische en hedendaagse literatuur past, maar bij muziek uit alle stijlperiodes.

Het 'verhaal' achter de fantasie (de tekst) geeft de organist(e) de mogelijkheid om zich als musicus over te geven aan de bijbehorende fantasiewereld, zodat hij/zij het verhaal zo expressief mogelijk kan 'declameren'. Daardoor kunnen muzikale middelen als timing, rubato, registratie (= instrumentatie), doorzichtigheid, elegantie, verschillen in toucher, frasering en articulatie vanuit een vrijer basisgevoel, in een veel grotere verscheidenheid, en dus beduidend expressiever



worden toegepast dan vandaag de dag in de orgelspelkunst vaak gebeurt.

Er wordt in onze orgelcultuur regelmatig geklaagd over het gebrek aan muzikaal talent bij organisten in vergelijking tot de overige muziekcultuur.

Een voorwaarde is, dat de organist zelf 'geloofd' in de expressiviteit van het orgel; bij alle stijlperiodes. Indien dat gevoel te weinig aanwezig is, bijvoorbeeld doordat dat bij het onderwys van jongs af aan te weinig overgedragen wordt, worden alleen al daardoor de aanwezige muzikale vermogens van de individuele organist te weinig ontwikkeld. Door gebrek aan kennis van associatieve verbanden heeft men te weinig weet van wat er allemaal mogelijk is. En dat, terwijl de organist, indien hij/zij zich gericht zou oriënteren op de orkestcultuur, de voorbeelden daaruit op kan pikken en in het orgelspel integreren. 'Mon orgue c'est mon orchestre' - ook bij de oude muziek.

#### Noten

- 1 - C.Ph.E. Bach/J.F. Agricola, in *L. Mizlers Musikalischer Bibliothek*, Leipzig 1754. Zie ook *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800 III*, Kassel (Bärenreiter) 1972, 666 [Bach Dokumente III]. Vergelijk Rolf Damann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln (Arno Volk Verlag) 1967, 227-228 [Dammann 1967].
- 2 - Vele voordrachtsmiddelen zijn zelfs van alle tijden.
- 3 - Harald Vogel, Günter Lade, Nicola Borger-Keweloh, *Orgeln in Niedersachsen*, Bremen (Hausschild Verlag) 1997, 180.
- 4 - C.Ph.E. Bach aan J.N. Forkel in Göttingen (Hamburg, eind 1774), in *Bach Dokumente III*, 801.
- 5 - Andreas Werckmeister, *Orgelproef [...] opgesteld door Andreas Werckmeister [...] vertaald door [...] Jacob Wilhelm Lustig*, Amsterdam 1755 (heruitgave Baarn 1966), § 199.
- 6 - Damman 1967, 228.
- 7 - Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* [zes programmatische sonates], Leipzig 1700. Geciteerd naar Dammann 1967, 227-228.
- 8 - De voor dit artikel gevolgde werkwijze om ook vanuit theologische achtergronden te proberen het bedoelde affect van de muziek te achterhalen blijkt ook toegepast te zijn in de baroktijd. Redacteur dr. Jan Luth wees mij in dit verband op de Caloviusbijbel (Leipzig 1733), die Bachs persoonlijke bezit is geweest. Bach heeft daarin aantekeningen gemaakt, die betrekking hebben op noties, die van nut kunnen zijn voor de 'inventio' (compositorische ideeën) voor onderdelen van onder meer de cantates. Bach heeft overigens in geen enkele cantate de tekst van Psalm 137 bewerkt. Wel die van Psalm 150. Ook Reincken moet dergelijke bijbels in zijn bezit hebben gehad. De uitgebreide commentaren gaven de musici leidraad voor de zinging van de muziek, die bij de desbetreffende psalmteksten gecomponeerd moest worden.
- 9 - Sverker Jullander (ed.), *Proceedings of the Weckmann Symposium / Goteborg 30 August-3 September 1991*, Göteborg 1993, 91.
- 10 - Johann Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, 1737, hoofdstuk VII, § 37. Facsimile Hildesheim (Georg Olms Verlag) 1976, 229.
- 11 - C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlijn, 1759<sup>2</sup>; heruitgave W. Niemann, z. pl. (Verlag C.F. Kahnt) 1965, 82 [Bach 1759/1965].  
We zien hier, dat de elementen uit de Stylus phantasticus ook in de tijd van de Empfindsamkeit werden toegepast. Omgekeerd kunnen we ook uit bronnen van de late 18de eeuw het één en ander te weten komen over de uitvoeringspraktijk van onder meer de Stylus phantasticus.

- 12 - Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II (De Organographia)*, Wolfenbüttel 1619. Facsimile Kassel 1958, 58.
- 13 - Ernst Koch, 'Musik der Menschen und Musik der Engel', in *Die Arp Schnitger-Organ der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg* (ed. Heimo Reinitzer), Hamburg (Christians Verlag) 1995, 14-29. Zie ook Dammann 1967, 397 ff.
- 14 - Bach 1759/1965, 85.
- 15 - G. Caccini, 'Le nuove musiche' 1602. Facsimile ed. Fr. Vatielli, Rome (Reale Accademia d'Italiana Musica) 1934.
- 16 - Christoph Bernard, *Von der Singe-Kunst oder Manier* (1648). Heruitgave door J.M. Muller-Blattau, in: *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernard*, Leipzig 1926, Kassel 1963<sup>2</sup>.
- 17 - Bach 1759/1965, 84-85.
- 18 - Bach 1759/1965, 85.
- 19 - Marie-Agnes Dittrich, 'Die Orgel im Gottesdienst', in *Die Arp Schnitger-Organ der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg* (ed. Heimo Reinitzer), Hamburg (Christians Verlag) 1995, 42-66. Zie Dammann 1967, 196.
- 20 - Daarmee staat wat mij betreft de visie van diegenen die vinden, dat tijdens grote werken uit de 17de en 18de eeuw niet tussentijds geregistreerd mag worden opnieuw ter discussie. Met name heeft dit ook betrekking op het leven en werken van Johann Sebastian Bach. De achtergrondgedachte hiervan is, dat de aanwezigheid van registranten een fenomeen zou zijn, dat pas in de late 18de eeuw voor het eerst intrede doet. De praktijk, in de vorm van de uitwerking van de aloude 'Musica pathetica' op de moderne luisteraar, alsook het materiaal dat ik in dit artikel heb aangedragen bewijst volgens mij het tegendeel.  
Zie ook Stef Tuinstra, 'De kunst en kunde van het registreren met betrekking tot Buxtehude - een praktische benadering', in *het ORGEL* 83 (1987), 418-428.

#### Summary

##### Johann Adam Reincken's An Wasserflüssen Babylon as organ oratorio - Stef Tuinstra

*The chorale fantasia An Wasserflüssen Babylon, composed by Johann Adam Reincken (1623-1722), can be seen as a key to the Stylus phantasticus, as can other north German chorale fantasias. In order to maximize understanding and application of the elements of the Stylus phantasticus, it is best to approach Reincken's fantasy as an organ oratorio, in playing as well as in registration. The subject of the oratorio is the story of Psalm 137. One can follow the text word by word in the score; the music constantly expresses the 'affect' of the text. 17th-century writings of Kuhnau, Mattheson and later on C.Ph.E. Bach indicate that the musical expression of ideas is indeed the main task of musicians. Organists may change registration while playing, which is confirmed by - among others - a 17th-century testimony of Johann Kortkamp, who assisted Matthias Weckmann as a registrant. The organist is the one who in the end decides, based on his musical experience, how the data collected by musicologists will influence his interpretation of the composition. The Stylus phantasticus and Reincken's chorale fantasia show that poetry, compassion and lyricism are important elements not only in romantic and contemporary music, but also in earlier music.*