

Ibo Orgties

Göteborg Organ Art Center, University of Gothenburg
Göteborgski center za orgelsko umetnost, Univerza v Göteborgu

Zur Problematik von Zusammenhang und Disparität zwischen Orgelrepertoire, Improvisation und Ensemble- Intonation*

K vprašanju povezanosti in neskladja med orgelskim repertoarjem, improvizacijo in ansambelsko igro*

Prejeto: 1. september 2011
Sprejeto: 9. september 2011Received: 1st September 2011
Accepted: 9th September 2011

Ključne besede: zgodovinska izvajalna praksa, uglasitev, orgelski repertoar, improvizacija, ansambelska igra

Keywords: historical performance practice, temperament, organ repertoire, improvisation, ensemble playing

IZVLEČEK

Odnos med orgelsko uglasitvijo in skoraj vsemi drugimi področji glasbene prakse v Severni in Centralni Nemčiji 17. in 18. stoletja predstavlja ključni dejavnik zgodovinske izvajalne prakse. Vprašanje orgelske uglasitve se je obravnavalo ali

ABSTRACT

The relation of organ temperament to almost all areas of musical practice in Northern and Central Germany in the seventeenth and eighteenth centuries makes it an indispensable factor in historical performance practice. The issue of organ temperament has either been viewed as part of the general

* Es handelt sich bei diesem Artikel um eine nur geringfügige Revision des zusammenfassenden Ibo Orgties, "Ausblick: Orgelrepertoire, Improvisation und Ensemble-Intonation," Kap. 10 in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 257–265. Die Dissertation ist in revidierter Fassung digital verfügbar auf <http://sites.google.com/site/iboortgies/phd-dissertationiboortgies>. (Članek predstavlja nekoliko predelano različico Ibo Orgtiesove razprave "Pogled v prihodnost: orgelski repertoar, improviziranje in ansambelska igra", pogl. 10 v: *Praksa orgelske uglasitve v Severni Nemčiji 17. in 18. stoletja in njen odnos do sodobne glasbene prakse* (Göteborg, Univerza v Göteborgu, 2004), 257–265. Disertacija je dosegljiva tudi na spletnem naslovu <http://sites.google.com/site/iboortgies/phd-dissertationiboortgies>.)

kot del splošnega zgodovinskega razvoja teorije uglaševanja ali na podlagi domnevne povezanosti s skladbami t.i. »orgelskega repertoarja«, na kate-rega se je pogosto gledalo z vidika kasnejše litur-gične in orgelske koncertantne prakse. Odnosa med ansambelsko igro in orgelsko uglastitvijo se v modernih časih ni dovolj ali sploh kaj upoštevalo. Zdi se, da so mnenja o izvajalni praksi in navade znotraj slednje predstavljale in še vedno predsta-vljajo delno oviro pri razumevanju odnosov med orgelsko igro, skladbami, orgelsko uglastitvijo in izvajalno prakso v Severni in Centralni Nemčiji 17. in 18. stoletja. Članek skuša odstraniti nekatere teh ovir.

historical development of temperament theory, or has been viewed from the alleged connection with compositions that were considered to be 'organ repertoire', but this has often been seen from a later liturgical or organ concert practice. The relationship between ensemble intonation and organ temperament has been underestimated in modern times and has therefore hardly ever been considered. It seems that the present attitudes and customs within performance practice have in part been obstacles to understanding the relationships among organ playing, compositions, organ tem-perament and performance practice in Northern and Central Germany in the seventeenth and eighteenth centuries. This article tries to remove some of those obstacles.

Die heutige Kenntnis über die Praxis des Orgelstimmens bzw. der Orgeltemperatur in Norddeutschland lässt den Schluß zu, dass sich diese Praxis merklich von der Entwick-lung der zeitgenössischen Theorie, von den zeitgenössischen Temperaturentwürfen, unterschieden haben muß.

In der folgenden Tabelle sind die jeweils ersten nachweisbaren Umstimmungen in nicht mitteltönige Temperaturen dargestellt, die im norddeutschen Nordseeküstengebiet und dem Hinterland feststellbar sind:¹

Erste nachweisbare, nicht-mitteltönige Temperaturen in Norddeutschland (Nord-seeküstengebiet)

Region	erste sicher belegbare Temperatur oder Umstimmung	Ort	Kirche	Jahr	Orgelbauer
Ostfriesland	gleichstufig	Emden	Große Kirche	1774-1779	J. F. Wenthin
Oldenburg	neue Temperatur	Oldenburg Dedesdorf	St. Nikolai	1742 1742	E. Köhler E. Köhler
Bremen	gleichstufig	Bremen	Dom	1775	J. G. Stein d. Ä. J. F. Gräbner
Stade				vor 1800 bislang nicht nachgewiesen	
Hamburg	besser als die »alte« Temperatur	Hamburg	St. Katharinen	1742	J. Dietrich Busch
Schleswig	auf die neueste Art	Aabenraa [DK]		1757	J. Daniel Busch

¹ Angaben entnommen der Quellenzusammenstellung in Ibo Ortgies, "Temperatur, Stimmtonhöhe und Klaviaturumfänge im Nordseeküstengebiet", Kap. 4 in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 37-88.

In keinem Fall einer Umtemperierung ist ein Einfluss der Schriften Andreas Werckmeisters, Johann Georg Neidhardts oder anderer zeitgenössischer Temperaturtheoretiker nachgewiesen, die Wohltemperierungen oder die gleichstufige Temperatur propagierten.

Die heutige Verknüpfung der Entwicklung der Orgeltemperatur mit den Kompositionen für Tasteninstrumente, dem heutigen 'Orgel-Repertoire', entspricht nicht der zeitgenössischen Sicht des 17. und 18. Jahrhunderts.² Die ab dem späten 17. Jahrhundert aufkommende Forderung nach zirkulierenden Temperaturen, in denen alles ‚spielbar‘ sein sollte, entsprang der Ensemblesmusik, nicht dagegen den Anforderungen aus der Komposition für Tasteninstrumente.

Bis zum 18. Jahrhundert und z. T. darüber hinaus herrschte die terzenreine Mitteltönigkeit in der Praxis des norddeutschen Orgelbaus. Sie war regelmäßig intendiert, und die Genauigkeit ihrer Verwirklichung im einzelnen spielt für die Beurteilung des Gesamtbildes keine Rolle. Die theoretische Entwicklung dagegen war der Praxis des Orgelbaues weit voraus. Selbst wenn vereinzelt Versuche unternommen wurden, Orgeln um 1700 bereits in nicht-mitteltöniger Temperatur zu stimmen, so hatten sie keinen bedeutenden Einfluss auf ihre Umgebung. Umstimmungen stießen auf technisch-musikalische Probleme und Organisten votierten gegen Umstimmungen und konnten dies differenziert mit Erfordernissen begründen, die an die Orgeln in der täglichen musikalischen und kirchlichen Praxis gestellt wurden.³

In welchem Verhältnis steht das ‚Orgelrepertoire‘ zur Orgeltemperatur? Wie erklärt sich die Existenz von Kompositionen, die offenbar nicht spielbar sind?⁴ Gerade von Komponisten und Organisten der großen Hansestädte um 1700 sind Werke überliefert, die den Rahmen der Mitteltönigkeit klar überschreiten. Es muss eine Begründung für diese Erscheinung geben, auch wenn der Anteil solcher Kompositionen am Gesamtwerk der betreffenden Komponisten in der Regel nur klein war: Die meisten Werke waren auf mitteltönig gestimmten Orgeln *spielbar*.

Die Erklärung ist darin zu sehen, dass bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der in dieser Arbeit behandelten Region in keinem Fall die zeitgenössische Aufführung eines Orgelwerkes nachzuweisen ist. Ja, sie stünde vielmehr in klarem Widerspruch zu den Äußerungen über die erwartete Professionalität der Organisten, und zwar gerade der Besten ihrer Zunft.

² Vgl. Ibo Ortgies, "Ensemble-Intonation und Orgeltemperatur", Kap. 9 in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 209–256, vor allem Abschnitt 9.1.12. "Orgelrepertoire" – Das nicht erforderliche Glied in der Kette", 238–239.

³ Zur Umstimmung und anschließenden Zurückstimmung der Orgeln in den Stiftskirchen der Klöster Riechenberg (um 1700) und Heiningen (um 1730), Ibo Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 85–86. Zur Umstimmung in Hamburg, St. Katharinen, 1742, *ibid.*, 75–76, und in Bremen, Dom, 1755, *ibid.*, 60.

⁴ Vgl. die inhaltlich ähnlichen Zitate u. a. von Michael Praetorius 1619 II, Andreas Werckmeister 1700, Veldcamps 1727 und dem Orgelbauer Matthias Schreiber bei der nicht durchgeführten Umstimmung der Orgel des Bremer Doms, 1766 (zitiert bei *ibid.*, 211, 191, 142 und 62).

Das Spiel von Intervallen wie h-d# in der üblichen mitteltönigen Temperatur lehnten die Autoren grundsätzlich als nicht akzeptabel ab. Damit entbehren auch heutige Überlegungen der Grundlage, die das Spiel solcher Intervalle etwa mit bewusster Darstellung besonderer Affekte verbinden.

Zwischen Buxtehude, Schnitger und Werckmeister bestanden Zusammenhänge aber auch Gegensätze:⁵ *Buxtehude* war Organist an einem der bedeutendsten norddeutschen Musikzentren, Lübeck-St. Marien, und der Organisator und Leiter großer Ensemble-Auführungen in den dortigen Abendmusiken. *Schnitger* war der bedeutendste Orgelbauer seiner Zeit in Norddeutschland, dessen Einfluss weit über die Region hinausstrahlte und dessen rein mitteltönige Stimmpraxis nachgewiesen ist. Der Quedlinburger Organist *Werckmeister* propagierte neue Temperaturen, die nach eigenem Eingeständnis von den Orgelbauern nicht angewandt wurden.

Buxtehude mag Werckmeisters Temperaturentwürfe, vielleicht sogar seine grundsätzlichen Einstellungen dazu befürwortet haben. Eher aber darf man vermuten, dass er Werckmeisters Sicht befürwortete, welche Fähigkeiten ein professioneller Organist beherrschen sollte. Dazu gehörte die kontrapunktisch komplexe Improvisation, wie sie Werckmeister in ihren Anfangsgründen in seiner *Harmonologia Musica* darstellte. In dieser Schrift, zu der Buxtehude ein Widmungsgedicht beisteuerte, formulierte Werckmeister, was von einem zeitgenössischen, professionellen Organisten erwartet wurde:

§. 127. *Ich verwerffe hiermit nicht / wann einer ein gut Stück aus der Tabulatur spielen kan / es ist sehr gut / und halte viel auf gute Tabulatur Sachen / denn man kan darauß sehen / was andere rechtschaffne Organisten gesetzt haben / und kan von denen gute Manieren und Inventiones sehen / und sich dieselben zu Nutze machen und weiter darauf nachdencken / und Zufälle davon haben.*

§. 128. *Hingegen muß man aber sehen, daß man auch extempore ein Thema oder Lied recht anbringe / und variire: Denn es ist nicht genug daß man sich mit andern Federn schmücke: inzwischen wird manche Kirche und Gemeine in der Wahl eines Organisten betrogen / da einer oder der andere etliche studirte Stücke in die Faust gebracht / und dieselben hören lässet / da meynet / der es nicht besser versteht / und so oben hinhöret / es sey der vortrefflichste Künstler / und wann ein solcher vermeynter Künstler durch solche Lehrjungen Probe / befördert wird / so müssen dann die Zuhörer immer mit einerley solcher auswendig gelerneten Sachen zufriden seyn; wer aber aus eigenen Kräfften / und Inventionen was machen kan / der kan darnach selber variiren wie er wil.*

§. 129. *Darum wann man einen rechtschaffen[e]rn Organisten probiren wil / so muß man denselben nicht lassen spielen was er wil / man gebe erstlich einen so sich vor einen perfecten Org[a]nisten ausgiebet / zur Probe für / ein Thema zu einer Fuga, daß dasselbe auf unterschiedliche Arth tractiret werde.*

§. 130. *Darnach etwa einen bekannten Choral=Gesang / daß derselbe erstlich auff allerhand Weise variiret werde; Wann dieses geschehen / so können auch darbey die Transpositiones vorgegeben werden / ob / und wie vielmahl solcher Choral könne von den Candidato transponiret werden; könnte die Transposition durch das gantze Clavier / nemlich aus allen 12. Clavibus geschehen / so wäre es desto besser / allein es kan von den Hunderststen nicht verlangt werden / man kan auch an etlichen Transpositionibus*

⁵ Ibo Ortgies, Abschnitt 8.2. "Arp Schnitgers Verhältnis zu Werckmeister und Buxtehude", in *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004), 193–202, sowie besonders Ibo Ortgies, "A Meeting of Two Temperaments: Andreas Werckmeister and Arp Schnitger" in *Music and Its Questions: Essays in Honor of Peter Williams*, hrsg. v. Thomas Donahue (Richmond, VA: Organ Historical Society Press, 2007), 75–99.

bald mercken ob ein Organiste sein Clavier im Kopffe hat. Denn wer gantz nicht fict transponiren kan / ist ein gewiß Indicium, daß er die Natur des Claviers nicht inne hat / und desselben [nicht] mächtig sey.

§. 131. *Dann muß auch das Examen im General=Basse vorgenommen werden / auch wohl etwas von der Tabulatur, daß man nur siehet / ob er auch dieselbe versteht: wiewohl hier nicht auffzubauen; denn es kan mancher Discipel und Junge hierinne etwas gethan haben durch das stete Exercitium, dennoch kan er nicht eine Clausulam formalem [recte: formalem] aus eigener Kunst machen / und wann er nicht angeführet wird / bleibt er sein Tage an der Tabulatur hangen / stümpert so was hin / und kömmt nicht weiter.*

[§. 132. handelt von der Kenntnis und Pflege und Pflege der Orgel durch den professionellen Organisten.]

§. 133. *Damit aber von so[l]cher Probe recht geurtheilet werde / so muß auch ein unpartheyischer Censor dabey seyn / so die Composition wohl versteht; Denn ob schon einander Musicus practicus dabey wäre / kan er doch nicht recht von des Candidati probe urtheilen / ob sie denen Grund=Regeln der Composition gemäß sey oder nicht.⁶*

Werckmeisters Angaben sind eindeutig: Ein professioneller Organist studierte Stücke – vor allem in seinen Lehrjahren. Er studierte sie jedoch ausdrücklich nicht zum Zweck der Aufführung, sondern um „Inventiones“, „Zufälle“ zu bekommen, d. h. Einfälle und Muster, die in der komplexen kontrapunktischen Improvisation anwendbar waren. Das Spielen von Stücken zu Aufführungszwecken bedachte Werckmeister dagegen mit abwertenden Ausdrücken – es galt als kunstloses Reproduzieren.

Improvisation, Transposition und Variation galten als die wichtigsten Fähigkeiten eines professionellen Organisten. Dass Werckmeister seine Angaben in geringerem Ausmaß für weniger professionelle Organisten gelten ließ, wird in der Fortsetzung in einer Art ‚Disclaimer‘ deutlich:

§. 136. *Ich wil aber ein solch rigorös Examen nicht auf alle und jede / so etwa auf dem Lande / oder an geringen Oertern sind extendiren / auch niemanden hiermit Maß und Ziel vorschreiben / [...]*

§. 137. *Auff dem Lande und geringen Oerthern / kan man sich in der Probe so viel erkundigen / ob der Organist alle Chorale rein und deutlich / etwas von dem præambulo und General=Basse / und Tabulatur spielen kan / doch kan vor allen Dingen auf die Reinig= und Deutlichkeit gehöret werden.⁷*

Werckmeister gab hier in aller Kürze wieder, was jahrhundertlang von Organisten verlangt wurde. Die Qualitäten und Anforderungen mögen zwar von Stadt zu Land und von Person zu Person beträchtlich unterschiedlich ausgefallen sein, aber noch 1787 war Daniel Gottlob Türk keineswegs der letzte, der ähnlich Werckmeister definierte, was von einem „guten Organisten“ verlangt wurde:

Er muß

1) vorzüglich den Choral gut spielen, und folglich den Generalbaß gründlich verstehen;

⁶ Andreas Werckmeister, *Harmonologia Musica oder kurze Anleitung zur musicalischen Composition* (Frankfurt, Leipzig: Calvisius, 1702; Hildesheim: Olms, 1970), 68–70.

⁷ *Ibid.*, 70–71.

2) ein gutes zweckmäßiges Vorspiel machen;

3) in der Begleitung einer Musik geübt seyn, und auch aus den ungewöhnlichsten Tönen spielen können;

4) Kenntnisse vom Orgelbau haben, und sein Werk in gutem Stande zu erhalten suchen.⁸

Die von Türk genannten Anforderungen waren im Kern auch in allen Vorgänger-Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts die gleichen. Was auch immer als Organisten-Aufgaben definiert wurde, das Repertoire-Spiel eigener oder fremder Stücke gehörte nicht dazu.

Türks Beschreibung machte die Verwendung von bereits vorliegenden Kompositionen klar:

*Wer selbst noch kein gutes Vorspiel machen kann, dem würde ich rathen, oft große Organisten zu hören; denn das Hören ist in der Musik äußerst nöthig, und besonders in dieser Absicht. Wem es aber an Gelegenheit dazu fehlt, der spiele wenigstens eine geraume Zeit hindurch gut gearbeitete Vorspiele von verschiedenen Meistern. Nach und nach gewöhnt sich der Anfänger dadurch an eine gebundene, edle Spielart, und endlich wird er[,s] durch anhaltende Uebung – Genie vorausgesetzt – dahin bringen, selbst ein gutes Vorspiel zu erfinden.*⁹

Zum Spielen von freien Werken, Fugen, hieß es:

*[...] hier ist es, wo der Organist, außer dem doppelten Kontrapunkte, die Kenntniß der Fuge nöthig hat. Zum Thema kann die erste Zeile der Chormelodien genommen werden. Die Fuge wird entweder streng durchgeführt, oder man behandelt das Vorspiel bloß fugenartig [...]*¹⁰

Diese Darstellung könnte durch Beispiele aus anderen Lehrwerken, Handbüchern und Beschreibungen der organistischen Praxis aus dem 17. und 18. Jahrhundert leicht um viele Seiten vermehrt werden.

Dass Organisten aufgrund mangelnder improvisatorischer Kompetenz vielleicht Stücke spielen (aufführen) mussten, heißt eben nicht, dass dies für die professionellen Organisten galt. Sie hinterließen Kompositionen, deren Aufführung *heute* die Regel ist, weil sich die heutige Orgelspielpraxis in dieser Hinsicht fundamental von den historischen Verhältnissen unterscheidet.

So ist auch eine Bemerkung über das Spiel von Fugen zu sehen, die Werckmeister seinen obigen Bemerkungen hinterher schob:

*§. 139. Wer aber ex tempore vor sich und was rechtes spielen wil / der muß auch die Modos verstehen / sonderlich wann er eine Fugam tractiren wolte.*¹¹

Die Kenntnis der Modi wäre für eine Aufführung von bereits fertig komponierten Fugen recht bedeutungslos. Hier ging es aber um Improvisation („ex tempore“), und die Fuge war nur ein Spezialfall der Improvisation, wenn auch in keiner Weise ungewöhnlich. Werckmeister hatte ähnliche Hinweise bereits 1698 in seiner *Orgel=Probe* gebracht, und zwar gerade in dem Kapitel, in dem er u. a. die Temperatur behandelt:

⁸ Daniel Gottlob Türk, „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie“ (Leipzig: Selbstverlag, 1787), hrsg. v. Bernhard Billeter = *Bibliotheca Organologica* vol. V (Hilversum: Frits Knuf, 1966), 5.

⁹ *Ibid.*, 121.

¹⁰ *Ibid.*, 130.

¹¹ Werckmeister, *Harmonologia Musica...*, 1702, 71.

*In zwischen werden in Erwehlung eines Organisten oftmals die Kirchen=Vorsteher hinter das Licht geführt / denn viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke außwendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; In dem sie nun dieselben Stüke durch offters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht besser verstehet / diejenigen müsten notwendig gute Organisten seyn / so solche studirte Stüke daher machen / wenn es aber bey dem Licht besehen wird / so ist dererselben Kunst auf einmahl herauß geschüttet / und bleibet wol sein lebelang bey solcher Leyre / und etlichen auß der Tabulatur studirten Stücken / die er alle Sonn= und Festage hören lässt / worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu tun pflegen: Drum ist bey dem Examine eines Organisten hoch von nöthen / daß man denselben ein Thema vorgebe welches er auf unterschiedliche Arth außführe / oder man kan auch einige Lieder erwählen / und diese auf gewisse Arth variiren, und transponiren lassen [...]*¹²

Die gesamte norddeutsche Orgeltradition bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ganz überwiegend, oder im professionellen Bereich derjenigen Organisten, deren Werke wir heute als Orgelrepertoire schätzen, sogar *ausschließlich* unter dem Blickwinkel der Improvisation zu sehen: Das Vorherrschen der Improvisation und die Ablehnung des Repertoirespiels erklärt, warum es im Gegensatz zu allen anderen musikalischen Gattungen keine konkreten Aufführungsberichte über vermeintliche Orgelwerke gibt. Sie erklärt ferner das seltene Vorkommen norddeutscher Orgelwerke in Autographen. Die Existenz zahlreicher *Abschriften* und zum Teil beträchtlich abweichender Varianten begründet sich dagegen aus der Pädagogik, d. h. aus der Unterrichtssituation.¹³

Auch die Existenz von Transpositionen solcher Werke muss angenommen werden bzw. dass Kompositionen von vornherein in entfernten Tonarten notiert wurden, z. B. aus pädagogischen Gründen. Hier kehrt nun eine Hypothese Harald Vogels zurück in die Diskussion, derzufolge manche Stücke Buxtehudes in den erhaltenen Abschriften in Transposition vorliegen könnten. Diese Hypothese wurde jedoch in der Fachwelt seinerzeit durchweg mit Skepsis oder Ablehnung betrachtet, da aus den durchweg nicht-autograph überlieferten Kompositionen keine Nachweise für eine solche Praxis beizubringen seien.¹⁴

¹² Andreas Werckmeister, "Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe", hrsg. v. Dietz-Rüdiger Moser in *Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Facsimiles*, Bd. XXX (Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius, 1698; Kassel: Bärenreiter, 1970), 76–77.

¹³ Zur Sozialgeschichte der Tasteninstrumente hat Siegbert Rampe reiches Material vorgelegt und analysiert: Siegbert Rampe, "Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750" in: *Das deutsche Cembalo*, hrsg. v. Christian Ahrens u. Gregor Klinke. (München u. Salzburg, 2000), 68–93. Ders. "Zur Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I." in *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition · Entstehung · Funktion · Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Siegbert Rampe (München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 2002), 67–108. Ders.: „Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion der norddeutschen Orgelwerke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts“ in *Schütz-Jahrbuch* hrsg. v. Werner Breig, Friedhelm Krummacher, Eva Linfield und Wolfram Steude, Bd. 25, 26 u. 27 (Kassel: Bärenreiter, 2003, 2004 u. 2005), 8–70 (Bd. 25), 155–204 (Bd. 26) u. 53–127 (Bd. 27). Darin sind auch bedeutende Erörterungen über die Organisten-Ausbildung und die Funktion der unterschiedlichen Quellen enthalten.

¹⁴ Eine knappe, aber ausreichende Darstellung der Hintergründe von Vogels Transpositionshypothese und der von ihr ausgelösten Diskussion bei Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien* (Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1995), 262–284.

Belotti zeigte aber gleichzeitig, daß Kompositionen durchaus in verschiedenen Tonarten vorliegen konnten – eins seiner Beispiele betraf sogar ein Stück in zwei Tonarten in derselben Handschrift (279 ff.).

Auch für einige Werke Buxtehudes machte Belotti Transposition plausibel, und für die Fuge in B-Dur nahm er eine Transposition aus C-Dur an und bezeichnete letzteres sogar ohne jeden Vorbehalt als die "Originaltonart", *ibid.*, 259–260, 280–281, 293.

Vogels Transpositionshypothese erscheint im Licht der hier vorgetragenen Quellen sehr plausibel. Das Missverständnis der Buxtehude-Forschung war es, die Quellen der Kompositionen nicht nur als Mittel der Überlieferung anzusehen, sondern sie auch als Material zu verstehen, aus dem auf zeitgenössische Aufführung geschlossen werden könne. Vogel versuchte hier *die* Überlieferung mit der Aufführung zu verbinden. Dabei hatte er aber nicht die historische Sicht etwa Werckmeisters im Blick, sondern versuchte für das praktische Problem des heutigen Interpreten eine Lösung anzubieten, dem aus dem ständigen Umgang mit mitteltönig gestimmten Orgeln augen- und ohrenscheinlich ist, dass ein Teil des heute als Orgelrepertoire aufgefassten Šuvres nicht in den überlieferten Tonarten spielbar gewesen sein kann. Seine Erklärung aus dem Repertoire bietet in jedem Fall eine praktikable Lösung für die *heutige* Situation des Repertoirespiels, und er nähert sich damit den historischen Beschreibungen der Transpositionspraxis an, die aber damals eben nicht zur Interpretation von aufgrund der Orgeltemperatur etwa unspielbaren Orgelkompositionen diente.

Die Beschreibung Werckmeisters lässt erkennen, dass Repertoirespiel zu Aufführungszwecken um 1700 keine nennenswerte Bedeutung hatte und sogar abgelehnt wurde. Daher bestand zu Werckmeisters Zeit keine Notwendigkeit Orgeln umzustimmen, um dem Repertoirespiel entgegenzukommen. Ob eine Komposition in der überlieferten Form heute als nicht spielbar gilt, kann daher zu keiner Aussage über die historische Orgeltemperaturpraxis führen. Dies muss gerade dann gelten, wenn die Aufführung des betreffenden Stücks in oder kurz nach seiner Entstehung nicht belegt ist.

Heute beruht die professionelle Organistenkunst vorwiegend auf der Interpretation eines Kanons überlieferter Werke, des Orgelrepertoires, und die heutige Professionalität eines Organisten besteht nicht mehr in der kontrapunktisch komplexen Improvisation, wie sie die besten zeitgenössischen Organisten, wie ein Scheidemann, Weckman, Bruhns, Buxtehude oder auch ein Bach in einer heute kaum nachvollziehbaren Qualität ausgeübt haben müssen. Improvisation ist zwar auch heute noch ein wichtiger Zweig der Orgelkultur, vor allem in der Liturgie, jedoch wird die Improvisationskunst heute viel eher im Sinne einer ‚freien Fantasie‘ ausgeübt. Nur selten hört man heute kontrapunktisch komplexe Improvisation, da die tonale Sprache, die ihr zugrunde liegt, als veraltet angesehen wird. Die komplexe Dur-Moll-tonale Sprache, die seit dem Zeitalter Bachs in voller Blüte stand, machte das kontrapunktisch komplexe Improvisieren zunehmend schwieriger, *welches* seinen Grund in den vergleichsweise einfacher zu traktierenden Kirchentönen hatte.

Friderich Erhard Niedt veröffentlichte in Hamburg 1710 seine *Musicalische Handleitung (Erster Theil)*, zu einem Zeitpunkt als dort alle Orgeln mitteltönig temperiert waren. In seiner Vorrede gab er ein Beispiel für den Unterricht am besaiteten Pedal-Instrument, einem Clavichord, im Hause des Orgel-Lehrers:

*Er [der Orgellehrer] zog mich an den Haaren von der Pedall=Banck / darauf ich vor dem Clavier saß / herunter / [...] daß er mich zur Stuben hinaus an eine daselbst nach der Strassen niedergehende Treppe hinschlepte [...]*¹⁵

¹⁵ Friderich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung, oder Gründlicher Unterricht. Erster Theil* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1710; Hildesheim: Georg Olms, 2003), Vorrede §. XII. (nicht paginiert).

Auch wenn das Beispiel in satirischer Verbrämung einen schlechten Orgellehrer vorführt, unterrichtet auch Niedts Gegenbeispiel des guten Orgellehrers am Clavichord, und die Studenten übten an Clavichorden. Niedt ließ den guten Lehrer, den Organisten „Prudentius“ anbieten:

Ich will euch dennoch / wann ihr nur in dieser Stadt euch vor euer Geld ein Jahr lang auffhalten könnet / innerhalb solcher Zeit die rechten Fundamenta so wol in der Organisten=Kunst / als in der Composition lehren / daß ihr aus einem Argenisten ein Organiste werden sollet und für meine Mühe begehrt ich keinen Heller / sondern wann ihr mir versprechet nur fleissig zu seyn / und die Kunst zu Gottes Ehr anzuwenden / so wil ich euch umsonst täglich eine Stunde vormittags von 7. biß 8. Uhr informiren / und könnet ihr sonsten in mein Hauß kommen / wenn ihr wollet / und euch alleine in einer Cammer / da etliche Clavier stehen / vor euch selbst exerciren.¹⁶

Mindestens darin, dass sich der gute Lehrer hier die Zahlung durch einen guten Studenten entgehen ließ, ist eine Überzeichnung zu sehen. Deutlich ist aber, dass das Orgelstudium nicht an der Orgel stattfinden sollte. Niedt setzte noch im gleichen Paragraphen mit den Worten des Herrn Prudentius fort, der das Spielen aus der Tabulatur ablehnte:

[...] darinnen [im General-Bass] bestehet das gantze Fundament der Musica practica und Composition, und davon mache ich mit allen meinen Schülern den Anfang / davon haben sie diesen Nutzen / daß sie sich nicht mit der verdrießlichen Tabulatur plagen dürfften / und doch / wenn sie schon viele Jahre gelernet / Pappierne Organisten bleiben, sondern daß sie in kurtzer Zeit gute Fundamental-Musici werden.

Niedt, der zu Zeiten Reinckens und Vincent Lübecks in Hamburg wirkte, beschrieb abschließend, was außer der Kenntnis des General-Basses noch zum „Organisten=Wesen“ gehörte. Es überrascht nicht, dass seine Bemerkungen den oben zitierten Äußerungen Werckmeisters und Türks gleichen:

Lebe wohl / lieber Leser / und erwarte in künfftig=folgenden Teilen / was mehr zum Organisten=Wesen gehöret / als den Choral zu spielen / manualiter & Pedaliter, ex tempore zu præludiren / fugiren / und eine Orgel in ihrem Wesen zu erhalten / damit man nicht allemahl den betrieglichen (ich meine nicht die Frommen) Orgelmachern auff die Hände sehen dürffe / und a[nderes] m[e]hr]. Vale.¹⁷

Von der Aufführung von Orgelwerken keine Rede. In dem Folgeband beschrieb Niedt 1721 ein Muster einer Toccatenimprovisation, die aus der Studierstube eines norddeutschen Komponisten stammen könnte, und ließ unmittelbar darauf die Ermahnung folgen:

Diese / und dergleichen artige Manieren mehr / kan ein Lehrbegieriger aus guter Meister Sachen imitiren / oder wenn er etwann eine solche artige Clausul und Manier höret / solche alsobald zu Papier bringen / und sehen / worinn sie bestehe; ich will ihn versichern / er wird keinen Schaden davon haben / sondern befinden / daß ihm alsdenn mit der Zeit selbst Inventiones genug beyfallen werden.¹⁸

¹⁶ Ibid., Vorrede §. XX. (nicht paginiert).

¹⁷ Ibid., Capitel XII. (nicht paginiert).

¹⁸ Friederich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung zur Variation des General-Basses, Samt einer Anweisung / wie man aus einem schlechten General-Baß allerley Sachen / als Praludia, Ciaconen, Allemanden, etc. erfinden könne. Die Zweyte Auflage / Verbessert / vermehret / mit verschiedenen Grund=richtigen Anmerkungen / und einem Anhang von mehr als 60. Orgel;*

Auch hier in Hamburg, dem alten Zentrum norddeutscher Orgelkunst, sah man die Dinge nicht anders als Werckmeister sie beschrieben hatte: Die „Meister Sachen“, die Arbeiten anerkannter Komponisten, wurden zu pädagogischen Zwecken gebraucht, und zwar im Sinn der alten aus der Rhetorik stammenden Tradition als *Imitatio*. Es ging um die Imitation idealer Vorbilder als Hintergrund des kreativen Schaffensprozesses, der in zwei Ausprägungen vorlag: Improvisation als Komposition am Instrument einerseits, und die Ausarbeitung, die Komposition auf dem Papier, andererseits. Im Vordergrund stand die konstante Neuschöpfung unter Bezug auf bekanntes Material und vorhandene Modelle; im Grunde handelte es sich um ständige, kaleidoskopartige Variation, die durch Zufuhr neuer Entwicklungen in belebtem Fluss gehalten wurde.

Heute nimmt man dagegen gewissermaßen rückwirkend an, dass auch zu Zeiten Buxtehudes das Spiel, die Interpretation von Orgelwerken, ein Teil der Praxis professioneller Organisten war und Orgelwerke regelmäßig zu Aufführungszwecken komponiert wurden. Die hier dokumentierten Ansichten der Zeitgenossen widersprechen dieser unbelegten Sicht.

Von der Zeit Sweelincks bis zu Bach enthalten zeitgenössische Berichte über Orgelspiel ausschließlich Hinweise auf Improvisation. An die Problematik knüpfen viele grundlegende Fragen an, die in Zukunft – z. T. von neuem – beantwortet werden müssen:

- Kann es wirklich sein, dass alle Hinweise auf Aufführungen von Orgelwerken selektiv aus der Musikgeschichte vernichtet wurden bzw. dass sie kein Forscher bislang bemerkt hat? Dies käme einer Verschwörungstheorie gleich und ist als Gedanke zu verwerfen.
- Ist die heutige Sicht gerechtfertigt, nach der hoch-professionelle Organisten wie Jacob Praetorius, Matthias Weckman oder Dietrich Buxtehude gewissermaßen mit der Brille auf der Nase ihre Stücke interpretierten, d. h. sie aus ursprünglich vorhandenen Autographen abspielten, die anschließend merkwürdigerweise fast alle verloren gingen, während Abschriften vielfach überlebten? Wohl kaum.
- Wie verlief die Organisten-Ausbildung und was waren ihre Inhalte?
- Wann konnten/durften Orgeln überhaupt gespielt werden?
- Welchen Anteil nahm Improvisation in Orgelvorträgen ein? Welche Kompositionen erklangen nachweislich?
- In welchem Umfang gab es in Organisten-Haushalten besaitete Tasten-Instrumente mit und ohne Pedal? Welche Klaviaturumfänge hatten die besaiteten Pedal-Instrumente, die vielleicht erlaubten, in Kompositionen solche Töne vorzuschreiben, die auf den Orgeln nicht darstellbar waren?
- Kann aus dem technischen Zustand der Orgeln, soweit dieser sicher nachgewiesen ist, ein Rückschluss auf die Chronologie der Kompositionen gezogen werden?
- Was bedeuten in den Quellen genannte Hinweise auf Registrierungen? Lassen sie Rückschlüsse auf eine Aufführung a priori zu und damit auch Rückschlüsse auf den technisch-musikalischen Zustand der Orgeln? Sind sie vielleicht nicht mehr als Hinweise darauf, wie der vorliegende musikalische Satz, wenn er improvisiert wird, nach Ansicht des Komponisten (oder Kopisten) mit Vorteil registriert werden kann?

Wercken versehen durch J. Mattheson, hrsg. v. Johann Mattheson (Hamburg: Benjamin Schillers Witwe und Johann Christoph Kißner, 1721; Hildesheim: Georg Olms, 2003), 120.

- Ist es gerechtfertigt, historische Orgeln aufgrund heutiger Spielpraxis zur Darstellung einer gewissen Gruppe von Kompositionen in Temperaturen einzustimmen, die sie vermutlich zu keinem Zeitpunkt ihrer Geschichte gehabt haben?¹⁹

Dass die Improvisation als historisch bedeutsam hervorgehoben wurde, bedeutet nicht etwa, dass die heutige Gepflogenheit des Repertoirespiels abzulehnen wäre oder als künstlerisch bedeutungslos anzusehen wäre. Es nur eine Feststellung, dass die erkennbaren Verhältnisse zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte nicht miteinander übereinstimmen müssen, nicht einmal miteinander kompatibel sein müssen. Die heutige Interpretation historischer ‚Orgel‘-Kompositionen entspringt selbst einer historischen Entwicklung und ist daher eine legitime künstlerische Praxis. Nur hatten die Kompositionen in ihren schriftlich fixierten Formen im pädagogischen Rahmen des 17. und 18. Jahrhunderts eine völlig andere Funktion.

Auch Johann Sebastian Bach stand tief in dieser Tradition, und es gibt keinen Grund, ihn diesbezüglich als Ausnahme zu sehen. Johann Nikolaus Forkels sicher idealisierende Darstellung des Orgelspiels Bachs, zeigte diesen völlig in Übereinstimmung mit der zuvor geschilderten Tradition des komplexen, kontrapunktischen Improvisierens. Forkel konnte diese Informationen, wie so viele andere, nur durch Bachs Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann erhalten haben:

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allem Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrierens für ein Trio, ein Quatuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das ersten Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden. Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst, welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in Joh. Seb. Bach nicht nur noch lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.²⁰

„Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst“: Nicht die Aufführung, das Vorspielen bereits ausgearbeiteter Werke, sondern die beschriebene Fähigkeit, eine Fuge mit zwei bis drei Themen improvisieren zu können. Forkel setzte seinen Bericht fort, indem er Bachs Kenntnisse im Orgelbau und seine Orgelabnahmen rühmte, und unter Bezug auf die oben zitierte Stelle mitteilte:

Nach geendigter Probe [Orgelabnahme], besonders wenn das Werk darnach beschaffen war, und seinen Beyfall hatte, machte er gewöhnlich noch einige Zeit für sich

¹⁹ Vgl. die Darstellung dieser Problematik in Ibo Ortgies, „Vallotti in het Groningerland. Over de restauratie van temperaturen“, *Het Orgel* 98, 5 (2002): 27–39. Diskussionsbeiträge dazu von Stef Tuinstra, Jos de Bie, Jan van Biezen, Albert de Graaf und Ibo Ortgies in *Het Orgel* 98, 6 (2002): 28–35, sowie *Het Orgel* 99, 1 (2003), 26–35.

²⁰ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802; Frankfurt a. M.: H. L. Grahll, 1950), 22.

und die Anwesenden von den oben erwähnten Orgelkünsten Gebrauch, und zeigte dadurch jedes Mahl aufs neue, daß er wirklich der Fürst aller Clavier= und Orgelspieler sey, wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication einst genannt hat.

Nirgendwo bei Forkel findet sich aber ein Hinweis, dass Bach dabei seine ‚Orgelwerke‘ vorgetragen habe. Bach stand aber nach der bei Forkel zitierten Aussage Reinckens vielleicht als einer der Letzten in dieser Tradition des komplex kontrapunktischen Improvisierens, die im protestantischen Norddeutschland offenbar eine Hochburg gehabt hatte.

Die Relation der Orgeltemperatur zu fast allen Bereichen der musikalischen Praxis macht sie zu einem unentbehrlichen Faktor der historischen Aufführungspraxis. Hat bislang die in Hinsicht auf das 17. und 18. Jahrhundert offenbar unhistorische Aufführung solistischer Orgelmusik im Zentrum der Temperaturdiskussion gestanden, wird in Zukunft die Aufführungspraxis der Ensemblemusik in den Brennpunkt gestellt werden müssen. Es stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine wohltemperierte Orgel als Begleitinstrument in Sätzen heranzuziehen, in denen die Orgel in Tonarten spielen muss, die die reine Intonation nicht stützen. Matthesons Bemerkung 1748, dass man zu seiner Zeit die Orgelinstrumente als Begleitinstrumente aufzugeben begann, kann auf die moderne historische Aufführungspraxis so verstanden werden, dass man heute gezwungen ist, den Anachronismus des 18. Jahrhunderts zu wiederholen.²¹

Für dasjenige Ensemblerepertoire, das mitteltönig ohne Probleme begleitet werden kann, gilt diese Frage nicht. Den engen Zusammenhang zwischen der mitteltönigen Orgeltemperatur und der Ensemble-Intonation entdeckte Harald Vogel frühzeitig wieder und setzte ihn in die Tat um. In zwei großen Festivals der von Radio Bremen regelmäßig bis heute veranstalteten Reihe „Pro Musica Antiqua“ wurde wohl erstmals im 20. Jahrhundert die Mitteltönigkeit wieder als Intonationsbasis etabliert, und zwar in reich besetzten, mehrchörigen Konzerten des 17. Jahrhunderts. Ausdrücklich wurde der Vorsatz formuliert, der historischen Evidenz entsprechend die Mitteltönigkeit als Basis der (möglichst) reinen Ensemble-Intonation zu nutzen. 1971, zum Gedenken an den 350. Todestag Michael Praetorius hieß es im von Harald Vogel und Holger Eichhorn zusammengestellten Programmheft:

Die Tasteninstrumente [...] sind in der sogenannten mitteltönigen (= „praetorianischen“) Temperatur, die historisch wie klanglich hierbei unbedingt erforderlich ist, eingestimmt.²²

1975 setzte man diesen Beginn fort und brachte erstmals eine Rekonstruktion der mehrchörigen ‚Gertrudenmusik‘, des Einweihungs-Gottesdienstes der Hamburger

²¹ Zu dem Fragenkomplex des Zusammenwirkens zwischen Orgel und Ensemble in Hinsicht auf die Temperaturproblematik vgl. Ibo Ortgies, „Die Temperierung als Problem der Nutzung von Orgeln in der Basso continuo-Gruppe“ in *„...con cembalo e l'organo ...“*. *Das Cembalo als Generalbaßinstrument. Symposium im Rahmen der 29. Tage Alter Musik in Herne 2004*, hrsg. v. Christian Ahrens u. Gregor Klinke (München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 2008), 169–184.

²² Kommentar zum Konzert „Mehrchörige Vokalwerke und Orgelmusik“ von Michael Praetorius, Hieronymus Praetorius und Jacob Praetorius. *Pro Musica Antiqua* [Programmheft zum Festival 3.–15. Mai 1971], hrsg. v. Harald Vogel (Bremen: Radio Bremen, 1971), 31 (nicht paginiert). Es ist nicht völlig deutlich, ob die zitierte Passage unter der Rubrik „Instrumentarium“ aus der Feder Harald Vogels stammte oder vom Verfasser der „Texte zur Aufführungsweise“, dem Leiter des damaligen „Berliner Ensemble für Alte Musik“, Holger Eichhorn.

Gertudenkapelle 1607, zur Aufführung. Eine von zwei Aufführungen wurde in Langwarden (Butjadinger Land) von der bedeutenden historischen Kröger-Orgel (1650) begleitet, die im Chorton und nach der kurz zuvor vorläufig abgeschlossenen Restaurierung wieder die mitteltönige Temperierung erhielt. Das Instrumentarium bei der Aufführung war diesen Gegebenheiten angepasst. Vogel formulierte das gesamte Programm des Festivals betreffend:

Aufbauend auf den musikalischen Erfahrungen, die z. T. bei Aufnahmen und Aufführungen in größerer Besetzung in Bremen in den letzten Jahren gesammelt wurden, können jetzt wichtige Grundlagen der alten Gesangs- und Spielweise vorausgesetzt werden:

[...];

*die mitteltönige Temperatur und entsprechende Intonation der Instrumentalisten und Vokalisten; [...]*²³

Diese frühen öffentlichen Darbietungen wirkten durch die Beteiligung vieler damals junger, auch heute noch bekannter und aktiver Vertreter der historischen Aufführungspraxis, auf die heutige Ensemble-Praxis nach.

In der heutigen Ausbildung der Organisten ist das Ensemble-Spiel kaum je in den Lehrplänen verankert. Nur wenige Spezialinstitute, die in der Regel historische Aufführungspraxis vermitteln, fördern das begleitete Ensemblespiel aktiv. Dass das Ensemblespiel mit Orgel allgemein wenig nachgefragt wird, hat viele Gründe. Die Trennung der Orgel vom allgemeinen Musikleben spielt ebenso eine Rolle wie die heutige Praxis der Kirchenmusik, die nicht zuletzt durch die schwierige finanzielle Situation der Kirchengemeinden geprägt ist, die sich nur selten ein größere ‚Musik‘ im Sinne des 17. und 18. Jahrhunderts leisten können.

Der Zusammenhang zwischen Ensemble-Intonation und Orgeltemperatur ist in moderner Zeit unterschätzt worden und zu wenig beachtet worden. Die Orgeltemperaturfrage wurde entweder als Bestandteil der allgemeinen Entwicklung der Stimmungstheorie gesehen oder aus dem vermeintlichen Zusammenhang mit Kompositionen betrachtet, die aus der späteren liturgischen Praxis bzw. aus der Konzertpraxis gesehen als Orgelrepertoire betrachtet wurden.

Es scheint, dass die heutige, aufführungspraktische Kenntnis und Gewohnheit zum Teil dem Verständnis hinderlich gewesen ist, wie Orgelspiel, die Kompositionen, die Orgeltemperatur und die Aufführungspraxis zusammenhängen oder auch, *ob* sie zusammenhängen.

²³ *Pro Musica Antiqua 1975* [Programmheft zum Festival 7.-12. Mai 1975]. Hrsg. v. Harald Vogel (Bremen: Radio Bremen, 1975), 5.

POVZETEK

Članek obravnava funkcijo orgel, naloge organista in njegov repertoar. Ortgies 2004 je pokazal, da se je in zakaj se je netemperirana uglasitev z naravnimi tercami tako dolgo ohranila v Severni Nemčiji. Za liturgično izvajanje je netemperirana uglasitev ponavadi zadostovala. Problemi so večinoma nastajali med ansambelsko igro.

Kakšno je bilo torej mesto orgelskega repertoarja? Ni niti ene izvedbe, kakršno danes pripisujejo orgelskemu repertoarju, ki bi bila izpričana za čas pred sredino 18. stoletja. Pomembni skladatelji tistega časa niso hoteli igrati t.i. orgelski repertoar na javnih prireditvah, pri čemer so trdili, da komponirana glasba rabi le študiju. Pouk organistov se pogosto ni odvijal na orglah ampak na strunskih pedalnih instrumentih. Namen ni bil v razvijanju interpretativnih veščin, ki naj bi pripeljale do poustvaritve nekega »dela« na orglah, ampak v razvijanju improvizacijskih zmožnosti v okviru zamotanih kontrapunktskih postopov, to je skladanja ob samem instrumentu.

Podatke, ki prihajajo iz raznih virov 17. in 18. stoletja, moremo povzeti kot sledi: skladb sploh niso izvajali na orglah, oziroma če so jih, se to ni smatralo za profesionalno ali zaželeno. Do okoli 1750 za profesionalne organiste ni znano, da bi na orglah *izvajali* lastne ali tuje skladbe. Ker je bilo torej izvajanje nekega repertoarja irelevantno, obseg in/ali uglasitev sploh nista bila pomembna, instrumenta namreč, ki bi omogočal izvedbo

določene skladbe. Z drugimi besedami: skladbe same ne razkrivajo »fizikalnih« značilnosti orgel na določeni točki zgodovine.

Podoba, ki prihaja na dan, nas sili, da znova postavimo nekaj stvarnih vprašanj in da dodamo nekaj novih, npr. tista o šolanju organistov, o deležu improvizacije v glasbeni praksi, o tem, ali tehnično stanje orgelskih instrumentov lahko pomaga pri ugotavljanju kronologije del pomembnih organistov oziroma kako naj ustrezno restavriramo posamezne orgle.

Ni nujno, da različne zgodovinske okoliščine ter takratna in današnja uporaba orgel vedno sovpadajo; ni niti nujno, da bi bile med seboj kompatibilne. Današnje izvedbe zgodovinskih »orgelskih skladb« so izraz legitimne prakse, ki ima svojo lastno zgodovino. Toda: v pedagoškem kontekstu 17. in 18. stoletja te kompozicije imajo popolnoma drugačno funkcijo.

Moderni časi niso le premalo upoštevali povezav med ansambelsko igro in orgelskimi uglasitvami, ampak so le-te večinoma prezrli. Naše sedanje poznavanje izvajalne prakse in naše priučene navade so morda ovirale našo odločnost, da bi do konca razvozlali odnos med orgelsko igro, skladbami, orgelsko uglasitvijo in ansambelsko igro in videli, kje ti elementi nekoč niso sodili skupaj. In vendar je odnos med orgelsko uglasitvijo in skoraj vsemi vidiki glasbene prakse ključni element zgodovinske izvajalne prakse, kadarkoli je govor o ansambelski igri.