

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

MUSIC-IAG

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).

Im 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. Gemshorn	8 "
12. Gross Quintadehna	16 "

Im Pedal auff der Ober Lade

10. Stimmen

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

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

Im Rückpositiff

14. Stimmen

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

In den beyden Seit Thörmen zum Pedal

10. Stimmen

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

Fornen in der Brust zum Manual

7. Stimmen

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

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

In der Brust auff beyden Seiten zum Pedal

6. Stimmen

1. Quintflöiten Bass	12 fuss
2. Bawrflöiten B.	4 "
3. Zimbel B.	3 "
4. Randket B.	8 "
5. Krumhorn 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: Krumhorn 8', Spitzflöte 4', Kl. Liebl. Gedactfl. 2, Pedalkoppel II (cantus firmus), (beide Hände auf I).
- Nr. 2. I. Manual: Grob Gedact 8', Nachthorn 4'.
II. Manual: Quintadeena 8', Spitzflöte 4', Kl. Liebl. Gedactfl. 2', Zimbel doppelt.
Pedal: Untersatz 16', Dolcianbaß 8', Posaune 16', Pedalkoppel I.
Manualkoppel II — I. (Beide Hände auf II, Takt 44 geht die linke Hand auf I über.)

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

- Nr. 3. I. Manual: Grob Gedact 8', Principal 8', Nachthorn 4', Gemshorn 4', Oktav 4', Mixtur 4fach.
 II. Manual: Quintadeena 8', Gemshörnlein 2', Zimbel doppelt, Krummhorn 8'.
 Pedal: Untersatz 16', Dolcianbaß 8', Posaune 16', Pedalkoppel II (beide Hände auf I).
 Takt 105: + Schwegelpfeiff 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', Schwegelpfeiff 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: + Schwegelpfeiff 1', Pedal: — Untersatz 16', + Pedalkoppel II.
 II. Manual: + Baerpfeiff 8', Geigend Regal 4'.

Takt 237: + Manualkoppel II—I (viertes Viertel), Pedal: Alle Stimmen.

Takt 251: Viertes Viertel: + Randket 16'.

Zu obigen Registrierungsanschlüssen 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,
Dasselbst die Musik bald sich findt.
Die Musik ist ein himmlisch Kunst,
Sie offenbart des Geistes Brunnst.
Kein Kunst auf Erd wird ihr vergeicht,
Aus Gottes Reich sie nimmer weicht.
Die heilige Schrift sie hoch erhebt,
Drum billig sie in Ehren schwebt...

So ist die Kunst in ganzer Summ
Heilig, göttlich, löblich und fromm.
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, Astronomie,
Kein Medizin, Juristerie,
Philosophie, Rhetorica,
Allein die schöne Musica.
Da werdens all Cantores sein,
Gebrauchen dieser Kunst allein,
Sie werden all mit Ruhm und Preis
Gott loben hoch mit ganzem Fleiß,
Und danken seiner großen Gnad,
Die er durch Christ erzeiget hat...

Johann Walter
(1538)

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

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

und liturgiegeschichtlichen¹⁾ Studien dürften auch die musikgeschichtlichen berufen sein, Licht in das Dunkel dieses vielfach mißverstandenen Zeitalters zu bringen, gründet doch in ihm jener mächtige Traditionszusammenhang deutsch-barocker alt-protestantischer Kirchenmusik, der ihre Anfänge bei Johann Walter († 1570) noch mit den Spätwerken Johann Sebastian Bachs († 1750) verbindet.

In diesem Zusammenhang kommt dem kirchenmusikalischen Schaffen von Michael Praetorius (1571–1621), des in Torgau aufgewachsenen gnesiolutherischen 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 zu²⁾.

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 Praetorius³⁾ nicht allein „Concio, eine

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 bleibt 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 Walter²⁾ in Luthers Nachfolge lehrt, die höchste Sendung aller Figuralmusik, wozu die Orgelmusik gehörte, in ihrer strengen thematischen Bindung an den Choral und durch ihn an das Wort Gottes und dessen Verkündigung: „Darum die Kirchenmusica, als ein Gottesdienst, auch noch heutigs Tags billig in Würden gehalten und mit aller Reverenz zelebriert werden soll, dazu dann kunstreiche, berühmte Organisten, welche die Zuhörer mehr aufmuntern als verdrossen machen, gehören, die auch selbst mit rechter Andacht die Text oder Psalmen, so sie melodieren, im Herzen und Gedanken Gott vortragen“³⁾.

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

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

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

¹⁾ Ebenda.

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

³⁾ Organographia, 1619, S. 82.

Die **Orgelchoralvariation** entstammt der von Praetorius nach dem Vorbild der Wiener und Münchner Hofkapelle in der lutherischen Kirchenmusik heimisch gemachten venezianischen, auf die 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 Concerte (so von vornehmen, vortrefflichen Musicis in Italia, Nieder- und Hochdeutschland, wie auch in Galliis, Anglia und andern Nationen mit 8 und mehr Stimmen komponiert) per choros zu singen, mit der Zuhörer (weil es noch zur Zeit etwas neu und an sich selbst anmutig) sonderbaren Affektion und Erweckung christlicher Andacht, angefangen hat... Stehet nun zu eines jeden selbst eigner Discretion und Gutachten, wie und welchergestalt er dieser meiner und sonsten dergleichen Arbeit gebrauchen wolle, denn einen jeglichen seiner Chor und Kirchen Umstände und Gelegenheit selbstem erinnern und geben wird, ob er, (inmaßen in dieser Fürstlichen Capell allhie [zu Wolfenbüttel] bei meiner Zeit observiere) den ersten Vers mit 5, 6 oder 8 etc. Stimmen fugweis, alsbald im Anfang nach geschlagener¹⁾ Orgel anfangen, und den anderen Vers mit der Gemeinde schlicht choral, den dritten mit 4 oder 5 Stimmen simpliciter absque fugis schlicht 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 Violon, da denn eine Laute, Clavicymbel, Harfe oder Theorba (wo die vorhanden) lieblich mit einstimmet, oder, in Mangelung dieser aller, die Orgel, Positiv oder Regal gebrauchen. Doch daß, wie hievor allzeit erwähnt, aufs wenigst ein Vocalis Musicus, der eine feine, reine Stimme hat, und den Choral im Discant, Alt oder Tenor singe, bei jedem Chor vorhanden sei, damit der Text eigentlich gehört und von jedermann vernommen werden könne¹⁾. Hier- nach wechseln „alternatim per choros varios“ miteinander der Gemeinchor (choraliter) im Schiff der Kirche, der Kantoreichor (figuraliter) in der Nähe des Altars, der Bläser- und Streicherchor der Stadtpfeifer auf der Orgelempore und (ad libitum) die Orgel (nebst Positiv und Regal), deren „Claviere“ (Manuale und Pedal) gleichfalls als selbständige Chöre, Oberwerk und Rückpositiv sogar als räumlich getrennte, aufzufassen sind. „Zudem solche variatio per choros auch auf Orgeln..., da man auf zweien oder dreien²⁾ Clavieren mag umwechseln, nicht allein den Gelehrten et huius artis liberalissime peritis [d. h. den Berufsmusikern], sondern allen christlichen Zuhörern ingemein lieblich und sehr angenehm“³⁾, oder ähnlich: „da dann auf zweien und dreien (wie sie in etlichen Kirchen gefunden werden)⁴⁾ Clavieren gar bequem, artig und anmutig, gleich als per choros umwechseln und variieren, mehr als sonst auf keinem Instrumento musico geschehen kann“⁵⁾.

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

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

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

³⁾ *Musae Sioniae* I, ebenda.

⁴⁾ *Organographia*, ebenda.

⁵⁾ *Urania*, ebenda.

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

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

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

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

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

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

In der Hymnenkomposition reicht bekanntlich der stilkundliche Stammbaum der lutherischen Kirchenmusik am weitesten zurück, und es nimmt deshalb nicht wunder, wenn man den traditionsgesättigten Werken von Praetorius die Wende von der spätgotischen niederländischen Chorpolyphonie zu der frühbarocken deutschen Orgelpolyphonie noch wenig anmerkt. Immerhin zeigt sich schon äußerlich das Neue an diesen Orgelkompositionen darin, daß sie nicht mehr ad libitum auch von Singstimmen ausgeführt werden können, sondern von vornherein und ausschließlich für Orgel entworfen sind, worauf die Bezeichnung „pro organico“ in allen Stimmen hinweist. Den zugehörigen Singstrophen entsprechend, sind auch die Orgelstrophen in Stimmbuchnotation, 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 Strenghimmigkeit, 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 Stimmelage 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 Stimmungen 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 Pedal- baßstimme zugrunde. Der pausenlos, „schlicht und unzerbrochen“ vorgetragene chorale c. f. beherrscht als tonale Grundlage auch den Klangablauf der Variationen. Er wechselt weder seine Stimmelage 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 Variterung 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 chorale c. f., ja vorzugsweise um so mehr verkürzt, je länger der c. f. mensuriert ist. Dabei regelt sich die Verknüpfung der Gegenstimmen untereinander meist kanonisch oder kanonartig unter Verwendung figuraler „Klauseln“ aus der Chormelodie. Es ergibt sich daraus das für die Orgelhymnenvariation von Praetorius charakteristische Bild einer Spaltung der Satzstruktur in einen einstimmigen, planmensurierten choralen Unterbau und einen mehrstimmigen „fugenweisen“, kanonisch und thematisch mehr oder weniger streng gebundenen Oberbau.

Der Spaltung der Satzstruktur entspricht die Spaltstruktur des Klanges, indem der chorale Unterbau nicht nur vermittelt mensuraler Stilisierung, sondern auch in klangtechnischer Hinsicht vom Oberbau abgehoben ist. Um diese Spaltstruktur deutlich herauszustellen, führte man den choralen c. f., auch wenn er nicht in der Baßstimme liegt, im Pedal und registrierte ihn mit einer „absonderlichen scharfen“ Stimme, meist mit Rohrwerken. An solchem im Klang vordergründigen, unbeseelten, 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 reich¹⁾.

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

¹⁾ Die Gröninger Orgel besaß unter 59 Registern 14 Schnarrwerke (24%). Vgl. die 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 Bauerflötenbaß 1' (zu Quintadehn, Krummhorn oder Dulcian 8'), wovon, wie er mitteilt, „bei uns in Deutschland, sonderlich, wenn man den Choral im Pedal führen will, gar viel gehalten, die Italiener aber verachten alle solche kleine Baßstimmen von 2' oder 1' Ton, dieweil sie als eitel Octaven lauten und im Resonanz mit sich bringen“¹⁾. In unmittelbarer Anlehnung an die Anweisungen von Praetorius gibt Scheidt, der spätestens Neujahr 1615 bei einer großen Musikfestlichkeit in Halle mit Praetorius persönlich bekannt geworden ist, wertvolle Hinweise, „den Choral desto deutlicher zu vernehmen“, strukturell durch Verlegung „auf das Pedal“, klanglich durch Registrierung mit einer „scharfen Stimme“, so daß etwa der Oberbau räumlich abgetrennt „absonderlich auf dem Rückpositiv“ in 8' Ton und der Choral, falls er nicht im Baß liegt, im Pedal im 4' Ton erklingt. Liegt der Choral, wie bei Praetorius, im Baß, so registriert Scheidt, um „im Pedal den Choral deutlich zu vernehmen“: Untersatz 16', Posaunenbaß 8' oder 16', Dulcianbaß 8' oder 16', Schalmey, 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 1¹/₂', Krummhorn 8', 2) Quinta 3', Ranket 16', 3) Sup. Octav. Quint 1¹/₂', Krummhorn 8' (Kommt sehr schön im Choral), 4) Alle Schnarrwerke 16', 8' oder 4' (Kommen dem Choral trefflich zustatten), 5) Principal 4', Sup. octav. und Sedecima (scharf

im Choral), 6) Sup. octav. Quint 1¹/₂, 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)-Schule⁶⁾ 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) zugehört⁷⁾. In dieser Variation setzt sich die choralmotettische Tradition des späteren Mittelalters in unverkennbarer Hinführung zu Johann Walter und weiter zu Michael Praetorius fort. (Beispiel siehe S. 12.)

In unmittelbare stilistische Nähe zu Praetorius reicht dann die Orgelhymnensammlung des 3. Teils der Tabulatura nova von Scheidt, die hinter die Technik der Kolorierung und wachsenden Mechanisierung der figuralen Gegenstimmen in den ersten beiden Teilen der Tabulatura nova zurückgreift: „in gratiam organistarum praecipue 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⁾ G. Schünemann, M. Hertel's theoretische Schriften (Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. IV, Leipzig 1922, S. 336ff.), insbesondere S. 345.

²⁾ Vgl. die neueste zusammenfassende, mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Darstellung der Geschichte der Orgelmusik, vornehmlich des Auslandes, von A. Pirro: L'art des organistes (Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, II^e partie, Paris 1926). In Vorbereitung befindet sich eine Neubearbeitung von Ritters „Geschichte des Orgelspiels“ durch G. Frotscher (Danzig), die namentlich für die älteren deutschen Epochen um so dringender ist, als auch Ritter keinerlei eindringendes Verständnis für die Orgelkompositionen von Michael Praetorius und seiner Zeit besitzt und sein Fehlurteil über sie in dem bis heute gangbaren Vorwurf „gänzlichen Mangels an Ausdruck und Wärme“ (S. 182) gipfeln läßt.

³⁾ 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. Budwald in Ztschr. „Luther“, Jahrg. 1929, S. 82 ff.

⁴⁾ 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. 73ff.). Vgl. dazu W. Niemann, Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts (ebenda, Jahrg. 17, 1902).

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. 223f.). 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. 49ff.) und über „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Karl Matthaei, Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts, Bärenreiter-Verlag Kassel [Augsburg], 1926, S. 6ff.).

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

A solis ortus cardine (♩ = ½)

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

Manual

Pedal *c. f.*

The first system of the musical score for 'A solis ortus cardine'. It consists of three staves. The top staff is the treble clef for the Manual, the middle staff is the bass clef for the Manual, and the bottom staff is the bass clef for the Pedal. The time signature is 3/4. The Manual part has a treble clef and a key signature of one flat. The Pedal part has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in a common meter (♩ = ½). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff for the Manual and a bass staff for the Manual and Pedal. The Pedal part starts with a 'c. f.' (crescendo forte) marking.

The second system of the musical score for 'A solis ortus cardine'. It consists of three staves. The top staff is the treble clef for the Manual, the middle staff is the bass clef for the Manual, and the bottom staff is the bass clef for the Pedal. The time signature is 3/4. The Manual part has a treble clef and a key signature of one flat. The Pedal part has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in a common meter (♩ = ½). The second system continues the piece with a treble staff for the Manual and a bass staff for the Manual and Pedal.

The third system of the musical score for 'A solis ortus cardine'. It consists of three staves. The top staff is the treble clef for the Manual, the middle staff is the bass clef for the Manual, and the bottom staff is the bass clef for the Pedal. The time signature is 3/4. The Manual part has a treble clef and a key signature of one flat. The Pedal part has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in a common meter (♩ = ½). The third system continues the piece with a treble staff for the Manual and a bass staff for the Manual and Pedal.

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

Verfolgt man den Entwicklungsgang der deutschen Orgelhymnenvariation in großen Zügen weiter, so trifft man auf die von Praetorius und Scheidt ausgehende norddeutsch-barocke Orgelkunsttradition mit ihrem Hauptsitz im lutherisch-orthodoxen Hamburg, wo bezeichnenderweise die reformatorische Gottesdienstordnung Bugenhagens bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts in Geltung gestanden hat²⁾. Hierzu gehören die beiden Organisten an St. Jacobi zu Hamburg: Jacob Praetorius († 1651) mit einer Orgelvariation über den Weihnachtshymnus „Christum wir sollen loben schon“ (Luther, nach A solis ortus cardine)³⁾, und hauptsächlich Matthias Weckmann († 1674), von dem eine breit angelegte Variationsreihe⁴⁾ über den Dreifaltigkeitshymnus „O lux beata Trinitas“ erhalten ist, die einen ragenden Gipfel der Orgelchoralvariationskunst auf dem Boden der lutherischen Kirche am Ausgang des Zeitalters der Orthodoxie bedeutet. Um wenigstens ein Beispiel davon zu geben, auf welcher Höhe diese „vorbachische“ Kunst gestanden hat, seien aus der Variationsreihe von Weckmann die dreistimmige vierte Variation der vierten Hymnenstrophe mit Oberstimmenkanon „in Hypodiapason post minimam“ über abgespaltenem, planmensuriertem, zeilenweise pausierendem choralen c. f. in 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 Stilelemente der Weckmannschen Orgelchoralvariationen nicht das geringste Verständnis bekundet, indem er auf der vergeblichen Suche nach erlebnismäßig leichter zugänglicher „wahrhaft poetischer Verklärung“ des Chorals dem „virtuosen Prunk, endlos schweifenden Passagen und Klangspielereien“ (!) „trotz

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

Altpietistische Ketzerhistorien vom 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

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

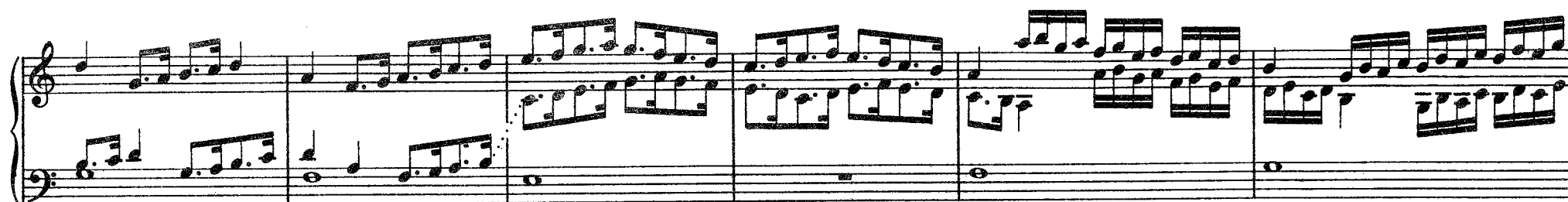
¹⁾ Vgl. H. Leube, Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Leipzig 1924, namentlich 1. Abschnitt: „Die Forschung über die Geschichte der lutherischen Kirche im Zeitalter der Orthodoxie“.

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

Matthias Weckmann, O lux beata Trinitas

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

*c. f.*



Manual

Pedal *c.f.*

This system contains the first ten measures of the piece. The Manual part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The Pedal part, marked *c.f.* (crescendo forte), is written on a single bass staff and consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

This system contains measures 11 through 20. The Manual part continues its intricate melodic development, with frequent chromaticism and rapid passages. The Pedal part maintains its steady eighth-note accompaniment, providing a solid foundation for the upper parts.

This system contains measures 21 through 30. The Manual part shows a continuation of its complex texture, with various intervals and rapid runs. The Pedal part remains consistent with its eighth-note pattern.

This system contains the final ten measures of the piece (measures 31-40). The Manual part concludes with a series of chords and a final cadence. The Pedal part also concludes with a final chord, marked with a fermata.

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 Chormelodie als starres Gerüst der Komposition, sei es im Baß oder einer anderen Stimme, tektonisch und klanglich von dem übrigen Stimmenbau abgespalten ist, kommt gleichsam etwas von der Spannung unentrinnbarer Jenseitigkeit des Göttlichen zum Ausdruck, von wo aus alles Endzeitliche in Frage gestellt ist. In der Zeitentrücktheit seiner Mensurierung, wie in der unbeseelten Klanglichkeit seiner Registrierung kündigt der chorale c. f. die Antwort auf die Fragwürdigkeit des lutherischen Christenstandes als gläubige Zuversicht auf eine ewige Welt, das Reich Gottes, und eine Heilsgewißheit, die in der „salus extra nos“ gründet. Die charakteristische Spaltstruktur im Satz und Klang der Orgelchoralvariation von Praetorius wird gleichsam zum Sinnträger des lutherischen „Dennoch“, d. h. jener schroffen Trennung der spiritualia von den saecularia, wie sie die lutherische Kirche bis in die äußersten Folgerungen hinein lehrt. Der Stil dieser Werke ist ein unvergleichliches Symbol der lutherischen Predigt von der Erlösung des Menschen durch Gott. —

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Im Gottesdienst treten solche Sinfonien nicht nur an die Stelle der Ricercare⁴⁾, Praeambeln und Fantasien⁵⁾ zwischen die lutherischen Messensätze, sondern ersetzen auch Pavanen, Canzonen⁶⁾ und anderweite Suiten⁷⁾ und madrigalische Stücke, sofern sie nur „artig, sehnlich und anmutig“, nicht zu umfangreich und „nicht sehr bloß,

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

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

³⁾ Ebenda, S. 189, Neudruck S. 152.

⁴⁾ „Dieweil es aber gar fein, daß vornher und zwischen einem jeden Kyrie, Christe, etc. (anstatt, da sonst die Organisten ihre Ricercarn darzwischen zu machen pflegen) feine Sinfonien mit Instrumenten musiziert 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 praambulieren 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 selbst solches und dergleichen Sinfonien aus anderer Autoren Pavanen und Canzonen vor einem jeden Gesange nach eines jeden Tono und Clave mit Instrumenten vorher musizieren lassen kann“. (Puericinium, 1621.) Vgl. dazu Synt. mus. III, Neudruck S. 87.

sondern vollstimmig“¹⁾ sind. Eine Sammlung derartiger Sinfonien beabsichtigte Praetorius im Druck herauszubringen unter dem Titel: „Polyhymnia Instrumentalis seu Musa Aonia Melpomene, darinnen Symphoniae oder Sinfoniae auf Pavanen, sowohl Ritornelli auf 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 ebenso wenig wie sein wiederholt angekündigtes Tabulaturbuch im Druck erschienen. Einen allerdings sehr unvollkommenen Ersatz haben wir in der Sammlung des auch hierin von Praetorius stark beeinflussten Samuel Scheidt, die er 1642 dem Herzog von Braunschweig für die Wolfenbüttler Hofkapelle angeboten, 1644 als „LXX Symphonien auf Concerten Manier“ in Leipzig drucken und, da kein eigentlicher Verleger sich fand, durch den Organisten an St. Elisabeth in Breslau A. Profius „und andere der Musik liebhabende Freunde“ hat verlegen lassen³⁾.

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

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

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

²⁾ Ebenda, S. 216, Neudruck S. 170.

³⁾ Vgl. Chr. Mahrenholz, Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk, Leipzig 1924, S. 34 ff.

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

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

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

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

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

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

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

Freiburg i. Br., im August 1929

Wilibald Gurlitt

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)

Manual

Pedal

Cantus firmus

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

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

(♩ = 72)

5

10

15

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

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

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

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

WEIHNACHTS-HYMNUS

„A Solis ortus cardine“

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

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

Manual

Pedal

Cantus firmus

(♩ = 66-72)

5

10

15

*)

*) siehe Anm. S. 28

20 25

This system contains measures 20 through 25. The treble staff features a melodic line with various ornaments and slurs, including a triplet in measure 24. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines. Measure numbers 20 and 25 are circled at the beginning of their respective measures.

30

This system contains measures 30 through 35. The treble staff continues the melodic development with slurs and ornaments. The bass staff features a prominent triplet in measure 32. Measure number 30 is circled at the beginning of its measure.

35

This system contains measures 35 through 40. The treble staff shows more complex melodic patterns with slurs and ornaments. The bass staff includes a triplet in measure 36. Measure number 35 is circled at the beginning of its measure.

40

45

50

55

rit.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 40 to 55. It is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. Measure numbers 40, 45, 50, and 55 are circled. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a final chord in measure 55.

3

WEIHNACHTS - HYMNUS

„Summo Parenti gloria“

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

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

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

Manual

(♩ = 94-92)

52
31

3

3 5 18

5

1 3

1 2

Pedal

Cantus firmus

10

3 5 34

1 2 1

3 2 4 3

3 4

The musical score is written for three parts: Manual (right hand), Manual (left hand), and Pedal. The Manual parts are in treble and bass clefs, while the Pedal part is in bass clef. The time signature is common time (C). The tempo is marked as (♩ = 94-92). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The Pedal part features a 'Cantus firmus' line. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 9 and the second system starting at measure 10. The first system includes measures 1 through 9, and the second system includes measures 10 through 18. The score is marked with various numbers and symbols, including 52/31, 3, 3 5 18, 5, 1 3, 1 2, 10, 3 5 34, 1 2 1, 3 2 4 3, and 3 4.

System 1: Measures 15-21. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The grand staff includes a low bass line with whole notes. Measure numbers 15, 20, and 21 are circled.

System 2: Measures 22-29. The treble staff continues the melodic development with various slurs and fingerings. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. The grand staff includes a low bass line with whole notes. Measure numbers 25 and 29 are circled.

System 3: Measures 30-35. The treble staff shows further melodic progression with slurs and fingerings. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. The grand staff includes a low bass line with whole notes. Measure number 30 is circled.

35 40 45 50

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system begins at measure 35 and ends at measure 40. The second system begins at measure 45 and ends at measure 50. The third system begins at measure 50 and continues to the end of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic bass line. The second system continues the melodic development in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The third system shows a continuation of the melodic and harmonic themes, with some measures featuring chords and sustained notes in the bass.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 70. It is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a circle: 55, 60, and 70.

System 1 (Measures 55-60): The Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lower Bass staff contains a simple bass line. Measure 55 includes a circled measure number. Measure 60 also includes a circled measure number.

System 2 (Measures 61-66): This system continues the melodic and harmonic development. The Treble staff shows more complex phrasing with slurs and ties. The Bass staff continues with chords and moving lines. The lower Bass staff maintains the bass line. Measure 65 includes a circled measure number.

System 3 (Measures 67-70): The final system of the page. The Treble staff concludes with a melodic phrase. The Bass staff provides a final harmonic accompaniment. The lower Bass staff concludes with a simple bass line. Measure 70 includes a circled measure number.

75 80

Measures 75-80 of a piano piece. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 75-79 are grouped by a large slur. Measure 80 is the final measure of this system. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled measure number '75' is at the start, and a circled measure number '80' is above measure 80. A circled measure number '54' is above measure 77. A circled measure number '24' is below measure 77. A circled measure number '28' is below measure 80.

Measures 81-84 of a piano piece. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 81-84 are grouped by a large slur. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled measure number '5' is above measure 82. A circled measure number '7' is below measure 82. A circled measure number '15' is below measure 84.

85

Measures 85-88 of a piano piece. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 85-88 are grouped by a large slur. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled measure number '85' is at the start.

90

Handwritten musical score for measures 90-94. The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex fingerings and articulation marks. Measure 90 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes with fingerings 8, 1, 4, 1. The bass staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 1, 3, 1, 4. Measure 91 continues the pattern with fingerings 1, 4, 3, 4. Measure 92 has fingerings 1, 1, 4, 1, 4. Measure 93 has fingerings 1, 1, 4, 3, 1, 3, 1. Measure 94 has fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 2. The score includes various articulation marks such as slurs and accents.

95

Handwritten musical score for measures 95-99. The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex fingerings and articulation marks. Measure 95 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes with fingerings 5, 1, 3, 4. The bass staff has a series of eighth notes with fingerings 3, 1, 1, 3. Measure 96 continues the pattern with fingerings 2, 1, 3, 1, 4. Measure 97 has fingerings 2, 1, 3, 1, 4. Measure 98 has fingerings 4, 1, 3, 1, 4. Measure 99 has fingerings 4, 1, 3, 1, 4. The score includes various articulation marks such as slurs and accents.

100

Handwritten musical score for measures 100-104. The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex fingerings and articulation marks. Measure 100 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 3, 1, 3, 4. The bass staff has a series of eighth notes with fingerings 2, 1, 1, 2, 1. Measure 101 continues the pattern with fingerings 3, 1, 3, 4, 5, 3, 5, 4. Measure 102 has fingerings 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1. Measure 103 has fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 1. Measure 104 has fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 2. The score includes various articulation marks such as slurs and accents.

105

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, with triplets marked '3' in the final measure. The bass staff contains a simple accompaniment of eighth notes. A large oval bracket spans the bottom two staves, indicating a section of the piece. The page number '105' is circled in the top left corner.

[illegible]

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the 1911 Broadway musical "The Little Rascals". It is a piano accompaniment for a vocal melody. The score is written for three staves: a single treble staff for the vocal melody and two bass staves for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three measures. The first measure contains a vocal melody with a circled measure number "110" and a piano accompaniment with a bass line and a chord. The second measure contains a vocal melody with a circled measure number "111" and a piano accompaniment with a bass line and a chord. The third measure contains a vocal melody with a circled measure number "112" and a piano accompaniment with a bass line and a chord. The score is marked with "110", "111", and "112" in circles, indicating the measure numbers. The piano accompaniment features a bass line with a 4/4 time signature and a 13/8 time signature. The vocal melody is marked with "4", "5", and "3" in circles, indicating the measure numbers. The score is marked with "110", "111", and "112" in circles, indicating the measure numbers. The piano accompaniment features a bass line with a 4/4 time signature and a 13/8 time signature. The vocal melody is marked with "4", "5", and "3" in circles, indicating the measure numbers.

OSTER - HYMNUS

„Vita sanctorum“

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

Manual

(♩ = 69)

Pedal

Cantus firmus

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

de - - - cus An - - - ge - - -

15 20

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

25

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

30

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

35

ste, qui mor

40

tis mo ri

45

ens mi ni strum

50

ex - u -

55

pe - ra -

60

sti.

poco rit.

DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

„O Lux beata Trinitas“

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

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

(Martin Luther)

(♩ = ca. 92)

Manual

Pedal

Cantus firmus

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

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

Tri - ni -
glo - ri -

20

25

tas, et prin
a, e jus

25

30

tas, et prin
a, e jus

30

35

ci - pa - lis
que - so - li

u - ni
Fi - li

tas,
O,

55 60

jam
cum

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

85

men per cor pe

90

rit. - - - molto - - -

di tu bus. um.

6 DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

41

„Te mane laudum carmine“

⟨2. Vers von: „O Lux beata Trinitas“⟩

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

Manual

Pedal

Cantus firmus

Te ma ne lau dum car

mi ne, te de

*) siehe Anm. S. 23

20 25 30

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

30 35 40

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

45 50 (non rit.)

lau - det se - cu - la.

7 FANTASIA

„Ein' feste Burg ist unser Gott“

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

Manual

Pedal

5

45

10

54

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

15

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

20

fen,

25

30

35

First system of musical notation, measures 35-44. The system includes a treble and bass staff. Measure numbers 35, 40, and 45 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dotted line connects the end of measure 44 to the beginning of measure 45 in the second system.

Second system of musical notation, measures 45-54. The system includes a treble and bass staff. Measure numbers 45 and 50 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dotted line connects the end of measure 54 to the beginning of measure 55 in the third system.

Third system of musical notation, measures 55-64. The system includes a treble and bass staff. Measure numbers 50 and 55 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dotted line connects the end of measure 64 to the beginning of measure 65 in the fourth system.

(60)

25 35 45 55

1 2 3

(65)

24 34 44 54

1 2 3 4 8

er hilft uns frei

(70)

8 18 28 38 48

1 3 4 8 45

aus al - - - - - ler Not,

die uns jetzt hat be - - trof -

fen.

Der alt bö - se Feind

(85)

[ohne 16']

90

Measures 90-94 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 90 is marked with a circled '90'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure 91 has a circled '1' above the Treble staff. Measure 92 has a circled '1' above the Treble staff and a circled '2' above the Bass staff. Measure 93 has a circled '1' above the Treble staff and a circled '3' above the Bass staff. Measure 94 has a circled '4' above the Treble staff and a circled '5' above the Bass staff.

95

100

Measures 95-99 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 95 is marked with a circled '95'. Measure 96 has a circled '1' above the Treble staff. Measure 97 has a circled '2' above the Treble staff and a circled '3' above the Bass staff. Measure 98 has a circled '5' above the Treble staff and a circled '4' above the Bass staff. Measure 99 has a circled '1' above the Treble staff and a circled '5' above the Bass staff. Measure 100 is marked with a circled '100'.

105

Measures 100-104 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 100 is marked with a circled '105'. Measure 101 has a circled '2' above the Treble staff and a circled '3' above the Bass staff. Measure 102 has a circled '4' above the Treble staff and a circled '2' above the Bass staff. Measure 103 has a circled '3' above the Treble staff and a circled '4' above the Bass staff. Measure 104 has a circled '5' above the Treble staff and a circled '4' above the Bass staff.

(110)

[mit 16']

(115)

mit Ernst — er's jetzt meint,

(120)

mit Ernst er's jetzt

(125)

meint groß' Macht und viel List

130

Measures 125-130. Measure 125: Treble clef has a half note G4, bass clef has a half note F3. Measure 126: Treble clef has a half note A4, bass clef has a half note G3. Measure 127: Treble clef has a half note B4, bass clef has a half note A3. Measure 128: Treble clef has a half note C5, bass clef has a half note B3. Measure 129: Treble clef has a half note D5, bass clef has a half note C4. Measure 130: Treble clef has a half note E5, bass clef has a half note D3. Fingerings: Treble clef (1, 2, 1, 2, 1, 3), Bass clef (1, 2, 1, 3, 4, 5).

135

Measures 131-136. Measure 131: Treble clef has a half note F5, bass clef has a half note E3. Measure 132: Treble clef has a half note G5, bass clef has a half note F3. Measure 133: Treble clef has a half note A5, bass clef has a half note G3. Measure 134: Treble clef has a half note B5, bass clef has a half note A3. Measure 135: Treble clef has a half note C6, bass clef has a half note B3. Measure 136: Treble clef has a half note D6, bass clef has a half note C4. Fingerings: Treble clef (1, 2, 1, 2, 1, 3), Bass clef (1, 2, 1, 3, 4, 5).

140

Measures 137-142. Measure 137: Treble clef has a half note E6, bass clef has a half note D4. Measure 138: Treble clef has a half note F6, bass clef has a half note E4. Measure 139: Treble clef has a half note G6, bass clef has a half note F4. Measure 140: Treble clef has a half note A6, bass clef has a half note G4. Measure 141: Treble clef has a half note B6, bass clef has a half note A4. Measure 142: Treble clef has a half note C7, bass clef has a half note B4. Fingerings: Treble clef (1, 2, 1, 2, 1, 3), Bass clef (1, 2, 1, 3, 4, 5).

System 1 (Measures 145-154): This system contains measures 145 through 154. Measure 145 is marked with a circled number 145. The music features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. Fingering numbers (1-5) are visible above and below notes. A dotted line connects a note in measure 146 to a note in measure 147. The system concludes with measure 154, which has a final double bar line.

System 2 (Measures 150-159): This system contains measures 150 through 159. Measure 150 is marked with a circled number 150. The musical notation continues with complex rhythmic patterns and fingering. A dotted line connects a note in measure 151 to a note in measure 152. Below the system, the text "[ohne 16']" is printed.

System 3 (Measures 155-164): This system contains measures 155 through 164. Measure 155 is marked with a circled number 155. The notation shows further development of the musical themes, with various articulations and fingering. A dotted line connects a note in measure 156 to a note in measure 157. The system ends with measure 164.

First system of musical notation, measures 160 to 165. The system includes a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a separate bass staff. Measure 160 is circled. Fingerings (1, 3, 5, 4, 5, 4) are indicated above the treble staff. Measure 165 is circled and marked with an asterisk (*).

Second system of musical notation, measures 166 to 170. The system includes a treble staff, a grand staff, and a separate bass staff. Measure 170 is circled. Fingerings (4 5, 4 5, 5 4, 5 4, 5 4) are indicated above the treble staff.

Third system of musical notation, measures 171 to 175. The system includes a treble staff, a grand staff, and a separate bass staff. Measure 175 is circled. Fingerings (3, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 4, 4, 5, 4) are indicated above the treble staff.

First system of musical notation, measures 175-180. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 4 2 1, 5 4, 1 3 4, 2, 1 4). The Middle staff has a more rhythmic accompaniment. The Bass staff provides a steady bass line. Measure 180 is circled with the number 180.

Second system of musical notation, measures 181-186. The system consists of three staves. The Treble staff continues the melodic line with slurs and fingerings (e.g., 1 3 3 1, 3 5, 2, 1 2 1). The Middle and Bass staves provide accompaniment. Measure 186 is circled with the number 186.

Third system of musical notation, measures 187-192. The system consists of three staves. The Treble staff has slurs and fingerings (e.g., 1 2, 1 1 2 1, 5, 1 3, 2, 5 4, 5 4). The Middle and Bass staves provide accompaniment. Measure 192 is circled with the number 192. A star symbol (*) is present in the Bass staff of measure 191.

64

190

This system contains measures 64 to 88. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. A circled measure number '190' is located above the top staff at the beginning of the third measure of this system.

[mit 16']

This system contains measures 89 to 112. It continues the musical notation from the previous system. A bracket labeled '[mit 16']' is positioned below the first measure of this system, indicating a 16-measure repeat. The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings across the three staves.

195

This system contains measures 113 to 136. It begins with a circled measure number '195' above the first measure. The notation continues with various musical symbols, including notes, rests, and fingerings, across the three staves of the grand staff.

(200)

sein' grau - sam Rü - - stung

(205)

ist

(210)

(215)

System 1 (Measures 215-220): This system contains measures 215 through 220. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. Measure 220 is circled and labeled with the number 220. The piano part includes various fingerings and articulations, such as slurs and accents.

System 2 (Measures 225-230): This system contains measures 225 through 230. The vocal line includes the lyrics: "auf Erd' ist nicht seins - glei -". Measure 225 is circled and labeled with the number 225. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

System 3 (Measures 230-235): This system contains measures 230 through 235. The vocal line includes the word "chen." at the beginning of measure 230. Measure 230 is circled and labeled with the number 230. The piano accompaniment features a prominent dotted line in measure 230, indicating a specific performance instruction. The system concludes with measure 235.

(ohne 16')

246

Handwritten musical score for measures 246-249. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 246 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a half-note chord. Measure 247 continues the treble staff's eighth-note pattern. Measure 248 shows a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 249 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord.

250

Handwritten musical score for measures 250-253. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 250 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a half-note chord. Measure 251 continues the treble staff's eighth-note pattern. Measure 252 shows a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 253 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord.

255

Handwritten musical score for measures 255-258. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 255 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a half-note chord. Measure 256 continues the treble staff's eighth-note pattern. Measure 257 shows a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 258 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord.

8

FANTASIA

„Christ, unser Herr, zum Jordan kam“

(♩=80)

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

Manual

Pedal

(10)

(15)

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.

Musical score for measures 15-20. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the Treble staff features various intervals and rests, with fingerings indicated by numbers 1-5. The Bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The lower Bass staff contains whole rests. Measure 20 is circled with the number 20.

Musical score for measures 21-26. The score continues from the previous system. The Treble staff has a melodic line with many slurs and ties. The Bass staff has a more active line with many eighth and sixteenth notes. The lower Bass staff has whole rests. Measure 25 is circled with the number 25.

Musical score for measures 27-35. The score continues from the previous system. The Treble staff has a melodic line with many slurs and ties. The Bass staff has a more active line with many eighth and sixteenth notes. The lower Bass staff has whole rests. The lyrics "Christ, un - ser Herr, zum Jor - - dan kam nach sei - nes Va - ters Wil - - - len" are written below the Treble staff. Measure 30 is circled with the number 30. Measure 35 is circled with the number 35.

40

40 41 42 43 44

45

45 46 47 48 49

nach sei - nes Va - - ters

50

50 51 52 53 54

Wil - - - - - len

55

Handwritten musical score for measures 55-59. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 55 features a treble staff with a triplet of eighth notes (2, 8, 1) and a bass staff with a triplet of eighth notes (1, 2, 1). Measure 56 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 57 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 58 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 59 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

60

Handwritten musical score for measures 60-64. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 60 features a treble staff with a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a bass staff with a half note. Measure 61 has a treble staff with a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a bass staff with a half note. Measure 62 has a treble staff with a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a bass staff with a half note. Measure 63 has a treble staff with a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a bass staff with a half note. Measure 64 has a treble staff with a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a bass staff with a half note.

65

Handwritten musical score for measures 65-69. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 65 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 66 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 67 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 68 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 69 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

70

Measures 70-74 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 70 is marked with a circled '70'. The music features complex fingering with numbers 1-5 above notes. Measure 71 has a circled '21' below a note. Measure 72 has a circled '32' above a note. Measure 73 has a circled '1' below a note. Measure 74 has a circled '4' below a note. The key signature has one sharp (F#).

75

Measures 75-79 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 75 is marked with a circled '75'. Measure 76 has a circled '21' below a note. Measure 77 has a circled '1' below a note. Measure 78 has a circled '1' below a note. Measure 79 has a circled '80' above a note. The key signature has one sharp (F#).

85

Measures 80-84 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 80 is marked with a circled '80'. Measure 81 has a circled '25' below a note. Measure 82 has a circled '13' above a note. Measure 83 has a circled '1' below a note. Measure 84 has a circled '8' below a note. Measure 85 is marked with a circled '85'. The key signature has one sharp (F#).

System 1 (Measures 85-94): This system contains measures 85 through 94. It features a treble and bass staff with a grand staff. Measure 85 is marked with a circled '90'. The music includes various note values, rests, and fingerings. A tempo marking of 100 is indicated above measure 94.

System 2 (Measures 95-104): This system contains measures 95 through 104. It features a treble and bass staff with a grand staff. Measure 95 is marked with a circled '95'. Measure 100 is marked with a circled '100' and a tempo marking of 100 (♩ = ca. 104). The music includes various note values, rests, and fingerings. The word 'von' is written below the staff at the end of measure 104.

System 3 (Measures 105-114): This system contains measures 105 through 114. It features a treble and bass staff with a grand staff. Measure 105 is marked with a circled '105'. The music includes various note values, rests, and fingerings. The words 'Sankt', 'Jo', 'hann', and 'die' are written below the staff at the end of measures 105, 106, 107, and 114 respectively.

110 115

Tau - fe - nahm

120

sein - Werk - und - Amt

125 130

zur - fül - len

This musical score is for the song "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. It is a piano arrangement featuring three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 8) and articulation marks (accents, slurs). The piece is divided into two systems, with measures 140 and 145 circled at the beginning of each system. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

150

da wollt er stif - ten

24

uns ein Bad

1 2

2

1 2

155

160

Handwritten musical score for measures 160-164. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 160 is marked with a circled '160'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, naturals).

165 170

Handwritten musical score for measures 165-170. The system consists of three staves. Measure 165 is marked with a circled '165' and measure 170 with a circled '170'. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and various accidentals.

175

Handwritten musical score for measures 175-179. The system consists of three staves. Measure 175 is marked with a circled '175'. The music continues with intricate fingerings and complex rhythmic structures across the three staves.

180

185

Handwritten musical score for measures 180-185. The score is written on three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature has one sharp (F#). Measure 180 starts with a treble staff containing eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 181 continues the treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 182 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 183 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 184 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 185 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2.

190

195

zu wa - - schen uns von Sün - - - -

Handwritten musical score for measures 190-195. The score is written on three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature has one sharp (F#). Measure 190 starts with a treble staff containing eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 191 continues the treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 192 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 193 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 194 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 195 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2.

den,

200

Handwritten musical score for measures 200-205. The score is written on three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature has one sharp (F#). Measure 200 starts with a treble staff containing eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 201 continues the treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 202 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 203 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 204 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2. Measure 205 has a treble staff with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff has a whole note F#2.

205

210

This system of musical notation covers measures 205 to 210. It features a grand staff with three staves: a treble staff, a middle staff (likely for piano accompaniment), and a bass staff. Measure 205 is marked with a circled '205'. Measure 210 is marked with a circled '210'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The key signature has one sharp (F#).

215

This system of musical notation covers measures 215 to 220. It features a grand staff with three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. Measure 215 is marked with a circled '215'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The key signature has one sharp (F#).

220

er - säu - fen

This system of musical notation covers measures 220 to 225. It features a grand staff with three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. Measure 220 is marked with a circled '220'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The key signature has one sharp (F#). The lyrics 'er - säu - fen' are written above the treble staff in measures 220-221.

(225)

auch den bit - - tern Tod

(230)

Musical score for measures 225-230. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The lyrics "auch den bit - - tern Tod" are positioned above the first staff. Measure numbers 1, 4, 45, 48, and 49 are indicated. The music features complex harmonic structures with many accidentals and ties.

(235)

Musical score for measures 235-240. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 54, 35, 12, 35, 4, 8, 4, and 46 are indicated. The music continues with complex harmonic structures and ties.

(240)

(245)

Musical score for measures 240-245. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 24, 1, 5, 4, 46, 2, 4, 36, 19, 1, 2, 1, 5, 25, and 61 are indicated. The music continues with complex harmonic structures and ties.

(250)

(♩ = ca. 108)

(255)

durch sein selbst

Musical score for measures 250-255. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 250 is marked with a circled '250'. Measure 255 is marked with a circled '255'. The tempo is indicated as (♩ = ca. 108). The lyrics 'durch sein selbst' are written above measure 255. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various accidentals.

(260)

(265)

Blut und Wun - - - den

Musical score for measures 260-265. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 260 is marked with a circled '260'. Measure 265 is marked with a circled '265'. The lyrics 'Blut und Wun - - - den' are written above measure 260. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

(270)

Musical score for measures 270-275. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 270 is marked with a circled '270'. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

275 280

Handwritten musical score for measures 275-280. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 275 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with fingerings 8, 4, 5, 4, 3, 4. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment with fingerings 4, 1, 4. Measure 280 continues the melodic and accompanimental patterns with various fingerings and slurs.

285 290

Handwritten musical score for measures 285-290. The score continues on the same three-staff system. Measure 285 shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 290 features a change in the bass staff accompaniment, with a more complex rhythmic pattern and fingerings.

295 300 *rit.*

Handwritten musical score for measures 295-300. The score continues on the same three-staff system. Measure 295 shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 300 features a change in the bass staff accompaniment, with a more complex rhythmic pattern and fingerings. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a final chord in the treble staff.

(♩ = 72) (305) *rit.* (♩ = ca. 92) es galt ein neu - es Le -

ben. (315)

[ohne 16']

(320)

325

Handwritten musical score for measures 325-330. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 325 is marked with a circled '325'. The music features complex fingering and articulation marks, including slurs and accents. A dotted line connects a note in the middle Bass staff to a note in the lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#).

330

335

Handwritten musical score for measures 330-335. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 330 is marked with a circled '330'. Measure 335 is marked with a circled '335'. The music continues with complex fingering and articulation marks. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for measures 335-340. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The music continues with complex fingering and articulation marks. The key signature has one sharp (F#).

340

[mit 16']

345

350

[ohne 16']

355

Handwritten musical score for measures 355-359. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 355 features a complex treble staff with multiple beamed eighth notes and fingerings (1, 4, 3, 1, 4). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 356 continues the treble staff with more beamed notes and fingerings (4, 4). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 357 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 1, 1). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 358 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 359 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff.

360

Handwritten musical score for measures 360-364. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 360 features a treble staff with a melodic line and fingerings (1, 5, 4). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 361 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 1). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 362 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 5, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 363 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 5, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 364 features a treble staff with a melodic line and fingerings (4, 5, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff.

365

Handwritten musical score for measures 365-369. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 365 features a treble staff with a melodic line and fingerings (2, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 366 features a treble staff with a melodic line and fingerings (1, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 367 features a treble staff with a melodic line and fingerings (1, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 368 features a treble staff with a melodic line and fingerings (1, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff. Measure 369 features a treble staff with a melodic line and fingerings (1, 1, 2). The middle staff has a melodic line with a dotted line connecting it to the bass staff.

(370)

Musical score for measures 370-374. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 370 is marked with a circled number (370). The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-5) are indicated for several notes. A dotted line connects a note in the Treble staff to a note in the lower Bass staff across measures 370 and 371.

(375)

poco rit. - - - (♩ = 112)

(380)

Musical score for measures 375-384. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 375 is marked with a circled number (375). The tempo marking *poco rit.* and the tempo indication (♩ = 112) are present. The music continues with complex rhythmic patterns. A dotted line connects a note in the Treble staff to a note in the lower Bass staff across measures 375 and 376. The measure number 380 is marked with a circled number (380). The instruction [mit 16'] is written below the lower Bass staff at the end of measure 384.

(385)

Musical score for measures 385-389. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 385 is marked with a circled number (385). The music continues with complex rhythmic patterns. Fingering numbers (1-5) are indicated for several notes. The measure number 389 is marked with a circled number (389).

[illegible]

395

24

8 1

2

31

4

35

13

86

12

1 2 1

400

9

FANTASIA

„Wir glauben all an einen Gott“

Manual

Pedal

(♩ = 84-92)

5

10

The first system of the musical score is for the Manual and Pedal. The Manual part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The Pedal part is written on a single bass clef staff. The tempo is marked as (♩ = 84-92). The system contains 10 measures. Measure 5 is circled with the number 5, and measure 10 is circled with the number 10. The Manual part features a melodic line with various intervals and a final flourish in measure 10. The Pedal part provides a simple harmonic accompaniment with sustained notes.

15

18

The second system of the musical score continues the Manual and Pedal parts. It contains 15 measures. Measure 15 is circled with the number 15. The Manual part continues the melodic development with more complex intervals and a final flourish in measure 15. The Pedal part continues the harmonic accompaniment. The system concludes with measure 18, which is marked with a circled 18.

20

1 3 4 2 1 2

25 30

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Wir

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

glau - - - - - ben

35

all an ei - - nen Gott,

40

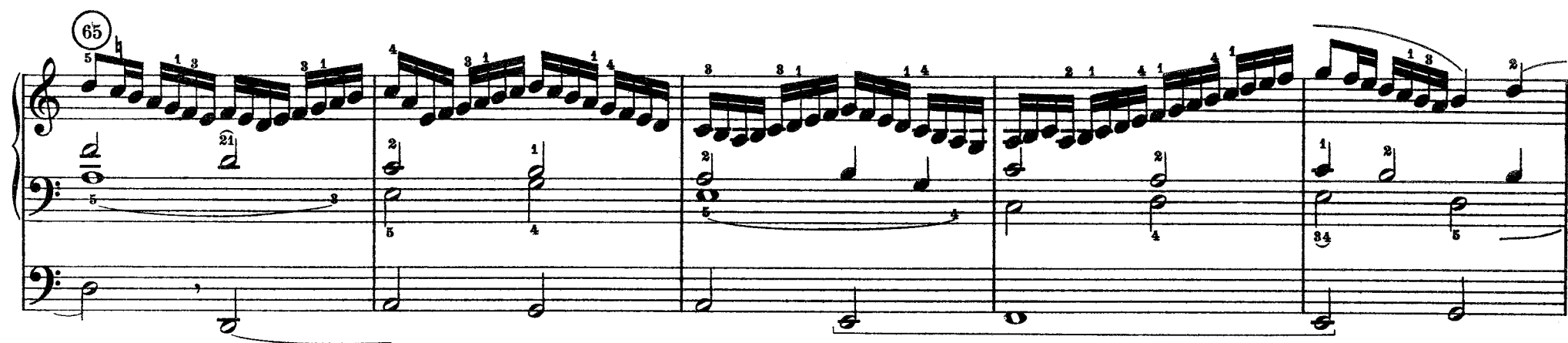
45



System 1: Measures 50-54. The music is in treble and bass staves. Measure 50 starts with a treble staff containing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 51 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 52 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 53 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 54 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3).



System 2: Measures 55-59. The music is in treble and bass staves. Measure 55 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 56 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 57 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 58 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 59 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3).



System 3: Measures 60-64. The music is in treble and bass staves. Measure 60 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 61 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 62 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 63 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3). Measure 64 has a treble staff with a half note (B4) and a bass staff with a whole note (F#3).

(70) (75) Schö - - pfer Him - mels und

der Er - - den, (80) (85)

(90)

95

100

105

110

This musical score is for a piano piece, spanning measures 95 to 110. It is written for three staves: a single treble staff and a grand bass staff (treble and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 95-100) features a complex melody in the treble staff with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic bass line. The second system (measures 101-105) continues the melodic development with some rests in the treble and more active bass. The third system (measures 106-110) shows the melody becoming more melodic and less technically dense, while the bass line provides harmonic support with some sustained notes and a dotted line indicating a continuation of a line from a previous measure.

115 120

der sich zum Va - ter
[ohne 16']

125 130

ge - ben hat,

135

140 145

Measures 140-145 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 140 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 1 in the treble and 1 in the bass. Measure 145 is marked with a circled '145' and features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. It includes a 4-measure slur and a 5-measure slur. The lower Bass staff has a fermata over the final measure.

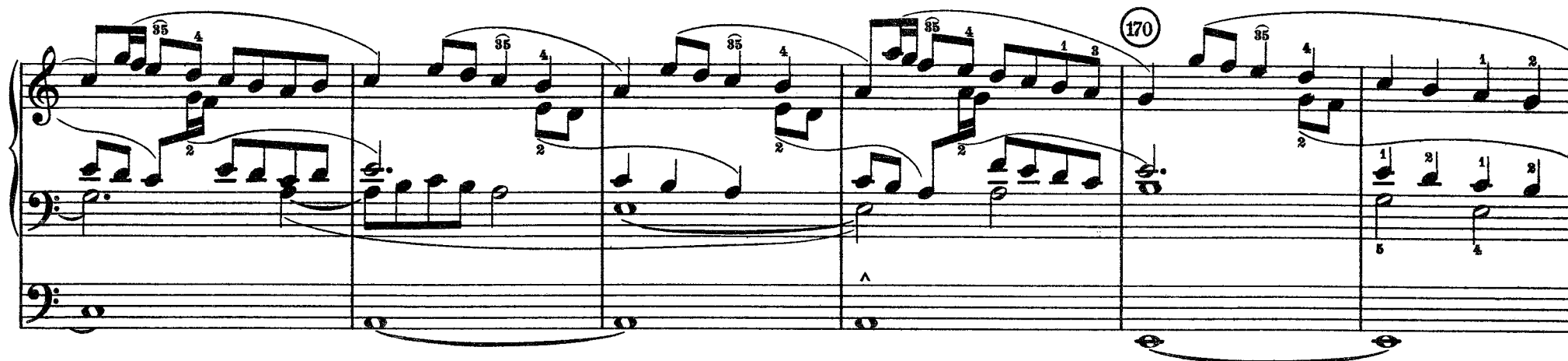
150 155

Measures 150-155 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 150 is marked with a circled '150' and features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. It includes a 4-measure slur and a 5-measure slur. Measure 155 is marked with a circled '155' and features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. It includes a 4-measure slur and a 5-measure slur. The lower Bass staff has a fermata over the final measure.

160 165

Measures 160-165 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 160 is marked with a circled '160' and features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. It includes a 4-measure slur and a 5-measure slur. Measure 165 is marked with a circled '165' and features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. It includes a 4-measure slur and a 5-measure slur. The lower Bass staff has a fermata over the final measure.

[mit 16']



First system of musical notation, measures 165-170. The system consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a separate bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 35, 4, 35, 4, 35, 4, 35, 4, 1 3). The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. The separate bass staff contains a single line of music. Measure numbers 165, 166, 167, 168, 169, and 170 are indicated above the treble staff.



Second system of musical notation, measures 171-176. The system consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a separate bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1, 35, 16, 64). The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. The separate bass staff contains a single line of music. Measure numbers 171, 172, 173, 174, 175, and 176 are indicated above the treble staff.



Third system of musical notation, measures 180-185. The system consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a separate bass staff. The treble staff contains a vocal line with lyrics: "daß wir sei - ne Kin - der wer - den". The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. The separate bass staff contains a single line of music. Measure numbers 180, 181, 182, 183, 184, and 185 are indicated above the treble staff.

First system of musical notation, measures 190 to 195. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 190, 195, 25, 45, and 85 are indicated. Fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs) are present. A dotted line connects a note in measure 190 to a note in measure 195.

Second system of musical notation, measures 200 to 205. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 200, 52, 12, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated. Fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs) are present. A dotted line connects a note in measure 200 to a note in measure 205. The text "(ohne 16") is written below the Bass staff.

Third system of musical notation, measures 205 to 210. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 205, 5, 4, 45, 35, 12, 1, 3, 4, 5, 8, and 4 are indicated. Fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs) are present. A dotted line connects a note in measure 205 to a note in measure 210.

210 215

220 Er will uns all - zeit er -

225 230

näh - ren

(mit 16)

Musical score for measures 235-240. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 235 is circled. The notation includes various notes, rests, and fingerings. A bracket labeled "[ohne 16']" is positioned below the lower Bass staff, indicating a performance instruction.

Musical score for measures 240-245. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 240 is circled. The notation includes various notes, rests, and fingerings. A bracket labeled "[ohne 16']" is positioned below the lower Bass staff, indicating a performance instruction.

Musical score for measures 245-250. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 245 is circled. The notation includes various notes, rests, and fingerings. A bracket labeled "[mit 16']" is positioned below the lower Bass staff, indicating a performance instruction.

(255)

(260) (265)

Leib und Seel auch

(270) (275)

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

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

(285)

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

(295)

(300) ner Macht.

(305)

(310)

10
ZWEI VARIATIONEN
über

93

1. Variatio

(♩ = ca. 72)

„Nun lob mein Seel den Herren“

Manual

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

sein, sein Wohl - tat tut er rie - ren, ver - giß es

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

ge - ben und heilt dein Schwach - heit

25

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

30

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

35

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

40

45

- nem Reich.

50

poco rit.

2. Variatio

(55)

Manual

Pedal

(60)

(65)

(70)

This musical score is for the song "The Rose Tree" and is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The music is written for three parts: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. A circled number "80" is located at the top right of the page, indicating the page number.

85

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of two or three, with fingerings 2, 3, and 1 indicated. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including fingerings 5 and 9. The second system continues the piece with similar notation, including a measure with a circled '4' in the bass staff. The third system concludes the piece with a final measure in the bass staff marked with a circled '45'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 86-90): This system contains measures 86 through 90. The treble clef staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 86 is marked with a circled '45'. Measure 90 is marked with a circled '90'. The key signature has one sharp (F#).

System 2 (Measures 91-95): This system contains measures 91 through 95. The treble clef staff continues the intricate melodic patterns with various ornaments and slurs. The bass clef staff has a more active role with frequent sixteenth-note passages. Measure 95 is marked with a circled '95'. The key signature has one sharp (F#).

System 3 (Measures 96-100): This system contains measures 96 through 100. The treble clef staff features a series of chords and some melodic fragments. The bass clef staff has a more active role with frequent sixteenth-note passages. Measure 100 is marked with a circled '100'. The key signature has one sharp (F#).

First system of musical notation, measures 95-99. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff contains chords and single notes. The Bass staff features complex, rapid sixteenth-note passages with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The lower Bass staff contains whole and half notes.

Second system of musical notation, measures 100-104. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff contains chords and single notes. The Bass staff features complex, rapid sixteenth-note passages with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The lower Bass staff contains whole and half notes.

Third system of musical notation, measures 105-109. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff contains chords and single notes. The Bass staff features complex, rapid sixteenth-note passages with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The lower Bass staff contains whole and half notes.

115

leggiere

Musical score for measures 115-119. Measure 115 is circled. The score features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The word *leggiere* is written above the treble staff in measure 117.

120

Musical score for measures 120-124. Measure 120 is circled. The score continues with complex rhythmic patterns and fingerings in the treble and bass staves.

125

Musical score for measures 125-129. Measure 125 is circled. The score continues with complex rhythmic patterns and fingerings in the treble and bass staves.

System 1 (Measures 125-134): This system contains measures 125 through 134. The treble and bass staves feature complex, rapid sixteenth-note passages. Fingering numbers (1-5) are indicated for many notes. Measure 130 is circled with the number 130 above it. Measure 134 contains a fermata.

System 2 (Measures 135-144): This system contains measures 135 through 144. Measures 135-136 show more complex sixteenth-note patterns. Measures 137-144 feature dense, rapid sixteenth-note runs in the bass staff, with some notes beamed together. Measure 135 is circled with the number 135 above it. Measure 144 ends with a fermata.

System 3 (Measures 145-154): This system contains measures 145 through 154. Measures 145-146 show dense sixteenth-note runs in the bass staff. Measures 147-154 feature a more melodic line in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Measure 140 is circled with the number 140 above it. The system concludes with the tempo marking *poco rit.* and a final fermata in measure 154.

11

SINFONIA

Mantra1

Pedal

(♩ = ca. 56)

This musical system contains two staves. The top staff, labeled 'Mantra1', is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/2 time signature. It begins with a tempo marking '(♩ = ca. 56)'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The bottom staff, labeled 'Pedal', is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note accompaniment. Both staves are bracketed together on the left.

5

This system continues the musical piece with three staves. The top staff continues the melody from the previous system, marked with a circled '5' at the beginning. The middle staff continues the eighth-note accompaniment. The bottom staff features a long, sustained note in the first measure, followed by a melodic line. The system concludes with a double bar line and a small 'a' at the bottom right.

10

First system of musical notation, measures 10-13. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. Measure 10 is marked with a circled '10'. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a key signature change to C major in measure 12.

15

Second system of musical notation, measures 14-17. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. Measure 15 is marked with a circled '15'. The key signature is C major. The music continues with eighth and quarter notes, ending with a half note in measure 17.

Third system of musical notation, measures 18-21. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The key signature is C major. The music concludes with a final chord in measure 21, marked with a double bar line.

ANHANG

QUELLENNACHWEIS

Orgelhymnen

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

Fantasien

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

Choralvariationen

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

Sinfonia

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

REVISIONSBERICHT

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

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

Nr. 3. „Summo parenti“

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

Nr. 4. „Vita sanctorum“

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

Nr. 5. „O Lux beata“

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

Nr. 6. „Te mane laudum“

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

Nr. 7. „Ein feste Burg“

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



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

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

Nr. 8. „Christ, unser Herr“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Vorschlag des Herausgebers siehe Notentext.

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

Altus, zweites Viertel c, Vorschlag cis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nr. 9. „Wir glauben all“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nr. 10. „Nun lob mein Seel“

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

Takt 29: Tenor, fehlt Pause.

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

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

ABGEÄNDERTE NOTATION

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

Nr. 5. „O Lux beata“ Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$.

Nr. 8. „Christ unser Herr“ Takt 100—137: Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$.

Takt 254—302: Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$.

Takt 377—404: Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$.

Nr. 10. „Nun lob mein Seel“ Original $\frac{3}{8}$, verkürzt auf $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$.

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).