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
11. Sinfonia 101

Anhang 103

Unveränderter Nachdruck der 1930 im Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel, erschienenen Ausgabe. Alle Rechte vorbehalten.

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 Creuzbergensis: 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›.

Jm Ober Werck Manual

12. Stimmen

1.	Principal	8 fuss
2.	Zimbel doppelt	
3.	Gross Querflöit	8 „
4.	Mixtur	8 „
5.	Nachthorn	4 „
6.	Holflöiten	8 „
7.	Klein Querflöite	4 „
8.	Quinta	6 „
9.	Octava	4 „
10.	Grobgedact	8 „
11.	Gemsshorn	8 „
12.	Gross Quintadehna	16 „

Jm 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.	Holflöiten B.	2 „
8.	Hol Quinten B.	
9.	Nachthorn B.	
10.	Mixtur	

Jm Rückpositiff

14. Stimmen

1.	Principal	4 fuss
2.	Gemsshorn	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 „

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

Jn den beyden Seit Thörmen zum Pedal

10. Stimmen

1.	Gross Principal Bass	16 fuß
2.	Gross Gemsshorn B.	16 „
3.	Gross Querflöiten B.	8 „
4.	Gemsshorn 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.	Rancket	8 „
6.	Regal	8 „
7.	Zimbel Regal	2 „

Jn 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: Krummhorn 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.›

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: + Schwiegelpfeiff 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′, Schwiegelpfeiff 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: + Schwiegelpfeiff 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: + Rancket 16′.

Zu obigen Registrierungsvorschlägen 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 Matthaei,
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 hie,
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,
Daselbst 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 heilge 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 Künst 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, Astronomei,
Kein Medizin, Juristerei,
Philosophei, 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 Kalvinismus 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 Melanchthons 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 vergewaltigenden 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] und liturgiegeschichtlichen[1] 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 altprotestantischer 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 Pfarrersohnes, dessen Vater dem Wittenberger Reformatorenkreis um Luther eng verbunden und als Lehrer an der Torgauer Lateinschule Kollege Joh. Walters war, eine grundlegende, epochale Bedeutung zu[2].

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" erfaßbaren 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 Kirchenregiment und Gemeindegottesdienst gehört nach Praetorius[3] nicht allein „Concio, eine

[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, Tübingen[3] 1923. H. Boehmer, Luther im Lichte der neueren Forschung, Leipzig[4] 1917, und Ges. Aufsätze, Gotha 1927. Dazu H. Leube, Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Leipzig 1924, und Kalvinismus und Luthertum im Zeitalter der Orthodoxie, Bd. I: Der Kampf um die Herrschaft im protestantischen Deutschland, Leipzig 1928.

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

[2] 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).

[3] 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 Gestalteinheit von Wort und Weise. Deshalb ist seine Kunst im Orgelspiel wie in der Orgelkomposition vorwiegend Satzkunst, Choralbearbeitungskunst.

„Es ist und bleibet Gottes Wort, auch das da im Gemüt gedacht, mit der Stimme gesungen, auch auf Instrumenten geschlagen und gespielet wird"[1]). Auch der lutherische Organist erblickt gemäß seiner spezifisch lutherischen Auffassung der Musik und des Musikerberufes, wie sie die Orthodoxie seit Johann Walter[2]) 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 veracht wird, vermeinen, es sei papistisch, so man in christlicher Gemeinde und bei göttlichen Amten 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 doppelchörigen 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 Conzerte (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 welchergestalt er dieser meiner und sonsten dergleichen Arbeit gebrauchen wolle, denn einen jeglichen seiner Chor und Kirchen Umstände und Gelegenheit selbsten 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 geschlagener[1]) Orgel anfangen, und den anderen Vers mit der Gemeinde schlicht choral, den dritten mit 4 oder 5 Stimmen simpliciter absque fugis schlicht hingesetzt, 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 erwähnet, 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 könne"[1]). Hiernach wechseln „alternatim per choros varios" miteinander der Gemeindechor (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 dreien[2]) 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 sonsten 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, 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 Bildungsmißverständnis „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 Vespergottesdienst. Hierüber bestimmt die für die Werke des Gröninger und Wolfenbüttler Organisten maßgebende Braunschweiger Kirchenordnung: „Sonnabends und andere heilige Abende und Feiertage nach Mittag soll man in Städten zu gewöhnlicher Zeit Vesper singen, nämlich, die Schüler einen Psalm, zween 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]) 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 zweimanualige 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.

[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 Stimmbuchnotierung, 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 Stimmlage 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 skalenmäßiger Koloratur sämtliche Stimmlagen 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 Choralmelodie 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 Pedalbaßstimme zugrunde. Der pausenlos, „schlicht und unzerbrochen" vorgetragene choräle c. f. beherrscht als tonale Grundlage auch den Klangablauf der Variationen. Er wechselt weder seine Stimmlage 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 Schlußnote des Chorals ist entsprechend barocker Betonung und Ausgestaltung des Schlusses orgelpunktartig verlängert. Der Variationszusammenhang zweier Hymnenstrophen besteht in einer Variierung 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 𝅜) gegenüber 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 verharrt, sind die Gegenstimmen im „contrapunctus floridus" wechselvoll und stets kürzer mensuriert als der choräle 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 Choralmelodie. 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 choräle Unterbau nicht nur vermittelst 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, ausdrucksentrückten „Schnarrwerk" waren die zeitgenössischen Orgeln, namentlich auch die von Praetorius selbst disponierte und am meisten gespielte in der Schloßkapelle zu Gröningen — sein Lieblingsinstrument — außerordentlich reich[1].

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 Registrierung[2] empfiehlt Praetorius eine spezifisch deutsche Praxis

[1] Die Gröninger Orgel besaß unter 59 Registern 14 Schnarrwerke (24%). Vgl. die Disposition 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 Auflichtung des choralen c. f. im Pedal durch Klein-Oktav-Gemshorn 2′ oder Bauerflötbaß 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 $1^1/_3$′, Krummhorn 8′, 2⟩ Quinta 3′, Ranket 16′, 3⟩ Sup. Octav. Quint $1^1/_3$, 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 im Choral⟩, 6⟩ Sup. octav. Quint $1^1/_3$ gedeckt 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⟩-Schule[6] als grundlegend, die in den beiden Torgauer Meistern Adam von Fulda ⟨† 1517⟩ und Johann Oyart 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⟩ zugehört[7]. 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".

---

[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 ⟨Neuausgabe in Denkmälern deutscher Tonkunst, Bd. 1, hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1892, S. 223 f.⟩. 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.

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

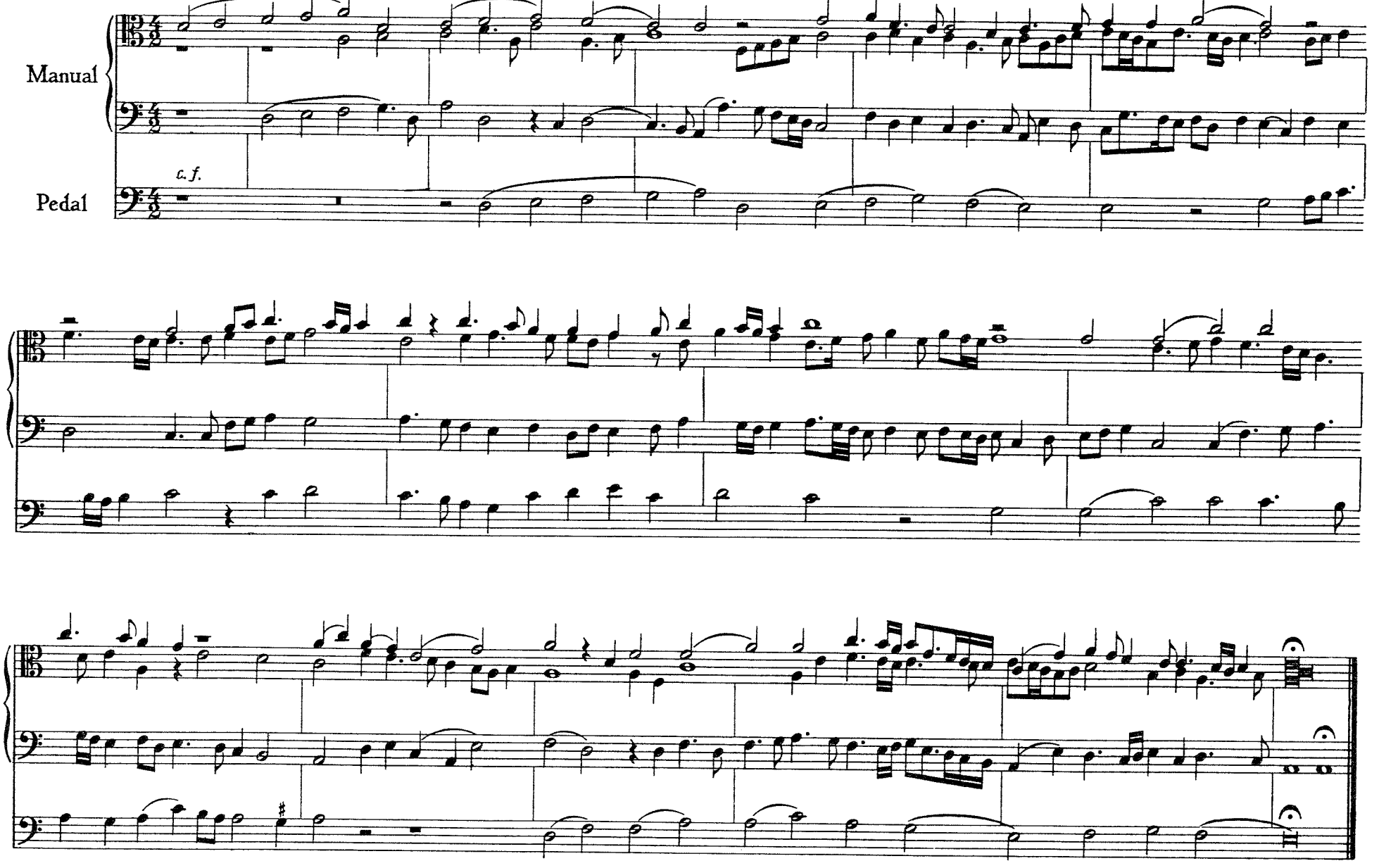
[5]) Vgl. die neueste zusammenfassende, mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Darstellung der Geschichte der Orgelmusik, vornehmlich des Auslandes, von A. Pirro: L'art des organistes ⟨Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, IIe partie, Paris 1926⟩. In Vorbereitung befindet sich 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. 17ᵛ-18ʳ



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 lorgue, 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 Pedalbaßlage mit dreistimmigem Oberbau aufweist[1].

Verfolgt man den Entwicklungsgang der deutschen Orgelhymnenvarition 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 hat[2]. 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 Variationsreihe[4] 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 ,,vorbachsche" 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 Pedalbaßlage, 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. 52ff. Dazu E. v. Werra, Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrg. 23, Regensburg 1910, S. 37ff.).

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

[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. 99ff. —, 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 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.

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 begann[1], 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.

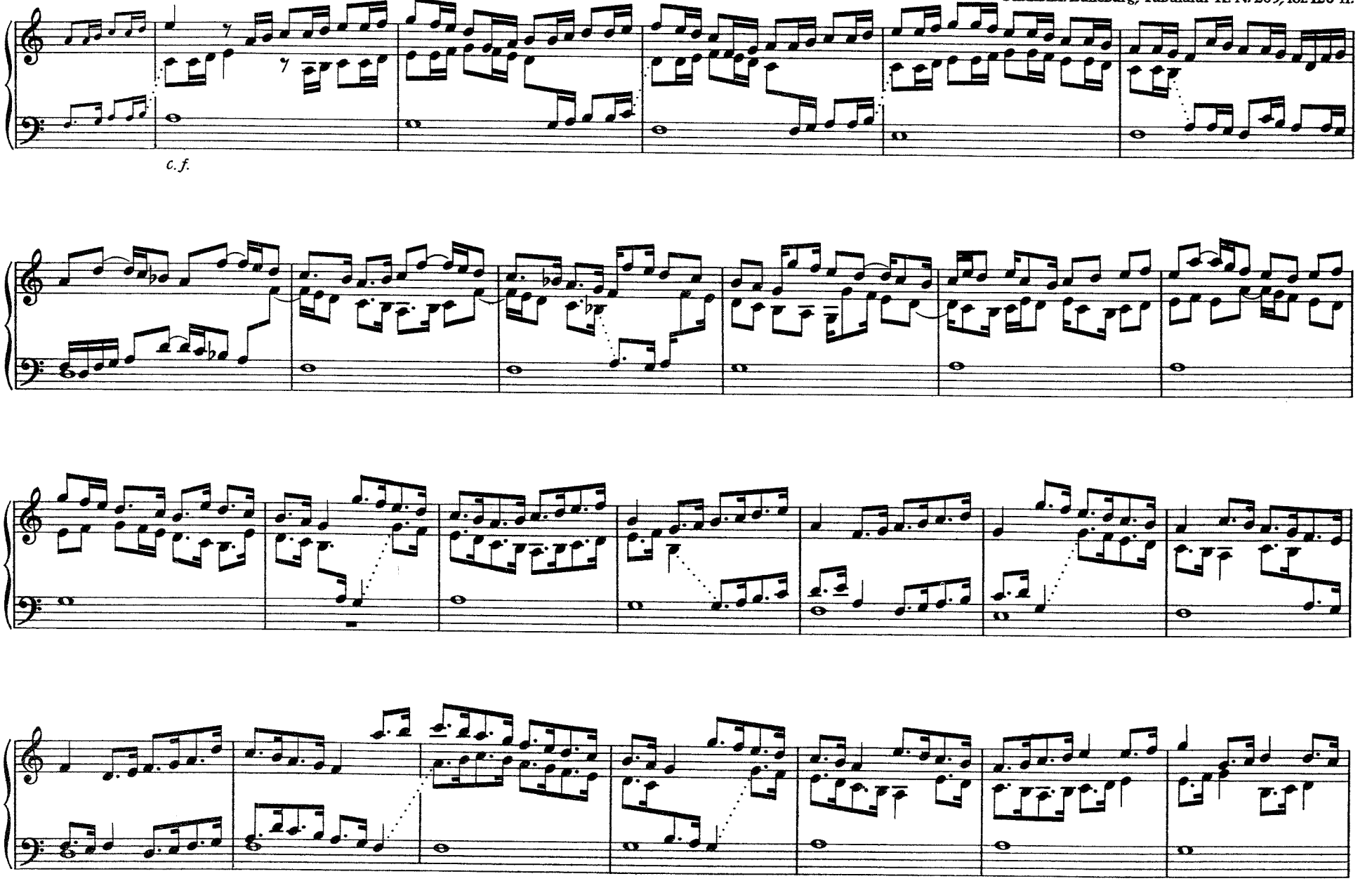
Altpietistische Ketzerhistorien vom Schlage Gottfried Arnolds (1699) entstanden auch auf musikalischem Gebiet. Aus ihrem Geiste konnte Johann Mattheson (1681—1764), der Vorkämpfer einer neuen Zeit im Musikleben Hamburgs, in seiner aufklärerisch gespreizten Ausfälligkeit gegen die Organistenzunft und 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

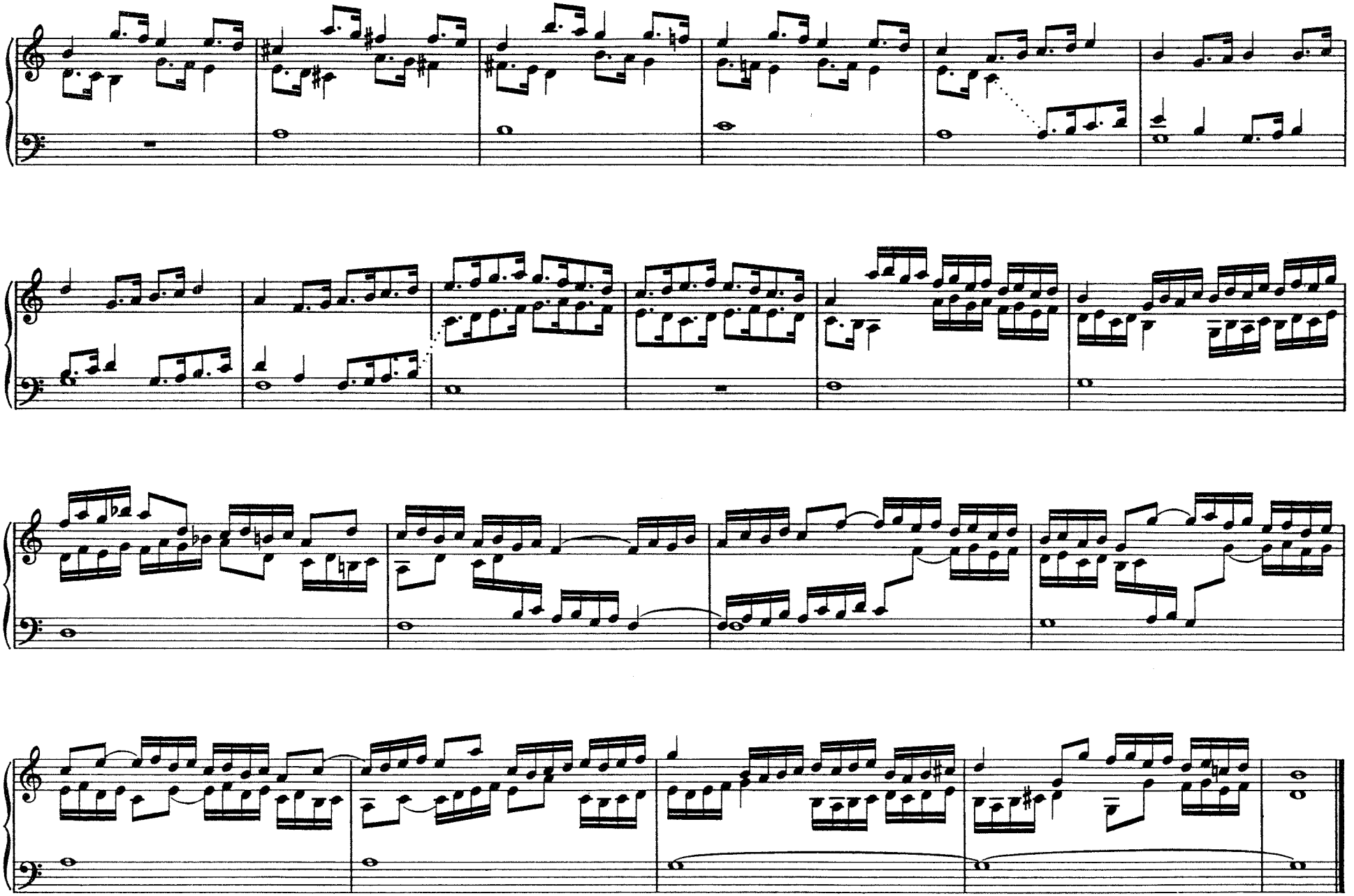
[1]) Vgl. H. Leube, Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Leipzig 1924, namentlich 1. Abschnitt: ,,Die Forschung über die Geschichte der lutherischen Kirche im Zeitalter der Orthodoxie".

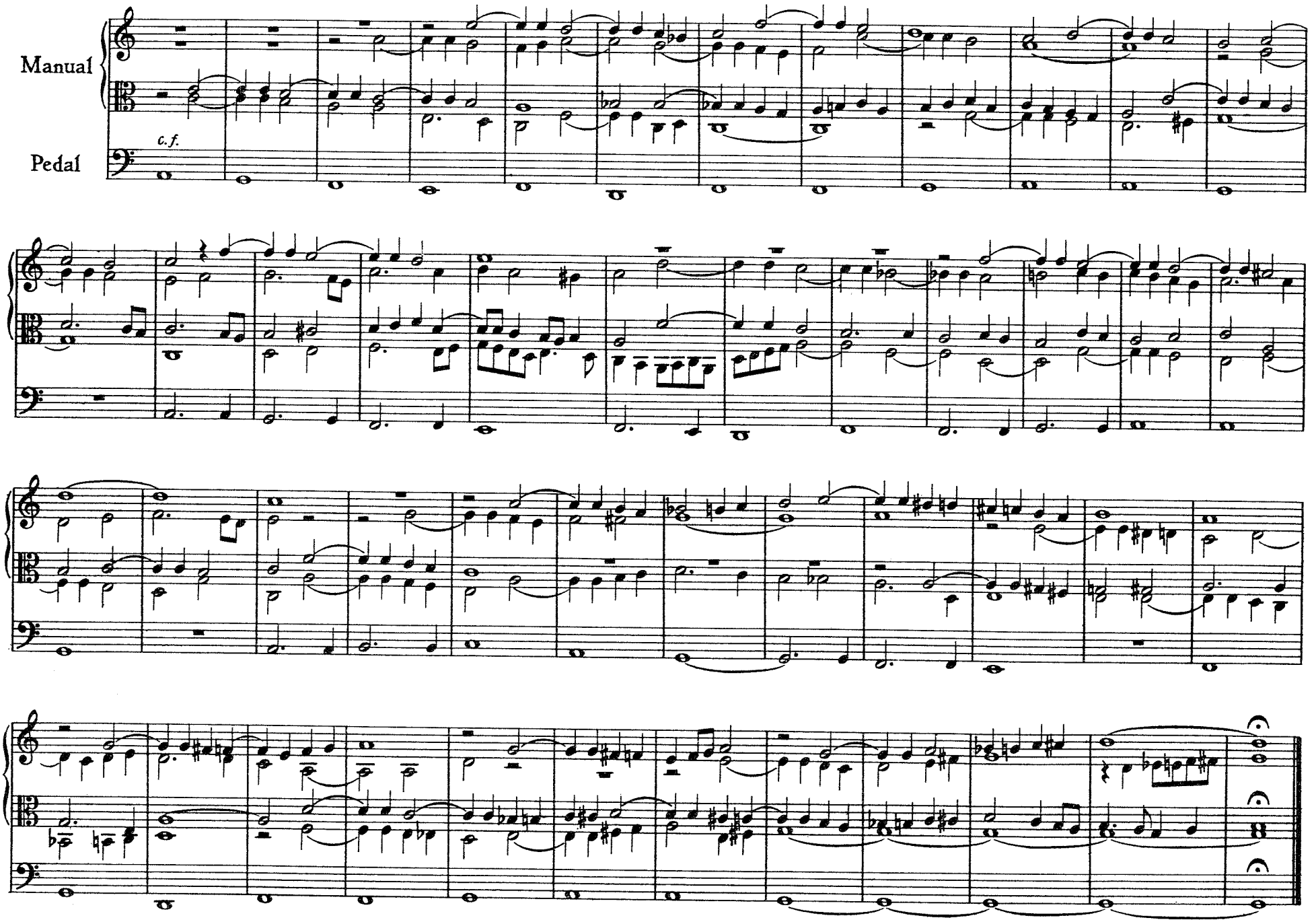
[2]) Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 91.

Matthias Weckmann, O lux beata Trinitas

Stadtbibl. Lüneburg, Tabulatur K. N. 209, fol. 126 ff.






Manual
Pedal
c.f.

hoch, da komm ich her« à 2 Clav. e Ped." aus den Jahren 1746/47 ⟨mit kanonischem Oberbau über abgespaltenem, unkoloriertem, ostinat mensuriertem choralen 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 Choralmelodie 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 kündet der choralе 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 choralе 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 Verschmelzungsstruktur[1]⟩ ⟨mit Einheitsregistrierung⟩ tritt, innerhalb deren der choralе 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 gläuben 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 gläuben" 15 mal[1]⟩. 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 Choralmelodien 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 choralе 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-] Tabulatur[2]⟩ bringen könne. Und ob er zwar auch willens

[1]⟩ „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 gläuben" 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.

[2]⟩ 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 selbsten richtig, gut, leicht und bequemer ist, nicht allein daraus zu schlagen, sondern auch darauf zu komponieren⟩ sich gebrauchen 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 Conzerten auf zwei Klavieren etc. in der deutschen Orgeltabulatur, darzu er sonderlich deutliche, zierliche Litteren und Matricen fertigen lassen[1]⟩, durch Gottes Gnade an Tag zu geben: so ist ihme doch ⟨weil er mit seinen deutschen und lateinischen Musis Sioniis 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 anderseits 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 Ricercare[4]⟩, Praeambeln und Fantasien[5]⟩ zwischen die lutherischen Messensätze, sondern ersetzen auch Pavanen, Canzonen[6]⟩ und anderweite Suiten- und madrigalische Stücke, sofern sie nur „artig, sehnlich und anmutig", nicht zu umfangreich und „nicht sehr bloß, 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 Galliarden 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 lassen[3]⟩.

In den Spätwerken von Praetorius begegnen derartige Sinfonien, von denen die vorliegende Ausgabe als Beispiel eine Anfangssinfonie ⟨Ritornell⟩ zu dem 11. Choralconzert der Polyhymnia Caduceatrix, 1619, bringt. Wie dieses hervorragende Beispiel zeigt, handelt es sich bei den Orgelsinfonien um meist knappe, gedrungene, 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 sind[4]⟩. Sie führen in Deutschland wie in Italien ⟨Frescobaldi⟩ zu den Einleitungssätzen der Ensemblekanzonen und Kirchensonaten. —

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]⟩ 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 Terpichore, 1612 ⟨Ges.-Ausg., Bd. XV, S. VIIIf.⟩.

[2]⟩ Syntagma musicum, Bd. III, S. 190f., 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 sonsten 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 selbsten 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.

[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. 34ff.

[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 Orgelbewegung[1]). Bei einer späteren Wiederholung schilderte H. H. Jahnn seinen Eindruck mit folgenden Worten[2]): „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 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

---

[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. 15ff.) 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.

1

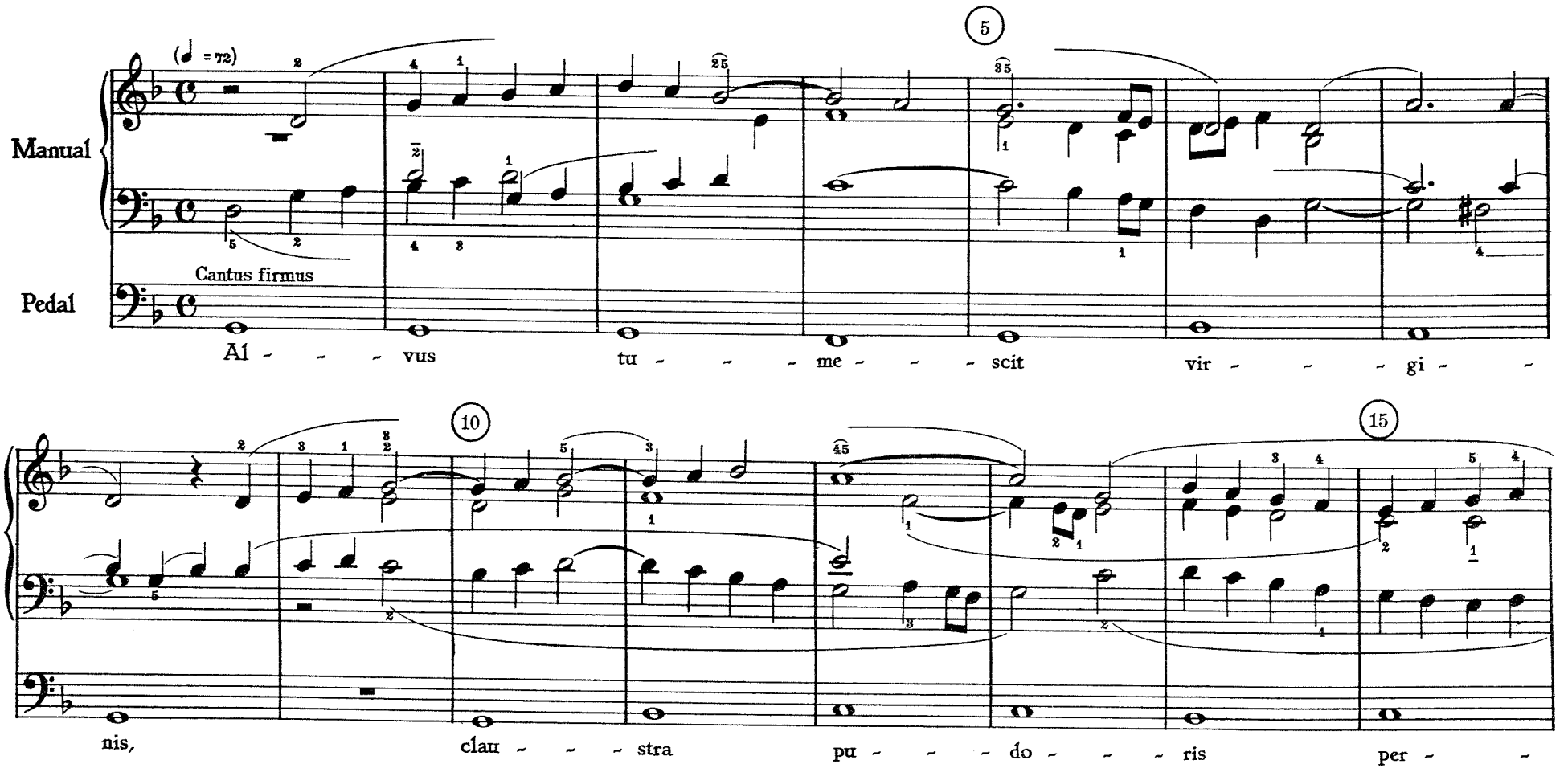
ADVENT-HYMNUS

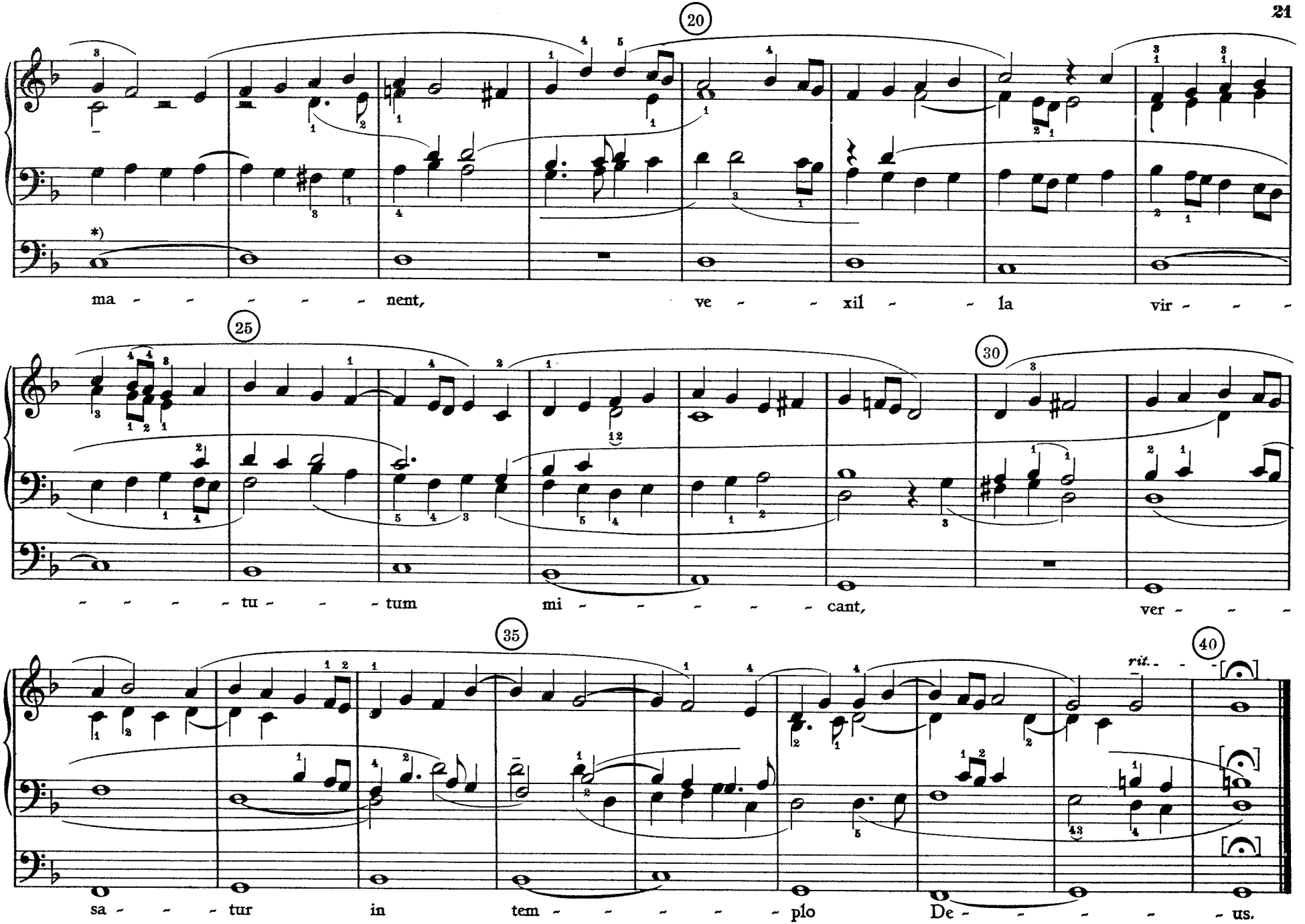
„Alvus tumescit virginis“

⟨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)





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

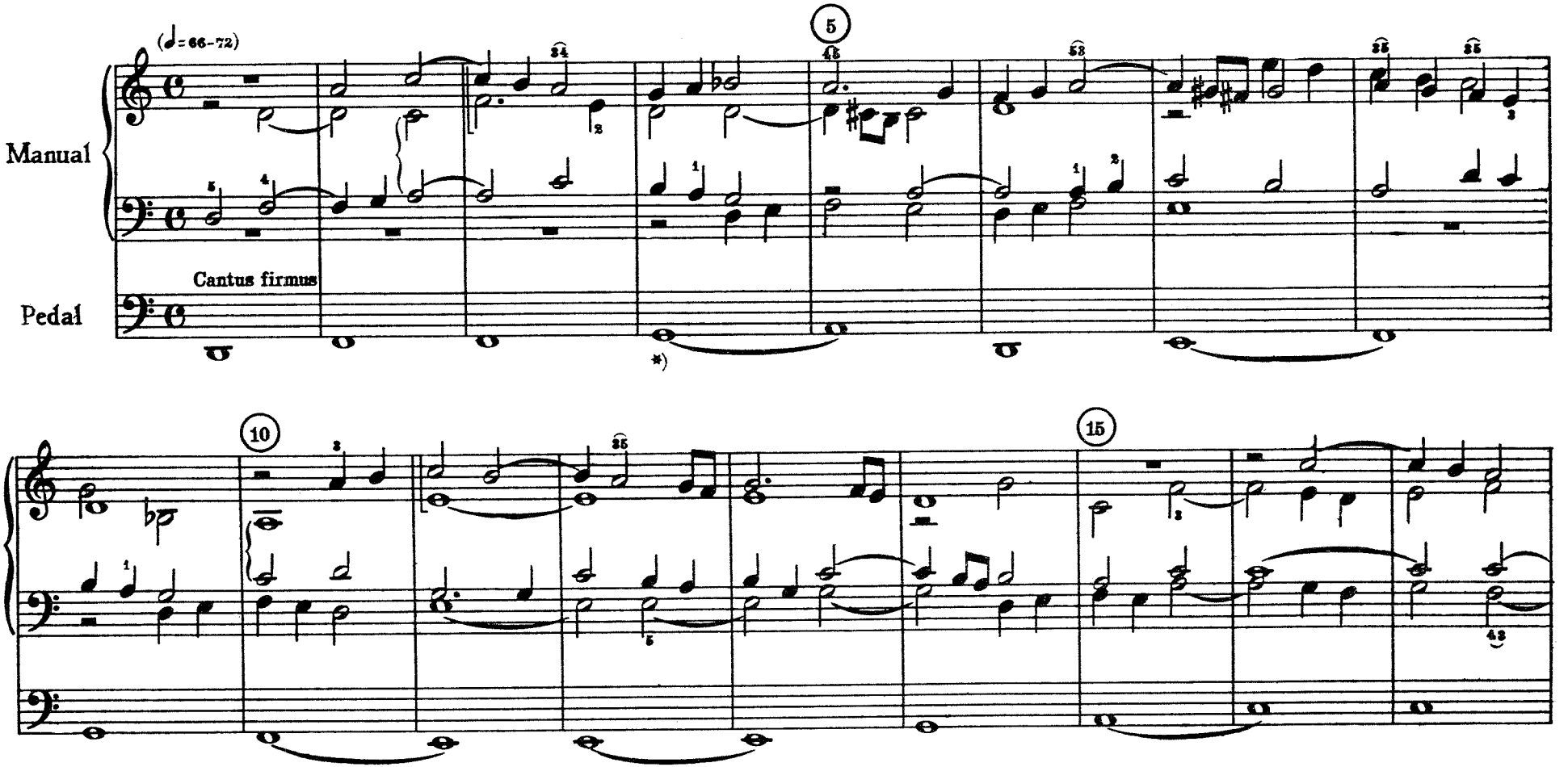
2

WEIHNACHTS-HYMNUS

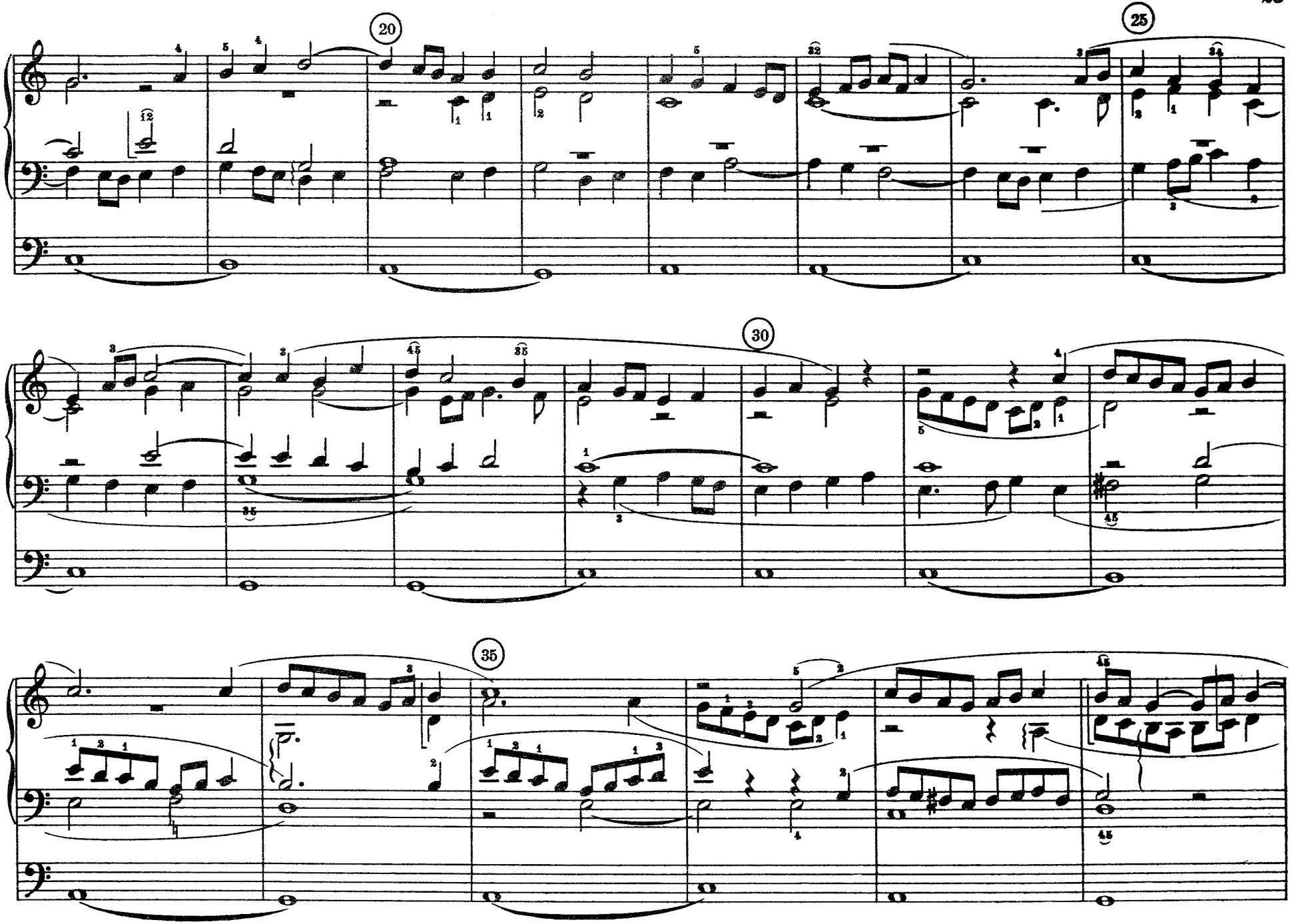
„A Solis ortus cardine“

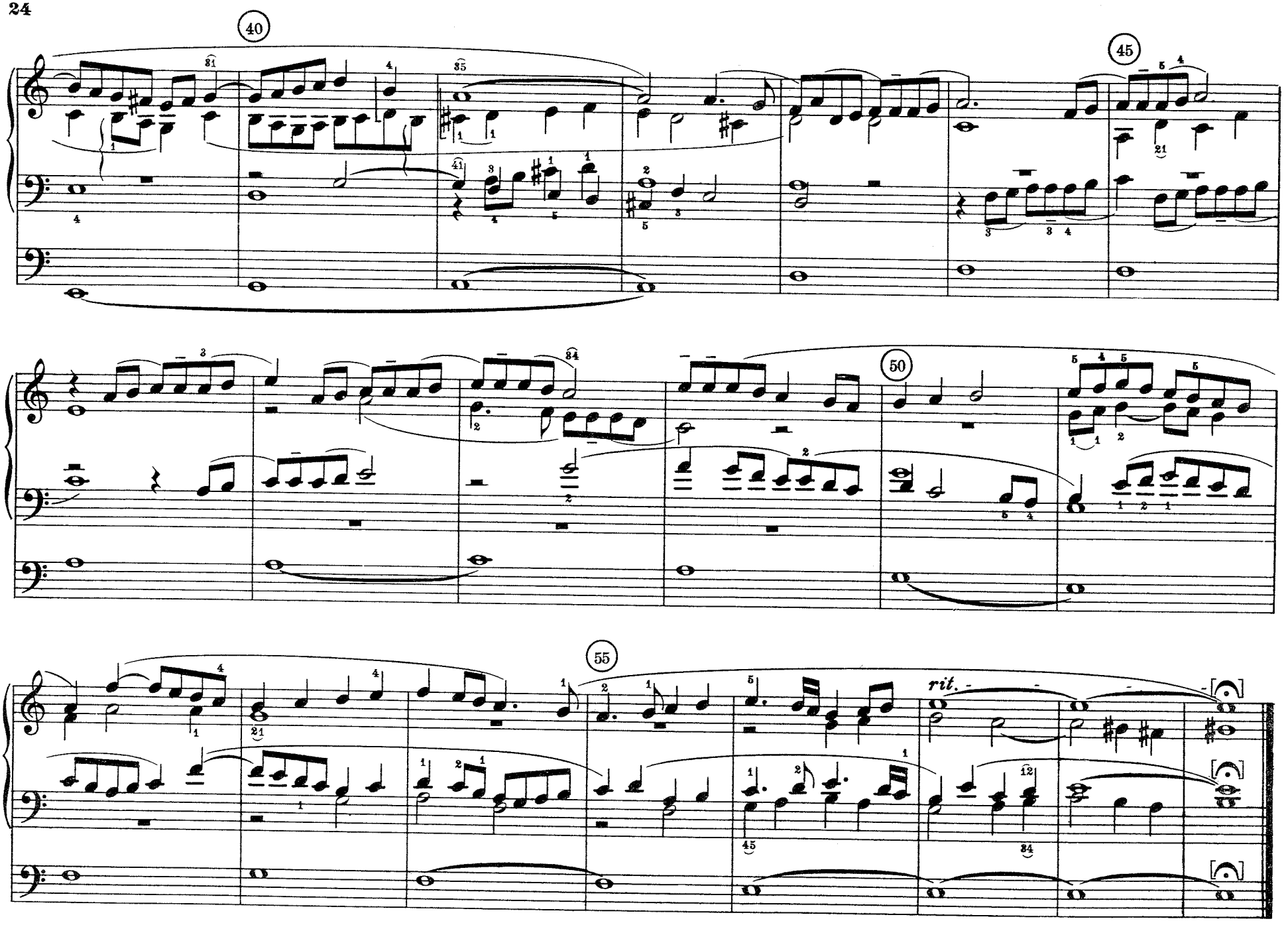
A Solis ortus cardine
Ad usque terrae limitem,
Christum canamus Principem,
Natum Maria Virgine.
(Coelus Sedulius)

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



*) siehe Anm. S. 28


20
25
30
35


40
45
50
55
rit.

3

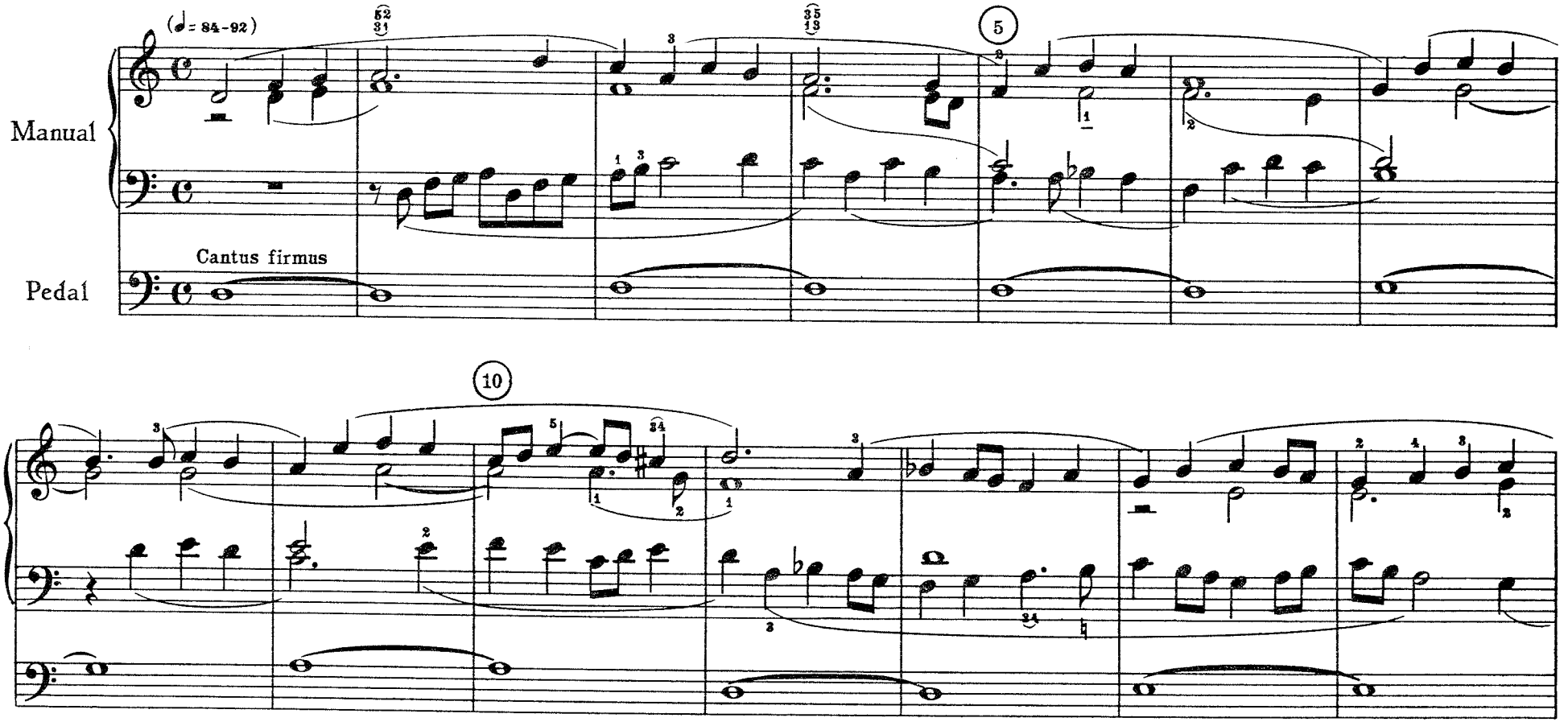
WEIHNACHTS-HYMNUS

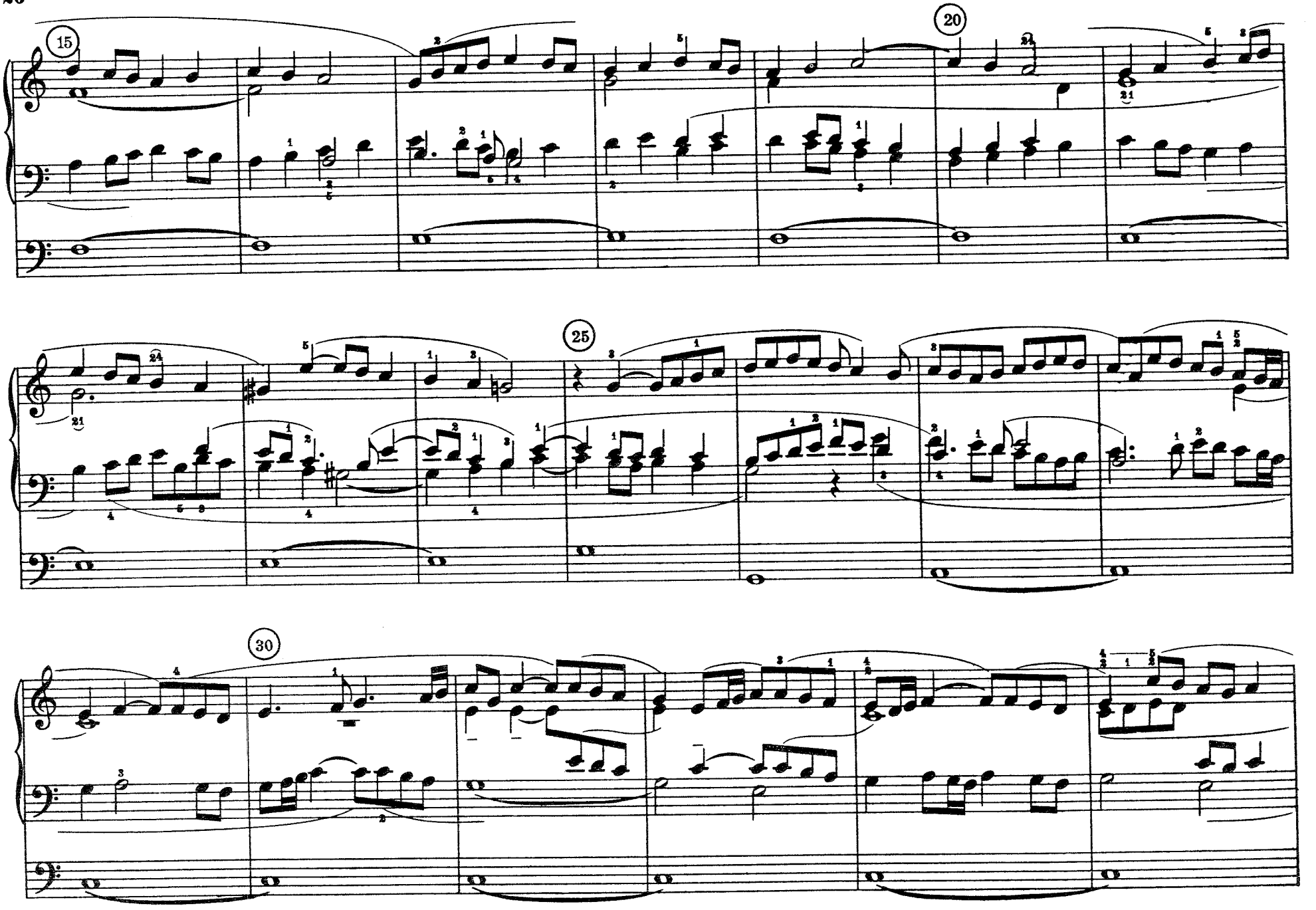
„Summo Parenti gloria“

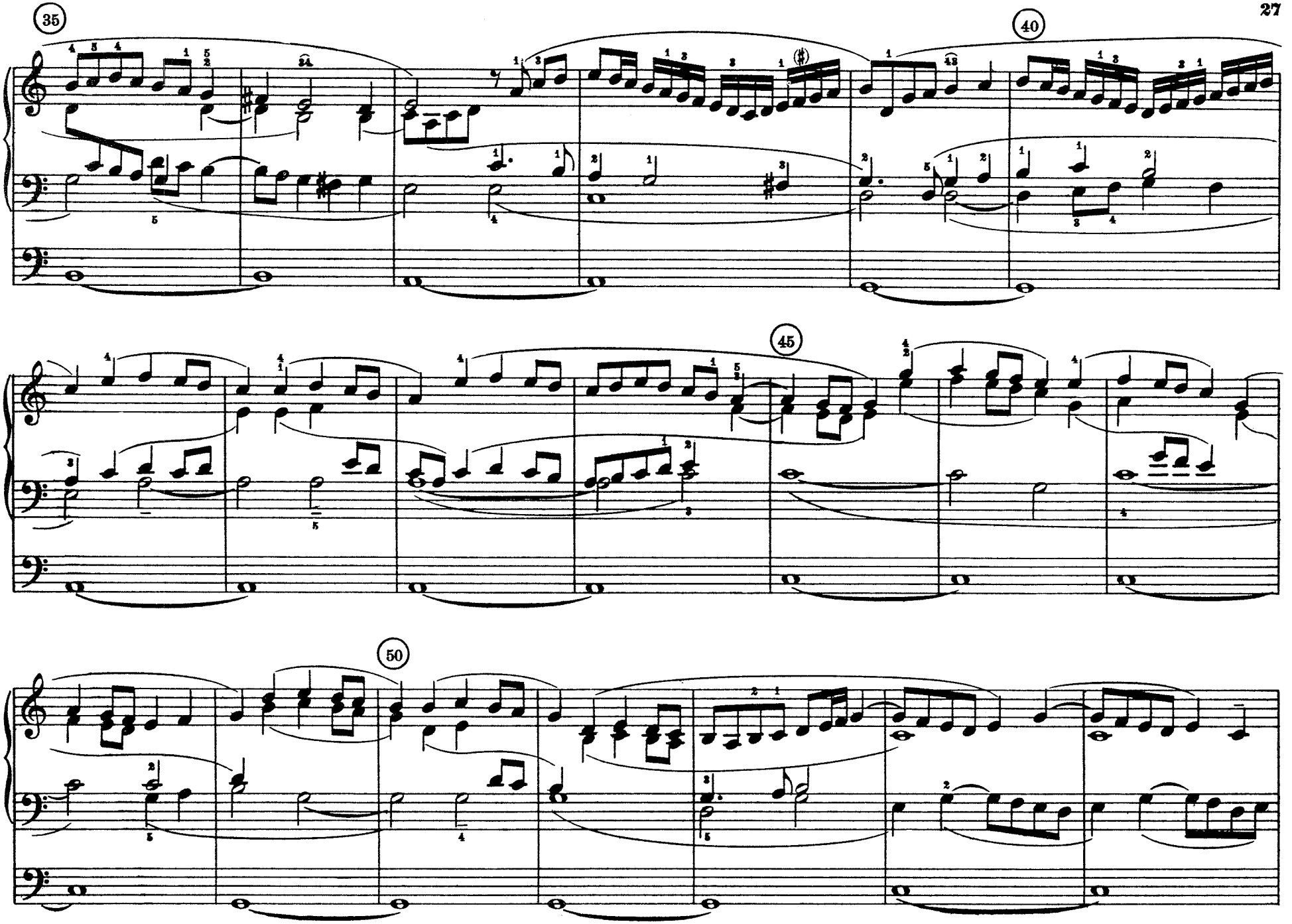
⟨8. Vers von: „A Solis ortus cardine“⟩

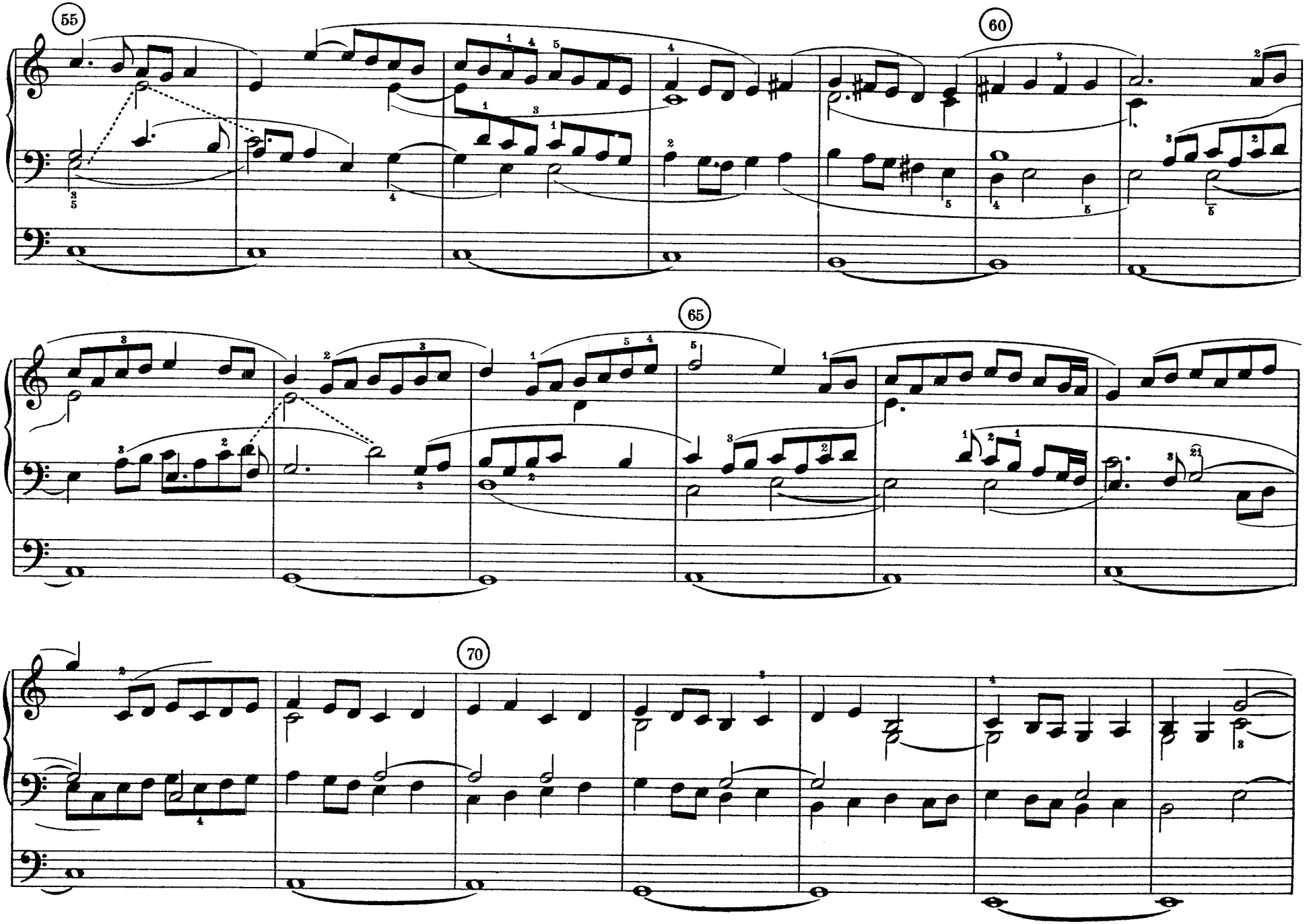
Summo Parenti gloria,
Natoque laus quam maxima,
Cum sancto sit Spiramine,
Nunc et per omne seculum.

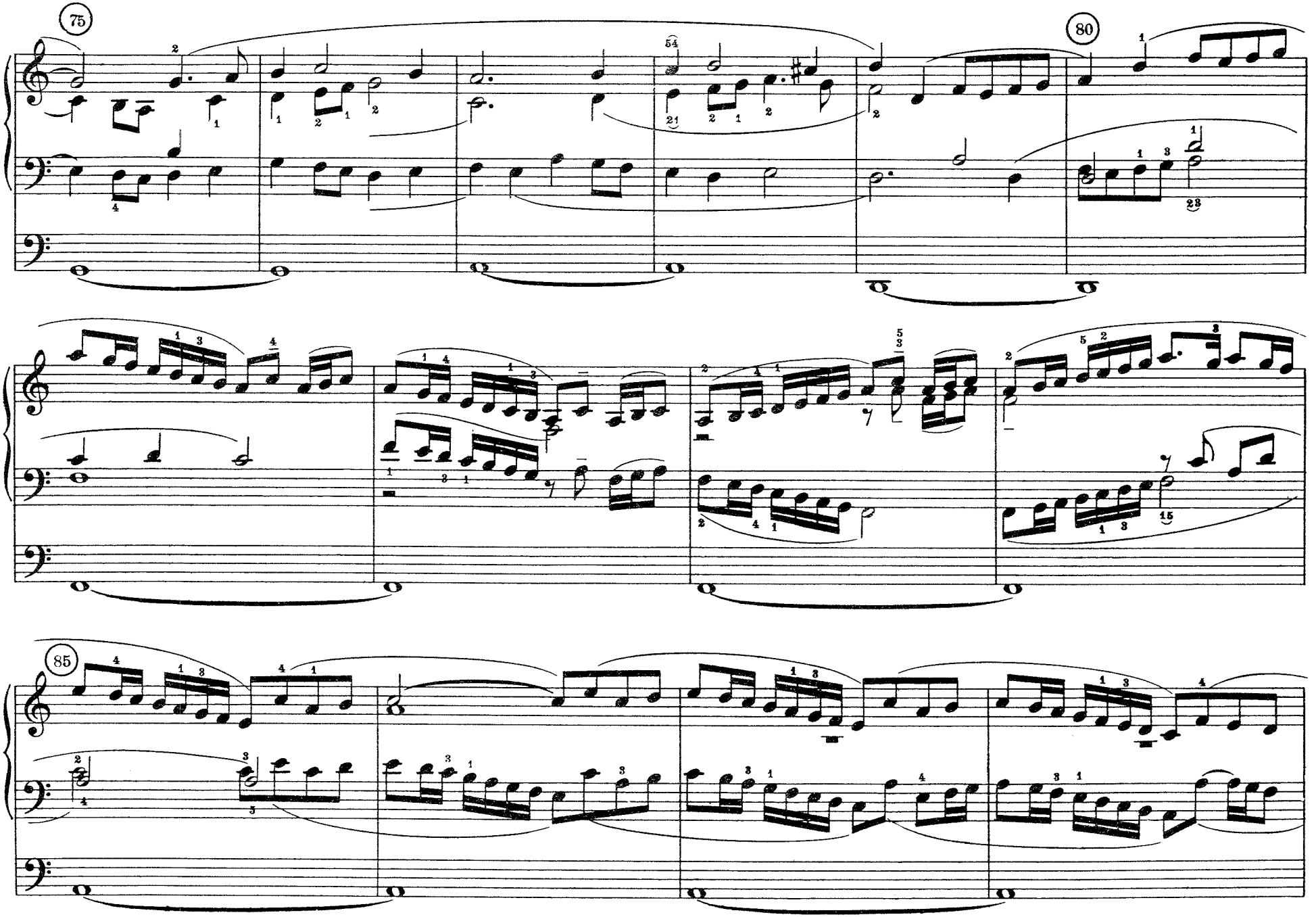
Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, gebor'n von der reinen Magd,
mit Vater und dem heilgen Geist,
von nun an bis in Ewigkeit.

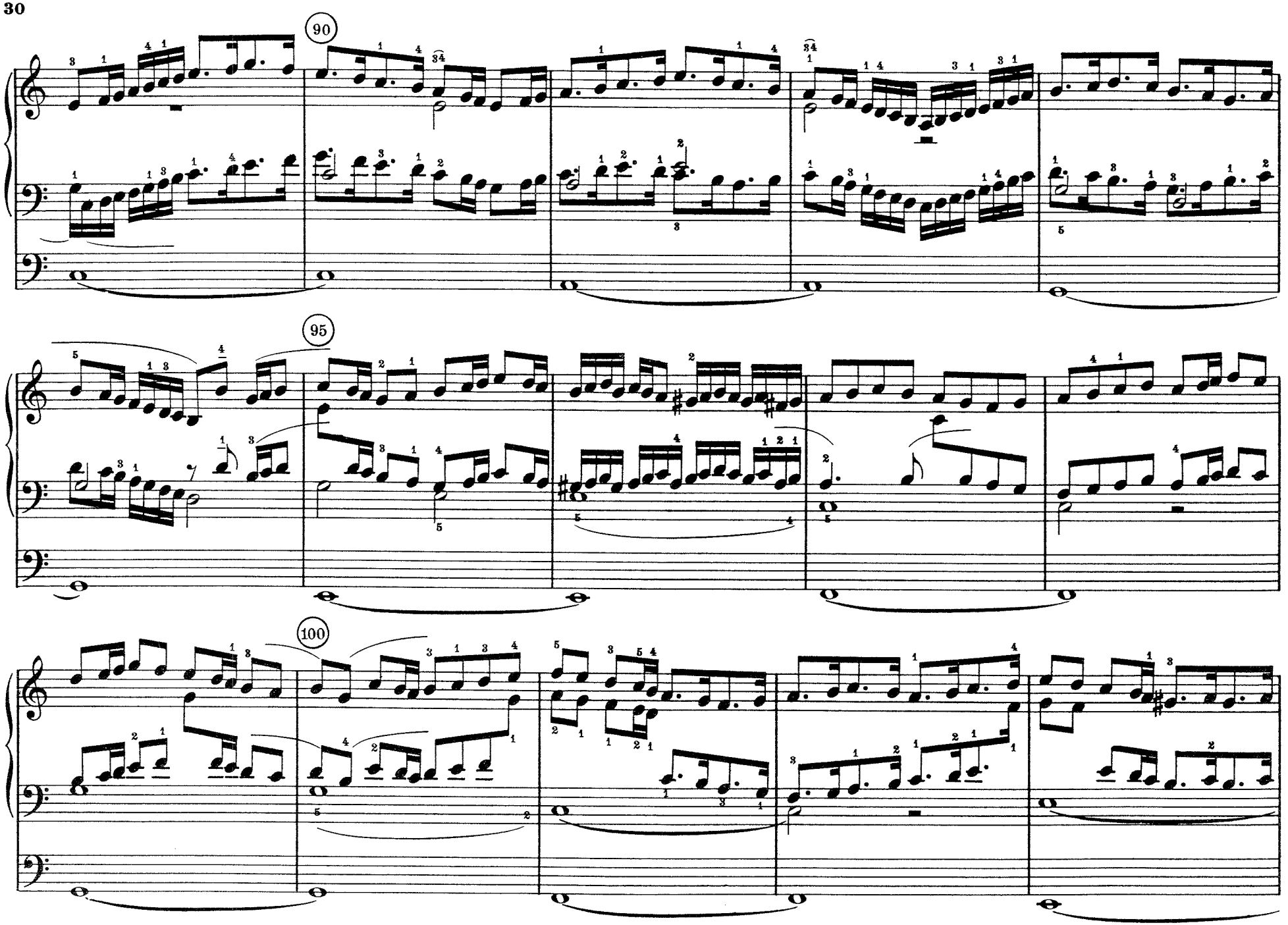


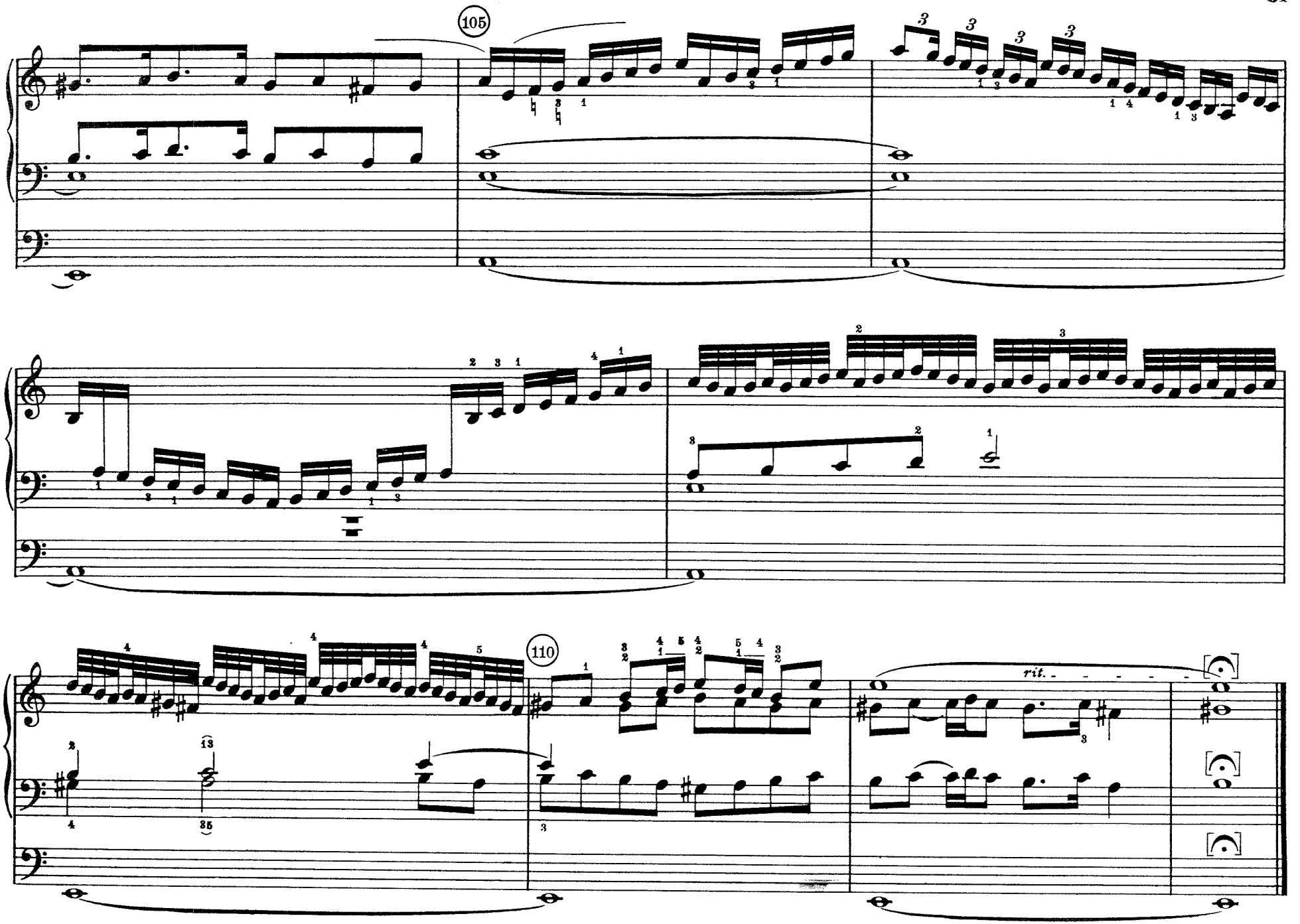

15
20
25
30


35
40
45
50


55
60
65
70


75
80
85


90
95
100

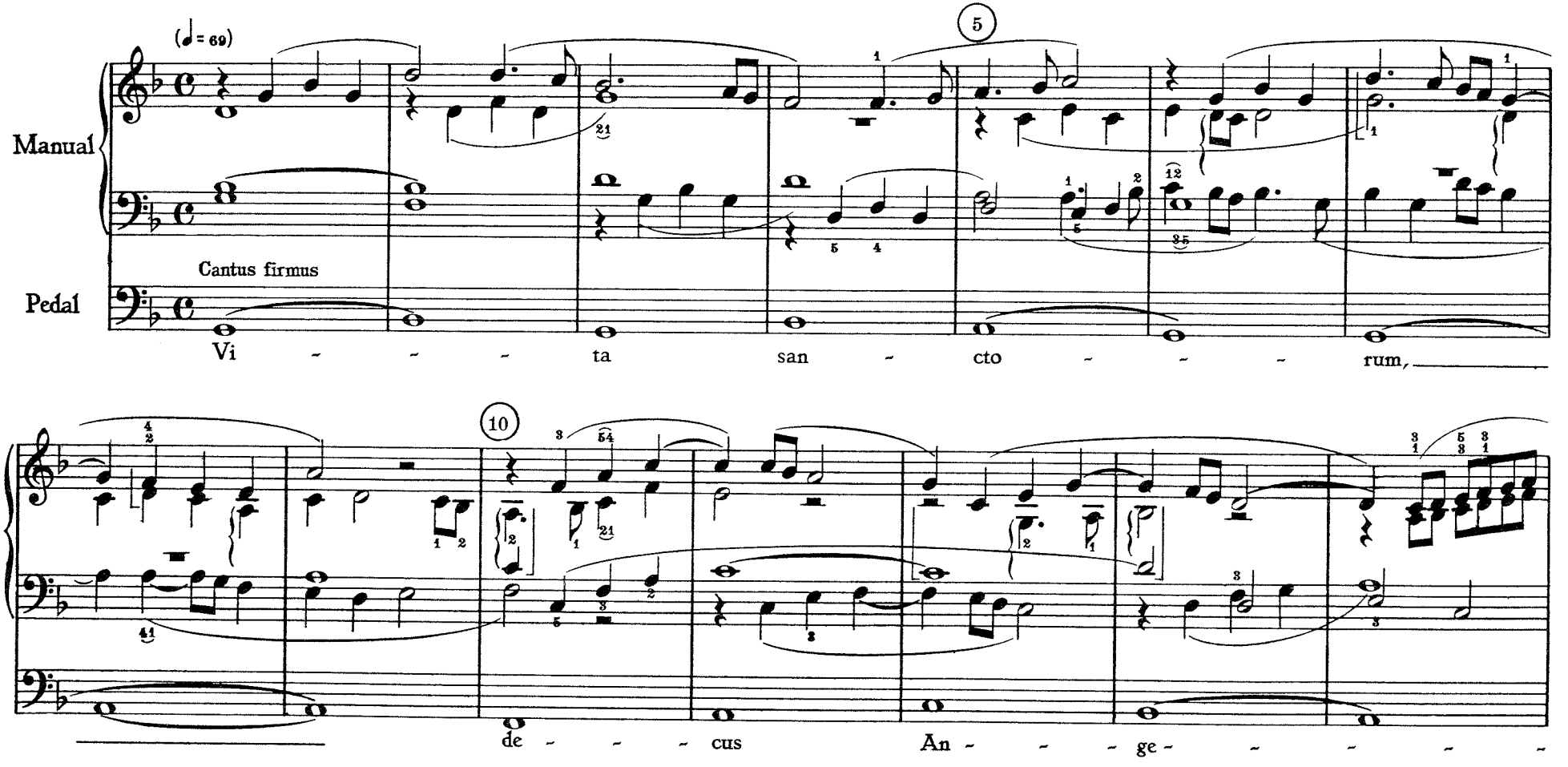

105
110
rit.

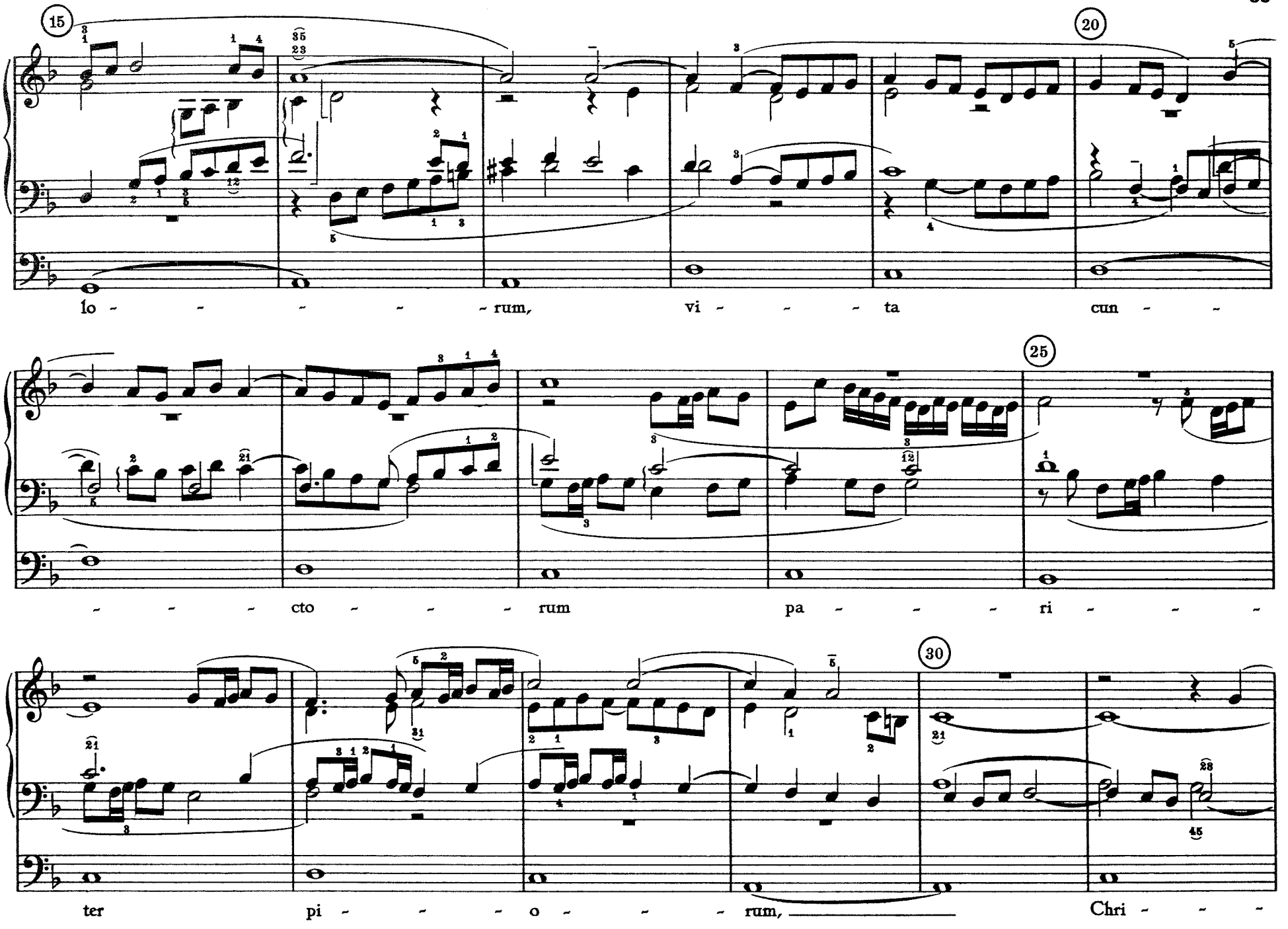
4

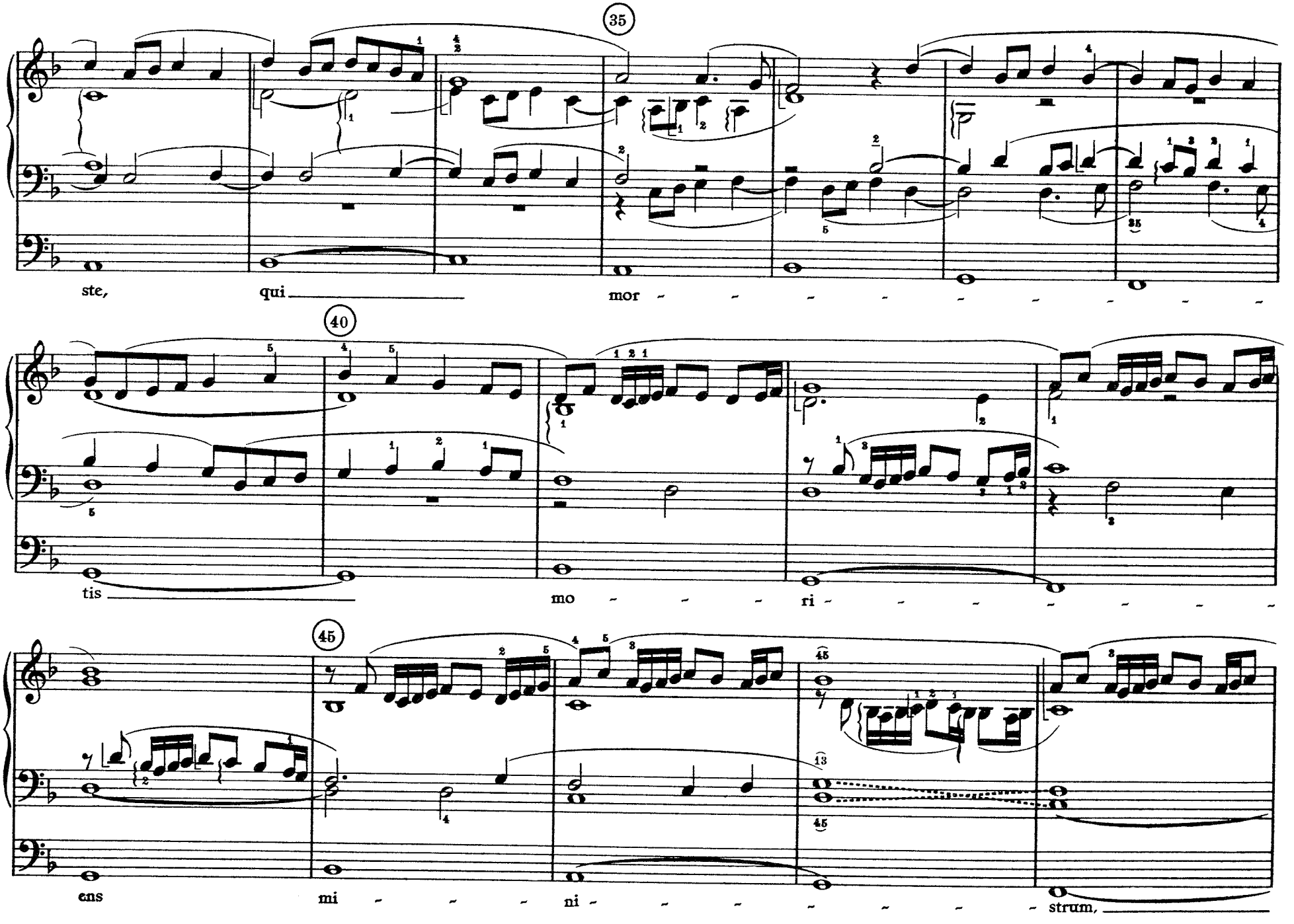
OSTER - HYMNUS

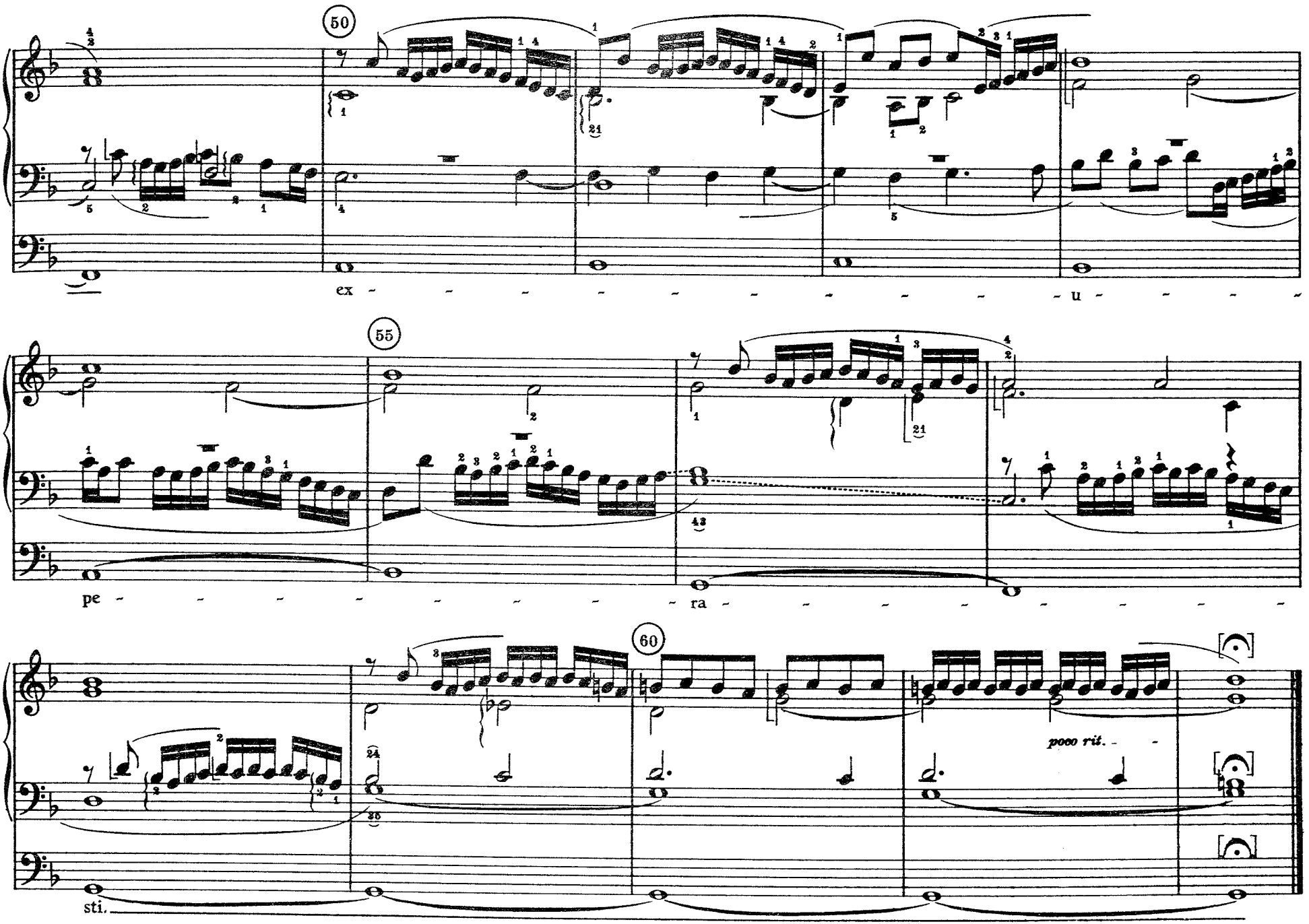
„Vita sanctorum"

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




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
poco rit.
sti.

5

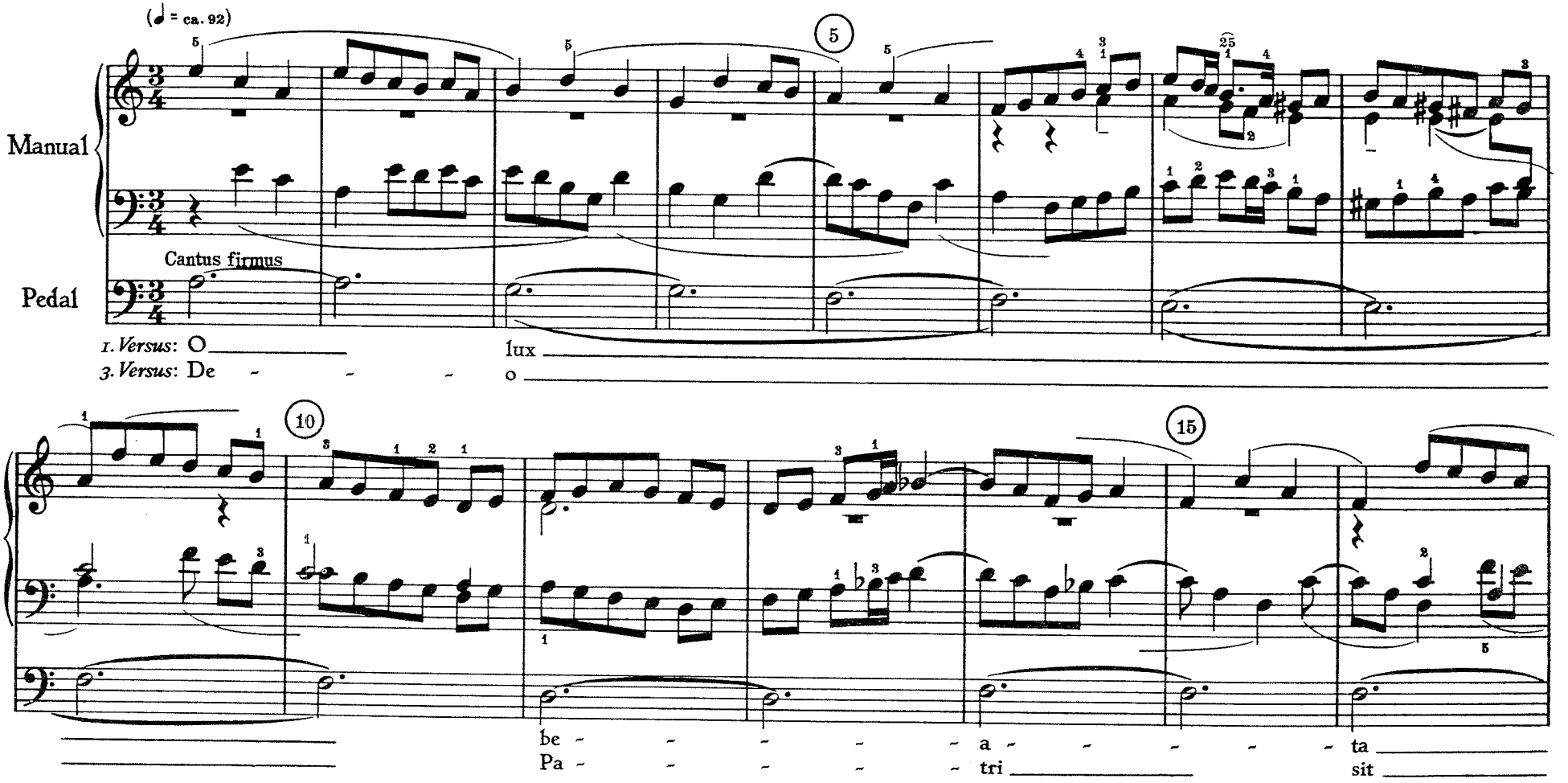
DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

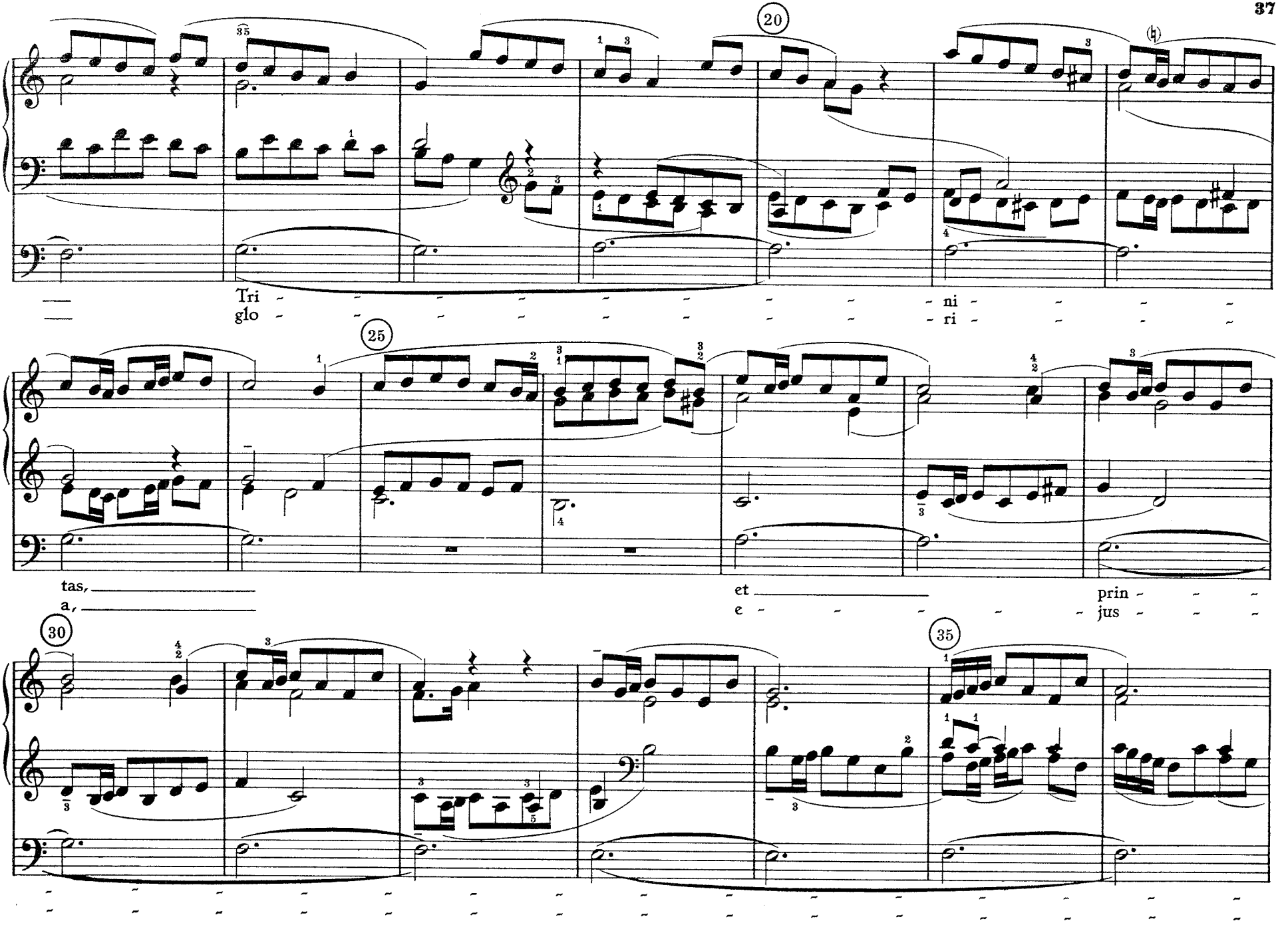
„O Lux beata Trinitas"

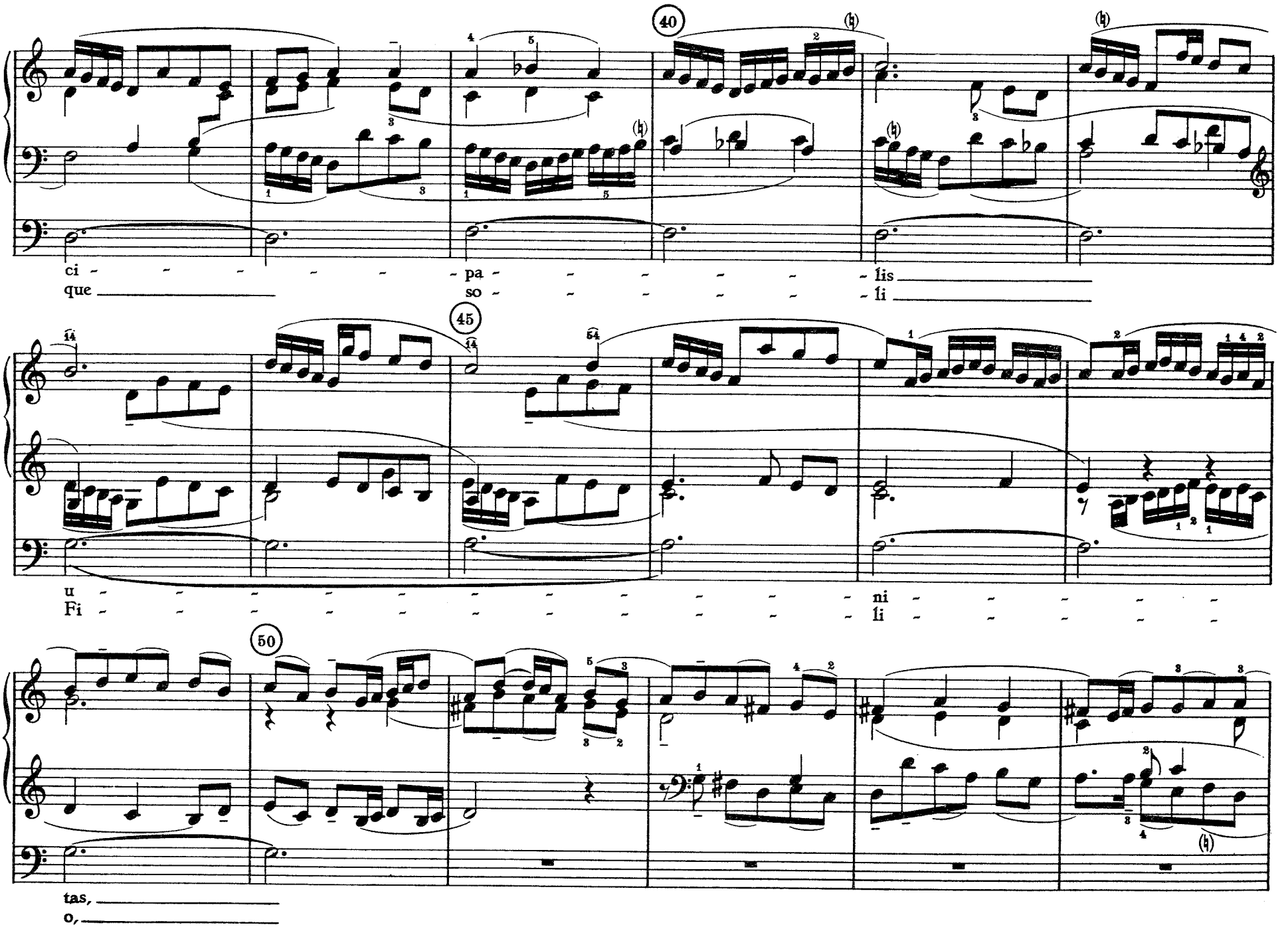
1. Vers: Der du bist drei in Einigkeit
ein wahrer Gott von Ewigkeit,
die Sonn' mit dem Tag von uns weicht;
laß leuchten uns dein göttlich Licht.

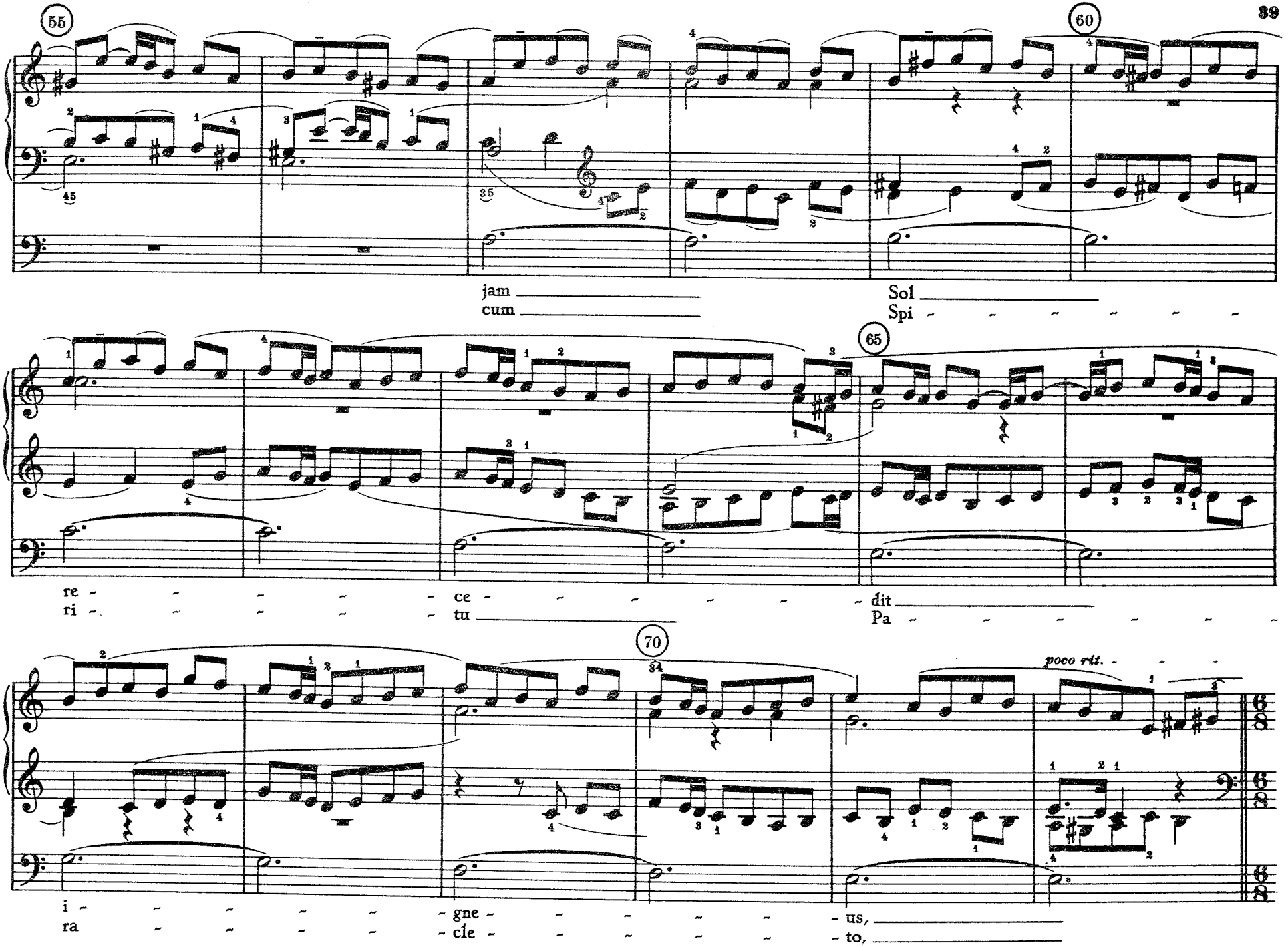
3. Vers: Gott Vater, dem sei ewig Ehr',
Gott Sohn, der ist der einig Herr,
und dem Tröster, Heiligen Geist,
von nun an bis in Ewigkeit.

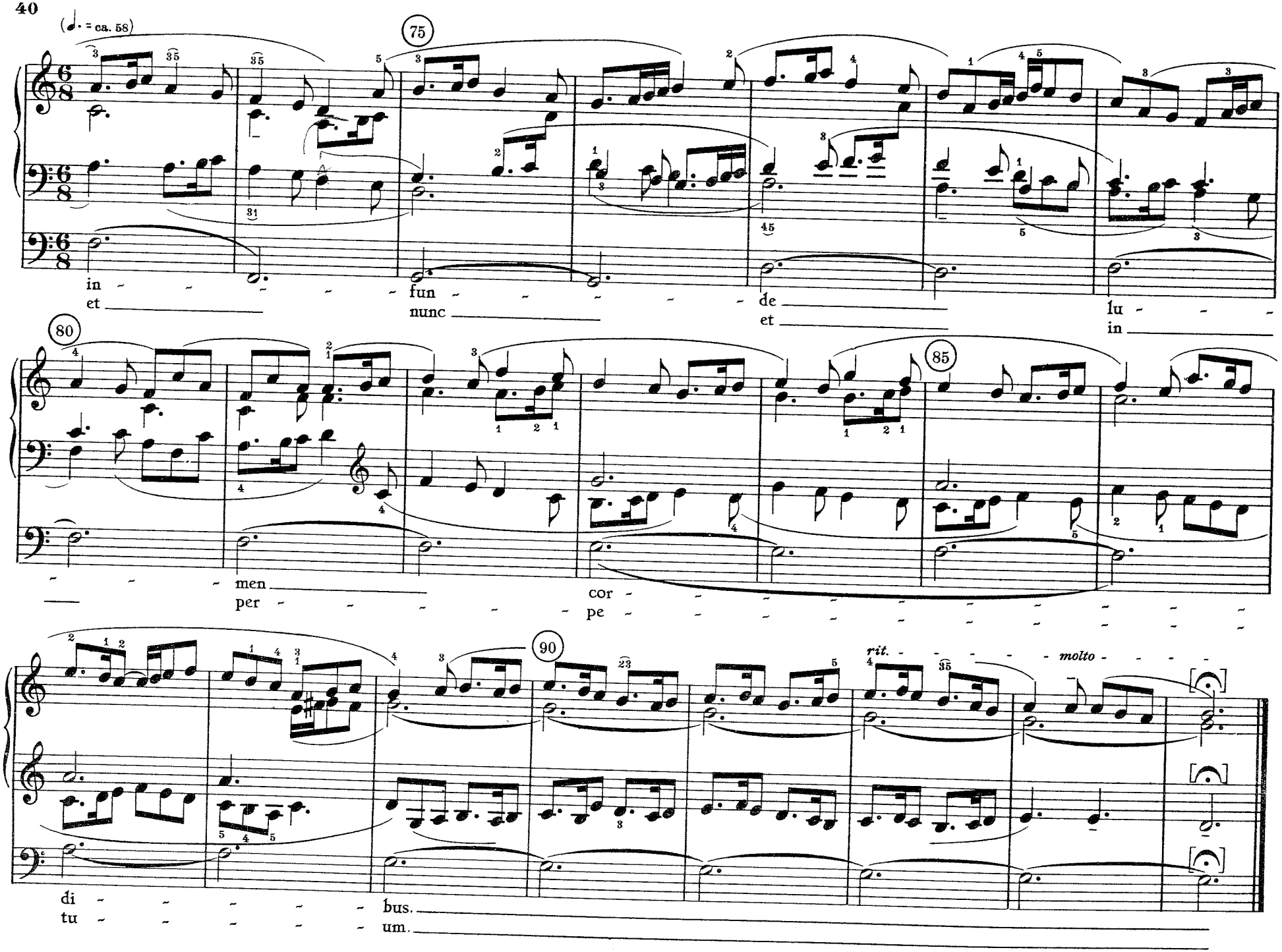
(*Martin Luther*)




20
Tri - - - - - - - - - - - - ni - - - -
glo - - - - - - - - - - - - ri - - - -
25
tas, et prin - - -
a, e - - - - - - jus - - -
30
35


40
ci - - - - - - pa - - - - - - lis
que so - - - - - - li
45
u - - - - - - - - - - - - ni - - - - -
Fi - - - - - - - - - - - - li - - - - -
50
tas,
o,


55
60
jam
cum
Sol
Spi
65
re - ce - dit
ri - tu
Pa
70
poco rit.
i - gne - us,
ra - cle - to,


(𝅗𝅥. = ca. 58)
75
in et
fun nunc
de et
lu in
80
men per
85
cor pe
90
rit.
molto
di tu
bus. um.

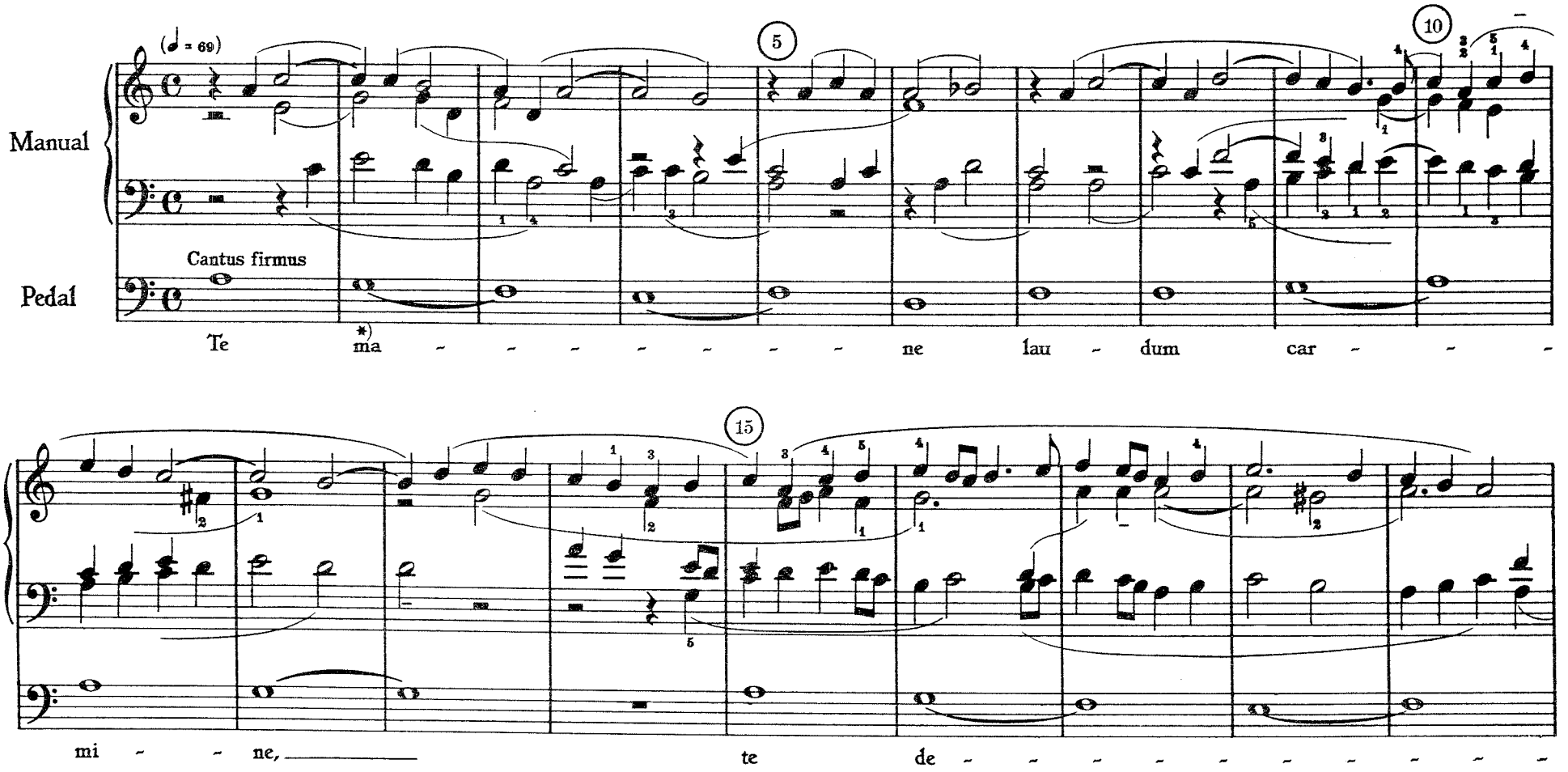
6

DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

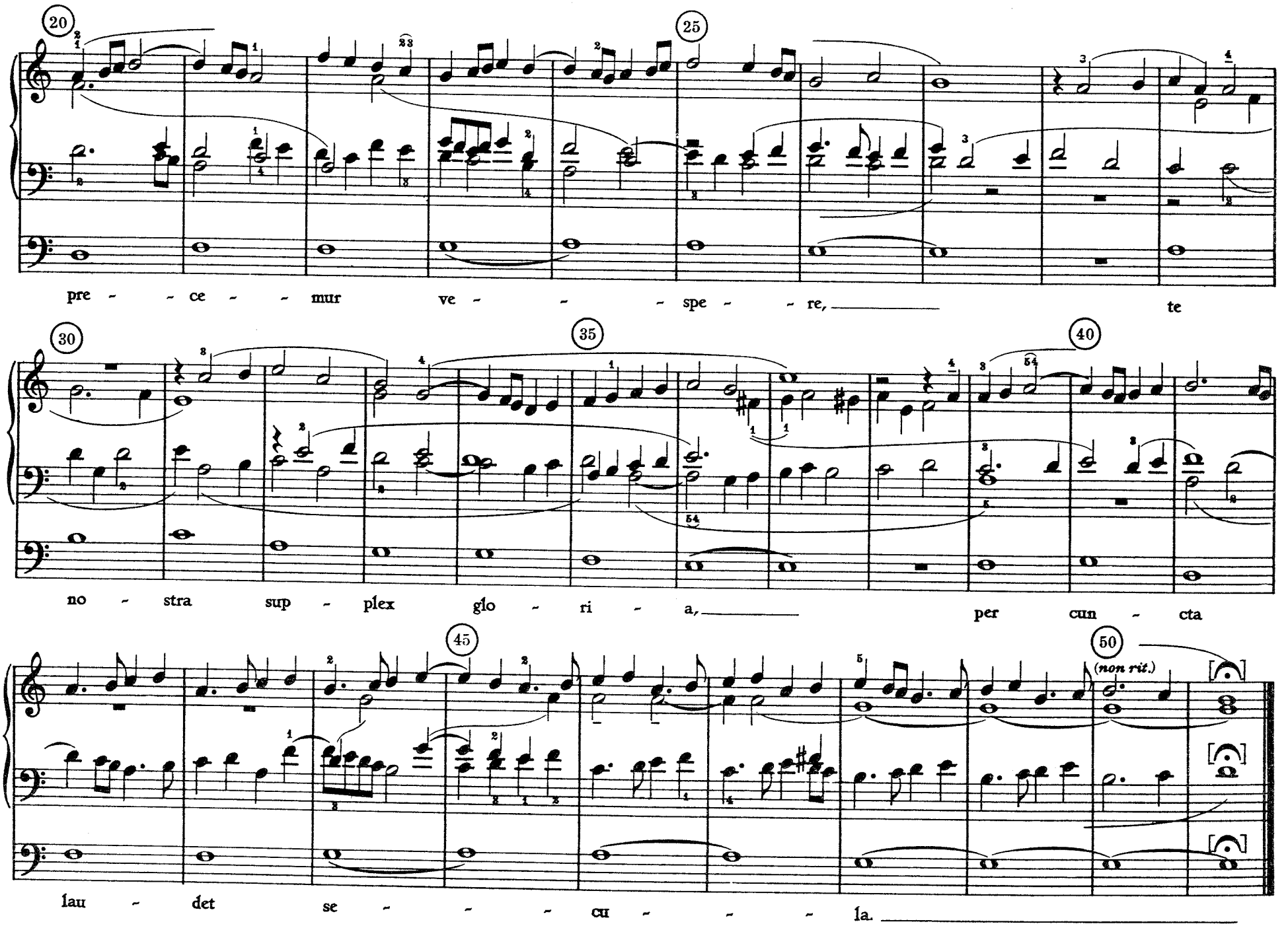
„Te mane laudum carmine“

⟨2. Vers von: „O Lux beata Trinitas“⟩

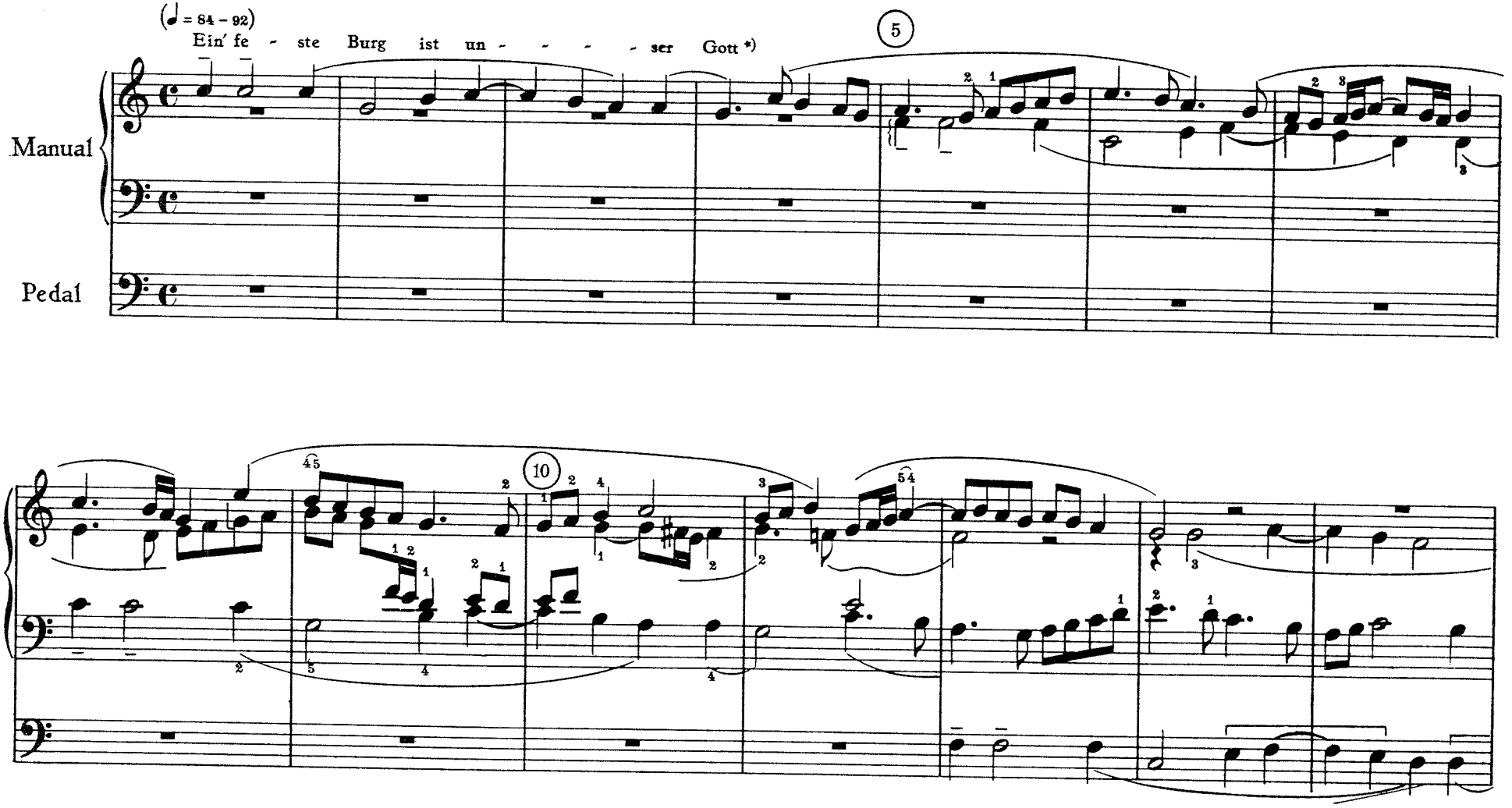
Des Morgens, Gott, dich loben wir,
des Abends auch beten vor dir,
unser armes Lied rühmet dich
jetzt und immer und ewiglich.



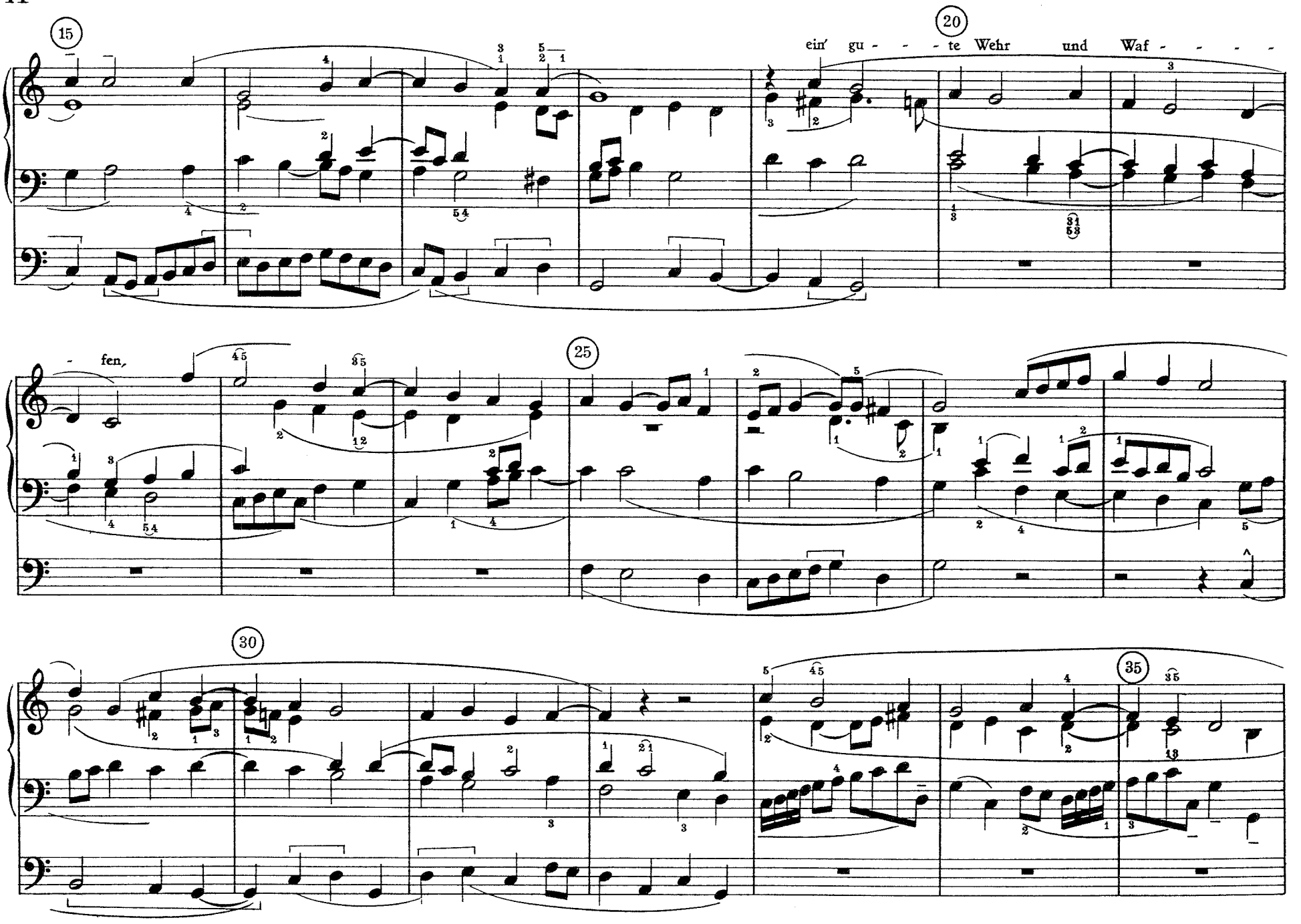
*) siehe Anm. S. 23

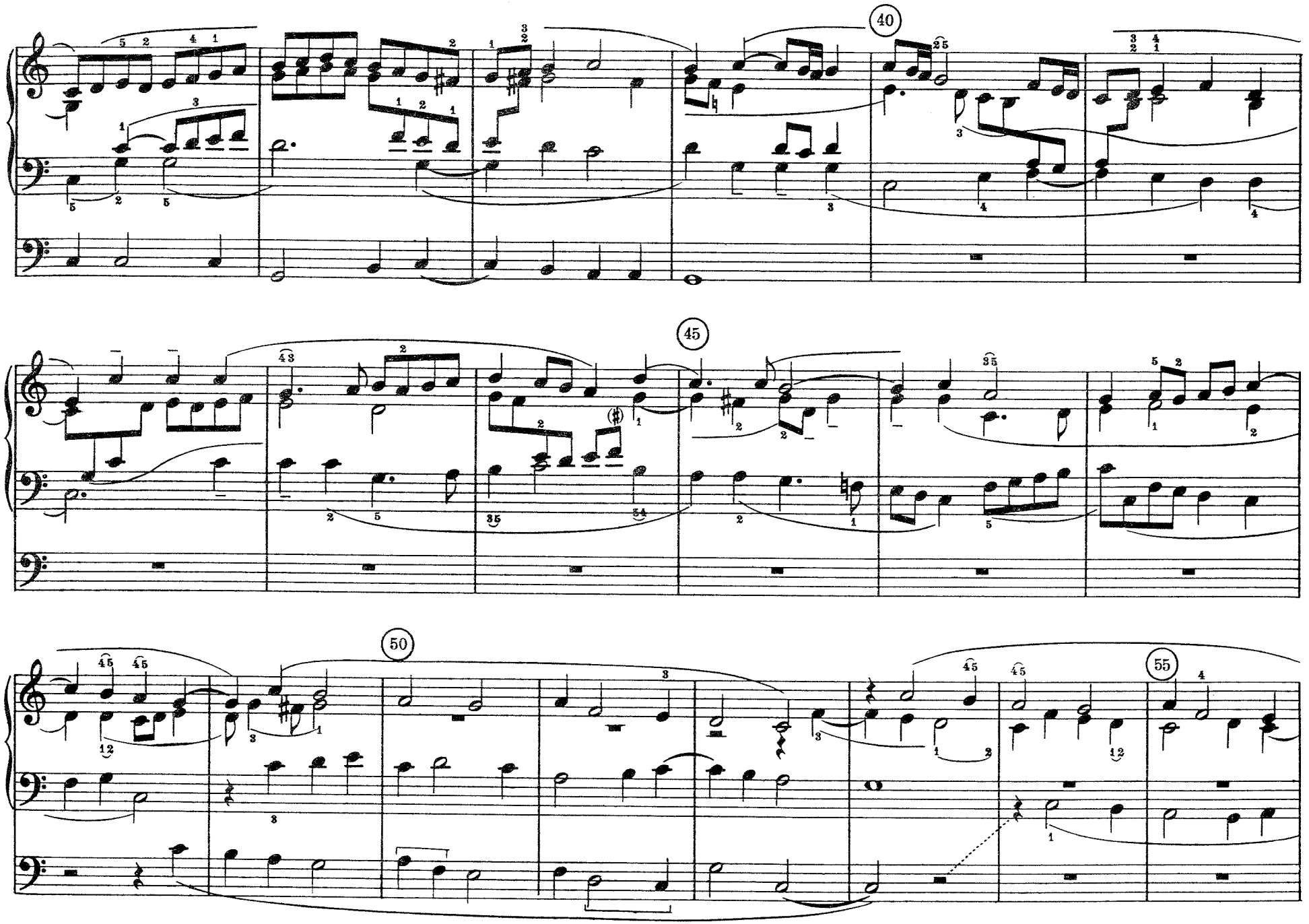

20
25
pre - - ce - - mur ve - - - spe - - re, te
30
35
40
no - stra sup - plex glo - ri - a, per cun - cta
45
50
(non rit.)
lau - det se - - - - cu - - - - la.

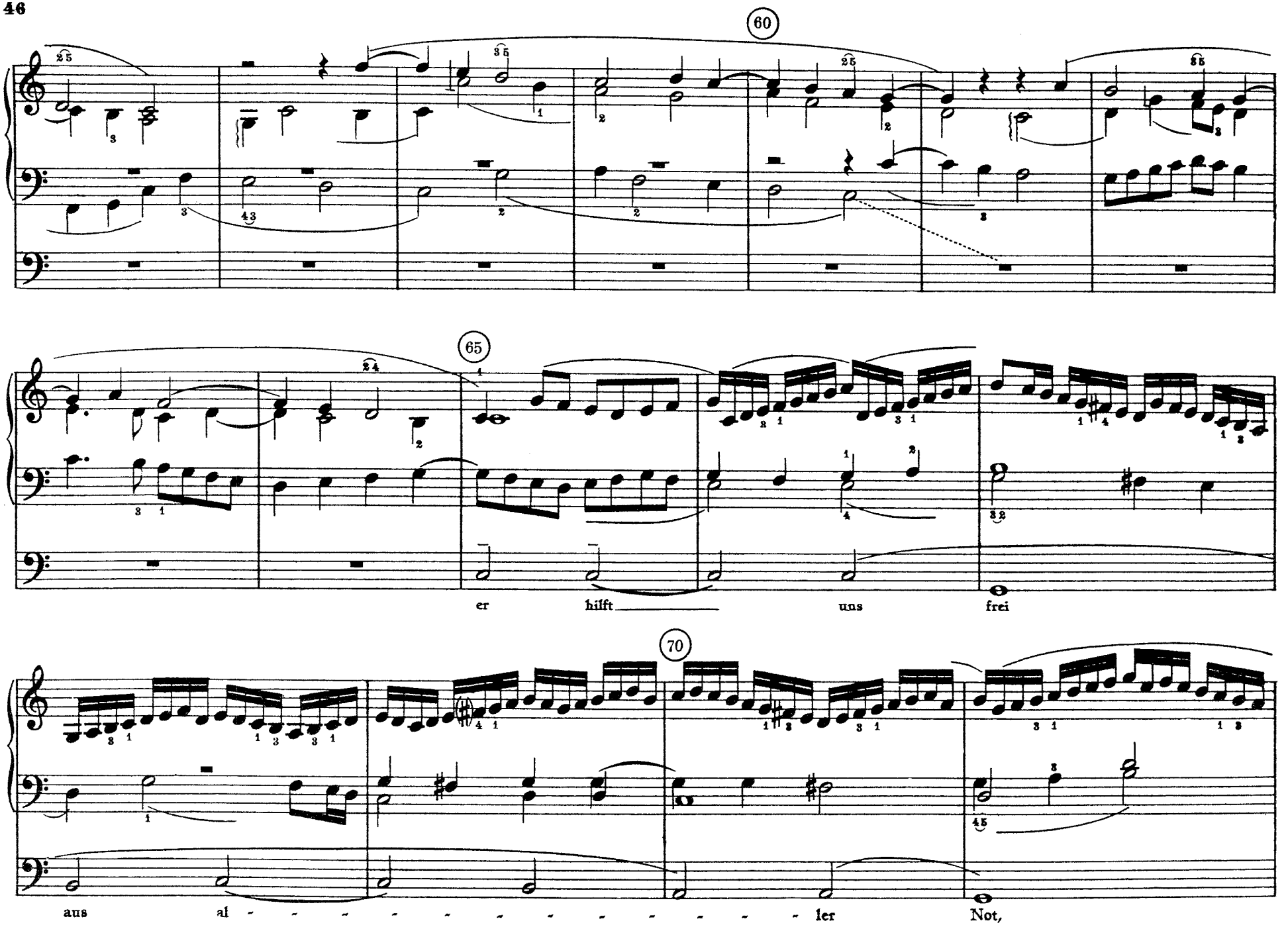
7
FANTASIA
„Ein' feste Burg ist unser Gott"

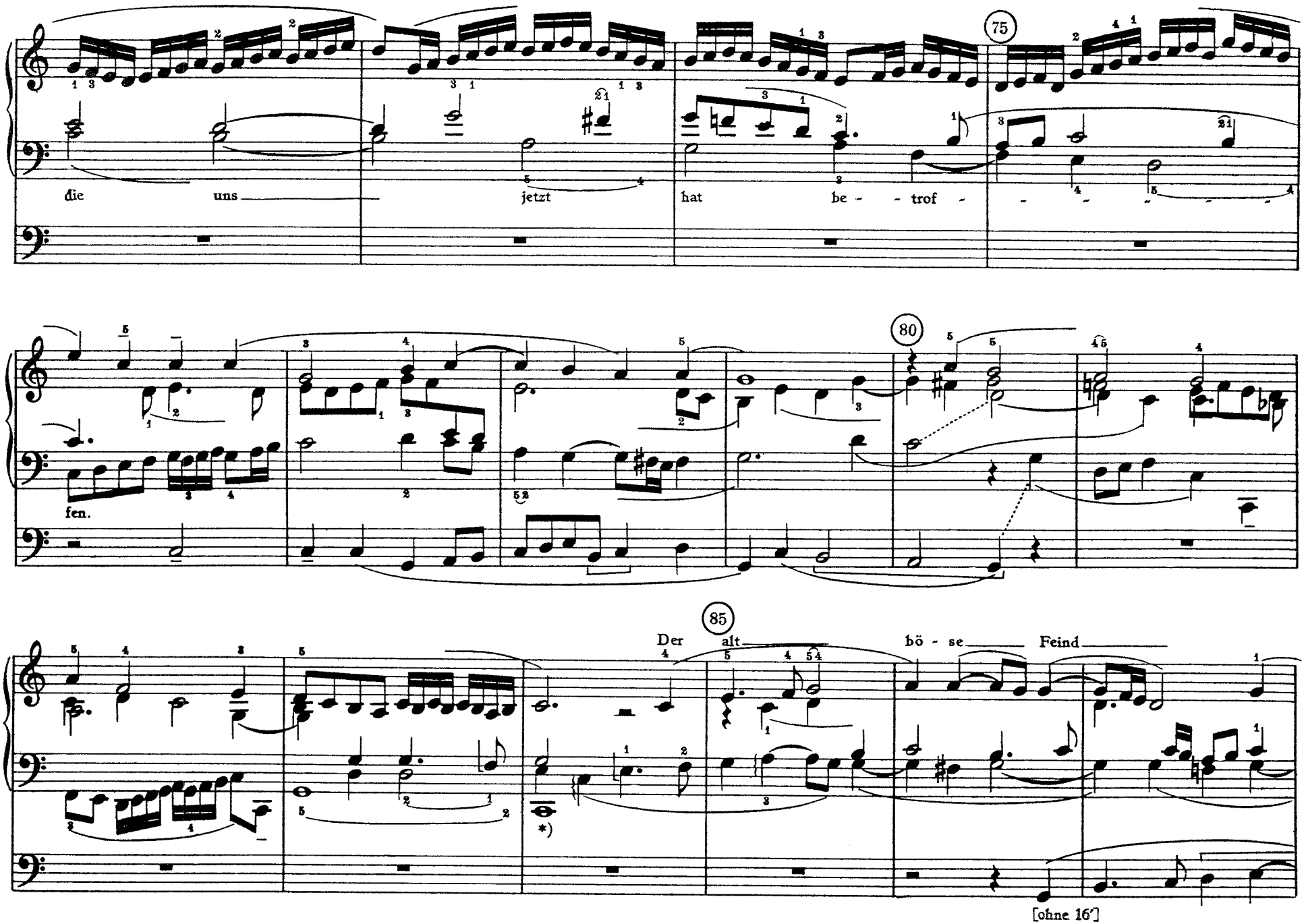


*) Bei den folgenden 4 Fantasien wurden die Texte vom Herausgeber hinzugefügt.

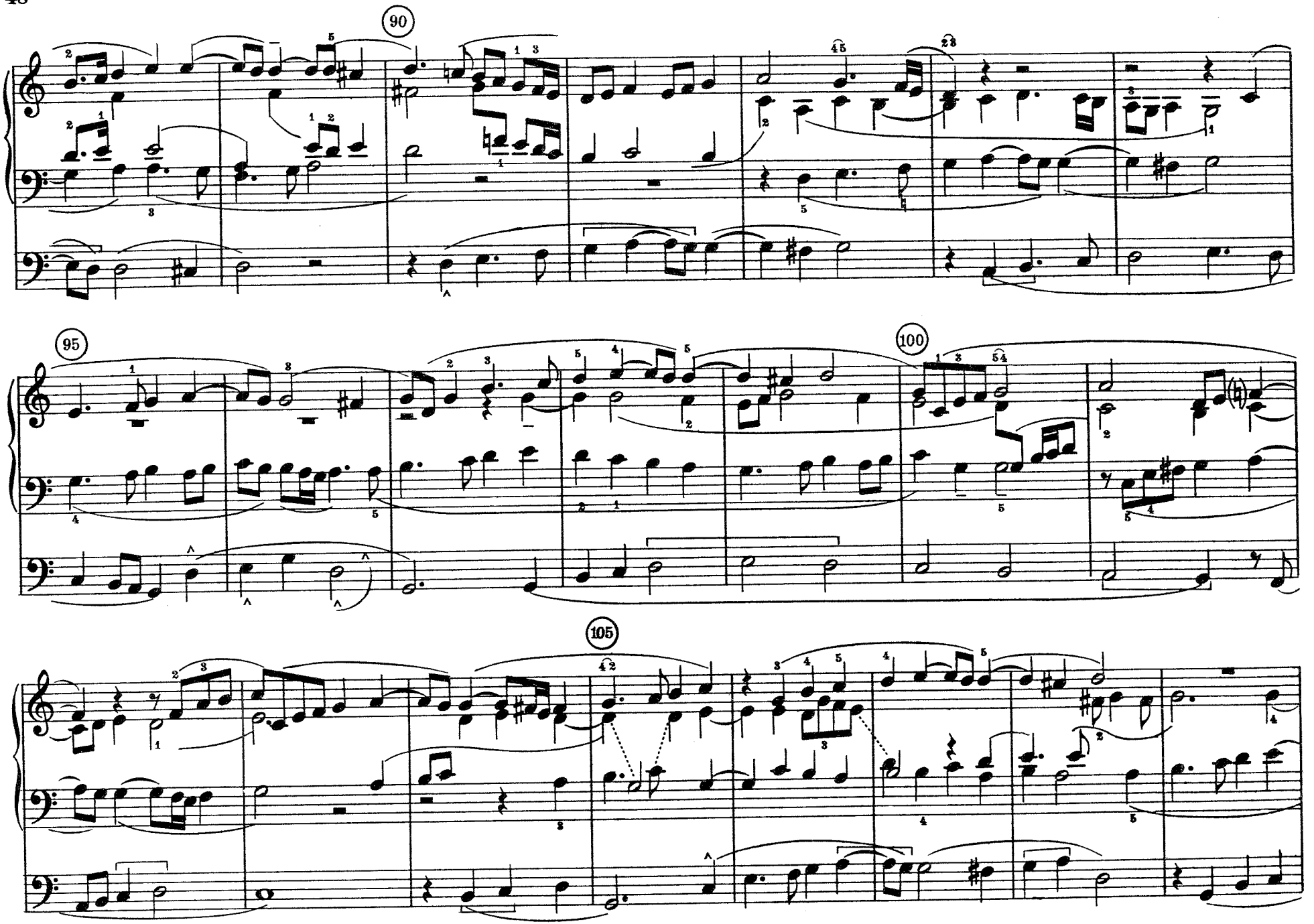

15
20
ein' gu - - - - te Wehr und Waf - - - -
- fen,
25
30
35

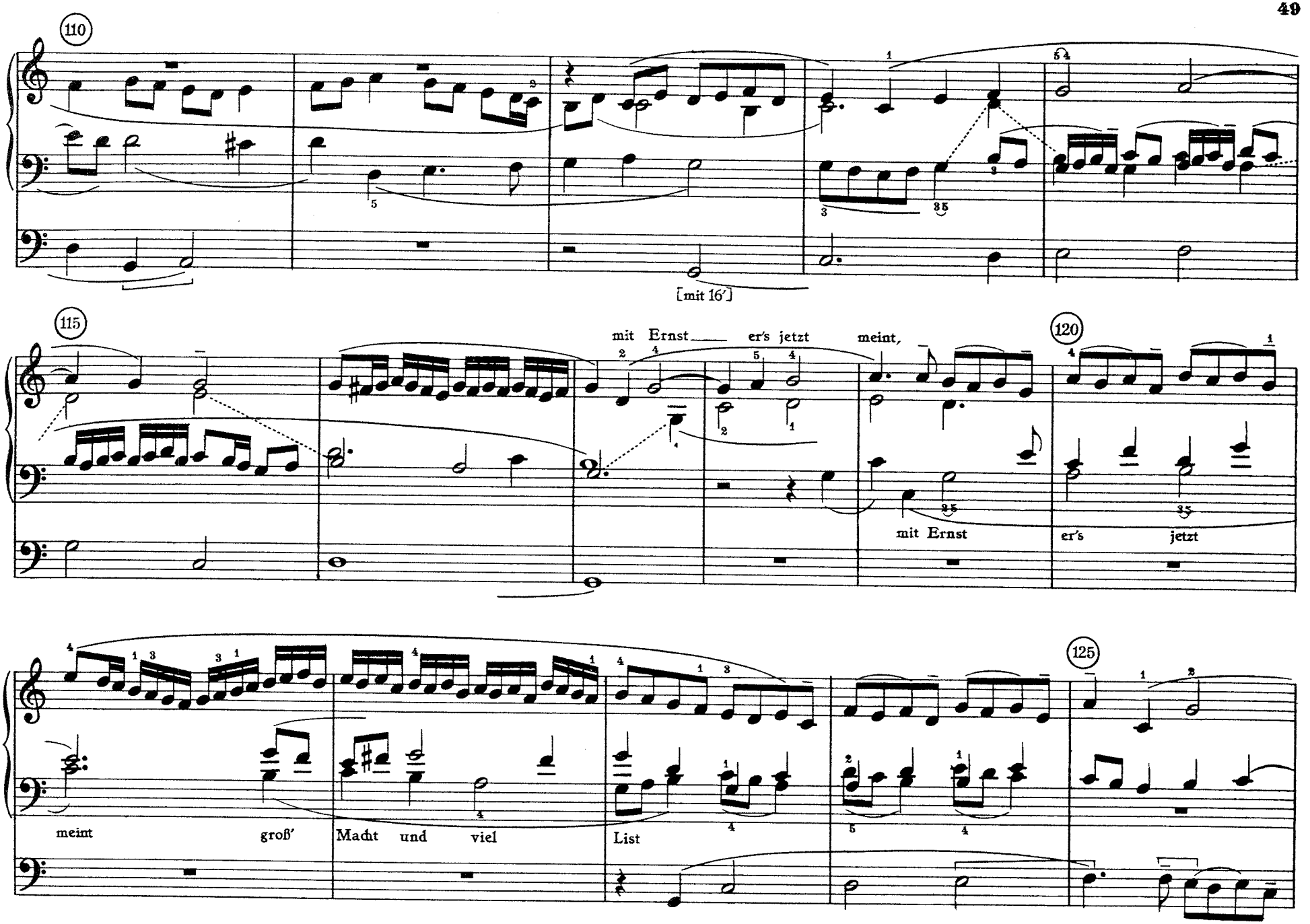

40
45
50
55

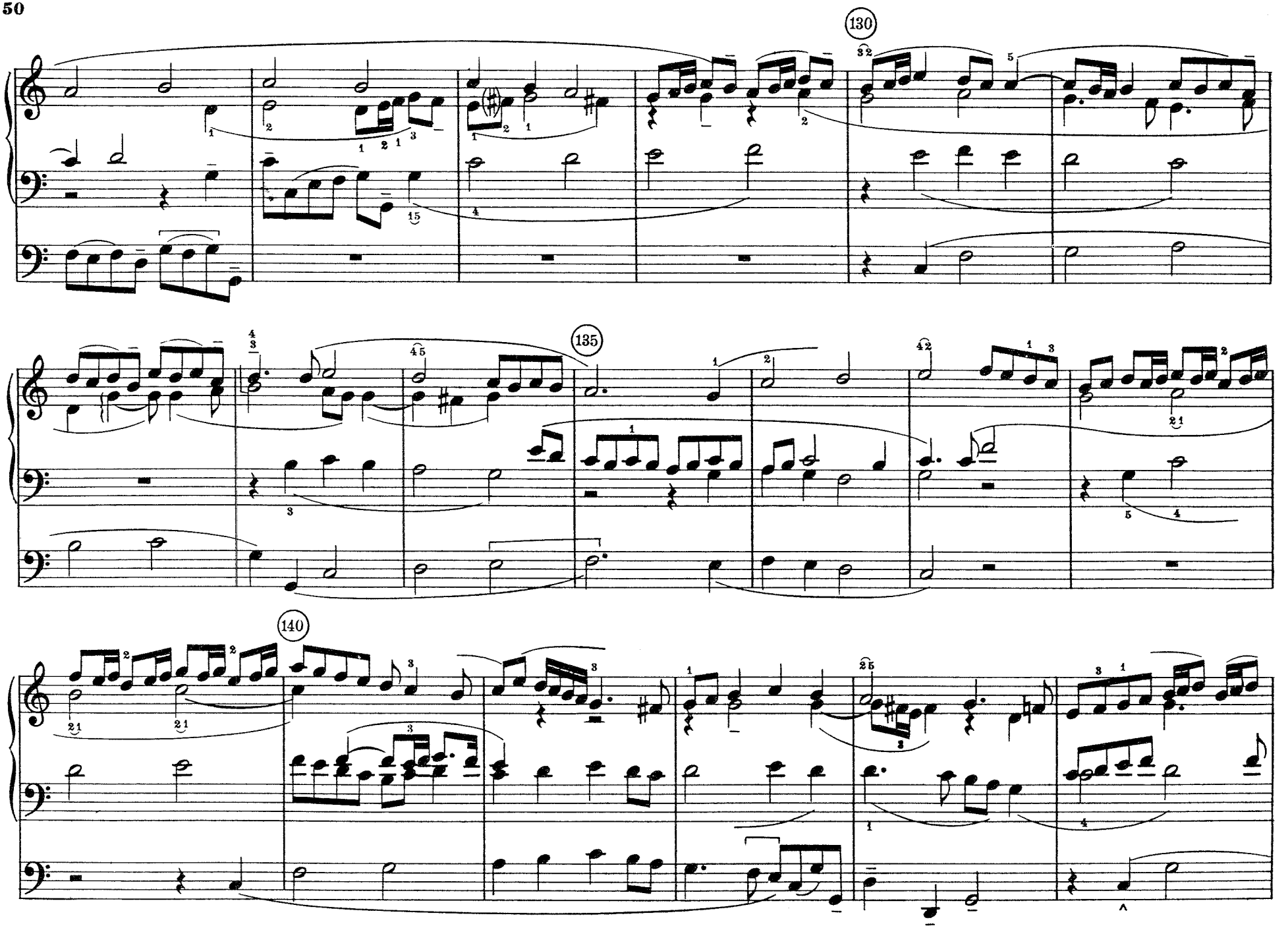

60
65
er hilft uns frei
70
aus al - - - - - - - - - - - - - ler Not,

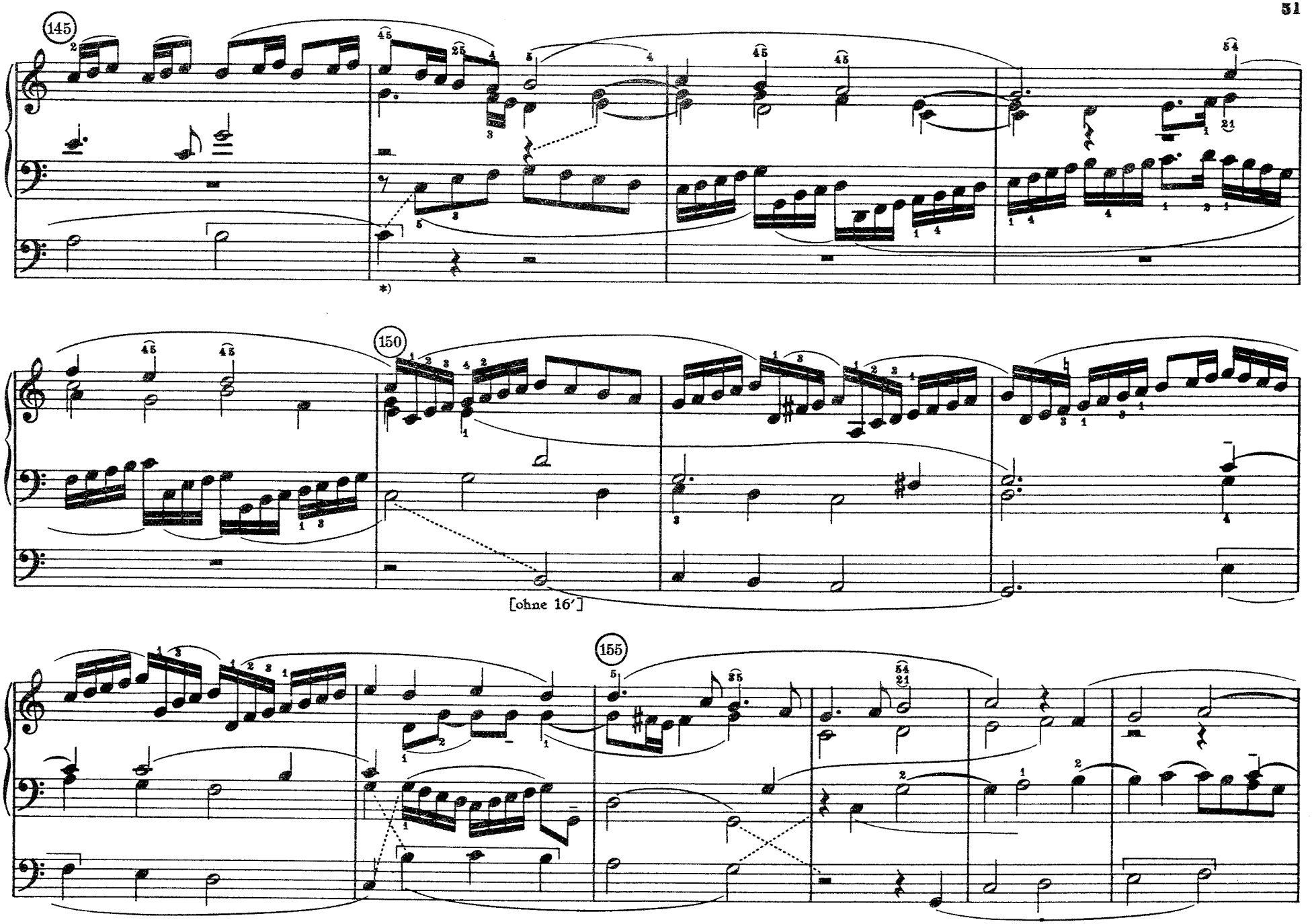


*) siehe Anhang

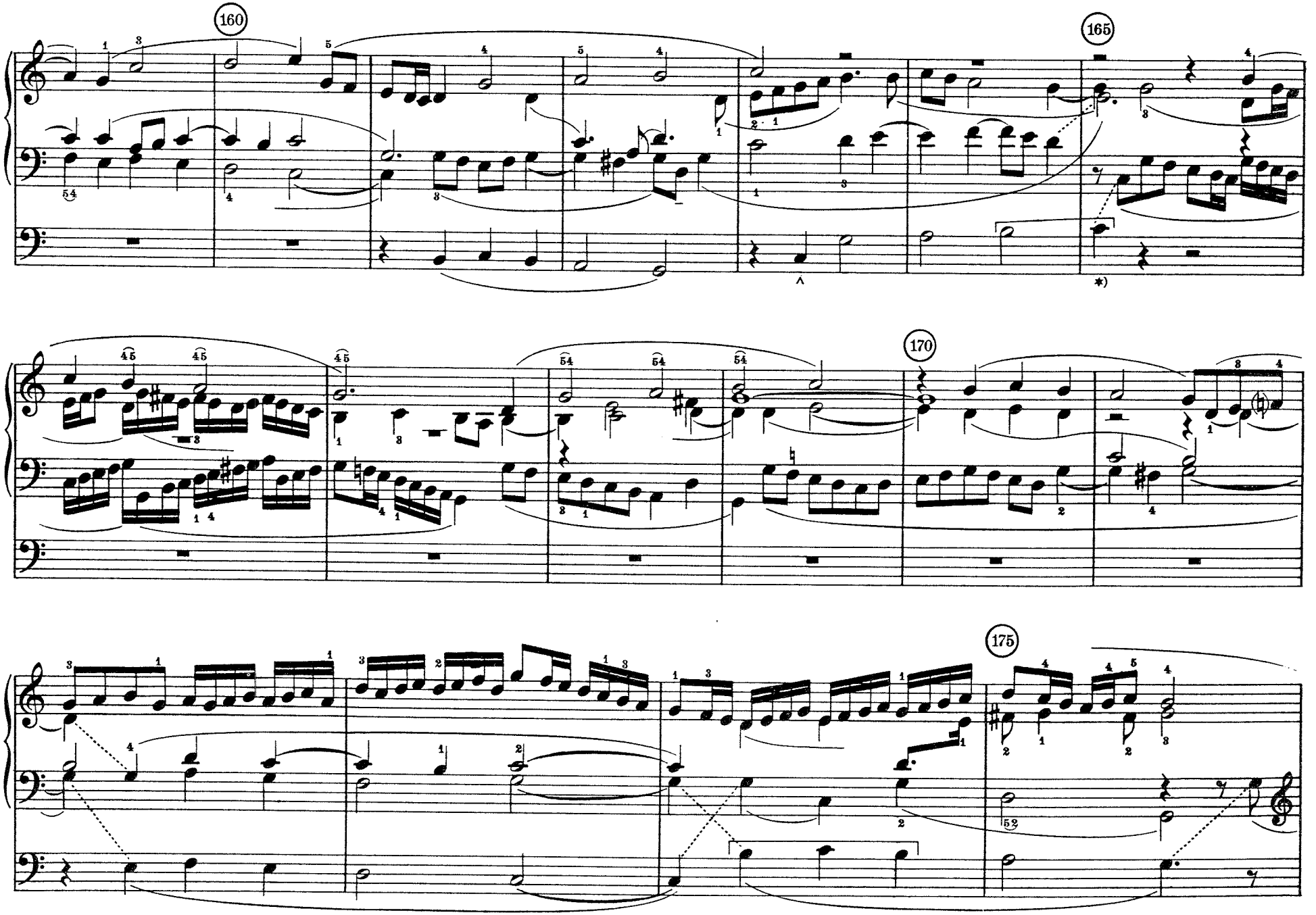

90
95
100
105


110
[mit 16']
115
mit Ernst er's jetzt meint,
120
mit Ernst
er's jetzt
meint groß' Macht und viel List
125

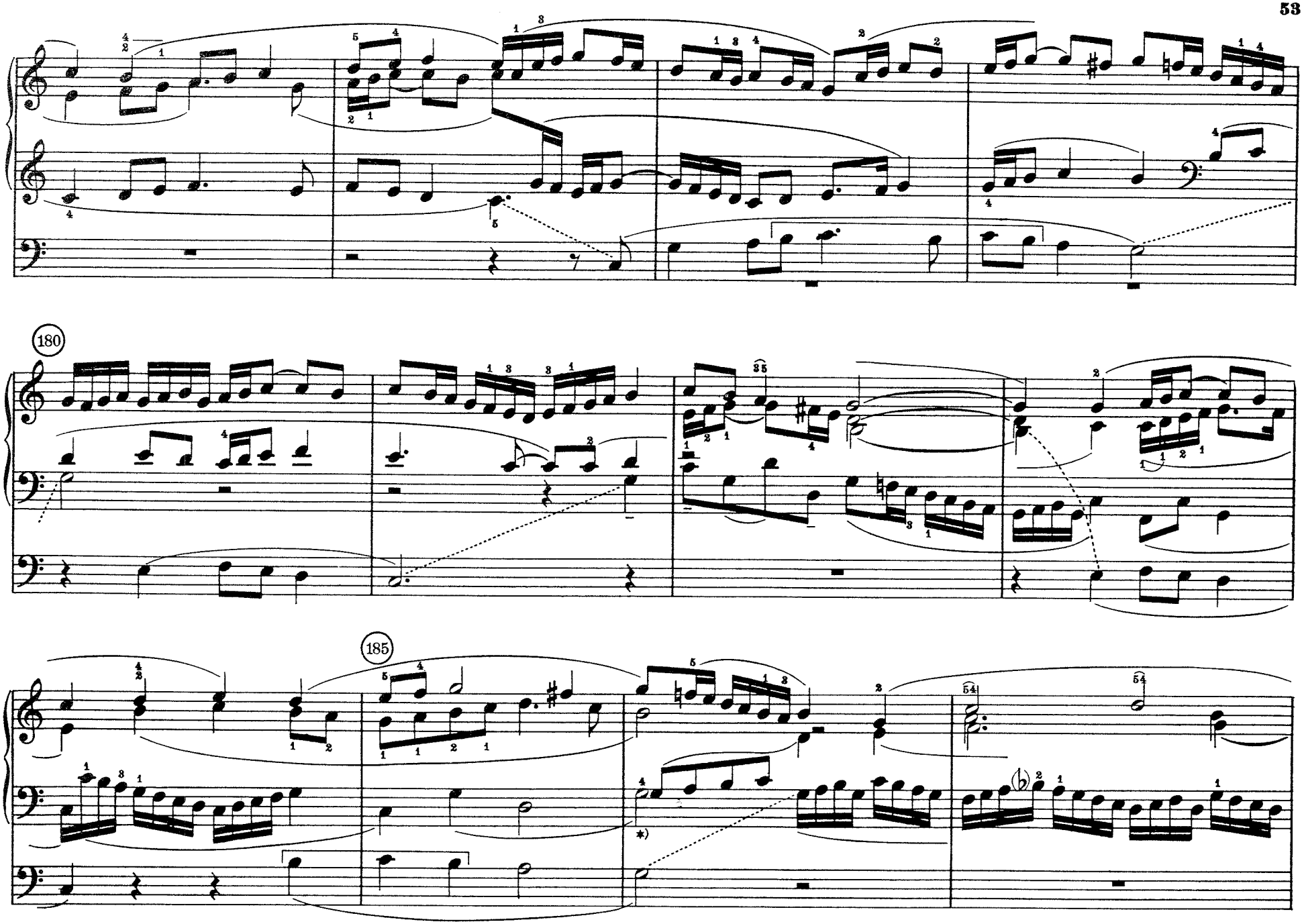

130
135
140



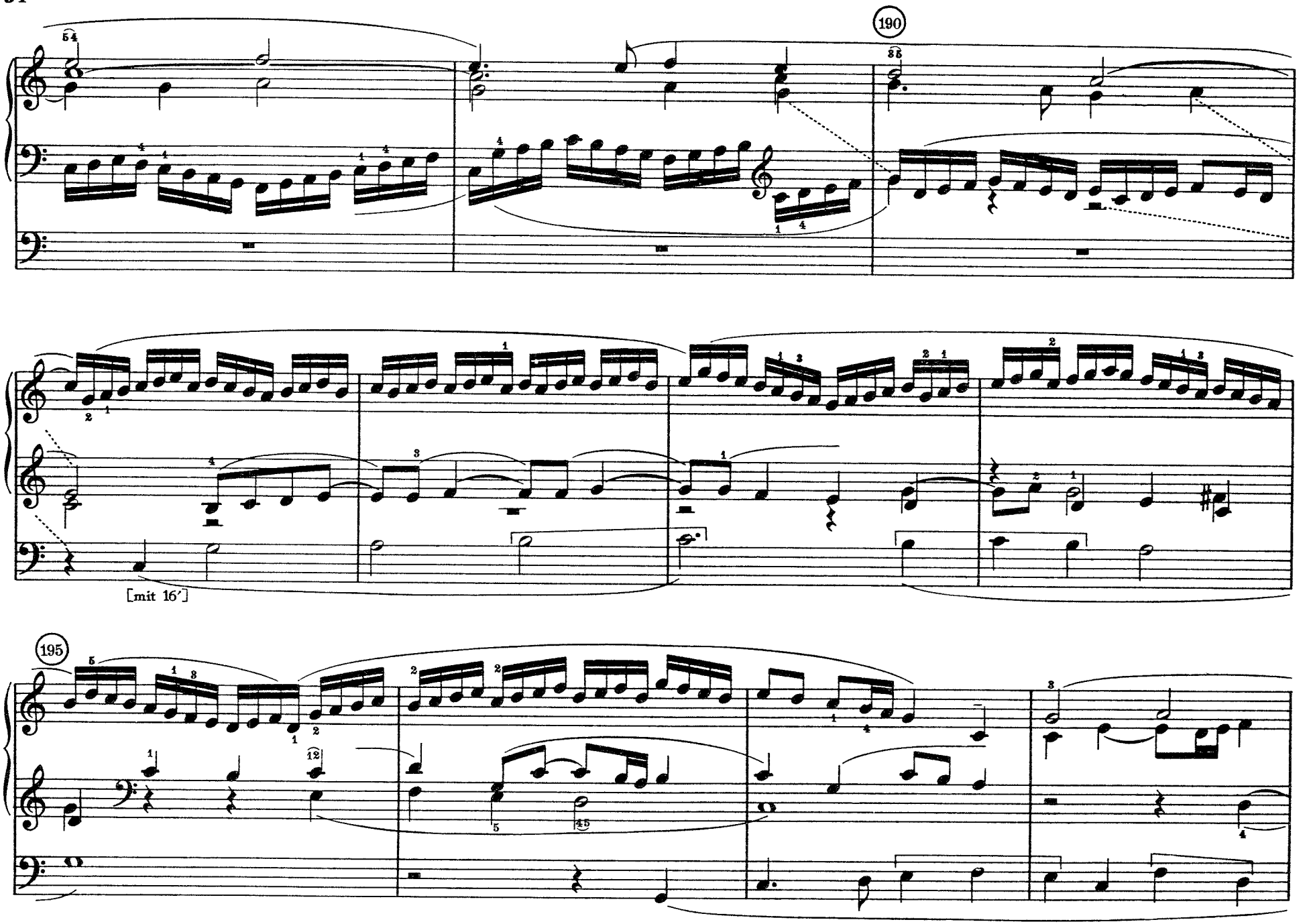
*) siehe Anhang

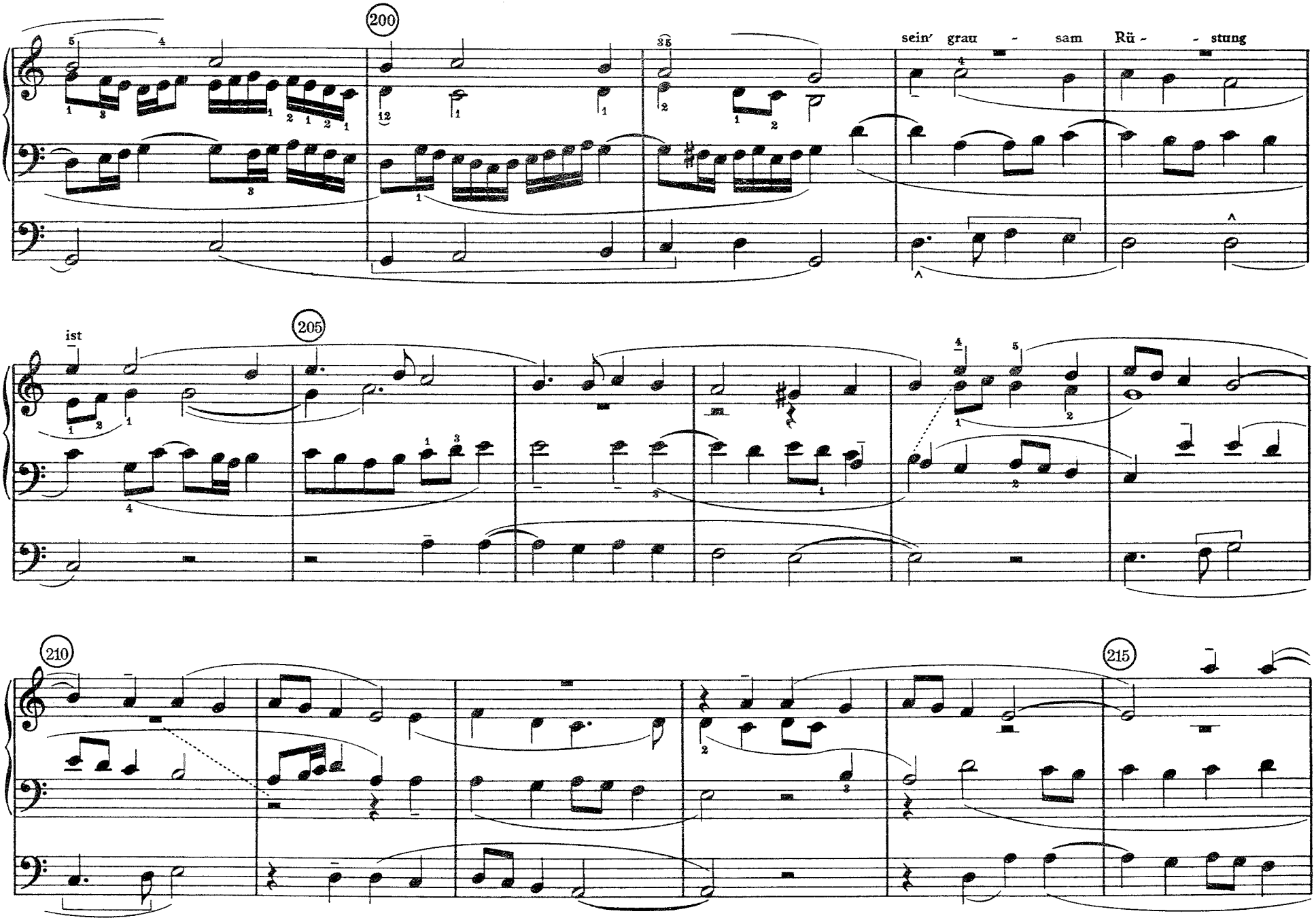


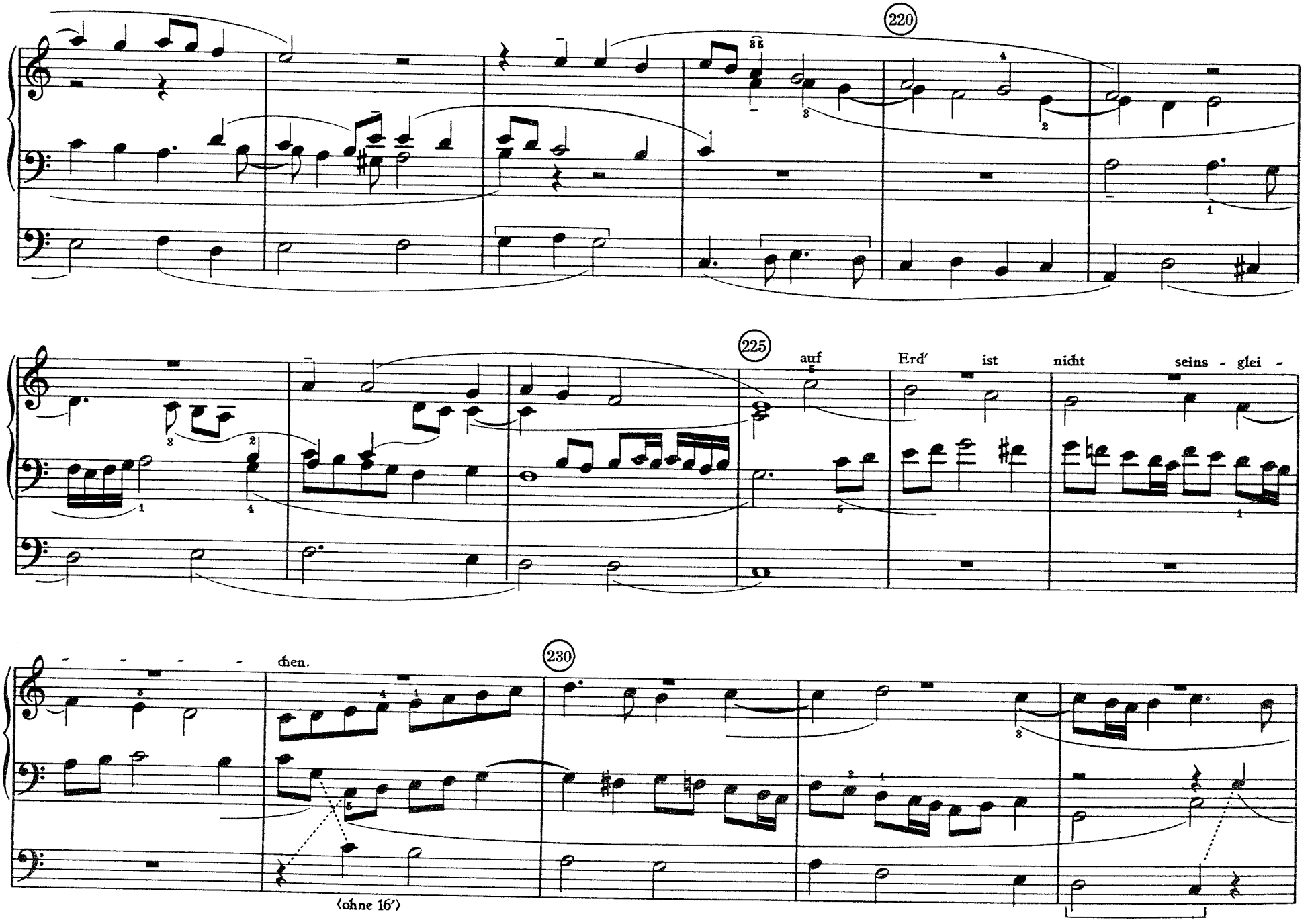
*) siehe Anhang

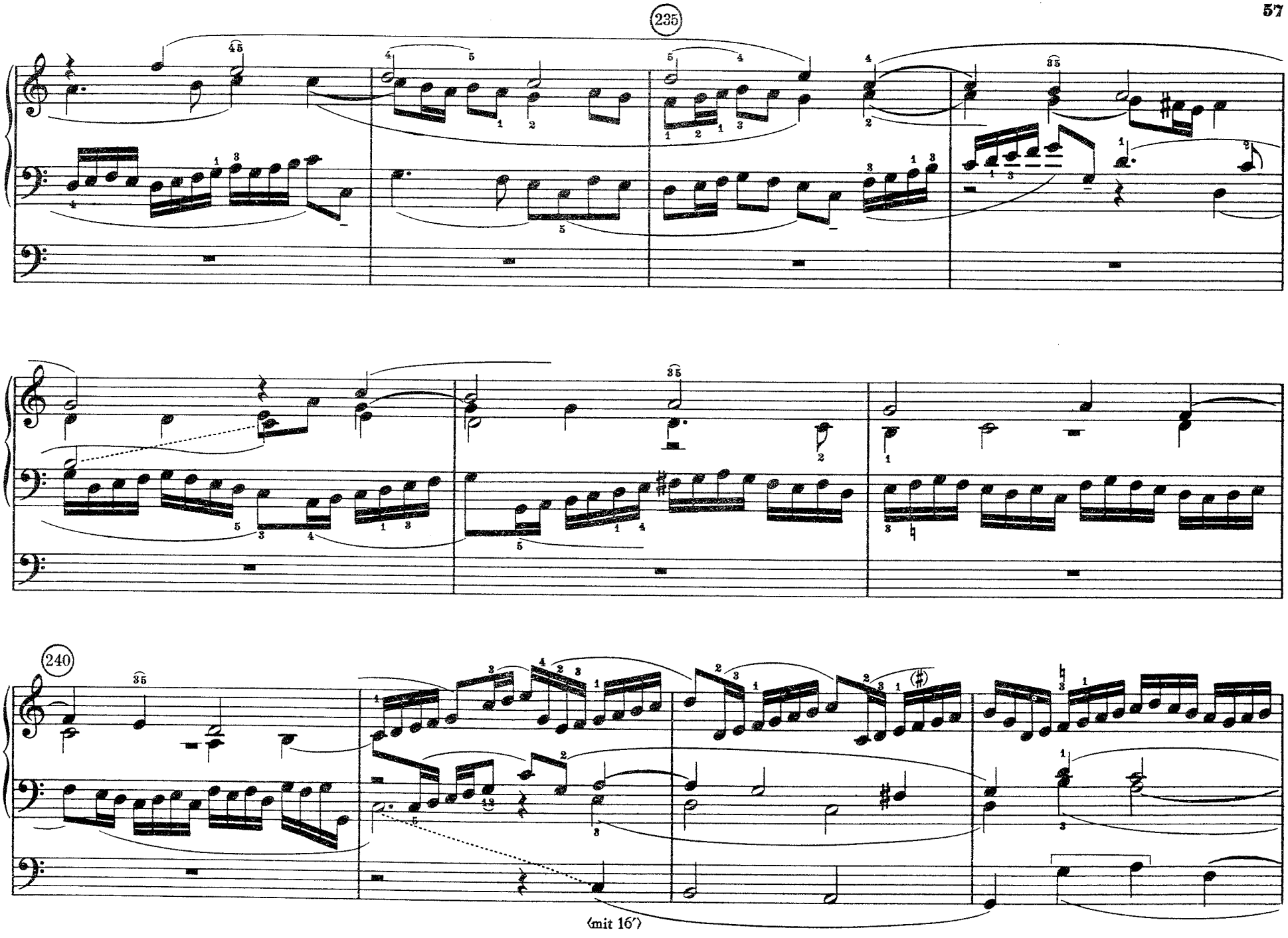


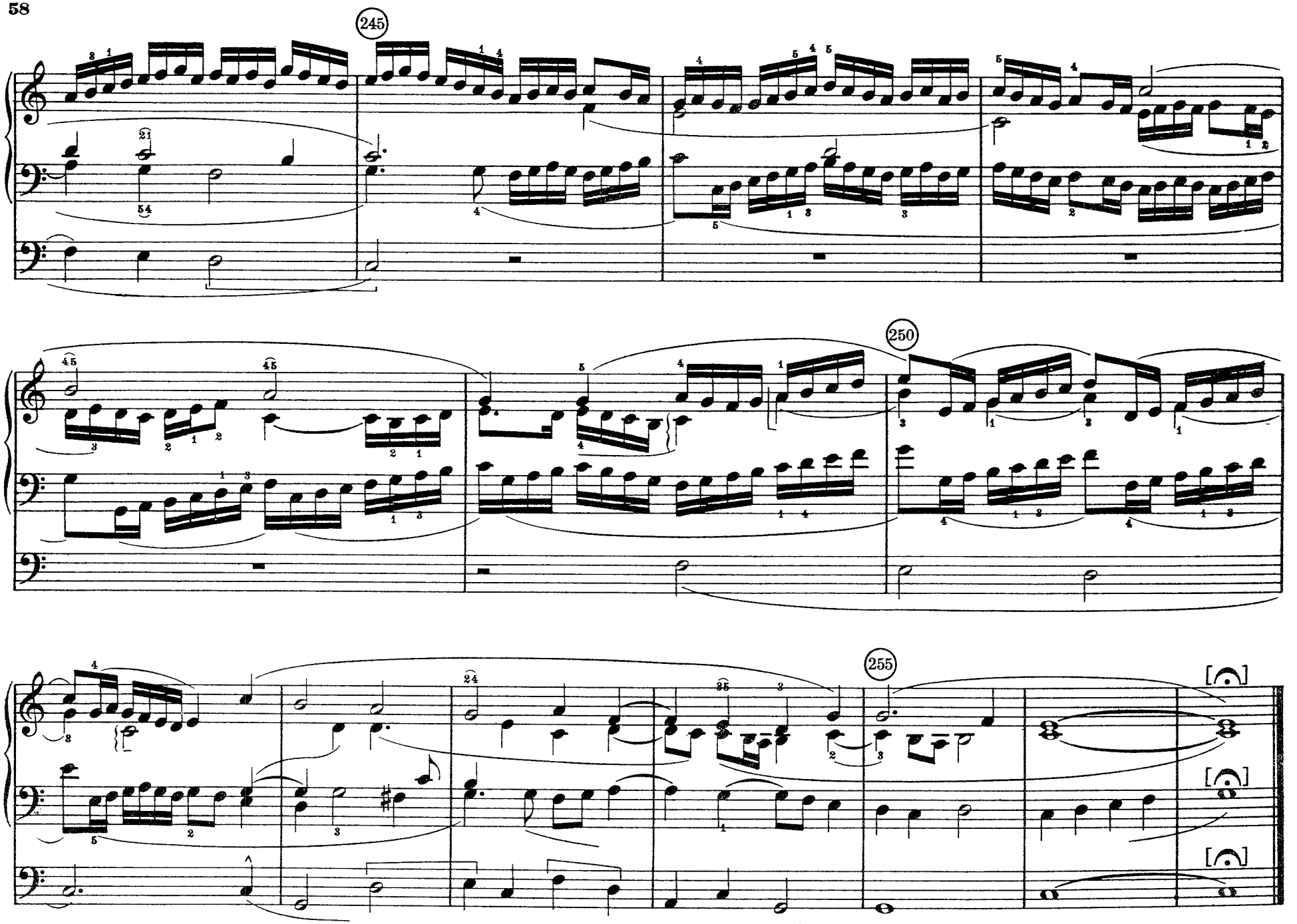
*) siehe Anhang


190
[mit 16′]
195


200
sein' grau - sam Rü - - stung
ist
205
210
215


220
225
auf Erd' ist nicht seins - glei -
chen.
230
(ohne 16')

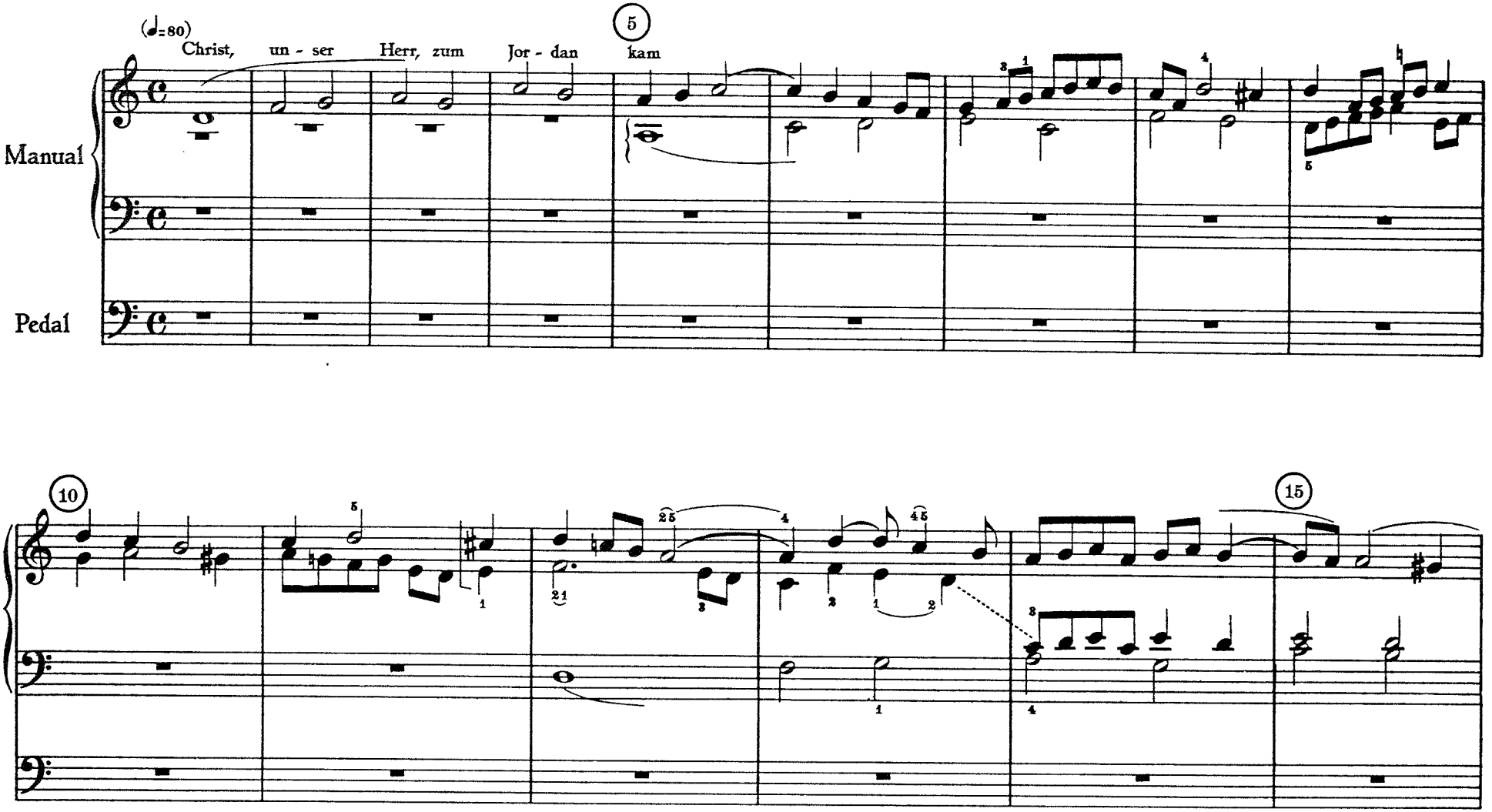

235
240
(mit 16')


245
250
255

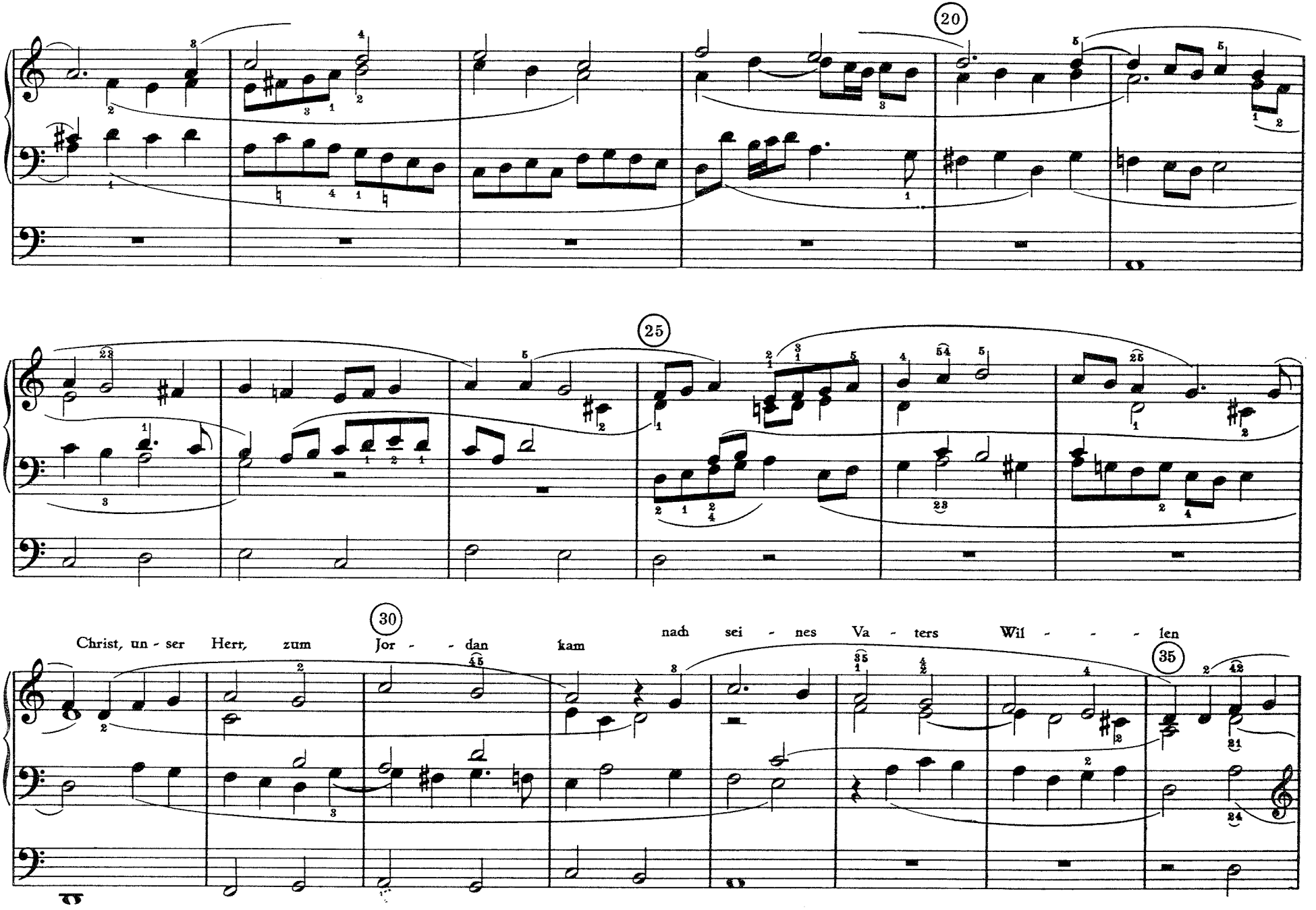
8

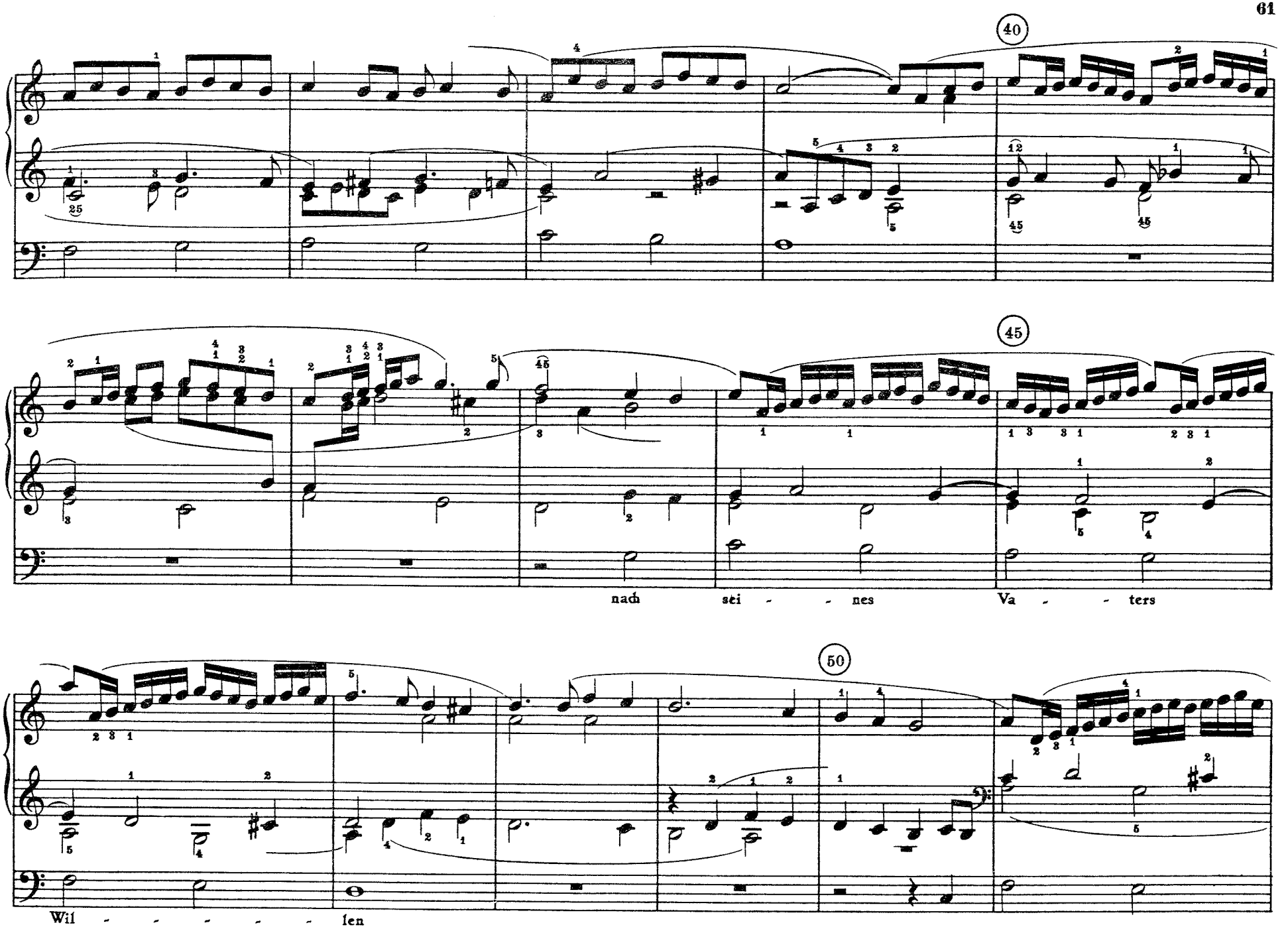
FANTASIA

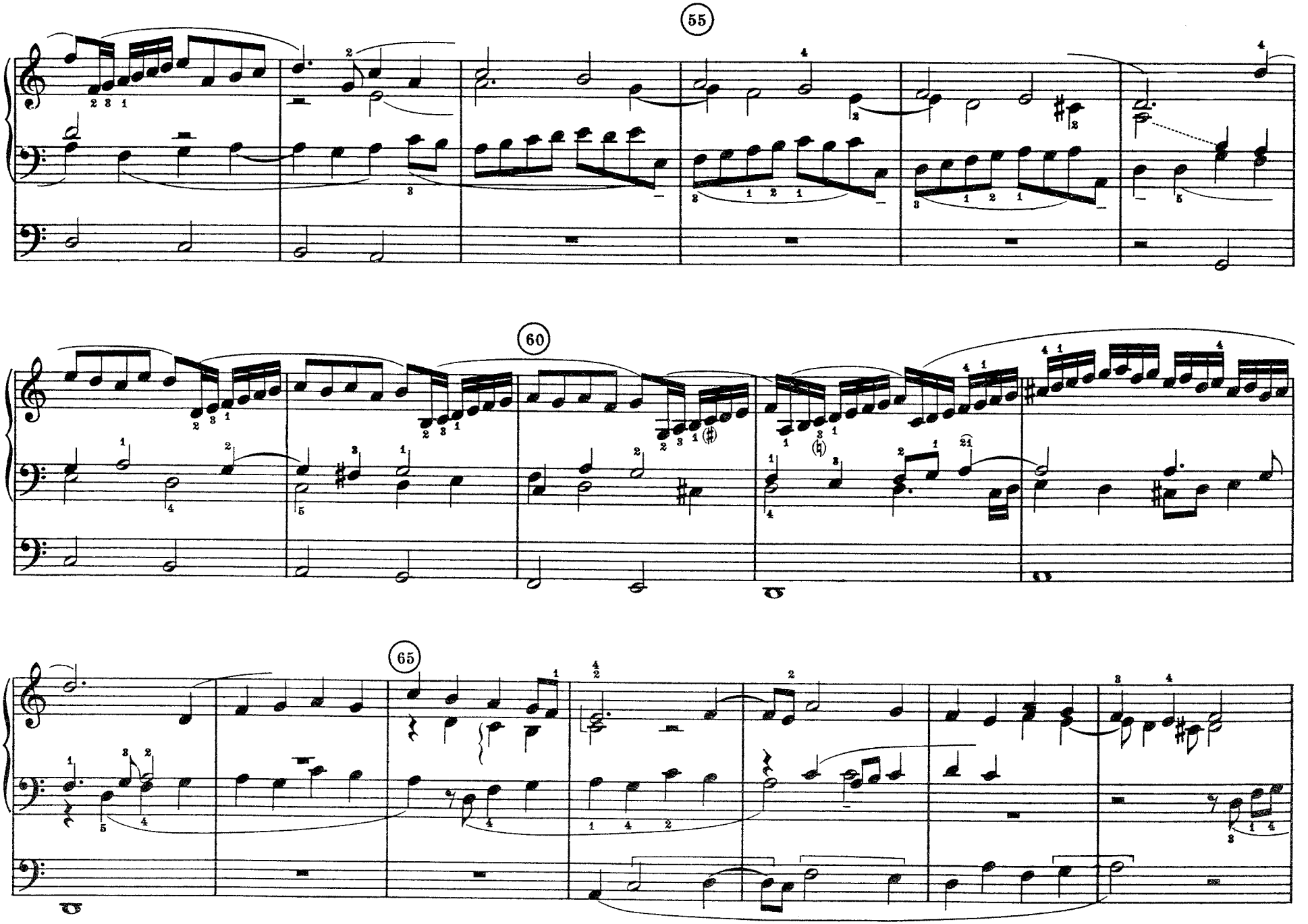
„Christ, unser Herr, zum Jordan kam"

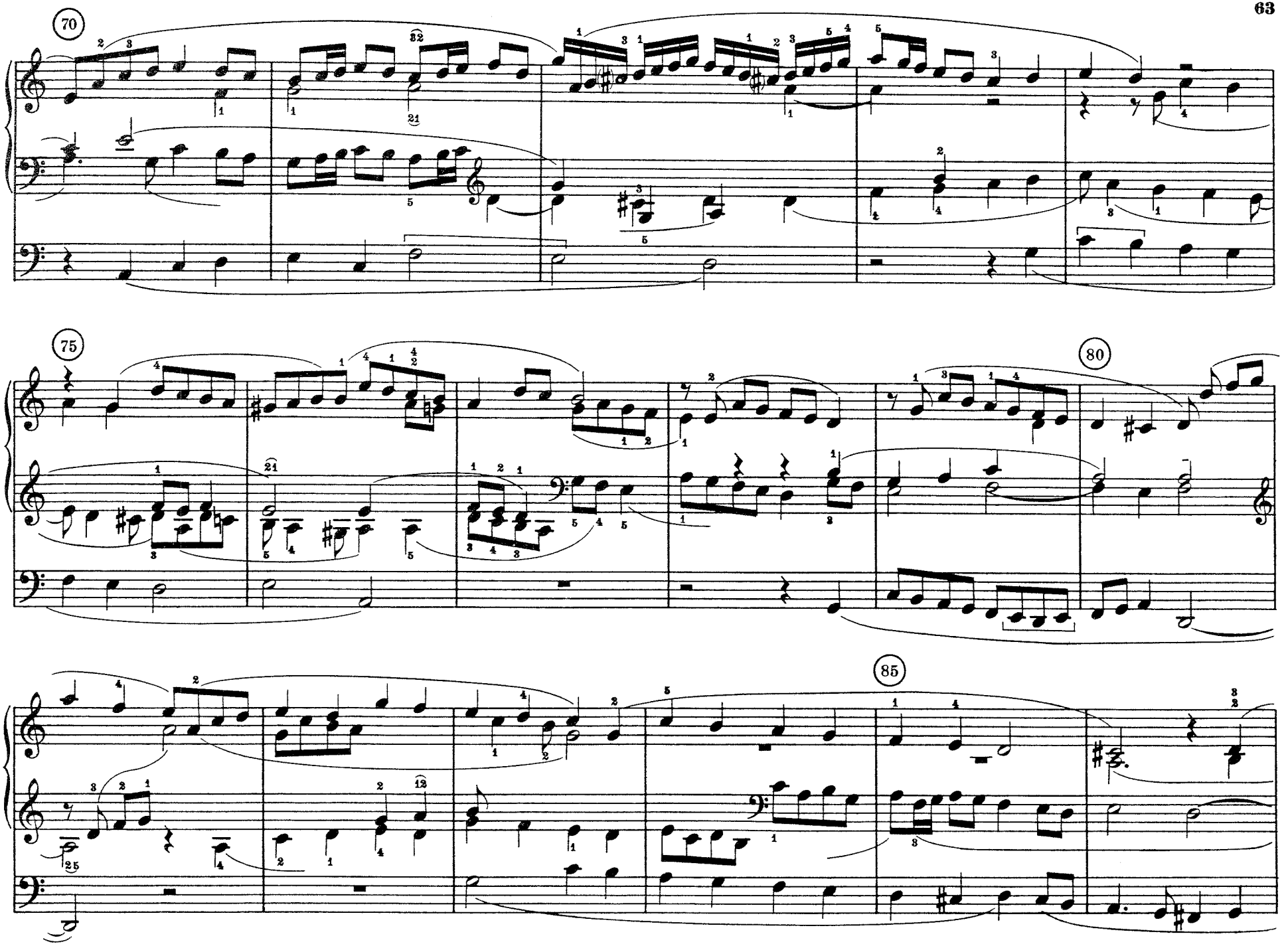


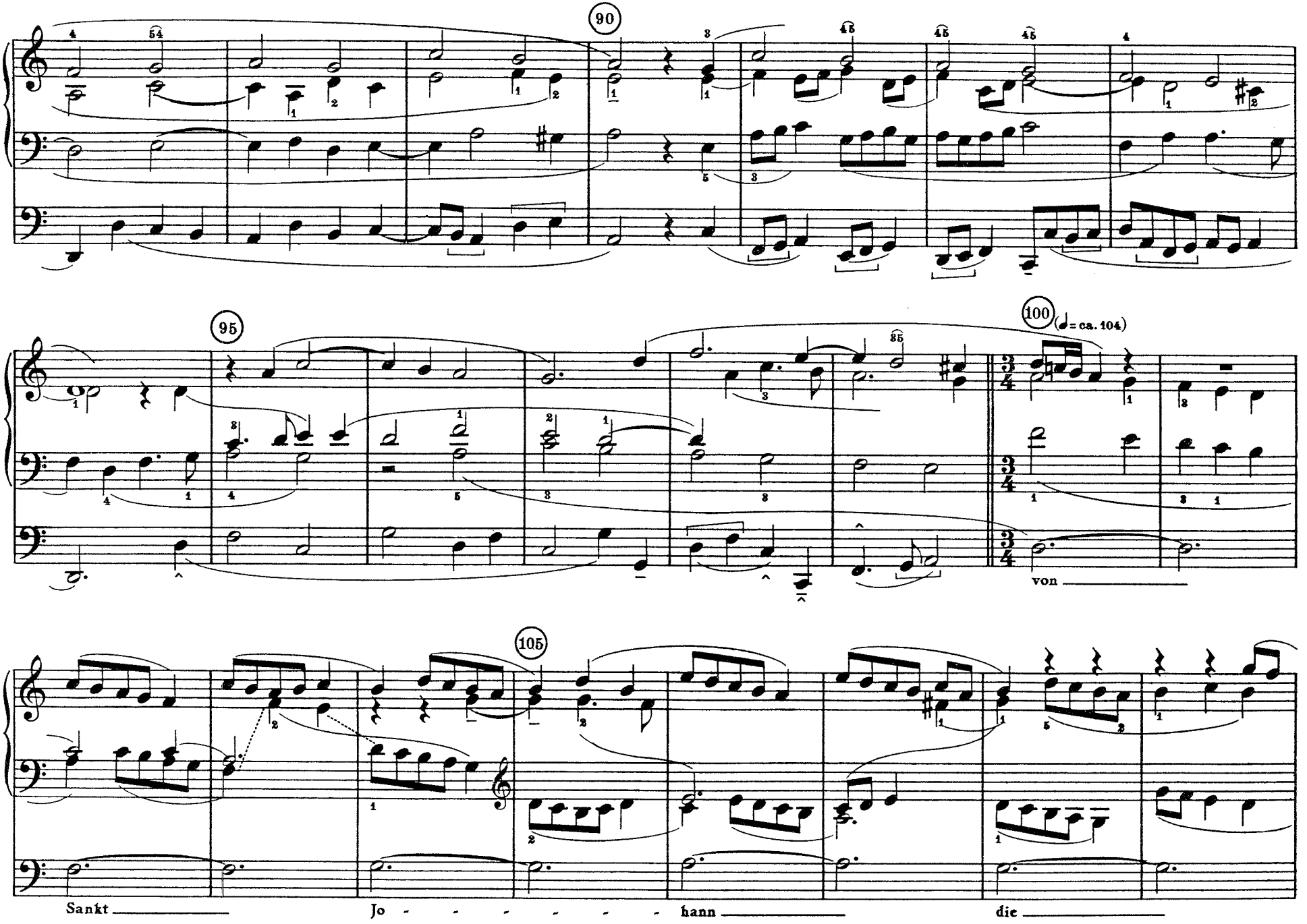
Je nach Beschaffenheit der Orgel kann bei dieser Fantasie S. 68, Takt 138–147 der Tenor auch pedaliter gespielt werden. Man schrecke vor weiteren Umstellungen, sofern sie für die Plastik des Vortrages von Vorteil sind, nicht zurück.

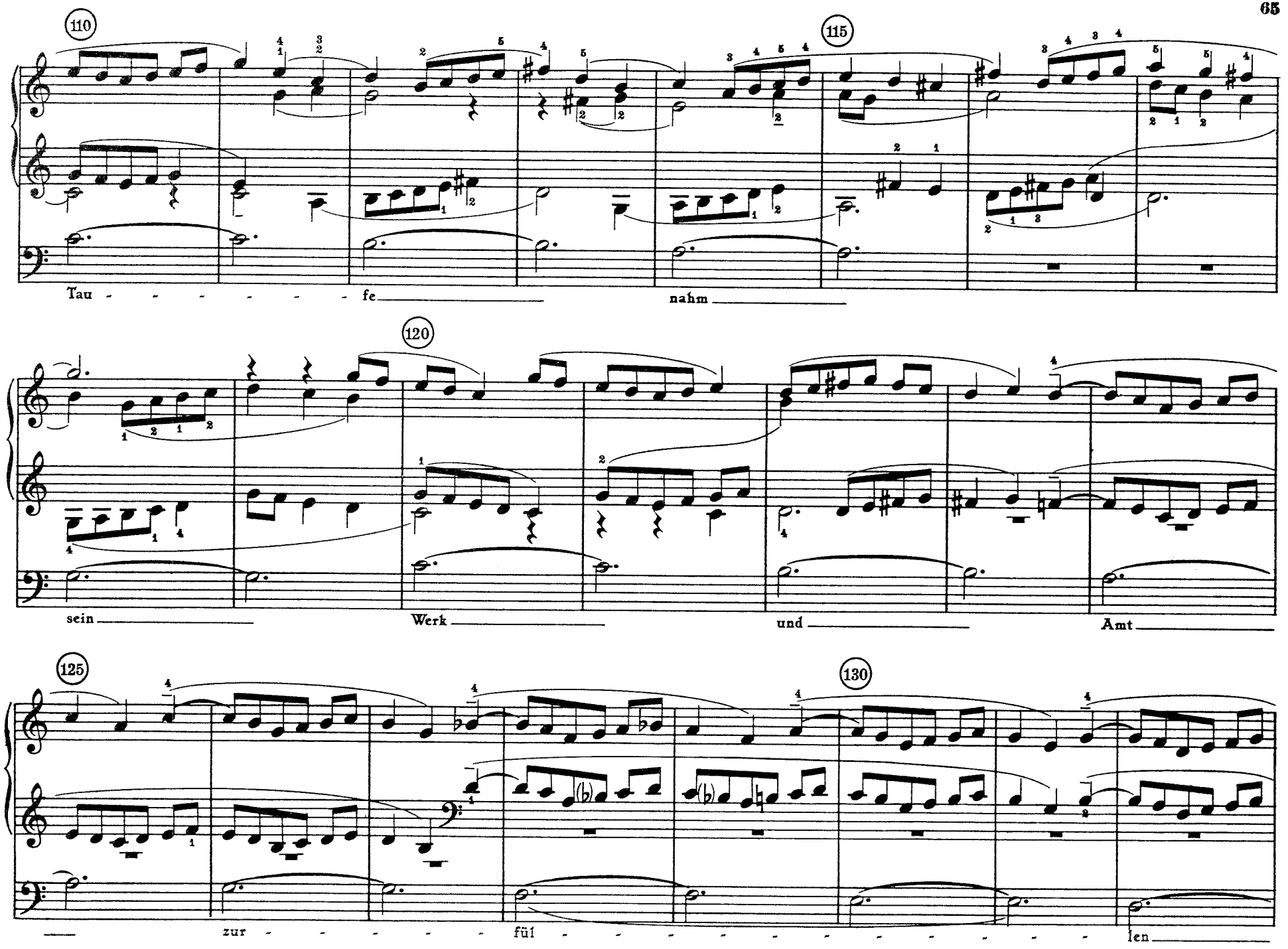

20
25
30
35
Christ, un - ser Herr, zum Jor - - dan kam
nach sei - nes Va - ters Wil - - - len

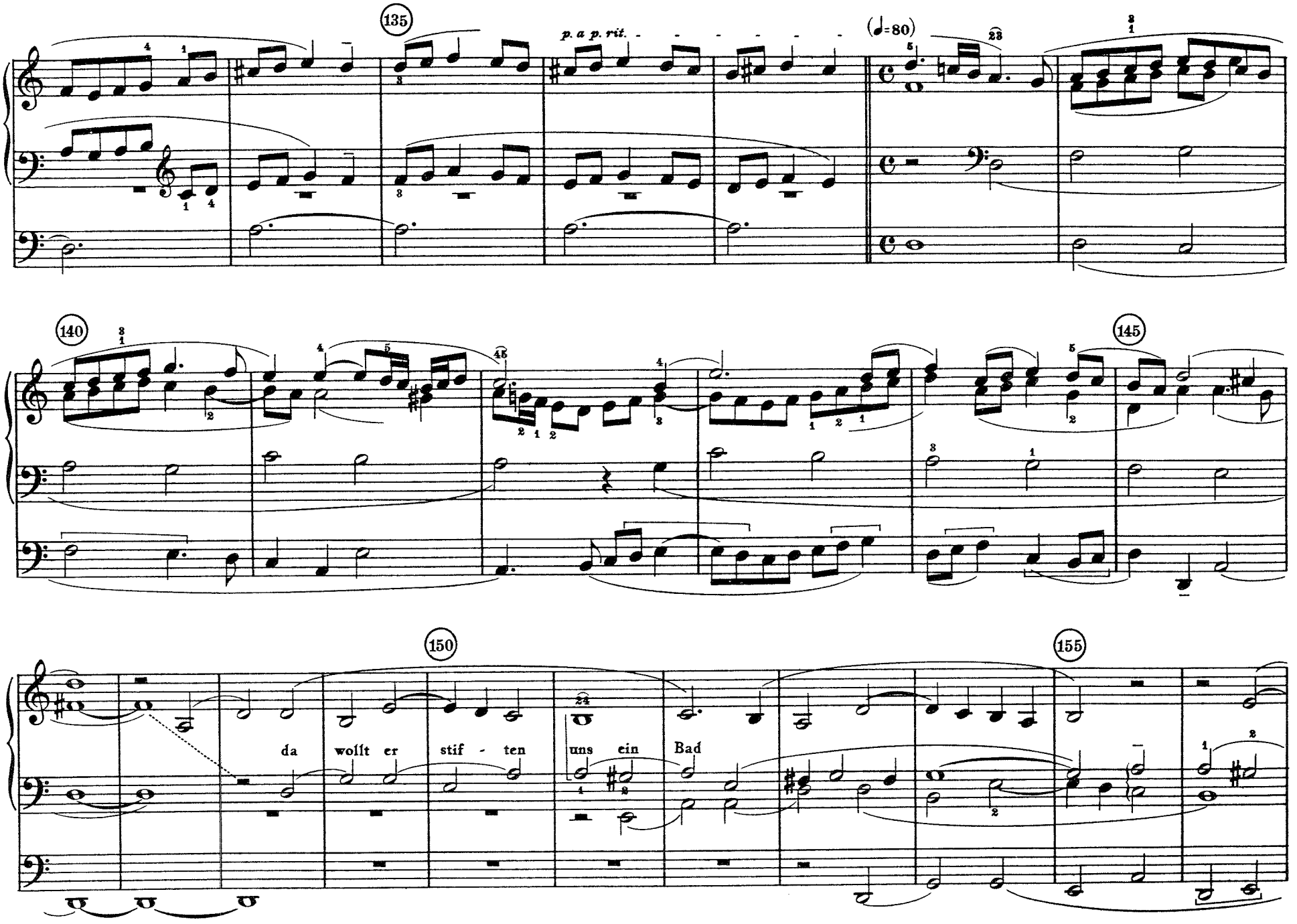

40
45
nach sei - - nes Va - - ters
50
Wil - - - - - - len

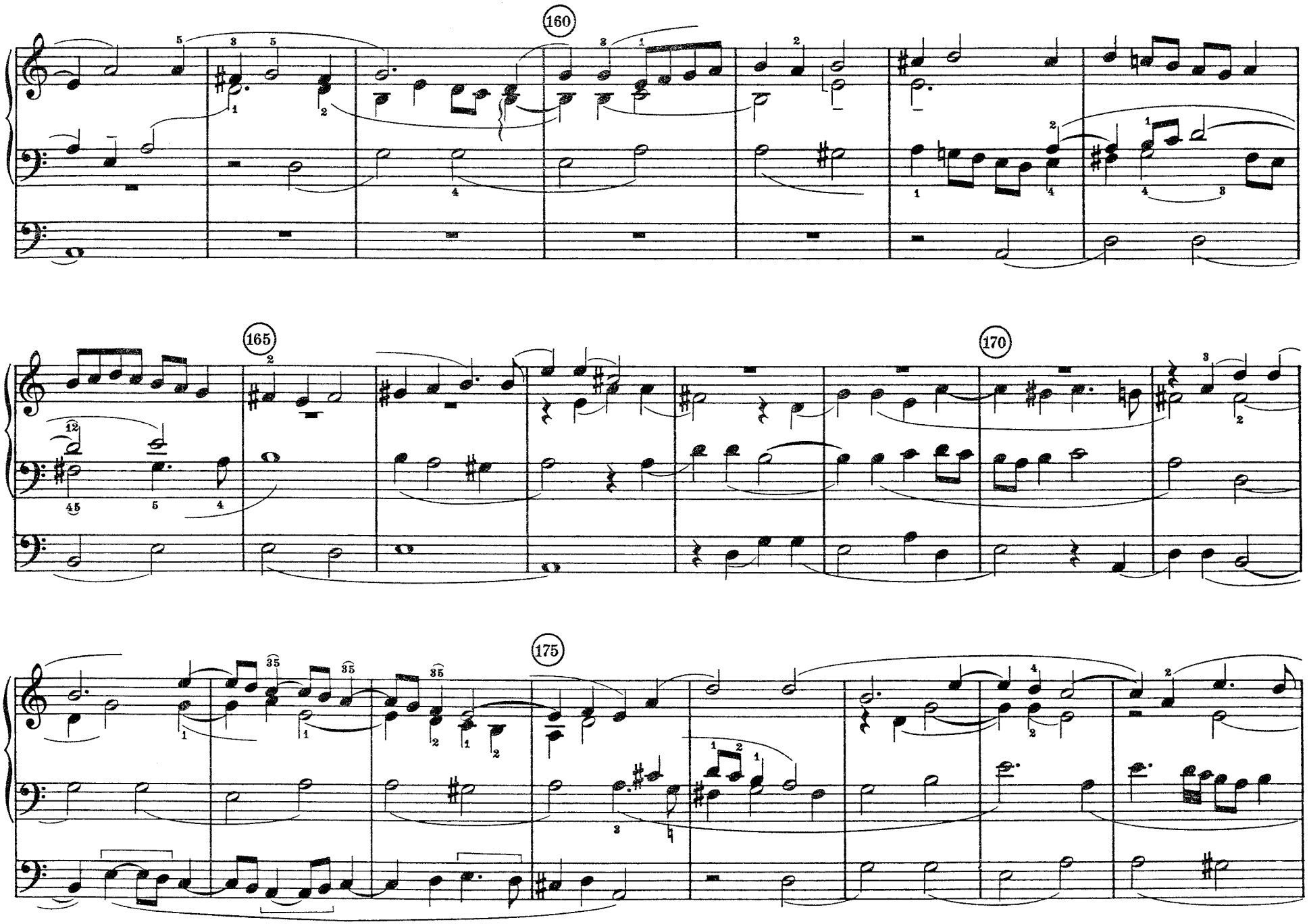

55
60
65

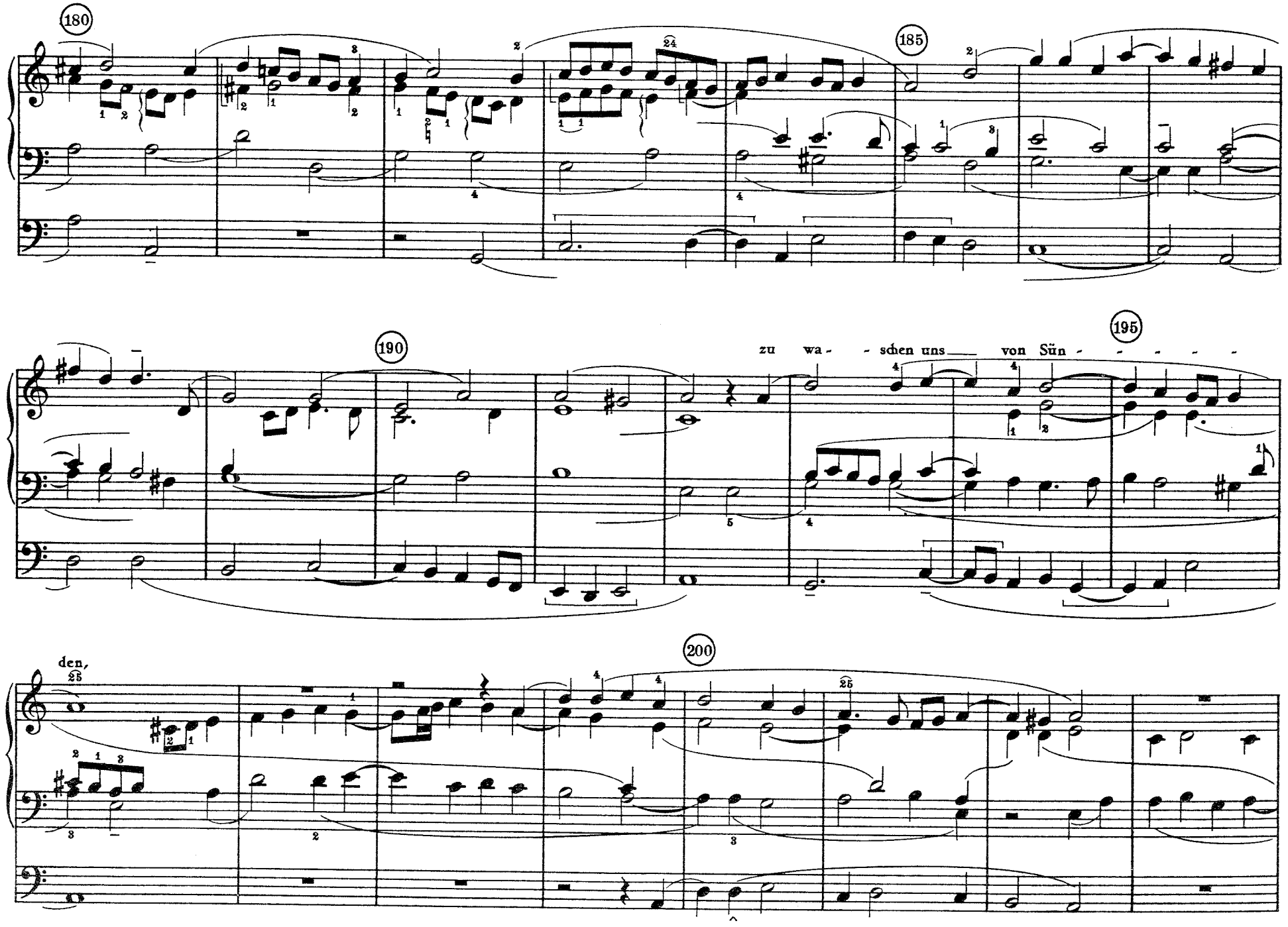

70
75
80
85

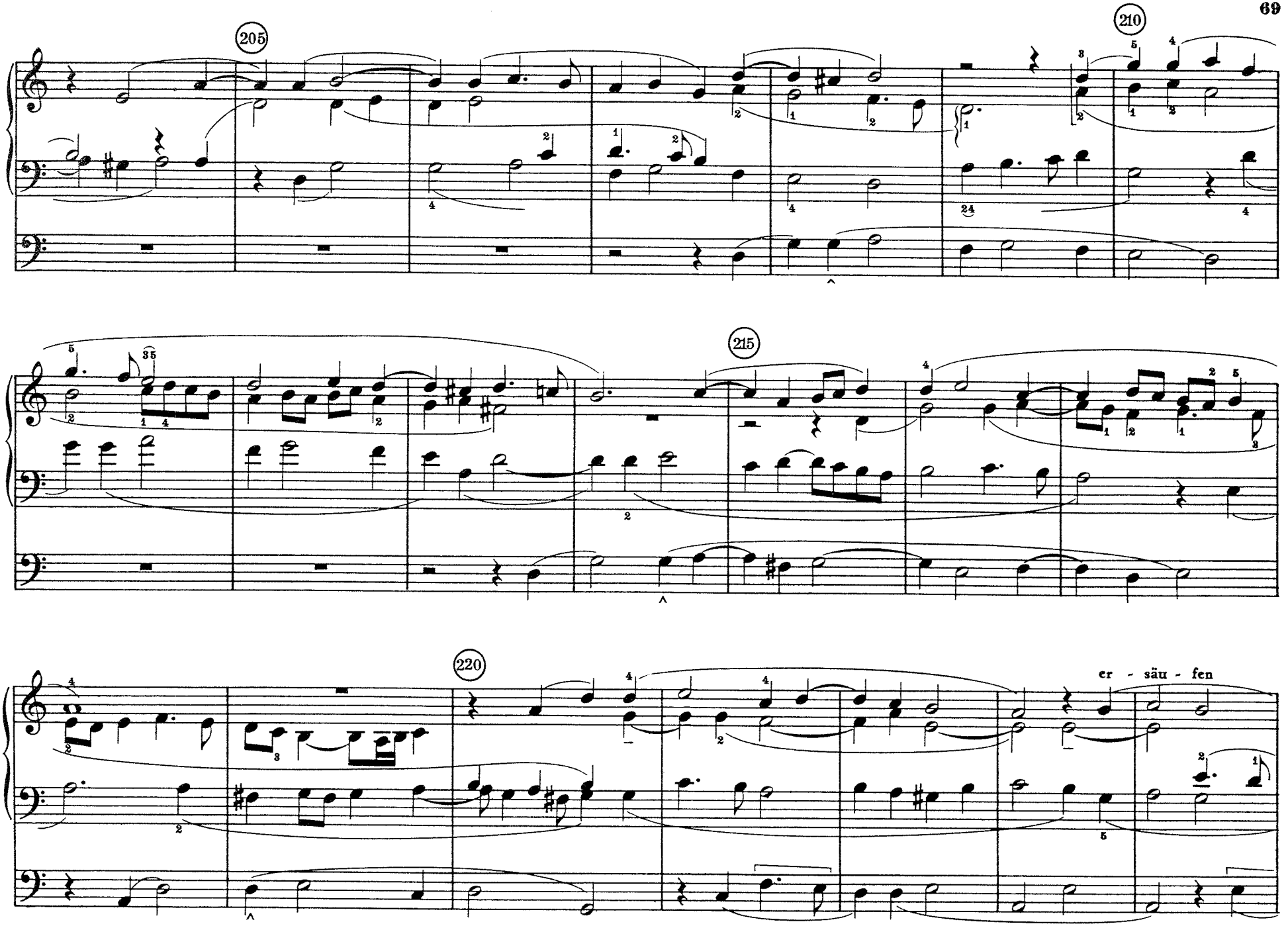

90
95
100
(♩= ca. 104)
von
105
Sankt
Jo - - - - - - - hann
die

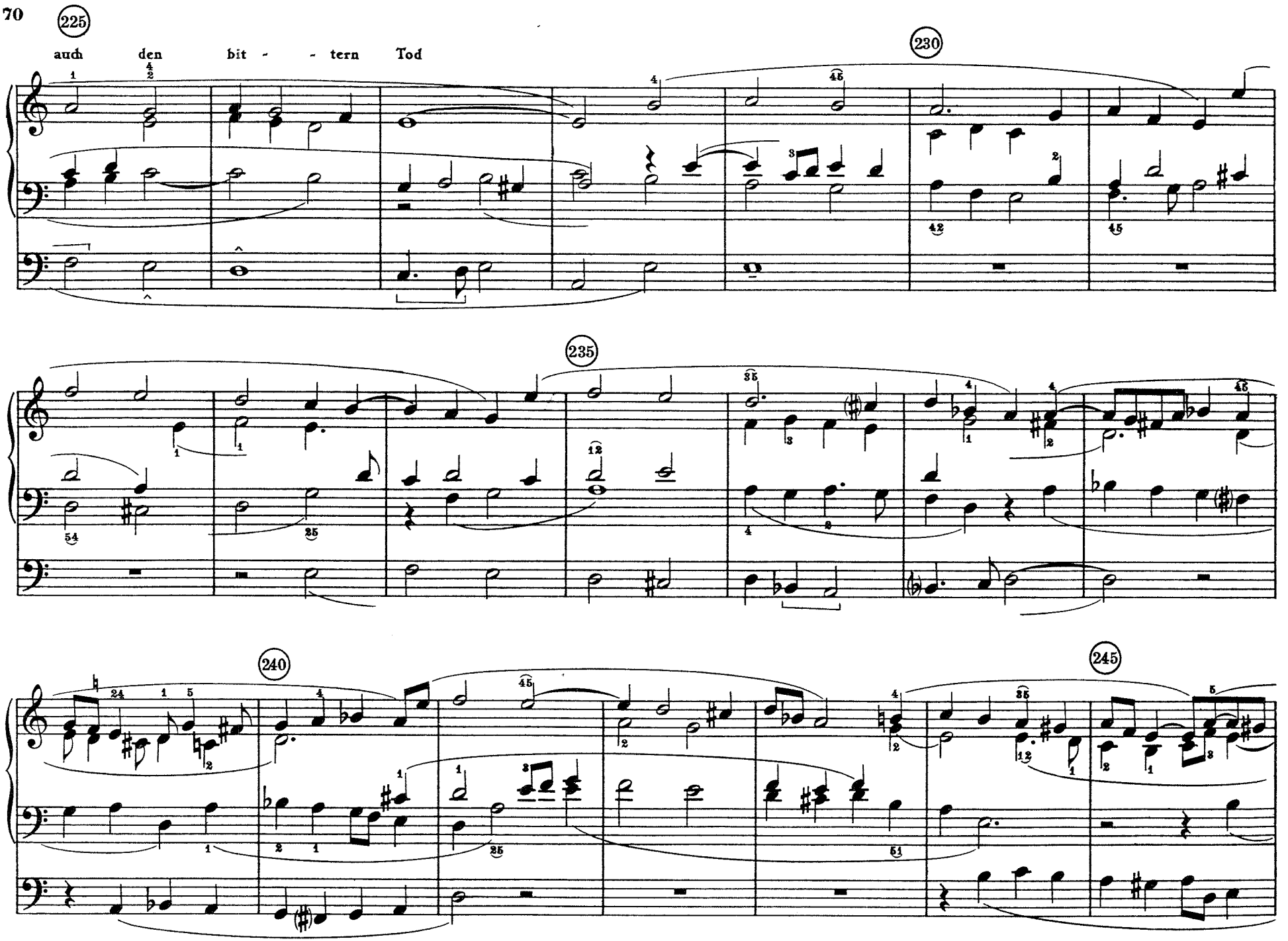

110
115
Tau - - - - - - - - fe nahm
120
sein Werk und Amt
125
130
zur - - - - - - - - fül - - - - - - - - - - - - len

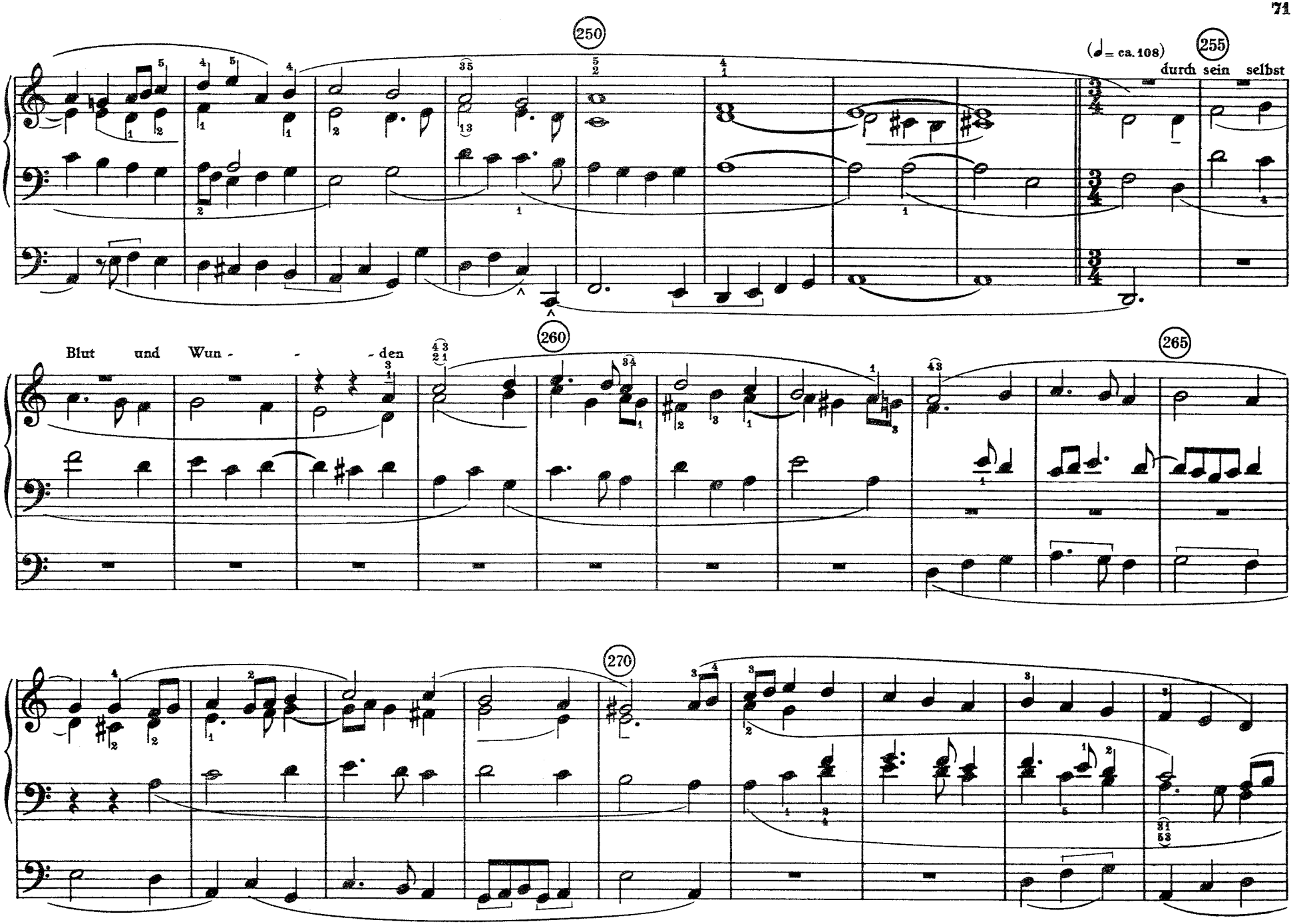

135
p. a p. rit.
(♩=80)
140
145
150
155
da wollt er stif - ten uns ein Bad

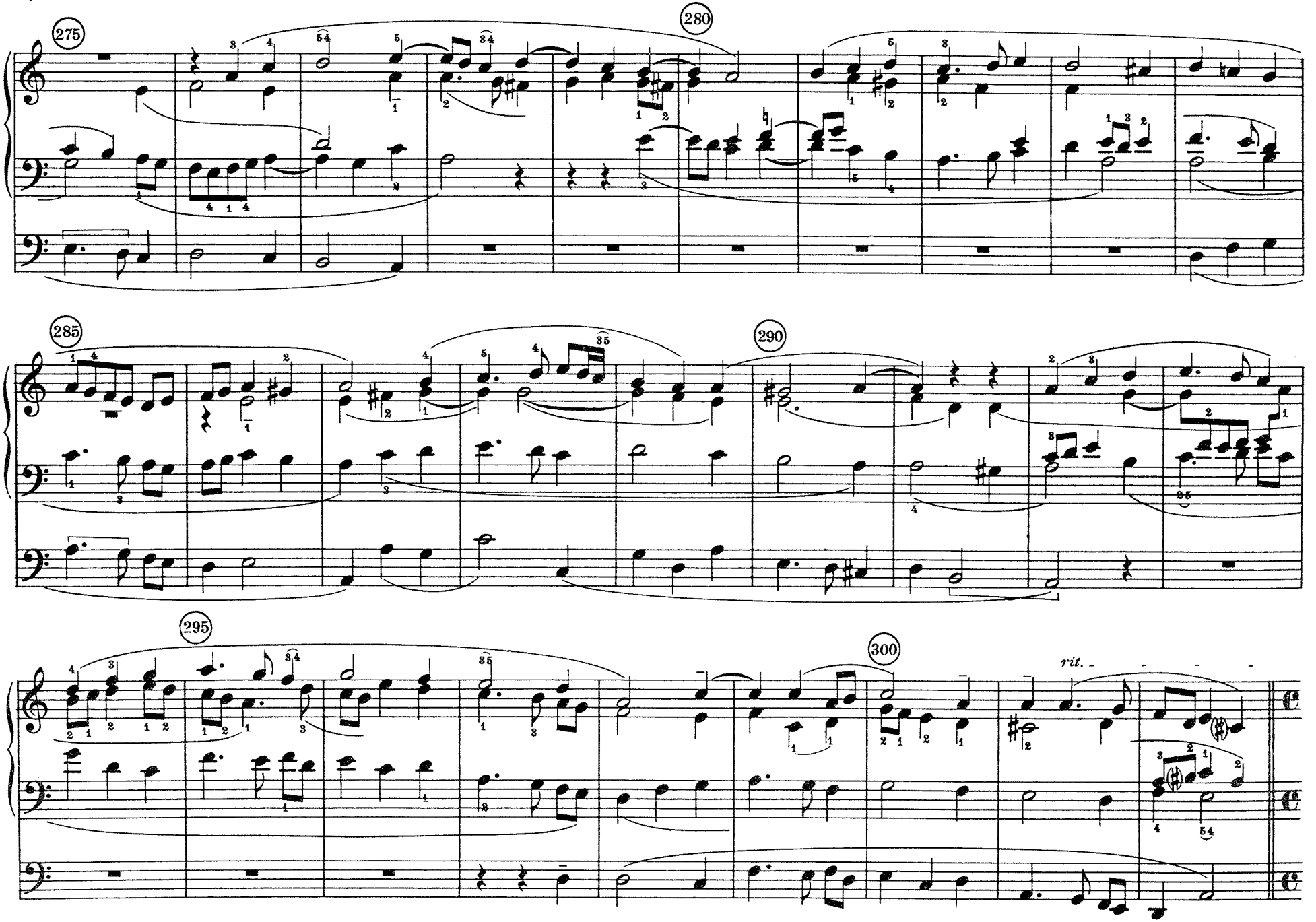

160
165
170
175

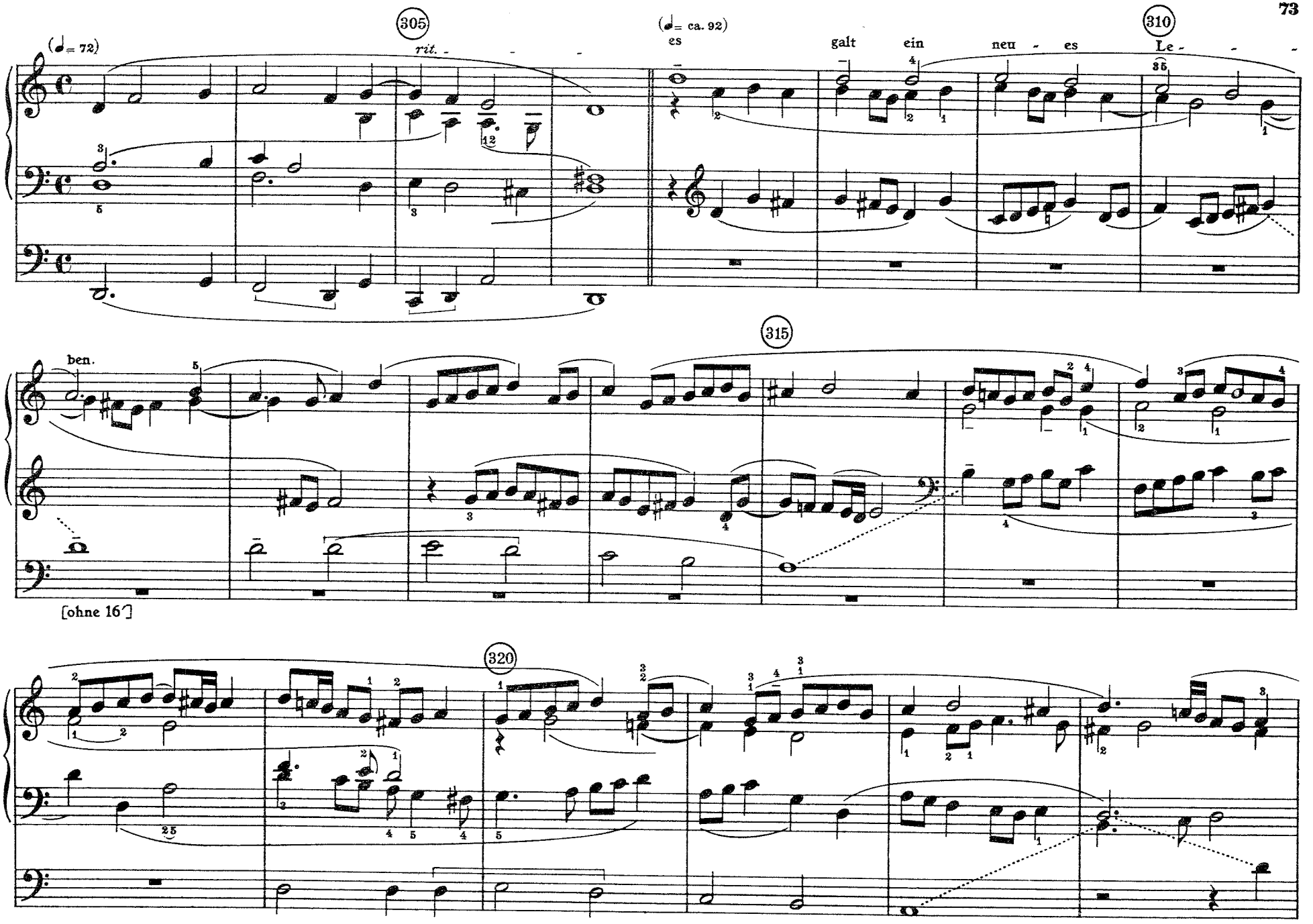

180
185
190
195
zu wa - - schen uns von Sün - - - - - -
200
den,

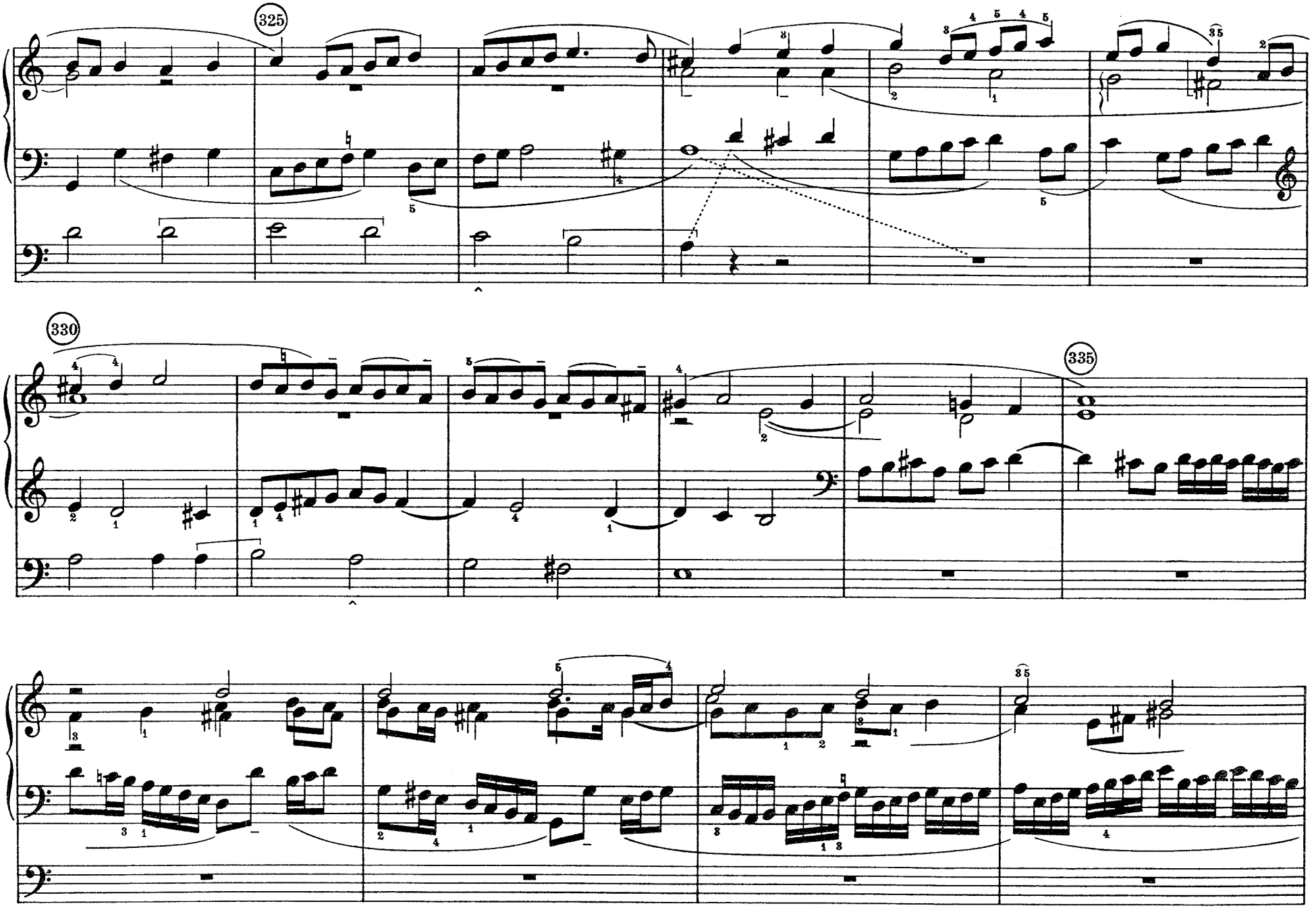

205
210
215
220
er - säu - fen

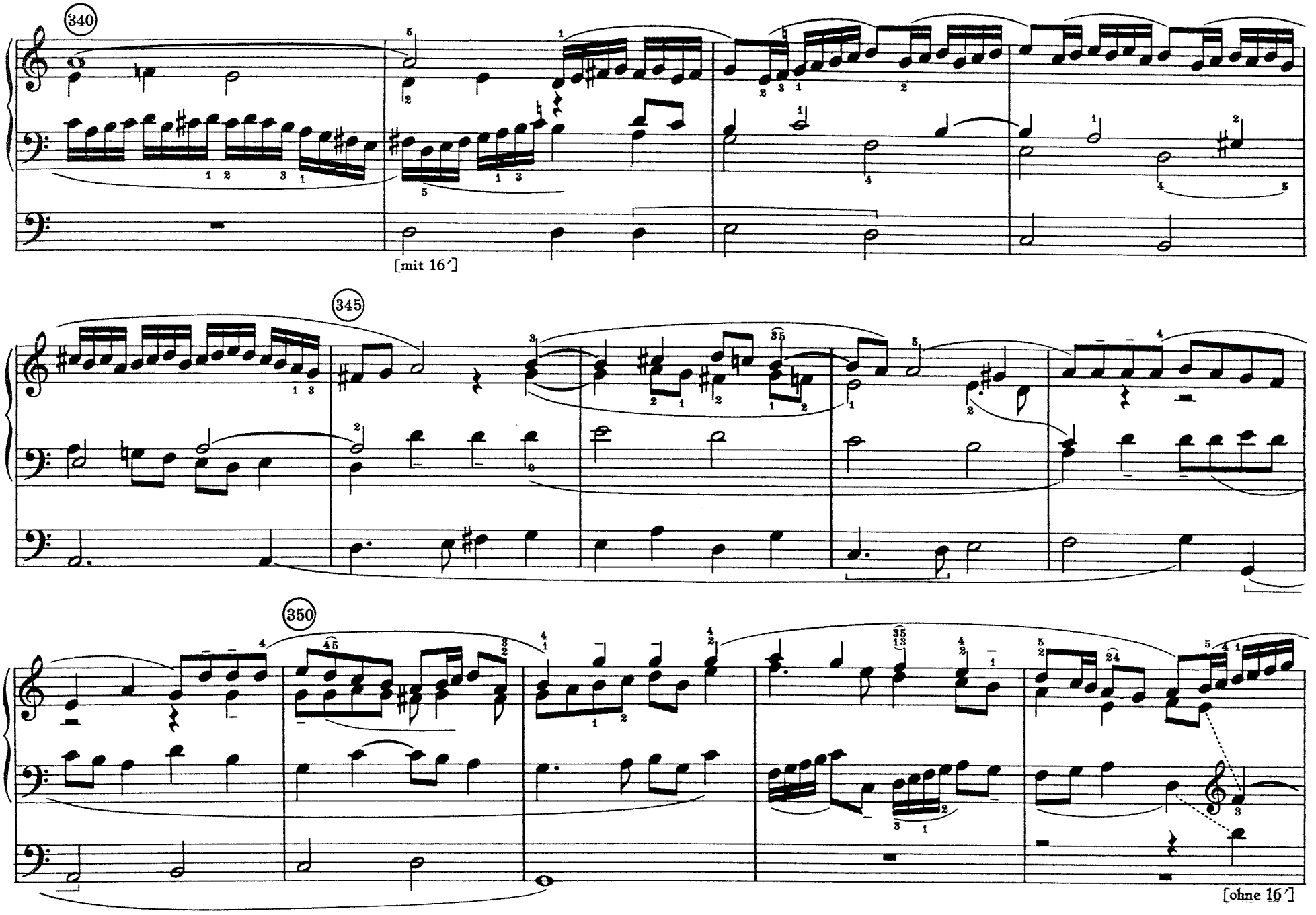

225
auch den bit - - tern Tod
230
235
240
245

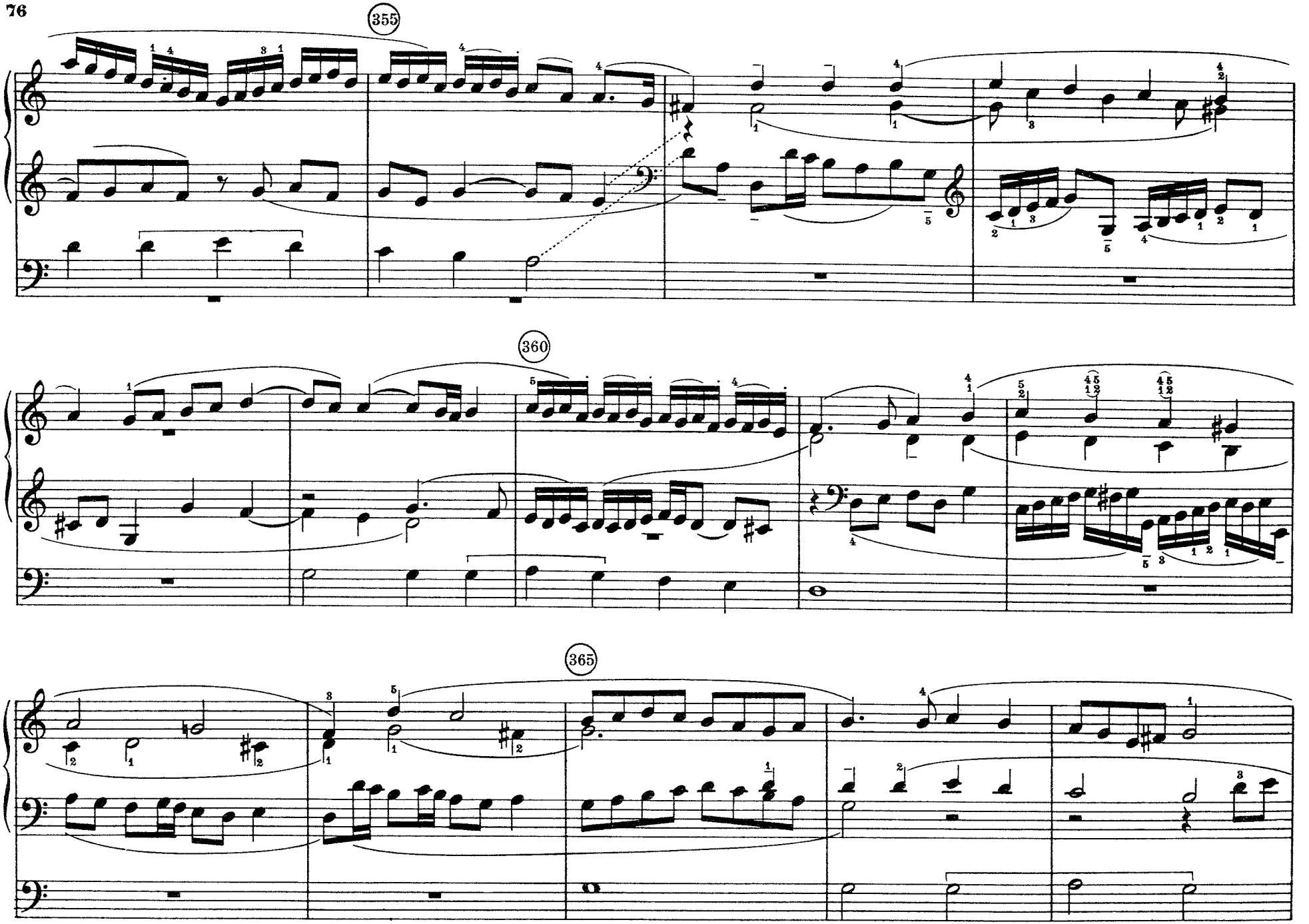

250
(♩= ca. 108)
255
durch sein selbst
Blut und Wun - - - den
260
265
270

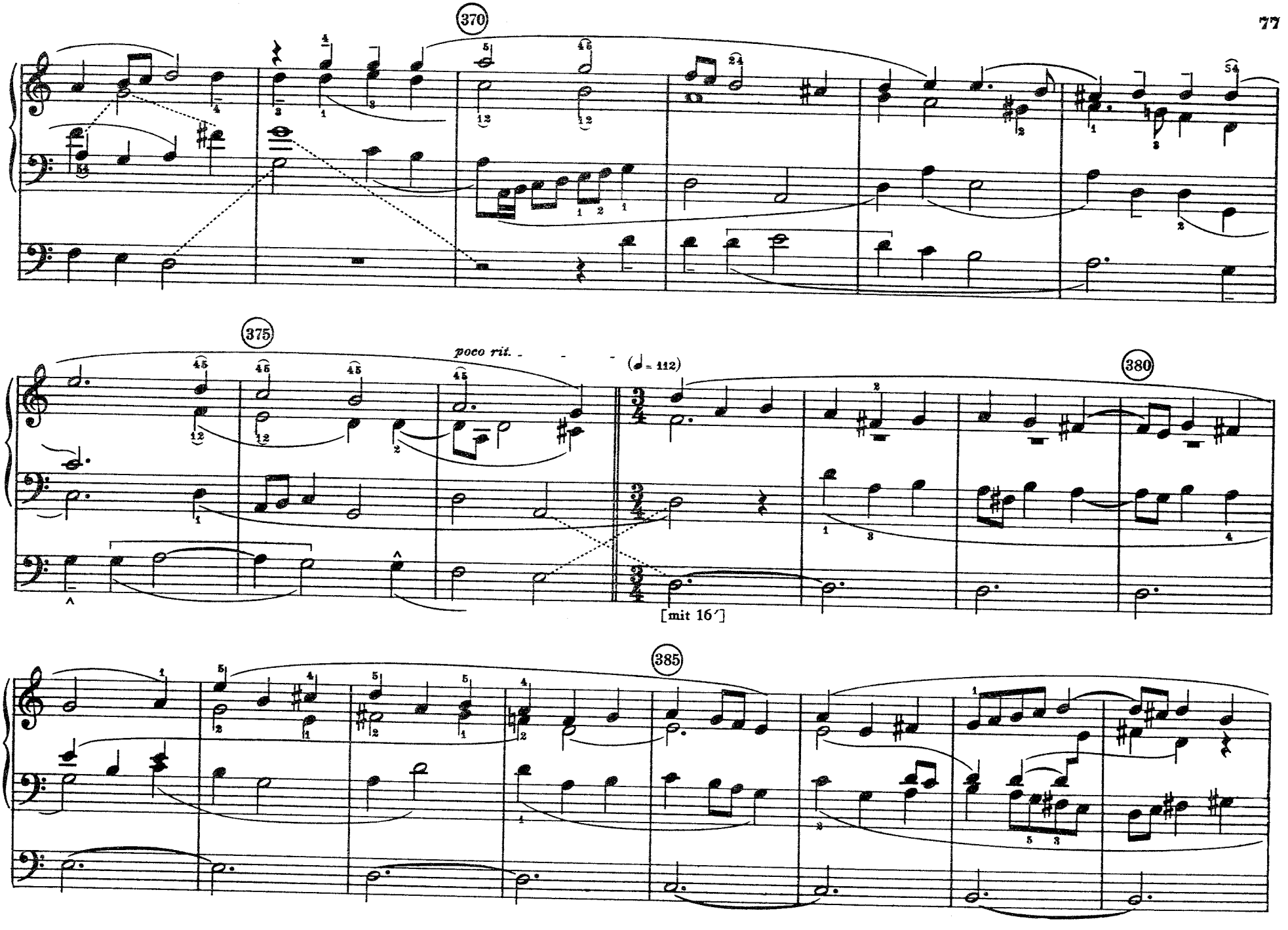

275
280
285
290
295
300
rit.

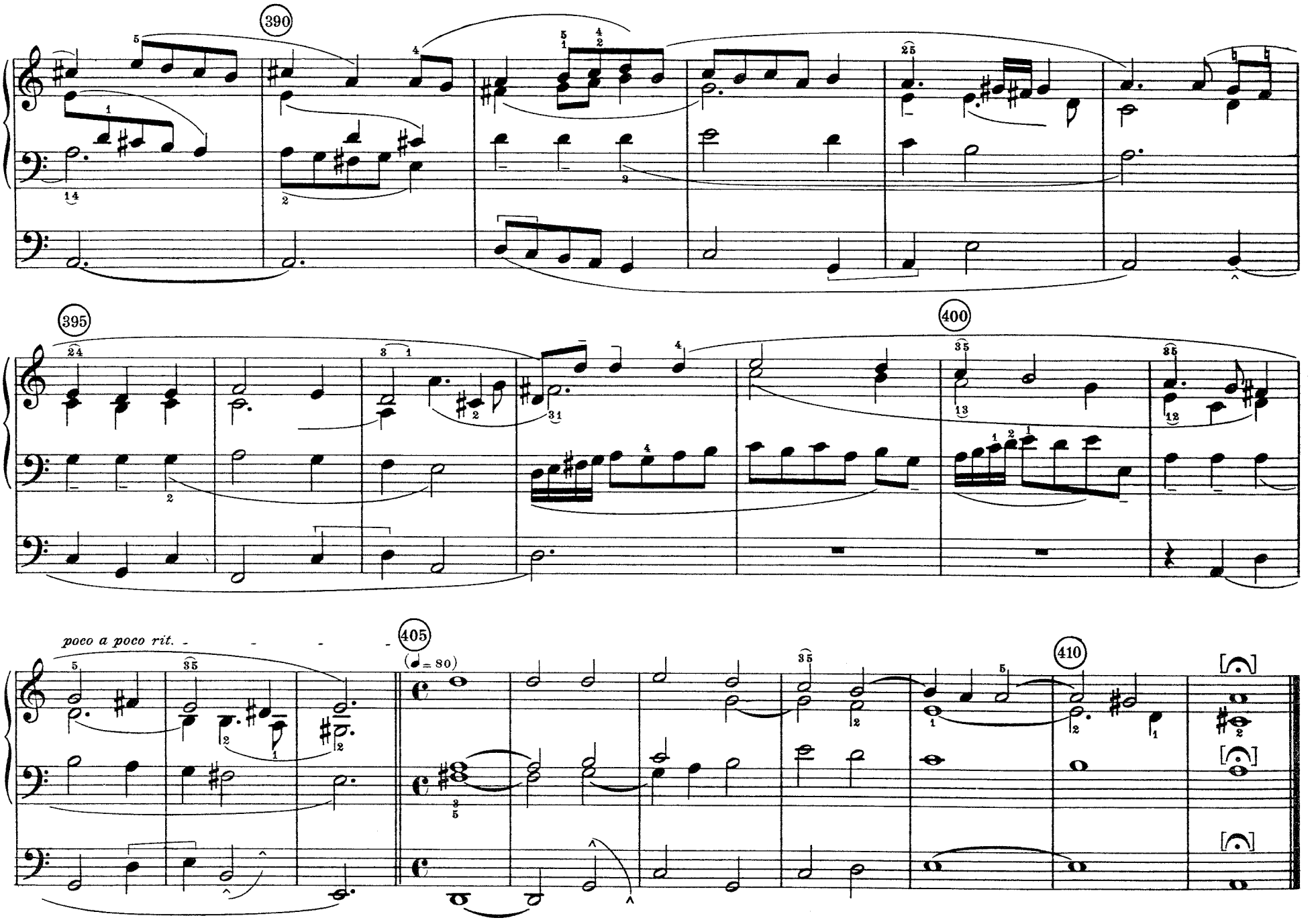

305
(♩= 72)
rit.
(♩= ca. 92)
es
galt
ein
neu - es
310
Le - - -
315
ben.
[ohne 16']
320


325
330
335


340
[mit 16′]
345
350
[ohne 16′]


355
360
365

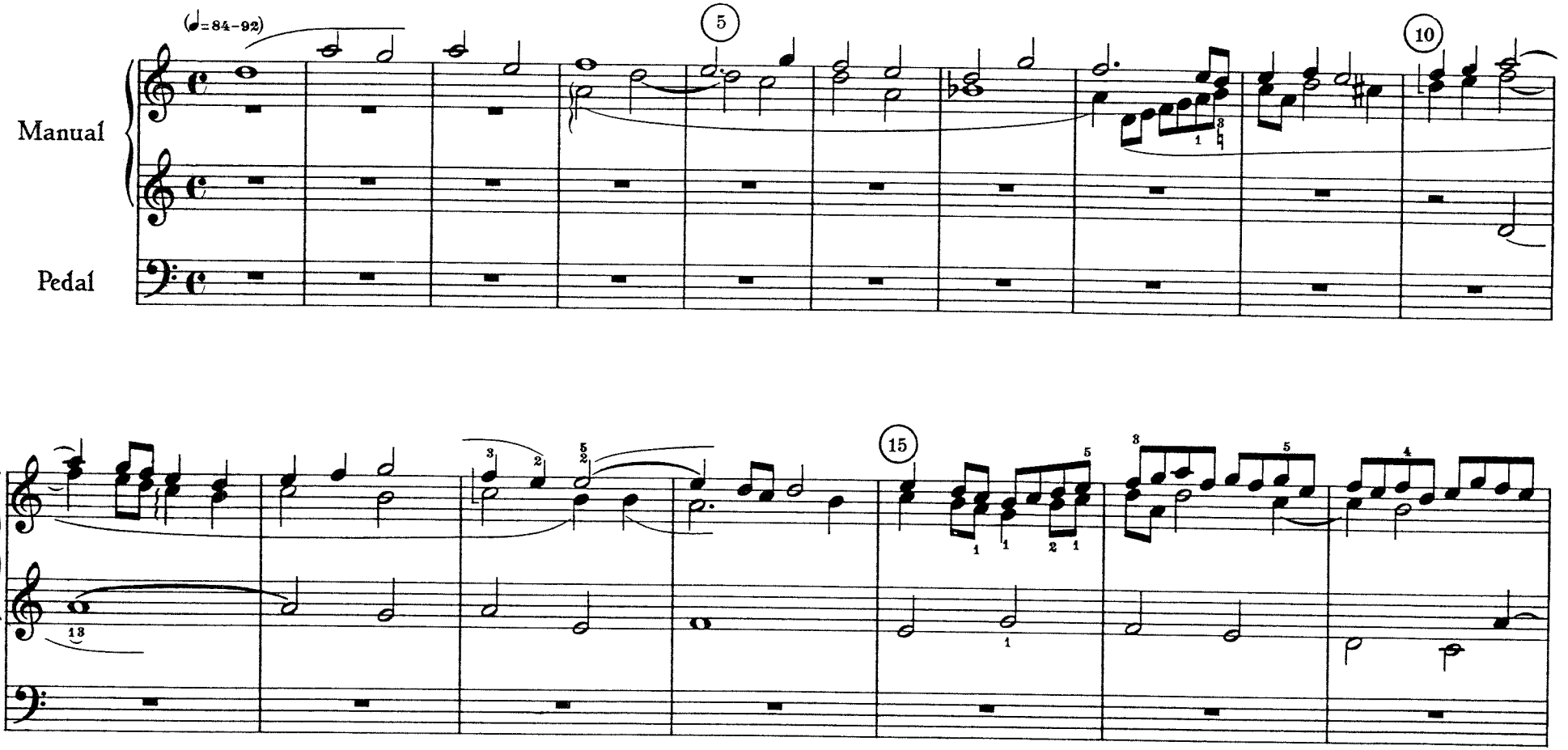

370
375
poco rit.
(♩ = 112)
380
[mit 16′]
385

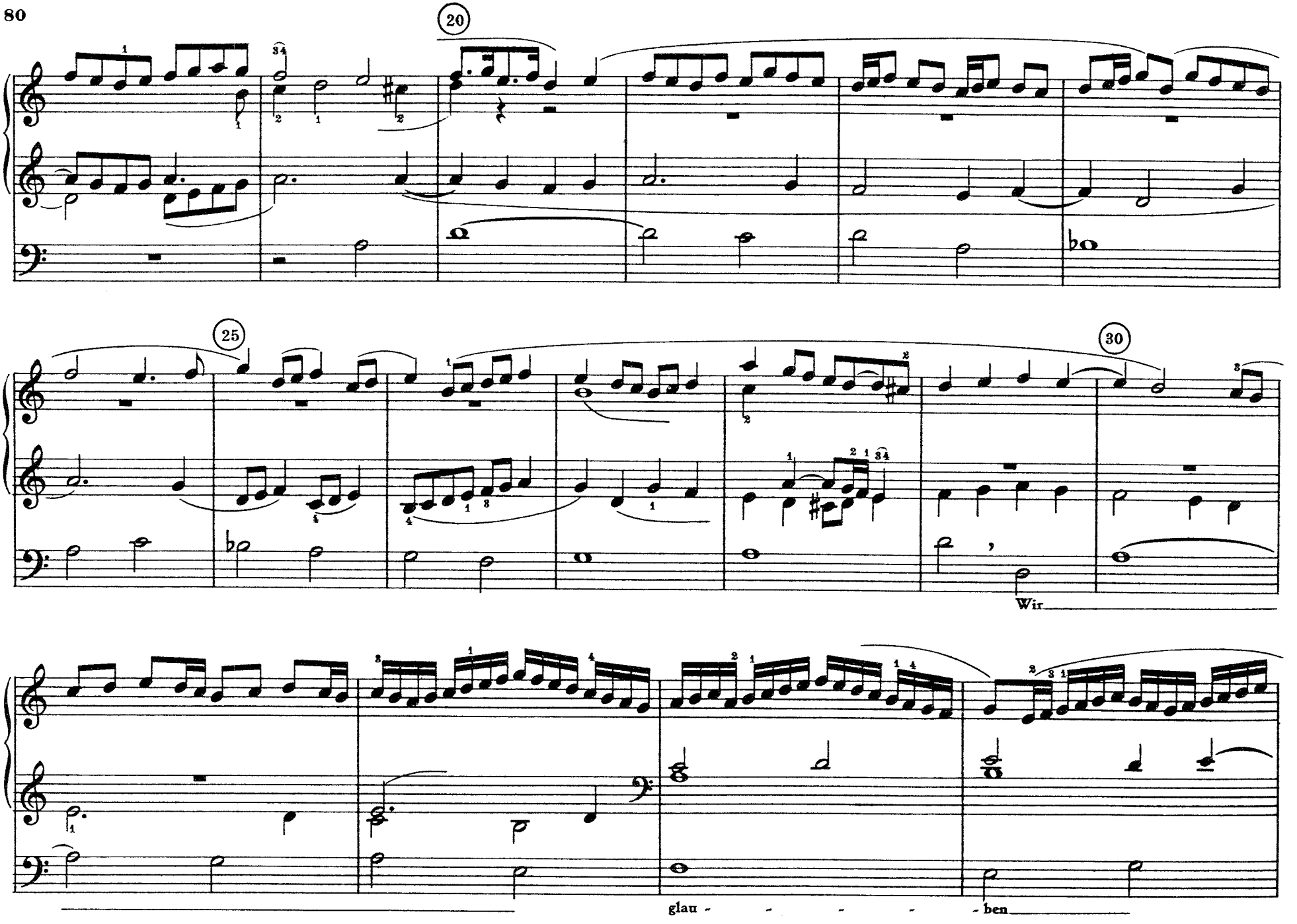

390
395
400
poco a poco rit.
405
(♩ = 80)
410

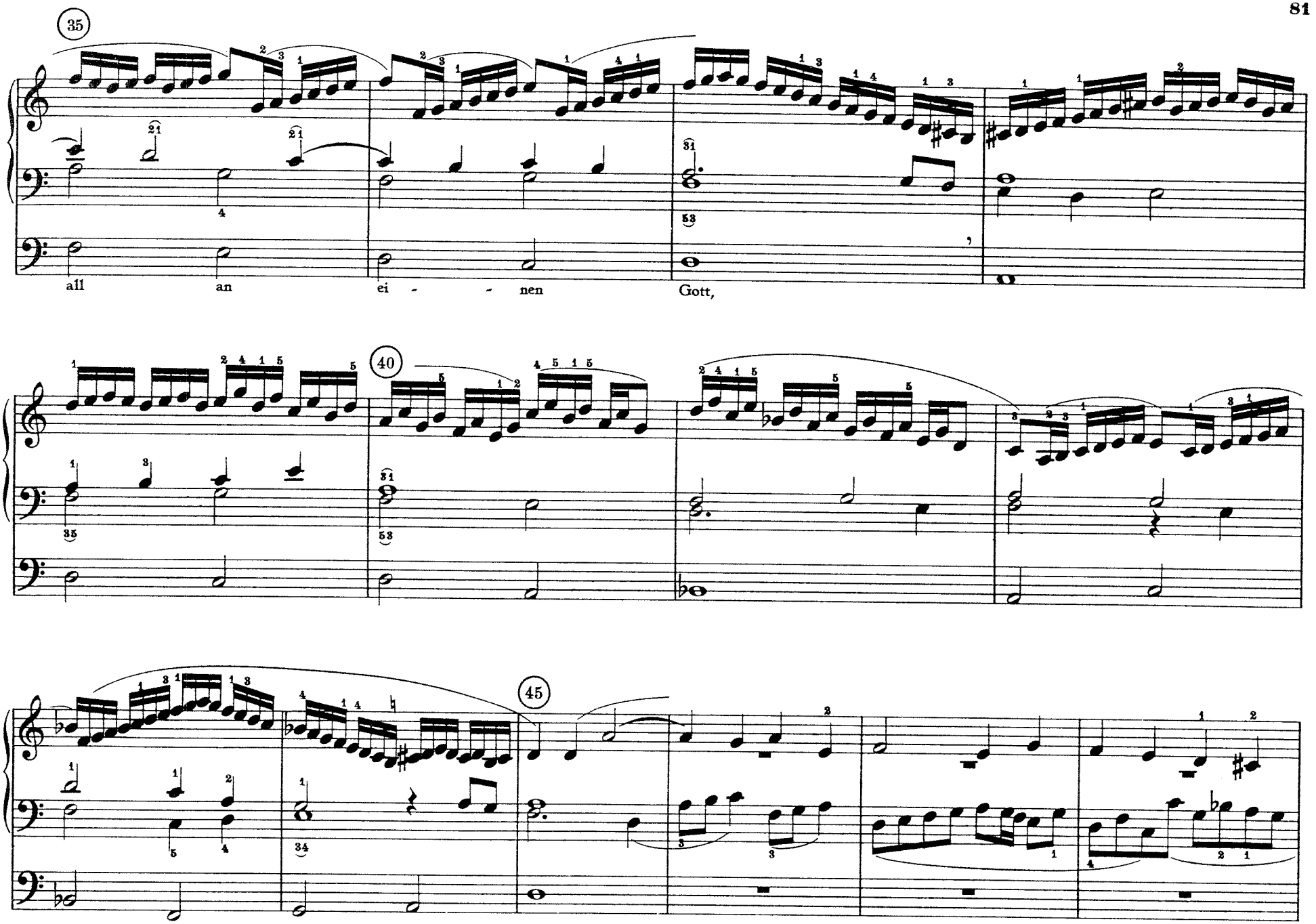
9

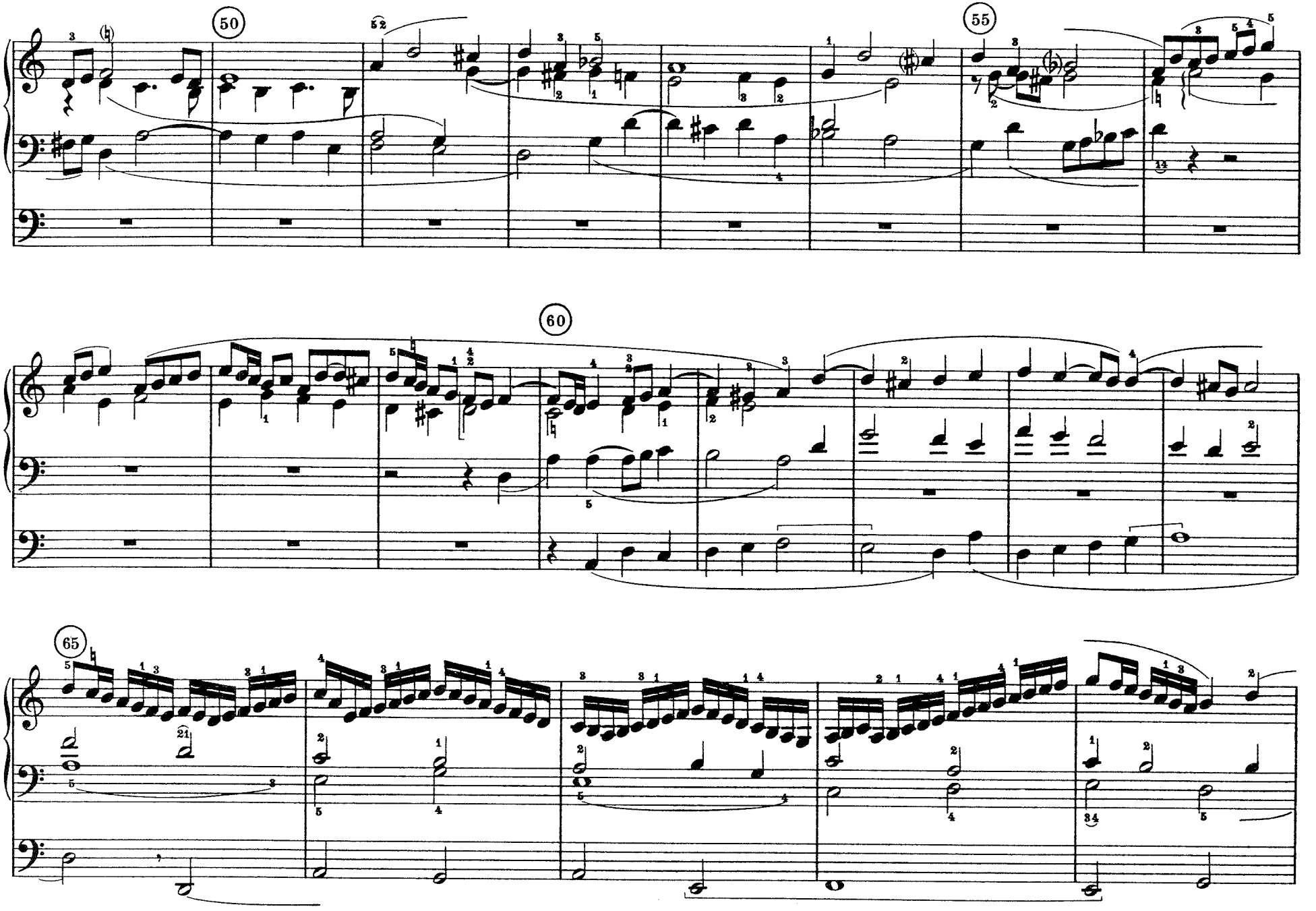
FANTASIA

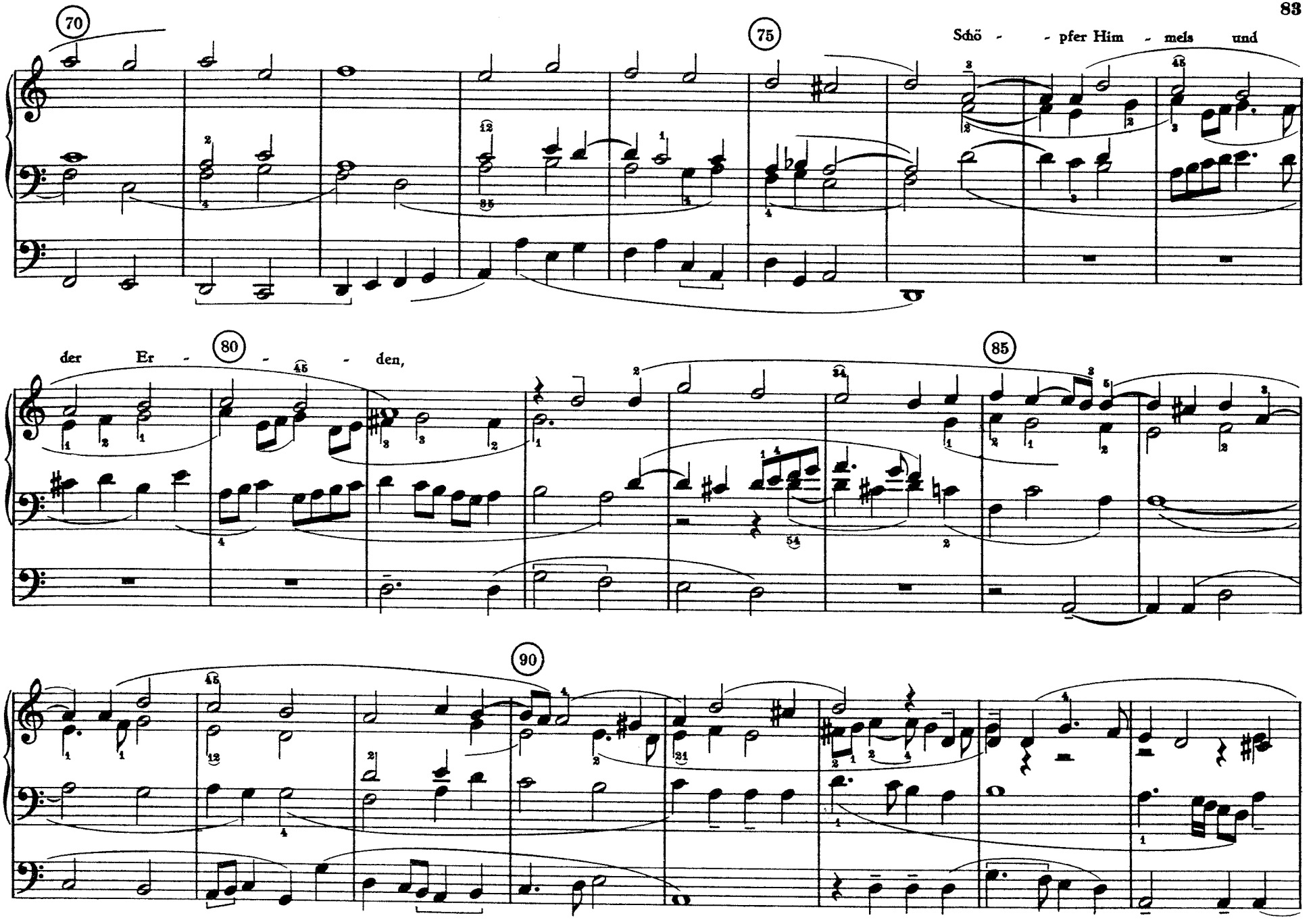
„Wir glauben all an einen Gott"

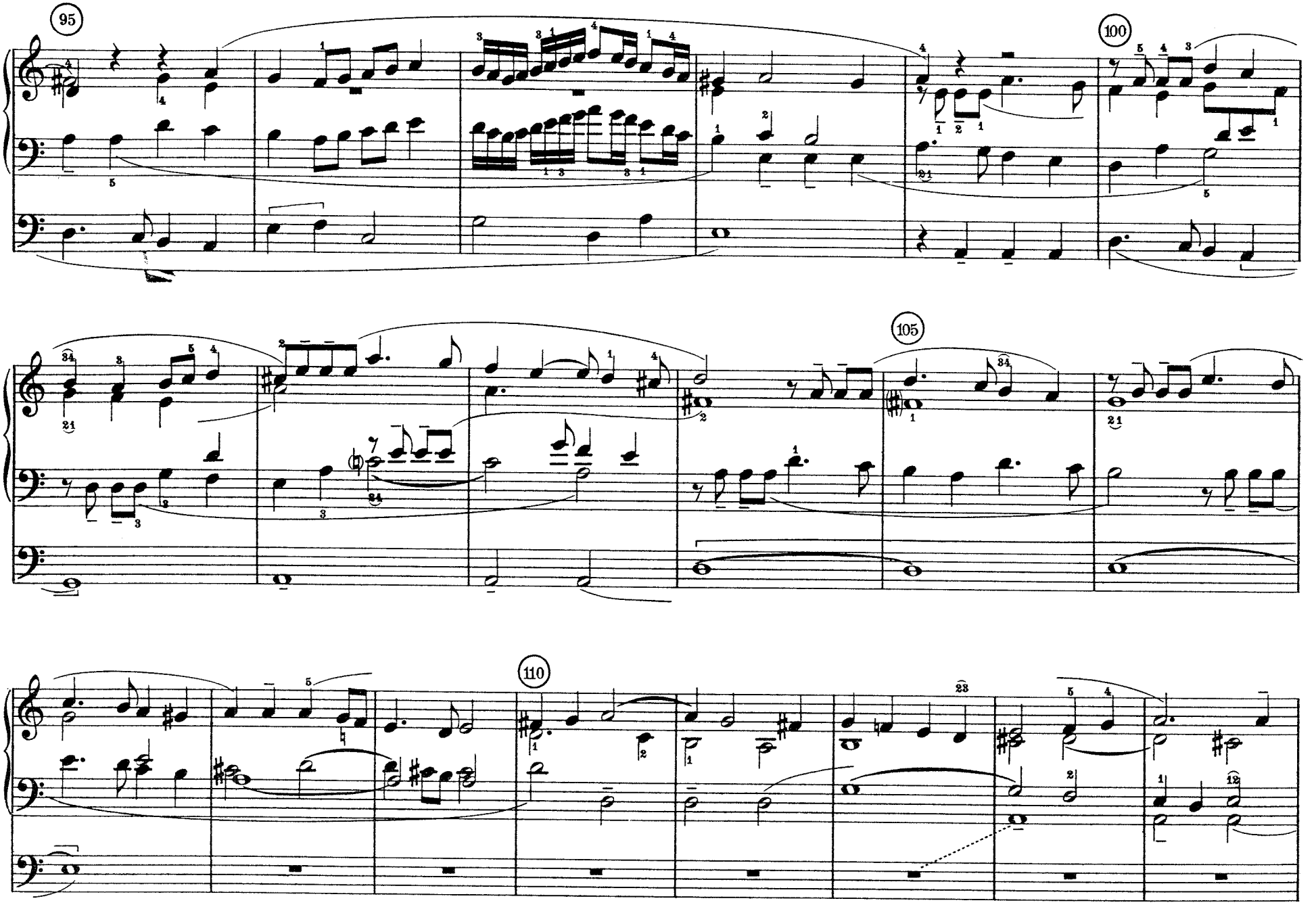


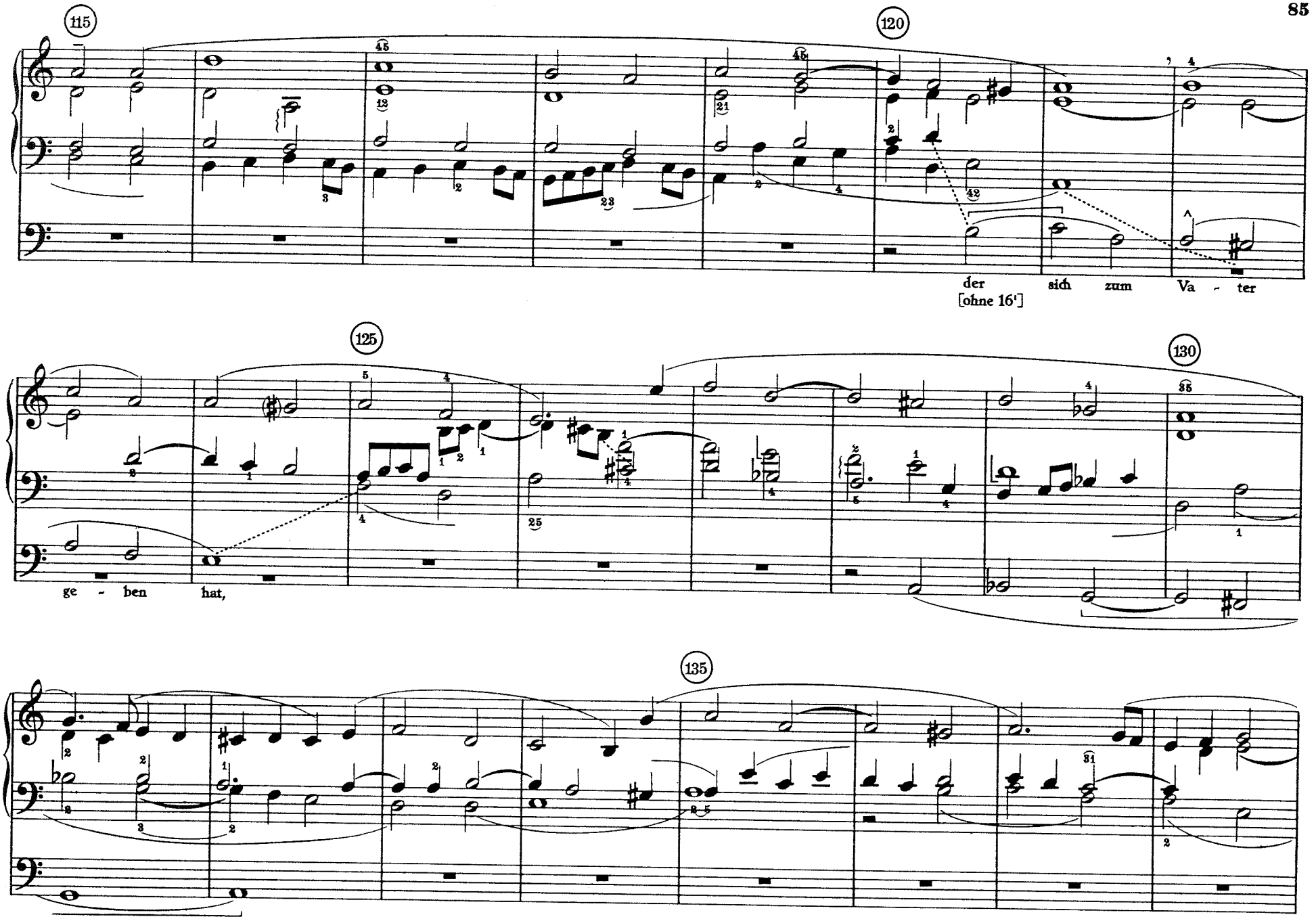

20
25
30
Wir
glau - - - - - ben

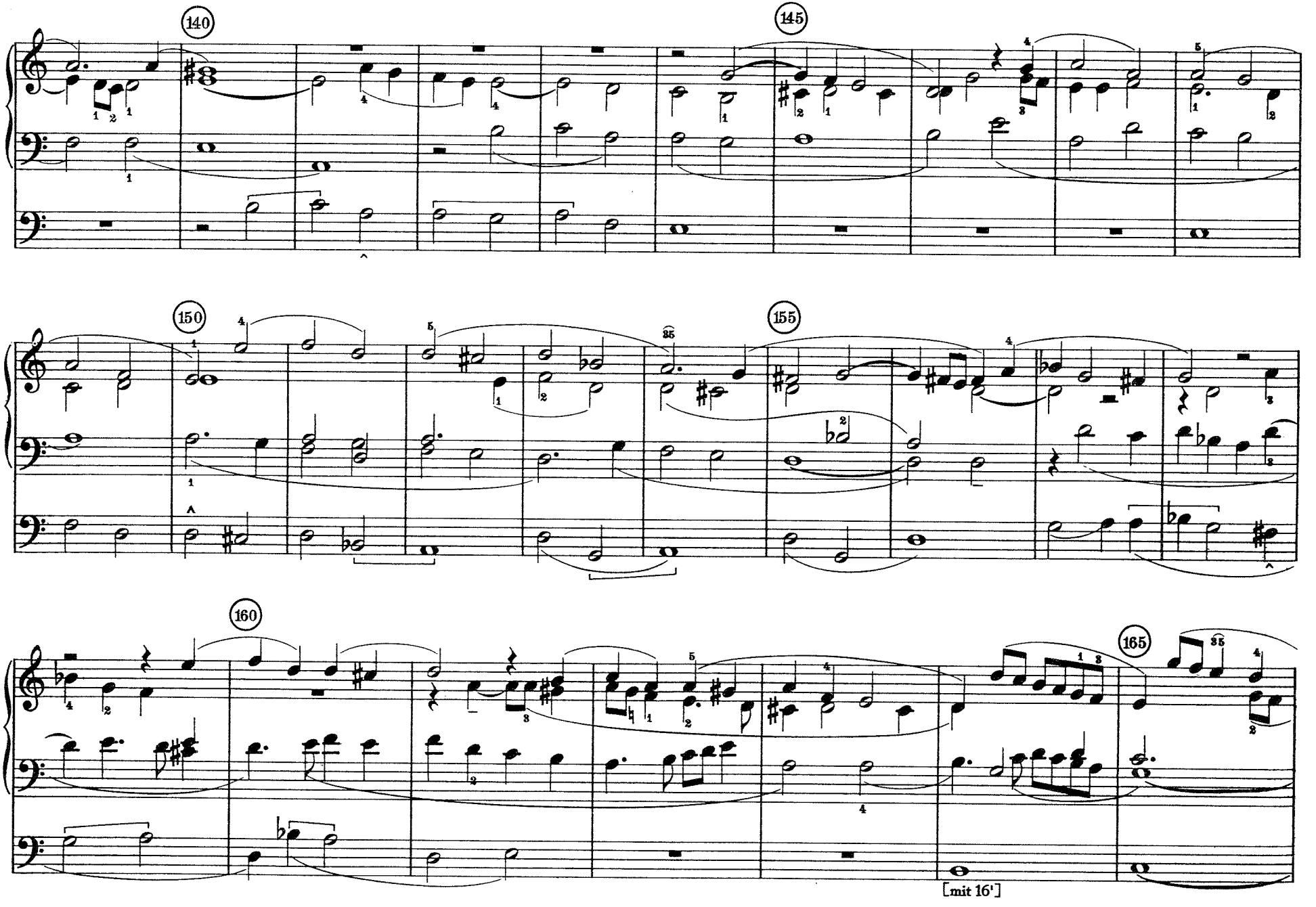

35
all an ei - - nen Gott,
40
45

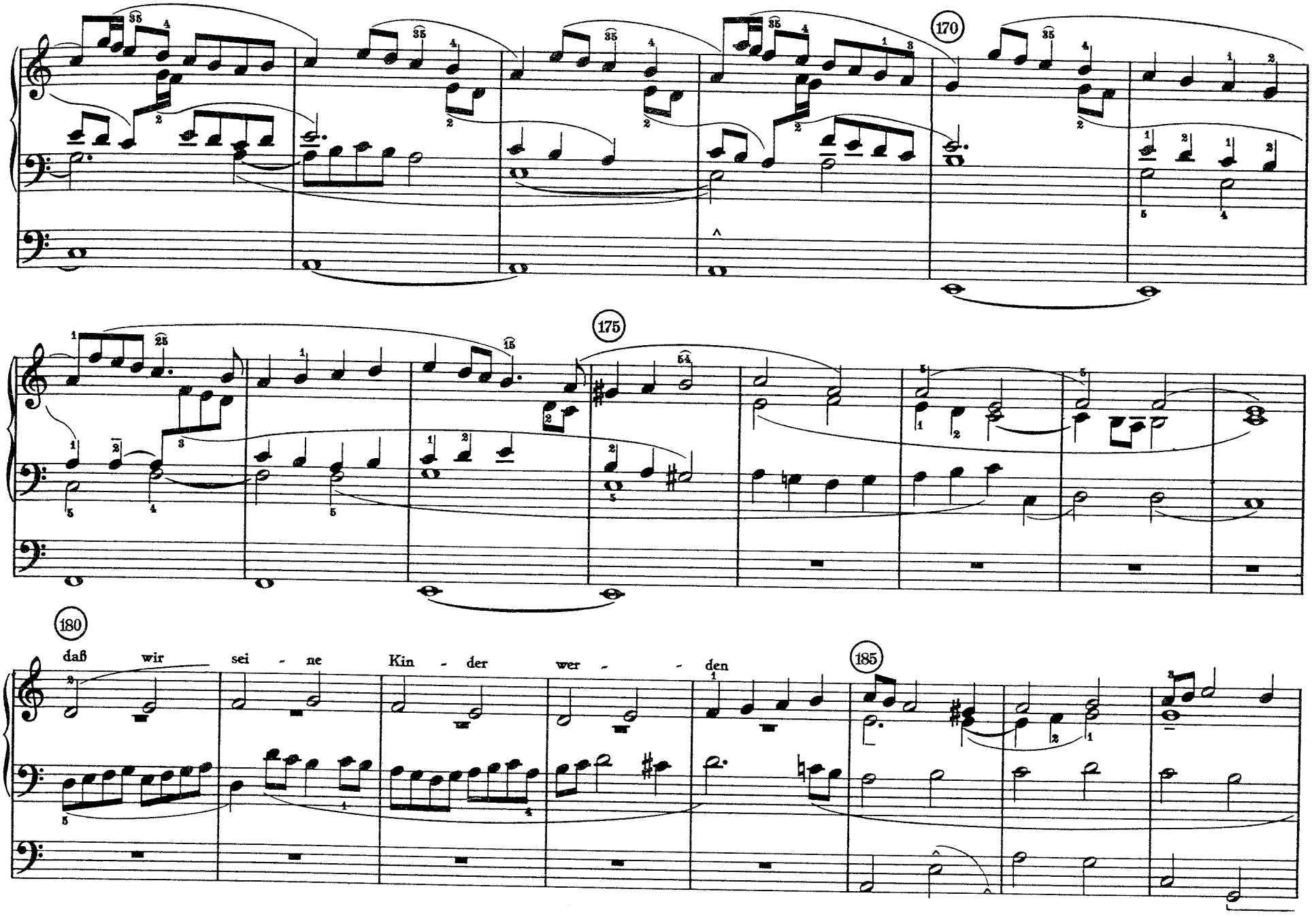

50
55
60
65

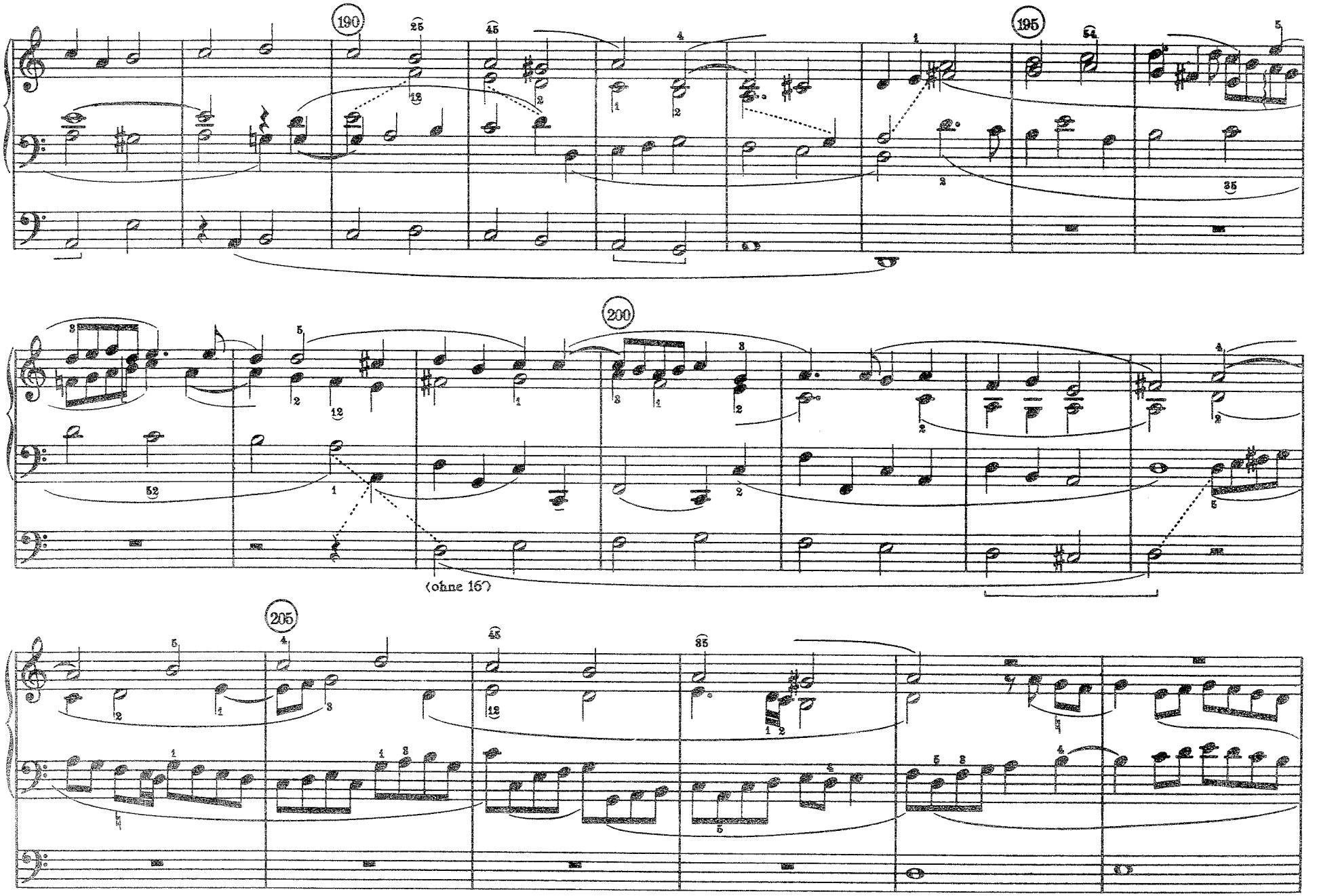

70
75
Schö - - pfer Him - mels und
80
der Er - - - den,
85
90

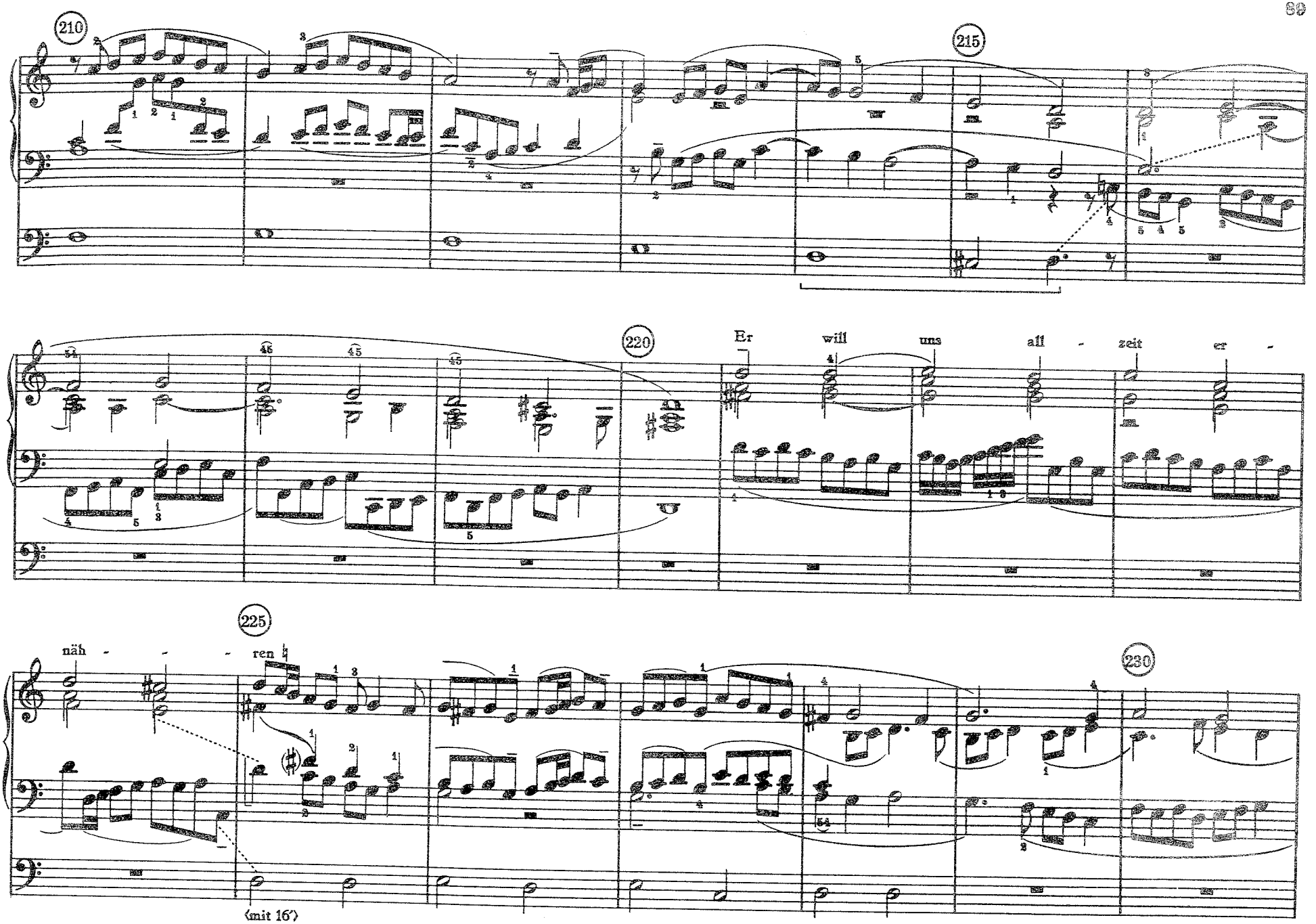

95
100
105
110

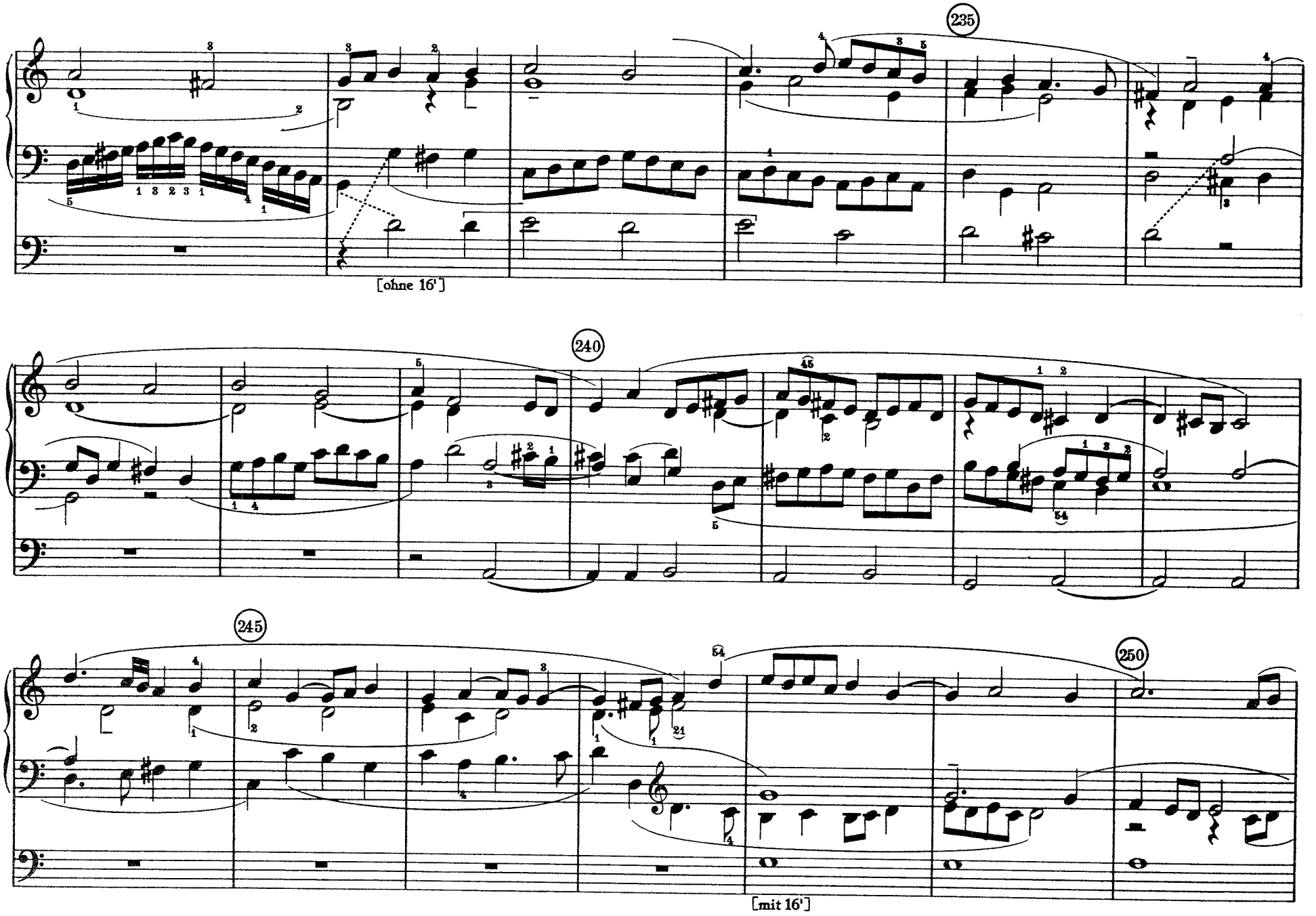

115
120
der
[ohne 16']
sich
zum
Va - ter
125
130
ge - ben
hat,
135

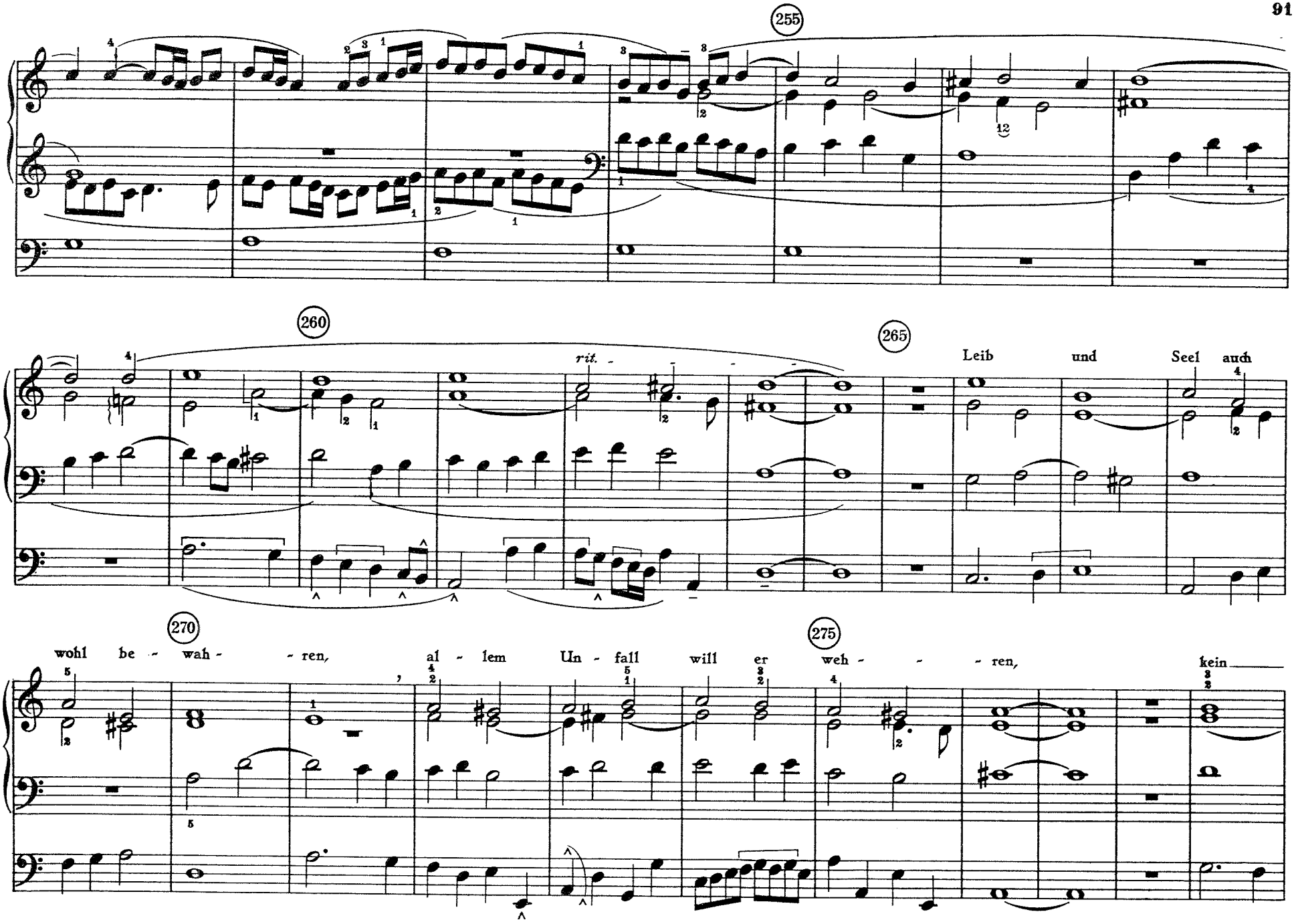

140
145
150
155
160
165
[mit 16']

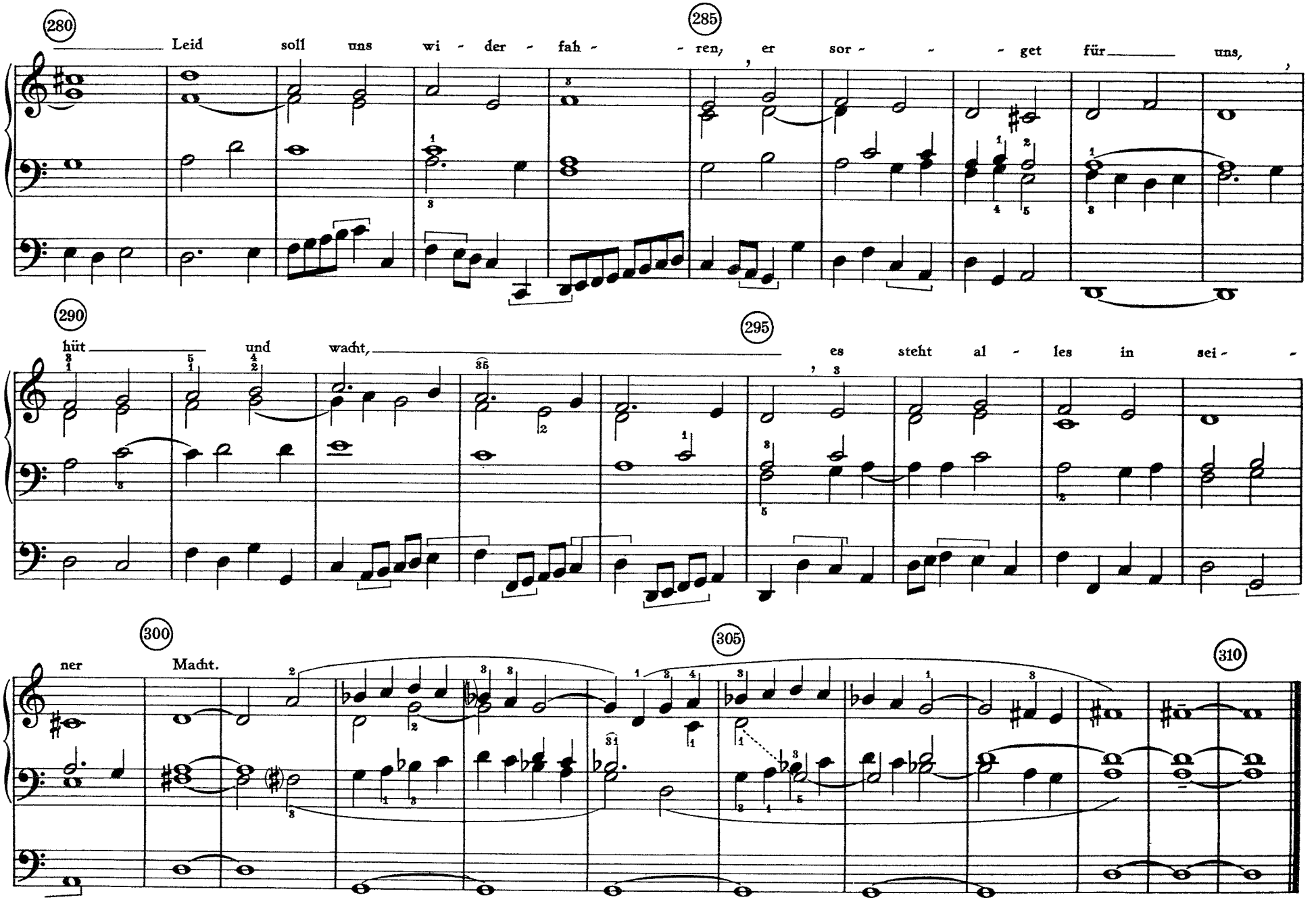

170
175
180
185
daß wir sei - ne Kin - der wer - - den


190
195
200
(ohne 16')
205


210
215
220
Er
will
uns
all - zeit
er -
näh - - - ren
225
230
(mit 16')


235
[ohne 16']
240
245
250
[mit 16']

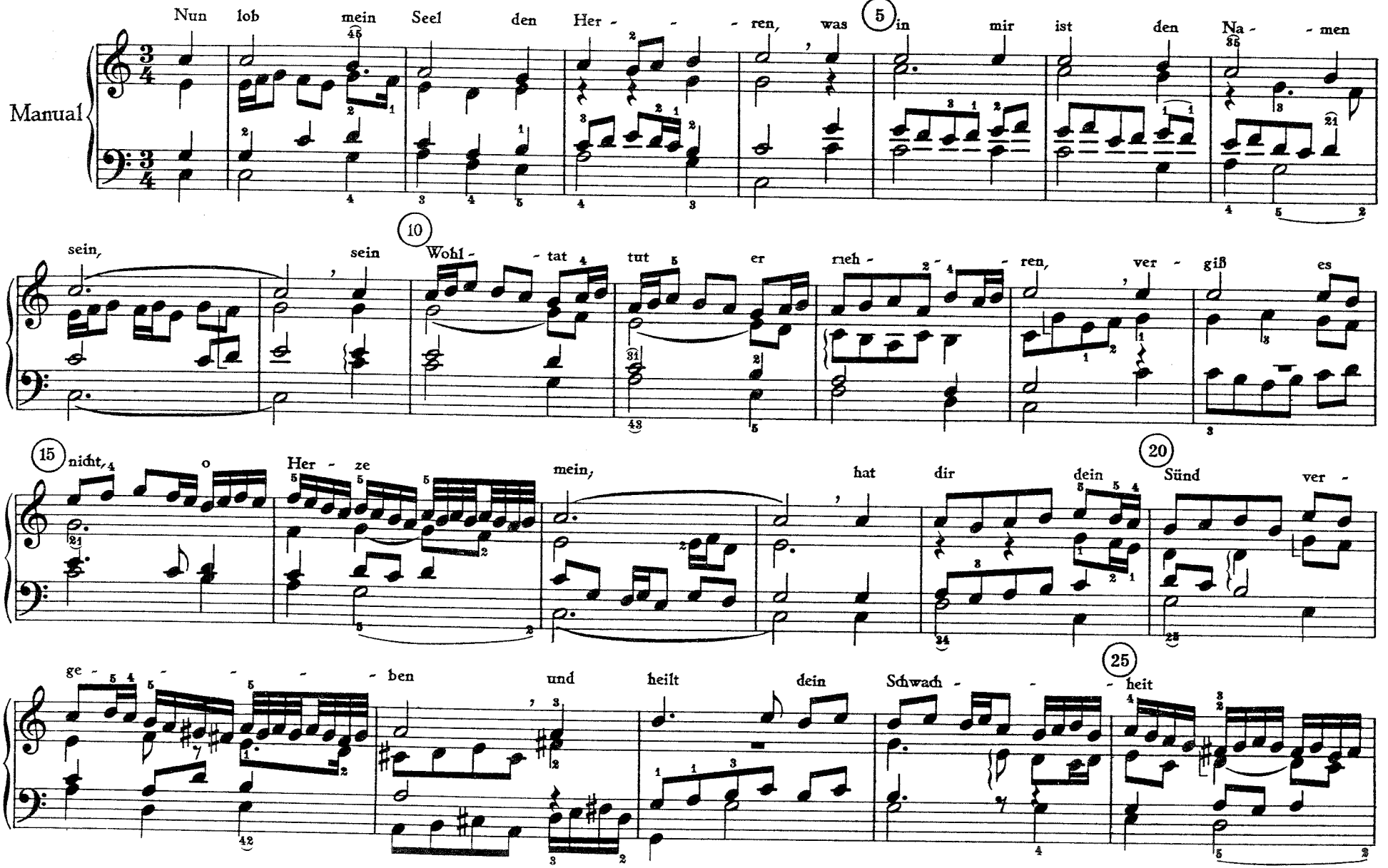

255
260
rit.
265
Leib und Seel auch
270
wohl be - wah - ren, al - lem Un - fall will er
275
weh - ren, kein

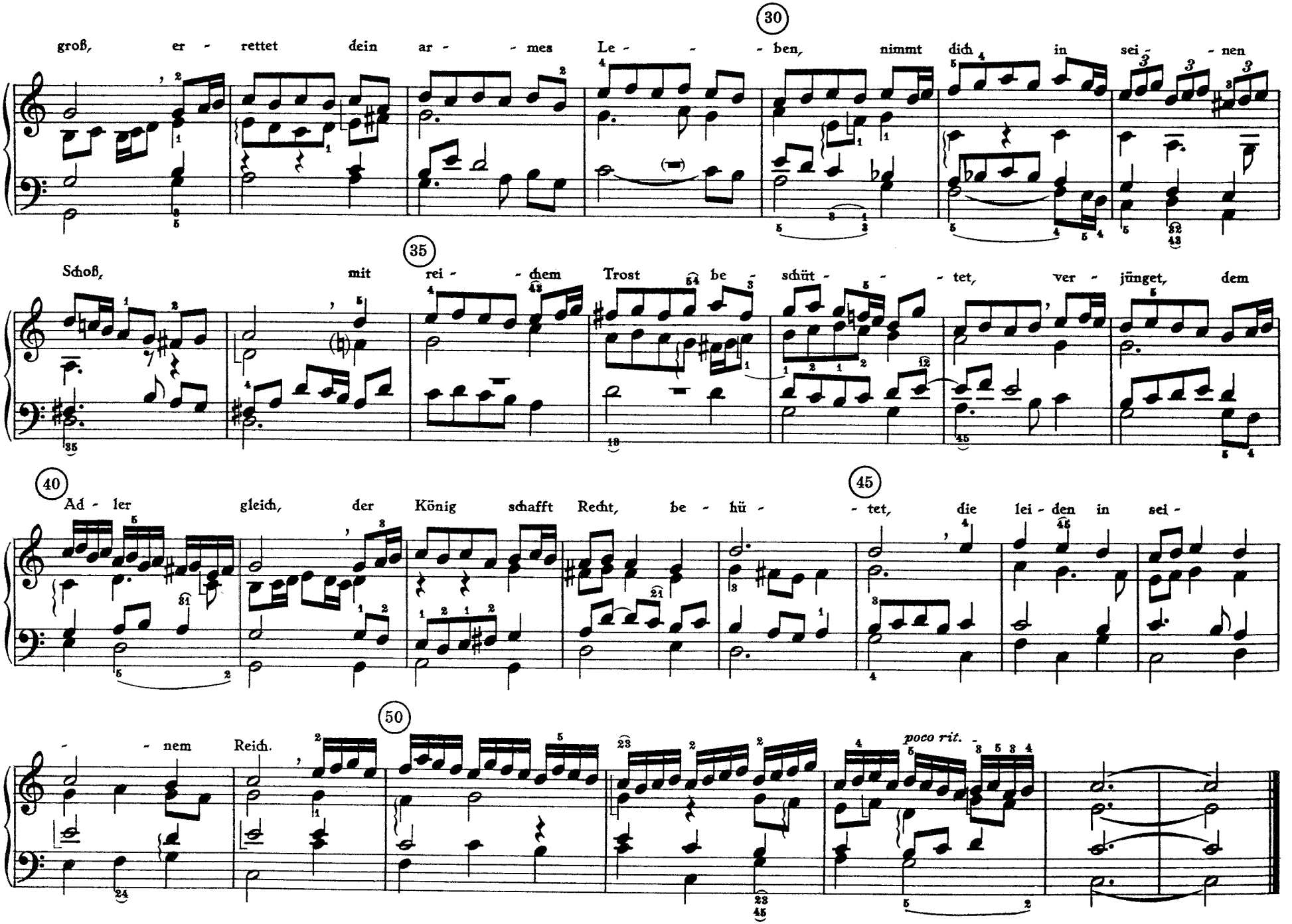

280
Leid soll uns wi - der - fah - ren,
285
er sor - - - get für uns,
290
hüt und wacht,
295
es steht al - les in sei -
300
ner Macht.
305
310

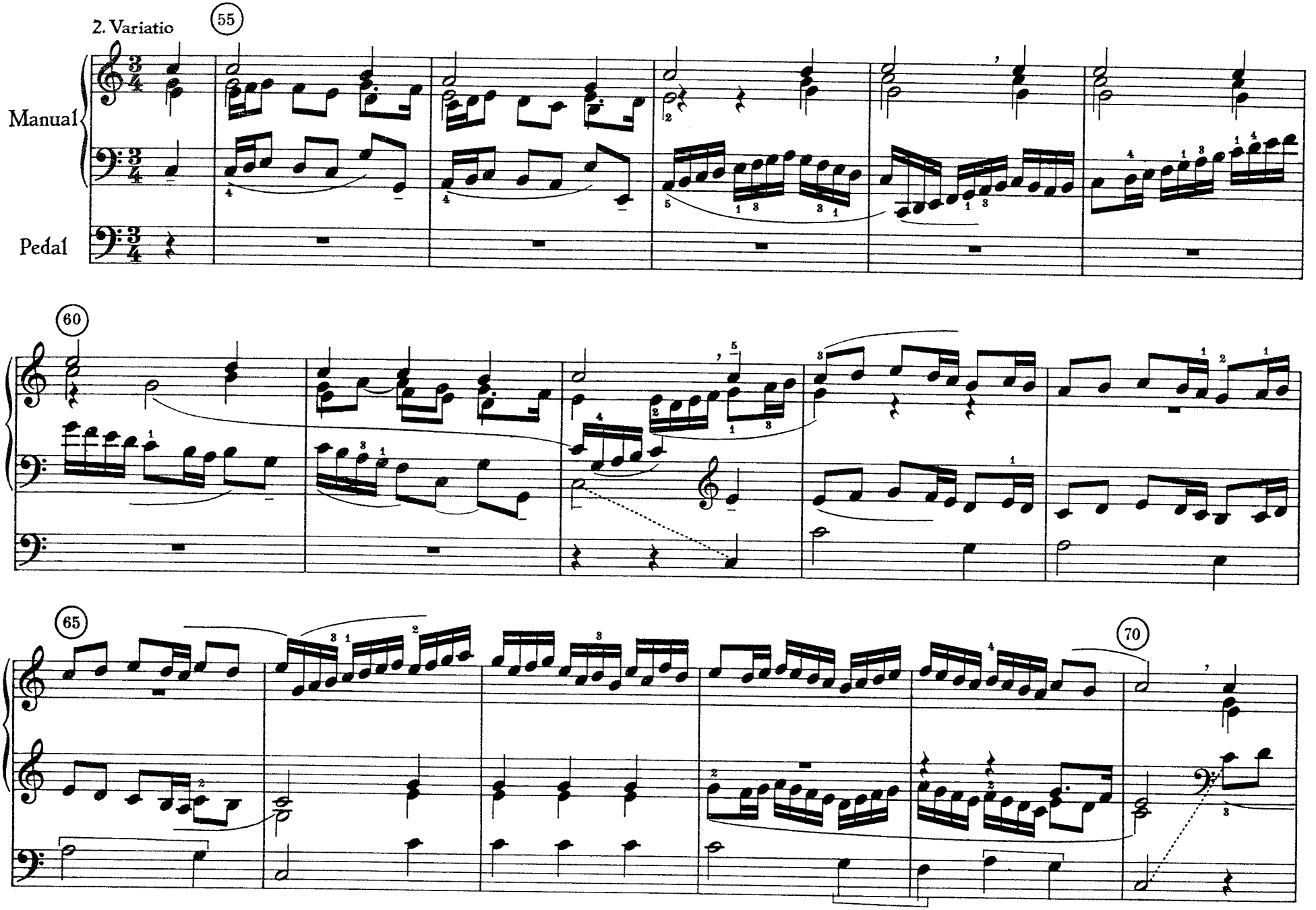
10
ZWEI VARIATIONEN
über
„Nun lob mein Seel den Herren"

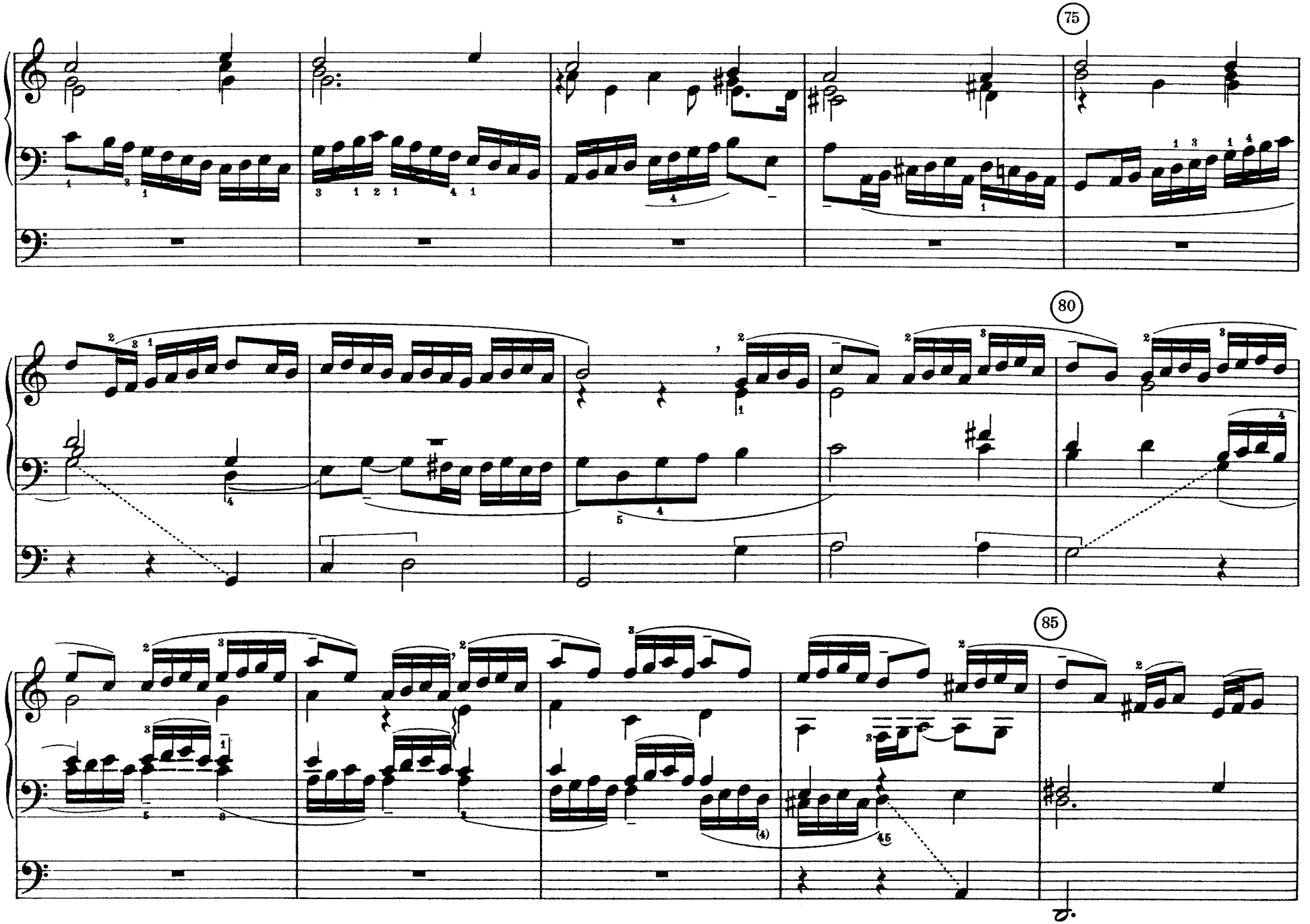
1. Variatio

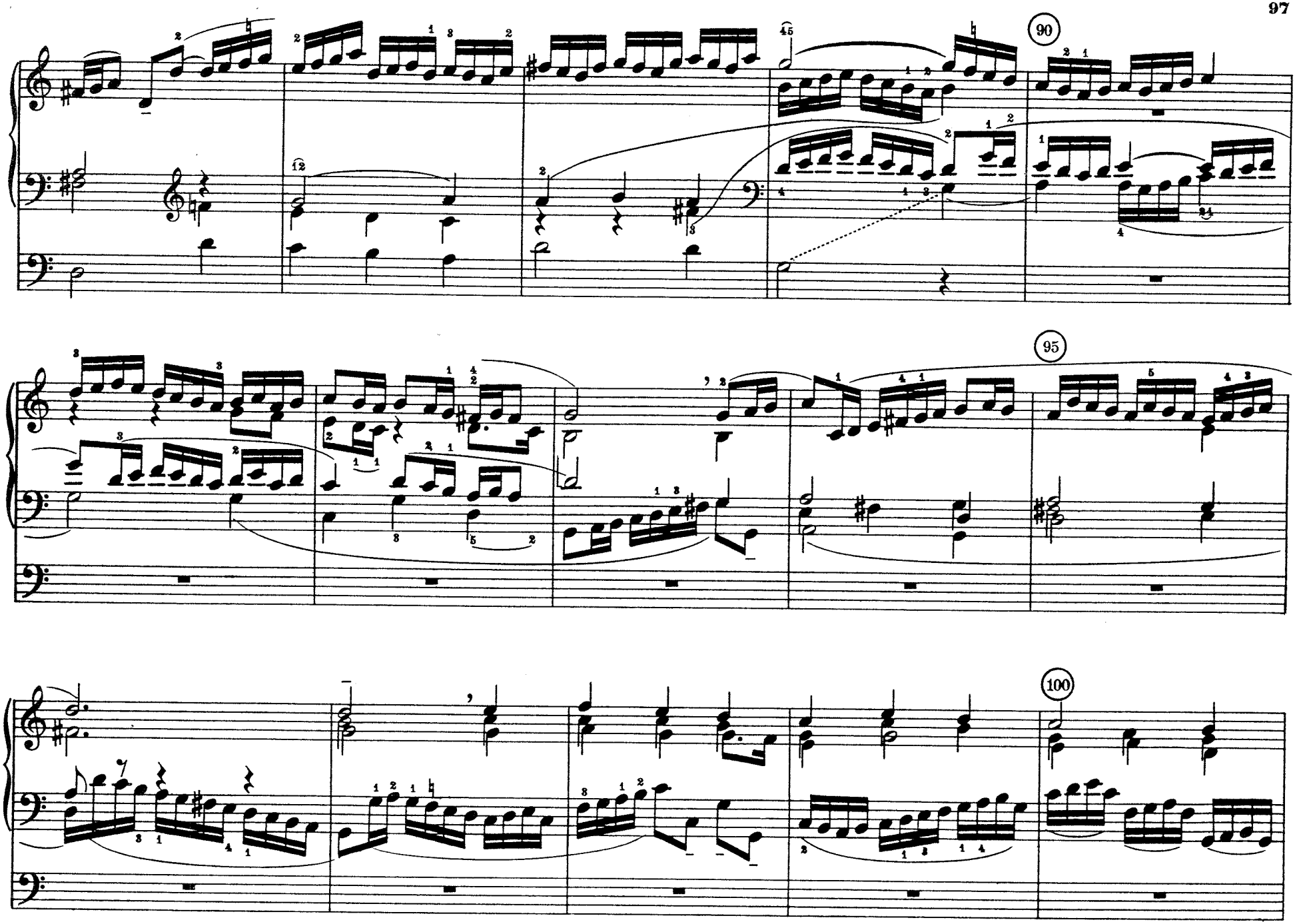
(♩=ca.72)

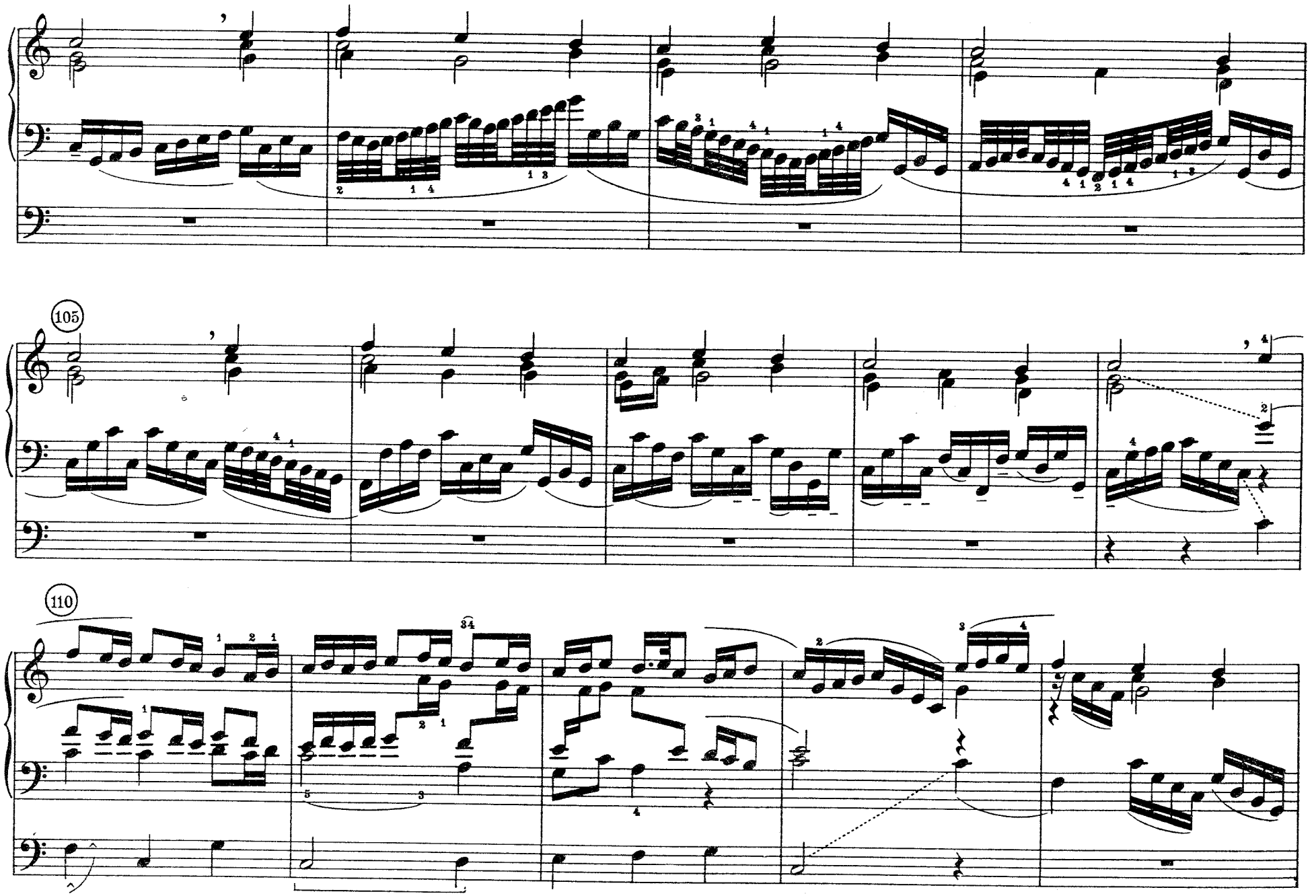


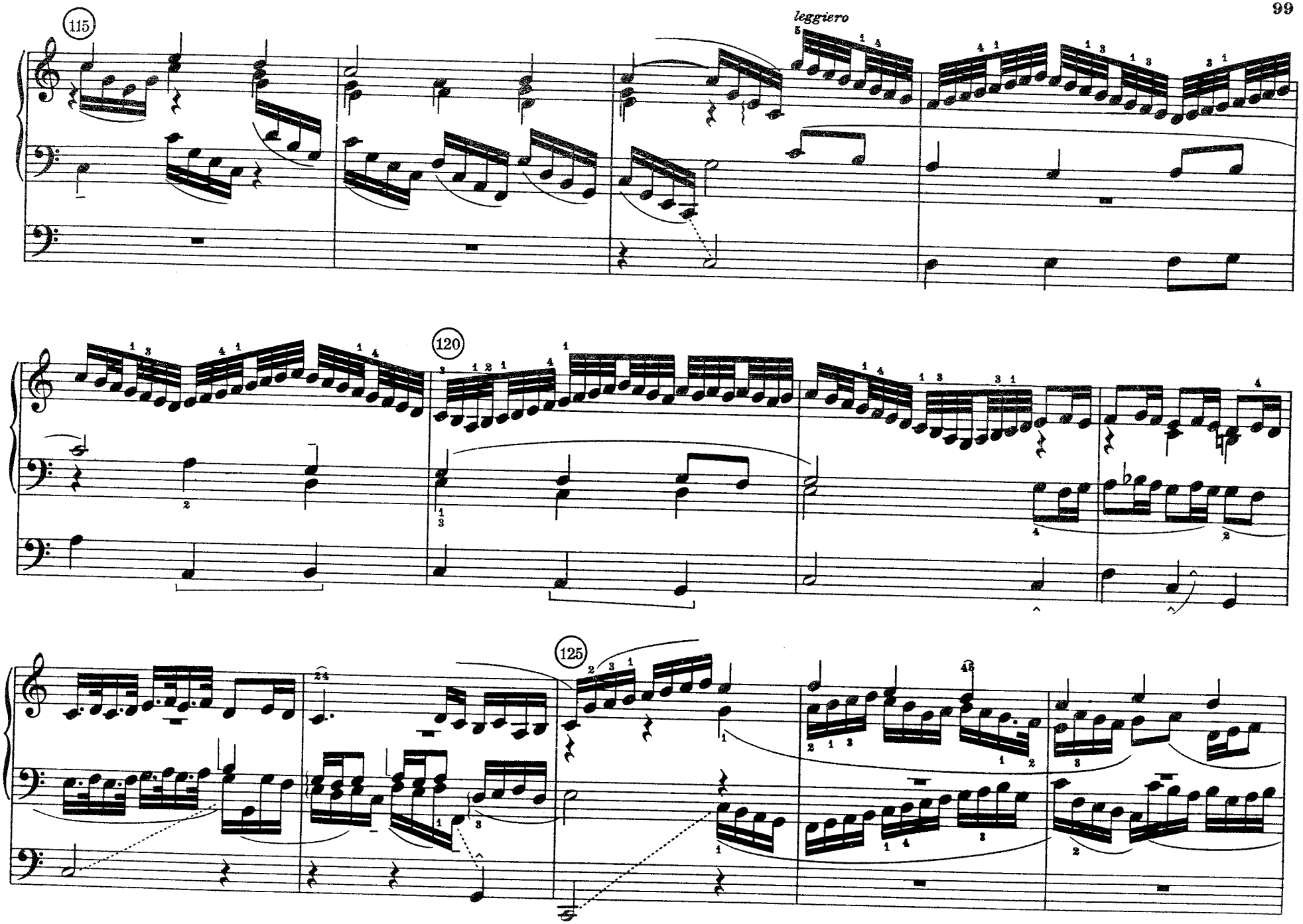

30
groß, er - rettet dein ar - - mes Le - - - ben, nimmt dich in sei - - nen
35
Schoß, mit rei - - chem Trost be - schüt - - - tet, ver - jünget, dem
40
Ad - ler gleich, der König schafft Recht, be - hü -
45
- tet, die lei - den in sei -
50
- - nem Reich.
poco rit.

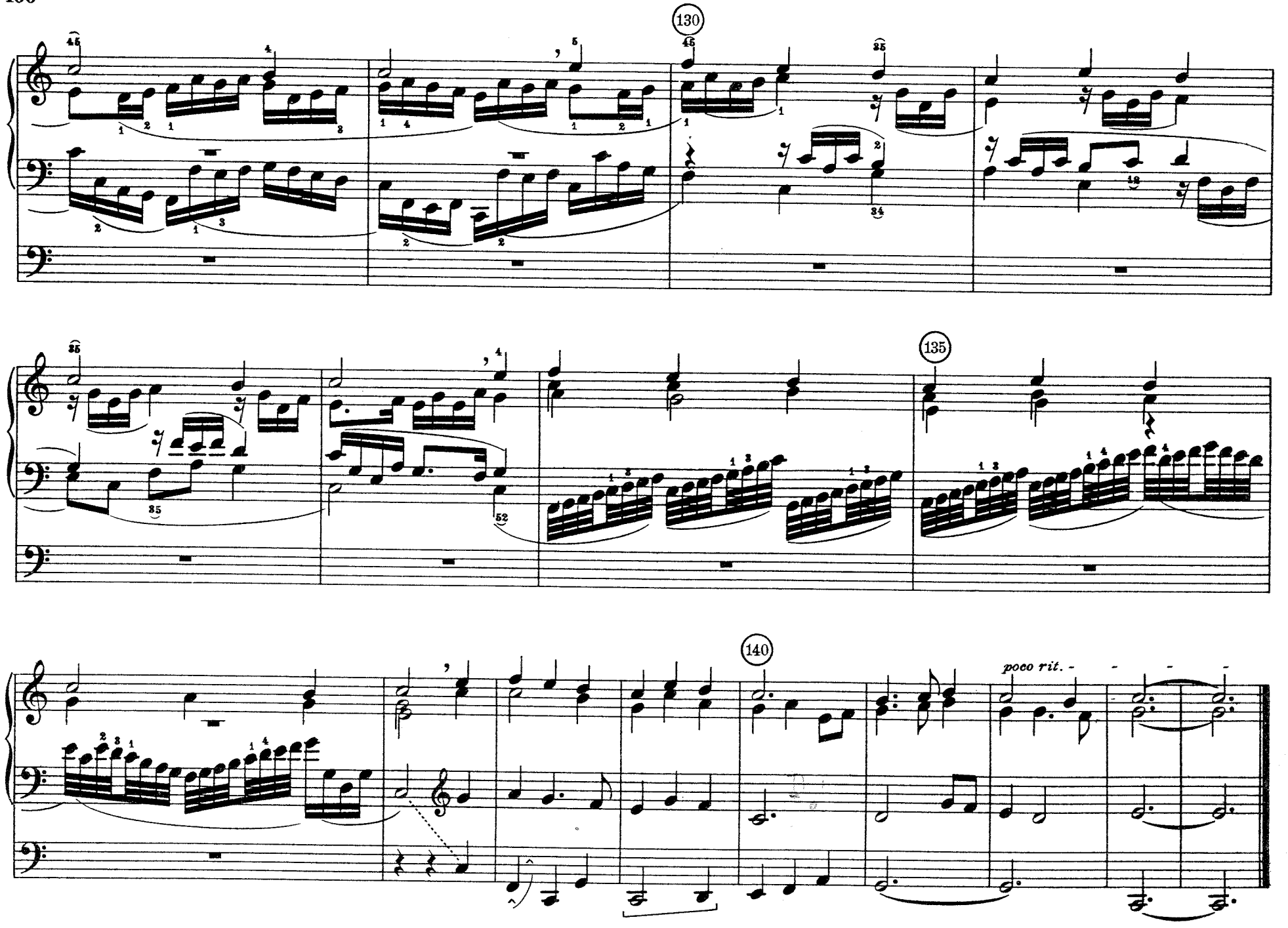

2. Variatio
55
Manual
Pedal
60
65
70


75
80
85


90
95
100

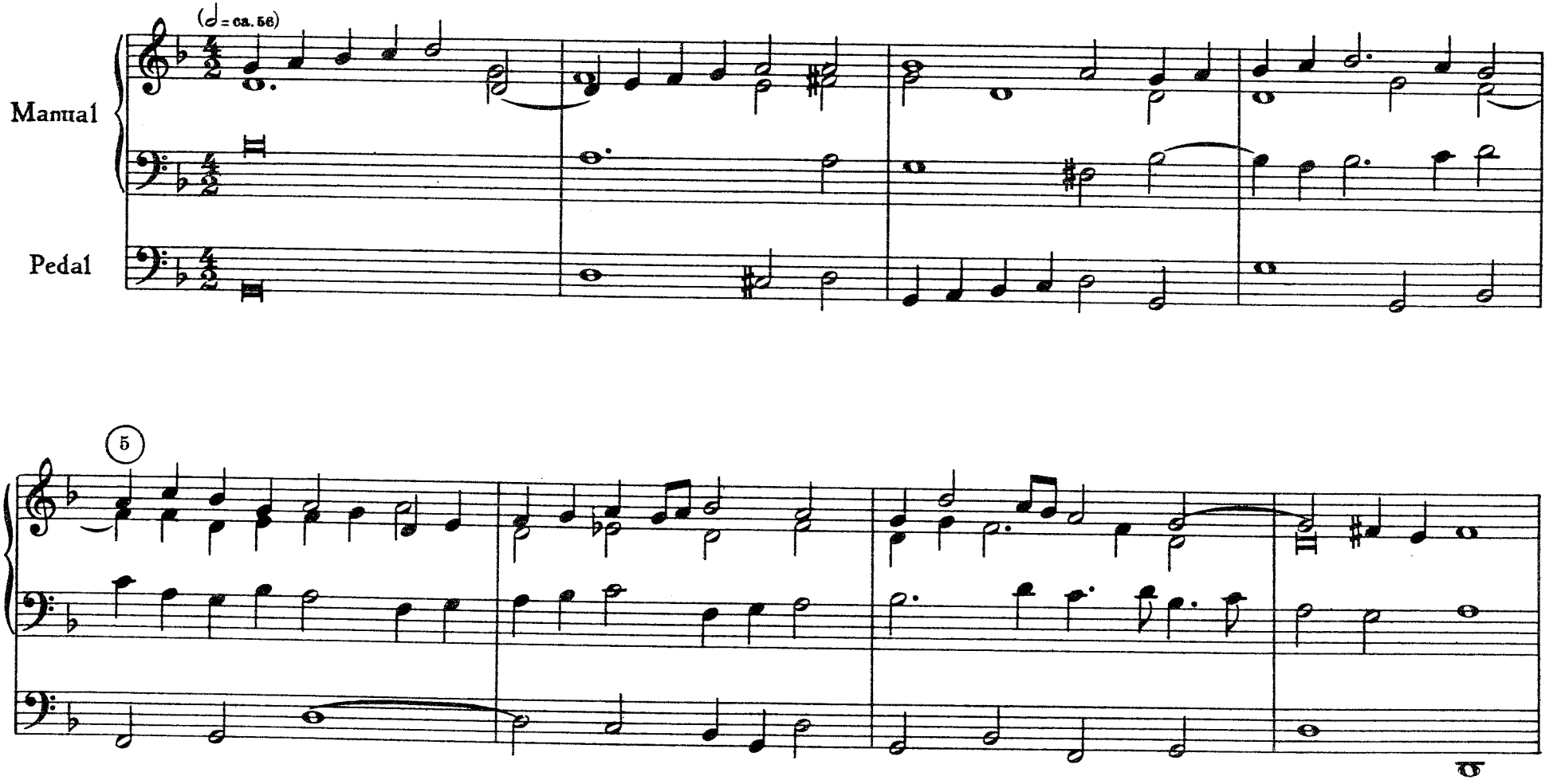

105
110

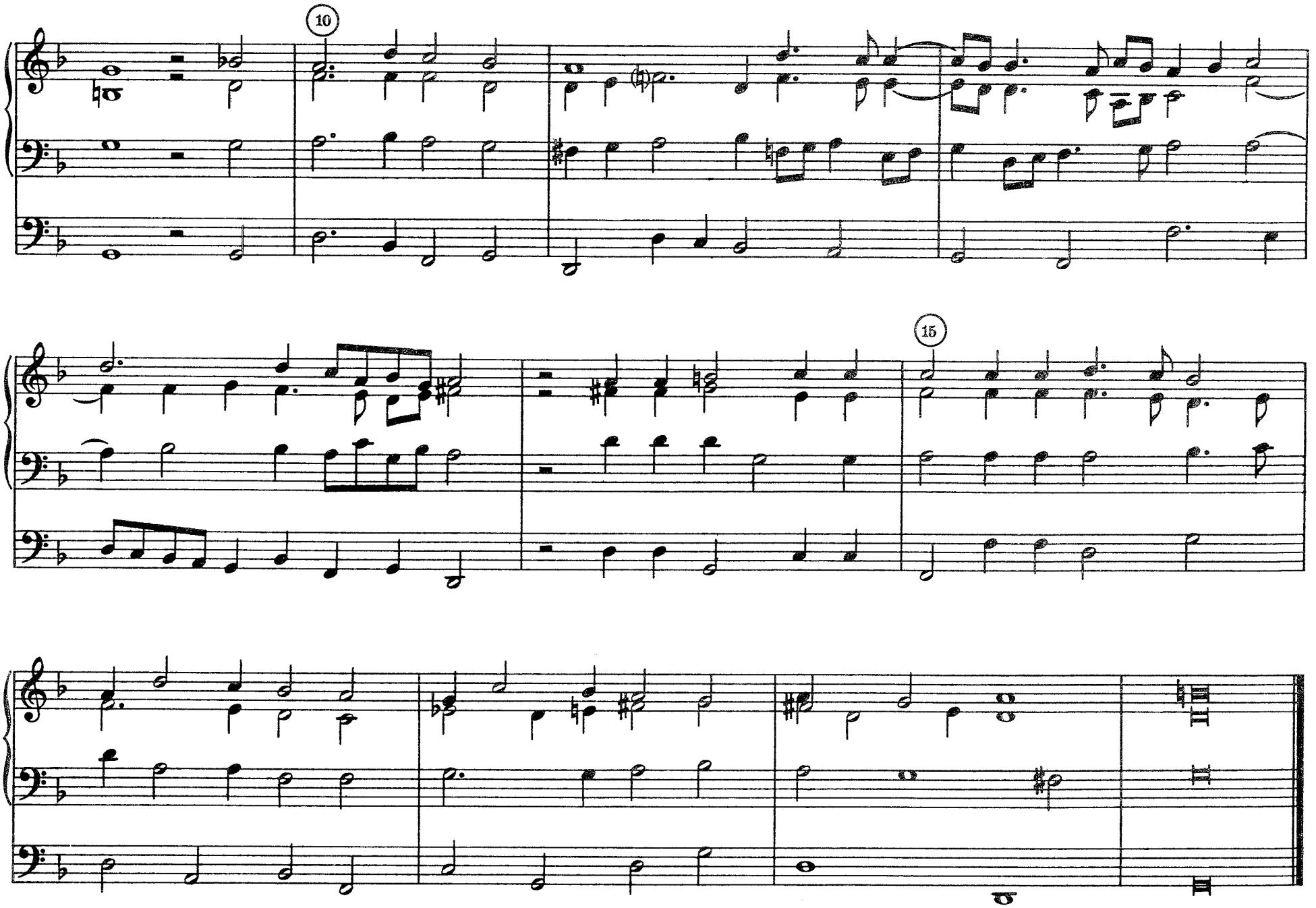

115
leggiero
120
125


130
135
140
poco rit.

11

SINFONIA




10
15

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.

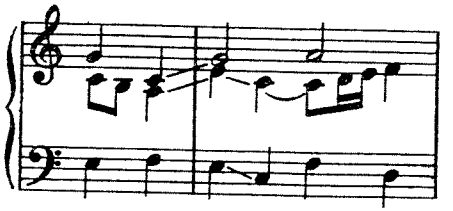
Nr. 3. **„Summo parenti"**
Takt 96: Altus, viertes Sechzehntel g, soll gis lauten.
Takt 104: Altus, letztes Viertel h, es ist anzunehmen, daß die Bewegung in Sexten ⟨zwischen Cantus und Altus⟩ über a, h bis c ⟨Takt 105⟩ weiterging.
Takt 104: Cantus, letztes Achtel g, soll gis lauten.

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 ♭ 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 ♭ 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 $^3/_2$, verkürzt auf $^1/_2$, $^3/_2 = {}^3/_4$.

Nr. 8. **„Christ unser Herr"** Takt 100—137: Original $^3/_2$, verkürzt auf $^1/_2$, $^3/_2 = {}^3/_4$.
Takt 254—302: Original $^3/_2$, verkürzt auf $^1/_2$, $^3/_2 = {}^3/_4$.
Takt 377—404: Original $^3/_2$, verkürzt auf $^1/_2$, $^3/_2 = {}^3/_4$.

Nr. 10. **„Nun lob mein Seel"** Original $^3/_2$, verkürzt auf $^1/_2$, $^3/_2 = {}^3/_4$.

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

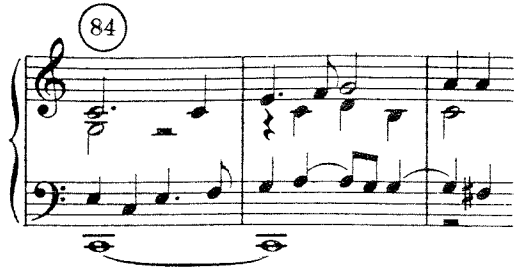
Nr. 7. „Ein feste Burg"
Takt 169/170 Altus
Takt 188/189 Altus

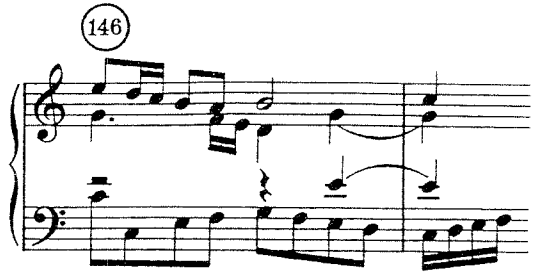
Nr. 8. „Christ, unser Herr"
Takt 47/48 Altus
Takt 104/105 Altus
Takt 205/206 Cantus
Takt 340/341 Cantus
Takt 344/345 Altus
Takt 409/410 Altus

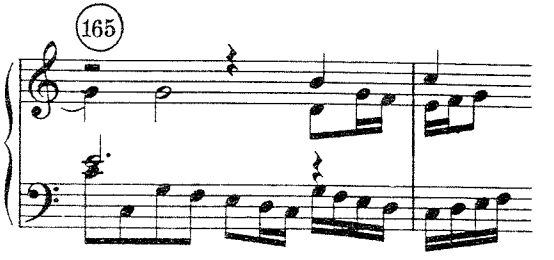
Nr. 9. „Wir glauben all"
Takt 75/76 Altus
Takt 108/109 Altus
Takt 165/166 Tenor
Takt 188/189 Altus
Takt 217/218 Altus
Takt 261/262 Altus

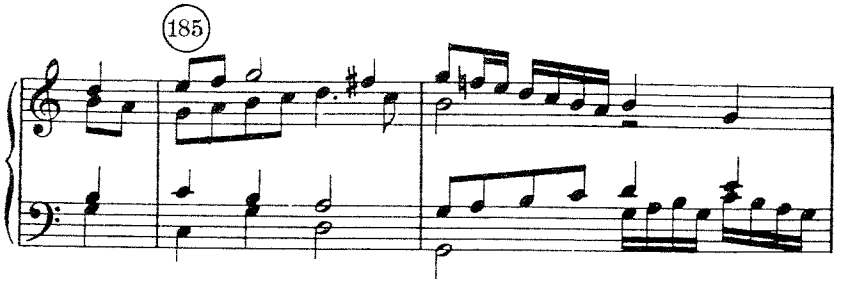
[Der Gebundenheit des Orgelspiels würde das Beifügen einer Anzahl weiterer Haltebogen entsprechen. Vermutlich will jedoch Praetorius durch das wiederholte Anschlagen derselben Note auf dem betonten Taktteil eine erhöhte Stabilität im Rhythmus erreichen (vgl. z. B. Nr. 5. „O Lux beata").]

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.









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).