

MICHAEL PRAETORIUS

SÄMTLICHE ORGELWERKE

FÜR DEN PRAKTISCHEN GEBRAUCH HERAUSGEGEBEN VON KARL MATTHAEI

EINGELEITET VON WILIBALD GURLITT

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL · ZÜRICH

INHALT

	Seite
Vorwort	3
Einführung	7
1. Advents-Hymnus „Alvus tumescit virginis“	20
2. Weihnachts-Hymnus „A Solis ortus cardine“	22
3. Weihnachts-Hymnus „Summo Parenti gloria“	25
4. Oster-Hymnus „Vita sanctorum“	32
5. Dreifaltigkeits-Hymnus „O Lux beata Trinitas“	36
6. Dreifaltigkeits-Hymnus „Te mane laudum carmine“	41
7. Fantasia „Ein' feste Burg ist unser Gott“	43
8. Fantasia „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“	59
9. Fantasia „Wir glauben all an einen Gott“	79
10. Zwei Variationen über „Nun Lob mein Seel den Herrn“	93 X
11. Sinfonia	101
Anhang	103

VORWORT

Im Jahre 1921 erschien erstmals eine Gesamtausgabe der Orgelwerke von Michael Praetorius, herausgegeben von Professor Dr. Wilibald Gurlitt. (Veröffentlichung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, Bückeburg, Archiv für Musikwissenschaft, dritter Jahrgang, zweites Heft, Bückeburg und Leipzig, C.F.W. Siegels Musikalienhandlung [R. Linnemann]). Sie enthält den Notentext verteilt auf zwei oder drei Systeme, ohne besondere Zuweisung der einzelnen Stimmen an Pedal, rechte oder linke Hand.

Auf Grund dieser Veröffentlichung hat der Unterzeichnete eine praktische Ausgabe unternommen. Die Benennung „praktische Ausgabe“ ist nach seiner Ansicht nur dann statthaft, wenn sie zu der Wiedergabe des originalen Textes wirklich das beifügt, was dem Organisten und namentlich dem noch unselbständigen Orgelschüler das Einfühlen in die Struktur eines Werkes erleichtert und ihm Anregung zu einem intensiven Nachschaffen gibt. Etwas anders liegt die Sache bei den Denkmäler-Ausgaben, welche lediglich eine getreue Kopie der Originale sein sollen.

Einem inneren Bedürfnis unserer Zeit entsprechend versuchen wir, die wertvollen alten Schätze, die uns die Musikwissenschaft zutage fördert, nicht nur in ihrer historischen Bedeutung zu erkennen, sondern unserm Erleben und Schaffen ganz zu eigen zu machen.

Um dem Ausführenden eine möglichst handliche Darstellung bieten zu können, wurde bei dieser Veröffentlichung eine Aufteilung der Stimmführung unter beide

Hände zu erreichen gesucht, so wie sie der Organist zur Erzielung eines sehr sanglichen Spieles auszuführen hat. Trotzdem schwebte mir immer als höchstes Gebot vor Augen: den polyphonen Satz so wiederzugeben, daß auch bei dieser Aufteilung das lineare Gefüge und das Geschehen der einzelnen Stimmen klar ersichtlich ist. Eine Ausnahme bilden die beiden Hymnenverse „A solis ortus“ und „Vita sanctorum“, bei welchen des fünfstimmigen Satzes wegen nicht nach diesem Prinzip verfahren werden konnte. Es war mein Bestreben, eine Ausgabe zu schaffen, die außer der praktischen Bearbeitung einen Denkmälerwert besitzt, indem sie sich genau an den Urtext hält. Von einer Mitteilung der alten Schlüssel wurde abgesehen, mit der Begründung, daß durch häufigen Schlüsselwechsel die klare Übersicht gestört würde. Der Herausgeber verweist auf die gedruckten Stimmbücher des Michael Praetorius Kreuzbergensis: Hymnodia Sionia, Wolfenbüttel 1611, und Musae Sioniae VII. Teil, Wolfenbüttel 1609. Diese einzigen Quellen — eine Originalhandschrift existiert nicht mehr — wurden zu einer genauen Korrektur herangezogen. Der preußischen Staatsbibliothek, Berlin, möchte ich an dieser Stelle für die bereitwillige Überlassung der wichtigen alten Drucke aufrichtig danken.

Herrn Prof. Dr. Gurlitt bin ich für manche wertvolle Anregung bei den Vorstudien zu meiner Arbeit herzlich dankbar, einen besonderen Dank sage ich meiner Frau, welche als meine treue Gefährtin sämtliche Korrekturen nach den Originaldrucken mit Genauigkeit und Umsicht besorgt hat.

ARTIKULATION

Die musikalische Artikulation geht beim Orgelspiel vom Legato aus. Sie ist in ihren mannigfaltigen Abstufungen unerlässlich zur Akzentuierung des Spieles und zur klaren Darstellung des polyphonen Satzgefüges. Es ist natürlich unmöglich, eine bis aufs letzte durchgeführte Bezeichnung hier festzulegen. Die wenigen Angaben mögen jedoch auf den zu begehenden Weg weisen. Rein pädagogische Gründe ließen mich Fingersätze und Applikatur hinzufügen.

REGISTRIERUNG

Von einer genauen Angabe der Registrierung wurde diesmal abgesehen. Sie könnte auf jeden Fall, insbesondere, was die Fantasien anbetrifft, nur ein unvollkommener Rekonstruktionsversuch sein. Vielleicht ist es hier angebracht, auf die Disposition einer von Praetorius vielgespielten Orgel weiland in der Schloßkirche zu Gröningen hinzuweisen*). Sie wurde im Jahre 1596 von David Becken, Orgelbauer in Halberstadt, aufgestellt und besaß auf zwei Manuale und Pedal verteilt 59 Stimmen. Die Disposition lautet: (Siehe Michael Praetorius: Syntagma musicum, II. Teil: De Organographia, Seite 188).

Im Ober Werck Manual

12. Stimmen

1. Principal	8 fuss
2. Zimbel doppelt	
3. Gross Querflööt	8 "
4. Mixtur	8 "
5. Nachthorn	4 "
6. Holfflöiten	8 "
7. Klein Querflöite	4 "
8. Quinta	6 "
9. Octava	4 "
10. Grobgedact	8 "
11. Gemshorn	8 "
12. Gross Quintadehna	16 "

Im Pedal auff der Ober Lade

10. Stimmen

1. Untersatz	16 fuss
2. Octaven Bass	8 "
3. Quintadeen B.	16 "
4. Klein Octaven B.	4 "

5. Klein Quintadeen B.	4 fuss
6. Rausch Quinten B.	
7. Holfflöiten B.	2 "
8. Hol Quinten B.	
9. Nachthorn B.	
10. Mixtur	

Im Rückpositiff

14. Stimmen

1. Principal	4 fuss
2. Gemshorn	4 "
3. Quintadehn	8 "
4. Spitzflöite	2 "
5. Gedact	4 "
6. Octava	2 "
7. Quinta	anderthalb "
8. Subflöite	1 "
9. Mixtur	4 "
10. Zimbel	3 "
11. Sordunen	16 "
12. Trommet	8 "
13. Krumbhorn	8 "
14. Klein Regal	4 "

In den beyden Seit Thörmen zum Pedal

10. Stimmen

1. Gross Principal Bass	16 fuß
2. Gross Gemshorn B.	16 "
3. Gross Querflöiten B.	8 "
4. Gemshorn B.	8 "
5. Kleingedact B.	4 "
6. Quintflöiten B.	6 "
7. Sordunen B.	16 "
8. Posaunen B.	16 "
9. Trommeten B.	8 "
10. Schallmeyen B.	4 "

Fornen in der Brust zum Manual

7. Stimmen

1. Klein Gedact	2 fuss
2. Klein Octava	1 "

3. Klein Mixtur	2 fuss
4. Zimbel doppelt	
5. Randket	8 "
6. Regal	8 "
7. Zimbel Regal	2 "

In der Brust auff beyden Seiten zum Pedal

6. Stimmen

1. Quintflöiten Bass	12 fuss
2. Bawrflöiten B.	4 "
3. Zimbel B.	3 "
4. Rancket B.	8 "
5. Krumbhorn B.	8 "
6. Klein Regal B.	4 "

Tremulant unnd Coppel zu beyden Manualen.

Man wird sich wundern über die seltsame Verteilung auf nur zwei Manuale, Dreimanualigkeit war eben bei Praetorius eine Seltenheit und er hat sie, wenn eine solche vorlag, immer besonders vermerkt. (Vergl. Praetorius: a. a. O. Seite 161 ff.) Beim genauen Studium will uns aber diese Disposition manches lehren: das Pedal war mit 4', 2', gemischten Stimmen und Rohrwerken so reich besetzt, daß eine Ausführung des cantus firmus nach allen Richtungen in überraschender Mannigfaltigkeit ermöglicht wurde. Dieses großartig angelegte Pedal — wir können es als eine selbständige Orgel auffassen — besaß aber zudem noch die Eigenschaft, am Fundament des gesamten, kunstreich gearbeiteten Stimmengewebes mit äußerster Beweglichkeit einzugreifen. Überblicken wir ferner die Registerverteilung in den Manualen, so erkennen wir sogleich, daß auch dort eine sinnvolle Anordnung der engen und weiten Stimmen (nach Funktionen), sowie vieler verschiedenartiger Rohrwerke (Solostimmen) der polyphonen Satzkunst vollkommen entsprach.

Für die Hymnen wurden auf der Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br. folgende Registrierungen ausprobiert:

- Nr. 1. I. Manual: Grob Gedact 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4'.
 II. Manual: Krumbhorn 8', Spitzflöte 4', Kl. Liebl. Gedactfl. 2, Pedalkoppel II (cantus firmus), (beide Hände auf I).
- Nr. 2. I. Manual: Grob Gedact 8', Nachthorn 4'.
 II. Manual: Quintadeena 8', Spitzflöte 4', Kl. Liebl. Gedactfl. 2', Zimbel doppelt.
 Pedal: Untersatz 16', Dolcianbaß 8', Posaune 16', Pedalkoppel I.
 Manualkoppel II — I. (Beide Hände auf II, Takt 44 geht die linke Hand auf I über.)

*) Vgl. die nachfolgende Einführung von Prof. Dr. W. Gurlitt.

- Nr. 3. I. Manual: Grob Gedact 8', Principal 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4', Oktav 4', Mixtur 4fach.
 II. Manual: Quintadeena 8', Gemshörnlein 2', Zimbel doppelt, Krummhorn 8'.
 Pedal: Untersatz 16', Dolcianbaß 8', Posaune 16', Pedalkoppel II (beide Hände auf I).
 Takt 105: + Schwiégelpfeiff 1'.
- Nr. 4. I. Manual: Grob Gedact 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4', Oktav 4'.
 II. Manual: Quintadeena 8', Blockflöte 4', Gemshörnlein 2', Zimbel doppelt.
 Pedal: Untersatz 16', Dolcianbaß 8', Posaune 16', Pedalkoppel II.
- Nr. 5. I. Manual: Grob Gedact 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4'.
 II. Manual: Baerpfeiff 8', Zimbel doppelt (cantus firmus), Pedalkoppel II.
- Nr. 6. Man versuche:
- a) I. Manual: Oktave 4' (cantus firmus), Pedalkoppel I.
 II. Manual: Blockflöte 4', Gemshörnlein 2', Kl. Liebl. Gedactfl. 2'
- oder:
- b) Pedal: Singend Cornet 2' (cantus firmus eine Oktave tiefer spielen).
 II. Manual: Blockflöte 4', Gemshörnlein 2'
- am schönsten klingt jedoch:
- c) I. Manual: Grob Gedact 8', Nachthorn 4'.
 II. Manual: Quintadeena 8', Kl. Liebl. Gedactfl. 2', Zimbel doppelt, Pedalkoppel II (cantus firmus). (Enge Stimmen für den cantus firmus, siehe Praetorius: Syntagma musicum II. Teil. S. 128ff: Schweizerpfeiff, Zimbelbässe usw.)

Für die Fantasien, welche in ihrem Aufbau ziemlich wesensverwandt sind, möchte ich hier nur ein Beispiel geben.

„Ein feste Burg ist unser Gott“:

Man beginnt mit Labialstimmen des II. Manuals:
 Quintadeena 8', Spitzflöte 4', Gemshörnlein 2', Kl. Liebl. Gedactfl. 2', Zimbel doppelt.
 Pedal: Untersatz 16', Dolcianbaß 8', Pedalkoppel II.

- Takt 65: Zweites Viertel geht die rechte Hand auf das I. Manual über: Grob Gedact 8', Principal 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4', Oktav 4', Schwiégelpfeiff 1'.
 Pedal: + Rohrwerke (Posaune 16').
- Takt 72: Spielt die linke Hand ebenfalls auf dem I. Manual weiter (Choral).
- Takt 76: I. Manual: Zweites Viertel + Mixtur 4fach.
- Takt 84: (Fünfte Verszeile) fährt man auf dem II. Manual fort, Registrierung wie oben, jedoch ohne Zimbel, Pedal ohne 16'.
- Takt 112: Pedal + Untersatz 16'.
- Takt 117: Wird der Klang im I. Manual auf Grob Gedact 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4' und Oktav 4' reduziert, Pedal: Lab. 16', 8' mit Pedalkoppel I.
- Takt 150: I. Manual: — Oktav 4', Pedal: alle Stimmen abstoßen, — Pedalkoppel I + Pedalkoppel II.
 II. Manual: Rohrwerke (Krummhorn 8') und Zimbel hinzufügen.
 Der Lagenwechsel im Pedal wirkt sehr schön, wenn die Charakteristik der Rohrwerke und auch der übrigen Stimmen eine ausgesprochene ist. (Variable Mensuren.)
- Takt 165: I. Manual: Viertes Viertel + Oktav 4', im II. Manual: + Baerpfeiff 8', Geigend Regal 4' (für den cantus firmus im Pedal).
- Takt 186: I. Manual: Viertes Viertel + Mixtur 4fach, Pedal: + Labiale 16', 8', Posaune 16'.
 II. Manual: — Baerpfeiff 8', — Geigend Regal 4'.
- Takt 202: I. Manual: + Principal 8', Pedal: — Posaune 16', — Pedalkoppel II, + Pedalkoppel I.
- Takt 225: I. Manual: + Schwiégelpfeiff 1', Pedal: — Untersatz 16', + Pedalkoppel II.
 II. Manual: + Baerpfeiff 8', Geigend Regal 4'.
- Takt 237: + Manualkoppel II—I (viertes Viertel), Pedal: Alle Stimmen.
- Takt 251: Viertes Viertel: + Randket 16'.

Zu obigen Registrierungsverschlügen habe ich noch folgendes zu bemerken: Wir dürfen uns nicht in der Enge dieser wenigen Beispiele festlegen. Unser Streben sei nicht ein ängstliches Sich-Anklammern an historische Überlieferung, sondern ein unmittelbares Erfassen des rein Musikalischen und alles dessen, was uns in diesen frühen Werken an Fülle des Lebens geschenkt wurde.

Winterthur, im Oktober 1929.

Karl Matthaëi,
 Organist des Musikkollegiums.

ZUR EINFÜHRUNG

... Dieweil denn diese Kunst fürwahr
Allein von Gott gegeben dar,
So hat sie ja gar hoch und weit
Vor andern Ruhm und Adelheit.
Sie ist mit der Theologie
Zugleich von Gott gegeben hier,
Gott hat die Musik fein bedeckt
In der Theologie versteckt,
Er hat sie beid in Fried geschmückt,
Daß kein der andern Ehr verrückt,
Sie sind in Freundschaft nahe verwandt,
Daß sie für Schwestern wern erkannt.
Wo Gottes Wort das Herz entzündt,
Dasselbst die Musik bald sich findt.
Die Musik ist ein himmlisch Kunst,
Sie offenbart des Geistes Brunst.
Kein Kunst auf Erd wird ihr vergleicht,
Aus Gottes Reich sie nimmer weicht.
Die heilige Schrift sie hoch erhebt,
Drum billig sie in Ehren schwebt...

So ist die Kunst in ganzer Summ
Heilig, göttlich, löblich und frumm.
Die Musik mit Gott ewig bleibt,
Die andern Kunst sie all vertreibt.
Im Himmel nach dem Jüngsten Tag
Wird sie erst gehn in rechter Wag.
Jetzt hat man Hülsen nur davon,
Dort wird der Kern recht aufgetan.
Im Himmel gar man nicht bedarf
Der Kunst Grammatik, Logik scharf,
Geometrie, Astronomie,
Kein Medizin, Juristerey,
Philosophie, Rhetorica,
Allein die schöne Musica.
Da werdens all Cantores sein,
Gebrauchen dieser Kunst allein,
Sie werden all mit Ruhm und Preis
Gott loben hoch mit ganzem Fleiß,
Und danken seiner großen Gnad,
Die er durch Christ erzeiget hat...

Johann Walter
(1538)

Die Orgelkompositionen von Michael Praetorius wurzeln in dem gottesdienstlichen Leben der lutherischen Kirche im Zeitalter der Orthodoxie kurz vor Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Diese in ihrer kraftvollen Eigenart, ihren kulturellen Leistungen und Auswirkungen — namentlich im Vergleich zum Calvinismus und nachtridentinischen Katholizismus — noch wenig erforschte Epoche der deutschen Geistesgeschichte erstreckt sich landschaftlich von ihrem Mittelpunkt in dem alten Lutherland Kursachsen nach Nord- und Süddeutschland, zeitlich vom Ausgang des Reformationszeitalters (etwa mit Melancthons Tod 1560) zu den Anfängen des Pietismus (etwa mit Speners „Pia Desideria“ 1676). Das geschichtliche Bild dieser Epoche, die als „das Mittelalter der protestantischen Kirchengeschichte“ gilt, aus den ver-gewaltigenden Begriffen und Urteilen des Pietismus und der Aufklärung befreit und damit eine objektive Würdigung der lutherischen Orthodoxie angebahnt zu haben, verdanken wir dem aus der Lebensarbeit von Karl Holl und Heinrich Boehmer neu erworbenen Lutherverständnis unserer Tage. Neben den zentralen kirchen-¹⁾

¹⁾ K. Holl, Die Bedeutung der großen Kriege für das religiöse und kirchliche Leben innerhalb des deutschen Protestantismus, Tübingen 1917, und Ges. Aufsätze zur Kirchengeschichte I. Luther, Tübingen² 1923. H. Boehmer, Luther im Lichte der neueren Forschung, Leipzig⁴ 1917, und Ges. Aufsätze, Gotha 1927. Dazu H. Leube, Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Leipzig 1924, und Calvinismus und Luthertum im Zeitalter der Ortho-doxie, Bd. I: Der Kampf um die Herrschaft im protestantischen Deutschland, Leipzig 1928.

und liturgiegeschichtlichen²⁾ Studien dürften auch die musikgeschichtlichen berufen sein, Licht in das Dunkel dieses vielfach mißverstandenen Zeitalters zu bringen, gründet doch in ihm jener mächtige Traditionszusammenhang deutsch-barocker alt-protestantischer Kirchenmusik, der ihre Anfänge bei Johann Walter († 1570) noch mit den Spätwerken Johann Sebastian Bachs († 1750) verbindet.

In diesem Zusammenhang kommt dem kirchenmusikalischen Schaffen von Michael Praetorius (1571–1621), des in Torgau aufgewachsenen gnesiolutherischen Pfarrer-sohnes, dessen Vater dem Wittenberger Reformatorenkreis um Luther eng verbunden und als Lehrer an der Torgauer Lateinschule Kollege Joh. Walters war, eine grund-legende, epochale Bedeutung zu³⁾.

Das rege kirchliche Leben im Zeitalter der lutherischen Orthodoxie hat seinen musikalischen Mittelpunkt in dem de tempore-Kirchenlied Luthers, dem evangelisch-liturgischen Choral, weniger zwar in der durch bloßes Zuhören als „Werk“ er-faßbaren künstlerischen Gestalt, als vielmehr in dem durch gläubiges Mitsingen als „Wort“ sich erschließenden Gehalt, der liturgischen Wesenseinheit von Wort und Weise. Nach Luthers Rechtfertigungsgedanken gewinnt neben dem gepredigten und dem gelesenen das gesungene Wort im Choral, sofern es im Glauben ergriffen wird, immer mehr liturgische Bedeutung. Danach besteht an sich auch kein Unterschied zwischen Priester und gläubigen Laien, und gesellt sich dem Prediger auf der Kanzel der (zumeist ebenfalls theologisch gebildete) Kantor als selbständiger Liturg und nahezu gleichberechtigter Diener am Wort, denn zu einem vollkommenen Kirchen-
regiment und Gemeindegottesdienst gehört nach Praetorius³⁾ nicht allein „Concio, eine

²⁾ P. Graff, Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus, Göttingen 1921.

³⁾ An Literatur über Praetorius vgl. einstweilen bis zum Erscheinen meiner Monographie über den Meister (Bärenreiter Verlag) meine Dissertation über ihn (Teildruck, Leipzig 1915) und die Skizzen von R. Gerber in Ztschr. „Die Musik“, Jahrg. 20, Berlin 1928, Heft 12, Fr. Blume, Musikergestalten, Heft 1, Wolfenbüttel 1929 (Verlag Kallmeyer), M. Fischer in Ztschr. „Die Kirchenmusik“, Jahrg. 10, Berlin 1929, S. 114ff. und W. Schuh in Ztschr. „Die Singgemeinde“, Jahrg. 5, Kassel 1929, S. 181ff. Dazu die monumentale Gesamtausgabe der musikalischen Werke des M. Pr., in Verbindung mit A. Mendelssohn und W. Gurlitt hrsg. von Fr. Blume (seit 1928, Verlag Kallmeyer) und die Neudrucke des Syntagma musicum, Bd. II (Organographia), hrsg. von W. Gurlitt, Kassel 1929 (Bärenreiter Verlag) und Bd. III, hrsg. von E. Bernoulli, Leipzig 1916 (Verlag Kahnt).

⁴⁾ Polyhymnia Caduceatrix, 1619 (Ges.-Ausg., Bd. XVII, S. VII).

gute Predigt, sondern auch Cantio, eine gute Musik und Gesang“. Hierin beruht die unvergängliche Macht und historische Sendung des lutherischen Kantorenamtes.

Aber auch der Organist an seiner Orgel empfängt Teil an dieser einzigartigen Vorrangstellung des Musikers in der lutherischen Kirche. Freilich entfaltet er seine Kunst nicht in freiem, selbstverantwortlichem Musizieren, sondern stellt sie — ganz im Gegensatz zu dem Renaissanceorganisten — unter den Choral, indem er das alte Choralgut lebendig und der Kirche, Schule und Gemeinde nutzbar macht. Dem lutherischen Organisten kommt es nicht auf künstlerische Originalität, sondern auf handwerkliches Können an, er „erfindet“ nicht, sondern bindet seine schöpferische Phantasie an einen „cantus prius factus“, er „setzt“ und „bearbeitet“ chorale Melodien als „cantus firmi“, d. h. in ihrer vorgegebenen unveränderlichen Gestaltseinheit von Wort und Weise. Deshalb ist seine Kunst im Orgelspiel wie in der Orgelkomposition vorwiegend Satzkunst, Choralbearbeitungskunst.

„Es ist und bleibt Gottes Wort, auch das da im Gemüt gedacht, mit der Stimme gesungen, auch auf Instrumenten geschlagen und gespielt wird“¹⁾. Auch der lutherische Organist erblickt gemäß seiner spezifisch lutherischen Auffassung der Musik und des Musikerberufes, wie sie die Orthodoxie seit Johann Walter²⁾ in Luthers Nachfolge lehrt, die höchste Sendung aller Figuralmusik, wozu die Orgelmusik gehörte, in ihrer strengen thematischen Bindung an den Choral und durch ihn an das Wort Gottes und dessen Verkündigung: „Darum die Kirchenmusica, als ein Gottesdienst, auch noch heutigs Tags billig in Würden gehalten und mit aller Reverenz zelebriert werden soll, dazu dann kunstreiche, berühmte Organisten, welche die Zuhörer mehr aufmuntern als verdrossen machen, gehören, die auch selbst mit rechter Andacht die Text oder Psalmen, so sie melodieren, im Herzen und Gedanken Gott vortragen“³⁾.

Choralbearbeitungskunst in diesem Sinne und damit ursprünglicher Ausdruck lutherischer Frömmigkeit im Zeitalter der Orthodoxie sind nun auch die Orgelkompositionen von Michael Praetorius, des jungen Stadtorganisten an der lutherischen Pfarrkirche St. Marien zu Frankfurt a. O., des (seit 1594) berühmten Kammerorganisten des Bischofs und Herzogs Heinrich Julius am Bischöflich-Halberstädtischen Hofe zu Gröningen und Herzoglich-Braunschweigisch-Lüneburgischen zu Wolfenbüttel.

Die uns erhaltenen Werke gliedern sich ihrer stilistischen Artung und historischen Folge nach in folgende 3 Gruppen:

1. Orgelchoralvariationen (lateinische Hymnen),
2. Orgelchoralfantasien (deutsche Psalmen),
3. Orgelsinfonien (Ritornelle).

¹⁾ Ebenda.

²⁾ Vgl. die Verteidigung der Figuralmusik in der lutherischen Kirche in Joh. Walters letzter Schrift: Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica, Wittenberg 1564: „weil ich sehe und erfahre, daß diese Kunst Musica von vielen, die sich evangelisch und lutherisch rühmen, verkleinert und verächt wird, vermeinen, es sei papistisch, so man in christlicher Gemeinde und bei göttlichen Ämtern vier- oder fünfstimmigen Gesang gebrauche, und als wollte man damit das Papsttum stärken, so die Musica im Figuralgesange gefördert werde“ (S. 40).

³⁾ Organographia, 1619, S. 82.

Die **Orgelchoralvariation** entstammt der von Praetorius nach dem Vorbild der Wiener und Münchner Hofkapelle in der lutherischen Kirchenmusik heimisch gemachten venezianischen, auf die doppelhörigen Psalmen Willaerts zurückgehenden Concertpraxis der „variatio per choros“. „Daß ich aber die in der Kirchen Gottes gewöhnlichen Psalmen und geistlichen Lieder per choros zu singen angestellt, darzu hat mich dies bewogen: nämlich, daß ich erfahren und zum Teil selbst gesehen, wie man fast an allen Orten, auch in kleinen Städtlein, da ich solcher Kantorei und Musik mich dabevor nicht vermutet gehabt, die lateinischen Psalmen und Concerte (so von vornehmen, vortrefflichen Musicis in Italia, Nieder- und Hochdeutschland, wie auch in Galliis, Anglia und andern Nationen mit 8 und mehr Stimmen komponiert) per choros zu singen, mit der Zuhörer (weil es noch zur Zeit etwas neu und an sich selbst anmutig) sonderbaren Affektion und Erweckung christlicher Andacht, angefangen hat . . . Stehet nun zu eines jeden selbst eigner Discretion und Gutachten, wie und weldergestalt er dieser meiner und sonsten dergleichen Arbeit gebrauchten wolle, denn einen jeglichen seiner Chor und Kirchen Umstände und Gelegenheit selbstem erinnern und geben wird, ob er, (inmaßen in dieser Fürstlichen Capell allhie [zu Wolfenbüttel] bei meiner Zeit observiere) den ersten Vers mit 5, 6 oder 8 etc. Stimmen fugweis, alsbald im Anfang nach geschlagener¹⁾ Orgel anfangen, und den anderen Vers mit der Gemeinde schlicht choral, den dritten mit 4 oder 5 Stimmen simpliciter absque fugis schlicht hingesezt, samt dem Choro und der Gemeinde zugleich: den vierten wiederum choral, den fünften figural (doch daß die Gemeinde allezeit mitsinge) und so fortan einen Vers um den andern singen wolle, wie solches in den bayerischen und andern römischen katholischen Kirchen mit deutschen und lateinischen Psalmen meistlich gehalten wird“²⁾.

Hiernach wird ein Gestaltungsprinzip aller Barockmusik, das der Variation, auf die klanglichen Ausdrucksmittel derart angewandt, daß die renaissancemäßig ausgewogene Einheitlichkeit eines Klangkörpers durch eine barocke Mannigfaltigkeit verschiedenfarbiger und nach Möglichkeit räumlich getrennter Klangkörper (sog. Capellchöre) ersetzt wird. Dieses Klangvariieren mit Chören bezieht sich auf den wechselweisen Vortrag einzelner Strophen („versus“) oder Zeilen („Gesetze“) von Chorälen nicht nur durch Vokal-, sondern auch durch Instrumentalchöre verschiedenartigster Besetzung. „Also könnte man die vierstimmigen Psalmen auch in vier Chor an absonderliche Örter in der Kirchen abteilen, wenn die Varietät von allerhand musikalischen Instrumenten und auch die Menge der Personen und Musicorum vorhanden, dergestalt, daß man zu dem einen Chor die Cantores oder Vocales Musicos, zum 2. Chor Musicos Instrumentales mit blasenden Instrumenten, als Zinken und

¹⁾ Die altdeutschen Bezeichnungen: die Orgel „besingen“ (15. Jahrh.) und die Orgel „schlagen“ werden bei Praetorius durch „schlagen“ und „spielen“, bei Scheidt ausnahmslos durch das niederländische „spielen“ ersetzt. Vgl. Organographia, S. 11.

²⁾ Praetorius in der „Generalpraefation ad lectorem“ (1606) der Musae Sioniae I, 1607 (Ges.-Ausg., Bd. I, S. Xf.).

Posaunen, zum 3. Chor Block- und Querflöten, den Baß aber mit einem Fagott oder Dulcian oder an derenstatt Krummhörner und ander dergleichen Instrumenta, oder, wo man die nicht haben kann, vier Musicos vocales, zum 4. Chor Geigen und Violen, da denn eine Laute, Clavicymbel, Harfe oder Theorba (wo die vorhanden) lieblich mit einstimmet, oder, in Mangelung dieser aller, die Orgel, Positiv oder Regal gebrauchen. Doch daß, wie hievor allzeit erwähnt, aufs wenigst ein Vocalis Musicus, der eine feine, reine Stimme hat, und den Choral im Discant, Alt oder Tenor singe, bei jedem Chor vorhanden sei, damit der Text eigentlich gehört und von jedermann vernommen werden könne¹⁾. Hiernach wechseln „alternatim per choros varios“ miteinander der Gemeinchor (choraliter) im Schiff der Kirche, der Kantoreichor (figuraliter) in der Nähe des Altars, der Bläser- und Streicherchor der Stadtpfeifer auf der Orgelempore und (ad libitum) die Orgel (nebst Positiv und Regal), deren „Claviere“ (Manuale und Pedal) gleichfalls als selbständige Chöre, Oberwerk und Rückpositiv sogar als räumlich getrennte, aufzufassen sind. „Zudem solche variatio per choros auch auf Orgeln . . . , da man auf zweien oder dreien²⁾ Clavieren mag umwechseln, nicht allein den Gelehrten et huius artis liberalissime peritis [d. h. den Berufsmusikern], sondern allen christlichen Zuhörern ingemein lieblich und sehr angenehm“³⁾, oder ähnlich: „da dann auf zweien und dreien (wie sie in etlichen Kirchen gefunden werden)⁴⁾ Clavieren gar bequem, artig und anmutig, gleich als per choros umwechseln und variieren, mehr als sonst auf keinem Instrumento musico geschehen kann“⁵⁾.

Überdies wirkt sich das chorische Prinzip der Orgel auch bei Klärung der Linienführung durch manualweisen Vortrag von Bicinien aus, worüber Praetorius bemerkt: „Die Bicinia, welche mit 2 Discanten oder andern gleichen Stimmen gesetzt sein, kann ein Organist, weil sie untereinander laufen und derwegen auf einem Clavier nicht unterschiedlich und vernehmlich traktiert werden können, auf zweien Clavieren schlagen, also, daß er primam vocem mit der rechten Hand aufm obersten Clavier, darinnen ein Prinzipal oder andere Stimme von 8' gezogen, im Discant greife, alteram vocem aber mit der linken Hand aufm untersten Clavier in der Octava darunter schlage und ein Prinzipal oder ander Stimme von 4' darzu ziehe. So lautet es eben, als wenn es in unisono gegriffen und geschlagen würde,

¹⁾ Praetorius in *Urania*, 1613. Vgl. über das Dispositionssystem der Barockorgel nach Chören Chr. Mahrenholz, *Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte* (Bericht über die Sächsische Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg Sa.), Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag, S. 13ff.

²⁾ Rechnet man das Pedal nicht als Baß-, sondern als alle Stimmlagen umfassendes Einzelklavier, so handelt es sich immer nur um zwei manualige Orgeln, nach *Organographia*, S. 161ff. besaßen nur die Orgeln der folgenden norddeutschen Kirchen drei Manuale: St. Peter und Frauen Lübeck, St. Johannis Lüneburg, St. Jacob und St. Peter Hamburg, St. Catharinen Magdeburg, Schloßkapelle Bückeburg, wobei die Frage nach der Verteilung der Windladen auf die Klaviere hier unberücksichtigt bleibe.

³⁾ *Musae Sioniae* I, ebenda.

⁴⁾ *Organographia*, ebenda.

⁵⁾ *Urania*, ebenda.

und kann ein Organist, der Lust darzu hat, solches auch also [in die Tabulatur] absetzen, daß er alteram vocem per octavam inferius transponiere, so kommt es ihm desto leichter und bequemer im Schlagen“¹⁾.

Bei der Alternativpraxis von Kantoreichor und Orgel, die Praetorius auf den Titelblättern seiner Werke mit „in choro quam organo“ – „beides, auf der Orgel und auf dem Choro musico“ (vor dem Altar, nicht auf der Orgelempore) – anzeigt, sind es vornehmlich die Anfangs- und Schlußstrophen der Choräle, die, wie es schon im Hamburger Gesangbuch von 1604 heißt, „der Organist auf der Orgel künstlich spielet“, d. h. dem Organisten zu kunstvoller organistischer Bearbeitung anvertraut werden. Damit gewinnt die sonst gleichförmige Variationsreihe der Choralstrophen einen stilisierten Anfang und Schluß, ihre barocken Portalwirkungen. Während Samuel Scheidt in seiner *Tabulatura nova* (1624) und Joh. Ulrich Steigleder in seinem *Choraltabulaturbuch* (1627) Variationsreihen „per omnes versus“ geschaffen hat, die anstatt der liturgischen konzerthafte und didaktische Zweckbestimmungen zeigen, sind von Praetorius nur einzelne Orgelverse lateinischer de tempore-Hymnen und eines deutschen Psalmliedes erhalten. Als Choral-„Versus“ tragen sie, eingebettet in das gemeindegottesdienstliche Leben und auf diesen kirchlichen Lebenszusammenhang als dessen künstlerischer Ausdruck zurückbezogen, ihren festen liturgischen Stellenwert, sei es als Anfangs-, Schluß- oder Zwischenvers. Man verfehlt deshalb den ursprünglichen Sinn der Orgelchoralvariationen von Praetorius, wenn man sie, wie es in dem heutigen Bildungsmaßverständnis „historischer Orgelkonzerte“ nur zu oft geschieht, als einzelne Stücke aus ihrem Zusammenhang herauslöst. Es handelt sich dabei nicht um Orgelkonzertmusik, sondern um liturgische Gebrauchskunst für den lutherischen Vesperegottesdienst. Hierüber bestimmt die für die Werke des Gröninger und Wolfenbüttler Organisten maßgebende Braunschweiger Kirchenordnung: „Sonntags und andere heilige Abende und Feiertage nach Mittag soll man in Städten zu gewöhnlicher Zeit Vesper singen, nämlich, die Schüler einen Psalm, zweien oder drei und die Antiphon von der Dominica oder Fest. Darnach soll ein Knabe eine Lection aus dem Neuen Testament, oder aber die Zehen Gebot, Glauben und Vater unser, zu Zeiten lateinisch, zu Zeiten deutsch lesen. Nach der Lection soll ein Responsorium oder Hymnus de tempore, die [nach lutherischem Prinzip] rein sein, und darauf das Magnificat, bisweilen lateinisch, bisweilen deutsch gesungen, und da Orgeln sind, ein Vers um den andern auf der Orgel geschlagen werden. Darauf lese der Priester eine Collect und beschließe der Chor mit *Benedicamus Domino*“²⁾.

An Orgelstrophen von Vesperhymnen haben sich in der Komposition von Praetorius die folgenden sechs erhalten: Zwischenstrophe des Adventshymnus „*Veni redemptor gentium*“, Anfangs- und Schlußstrophe des Weihnachtshymnus „*A solis ortus cardine*“, Anfangsstrophe des Osterhymnus „*Vita sanctorum decus Angelorum*“ und Anfangs-

¹⁾ In *Musae Sioniae* IX, 1610 (Ges.-Ausg., Bd. IX, S. VIII).

²⁾ Vgl. meine Dissertation über Praetorius, Teildruck Leipzig 1915, S. 123.

(zugleich Schluß-) und Zwischenstrophe des Dreifaltigkeitshymnus „O lux beata Trinitas“. Sie sind enthalten in der Hymnensammlung von Praetorius: *Hymnodia Sionia*, Wolfenbüttel 1611.

In der Hymnenkomposition reicht bekanntlich der stilkundliche Stammbaum der lutherischen Kirchenmusik am weitesten zurück, und es nimmt deshalb nicht wunder, wenn man den traditionsgesättigten Werken von Praetorius die Wende von der spätgotischen niederländischen Chorpolyphonie zu der frühbarocken deutschen Orgelpolyphonie noch wenig anmerkt. Immerhin zeigt sich schon äußerlich das Neue an diesen Orgelkompositionen darin, daß sie nicht mehr ad libitum auch von Singstimmen ausgeführt werden können, sondern von vornherein und ausschließlich für Orgel entworfen sind, worauf die Bezeichnung „pro organico“ in allen Stimmen hinweist. Den zugehörigen Singstrophen entsprechend, sind auch die Orgelstrophen in Stimm- buchnotierung, d. h. mensuralen Einzelstimmen überliefert. Dabei erleichtern kleine, unter dem Liniensystem angebrachte Takt-, bzw. Mensurstriche, indem sie Tempuswerte der Mensur anzeigen, das Lesen wie das „Absetzen“ in die Tabulatur.

Schon in der Form dieser Überlieferung, die weder das Griffbild der Tabulatur, noch das Klangbild der Partitur, sondern das Linienbild der Einzelstimme aufzeichnet, kommt die traditionelle stilistische Haltung dieser Kompositionen anschaulich zum Ausdruck: die ungebrochene Strengstimmigkeit, Schwerflüssigkeit und Dichtigkeit der deutsch-barocken Orgelpolyphonie im stilus gravis. Die „Gravität“ oder „Ernsthaftigkeit“ dieser Kunst, ihre Verantwortlichkeit der obligaten Stimmführung und „gearbeiteten“ Stimmenverknüpfung — noch Bach wehrt sich bekanntlich gegen „faule“ Stimmen — bewirkt, daß die einzelnen Stimmen sich streng in ihrer gegebenen Stimm- lage halten. Der Lagencharakter der Stimmen wird nur in zwei Takten am tokkatischen Ausgang der Hymnenstrophe „Summo parenti gloria“ ausnahmsweise getrübt, wo die Oberstimme in rascher skalarmäßiger Koloratur sämtliche Stimm- lagen durchläuft. Doch äußert sich auch hierin ein echt barockes Gestaltungsprinzip der Instrumentalmusik: die innere Dynamik der Form, indem die Bewegung der Einzelstimmen in kunstvoller Stetigkeit gegen das Ende zu gesteigert wird, der zähe Fluß des Satzes mählich sich lockert.

Die Satzarchitektur der einzelnen Orgelvariationen ruht auf der altliturgischen Hymnenmelodie als cantus firmus (c. f.). Allen sechs Variationen liegt die Choral- melodie in ihrer ursprünglichen, einmaligen melodischen Gestalt unter Beibehaltung des lateinischen Textes (mit Ausnahme der beiden Strophen des Weihnachtshymnus, die nur Textmarken tragen) und der originalen choralen Ligaturformen in der Pedal- baßstimme zugrunde. Der pausenlos, „schlicht und unzerbrochen“ vorgetragene chorale c. f. beherrscht als tonale Grundlage auch den Klangablauf der Variationen. Er wechselt weder seine Stimm- lage als Pedalbaß, noch innerhalb ein und derselben Variation seine Mensur als „cantus planus“, die (im Gegensatz zu der metrisch besonders freien Anlage der vokalen Notierungen des Chorals durch Praetorius) in „mensura aequalis“, d. h. in genau gleichen Notenzeitwerten verläuft. Die Schluß- note des Chorals ist entsprechend barocker Betonung und Ausgestaltung des Schlusses orgelpunktartig verlängert. Der Variationszusammenhang zweier Hymnenstrophen

besteht in einer Variation der Mensur derart, daß die Notenzeitwerte des c. f. proportional verlängert oder verkürzt werden. So ist der c. f. des Weihnachtshymnus in der vierstimmigen Schlußstrophe „Summo parenti gloria“ in Breven (C ⇒) gegen- über der fünfstimmigen Anfangsstrophe „A solis ortus cardine“ in Semibreven (C ◊), der c. f. des Dreifaltigkeitshymnus in der Anfangs- (zugleich Schluß-) strophe „O lux beata Trinitas“ („Deo patri sit gloria“) in C ⇒ gegenüber der Zwischenstrophe „Te mane laudum carmine“ in C ◊ proportional verdoppelt mensuriert.

Während der Choral in streng stilisierter planer Mensur verharret, sind die Gegen- stimmen im „contrapunctus floridus“ wechselvoll und stets kürzer mensuriert als der chorale c. f., ja vorzugsweise um so mehr verkürzt, je länger der c. f. mensuriert ist. Dabei regelt sich die Verknüpfung der Gegenstimmen untereinander meist kanonisch oder kanonartig unter Verwendung figuraler „Klauseln“ aus der Chormelodie. Es ergibt sich daraus das für die Orgelhymnenvariation von Praetorius charakteristische Bild einer Spaltung der Satzstruktur in einen einstimmigen, planmensurierten choralen Unterbau und einen mehrstimmigen „fugenweisen“, kanonisch und thematisch mehr oder weniger streng gebundenen Oberbau.

Der Spaltung der Satzstruktur entspricht die Spaltstruktur des Klanges, indem der chorale Unterbau nicht nur vermittelt mensuraler Stilisierung, sondern auch in klangtechnischer Hinsicht vom Oberbau abgehoben ist. Um diese Spaltstruktur deutlich herauszustellen, führte man den choralen c. f., auch wenn er nicht in der Baßstimme liegt, im Pedal und registrierte ihn mit einer „absonderlichen scharfen“ Stimme, meist mit Rohrwerken. An solchem im Klang vordergründigen, unbeseelten, ausdrucks- entrückten „Schnarrwerk“ waren die zeitgenössischen Orgeln, namentlich auch die von Praetorius selbst disponierte und am meisten gespielte in der Schloßkapelle zu Gröningen — sein Lieblingsinstrument — außerordentlich reich¹⁾.

Auch die Registriervorschriften in den Orgelchoralvariationen bis zu Seb. Bach zielen im wesentlichen auf die klangliche Verdeutlichung der Spaltstruktur, wobei die Registerklangfarbe nicht, wie später, als „Eigenwert“, sondern als „Strukturwert“ funktioniert, gebunden an die formal-konstruktiven Kräfte des Werkes. An derartiger strukturbezogener Registrierung²⁾ empfiehlt Praetorius eine spezifisch deutsche Praxis

¹⁾ Die Gröninger Orgel besaß unter 59 Registern 14 Schnarrwerke (24%). Vgl. die Dispo- sition in *Organographia*, S. 178f. (abgedruckt auf Seite 4 vorliegender Ausgabe), und dazu ebenda S. 194 den bezeichnenden Hinweis von Praetorius: „Wo nicht fleißige Organisten vorhanden, da sind viel Regal- und Schnarrwerke nichts nütze, sonderlich von 4', denn dieselbe wollen einen unverdrossenen fleißigen Organisten haben, der sich nicht verdrießen läßt, alle acht Tage alle Schnarrwerke durch und durch zu stimmen und in ihrem Stande zu erhalten. Inmaßen ich denn in der Gröningischen Orgel bei den 14 Schnarrwerken solches ohne Ruhm mir nicht wenig angelegen sein lassen.“ Vgl. auch A. Werckmeister, *Organum Gruningense Redivivum*, oder kurze Beschreibung des in der Gruningischen Schloßkirchen berühmten Orgelwerks, wie dasselbe anfangs erbauet und beschaffen gewesen ... Quedlinburg 1705, dazu meine Dissertation, S. 101 ff.

²⁾ Vgl. mein Referat „Über Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik“ (Bericht über den 1. Musikwissenschaftl. Kongreß der deutschen Musikgesellschaft, Leipzig 1926, S. 232 ff.).

klanglicher Auffichtung des choralen c. f. im Pedal durch Klein-Oktav-Gemshorn 2' oder Bauerflötenbaß 1' (zu Quintadehn, Krummhorn oder Dulcian 8'), wovon, wie er mitteilt, „bei uns in Deutschland, sonderlich, wenn man den Choral im Pedal führen will, gar viel gehalten, die Italiener aber verachten alle solche kleine Baßstimmen von 2' oder 1' Ton, dieweil sie als eitel Octaven lauten und im Resonanz mit sich bringen“¹⁾. In unmittelbarer Anlehnung an die Anweisungen von Praetorius gibt Scheidt, der spätestens Neujahr 1615 bei einer großen Musikfestlichkeit in Halle mit Praetorius persönlich bekannt geworden ist, wertvolle Hinweise, „den Choral desto deutlicher zu vernehmen“, strukturell durch Verlegung „auf das Pedal“, klanglich durch Registrierung mit einer „scharfen Stimme“, so daß etwa der Oberbau räumlich abgetrennt „absonderlich auf dem Rückpositiv“ in 8' Ton und der Choral, falls er nicht im Baß liegt, im Pedal im 4' Ton erklingt. Liegt der Choral, wie bei Praetorius, im Baß, so registriert Scheidt, um „im Pedal den Choral deutlich zu vernehmen“: Untersatz 16', Posaunenbaß 8' oder 16', Dulcianbaß 8' oder 16', Schalmei, Trompete, Bauerflöte, Cornet u. a.²⁾. Mit dem gleichen Zweck klanglicher Verdeutlichung des abgespaltenen choralen c. f. verbindet sich bei Praetorius und auch noch bei Joh. Ulrich Steigleder die ursprüngliche liturgische Wortverpflichtung des Chorals in der Praxis des Hineinsingens in die Orgel, wie es etwa in den Orgelchoralvariationen von Steigleder heißt: „Choral im Discant. Hierzu kann auch ein Knab den Text singen, oder sonsten ein Geiglin, oder andere Discantinstrumenten sich hören lassen“, oder: „Choral im Baß. Ein Fagott oder ander Baßinstrument, oder ein Bassist, den Text zu singen, kann hierzu gebraucht werden“³⁾. Diese Praxis verliert sich schon bei Scheidt, erst recht in der nachfolgenden Zeit, wo aber sonst an der klanglichen Verdeutlichung der Spaltstruktur der Orgelvariation mit ausdrücklichen Registrierhinweisen, z. B. noch bei Matthias Weckmann († 1674) festgehalten wird. Aus derselben Zeit bietet Matthaeus Hertel in seinem „Orgelschlüssel“ unter Berufung auf Praetorius und Scheidt wichtige Registriervorschriften für „das Musizieren oder Choralspielen“ und die Technik, „sonderlich den Choral wohl ins Gehör zu bringen“. Für die Registrierung des Chorals schlägt er folgende Kombinationen vor: 1) Octava 2', Quinta 1 $\frac{1}{2}$ ', Krummhorn 8', 2) Quinta 3', Ranket 16', 3) Sup. Octav. Quint 1 $\frac{1}{2}$ ', Krummhorn 8' (Kommt sehr schön im Choral), 4) Alle Schnarrwerke 16', 8' oder 4' (Kommen dem Choral trefflich zustatten), 5) Principal 4', Sup. octav. und Sedecima (scharf

¹⁾ Organographia, S. 140. Vgl. über den Unterschied der deutschen und italienischen Orgel Chr. Mahrenholz, a. a. O.

²⁾ Tabulatura nova, Teil 3, Hamburg 1624 (Neuauflage in Denkmälern deutscher Tonkunst, Bd. 1, hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1892, S. 223 ff.). Als Beispiele stilgerechter Spieleinrichtung und Registrierung der Orgelvariationen von Scheidt vgl. die Ausgaben der Variationen über „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Karl Straube, Alte Meister des Orgelspiels, Neue Folge, Teil 2, Edition Peters, Leipzig 1929, S. 49 ff.) und über „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Karl Matthaei, Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts, Bärenreiter-Verlag Kassel [Augsburg], 1926, S. 6 ff.).

³⁾ E. Emsheimer, Joh. Ulrich Steigleder. Sein Leben und seine Werke. Freiburger Dissertation, Kassel 1928, S. 73.

im Choral), 6) Sup. octav. Quint 1 $\frac{1}{2}$ ', gedackt und offen (Kommt scharf im Choral)⁴⁾.

Fragt man nach der historischen Herkunft der Orgelhymnenvariationen von Praetorius, so erweist sich neben den noch wenig erschlossenen englischen und niederländischen Vorbildern der zeitgenössischen Organistenkunst der John Bull (1563 bis 1628) und Jan Pieters Sweelinck (1562—1621)⁵⁾ vor allem die deutsche Organistentradition der C. Paumann († 1473)- und P. Hofhaimer († 1537)-Schule⁶⁾ als grundlegend, die in den beiden Torgauer Meistern Adam von Fulda († 1517) und Johann Oyar von Cöln (seit 1512 in Torgau) nach dem reformatorischen Kursachsen mit Johann Walter im Mittelpunkt († 1570) zu Torgau ausstrahlt. Als ein Beispiel der instrumentalen Choralbearbeitungskunst vor Walter sei die folgende vierstimmige anonyme Orgelvariation über den Weihnachtshymnus „A solis ortus cardine“ mitgeteilt. Sie entstammt dem Cod. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig, der nachweislich dem kursächsischen Kreis um Adam von Fulda und Conrad Rupsch († 1530 zu Torgau) zugehört⁷⁾. In dieser Variation setzt sich die choralmotettische Tradition des späteren Mittelalters in unverkennbarer Hinführung zu Johann Walter und weiter zu Michael Praetorius fort. (Beispiel siehe S. 12.)

In unmittelbare stilistische Nähe zu Praetorius reicht dann die Orgelhymnensammlung des 3. Teils der Tabulatura nova von Scheidt, die hinter die Technik der Kolorierung und wachsenden Mechanisierung der figuralen Gegenstimmen in den ersten beiden Teilen der Tabulatura nova zurückgreift: „in gratiam organistarum praecipuè eorum qui musicè purè et absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent“, wie es auf dem Titelblatt heißt. Der Typus der Hymnenvariation von Praetorius findet sich dort am reinsten vertreten in den Schlußstrophen des Adventshymnus „Veni redemptor gentium“, Choralis in basso (Neudruck, S. 193), und des Dreifaltigkeitshymnus „O lux beata Trinitas“, Choralis in Basso, pedaliter, Canon in subdiapason post minimam (ebenda, S. 214), auch unter den Orgelkanons am Schluß des 1. Teiles der Tabulatura nova in einem „Canon in unisono“ über „O lux beata Trinitas“.

⁴⁾ G. Schünemann, M. Hertel's theoretische Schriften (Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. IV, Leipzig 1922, S. 336 ff.), insbesondere S. 345.

⁵⁾ Vgl. die neueste zusammenfassende, mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Darstellung der Geschichte der Orgelmusik, vornehmlich des Auslandes, von A. Pirro: L'art des organistes (Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, II^e partie, Paris 1926). In Vorbereitung befindet sich eine Neubearbeitung von Ritters „Geschichte des Orgelspiels“ durch G. Frotscher (Danzig), die namentlich für die älteren deutschen Epochen um so dringender ist, als auch Ritter keinerlei eindringendes Verständnis für die Orgelkompositionen von Michael Praetorius und seiner Zeit besitzt und sein Fehlurteil über sie in dem bis heute gangbaren Vorwurf „gänzlichen Mangels an Ausdruck und Wärme“ (S. 182) gipfeln läßt.

⁶⁾ Vgl. H. J. Moser, Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart 1929, und Leben und Lieder des Adam von Fulda (Jahrb. der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, Jahrg. I, Kassel 1929), dazu G. Buchwald in Ztschr. „Luther“, Jahrg. 1929, S. 82 ff.

⁷⁾ Dieses Hauptdokument deutscher Orgelmusik des Reformationszeitalters (neben dem Berliner Cod. 40021 aus St. Nicolaus zu Quedlinburg) wurde 1897 von H. Riemann entdeckt und beschrieben (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrg. 12, S. 73 ff.). Vgl. dazu W. Niemann, Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts (ebenda, Jahrg. 17, 1902).

A solis ortus cardine (♩ = ♩)

U.-B. Leipzig, Cod. 1494, fol. 17^v - 18^r

Manual

Pedal

c.f.

The image displays a musical score for a three-part organ setting. It is organized into three systems, each with three staves. The top staff of each system is for the Manual (right hand), the middle for the Pedal (left hand), and the bottom for a second Pedal (left hand). The music is in 4/4 time with a common time signature (C) and a tempo marking of ♩ = ♩. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system includes a dynamic marking of *c.f.* (crescendo forte) in the second staff. The second system shows a more active texture with frequent sixteenth-note passages in the Manual and Pedal parts. The third system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

Strukturell eng verwandt sind die gleichzeitigen, aber auf anderer weltanschaulicher Grundlage ruhenden drei Orgelvariationen („versets“) über den Weihnachtshymnus „A solis ortus cardine“ von Jean Titelouze, dem bedeutendsten zeitgenössischen Orgelmeister Frankreichs, aus dessen „Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant“ (Paris 1623). Es ist von großem Interesse, diese französischen „Fugen“ und „Ricercare“ über dem choralen c. f. mit der entsprechenden Technik bei Praetorius und Scheidt zu vergleichen, zumal die strukturelle Verwandtschaft in der Satzarchitektur dieser Orgelhymnen so weit geht, daß sie häufig, wie die erste Variation über „A solis ortus cardine“, planmensurierten, pausenlosen, textierten c. f. in Pedalablage mit dreistimmigem Oberbau aufweist¹⁾.

Verfolgt man den Entwicklungsgang der deutschen Orgelhymnenvariation in großen Zügen weiter, so trifft man auf die von Praetorius und Scheidt ausgehende norddeutsch-barocke Orgelkunsttradition mit ihrem Hauptsitz im lutherisch-orthodoxen Hamburg, wo bezeichnenderweise die reformatorische Gottesdienstordnung Bugenhagens bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts in Geltung gestanden hat²⁾. Hierzu gehören die beiden Organisten an St. Jacobi zu Hamburg: Jacob Praetorius († 1651) mit einer Orgelvariation über den Weihnachtshymnus „Christum wir sollen loben schon“ (Luther, nach A solis ortus cardine)³⁾, und hauptsächlich Matthias Weckmann († 1674), von dem eine breit angelegte Variationsreihe⁴⁾ über den Dreifaltigkeitshymnus „O lux beata Trinitas“ erhalten ist, die einen ragenden Gipfel der Orgelchoralvariationskunst auf dem Boden der lutherischen Kirche am Ausgang des Zeitalters der Orthodoxie bedeutet. Um wenigstens ein Beispiel davon zu geben, auf welcher Höhe diese „vorbachische“ Kunst gestanden hat, seien aus der Variationsreihe von Weckmann die dreistimmige vierte Variation der vierten Hymnenstrophe mit Oberstimmenkanon „in Hypodiapason post minimam“ über abgespaltenem, planmensuriertem, zeilenweise pausierendem choralen c. f. in Pedalablage, sowie die fünfstimmige Schlußstrophe: „Sextus versus à 5. Im vollen Werk“ mitgeteilt. (Beispiel 2 und 3 siehe Seite 14 und 15.)

¹⁾ Archives des Maîtres de l'orgue, publ. par A. Guilmant und A. Pirro, Vol. I, Paris 1898, S. 52 ff. Dazu E. v. Werra, Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrg. 23, Regensburg 1910, S. 37 ff.).

²⁾ Vgl. Th. Knoke, Kultus und Kirchenmusik (Aus Hamburgs Kirche 1529—1929, Festbuch zum Reformations-Jubiläum, Hamburg 1929, S. 49 ff.).

³⁾ Abgedruckt in Vj. f. Musikwissenschaft, VII, Leipzig 1891, S. 258 (M. Seiffert).

⁴⁾ Die Orgelchoralvariationen von Weckmann sind in der handschriftlichen Tabulatur K. N. 209 der Stadtbibliothek zu Lüneburg überliefert, diejenigen über „O lux beata Trinitas“ auf fol. 118—131 (Versus- und Variationszahl nicht in strenger Übereinstimmung). Auf die Lüneburger Tabulaturen als wichtigste Quelle barocker Orgelmusik haben erstmalig W. Junghans (1870) und M. Seiffert (Gesch. d. Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 117) hingewiesen, neuerdings auch R. Buchmayer (1903) — vgl. Fest- und Programmbuch des 4. deutschen Bachfestes in Chemnitz, Leipzig 1908, S. 99 ff. —, der allerdings gerade für die zentralen sachgebundenen, formal-konstruktiven Stilzüge der Weckmannschen Orgelchoralvariationen nicht das geringste Verständnis bekundet, indem er auf der vergeblichen Suche nach erlebnismäßig leichter zugänglicher „wahrhaft poetischer Verklärung“ des Chorals dem „virtuosen Prunk, endlos schweifenden Passagen und Klangspielereien“ (!) „trotz

Das ursprüngliche Verständnis für die instrumentale Choralbearbeitungskunst der vorpietistischen Epoche von Praetorius bis Weckmann ist außerhalb der gemeindegottesdienstlichen Tradition des alten Luthertums und seiner kirchenmusikalischen Praxis bald verloren gegangen. Mit dem Einbruch des pietistisch-romantischen Subjektivismus wandelt sich die dogmatische Bedeutung des Chorals und damit die Kunst seiner Bearbeitung tiefgreifend. Der orthodoxe Choral wird in seelenhaft-ausdrucksvoller Deutung und Aneignung umgeprägt zur pietistischen Choralmonodie mit vorwiegend liedmäßiger und arienhafter Gestalt. Er dient nicht mehr episch-objektivem Zeugnis und Bekenntnis, sondern lyrisch-subjektiver Erbauung, bekundet nicht mehr typisches Erleben der Gemeinde, sondern persönliches Glaubensleben des Einzelnen. Die Generation der Spätorthodoxie, die, von ihrer eigenen Vergangenheit sich abwendend, jenes Mittelalter der protestantischen Kirche als „dunkel“, jene Orthodoxie mit ihrem starren Festhalten an der reformatorischen Gedankenwelt und Glaubenshaltung, ihrer streitbaren Lehrpredigt, ihren Andachtsbüchern und Kirchenliedern als „tot“ zu verurteilen begann¹⁾, mußte sich auch der altlutherischen Kirchenmusik entfremden, insbesondere ihrer erlebnismäßig schwer zugänglichen, formal-konstruktiven Sachgebundenheit, ihrer cantus firmus-Gesinnung, ihrer strengen Beugung unter den entlebendigten Choral, ihrem starren Gerüstbau, ihrer altniederländischen Kanontradition und ihrer gleichförmigen, allem gefühlshaltigen Seelenausdruck abgewandten mensuralen Rhythmik.

Altpietistische Ketzerhistorien vom Schilge Gottfried Arnolds (1699) entstanden auch auf musikalischem Gebiet. Aus ihrem Geiste konnte Johann Mattheson (1681—1764), der Vorkämpfer einer neuen Zeit im Musikleben Hamburgs, in seiner aufklärerisch gespreizten Ausfälligkeit gegen die Organistenzunft und deren Kunst feststellen: „Die kanonischen Sonaten zum c. f. brächten wahrlich nicht so große Ergetzlichkeit als sie Arbeit erforderten“²⁾. Währenddessen schafft Joh. Seb. Bach in Leipzig, der Hochburg der lutherischen Orthodoxie, in seinen späten Orgelchoralvariationen, z. B. „Einigen canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel

geistvoller Einzelzüge“ (!) nur den „Eindruck eines leeren, äußerlichen Experimentierens“ abzugewinnen vermag. Auch in seiner Sammlung „Aus R. Buchmayers historischen Klavierkonzerten“, Heft II, Leipzig 1927, S. VI ändert sich sein Urteil über die „in alter Weise rein äußerlich behandelten“ Variationen der Hamburger Meister keineswegs und wird auch wiederum die eine Variation von Weckmann, die den teilweise kolorierten c. f. im Discant choralmonodisch verarbeitet, als „zart und poetisch aufgefaßtes, für sich stehendes Stimmungsbild“ aus dem Zusammenhang herausgelöst. Hier wirkt sich musikgeschichtlich der Geist pietistischer Ketzerhistorie aus! — Max Seiffert bereitet eine längst entbehrte Neuausgabe der norddeutschen Orgelchoralvariationen, auch derjenigen von Weckmann, vor, deren Kopie (aus dem Jahre 1889) er mir wiederholt zur Verfügung gestellt hat. Hierfür möchte ich dem verehrten Herausgeber auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. — Die Wiedergabe der beiden ausgewählten Variationen von Weckmann erfolgt nach dem Original, für dessen Ausleihung die Verwaltung der Stadtbibliothek zu Lüneburg hier ebenfalls bestens bedankt sei.

¹⁾ Vgl. H. Leube, Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Leipzig 1924, namentlich 1. Abschnitt: „Die Forschung über die Geschichte der lutherischen Kirche im Zeitalter der Orthodoxie“.

²⁾ Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 91.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals). The lower staff is in bass clef and features a few whole notes and a dotted half note.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The lower staff is in bass clef and features a few whole notes and a dotted half note.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The lower staff is in bass clef and features a few whole notes and a dotted half note.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The lower staff is in bass clef and features a few whole notes and a dotted half note.

Manual

Pedal *c.f.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is labeled 'Manual' and contains a treble clef with a complex melodic line featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The lower staff is labeled 'Pedal' and contains a bass clef with a simpler line of notes, starting with a dynamic marking of *c.f.* (crescendo forte). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

The second system continues the musical piece. The Manual part features intricate melodic patterns with frequent grace notes and slurs. The Pedal part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The overall texture is dense and rhythmic.

The third system shows further development of the musical themes. The Manual part has a more active role with rapid passages, while the Pedal part maintains its accompanimental function. The dynamics and articulation are clearly marked throughout.

The fourth system concludes the piece on this page. The Manual part features a final melodic flourish, and the Pedal part ends with a series of sustained notes. The score is well-structured and clearly notated.

hoch, da komm ich her« à 2 Clav. e Ped.“ aus den Jahren 1746/47 (mit kanonischem Oberbau über abgespaltenem, unkoloriertem, ostinat mensuriertem choralem c. f. im Pedalbaß) die letzten großen Denkmäler dieser Kunst, und zwar aus einer religiösen Grundhaltung heraus, die im kirchlichen Leben Leipzigs noch zu Recht bestand, während sie in der von England, Italien und Frankreich stark beeinflussten Kultur im übrigen Deutschland schon der Vergangenheit angehörte: unzeitgemäße wuchtige Zeugnisse des alten Luthertums in neuprotestantischer Umgebung.

Dazu kommt schließlich noch, daß die in ihren typischen Zügen erläuterte Satzarchitektur der Orgelchoralvariation über alle stilgeschichtliche Problematik hinaus ein lehrreiches Beispiel musikalischer Satz- und Klangsymbolik bietet, ein Beispiel dafür, wie Stiltechnisches dem Geistigen im musikalischen Kunstwerk zur Unterlage dienen kann. In der eigentümlichen Art nämlich, wie die planmensurierte, „absonderlich“ registrierte Chormelodie als starres Gerüst der Komposition, sei es im Baß oder einer anderen Stimme, tektonisch und klanglich von dem übrigen Stimmenbau abgespalten ist, kommt gleichsam etwas von der Spannung unentrinnbarer Jenseitigkeit des Göttlichen zum Ausdruck, von wo aus alles Endzeitliche in Frage gestellt ist. In der Zeitentrücktheit seiner Mensurierung, wie in der unbeseelten Klanglichkeit seiner Registrierung kündigt der chorale c. f. die Antwort auf die Fragwürdigkeit des lutherischen Christenstandes als gläubige Zuversicht auf eine ewige Welt, das Reich Gottes, und eine Heilsgewißheit, die in der „salus extra nos“ gründet. Die charakteristische Spaltstruktur im Satz und Klang der Orgelchoralvariation von Praetorius wird gleichsam zum Sinnträger des lutherischen „Dennoch“, d. h. jener schroffen Trennung der spiritualia von den saecularia, wie sie die lutherische Kirche bis in die äußersten Folgerungen hinein lehrt. Der Stil dieser Werke ist ein unvergleichliches Symbol der lutherischen Predigt von der Erlösung des Menschen durch Gott. —

Unter den Choralvariationen von Praetorius nehmen die beiden über das deutsche Psalmlied „Nun lob mein Seel den Herren“ in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein, zugleich als Übergang der Orgelchoralvariation zur Orgelchoralfantasie. Es seien nur kurz die stilistischen Züge erwähnt, in denen die beiden Psalmvariationen sich von den Hymnenvariationen wesentlich unterscheiden: der chorale c. f. liegt nicht im Pedalbaß, sondern im Discant, tritt abwechselnd koloriert auf und behält seine ursprüngliche, unstilisierte, auftaktische Tripeltakt-Akzentrhythmik durchaus bei, die Satzarchitektur ist nicht wie der Oberbau der Hymnenvariationen auf „motettische“, sondern „auf madrigalische Art“ angelegt mit der Wirkung einer gleichmäßigen harmonischen Aussetzung der choralen Oberstimme im Stil der Lied- und Tanzvariationen der Zeit, die Figuration der Unterstimmen (Alt, Tenor, Manualbaß) ist in die Kolorierung der Oberstimme dicht verwoben, so daß an Stelle des gespaltenen Satzes und Klanges die Verschmelzungsstruktur¹⁾ (mit Einheitsregistrierung) tritt, innerhalb deren der chorale c. f. nicht als Stimmen-, sondern als Klanggerüst wirkt.

¹⁾ Vgl. die Unterscheidung von Spaltklangstil und Verschmelzungsklangstil als musikgeschichtlicher Grundbegriffe bei A. Schering, Historische und nationale Klangstile (Jahrb. der Musikbibliothek Peters, Jahrg. 34, Leipzig 1928).

Die drei monumentalen **Orgelchoralfantasien** von Michael Praetorius sind über die deutschen Psalmlieder Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“, „Christ unser Herr zum Jordan kam“, „Wir glauben all an Einen Gott“ gebaut. Während Praetorius außerhalb der Hymnenvariationsreihen seiner Hymnologia Sionia lateinische Hymnen nicht mehr bearbeitet hat, sind von ihm die drei Lutherischen Psalmlieder durch seine ganze Schaffenszeit hindurch wiederholt bearbeitet worden, und zwar die ersten beiden je 10 und das „Wir glauben“ 15 mal²⁾. Es ist reizvoll und äußerst lehrreich, diese vokalen Bearbeitungen mit den Orgelkompositionen zu vergleichen, was an dieser Stelle aber zu weit führen würde. Erwähnt sei nur, daß es sich bei den Orgelchoralfantasien um großangelegte, langausgedehnte Kompositionen nach dem von Praetorius „ad imitationem Orlandi de Lasso auf Motetten Art“ bezeichnete Formprinzip handelt, wobei die Gerüsttechnik der Choralvariation mit der durchimitierenden („fugenweisen“) des Variationsricercars kunstvoll verquickt ist. Der die Form gliedernde Text in der Motette wird durch die einzelnen Zeilen (Klauseln) der Psalmliedmelodie ersetzt, die, entsprechend den nach meistersingerlicher Barform weitausgesponnenen melismenreichen Chormelodien dieser Lutherlieder umfangreiche Abschnitte bilden, deren reihenhafte Gliederung der Gesamtform durch die Mensurvariierung des c. f. in einfacher und in doppelter proportionaler Verkürzung, sowie in einfacher proportionaler Verlängerung unterstützt wird. Der chorale c. f. wandert dabei abschnittsweise durch alle vier Stimmen, während sich der figuralen Gegenstimmen immer mehr eine von der Beziehung auf den Menschen, die Singstimme und das Wort losgelöste, vom Instrument beeinflusste Mechanisierung bemächtigt.

Die Überlieferung in den Musae Sioniae VII, Wolfenbüttel 1619, geschieht wiederum in Einzelstimmennotierung mit dem ausdrücklichen Vermerk: „pro organicis: sine textu“ in allen Stimmen. In der „Nota“ dazu heißt es: „So hat.. der Autor auf etlicher Organisten inständiges Anhalten vier deutscher Psalmen ohne Text [die Choralvariationen »Nun lob mein Seel den Herren« mit eingerechnet] in diesem 7. Teile hintenan drucken lassen, damit ein angehender Organist, welchem sie etwa gefallen möchten, dieselben also zum Gebrauch aus den Noten wiederum in die [Buchstaben-] Tabulatur³⁾ bringen könne. Und ob er zwar auch willens

²⁾ „Ein feste Burg“ à 2 Musae Sioniae IX, Nr. 52, à 3 IX, 153—155, à 4 VII, 241 (Orgel), VIII, 99—101, Polyh. Cad. 4, à 8 Mus. Sion. III, 19. „Christ unser Herr“ à 2 Mus. Sion. IX, 68, 69, à 3 IX, 70, à 4 VII, 34—36, 242 (Orgel), à 8 I, 4, à 12 Urania 21, à 16 Polyh. Cad. 22. „Wir glauben“ à 2 Mus. Sion. V, 24, IX, 59, à 3 V, 25, 27, à 4 V, 28, 29, VII, 14, 243 (Orgel), à 5 V, 30, 31, à 6 V, 32, à 8 II, 15, Urania 9, à 11 Polyh. Cad. 14, à 12 Urania 19.

³⁾ Für die Selbständigkeit und Zähigkeit der deutschen Orgelkunsttradition zeugt dieses starre Festhalten der Organisten an ihrer altüberkommenen Buchstabentabulatur, obzwar die italienisch-englisch-niederländische Notentabulatur (Stimmen-Spartitur) bereits von Praetorius und dann besonders von Scheidt lebhaft propagiert worden ist, aber „die meisten Organisten in Deutschland der deutschen Buchstabentabulatur (welche an ihme selbst richtig, gut, leicht und bequemer ist, nicht allein daraus zu schlagen, sondern auch darauf zu komponieren) sich gebrauchten und ihnen sehr schwer vorfallen wollte, von neuem zu der Notentabulatur oder Partitur sich zu gewöhnen.“ (Synt. mus. III, 126, Neudruck S. 100, vgl. ebenda S. 112f.)

gewesen, solche benebenst vielen andern Psalmen, Toccaten (deren etliche in 2. parte Musarum Latinarum, geliebts Gott, bald folgen werden), Fugen, Phantasien und Concerten auf zwei Klavieren etc. in der deutschen Orgeltabulatur, darzu er sonderlich deutliche, zierliche Litteren und Matricen fertigen lassen¹⁾, durch Gottes Gnade an Tag zu geben: so ist ihm doch (weil er mit seinen deutschen und lateinischen Musis Sionis so bald nicht hindurch kommen kann) noch zur Zeit unmöglich.“

Wie es nach Praetorius einerseits möglich war, die kunstvollen Orgelchoralarbeiten „vortrefflicher, hochberühmter Organisten“ durch ein instrumentales Ensemble ausführen zu lassen, weil diese Kompositionen „gar leicht auf allerlei [einstimmigen] Ornament-Instrumenten . . . ebenso wohl und fast vornehmlicher traktiert und musiziert werden können, als es auf einer Orgel oder anderen [mehrstimmigen] Fundament-Instrument geschehen kann“²⁾, so wurden andererseits auch ursprünglich für ein instrumentales Ensemble von Bläsern oder Streichern entworfene Stücke auf die Orgel übernommen. Unter ihnen spielen die Sinfonien oder Ritornelle eine besondere Rolle.

Die Orgelsinfonia entstammt einer venezianischen, besonders von Giovanni Gabrieli († 1612) gepflegten Praxis, von wo Praetorius sie, aber erst in seine Spätwerke, übernommen hat. Eine Sinfonia, so sagt er, ist „eine liebliche Harmonia mit 4, 5 oder 6 Stimmen auf einerlei oder allerlei Instrumenten, ohne Zutun der Cantorum, die im Anfang des Concerts oder Gesangs vorher gemacht wird, welches fast einem Praeambulo oder Toccaten zu vergleichen, so ein Organist auf der Orgel, Regal oder Clavicymbel vorher fantasiert . . . Wofern aber keine Instrumentisten vorhanden, so schicket es sich gar wohl, daß der Organist dieselbe Sinfonias vor sich alleine mit lieblichen Mordanten ausführet“³⁾.

Im Gottesdienst treten solche Sinfonien nicht nur an die Stelle der Ricercare⁴⁾, Praeambeln und Fantasien⁵⁾ zwischen die lutherischen Messensätze, sondern ersetzen auch Pavanen, Canzonen⁶⁾ und anderweite Suiten- und madrigalische Stücke, sofern sie nur „artig, sehnlich und anmutig“, nicht zu umfangreich und „nicht sehr bloß,

¹⁾ Schon unterm 29. Juni 1602 vermerken die Kammerrechnungen des Wolfenbüttler Hofes: „Michael Praetorius 24 Taler zu Verfertigung etlicher Stempel und Matricen zur Instrument-Tabulatur in die Druckerei“. Vgl. auch die Vorrede zur Terpidore, 1612 (Ges.-Ausg., Bd. XV, S. VIII f.).

²⁾ Syntagma musicum, Bd. III, S. 190 f., Neudruck S. 153.

³⁾ Ebenda, S. 189, Neudruck S. 152.

⁴⁾ „Dieweil es aber gar fein, daß vornher und zwischen einem jeden Kyrie, Christe, etc. (anstatt, da sonst die Organisten ihre Ricercarn darzwischen zu machen pflegen) feine Sinfonien mit Instrumenten musizieret würden“. (Polyhymnia Caduceatrix, 1619.)

⁵⁾ „wenn man bedenken will, daß die Organisten zwischen den Kyrie, Christe, Et in terra, Qui tollis, zu Zeiten ziemlich lang praeambulieren und fantasieren, so kann ein jeder observieren, wie es mit diesen Sinfoniis, die der Organisten Vices [Abwechslungen] allhie vertreten, halten wolle und könne“. (Polyhymnia Caduceatrix, 1619.)

⁶⁾ „weil ein jeder Musicus selbstn solche und dergleichen Sinfonien aus anderer Autoren Pavanen und Canzonen vor einem jeden Gesange nach eines jeden Tono und Clave mit Instrumenten vorher musizieren lassen kann“. (Puericinium, 1621.) Vgl. dazu Synt. mus. III, Neudruck S. 87.

sondern vollstimmig“¹⁾ sind. Eine Sammlung derartiger Sinfonien beabsichtigte Praetorius im Druck herauszubringen unter dem Titel: „Polyhymnia Instrumentalis seu Musa Aonia Melpomene, darinnen Symphoniae oder Sinfoniae auf Pavanen, sowohl Ritornelli auf Galliardten und Couranten Art, durch alle Claves und Modos musicales mit 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen gerichtet: Welche nach neuer erfundenen Art im Anfang eines jeden Concerts oder anderer geistlicher und weltlicher Gesänge Praeambuli loco, im Mittel aber und Ende variationis et delectationis gratia mit aller Art Instrumenten anmutig zu gebrauchen“²⁾.

Diese Sinfoniensammlung von Praetorius ist ebensowenig wie sein wiederholt angekündigtes Tabulaturbuch im Druck erschienen. Einen allerdings sehr unvollkommenen Ersatz haben wir in der Sammlung des auch hierin von Praetorius stark beeinflussten Samuel Scheidt, die er 1642 dem Herzog von Braunschweig für die Wolfenbüttler Hofkapelle angeboten, 1644 als „LXX Symphonien auf Concerten Manier“ in Leipzig drucken und, da kein eigentlicher Verleger sich fand, durch den Organisten an St. Elisabeth in Breslau A. Profius „und andere der Musik liebhabende Freunde“ hat verlegen lassen³⁾.

In den Spätwerken von Praetorius begegnen derartige Sinfonien, von denen die vorliegende Ausgabe als Beispiel eine Anfangssinfonie (Ritornell) zu dem 11. Choralconcert der Polyhymnia Caduceatrix, 1619, bringt. Wie dieses hervorragende Beispiel zeigt, handelt es sich bei den Orgelsinfonien um meist knappe, gedrängene, einteilige, vollstimmig gesetzte Stücke von kräftig akkordischer Wirkung, wie sie von der nachfolgenden deutschen Organistengeneration nach dem Vorbild von Gabrieli und Monteverdi unter mannigfachen Bezeichnungen in großer Zahl veröffentlicht worden sind⁴⁾. Sie führen in Deutschland wie in Italien (Frescobaldi) zu den Einleitungssätzen der Ensemblekanzonen und Kirchengesonaten. —

Auf die Orgelkompositionen von Michael Praetorius haben erstmalig Carl von Winterfeld (Der evangelische Kirchengesang, Bd. II, Leipzig 1845, S. 614, die Kopien der Kompositionen mit Ausnahme von 5 Hymnenstrophen in Bd. 38 der „Winterfeld-Sammlung“ auf der Staatsbibliothek Berlin) und A. Gottfried Ritter (Zur Geschichte des Orgelspiels, Bd. I, Leipzig 1884, S. 182), dann mit besonderem Nachdruck Hugo Riemann (Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II, Teil 2, Leipzig 1912, S. 346) wieder hingewiesen. Sie sind dann vom Verfasser dieser Zeilen zum erstenmal in einem Neudruck herausgegeben worden (Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. III, Leipzig 1921, S. 135–198). Dieser Neudruck bildete ursprünglich eine Notenbeilage zu des Verfassers Dissertation über Praetorius (Leipzig 1914) und ist mit mancherlei Mängeln einer Erstlingsarbeit behaftet.

¹⁾ Synt. mus. III, 190, Neudruck S. 153.

²⁾ Ebenda, S. 216, Neudruck S. 170.

³⁾ Vgl. Chr. Mahrenholz, Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk, Leipzig 1924, S. 34 ff.
⁴⁾ Vgl. z. B. das von M. Seiffert in seiner Sammlung „Organum“, Leipzig 1923 (Verlag Kistner und Siegel), Heft 2, S. 10, herausgegebene, nur 14 Takte umfassende Praeludium von Melchior Schildt († 1667), der die Praetorius-Tradition in Wolfenbüttel durch Christoph Selle († 1642, bis 1632 Organist an der Hauptkirche B. M. V. in Wolfenbüttel) empfangen hat.

Erst die grundlegenden und sehr neuartigen Erfahrungen und Einsichten, die von der „Praetorius-Orgel“ des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Freiburg i. Br. (erbaut 1921 in Gemeinschaft mit Orgelbaumeister Dr. Oscar Walcker-Ludwigsburg) ausgegangen sind, haben in mehrjähriger Zusammenarbeit mit Professor D. Dr. Karl Straube-Leipzig und Karl Matthaei, Organist des Musikkollegiums in Winterthur, den künstlerischen und musikgeschichtlichen Horizont erschlossen, aus dem diese Meisterwerke deutscher Orgelchoralkunst zum Verständnis gebracht werden können. Der wundervolle Orgelhymnus „A solis ortus cardine“ erklang zum erstenmal auf der Praetorius-Orgel unter Straubes Händen besonders eindrucksam zu Beginn der öffentlichen Orgelweihe im Freiburger Musikwissenschaftlichen Institut am 4. Dezember 1921, dem Geburtstag der neuen deutschen Orgelbewegung¹⁾. Bei einer späteren Wiederholung schilderte H. H. Jahnn seinen Eindruck mit folgenden Worten²⁾: „Am 28. Juli (1922) spielte Prof. Straube vor geladenen Gästen der Universität (Freiburg i. Br.) an dieser Orgel unter Werken anderer Meister den Orgelhymnus „A solis ortus“ von M. Praetorius. Es wurde mein, wenn auch nicht größtes

¹⁾ Vgl. dazu K. Straubes Vorwort zu der „Neuen Folge“ seiner „Alten Meister des Orgelspiels“, Teil I, Leipzig 1929, S. 4, meinen Aufsatz „Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland“ (Ztschr. Musik und Kirche, Heft 1, Kassel 1929, S. 15 ff.) und H. J. Moser: „Kirchenmusik und musikalische Liturgik“ (Theologische Rundschau, Neue Folge, Jahrg. I, Tübingen 1929, S. 423 ff.).

²⁾ Allgemeine Künstler-Zeitung, Hamburg, 15. November 1922.

musikalisches, so doch mein reinstes Orgelerlebnis bis dahin. Orgel und Komposition waren in vollkommenstem Einklang miteinander“.

Als erstes literarisches Zeugnis dieses Durchbruchs eines neuen Verständnisses der Orgelkompositionen von Praetorius erschien zunächst eine Neuausgabe des Orgelhymnus „A solis ortus cardine“ durch K. Matthaei in der Sammlung: „Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts“ als Notenbeilage zu dem von mir herausgegebenen „Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst“, Augsburg 1926, der meinen programmatischen Eröffnungsvortrag über „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte“ enthält (Bärenreiter-Verlag). Neuerdings brachte dann K. Straube in der lange vorbereiteten „Neuen Folge“ seiner berühmten Sammlung „Alte Meister des Orgelspiels“, Teil II, Leipzig 1929 (Edition Peters) den Orgelhymnus „O lux beata Trinitas“ heraus. Kürzlich erschien auch eine Neuausgabe der Orgelfantasie „Ein feste Burg ist unser Gott“, herausgegeben von Martin Fischer in Nagels Musik-Archiv, Bd. 40, Hannover 1929

Die vorliegende Ausgabe der Orgelkompositionen von Michael Praetorius stellt demnach die erste, zugleich für den praktischen Gebrauch bestimmte Gesamtausgabe dar und möchte in Erkenntnis der Gegenwarts- und Zukunftsbedeutung alter Musik nicht „zurück“, sondern „vorwärts“ zu der Orgelkunst des großen Wolfenbütteler Meisters führen.

Freiburg i. Br., im August 1929

Wilibald Gurlitt

ADVENT-HYMNUS

„Alvus tumescit virginis“

(3. Vers von: „Veni redemptor gentium“)

Der Jungfrau Leib schwanger ward,
doch blieb Keuschheit rein bewahrt,
leucht hervor manch Tugend schon,
Gott da ward in seinem Thron.

(Martin Luther)

Manual

Pedal

Cantus firmus

Al - - - - - vus tu - - - - - me - - - - - scit vir - - - - - gi - -

nis, clau - - - - - stra pu - - - - - do - - - - - ris per - -

(♩ = 72)

5

10

15

The musical score is written for three parts: Manual (right hand), Pedal (left hand), and Cantus firmus (bass line). The Manual part features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Pedal part features a bass clef and the same key signature. The Cantus firmus is a single-line bass line with a common time signature. The tempo is marked as quarter note = 72. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, and 15 circled. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

20

ma - - - nent, ve - - xil - - la vir - - -

25

30

- - - tu - - - tum mi - - - - cant, ver - - -

35

40

sa - - - tur in tem - - - - plo De - - - - us.

*) Die Bogen über Noten verschiedener Tonhöhe zeigen die Stellen der originalen Ligaturen an.

WEIHNACHTS-HYMNUS

„A Solis ortus cardine“

A Solis ortus cardine
Ad usque terrae limitem,
Christum canamus Principem,
Natum Maria Virgine.

(*Coelus Sedulius*)

Christum wir sollen loben schon,
der reinen Magd Marien Sohn,
soweit die liebe Sonne leucht
und an aller Welt Ende reicht.

(*Martin Luther*)

Manual

Pedal

Cantus firmus

(♩ = 66-72)

5

10

15

*)

20 25

This system contains measures 20 through 25. The treble clef staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and moving lines. The bass clef staff contains a steady bass line with long note values. Measure numbers 20, 25, and 30 are circled above the staff.

30 35

This system contains measures 30 through 35. The treble clef staff continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The middle and bass clef staves maintain their respective harmonic and bass line functions. Measure numbers 30 and 35 are circled above the staff.

35 45

This system contains measures 35 through 45. The treble clef staff shows intricate melodic passages with many slurs and ornaments. The middle and bass clef staves continue to provide harmonic and bass support. Measure numbers 35 and 45 are circled above the staff.

40

Musical score for measures 40-45. The score is written for piano on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 40 starts with a circled '40'. Fingerings include 81, 4, 85, and 1. Measure 41 has fingering 41. Measure 42 has fingering 3, 4, 5. Measure 43 has fingering 2, 3, 5. Measure 44 has fingering 3, 8, 4. Measure 45 has fingering 5, 4, 21 and a circled '45'.

Musical score for measures 46-50. The score is written for piano on three staves. Measure 46 has a circled '46'. Measure 47 has a circled '47'. Measure 48 has a circled '48'. Measure 49 has a circled '49'. Measure 50 has a circled '50' and fingerings 5, 4, 5, 5, 1, 1, 2, 1, 2, 1.

Musical score for measures 51-55. The score is written for piano on three staves. Measure 51 has a circled '51'. Measure 52 has a circled '52'. Measure 53 has a circled '53'. Measure 54 has a circled '54'. Measure 55 has a circled '55', a *rit.* marking, and fingerings 1, 2, 1, 5, 1, 2, 1. The score ends with a double bar line and repeat signs.

3

WEIHNACHTS - HYMNUS

„Summo Parenti gloria“

〈8. Vers von: „A Solis ortus cardine“〉

Summo Parenti gloria,
Natoque laus quam maxima,
Cum sancto sit Spiramine,
Nunc et per omne seculum.

Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, gebor'n von der reinen Magd,
mit Vater und dem heiligen Geist,
von nun an bis in Ewigkeit.

Manual

Pedal

Cantus firmus

Manual

Pedal

Cantus firmus

Musical score system 1, measures 15-21. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 15 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled measure number 20 is also present. The music features a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass and lower Bass staves.

Musical score system 2, measures 22-29. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 25 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled measure number 24 is also present. The music continues with intricate melodic and harmonic textures across the three staves.

Musical score system 3, measures 30-35. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 30 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The music concludes with a final melodic flourish in the Treble staff and sustained accompaniment in the lower staves.

75 80

Musical score for measures 75-80. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 75 starts with a circled '75'. The Treble staff has a melodic line with fingerings 2, 1, 1, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1, 2, 2. The Bass staff has a bass line with fingerings 4, 1, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2. Measure 80 starts with a circled '80'. The Treble staff has a melodic line with fingerings 1, 3, 1. The Bass staff has a bass line with fingerings 1, 3, 2, 3.

Musical score for measures 75-80 (continued). The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 75 starts with a circled '75'. The Treble staff has a melodic line with fingerings 1, 3, 4, 1, 4, 1, 2, 2, 4, 1, 5, 5, 2, 3. The Bass staff has a bass line with fingerings 1, 3, 1, 7, 2, 2, 4, 1, 1, 1, 3, 1, 5. Measure 80 starts with a circled '80'. The Treble staff has a melodic line with fingerings 5, 2, 3. The Bass staff has a bass line with fingerings 1, 3, 1, 5.

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 85 starts with a circled '85'. The Treble staff has a melodic line with fingerings 4, 1, 3, 4, 1, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 4. The Bass staff has a bass line with fingerings 2, 4, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 1.

90

Musical score for measures 90-94. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 90 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 34-measure rest is shown in measure 92. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

95

Musical score for measures 95-99. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 95 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

100

Musical score for measures 100-104. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 100 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

Musical score system 1, measures 105-107. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 105 is marked with a circled number 105. The Treble staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The Bass staff contains a supporting line with eighth notes. The lower Bass staff contains a single bass note. A large slur spans across measures 105, 106, and 107.

Musical score system 2, measures 108-110. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 108 is marked with a circled number 108. The Treble staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The Bass staff contains a supporting line with eighth notes. The lower Bass staff contains a single bass note. A large slur spans across measures 108, 109, and 110.

Musical score system 3, measures 110-113. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 110 is marked with a circled number 110. The Treble staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The Bass staff contains a supporting line with eighth notes. The lower Bass staff contains a single bass note. A large slur spans across measures 110, 111, and 112. Measure 113 is marked with a circled number 113 and contains a whole note chord. The word *rit.* is written above the Treble staff in measure 113.

OSTER - HYMNUS

„Vita sanctorum“

Der Heiligen Leben thut stets nach Gott streben
und alle Ausgewählten hie auf Erden
solln Christ gleich werden;
drum ist er gestorben, um solchs z'erwerben.

Manual

(♩ = 69)

5

Pedal

Cantus firmus

Vi - - - ta san - - - cto - - - rum,

10

de - - - cus An - - - ge - - - rum,

15 20

lo - - - rum, vi - - - ta cun - -

25

- - - cto - - - rum pa - - - ri - - -

30

ter pi - - - o - - - rum, Chri - - -

35

ste, qui mor

40

tis mo ri

45

ens mi ni strum,

50

ex - - - - - u - - - - -

55

pe - - - - - ra - - - - -

60

sti. *poco rit.* - - - - -

DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

„O Lux beata Trinitas“

1. Vers: Der du bist drei in Einigkeit
ein wahrer Gott von Ewigkeit,
die Sonn' mit dem Tag von uns weicht;
laß leuchten uns dein göttlich Licht.

3. Vers: Gott Vater, dem sei ewig Ehr',
Gott Sohn, der ist der einig Herr,
und dem Tröster, Heiligen Geist,
von nun an bis in Ewigkeit.

(Martin Luther)

(♩ = ca. 92)

Manual

Pedal

Cantus firmus

1. Versus: O _____ lux _____
3. Versus: De - - - - o _____

10

15

be - - - - a - - - - ta
Pa - - - - tri - - - - sit

Musical score for the first system, measures 15-24. The piano accompaniment consists of three staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 35, 1, 3, 20, 4). The middle staff has a treble clef and contains a more rhythmic accompaniment. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with long notes and rests. The vocal line is positioned below the piano staves, with lyrics 'Tri ni' and 'glo ri'.

Tri
glo

ni
ri

Musical score for the second system, measures 25-34. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. The vocal line has lyrics 'tas,' and 'et prin'.

tas,
a,

et
e

prin
jus

Musical score for the third system, measures 35-44. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. The vocal line has lyrics 'a,' and 'e'.

30

35

ci - que - pa - so - lis - li

u - Fi - ni - li

tas,
o,

jam
cum

Sol
Spi

re - - - ce -
ri - - - tu - - - dit
Pa

i - - - gne - - - us,
ra - - - cle - - - to,

(♩ = ca. 58)

75

in - et - fun - de - lu -
nunc - et - in -

80

85

men - cor -
per - pe -

90

rit.

molto

di - bus -
tu - um -

DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

„Te mane laudum carmine“

(2. Vers von: „O Lux beata Trinitas“)

Des Morgens, Gott, dich loben wir,
des Abends auch beten vor dir,
unser armes Lied rühmet dich
jetzt und immer und ewiglich.

Manual

Pedal

Cantus firmus

♩ = 69

5

10

Te ma - - - - - ne lau - dum car - - - - -

mi - - - - - ne, - - - - - te de - - - - -

The musical score is written for a three-part system: Manual (right hand), Pedal (left hand), and Cantus firmus (bass line). The Manual part features a treble clef and a 6/8 time signature with a tempo marking of ♩ = 69. It contains two systems of music. The first system covers measures 1 through 10, with a circled measure number '5' above the fifth measure and a circled measure number '10' above the tenth measure. The second system covers measures 11 through 15, with a circled measure number '15' above the fifteenth measure. The Pedal part is written in a bass clef and consists of a single line of music with a 'Cantus firmus' label. The lyrics 'Te ma - - - - - ne lau - dum car - - - - -' are placed below the first system, and 'mi - - - - - ne, - - - - - te de - - - - -' are placed below the second system. Fingerings and articulation marks are present throughout the Manual part.

20 25 30

pre - - ce - - mur ve - - spe - - re, _____ te

30 35 40

no - - stra sup - - plex glo - - ri - - a, _____ per cun - - cta

45 50 (non rit.)

lau - - det se - - cu - - la. _____

7
FANTASIA
„Ein' feste Burg ist unser Gott“

(♩ = 84 - 92)
Ein' fe - ste Burg ist un - - - - - ser Gott *)

Manual

Pedal

5

10

*) Bei den folgenden 4 Fantasien wurden die Texte vom Herausgeber hinzugefügt.

15

ein' gu - - - te Wehr und Waf - - -

20

fen,

25

30

30

35

35

Musical score for measures 35-40. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 35 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled '40' is placed above the staff at the end of the system.

Musical score for measures 41-46. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 45 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled '45' is placed above the staff at the end of the system.

Musical score for measures 47-56. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 50 is circled. Measure 55 is also circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled '50' is placed above the staff at the beginning of the system, and a circled '55' is placed above the staff at the end of the system.

60

Musical score for measures 55-60. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 55, 56, and 58 are indicated above the Treble staff. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

65

Musical score for measures 65-70. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 64, 65, 66, 67, and 68 are indicated above the Treble staff. The lyrics "er hilft uns frei" are written below the Bass staff.

70

Musical score for measures 70-75. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 70, 71, 72, 73, 74, and 75 are indicated above the Treble staff. The lyrics "aus aller Not," are written below the Bass staff.

die uns jetzt hat be - - trof -

75

fen.

80

Der alt bö - se Feind

85

*)

[ohne 16']

90

Musical score for measures 90-94. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 90 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs and accents are present. Measure 94 ends with a double bar line.

95

100

Musical score for measures 95-99. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 95 is circled. Measure 100 is also circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs and accents are present. Measure 99 ends with a double bar line.

105

Musical score for measures 105-109. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 105 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs and accents are present. Measure 109 ends with a double bar line.

110

[mit 16']

115

mit Ernst — er's jetzt meint,

120

mit Ernst er's jetzt meint,

mit Ernst er's jetzt

125

meint groß' Macht und viel List'

Musical score system 1, measures 128-132. Includes circled measure number 130.

This system contains measures 128 through 132. The top staff (treble clef) features a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Measure 130 is circled. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Musical score system 2, measures 133-137. Includes circled measure number 135.

This system contains measures 133 through 137. The top staff continues the melodic development with slurs and ornaments. The middle and bottom staves provide harmonic and rhythmic accompaniment. Measure 135 is circled. The notation includes various musical symbols such as slurs, ornaments, and fingerings.

Musical score system 3, measures 138-142. Includes circled measure number 140.

This system contains measures 138 through 142. The top staff features a more complex melodic line with many slurs and ornaments. The middle and bottom staves continue the accompaniment. Measure 140 is circled. The notation includes various musical symbols such as slurs, ornaments, and fingerings.

Musical score for measures 145-150. Measure 145 is circled. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 145, 146, 147, 148, 149, and 150 are indicated above the notes. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

Musical score for measures 150-155. Measure 150 is circled. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 150, 151, 152, 153, 154, and 155 are indicated above the notes. The instruction "[ohne 16']" is written below the staff at the end of measure 153. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

Musical score for measures 155-160. Measure 155 is circled. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 155, 156, 157, 158, 159, and 160 are indicated above the notes. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

*) siehe Anhang

Musical score for measures 160-165. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 160 is circled. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled measure number 165 is also present. There are some markings like 'A' and '*' below the staves.

Musical score for measures 166-170. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 170 is circled. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. There are markings like '4 5', '6 4', and '8 4' above the notes.

Musical score for measures 171-175. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 175 is circled. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are markings like '3 1', '4 1', '2 1', and '5 2' above the notes.

First system of musical notation, measures 175-180. It features a treble and bass staff with complex fingering and slurs. Fingerings include 4 2, 1, 5 4, 1 3 4, 2, 1, 2, 1 4, and 4. Slurs connect notes across measures.

Second system of musical notation, measures 180-185. It features a treble and bass staff with complex fingering and slurs. Fingerings include 1 3 3 1, 3 5, 2 1, 4, 1 2 1, 1 2 1, 3, 1, 2 1, and 1. Slurs connect notes across measures.

Third system of musical notation, measures 185-190. It features a treble and bass staff with complex fingering and slurs. Fingerings include 4 2, 1 2, 5 4, 1 1 2 1, 1 3, 2, 5 4, 5 4, 1 8 1, 4, 2 1, and 1. Slurs connect notes across measures.

*) siehe Anhang

54

190

Musical score for measures 54-88. The score is written for piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 54 is marked with a circled '54'. Measure 88 is marked with a circled '190'. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

Musical score for measures 89-164. The score is written for piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with intricate rhythmic figures and fingerings. A tempo or performance instruction "[mit 16']" is located below the first staff of this system.

[mit 16']

195

Musical score for measures 165-194. The score is written for piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 195 is marked with a circled '195'. The music concludes with a final cadence in the bass staff.

(200)

sein' grau - sam Rü - - stung

ist

(205)

(210)

(215)

220

225 auf Erd' ist nicht seins - glei -

chen.

230

(ohne 16')

235

Musical score system 1, measures 235-238. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 235 features a treble clef with a dotted quarter note, followed by eighth notes and a slur over a pair of eighth notes. Fingerings 4, 5, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2 are indicated. Measure 236 continues with similar rhythmic patterns and fingerings. Measure 237 shows a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 4, 4, 2. Measure 238 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 3, 5, 1, 3.

Musical score system 2, measures 239-243. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 239 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 3, 5. Measure 240 continues with similar rhythmic patterns and fingerings. Measure 241 shows a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 2, 1. Measure 242 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 3, 4. Measure 243 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 3, 4.

240

Musical score system 3, measures 244-248. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 244 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 3, 5. Measure 245 continues with similar rhythmic patterns and fingerings. Measure 246 shows a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. Measure 247 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. Measure 248 features a treble clef with a dotted quarter note and eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

(mit 16')

245

Musical score for measures 245-249. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 245 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music features a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass and lower Bass staves.

250

Musical score for measures 250-254. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 250 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music continues with intricate melodic and rhythmic patterns across all staves.

255

Musical score for measures 255-259. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 255 is circled. The music concludes with a final cadence in measure 259, marked with a double bar line and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

FANTASIA

„Christ, unser Herr, zum Jordan kam“

(♩=80)

Christ, un - ser Herr, zum Jor - dan kam

Manual

Pedal

10

15

Musical score for measures 15-20. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 20 is circled. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Musical score for measures 21-26. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 25 is circled. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Christ, un - ser Herr, zum 30 Jor - - dan kam nach sei - nes Va - ters Wil - - - len 35

Musical score for measures 27-35. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 30 and 35 are circled. The lyrics are written below the Treble staff. Fingerings and articulations are indicated throughout.

nach sti - nes Va - ters

Wil - len

55

Musical score for system 55, consisting of three staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with fingerings 2, 3, 1 and 2, 4. The middle staff (bass clef) has fingerings 3, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 5. The bottom staff (bass clef) is a simple accompaniment line.

60

Musical score for system 60, consisting of three staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 4. The middle staff (bass clef) has fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 1, 2, 1, 2, 1. The bottom staff (bass clef) is an accompaniment line with some accidentals.

65

Musical score for system 65, consisting of three staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with fingerings 1, 2, 4, 2, 2, 3, 4. The middle staff (bass clef) has fingerings 1, 2, 5, 4, 4, 1, 4, 2, 3, 1, 4. The bottom staff (bass clef) is an accompaniment line with a fermata and a slur.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 70 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A slur covers measures 70-74. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 73.

75

Musical score for measures 75-80. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 75 is circled. Measure 80 is also circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A slur covers measures 75-80. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 78.

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 85 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A slur covers measures 85-89. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 88.

Musical score system 1, measures 85-94. The system features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, and 94 are indicated above the notes. A circled measure number 90 is present. A circled measure number 100 is also present, with a tempo marking '(♩ = ca. 104)' next to it. The music includes various rhythmic values, slurs, and fingerings.

Musical score system 2, measures 95-104. The system features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, and 104 are indicated above the notes. A circled measure number 95 is present. A circled measure number 100 is also present, with a tempo marking '(♩ = ca. 104)' next to it. The music includes various rhythmic values, slurs, and fingerings.

Musical score system 3, measures 105-114. The system features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, and 114 are indicated above the notes. A circled measure number 105 is present. The lyrics 'Sankt Jo hann die' are written below the staves, with lines indicating the vocal line's placement.

110 115

Musical score for measures 110-115. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex melodic line with many slurs and fingerings. The lyrics are: Tau - - - - - fe - - - - - nahm - - - - -

120

Musical score for measures 120-125. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex melodic line with many slurs and fingerings. The lyrics are: sein - - - - - Werk - - - - - und - - - - - Amt - - - - -

125 130

Musical score for measures 125-135. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. It features a complex melodic line with many slurs and fingerings. The lyrics are: zur - - - - - fül - - - - - len - - - - -

135 *p a p. rit.* (♩=80)

This system of music contains measures 135 through 140. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The tempo is marked as quarter note = 80. The key signature has one sharp (F#). Measure 135 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

140 145

This system of music contains measures 140 through 145. It continues the vocal and piano parts from the previous system. Measure 140 is circled. The piano accompaniment features more complex arpeggiated patterns and chords. Fingerings are clearly marked throughout.

150 155

da wolt er stif - ten uns ein Bad

This system of music contains measures 150 through 155. It includes the vocal line with the lyrics "da wolt er stif - ten uns ein Bad". The piano accompaniment provides harmonic support. Measure 150 is circled. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand.

160

Musical score for measures 160-164. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 160 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled '3' appears above the Treble staff in measure 161. A circled '2' appears above the Treble staff in measure 162. A circled '1' appears above the Treble staff in measure 163. A circled '2' appears above the Treble staff in measure 164. A circled '1' appears above the Treble staff in measure 164. A circled '4' appears below the Bass staff in measure 161. A circled '1' appears below the Bass staff in measure 163. A circled '4' appears below the Bass staff in measure 164. A circled '8' appears below the Bass staff in measure 164.

165

170

Musical score for measures 165-170. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 165 is circled. Measure 170 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled '2' appears above the Treble staff in measure 165. A circled '12' appears above the Treble staff in measure 165. A circled '45' appears below the Bass staff in measure 165. A circled '5' appears below the Bass staff in measure 165. A circled '4' appears below the Bass staff in measure 165. A circled '3' appears above the Treble staff in measure 170. A circled '2' appears below the Bass staff in measure 170.

175

Musical score for measures 175-180. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 175 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled '35' appears above the Treble staff in measure 175. A circled '1' appears below the Bass staff in measure 175. A circled '35' appears above the Treble staff in measure 176. A circled '1' appears below the Bass staff in measure 176. A circled '35' appears above the Treble staff in measure 177. A circled '2' appears below the Bass staff in measure 177. A circled '1' appears below the Bass staff in measure 177. A circled '2' appears below the Bass staff in measure 177. A circled '1' appears below the Bass staff in measure 178. A circled '2' appears below the Bass staff in measure 178. A circled '1' appears below the Bass staff in measure 178. A circled '4' appears above the Treble staff in measure 179. A circled '2' appears above the Treble staff in measure 179. A circled '2' appears below the Bass staff in measure 179. A circled '3' appears below the Bass staff in measure 180. A circled '4' appears below the Bass staff in measure 180.

180

185

Detailed description: This system of musical notation covers measures 180 to 185. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Measure numbers 180, 184, and 185 are circled. Fingerings (1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2) and articulation marks (accents) are present throughout.

190

zu wa - - schen uns von Sün - - - -

195

Detailed description: This system covers measures 190 to 195. The treble clef staff contains the vocal line with the lyrics "zu wa - - schen uns von Sün - - - -". The piano accompaniment continues in the left hand. Measure numbers 190 and 195 are circled. The music includes various rhythmic values and fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

den,

200

205

Detailed description: This system covers measures 200 to 205. The treble clef staff begins with the word "den,". The piano accompaniment is prominent in the left hand. Measure numbers 200 and 205 are circled. The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

210

205

Musical score for measures 205-210. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The Bass staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lower Bass staff contains a bass line with some rests. Measure numbers 205 and 210 are circled above the Treble staff. Fingerings (1-5) and articulation marks (accents) are present throughout the passage.

215

Musical score for measures 215-220. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff continues the melodic line with more complex ornaments and slurs. The Bass staff and lower Bass staff provide accompaniment. Measure number 215 is circled above the Treble staff. Fingerings and articulation marks are present.

220

Musical score for measures 220-225. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff features a melodic line with slurs and ornaments. The Bass staff and lower Bass staff provide accompaniment. The lyrics "er - säu - fen" are written under the Treble staff in the final measures. Measure number 220 is circled above the Treble staff. Fingerings and articulation marks are present.

225

auch den bit - - tern Tod

230

Musical score for measures 225-230. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 4/2 time. Measure numbers 1, 2, 4, 48, 42, and 45 are indicated. The lyrics "auch den bit - - tern Tod" are positioned above the first staff.

235

Musical score for measures 235-240. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 4/2 time. Measure numbers 54, 35, 38, 4, 1, 2, 4, and 48 are indicated.

240

245

Musical score for measures 240-245. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 4/2 time. Measure numbers 24, 1, 5, 4, 45, 12, 4, 2, 35, 61, 35, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 5, and 5 are indicated.

(250) (♩ = ca. 108) (255)
durch sein selbst

Blut und Wun - - - den (260) (265)

(270)

275 280

285 290

295 300 rit.

(♩ = 72) 305 *rit.* - - - - - (♩ = ca. 92) 310

es galt ein neu - es Le -

315

ben.

[ohne 16']

320

325

Musical score for measures 325-330. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 325 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dotted line connects a note in measure 328 to a note in measure 329. A circled measure number 330 is at the end of the system.

330

Musical score for measures 330-335. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 330 is circled. Measure 335 is circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled measure number 335 is at the end of the system.

Musical score for measures 335-340. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled measure number 335 is at the end of the system.

340

[mit 16']

345

350

[ohne 16']

(355)

This musical exercise, numbered 355, is presented in a grand staff format with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piece begins with a treble staff containing a series of eighth-note runs with fingerings 1 4, 3 1, and 4. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes. The exercise concludes with a key signature change to one sharp (F#) and a final cadence. Fingerings for the final notes are indicated as 4 2 in the treble and 2 1 3, 5, 4, 1 2 1 in the bass.

(360)

Exercise 360 is written in a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. It features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady accompaniment. The exercise includes a key signature change to one sharp (F#) and ends with a final cadence. Fingerings for the final notes are shown as 4 1, 5 2, 4 5 1 2, and 4 5 1 2 in the treble, and 4, 5 3, 1 2 1 in the bass.

(365)

Exercise 365 is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a sequence of chords and eighth-note patterns, while the bass staff has a simple accompaniment. The exercise concludes with a key signature change to one sharp (F#) and a final cadence. Fingerings for the final notes are indicated as 2, 1, 2, 1, 1, 2 in the treble and 2, 1, 2, 1, 1, 2 in the bass.

370

Musical score for measures 370-374. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 370 is circled. The music features complex fingering and articulation marks, including slurs and accents. The lower Bass staff contains a dotted line indicating a continuation from a previous page.

375

poco rit. - - - (♩ = 112)

380

Musical score for measures 375-380. The score is written for three staves. Measure 375 is circled. The tempo marking is *poco rit.* and the tempo is indicated as (♩ = 112). The music includes slurs and accents. The lower Bass staff contains a dotted line and the instruction [mit 16'] below it.

385

Musical score for measures 385-389. The score is written for three staves. Measure 385 is circled. The music features complex fingering and articulation marks, including slurs and accents. The lower Bass staff contains a dotted line.

390

Musical score for measures 390-394. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 390 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A tempo marking of quarter note = 80 is present. The key signature has one sharp (F#).

395

400

Musical score for measures 395-399. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 395 is circled. Measure 400 is also circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

poco a poco rit.

405

(♩ = 80)

410

Musical score for measures 405-410. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 405 is circled. Measure 410 is also circled. The tempo marking is *poco a poco rit.* and the tempo is quarter note = 80. The key signature has one sharp (F#).

9

FANTASIA

„Wir glauben all an einen Gott“

Manual

Pedal

Handwritten musical score for Manual and Pedal. The Manual part is in treble clef with a common time signature. It features a melodic line with various note values and rests. A circled number '5' is placed above the fifth measure, and a circled number '10' is placed above the tenth measure. A tempo marking '(♩ = 84-92)' is written above the first measure. The Pedal part is in bass clef and consists of a series of sustained notes, indicated by small black squares on the staff lines.

Handwritten musical score for Manual and Pedal, continuing from the previous system. The Manual part continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A circled number '15' is placed above the fifteenth measure. The Pedal part continues with sustained notes, with a circled number '18' placed below the first measure of this system. The notation includes various fingerings and articulation marks.

20

Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 18 starts with a treble clef staff containing eighth-note patterns and a bass clef staff with a whole note. Measure 19 continues with similar patterns. Measure 20 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a whole note. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. A circled measure number '20' is positioned above the first staff.

25

30

Musical score for measures 21-30. The system consists of three staves. Measures 21-24 show complex rhythmic patterns in the treble clef staff and sustained notes in the bass clef staff. Measure 25 has a circled measure number '25' above it. Measures 26-29 continue with intricate melodic lines. Measure 30 has a circled measure number '30' above it and includes the word 'Wir' written below the bass clef staff. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Wir

Musical score for measures 31-34. The system consists of three staves. Measures 31-34 feature rapid sixteenth-note passages in the treble clef staff and sustained notes in the bass clef staff. The word 'glau - - - - - ben' is written below the bass clef staff, with hyphens indicating syllable placement. Fingerings and articulation marks are present throughout.

glau - - - - - ben

35

all an ei - - nen Gott,

40

45

50 55

Musical score for measures 50-55. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 50 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over measures 50-51. The bass staff has a bass line with a slur over measures 50-51. Measure 52 has a slur over measures 52-53. Measure 54 has a slur over measures 54-55. Measure 55 has a slur over measures 55-56. The lower Bass staff contains a series of whole notes.

60

Musical score for measures 60-65. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 60 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 60-61. The bass staff has a bass line with a slur over measures 60-61. Measure 62 has a slur over measures 62-63. Measure 64 has a slur over measures 64-65. Measure 65 has a slur over measures 65-66. The lower Bass staff contains a series of whole notes.

65

Musical score for measures 65-70. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 65 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 65-66. The bass staff has a bass line with a slur over measures 65-66. Measure 67 has a slur over measures 67-68. Measure 69 has a slur over measures 69-70. Measure 70 has a slur over measures 70-71. The lower Bass staff contains a series of whole notes.

Schö - - pfer Him - mels und

70 75

Musical score for measures 70-75. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 70 is circled. The lyrics 'Schö - - pfer Him - mels und' are positioned above the Treble staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

der Er - - den,

80 85

Musical score for measures 80-85. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 80 is circled. The lyrics 'der Er - - den,' are positioned above the Treble staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

90

Musical score for measures 90-95. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 90 is circled. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

95

100

This system of musical notation covers measures 95 to 100. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 95 starts with a circled '95'. The piece concludes with measure 100, marked with a circled '100'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5) for both hands.

105

110

This system of musical notation covers measures 105 to 110. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 105 is marked with a circled '105'. The piece concludes with measure 110, marked with a circled '110'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5) for both hands.

110

115

This system of musical notation covers measures 110 to 115. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 110 is marked with a circled '110'. The piece concludes with measure 115, marked with a circled '115'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5) for both hands.

(115) (120)

der sich zum Va - ter
[ohne 16']

(125) (130)

ge - ben hat,

(135)

Musical score for measures 140-145. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 140 and 145 are circled. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff, with a lower Bass staff providing a harmonic accompaniment.

Musical score for measures 150-155. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 150 and 155 are circled. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music continues with a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff, with a lower Bass staff providing a harmonic accompaniment.

Musical score for measures 160-165. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 160 and 165 are circled. The key signature changes to one flat (Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music continues with a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff, with a lower Bass staff providing a harmonic accompaniment.

[mit 16']

Musical score system 1, measures 165-170. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers (35, 4, 1, 2). The grand staff contains a piano accompaniment with slurs and fingering numbers (2, 2). The bottom bass clef staff contains a simple bass line with notes and rests. Measure numbers 165, 166, 167, 168, 169, and 170 are indicated in circles above the treble staff.

Musical score system 2, measures 171-176. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 25, 15, 54). The grand staff contains a piano accompaniment with slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 1, 2, 2). The bottom bass clef staff contains a simple bass line with notes and rests. Measure numbers 171, 172, 173, 174, 175, and 176 are indicated in circles above the treble staff.

Musical score system 3, measures 177-186. The system consists of three staves: a treble clef staff with lyrics, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with lyrics: "daß wir sei - ne Kin - der wer - den". The grand staff contains a piano accompaniment with slurs and fingering numbers (1, 2, 1). The bottom bass clef staff contains a simple bass line with notes and rests. Measure numbers 180 and 185 are indicated in circles above the treble staff.

Musical score system 1, measures 185-195. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 190, 195, and 200 are circled. Fingerings (1-5) and articulation marks (accents) are present. A large slur covers measures 185-195. A dotted line connects a note in measure 190 to a note in measure 195. A bracket is under the lower Bass staff.

Musical score system 2, measures 195-205. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 200 and 205 are circled. Fingerings (1-5) and articulation marks (accents) are present. A large slur covers measures 195-205. A dotted line connects a note in measure 195 to a note in measure 205. A bracket is under the lower Bass staff.

(ohne 16)

Musical score system 3, measures 205-215. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 205, 210, and 215 are circled. Fingerings (1-5) and articulation marks (accents) are present. A large slur covers measures 205-215. A dotted line connects a note in measure 205 to a note in measure 215. A bracket is under the lower Bass staff.

210

215

220

Er will uns all-zeit er-

225

näh - ren

225

230

(mit 16')

235

[ohne 16']

240

245

250

[mit 16']

255

260

265

Leib und Seele auch

270

275

wohl be - wah - ren, al - lem Un - fall will er weh - ren, kein

(280) Leid soll uns wi - der - fah - ren, er sor - get für uns,

(285)

(290) hüt und wacht, es steht al - les in sei -

(295)

ner Macht.

(300) (305) (310)

10 ZWEI VARIATIONEN über

„Nun lob mein Seel den Herren“

1. Variatio

(♩ = ca. 72)

Manual

Nun lob mein Seel den Her - ren, was ⁵ in mir ist den Na - men

Handwritten number: 5

sein, sein ¹⁰ Wohl - tat tut er rieh - ren, ver - gib es

Handwritten number: 10

¹⁵ nicht, Her - ze mein, hat dir dein ²⁰ Sünd ver -

Handwritten number: 15

Handwritten number: 20

ge - ben und heilt dein Schwach - heit ²⁵

Handwritten number: 25

30

groß, er - rettet dein ar - mes Le - - ben, nimmt dich in sei - - nen

35

Schoß, mit rei - - chem Trost be - - schüt - - tet, ver - jünget, dem

40

45

Ad - ler gleich, der König schafft Recht, be - hü - - tet, die lei - den in sei -

50

- nem Reich.

2. Variatio

55

Manual

Pedal

Musical score for Manual and Pedal, measures 55-60. The Manual part has two staves (treble and bass) in 3/4 time. The Pedal part has one staff in 3/4 time. Measures 55-60 show complex rhythmic patterns with fingerings and slurs.

60

Musical score for Manual and Pedal, measures 60-65. The Manual part has two staves (treble and bass) in 3/4 time. The Pedal part has one staff in 3/4 time. Measures 60-65 show complex rhythmic patterns with fingerings and slurs.

65

70

Musical score for Manual and Pedal, measures 65-70. The Manual part has two staves (treble and bass) in 3/4 time. The Pedal part has one staff in 3/4 time. Measures 65-70 show complex rhythmic patterns with fingerings and slurs.

75

Musical score for measures 75-79. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 75 features a treble staff with chords and a bass staff with a triplet of eighth notes (1, 3, 1). Measure 76 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a triplet of eighth notes (3, 1, 2, 1, 4, 1). Measure 77 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes (4). Measure 78 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes (1). Measure 79 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes (1, 3, 1, 4).

80

Musical score for measures 80-84. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 80 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2, 8, 4) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (4). Measure 81 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (5, 4). Measure 82 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (1). Measure 83 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2, 8) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes. Measure 84 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2, 8) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (4).

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 85 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2, 3) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (3, 1). Measure 86 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (5, 6). Measure 87 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (3) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes. Measure 88 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (4). Measure 89 has a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes (2) and a bass staff with a dotted quarter note and eighth notes (4, 5).

Musical score system 1, measures 85-90. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 85 is marked with a circled '90'. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings (1-4) and articulation marks (accents) are present throughout. A fermata is placed over the final note of measure 90.

Musical score system 2, measures 91-95. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 95 is marked with a circled '95'. The music continues with intricate rhythmic figures and complex fingering. A fermata is placed over the final note of measure 95.

Musical score system 3, measures 96-100. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 100 is marked with a circled '100'. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings (1-4) and articulation marks (accents) are present throughout. A fermata is placed over the final note of measure 100.

Measures 98-104 of a piano piece. The score is written in treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a complex, flowing line with many sixteenth and thirty-second notes. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout the left hand part. A fermata is placed over the final chord of measure 104.

Measures 105-110 of a piano piece. Measure 105 is marked with a circled number '105'. The right hand continues with chords and single notes. The left hand features intricate sixteenth-note patterns. Fingering numbers (1-4) are present. A fermata is placed over the final chord of measure 110.

Measures 111-116 of a piano piece. Measure 111 is marked with a circled number '110'. The right hand part is highly melodic and rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes with frequent slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (1-4) are indicated. A fermata is placed over the final chord of measure 116.

115 *leggiero*

This system of music covers measures 115 to 120. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The tempo marking *leggiero* is placed above the treble staff. The music includes various rhythmic patterns and fingerings, such as 1 4, 4 1, 1 3, 1 3, and 3 1. A circled measure number 115 is at the beginning, and a circled measure number 120 is at the end of the system.

120

This system of music covers measures 120 to 125. It continues the melodic and harmonic development from the previous system. The treble staff shows complex rhythmic figures with fingerings like 1 3, 4 1, 1 4, 2 1 2 1, 4, 1 4, 1 3, 3 1, and 4. The bass staff provides a steady accompaniment with fingerings such as 2, 1, 3, 4, and 2. A circled measure number 120 is at the beginning of the system.

125

This system of music covers measures 125 to 130. The treble staff continues with melodic lines and fingerings like 2 3 1, 4 3, 2 1 3, 1 2, and 3. The bass staff features more intricate rhythmic patterns with fingerings such as 1 3, 1, 1 4, 3, and 2. A circled measure number 125 is at the beginning of the system.

Musical score system 1, measures 126-130. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 126, 127, 130, and 135 are indicated above the Treble staff. Fingerings (1-5) are shown for various notes. A circled measure number 130 is present at the beginning of the third measure.

Musical score system 2, measures 135-139. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 135, 136, 137, and 139 are indicated above the Treble staff. A circled measure number 135 is present at the beginning of the first measure. The Bass staff features complex sixteenth-note passages with fingerings 1-3 and 1-4. A circled measure number 139 is present at the beginning of the fourth measure.

Musical score system 3, measures 140-144. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 140, 141, 142, 143, and 144 are indicated above the Treble staff. A circled measure number 140 is present at the beginning of the first measure. The Bass staff features complex sixteenth-note passages with fingerings 2 3 1 and 1 4. The Treble staff has a *poco rit.* marking above measure 143. A circled measure number 144 is present at the beginning of the fifth measure.

11

SINFONIA

(♩ = ca. 56)

Manua1

Pedal

5

10



System 1: Treble and Bass clefs. Measure 10 is circled. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines.

15



System 2: Treble and Bass clefs. Measure 15 is circled. The music continues with a similar complex texture, featuring chords and melodic lines in both hands.



System 3: Treble and Bass clefs. This system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and repeat signs.

ANHANG

QUELLENNACHWEIS

Orgelhymnen

- Nr. 1. „Alvus tumescit virginis“. Hymnodia Sionia (Wolfenbüttel 1611) Nr. 5. Pro Organico, a 4. (Text in allen vier Stimmen.)
 Nr. 2. „A Solis ortus“. Hymnodia Sionia (Wolfenbüttel 1611) Nr. 26. Pro Organico, a 5.
 Nr. 3. „Summo Parenti gloria“. Hymnodia Sionia (Wolfenbüttel 1611) Nr. 27. Pro Organico, a 4.
 Nr. 4. „Vita sanctorum“. Hymnodia Sionia (Wolfenbüttel 1611) Nr. 87. Pro Organico, a 5.
 Nr. 5. „O Lux beata“. Hymnodia Sionia (Wolfenbüttel 1611) Nr. 145. Pro Organico, a 4.
 Nr. 6. „Te mane laudum“. Hymnodia Sionia (Wolfenbüttel 1611) Nr. 139. Pro Organico, a 4. (Text in allen vier Stimmen.)

Fantasien

- Nr. 1. „Ein feste Burg“. Musae Sioniae VII. Teil (Wolfenbüttel 1609) Nr. 241. Pro Organicis, sine textu.
 Nr. 2. „Christ, unser Herr“. Musae Sioniae VII. Teil (Wolfenbüttel 1609) Nr. 242. Pro Organicis, sine textu.
 Nr. 3. „Wir glauben all“. Musae Sioniae VII. Teil (Wolfenbüttel 1609) Nr. 243. Pro Organicis, sine textu.

Choralvariationen

- „Nun lob mein Seel“. Musae Sioniae VII. Teil (Wolfenbüttel 1609) Nr. 244. Pro Organicis, sine textu.

Sinfonia

- Sinfonia zu „Gelobet und gepreiset sei Gott Vater“. Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica (Wolfenbüttel 1619) Nr. 11, sine textu.

REVISIONSBERICHT

Die Stimmbücher Hymnodia Sionia, Wolfenbüttel 1611, und Musae Sioniae VII. Teil, Wolfenbüttel 1609, weisen eine ziemliche Anzahl Druckfehler auf. Offenbar haben damals die Buchdrucker zur Vervielfältigung einfach die Tabulaturen erhalten, aus welchen sie dann die einzelnen Stimmen in die Stimmbücher (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus usw.) übertragen mußten. Daß sich bei einer solchen Arbeitsweise leicht Fehler einschleichen konnten, ist nicht verwunderlich. Insbesondere wird durch eine Verwechslung der Holztypen dieses oder jenes Versehen entstanden sein.

Besondere Aufmerksamkeit sei den Klauseln geschenkt, den Stellen, bei welchen der Leitton zweimal unmittelbar hintereinander auftritt. Vor der zweiten Note fehlt des öfteren das Versetzungszeichen, aus der Art der Linienbewegung, ob aufsteigend oder absteigend, ist jedoch meistens ersichtlich, wie man zu verfahren hat. Den Musikern der damaligen Zeit war diese aus der Vokalpolyphonie herrührende Eigenart ohne weiteres geläufig.

Nr. 3. „Summo parenti“

- Takt 96: Altus, viertes Sechzehntel g, soll *gis* lauten.
 Takt 104: Altus, letztes Viertel h, es ist anzunehmen, daß die Bewegung in Sexten (zwischen Cantus und Altus) über a, h bis c (Takt 105) weiterging.
 Takt 104: Cantus, letztes Achtel g, soll *gis* lauten.

Nr. 4. „Vita sanctorum“

- Takt 7/9: Bassus, fehlt Ligatur, wurde ergänzt.
 Takt 17: Tenor, viertes Viertel c, soll *cis* lauten.

Nr. 5. „O Lux beata“

- Takt 54: Cantus, viertes Sechzehntel f, soll *fis* lauten.
 Takt 72: Cantus, letztes Achtel g, Vorschlag *gis*.

Nr. 6. „Te mane laudum“

- Takt 45: Altus, drittes Viertel d, Korrektur e.

Nr. 7. „Ein feste Burg“

- Takt 10: Altus, letztes Viertel f, soll *fis* lauten.
 Takt 78: Tenor, letztes Viertel f, soll *fis* lauten.
 Takt 91: Bassus, sechstes Achtel a, Vorschlag g (thematische Konsequenz).
 Takt 104: Cantus, letztes Viertel f, soll *fis* lauten.
 Takt 128: Altus, zweites Achtel f, soll *fis* lauten. Siehe Parallelstelle Takt 122.
 Takt 143: Altus, zweites Viertel f, soll *fis* lauten.
 Takt 155: Altus, zweites Viertel f, soll *fis* lauten.
 Takt 175: Altus, viertes Achtel f, soll *fis* lauten.
 Takt 187: Bassus, viertes Sechzehntel h, Vorschlag b. (Umwendung!)
 Takt 197/198: springen Cantus und Altus parallel in die Quinte, zudem Oktavenparallelen zwischen Altus und Bassus:



allem Anschein nach hat der Notensetzer die beiden Holztypen im Altus Takt 198 1. und 2. Viertel verwechselt.

- Takt 236: Altus, letztes Viertel f, soll *fis* lauten.
 Takt 238: Bassus, vorletztes Sechzehntel f, soll *fis* lauten.

Nr. 8. „Christ, unser Herr“

- Tenor zu Beginn nur 12 Takte Pause, desgleichen Bassus nur 21 Takte Pause, Korrektur ergibt sich von selbst.
 Takt 72: Cantus, erstes Sechzehntel f, soll g lauten.
 Takt 72: Cantus, beide c sind wohl durch *cis* zu ersetzen

Takt 85: Bassus, vorletztes Achtel c, hier wird man besser cis spielen (Querstand, betonter Wert).

Takt 128/129: Altus, es sind keine \flat vorgezeichnet, Vorschlag: Takt 128 viertes Achtel b, Takt 129 zweites Achtel b, viertes Achtel dann wieder h.

Takt 137: Cantus, zweites Achtel c, soll cis lauten.

Takt 153: Altus, viertes Viertel f, soll fis lauten.

Takt 162: Cantus, viertes Viertel c, soll cis lauten.

Takt 164: Tenor, halbe Note f, soll fis lauten.

Takt 165: Cantus, halbe Note f, soll fis lauten.

Takt 171: Altus, zweite halbe Note f, soll fis lauten.

Takt 180: Cantus, viertes Viertel c, soll cis lauten.

Takt 219: Tenor, viertes Achtel f, soll fis lauten.

Takt 236: Cantus, viertes Viertel ein \flat Vorzeichen, Vorschlag cis (thematische Konsequenz)

Takt 237: Bassus, punktiertes Viertel h, Vorschlag b (ebenfalls).

Takt 238: Tenor, viertes Viertel f, Vorschlag fis (ebenfalls).

Takt 240: Bassus, zweites Viertel f, Vorschlag fis (ebenfalls).

Takt 287/289: Altus fehlerhaft gedruckt, die ganze Stelle lautet in den Stimmbüchern so:



Vorschlag des Herausgebers siehe Notentext.

Takt 302: Cantus, drittes Viertel c, Vorschlag cis.

Altus, zweites Viertel c, Vorschlag cis.

Takt 311: Altus, drittes Viertel f, soll fis lauten.

Takt 312: Altus, halbe Note f, soll fis lauten.

Takt 318: Cantus, letztes Viertel c, soll cis lauten.

Takt 335: Tenor, viertes Sechzehntel des dritten Viertels c, soll cis lauten.

Takt 337: Tenor, zweites Viertel f, soll fis lauten.

Takt 340: Tenor, elftes Sechzehntel c, soll cis lauten.

Takt 341: Tenor, viertes Sechzehntel f, soll fis lauten.

Takt 344: Cantus, drittes Sechzehntel c, soll cis lauten.

Takt 379: Bassus, es hat sich ein überflüssiger Taktstrich eingeschlichen.

Takt 393: Cantus, drittes Viertel g, soll gis lauten.

Nr. 9. „Wir glauben all“

Takt 54: Cantus, letztes Viertel c, Vorschlag cis (thematische Konsequenz).

Takt 55: Cantus, halbe Note h, Vorschlag b (ebenfalls).

Takt 64: Cantus, halbe Note c, soll cis lauten.

Takt 105: Altus, ganze Note f, soll fis lauten.

Takt 109: Tenor, halbe Note c, soll cis lauten.

Takt 124: Cantus, zweite halbe Note g, soll gis lauten.

Takt 126: Altus, halbe Note c, soll cis lauten.

Takt 156: Cantus, drittes Viertel f, soll fis lauten.

Takt 236: Altus, viertes Viertel f, Vorschlag fis.

Takt 240: Tenor, erstes und zweites Viertel c, sollen beide cis lauten

Takt 243: Cantus, halbe Note c, Vorschlag cis.

Takt 301: Tenor, zweite halbe Note f, soll fis lauten.

Takt 303: Cantus, erstes Viertel h, soll b lauten.

Nr. 10. „Nun lob mein Seel“

Takt 11: Bassus, drittes Viertel d, Korrektur: e.

Takt 29: Tenor, fehlt Pause.

Takt 44: Altus, drittes Viertel f, soll fis lauten.

Takt 85: Cantus, zweites Sechzehntel des dritten Viertels f, soll fis lauten.

ABGEÄNDERTE NOTATION

Es wurden mit Ausnahme von Nr. 1 und 6 die von Prof. Dr. Wilibald Gurlitt in seiner Ausgabe von 1921 vorgeschlagenen Abänderungen in der Notierung beibehalten, wie folgt:

Nr. 5. „O Lux beata“ Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{3}{8}$.

Nr. 8. „Christ unser Herr“ Takt 100–137: Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{3}{8}$.

Takt 254–302: Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{3}{8}$.

Takt 377–404: Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{3}{8}$.

Nr. 10. „Nun lob mein Seel“ Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{3}{8}$.

Einige wichtige (in den Stimmbüchern nicht vorhandene) Haltebogen wurden an folgenden Stellen ergänzt:

Nr. 3. „Summo parenti“
Takt 105/106 Altus
Takt 111/112 Cantus

Nr. 4. „Vita sanctorum“
Takt 36/37 Tenor
Takt 59/60 Tenor
Takt 61/62 Altus

Nr. 5. „O Lux beata“
Takt 35 Altus
Takt 89/90 Altus

Nr. 7. „Ein feste Burg“
Takt 169/170 Altus
Takt 188/189 Altus

Nr. 8. „Christ, unser Herr“
Takt 47/48 Altus
Takt 104/105 Altus
Takt 205/206 Cantus
Takt 340/341 Cantus
Takt 344/345 Altus
Takt 409/410 Altus

Nr. 9. „Wir glauben all“
Takt 75/76 Altus
Takt 108/109 Altus
Takt 165/166 Tenor
Takt 188/189 Altus
Takt 217/218 Altus
Takt 261/262 Altus

[Der Gebundenheit des Orgelspiels würde das Beifügen einer Anzahl weiterer Haltebogen entsprechen. Vermutlich will jedoch Praetorius durch das wiederholte Anschlagen derselben Note auf dem betonten Taktteil eine erhöhte Stabilität im Rhythmus erreichen (vgl. z. B. Nr. 5. „O Lux beata“).]

Der Herausgeber glaubt auch die kleinen Veränderungen, welche bei der Fantasie: „Ein feste Burg ist unser Gott“ zumeist aus spieltechnischen Gründen vorgenommen werden mußten, verantworten zu können. Der Vollständigkeit halber seien hier die Originalstellen wiedergegeben.

84

Musical score for measure 84, showing a treble and bass clef with various notes and rests.

146

Musical score for measure 146, showing a treble and bass clef with various notes and rests.

165

Musical score for measure 165, showing a treble and bass clef with various notes and rests.

185

Musical score for measure 185, showing a treble and bass clef with various notes and rests.

Die hier für die Praxis des Orgelspiels herausgegebenen Orgelsätze finden sich verstreut in den verschiedenen Originaldrucken und wurden in der Gesamtausgabe der Werke von Michael Praetorius (herausgegeben von Friedrich Blume) – entsprechend diesen Druckvorlagen – in verschiedenen Bänden partiturförmig wiedergegeben (vgl. Anhang Seite 103).