

RUDOLF RASCH  
UNIVERSITEIT UTRECHT

## HET WELGETEMPERDE KLAVIER VAN JACOB WILHELM LUSTIG

Lezing Lustig-dag, Groningen, 31 mei 2008

Bij de verschijning van

Jacob Wilhelm Lustig, *XXIV Capricetten voor 't Clavier*

uitgegeven door Harald Vogel

Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2008

(serie Muziek uit de Republiek, deel 9)

Tegenwoordig noemen de meeste mensen Johann Sebastian Bach wanneer hun wordt gevraagd naar de belangrijkste componist uit de eerste helft van de achttiende eeuw. Maar tijdgenoten zouden, als we het hun nog zouden kunnen vragen, in grote meerderheid een ander antwoord gegeven. De meesten zouden Handel noemen, of anders Telemann, of Hasse, of misschien nog wel Corelli. Bach was zeker een bekend componist in zijn dagen, maar echte roem was beperkt tot het oostelijk en noordelijk deel van Duitsland. Daarbuiten was zijn naam slechts bekend bij gespecialiseerde liefhebbers. Twee van zijn zonen, Carl Philipp Emanuel en Johann Christian, verwierven wel internationale roem en waren daardoor in hun dagen veel bekender dan hun vader in de zijne. Als er in de tweede helft gewoon over Bach wordt gesproken, dan wordt doorgaans één van deze twee zonen bedoeld, en niet vader Sebastian. In het Duitse taalgebied is het dan Carl Philipp Emanuel aan wie men het eerst moet denken, daarbuiten, in Engeland, Frankrijk en Italië, Johann Christian.

De muziek van Johann Sebastian Bach was dan ook slechts beperkt via de drukpers verspreid, die van Handel veel en veel meer. En in de tweede helft van de eeuw kreeg de muziek van de twee genoemde zonen ook een aanmerkelijke verbreiding via de drukpers.

In het achttiende-eeuwse Nederland, toentertijd de Republiek van de Zeven Verenigde Provinciën, zijn sporen van Bachs muziek dan ook zeldzaam. Opmerkelijk is het dat de Amsterdamse muziekuitgever Johan Julius Hummel, van Duitse oorsprong, in 1754 een deeltje uit één van de Franse suites van Bach, het menuet uit de zesde suite, opnam in een verzameling van klavierstukken, *Pièces pour le clavecin ... Livre premier*. Het is de eerste keer dat iets uit de Franse suites via de druk werd verspreid. Later gaf Hummel talrijke werken van Carl Philipp Emanuel Bach en vooral van Johann Christian Bach uit. Het oeuvre van laatstgenoemde is voor het grootste deel beschikbaar in Amsterdamse uitgaven; ze meestal zijn nagedrukt naar de Londense eerste uitgave.

Deze beide Bachs hebben ook de Republiek bezocht, Johann Christian in 1769, een gegeven dat al langere tijd bekend was, en Carl Philipp Emanuel al in 1767, een gegeven dat pas onlangs boven water is gekomen en dat mede de aanleiding voor deze Lustig-dag is. Het concert van Carl Philipp Emanuel vond plaats in de zaal die Johan Philip Riedel in zijn huis in de Poelestraat (thans nr. 30) had ingericht en waar hij van 1764 tot 1778 concerten liet geven. Een derde Bach-zoon, Johann Christoph Friedrich, de Bückeburgse Bach, heeft in 1777 in Amsterdam concerten gegeven.

Terug naar Johann Sebastian. De Nederlandse Bach-receptie in de achttiende eeuw wordt gewoonlijk vooral verbonden met Jacob Wilhelm Lustig, de centrale figuur van deze dag. Lustig was geboren en getogen in Hamburg in het begin van de achttiende eeuw, een tijd en een plaats dus, waar de muziek en de persoon van Bach heel goed bekend waren. Omdat kennelijk emplooi als organist in Hamburg er niet in zat, dong Lustig in 1728 naar de vrijgekomen organistenplaats van de Martinikerk in Groningen. Hij werd er ook aangenomen, slechts 22 jaar oud. Vervolgens was hij er bijna zeventig jaar organist, tot de dood erop volgde; hij was toen bijna negentig jaar oud. Het zou wel eens een *all time* record kunnen zijn wat betreft aanstellingsduur op één positie.

Lustig was niet alleen uitvoerend musicus, hij componeerde ook, gaf muziekles, leidde het Groningse collegium musicum en schreef een kleine boekenplank vol met geschriften over muziek (en andere onderwerpen), deels geheel oorspronkelijk, deels vertalingen naar of in het Duits, Frans of Engels. Hij was, kortom, een arbeidzaam man, en wel tot op hoge leeftijd.

Lustigs laatste publicatie verscheen vlak voor zijn tachtigste verjaardig, in 1786. Het gaat om een Nederlandse vertaling van de Duitse vertaling van het muzikaal reisverslag van Charles Burney. In de advertenties ervan in de *Groningse Courant* [van 24 en 28 november 1786] wordt het Lustigs “Afscheid Werk” genoemd, op de titelbladzijde vinden we de zinsnede “Als tot een verlustigend laatste geschenk aan Nederlands waare Muziek-vrienden”. Burney had in 1770 en 1772 grote reizen door Europa gemaakt, om materiaal voor een muziekgeschiedenis bijeen te brengen. Alles wat hij in muzikaal opzicht tegenkwam of meemaakte, kwam echter teven in dagboeken terecht, die vervolgens in twee delen werden uitgegeven, achtereenvolgens getiteld *The Present State of Music in France and Italy* (Londen 1771) en *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (1773). [Met “The Netherlands” worden de Zuidelijke, Oostenrijkse Nederlanden bedoeld, met de “United Provinces” de Republiek.] Een Duitse vertaling van deze beide delen werd vervaardigd door Johann Georg Ebeling en in Hamburg uitgegeven als *Tagebuch einer musikalischen Reise* (1772-1773). Lustig vertaalde deze Duitse vertaling in het Nederlands, en gaf zijn vertaling de hoofdtitel *Rijk gestoffeerd verhaal van de eigenlijke gesteldheid der hedendaagsche toonkunst* mee. De titel geeft al aan dat hij het niet bij enkel vertalen liet. Op allerlei plaatsen in het boek achtte hij het noodzakelijk commentaren toe te voegen, van allerlei soort. Zo ook bij de passage waar Burney het *Wohltemperirte Clavier* van Johann Sebastian Bach beschrijft. Lustig merkt dan op:

Ik heb onlangs 24, niet ongemakkelijke Capricetten voor 't Clavicymbel, of Forte-piano, uit ijder Grondtoon één, opgesteld; als iets nieuws hier te Lande; leggende tot het Gerief van curieuse Liefhebbers, eenige Exemplaren, 't Stuk voor een gerande Dukaat, gereed.

Deze verzameling stukken van Lustig noemen wij voor de gelegenheid maar Lustig Welgetemperde Klavier.

Bach en Lustig hebben dus beiden een reeks stukken in alle vier en twintig toonsoorten, twaalf majeur en twaalf mineur, gecomponeerd. Bach heeft deze opgave niet één keer uitgevoerd, maar twee keer, zodat we over een *Wohltempirtes Clavier I en II*, of samen over de “Forty-Eight” kunnen spreken. Het eerste WTC is gedateerd 1722, het tweede stamt uit de vroege jaren 1740. Beide reeksen bestaan uit een Praeludium en een Fuga voor elke toonsoort. De volgorde is in beide gevallen gelijk, en wel chromatisch, te beginnen met C-groot en C-klein en te eindigen met B-groot en B-klein.

Bachs *Wohltempirte Clavier* is zeker het bekends voorbeeld van een reeks composities in alle toonsoorten, maar het is niet het enige voorbeeld, en ook niet het eerste. We kunnen van verre voorlopers spreken, wier werk Bach vermoedelijk niet heeft gekend, en van een nabije voorloper, wiens werk hij zeker wel heeft gekend.

De verre voorlopers zijn enkele luitcomponisten uit de zestiende en vroege zeventiende eeuw die reeksen van composities in alle toonsoorten voor luit hebben geschreven. Wij noemen Jacomo Gorzani (midden 16de eeuw), Vincenzo Galilei (tweede helft 16de eeuw) en John Wilsen (eerste helft 17de eeuw).

De nabije voorloper van Bach is Johann Mattheson, musicus en componist in Hamburg. Hij publiceerde in 1719 een basso-continuo-leerboek onder de titel *Exemplarische Organisten-Probe* en hierin nam hij basso-continuo-oefeningen op in alle 24 toonsoorten. Het boek bevat twee van deze reeksen van oefeningen, één met relatief eenvoudige, onder de benaming *Mittel-Classe*, en één met moeilijke onder de benaming *Ober-Classe*. De volgorde van de toonsoorten is niet, zoals wel bij Bach en Lustig, volgens een strak schema, maar volgens een globaal uitgangspunt, waarbij de eenvoudige toonsoorten (weinig kruizen of mollen) voorop staan, de moeilijke (veel kruizen of mollen) achteraan. Het lijkt mij dat Bach deze publicatie moet hebben gekend. Maar in hoeverre Matthesons werk zijn eigen *Wohltempirte Clavier* heeft geïnspireerd of beïnvloedt, is voorlopig nog onbekend.

Tegelijk met de opkomst, in Duitsland aan het begin van de achttiende eeuw, van de compositie van reeksen stukken in alle toonsoorten kan de opkomst worden gesignaleerd van de compositie van afzonderlijke stukken die alle 24 toonsoorten doorkruisen. Een dergelijk muziekstuk kan men een “muzikale cirkel” noemen. De eerste zijn gecomponeerd door Friedrich Suppig (handschrift, Dresden, 1722) en Johann David Heinichen (gepubliceerd 1728, *Der General-Bass in der Composition*). Suppigs stuk is een zeer lang stuk, Heinichens een kort.

Het is onmogelijk om alle reeksen van stukken in alle toonsoorten zowel als de stukken die afzonderlijk alle 24 toonsoorten doorlopen in detail te behandelen. Ik noem componisten en titels. Wat betreft de reeksen kunnen we noemen Johann Christian Schickhardt (*L'alphabet de la musique*, 1732, sonates voor viool, fluit of blokfluit en basso continuo), Georg von Bertouch (triosonates, handschrift, rond 1735), Georg Andreas Sorge (*Clavier-Übung*, 1739, 1742), de Bach-leerlingen Christian Bernard Weber, (ook een WTC) en Johann Gottlieb Goldberg (*24 Polonaises*, handschrift), en Johann Gottfried Ziegler (*24 Polonesi*, uitgegeven 1764). Muzikale cirkels — met alle 24 toonsoorten in één stuk — zijn — na Suppig en Heinichen — geschreven door Adam Falckenhagen (voor luit, jaren-1730), door Sorge (*Toccata* voor klavier, 1739) en door Johann Philipp Kirnberger (*Musicalischer Circul* voor klavier).

Alle tot nog toe gegeven voorbeelden zijn Duits. De conclusie is zonder meer gerechtvaardigd dat het componeren in alle toonsoorten, hetzij in een reeks, hetzij in één stuk, in de achttiende eeuw een typisch Duitse aangelegenheid was.

Maar in de achttiende eeuw was de Nederlandse Republiek op muzikaal gebied ook een beetje Duitsland. In de eerste plaats is dat zichtbaar in het grote aantal Duitse musici dat in Nederland een werkkring zocht en vond. In Amsterdam was Conrad Friedrich Hurlebusch lange tijd organist van de Grote Kerk, in Den Haag was Christian Ernst Graf kapelmeester van Willem V en zwaaide hij de scepter over een voornamelijk uit Duitse musici bestaande kapel. In Utrecht was Johann Philipp Albrecht Fischer jarenlang organist van de Domkerk, in Groningen Jacob Wilhelm Lustig van de Martinikerk, in Zwolle Johann Gottlieb Nicolai van de Grote Kerk. En zo kunnen we nog wel even doorgaan.

In het algemeen assimileerden deze musici heel goed in het Nederlandse muziekleven. De organisten moesten in de kerk de Geneefs/Datheense psalmen begeleiden. Verschillende van hen componeerden speciale orgelbewerkingen van deze psalmen, en ook schreven ze liederen en andere vocale werken op Nederlandse teksten. Sommigen schreven ook boeken over muziek in het Nederlands. Nimmer keerden deze Duitse musici naar hun eigen land terug. Eénmaal in de Republiek, voorgoed in de Republiek.

Het mag geen verwondering wekken dat deze Duitse musici ook de Duitse traditie van de compositie in alle 24 toonsoorten mee naar Nederland namen. We zijn weer terug bij Lustig en zijn *Capricetten*. Lange tijd waren deze composities alleen maar bekend uit de vermelding in het *Rijk gestoffeerd verhaal*, maar ongeveer tien jaar geleden werd een afschrift ontdekt op een zolder in Aurich in Oost-Friesland. Het afschrift is geschreven door Martin Jellen Zuidhof, een Oost-Fries die eerst een aantal jaren schoolmeester-organist was in verschillende Oost-Friese plaatsen, daarna in Groningen en Veendam woonde als schoolmeester. Door deze vondst kunnen de *Capricetten* nu worden gedrukt en uitgegeven en kan iedereen ze spelen. Het zijn heel aantrekkelijke stukken.

Naar Lustigs eigen zeggen was hij de eerste die in de Republiek een reeks stukken in alle 24 toonsoorten schreef. Ik weet niet of Lustig hier bewust de waarheid verdraaide of dat hij werkelijk niet op de hoogte was — beide is mogelijk —, maar de eerste was hij niet. Die eer komt de wat zonderlinge amateurcomponist toe met de naam Christian Gottlieb Tübel, een Duitser, afkomstig uit Blankenburg in de Harz, die in de periode 1756-1757 kortdurend in Nederland verbleef. Hij was geen beroepsmusicus, maar amateur, agent van de hertog van Brunswijk-Lüneburg, niet in de zin van diplomatiek vertegenwoordiger, maar van handelsagent. Hij was beheerder van een steengroeve in de Harz en reisde op grond daarvan naar andere landen. Zijn Nederlandse reis had mogelijk ten doel om mineralen te leveren voor de verzameling van het stadhouderlijk hof in Den Haag. Aldaar trouwde hij in 1756 met de Haagse Maria van den Bergh, al was later de zuster Anna Elisabeth van den Bergh de moeder van zijn kinderen. Hoewel hij maar korte tijd in Nederland was, liet hij — in de jaren 1758-1765 — al zijn composities — sonates voor verschillende bezettingen, symfonieën, psalmbewerkingen, enzovoorts — in Amsterdam drukken en uitgeven, een deel daarvan onder de veritaliaanse kreeftvorm van zijn naam: Lebutini. Onder deze uitgaven bevindt zich een tweetalige, Nederlands/ Duitse klaviermethode, met de titel *Korte onderrichting van de musiek / Kurzer Unterricht von der Music*, verschenen in 1762. Al doet de titel verder niets vermoeden, de *67 handstukjes voor het klavier*

die aan deze methode zijn toegevoegd, doorlopen systematisch alle toonsoorten die mogelijk zijn, in feite zelfs *meer* dan dat. Er zijn namelijk toonsoorten die op twee manieren kunnen worden genoteerd en terwijl Bach en Lustig in die gevallen steeds voor één vorm kiezen, geeft Tübel muziekstukken voor *beide* notatievormen. Het betreft bijvoorbeeld Fis-groot tegenover Ges-groot en Cis-groot tegenover Des-groot. Bach en Lustig kiezen voor één van de twee, Tübel geeft ze allebei. Daarmee ontstaat een geheel van vijftien majeur- en vijftien mineur-toonsoorten, in het totaal 30, zes meer dan Bach en Lustig. In de achttiende eeuw is deze werkwijze uitzonderlijk. In de vroege 19de eeuw heeft de Duitse organist Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846), in zijn *Praktische Orgelschule* Op 55 en zijn *30 Exercices à deux parties dans tous les tons pour le pianoforte* Opus 67, tweemaal een reeks werken in deze dertig toonsoorten geschreven. Ik acht het overigens heel goed mogelijk dat Lustig niet heeft beseft dat in Tübels klaviermethode reeds een in Nederland uitgegeven reeks van muziekstukken in alle toonsoorten beschikbaar was. Hij kan heel goed oprecht gedacht hebben de eerste te zijn geweest.

Na Lustig publiceerde de Zwolse organist Johann Gottlieb Nicolai, eveneens Duitser van geboorte, nog een verzameling stukken in 24 toonsoorten, die rond 1790 in Zwolle in eigen beheer is uitgegeven. De volgorde van toonsoorten is exact die van Lustig, maar dat hoeft niet te betekenen dat Lustig Nicolais voorbeeld is geweest. Uiteindelijk is Lustigs volgorde heel logisch en Nicolai kan dezelfde logica hebben gevolgd. Omdat Lustigs verzameling niet was uitgegeven, kan deze aan Nicolai onbekend zijn gebleven. De stijl van Nicolais stukken is een heel andere dan die van Lustig: bij Nicolai gaat het om één- tot driedelige pianosonates van bescheiden omvang, eigenlijk sonatines.

Bij elkaar bestaan er dus drie Nederlandse welgetemperde klavieren, achtereenvolgens van Tübel, Lustig en Nicolai.

Terug naar Lustigs Capricetten. De vraag die nu moet worden beantwoord is de volgende: heeft Lustig misschien Bachs *Wohltemperirtes Clavier* gekend? Er zijn geen 18de-eeuwse Nederlandse afschriften van Bachs werken bekend, maar dat zegt niet dat ze er niet geweest zijn. Voorlopig houd ik het er echter op dat Lustig Bachs *Wohltemperirtes Clavier* niet heeft gekend. Ik heb daarvoor twee overwegingen, die echter geen van beide absoluut dwingend zijn. In de eerste plaats zien we dat de toonsoortenvolgorde van Lustig geheel verschilt van die van Bach, en in de tweede plaats ontbreekt bij Lustig elke thematische referentie aan het *Wohltemperirtes Clavier* van Bach, al moet ik zeggen dat in de Capricetto I in C-groot hier en daar wel iets door klinkt van het Praeludium I van Bachs *Wohltemperirtes Clavier*, maar meer dan doorklinken is het niet. Daarentegen is er in de *Capricetto II* een duidelijke thematische verwijzing naar Bach Orgelpraeludium BWV 747.

Wanneer heeft Lustig de Capricetten gecomponeerd? In zijn Burney-vertaling spreekt hij van “onlangs opgestelde Capricetten” en als we dat letterlijk nemen dan zouden ze in de jaren-1780 zijn ontstaan, ruim na zijn zeventigste verjaardig. Er zijn echter aanwijzingen dat de compositie iets eerder plaatsvond. Als we er vanuit gaan dat Lustig Bachs *Wohltemperirtes Clavier* niet persoonlijk kende en dat hij het bestaan ervan vernam uit Burneys muzikaal reisdagboek en tevens dat hij de *Capricetten* schreef naar aanleiding van dat reisjournaal, dan heeft de compositie van de capricetten niet vóór 1773 plaatsgevonden, het jaar waarin zowel de Engelse als de Duitse uitgave van Burneys boek verscheen. Jellens handschrift kan daarentegen

niet na het midden van de jaren 1780 zijn ontstaan. Vanaf dan noemt hij zich systematisch Marten Jellen Zuidhof. Ik stel dus voor de compositie van de *Capricetten* in het midden of de tweede helft van de jaren 1770 te situeren.

Lustig heeft een hele plank aan gedrukte en ongedrukte boeken en verhandelingen over muziek geschreven en men zou kunnen denken dat daar wel ergens wordt ingegaan op de compositie in alle 24 toonsoorten. Er is echter slechts één verhandelingen die van belang is in dit opzicht, en eerder zijdelings dan direct: de *Harmonische wegwijzer*, een tekst die Lustig niet heeft uitgegeven, maar kennelijk voortdurende herschreef en verkocht, want er hebben tenminste vier versies van bestaan, waarvan wij er twee kennen. De oudste versie moet al van vóór 1771 dateren, want die wordt genoemd in de inleiding van de heruitgave van de *Musykaale spraakkunst* uit dat jaar. Lustig noemt het werk “Verbeterde harmonische wegwijzer” en ik neem aan dat hij daarmee bedoelt dat hij daarmee *anderen* verbeterde en niet een verbeterde versie van eigen werk gaf. Verdere afschriften werden in 1778, 1781 en 1787 geproduceerd en er hebben zeker nog andere bestaan. De twee bewaard gebleven afschriften, die van 1778 en 1787, verschillen behoorlijk van elkaar. Gemeenschappelijk is echter het hoofdthema: de modulatie van elke toonsoort naar elke andere, en de bespreking van de muzikale cirkel, het doorkruisen van alle 24 toonsoorten in één muziekstuk. Lustig behandelt zowel verschillende muzikale cirkels uit de literatuur als zijn eigen oplossing.

Lustigs *Capricetten* zijn geen muzikale cirkels. Wel heeft Lustig in twee van de *Capricetten* een muzikale cirkel ingebouwd. Ik doel hier op de *Capricetto XI* en *XV*, die beide een passage bevatten die bestaat uit een reeks cadensen die de volledige kwintencirkel van de twaalf majeur-tonsoorten doorlopen. Het zijn geen complete muzikale cirkels die alle majeur- en mineurtonsoorten bevatten, waardoor het toegepaste modulatiepatroon betrekkelijk eenvoudig is. Opeenvolgende toonsoorten verschillen immers maar één plek op de kwintencirkel van elkaar. In *Capricetto XI*, in A-groot, is de cirkel een simpele opeenvolging van dominanten en tonica's: A-groot, A-dominant-septiem, D-groot, D-dominant-septiem, G-groot, G-dominant-septiem, tot we weer terug zijn in A-groot. In de overgang van Des-groot naar Cis-dominantseptiem wordt van mollen naar kruisen gewisseld.

In *Capricetto XV*, in E-groot, is de modulatie-richting juist andersom en daardoor is de modulatie ingewikkelder. Ik wordt nu even muziektheoretisch. De modulatie kan als volgt beschreven worden. Op de tonica van E-groot volgt een IIde trap, die gealtereerd wordt tot een tussendominant voor de Vde trap. De Vde trap volgt, maar die is dan tonica voor de volgende stap in de cirkel. Door deze procedure voegt elke modulatie een kruis toe aan de toonsoort. Bij Gis-groot=As-groot wordt van kruisen naar mollen gewisseld en door verder moduleren komen we weer in E-groot terug. Het geheel neemt zes maten in beslag.

Tot slot moet de vraag worden beantwoord met welke klavierstemming Lustig *Capricetten* kunnen, dan wel moeten worden gespeeld. De achttiende eeuw is de overgangstijd tussen het gebruik van de oude, ongelijkzwevende stemmingen en dat van de nieuwe gelijkzwevende stemming. Beide typen van stemmingen worden het meest systematisch op de proef gesteld in een reeks stukken in alle toonsoorten of een muzikale cirkel met alle toonsoorten. In de muziektheorie van de achttiende eeuw wordt een duidelijke relatie gelegd tussen het gebruik van de gelijkzwevende stemming en het componeren in alle toonsoorten. En dat is logisch, want met een gelijkzwevende stemming klinken alle toonsoorten hetzelfde. Met een

ongelijkzwevende stemming klinken stukken niet alleen verschillend, maar ook sommige stukken beter en andere stukken slechter dan het gemiddelde. En dat is eigenaardig, voor een muziekstuk een stemming kiezen die het stuk wat betreft klank bewust niet optimaal weergeeft. Toch is er in de twintigste eeuw een stroming op gang gekomen om verzamelingen in alle 24 toonsoorten, Bachs Wohltemperirtes Clavier voorop, juist te verbinden met een ongelijkzwevende stemming. Een achttiende-eeuwser zou er vreemd van opgekeken hebben.

Wat betreft Lustigs *Capricetten* ligt het voor de hand na te gaan wat Lustig zelf over de stemming van klavierinstrumenten heeft geschreven. In zijn *Inleiding in de Muzykkunde* behandelt hij het probleem van stemming en temperatuur. Merkwaardig is het dat hij daarin de traditionele middentoonstemming, met duidelijk te kleine kwinten, maar met zuivere grote tertsen, de meeste aandacht geeft. Hij noemt nog de 43-toonsstemming van Joseph Sauveur en de gelijkzwevende stemming van Johann Georg Neidhard, maar gaat er niet op in. Toch moeten we bij zijn *XXIV Capricetten* ook in de eerste plaats aan de gelijkzwevende stemming denken. Met die stemming zijn alle stukken te spelen zonder verrassingen. Het is absoluut onduidelijk wat de winst zou kunnen zijn van een ongelijkzwevende stemming. Bovendien is de toepassing van de gelijkzwevende stemming op Nederlandse orgels in de achttiende eeuw ruimschoots gedocumenteerd, te beginnen met het orgel in de Alkmaarse Sint-Laurenskerk, dat op instigatie van de organist Gerhardus Havingha al in de jaren-1720 zo werd gestemd. Ook in de omgeving van Lustig was de gelijkzwevende stemming op orgels niet ongebruikelijk. Maar uiteraard staat het iedereen vrij om voor de uitvoering van deze stukken de stemming van zijn of haar voorkeur te kiezen.