

Het liturgisch gebruik van KVOK-studiedagen 2018

'Het Orgelbüchlein is niet alleen van betekenis in het kader van de ontwikkeling van het koraalvoorspel, maar is een van de grootste gebeurtenissen in de muziek überhaupt. Niet eerder heeft iemand de tekst in zulke pure muziek weten te vatten; later ondernam niemand dit meer met zulke eenvoudige middelen. Tegelijk komt in dit werk het wezen van Bachs kunst voor de eerste maal helder aan het licht.' (Albert Schweitzer)¹

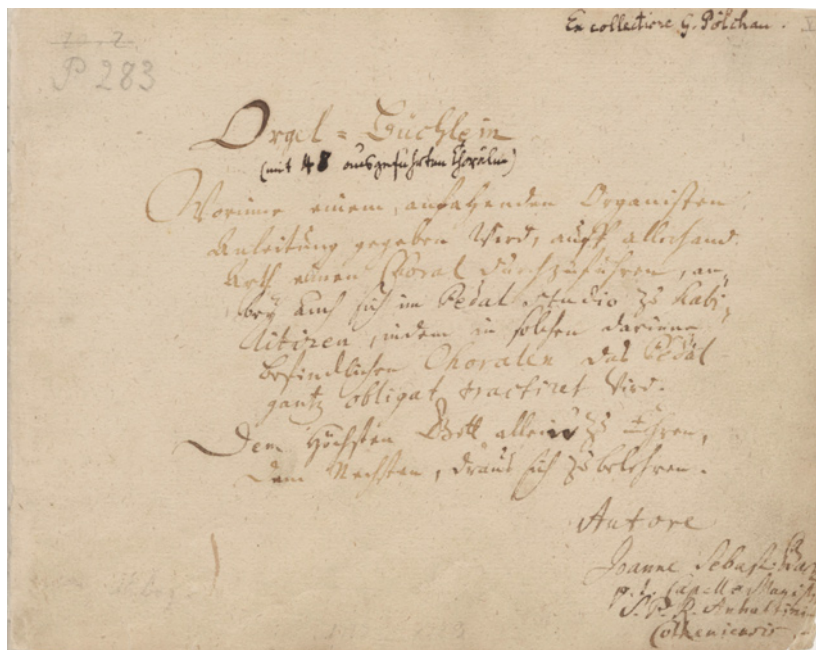
Naast de 'Seventy Nine Chorales' (Op. 28) van Marcel Dupré, die als voorstudie tot de koralen van Johann Sebastian Bach werden geschreven, staan op de KVOK-studiedagen 2018 de koralen uit Bachs 'Orgelbüchlein' centraal. Ze worden niet behandeld naar Bachs eigenlijke bedoelingen, namelijk om te leren *auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal Studio zu habitieren*, maar als aanleiding om over de nieuwste inzichten op het gebied van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk te worden bijgepraat. Reitze Smits schreef in *Het Orgel* reeds een lezenswaardig artikel² met informatieve muziekvoorbeelden ter voorbereiding hierop. Voor *Musiek & Liturgie* was dit aanleiding om te kijken hoe

het inmiddels staat met het onderzoek naar de vraag wat nu eigenlijk de liturgische functie van deze verzameling koralen moet zijn geweest, als die er al was. In dit artikel volgt een overzicht van de laatste stand van zaken aan de hand van een aantal recente publicaties.

Dem höchsten Gott allein zu ehren...

Voor we de laatste bevindingen over het 'Orgelbüchlein' samenvatten, is het goed om te kijken naar wat we weten van Bach zelf. De primaire informatie over de doelstelling van het 'Orgelbüchlein' lezen we immers op het titelblad. Daar staat dat de verzameling dient om een *anfahenden Organisten* de mogelijkheid te

geven om, zoals reeds gezegd, op allerlei wijzen een koraal *durchzuführen* en daarbij ook met de pedaalstudie vertrouwd te raken, 'indem in solchen darinne befindlichen Chorallen das Pedal gantz obligat tractiret wird'. Een didactisch werk dus allereerst om, met pedaalspel, een koraal te leren *durchführen*. Dat *durchführen* betekende in Bachs vocabulaire allereerst het uitwerken van een becijferde bas. Een voorbeeld van zijn pedagogische aanpak, ouder dan het 'Orgelbüchlein', vindt men in



Titelblad van het 'Orgelbüchlein'; in autograaf van Johann Sebastian Bach

de twee verschijningsvormen van het koraal 'Gelobet seist du, Jesu Christ'. BWV 722a geeft de melodie tezamen met een becijferde bas, het uiteindelijke BWV 722 geeft een door Bach zelf uitgewerkte versie, waar meteen ook nog een lesje versieringskunst aan wordt toegevoegd.

het Orgel-Büchlein

Het *durchführen* had dus alles met het ambacht van improviseren en componeren te maken, wat in die tijd een zaak van kunstige discipline en het beheersen en kunnen toepassen van contrapuntische regels was. Behalve voor het uitwerken van een becijferde bas, gebruikt Bach het woord ook voor het gestructureerd uitwerken van ideeën, zoals in zijn titelblad voor de tweestemmige ‘Inventionen’, waar hij de *Lehrbegierigen* aanspoort ‘*gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern selbige auch wohl durchzuführen*’. De tweestemmige ‘Inventionen’ en de driestemmige ‘Sinfonien’, alsmede het eerste deel van het ‘Wohltemperierte Klavier’ komen samen met het ‘Orgelbüchlein’ in beeld rondom Bachs sollicitatie in Leipzig. Daar wilde hij zich kennelijk bewijzen als pedagoog, omdat hij, in tegenstelling tot zijn directe voorgangers aldaar, geen universitaire opleiding had genoten. Interessant is de vergelijking van de titelpagina’s van de drie genoemde uitgaven. Waar bij de ‘Inventionen’ en het ‘Wohltemperierte Klavier’ de *Liebhaber*, het *Zeitvertreib* en de *lehrbegierige musikalische Jugend* worden genoemd, een soort ‘ter leringhe ende vermaeck’ dus, wordt alleen bij het ‘Orgelbüchlein’ ook *dem höchsten Gott* genoemd, in de beroemde zin ‘*Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem nächsten draus sich zu beehren*’. Deze zin doet Russell Stinson⁴ denken aan Jezus’ samenvatting van de Wet en Profeten: Heb God lief boven alles en de naaste als jezelf. Mogelijk was Bach geïnspireerd door de laatste twee versregels uit het ‘Gesangbüchlein’ van Michael Weise uit 1531, dat hij in zijn kast had staan. De slotregels daarvan luiden:

*Gott allein zu Lob und Ehr
Und Sein Auserwehnten zur Leer.*

Dientengevolge sluit Stinson zijn verhaal over het doel van het ‘Orgelbüchlein’ af door te stellen dat dat doel ten diepste religieus van aard is, als dienst aan God en tot stichting van de mensheid. Hij zou het ‘Orgelbüchlein’ willen beschouwen als het antwoord van de componist op het Nieuwe Testament.

Die overtuiging van Stinson brengt ons recht in het hart van Bachs kerkmuzikale praktijk. Waar het titelblad van het

‘Orgelbüchlein’ meestal wordt gedateerd op 1722 of 1723 en Bach zelf dat titelblad ondertekende met *p.t.* (pro tempore, ‘destijds’) *Capellae Magistri S.P.R. Anhaltini-Cotheniensis*, alsof hij ze in zijn Cöthense tijd had geschreven, wordt er algemeen van uitgegaan dat Bach zijn koralen heeft geschreven toen hij in de hofkapel van Weimar werkte. Alvorens we naar de verschillende theorieën over het praktisch gebruik van het ‘Orgelbüchlein’ zullen kijken, is het daarom goed eerst te bekijken wat we weten over de liturgische praktijk die in de hofkapel bestond.

De hofkapel en zijn bewoners

Sven Hiemke beschrijft in zijn boek over het ‘Orgelbüchlein’⁵ hoe de hofkapel van Weimar een architectonische verbeelding is van de lutherse visie op het *jenseitige Leben*, het leven in het hiernamaals. De kapel had als bijnaam de *Himmelsburg*, vanwege de enorme hoogte ten opzichte van de lengte en breedte. Op een schilderij van Christian Richter (†1667) uit 1660 (zie de afbeelding op de volgende pagina) is de kapel goed te zien. Op een rechthoekig grondvlak staat centraal vooraan een altaar met een sculptuur die naar de hemel rijkt. Maar liefst twee galerijenverdiepingen leiden naar een soort uitsparing (met een afmeting van drie bij vier meter) waarop zich een derde galerij bevindt. Daar bevond zich ten tijde van Bach het orgel. Dat orgel werd aanvankelijk, in 1658, gebouwd door Ludwig Compenius, en was net bij Bachs aankomst in 1708 door Johann Conrad Weishaupt uitgebreid. Bach zou vier jaar later nog een ombouw hebben weten te realiseren, ditmaal door Heinrich Nicolaus Trebs. Na Bach is er nogmaals door Trebs (in 1719 en in 1736/1737) aan het orgel gewerkt en uit die tijd kennen we de dispositie van het tweemanualige instrument:

Ober Clavier (CD-c3)

Principal 8'	Mixtur sechsfach
Qvintadena 16'	Cymbel dreifach
Gemßhorn 8'	
Großgedacht 8'	
Qvintadena 4'	
Octava 4'	

Achtergrond

Unter Clavier (CD-c3)

Principal 8'

Viola di Gamba 8'

Gedacht 8'

Trompete 8'

Klein Gedackt 4'

Octava 4'

Wald-Flöthe 2'

Sesquialtera aus 3 und 2 Fuß 4fach

Pedal (C-e1)

Gross Untersatz 32'

Sub-Baß 16'

Posaun Baß 16'

Violon Baß 16'

Principal Baß 8'

Trompete Baß 8'

Cornett Baß 4'

Glocken-Spiel, Zimbelstern

Tremulant Hauptwerk, Tremulant Unterwerk

Koppel Hauptwerk/Pedal, Koppel Hauptwerk/Unterwerk

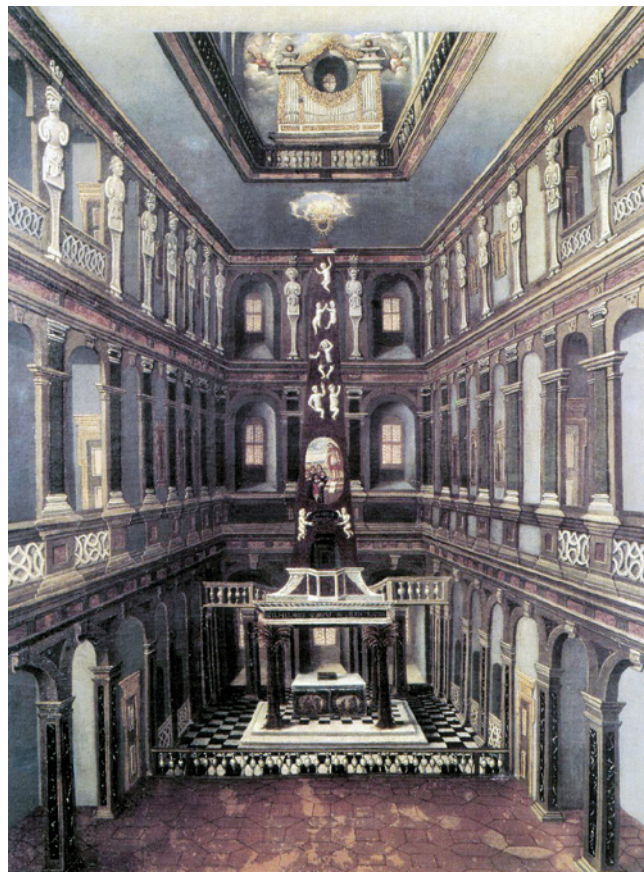
Hiemke beschrijft in zijn boek hoe de plaatsing van het orgel en de kapel boven in de *Himmelsburg* – die in 1774 ongelukkigwijze geheel afbrandde – doet denken aan wat Luthers cantor Johann Walter schreef over de hemelse lofzang in zijn gedicht 'Lob und Preis der löblichen Kunst Musica' (1538):

*Do werden all Cantores seyn,
Gebrauchen dieser kunst allein.*

Daarmee doelde Walter op 'de vreugdevolle perspectieven van alle rechtgelovige christenen om God te zijner tijd in de *Himmlische Cantorey* voor eeuwig te loven en prijzen.' Dat sluit nauw aan bij het gedachtegoed van Willem Ernst von Sachsen-Weimar (1662-1728), de hertog die de hof van Weimar bewoonde ten tijde dat er Bach er werkte. Zijn fanatieke orthodox-lutherse opvattingen waren al in zijn dagen berucht – zijn lijfspreuk was *Alles mit Gott und nichts ohne Ihn* – en zo ontstond er een rijk, voor soldaten en lagere adel verplicht bij te wonen, liturgisch leven aan de kapel.

Liturgie in Weimar

Bach speelde in Weimar tijdens de hoofddiensten op zondagochtenden en feestdagen, in de avonddiensten die aan hoogfeesten voorafgingen, in de vespers op zaterdag- en zondagavond en bij huwelijken en uitvaarten. Dankzij een overgeleverde *Agende*⁶ (een soort kerkorde) uit 1707, geldend voor het vorstendom Weimar, weten we hoe de orde van dienst in de Weimarse hofkapel er uit heeft gezien:



Hofkapel in Weimar. Schilderij uit 1660 van Christian Richter

Eingangslied (openingslied)

Kyrie musiciret (Kyrie, gezongen door het koor)

Intonatie van het Gloria door de predikant voor het altaar

Glorialied: 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' (gemeente)

Versikel (psalmvers)

Collectagebed

Epistellezing

Lied, passend bij de evangelielezing of de tekst van de preek

Evangelielezing

Ein Stück musiciret

Liederen: 'Wir glauben all an einen Gott' en

'Liebster Jesu wir sind hier' (beide door de gemeente)

Preek

(Preeklied)

Voorbeden

Onze Vader
Liedstrofe

Versikel
Slotgebed
Zegen

of (bij viering van het Avondmaal):

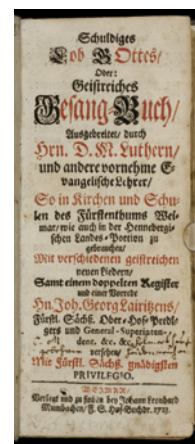
Versikel
Onze Vader (door de liturg gezongen)
Parafraze van het Onze Vader en vermaning voor het Avondmaal
Verba testamenti (instellingswoorden), door de liturg gezongen
Uitdeling
Versikel
Slotgebed
Zegen

Kenmerkend voor de plaatselijke situatie in Weimar is nu, volgens Sven Hiemke, het *Eingangslied*, waarmee de zondagsdienst geopend werd. Onder verwijzing naar Siegbert Rampe⁷ schrijft Hiemke dat het gebruikelijk is dat voorafgaand aan dit lied, dat past bij de tijd van het kerkelijk jaar, de organist eerst 'einen Vers von dem Liede' speelt. Daaruit concludeert Hiemke dat de koralen uit het 'Orgelbüchlein' mogelijkwijs op die plaats werden gespeeld. Hij citeert vervolgens Johann Mattheson in diens 'Vollkommene Capellmeister'⁸ dat het voornaamste doel van dergelijke stukken is dat de kerkbezoekers *zum angesetzten Choral-Gesange vorbereitet werden mögen*. Met dat doel voor ogen moeten die voorspelen, volgens Mattheson 'immer nachdrücklich, jedoch mehr kurtz, als lang' zijn en zo worden gespeeld dat ze 'diejenige Leidenschaft durch den figürlichen Klang auszudrücken trachten, welcher in den Worten des [...] von der Gemeinde anzustimmenden Kirchenliedes angedeutet wird'.⁹ De voorspelen dienen dus, volgens Mattheson, niet te lang te zijn en moeten nadrukkelijk geïnspireerd zijn door de tekst van het lied dat de gemeente aansluitend zingt.

Weimar of Arnstadt?

De vermaarde Engelse hymnoloog Robin Leaver bracht de keuze van de koralen in verband met de orthodox-lutherse

traditie.¹⁰ Het valt immers op dat veel koralen uit het 'Orgelbüchlein' (bijna zeventig procent) tot de oudste uit de lutherse traditie behoren. Hij wijst op de overeenkomst tussen de selectie die Bach aanvankelijk wilde maken (hij dacht aan een set van 164 bewerkingen) en die van het Weimarse gezangboek 'Schuldiges Lob Gottes oder Geistreiches Gesangbuch', dat in 1713 in gebruik werd genomen (zie afbeelding rechts). Ook dat boek bestond hoofdzakelijk uit oorspronkelijke lutherse liederen. Leaver suggereert vervolgens dat Bach zijn 'Orgelbüchlein' niet pas in Weimar begon te schrijven, maar reeds in Arnstadt. Behalve de datering van het papier waarop Bach zijn koralen noteerde, wijst voor hem de aanwezigheid van Johann Christoph Olearius daarop. Die was dekaan en bibliothecaris in Arnstadt en verzorgde in 1707 een uitgave met *Graduallieder* voor alle zon- en feestdagen van het jaar. Ook deze Olearius was van orthodox-luthers huize, en zijn indeling is verwant aan Bachs oorspronkelijke opzet van het 'Orgelbüchlein'. Die praktische instelling – namelijk het schrijven van orgelkoralen voor alle zondagen van het jaar – versterkt het vermoeden dat Bach naast pedagogische doelen toch ook zeker een praktisch gebruik van de door hem gecomponeerde koralen voor ogen had, namelijk in de liturgie, zondag aan zondag, ten dienste van het gemeentelied.



Ad alternatim

Dat er in de lutherse kerk *ad alternatim* werd gemusiceerd, was reeds Albert Schweitzer bekend. Ook hij situeert de koralen van het 'Orgelbüchlein' in het kader van zo'n alternatimpraktijk, als logisch vervolg op het werk van zijn voorgangers Dieterich Buxtehude, Johann Pachelbel en Georg Böhm.¹¹ In de inleiding tot het werk van Bach merkt hij op dat het orgel in de lutherse traditie vanaf het begin dezelfde rol heeft als in de katholieke liturgie van daarvoor, namelijk het preluderen of intoneren van liturgische gezangen en hymnen en het zelfstandig spelen (*schlagen*) van verzen, in afwisseling met het koor en de gemeente. Het orgel als begeleidingsinstrument van gemeentezang kwam volgens Schweitzer niet voor. Met betrekking tot de praktijk in Weimar merkt hij op dat de alternatimtraditie blijkbaar niet meer be-

staat en dat Bach alleen nog voorspelen schrijft. De koralen uit het ‘Orgelbüchlein’ vormen voor hem in die traditie een keerpunt. Ze gaan het praktisch gebruik ten behoeve van het intoneren van liederen voorbij, en worden kunststukken op zich, waarbij Bach zich een meester toont in het verklanken van de betekenis van de tekst. Hij roemt de kleine koraalvoorspelen vanwege hun volmaaktheid en de bondige lijnen van de contrapunctische motieven, waarin de *Meister* alles uitdrukt *was gesagt werden muß*.¹²

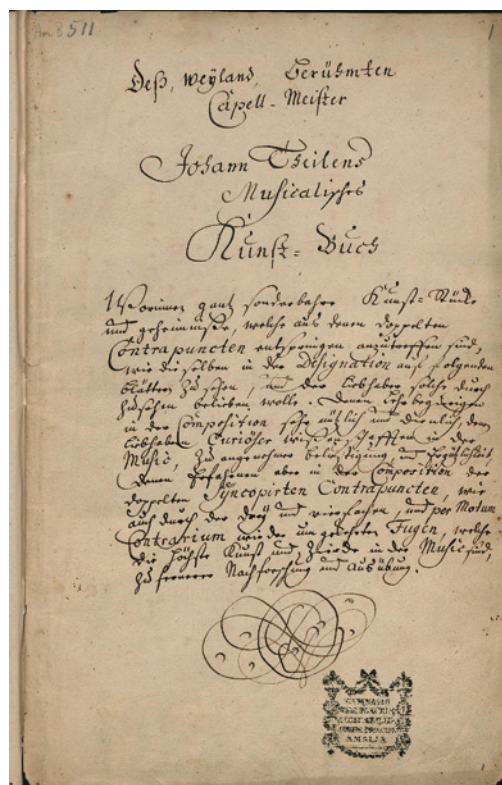
In de opvatting dat Bach het koraalvoorspel tot kunststuk heeft verheven, wordt Schweizer bijgevalen in de publicatie van Hiemke, die oppert dat Bach zijn ‘Orgelbüchlein’ als een *Musicalisches Kunst-Buch* zou hebben kunnen opgevat, naar het gelijknamige boek van Schützleerling Johann Theile (1646-1724).¹³ Dat boek –dat als een staalkaart van compositietechnieken gold, van contrapunt tot de meest uiteenlopende dansvormen– was in het bezit van de jongere broer van Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, de componerende prins Johann Ernst, die het had verkregen via zijn orgelleeraar, Bachs neef Johann Gottfried Walther, organist aan de stadkerk St. Petrus & Paulus in Weimar.¹⁴

Recente publicaties

Nu we gezien hebben dat Bach in een liturgische praktijk functioneerde waar koraalvoorspelen werden gespeeld en waarvoor hij mogelijk zijn eigen composities inzette, is het goed om nog een aantal theorieën van recente publicisten na te gaan. Ik bespreek achtereenvolgens publicaties van Felix Pachlatko (2017), Peter Williams (2003 en 2012) en keer nog eens terug bij de al ter sprake gekomen Russell Stinson en Sven Hiemke.

Felix Patchlatko

Felix Patchlatko wijst in zijn recente boek over het ‘Orgelbüchlein’ op het belang van het verschil in het titelblad tussen het ‘Orgelbüchlein’ enerzijds en het ‘Wohltemperierte Klavier’ en de ‘Inventionen’ anderzijds. De toevoeging *dem höchsten Gott* als opdracht in het ‘Orgelbüchlein’ duidt in zijn ogen naast een didactische ook op een religieuze betekenis. Maar verder geeft hij onomwonden te kennen dat we over het doel van de koralen eigenlijk niets weten. Hij stelt daarbij dat Bach geen noodzaak zou hebben gehad om een repertoire voor zichzelf aan te leggen, omdat hij altijd improviseerde. Daarbij wijst hij ook op het specifieke formaat



Johann Theile, titelpagina *Musicalisches Kunst-Buch* (...) (zie ook noot 13)

van het ‘Orgelbüchlein’, het zogenaamde *Klein Querquart*, 15,5 x 19 cm. Als Bach het met zijn bijziendheid op de lessenaar moet hebben gezet, zou hij het niet eens zelf hebben kunnen lezen.¹⁵

Peter Williams

Peter Williams wijdde allereerst een algemene publicatie aan Bachs orgelmuziek.¹⁶ Daarin brengt hij het ‘Orgelbüchlein’ in verband met twee eerdere publicaties van orgelvarianties, bestemd als voorspelen of orgelverzen. Dat zijn Daniel Vetter’s ‘Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit’ (Leipzig, 1709, 1713), nadrukkelijk bedoeld voor ‘kerk en huis’, en ‘Musicalischer Vorrath’ (1716-19), van Johann Samuel Beyer. Williams beschouwt deze publicaties als bewijs voor de grote vraag naar koraalbewerkingen met een vernieuwde, meer op de tekst gerichte harmonisatie, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de meer traditionele harmonisatiestijl en vari-

aties in ‘Pachelbelstijl’ in bijvoorbeeld de orgelkorale van Johann Gottfried Walther. Wat het gebruik van de korale betreft, wijst hij op de mogelijkheid dat de (aristocratische) gemeente in de hofkapel van Weimar helemaal niet zelf zong, maar dat overliet aan een koor van een achttal zangers. Dat zou verklaren dat de toonhoogte van sommige korale nogal hoog is, helemaal als je bedenkt dat het orgel in Weimar in koortoon stond, ongeveer een halve toon hoger dan gebruikelijk. Ook zou dit het raadsel van de enorme afstand van het orgel in de kapel tot de gemeente beneden verklaren, wat naar alle wenselijkheid voor het begeleiden van gemeentezang een verre van ideale omstandigheid moet zijn geweest.¹⁷ Voor de koorzangers was dat geen probleem, zij konden immers boven bij het orgel staan.

In een recenter boek¹⁸ werkt Williams die Weimarse omstandigheden nog wat verder uit, waarbij hij zich baseert op een rapport uit 1950 over het *Choralsingen* in Weimar.¹⁹ Daarin stelt de auteur, Reinhard Jauernig, dat het koor niet bij het orgel stond, maar op de eerste galerij achter het altaar. Het *Choralsingen*, dat ofwel gregoriaanse zang ofwel lutherse korale betrof, zou steeds zijn voorafgegaan door een orgelvoorspel en dan *ad alternatim* door koor en orgel uitgevoerd. Dat er verandering gaande was richting meer gemeentezang, bewijst zich volgens hem door de aanschaf in 1714 van een tweetal borden waarop liednummers uit het al eerder genoemde Weimarse gezangboek ‘Schuldig Lob Gottes’ konden worden opgeschreven, conform de wens van hertog Wilhelm Ernst dat iedereen in zijn hertogdom daaruit de liederen zou zingen. Vervolgens denkt Williams dan nog steeds aan het orgel als een van de partijen in de alternatimpraktijk, omdat gezien de afstand een begeleidingsfunctie voor hem onmogelijk leek.²⁰

Voorts heeft hij nog een bijzondere theorie in de aanbidding, afgeleid uit het gegeven dat de eerste notatie van een Orgelbüchleinkoraal te dateren is op Advent 1713. Dat, gecombineerd met de ten opzichte van de tot dan toe verschenen koraalboeken zo opmerkelijk andere toontaal, bracht hem op het idee om het schrijven van het ‘Orgelbüchlein’ in verband te brengen met Bachs sollicitatie naar de functie van organist in Halle, eveneens in 1713. De benoeming ging niet door, omdat Bach het niet eens werd over het salaris, maar werd gevolgd door een opwaardering van zijn functie in Weimar. Williams oppert dat het ‘Orgelbüchlein’ misschien

niet met het oog op de eredienst in Weimar werd opgezet, maar op die in het piëtistische Halle.²¹ Hij parafraseert als extra bewijsvoering het contract dat Bach in Halle zou hebben getekend en waar gedetailleerd de opdrachten voor de organist in stonden:

- Het ‘langzaam en zonder speciale versieringen’ (*langsam ohne sonderbares coloriren*) begeleiden van de korale die door de predikant worden uitgekozen;
- deze begeleidingen vier- of vijfstemmig te spelen (zodat de akkoorden niet te dun en niet te dik zijn);
- daarbij de grondstemmen van het orgel te gebruiken en deze bij ieder couplet te wisselen (om zowel schittering als verveling tegen te gaan);
- de harmonisatie te realiseren met syncopen en voorhoudingen, zodanig, dat de gemeente zich door de harmonie gesteund voelt.

Williams wijst erop dat het begeleiden van korale evengoed het spelen van orgelverzen kon betreffen. Of het ‘Orgelbüchlein’ nu wel of niet met de sollicitatie in Halle van doen had, duidelijk is wel dat er in de kerkmuziek een nieuwe, meer piëtistische wind waaide, en dat Bach met zijn ‘Orgelbüchlein’ aansloot bij deze nieuwe manier van korale begeleiden en variëren.

Russell Stinson

De Amerikaanse onderzoeker Russell Stinson, die al eerder aan het woord kwam, somt in zijn omvangrijke ‘The Orgelbüchlein’ vier doelen op die Bach volgens hem met het ‘Orgelbüchlein’ voor ogen stonden: improvisatiepedagogiek, pedaalspel, liturgische gebruiksmuziek en een theologisch getuigenis. Hij wijst de blijkbaar al eerder gepubliceerde theorie van Williams over Halle van de hand als een toevallige omstandigheid en wil het ‘Orgelbüchlein’ vooral begrijpen tegen de achtergrond van Bachs verlangen naar een georganiseerde eredienst. Hij wijst nog op een onderzoek van Robert Marshall, die betoogt dat Bach op zijn drieëntwintigste om deze reden in Mühlhausen ontslag neemt en naar Arnstadt vertrekt.²²

Sven Hiemke

Sven Hiemke, tot slot, wijst ondubbelzinnig op de in zijn ogen tweeledige functie van het ‘Orgelbüchlein’: enerzijds

een artificieel gedacht kunstwerk, anderzijds een pragmatisch-liturgisch werk, voor zowel het onderwijs als het gebruik in de eredienst. Voor hem geven de keuze van de koralen volgens het gezangboek van Weimar en (in tegenstelling tot Patchlatko) het handzame formaat én de indeling van het boekje (je hoeft bijvoorbeeld in geen enkel koraal tijdens het spelen een bladzijde om te slaan) daarvoor het doorslaggevende bewijs. Hoewel er enige vragen zijn rond toonhoogte, stemming en de omvang van het pedaal, schrijft hij dat anderzijds enkele registratie-aanwijzingen, tempovoorschriften en articulatie-aanduidingen, evenals het verplichte aanduiden van *p.* of *ped.* voor pedaalspel er voor hem op duiden dat het ‘Orgelbüchlein’ ook voor Bach zelf een *Aufführungspartitur* was. ‘Mit diesen Merkmalen erscheint das “Orgelbüchlein” als ein organistisches Ergänzungswerk zu dem in der Weimarer Hofkapelle gebräuchlichen “Gesang-Büchlein” und als eine Sammlung, aus der Bach auch selbst spielte.’²³

Conclusie

Hoewel we dus allereerst moeten uitgaan van wat Bach zelf op zijn titelblad schrijft, namelijk dat het gaat om een didactisch werk, zien we in de literatuur dat Bach waarschijnlijk meer op het oog had. Daarbij komt de optie van een gebruikboek waaruit hij ook zelf speelde nadrukkelijk in beeld. Dat Bach de koraalmelodieën zo betekenisvol heeft bewerkt en georganiseerd naar het kerkelijk jaar wijst op hun geschiktheid als voorspelen voor de praktijk in Weimar. Daarnaast lijkt het mij evident dat Bach, ten behoeve van een veranderende beleving van de muzikale toontaal, een staalkaart heeft willen maken van de mogelijkheden die de organist ten dienste staan in zowel het begeleiden als het improviseren van orgelverzen. Dat hij merendeels zelf in deze geest geïmproviseerd zal hebben en dit ook aan zijn leerlingen heeft willen onderwijzen doet alleen maar dromen van een zondagochtend in Weimar, ergens in 1714, met Bach aan de klavieren boven in de *Himmelsburg*. •

Noten

¹Albert Sweitzer, in: *J.S. Bach* (1908)

²Reitze Smits, ‘Ontwikkelingen in Bach-interpretatie’, in *Het Orgel*, jrg. 114, nr. 3, pp. 14-21.

³Russell Stinson *The Orgelbüchlein*, Oxford, 1999, p. 34.

⁴Russell Stinson, *The Orgelbüchlein*, Oxford 1999, p. 49.

⁵Sven Hiemke, *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel 2007

⁶*Agende. Oder kurzer Auszug aus der Kirchen-Ordnung / Für die Pfarherren und Seelsorger im Fürstenthum Weimar / Wie dieselbe anfangs bey der Christlichen Einweihung der Fürstlichen Schloß-Kirche zu Weimar / in der Residentz daselbst / Wilhemsburg genandt / am Tage Wilhelmi den 28. May Anno 1658 Ausgefertigt / nun aber Nach Abgang der ersten Exemplarien / vollständig wider aufgelegt worden.* Overgenomen uit Sven Hiemke, p. 56.

⁷Siegbert Rampe, ‘Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts’, in: *Schütz-Jahrbuch*, Kassel, 2003.

⁸Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739.

⁹Sven Hiemke, *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel 2007, p. 53

¹⁰Robin Leaver, ‘Bach and hymnody. The evidence of the ‘Orgelbüchlein’’, in: *Early Music* nr. 13 (1985).

¹¹Albert Schweitzer, *J.S. Bach*, 1908, ed. 1972, pp. 23-24.

¹²Albert Schweitzer, *J.S. Bach*, 1908, ed. 1972, p. 246.

¹³Johann Theile, *Musicalisches Kunst-Buch / Worinne 15 gantz sonderbahre Kunst-Stücke / und Geheimnisse, welche aus den doppelten / Contrapunten entspringen, anzutreffen sind*, 1691.

¹⁴Sven Hiemke, *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel 2007, p. 78-79.

¹⁵Felix Patchlatko, *Das Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach: Strukturen und innere Ordnung*, Tectum Verlag (2017), p. 117.

¹⁶Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach* Cambridge, 2003.

¹⁷Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Cambridge, 2003, p. 235-236.

¹⁸Peter Williams, *Bach - A life in music*, Cambridge, 2012.

¹⁹Reinhold Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Thüringen* (Weimar, 1950).

²⁰Peter Williams, *Bach - A life in music*, Cambridge, 2012, p. 100.

²¹Peter Williams, *Bach - A life in music*, Cambridge, 2012, p. 96 e.v.

²²Russell Stinson *The Orgelbüchlein*, Oxford, 1999, p. 23.

²³Sven Hiemke, *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel 2007, p. 57.