

BUXTEHUDE

Organ Works I

LÉON BERBEN

Lampeler-Kröger organ
St. Aegidius Berne



DIETERICH BUXTEHUDE

(c.1637–1707)

Organ Works I

VOLUME I

1	Praeludium ex C, BuxWV 136	6:38
2	Gelobet seist du, Jesu Christ, BuxWV 188	9:47
3	Gelobet seist du, Jesu Christ, BuxWV 189	2:12
4	Canzon ex C, BuxWV 166	5:19
5	Canzonetta ex C, BuxWV 167	1:21
6	Toccata ex G, BuxWV 164	3:27
7	Erhalt uns Herr, bei deinem Wort, BuxWV Anh. 11	3:20
8	Praeludium ex G, BuxWV 147	4:47
9	Nun freut euch, lieben Christen gmein, BuxWV Anh. deest (5) (transposed to G major; transcription by Ibo Ortgies)	8:23
10	Nimm von uns, Herr, BuxWV 207	9:17
11	Lobt Gott, ihr Christen, allzu gleich, BuxWV 202	1:26
12	Praeludium ex a, BuxWV 158	5:24
13	Courant simple in a, BuxWV 245	8:35
14	Mensch, willst du leben seliglich, BuxWV 206	2:16
15	Praeludium ex fis, BuxWV 146 (transposed to G minor)	8:37
	TOTAL	80:55

VOLUME 2

1	Praeludium ex d, BuxWV 140	6:37
2	Magnificat Primi Toni, BuxWV 204	4:39
3	Magnificat Noni Toni, BuxWV 205	3:55
4	Aria Rofilis, BuxWV 248	2:44
5	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BuxWV 196	3:42
6	Praeludium ex E, BuxWV 141 (transposed to C major)	7:14
7	Gott der Vater wohn uns bei, BuxWV 190	2:56
8	Aria, BuxWV 249	6:57
9	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit, BuxWV 222	2:38
10	Passacaglia ex d, BuxWV 161	4:40
11	Ach Gott und Herr, BuxWV 177	2:48
12	Jesus Christus, unser Heiland, BuxWV 198	2:07
13	Fuga ex G, BuxWV 175	3:51
14	Praeludium ex g, BuxWV 148	7:00
15	Canzonetta ex d, BuxWV 168	4:05
16	Toccata ex d, BuxWV 155	8:50
	TOTAL	74:49



LÉON BERBEN
www.leonberben.org

THE LAMPELER-KRÖGER ORGAN IN ST. AEGIDIUS, BERNE

HAUPTWERK (CDEFGA–c''')

Quintadena 16'	W/V/S
Principal 8'	L/V
Holfloit 8'	L/V
Octav 4'	L
Gembshorn 2'	S
Quint 1½'	S
Cimbel 3 f.	S
Mixtur 4-6 f.	V/Kl/S
Trompet 8'	S

RÜCKPOSITIV (CDEFGA–c''')

Quintaden 8'	K
Gedact 8'	K
Principal 4'	S
Floite 4'	S
Octav 2'	K
Waldfloite 2'	K
Sieflit 1'	S
Scharff 4 f.	S
Crumphorn 8'	S

PEDAL (CDE–D')

Principal 16'	K/S
Octav 8'	K/S
Posaunen 16'	S
Tromet 8'	S
Cornet 2'	S

PIPEWORK:

L – Reinhard Lampeler van Mill 1596
K – Harmen Kröger 1643
V – Christian Vater 1714
Kl – Eilert Köhler 1742
W – Georg Wilhelmy 1794
S – Orgelbau Steinhoff 2025

a' = 467 Hz (at 18°C), meantone temperament

Bocktremulant (outlet tremulant) for the whole organ

Kanaltremulant (inline tremulant) for the Rückpositiv

Cimbel: Quart-Sext-Cimbel

2x Cimbelstern with 3 and 4 bowl bells respectively (Wilhelmy 1794)

Vogelsanck (Orgelbau Steinhoff 2025)

Tuning and maintenance during the recording: Natalia Gvozdkova and Winfried Puschmann

ON THE PERFORMANCE OF BUXTEHUDE'S ORGAN WORKS

“A melody without ornamentation is as unpalatable as food without salt.” (Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, 1696)

Christoph Bernhard (1627–1692) provides extremely interesting practical performance advice in his treatise *Von der Singe-Kunst oder Manier* (On the art or manner of singing), that is applicable not only to singers, as he himself writes. He explains that there are several ways to perform a composition, from *cantar sodo*, which he calls the simple style, to *cantar passagiato*, where diminutions and fioritura are added without regard to the original form, and where such figurations are no longer strictly bound to the *battuta*. The simple style, which includes *accento*, *trillo* and *anticipazione della syllaba*, shows that it was normal practice to provide these “essential” embellishments if they had not already been supplied by the composer, as says Johann Gottfried Walther in his *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708): “For daily experience shows that a good singer, like an organist, adds such figures even if they are not expressed on paper”.

Michael Praetorius had already demanded that ornamentation and diminutions be performed in the new Italian style in his *Syntagma musicum* (vol. III, 1619), recommending treatises by Giulio Caccini (*Le nuove Musiche*, 1602) and Giovanni Battista Bovicelli (*Regole passaggi di musica*, 1594). The principles of melodic ornamentation were repeated and described by a whole series of authors up until the early 18th century, with German authors making the styles explained in the Italian works accessible to German speakers. Wolfgang Michael Mylius' treatise *Rudimenta musices* (1685) is of particular interest here, he not only explains the points of the style but also uses solo works to demonstrate how often they should be applied.

When Fuhrmann states in his *Musicalischer Trichter* (1706) that diminutions and variations should be avoided, it is clear that he is referring to ensemble or large-scale works, and not solo literature: “Listen to the incomparable Mr Buxtehude in Lübeck play his music: he does not have just two or three violins, but 20 or 30 or even more; all of these instrumentalists must not change a single note or bar and must not play anything other than what he has prescribed for them.” At another point, he writes: “Ornaments are the centre and focal point of a good composition; it is useless to have gobbled up the musical

schoolbag with notes, rhythms, pauses, intervals, etc. if one does not know how to apply proper ornaments to it.” Musicmaking is not about lining up notes in strict accordance with the score, but rather an expressive, creative, and highly personal activity.

The musical notation of Buxtehude’s works poses its own particular problems, as no autographs of his works for keyboard instruments have survived; all we possess are manuscript copies that differ greatly. I have therefore decided to stick to one source as far as possible. Sometimes there are minor differences such as rhythmic variations, irregular figuration and changes of notes that might not necessarily be considered as mistakes, but rather as intentional deviations or variations. Are, for example, the differences in the *Canzonetta ex d* BuxWV 168 or in the first fugue of the *Praeludium ex C* BuxWV 136 transcription errors or simply variants? Similar rhythmic variants exist in a fugue in D minor by George Frideric Handel (from HWV 428), but in Buxtehude’s works it has often been decided that such variations are simply errors. Pieces from sources such as Codex EB 1688 are also considered to be erroneous if they contain certain passages or figures that perhaps seem illogical; this once again raises the question of whether they were copied inaccurately. If, for example, the transcription of a sonata attrib-

uted to Buxtehude in one source corresponds completely with the version in Ludwig’s score book (there attributed to Bertali), it is perhaps advisable to be cautious about considering what we find to be unusual as an error and thus ‘correcting’ the text. Who knows? Other players and connoisseurs will of course come to different conclusions.

The aim of this recording is not to invent a new instrument for Buxtehude’s organ works, but rather to show how the sound of the late 16th and early 17th century Berne organ influences our hearing of Buxtehude’s music; his instrument in Lübeck also had registers that dated back to this period. The use of pure meantone temperament, registrations based on 16th and 17th century sources as well as ornamentation and diminutions also play an essential role here. The meantone temperament also necessitated the transposition of some pieces — a practice also to be found in works by Johann Sebastian Bach.

Léon Berben

THE HISTORY OF THE ORGAN IN THE ST. AEGIDIUSKIRCHE IN BERNE

An organ with nine stops that is now known to have been built by Reinhard Lampeler van Mill has been housed in the St. Aegidiuskirche in Berne since 1596. The manual of the Lampeler organ extended from F to g", a". Heinrich Vollers, an important figure in the history of the town, became the titular organist for this instrument in 1599. His father had been the first organist for this organ since 1593 but died in 1599 after a fatal assault; the young Heinrich was then 16 years old. He was not only an organist but also became a representative of the church community, a surveyor and a chronicler who set down the history of the organ. He wrote in his *Gedicht auf die Orgel zu Berne*:

This organ was first founded in the year 1590
By the person who was its builder at the time
But who abandoned it unfinished:
His name was Jürgen, and he was a rogue.
He knowingly deceived the church
And secretly ran away, the scoundrel.
Then Herr Reinhart von Lampler
From Brabant — that's his name —
Delivered the nine stops of the Oberwerk
All at the same time.

The same chronicles also mention the stops of the Lampeler organ in a rhyming hymn of praise:

Prestandt, Octaff, Mixtur, Trompeth,
Bordun, Scherp, Quindtpip, Schufeleth,
Holpip, Trumme, Nachtigall [...]

After a magnificent altar had been crafted and installed in the church by Albrecht Wulff from Bremen in 1636–37 and a pulpit by Christian Gröne (Groene) in 1640, the church's pastor Jacobus Neymeyer and organist Vollers undertook the renovation and relocation of the organ. The two men signed a construction contract with organ builder Hermen (Harmen) Kröger in Delmenhorst in 1641. Vollers had previously visited the neighbouring town of Rodenkirchen to negotiate with the master craftsman who was rebuilding an organ there; he had also travelled to Bremen to seek advice from Julius Ernst Rautenstein, the organist at the Liebfrauenkirche there.

Work began in the St. Aegidiuskirche in April 1642. The organ builder and his assistant had arrived and were given accommodation in Berne. A structure of wooden beams was raised in the west of the church to support the new organ, which was anchored to the wall and reached by a spiral staircase. The organ case and two supporting pillars beneath the organ were richly decorated by

the sculptors Wulff and Gröne. These works were completed late in the summer of 1643. Count Christian IX donated 400 Reichsthaler towards the total cost of 600 Reichsthaler. The bellows had originally been placed on the church floor directly underneath the organ and were moved upstairs by Joachim Kayser in 1690. Kröger had taken on and renovated the old organ with its nine stops. We do not know exactly what changes he had planned for the instrument, only that it was provided with a new “*Rückpositiv undt Bass*” with spring chests and a range of CDEFGA-c'' for the manual and CDE-d' for the pedalboard.

Arp Schnitger received his licence for organ building in the County of Oldenburg in 1699. He examined the organ in Berne in 1709 and wrote an expert opinion that contains the first known record of a complete description of the Kröger organ. Joachim Kayser had mentioned in 1690 that the only pedal stops were the *Posaunen Baß*, *Trompett Baß* and *Cornet Baß*. Schnitger suggested various necessary repairs and replacements, including the following:

a new 3 foot *Nahsat* to replace the useless *Cimbel*

A new 2 foot *Super octav* to replace the unsuitable 1 ½ foot *Quint*

A new double *Sexquialt*, to replace the useless 1 foot *Sieflit*

A new 4 foot *Trommet* to replace the 2 foot *Cornet* [...]

A 4 foot *Octav* and a *Mixtur 4 Starck* were also be added to the pedal.

Christian Vater from Hanover repaired and renovated the organ in 1714. He altered the case of the Hauptwerk, providing it with delicate carving in the style of the period, built a new slider chest with a range of CDEFGA-c'', and replaced the stops as Arp Schnitger had suggested, although the pedal with its five stops and slider chest remained unchanged. The organ builder Eilert Köhler carried out the alteration and extension of the pedal stops in 1742. The towers containing the pedal pipes were also provided with new wood carvings at that time.

By 1792 the organ was in need of another overhaul. The pillars under the supporting structure and its beams had rotted over time and had compromised the stability of the Rückpositiv, which had begun to sink. The organ builder Georg Wilhelm Wilhelmy from Stade was commissioned to carry out repairs, which enabled him to rebuild the organ in the style of his time during 1793–94. He placed the Rückpositiv behind the Hauptwerk and moved the latter forwards, at the same time changing the case structure by converting Christian Vater's pointed towers into slop-

ing ranks of pipes with curved profiles; the new rear section was also fitted with a new slider chest. All the keyboards were extended in range downwards to bottom C with only C-sharp missing in the lower octave, and two *Cimbelstern* with bells were installed.

The further repairs and alterations that were made to the organ throughout the 19th and 20th centuries were influenced, as always for this instrument, by the spirit of the times. The entire church interior was redesigned in 1958–59 and the central elements of this design can still be seen today. The Alfred Führer company from Wilhelmshaven crowned these renovations by carrying out a restoration of the organ and reconstructed the Rückpositiv case according to an architect's design. The wind chests, wind system and mechanical elements were rebuilt according to the company's house style.

It was principally the weak and unsatisfactory sound of the old pipework as well as the organ's need for renovation that provided the impetus for a further reconstructive restoration. The plans for this were carried out by the Jens Steinhoff organ workshop (restoration, manufacture and construction) between 2023 and 2025 in cooperation with the organ builder Winfried Puschmann (restoration and voicing). The sound that the restorers

envisaged was based where possible on the description of the 1643 layout. A corresponding wedge bellows system, matching slider chests as well as a key and stop action in the North German style were manufactured. Some stops had been relocated and mixed during Alfred Führer's final renovation in 1960. Kröger's *Octav 2'* had been shifted to the Hauptwerk as a *Oktave 2'* and Lampeler's *Octav 4'* pipes had been shifted to the Rückpositiv as a *Oktave 2'*. Both stops have now been returned to their original locations. The pipes of the *Flöte 4'* stop in the Führer revision have been shown to be the original pipes of the *Waldfloite 2'* stop, which was then restored using these pipes. The *Floite 4'* is a new construction based on the conical *Spitzflöte* of the Kröger organ in Langwarden (1650-51).

The proportions and construction of the additional lipped pipes in the Rückpositiv are based on the existing original Kröger pipes in Berne and Langwarden. The *Trompet 8'* in the Hauptwerk was given open beaked copper shallots. The *Crumphorn 8'* stop in the Rückpositiv and the *Trompet 8'* and *Cornet 2'* stops in the pedal were given open brass shallots with lead seals. The *Posaunen 16'* stop was supported with oaken blocks and boots in the style we see in Arp Schnitger's instruments. The brass shallots are overlaid with leather.

According to current knowledge, the St. Aegidius organ in Berne has the world's only surviving pipes by the Brabant organ builder Reinhard Lampeler van Mill (1596); it also possesses the oldest pipes by Harmen Kröger (1643) in the Oldenburg region.

Natalia Gvozdkova

ORGAN TEMPERAMENT IN BUXTEHUDE'S TIME

The St. Aegidius organ in Berne is tuned to meantone temperament, which in general was the standard temperament for organs in northern and central Germany during Buxtehude's time. This temperament is based on the greatest possible number of pure major thirds in the central part of the circle of fifths: a chain of eleven fifths was formed, each of which was uniformly reduced by a small amount. Since four fifths form a major third, this ultimately results in a maximum of eight pure major thirds and nine approximately pure minor thirds. Professional sources from the period always demanded pure intonation from ensembles and this temperament created the closest possible approximation to pure intonation on a keyboard instrument.

All temperaments are inevitably compromises, and the great purity of most intervals in meantone temperament is achieved at the cost of the complete circle of fifths, as it cannot close. What remains is a diminished sixth G-sharp–E-flat — the so-called 'wolf' — which is unusable as a fifth and sounds highly dissonant. There are no usable major thirds above B-natural, F-sharp, C-sharp and G-sharp, and no usable minor thirds above E-flat, B-flat and

F, with the result that unrestricted modulation to other keys is impossible.

Accompanying an ensemble with a keyboard instrument was the spur that led to the development of temperament. Transposition helped keyboard players to solve problems that arose from the lack of standardisation in tuning pitches and also enabled singers and instrumentalists to perform in more comfortable registers; organists were expected to be able to transpose at any time as required. This quickly led to a realisation of the limits of meantone temperament, although its qualities were initially adhered to nonetheless.

It was possible to compensate for this on keyboard instruments for a time if additional upper keys (subsemitones) were available; if this was not possible, then omitting or changing notes was by far the most effective solution. The expansion of tonalities used in ensemble works during the 17th century nevertheless led to more and more practical difficulties in performance. It was not until the second half of the 17th century that viable proposals were developed to solve this problem by means of a new method of tempering. Attempts to tune organs accordingly, however, were still extremely rare and did not lead to any overall change, insofar as they did not fail.

Andreas Werckmeister (1645–1706) published first systematic solutions around 1680, which he called “well-tempered tuning(s)”. His new method of tempering was based on the fact that only a few keys in the centre, those with no or very few accidentals, contained the best thirds. The further a key was from the centre, the more tense the thirds sounded. The wolf fifth was balanced out, which opened up unlimited possibilities for modulation. Werckmeister himself, however, complained repeatedly in his publications that his suggestions were not being implemented by organ builders. Meantone temperament remained the standard temperament in organ building in northern and central Germany well into the first half of the 18th century.

These clear accounts from contemporary sources appear to contradict developments in the organ repertoire that are to be found, for example, in Buxtehude’s works. If we assume that today’s artistic interpretations of the organ repertoire correspond to performance practice in Buxtehude’s time, it stands to reason that the actual temperament of the organs he used can be inferred from his surviving works. Buxtehude’s organ works can be generally divided into three categories, these being defined by the temperament that they require: The first group consists of compositions that can be performed using the mean-

tone temperament without any restriction; the second group includes several works that can be performed with a few sour intervals that may well seem inoffensive to us today. Whilst the first and second categories include the majority of Buxtehude's organ works, there is a third group of works that so clearly exceeds the limits of meantone temperament that they are considered unplayable. In isolated cases, such works can be made playable in meantone by transposing them into simpler keys. One example is the F-sharp minor prelude (BuxWV 146), which poses no problems when performed in G minor meantone. A few other works, however, stray so far through the circle of fifths that no transposition can render them playable within a meantone temperament. It seems plausible that Buxtehude's instruments must at some point have been tuned to a temperament other than meantone, and various earlier attempts have been made to deduce the temperament of these organs from his surviving works.

Historical records regarding the temperament of the organs in the Marienkirche in Lübeck do not initially allow any clear conclusions to be drawn. Buxtehude kept the church accounts himself and made a very clear distinction between the different types of tuning work carried out; there is nothing to suggest that the temperament of the Marien-

kirche organs was altered during Buxtehude's tenure. The first mention of the temperament of the Marienkirche organs dates back to around 1800, when they were retuned to an 'equal temperament'. This makes it difficult to draw any conclusions about the previous temperament, because such a complex retuning would not have been necessary if a well-tempered system that rendered every tonality accessible had already been in place.

It is also striking that Werckmeister made no mention of the temperament of the Marienkirche organ(s). He was in contact with Buxtehude, who had even dedicated a laudatory poem to him. Werckmeister had seen that his revolutionary ideas on temperament had not been adopted; there could have been no better publicity for his proposals than Buxtehude's own instruments, but if these great organs had been among the first to be retuned, how could Werckmeister of all people have failed to notice? He would certainly have welcomed and highly valued any support from his friend Buxtehude, one of the most important composers and organists of the time.

If an unconfirmed retuning during Buxtehude's lifetime had indeed taken place, then Johann Mattheson (1681–1764) must have also been unaware of it. He knew the Lübeck

organs very well from his own experience, as he had visited Buxtehude with George Frideric Handel (1685–1759) in 1703 and they had played the organs there. Mattheson was a proponent of the new temperament principles and, like many authors of his time, he had a keen interest in supporting this development. He had written in his widely read publications that organs in the new temperaments were practically impossible to find; if the famous instruments of the Marienkirche had already been tuned to such a new temperament, Mattheson would have had every reason to share this news with his large readership, especially since every organ in Hamburg, his hometown, was still tuned to meantone temperament in 1729.

It is possible that the problem of keyboard range is more important than the question of temperament in resolving the above contradictions. There are numerous works by Buxtehude that require notes that were simply not available on the Marienkirche organs: the keyboard range of these instruments featured the so-called short octave (CDEFGA–) in the bass, both in the manuals and in the pedalboard. Buxtehude's predecessor Franz Tunder (1614–1667) had already called for the missing F-sharp and G-sharp in several of his works, and Buxtehude even added D-sharp and C-sharp. The problem of these physically

missing notes is unsolvable if these works are considered performance repertoire.

There are no references in historical sources to soloistic performances of works composed especially for the organ, only to improvisation on the instrument. These sources went so far as to reject the performance of such composed works; Werckmeister, of all people, even wrote that a church congregation's ears must hurt if they had to hear the same (organ) piece more than once. Notated organ music of that time had a different and mostly educational function; it is impossible to deduce either an organ's temperament or the extent of its keyboard range from the notated ranges of works that were not intended as performance repertoire. Organ performance practice at that time placed an absolute primacy on improvisation and therefore differed drastically from our musical life today, in which the practice of artistic interpretation of notated music — also for organ — occupies a central and justified place.

Ibo Ortgies

ZUR AUFFÜHRUNG VON BUXTEHUDES ORGELWERKEN

»Denn gleich wie eine ungesaltzene Speise, also ist eine Melodey ohne *Figuren* wenig annehmlich.« (Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, 1696)

Christoph Bernhard (1627–1692) gibt in seinem Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier* äußerst interessante aufführungspraktische Hinweise, nicht nur für Sänger, wie er betont. So gibt es mehrere Möglichkeiten zur Aufführung einer Komposition: von *cantar sodo*, die er die »schlichte Art« nennt, bis zum *cantar passagiato*, wo ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Gestalt Diminutionen und Koloraturen hinzugefügt werden, welche nicht mehr genau an die »Battuta« gebunden sind. Die schlichte Art, bei der zum Beispiel »Accento«, »Trillo«, »Anticipatione della Syllaba« hinzugefügt werden, zeigt, dass es eine Selbstverständlichkeit war, diese »wesentlichen« Verzierungen, wenn sie vom Komponisten nicht notiert sind, zu ergänzen, wie auch noch später Johann Gottfried Walther 1708 schreibt: »Denn dass ein guter Sänger, wie auch ein Organist dergl. Figuren anbringe, ob sie schon auf dem Papier nicht exprimiret sind, solches zeiget die tägl. Erfahrung.« (*Praecepta der Musicalischen Composition*)

Schon Michael Praetorius fordert 1619 (*Syntagma musicum*, Teil III), dass das Verzieren und Diminuieren in neuer italienischer Manier geschehe und empfiehlt Traktate von Giulio Caccini (*Le nuove Musiche*, 1602) und Giovanni Battista Bovicelli (*Regole passagi di musica*, 1594). Die Prinzipien der Ausgestaltung melodischer Fortschreitungen werden von einer ganzen Reihe von Autoren bis ins frühe 18. Jahrhundert wiederholt und beschrieben. Deutsche Autoren haben die in italienischen Schriften illustrierte Stilistik fassbar gemacht. Interessant ist z. B. Wolfgang Michael Mylius' Traktat *Rudimenta musices* von 1685: Hier werden die »Manieren« nicht nur erklärt, sondern es wird auch in Solokompositionen beispielhaft gezeigt, wie häufig sie anzubringen sind.

Und wenn Fuhrmann in seinem *Musicalischen Trichter* (1706) davon spricht, dass Diminution und Variation zu vermeiden seien, ist es deutlich, dass es sich dabei um Ensemble- oder großbesetzte Werke handelt, nicht um Solo-Literatur: »...der höre einmal den unvergleichlichen Herrn Buxtehuden zu Lübeck musiciren/der läst die Violinen nicht 2. oder 3. sondern gar 20. und 30fach und noch wol mit mehr Personen besetzen; allein alle diese Instrumentisten müssen ihm auch keine Note oder Punct verrücken und andern streichen/als ers ihnen vorgeschrieben...«. An

anderer Stelle schreibt er: »Die Manieren sind in einer guten Composition das Centrum und Mittelpunct«, und dass es nichts nütze, den »musicalischen Schullsack mit Noten, Tact, Pausen, Intervallen etc. ganz aufgefressen« zu haben, wenn man »keine tüchtigen Manieren darin anzubringen weiß«.

Es geht also beim Musizieren nicht um das notentextgetreue Aneinanderreihen von Tönen, sondern um eine expressive und gestalterische, sehr persönliche Tätigkeit. Hinzu kommt, dass der reine Notentext bei Buxtehude schon ein Problem darstellt. Leider sind von seinen Werken für Tasteninstrument keine Autographen erhalten, sondern lediglich sehr unterschiedliche Abschriften. Ich habe mich dazu entschlossen, soweit es möglich ist, mich an eine Quelle zu halten. Manchmal sind das kleine Unterschiede – rhythmische Varianten, unregelmäßige Figuren, Tonabweichungen – die vielleicht nicht unbedingt als Fehler zu betrachten sind, sondern sogar als gewollte Abweichung oder Variation. Sind zum Beispiel die Differenzen in der *Canzonetta ex d* BuxWV 168 oder in der ersten Fuge des *Praeludiums ex C* BuxWV 136 Schreibfehler oder Varianten? Ähnliche rhythmische Varianten sehen wir später z. B. in einer *Fuge in d* (aus HWV 428) bei Georg Friedrich Händel. Bei Buxtehude wird allerdings oft entschieden, dass diese

Varianten fehlerhaft sind. Auch Stücke aus bestimmten Quellen wie Codex EB 1688 werden als fehlerhaft bezeichnet, wenn es gewisse vielleicht unlogische Wendungen oder Figuren gibt, wobei sich wiederum die Frage stellt, ob es ungenau abgeschrieben wurde. Wenn in einer Quelle zum Beispiel die Abschrift einer Buxtehude zugeschriebenen Sonate sich zu 100 % mit der Fassung im Partiturbuch Ludwig deckt (welche dort Bertali zugeschrieben wird), ist vielleicht Vorsicht geboten, für uns Unerwartetes als Fehler zu betrachten und den Text zu »korrigieren«. Wer wird es wissen? Andere Spieler und Connaisseure werden zu unterschiedlichen Schlüssen kommen.

Diese Aufnahme hat gewiss nicht das Ziel, die neue Buxtehude-Orgel zu erfinden, sondern zu zeigen, welchen Einfluss das Klangkonzept der Orgel in Berne aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert auf die Darstellung von Buxtehudes Musik hat. Auch Buxtehudes Instrument in Lübeck hatte noch einen alten Kern. Dabei spielen die reine mitteltönige Stimmung, die Registrierungen in Anlehnung an Quellen des 16. und 17. Jahrhundert und auch die Ornamentik und Diminutionen eine wesentliche Rolle. Wegen der mitteltönigen Temperatur sind einige Stücke transponiert – eine Praxis die auch bei Johann Sebastian Bach zu finden ist.

Léon Berben

ZUR GESCHICHTE DER ORGEL IN ST. AEGIDIUS ZU BERNE

In der Berner St. Aegidius-Kirche stand seit 1596 eine Orgel mit 9 Registern, dessen Erbauer nachweislich Reinhard Lampeler van Mill war. Der Klaviaturnumfang der Lampeler-Orgel war F–g', a". 1599 wurde Heinrich Vollers, eine für die Berner Geschichte wichtige Persönlichkeit, zum Organisten an diesem Instrument. Sein Vater, der erste Organist an dieser Orgel seit 1593, war in diesem Jahr nach einem tödlichen Angriff verstorben. Vollers war zu diesem Zeitpunkt 16 Jahre alt.

Heinrich Vollers, nicht nur Organist, sondern auch Kirchengeschworener, Landvermesser und Chronist, berichtet in seinen Chroniken die Geschichte der Orgel. In seinem »Gedicht auf die Orgel zu Berne« heißt es:

Ao 1590, dies Orgel erst gestiftet ist,
dorch die damals seint bawherrn geweest,
Dorch eindar nicht zuer lifrung kam,
Jurgen, ein schellm das war sein Nam.
Ehr sehendtlich die Kirche bedroch,
lief heimlich weech der loser Droch,
Nachmals M. Reinhart vonn Lampler,
aus Brabant mit Namen heist ehr,
das oberwerk von 9 stimmen,
geliefert guet allzuesamen [...]

An einer anderen Stelle nennen die Chroniken in einem gereimten Lobgesang die Registernamen der Lampeler-Orgel:

Prestandt, Octaff, Mixtur, Trompeth,
Bordun, Scherp, Quindtpip, Schufeleth,
Holpip, Trumme, Nachtigall [...]

Nachdem 1636–37 ein großartiger Altar von den Meistern Albrecht Wullf aus Bremen und 1640 eine Kanzel von Christian Gröne (Groene) in der Berner Kirche hergestellt und aufgebaut wurden, bemühten sich der Berner Pastor Jacobus Neymeyer und der Organist Vollers um den Umbau und die Umsetzung der Orgel. Die beiden schlossen 1641 in Delmenhorst mit dem Orgelmacher Hermen (Harmen) Kröger einen Bauvertrag ab. Vorher war Vollers im nahegelegenen Rodenkirchen gewesen, um mit dem Meister zu verhandeln, der dort eine Orgel umbaute. Ebenfalls reiste Vollers nach Bremen, um dort eine Beratung des Liebfrauenorganisten Julius Ernst Rautenstein einzuholen.

Im April 1642 begannen die Arbeiten in der Berner Kirche. Der Orgelmacher und sein Knecht waren angereist und quartierten in Berne. Für die neue Orgel wurde im Westen der Kirche eine Balkenkonstruktion als Tragewerk gebaut. Das Orgelwerk war in der Mauer verankert. Eine Wendeltreppe führte zur Orgel. Das Orgelgehäuse und zwei Stütz-

Pfeiler unter der Orgel wurden von den Bildhauern Wulff und Gröne reich verziert. Die Abnahme erfolgte im Spätsommer 1643. Der Graf Christian IX. spendete 400 Reichsthaler von dem Gesamtkostenvolumen von 600 Reichsthalern. Die Bälge standen ursprünglich unter der Orgel auf dem Kirchenboden. Diese wurden 1690 von Joachim Kayser nach oben verlegt.

Das alte Orgelwerk mit 9 Registern hat Kröger übernommen und renoviert. Welche Veränderungen an diesem Werk vorgenommen wurden, bleibt uns unbekannt. Die Orgel bekam »ein Rückpositiv undt Bass« mit Springladen und den Tonumfängen CDEF-GA-c''' im Manual und CDE-d' im Pedal.

Arp Schnitger erhielt 1699 sein Privileg für Orgelbau in der Grafschaft Oldenburg. 1709 untersuchte er die Orgel in Berne und schrieb ein Gutachten, das die zum heutigen Zeitpunkt erste bekannte Überlieferung der kompletten Disposition der Kröger-Orgel enthält. Joachim Kayser erwähnt 1690 lediglich *Posaunen Baß*, *Trompett Baß* und *Cornet Baß* im Pedal. Schnitger schlägt einige notwendige Reparaturen und zeitgemäße Veränderungen vor. Folgende Register sollten demnach ausgetauscht werden:

[...] Nahsat 3 fueß neu, vor die nichts nutzige Cimbel

Super octav 2 fueß neu, vor die untauchliche Quint 1 ½ fs

Sexquialt 2 fach neu, vor die nichts nützige Sieflit 1 fs

Trommet 4 fuß neu, vor den Cornet 2 fuß [...]

Außerdem sollte die Pedaldisposition mit Octav 4 fuß und Mixtur 4 Starck erweitert werden.

1714 führte Christian Vater aus Hannover eine Reparatur und Erneuerung der Orgel durch. Er veränderte die Gehäusestruktur im Hauptwerk »nach heutiger Mannier mit zierlicher Bildhauerarbeit«, baute eine neue Schleiflade mit dem Umfang CDEFGA-c''' und tauschte die Register nach dem Vorschlag von Arp Schnitger aus. Allerdings blieb die Pedaldisposition mit fünf Registern und Springladen unverändert. Die Veränderung bzw. die Erweiterung der Pedaldisposition führte der Orgelbauer Eilert Köhler 1742 durch. Die Pedaltürme wurden bei diesen Arbeiten mit einem neuen Schnitzwerk versehen.

Im Jahre 1792 bedurfte die Orgel wieder einer Überholung. Die Pfeiler unter dem Tragewerk und Balken waren mit der Zeit verrottet und die Statik des Rückpositivs dadurch gefährdet: das Rückpositiv war gesunken. Das gab dem beauftragten Orgelbauer Georg

Wilhelm Wilhelmy aus Stade einen Grund, 1793–94 die Orgel im Sinne seiner Zeit umzubauen. Er setzte das Rückpositiv hinter das Hauptwerk und rückte das letzte nach vorne. Dabei verändert er auch die Struktur, indem er die Spitztürme von Christian Vater zu schrägen Flachfeldern mit geschwungenen Profilen umbaute. Das neue Hinterwerk erhielt eine neue Schleiflade, und die Klaviaturnumfänge wurden vergrößert, sodass in allen drei Werken lediglich das Cis in der tiefen Oktave fehlte. Zwei Cimbelsterne mit Glocken wurden geliefert.

Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts folgten weitere Reparaturen und Veränderungen an dem Instrument, die, wie in der ganzen Geschichte der Orgel in Berne, vom Geist der Zeit bewegt waren. 1958–59 bekam der gesamte Kirchenraum eine neue Gestaltung, die auch heute im Kern zu erleben ist. Als Abschluss dieser Renovierungen restaurierte die Firma Alfred Führer aus Wilhelms- haven die Orgel und rekonstruierte wieder das Rückpositivgehäuse nach einem Architektenentwurf. Windladen, Windsystem und Mechanik wurden im Stil dieser Firma neu gebaut.

Der renovierungsbedürftige Zustand der Orgel und vor allem der schwache und mangelhafte Klang des alten Pfeifenwerkes

gaben einen Anstoß für die Planung einer rekonstruierenden Restaurierung. Diese Pläne wurden 2023–2025 durch die Orgelbauwerkstatt Jens Steinhoff (Restaurierung, Herstellung und Konstruktion) in Kooperation mit dem Orgelbauer Winfried Puschmann (Restaurierung und Intonation) umgesetzt. Das Klangkonzept wurde nach Möglichkeit auf die überlieferte Disposition aus dem Jahre 1643 zurückgeführt. Es wurden eine entsprechende Keilbalganlage, passende Windladen als Schleifladen sowie Spiel- und Registermechanik im norddeutschen Baustil hergestellt.

Bei der vorangegangenen Überarbeitung von Alfred Führer 1960 wurden einige Register neu platziert und gemischt. So standen die Pfeifen der *Octav 2'* von Kröger als *Oktave 2'* im Hauptwerk und die Pfeifen der *Octav 4'* von Lampeler im Rückpositiv als *Oktave 2'*. Die beiden Register kehrten auf ihre ursprünglichen Plätze zurück. Die Pfeifen des Registers *Flöte 4'* im Zustand Führers erwiesen sich als ursprüngliche Pfeifen des Registers *Waldflöte 2'*. Das Register wurde anhand dieser Pfeifen wiederhergestellt. Die *Floite 4'* wurde als konische Spitzflöte nach dem Vorbild der Kröger-Orgel in Langwarden (1650-51) neu gebaut. Die Mensuren und die Bauart für das ergänzende labiale Pfeifenwerk im Rückpositiv orientieren sich an den vorhandenen originalen Kröger-Pfeifen in

Berne und in Langwarden. Die *Trompet 8'* im Hauptwerk bekam offene Kehlen aus Kupfer in Schiffchenform. Die Register *Crumphorn 8'* im Rückpositiv und *Trompet 8'* und *Cornet 2'* im Pedal bekamen offene Kehlen aus Messing mit Blei-Plomben. Das Register *Posaunen 16'* bekam Stiefel und Köpfe aus Eichenholz in der Bauweise, wie sie bei Arp Schnitger zu finden ist. Die Messingkehlen haben eine Auflage und sind beledert.

Die Orgel in Berne verfügt nach dem heutigen Wissensstand über die weltweit einzigen erhaltenen Pfeifen des Brabanter Orgelbauers Reinhard Lampeler van Mill (1596) und die ältesten Pfeifen von Harmen Kröger (1643) im Oldenburger Land.

Natalia Gvozdikova

ZUR FRAGE DER ORGELTEMPERATUR BEI BUXTEHUDE

Die Orgel in Berne ist in der mitteltönigen Temperatur gestimmt, die in der Zeit Buxtehudes allgemein als Standardtemperatur in Orgeln in Nord- und Mitteldeutschland verwendet wurde. Diese Temperatur beruht auf der größtmöglichen Anzahl reiner großer

Terzen im zentralen Teil des Quintenzirkels. Dazu wurde eine Quintenkette von elf Quinten gebildet, deren jede gleichmäßig um ein Geringes verkleinert wurde. Da jeweils vier Quinten eine große Terz bilden, ergeben sich schließlich maximal acht reine Durterzen und neun annähernd reine Mollterzen. Dies ist die größtmögliche Annäherung der Temperatur eines Tasteninstrumentes an die reine Intonation, die in den professionellen Quellen in historischer Zeit stets von Ensembles gefordert wurde.

Alle Temperaturen sind zwangsläufig Kompromisse, und die große Reinheit der meisten Klänge der Mitteltönigkeit erkaufte man damit, dass sich der Quintenzirkel nicht schließt. Es bleibt eine als Quinte unbrauchbare, höchst dissonant klingende, vermindernde Sexte Gis-Es übrig, der »Wolf«. Über H, Fis, Cis und Gis gibt es keine brauchbaren großen Terzen, über Es, B und F keine brauchbaren kleinen Terzen, so dass man keinesfalls unbegrenzt in andere Tonarten modulieren kann.

Die Begleitung eines Ensembles mit dem Tasteninstrument war der »Motor« der Temperaturentwicklung. In der Begleitpraxis konnte man durch Transposition Probleme lösen helfen, die sich durch die kaum standardisierten Stimmtonhöhen ergaben. Außerdem ermöglichte Transposition Sängern

und Instrumentalisten in angenehm(er)en Lagen zu musizieren. Es wurde von Organisten erwartet, dass sie sich jederzeit durch Transposition anpassen konnten. Dabei geriet man schnell an die Grenzen der Mitteltönigkeit, an deren Qualitäten man zunächst gleichwohl eisern festhielt.

Eine Zeit lang konnte man sich am Tasteninstrument helfen, wenn zusätzliche Obertasten (Subsemitonien) vorhanden waren. Sonst war vor allem auch das Weglassen oder Umspielen von Tönen ein probates Mittel. Die Ausweitung des Tonartengebrauchs in der Ensemblesmusik führte jedoch im Lauf des 17. Jahrhunderts zu immer größeren spielpraktischen Schwierigkeiten. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte man brauchbare Vorschläge, dieses Problem mittels einer neuen Temperierungsweise zu lösen. Noch sehr seltene Versuche, Orgeln entsprechend zu stimmen, führten aber, soweit sie nicht fehlschlügen, zu keiner Änderung des Gesamtbilds.

Andreas Werckmeister (1645–1706), veröffentlichte ab etwa 1680 erste systematische Lösungen, die wir ihm folgend als »wohltemperierte Stimmung(en)« bezeichnen. Seine neue Temperierungsweise beruhte darauf, dass nur noch wenige Tonarten im Zentrum, d. h. mit keinen oder sehr wenigen Vorzei-

chen, die besten Terzen erhielten. Je weiter sich eine Tonart vom Zentrum entfernte, desto »gespannter« klangen die Terzen. Der Quinten-»Wolf« wurde ausgeglichen, und es eröffneten sich nun unbegrenzte Modulierungsmöglichkeiten. Werckmeister selbst klagte jedoch in seinen Publikationen mehrfach, dass seine Vorschläge von den Orgelbauern nicht angewandt wurden. Die Mitteltönigkeit blieb bis weit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts die Standardtemperatur im Orgelbau Nord- und Mitteldeutschlands.

Dieser deutliche Befund aus den zeitgenössischen Quellen steht vermeintlich im Widerspruch zur Entwicklung im Orgelrepertoire, etwa in Buxtehudes Werken. Geht man davon aus, dass die heutige Praxis der künstlerischen Interpretation eines Orgelrepertoires auch der Zeit Buxtehudes entspricht, liegt es nahe, dass man aus den erhaltenen Werken auf die tatsächliche Temperatur der Orgeln rückschließt. In Hinsicht auf die erforderliche Temperatur kann man Buxtehudes Orgelwerke grob in drei Kategorien einteilen: Die erste Gruppe bilden Kompositionen, die ohne Einschränkung im mitteltönigen Rahmen aufführbar sind. Als zweite Gruppe finden sich einige Werke, die mit klanglichen Härten darstellbar sind, die uns heute vielleicht geringfügig erscheinen. Machen die erste und zweite Kategorie

auch den größten Teil aus, so gibt es als dritte Gruppe einige Werke, die die mitteltönigen Grenzen so deutlich überschreiten, dass sie als unspielbar gelten. Vereinzelt können solche Werke zwar durch Transposition in »einfache« Tonarten mitteltönig spielbar werden. Als Beispiel kann hier das fis-Moll-Praeludium (BuxWV 146) dienen, das in g-Moll mitteltönig unproblematisch wird. Einige wenige andere Werke streifen jedoch derart weit durch den Quintenzirkel, dass sie durch Transposition nicht mitteltönig spielbar werden können. Der Schluss liegt dann nahe, dass Buxtehudes Orgeln irgendwann eine nicht mehr mitteltönige Temperatur erhalten haben müssten, und in der Vergangenheit hat man verschiedentlich versucht, die Temperatur dieser Orgeln aus seinem erhaltenen Œuvre abzuleiten.

Die zeitgenössischen Quellen zur Temperatur der Lübecker Marien-Orgeln lassen zunächst keinen eindeutigen Rückschluss zu. Buxtehude, der die Kirchenrechnungsbücher selbst führte, unterschied die Bezeichnung der unterschiedlichen Stimmarbeiten sehr klar. Nichts deutet dabei auf eine Änderung der Temperatur der Marien-Orgeln in Buxtehudes Amtszeit hin. Erstmals wurde eine Temperatur der Marien-Orgeln überhaupt um 1800 benannt, als sie in die »gleichschwebende« Temperatur umgestimmt wurden.

Eine Aussage über den vorigen Stand lässt dies kaum zu, denn hätte es schon eine »wohltemperierte« Temperatur gegeben, die ja auch das Spiel in allen Tonarten erlaubte, wäre eine aufwändige Umstimmung eigentlich nicht unbedingt erforderlich gewesen.

Auffallend ist auch, dass Werckmeister nichts über die Temperatur der Orgel(n) der Marienkirche in Lübeck anführt. Er stand mit Buxtehude im Austausch, der ihm sogar ein Lobgedicht widmete. Werckmeister, der seine umwälzenden Temperaturvorstellungen nicht in die Praxis umgesetzt sah, hätte doch zur Propagierung seiner Vorschläge nichts Besseres brauchen und publizieren können als ein Beispiel wie Buxtehudes Orgeln. Wenn diese großen Orgeln zu den ersten umgestimmten Orgeln überhaupt gehört hätten, wie hätte das ausgerechnet Werckmeister entgehen können? Gewiss wäre ihm die Unterstützung durch den bedeutenden Komponisten und Organisten Buxtehude, seinen Freund, zuteil geworden und wichtig gewesen.

Für den Fall einer nicht belegten Umstimmung zu Buxtehudes Zeit hätte auch Johann Mattheson (1681–1764) nichts von dem Resultat bemerkt. Er kannte die Lübecker Orgeln bestens aus eigener Erfahrung: 1703 besuchte er mit Georg Friedrich Händel (1685–

1759) Buxtehude, und sie spielten die Orgeln. Mattheson war ein Vertreter der neuen Temperierungsprinzipien, und wie viele Autoren seiner Zeit hatte er ein großes Interesse daran, diese Entwicklung zu unterstützen. In seinen weit verbreiteten Veröffentlichungen schreibt er, dass Orgeln in den neuen Temperaturen praktisch nicht zu finden wären. Wären die berühmten Marien-Orgeln schon in einer solchen neuen Temperatur gestimmt gewesen, hätte auch Mattheson allen Anlass gehabt, seinem großen Leserkreis solch ein Vorbild auch mitzuteilen, zumal selbst in seiner Heimatstadt Hamburg noch 1729 alle Orgeln mitteltönig gestimmt waren.

Vielleicht ist das Problem der Klaviaturnumfänge wesentlicher als die Temperaturfrage, um die Widersprüche zu klären. Es gibt zahlreiche Werke Buxtehudes, die Töne verlangen, die auf den Marien-Orgeln nicht vorhanden waren. Die Klaviaturnumfänge dieser Orgeln wiesen sowohl in den Manualen als auch im Pedal die sogenannte »kurze Oktave« (CDEFGA–) im Bass auf. Schon Buxtehudes Amtsvorgänger Franz Tunder (1614–1667) verlangte in mehreren seiner Werke die nicht vorhandenen Töne Fis und Gis, bei Buxtehude kommen sogar Dis und Cis hinzu. Das Problem dieser physisch fehlenden Töne ist unlösbar, wenn die komponierten Werke im heutigen Sinne Spielrepertoire wären.

In den historischen Quellen wird man keine Hinweise auf solistisches Orgelspiel von komponierter genuiner Orgelmusik finden, sondern nur Hinweise auf Improvisation. Im Gegenteil: Das Spiel solcher komponierten Werke wurde in den Quellen sogar grundsätzlich abgelehnt. Ausgerechnet Werckmeister z. B. schrieb, dass einer Kirchengemeinde die Ohren schmerzen müssten, wenn sie dasselbe (Orgel)-Stück noch einmal hören müsste.

Die niedergeschriebene Orgelmusik hatte damals eine andere, meistens pädagogische Funktion, und aus dem Tonvorrat von Kompositionen, die damals nicht als Spielrepertoire gedacht waren, kann man weder auf den Status der Temperatur der Orgeln rückschließen noch auf ihre Tastaturumfänge. Hier unterscheidet sich die historische Situation mit dem absoluten Primat der Improvisation drastisch von unserem heutigen Musikleben, in dem die Praxis der künstlerischen Interpretation komponierter Musik auch auf der Orgel einen zentralen und berechtigten Platz einnimmt.

Ibo Ortgies

À PROPOS DE L'EXECUTION DES ŒUVRES POUR ORGUE DE BUXTEHUDE

« Tout comme un plat sans sel, une mélodie sans *figures* est peu agréable. » (Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, 1696)

Dans son traité *Von der Singe-Kunst oder Manier* (De l'art ou de la manière de chanter), Christoph Bernhard (1627-1692) donne des conseils particulièrement intéressants qui ne s'adressent pas qu'aux chanteurs. Il décrit ainsi plusieurs manières d'interpréter une œuvre : du *cantar sodo*, qu'il qualifie de « manière simple », au *cantar passagiato*, où des diminutions et des coloratures sont ajoutées sans tenir compte de la ligne originale et où elles ne sont plus strictement liées à la *battuta*. La « manière simple » dans laquelle il ajoute par exemple « *accento* », « *trillo* », « *anticipazione della syllaba* » démontre qu'il est habituel d'ajouter ces ornements « essentiels » lorsqu'ils ne sont pas notés par le compositeur, ainsi que l'explique Johann Gottfried Walther en 1708 : « L'expérience montre qu'un bon chanteur, tout comme un organiste, ajoute de telles figures, même si elles ne sont pas notées » (*Praecepta der Musicalischen Composition*).

Dès 1619, Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, tome III) prescrit de réaliser les ornements et les diminutions à la nouvelle manière italienne et recommande les traités de Giulio Caccini (*Le Nuove Musiche*, 1602) et de Giovanni Battista Bovicelli (*Regole passaggi di musica*, 1594). Les principes de l'élaboration des progressions mélodiques sont repris et décrits par une série d'auteurs jusqu'au début du XVIII^e siècle. Les auteurs allemands rendent plus accessibles les caractéristiques stylistiques illustrées dans les écrits italiens. Le traité *Rudimenta musices* de Wolfgang Michael Mylius (1685) est particulièrement intéressant à cet égard : non seulement il les y présente, mais il explique à l'aide d'exemples issus de compositions solos à quelle fréquence elles doivent être utilisées.

Et lorsque Fuhrmann, dans *Musicalischer Trichter* (1706), recommande d'éviter les diminutions et les variations, il est évident qu'il fait référence aux œuvres pour ensemble ou pour grand effectif et non à la littérature solo : « Écoutez donc l'incomparable M. Buxtehude jouer à Lübeck. Il ne fait pas jouer les violons par deux ou trois, mais par vingt, trente et même plus ; mais tous ces instrumentistes ne doivent pas varier une seule note, un seul point ni changer quoi que ce soit de ce qui est écrit. » Ailleurs, il écrit : « Les ornements sont le point central d'une bonne composition », et il ne sert

à rien d'avoir « complètement ingurgité le sac d'école musical avec les notes, le rythme, les pauses, les intervalles, etc. » si l'on « ne sait comment y appliquer de bons ornements ».

Jouer de la musique ne consiste donc pas simplement à enchaîner des notes fidèles à la partition, mais aussi à exercer une activité expressive, créative et très personnelle. À cela s'ajoute le fait que le texte musical de Buxtehude pose problème en soi. Malheureusement, aucun autographe de ses œuvres pour clavier n'a été conservé, mais uniquement des copies très différentes entre elles. J'ai donc choisi, dans la mesure du possible, de m'en tenir chaque fois à une seule source. Les versions présentent parfois simplement de petites différences – variations rythmiques ou de notes, figures irrégulières – qui ne doivent pas nécessairement être considérées comme des erreurs, mais plutôt comme des variations volontaires. Ainsi, les différences entre les copies de la *Canzonetta ex d* BuxWV 168 ou de la première fugue du *Praeludium ex C* BuxWV 136 sont-elles des erreurs de transcription ou des variantes ? De telles variations rythmiques se retrouveront plus tardivement également, par exemple dans une fugue en *ré* mineur extraite de la suite HWV 428 de Georg Friedrich Händel. Dans le cas de Buxtehude, toutefois, on considère souvent ces différences comme des erreurs. Lorsque les pièces prove-

nant de certaines sources, comme le Codex EB 1688, contiennent des figures ou des tournures pas forcément logiques, elles sont considérées comme erronées, ce qui soulève à nouveau la question de la précision de leur copie. Si, par exemple, la transcription d'une sonate attribuée à Buxtehude dans une source correspond à 100 % à la version présente dans le recueil Ludwig (attribuée là à Bertali), il convient de faire preuve de prudence avant de considérer comme erroné ce qui nous semble inattendu et de « corriger » le texte. D'autres musiciens pourraient arriver à des conclusions différentes.

Cet enregistrement n'a certainement pas pour objectif de réinventer l'orgue de Buxtehude, mais plutôt de démontrer l'influence de la conception sonore de l'orgue de Berne à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle sur l'interprétation de la musique du compositeur. L'instrument de Buxtehude à Lübeck conservait également un cœur ancien ; le tempérament mésotonique pur, les registrations basées sur les sources des XVI^e et XVII^e siècles ainsi que les ornements et les diminutions jouent ici un rôle central. En raison du tempérament mésotonique, certaines pièces sont transposées – pratique que l'on retrouve également chez Johann Sebastian Bach.

Léon Berben

L'ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-ÉGIDE À BERNE

Depuis 1596, la St. Aegidius-Kirche de Berne abrite un orgue à neuf registres dont le constructeur est Reinhard Lampeler van Mill. La tessiture du clavier s'étend de *fa*¹ à *sol*⁴, *la*⁴. En 1599, Heinrich Vollers, personnalité importante de l'histoire bernoise, devient l'organiste de cet instrument à la suite de son père, le premier organiste de cet orgue, qui vient de décéder des suites d'une attaque. Heinrich a alors 16 ans. Organiste, mais aussi juré ecclésiastique, arpenteur et chroniqueur, Vollers raconte l'histoire de l'orgue dans son *Poème sur l'orgue de Berne* :

« Ce n'est qu'en 1590 que cet orgue fut fondé
Car celui qui en était le constructeur,
Jurgen, tel était son nom, un escroc,
Ne le livra d'abord pas.

Après avoir visiblement trompé l'église,
Il s'enfuit secrètement, le scélérat.

Par la suite, M. Reinhart von Lampler,
C'est son nom, originaire du Brabant,
Livra l'oberwerk à 9 registres

En bon état et complet. »

Ailleurs, il cite dans un hymne rimé les noms des registres de l'orgue Lampeler :

« Prestandt, Octaff, Mixtur, Trompeth,
Bordun, Scherp, Quindtpip, Schufeleth,
Holpip, Trumme, Nachtigall... »

Après la réalisation et l'installation d'un magnifique autel par le maître Albrecht Wulff de Brême en 1636-1637 et d'une chaire par Christian Gröne (Groene) en 1640, le pasteur Jacobus Neymeyer et l'organiste Vollers entreprennent de modifier et de déplacer l'orgue. En 1641, ils concluent un contrat de construction avec le facteur d'orgues Hermen (Harmen) Kröger à Delmenhorst. Vollers s'est auparavant rendu à Rodenkirchen, non loin de là, pour y négocier avec le maître. Il se rend également à Brême pour demander conseil à Julius Ernst Rautenstein, organiste à la Liebfrauenkirche.

Les travaux commencent dans l'église de Berne en avril 1642. Pendant ce temps, le facteur d'orgues et son assistant logent à Berne. Pour accueillir le nouvel orgue, une structure en poutres est construite à l'ouest de l'église. L'orgue est ancré dans le mur ; un escalier en colimaçon y mène. Le buffet et les deux piliers de soutien sous l'orgue sont richement décorés par les sculpteurs Wulff et Gröne. La réception a lieu à la fin de l'été 1643. Pour le financement, le comte Christian IX fait don de 400 thalers sur un coût total de 600 thalers. Les soufflets se trouvent d'abord sous l'orgue, dans le sol de l'église. Ils seront déplacés plus haut par Joachim Kayser en 1690. Kröger reprend et rénove l'ancien orgue à neuf registres. Nous ignorons quelles modifications sont alors apportées à cet instrument. Il est élargi par un

« *Rückpositiv undt Bass* » avec des sommiers à ressort et une tessiture $do^1, re^1, mi^1, fa^1, sol^1, la^1-do^5$ au clavier et do^1, re^1, mi^1-re^3 au pédalier.

Arp Schnitger obtient en 1699 le privilège de la facture d'orgue dans le comté d'Oldenbourg. En 1709, il examine l'orgue de Berne et rédige un rapport d'expertise qui contient la première description connue de la disposition complète de l'orgue Kröger. En 1690, Joachim Kayser mentionne seulement les registres de *Posaunen Baß*, *Trompett Baß* et *Cornet Baß* à la pédale. Schnitger identifie plusieurs réparations nécessaires et des modifications pour adapter l'instrument à son époque. Les registres suivants doivent donc être remplacés :

« *Nahsat* 3 pieds neuf, pour la *Cimbel* inutile,

Super octav 2 pieds neuf, pour le *Quint* 1½ pd inapte,

Sexquialt double neuf, pour le *Sieflit* 1 pd inutile,

Trommet 4 pieds neuf, pour le *Cornet* 2 pieds... »

En outre, la composition de la pédale devait être élargie, avec *Octav 4'* et *Mixtur 4 Starck*.

En 1714, Christian Vater, originaire de Hanovre, entreprend une nouvelle réparation et rénovation de l'orgue. Il en modifie la structure « dans le style actuel avec de délicates sculptures », construit un nouveau sommier

à coulisses avec une tessiture $do^1, re^1, mi^1, fa^1, sol^1, la^1-do^5$ et remplace les registres selon la suggestion d'Arp Schnitger. La composition de la pédale, avec ses cinq registres et ses sommiers à ressort, reste toutefois inchangée. C'est en 1742 que le facteur d'orgues Eilert Köhler réalise la modification et l'extension de la pédale. Lors de ces travaux, les tourelles de pédale sont ornées de nouvelles sculptures.

En 1792, l'état de l'orgue nécessite une nouvelle révision. Les piliers sous la charpente et les poutres ont pourri avec le temps, compromettant la stabilité du Rückpositiv, qui s'est affaissé. Cela permet au facteur Georg Wilhelm Wilhelmy, de Stade, de transformer l'orgue en 1793-1794 selon les standards de son époque. Il place le Rückpositiv derrière le grand orgue, qu'il avance. Ce faisant, il modifie également la structure en transformant les tourelles pointues de Christian Vater en panneaux inclinés aux profils courbes. Le nouvel Hinterwerk est équipé d'un nouveau sommier à coulisses. Tous les claviers sont étendus jusqu'au do^1 à l'octave la plus grave, à l'exception du do^1 dièse. Deux registres de *Cimbelstern* avec cloches sont ajoutés.

Au cours des XIX^e et XX^e siècles, d'autres réparations et modifications sont encore apportées à l'instrument, inscrites, comme toujours, dans l'air du temps. En 1958-1959, l'in-

térieur de l'église est entièrement réaménagé et dans l'ensemble, c'est cette configuration que l'on peut encore voir aujourd'hui. À l'issue de ces rénovations, l'entreprise Alfred Führer de Wilhelmshaven restaure l'orgue et reconstruit le buffet du Rückpositiv selon les plans d'un architecte. Les sommiers, le système de soufflerie et la mécanique sont reconstruits dans le style de cette entreprise.

L'état de délabrement de l'orgue et en particulier le son faible et médiocre des anciens tuyaux donnent l'impulsion nécessaire à la planification d'une nouvelle restauration. Ces plans sont mis en œuvre entre 2023 et 2025 par l'atelier de facture d'orgues Jens Steinhoff (restauration, manufacture et conception) en collaboration avec le facteur Winfried Puschmann (restauration et intonation). Dans la mesure du possible, la conception sonore est basée sur la disposition d'origine (1643). Un système de soufflerie cunéiforme, des sommiers adaptés (à coulisses) ainsi que la mécanique des jeux et des registres sont fabriqués dans le style nord-allemand.

Lors de la précédente révision effectuée par Alfred Führer en 1960, plusieurs registres ont été déplacés et intervertis. Ainsi, les tuyaux de l'*Octav 2'* de Kröger sont devenus l'*Oktave 2'* du grand orgue et les tuyaux de l'*Octav 4'* de Lampeler sont devenus l'*Oktave 2'*

du Rückpositiv. Les deux registres retrouvent leur emplacement d'origine. Les tuyaux du registre de *Flöte 4'* de Führer s'avèrent être les tuyaux d'origine du registre de *Waldfloite 2'*. Le registre est restauré à partir de ces tuyaux. Le registre de *Floite 4'* est reconstruit sous la forme de celui de *Spitzflöte*, conique, sur le modèle de l'orgue Kröger à Langwarden (1650-1651). Les dimensions et la conception des tuyaux à bouche supplémentaires du Rückpositiv s'inspirent des tuyaux Kröger d'origine existant à Berne et à Langwarden. Le *Trompet 8'* du grand orgue est doté de rigoles ouvertes en bec de canard. Les registres de *Crumphorn 8'* du Rückpositiv et *Tromet 8'* et *Cornet 2'* de la pédale présentent des rigoles ouvertes en laiton avec calotte en plomb. Le registre de *Posaunen 16'* est muni de pieds et de noyaux en bois de chêne, dans le style de ceux que l'on trouve chez Arp Schnitger. Les rigoles en laiton sont recouvertes de cuir.

Selon ce que l'on sait, l'orgue de Berne possède les seuls tuyaux conservés du facteur d'orgues brabançon Reinhard Lampeler van Mill (1596) et les plus anciens tuyaux de Harmen Kröger (1643) dans la région d'Oldenbourg.

Natalia Gvozdkova

À PROPOS DU TEMPÉRAMENT DE L'ORGUE CHEZ BUXTEHUDE

L'orgue de Berne est accordé au tempérament mésotonique, tempérament standard pour les orgues du Nord et du centre de l'Allemagne à l'époque de Buxtehude. Il repose sur le plus grand nombre possible de tierces majeures pures dans la partie centrale du cycle des quintes. Pour ce faire, une chaîne de onze quintes est formée, qui sont toutes et de manière uniforme très légèrement réduites. Quatre quintes formant une tierce majeure, on obtient finalement au maximum huit tierces majeures pures et neuf tierces mineures presque pures. Il s'agit là de l'approximation la plus proche possible du tempérament d'un instrument à clavier à l'intonation pure, qui à l'époque, selon les sources, est toujours exigée par les ensembles.

Tous les tempéraments sont inévitablement des compromis, et la grande pureté de la plupart des intervalles du tempérament mésotonique s'obtient au prix de l'impossibilité de fermer le cycle des quintes. Il reste une sixte diminuée *sol* dièse-*mi* bémol, inutilisable comme quinte et très dissonante, qu'on appelle le « loup ». Il n'y a pas de tierce majeure utilisable sur *si*, *fa* dièse, *do* dièse et *sol* dièse ni de tierce mineure utilisable sur *mi* bémol, *si*

bémol et *fa*, de sorte que la modulation vers d'autres tonalités est fortement limitée.

L'accompagnement d'un ensemble par un instrument à clavier est donc le « moteur » du développement du tempérament. Dans la pratique de l'accompagnement, la transposition permet de résoudre les problèmes liés à l'absence de diapason standardisé. Elle permet également aux chanteurs et aux instrumentistes de jouer dans des registres (plus) confortables pour leur tessiture. Les organistes doivent être en mesure de s'adapter à tout moment au moyen de la transposition, ce qui met rapidement en lumière les limites du tempérament mésotonique, dont les qualités sont pourtant d'abord défendues avec acharnement.

Pendant une certaine période, on peut s'aider d'un instrument à clavier si celui-ci dispose de touches supplémentaires (« sous-demi-tons »). On peut aussi omettre ou contourner certaines notes. Cependant, l'extension des tonalités dans la musique d'ensemble engendre des difficultés croissantes au cours du XVII^e siècle. Ce n'est qu'après 1650 que des solutions viables sont développées en l'objet d'un nouveau système de tempérament. Les tentatives visant à accorder les orgues en ce sens étaient toutefois encore extrêmement rares (si pas manquées) et n'ont pas conduit à un changement global.

Andreas Werckmeister (1645-1706) publie vers 1680 les premières solutions systématiques, qu'il appelle « accords bien tempérés ». Son nouveau système repose sur le principe selon lequel seules quelques tonalités centrales, avec très peu d'altérations ou sans, possèdent des tierces pures. Plus une tonalité s'éloigne du centre, plus les tierces sonnent « tendues ». Le « loup » de la quinte est compensé, ouvrant ainsi des possibilités de modulation illimitées. Werckmeister se plaint cependant de façon récurrente dans ses publications que ses suggestions ne sont pas appliquées dans la facture d'orgues, où le tempérament mésotonique reste la norme en Allemagne du Nord et centrale jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle.

Les sources semblent contredire l'évolution du répertoire pour orgue, notamment chez Buxtehude. Si l'on part du principe que la pratique actuelle de l'interprétation de ce répertoire correspond à celle de l'époque de Buxtehude, il semble logique de déduire le tempérament réel des orgues à partir des œuvres conservées. En ce qui concerne le tempérament requis, les œuvres pour orgue de Buxtehude peuvent être classées en trois catégories : le premier groupe comprend les compositions pouvant être jouées sans restriction dans le tempérament mésotonique ; le deuxième groupe comprend des œuvres dont les duretés

sonores peuvent nous sembler insignifiantes aujourd'hui. Le troisième groupe, bien moins important, comprend des œuvres qui dépassent si nettement les limites du tempérament mésotonique qu'elles sont considérées comme injouables. On peut dans certains cas les jouer dans ce tempérament en les transposant dans une tonalité « simple » : ainsi, le Prélude en *fa* dièse mineur (BuxWV 146) devient parfaitement jouable en *sol* mineur. Mais la tonalité d'autres œuvres s'éloigne tellement du cycle des quintes qu'elles ne peuvent en aucun cas être jouées en mésotonique. On est donc tenté de conclure que les orgues de Buxtehude, à un moment donné, doivent adopter un tempérament autre que le mésotonique ; par le passé, plusieurs tentatives ont d'ailleurs été faites de déterminer le tempérament de ces orgues à partir des œuvres conservées.

Les sources contemporaines concernant le tempérament des orgues de Sainte-Marie à Lübeck ne permettent pas, dans un premier temps, de tirer de conclusion. Buxtehude, qui tient lui-même les livres de comptes de l'église, précise très clairement les différents travaux d'accord effectués. Rien n'indique un changement de tempérament pendant son mandat. Le tempérament des orgues de Sainte-Marie est mentionné pour la première fois vers 1800, lorsque les orgues sont réaccordés au « tempérament égal ». Il est difficile de se prononcer

sur leur état antérieur, car s'ils avaient déjà été accordés de façon « bien tempérée » de manière à pouvoir jouer dans toutes les tonalités, un nouvel accord dispendieux n'aurait pas été forcément nécessaire.

Il est également frappant de voir que Werckmeister ne mentionne pas le tempérament de l'orgue (ou des orgues) de l'église Sainte-Marie. Il correspond avec Buxtehude, qui lui dédiera même un éloge. Werckmeister, qui ne voit pas ses idées révolutionnaires en matière de tempérament mises en pratique, ne pourrait rien trouver de mieux pour les promouvoir et les propager que l'exemple des orgues de Buxtehude. Si ces grands orgues avaient été parmi les premiers à être réaccordés, comment Werckmeister aurait-il pu passer à côté ? Il aurait certainement bénéficié du précieux soutien de son ami Buxtehude, compositeur et organiste de grande réputation.

Si aucun changement de tempérament n'est documenté pour l'époque de Buxtehude, Johann Mattheson (1681-1764) ne note rien non plus. Il connaît bien les orgues de Lübeck pour les avoir essayés lui-même : en 1703, il rend visite à Buxtehude en compagnie de Georg Friedrich Händel (1685-1759) et ils jouent sur les orgues. Mattheson est un ardent défenseur des nouveaux tempéraments et, comme beaucoup d'auteurs de son époque, il a

tout intérêt à soutenir cette évolution. Dans ses publications, largement diffusées, il écrit que les orgues dans le nouveau tempérament sont pratiquement inexistantes. Si les célèbres orgues de Sainte-Marie avaient déjà été accordés selon un nouveau tempérament, Mattheson aurait eu toutes les raisons de rapporter cet exemple à son large cercle de lecteurs, d'autant plus que même dans sa ville natale de Hambourg, en 1729, tous les orgues sont encore accordés selon le tempérament mésotonique.

L'étendue du clavier est peut-être plus importante que le tempérament pour clarifier ces contradictions. De nombreuses œuvres de Buxtehude recourent à des notes qui n'existent pas à son époque sur les orgues de Sainte-Marie. Aux claviers comme au pédalier, la basse présente ce que l'on appelle l'« octave courte » (*do*¹, *re*¹, *mi*¹, *fa*¹, *sol*¹, *la*¹-). Le prédécesseur de Buxtehude, Franz Tunder (1614-1667), exigeait déjà dans plusieurs de ses œuvres les notes *fa*¹ dièse et *sol*¹ dièse, non existantes sur l'instrument, et Buxtehude y ajoute même *ré*¹ dièse et *do*¹ dièse. Le problème de ces notes manquantes est insoluble si les œuvres composées font partie d'un répertoire qui se joue.

Les sources ne contiennent aucune référence à des œuvres pour orgue destinées à être jouées en solo, mais uniquement à des improvisations. Au contraire, elles rejettent

même catégoriquement l'interprétation de telles pièces. Ainsi, selon Werckmeister, l'assemblée doit avoir mal aux oreilles si elle doit entendre le même morceau (pour orgue) à deux reprises. À l'époque, la musique pour orgue écrite endosse une autre fonction, principalement pédagogique, et ce répertoire qui n'est pas destiné à être joué ne permet pas de tirer de conclusions sur le tempérament des orgues ni sur l'étendue de leur clavier. La situation historique, avec la primauté absolue de l'improvisation, diffère ici radicalement de notre pratique musicale actuelle, dans laquelle l'interprétation artistique de la musique composée occupe une place centrale et légitime, y compris à l'orgue.

Ibo Ortgies



Zwölff Saiten in g h a r a v a d l a u f e

g a n z f i e r d e n R e i c h e n

Maria

1778



SOLI

DEO

GLO

RIA

Lobn mit Posaunen Lobet ihn mit Pfeifen: lobet ihn mit Saiten und Pflöben: lobet ihn mit Lauten mit wolklingenden Symb. PSCL

Small inscription on the left side of the organ case base.

Small inscription on the right side of the organ case base.

Recorded 25–29 August 2025 at the St. Aegidius-Kirche, Berne, Germany

Artistic direction & audio engineering: Rainer Arndt

Layout & artwork: Rainer Arndt

Translations: Peter Lockwood (English), Catherine Meeùs (French)

Executive production: Rainer Arndt / Outhere Music

Cover: Details of the Lampeler-Kröger organ in Berne

Photos: © Fabian Boreck (organ) © Rainer Arndt (p. 4)

*Léon Berben would like to thank the Ev.-luth. Kirchengemeinde Berne,
Familie Tepelmann, Michael Fuerst and Ibo Ortgies.*

*This recording was made possible thanks to the generous support of
Landessparkasse zu Oldenburg*



RAM 2505

© & ℙ 2025 Outhere Music

RAMÉE


www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

PREVIOUSLY RELEASED WITH LÉON BERBEN:



Anthoni van Noordt *Tabulatuurboek van Psalmen en Fantasyen*

RAM 2201



Johann Sebastian Bach *Die Kunst der Fuge*

RAM 1106



Johann Sebastian Bach *Toccatas*

RAM 0903



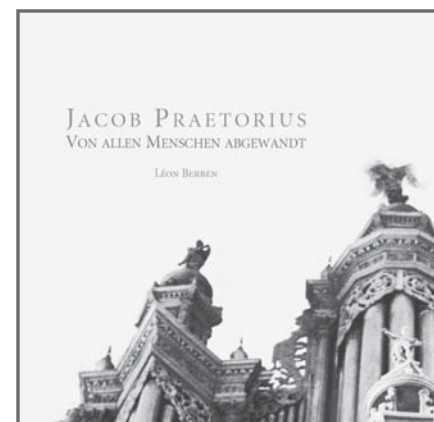
Johann Sebastian Bach *Clavier-Übung III*

RAM 1305



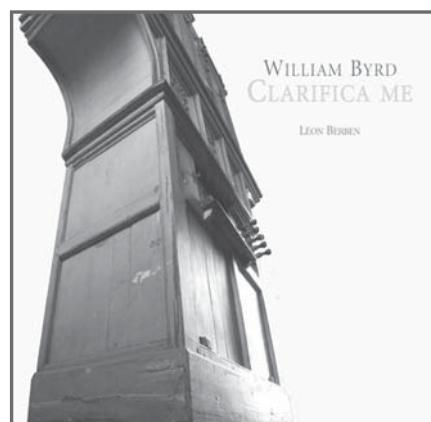
Hassler *Ich gieng einmal spatieren*

RAM 0501



Jacob Praetorius *Von allen Menschen abgewandt*

RAM 0402



William Byrd *Clarifica me*

RAM 0704

