

Waar komt toch die onstuitbare energie vandaan in de grote orgelwerken van Buxtehude? Hoe komt het dat, hoewel de werken zo grillig zijn, ze na analyse als geheel strak geproportioneerd blijken te zijn en als compositie –letterlijk: samenstelling, ordening– volstrekt overtuigend en aansprekend zijn?

Buxtehude en de *ars retorica*

Peter Ouwerkerk

Overlevering

In de periode waarin Dieterich Buxtehude opgroeide en als organist en componist actief werd, werd het kerkmuzikale klimaat vooral bepaald door musici als Melchior Schmidt (1592-1667), Johann Praetorius (1595-1660), Matthias Weckmann (1619-1674) en Franz Tunder (1614-1667). Via diens leerlingen Scheidemann en Tunder is ook de invloed van Sweelinck onmiskenbaar. Hoewel wij deze namen nog kennen door hun composities, was dat in die tijd anders. Deze kunstenaars waren bekend door hun improvisaties, die wellicht tijdens *Abendmusiken*, kerkdiensten en andere publieke orgelbespelingen ten gehore werden gebracht. De genoteerde werken werden als vingeroefening voor het improviseren of als studiemateriaal voor leerlingen geschreven. Immers: als men de kunst verstond improviserend grote hoogten te bereiken, waarom zou men zich laten beperken door genoteerde muziek? Het feit dat de werken eeuwen later de basis zouden gaan vormen van een orgelconcertcultuur, zullen de 17^e eeuwse componisten zich niet hebben kunnen voorstellen. Dat kopieën van een overigens klein gedeelte van de werken na enkele eeuwen nog bewaard zijn gebleven, is in veel gevallen louter een gelukkig toeval. We kunnen slechts gissen naar de organisten wier faam de eeuwen niet hebben doorstaan, alleen maar omdat ze niet componeerden of hun werken niet bewaard zijn gebleven. Een neveneffect van het noteren en kopiëren van deze werken is dat –in dit geval– de Noord-Duitse stijl zich kon uitbreiden over Europa. Reislustige musici verzamelden composities die ze op hun reizen tegenkwamen. Dat ook de in de 17^e eeuw opgekomen wereldhandel daarbij een grote rol speelde, is evident. Hetzelfde geldt voor de Amsterdamse kunstenaars uit de Gouden Eeuw: zonder de handelaars in onze hoofdstad waren kunstenaars als Sweelinck en Rembrandt wellicht niet zo bekend ge-

worden.

Ook Buxtehude werd beïnvloed door andere componisten, wier composities dankzij de handelsbetrekkingen in Noord-Europa terechtkwamen. In Buxtehudes orgelwerken zijn vooral Italiaanse invloeden van ondermeer Frescobaldi en Froberger herkenbaar. Franse invloeden ontbreken daarentegen; blijkbaar had hij minder of geen contacten met Franse tijdgenoten, of kon deze stijl hem minder bekoren. Behalve door zijn voorgangers en tijdgenoten werd Buxtehude uiteraard ook geïnspireerd door de 17^e eeuwse ontwikkelingen in de orgelbouw. Zonder orgels met de voor Noord-Duitsland typische opbouw in zelfstandige ‘Werken’, hadden Buxtehudes Praeludiae er anders uitgezien – net zoals Bachs orgelwerken ongetwijfeld een andere gedaante hadden gehad wanneer hij wél Buxtehudes opvolger was geworden.

Traditie en vernieuwing

Hoewel originaliteit een belangrijk kenmerk van Buxtehudes werken is, kwam zijn kunst niet uit de lucht vallen. Hij schreef zijn werken in een al langer bestaande traditie. Ik wees net al op de Italiaanse invloed; daarnaast groeide hij op met de muziek van de in de eerste alinea genoemde organisten in zijn oren. Al deze tradities wist Buxtehude te integreren in zijn persoonlijke stijl. Ook het feit dat hij met zangers en instrumentalisten werkte, beïnvloedde zijn composities. Als een van de eersten orgelcomponisten is bij Buxtehude een motiefbehandeling te horen die duidelijk vocaal of bijvoorbeeld violistisch gedacht is. Het orgeloeuvre van Buxtehude valt uiteen in de koraalgebonden en niet-koraalgebonden werken. In dit artikel wil ik vooral de laatste categorie belichten. Wel merk ik op dat er een groot verschil in schrijfwijze bestaat tussen de doorgaans korte voorspelen en de enkele pagina's beslaande meerdelige

Praeludiae. Kort gezegd: terwijl in de vrije werken sprake is van een ongekende en soms ongebreidelde fantasie, zijn de koraalvoorspelen streng opgezet en wordt de meestal uitkomende cantus firmus slechts summier en vrij schools geornamenteerd. De uitgebreidere koraalfantasieën vormen een tussencategorie: in deze, vaak ook meerdelige, werken proeven we veel meer de sfeer uit zijn vrije werken.

In hoeverre dit te maken heeft met de ontwikkeling van Buxtehude als componist is moeilijk te zeggen. Autografen van de orgelwerken ontbreken, waardoor datering van de composities erg moeilijk is. Misschien kan de klavieromvang dienen als aanknopingspunt. In de grote Toccaten's en Praeludiae wordt regelmatig de hoogste toon van de klavieren in de Lübecker Marienkirche, de c^3 , gebruikt. Het beeld dat in de kleine koraalvoorspelen ontstaat, is dat deze zijn bedoeld voor een orgel dat niet hoger dan a^2 reikte. In veel gevallen wordt deze noot behandeld als typerende topnoot (zie muziekvoorbeeld 1-a: slotmaten van *Vater unser im Himmelreich*). Slechts in vier gevallen komt in de korte koraalvoorspelen een hogere noot voor: een b^2 of bes^2 , en in slechts één geval een c^3 . Dit laatste gebeurt in *Von Gott will ich nicht lassen* (BuxWV 221), waarbij de hele schrijfrant wijst op een latere ontstaansperiode. Overigens speelt hierbij het transcriptieprobleem mogelijk een rol. Buxtehudes orgelwerken zijn, net als zijn cantates, geschreven in de zgn. nieuwe Duitse tabulatuur (zie kader). Later zijn de werken voor uitgave getranscribeerd in het moderne notenschrift. Het is heel goed mogelijk dat in dit proces een octaafverschrijving is ontstaan, temeer daar op andere plekken in hetzelfde koraalvoorspel steeds de a^2 wordt behandeld als topnoot (zie muz.vb. 1-b, *Von Gott will ich nicht lassen*; het origineel (de hoogste melodie) en een mogelijk alternatief binnen de klavieromvang tot a^2).

ken die kenmerkend zijn geworden voor de Noord-Duitse orgelkunst, nauw verbonden met de zogenaamde *Stylus Phantasticus* en de Noord-Duitse

De niet-koraalgebonden orgelwerken zijn in drie categorieën onder te verdelen. Allereerst zijn er een paar werken die zijn gebaseerd op een ostinato-motief. Hieronder vallen de Passacaglia in d-moll en de twee Ciacona's, resp. in e-moll en c-moll. Deze werken zijn ontstaan uit de improvisatiepraktijk – het fantaseren op ostinat basmotieven was een populair 17^e en 18^e eeuws improvisatiegenre. Via Zuid-Duitse componisten als Johann Kaspar Kerll (1627-1693) en Johann Pachelbel (1653-1706) bereikte deze oorspronkelijk Spaanse vorm (in de 15^e eeuw zien we daar de eerste ostinato-dansen als de *folia*, *pavana* en *passamezzo*) via de 16^e eeuwse Engelse *Ground* vervolgens via Italië en Zuid-Duitsland het noorden van Europa. Buxtehude is de eerste die in Noord-Duitsland deze ostinatovorm gebruikt voor composities. Daarnaast zijn er een negental kleinere, eveneens Italiaansgeoriënteerde Canzona's of Canzonetta's: beknopte manua-liter werken, fugatisch opgezet met een doorgaans beweeglijke ritmiek. Ook een enkele losse fuga scharen we onder dit type.

De Praeludia en Toccata's

In het vervolg van dit artikel zal ik ingaan op de vrije (d.w.z. niet-koraalgebonden) Praeludia en Toccata's. In deze werken werden allerlei genres (fuga, canzona, ciacona etc.) in doorgecomponeerde werken geïntegreerd en gecombineerd. Het zijn déze wer-

orgelbouw. Maar: Hoe 'vrij' zijn deze werken eigenlijk?

Retorica

In de 17^e eeuw kregen alle scholieren op de Latijnse school onderricht in de kunst van de welsprekendheid. In deze lessen kwam de vraag aan bod hoe je dat wat je wilde zeggen in een zo effectief mogelijke vorm kon gieten, en welke stijlmiddelen je daarbij het beste kon gebruiken. Dit onder-richt behoorde tot de *Bildung* van elke 17^e en 18^e eeuwse gymnasiumscholier, of deze later nu docent, predikant, arts of advocaat zou worden. Ook het musiceren werd sterk door de *ars retorica* beïnvloed. Net als vele andere componisten kreeg ook Buxtehude deze opleiding.

De wortels van de retoricaleer liggen bij de Griekse filosoof Aristoteles (384-322 v. Chr.). De advocaat en later Romeinse hoogleraar in de retorica Quintilianus (40-100 na Chr.) schreef zijn belangrijke standaardwerk *Institutio Oratoria* ('De Opleiding tot Redenaar'), een werk dat tot op de huidige dag zijn invloed nog niet heeft verloren.

Omdat deze achtergrond voor ons niet meer vanzelfsprekend is, zullen we ons er terdege in moeten verdiepen om de muziek van 17^e en 18^e eeuwse componisten beter te begrijpen en daardoor beter te kunnen spelen. Wat waren de uitgangspunten in de retorica? En wat horen we daarvan terug in een willekeurig werk van Buxtehude?

Voor een goed uitgewerkte rede waren zes onderdelen noodzakelijk:

- 1 Exordium; de aanvang: aandachttrekker en toonzetting.
- 2 Narratio; een inleiding op de thematiek
- 3 Propositio; het hoofdthema.
- 4 Confirmatio; de 'bewijsvoering' van het betoog.
- 5 Confutatio; wat er tegen in te brengen is (contrasterende tegenargumenten) met weerlegging.
- 6 Conclusio of Peroratio: de afronding.

Onderdeel 3 t/m 5 vormt het hoofdbestanddeel van de redevoering. De dominee, advocaat en professor: iedereen zorgde ervoor dat aan dit –globale– schema een publiek uitgesproken redevoering voldeed. En omdat musici in dezelfde '*ars oratoria*' werden onderwezen als de zojuist genoemde beroepsgroepen, speelde dit retorische grondplan een even grote rol bij het improviseren en componeren.

De grote Praeludia en Toccata's van Buxtehude zijn meerdelig opgezet. Deze passages worden afgebakend door een duidelijk verschil in schrijfwijze. Zo wisselt eenstemmigheid af met akkoordenspel, gebroken guirlandes met fuga's en ostinatopassages met spannende stiltes. De werken lijken willekeurig samengesteld, maar bij nadere beschouwing blijkt dat in de vrije werken van Buxtehude het zesdelige grondplan van de retorica vrijwel altijd herkenbaar is.

Om dit toe te lichten, volgt hier een beknopte retorische analyse van de Toccata in F dur, BuxWV 156. Het hele eerste gedeelte, maat 1 t/m 11, lijkt alleen maar bedoeld om de aandacht van de luisteraar te vangen. Harmonisch gebeurt er niets: de toonladderfiguren (*exclamatio*-figuren, zie later) en de akkoorden omspelen alleen maar de hoofdtoonsoort, F-groot. Er wordt hier dus nog geen 'verhaal' verteld. De aandachttrekkende figuren wijzen op een *Exordium*.

Er volgt een passage (maat 12-31) die eveneens is gebaseerd op een orgelpunt, nu de C. Ook hier gebeurt harmonisch nog niets, behalve dat er spanning wordt opgebouwd door het laten klinken van de dominant. Pas op het laatste moment wordt de spanning opgelost door naar F-groot terug te keren. Alle oren zijn nu gespist op wat volgt, en dat is precies het doel van de *Narratio*. Pas in maat 32 begint het eigenlijke betoog van de redenaar: de *Propositio* in de vorm van een fuga, gebaseerd op

Het 'nieuwe Duitse tabulatuurschrift'

De werken van Buxtehude en tijdgenoten zijn origineel geschreven in het zogenaamde 'nieuwe Duitse tabulatuurschrift'. In deze notatiewijze, in gebruik vanaf de tweede helft van de 16^e eeuw, werden de noten als letters genoteerd, waarbij met streepjes het bedoelde octaaf, en met ritmetekentjes het bedoelde ritme werd aangegeven. Verhogingen werden aangegeven door een extra 'krulletje' aan de letter. Maatstrepen ontbraken; tactusaanduidingen vaak ook.

Bij het transcriberen naar het moderne notenschrift zien we een aantal veelvoorkomende vergissingen, zoals foutieve octaveringen, vergissingen met de verhogingen en tertsen en kwintverschrijvingen. Dit laatste komt bijvoorbeeld omdat het onderscheid tussen 'c', 'e', 'd' en 'a' soms bijna niet te zien is, vooral wanneer een eeuwenoud manuscript door inktvraat is aangetast. Het transcriberen in het verkeerde octaaf komt voor wanneer in het origineel de octaafaanduiding niet goed is te lezen. Daarbij werden bij het frequente overschrijven ook eenmaal gemaakte vergissingen steeds weer gekopieerd. Deze transcriptieproblematiek is de oorzaak van het feit dat de diverse uitgaven van Buxtehudes werken soms erg van elkaar afwijken.

vrolijke trompetmotieven. Deze motieven passen overigens prachtig bij deze toonsoort – maar daarover later. In maat 65 wordt het verhaal plotseling onderbroken met contrasterende motieven, die het betoog onderuit proberen te halen: de *Confutatio*. Er wordt een strijd geleverd tussen schrijnende akkoorden en het trompetmotief uit de fuga. Pas in maat 90 verschijnt, in de vorm van een nieuwe fuga, de bevestiging van het betoog (*Confirmatio*). Ook dit wordt nog bestreden, met abrupte toonladderfiguren in bijvoorbeeld maat 113, maar vanaf maat 121 zegeviert de redenaar. Tot het eind van het werk klinkt de *Conclusio*.

Bouwstenen

Na deze 'grote lijnen' begeben we ons op het terrein van de bouwstenen: de woorden, het vocabulaire van de retoricus. Voor de musicus zijn dat de muzikale bouwstenen. Zoals een perfecte opbouw van een schilderij geheel te gronde kan worden gericht door een ondoordacht kleurgebruik, kan een muzikale compositie mislukken wanneer, naast de grote lijnen, geen aandacht aan de muzikale details wordt besteed. Elementen die daarbij een rol spelen zijn toonsoortkeuze, affecten van de motieven (de *Figurenlehre*), harmoniek, ritmiek, tactus, intervallen, chromatiek, tempo, toucher en registratie. Dit alles valt onder *Decoratio*. Bij een goed betoog dienen al deze elementen in een goede balans te zijn. Enerzijds mag een te grote aandacht voor de grote lijnen niet ten koste gaan van bijvoorbeeld de articulatie en frasering. Anderzijds mag het ook niet zo zijn dat te veel nadruk op de kleine motieven leidt tot een verbrokken geheel.

Toonsoort- en intervalkarakteristieken

Iedereen zal onderkennen dat een werk in D-groot een andere sfeer ademt dan een compositie in fis-klein. Des te meer is dat het geval wanneer het orgel waarop dit werk wordt uitgevoerd in een an-

dere dan de gelijkzwevende stemming staat. Diverse theoretici publiceerden lijsten van de in hun tijd gebruikelijke toonsoorten met hun karakteristieken. Ze bedachten deze niet zelf, maar ze baseerden zich op wat zij hadden geleerd en ervaren. Een van de vroegste lijsten met toonsoortkarakteristieken was die van Abraham Bartolus (*Musica Mathematica*, Leipzig 1614). Later maakten Charpentier (1690), Rousseau (1691), Masson (1697), Rameau (1722), en zelfs Cramer (1786), Knecht (1803) en Berlioz (1856) nog vergelijkbare overzichten. Voor ons onderwerp zijn echter Johann Matthesons toonsoortkarakteristieken uit *Das Neu-Eröfnete Orchester* (1713) van belang. Onder aan deze bladzijde citeer ik enkele van zijn beschrijvingen.

Vergelijkbare overzichten bestaan ook van de intervalkarakteristieken. Kirnberger noteert, weliswaar veel later, in *Die Kunst des reinen Satzes* (Berlijn, 1776, pag. 103) bijvoorbeeld:

„Die kleine Sekunde [ist] traurig; die große angenehm auch pathetisch, die übermäßige schmachtend“, en later: „Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.“

Op die manier beschrijft hij elk interval.

'Figuren'

Met deze intervalkarakteristieken komen we vanzelf op het terrein van de *Figurenlehre*. Behalve de 'taal' (toonsoort) waarin het stuk klinkt, is voor een overtuigend relaas ook de 'woordkeuze' (muzikale motieven, grammatica) van belang. Met andere woorden: de musicus gebruikt, om zich uit te drukken, melodische en ritmische motieven die passen bij zijn 'boodschap'. Hij mag ook weer niet voorspelbaar zijn en zal dus moeten streven naar contrasten. Deze motieven noemen we de *Figuren*.

Het aardige is dat de cantates en de verzameling koraalvoorspelen van Buxtehude en tijdgenoten een aardig overzicht geven van de wijze waarop de 17^e eeuwse musicus *Figuren* gebruikt. We kunnen deze goed bestuderen, omdat de tekst van het koraal of de cantate bekend is. Vervolgens kunnen we deze vergelijken met de muzikale motieven in de vrije werken. Om de belangrijke rol van *Figuren* te laten zien, laat ik hier uit de hierboven al besproken Toccata in F dur vier *Figuren* zien.



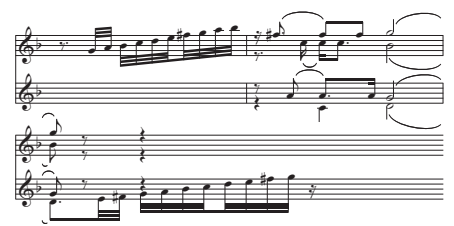
Een aandachttrekkend eenstemmig motief (exclamatio), bestaande uit toonladderfiguren (tirata) die plotseling worden afgebroken (abruptio) - maat 1-2



Een onverwacht stijgende figuur (anabasis) gevolgd door cirkelende motieven (circulatio) - maat 6



Een plotseling veranderende schrijfwijze (noema); polyfonie maakt plaats voor syncoperende figuren (syncope) waarbij rusten de harmonieën doorbreken (tmesis) - maat 23-24



Tirata-figuren, abruptio, exclamatio; ook een plotse linge rust (aposiopesis) en een sterke benadrukking van het akkoord na de maatstreep (emphasis) - maat 65-67

„C dur hat eine ziemliche rude und freche Eigenschaft, wird aber zu *Rejouissancen* und wo man sonst der Freude ihren Lauff lässt, nicht ungeschickt sein...“

„C moll ist ein überaus lieblicher dabey auch trister Tohn (...), sonst mögte einer bey seiner Gelindigkeit leicht schläffrig werden.“ (...)

„Es dur hat viel *pathetisches* an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabey *plaintiven* Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind.“

„E dur drücket eine Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichbar wohl aus; (...) uns hat bey gewissen Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, dass es mit nichts als einder *fatalen* Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.“

„F dur ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu *exprimiren*, es sey nun Grossmuth, Standthafftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet, (...) als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles, was er thut, (...) perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, *bonne grace* hat.“ (...)

„Fis moll ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr *languissant* (smachtend) und verliebt als *lethal* (dodelijk); es hat sonst diefer Tohn etwas *abandonirtes* (verlaten), *singuliertes* (wezensvreemd) und *misanthropisches* an sich.“ (...)

„H moll ist *bizarre*, unlustig und *melancholisch*; deswegen er auch selten zum Vorschein kommet.“

Harmonie

Een volgend aspect is de harmoniek van een stuk. Hoe verloopt het harmonische verhaal? Hierbij doel ik niet alleen op de passages waar het ene spannende akkoord volgt op het andere. Het tegengestelde komt ook voor: drukke grillige passages, terwijl bij analyse blijkt dat de harmonieën juist stilstaan of heel langzaam voortschrijden. De *exordium*- en *narratio*-gedeeltes uit de hierboven besproken Toccata zijn hier voorbeelden van. Vrijwel alle openingspassages laten een dergelijke harmonische stilstand zien; soms duurt het enkele maten voordat een nieuw akkoord is bereikt. Bij het uitvoeren van deze passages is het van belang niet te veel nadruk te leggen op de motieven waar harmonisch niets gebeurt. Het is overtuigender om van de ene naar de andere harmonie te spelen, en de (soms vele) tussenliggende maten nauwelijks te beaccentueren.

Toucher

Hoewel dit op het eerste gezicht vreemd lijkt, behoort wat mij betreft ook *toucher* in het kader van retoriek besproken te worden. Met *toucher* wordt vaak bedoeld de manier waarop de vingers de toets (en dus het speelventiel) in beweging zet. Vooral het (gecontroleerd) sluiten van de ventielen speelt hierbij een belangrijke rol en bepaalt in hoge mate de kwaliteit van het spel. Je kunt het ook muzikaler bekijken: hoe beïnvloedt deze aanslag de kwaliteit van de *klank*? Daarbij ben je als speler in grote mate afhankelijk van de kwaliteit van het instrument (bijvoorbeeld de afstelling van de abstracten). Ook de akoestiek van de ruimte speelt een rol. Ik meen dat een galmende akoestiek nauwelijks consequenties voor het tempo hoeft te hebben, maar zeker wel voor de articulatie en, in grotere eenheden, frasering, om het 'betoo'g verstaanbaar te houden voor de toehoorder. In een droge ruimte zal een te 'open' manier van articuleren zorgen voor het uiteenvallen van muzikale zinnen, en het werk op die manier onverststaanbaar maken. Juist die verstaanbaarheid staat immers centraal in de retorieca. Een analyse van de *Figuren* heeft weinig zin wanneer dit geen gevolg heeft voor de manier van articuleren. *Toucher* is dus net zo zeer een zaak van het openzetten van de oren als van het trainen van de vingers.

Registratie

In mijn serie over registratiepraktijk zal ik later dit jaar ingaan op registratie

in de Noord-Duitse orgelwerken. Ik beperk me hier tot de vraag: zijn de vrije orgelwerken bedoeld voor een ononderbroken plenumklank, of zijn registratiewisselingen 'toegestaan'? Zonder al teveel op de pro's en contra's in te gaan, noem ik slechts enkele argumenten die een rol in deze discussie spelen. Allereerst: had Buxtehude bij het spelen van zijn werken een registrant ter beschikking? Wie ooit op een (middel)groot Noord-Duits orgel heeft gespeeld, weet dat het onmogelijk is tijdens het spelen zelf te registreren. Soms zitten belangrijke registers, zoals manuaalkoppels, direct naast het klavier voor het grijpen, maar ook dat is niet altijd het geval. Daarbij zagen we al dat het spelen van genoteerde composities niet vaak voorkwam: de organist improviseerde doorgaans. En bij de vrije werken die wel zijn genoteerd staan in geen enkel geval instructies voor het registreren, terwijl dat in enkele koraalfantasieën wel het geval is.

Het is waarschijnlijk dat er helemaal geen registrant was, ook al omdat het oefenen met registranten zeer lastig was: een balgentreder moest immers ook worden ingehuurd. Het ligt meer voor de hand dat de organist op elk van de (meestal drie, soms zelfs vier) klavieren een andere registratie klaarzette, waarmee hij zijn compositie of improvisatie ten gehore bracht. Misschien speelde de musicus in een

onafgebroken gekoppelde plenumklank, en wist hij met zijn *toucher* zo veel afwisseling te bereiken dat hij en zijn toehoorders geen behoefte hadden aan verschillende registraties, of wisselde hij af tussen de verschillende plena van de klavieren.

Het is, ten slotte, mijns inziens een andere vraag hoe de organist van nu hiermee omgaat. Ik volsta hier met een variant op een eerdere opmerking: ook het registreren is een kwestie van de oren openzetten. Er zijn orgels waarop je een zo prachtig plenum kunt samenstellen dat er verder geen enkele behoefte is een werk te 'verstoren' met registratiewisselingen. Er zijn helaas veel meer instrumenten waarbij een plenumklank voor de toehoorder

al na korte tijd zeer vermoeiend is. Op deze instrumenten is het afwisselen van de klankkleur zeer gewenst, zelfs als je vindt dat historische bronnen dit tegenspreken. Een creatieve invulling van 'authenticiteit' is bijvoorbeeld het op een hedendaags instrument met registratiewisselingen imiteren van de verschillende plena van het 17^e eeuwse barokorgel. Het gaat ook hier immers om de kunst van de retorieca: communicatie met en het blijven boeien van je luisteraar. Als deze, na enige tijd aanhoren van het volle werk, aandrang voelt de kerk voortijdig te verlaten, is deze missie duidelijk mislukt.

Conclusio

Ik heb in dit artikel geprobeerd in vogelvlucht diverse aspecten aan te stippen die bij het spelen van de vrije orgelwerken van Buxtehude belangrijk zijn. Het is niet meer dan een kennismaking, in de hoop dat de lezer de zoektocht zelf vervolgt. Het is bijzonder hoe in de Noord-Duitse orgelkunst de *ars retorieca*, meer dan in andere Europese gebieden, tot symbiose is gekomen met de *Stylus Phantasticus*. Deze omstandigheid, gecombineerd met het ontstaan van de typische Noord-Duitse orgelbouwkunst waarbij bouwers als Scherer, Stellwagen en Arp Schnitger van groot belang waren, schiep de voorwaarden voor het ontstaan van de weerga- én tijdloze orgelwerken van componisten als Dietrich Buxtehude. •

advertentie

U HOORT ONS OVERAL

Orgelmakerij Steendam is actief in heel Nederland en in een aantal buurlanden. In onze luisterrijke geschiedenis hebben we klinkende opdrachten uitgevoerd variërend van uitbreiding tot complete nieuwbouw en van restauratie tot intonatie.

Wilt u meer weten of horen?

Kijk voor een welluidende referentielijst op www.orgemakerijsteendam.nl of vraag een demo-cd aan.



**ORGELMAKERIJ
STEENDAM**

Westerdijkstraat 21, Roodeschol
Tel.: 0595 - 41 22 61. Fax: 0595 - 41 51 07
www.orgemakerijsteendam.nl

