DIETRICH BUXTEHUDES WERKE

FÜR ORGEL

HERAUSGEGEBEN

VON

PHILIPP SPITTA

NEUE AUSGABE VON MAX SEIFFERT

ZWEITER BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BRÜSSEL ◦ LONDON ◦ NEW YORK

S 2113

DIETRICH BUXTEHUDES WERKE

FÜR ORGEL

HERAUSGEGEBEN

VON

PHILIPP SPITTA

NEUE AUSGABE VON MAX SEIFFERT

ZWEITER BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BRÜSSEL ◦ LONDON ◦ NEW YORK

VORWORT.

Die in diesem Bande enthaltenen Choralbearbeitungen Buxtehudes zerfallen in zwei Abteilungen. Die erste Abteilung wird durch eine Reihe größerer Tonstücke gebildet, in deren Mehrzahl, nach Art der Organistenschule, zu der Buxtehude gehörte, jede einzelne Choralzeile eine ausführliche und mannigfaltige Durcharbeitung erfährt. In der zweiten Abteilung findet man Choralstücke geringeren Umfangs. Mit Ausnahme von 6, 16 und 28 sind diese sämtlich für zwei Manuale und Pedal in der Weise gedacht, daß die melodieführende Stimme auf einem durch seine Klangfarbe hervortretenden Manuale allein zu spielen ist. Nach Ausweis der Quellen wurde hierzu das Rückpositiv benutzt, zur Ausführung der kontrapunktierenden Manualstimmen aber das Oberwerk. Wie in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck, welche Buxtehude zu spielen hatte, sich die Register des Rückpositivs und des Ober- (Haupt-) Werks zueinander verhielten, kann aus der Disposition jener Orgel ersehen werden, die ich im »J. S. Bach« I, 850 mitgeteilt habe. Die Anordnung der Choralbearbeitungen innerhalb der beiden Abteilungen ist alphabetisch. Eine Klaviersuite über den Choral »Auf meinen lieben Gott« habe ich der zweiten Abteilung angehängt.

Alles, was dieser Band bietet, beruht auf handschriftlichen Grundlagen. Der Choral »Christ lag in Todesbanden«, welcher sich in G. W. Körners Ausgabe der Buxtehudeschen Orgelkompositionen (Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Heft 1, S. 8) vorfindet, ist nicht aufgenommen, weil die Quelle desselben mir nicht zugänglich war. Dagegen findet man hier die 14 Choralbearbeitungen wieder, welche S. W. Dehn bei C. F. Peters in Leipzig herausgab. Dieselben sind aber nach den damals zugrunde gelegten und zum Teil auch nach andern Handschriften aufs neue revidiert.

Folgendes sind die für diesen Band benutzten Handschriften.

1) Ein Band in Querfolio mit 122 Seiten, deren einige leer. Auf dem Titel steht von andrer Hand geschrieben: »*Praeludien* und *Fugen* | gesammlet | von *Zegert*«. (Im kritischen Kommentar Z.)

2) Ein Band in Querfolio mit 82 beschriebenen Seiten. Aus der Beschaffenheit desselben geht hervor, daß ein beträchtlicher Teil des Buches verloren gegangen sein muß. Das Titelblatt fehlt; über dem ersten Stück (Choralbearbeitung »Erschienen ist der herrlich Tag«) steht von andrer Hand abermals: »*Praeludien* u. *Fugen* gesammlet von *Zegert*«. (Z^2.)

3) Ein Band in Querquart mit 168 größtenteils beschriebenen und paginierten Seiten. Auf dem Titel ist auch hier zu lesen: »*Praeludien* und *Fugen* gesammlet von *Zegert*«. (Z^3).

Diese drei Bände befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin (Ms. 22,541).

4) Ein Band in Querquart auf der königl. Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr., Abteilung Gottholdsche Bibliothek Nr. 15839. Enthielt anfänglich 345 Seiten einschließlich des Registers, doch sind hinter 265 zwei Blätter herausgeschnitten. (G.)

5) Ein Band in Querfolio, im Besitz des Herrn Musikdirektor Frankenberger zu Sondershausen. Enthält mit dem Register 367 beschriebene Seiten. (F.)

Sämtliche fünf Bände, welche ausschließlich Choralbearbeitungen enthalten, sind Handschriften Johann Gottfried Walthers (1684—1748) und von hoher Sorgfalt und Sauberkeit. Walther war nicht nur ein gediegener und gewissenhafter Künstler, er stand auch zu Buxtehude, obgleich er ihn nie gesehen hat, doch in einer gewissen näheren Beziehung durch seine Bekanntschaft mit Andreas Werkmeister. Werkmeister war ein genauer Freund Buxtehudes und verschaffte dem jungen Walther Klavier-Kompositionen des gefeierten Meisters (Mattheson, Ehrenpforte S. 388). Es ist sehr wohl möglich, daß auch die Choralbearbeitungen, welche in den genannten fünf Bänden stehen, auf die reinsten und sichersten Quellen zurückgehen. Viele derselben sind mehrfach vorhanden und zeigen keine oder doch nur ganz geringe Abweichungen voneinander. Nur bei der Vergleichung von G und F stößt man hier und da auf stärkere Differenzen. Einige Male sind in F die Schlüsse willkürlich verkürzt (I 9, II, 4) und auch sonst glaubt man hier ein gewisses Streben nach Glättung und Modernisierung zu bemerken: so ist z. B. II, 7 in G noch in der transponierten dorischen Tonart, in F dagegen schon ganz einfach in Gmoll geschrieben. Weiteres hierüber im Kommentar zu I, 7^b. Diese Beobachtung machte es zur Pflicht, auf die Lesarten von G ein größeres Gewicht zu legen, als auf diejenigen von F, und dieses auch dort zu tun, wo einmal F das Bessere hat, wie II, 7, Takt 3, II, 11, Takt 24.

6) Ein Buch in Querquart im Besitz des Herrn Musiklehrers F. A. Roitzsch zu Leipzig. Dasselbe stammt aus dem Nachlasse von Joh. Ludwig Krebs, dem Schüler S. Bachs und Hoforganisten zu Altenburg. Es ging von ihm auf seine Nachfolger über und trägt auf dem ersten Blatte die Aufschriften seiner jeweiligen Besitzer: »J. C. Barthel, Altenburg 1805« und »C. Reichardt, Altenburg 1831«. Sein Inhalt besteht aus Partiten und Choralbearbeitungen, die von verschiedenen Händen zu verschiedenen Zeiten geschrieben sind. Das erste Stück, ein Partitenwerk, ist unvollständig und beginnt mit *Partita terza.* Nicht alle Blätter des Buches sind beschrieben, auch ist die Paginierung nicht vollständig. Die Schrift der beiden Buxtehudeschen Stücke, welche es bietet, gehört dem Anfange des 18. Jahrhunderts an. Es fehlt in ihnen nicht an manchen größeren und kleineren Versehen, indessen ist die Vorlage immer noch eine recht gute zu nennen. Übrigens scheint sie aus einer Handschrift deutscher Tabulatur abgeleitet zu sein, vgl. I, 6, T. 85 und 109. (R^1.)

7) Ein Buch in Querquart, ebenfalls im Besitze des Herrn Roitzsch und aus dem Nachlasse von J. L. Krebs herstammend. Es besteht aus einer Menge erst später zusammengebundener Lagen und enthält größtenteils Kompositionen von Seb. Bach, außerdem Suiten verschiedener französischer Tonsetzer, einiges von Telemann (Melante), V. Lübeck usw.; von Buxtehude ein Stück. Auf einigen Seiten des Buches finden sich zerstreute Themata, angefangene Fugen und anderweitige Studien. Krebs war von 1726—1735 Alumnus der Thomasschule und ein Lieblingsschüler Bachs. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er den Bestand des Buches während jener Zeit zusammenbrachte und Quellen benutzte, die ihm sein großer Lehrer eröffnete. Jedenfalls liegt das Buxtehudesche Stück in einer sehr akkuraten Handschrift vor (R^2).

8) Eine Handschrift in Hochfolio, befindlich auf der Bibliothek des königlich akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin (A). Sie besteht aus 7 Blättern und dürfte noch im 17. Jahrhundert gefertigt sein. Ihr Inhalt ist dasselbe Stück, welches die Handschrift R^2 bietet. Aber sie ist gegen den

Schluß hin lückenhaft und wimmelt übrigens dermaßen von Fehlern, daß nach ihr allein sich das Stück schwerlich hätte herausgeben lassen. Ein Zusammenhang zwischen ihr und der Handschrift R^2 läßt sich wahrscheinlich machen. Diese bietet über dem vierten Abschnitt die Worte: *Tu devicto cum et subjectis.* Durch *Tu devicto* wird die Strophe bezeichnet, deren Melodie zugrunde liegt *(Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum).* Die übrigen drei Worte sind unverständlich wegen des sinnlosen *et.* In A findet sich an gleicher Stelle der Buchstabe e, welcher sich in einen aufwärts geschwungenen Zug fortsetzt; dieser Zug wird durch einen kurzen und dicken Strich, welcher sich schräg von links nach rechts auf ihn herabsenkt, ungefähr in der Mitte geteilt. Betrachtet man den Bau des betreffenden Tonstückes, in welchem von Takt 11 an der Choralmelodie drei selbständige Kontrapunkte entgegengestellt werden, so gewinnt man die Überzeugung, daß die Hieroglyphe vor *subjectis* eine entstellte 3 ist. Jetzt drängt sich die Vermutung auf, daß R^2 und A derselben Quelle entstammen und in dieser die Zahl 3 undeutlich geschrieben war. Der Schreiber von A malte etwas hin, das dem in seiner Vorlage befindlichen und ihm unverständlichen Zeichen äußerlich ähnlich sah, der intelligentere Schreiber von R^2 wagte eine unglückliche Konjektur. Hiernach wird es berechtigt erscheinen, daß die vollständigeren Überschriften, welche A bietet, in die Ausgabe aufgenommen worden sind, denn nach der Beschaffenheit von R^2 zu schließen, war die gemeinsame Quelle eine lautere, und eigenmächtige Zusätze der Art sind bei dem Schreiber von A nicht wahrscheinlich. Grundlage des musikalischen Kontextes mußte natürlich die Handschrift R^2 werden, obgleich es hier und da den Anschein hat, als sei sie von Änderungen einer fremden Hand nicht ganz frei. Das Genauere hierüber ist aus dem Kommentar zu ersehen.

9) Die für den ersten Band dieser Ausgabe benutzte Handschrift P.

10) Eine Handschrift Michael Gotthardt Fischers, in meinem Besitz. Sie stammt aus dem Jahre 1793 und enthält Choralbearbeitungen verschiedener Meister.

11) Eine Handschrift J. E. Rembts (1749—1810), in meinem Besitz, welche ebenfalls Choralbearbeitungen enthält.

12) Die Kopie einer aus dem Forkelschen Nachlasse stammenden Handschrift, welche Herr Professor Dr. Wagener in Marburg besitzt.

Die Art, wie Buxtehude für zwei Manuale und Pedal zu schreiben pflegt, machte es notwendig, neben dem Violin- und Baß-Schlüssel auch den Alt-Schlüssel zu verwenden. Es wäre sonst an gewissen Stellen unmöglich gewesen, mit drei Systemen auszukommen. Nach dem Beispiele Walthers hat schon Dehn in seiner oben genannten Ausgabe von dem Altschlüssel Gebrauch gemacht, und ich habe mich ihm in dieser Beziehung angeschlossen. Dagegen ließ sich die Verwendung des Tenorschlüssels sehr wohl vermeiden. Übrigens sind die Grundsätze der Redaktion dieselben geblieben, wie für den ersten Band.

Noch mache ich an dieser Stelle auf den von Walther nicht selten an solchen Stellen gesetzten Bindebogen aufmerksam, wo eine Erklärung, wie die zu Bd. I, II, 44 gegebene, nicht zulässig ist. Ich habe geglaubt, diese eigentümliche Schreibweise beibehalten zu müssen; sie harrt indessen noch einer sichern Erklärung. Vgl. I, 9, T. 65; II, 18, T. 51 u. 58; II, 12, T. 18; II, 22, T. 18; II, 9, T. 40; II, 24, T. 7; II, 4, T. 43; II, 5, T. 18 u. 50; II, 29, T. 37; II, 31, T. 1 u. 11.

Schließlich verfehle ich nicht, denjenigen Herren, welche mir die Benutzung ihres Eigentums zur Herstellung dieser Ausgabe bereitwilligst gestatteten, hier meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Berlin, im Juni 1876.

Philipp Spitta.

VORWORT ZUR NEUEN AUSGABE.

Der ersten Ausgabe des zweiten Bandes gegenüber weist die vorliegende Neuausgabe teilweise erhebliche Veränderungen auf, die durch die Erweiterung des handschriftlichen Quellenmaterials notwendig wurden.

Ms. acc. 4107 fol. der Kgl. Bibliothek zu Berlin, von der Hand des ehemaligen Leipziger Organisten Joh. Andreas Dröbs, bisher unbekannt, enthält eine beträchtliche Anzahl von Choralbearbeitungen folgender Meister: Nik. Vetter, J. S. Bach, J. H. Buttstett, J. G. Walther, F. W. Zachau, J. F. Alberti, J. Pachelbel, G. Böhm, J. Mich. Bach, A. Armsdorf, Chr. F. Witt, J. Bernh. Bach, N. A. Strunck, Chr. Reichardt. Die Handschrift, welche ich im kritischen Kommentar mit B bezeichne, ist von besonderer Bedeutung auch für Buxtehude: sie vermittelt die Bekanntschaft mit den bisher ungedruckten Stücken I, 1, 9, II, 13 und gibt sodann neue kritische Handhaben für I, 7^a, 7^b, II, 8.

Weiter ist in diesen Band neu hineingekommen das Magnificat I, 5_b. A. G. Ritter hat es nach einer ungenannten handschriftlichen Quelle in seiner »Geschichte des Orgelspieles« 1884, II, S. 215 zuerst mitgeteilt. Obwohl ich seiner Vorlage nicht habe habhaft werden können, habe ich doch kein Bedenken getragen, das Stück aufzunehmen; es trägt alle stilistischen Merkmale seiner Echtheit zweifellos an sich.

Für das von Spitta erwähnte Stück »Christ lag in Todesbanden« habe ich zwar in Ms. P. 407 der Kgl. Bibliothek zu Berlin, einer handschriftlichen Sammlung von Aloys Fuchs, die ältere Quelle gefunden. Trotzdem habe ich mich nicht entschließen können, das Stück hier einzuverleiben, da der ganze Stil mir gegen Buxtehudes Autorschaft zu sprechen scheint.

Andreas Bachs Klavierbuch in der Stadtbibliothek Leipzig enthält den Anfang einer Buxtehudeschen Bearbeitung von »O lux beata trinitas«. Das Fragment hat sich durch andre Quellen aber bisher noch nicht ergänzen lassen.

Als weitere Quelle ist nur noch die im ersten Bande schon benutzte Handschrift P^1 zu nennen. Im übrigen war es auch hier die Hauptaufgabe des Herausgebers, die früher benutzten Handschriften nochmals zu vergleichen und kleine Schäden zu beseitigen, worüber der kritische Kommentar nähere Rechenschaft ablegt. Dabei sei bemerkt, daß im Besitzstand des von Spitta benutzten Handschriftenmaterials verschiedene Änderungen eingetreten sind. Die Handschrift F (siehe Nr. 5) hat vor kurzem Hr. D. F. Scheurleer im Haag erworben. Die Quellen R^1 und R^2 (siehe Nr. 6 und 7) befinden sich jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Berlin unter der Signatur Ms. P. 802 und Ms. P. 801.

Die Handschriften Nr. 10 und 11 sind nicht mit dem Nachlaß Spittas an die Kgl. Hochschule für Musik gekommen, sondern vermutlich noch im Besitz der Familie geblieben. Die Handschrift Nr. 12 wird mit dem Wagenerschen Nachlaß im Brüsseler Conservatoire de Musique zu finden sein.

Berlin, 9. Februar 1904.

Max Seiffert.

Kritischer Kommentar.

Abteilung I.

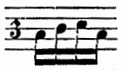
1. Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich.

B 77.

2. Gelobet seist du, Jesu Christ.

R[1], Blatt 24 A.

Die Partie der linken Hand befindet sich mit der des Pedals nicht selten ganz oder teilweise auf demselben (dem dritten) Systeme, so daß zuweilen nicht sofort klar ist, ob die Absicht auf Pedal- oder Manualgebrauch geht.

13. Pedal zweite Note d.
19. Bindung fehlt.
21. Bindung der linken Hand fehlt.
40. Bindung der rechten Hand fehlt.
46. G im Pedal fehlt; vgl. 39.
52. Rückpositiv c′ fehlt.
53. Oberwerk zweites Viertel  ; der Fehler könnte freilich auch in der Oberstimme liegen.
64. Bindungen fehlen.
66. Bindung der linken Hand fehlt.
83. Die zweite Stimme hat ganze Pause.
83—84. Bindungen fehlen.
99. Die Triolenbezeichnung habe ich zur Verdeutlichung hinzugefügt.
103. Das zweite Viertel der Oberstimme c″, in der zugehörigen Triole das dritte Achtel der Unterstimme cis′.
110. Oberstimme. Das zur Triole des dritten Viertels gehörige Achtel fehlt; vgl. 108.
112. Wie in 110.
114. Im zweiten Viertel nur eine Achtelpause. Die Ausführung ist aber jedenfalls so gemeint, wie die Stelle im Kontext gegeben ist. Die heutzutage beliebte Mischung grader und ungrader Rhythmen kannte man zu Buxtehudes Zeiten noch nicht. Vgl. hierzu Ausgabe der Bachgesellschaft VII, S. 273, T. 6; außerdem auch Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, T. I. S. 98 (3. Aufl.).
115—120. Ob ich die Stellen, wo Pedal eintreten soll, richtig getroffen habe, ist zweifelhaft. Nach der Handschrift hat es den Anschein, als ob alles *manualiter* gespielt werden solle, da der Eintritt des Pedals sonst durch ein vorhergehendes Pausezeichen (zuweilen auch durch den Buchstaben *p*) signalisiert zu werden pflegt. Ganz ohne Pedal ist aber wenigstens 115 nicht auszuführen. Daß die Choralzeile 116 ff. in der Handschrift dem Manuale des Rückpositivs zugedacht ist, ist unverkennbar, ob aber hier nicht ein Fehler des Schreibers vorliegt, steht dahin.
120. c des Pedals fehlt.
132. Das dritte Viertel des Pedals fehlt.
136. Unterstimme letztes Achtel der Triole des zweiten Viertels e′.
138. Der Pedaleintritt ist nicht signalisiert.
141. Letztes Sechzehntel der Oberstimme fis′.
142, 143. Bindungen der linken Hand fehlen.
150 ff. Pedalbindungen fehlen.
155. Taktstrich vor dem Schlußakkorde fehlt.

3. Ich dank dir, lieber Herre.

G 295.

3. Im 3. Viertel geht h nach c′, wobei nicht ersichtlich, welche Stimme das g ergreifen soll.
12. In der Handschrift *lente*.
20. Mit dem 3. Viertel beginnt nicht die untere, sondern die obere Mittelstimme zu pausieren. Die Änderung geschah unter Rücksicht auf den Einsatz in 21.

4. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

G 299.

24. Das Zeichen des Viervierteltaktes ist von mir der Deutlichkeit wegen zugesetzt; in der Handschrift fehlt es. Weil in Takt 8 und 12 über einer Viervierteltaktpause sich eine Eins findet ($\frac{1}{-}$), so könnte man auf den Gedanken kommen, das Allabrevezeichen am Anfange solle andeuten, daß jeder der Vierhalbe-Takte in 2 gleichwertige Viervierteltakte zu zerlegen sei; wirklich kommen in jener Zeit Fälle vor, wo aus Bequemlichkeit oder um den Zusammenhang einer Phrase nicht zu zerschneiden, nur zwei und zwei Takte durch Striche abgegrenzt werden. Aber jene Pausebezeichnung findet sich in Waltherschen Handschriften auch in solchen Stücken mit Allabrevevorzeichnung, denen zweifellos die Brevis als Zeiteinheit zugrunde liegt, z. B. G, S. 266 (»Warum sollt ich mich denn grämen«); hier ist die Be-

arbeitung von Vers 1: ¢ Vierhalbetakt, von Vers 2: C Viervierteltakt, der Gegensatz also deutlich markiert. Trotzdem steht Takt 15: $\frac{1}{2}$, und Takt 9 sogar: $\frac{2}{2}$. Man hatte sich eben in jener Zeit schon zu sehr gewöhnt, nicht die Brevis, sondern die Semibrevis als Zeiteinheit anzusehen.

73—74, 88—89, 92—93, 101—102, 112—113. Bindungen fehlen.

Schlußtakt. Mittelstimme $\frac{c'}{a}$.

5a. *Magnificat primi toni.*

Kopie einer Handschrift im Besitz von Prof. Wagener.

2 und 3. h und h′ statt b und b′.

4 und 5. Desgleichen.

14 und 15. h′ statt b′.

19 und 20. Desgleichen.

23. h′ statt b′.

27. Bindung a′ a′ fehlt.

30. h statt b.

36. Bindung e′ e′ fehlt.

37. Bindung e″ e″ fehlt; desgleichen das 2. Viertel des Tenors und im Pedal die zweite Achtelpause.

38. Bindung e′ e′ fehlt.

41. Letzte Note der Oberstimme g′.

43. Bindungen fehlen.

45. Letztes Sechzehntel der Oberstimme f″.

46—47. Bindung fehlt.

51. d′, die erste Note des Fugenthemas, fehlt.

53, 54—55. Bindung fehlt.

57, 58. Bindungen g′ g′ und a a fehlen.

62. Bindung (Tenor) fehlt.

64, 66. Bindungen (Alt) fehlen.

74. In der zweiten Takthälfte fehlt d′ = 𝅗𝅥; desgleichen die Bindungen.

89, 90. Bindungen d′ d′ und a′ a′ fehlen.

123. Im Pedal H statt B; Bindung in den folgenden Takt fehlt.

139. e′ punktiert, was nicht in den Takt paßt.

146. Pedal hat für die erste Takthälfte eine Lücke, für die zweite d.

5b. *Magnificat primi toni.*

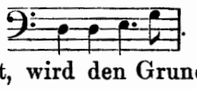
Diesen Tonsatz teilt Ritter (Zur Geschichte des Orgelspiels II, S. 215) aus einer handschriftlichen Quelle mit, leider ohne sie zu nennen. An der Echtheit ist aber nicht zu zweifeln. Ich vermute, daß es als Teil von Nr. 5a etwa S. 19 oben einzufügen ist. Daß Buxtehudes Stücke von den abschreibenden Organisten, die nur an ihre praktischen Zwecke dachten, ähnlich zerstückelt wurden, wie Sweelincks, Frobergers und Pachelbels Werke, beweisen ja auch weiterhin Nr. 7 und 9.

6. Nun freut euch lieben Christen g'mein.

R[1], Blatt 8, A.

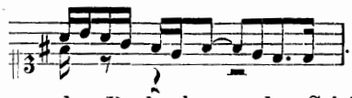
Die Bezeichnungen »Rückpositiv« und »Oberwerk« fehlen in der Handschrift. Aus 69 geht aber hervor, daß bis dahin der umgekehrte Gebrauch herrschen soll. Auch die Bezeichnung Pedal fehlt, obgleich an der Verwendung des Pedals natürlich kein Zweifel ist. Die Benutzung des 3. Systems wie in 1.

4—5, 10—11, 11—12. Altbindung fehlt.

52. Untere Stimme der linken Hand  . Wer die Partie von 45—67 durchsieht, wird den Grund finden, warum ich an dieser Stelle von der Handschrift abgewichen bin.

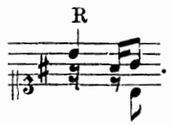
55. Drittes Sechzehntel im zweiten Viertel fis.

57, Anfang. e als Achtel; aber vgl. 59.

61.  . Der Fehler ergibt sich aus der Beobachtung der Stimmführung und des analogen Taktes 59.

65 und 66. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß diese beiden Takte auf einer Dittographie beruhen und zu streichen sind.

70. Oberstimme zweimal fis″.

78. Oberstimme erstes Viertel: 

84—85. Bindungen fehlen.

85. Die Noten des 2. und 3. Viertels der Oberstimme stehen eine Oktave höher.

92. Die Ausführung der Partie des Oberwerks durch eine Hand ist nur möglich, wenn h losgelassen wird. Vielleicht deutet auch der Umstand, daß für das erste Viertel des folgenden Taktes die obere Stimme pausiert, darauf hin, daß der Komponist sich die Ausführung so gedacht hat.

95, 96. Bindungen (Alt) fehlen.

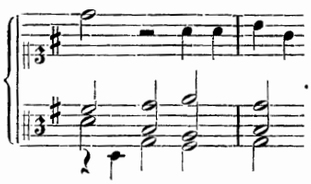
97. Im letzten Viertel der oberen Mittelstimme fehlt das Erniedrigungszeichen.

103. Daß das Pedal hier absetzen soll, ist durch Pausen nicht angezeigt.

106. Obere Mittelstimme letztes Viertel fis′.

108. Untere Mittelstimme erstes Viertel a.

109. Obere Mittelstimme erstes Viertel g′.

117.  . Daß dies nicht so bleiben konnte, ist klar. Anstatt aber der unteren Mittelstimme im letzten Takt-Drittel ein d′ zu geben, schien es unter Bezugnahme auf Takt 127 gebotener, in der Oberstimme die Konjektur vorzunehmen.

119—120. Bindung fehlt.

120. Die Pause steht nicht in der Handschrift; möglicherweise ist auch ein Punkt hinter a′ ausgelassen. Das a des Pedals = 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

121. Obere Mittelstimme letzte Note d′.

132—133. Bindungen fehlen.

133. Daß hier beide Hände auf das Rückpositiv gehen sol-

len, ist nicht vorgeschrieben; nur 137 findet sich über dem letzten Taktviertel des oberen Systems der Buchstabe O; von dort ab soll also alles auf dem Oberwerk gespielt werden. Wenn man aber die folgenden Partien mit ihrem vorgeschriebenen Wechsel zwischen Rückpositiv und Oberwerk betrachtet und zugleich die auf den Echoeffekt hin gestalteten Abschlüsse der Perioden, wird man sich überzeugen, daß auch von 133—137 alles dem Rückpositiv zugedacht ist. Das *piano* 138 und 144 bedeutet ein schwächer registriertes drittes Manual.

135—138, 141—143. Bindungen fehlen.

143. Mittelstimme im letzten Taktviertel fehlt; Ergänzung nach 137.

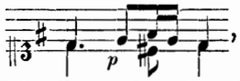
144, 146. Bindungen fehlen.

148. Die beiden ersten Noten der Oberstimme ohne Punkte.

149. Die beiden letzten Noten im Tenor nebst der Bindung an das vorhergehende d′ fehlen. Ergänzung nach 148.

150. *piano* fehlt.

156—157. Bindungen fehlen.

162.  , ein Fehler des unverständigen Schreibers, der die Phrase des vorigen Taktes einfach wiederholte und nicht bedachte, daß bei *piano* auf ein anderes Manual gegangen werden muß. Vgl. 154 und 155; 167 und 168.

183, 186—187. Bindung fehlt.

191. Erstes Achtel linker Hand g′.

196. Oberwerk im letzten Viertel fis′.

226. Fehlt mit Ausnahme des ersten Takt-Viertels; desgleichen fehlt in 227 das letzte Takt-Viertel. Mit Rücksicht auf die in dieser ganzen Partie streng durchgeführte Responsion zwischen Oberwerk und Rückpositiv erschien es zweifellos, wie die Stelle herzustellen sei.

237. Notierung im dritten Viertel des Oberwerks nicht deutlich.

238. Pedal fehlt gänzlich; ist von mir vermutungsweise ergänzt.

240. Letzte Note der rechten Hand g′.

242. Taktvorzeichnung: 3. Erstes Sechzehntel der rechten Hand $\frac{e''}{h'}$.

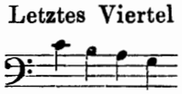
248—252. C des Pedals nicht gebunden.

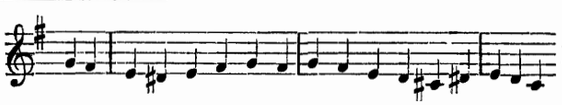
7ª. Nun lob mein Seel den Herren.

P, Blatt 42 B, P¹ 82, B 70. Vgl. außerdem den Kommentar zu 7ᵇ.

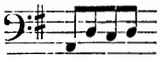
Um das Auffinden der Stellen zu erleichtern, sind auch im Kontext den einzelnen Abschnitten dieser und der folgenden Komposition römische Ziffern in Klammern beigefügt.

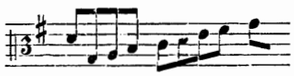
I, 1. Letztes Viertel der Unterstimme g B.

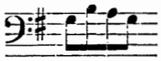
— 2.  B; nur in B alle Verzierungen.

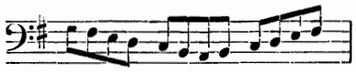
— 4 ff. 

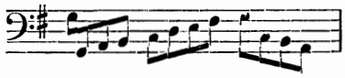
— 11. Dritte Halbe der Unterstimme B.

— 12. Die gleiche Stelle  B.

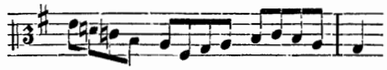
— 14.  B.

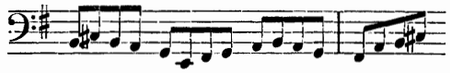
— 15. Zweite Halbe  B.

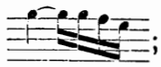
— 16.  B.

— 18.  B.

— 20. Letztes Achtel dis′. B.

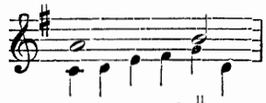
— 21.  B.

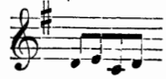
— 25.  B.

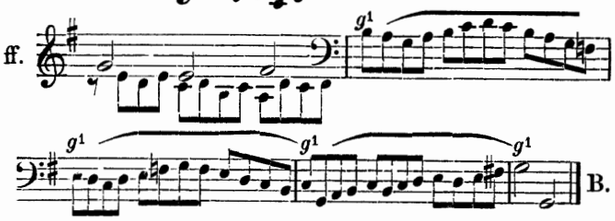
— 27. B allein richtige Lesung; die übrigen Quellen im letzten Takt-Drittel  ; vgl. 28.

— 30. Erstes Achtel fis′ B; ebenso 37.

— 40. Fünftes Viertel a B.

— 48.  B.

— 50. Erste Halbe  B.

— 52 ff. 

II, 4. Letzte Note der Unterstimme fehlt P.

— 5. g = 𝅗𝅥. fehlt B.

— 7. Erste Note der Mittelstimme dis′ P, P¹. Wie B, G und F (s. Kommentar zu 7ᵇ) übereinstimmend ausweisen, ist das Kreuz vor die falsche Note geraten; es muß vor dem folgenden c′ stehen.

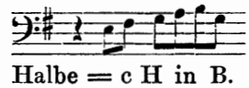
— 8. Lesung von B. In P fehlt das vierte Viertel von Mittel- und Unterstimme. P′ konjiziert hier selbständig $\frac{d'}{h}$.

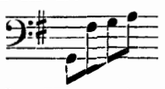
— 9. Drittes Viertel der Unterstimme e P, P¹; vgl. auch 7ᵇ, III 8.

— 12—13. Bindung g g fehlt P, P¹.

— 16. Unterstimme c B.

— 19. Letztes Viertel der Mittelstimme fehlt P.

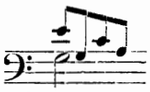
— 29.  P, P¹; vgl. aber 28. Dritte Halbe = c H in B.

— 31. Erste Halbe  P, P¹.

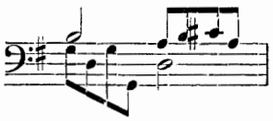
— 35. Letzte Note der Unterstimme, sowie die Punktierung

fehlt P, P¹; erstes Viertel im folgenden Takt Pause, zweites = cis′. Die korrektere Fassung von B mußte hier maßgebend sein.

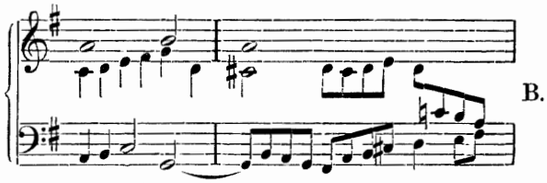
— 39. Die beiden letzten Viertel der Mittelstimme e′ fis′ P, P¹; einfaches Terzversehen wie 31.

— 42. Erste Halbe  P, P¹.

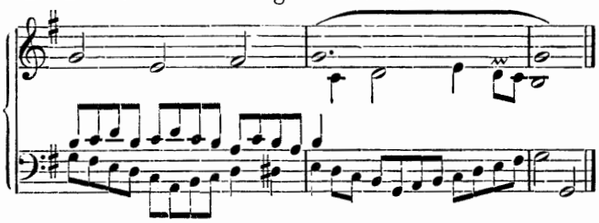
— 43. Unterstimme cis B.

— 45.  P, P¹; so steif und offenbar korrumpiert wie 42.

— 46. h der Mittelstimme fehlt B.

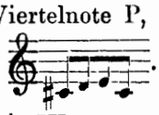
— 49—50.  B.

— 53 ff. In B wieder ein völliger Abschluß des Verses:



— 54. Das erste d der Unterstimme fehlt P.

III, 1. B beginnt den Vers gleich mit der dritten Halben als Auftakt ohne den Anlauf im Manual.

— 4. Unter dem ersten e′ der Oberstimme steht ein vereinzeltes cis′ als Viertelnote P, P¹; diese lesen auch im letzten Drittel  .

— 8. fis″ P, P¹. Vgl. 7ᵇ, IV 7.

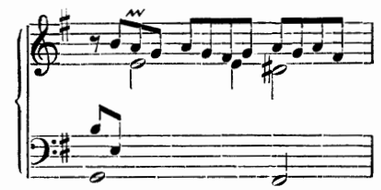
— 10. In P, P¹ verderbt.

— 11. Die für jene Zeit gebräuchlichere Schreibweise der Triolen wäre: drei Achtel gegen eine halbe Note. Vgl. Band I, I 95.

— 13, 14. Bindungen fehlen.

— 14. Letztes Drittel der Mittelstimme d′ d′ c′ = ♩ ♩ ♩ P, P¹.

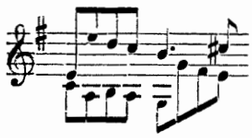
— 19. fis′ B.

— 22.  B.

— 32. Von der zweiten Halben an bis an die gleiche Stelle im folgenden Takt immer fis P, P¹.

— 35. Pedal H = 𝅗𝅥. gegen den Rhythmus der Melodie P, P¹.

— 36. c′ und f′ B.

— 39.  B.

— 41. Letzte Note der Mittelstimme a P, P¹; vgl. 7ᵇ, IV 40.

— 46. Pause der Mittelstimme fehlt, aber erste Note im folgenden Takte d′ punktiertes Viertel P, P¹. Lesart von B gegeben.

— 50. cis″ ohne Punkt P, P¹.

— 53. Letzte Note der Mittelstimme g′ P, P¹.

— 55. Letzte Note der Mittelstimme vielleicht a statt h; vgl. 7ᵇ, IV 54.

7ᵇ. Nun lob mein Seel den Herren.

G, 311. F, 40. Fischer, 28. B 74.

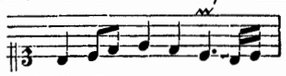
Dieses Choralstück ist zum Teil dieselbe Komposition, wie die unter der vorigen Nr. gegebene. Aber es fehlt ihm der erste Abschnitt von 7ᵃ, und außerdem bietet es zwei neue Abschnitte, welche 7ᵃ nicht enthält. Alle vier Teile finden sich indessen nur in G, der Handschrift F fehlt der zweite, das Fischersche Manuskript sowie B enthält nur den ersten. Überdies stehen in F die einzelnen Stücke in anderer Reihenfolge, nämlich: III, I, IV. Alles dieses erweckt die Vermutung, daß die Vereinigung der beiden neuen Abschnitte mit Abschnitt II und III der Nr. 7ᵃ nicht von Buxtehude ausgegangen ist, sondern von einem späteren Sammler seiner Choralbearbeitungen vorgenommen wurde. Hierfür spricht auch der Umstand, daß Abschnitt II mit einem vollen Takte schließt, während Abschnitt III mit einem Auftakte beginnt. Dagegen ist freilich zu erwägen, daß diejenigen Abschnitte, welche 7ᵃ und 7ᵇ gemeinsam sind, in letzterer Vereinigung ziemlich erhebliche Abweichungen zeigen. Schon die Weglassung von 7ᵃ, I und die Zertrennung von 7ᵃ, II und III machte bedeutende Änderungen notwendig; man kann gradezu von einer Umarbeitung sprechen, und möchte als den Urheber einer solchen zunächst und am liebsten doch immer den Komponisten selbst annehmen. Man vergleiche die Stellen 7ᵇ, III, 7—8, 10—11, 22, 25, 28, 33, 34, 41, 44, 48—49, 51, 55—56 mit den entsprechenden Stellen von 7ᵃ, II; ferner 7ᵇ, IV, 2, 3, 6, 20—21, 46 mit den entsprechenden Stellen von 7ᵃ, III. Auch darf es als wahrscheinlich gelten, daß Walther aus reinen Quellen schöpfte (s. Vorwort unter 5).

Trotzdem sind in den Änderungen einzelne Spuren einer fremden Hand unverkennbar. Ich will kein Gewicht darauf legen, daß 7ᵇ, III, 38 der *Cantus firmus* vereinfacht, dagegen IV, 38 unverändert gelassen ist; dies könnte allenfalls von Buxtehude selbst geschehen sein, um eine Übereinstimmung mit Abschnitt I und II zu erzielen, und ließ sich in III leicht herstellen, während in IV, wo der *C. f.* im Baß liegt, eine bedeutendere Umgestaltung nötig geworden wäre. Aber wohl niemand wird sich überreden lassen, daß IV, 36 die Abänderung a g fis e, statt a fis g e, vom Autor herrühre. Diesem a fis g e entspricht im folgenden Takte das d″ h′ c″ a′ ebenso wie mit dem e′ fis′ e′ d′ cis′ h des 35. Taktes das a′ h′ a′ g′ fis′ e′ des 36. Tak-

tes korrespondiert. Und ferner — würde Buxtehude je das Pedal so behandelt haben, wie es G und F für 7^b, I vorzeichnen? Der ganze Satz ist auf dem Manual allein spielbar, Nonen- und Dezimengriffe, wie sie Takt 14 und 47 vorkommen, sind bei Buxtehude nicht selten (vgl. Band I, XVI, 26), und das D in Takt 64 läßt sich ohne erhebliche Schädigung des Gedankens eine Oktave höher greifen. Die Baßstimme läuft so zusammenhängend fort, daß sie sich zwischen Pedal und Manual ohne große Ungeschicklichkeit nicht verteilen läßt. Auch hat die Fischersche Handschrift die darauf bezüglichen Vorzeichnungen nicht, nur Takt 44 findet sich dort ein »*ped.*«. Hat nun Walther aus einer ungetrübten Quelle geschöpft, so muß er selbst der Interpolator gewesen sein. Und diese Vermutung wird für die Stelle IV, 36 durch die später gefertigte Handschrift F bekräftigt, welche auf dem in G betretenen Wege der Änderungen weiter gegangen ist und auch den Takt 37 dem Vorhergehenden analog umgeformt hat. Daß in F sich auch in anderen Choralbearbeitungen die Lesarten von G zuweilen willkürlich abgeändert finden, ist schon im Vorworte gesagt. Was im besonderen aber die vorliegende Komposition betrifft, so läßt sich nachweisen, daß sie unmittelbar aus G abgeschrieben ist. In III, 43 hat G im *C. f.* durch Schreibversehen eine halbe Note statt einer ganzen. Dieser Fehler ist nach F übertragen. Walther hat ihn, wie man an der blässeren Tinte der Korrektur sehen kann, erst später bemerkt und dadurch gehoben, daß er eine zweite halbe Note für denselben Ton hinschrieb und diese an die erste band. Hat Walther bei späterem Abschreiben eigenmächtige Änderungen vorgenommen, so ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß er diese auch beim ersten Übertragen aus einer fremden Vorlage schon getan haben dürfte, daß er vielleicht mit flüchtiger Feder änderte, was ihm im Augenblick des Schreibens irgendwie anstößig oder unzulässig erschien. Er wäre nicht der einzige, der sich in dieser Weise an Buxtehudes Chorälen versucht hätte. Auch Rembt hat den Choral »Der Tag der ist so freudenreich« (II, 3) in einer »hie und da umgeänderten« Form hinterlassen.

Die Wahrscheinlichkeit für Walther als Urheber der Zusammenstellung ist demnach mindestens eben so groß, wie für Buxtehude. Immerhin aber bleibt die Sache noch zweifelhaft, und darum hielt ich es doch für geboten, die beiden neuen Abschnitte nicht einzeln mitzuteilen, sondern in dem Zusammenhange mit den überarbeiteten Stücken, wie sie sich bei Walther, und zwar in der älteren Handschrift G, vorfinden.

I, Die Vorschriften für den Gebrauch des Manuals oder Pedals, wie sie in G und F stehen, sind eingeklammert, ebenso die Ornamente, welche sich nur in F finden.

— 6.  F.

— 13. e fehlt B.

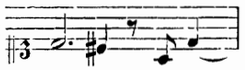
— 16. gis statt g Fischer und B.

— 17. c′ statt cis′ Fischer und B.

— 20. a des Tenor fehlt B.

— 21. Zweite Note der Oberstimme c′ Fischer und B.

— 27. Im letzten Taktdrittel der Alt h c′ = ♩ ♩ Fischer und B.

— 28. Alt:  F.

— 32, 33. Bindungen fehlen.

— 39. Oberstimme im letzten Taktdrittel e′ fis′ dis′ = ♫ ♩ F. Bei Fischer und B fehlt das Ornament.

— 41—42. Bindung fehlt.

— 44. e fehlt B; im selben Takt liest B a gis = 𝅗𝅥. ♩.

— 47. Letztes Taktdrittel d′ e′ d′ cis′ = ♬ F.

— 58. a′ g′ = ♩. ♪ für die erste Halbe des Alt B.

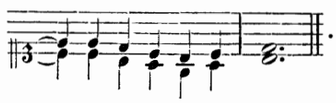
— 64. Letztes Taktdrittel fis′ e′ = ♩ ♩ F; nur fis′ und das vorhergehende g′ punktiert Fischer und B.

— 66. Letzte Note im Alt und 67 zweite Note im Alt c′ Fischer; das erstere c′ auch B.

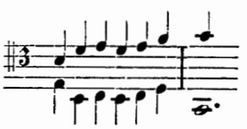
— 74. Erstes Viertel im Tenor a, anstatt der Pause, Fischer und B.

— 77—78. Bindung fehlt.

— 79. Drittes Viertel im Tenor d′ F. Bei Fischer fehlt hier und in den folgenden Schlußtakten das ausgehaltene g′ der Oberstimme.

— 81. Fermate über g′ F. Bei Fischer und B ist der Schluß um einen Takt verlängert, er lautet in den Oberstimmen:  .

II, 22, 37, 51—52. Bindungen fehlen.

III, 3. Mittel- und Unterstimme:  F.

— 7. Statt der letzten Viertelnote in der Mittelstimme d′ c′ = ♫ F.

— 12. Anfang der Mittelstimme h h = ♩ ♩ F.

— 19. Statt der letzten Viertelnote in der Unterstimme a g = ♫ F.

— 28. Drittletztes Achtel der Mittelstimme fis′ F. Bezüglich der Unterstimme vgl. 7^a, II 29.

— 30. Vgl. 7^a, II 31.

— 37. Erstes Viertel des Basses Pause F.

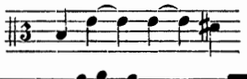
— 38. a nicht punktiert, sondern Viertelpause F.

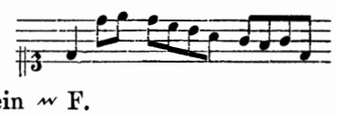
— 43. e′ der Oberstimme = 𝅗𝅥 G; ebenso in F, doch nachher durch Walther selbst verbessert.

— 44. Im zweiten Taktdrittel das zweite Achtel der Unterstimme fis F. Vgl. 7^a, II 45.

— 55. Im Schlußakkord ein d′ F.

IV, 12, 13. Bindungen fehlen.

— 21. Mittelstimme:  F.

— 37. Oberstimme:  F.

— 43. Statt des *tr* ein ∾ F.

— 48. Statt c″ a′: a′ e′ = ♩. ♪ F.

8. *Te deum laudamus.*

R² und A.

Sämtliche Verschiedenheiten, die zwischen R² und A bestehen, aufzuführen erschien nicht weniger nutzlos als weitläufig. Es wird hier nur dasjenige angemerkt, was als besonders bezeichnende Eigentümlichkeit der letzteren Handschrift hervortritt.

Das Wort *Präludium* fehlt in R². In A steht außerdem noch über dem Anfang: *J. N. J.* (*In Nomine Jesu*). Die Taktvorzeichnung ist hier: C $^{12}/_{8}$; $^{12}/_{8}$ sollen = $^{6}/_{4}$ sein. Taktstriche fehlen im Präludium gänzlich.

3. Pedaleintritt weder hier noch Takt 12 angezeigt.

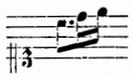
16. Taktvorzeichnung in A $^{6}/_{8}$.

25. Für das zweite Taktdrittel der Mittelstimme bietet R² d = ♩, wohl nur ein Schreibfehler. A hat das Richtige, außerdem aber in der Oberstimme d′ c′ h = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 mit vorhergehender Sechzehntelpause.

34. Erstes Achtel der Unterstimme g statt g′ A, was auf eine in deutscher Tabulatur geschriebene Vorlage hindeutet. Vgl. 65, 112, 164, 179.

43. A hat hier und an allen Teilschlüssen, mit Ausnahme des zweiten Teils, Fermaten; R² läßt jedesmal den Rest der Systeme frei, Ruhepunkte sind offenbar beabsichtigt.

44. Die Worte der Lutherschen Übersetzung sind hier und im folgenden von mir beigefügt. Die Überschrift deutet auf die Choralzeile hin, welche zugrunde liegt. Die Worte *primus versus* können hier wohl nur bedeuten, daß der Abschnitt bis zum *pleni sunt coeli* gleichsam als ein Ganzes zusammengefaßt und demjenigen was folgt als solches gegenübergestellt werden soll; bekanntlich gliederte man längere Choralbearbeitungen gern nach »Versen«. — A bietet auch diesen Abschnitt größtenteils ohne Taktstriche.

63. Oberstimme im ersten Viertel  A; die beiden Sechzehntel sollen natürlich zwei Zweiunddreißigstel sein.

65. Viertes Sechzehntel der Mittelstimme e statt e′, zwölftes f statt f′ A; vgl. 34.

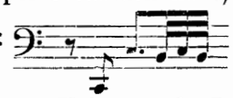
88. Alt im vierten Viertel eine Lücke R²; Ergänzung nach A, übrigens liegt im Alt die Choralmelodie.

89. Im dritten Viertel der Oberstimme fis′ statt f′ A.

91. Pedaleintritt erst hier nach Vorschrift von R². Man würde sonst geneigt sein, das Pedal schon 83 einsetzen zu lassen, und ihm von dort ab durchweg die vierte Stimme zuzuerteilen.

93. Die Zweiunddreißigstel-Figur der rechten Hand wie in 71 R². Um die Altstimme selbständig fortzuführen, habe ich die Lesart A aufgenommen.

94. Vorletzter Akkord $\overset{a'}{fis'}\ \overset{}{c'}$ R², aber A $\overset{a'}{fis'}\ \overset{}{cis''}$, also dieselbe harmonische Komplikation wie Band I, VI 99 in P.

95. Die Handschriften nur: *Te Martyrum* (*Martirum*). Die Vorschrift: »*à 2 Clav: è ped:*« nur in R². Über dem Pedaleinsatz hat A das Wort »Scharff«. Wenn diese Bestimmung von Buxtehude selbst herrührt, so ist sie nicht ganz genau, denn ein Mixturregister Scharff hatte die Orgel der Marienkirche nur im Hauptwerk und Rückpositiv, und daß zwischen einem dieser beiden Manuale und dem Pedal eine Koppel bestanden habe, ist nicht überliefert. Pedalanfang:  in altertümlicher Schreibweise A. Vgl. Band I, XVIII 46.

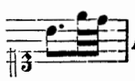
97. Letztes Sechzehntel der linken Hand F statt e A.

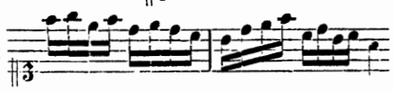
98. D der linken Hand punktiert mit Wegfall der Sechzehntelpause A.

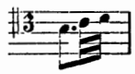
105. Auffällig ist die Unterbrechung des *Cantus firmus*. Über die Gestalt desselben im allgemeinen s. zu 117.

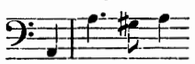
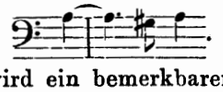
112. Zwölftes Sechzehntel der Oberstimme cis″ A. Die Partie der linken Hand vom letzten Achtel dieses Taktes an bis zum zweiten Sechzehntel im dritten Viertel des Taktes 114 (ausschließlich) eine Oktave tiefer. Vgl. 34.

117. Überschrift in R²: *Tu devicto cum et subjectis*; in A: *Tu devicto cum* [unleserliches Zeichen] *subjectis*. Daß Buxtehude: *cum tribus subjectis* gemeint habe, ist im Vorwort unter 8) vermutet worden. Was den zugrunde liegenden *Cantus firmus* betrifft, so weicht derselbe, ebenso wie im vorigen und nachfolgenden Abschnitte von der Form, die dieser Choral in den ältesten protestantischen Gesangbüchern hat, erheblich ab. Er schließt sich vielmehr an die Gestalt an, welche die ältesten katholischen deutschen Gesangbücher bieten, und die genauer mit der Originalmelodie übereinstimmt (vgl. Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied. S. 458 ff., und *Officium majoris hebdomadae etc. Ratisbonae MDCCCLXXVI.* S. 476 ff.). Es ist interessant, hieraus zu erkennen, daß die Melodie des Ambrosianischen Lobgesanges in dieser Gestalt zu Buxtehudes Zeit in Lübeck noch im Gebrauch war.

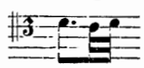
119. Oberstimme im letzten Viertel:  A.

122 und 123. Oberstimme:  A; könnte die Originalfassung sein.

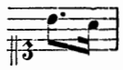
125. Tenor im letzten Viertel:  A.

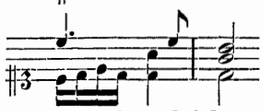
128 und 129. Unterstimme:  A. Das dritte »*subjectum*« ist:  . Durch das a des *Cantus firmus* wird ein bemerkbarer Eintritt desselben verhindert. Es wäre möglich, daß deshalb Buxtehude sich die Abänderung gestattet hätte.

134. Die unterste der Mittelstimmen hat im dritten Viertel eine Lücke in R²; die Töne e fis sind aus A eingesetzt.

140. Zweite Mittelstimme im ersten Viertel  A.

142. Unterste Mittelstimme auf das erste Viertel d′ R², was dem Gange des *C. f.* widerspricht. A hat das richtige e′.

145. Oberste Mittelstimme letzes Viertel  A.

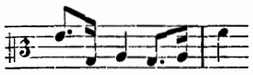
153 f. Oberstimme zweite Takthälfte: 

A, was in der Tat besser erscheint, trotz einer leichten Verdunkelung des *Cantus firmus.*

161. Man wird bemerkt haben, daß der vorliegenden Komposition über den Ambrosianischen Lobgesang einzelne aus dem Zusammenhange des Ganzen herausgenommene Melodieabschnitte zugrunde gelegt sind. Der Schlußteil, welcher mit Takt 161 beginnt, ist über die Melodie des *Pleni sunt coeli* gebaut, welche im gesamten Choral vor den Melodien *Te Martyrum* und *Tu devicto* ihre Stelle hat. Offenbar hielt sie Buxtehude wegen der mit ihr verbundenen poetischen Empfindung zum Abschlusse für besonders geeignet. Über die Gestalt der Melodie vgl. 117, über den Zusatz: *secundus versus* 44. Dieser Zusatz, sowie die Vorschrift: »auff 2 *Clavier*«, findet sich übrigens nur in A.

— Letztes Sechzehntel im ersten Viertel der Unterstimme g, nicht gis, A. Ebenso 168 g′ und 174 g.

163. Oberstimme viertes Sechzehntel c″ A. An derselben Stelle 165 und 171 ebenfalls c und c′.

164. Mittelstimme:  A. Vgl. 34.

169. Erste Note der Unterstimme e statt H A.

179. $\frac{c'}{a}$ der Oberstimme und des Alts eine Oktave höher A. Es fängt mit diesem Takt gerade eine neue Zeile an. Vgl. 34.

181. Erste Note des Tenors a R², aber vgl. 178. A hat beide Male h.

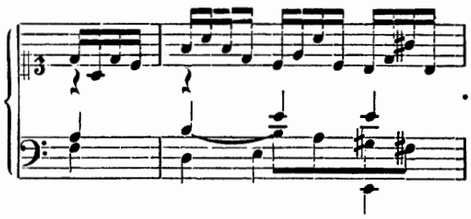
183. Dritte Note des Tenors d′ A.

184. Vorletzte Note der Oberstimme a′ A.

188—190. Bindungen fehlen.

196. Erste Note des Alts fis′ A.

198f. Vom letzten Taktdrittel an heißt es in A so:



Abgesehen von dem letzten fis im Tenor könnte dieses die echte Gestalt der Stelle sein.

219—220. Bindung fehlt.

232. Im Pedal die vorletzte Note punktiert mit folgendem Sechzehntel R² und A; ist unthematisch. In R² kommt es nur an dieser Stelle vor, in A häufiger.

233—234. Die Quintenfolge in beiden Handschriften. Man wird sich d′ nach c′ gehend und den Ton e′ als frei hinzutretend zu denken haben. Bindung fehlt.

239. a′ auf dem ersten Viertel fehlt in R².

241. Unterstimme: e e′ d′ e′ = auf dem Rückpositiv A.

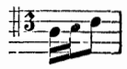
242. Erstes Sechzehntel E, nicht e, A.

249—250, 255. Bindungen fehlen.

260. In A fehlt dieser Takt vom zweiten Viertel an, und der folgende gänzlich. Die Handschrift ist so eingerichtet, daß der Notentext immer gleich quer über beide Folioseiten läuft, wie das bei Orgelsachen zuweilen vorkommt (vgl. Bd. I, Vorwort unter 2.) Nun ist das letzte Blatt der Handschrift verloren gegangen und dadurch eine Lücke entstanden von 260—263 (einschließlich), außerdem sind die beiden Schlußtakte verloren gegangen. (Das Pedal-G in 266 hat Fermate; s. zu 43.) Takt 262 und 263 sind später auf dem freigelassenen Raume der (nunmehr) letzten Seite flüchtig nachgetragen.

261, 263. Bindungen fehlen.

264. Nach R² ist die Stimmführung so gedacht, daß der Tenor im dritten Viertel eine Oktave aufwärts nach a′ schreitet, und mit dem c′ des folgenden Taktes in der Tenorlage eine fünfte Stimme eintritt. e′ am Anfange von 265 = ♩ und ohne nachfolgende Viertelpause R², e′ = 𝅗𝅥 A. Das zweite Viertel des Tenors in 264 fehlt A, dafür setzt dort auf dem vierten Viertel mit h frei eine fünfte Stimme ein. Die Ergänzung zur Fünfstimmigkeit in beiden Takten dürfte wohl das Richtige treffen.

265. Unterste Mittelstimme letztes Viertel:  A.

9ᵃ. Vater unser im Himmelreich.

Die erste Ausgabe enthielt unter II 26, 28 zwei selbständige, kürzere Bearbeitungen dieses Chorals, wofür G und F die Vorlagen boten. Die neue Quelle B erbringt den Beweis, daß sie eigentlich zusammengehörige Glieder einer Variationsreihe sind, die in der ersten Abteilung ihren richtigen Platz haben. In B, wo sich die bisher unbekannten Zwischenglieder dazu finden, lautet die Überschrift »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott«.

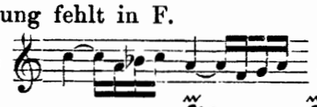
I, F, 98. B, 35.

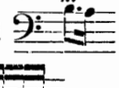
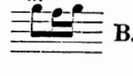
— 1. Unterstimme 3. Sechzehntel h F.

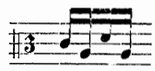
— 2. Unterstimme drittletztes Sechzehntel e F.

— 5. Unterstimme 2. Sechzehntel d und im 3. Viertel f F; B dagegen das 1. Viertel im Alt d′ = ♩.

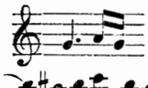
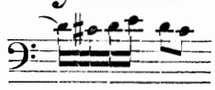
— 6. Die Verzierung fehlt in F.

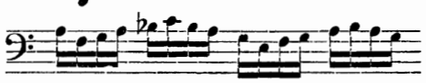
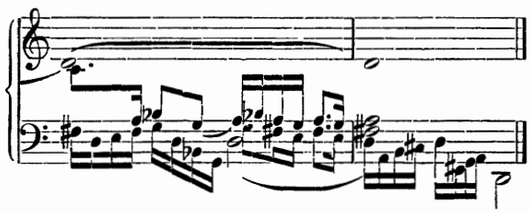
— 8. Oberstimme  F.

— 9. Unterstimme 4. Viertel  F,  B.

— 10. Alt 4. Viertel  B. Die Lesart von F ist aber besser wegen der Parallele im folgenden Takt.

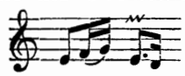
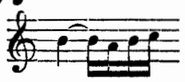
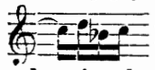
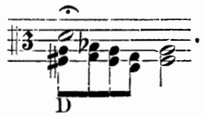
— 11. Alt 1. Viertel e′ a g = F.

— 13. Alt 2. Takthälfte  B, F dagegen in der Unterstimme  .

— 14. Oberstimme d″ cis″ = 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 und 4. Viertel der Unterstimme a A = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 F.
— 16. Alt 3. Viertel, das Sechzehntel = e′ B.
— 17. Unterstimme nur f′ F.
— 19. Unterstimme 1. Viertel, Alt 4. Viertel c′ und 4. Viertel der Unterstimme e E = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 F.
— 20. Alt 1 Viertel c′ cis′ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 F; 4. Viertel der Unterstimme = 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 B.
— 21. Alt 1. Sechzehntel e′ F.
— 24. Unterstimme 2. Viertel e, 4. Viertel c C = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 F.
— 25. Alt 2. Viertel c′ = 𝅘𝅥 F.
— 29. Unterstimme  B.
— 30 f. in B: 

II. Nur in B allein, bisher ungedruckt.

III. G, 85, F, 102 und B.

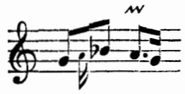
— 1. Statt des echt Buxtehudeschen freien Anlaufs der Oberstimme haben G F eine halbe Pause.
— 2. Oberstimme 1. Viertel = 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 G F.
— 4. Die 2. Takthälfte der Oberstimme lautet in F; 
— 5. Tenor f B, F.
— 7. Letztes Achtel des Diskant b′ B.
— 13. In B geht der Alt rhythmisch dem Baß parallel, = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.
— 16. Alt 1. Viertel d′ = 𝅗𝅥 B; im 2. h statt b, ebenso im folgenden Takt.
— 18. Alt 1. Viertel c′ h = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 G, F.
— 20. Diskant 2. Takthälfte  G, F.
— 21. Diskant 4. Viertel gis′ a′ = 𝅘𝅥 B.
— 24. Tenor 1. Takthälfte c′ f′ e′ = 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 B.
— 26. Oberstimme 2. Viertel  F.
— 32 f. G und F in den Manualpartien korrumpiert; in B ist die Stimmenführung klar ersichtlich.
— 34. Das a im Akkord der linken Hand fehlt bis zum Schluß in B. Dies liest auch im 2. Viertel des Diskants fis′ e′ d′ = 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰. F hat statt der drei Schlußtakte nur 

Die eingeklammerten Ornamente finden sich nur in F.

IV. Bisher ungedruckt, steht nur in B.

9ᵇ. Vater unser im Himmelreich.

Das Stück, von G 87 und F 104 überliefert, müßte eigentlich in der zweiten Abteilung stehen. Die Variationsreihe 9ᵃ schließt jedoch zweistimmig, was ganz wider den Formengebrauch damaliger Zeit verstößt; es fehlt ein vollstimmiger Abschluß. Diesen, meine ich, kann die vorliegende Bearbeitung am besten geben; deshalb lasse ich sie hier unmittelbar folgen.

3. Die erste Takthälfte der Oberstimme nach F: 

Bindungen sind ergänzt Takt 8—9 (Tenor), 28 (Oberstimme), 36 (Alt).

10. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Z¹, 1.
107. Oben f″ statt fis angebunden.
168. Das Wiederholungszeichen deutet eine Repetition vom Beginne des Zwölfachteltaktes an.
193. Zu dem Pedaleintritte am Schlusse vgl. Bd. I, Nr. XVI, 105.

Abteilung II.

1. Ach Herr, mich armen Sünder.

G, 187. F, 141.
Die beiden Schlußtakte sind zusammengezogen, vgl. zu Nr. 13. Die eingeklammerten Ornamente fehlen in G.

2. Christ unser Herr zum Jordan kam.

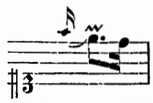
F, 113.
51. Erste Pedalnote g

3. Der Tag, der ist so freudenreich.

Z¹, 104. Z³, Blatt 31. Handschrift Rembts S. 48.
23 und 24. Bei Rembt fehlen die Fermaten. Die Schlußfermate fehlt in Z¹.

4. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

G, 119. F, 151.
3. Zweite Hälfte der Oberstimme a′ g′ = 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 F.

10. Ornament fehlt in F.
22. Letztes Viertel der obern Mittelstimme e′ d′ = F.
38. Die letzten beiden Noten der Oberstimme als zwei Viertel F.
43. Letztes Viertel der Oberstimme  F.
48. Mit der zweiten Hälfte dieses Taktes schließt F das Stück ab, indem die Oberstimme a′ aushält.

5. Ein feste Burg ist unser Gott.

F, 305.

6. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

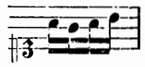
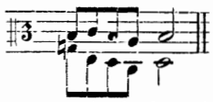
In der ersten Ausgabe nach G, 1 als Quelle veröffentlicht. Dasselbe Stück findet sich aber auch als Einzelblatt im Kgl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, ohne Namen zwar, aber zugehörig zum Pachelbel-Konvolut, woher Commer (Sammlung der besten Meisterwerke für die Orgel S. 151) eine Neuausgabe unter Pachelbels Namen veranstaltete. Eine dritte Quelle ist F 317, wo das Stück G. B(öhm) signiert ist. Siehe Näheres darüber im Vorwort zu meiner Ausgabe von Pachelbels Orgelkompositionen (Denkmäler bayrischer Tonkunst, Jahrg. III, Bd. 1), dort bin ich der älteren berliner Quelle gefolgt; hier halte ich mich an die beiden Waltherschen Fassungen.

12. Oberstimme zweite Takthälfte g′ = F.
13. Alt erstes Viertel F.
20. Oberstimme a′ F.
23. Alt drittes Viertel d′ d′ = F.
29. Viertes Achtel Oberstimme f′ statt b′ F.
30. Viertes Achtel im Alt e′ fis′ = F.
36. Letztes Achtel Unterstimme b F.
38. Erstes Viertel des Alts d′ d′ = F.
39. Erstes Sechzehntel der Unterstimme e F.

7. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

G, 114. F, 318.

In F ist als die Tonart des Stückes, durch Vorzeichnung von zwei Been, G moll hingestellt.

3. In der Melodie f′, nicht fis′ F.
4. Letztes Viertel der Oberstimme  F.
9. Zweites Achtel im zweiten Viertel der oberen Mittelstimme es′ F.
24. Die Mittelstimmen in F:  .

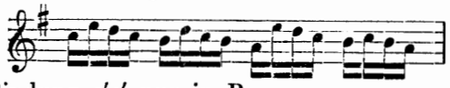
Die eingeklammerten Ornamente befinden sich nur in F.

8. Es ist das Heil uns kommen her.

G, 13. F, 157. Fischer 26. B, 95.

Bei Fischer die ausdrückliche Bezeichnung *R.* für die Oberstimme, *Ob.* für die Mittelstimmen, *ped.* für die Unterstimme.

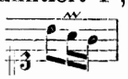
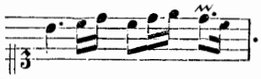
1. Anfangsnote bei Fischer ein Sechzehntel; doch geht nur eine Achtelpause vorher, Ornament fehlt in F.
9. Ornament fehlt bei Fischer und B.
16. Letzte Note der unteren Mittelstimme b F.
20. Das Ornament steht nur in F.
21. Letztes Sechzehntel im 3. Viertel d″ Fischer.
28. Erstes Sechzehntel des 3. Viertels der Oberstimme h′ G und F. Die zugrunde liegende Melodiezeile verlangt aber a′. B gänzlich abweichend:



32—33. Bindung c′c′ nur in B.
34. g′ Bindung fehlt.
39—40. Bindung fehlt.
41. Ohne Ornament bei Fischer.
43 und 44. Desgleichen.
44. Ohne Fermate F.

9. Es spricht der Unweisen Mund wohl.

G, 121. F, 295.

7. Obere Mittelstimme nicht punktiert F; ebenso 12.
16. Oberstimme letztes Viertel  F.
17—19. Die unterste Manualstimme ist in G zur Pedalstimme gemacht; F korrektere Lesung.
36. Letztes Viertel der unteren Mittelstimme c′d′ = F.
38. Oberstimme in F:  .

Die letzten beiden Takte sind zusammengezogen. Die obere Mittelstimme verläuft bei F in Synkopen.

Die eingeklammerten Ornamente finden sich nicht in G.

10. Gelobet seist du, Jesu Christ.

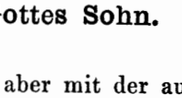
Z^1, 100. Z^3, Blatt 36.

Z^1 bietet statt des üblichen *D. B.* den ausgeschriebenen Namen *D. Buxtehude.*

3—5: Bindung g fehlt.

11. Gott der Vater wohn uns bei.

G, 303. F, 70.

7—8. Bindung fehlt.
16. Obere Stimme in der Partie des Oberwerks im zweiten Viertel e′ fis′ = F.
24. Viertes Viertel der Melodie f′ F, was allerdings besser. Ebenso 40. Vermutlich eine Änderung Walthers.
25. Pedal erstes Viertel GF = F.
36. Drittes und viertes Viertel der Melodie  F.
40. S. 24.
51. Fermate F.

Die eingeklammerten Ornamente fehlen in G.

12. Herr Christ, der einig Gottes Sohn.

Z^3, Blatt 11. F, 197.

In Z^3 auf zwei Systeme geschrieben, aber mit der aus-

drücklichen Bezeichnung R für die Oberstimme, O für die Mittelstimmen, ped. für die Unterstimme.
3. Zweites Achtel Mittelstimme g F.
9. In der oberen Mittelstimme das g′ des Anfangs = 𝅗𝅥 F.
15. Die beiden letzten Sechzehntel fis′ g′ F.
18. Das Ornament der oberen Mittelstimme fehlt in F. Dagegen fehlt der Bogen für die Oberstimme in Z^3.
18—19. Ohne Bindung F.
19—20. Bindung d′ | d′ fehlt Z^3.
27. Ornament fehlt Z^3.
31. Bindung fehlt Z^3.

13. Herr Christ, der einig Gottes Sohn.

B, 99.

14. Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl.

G, 264.

Die letzten beiden Takte sind durch einen Strich nicht getrennt, also gewissermaßen zu einer Einheit zusammengezogen, wie das bei Schlüssen in der Instrumentalmusik jener Zeit häufiger vorkommt; vgl. Nr. 1 und 9 und Abt. I, Nr. 1.
10—11. Bindung e′ e′ fehlt.

15. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

G, 115.
27. Das dritte Sechzehntel der Unterstimme h.
39. Statt *sinistra mano* und *destra mano* nur *s. m.* und *d. m.*
50. Pedal pausiert.
57 f. Noten der linken Hand ergänzt.

16. Jesus Christus, unser Heiland.

Z^2, Blatt 25.

17. In dulci jubilo.

Z^1, 103. Z^3, Blatt 48.
17—18, 19—20, 24—25. Bindung d′ d′ fehlt.
34—35. Bindung fehlt.

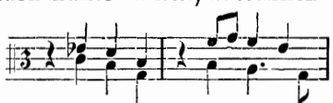
18. Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

Z^2, Blatt 26.
24—25, 36—37, 40—41, 54—55. Bindung zugesetzt.

19. Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

Z^2, Blatt 27.
16, 31—32, 45—46, 48—49. Bindungen fehlen.

20. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

G, 123. F, 179.
4. Untere Mittelstimme im letzten Viertel es′ d′ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 F.
7 und 8. Diese beiden Takte lauten, ausschließlich der Melodie, in F so:  ; im zweiten dieser Takte wird die untere Stimme durch das Pedal ausgeführt, welches im ersten gänzlich pausiert.
17. Oberstimme hat statt des letzten Viertels eine Pause F.
27. Erstes Viertel der unteren Mittelstimme f G.
40. Zweites Viertel der unteren Mittelstimme e′ G.

Die Ornamente, welche in G nicht stehen, sind eingeklammert.

21. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich.

Z^1, 101. Z^3, Blatt 52.
Schlußtakt ohne Fermate Z^3.

22. Mensch, willt du leben seliglich.

G, 117. F, 96.
2. Das eingeklammerte Ornament steht nur in F.
4—5. Bindung e′ e′ fehlt.
9. Im letzten Viertel der oberen Mittelstimme zwei Achtel F; vgl. aber 10.
12. Mittelstimme zweites Viertel 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 F.
Schlußtakt ohne Fermate F.

23. Nun bitten wir den heilgen Geist.

Z^2, Blatt 35.
5 ff. (d′), 10 (g′), 11—12 (d′), 18—19 (d′), 26—27 (d′) 29—30 (e′), 35 (d′). Bindungen fehlen.

24. Nun bitten wir den heilgen Geist.

Z^2, Blatt 34.
4—5, 11—12. Bindung d′ d′ fehlt.

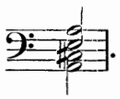
25. Nun komm, der Heiden Heiland.

Z^1, 25. Z^3, Blatt 3.
6. Bindung d′ fehlt.
11—12. Bindung fehlt.
In Z^1 fehlt die Schlußfermate.

26. Puer natus in Bethlehem.

Z^1, 106. Z^3, Blatt 34.
2. Bindung fehlt.
12. Das Ornament fehlt in Z^1.
18. Desgleichen.

27. Von Gott will ich nicht lassen.

G, 183. F, 200.
22. Das Ornament fehlt in G.
28. In F schließt das Stück in der zweiten Hälfte dieses Taktes mit dem Akkord  .

Am Anfange des Taktes hat in G die untere Mittelstimme a = 𝅗𝅥. Dies konnte nicht so bleiben; hier habe ich die Lesart aus F aufgenommen.

28. Von Gott will ich nicht lassen.

G, 185. F. 199.
5. Im ersten Viertel der Oberstimme f′, nicht fis′, F.
6. Die Sechzehntel des dritten Viertels der Oberstimme h′ c″ h′ a′ in F.

8. Viertes Sechzehntel e′ F; zehntes Sechzehntel dis′ G.
9. Viertes Sechzehntel im dritten Viertel der Unterstimme c′, nicht cis′, F.
13. Vorletztes Sechzehntel linker Hand punktiert F.
15. g′ statt gis′ im Alt, f′ statt fis′ im Tenor F. Für die letzten beiden Achtel des Alts in derselben Handschrift h′ = ♩ mit 𝆔.
22. F im dritten Viertel d′ statt c′.
29. Im dritten Viertel fis′′ und fis′ statt f′′ und f′ G.
30. G bietet konstant dis′ anstatt d′. Im vierten Viertel e′ d′ = ♫ F.

Die eingeklammerten Ornamente stehen nur in F.

29. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.

F, 311.

30. Wir danken dir, Herr Jesu Christ.

Z^2, Blatt 18.

31. Auf meinen lieben Gott.

F, 356.

INHALT.

ERSTER BAND.

No.		Seite
1.	Passacaglio	1
2.	Ciacona	6
3.	Ciacona	12
4.	Praeludium, Fuga und Ciacona	17
5.	Praeludium und Fuga	22
6.	Praeludium und Fuga	28
7.	Praeludium und Fuga	35
8.	Praeludium und Fuga	41
9.	Praeludium und Fuga	47
10.	Praeludium und Fuga	53
11.	Praeludium und Fuga	58
12.	Praeludium und Fuga	63
13.	Praeludium und Fuga	70
14.	Praeludium und Fuga	75
15.	Praeludium und Fuga	82
16.	Praeludium und Fuga	89
17.	Fuga	96
18.	Fuga	99
19.	Fuga	102
20.	Toccata	103
21.	Toccata	111
22.	Toccata	116
23.	Toccata	120
24.	Canzonetta	122
25.	Canzonetta	124

ZWEITER BAND.

Choralbearbeitungen.

I. Abteilung.

No.		Seite
1.	Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich	1
2.	Gelobet seist du, Jesu Christ	3
3.	Ich dank dir, lieber Herre	10
4.	Ich dank dir schon durch deinen Sohn	14
5a.	Magnificat Primi Toni	18
5b.	Magnificat Primi Toni	25
6.	Nun freut euch lieben Christen g'mein	27
7a.	Nun lob mein Seel den Herren	39
7b.	Nun lob mein Seel den Herren	44
8.	Te deum laudamus	52
9a.	Vater unser im Himmelreich	65
9b.	Vater unser im Himmelreich	71
10.	Wie schön leuchtet der Morgenstern	73

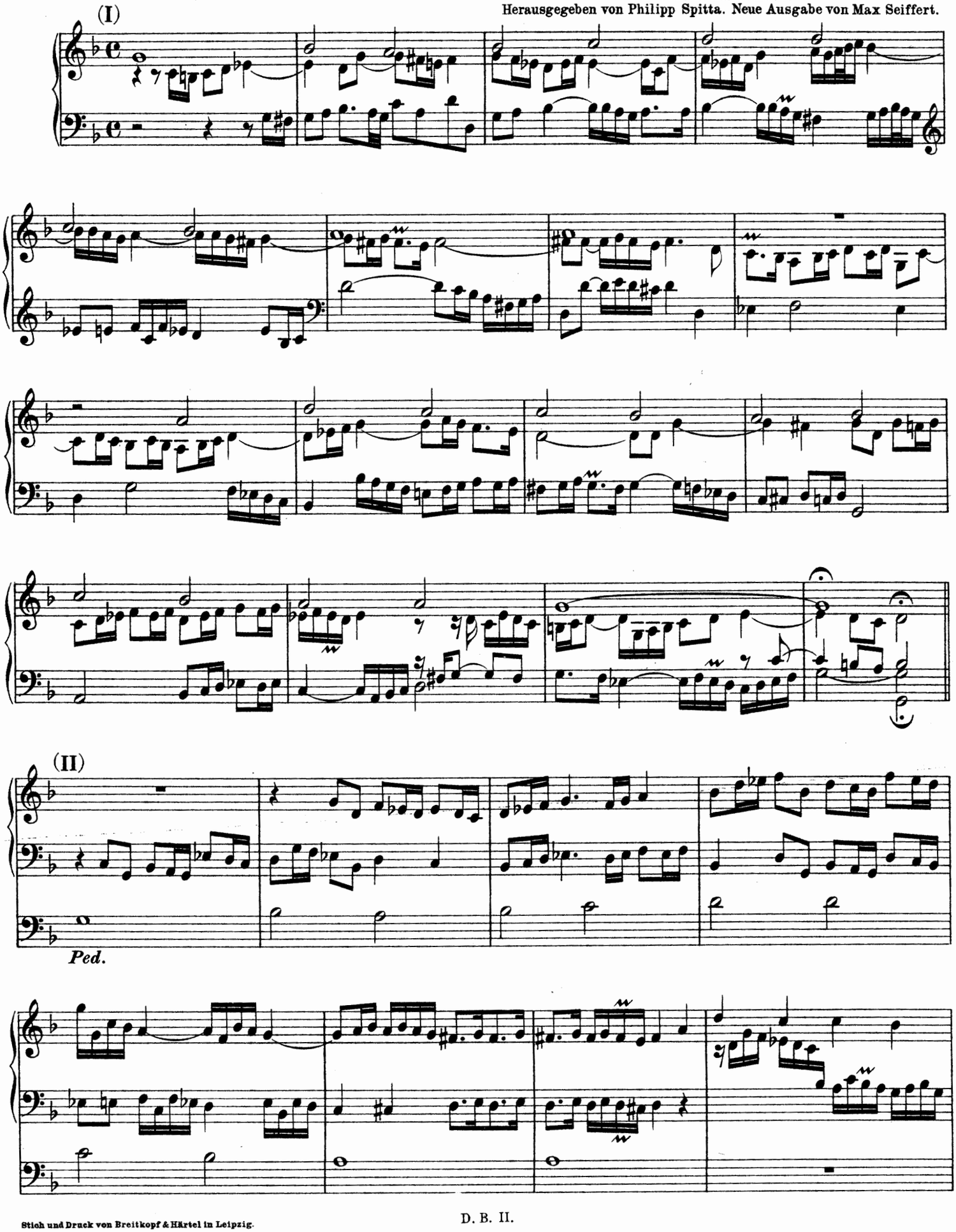
II. Abteilung.

No.		Seite
1.	Ach Herr, mich armen Sünder	78
2.	Christ unser Herr zum Jordan kam	80
3.	Der Tag, der ist so freudenreich	82
4.	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	85
5.	Ein feste Burg ist unser Gott	87
6.	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	90
7.	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	92
8.	Es ist das Heil uns kommen her	93
9.	Es spricht der Unweisen Mund wohl	95
10.	Gelobet seist du, Jesu Christ	96
11.	Gott der Vater wohn uns bei	98
12.	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	100
13.	Herr Christ, der einig Gottes Sohn	102
14.	Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl	104
15.	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	106
16.	Jesus Christus, unser Heiland	109
17.	In dulci jubilo	110
18.	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	111
19.	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	114
20.	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	116
21.	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	118
22.	Mensch, willst du leben seliglich	119
23.	Nun bitten wir den heilgen Geist	120
24.	Nun bitten wir den heilgen Geist	122
25.	Nun komm, der Heiden Heiland	124
26.	Puer natus in Bethlehem	125
27.	Von Gott will ich nicht lassen	126
28.	Von Gott will ich nicht lassen	127
29.	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	129
30.	Wir danken dir Herr Jesu Christ	130
31.	Auf meinen lieben Gott	132

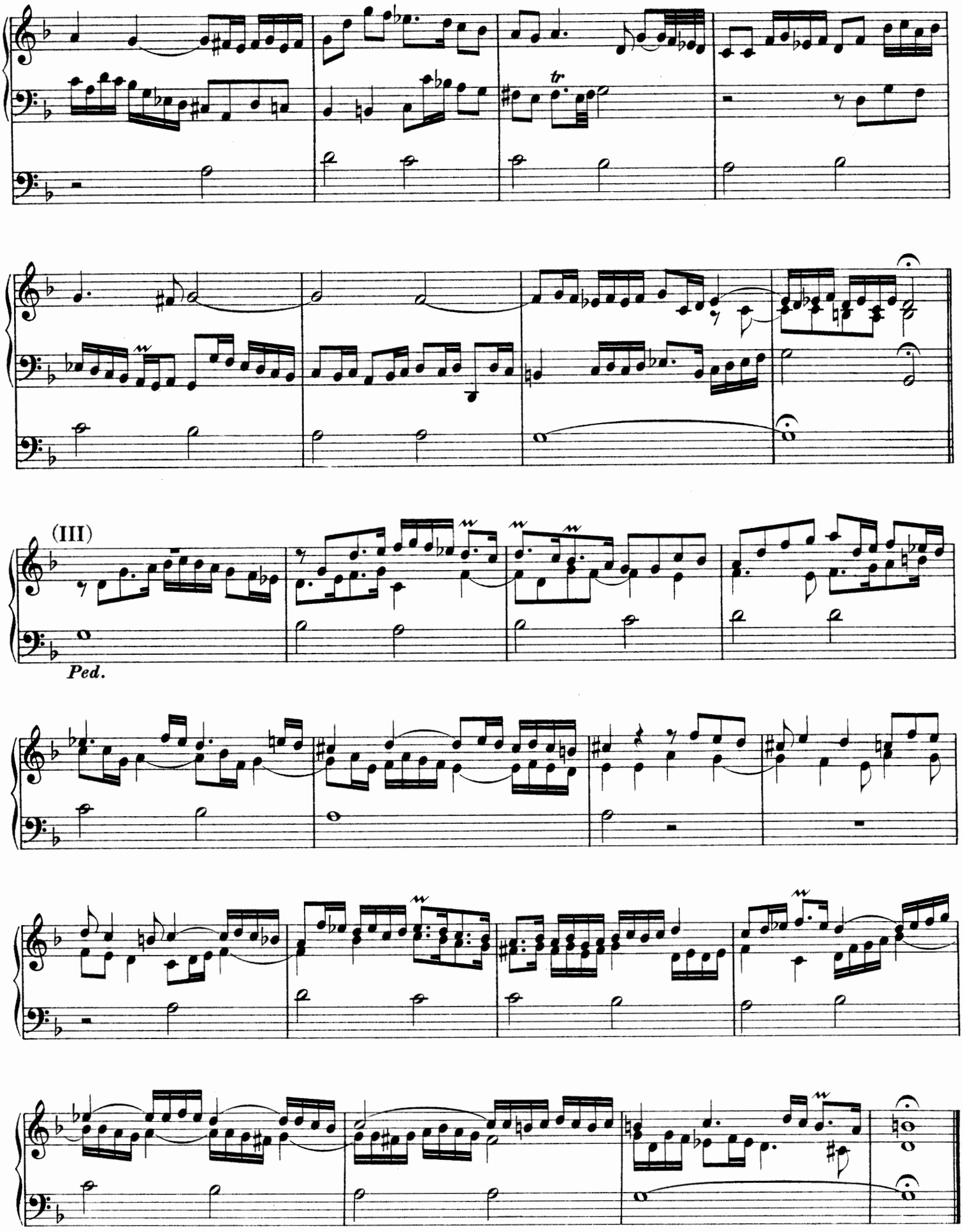
1. Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich.

Dietrich Buxtehude.

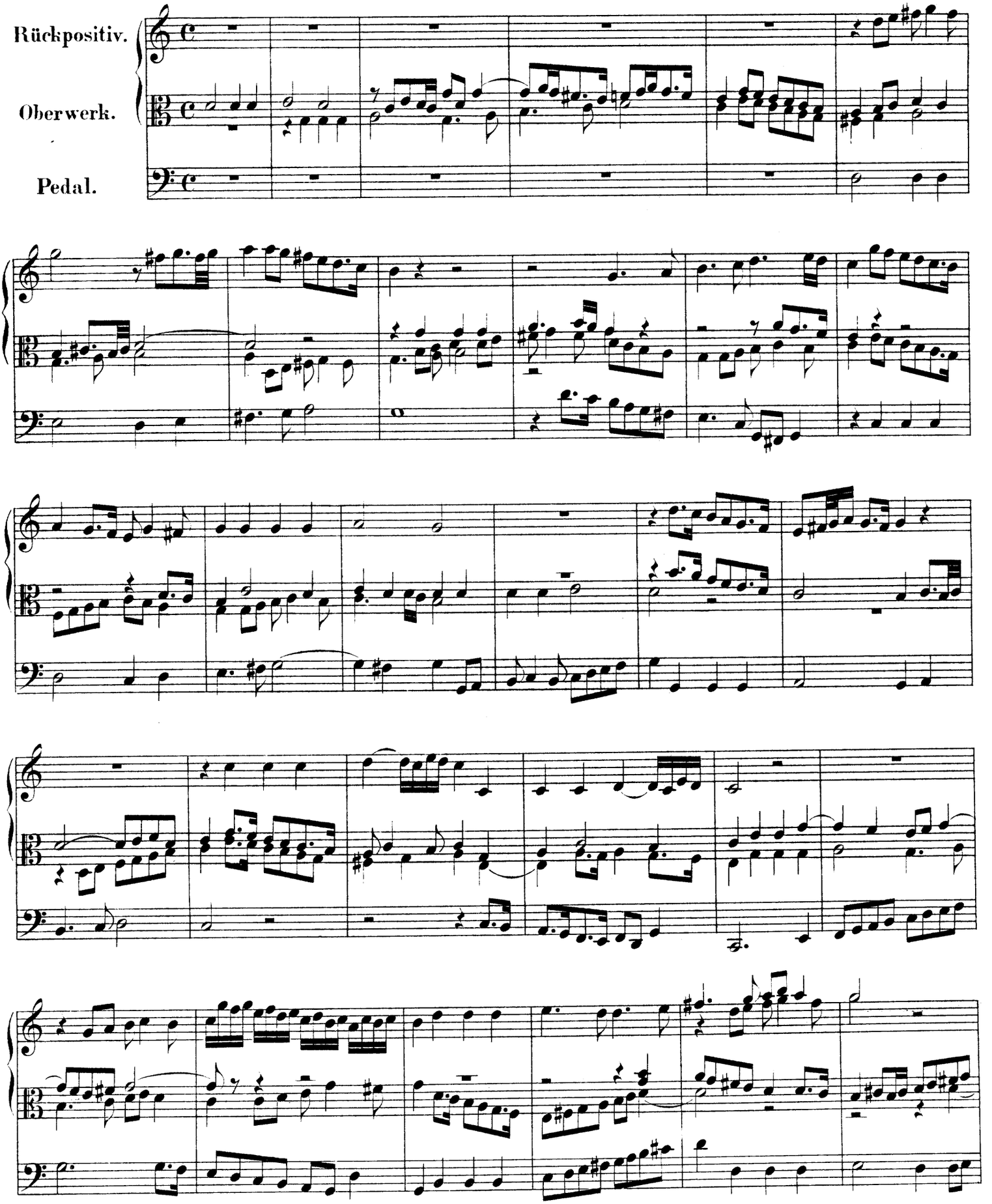
Herausgegeben von Philipp Spitta. Neue Ausgabe von Max Seiffert.

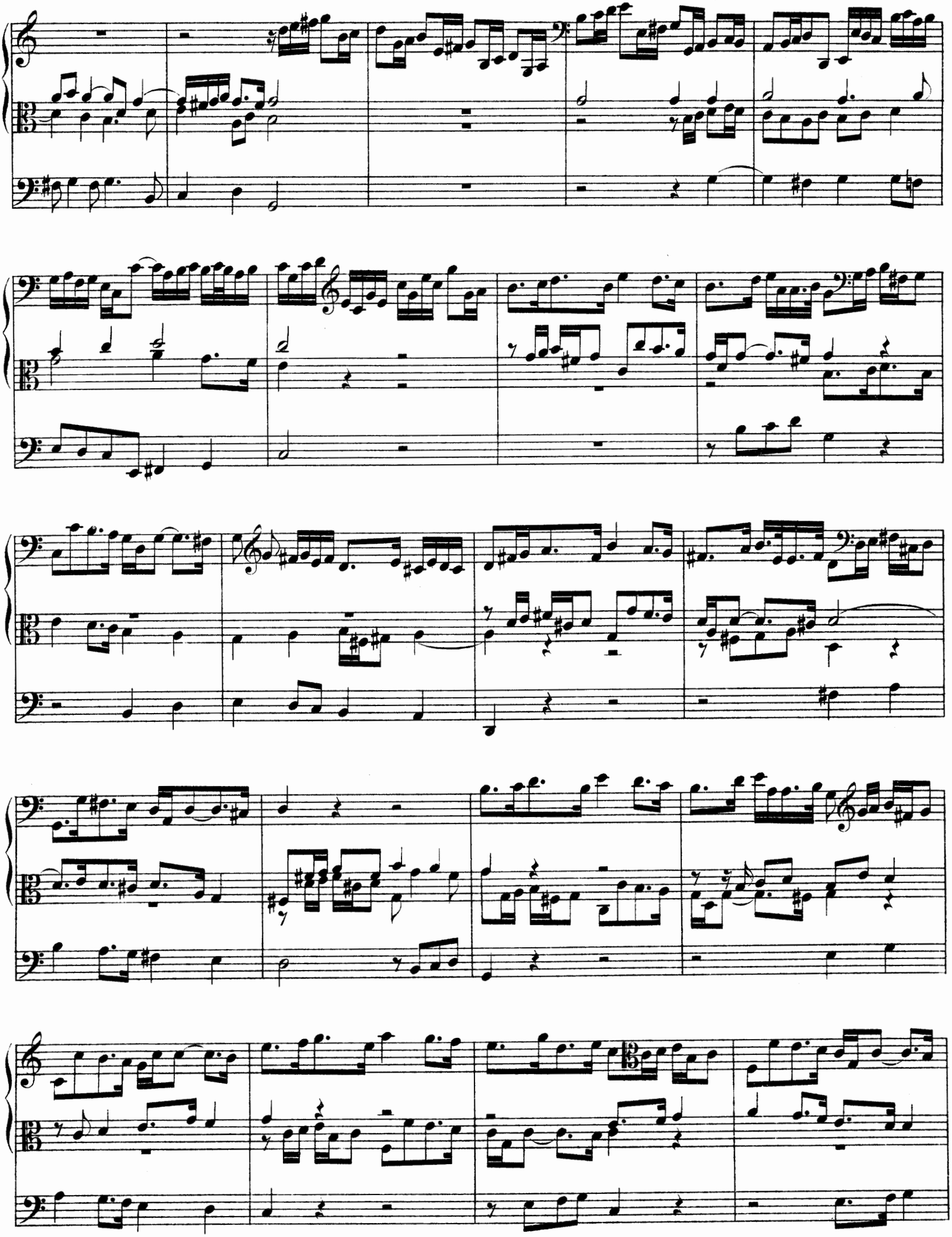


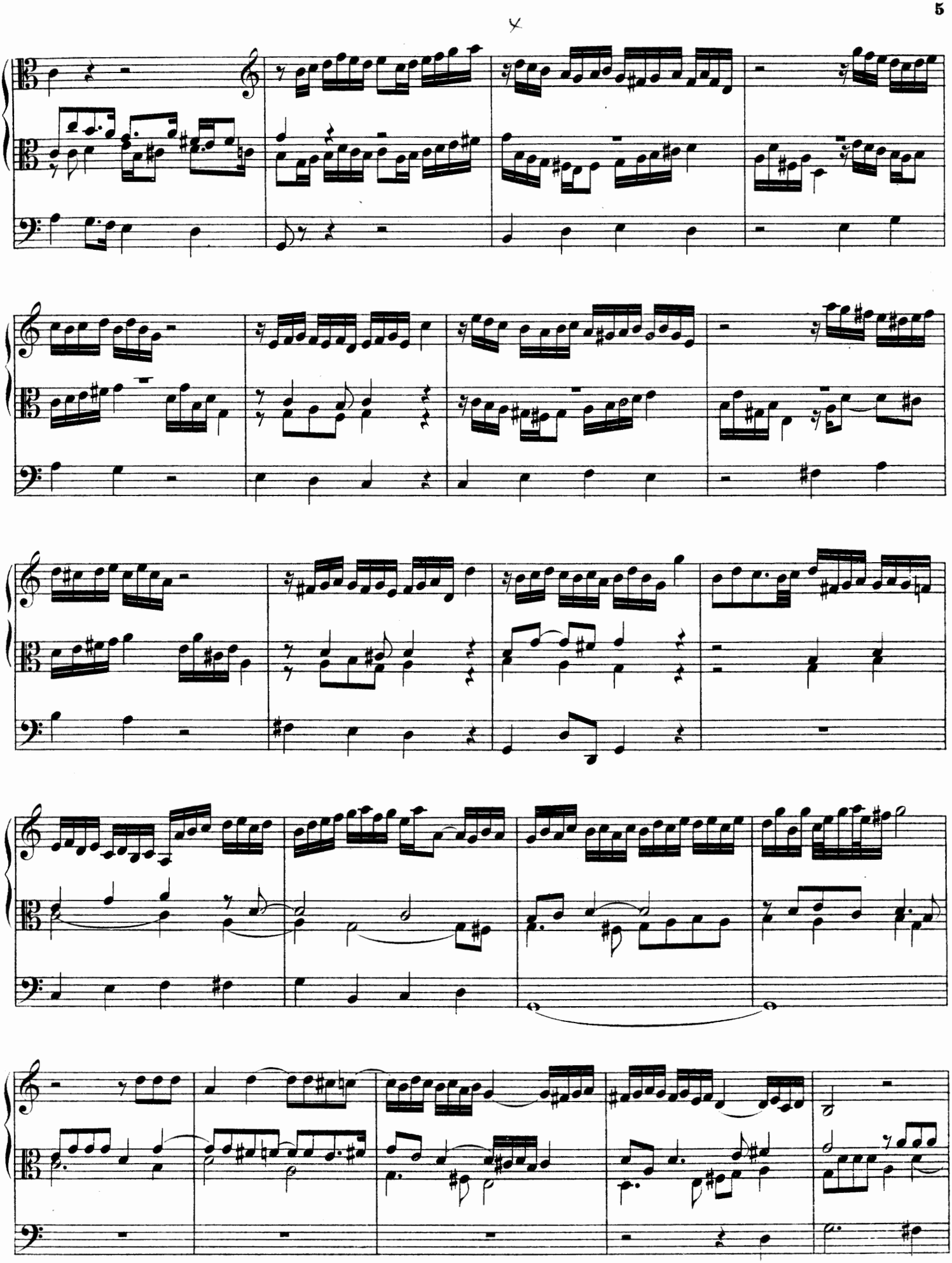
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

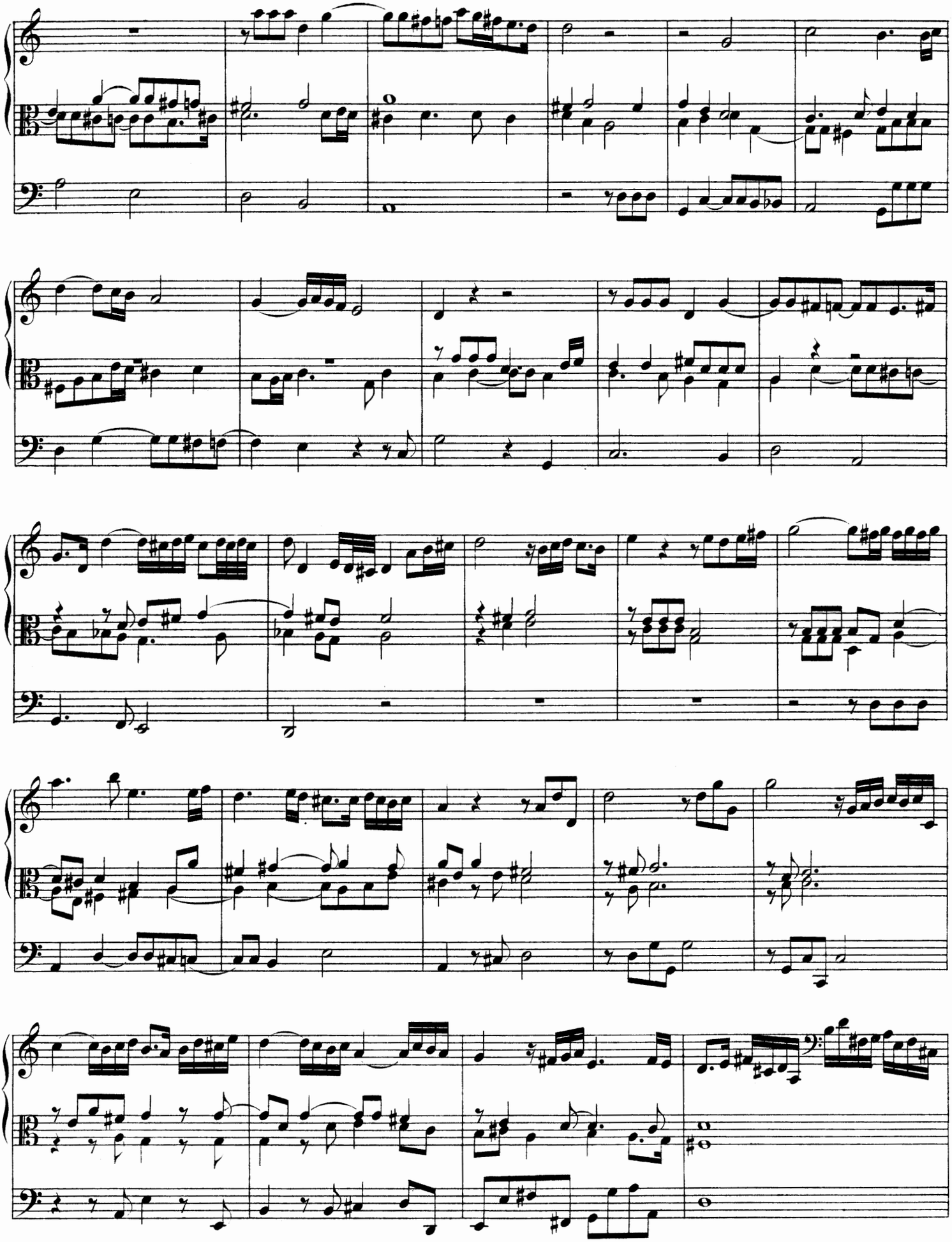

(III)
Ped.

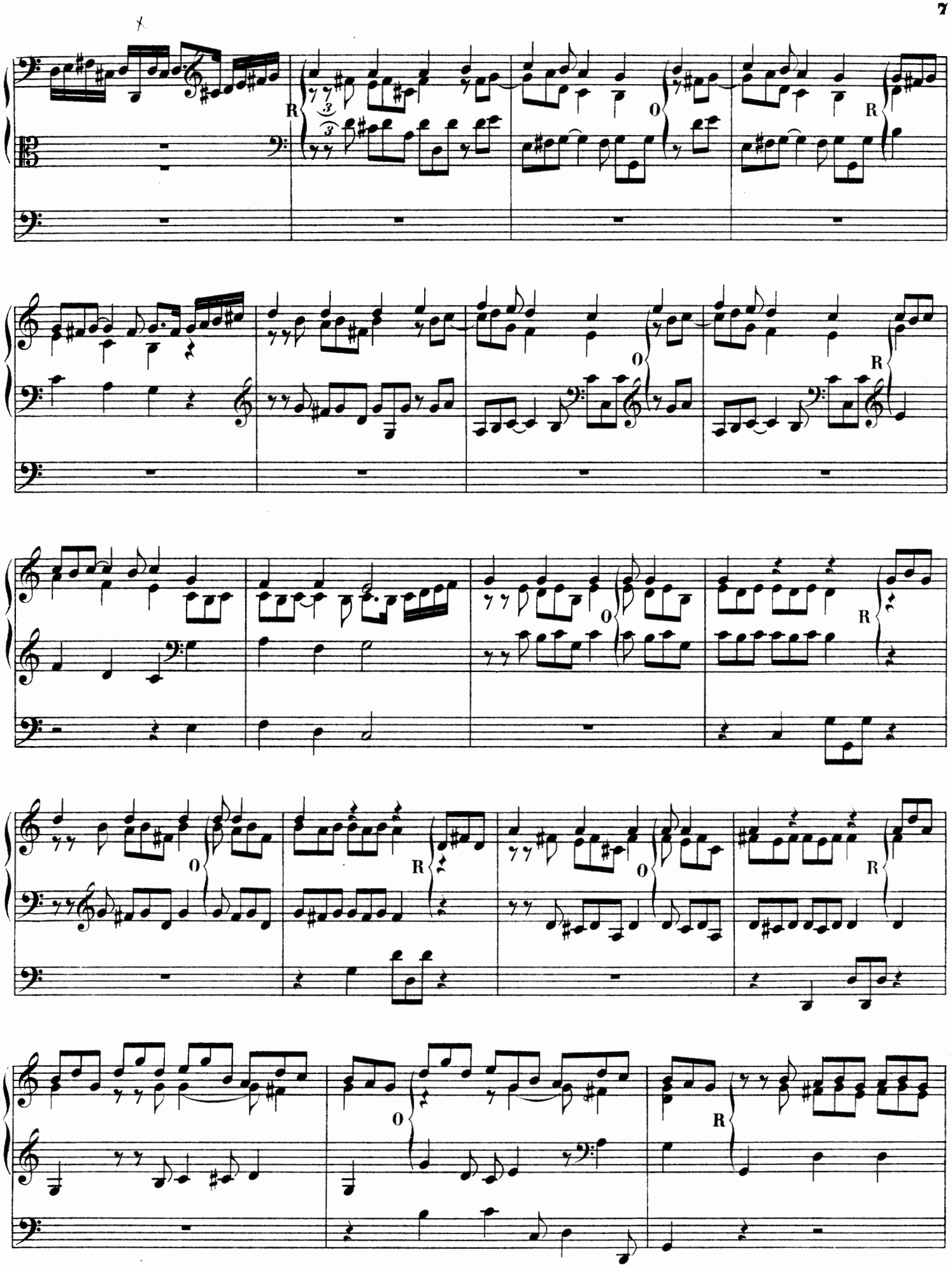
2. Gelobet seist du, Jesu Christ.

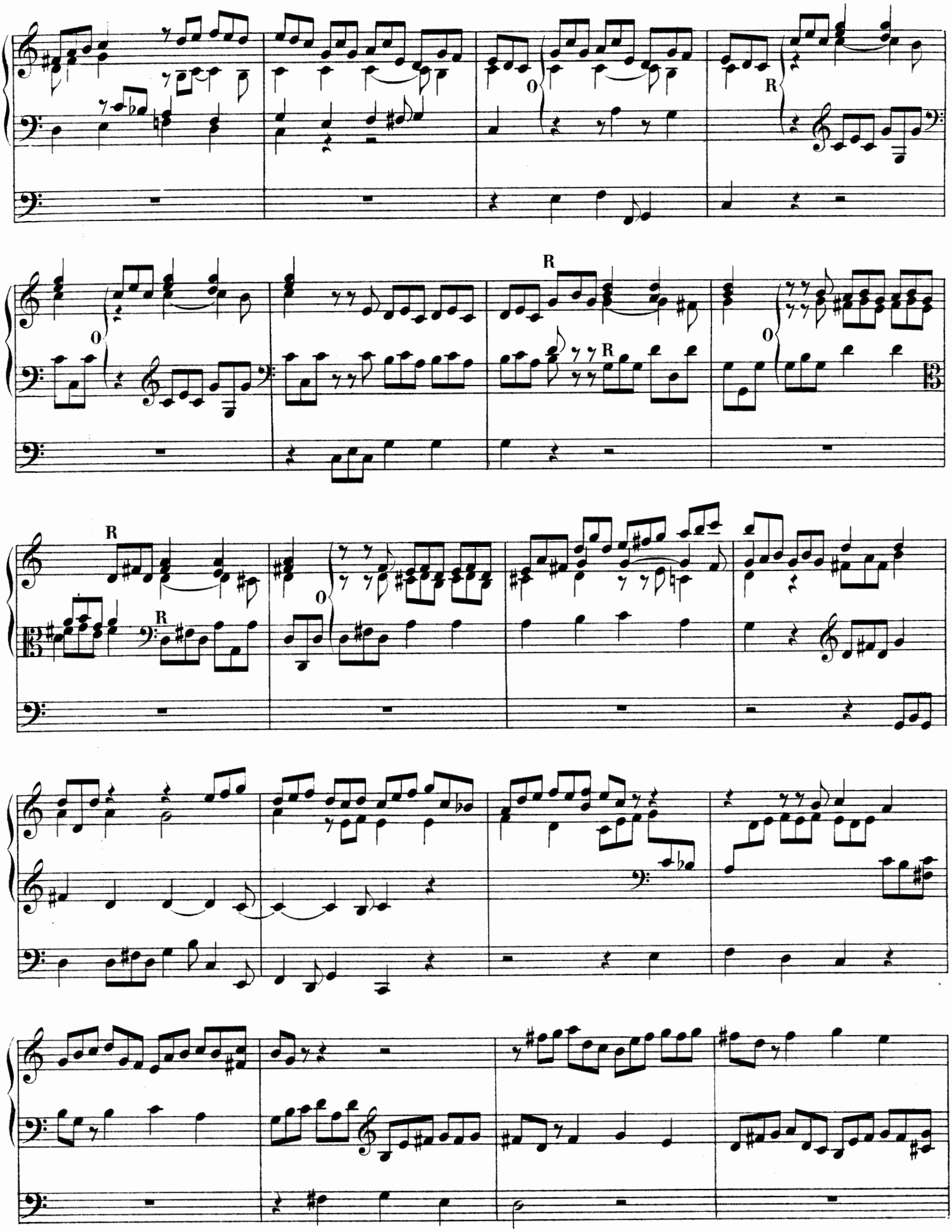


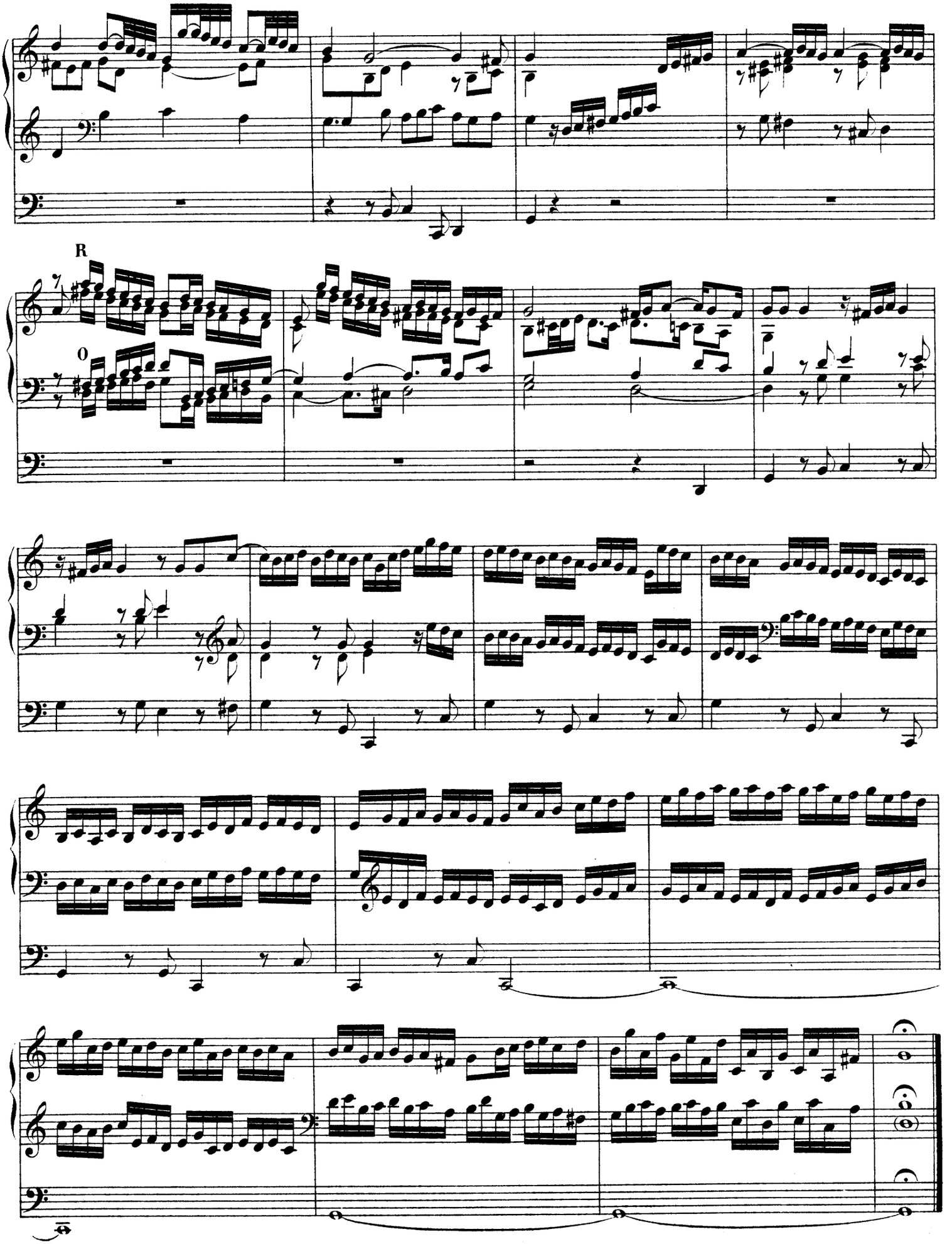




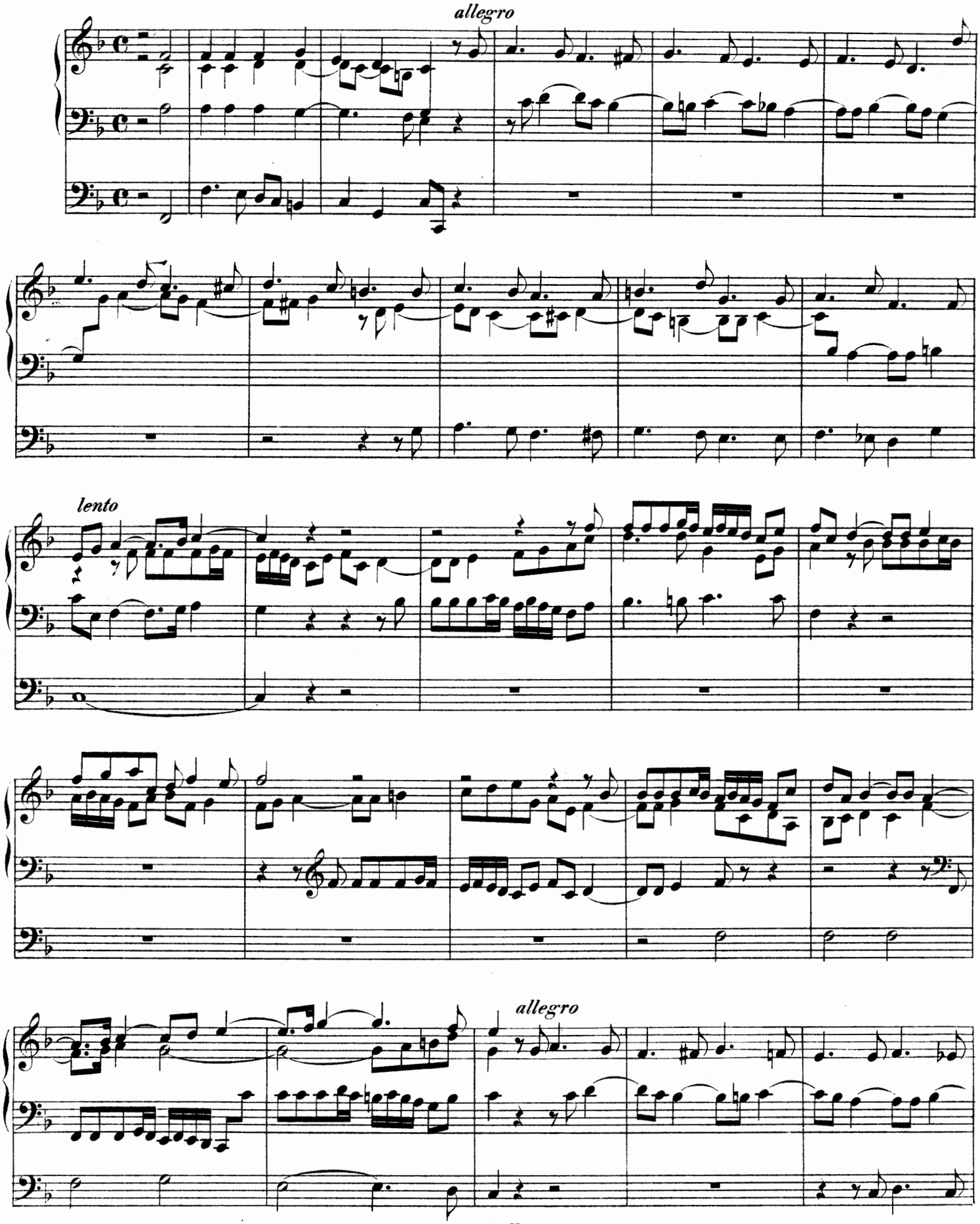


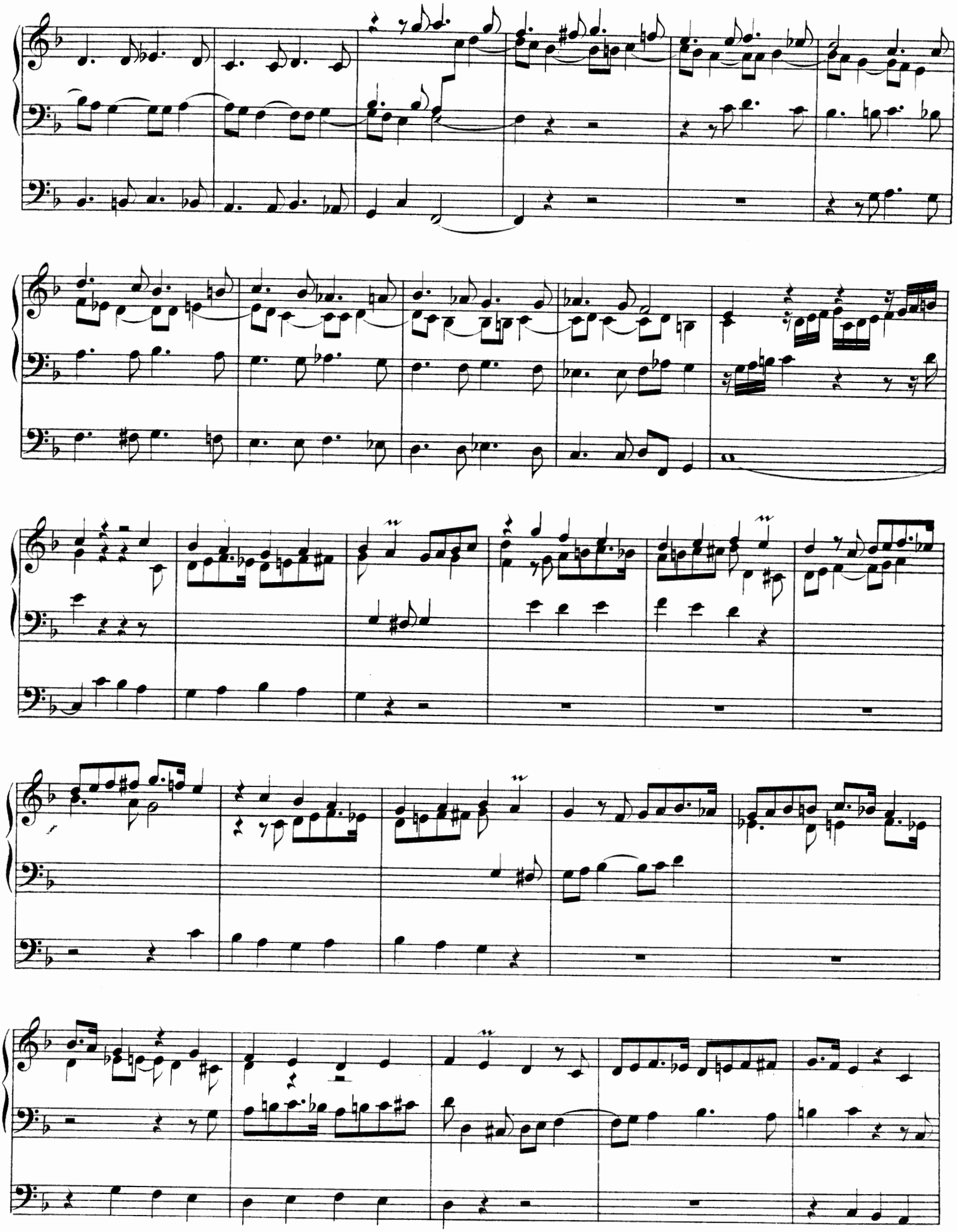

R
O
O
R
O
R
O
R
O
R
O
R

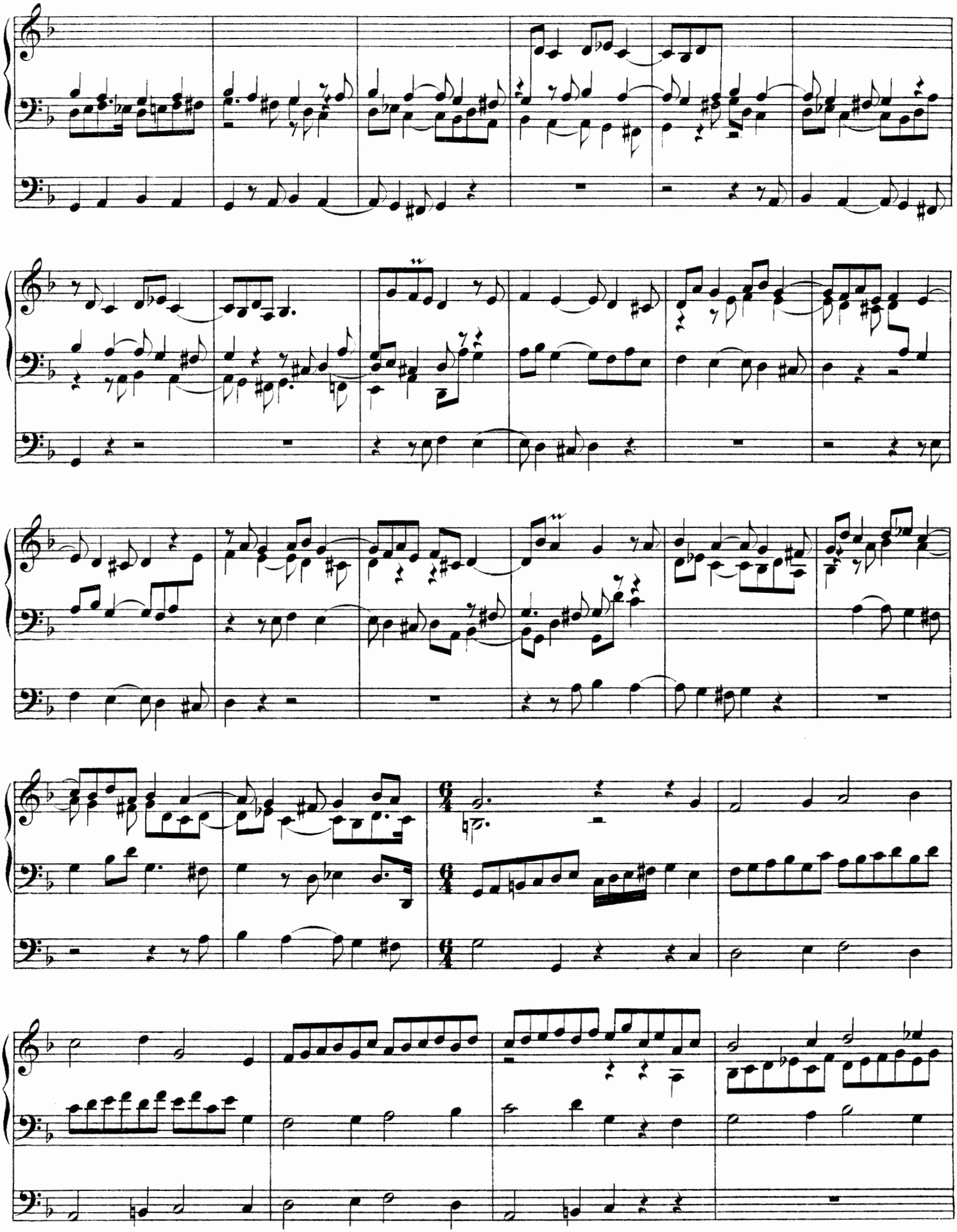


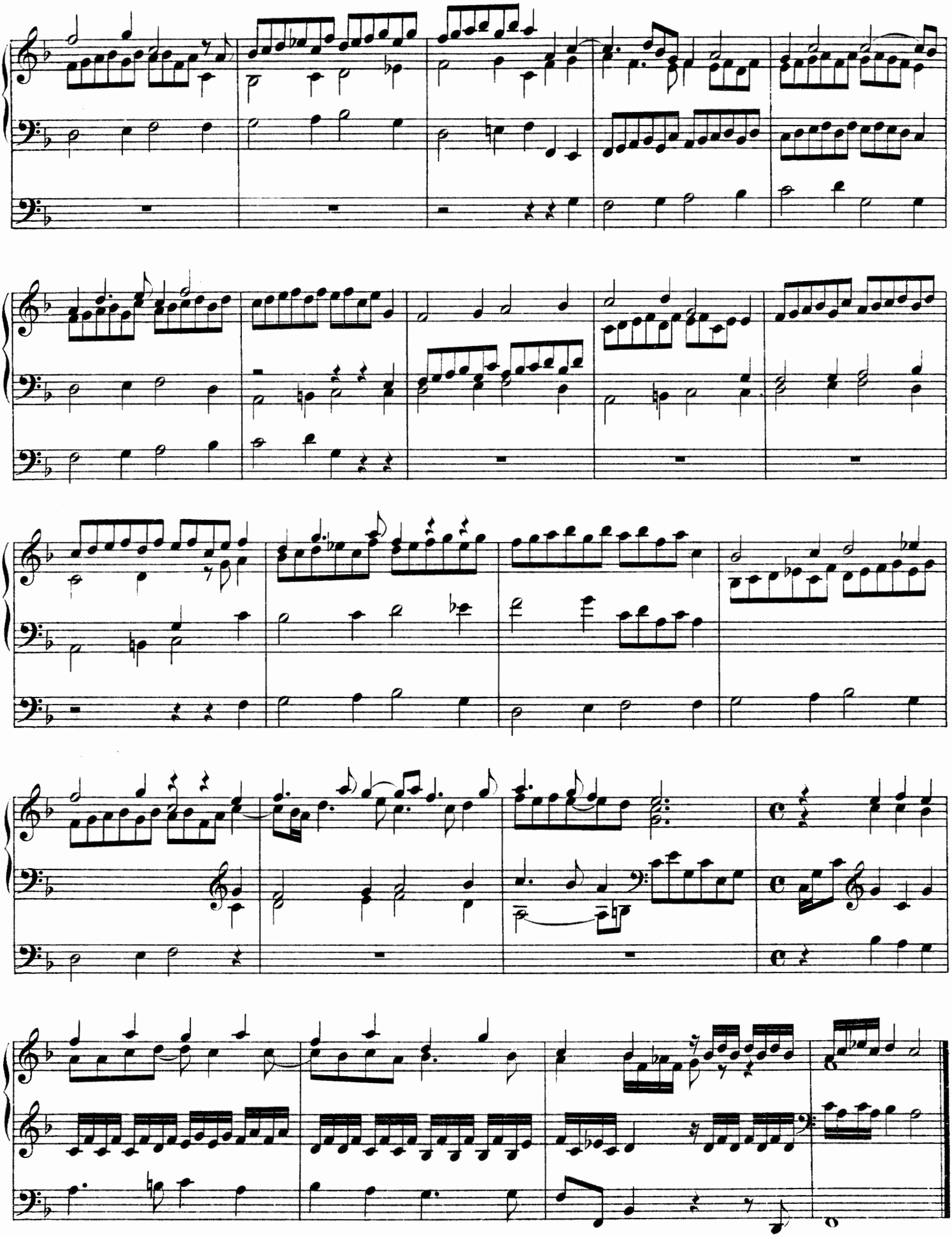

R
O

3. Ich dank dir, lieber Herre.

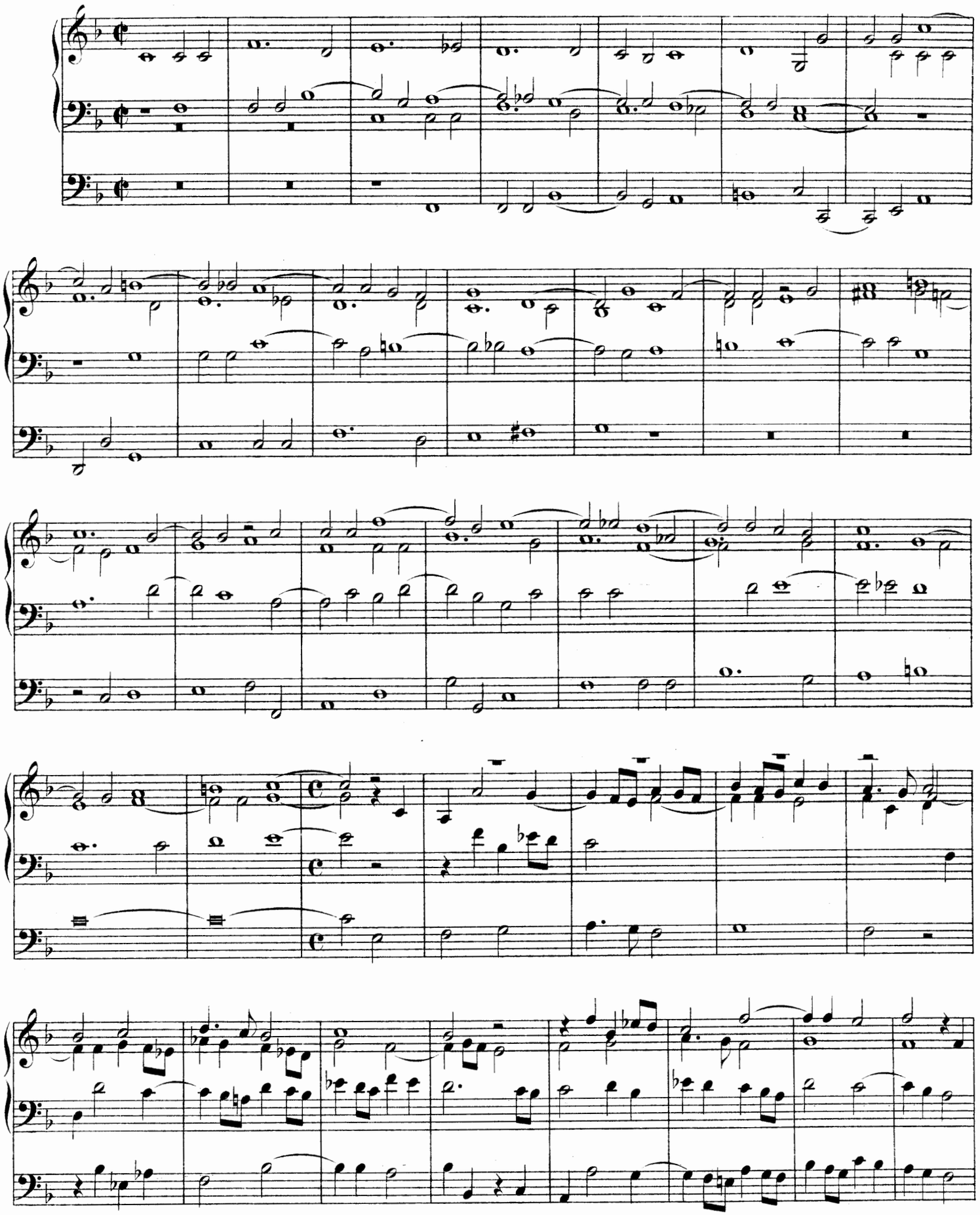


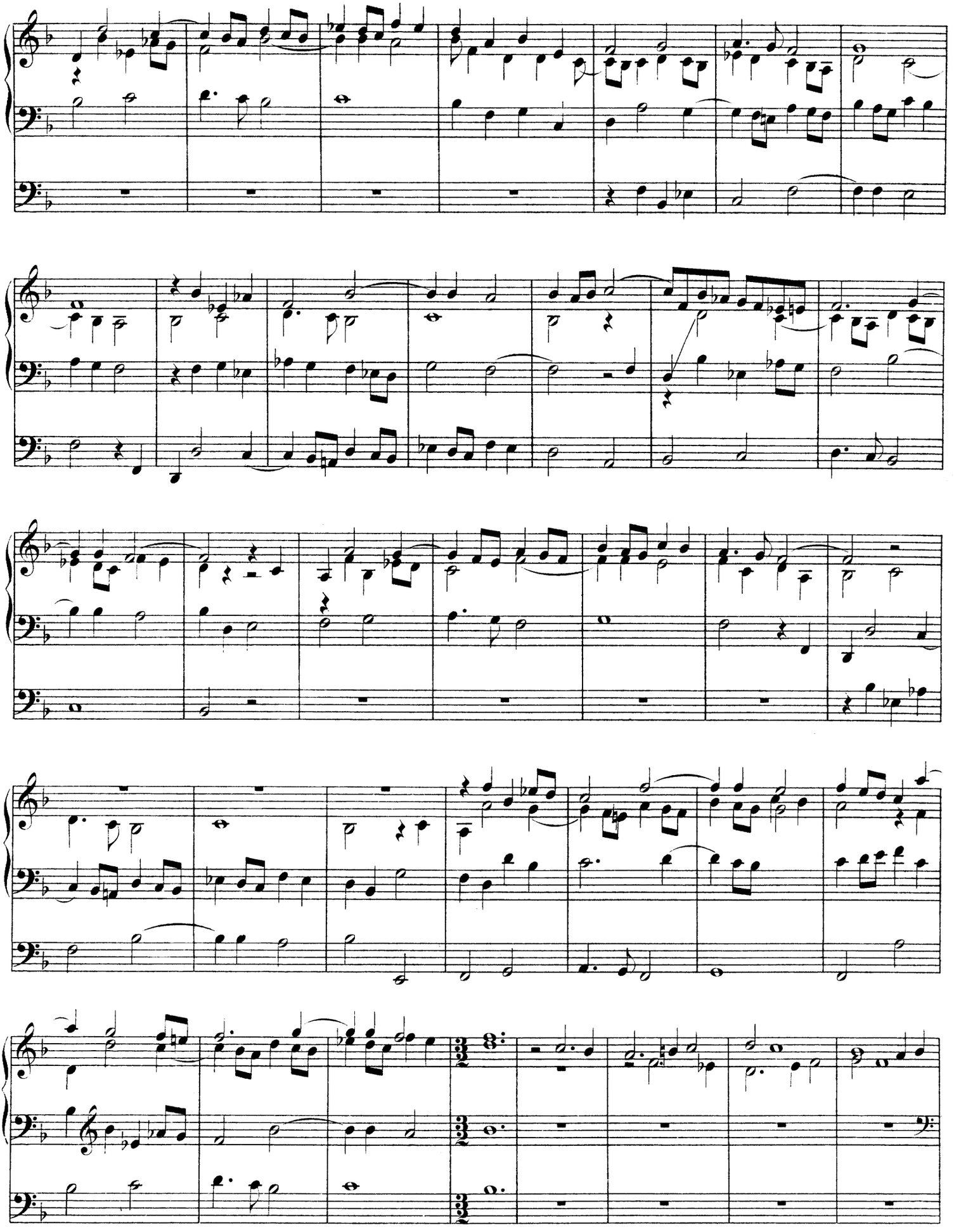


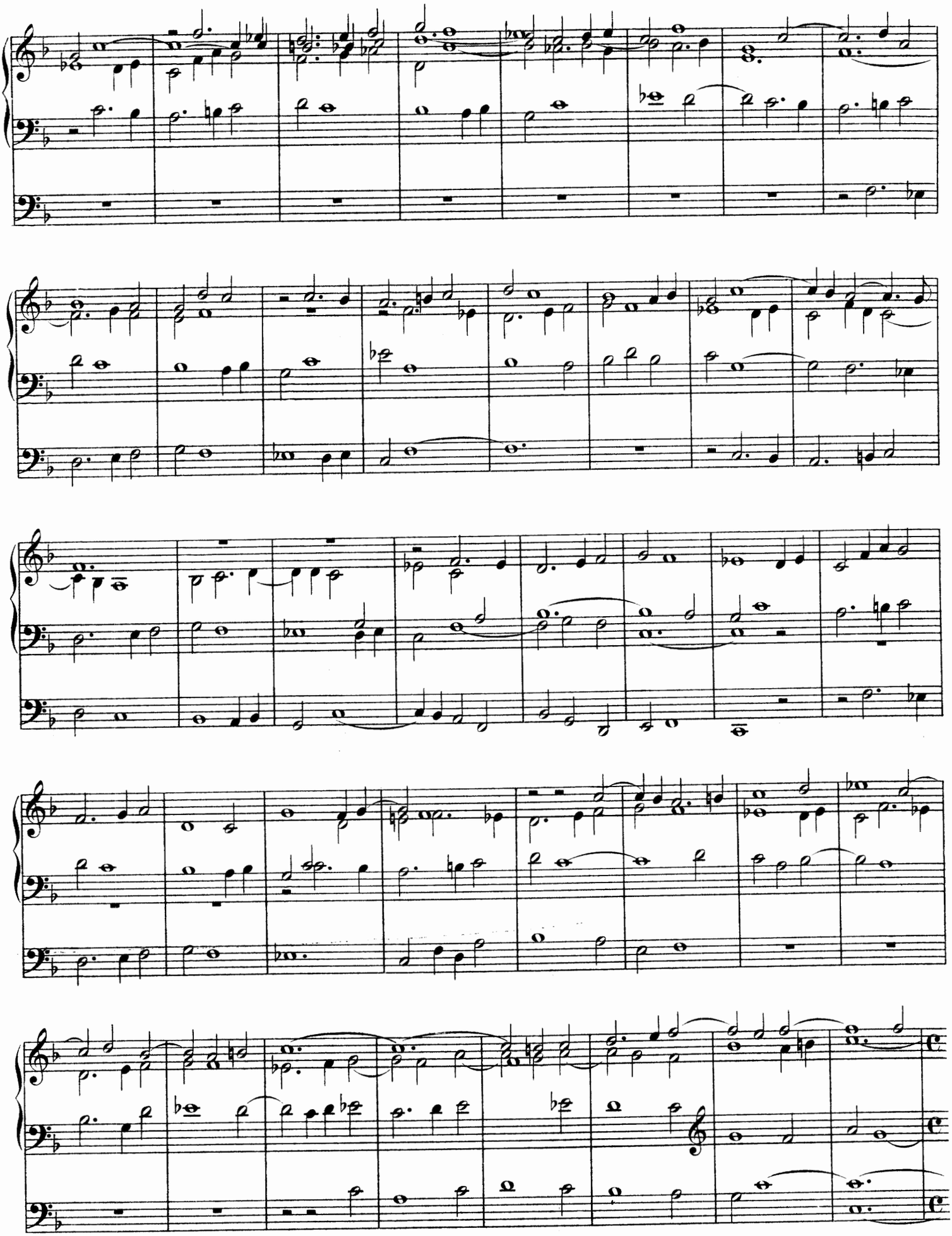


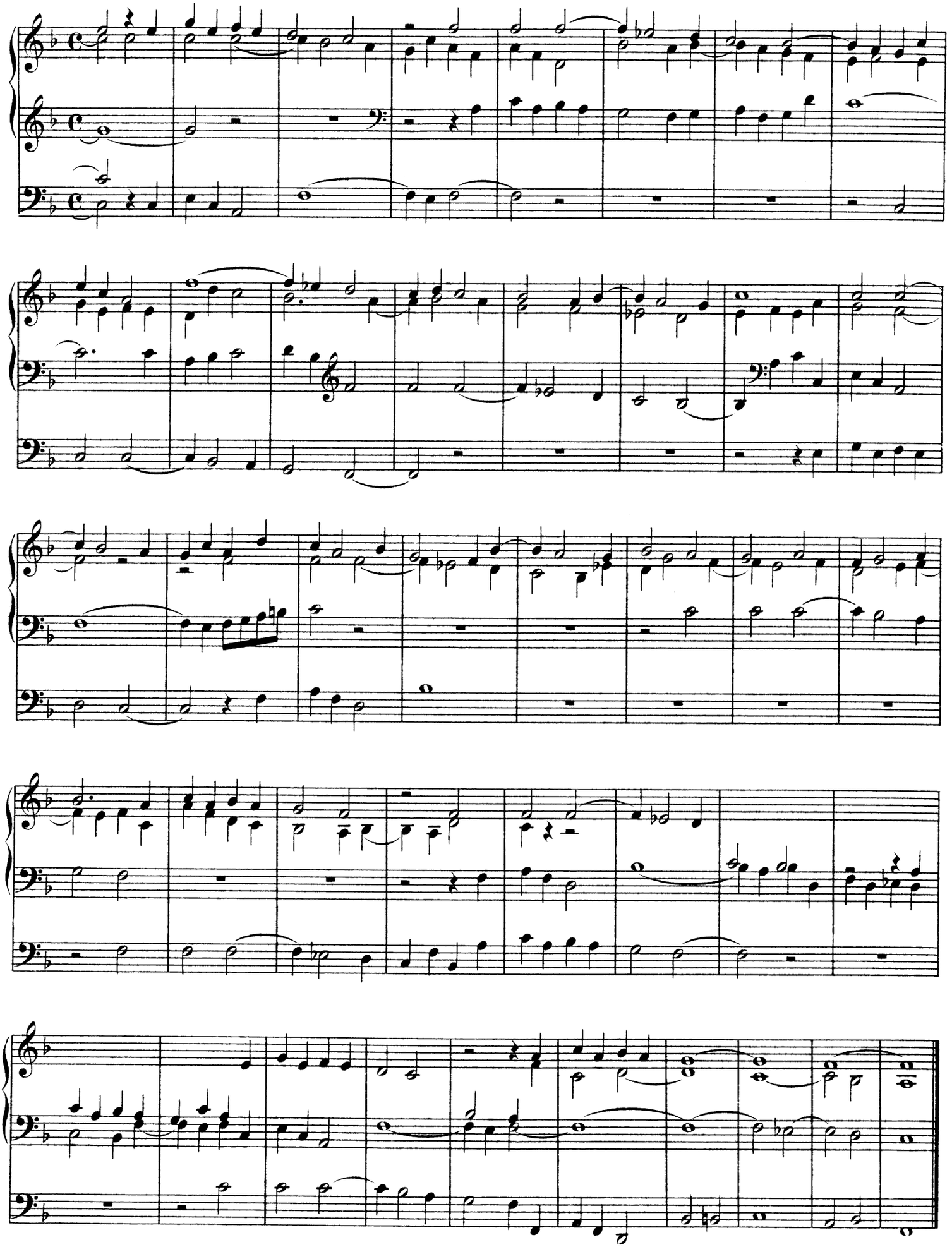


4. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

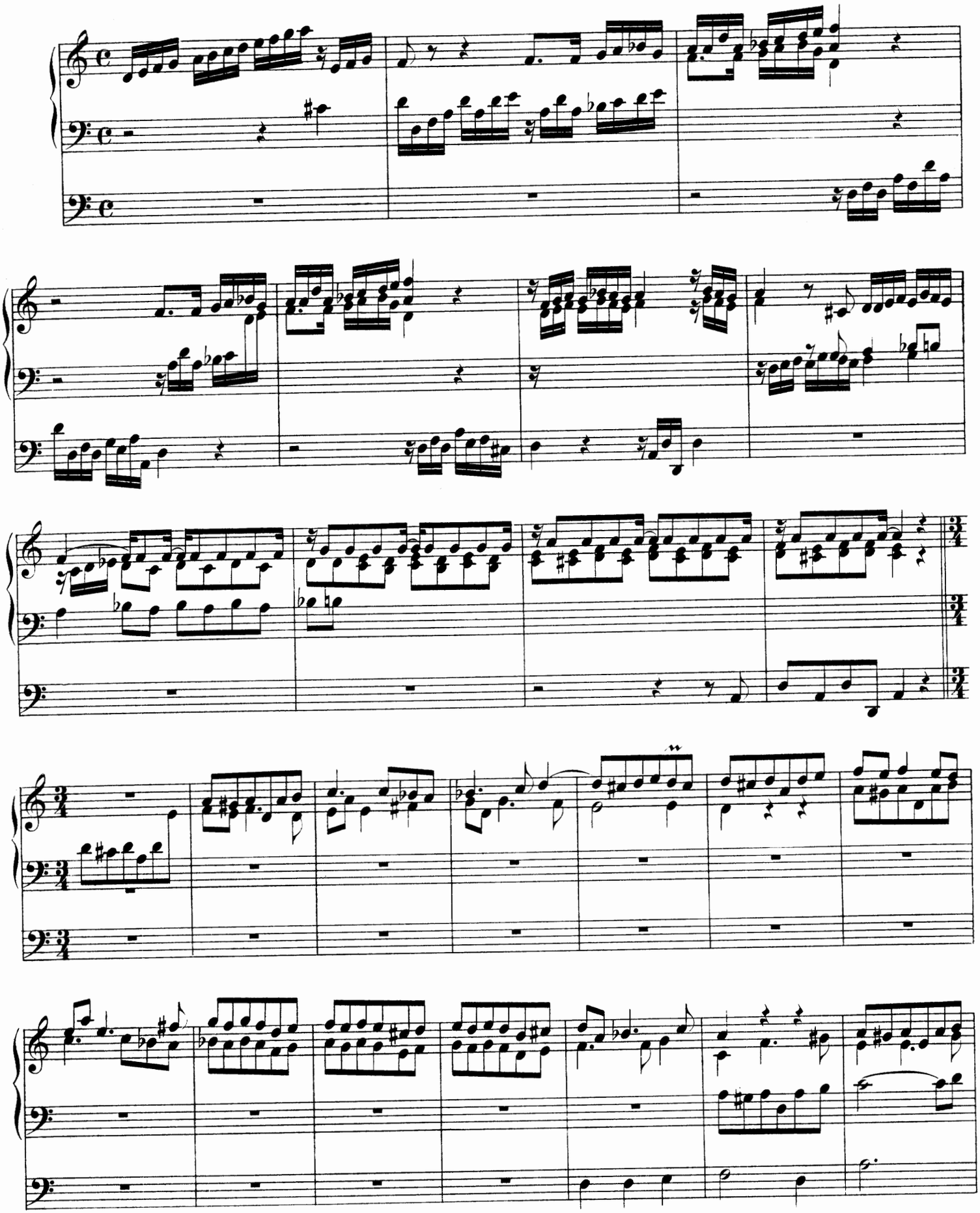


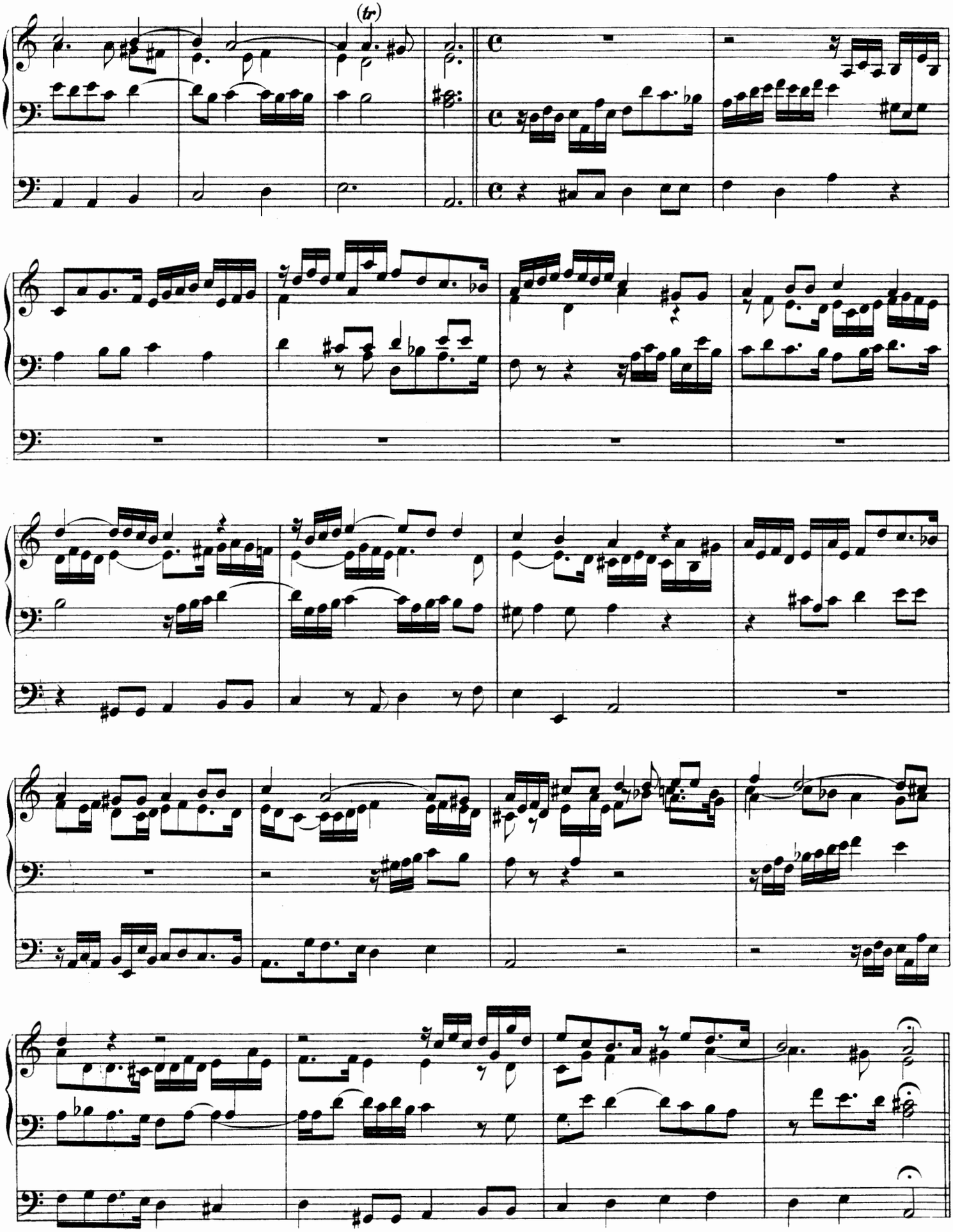


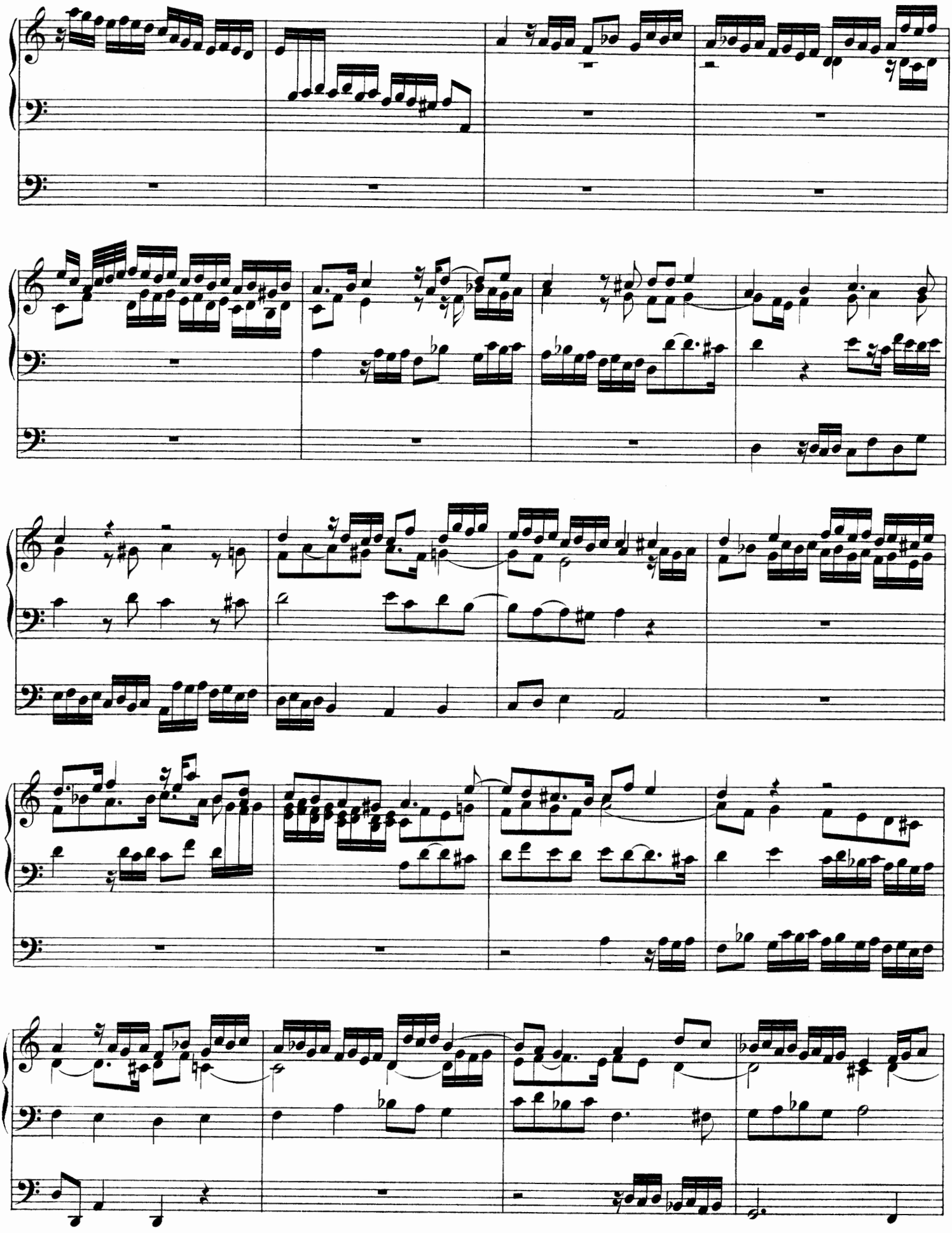


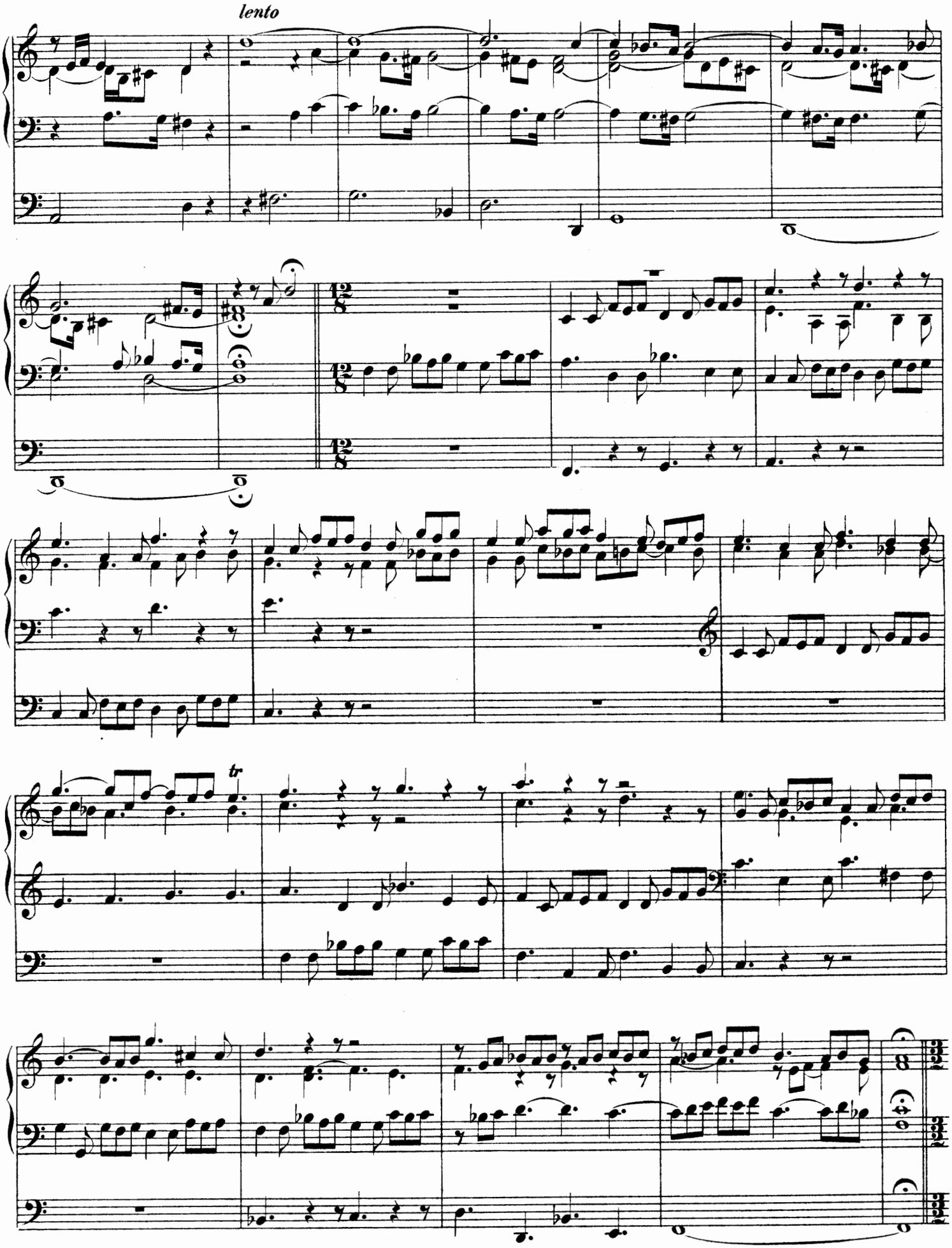


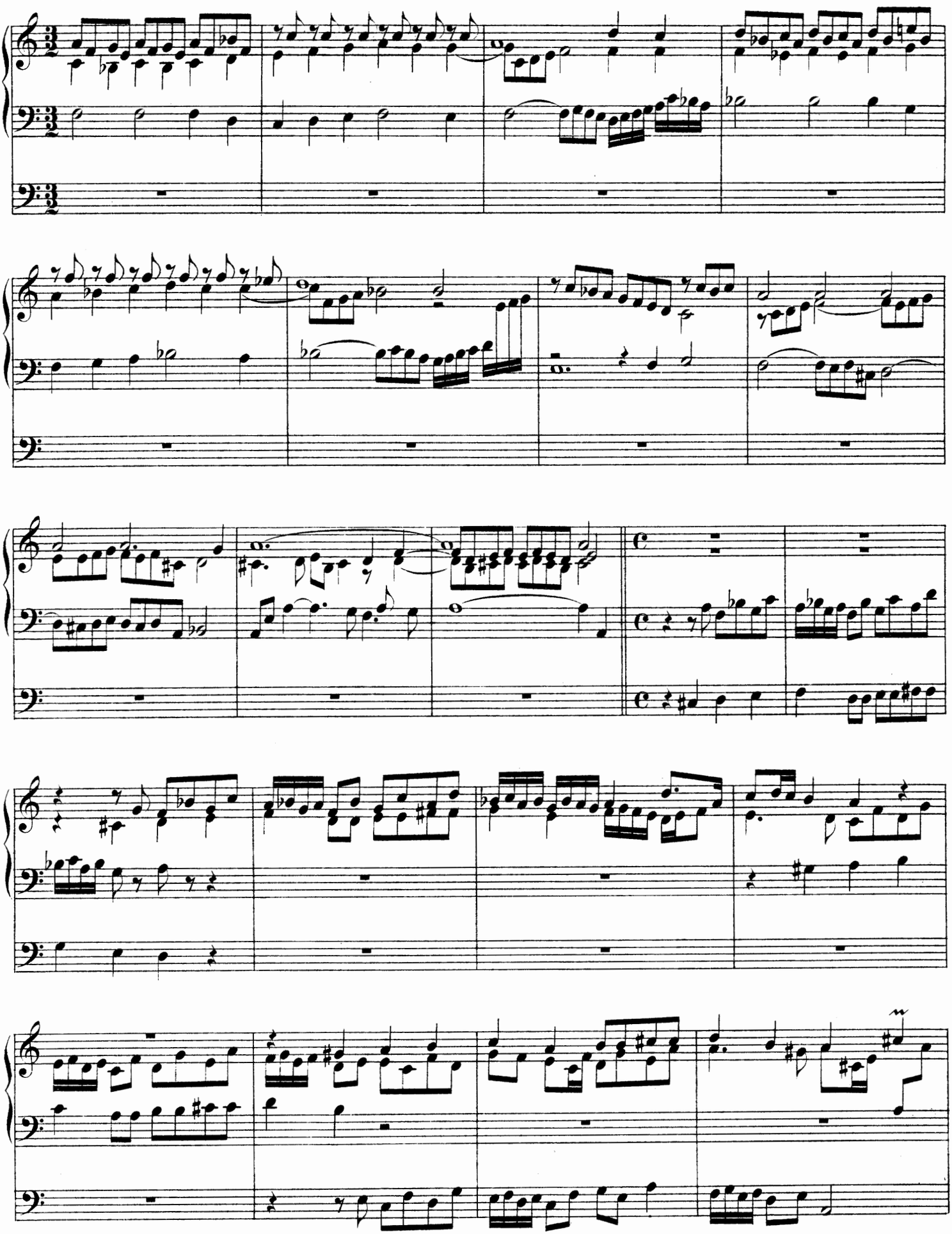
5ª Magnificat Primi Toni.

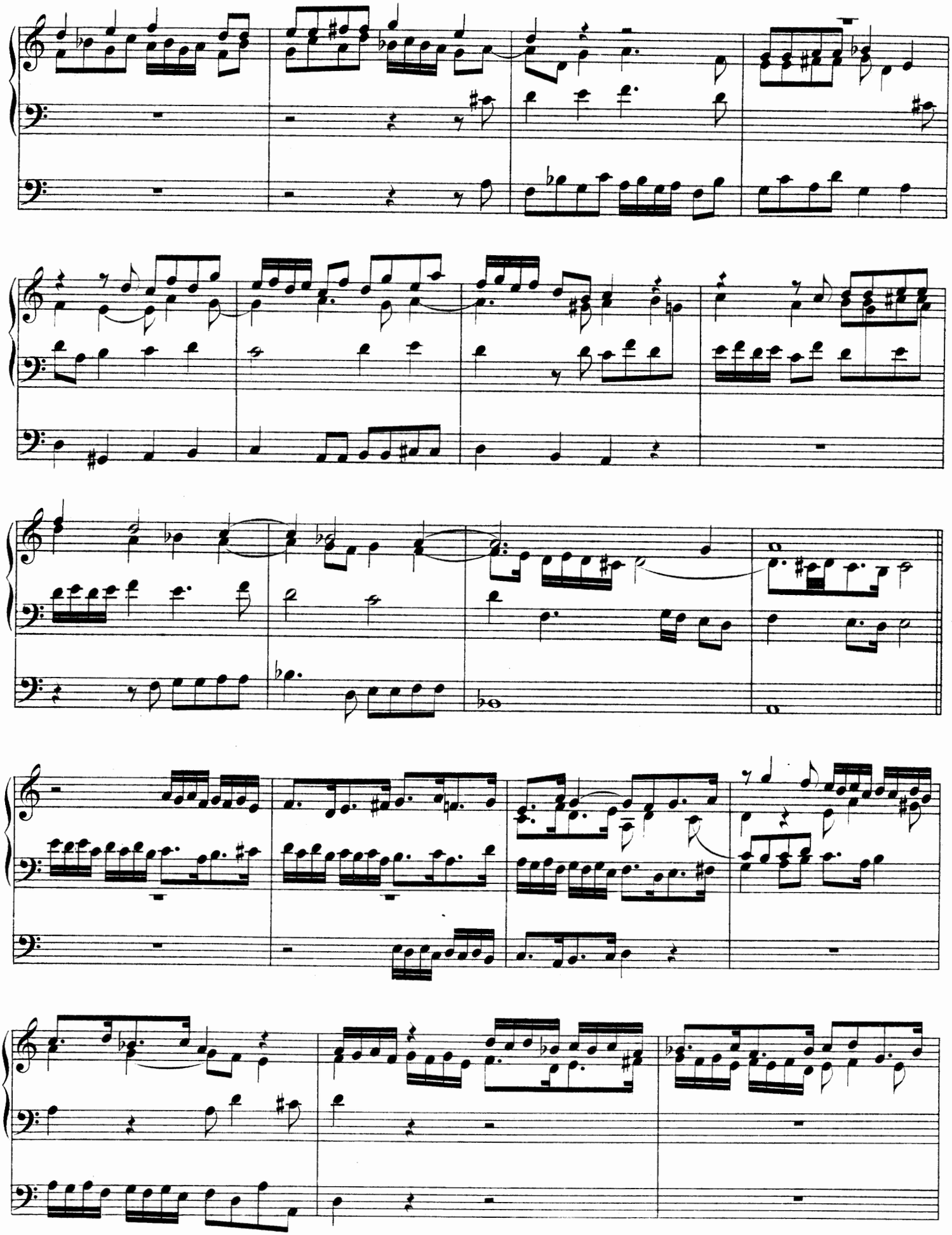


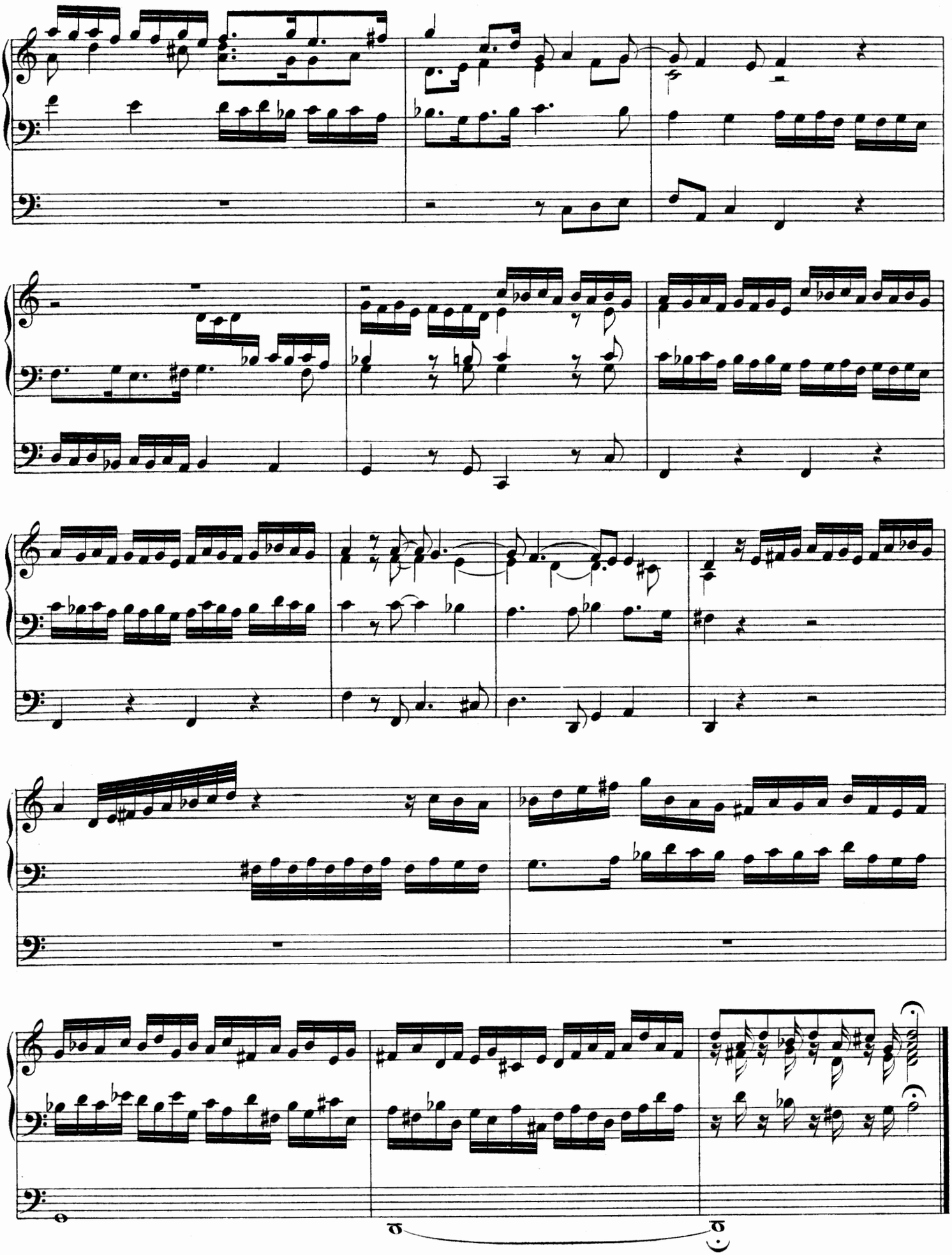

(tr)




lento
tr

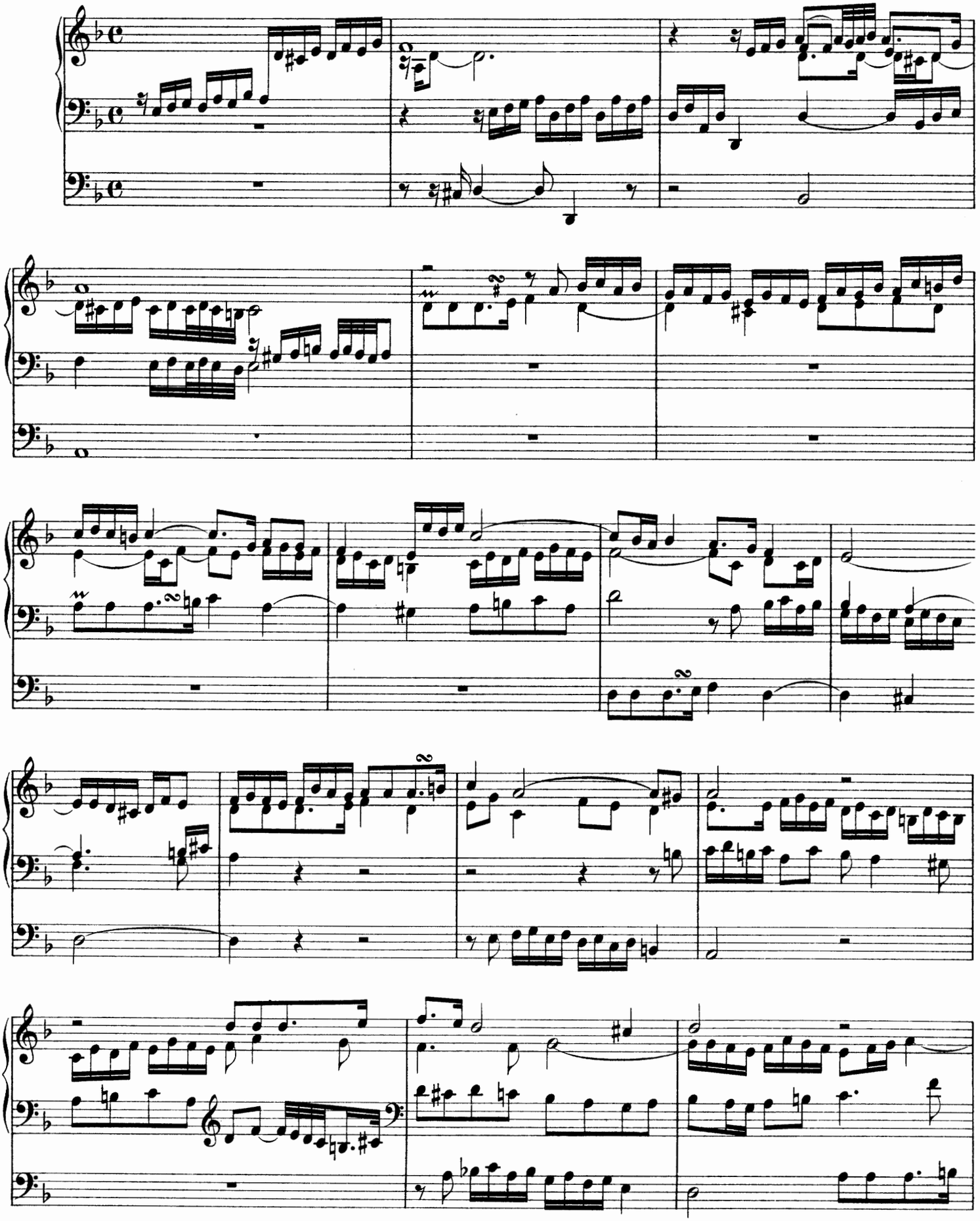


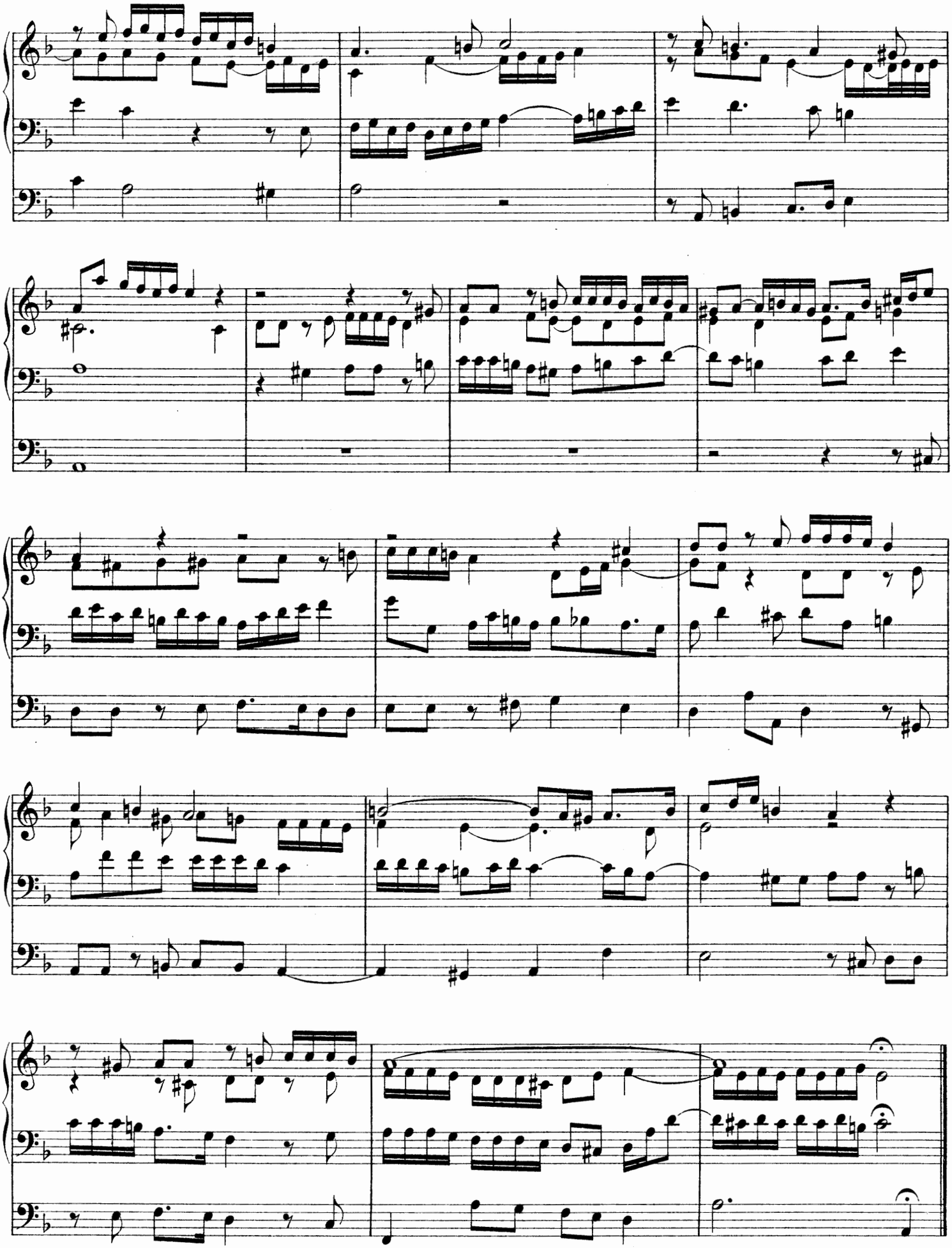




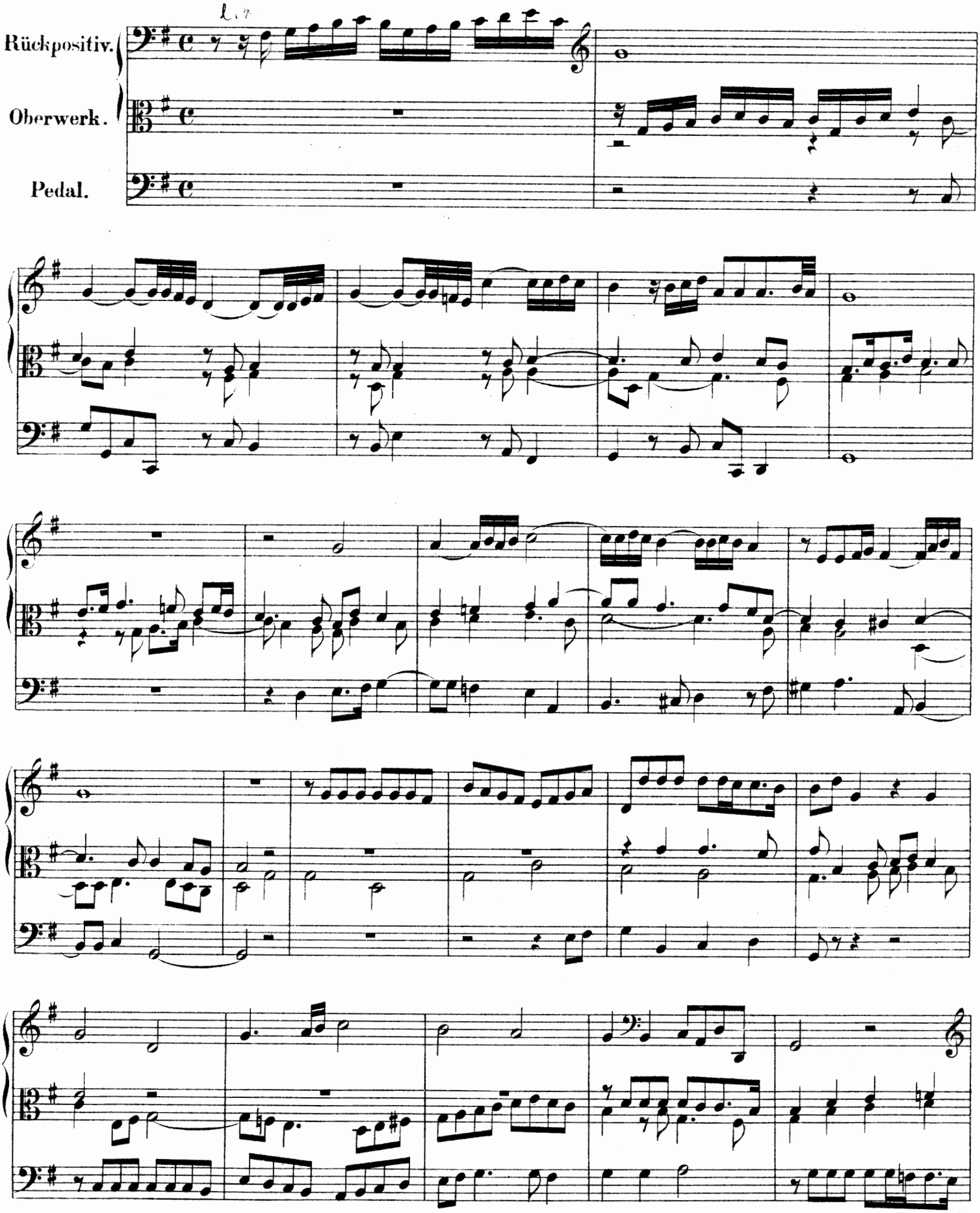
D. B. II.

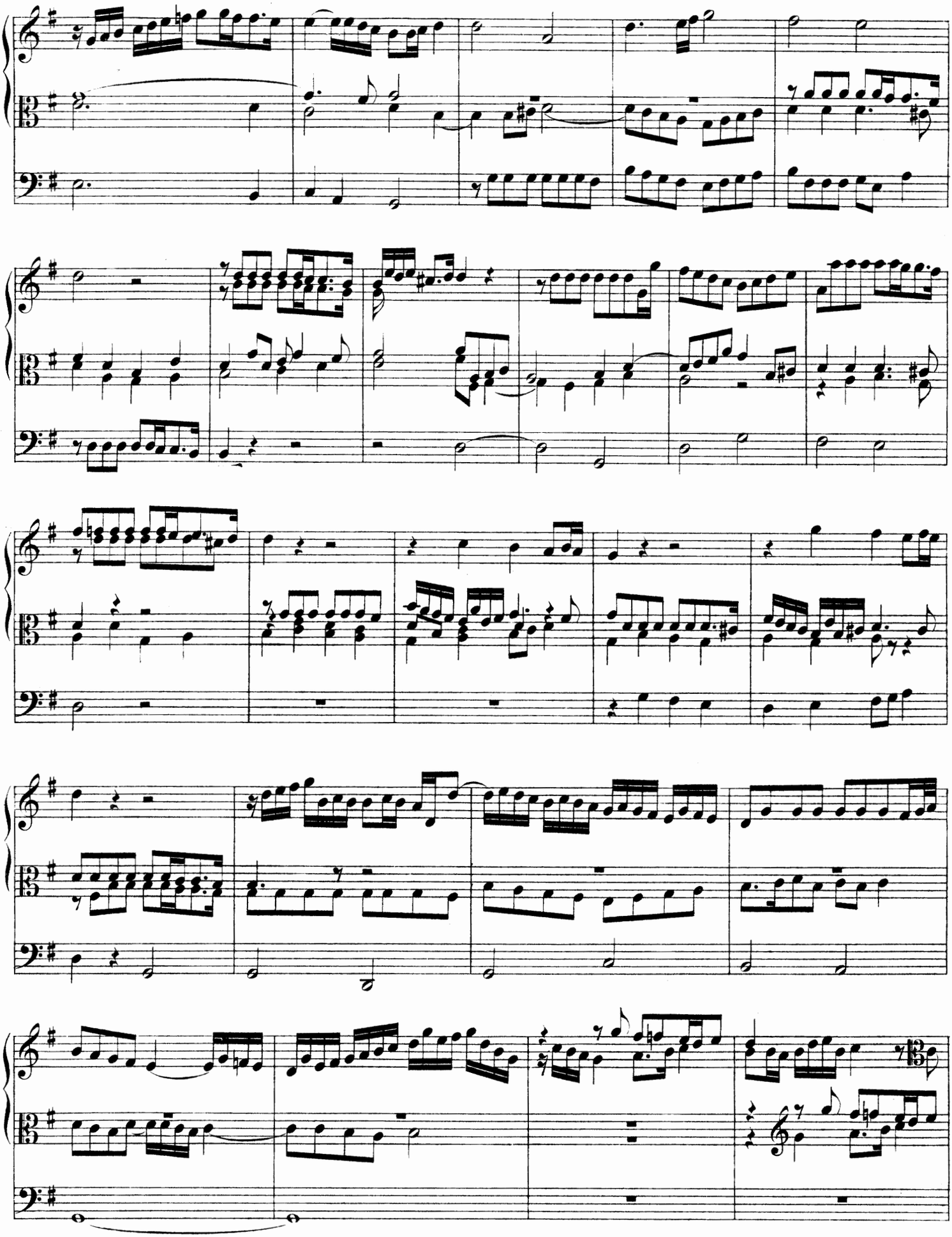
5b. Magnificat Primi Toni.

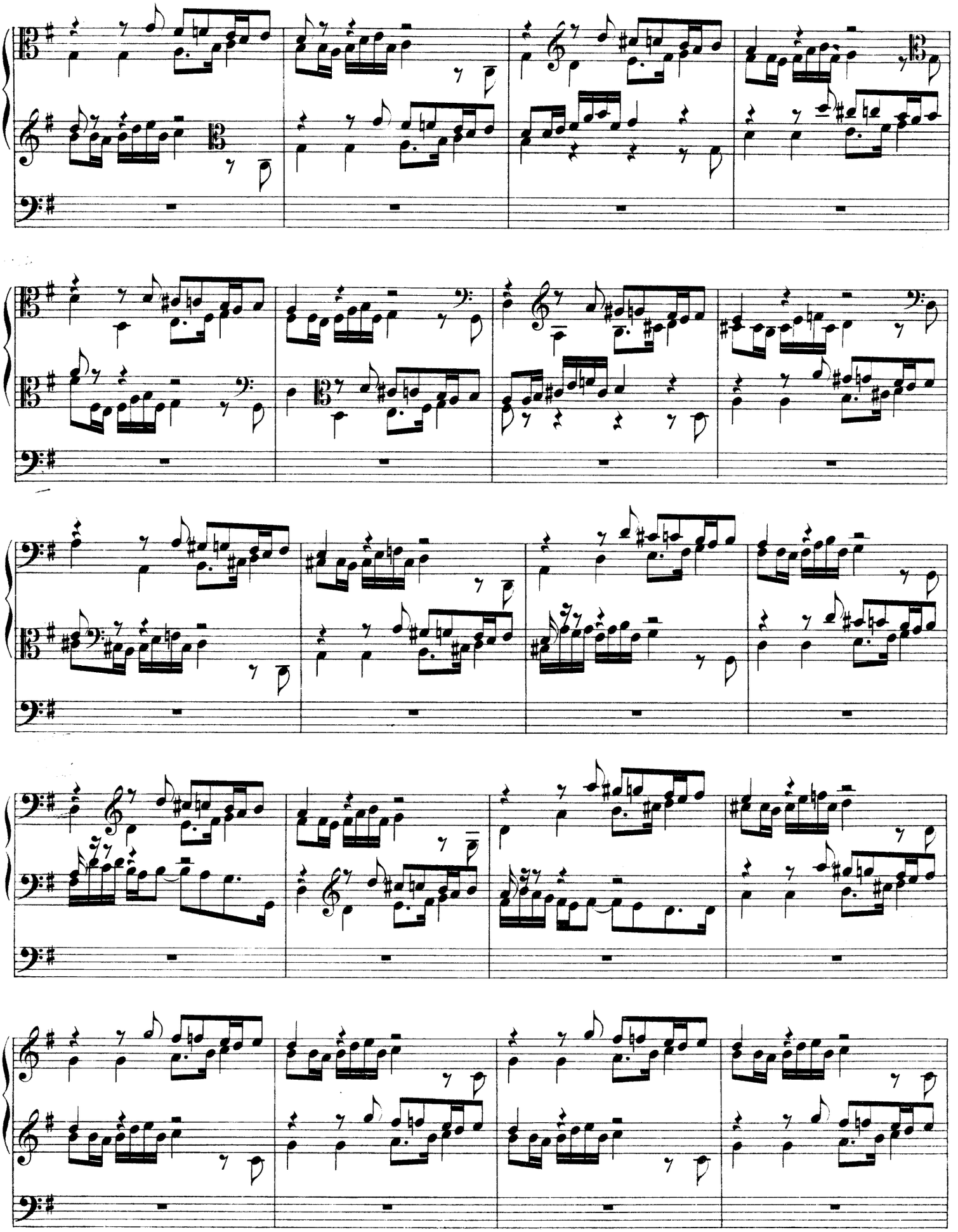


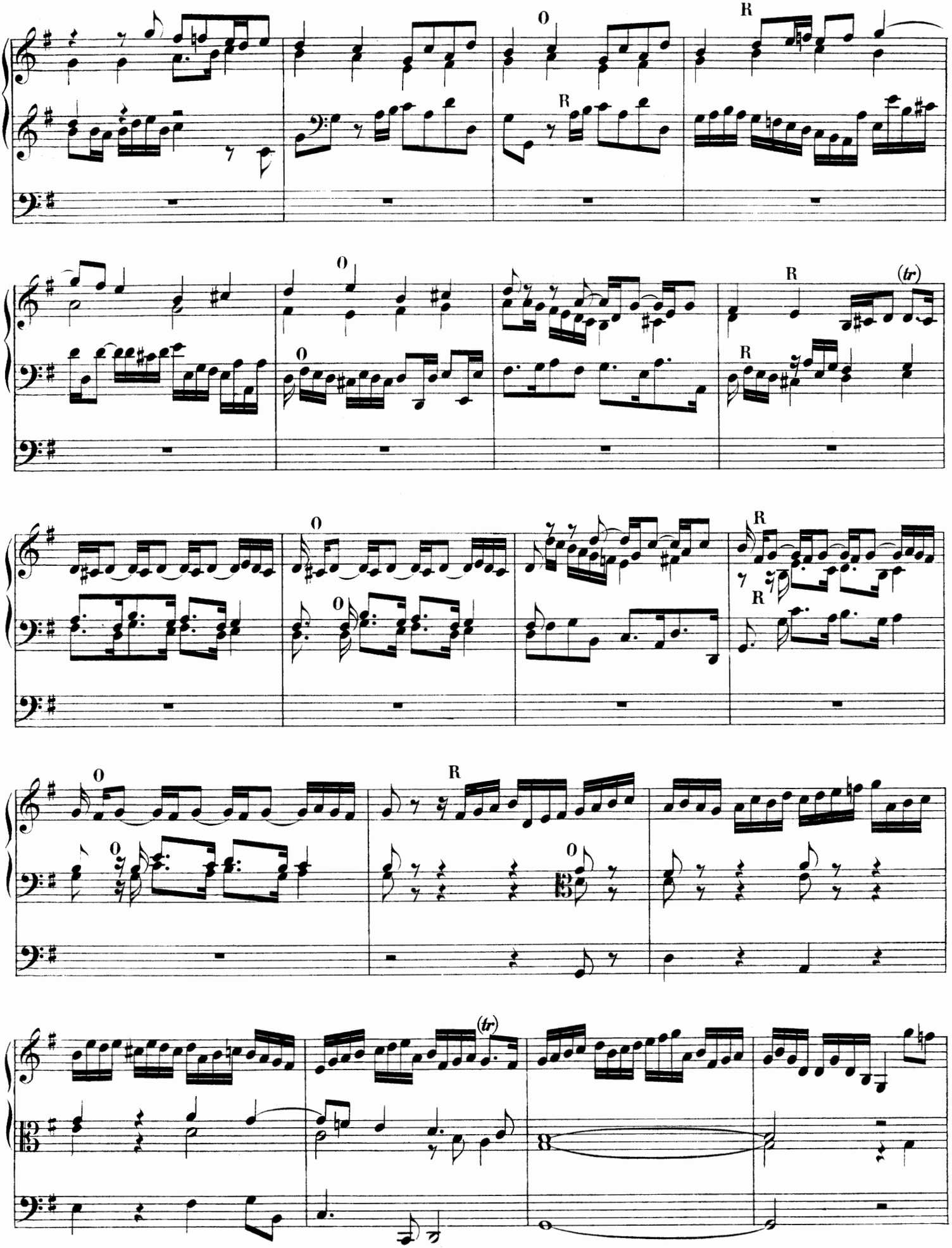


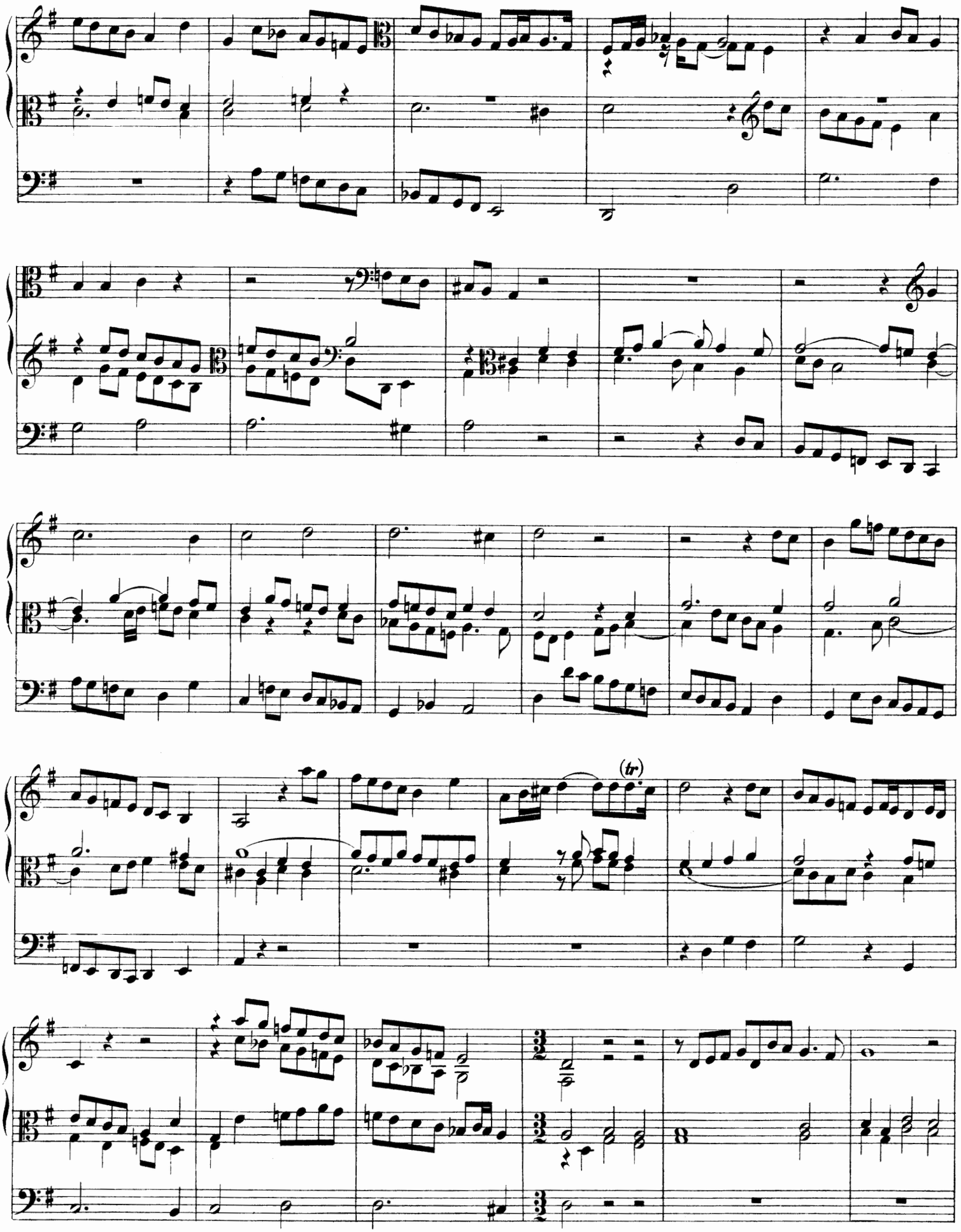
6. Nun freut euch lieben Christen g'mein.

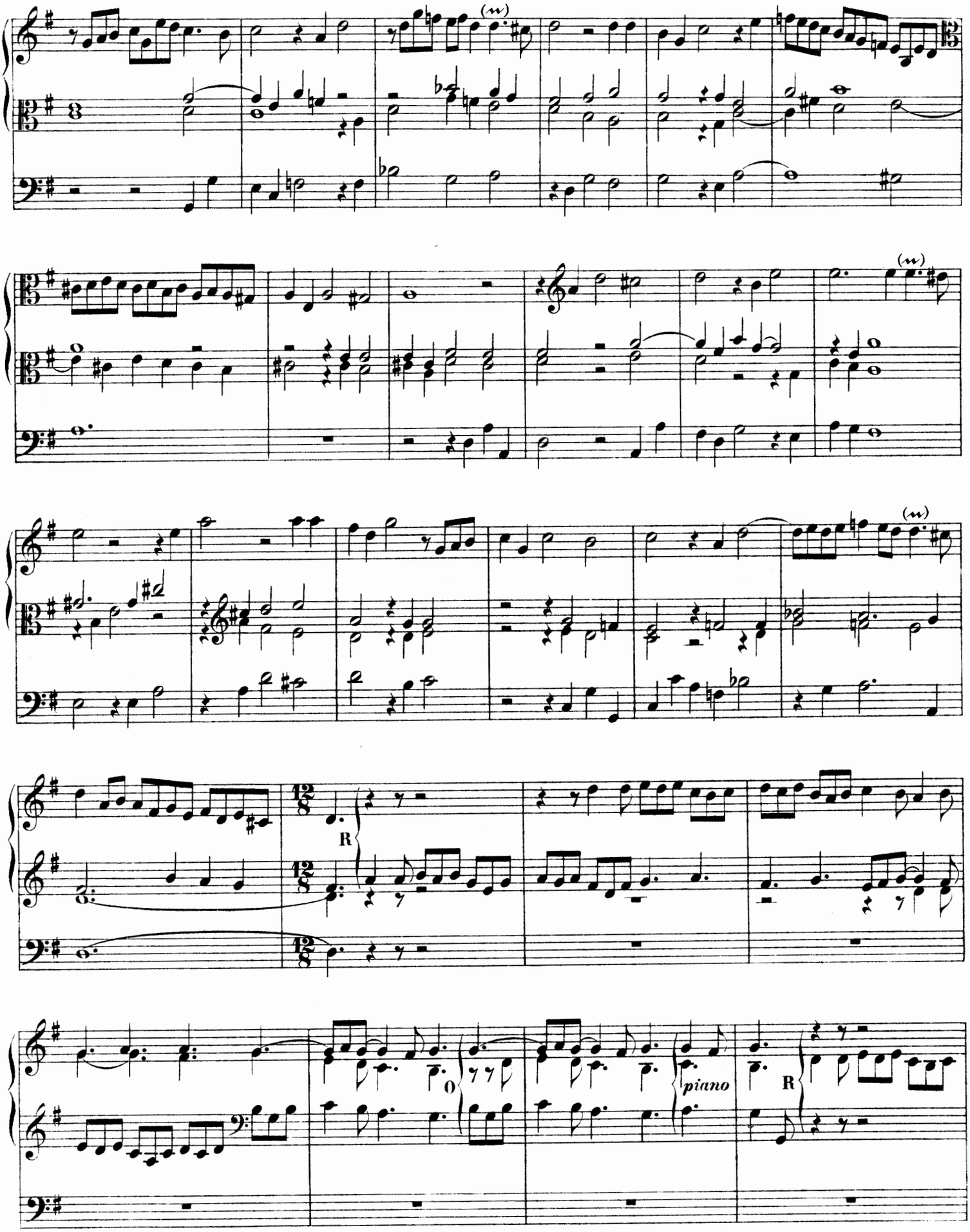


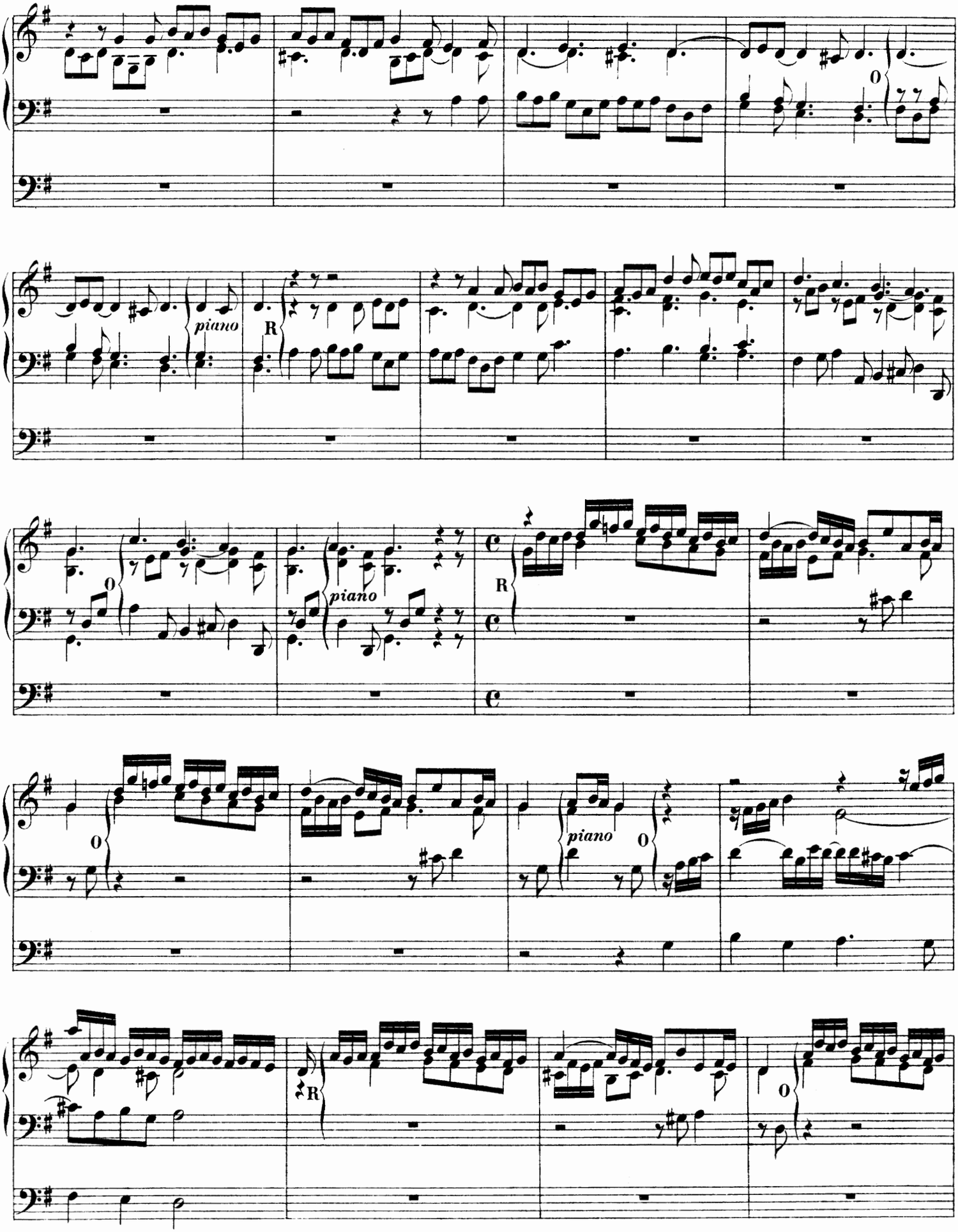


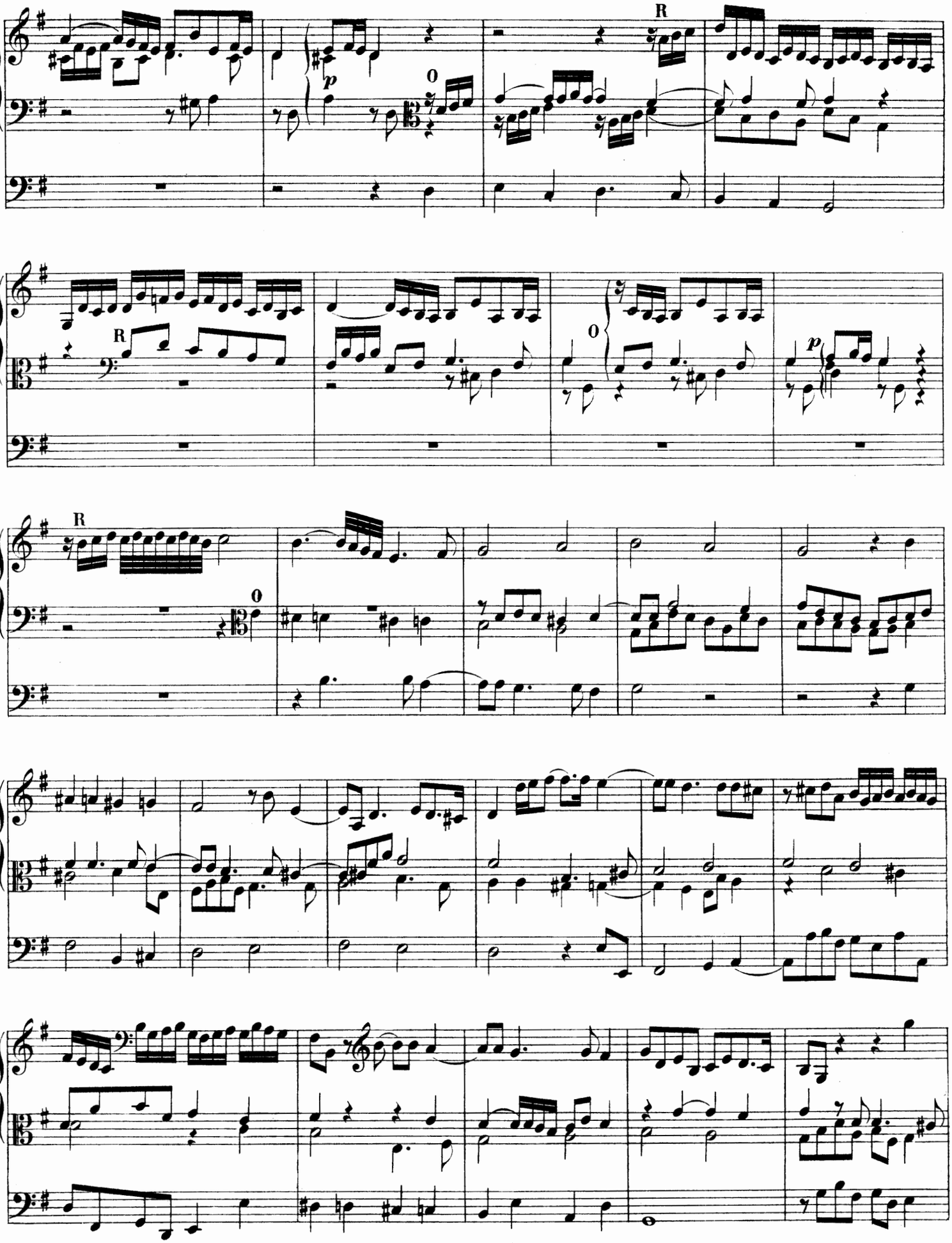


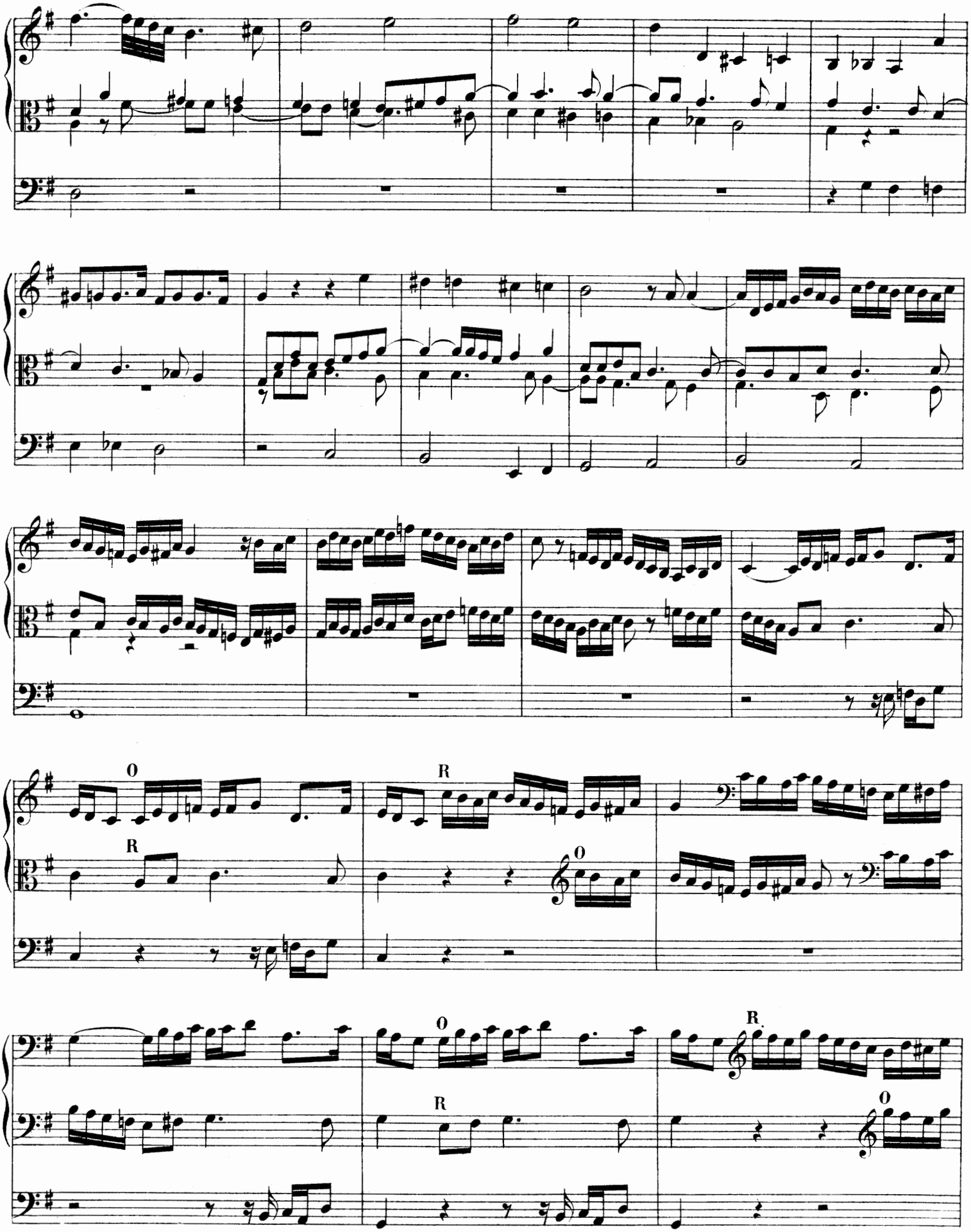

O
R
R
O
O
R
(tr)
R
O
O
R
R
O
O
R
O
(tr)

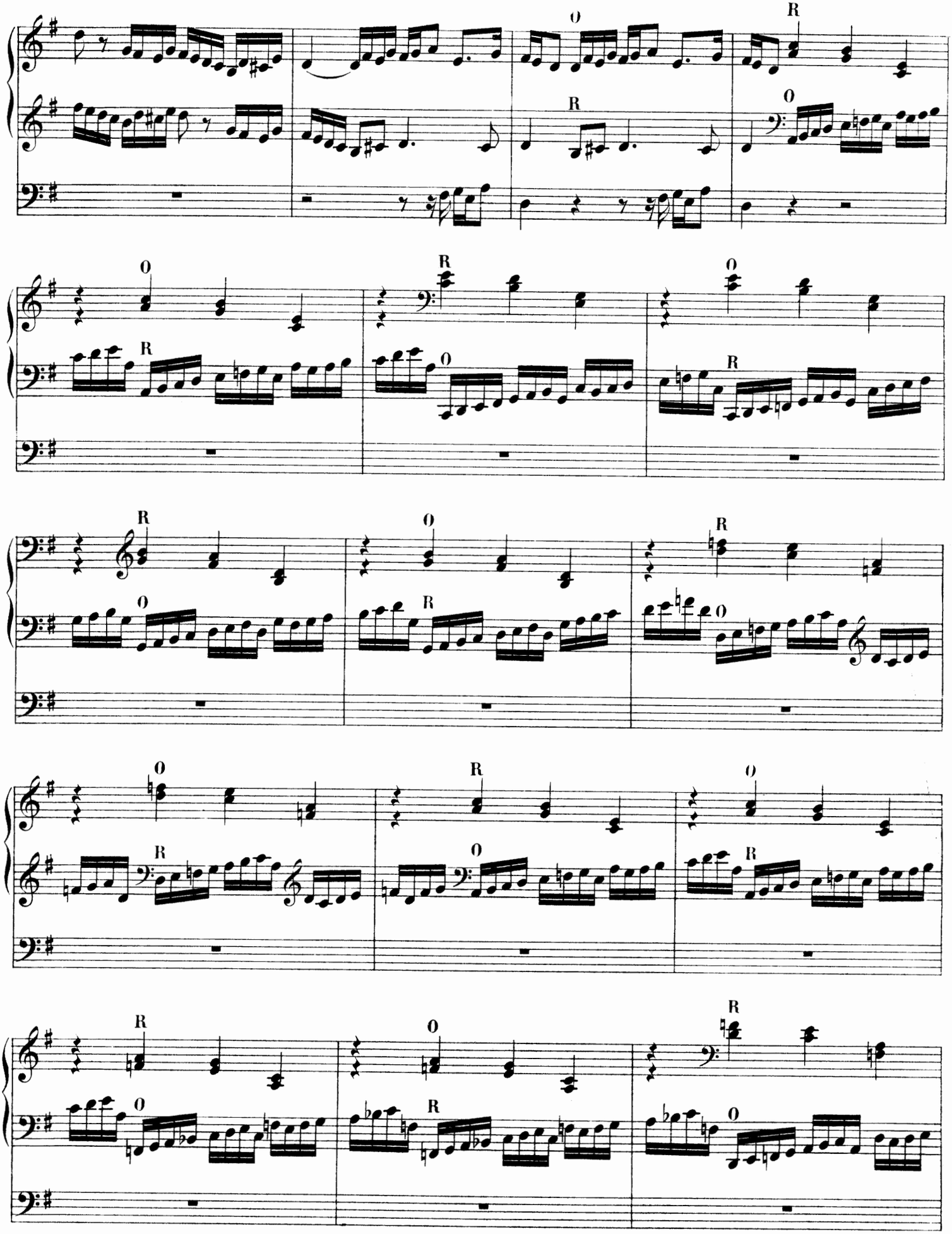

(tr)

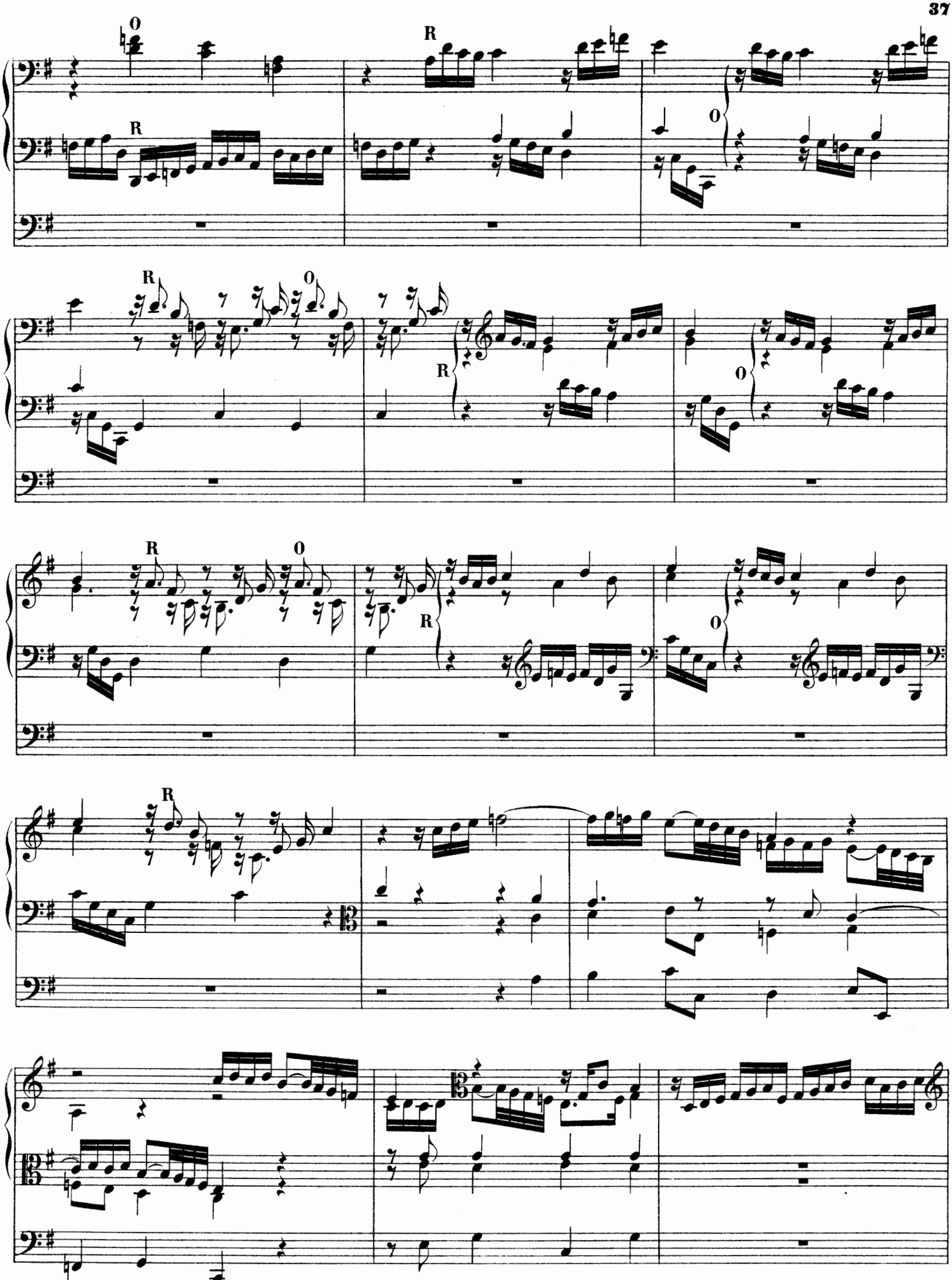

(w)
(w)
(w)
R
piano
R

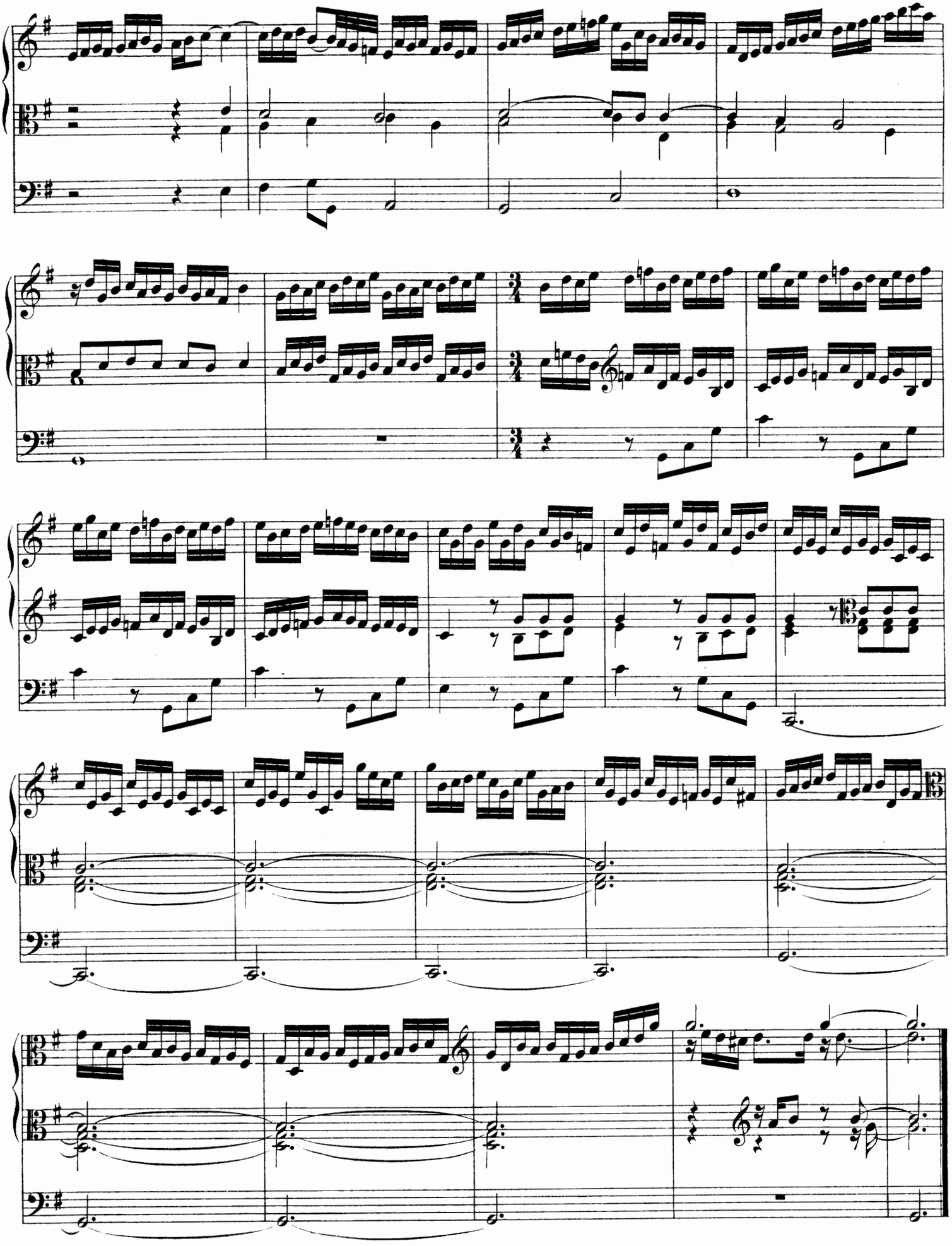

piano
R
piano
R
piano
R
O


R
p
0
R
0
p
R
0


O
R
R
O
O
R
R
O



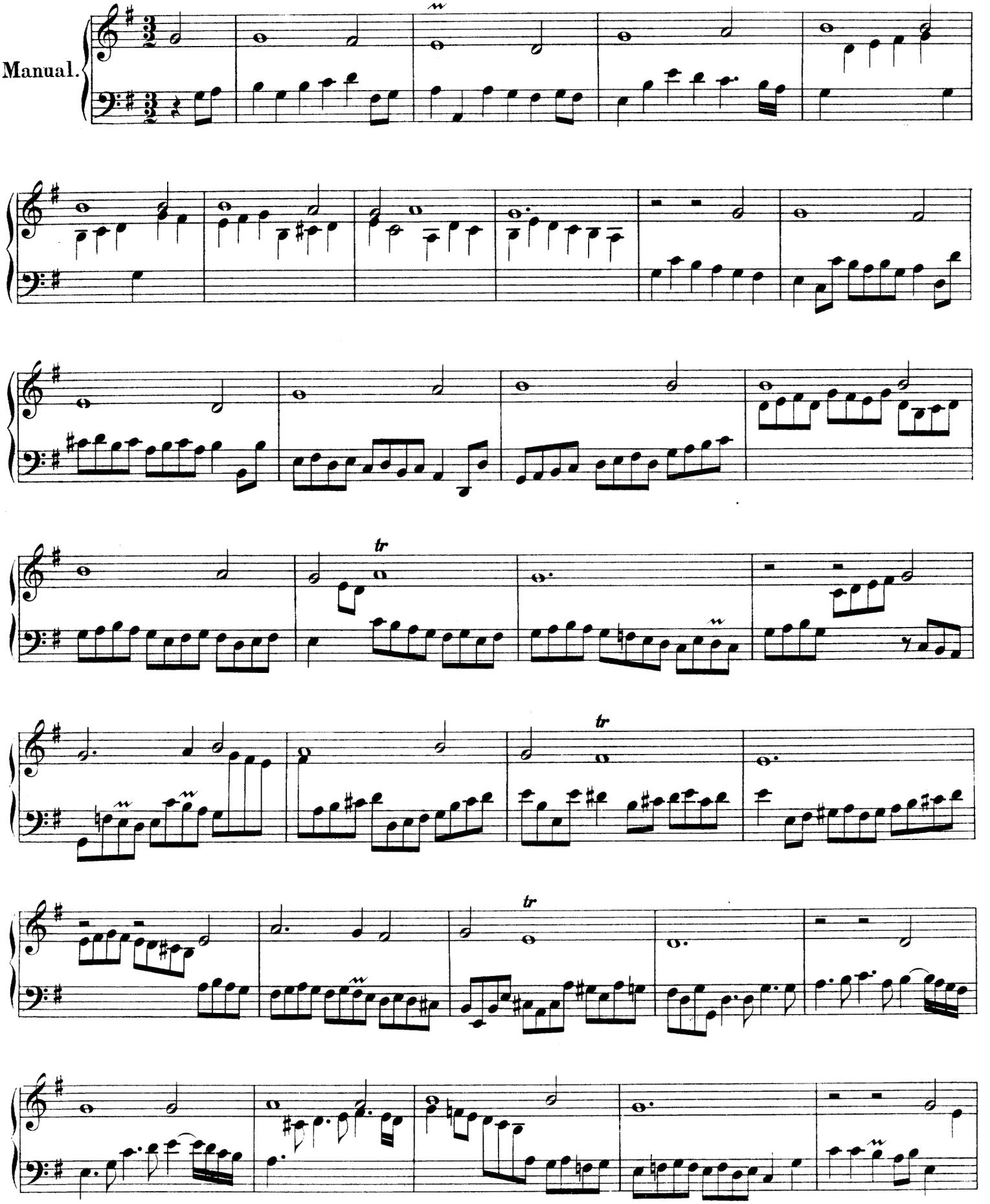


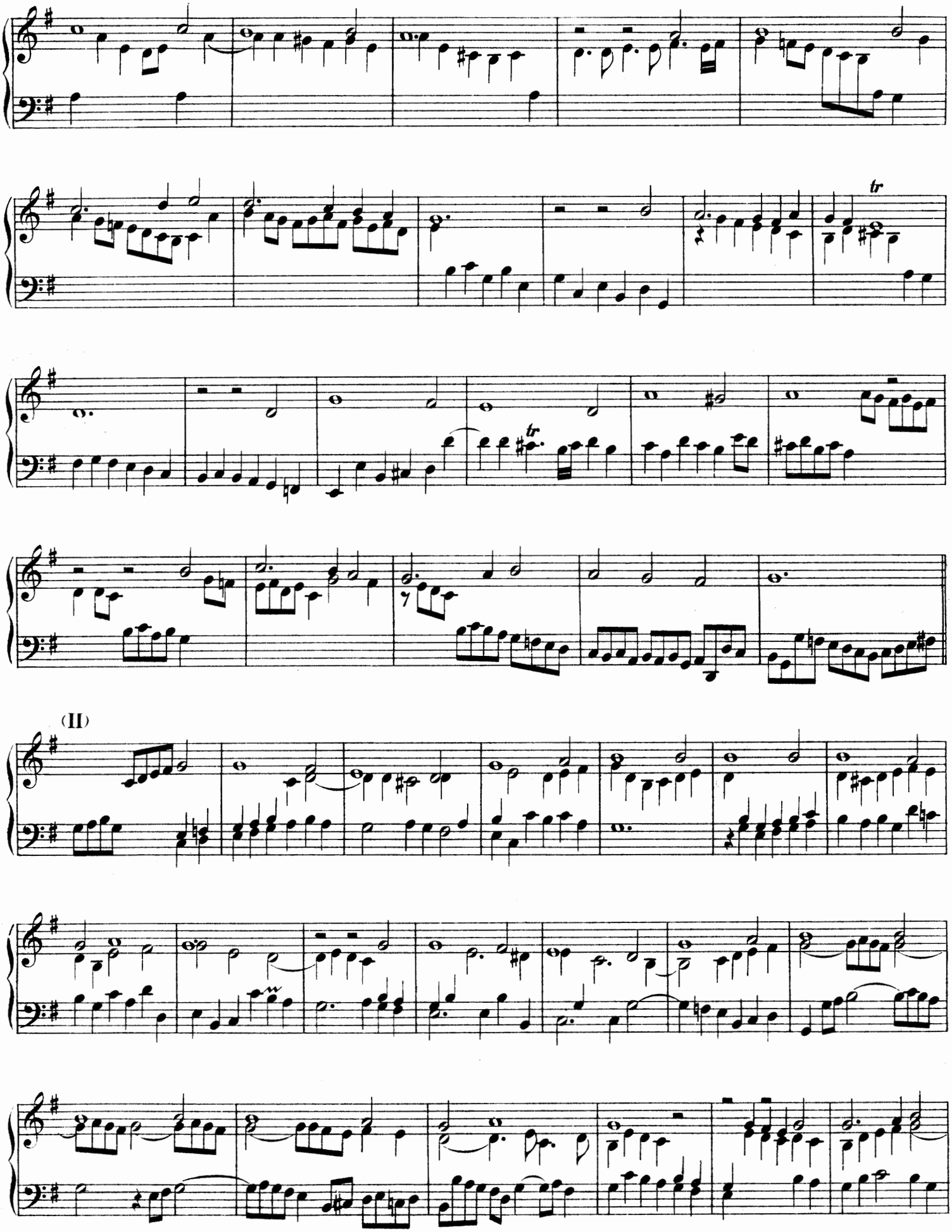


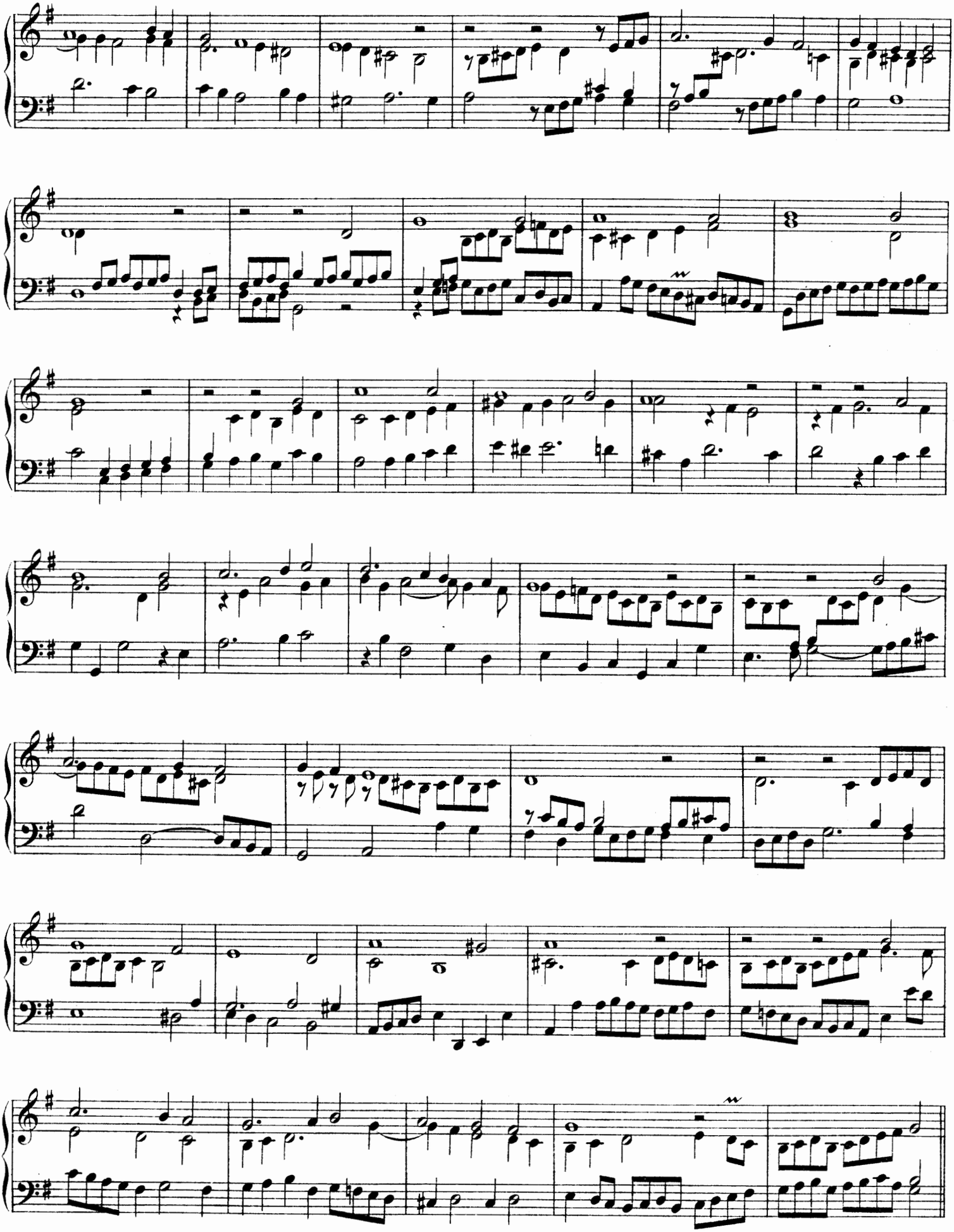
7.ª Nun lob mein Seel den Herren.

(I)

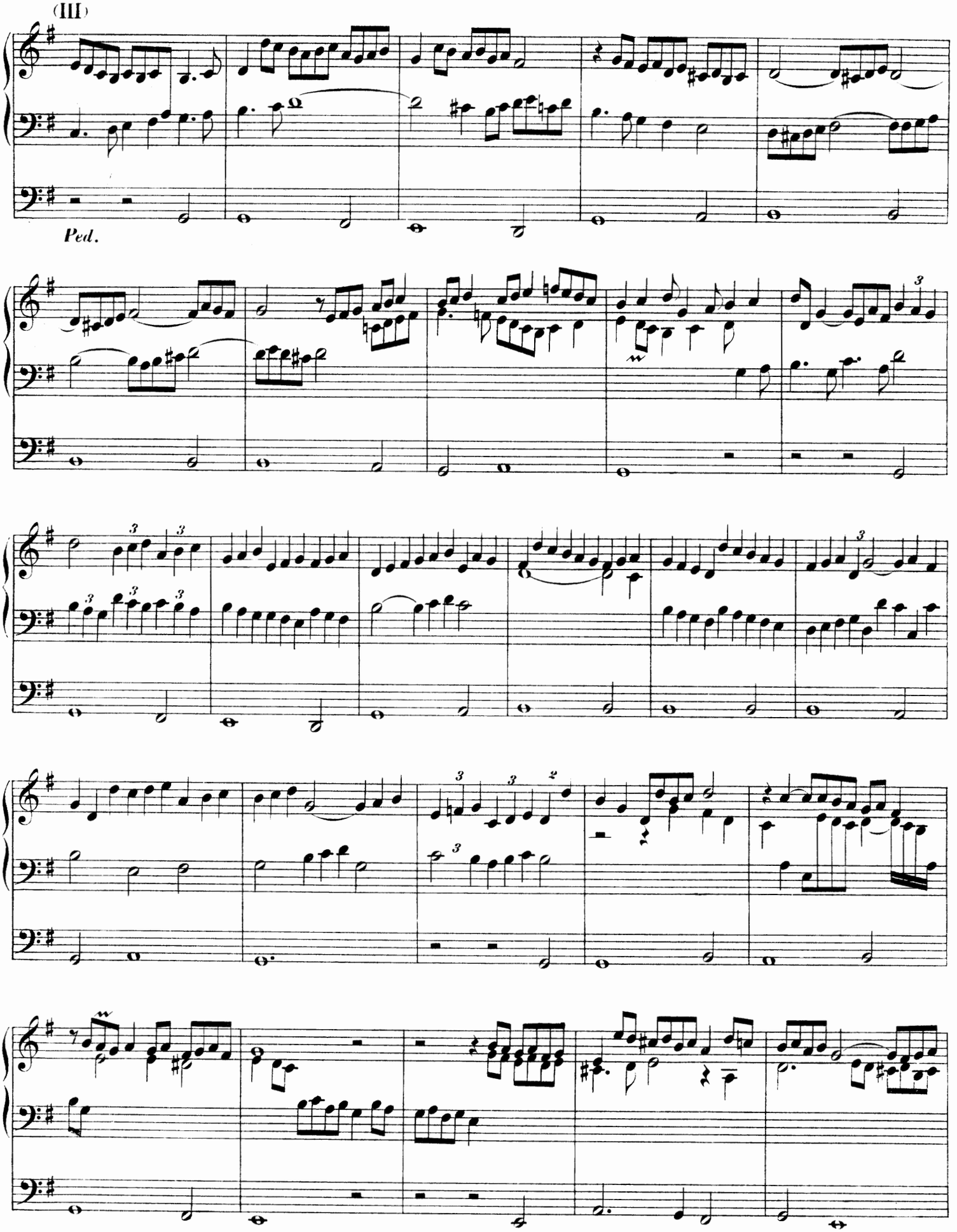
Manual.

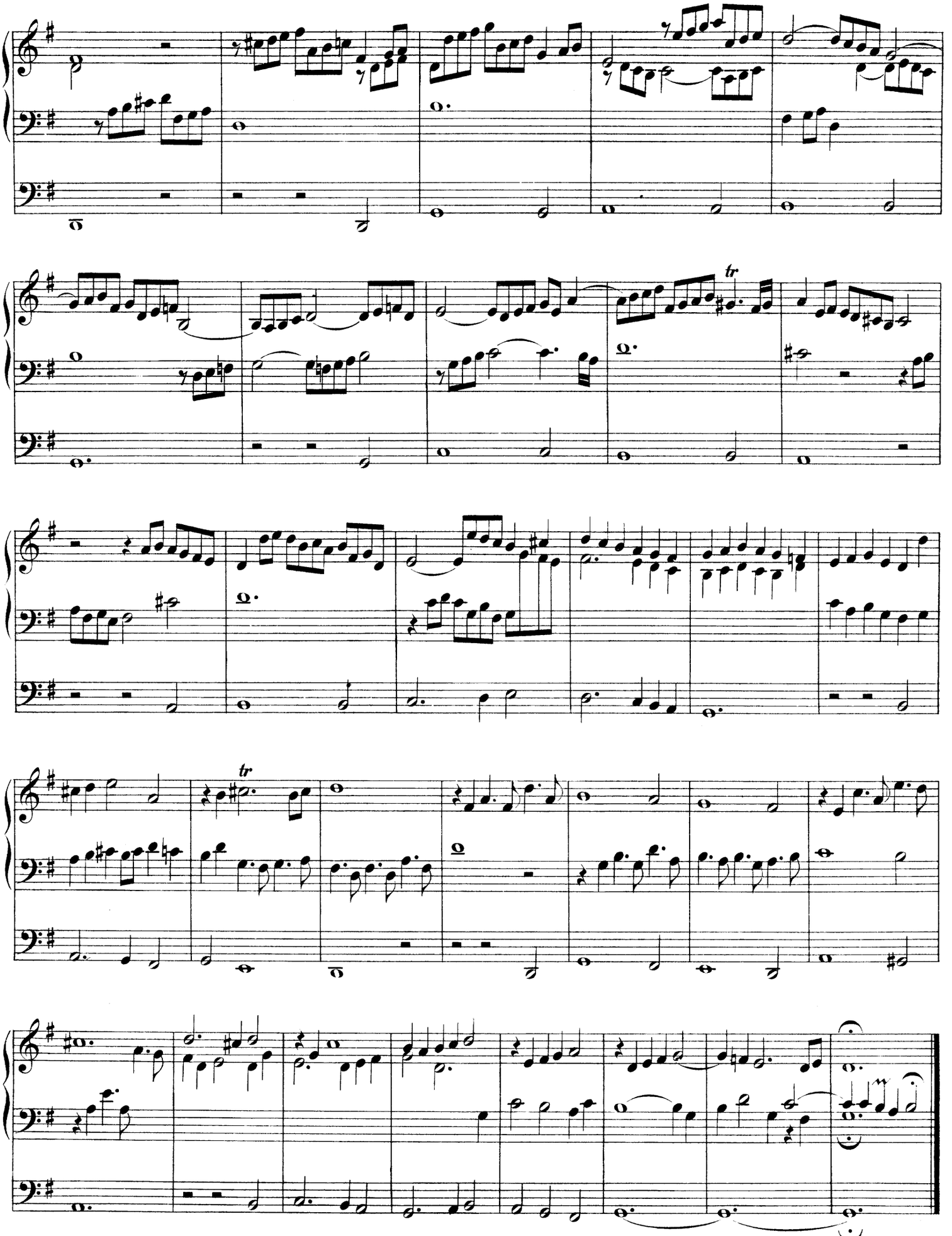



tr
tr
(II)



(III)

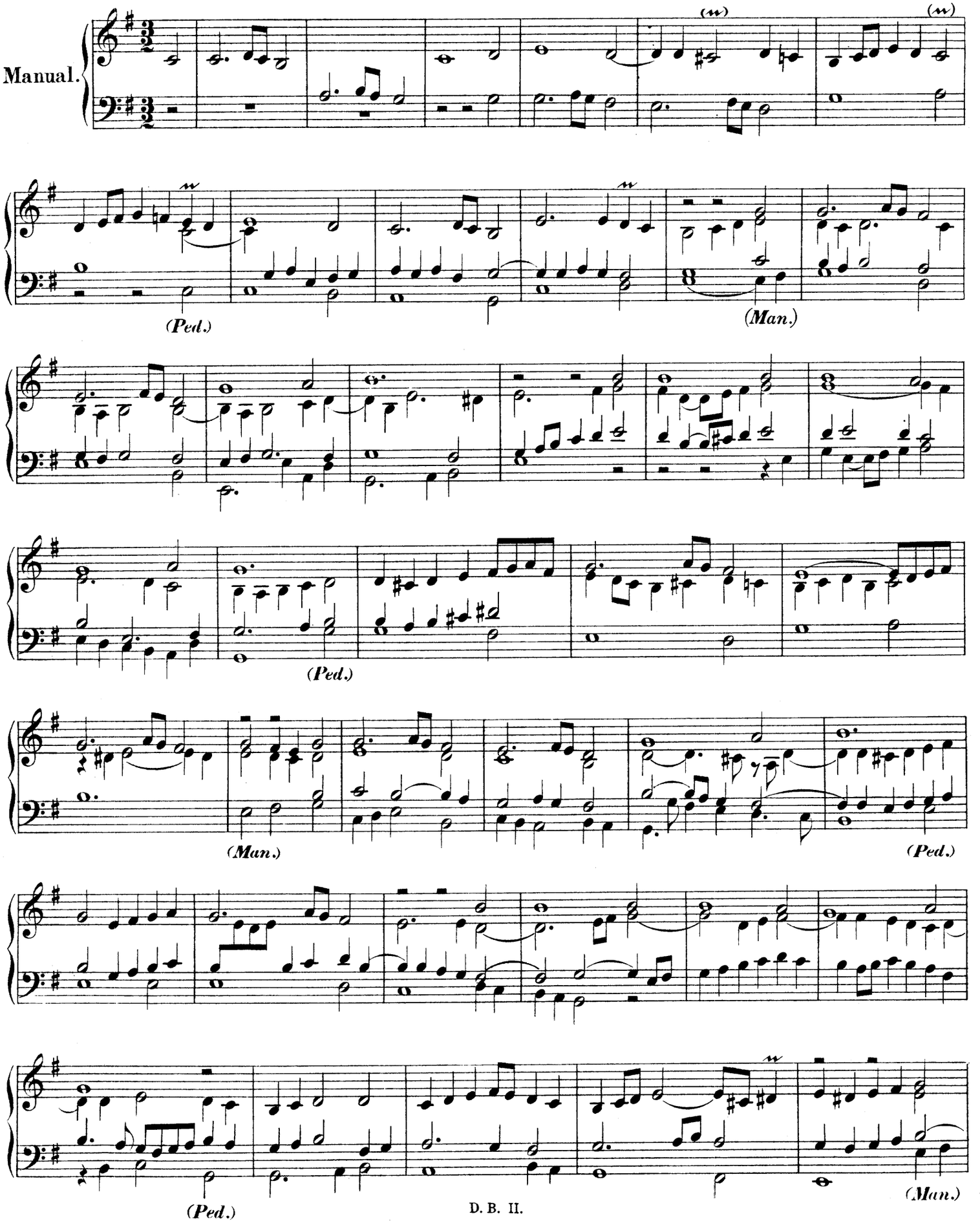


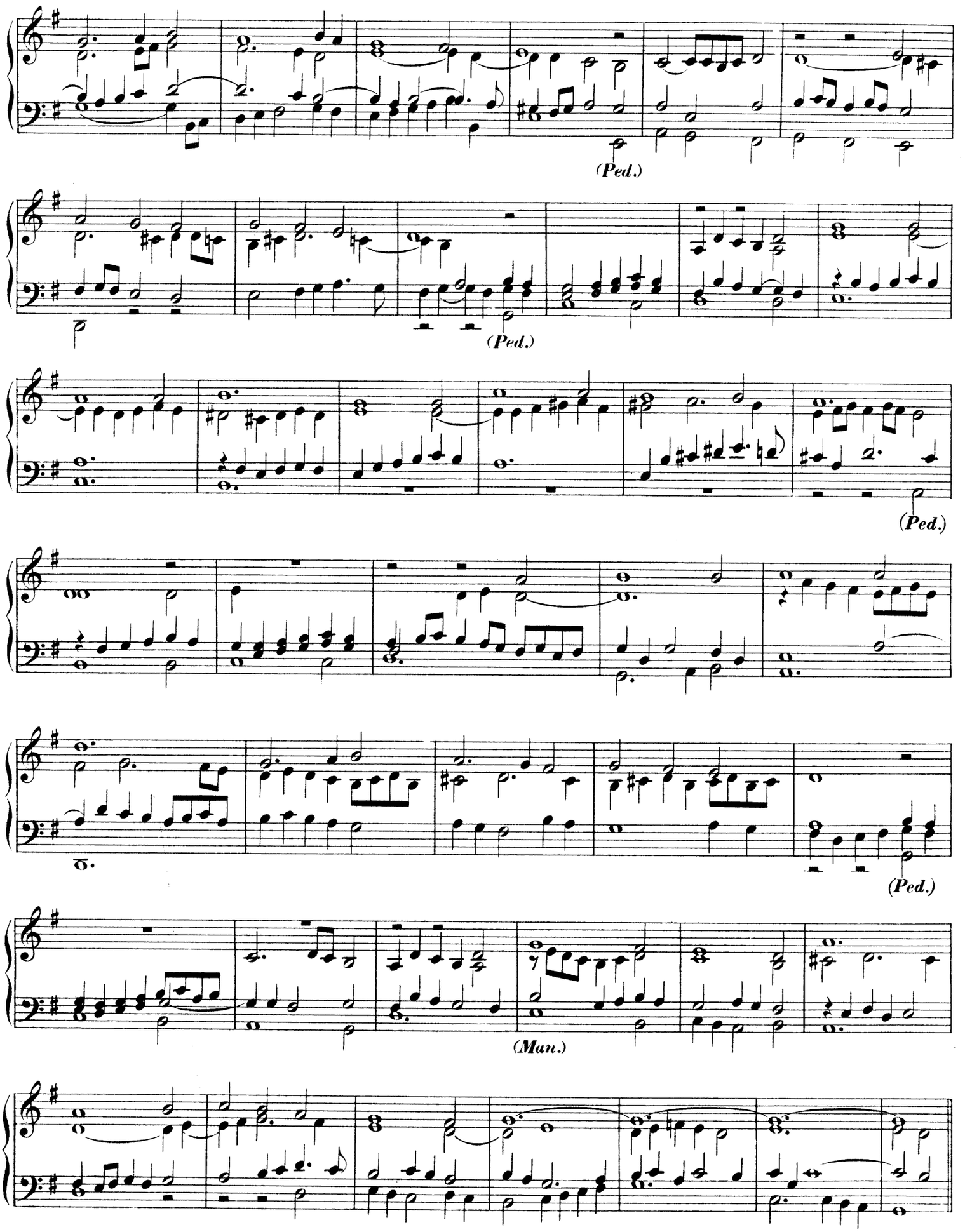


7b Nun lob mein Seel den Herren.

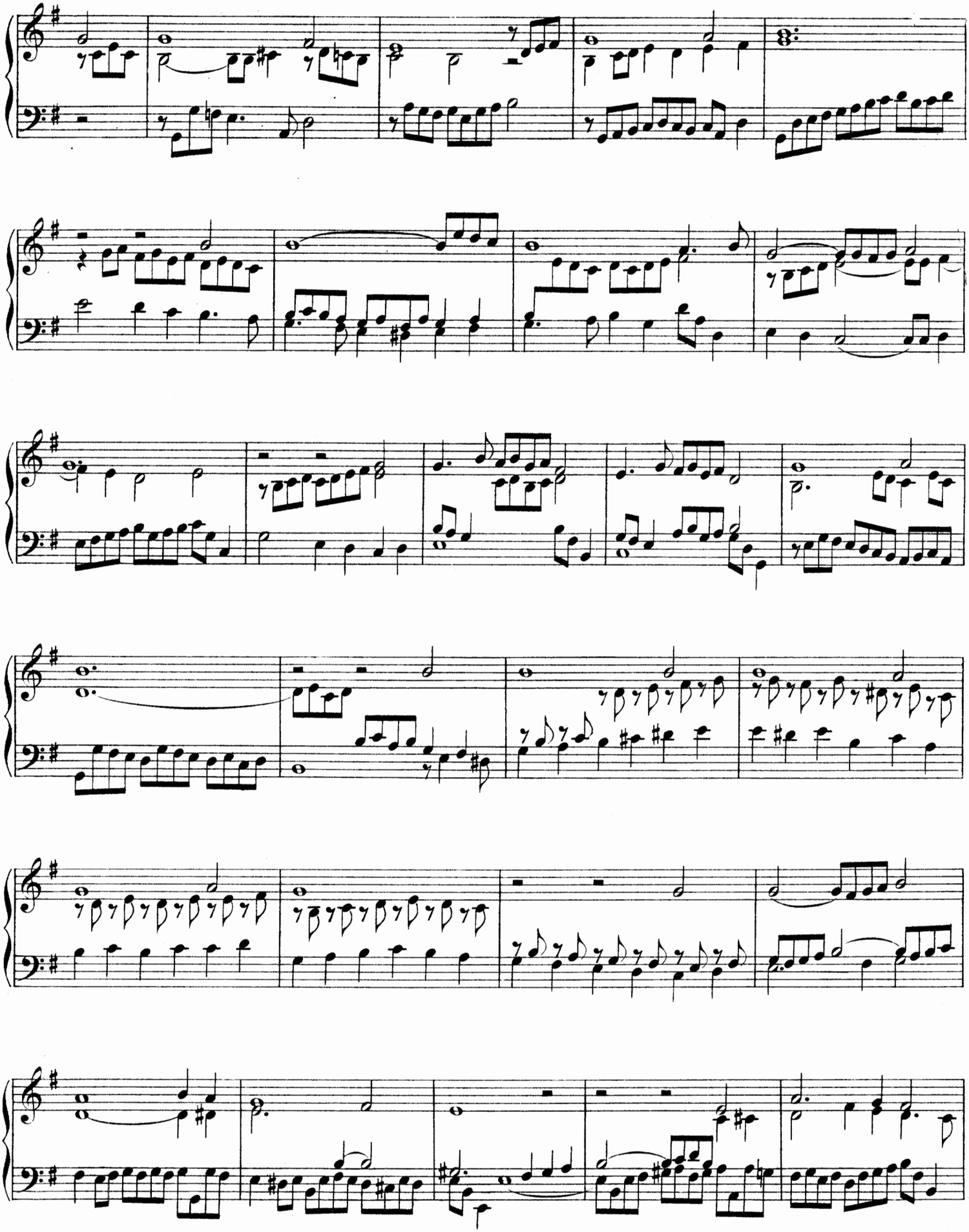
(I)

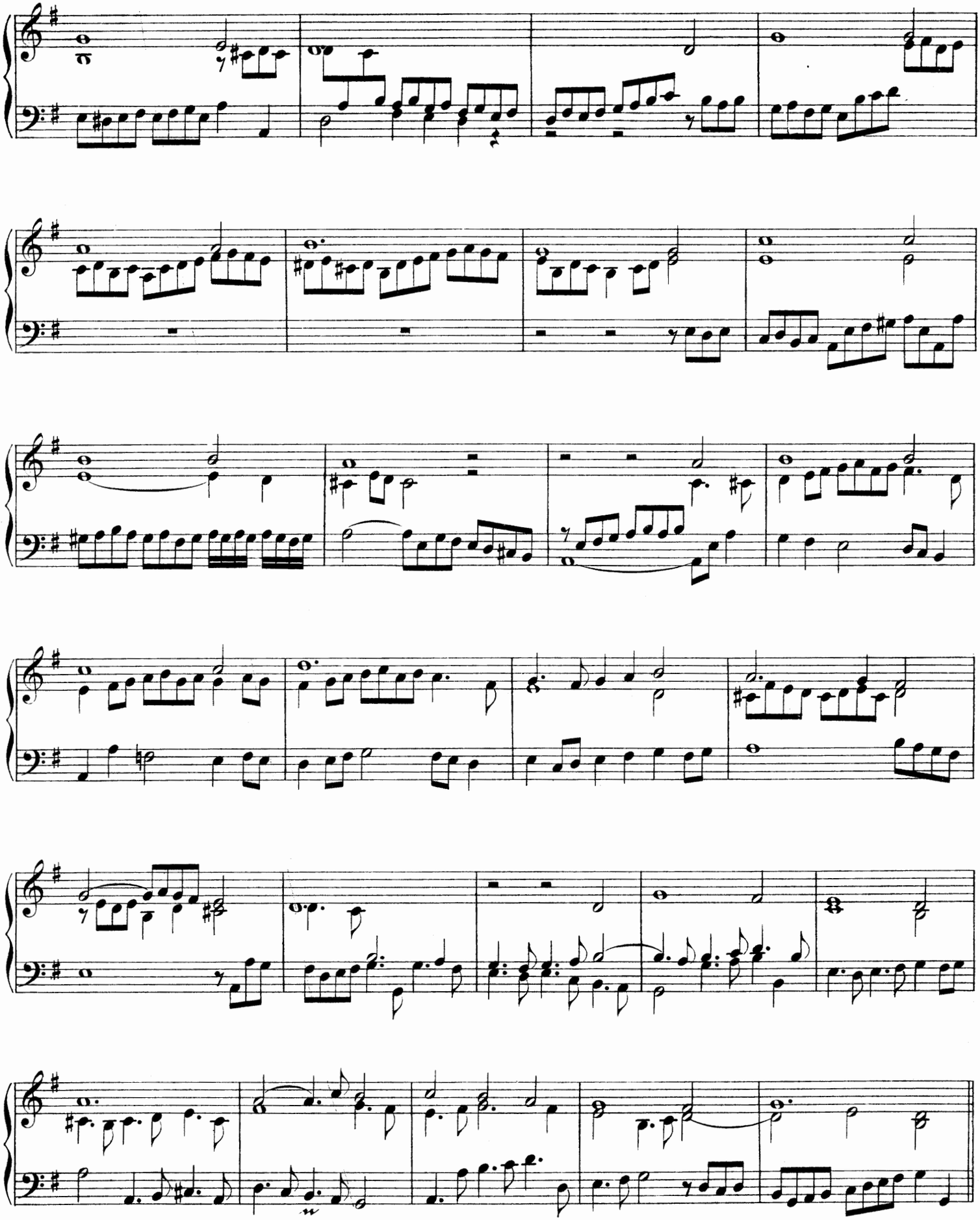
Manual.



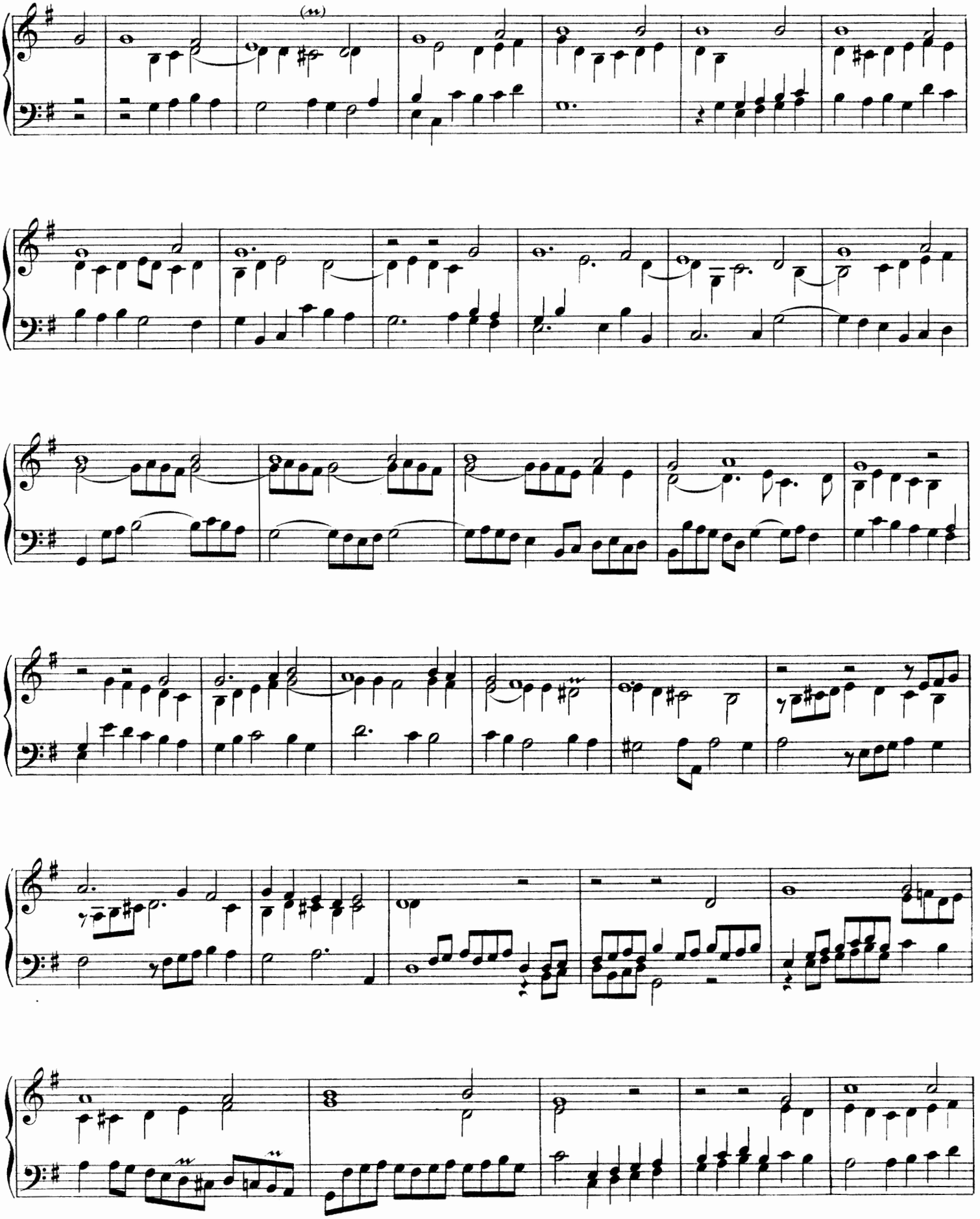

(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Man.)

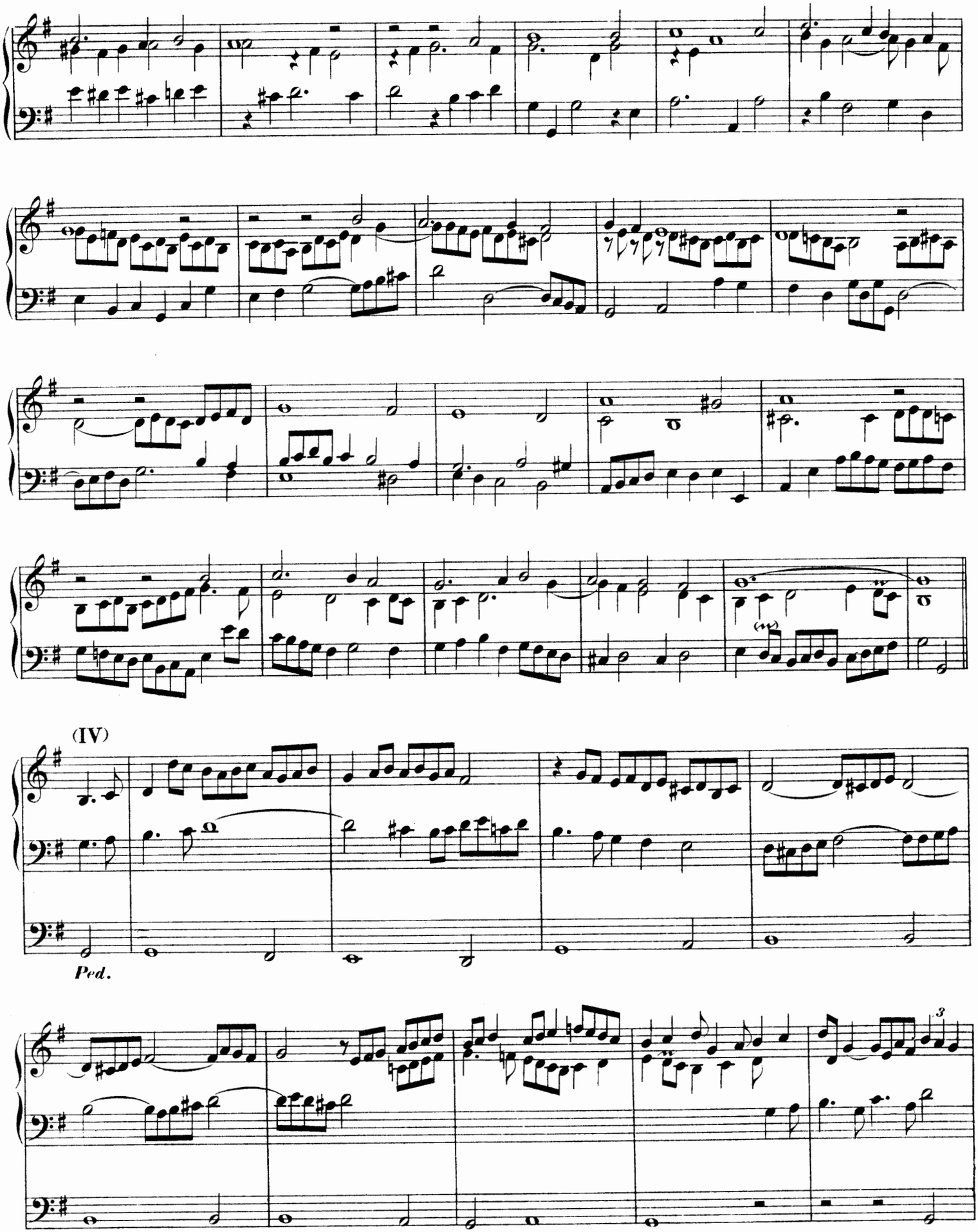
(II)

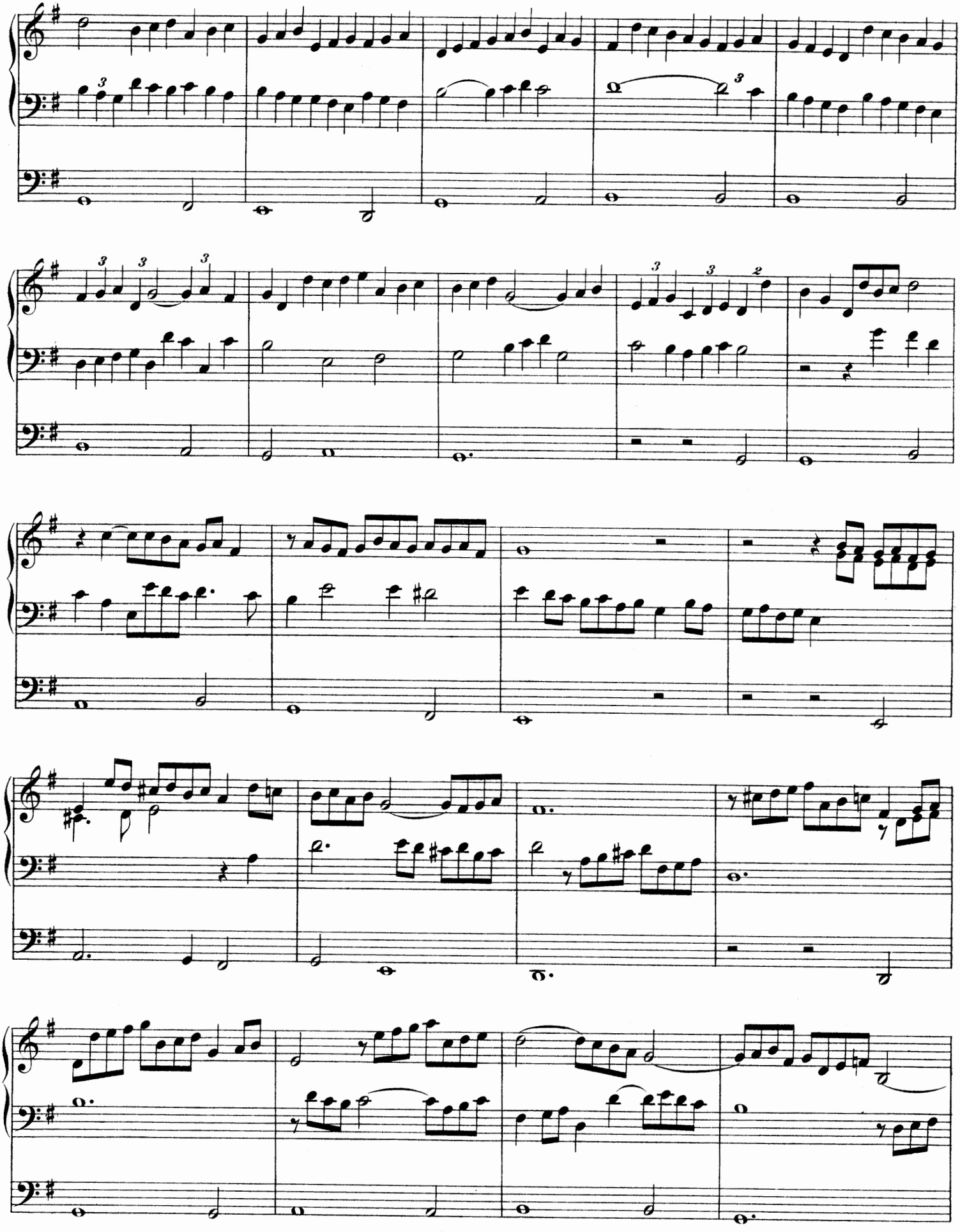


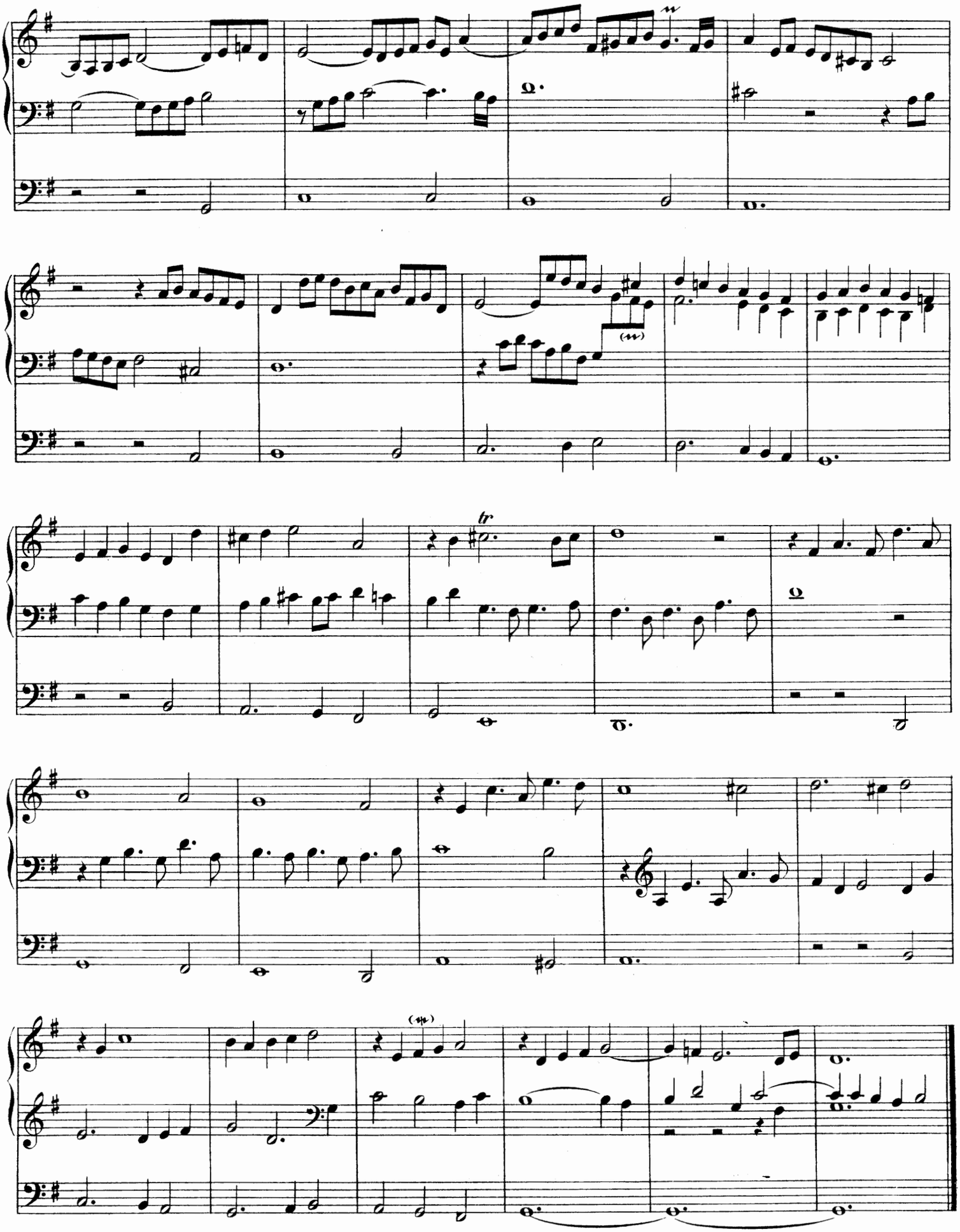


(III)



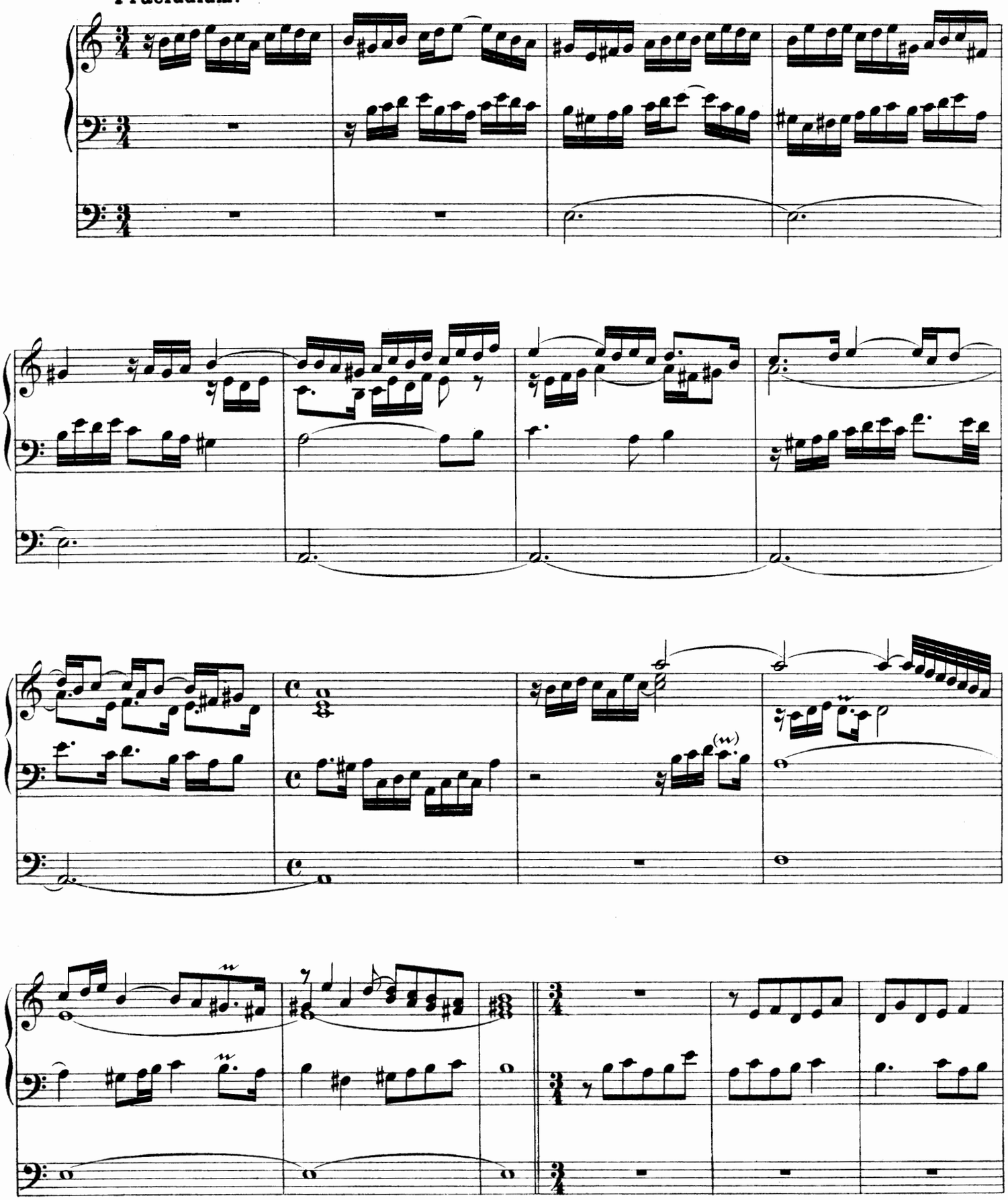

(IV)
Ped.

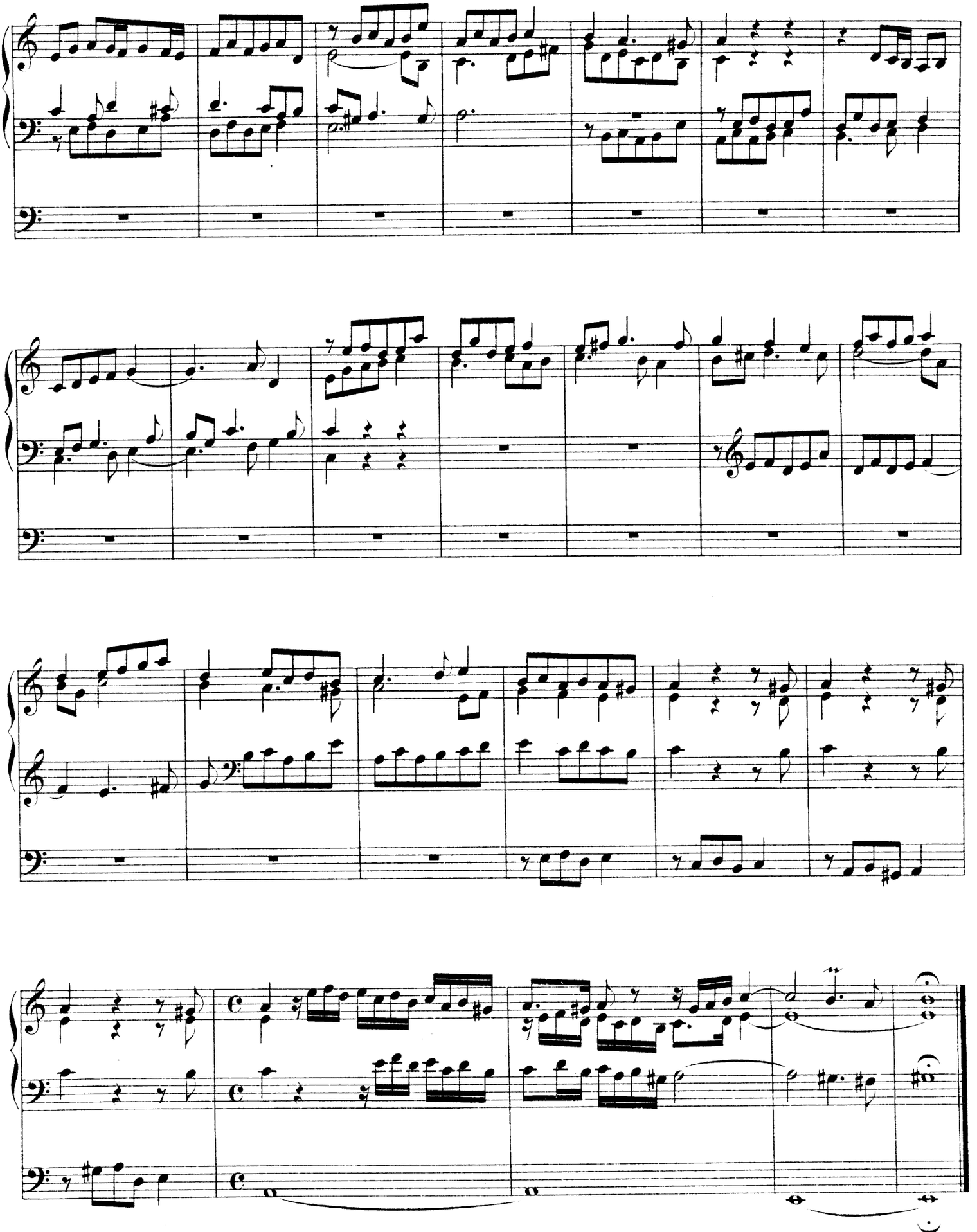




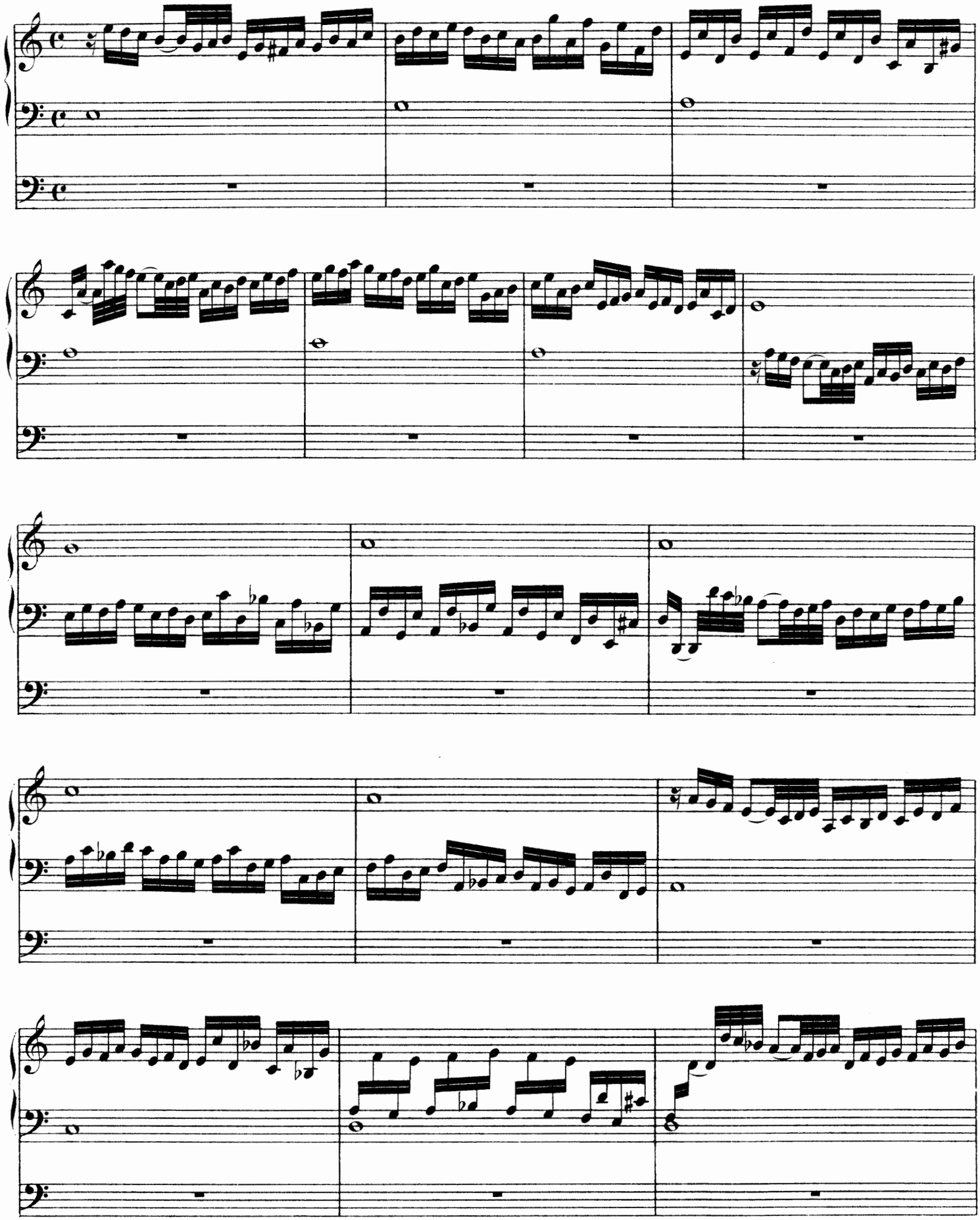
8. Te deum laudamus.

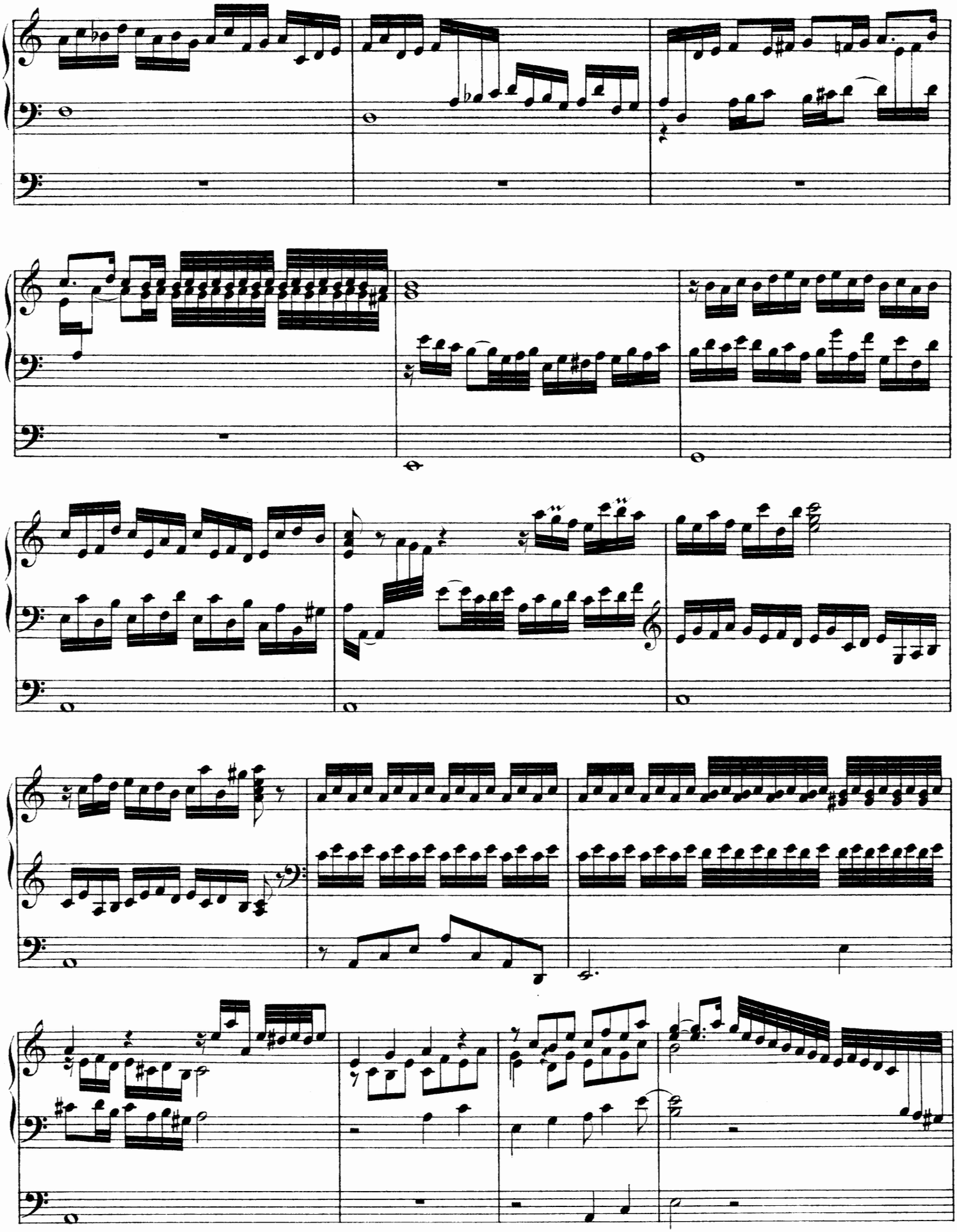
Praeludium.

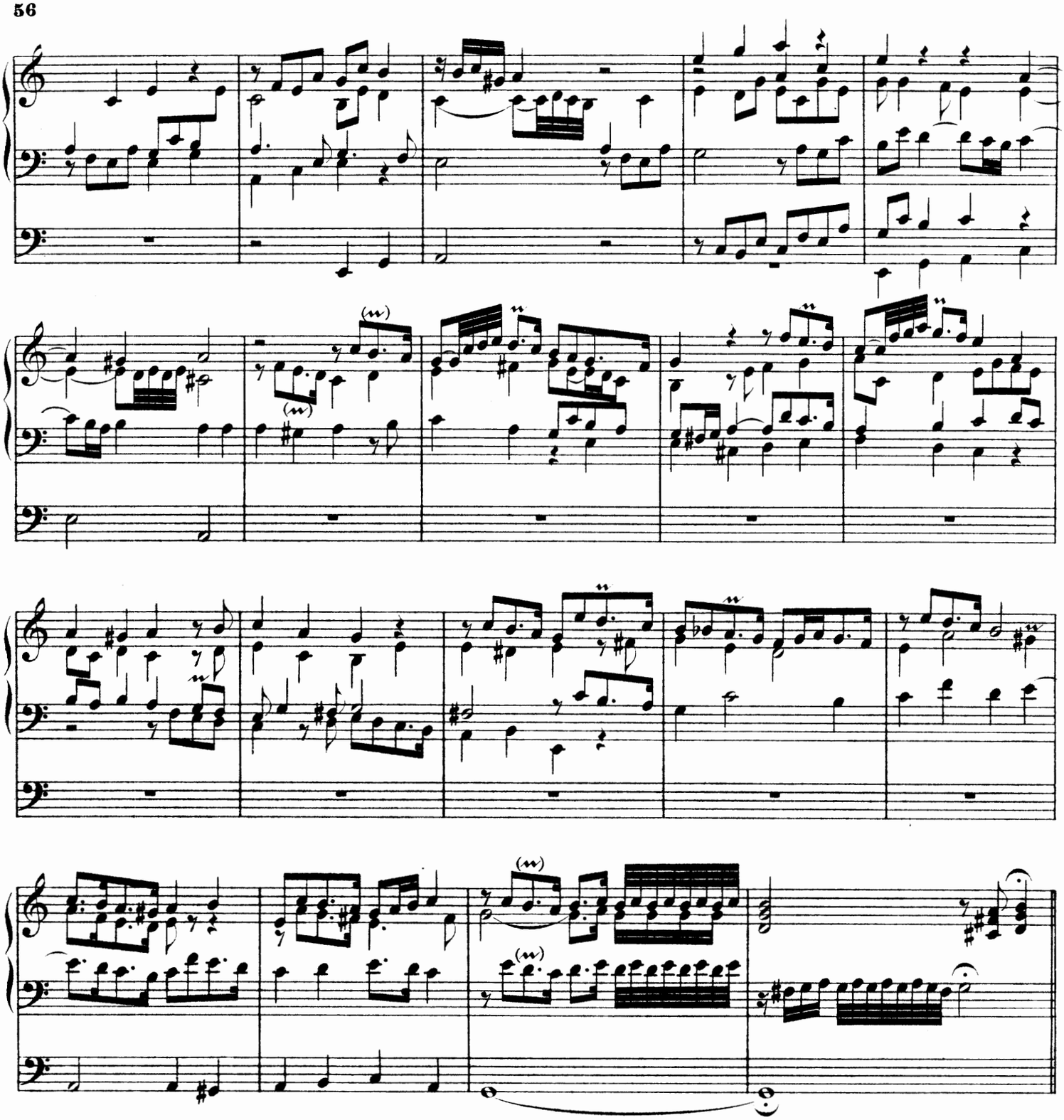




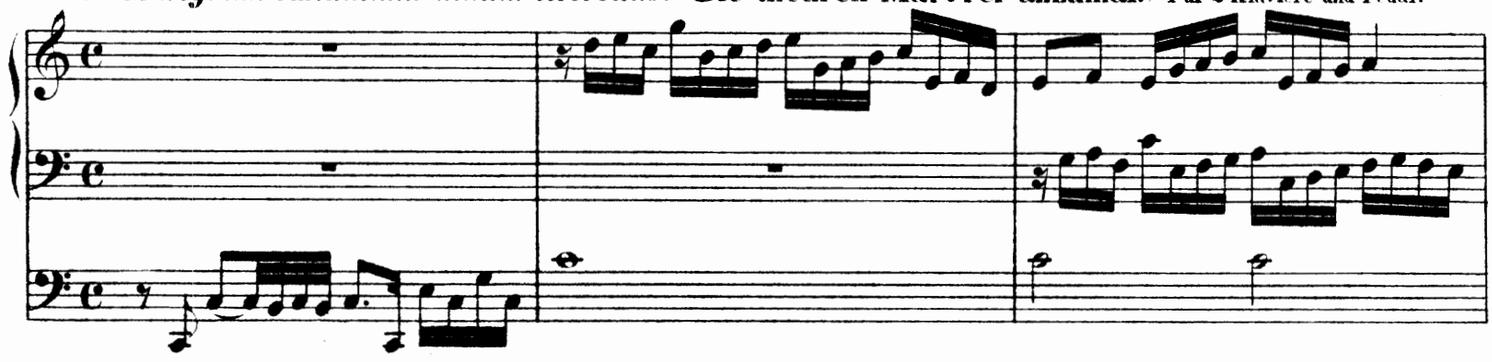
Te Deum laudamus. (Herr Gott dich loben wir.) *Primus versus.*

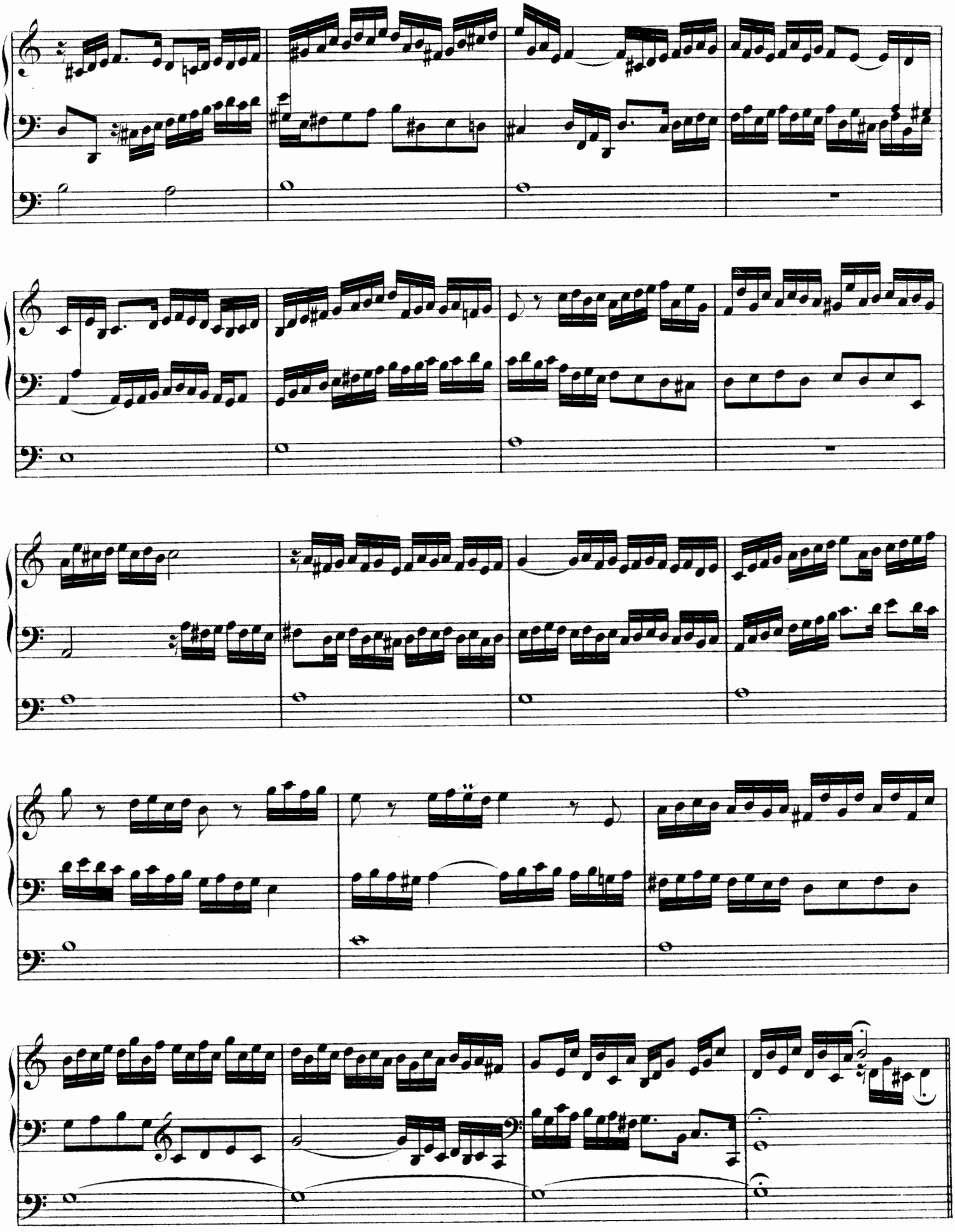




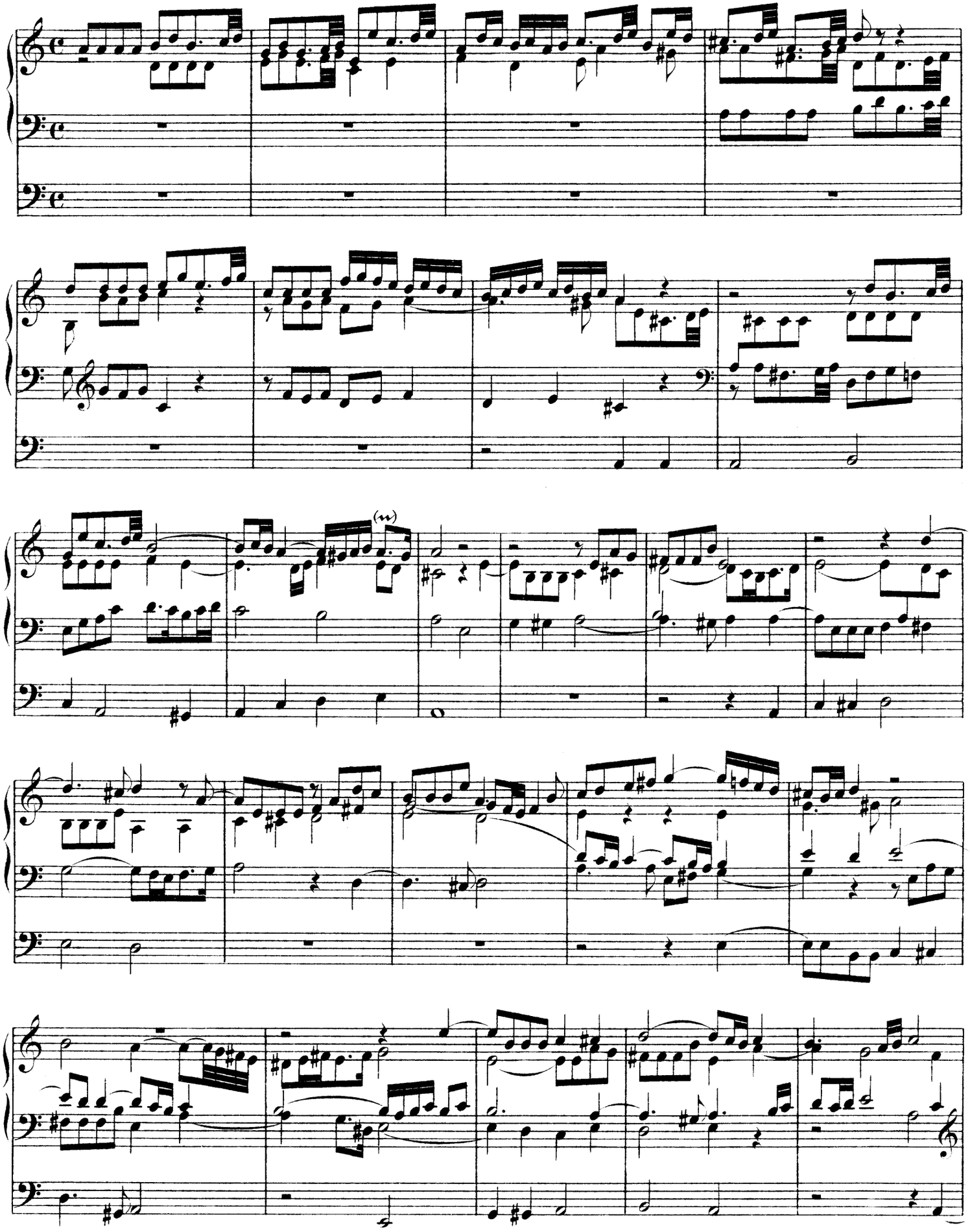


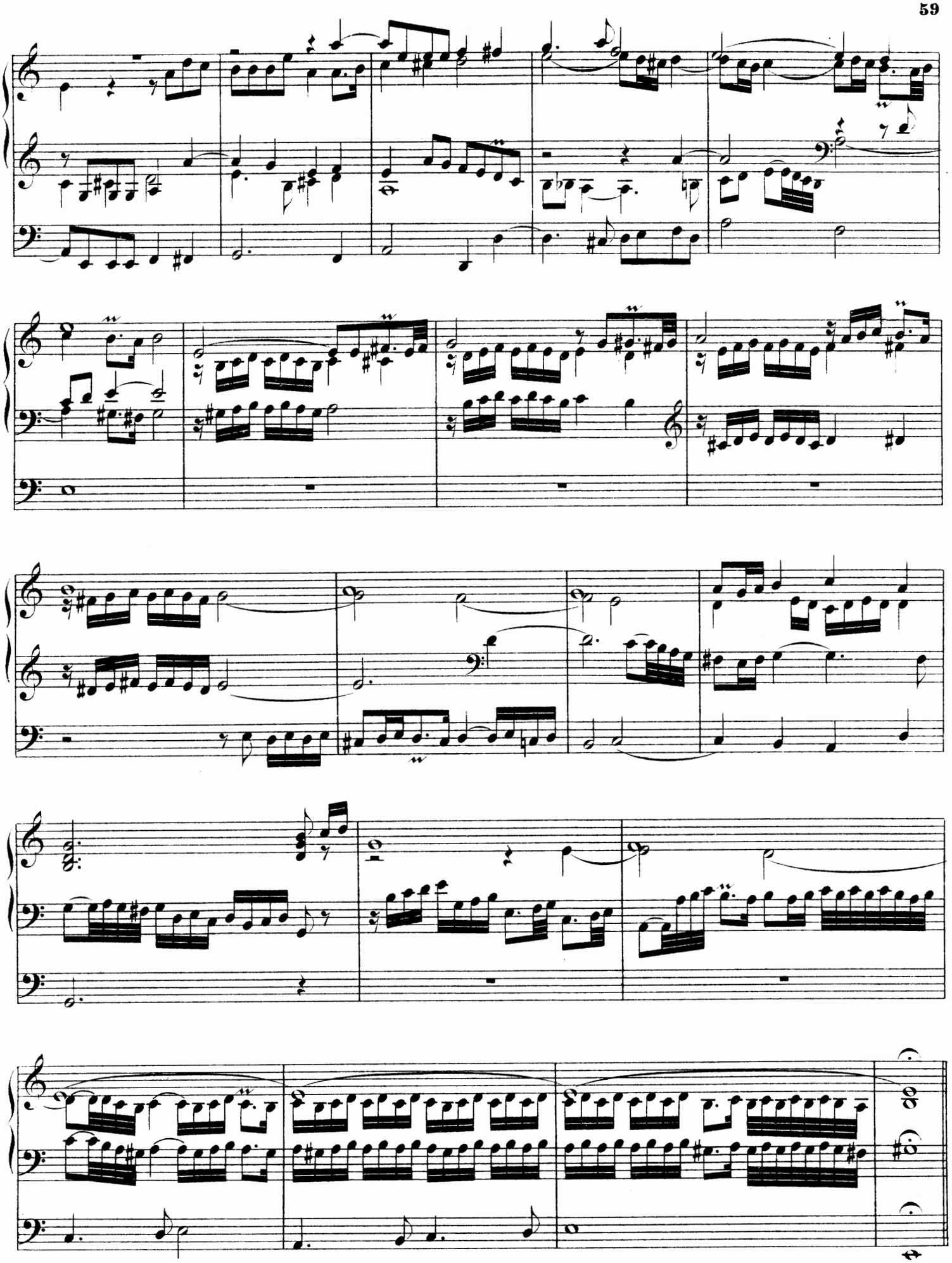
Te Martyrum candidatus laudat exercitus. (**Die theuren Märt'rer allzumal.**) Für 2 Klaviere und Pedal.





Tu devicto mortis aculeo. (Du hast dem Tod zerstört sein Macht.)

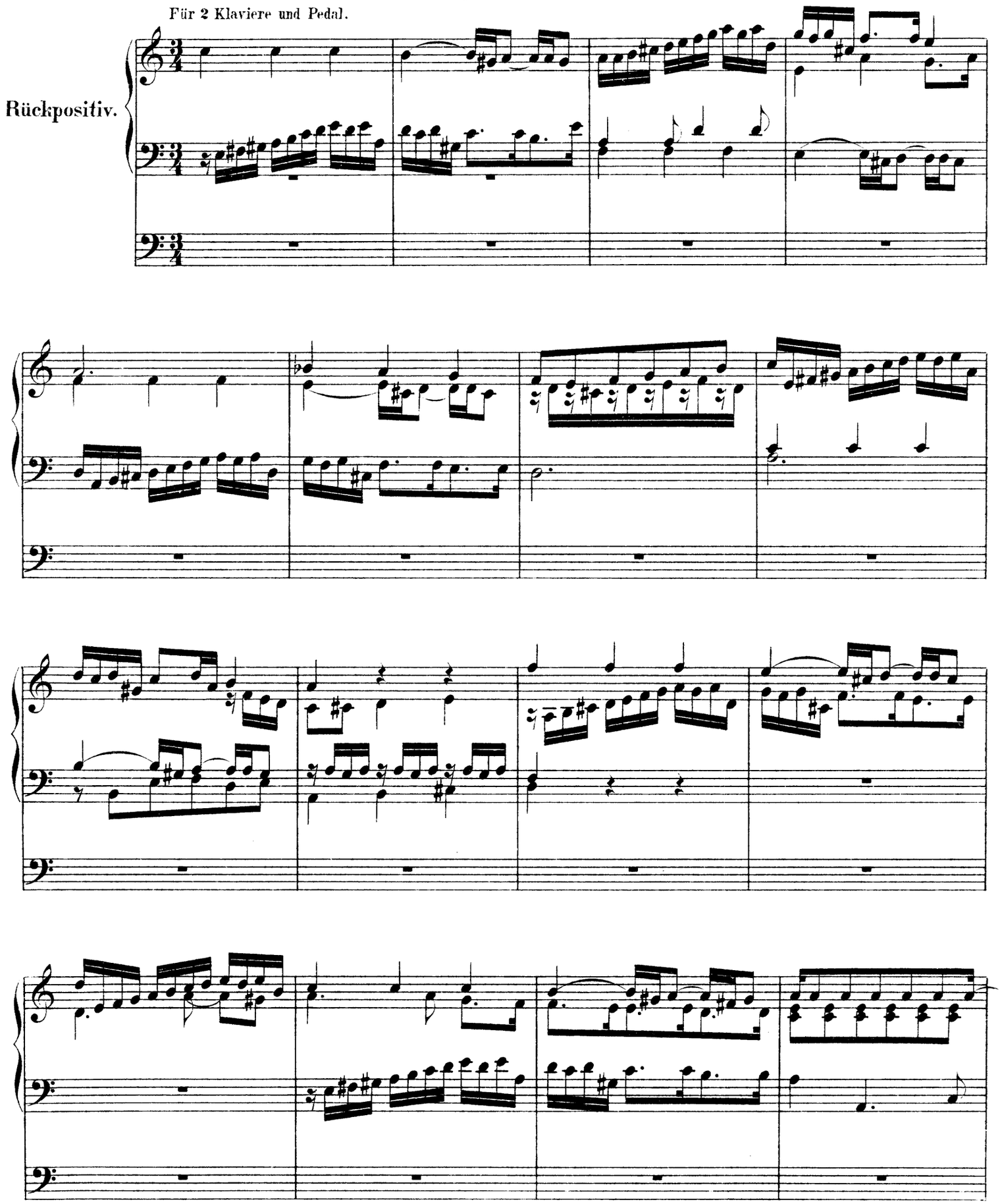


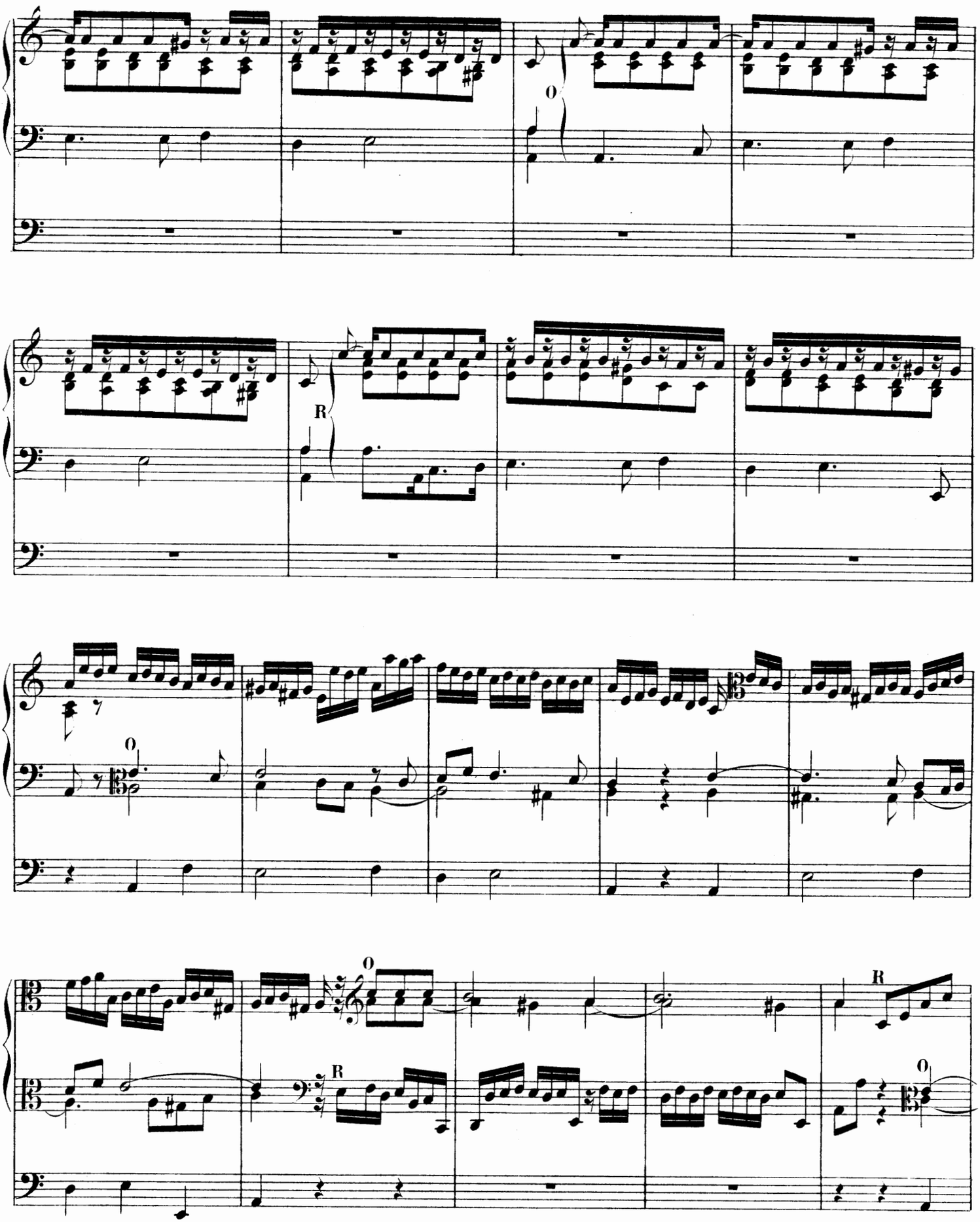


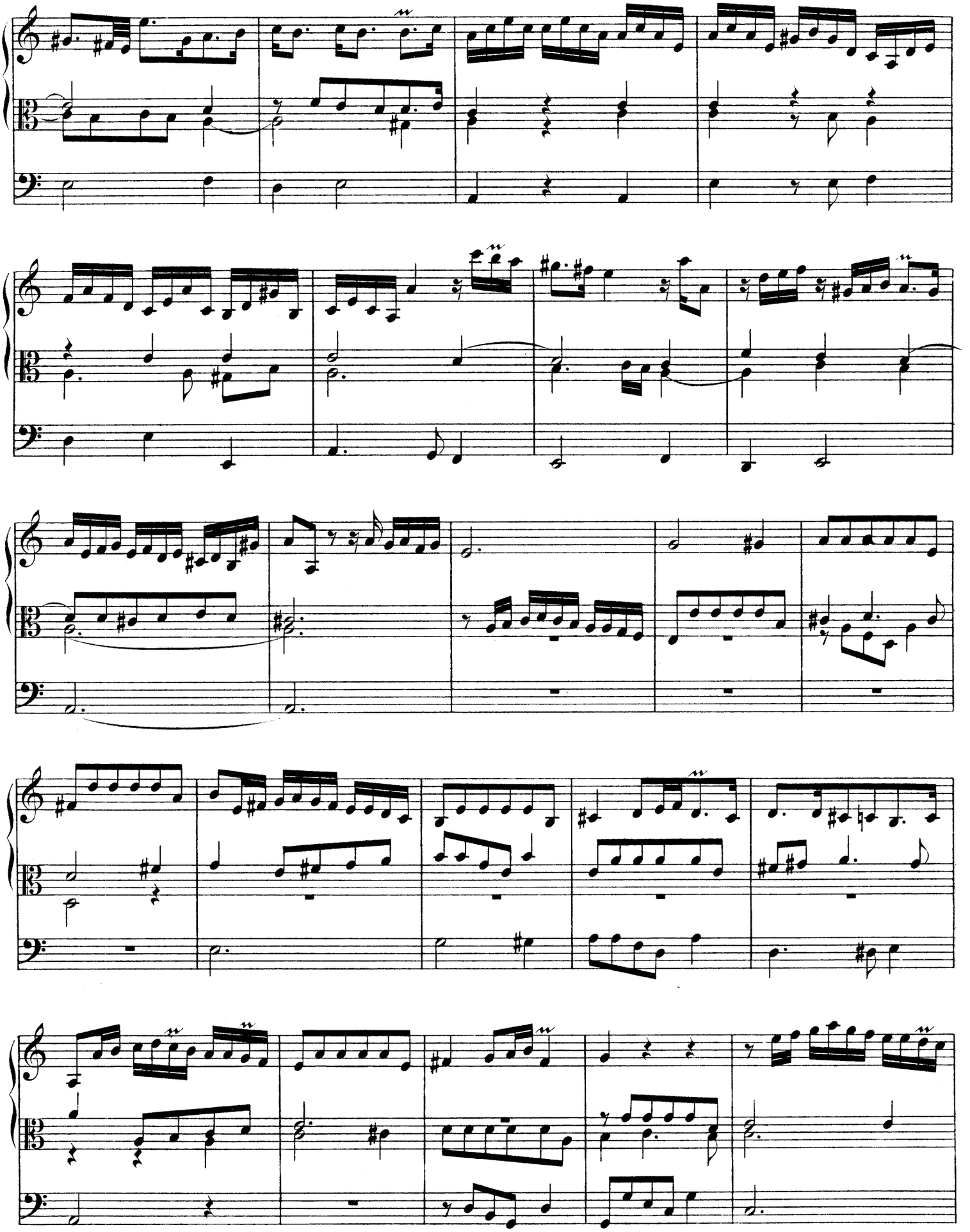
Pleni sunt coeli et terra. (**Dein göttlich Macht und Herrlichkeit.**) *Secundus versus.*

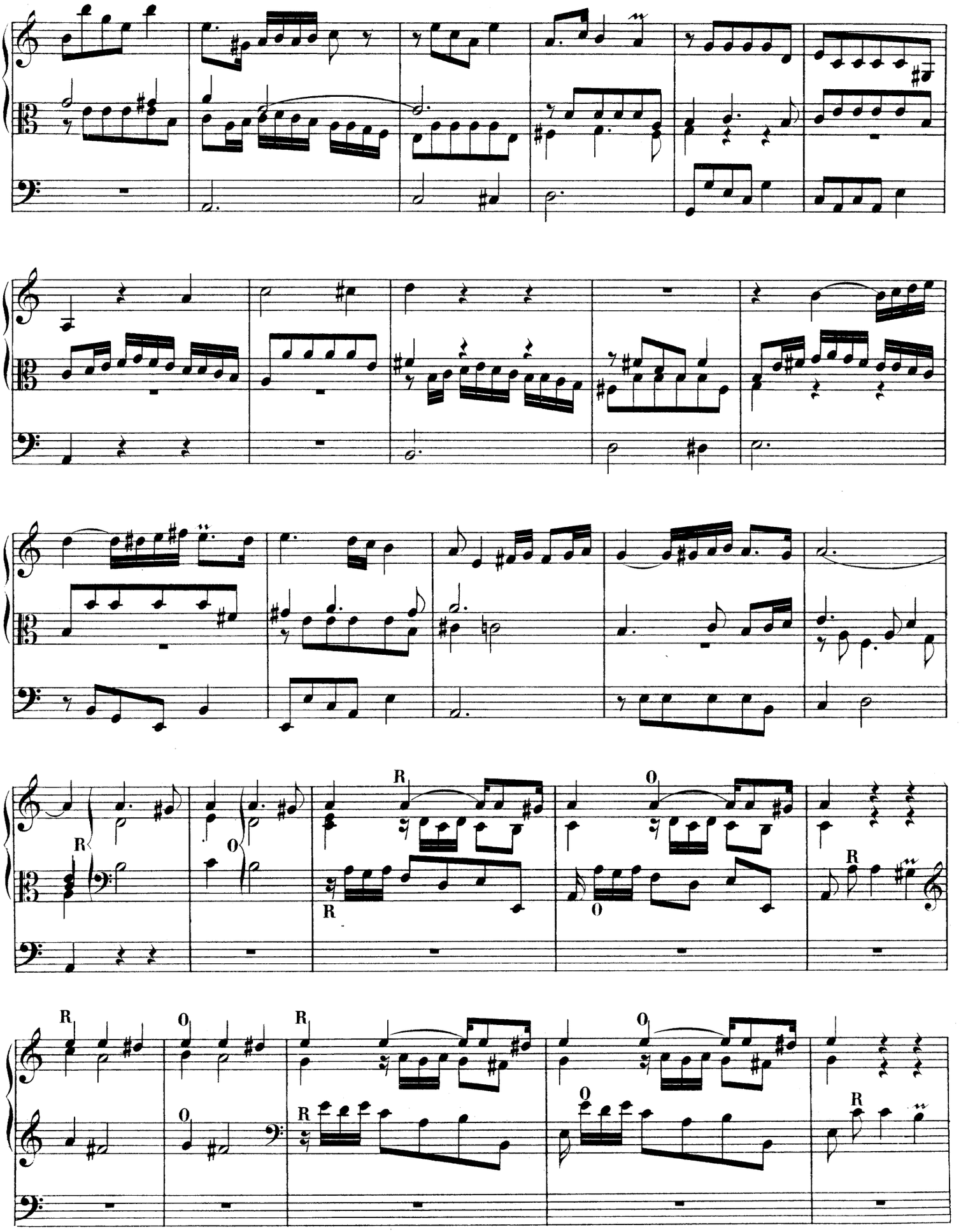
Für 2 Klaviere und Pedal.

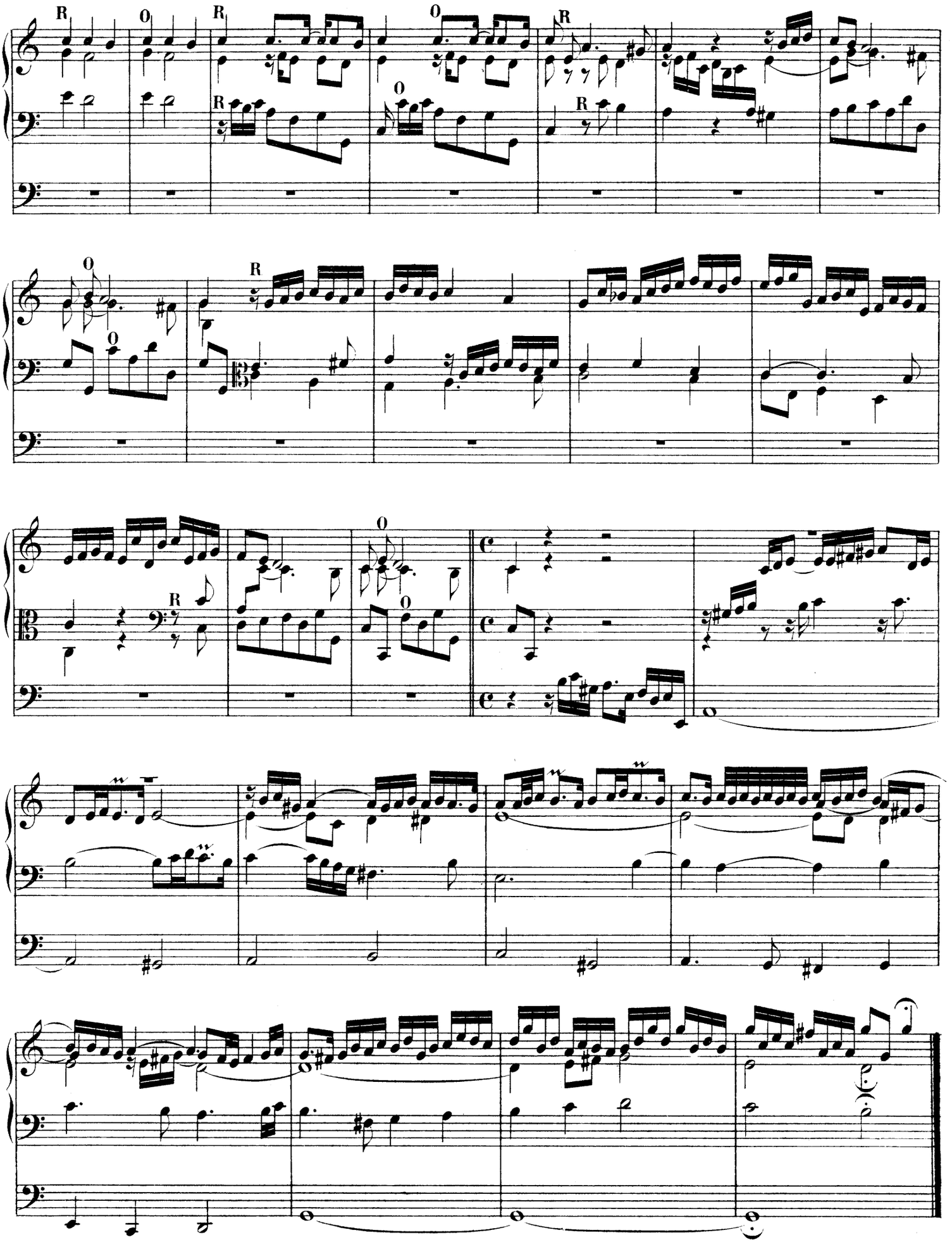
Rückpositiv.



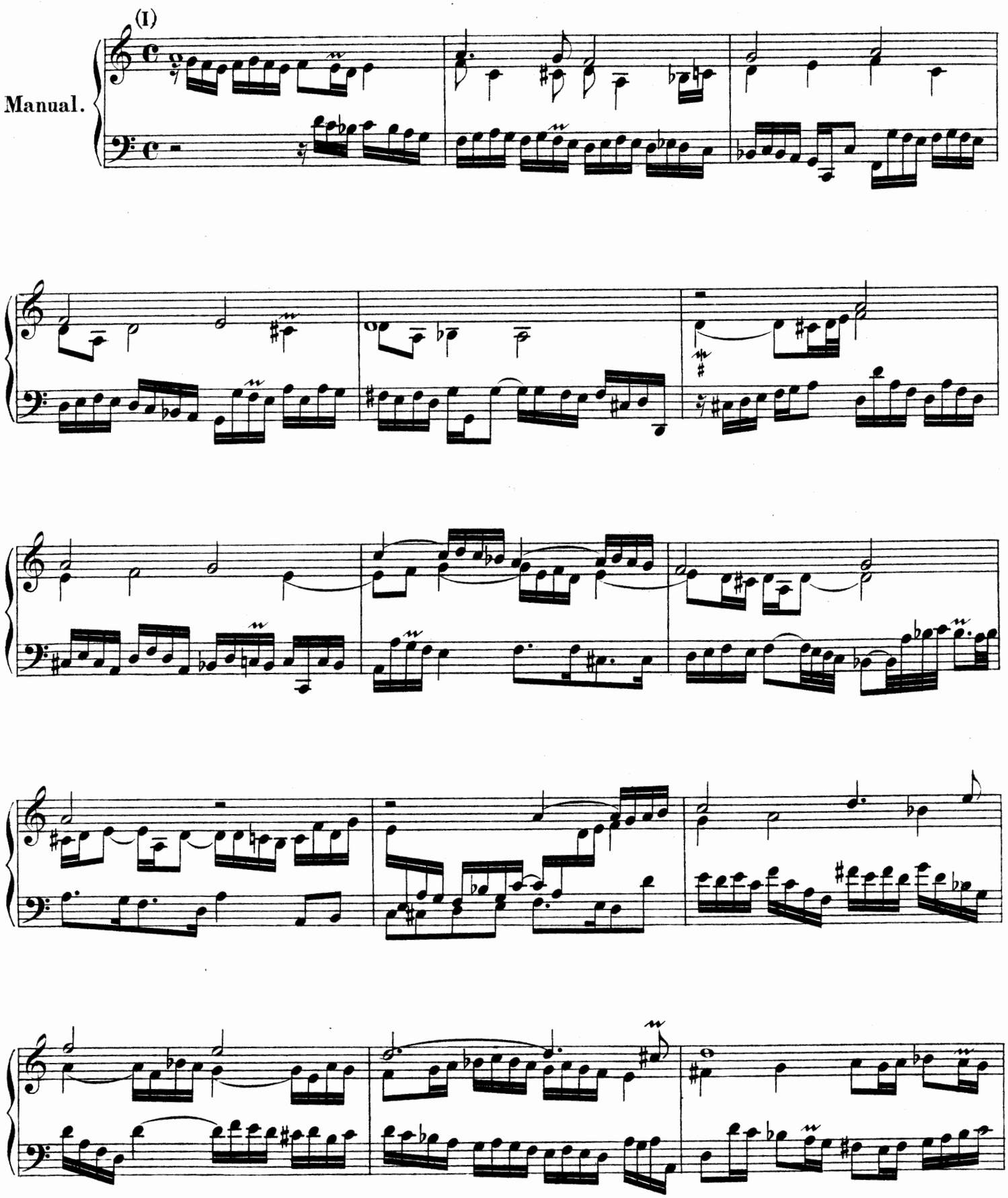

O
R
7
O
O
R
R
O

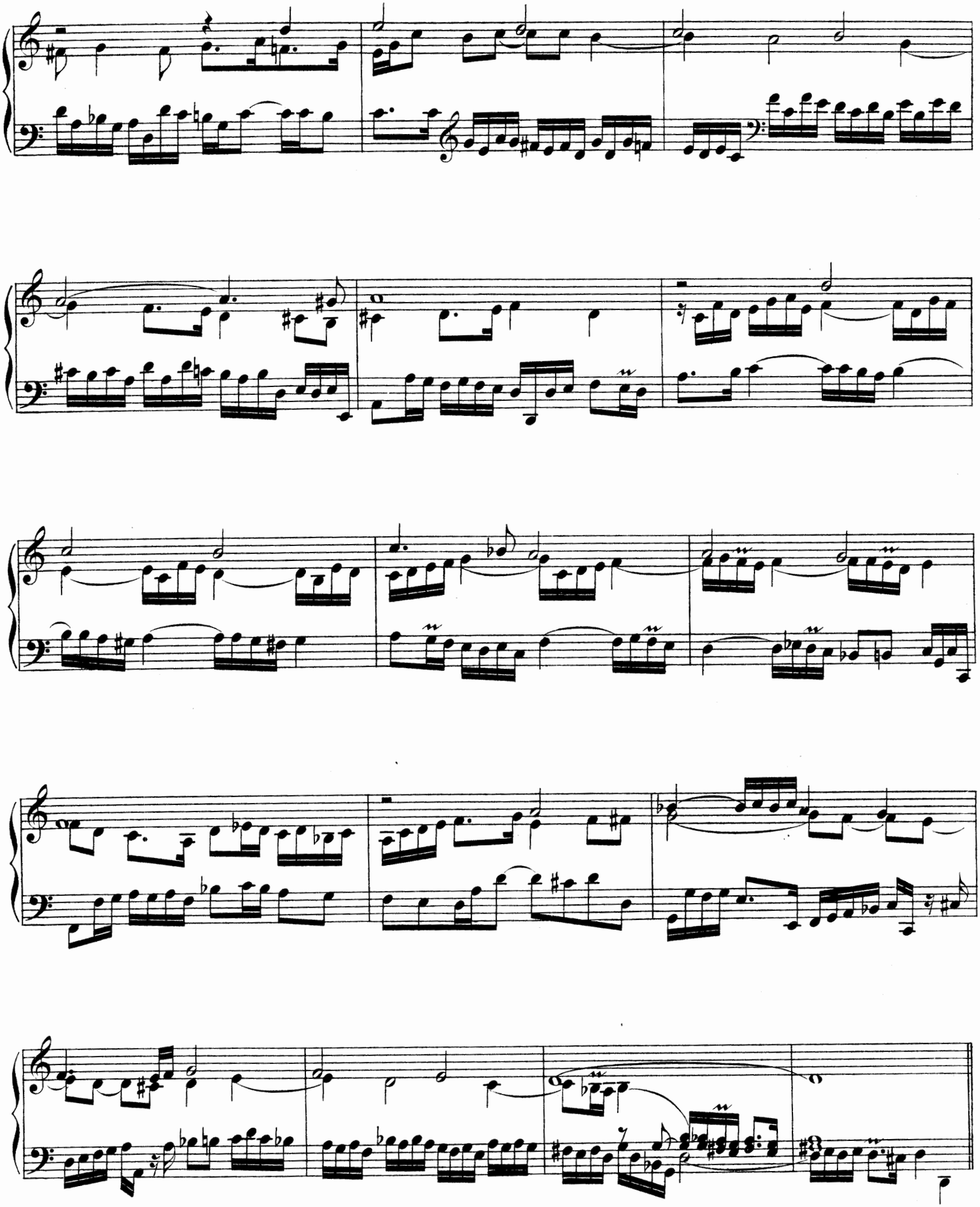


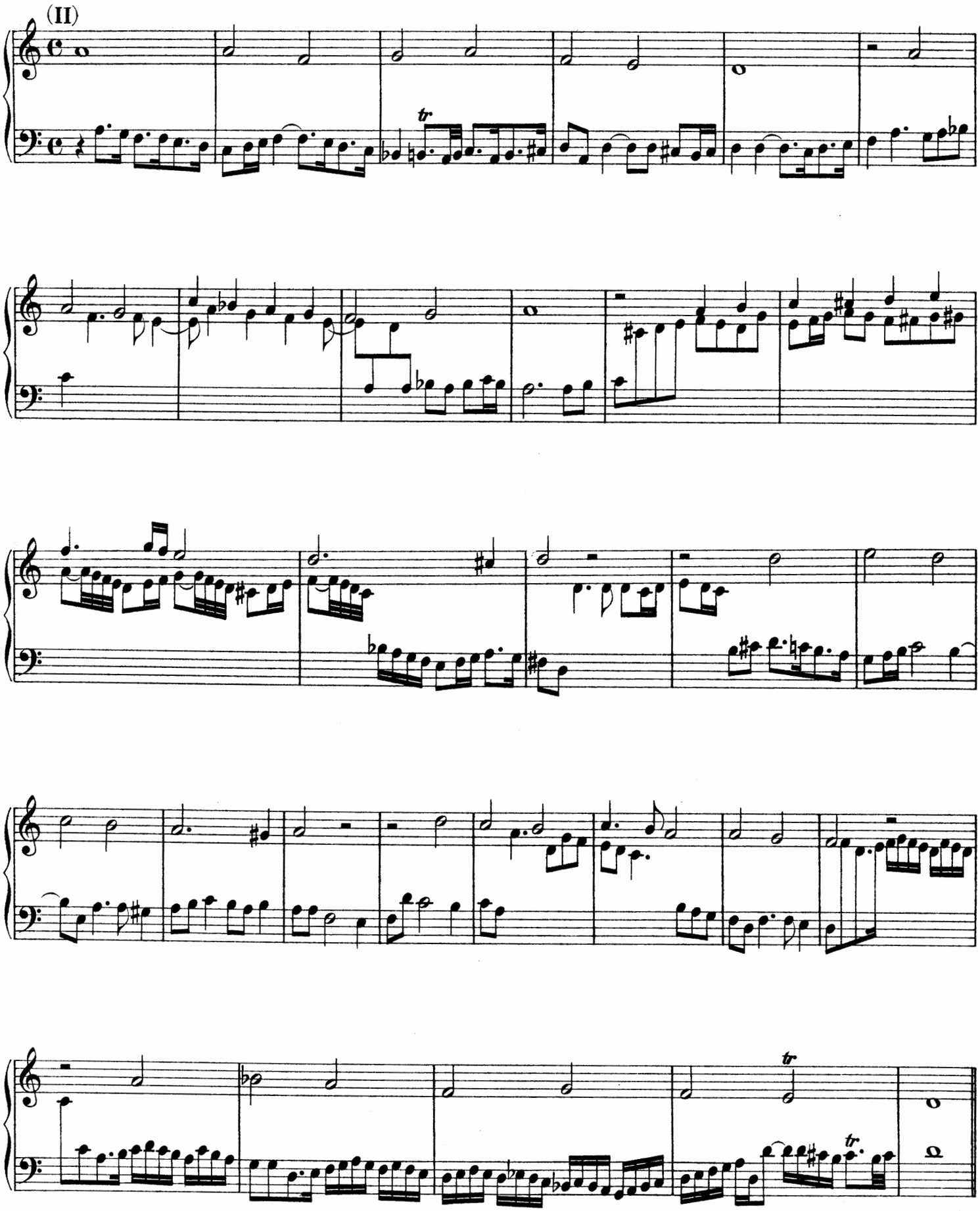

R
O
R
O
R
O
R
O
R
O
R
O

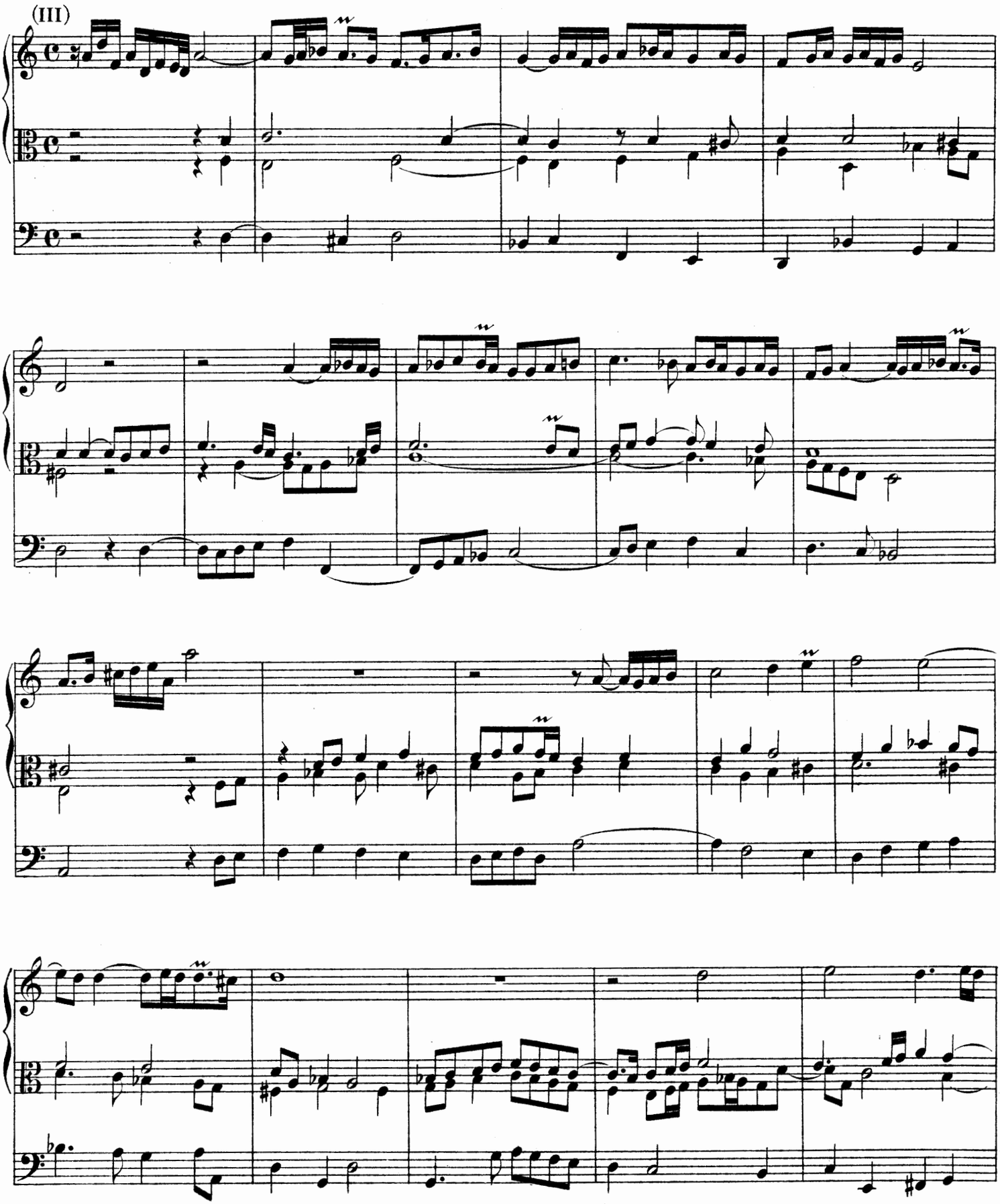


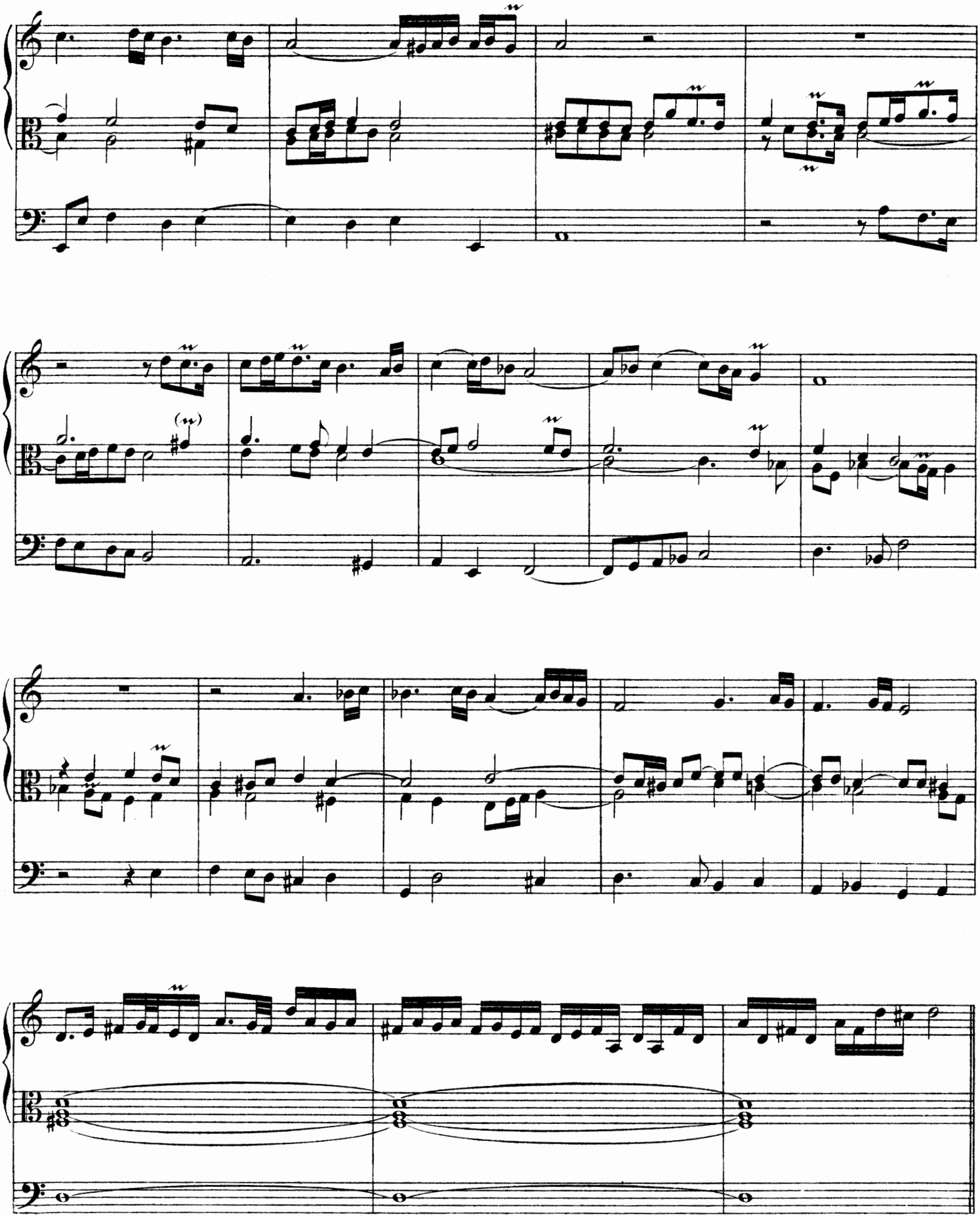
9ª. Vater unser im Himmelreich.



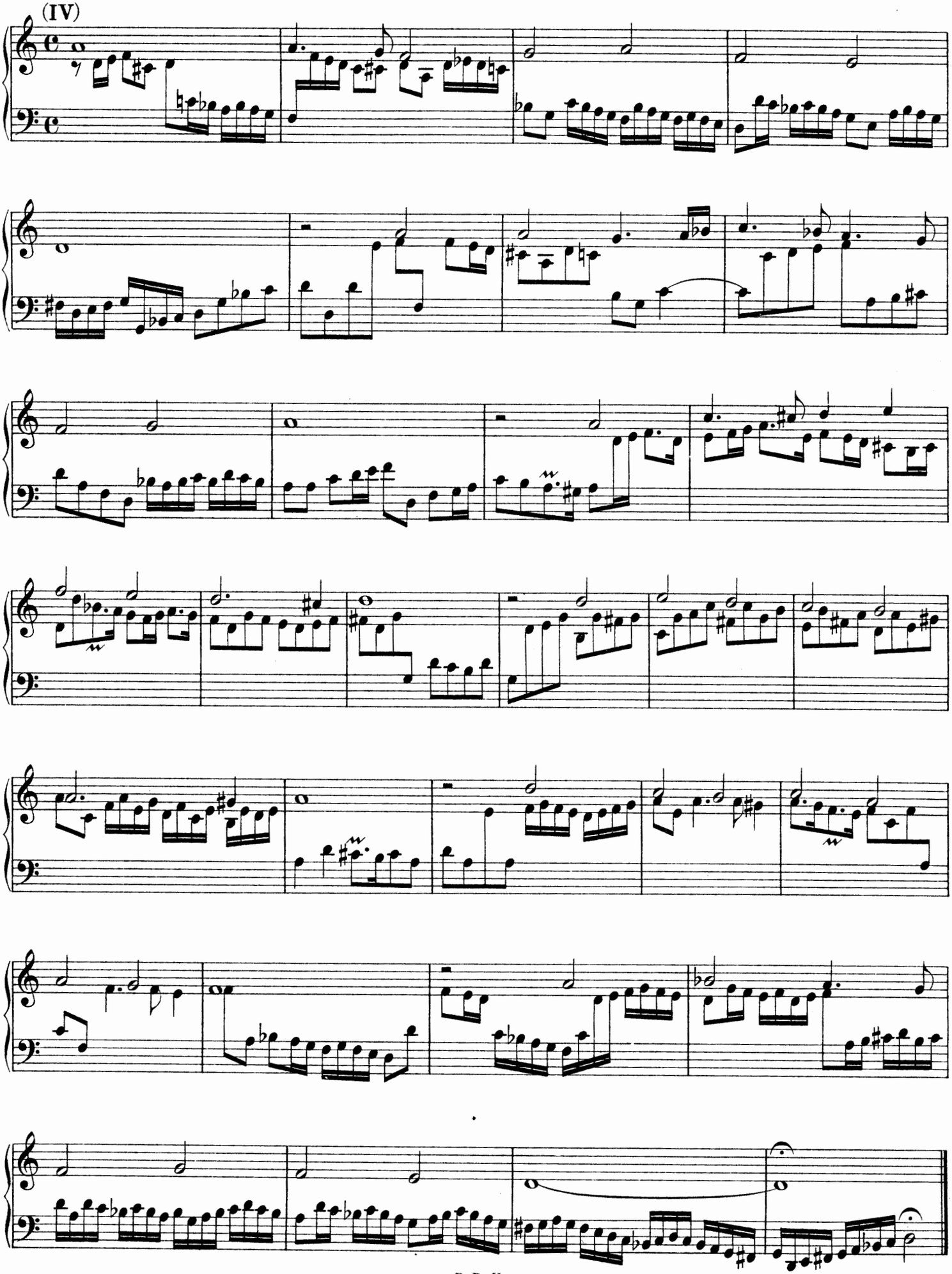



(II)

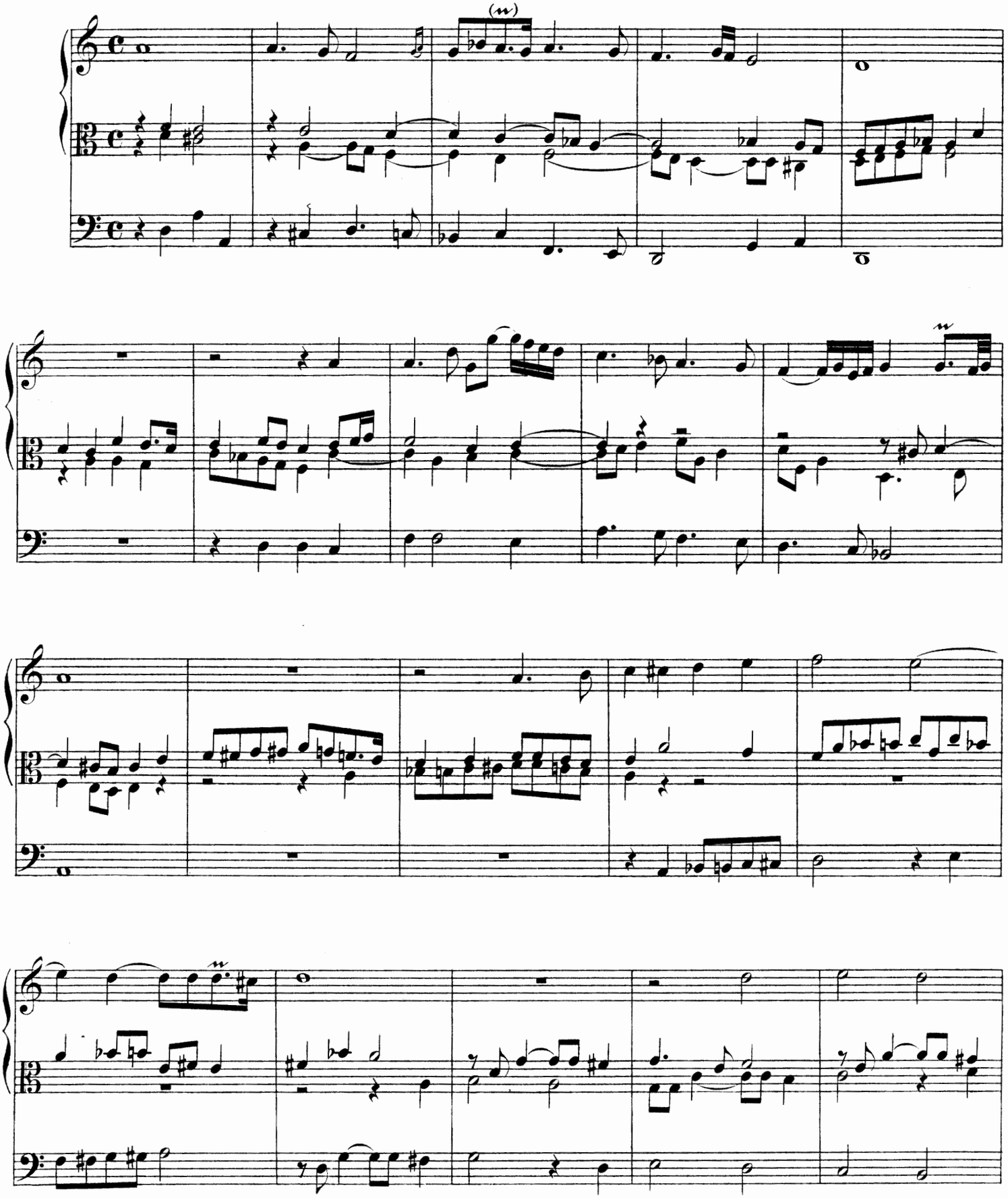

(III)

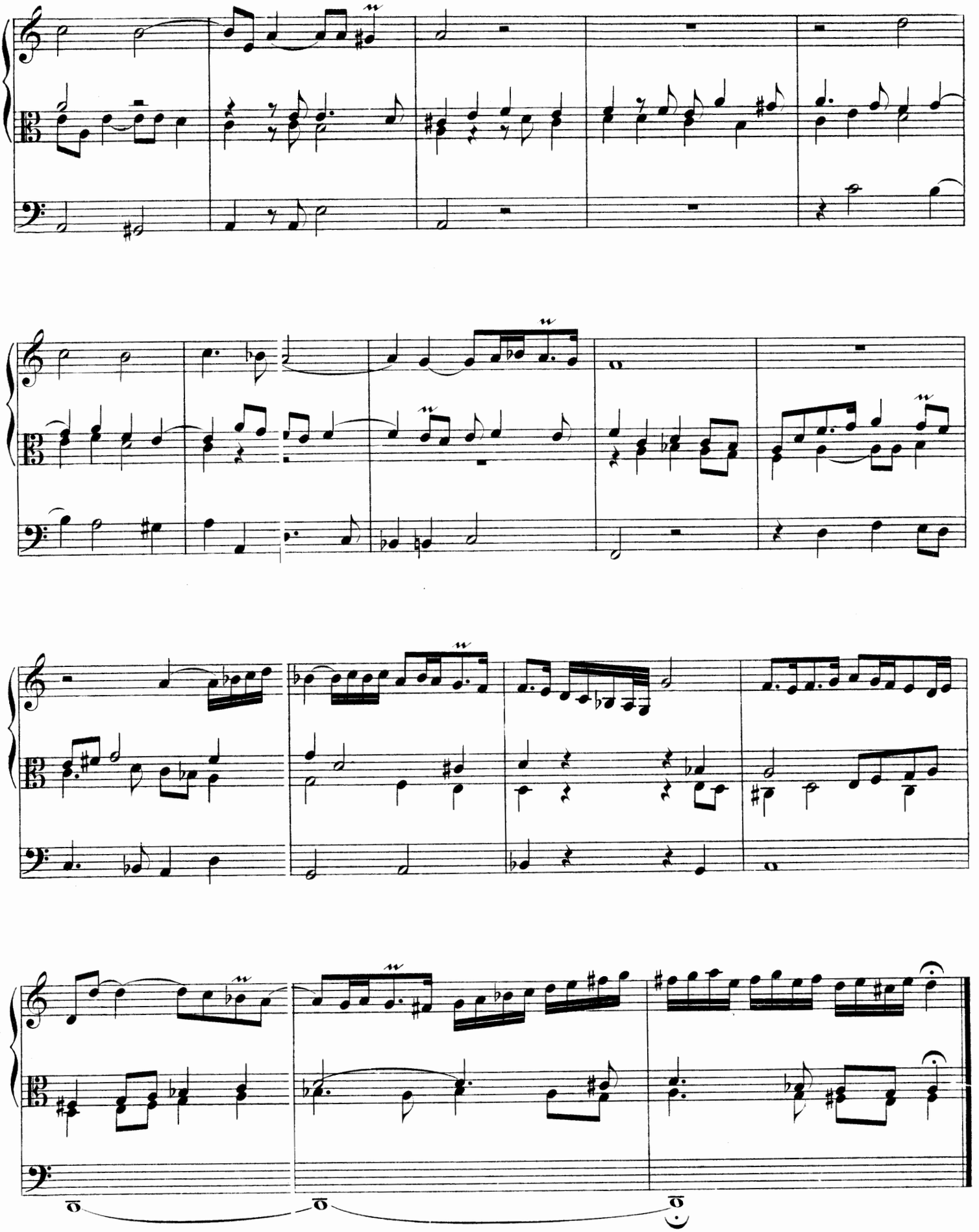


(IV)

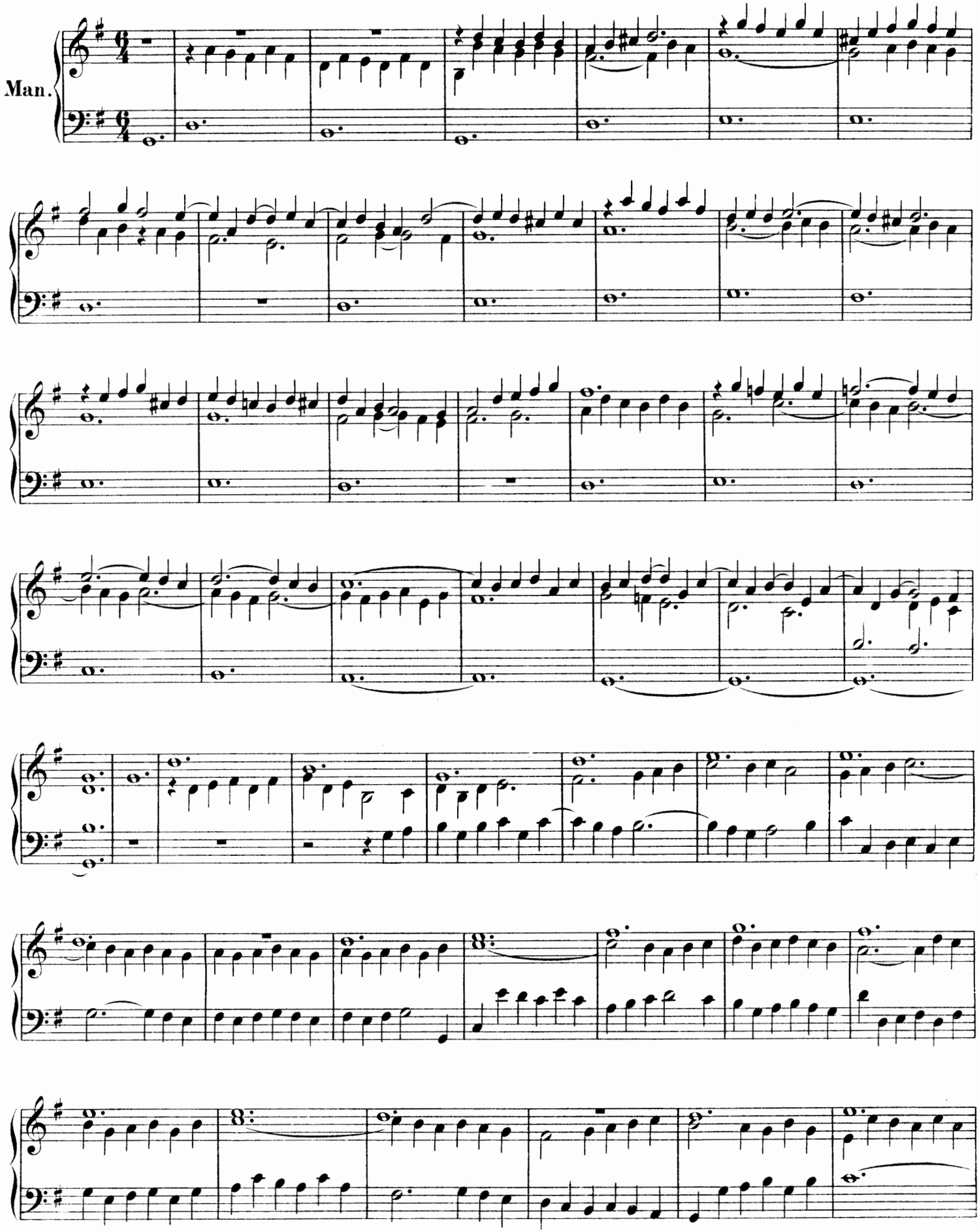


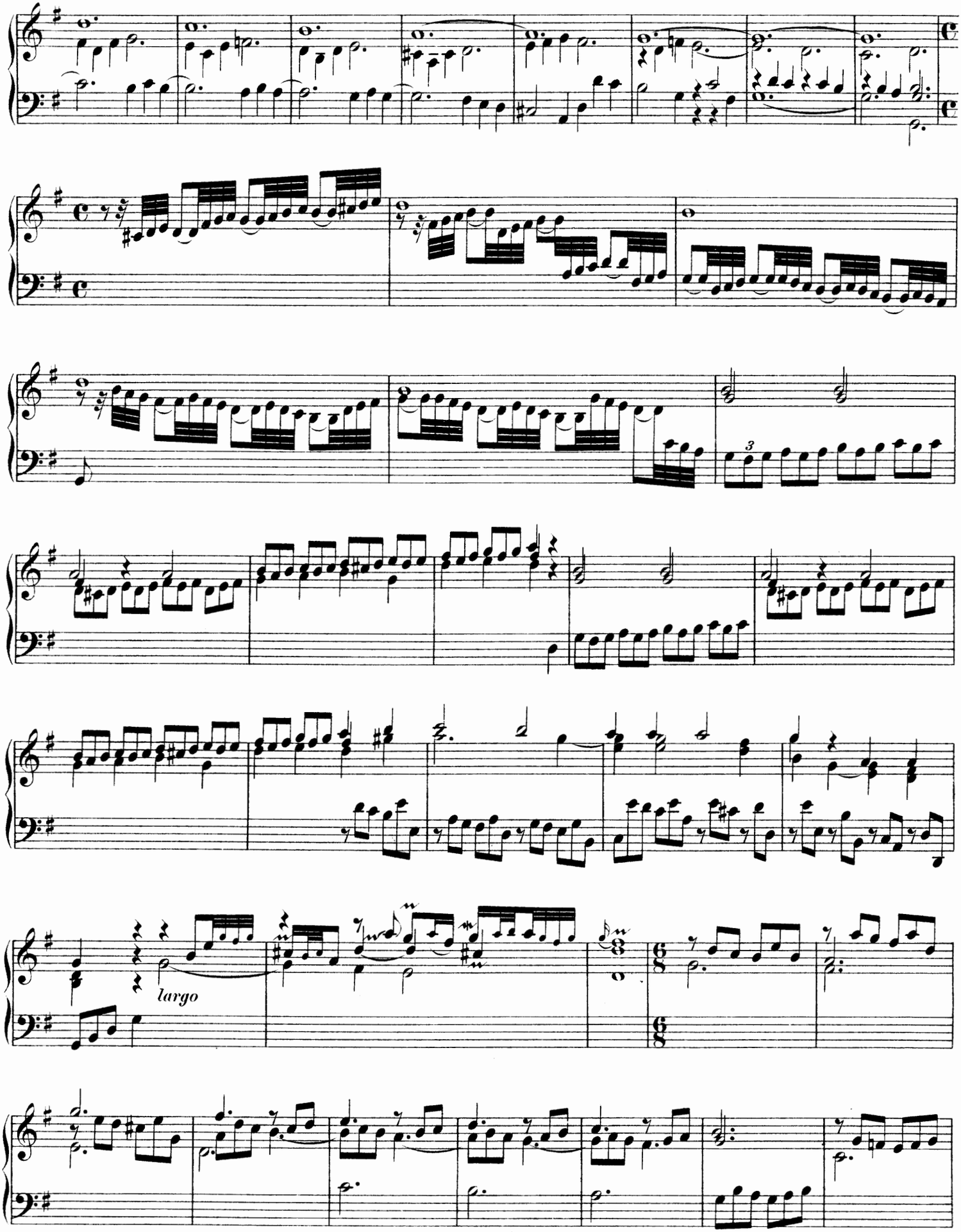
9b. Vater unser im Himmelreich.

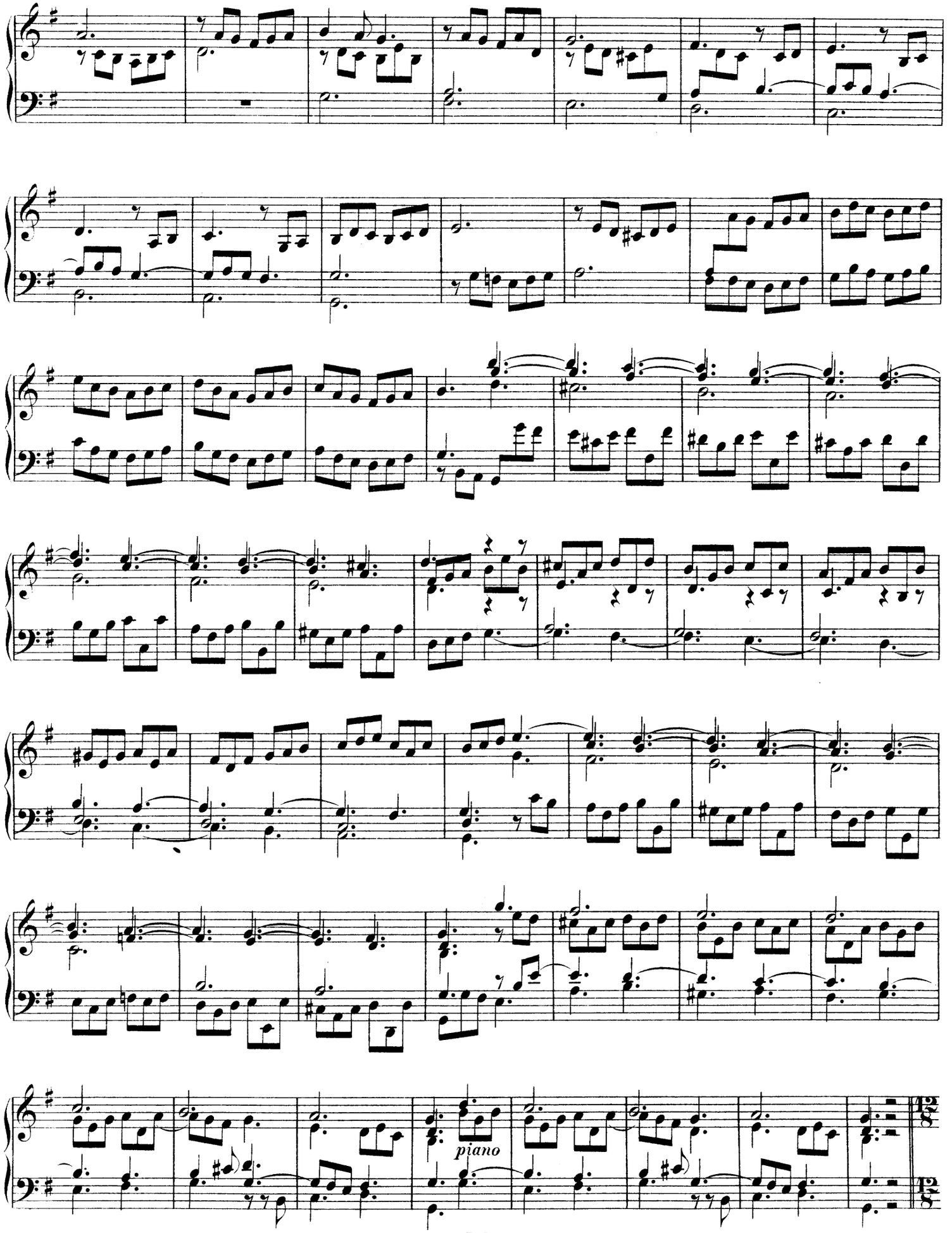


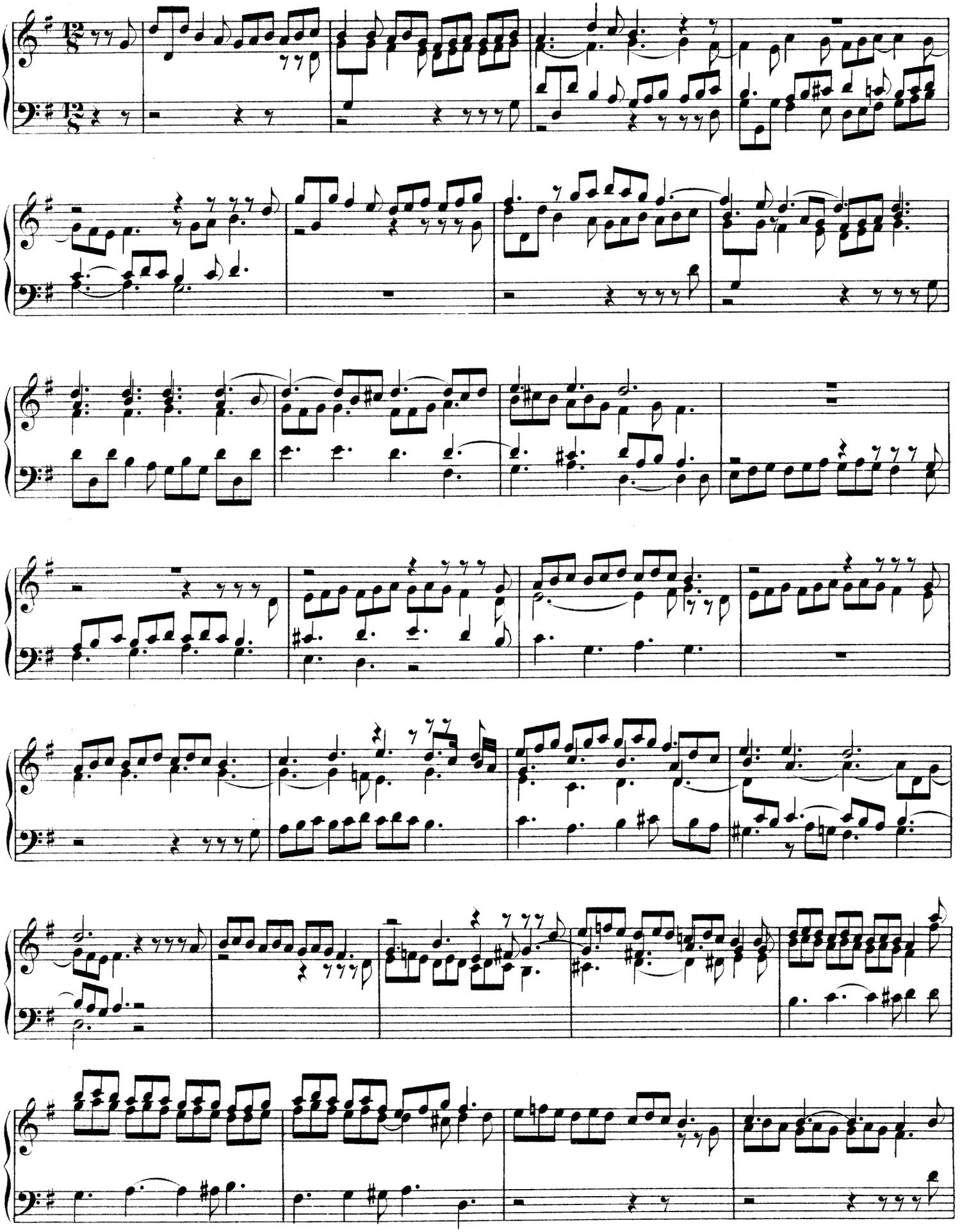


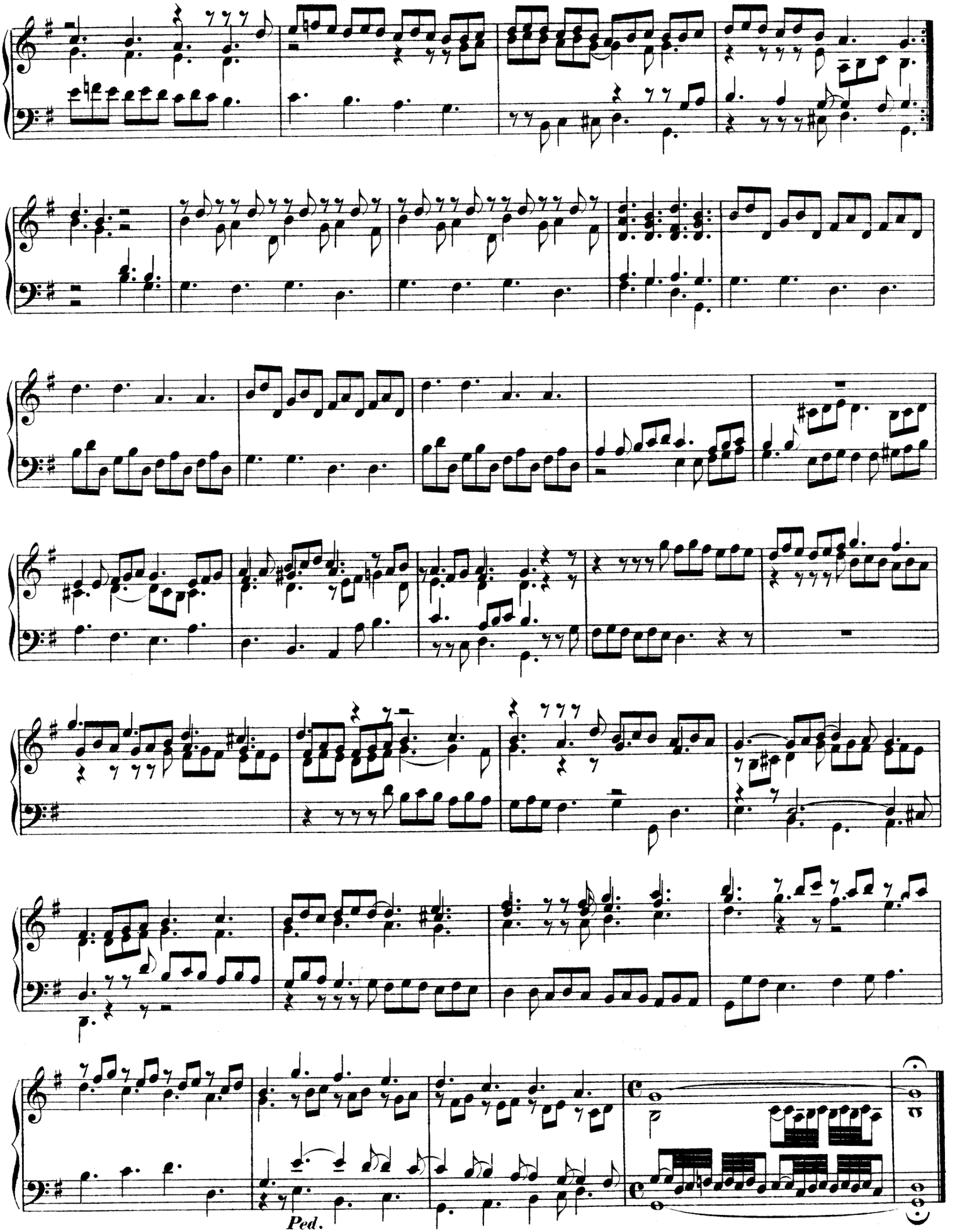
10. Wie schön leuchtet der Morgenstern.




largo

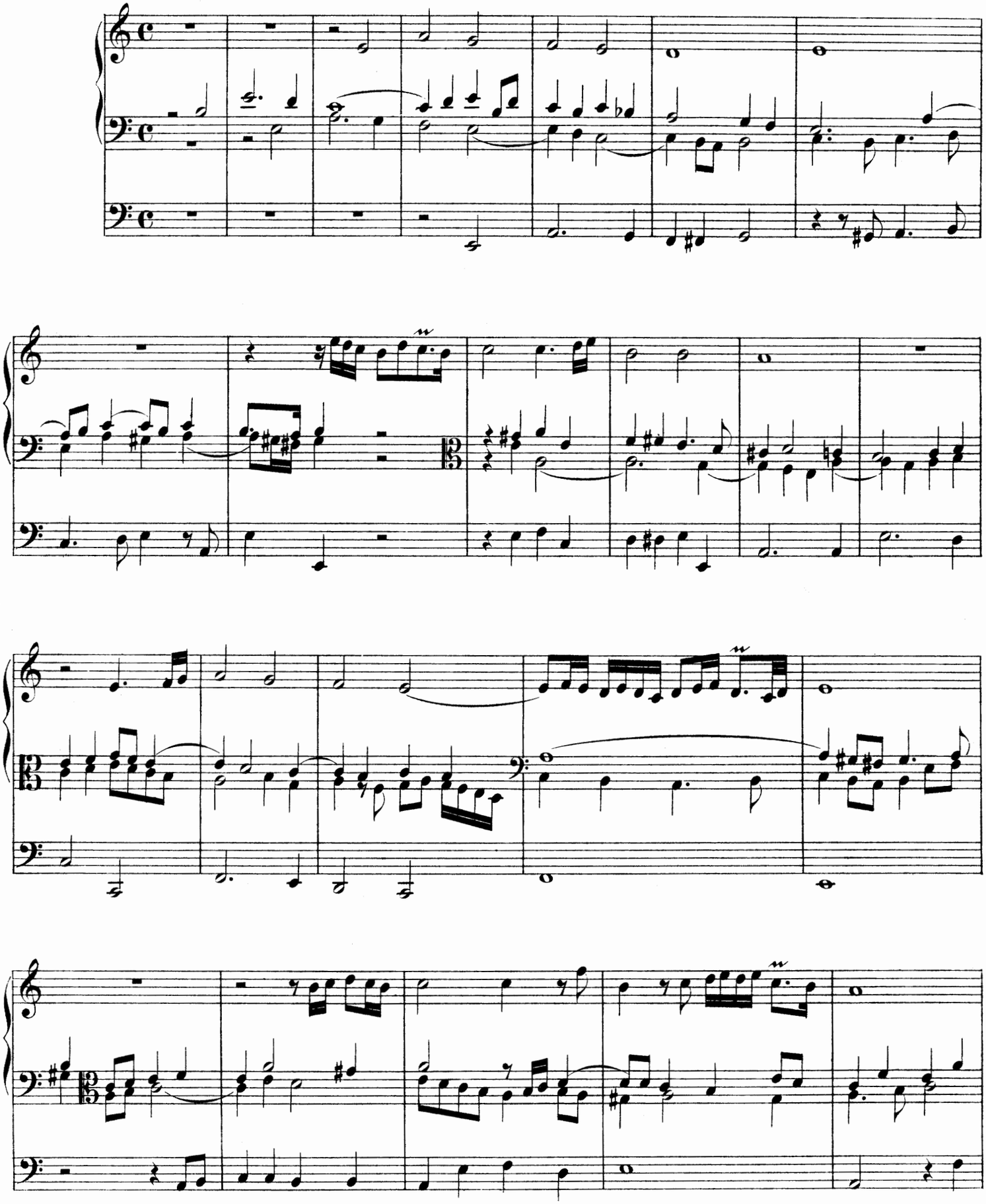

piano

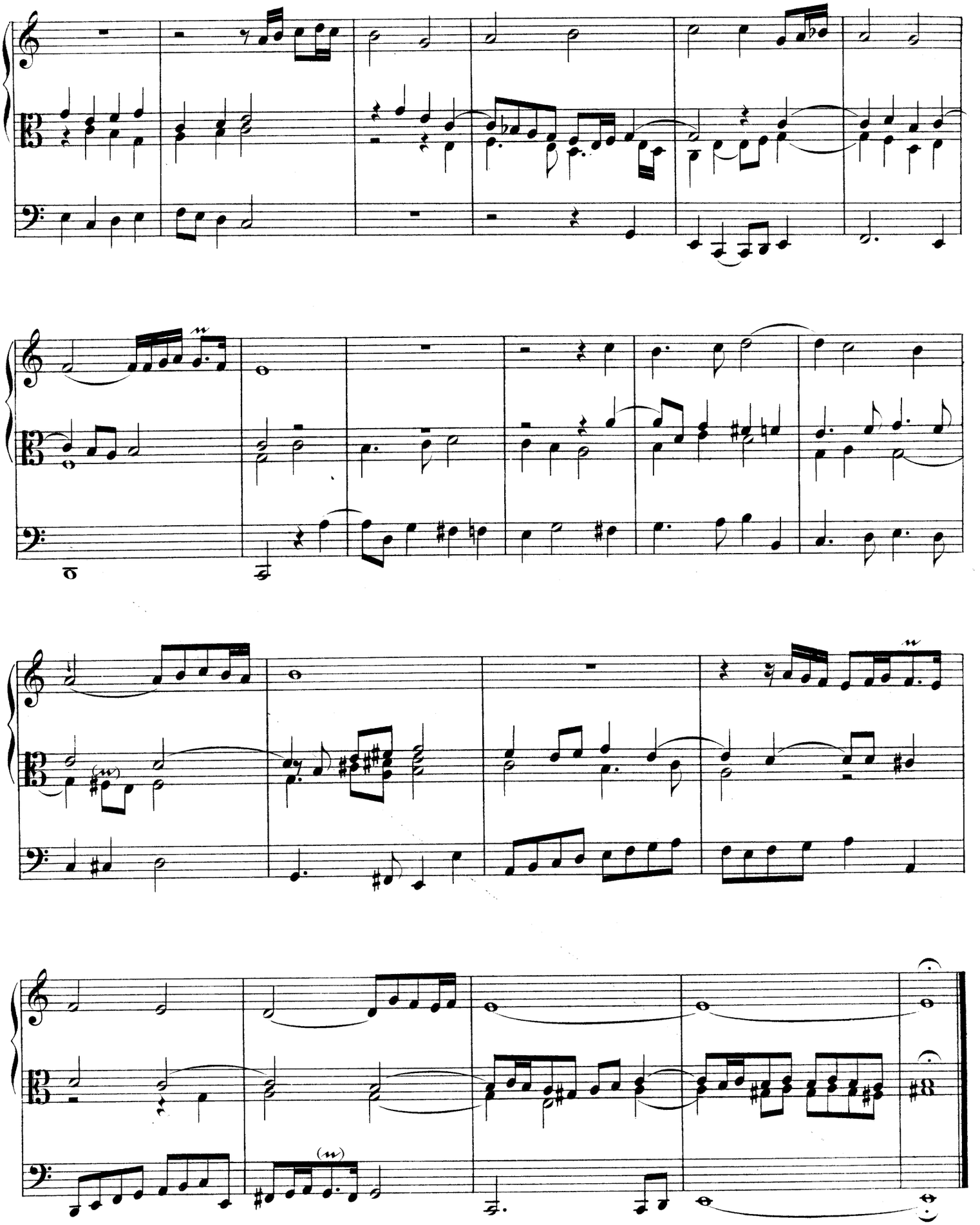



Ped.

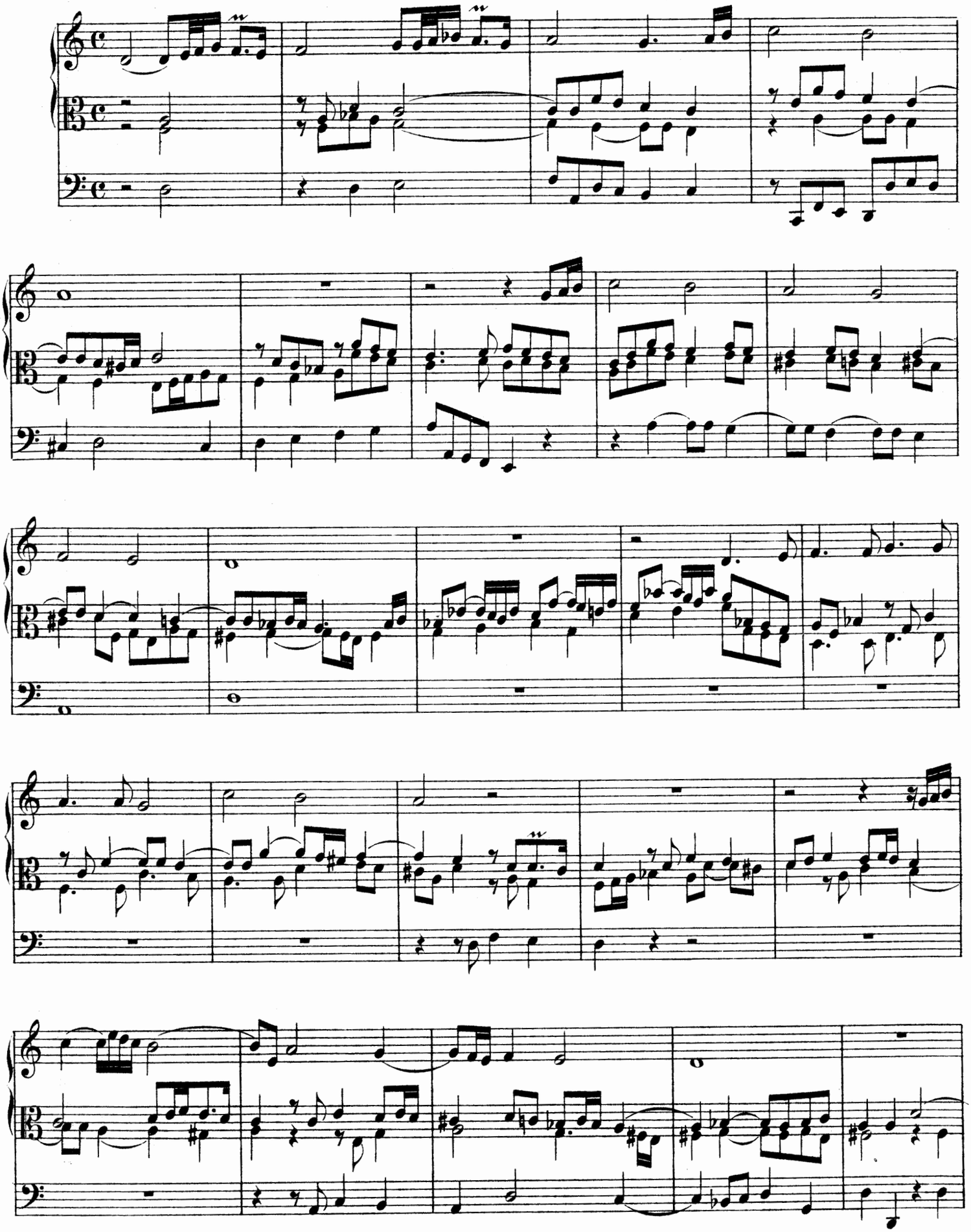
ABTEILUNG II.

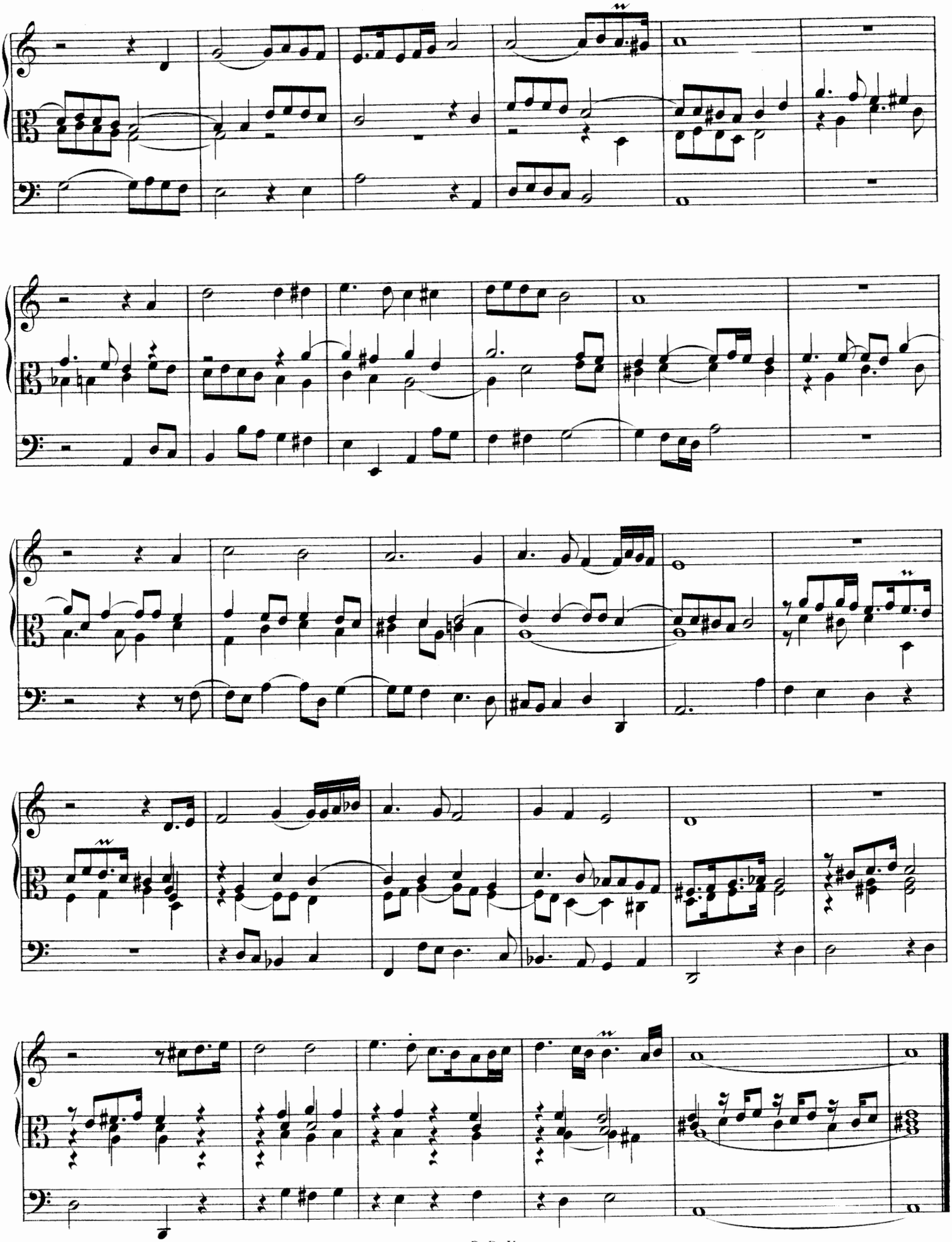
1. Ach Herr, mich armen Sünder.



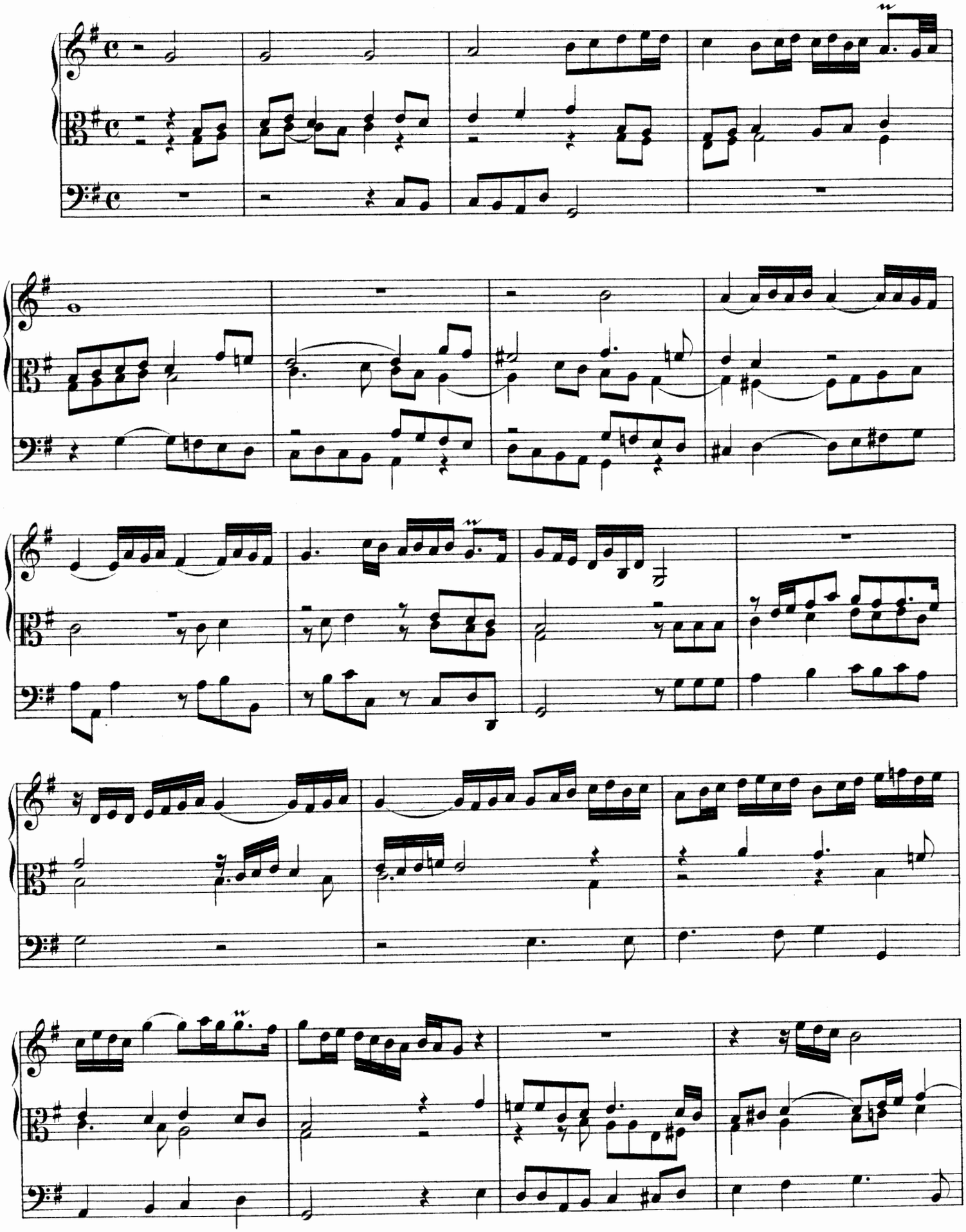


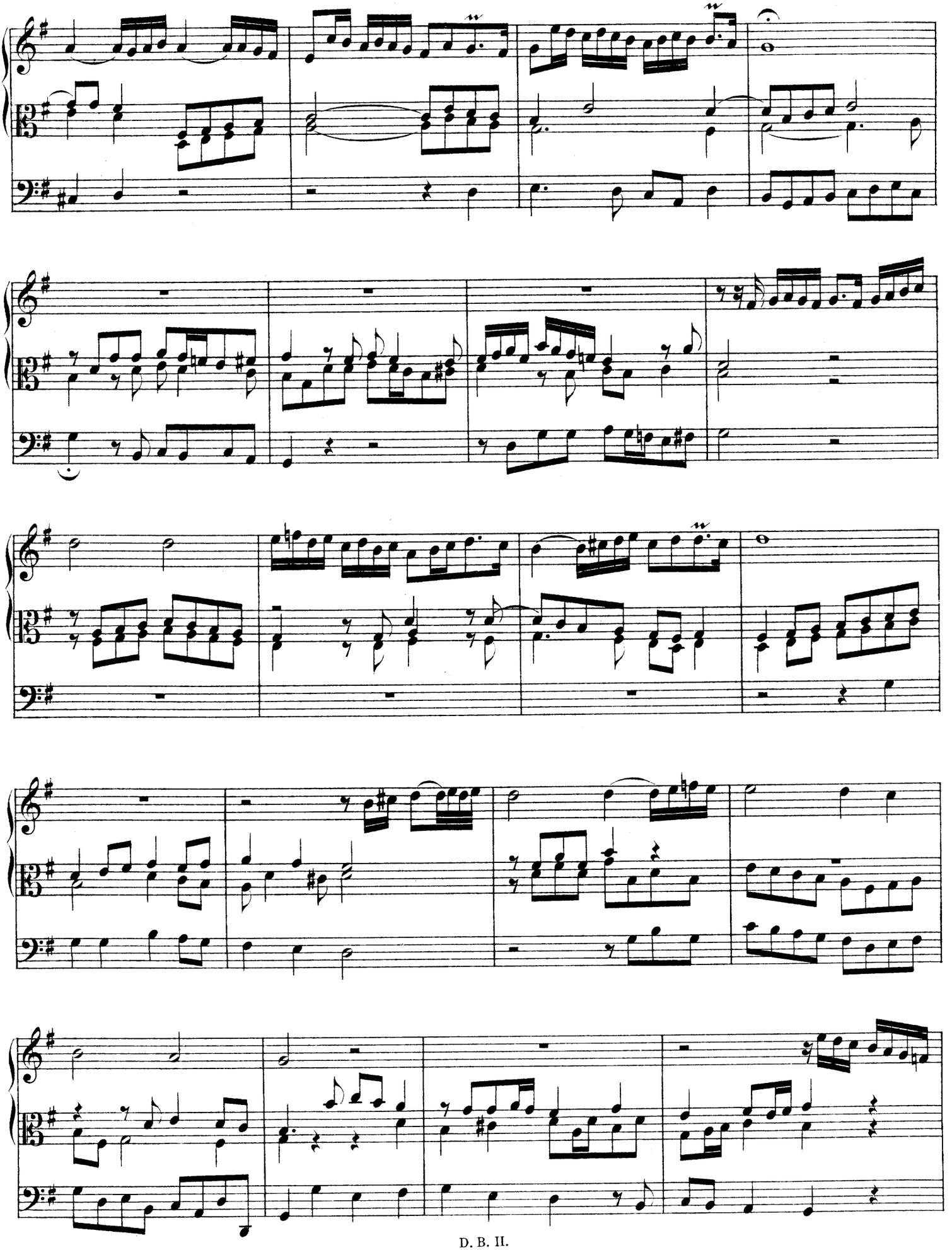
2. Christ unser Herr zum Jordan kam.

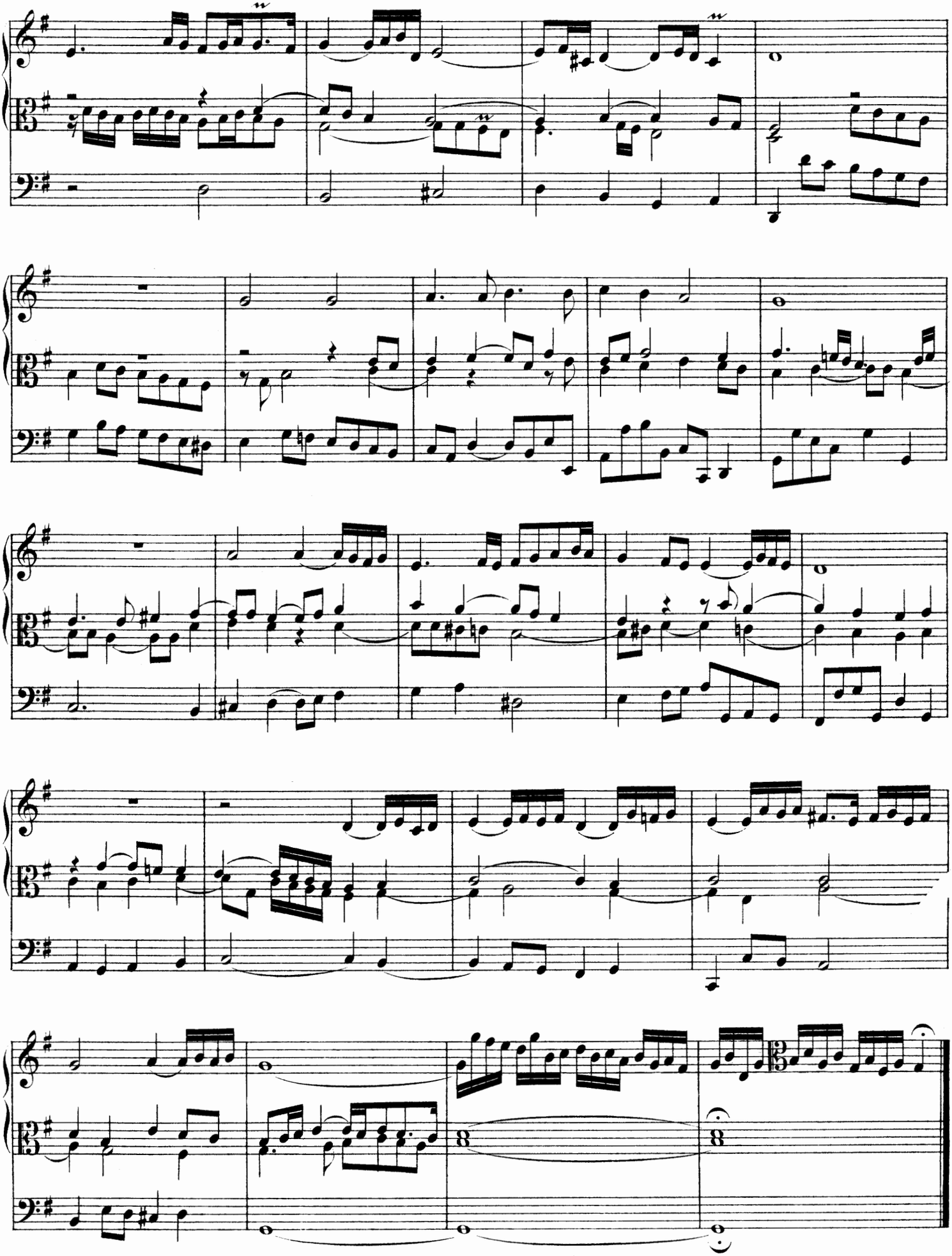




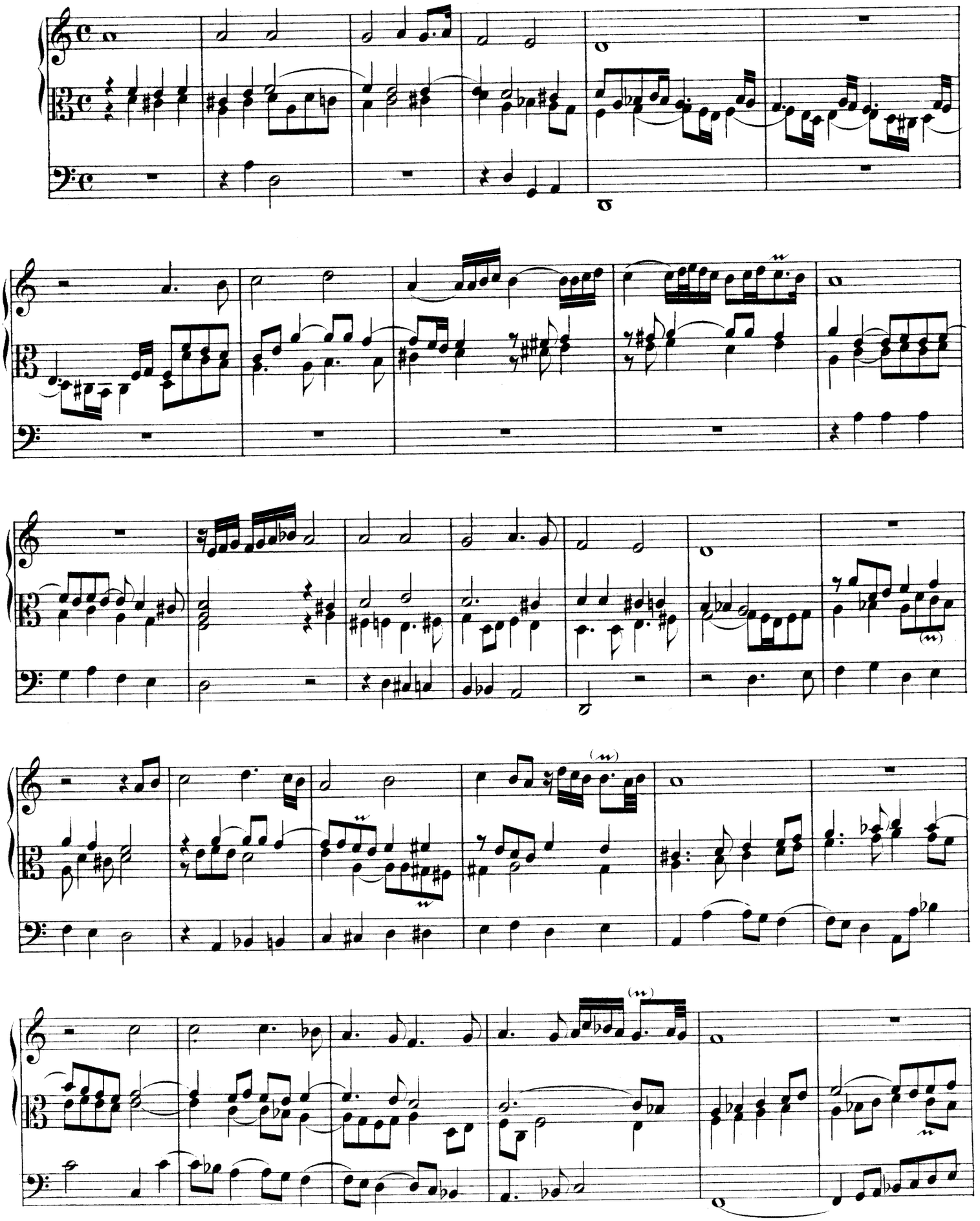
3. Der Tag, der ist so freudenreich.

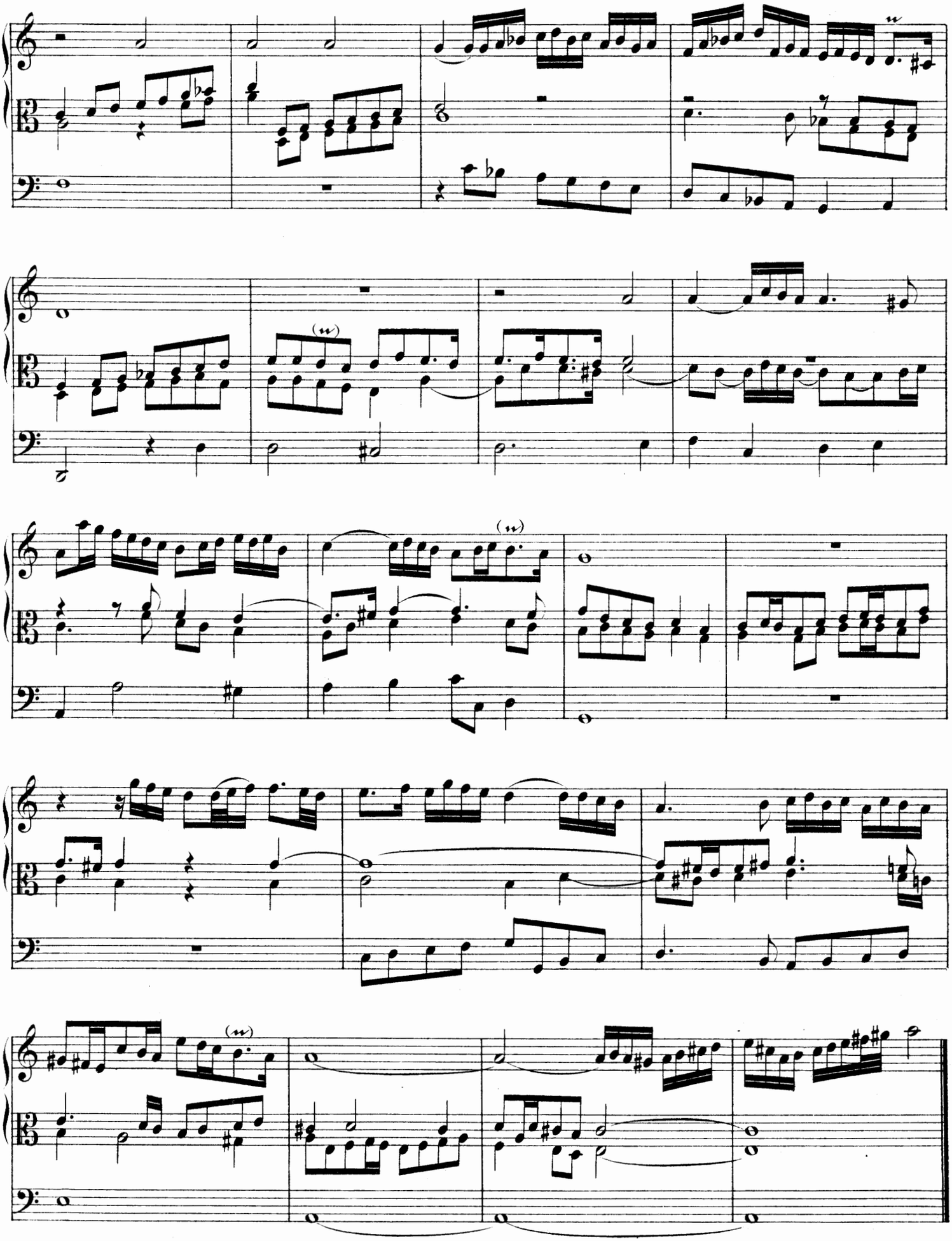




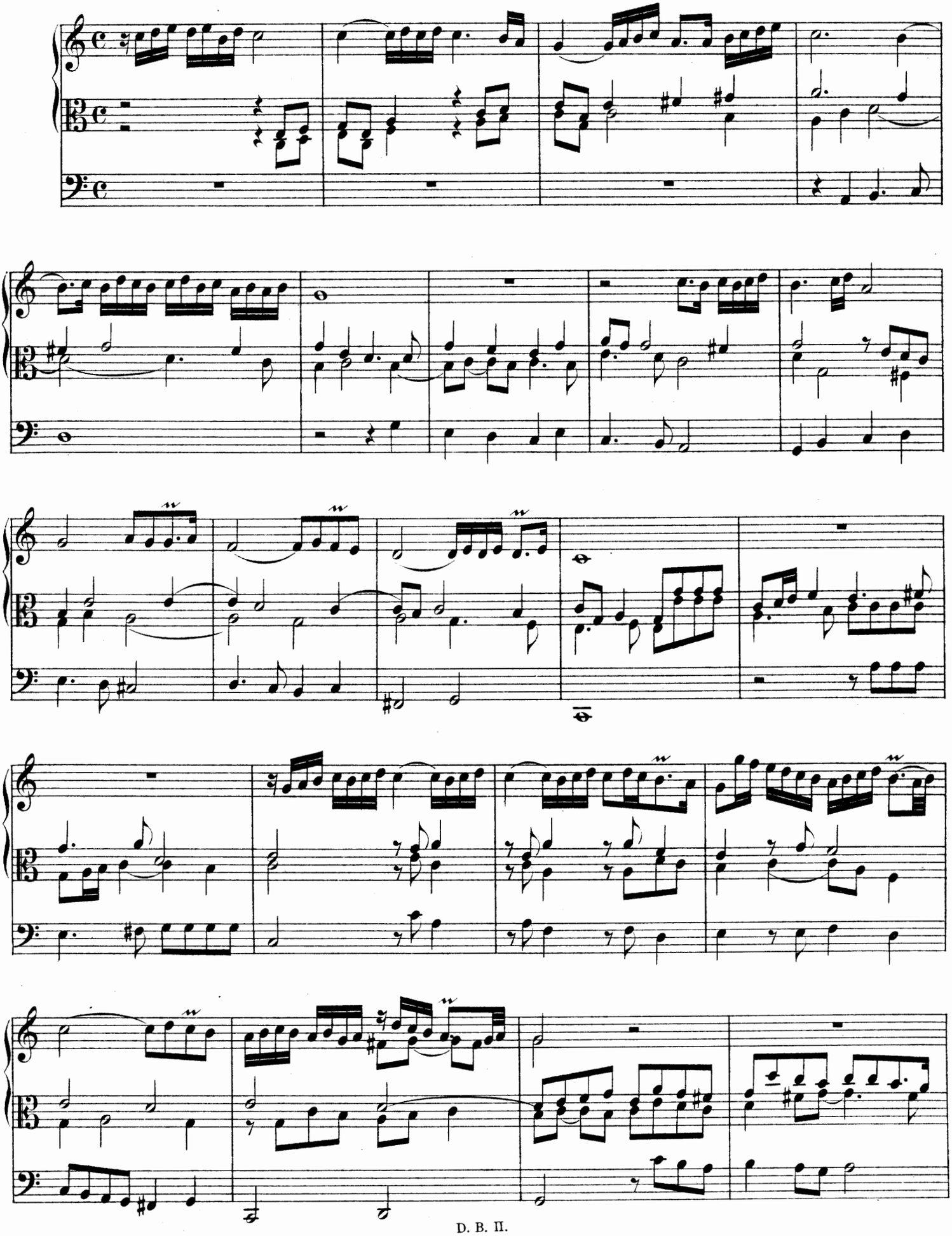


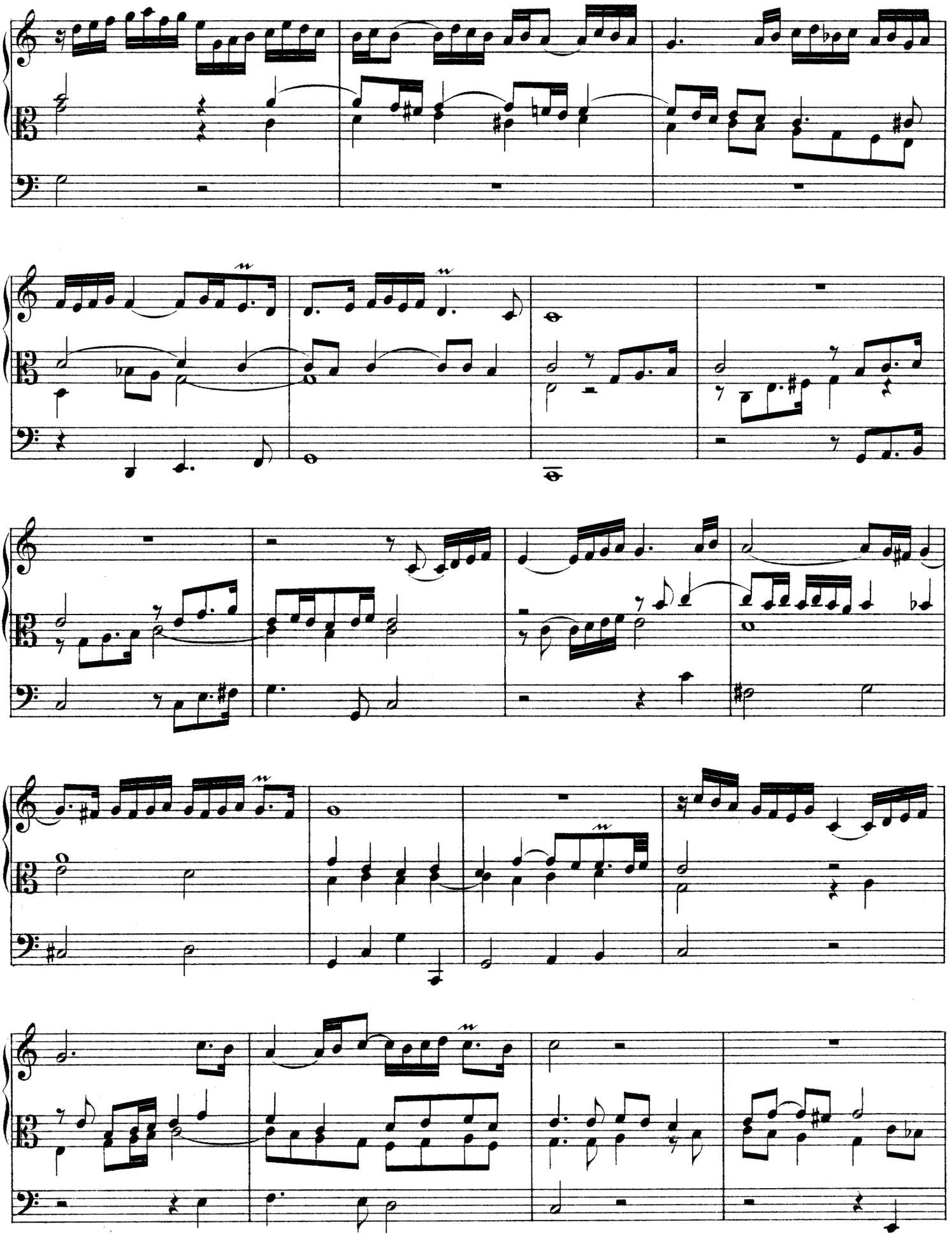
4. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

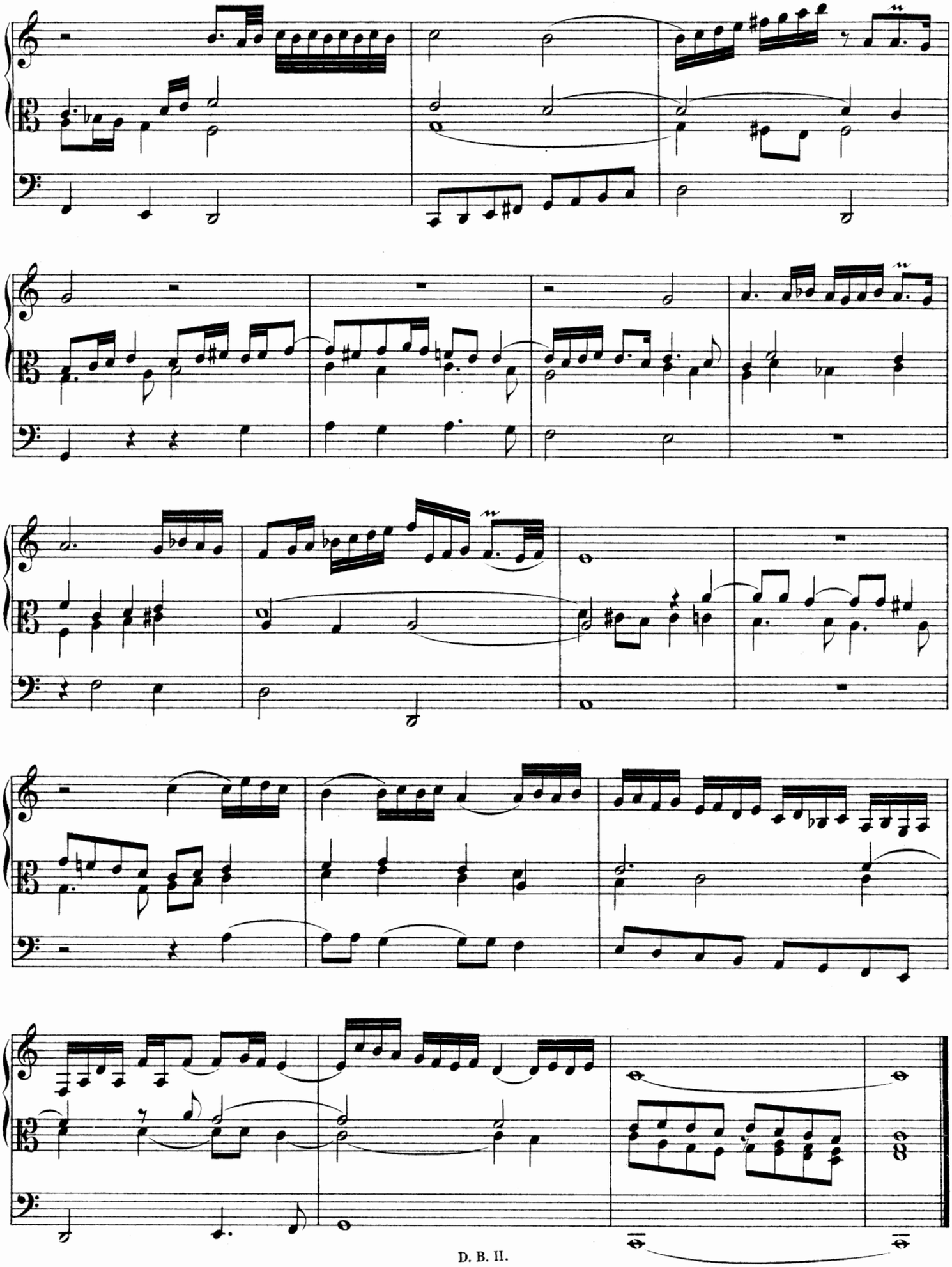




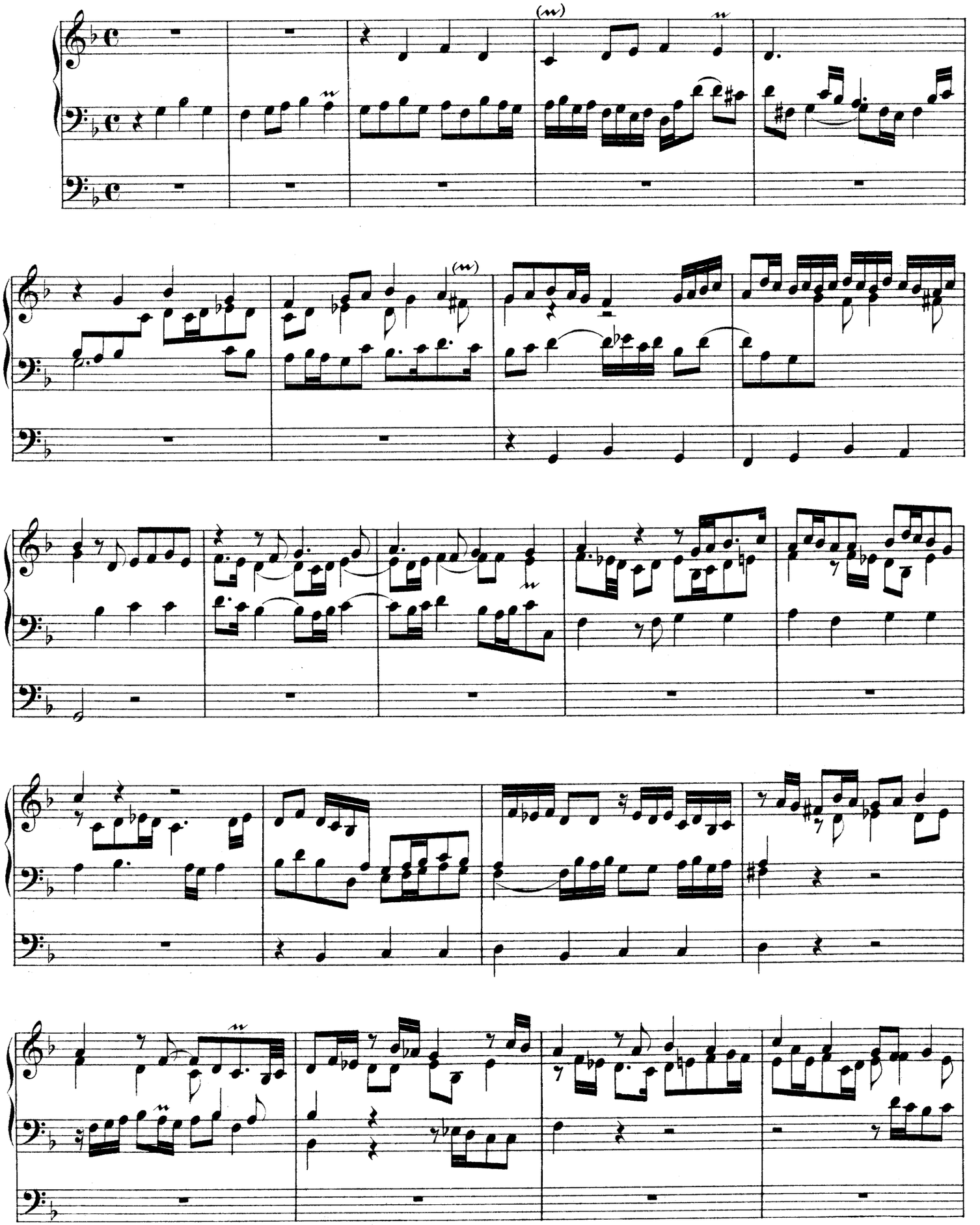
5. Ein feste Burg ist unser Gott.

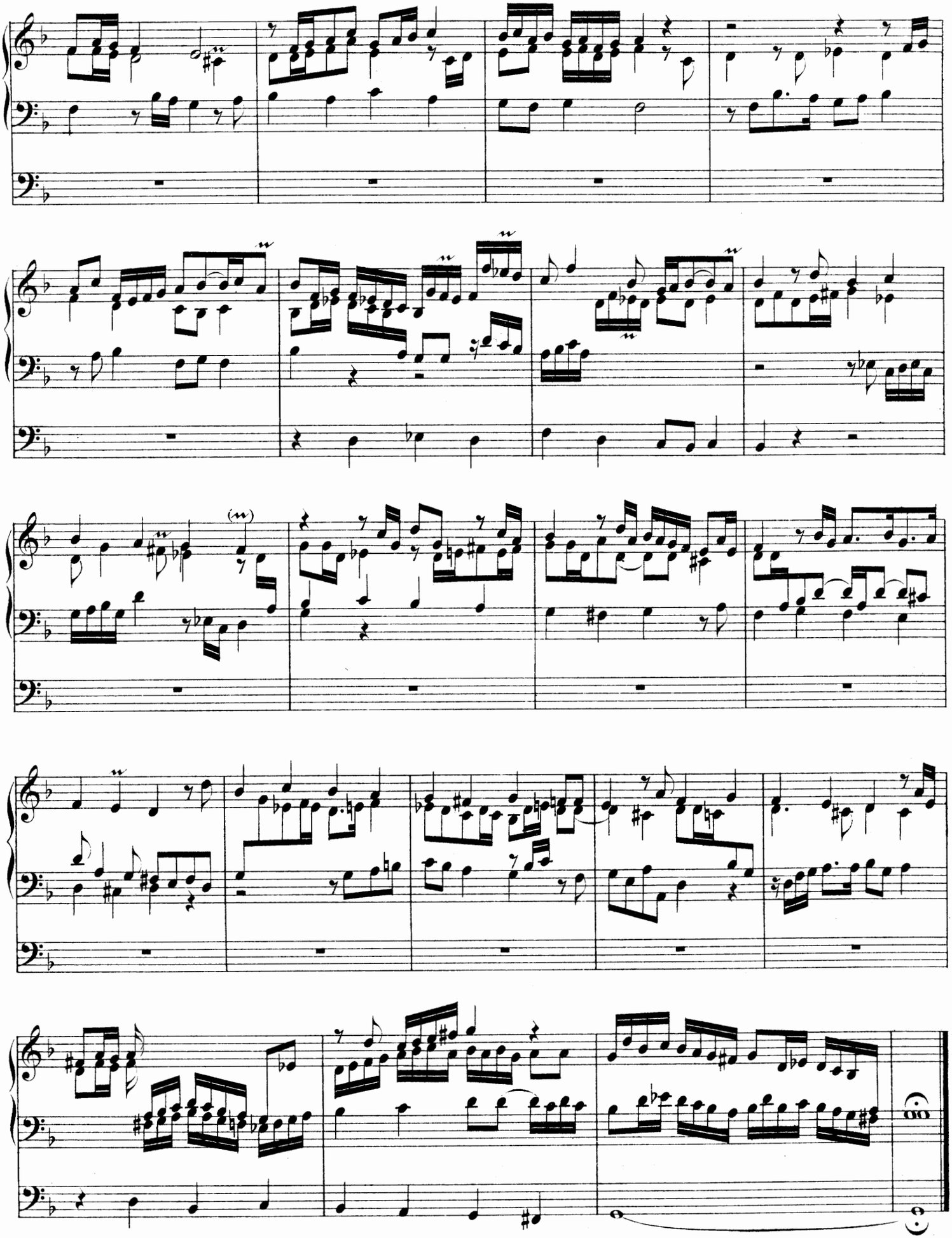




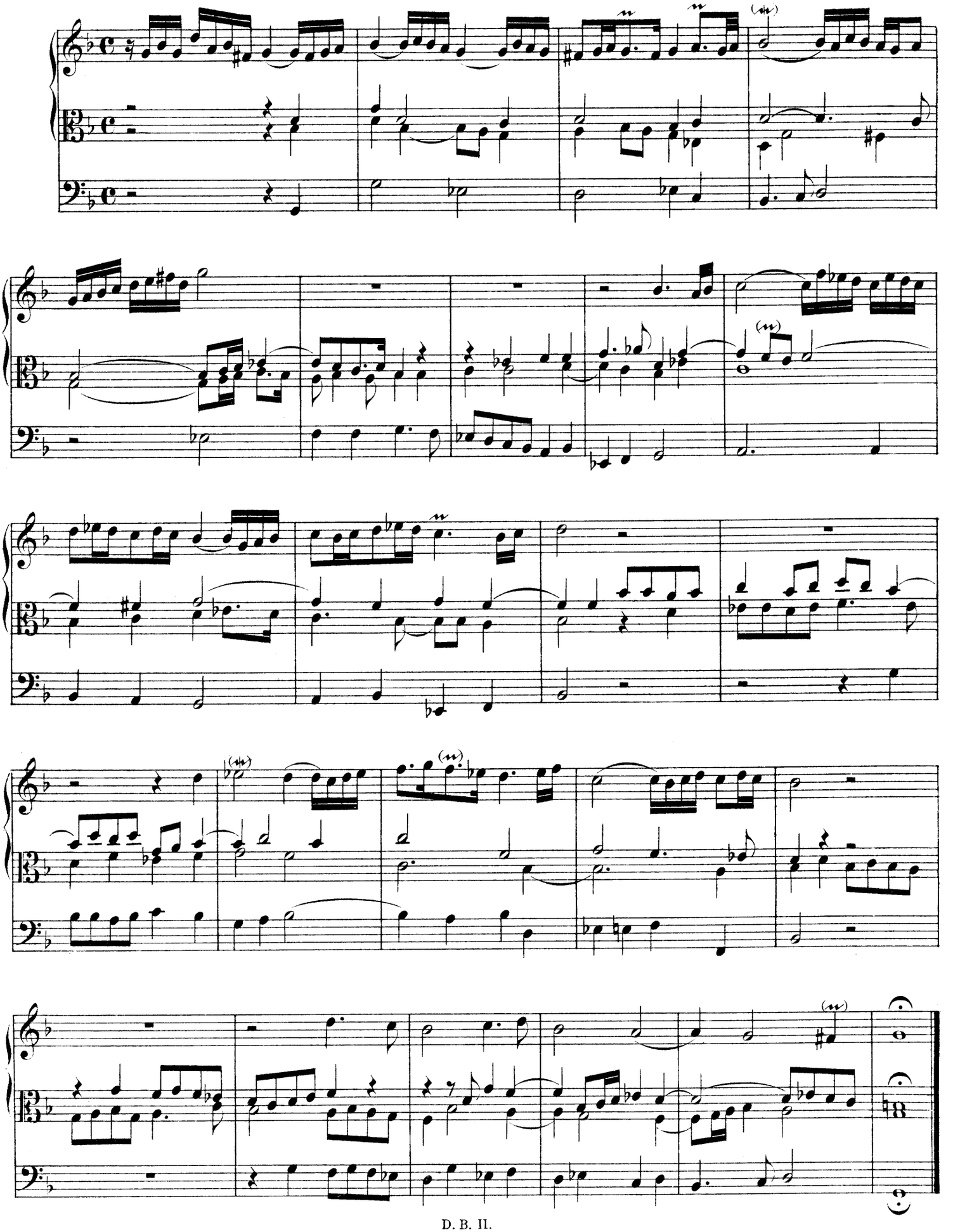


6. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

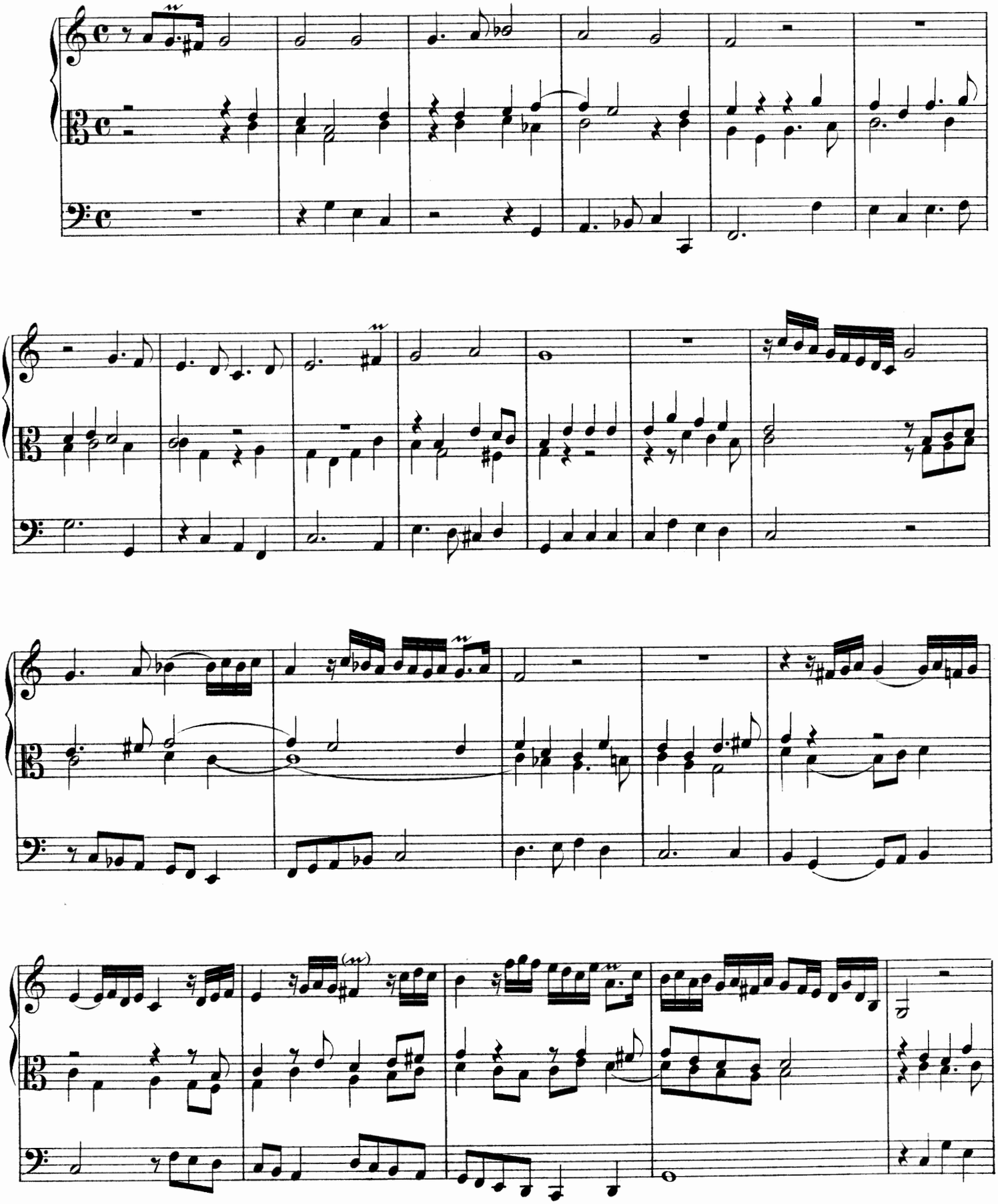


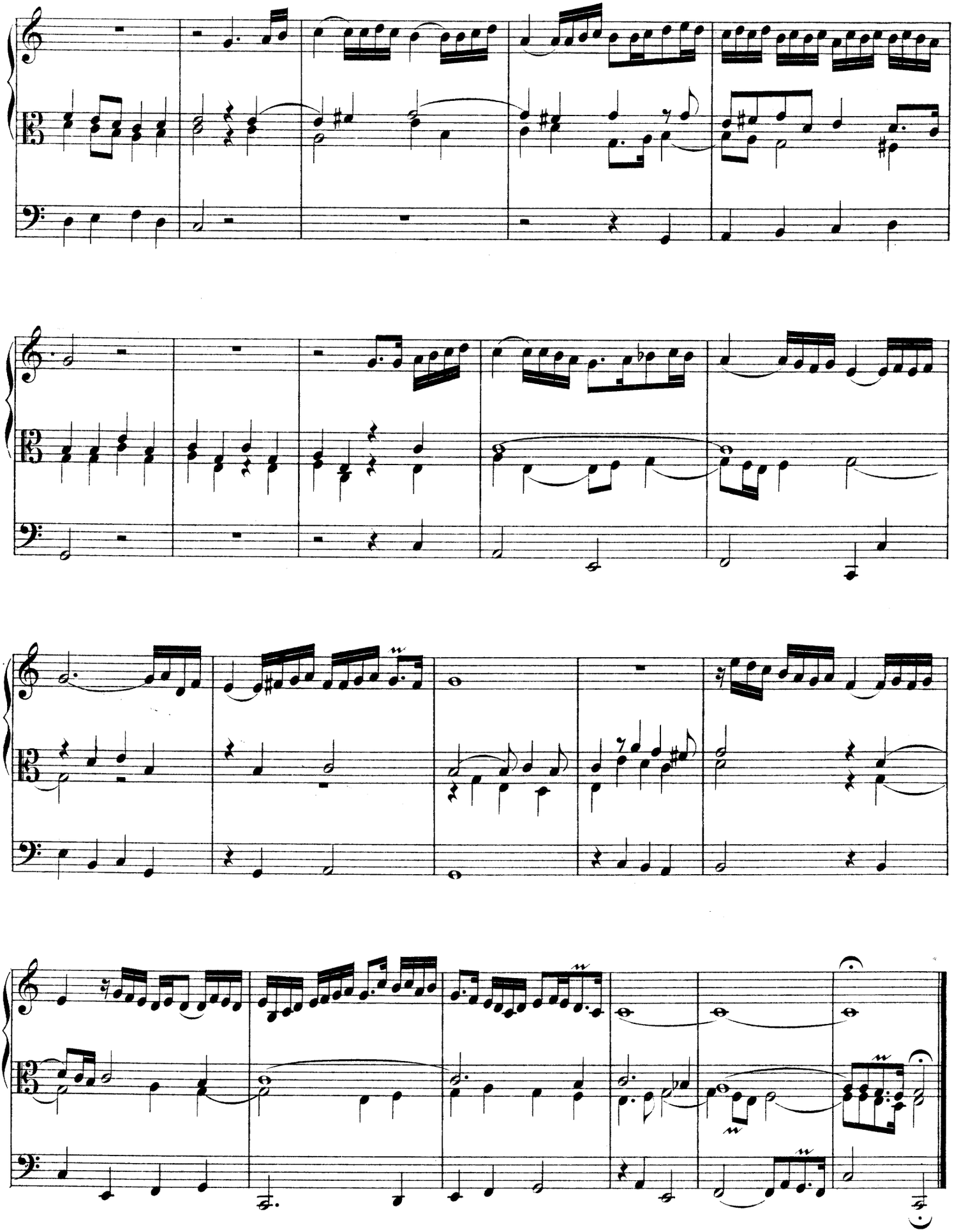


7. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

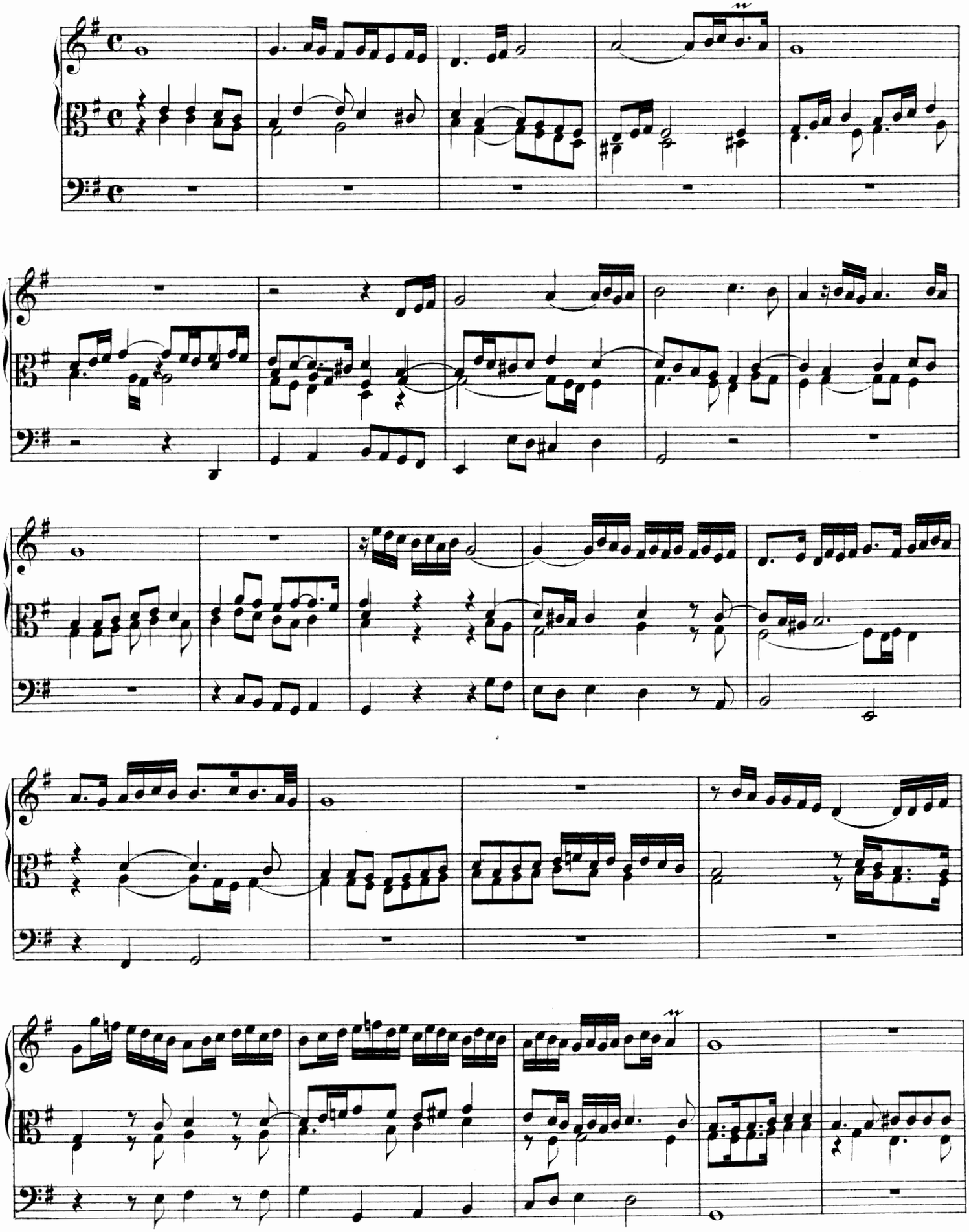


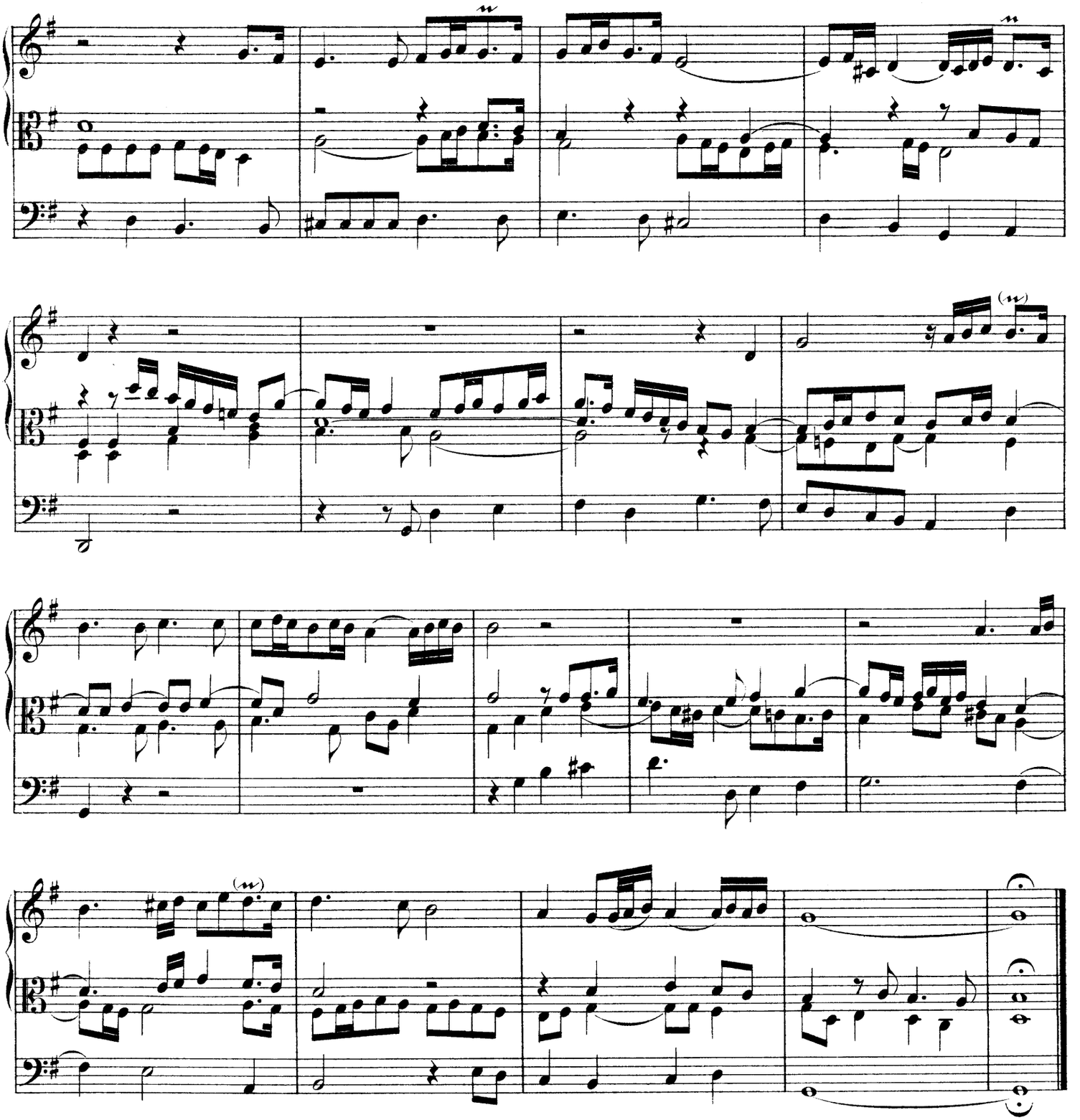
8. Es ist das Heil uns kommen her.



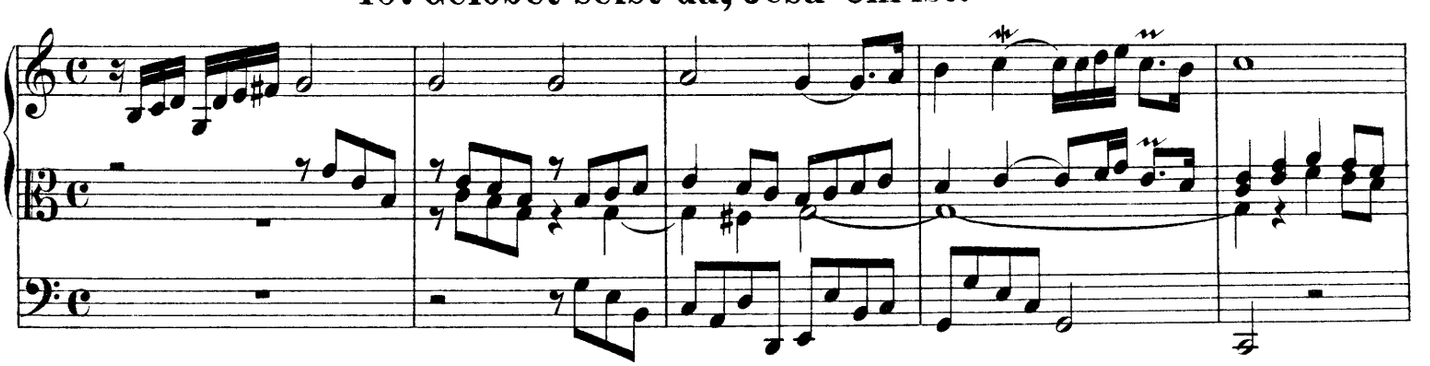


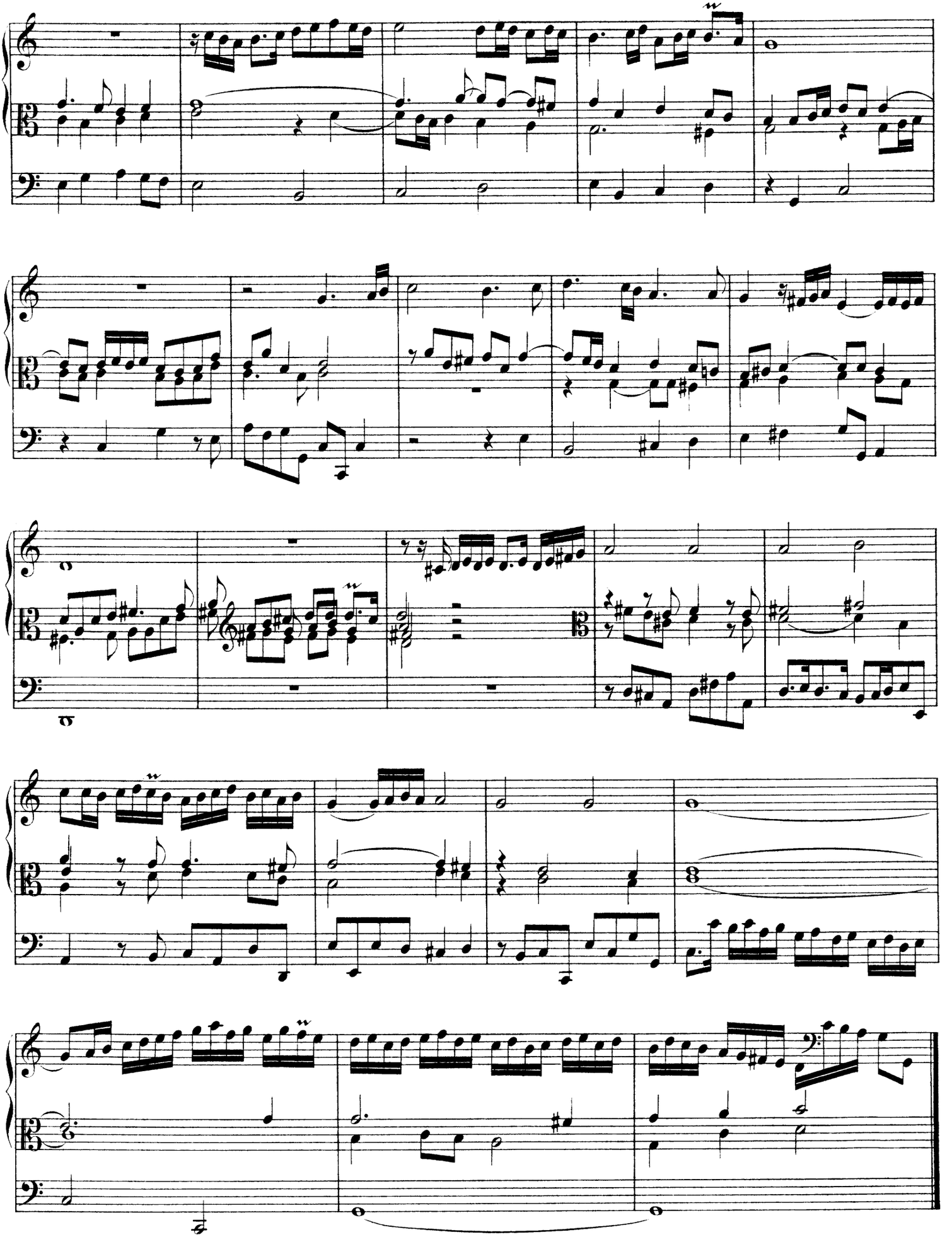
9. Es spricht der Unweisen Mund wohl.



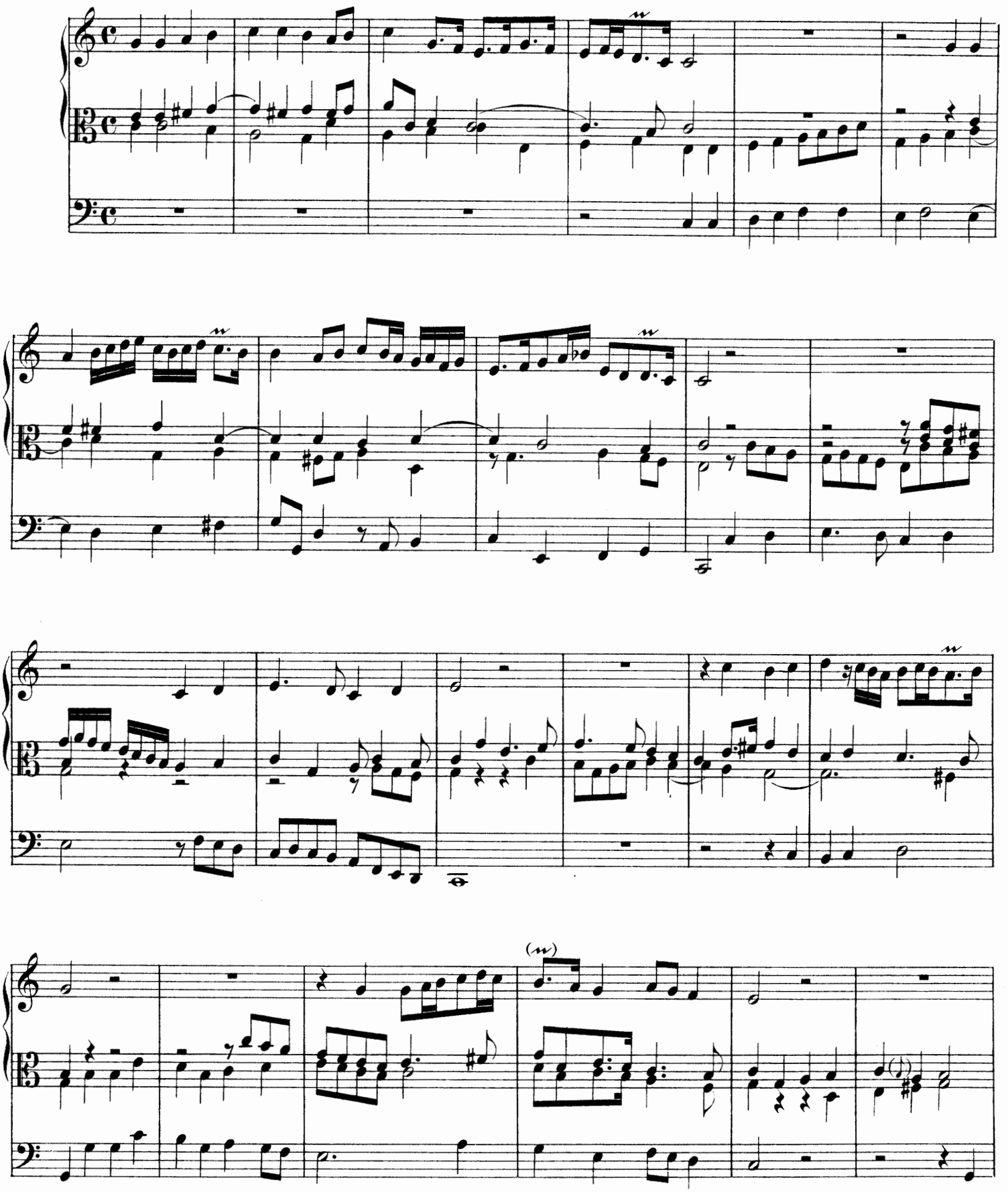


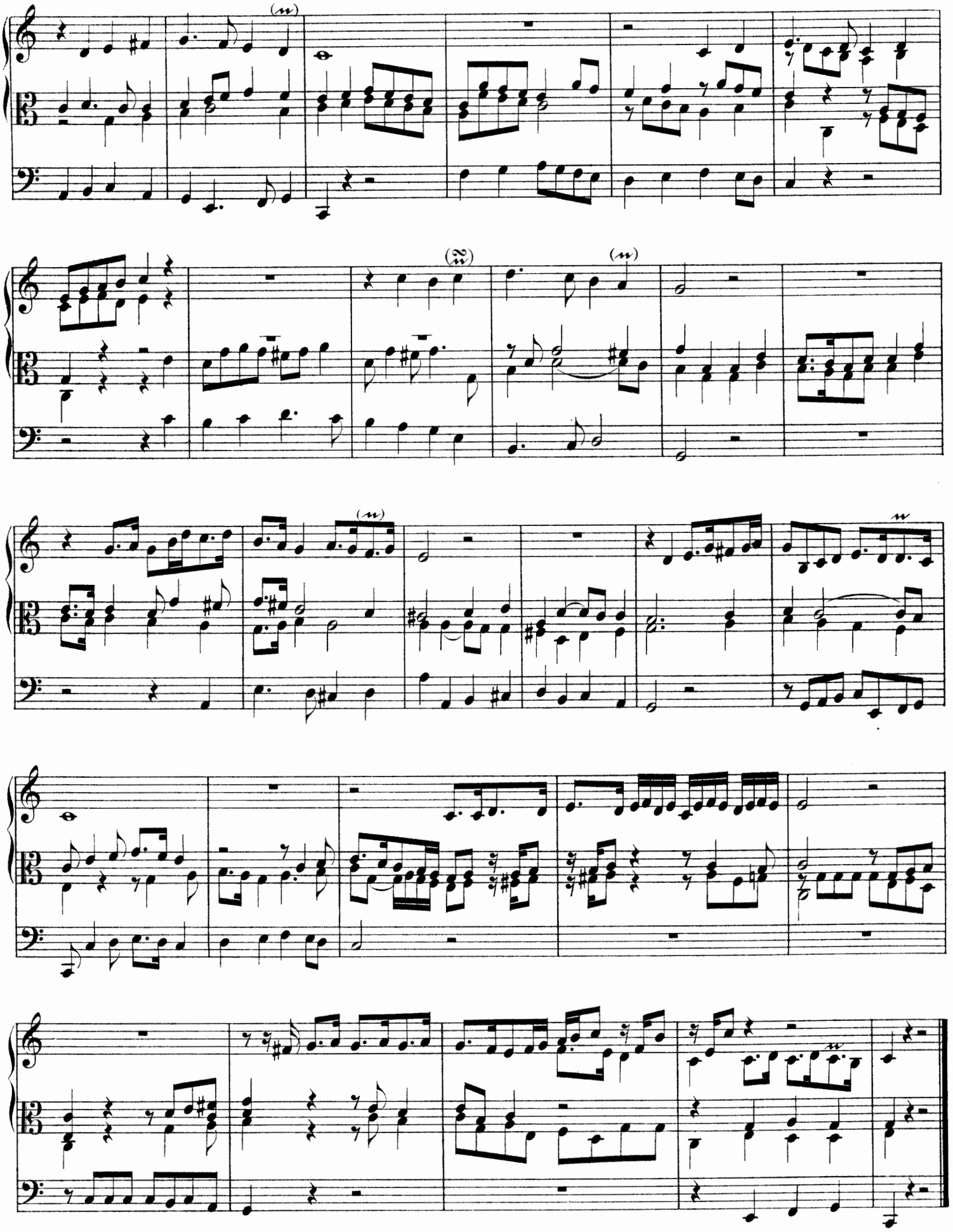
10. Gelobet seist du, Jesu Christ.



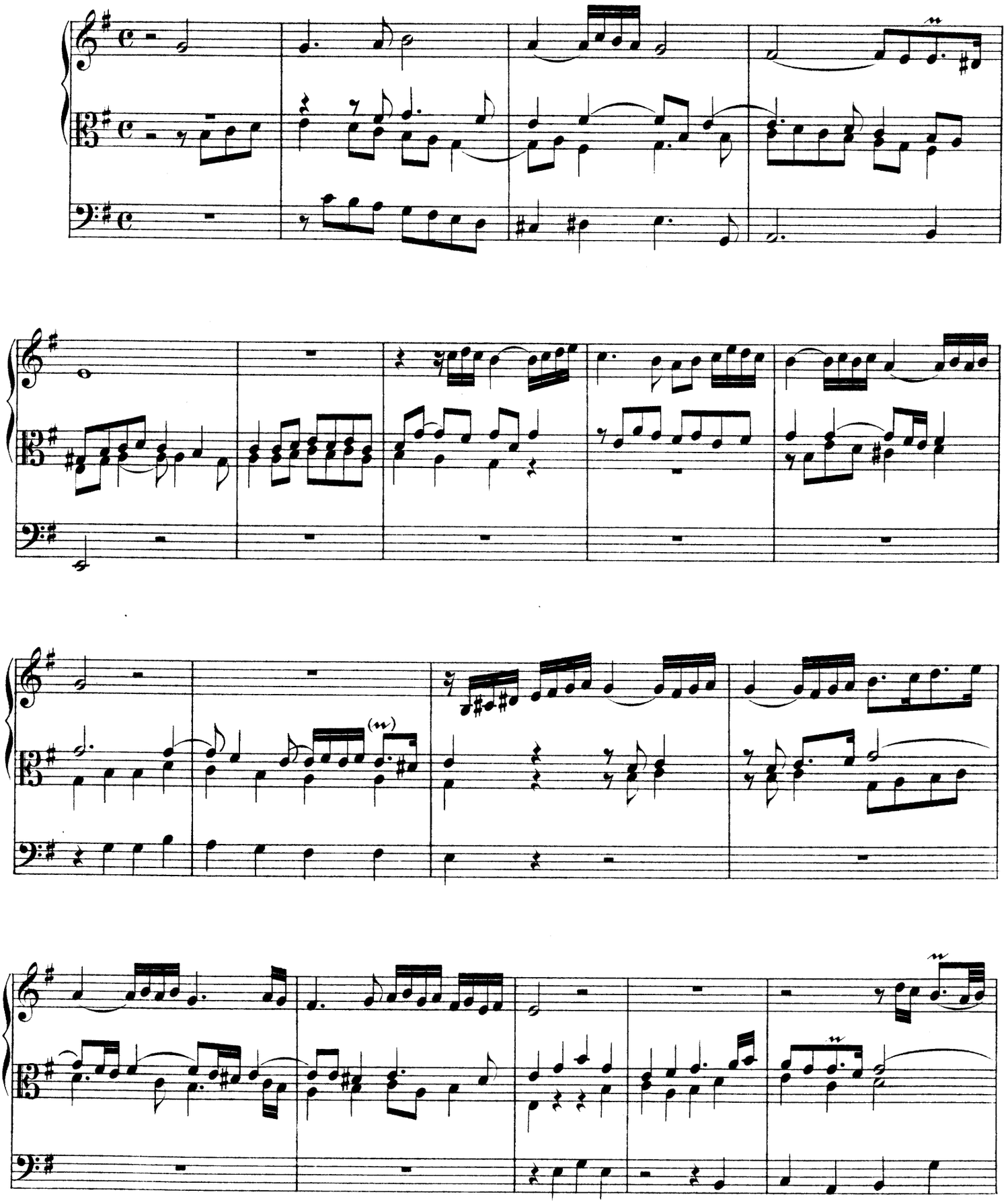


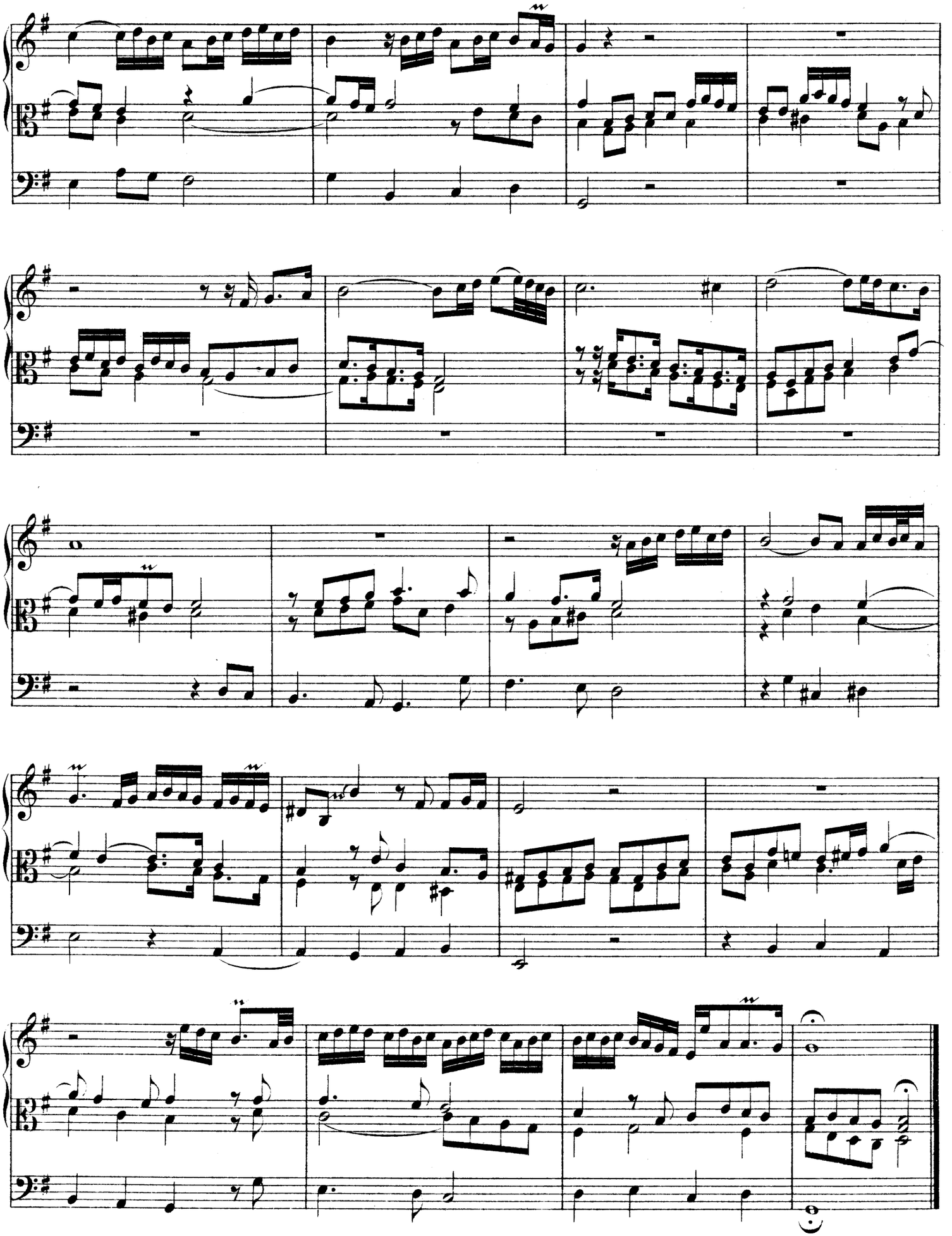
11. Gott der Vater wohn uns bei.



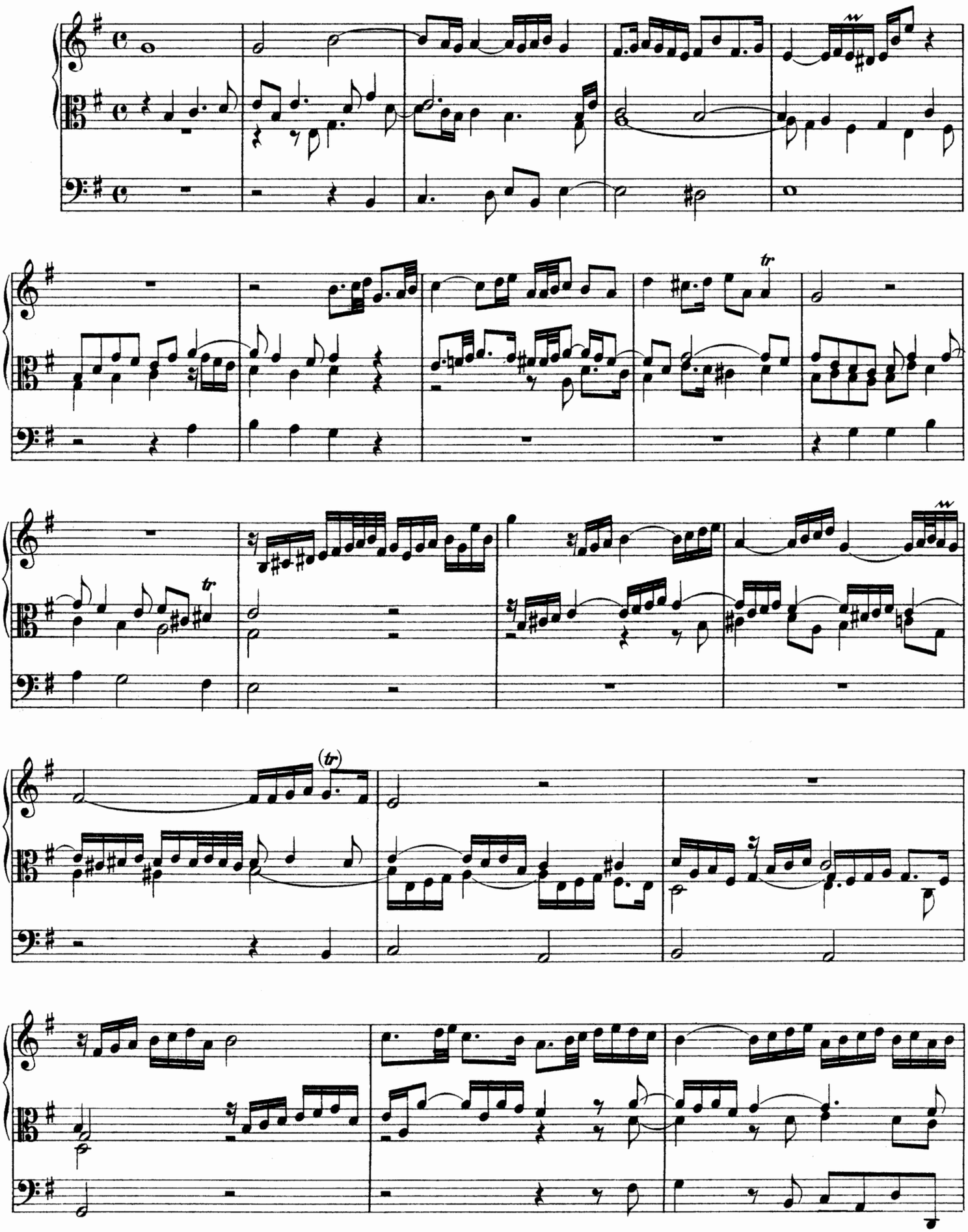


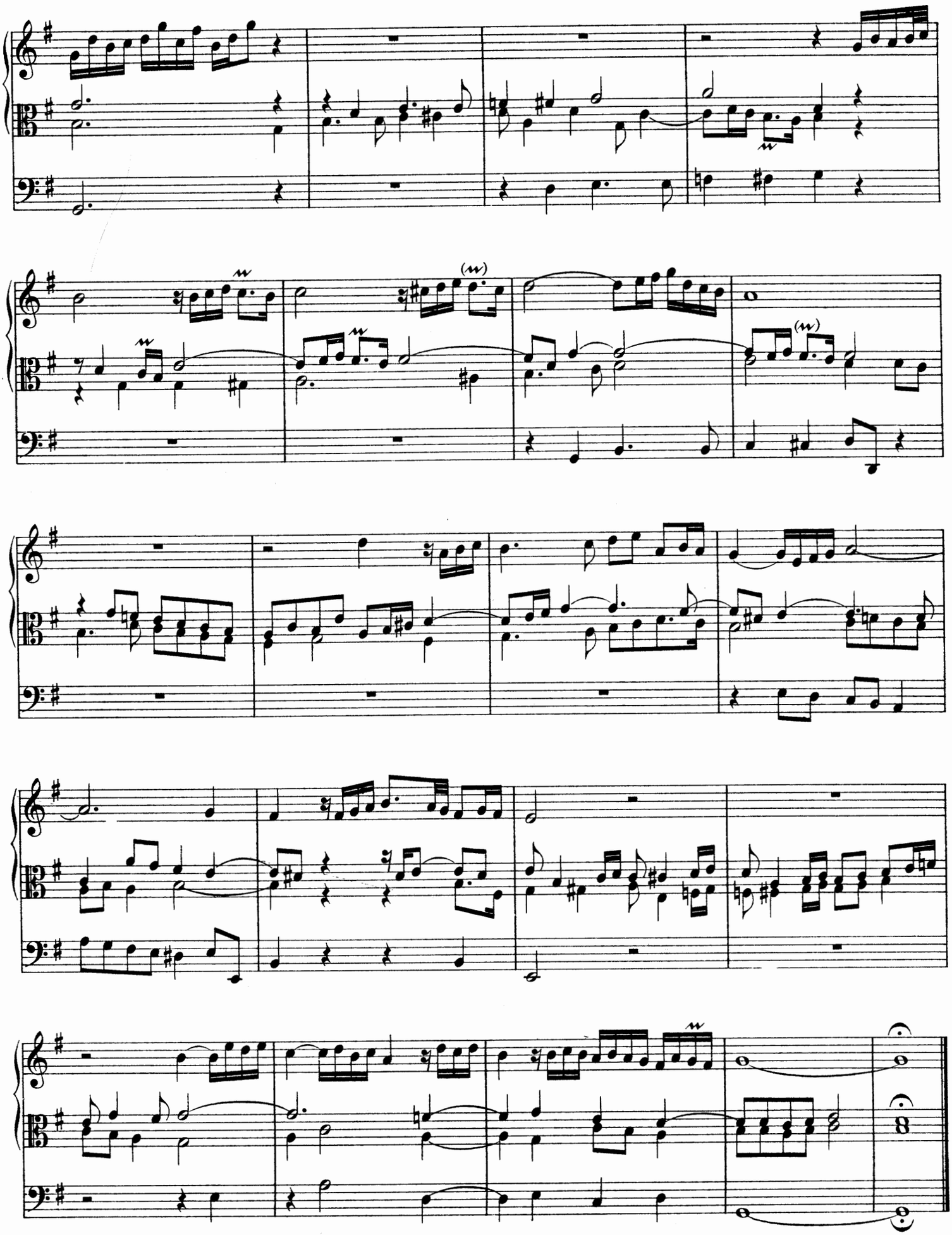
12. Herr Christ, der einig Gottes Sohn.



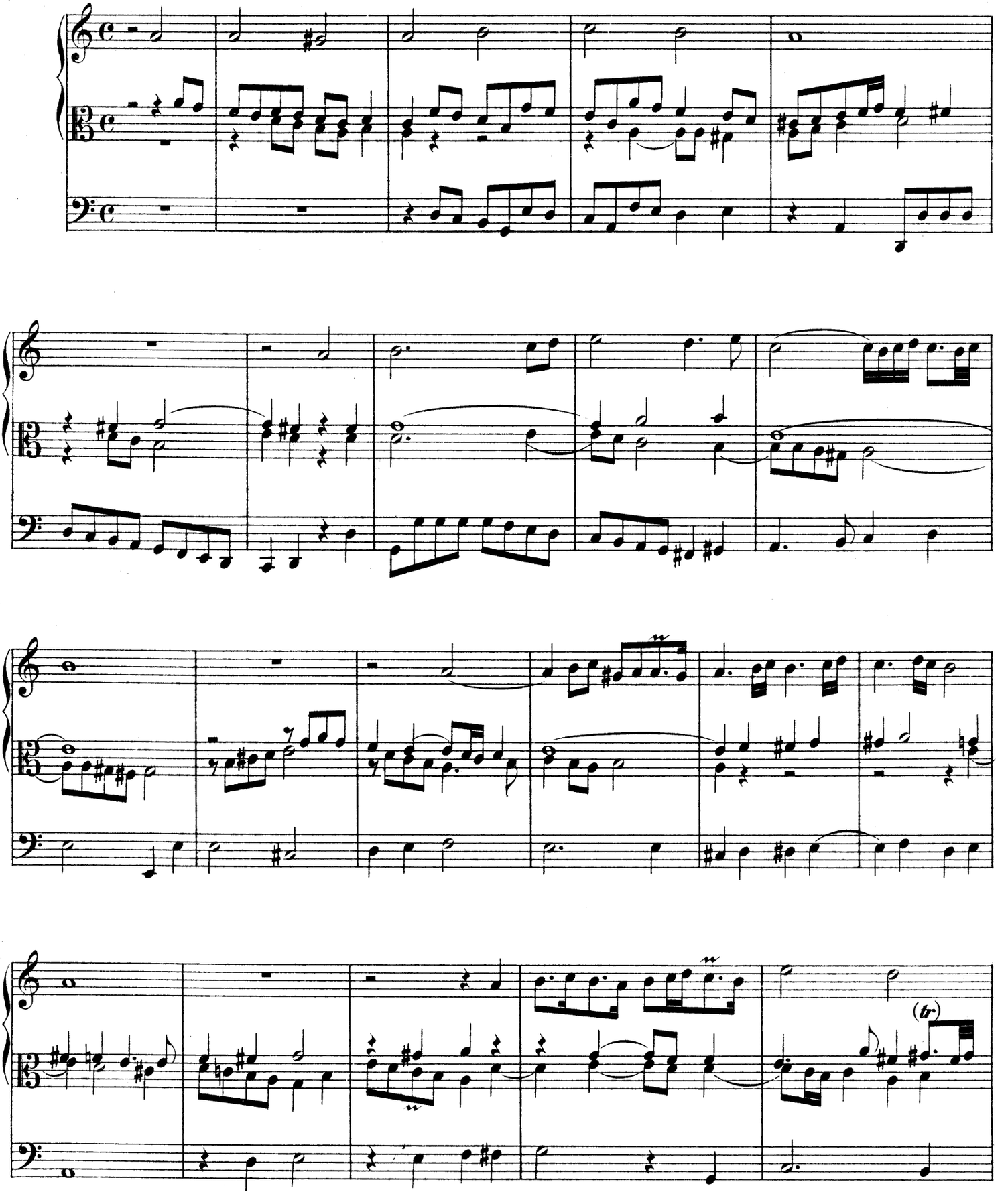


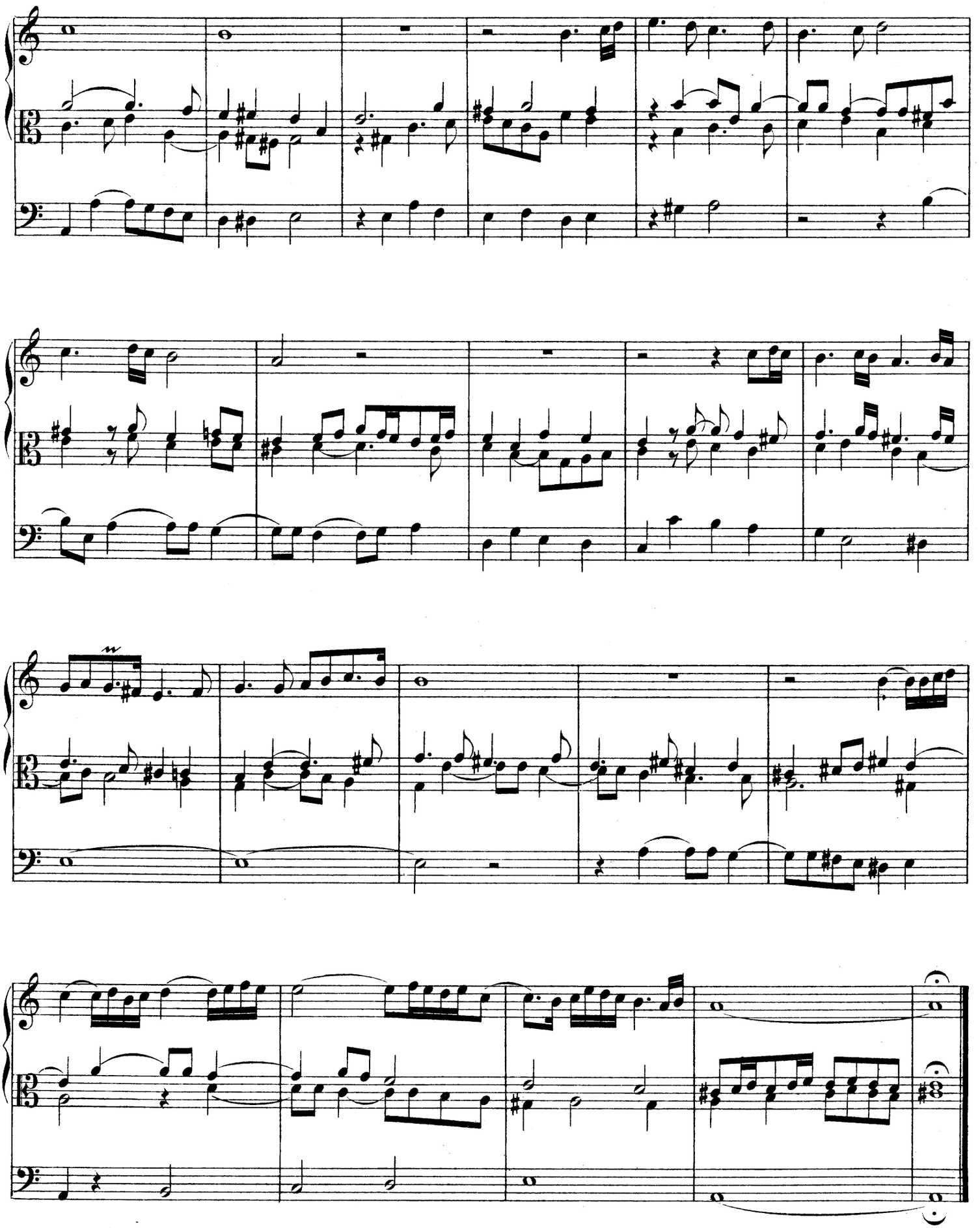
13. Herr Christ, der einig Gottes Sohn.



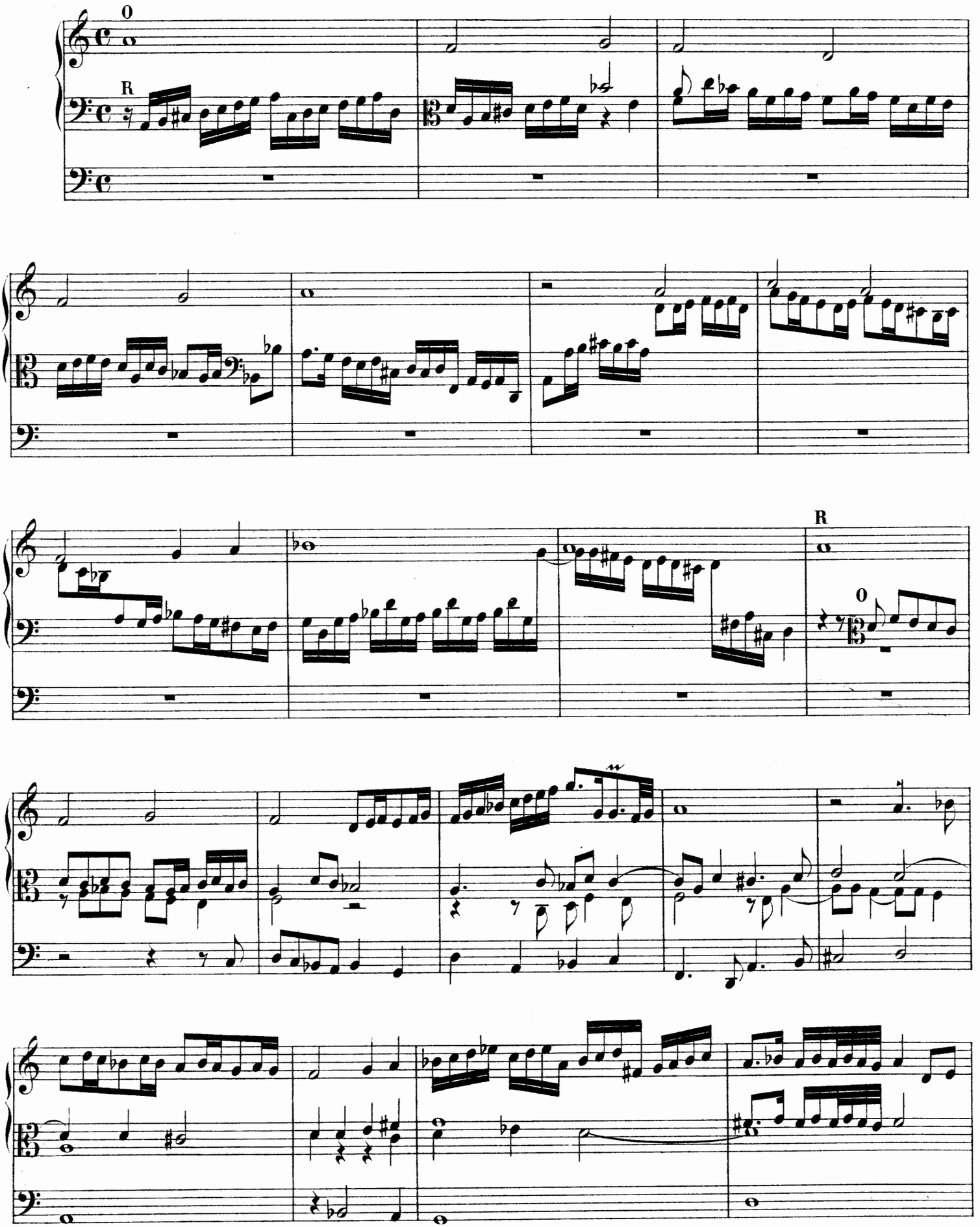


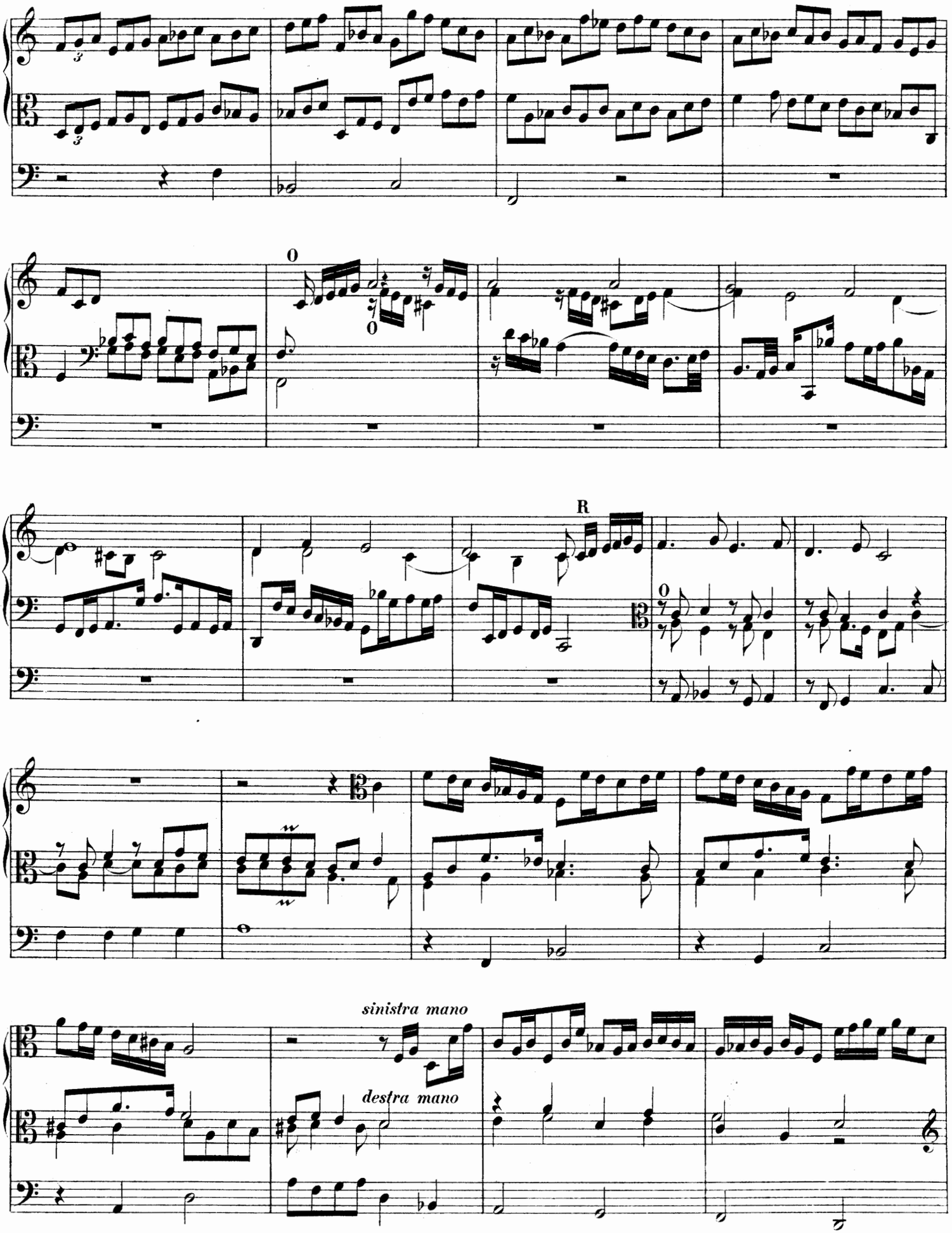
14. Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl.

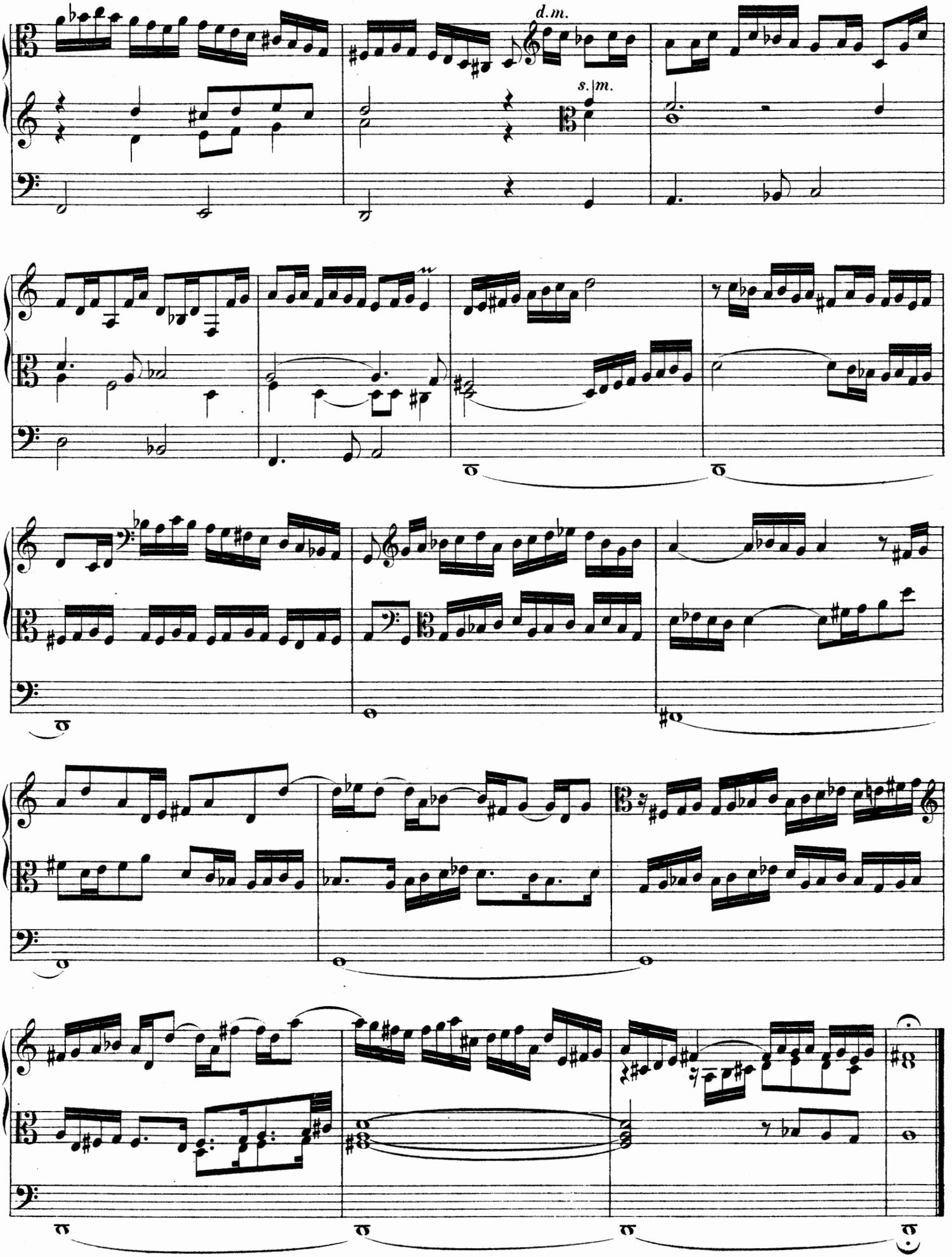




15. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

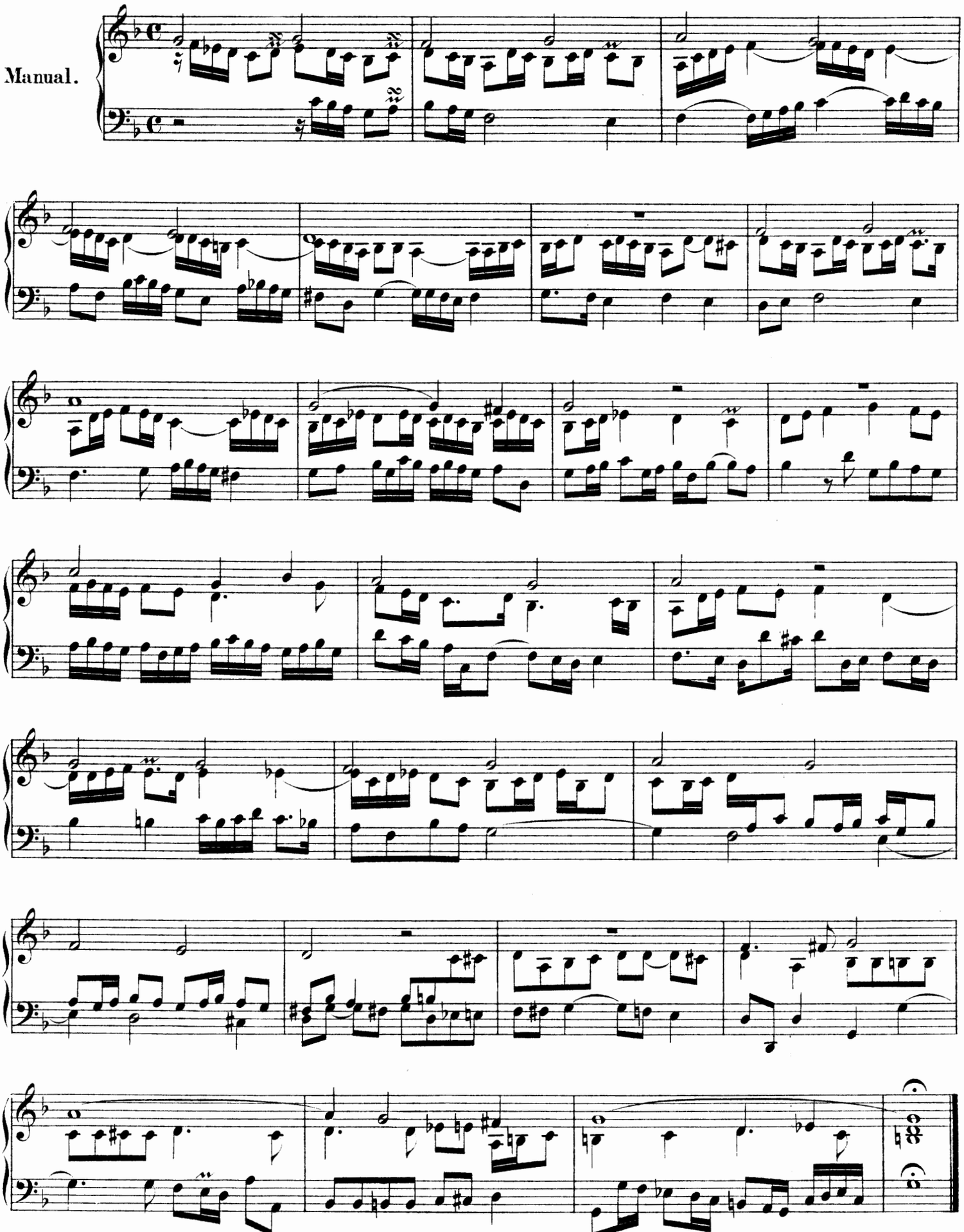



sinistra mano
destra mano

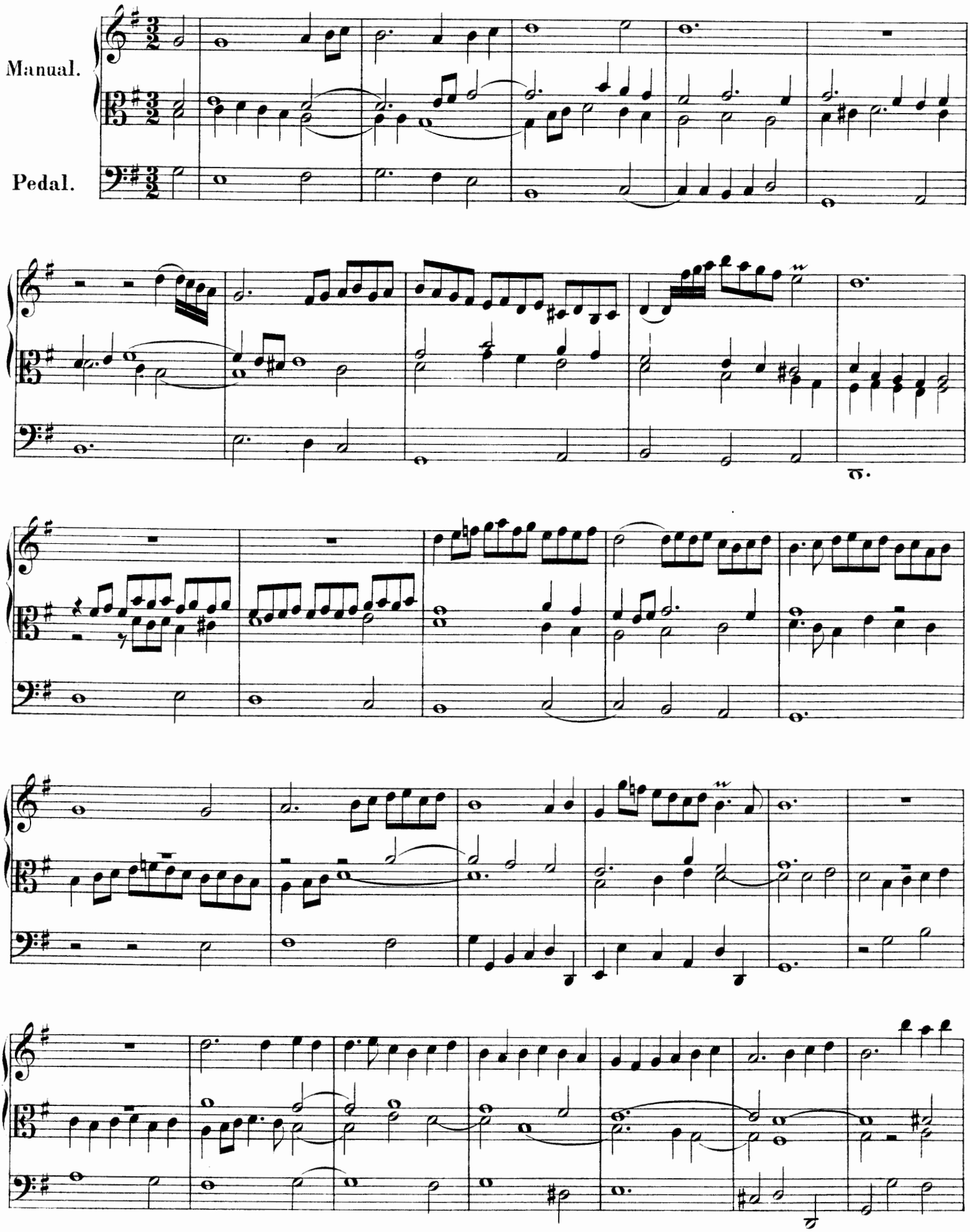

d.m.
s.|m.

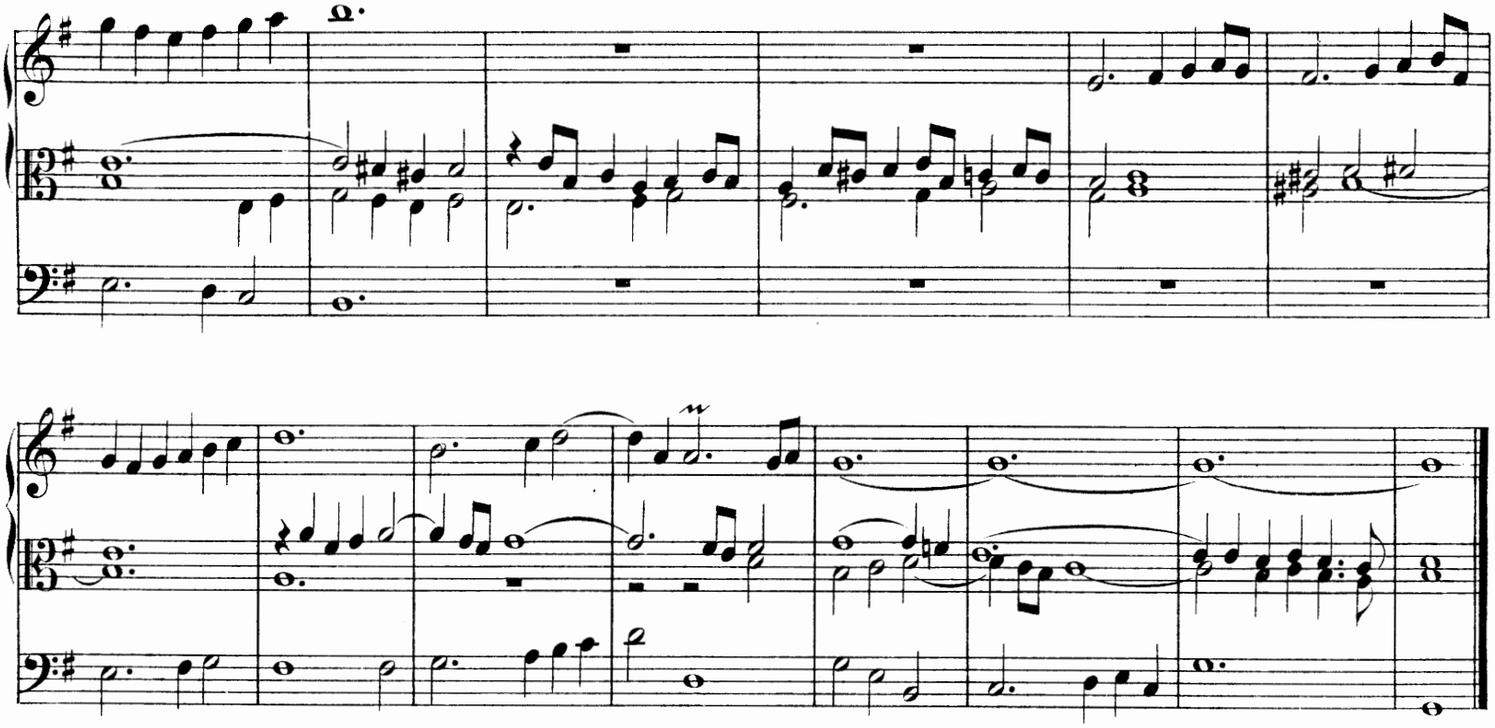
16. Jesus Christus, unser Heiland.

Manual.

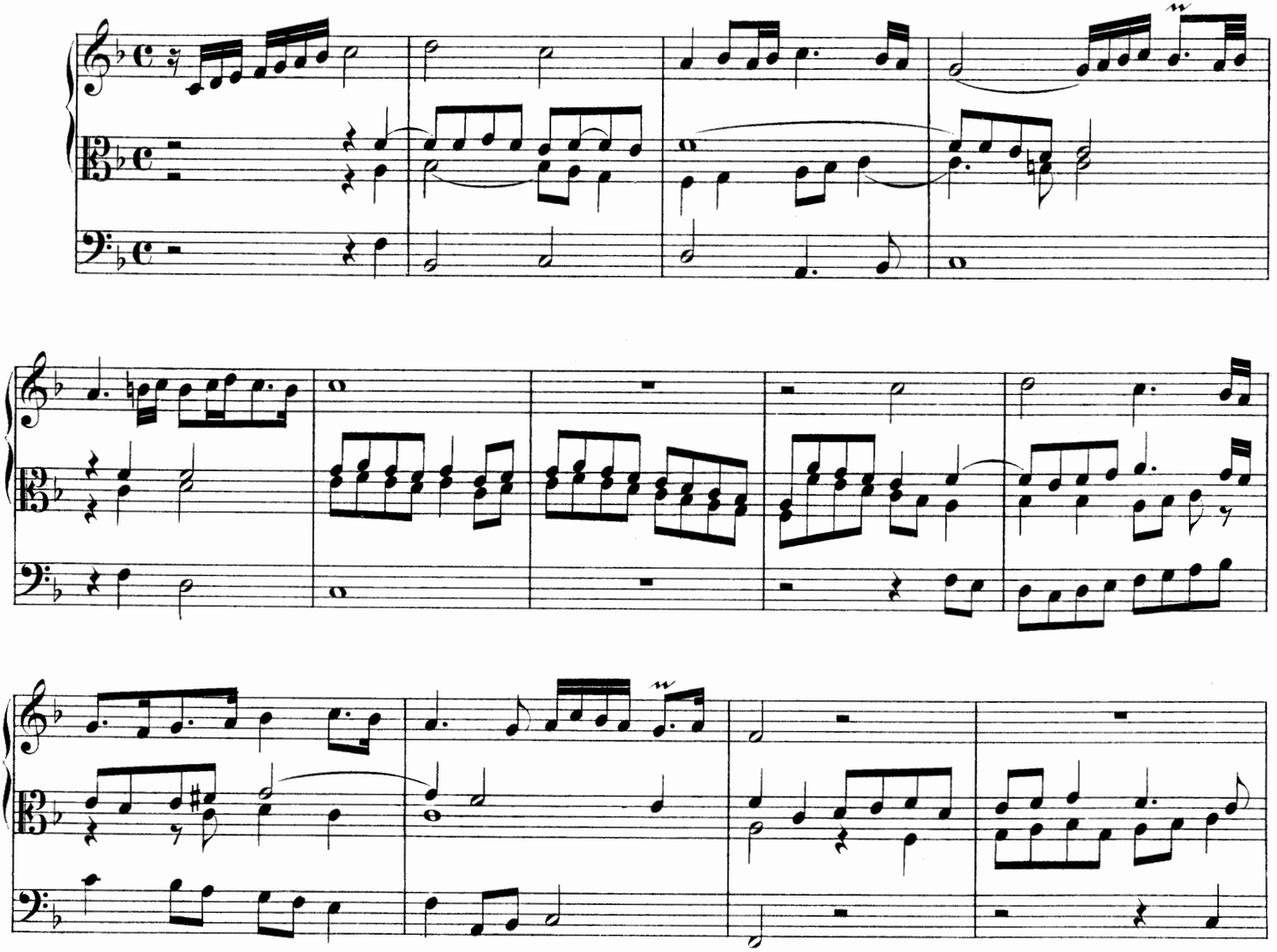


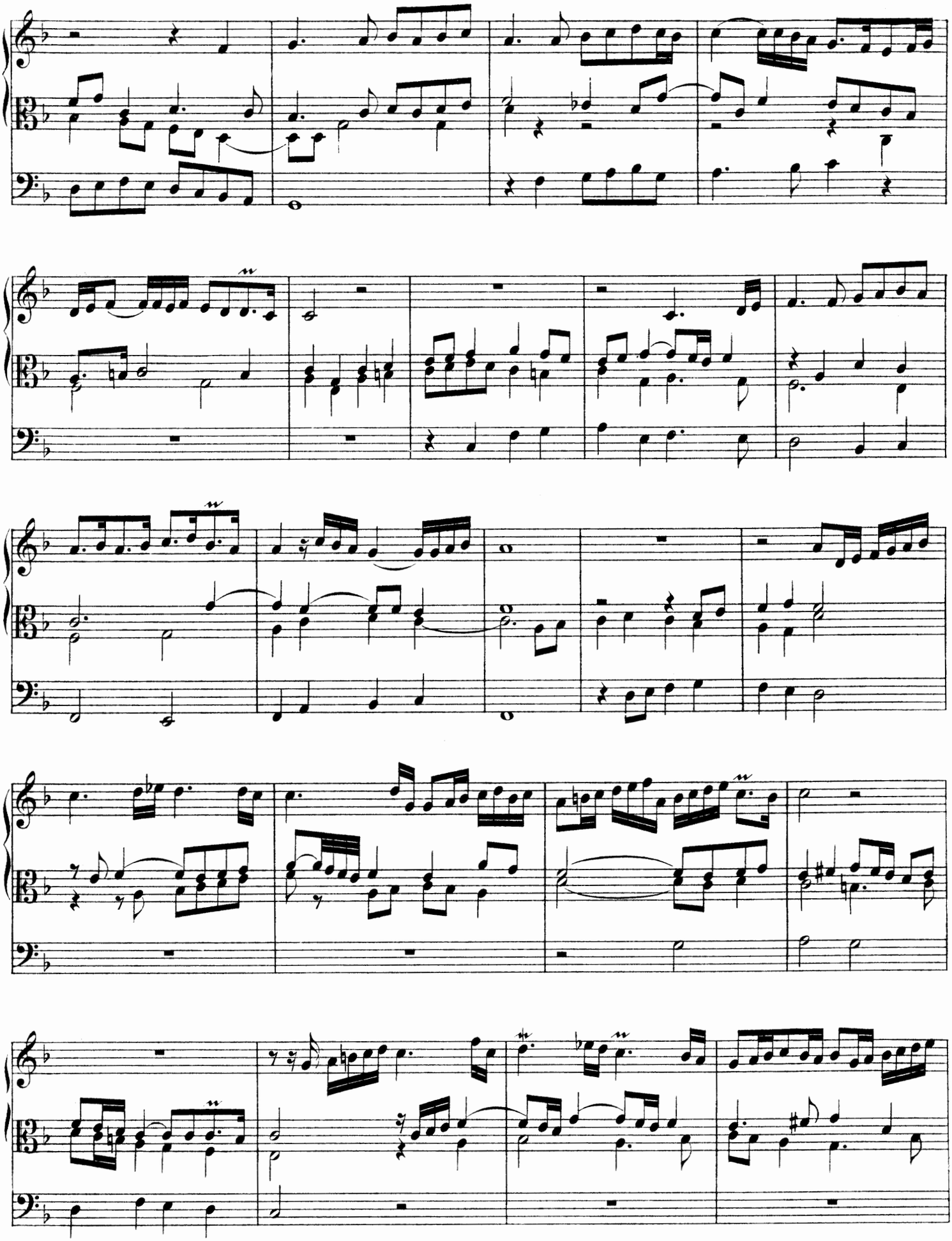
17. In dulci jubilo.

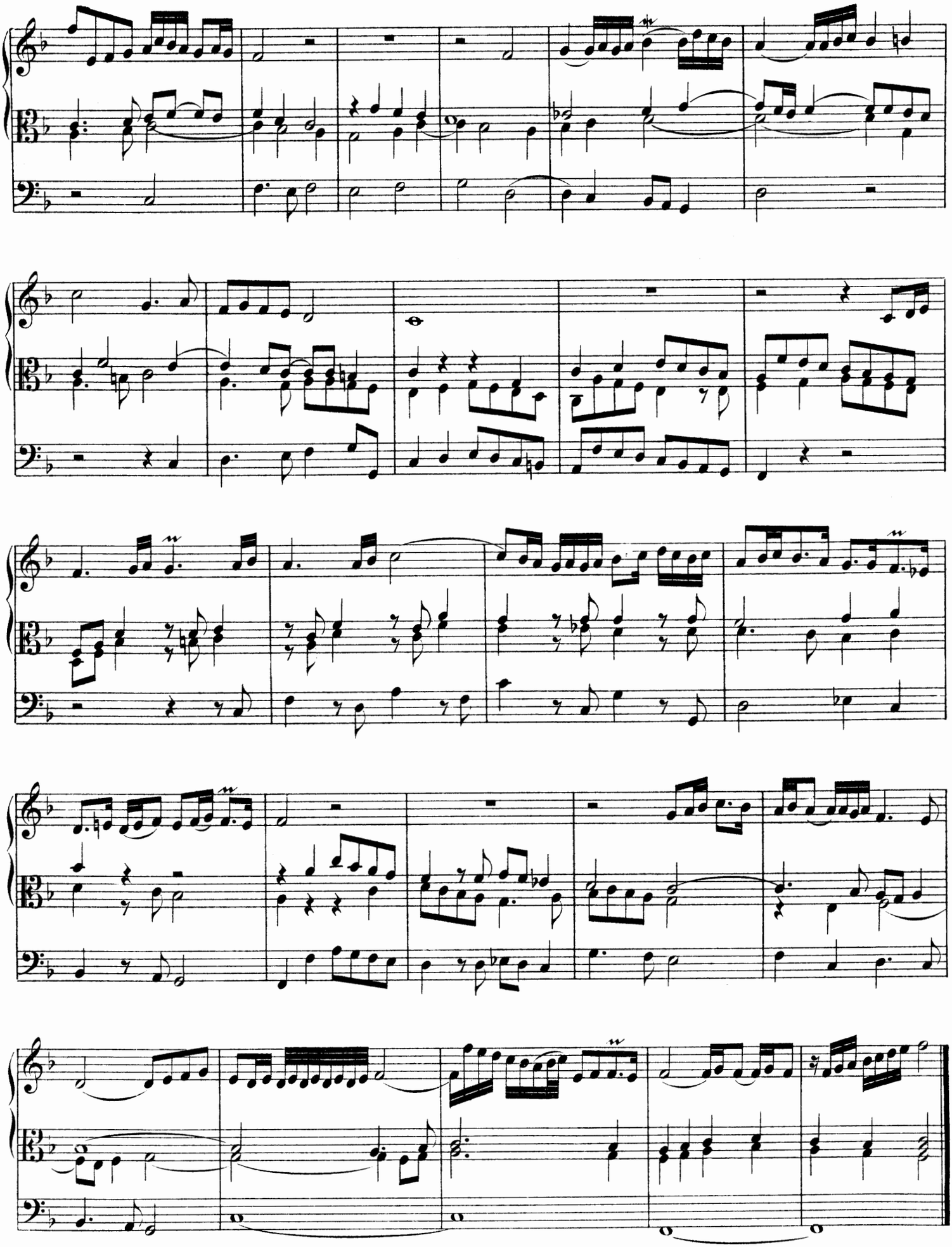




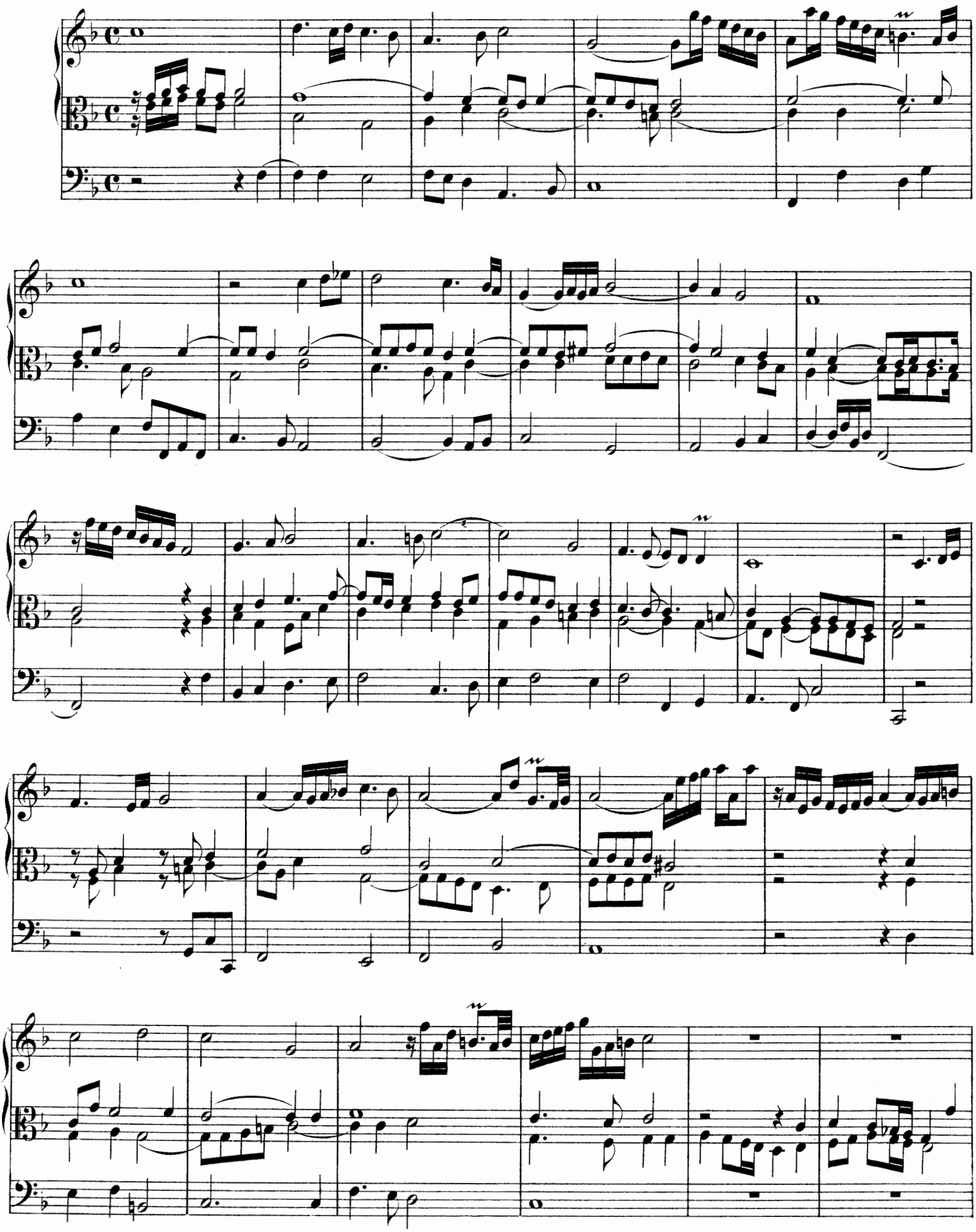
18. Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

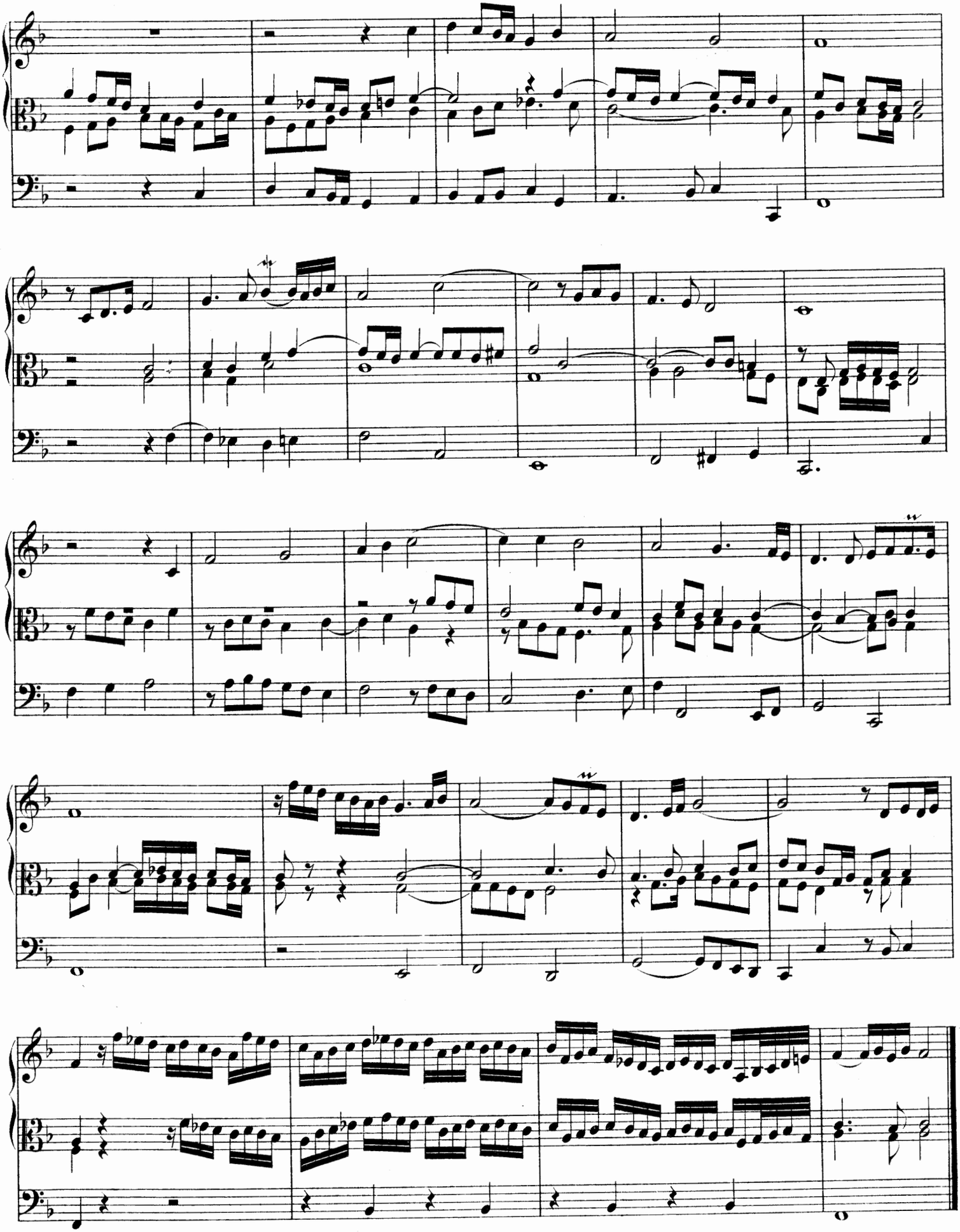




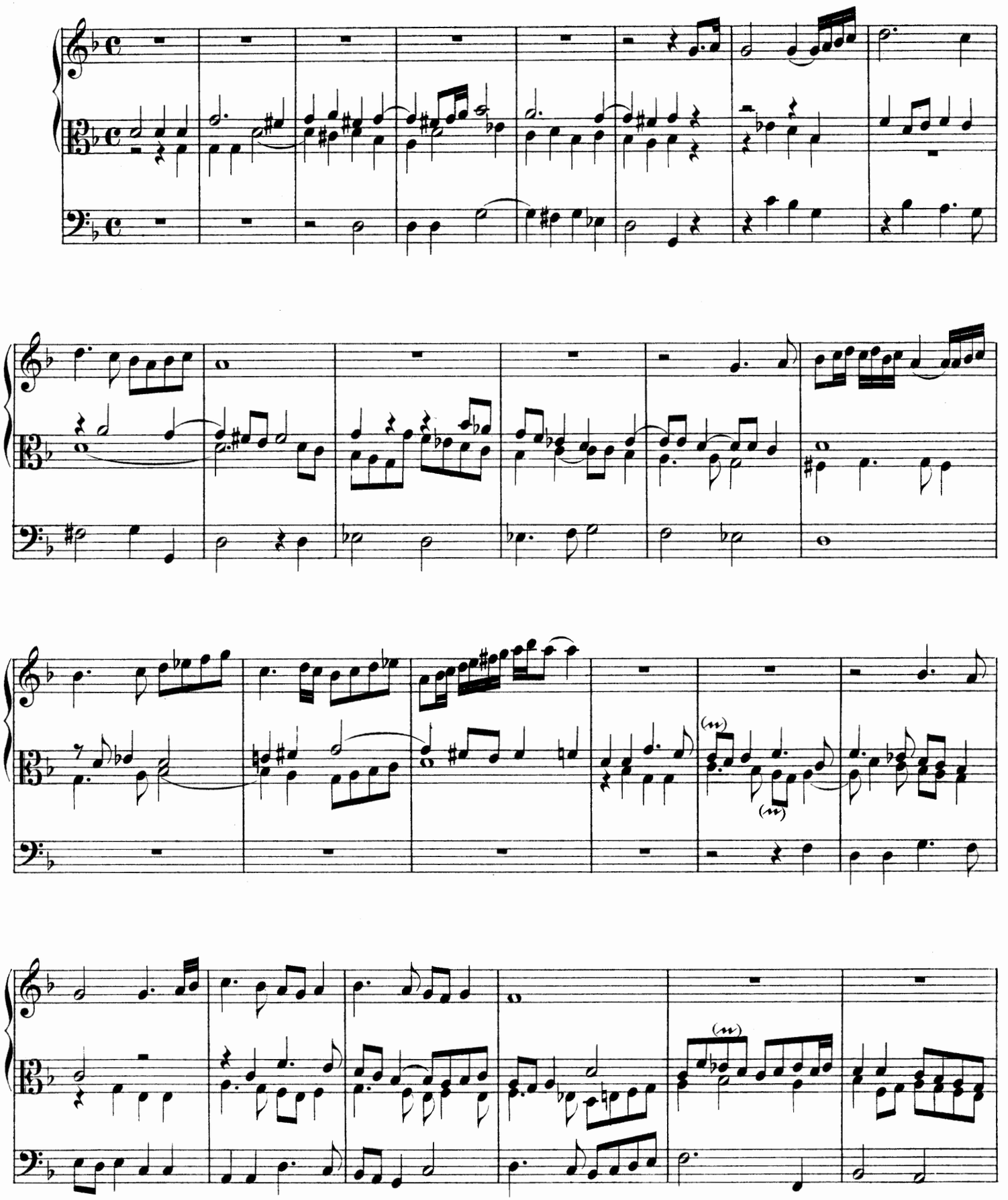


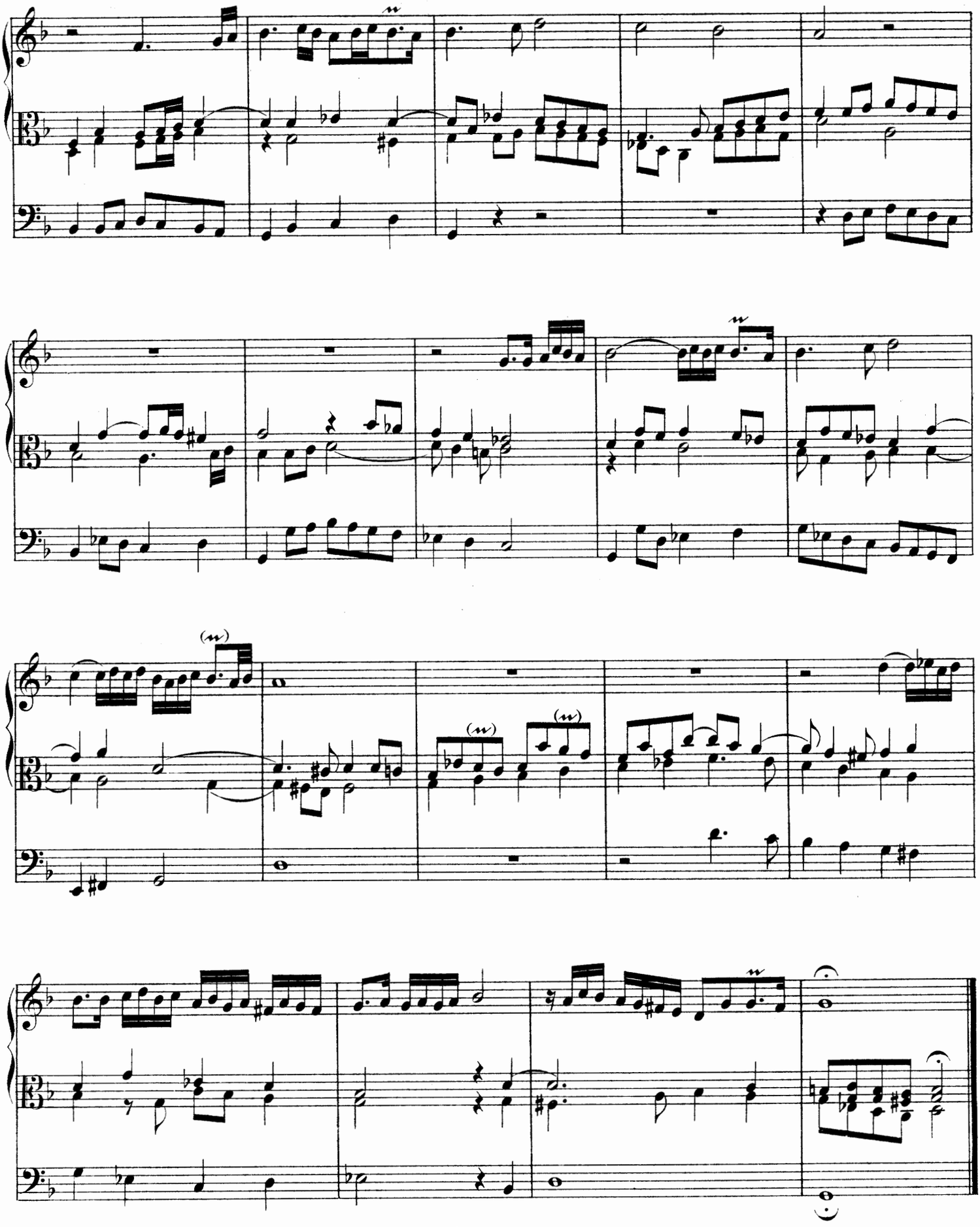
19. Komm, heiliger Geist, Herre Gott.



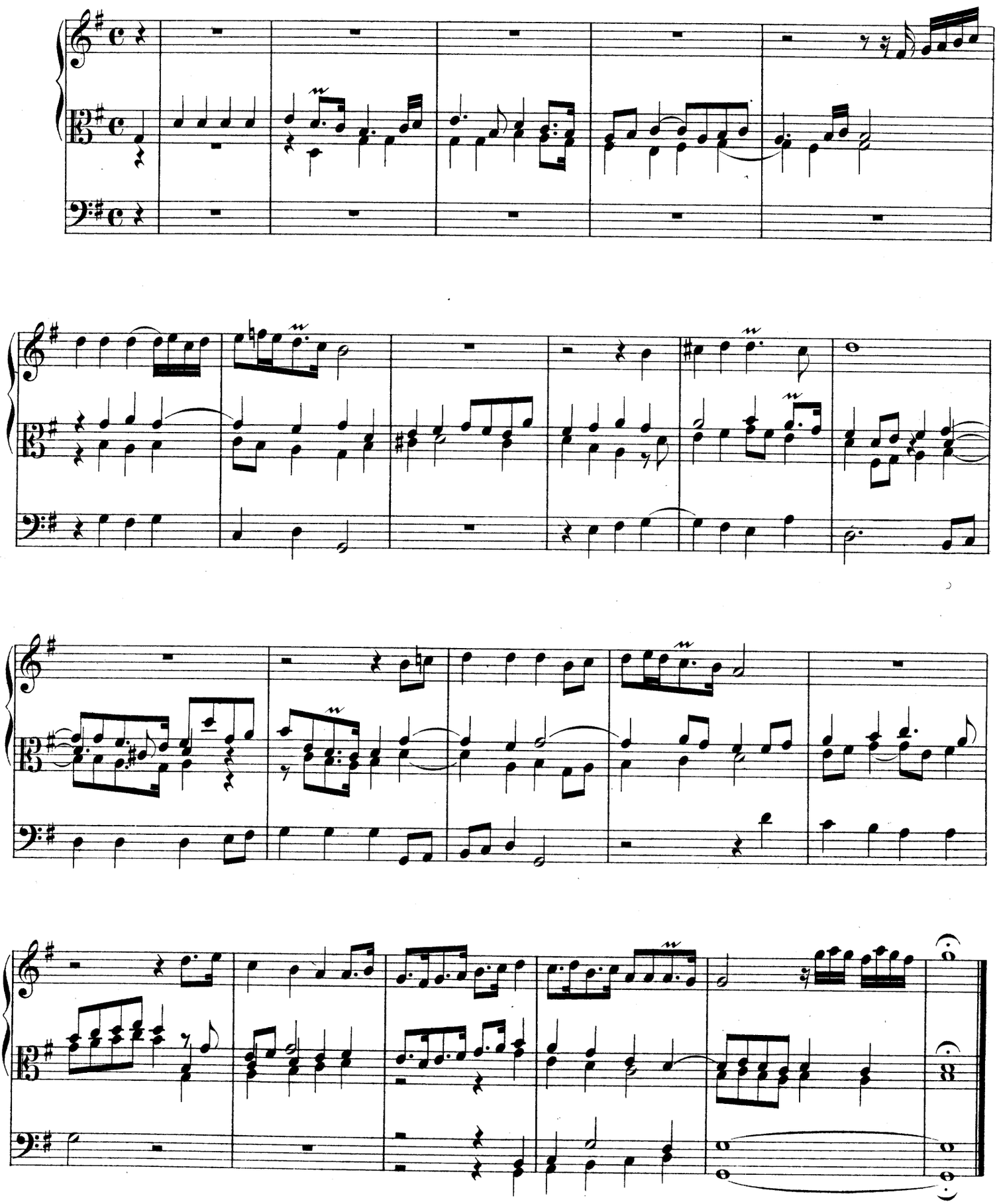


20. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

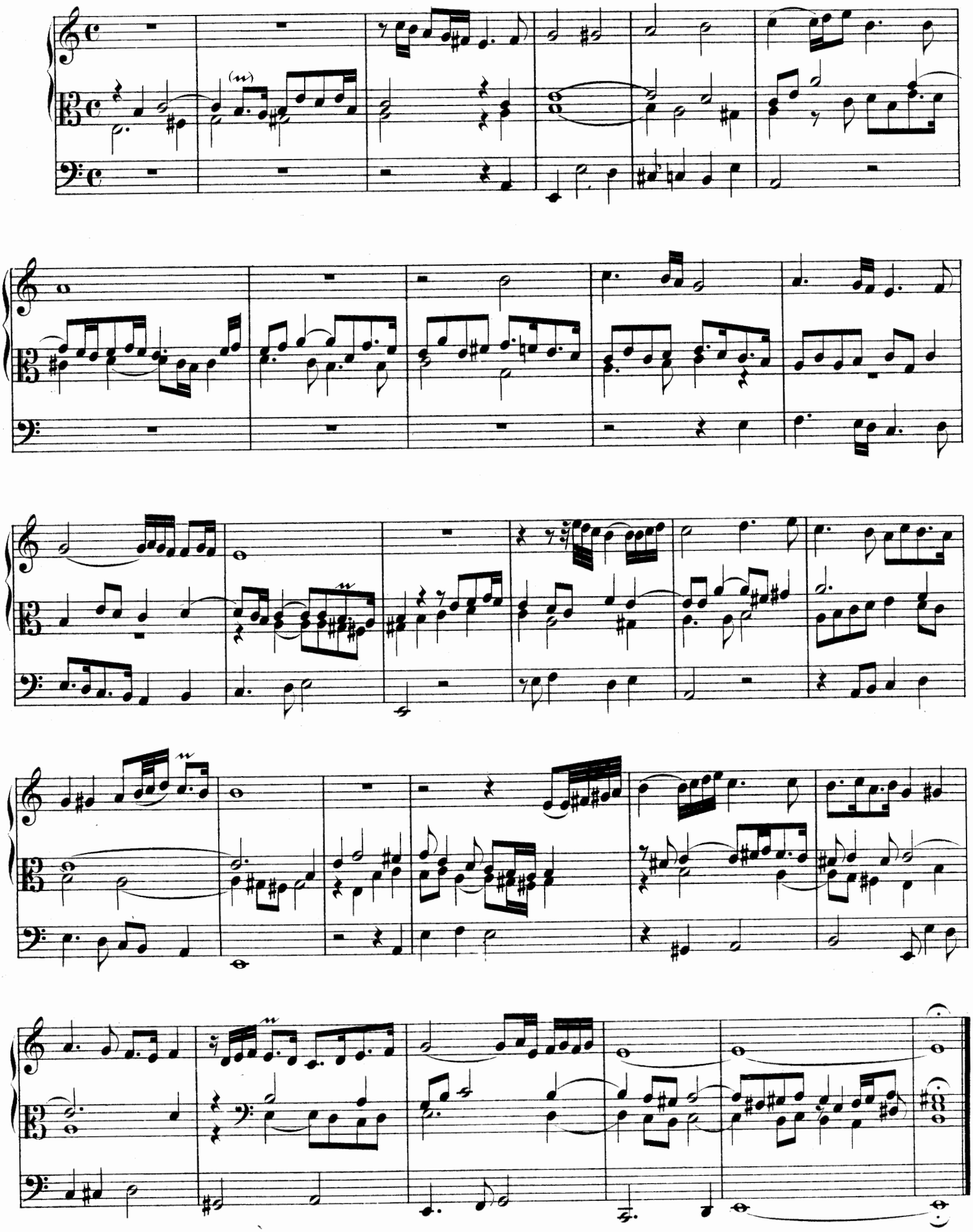




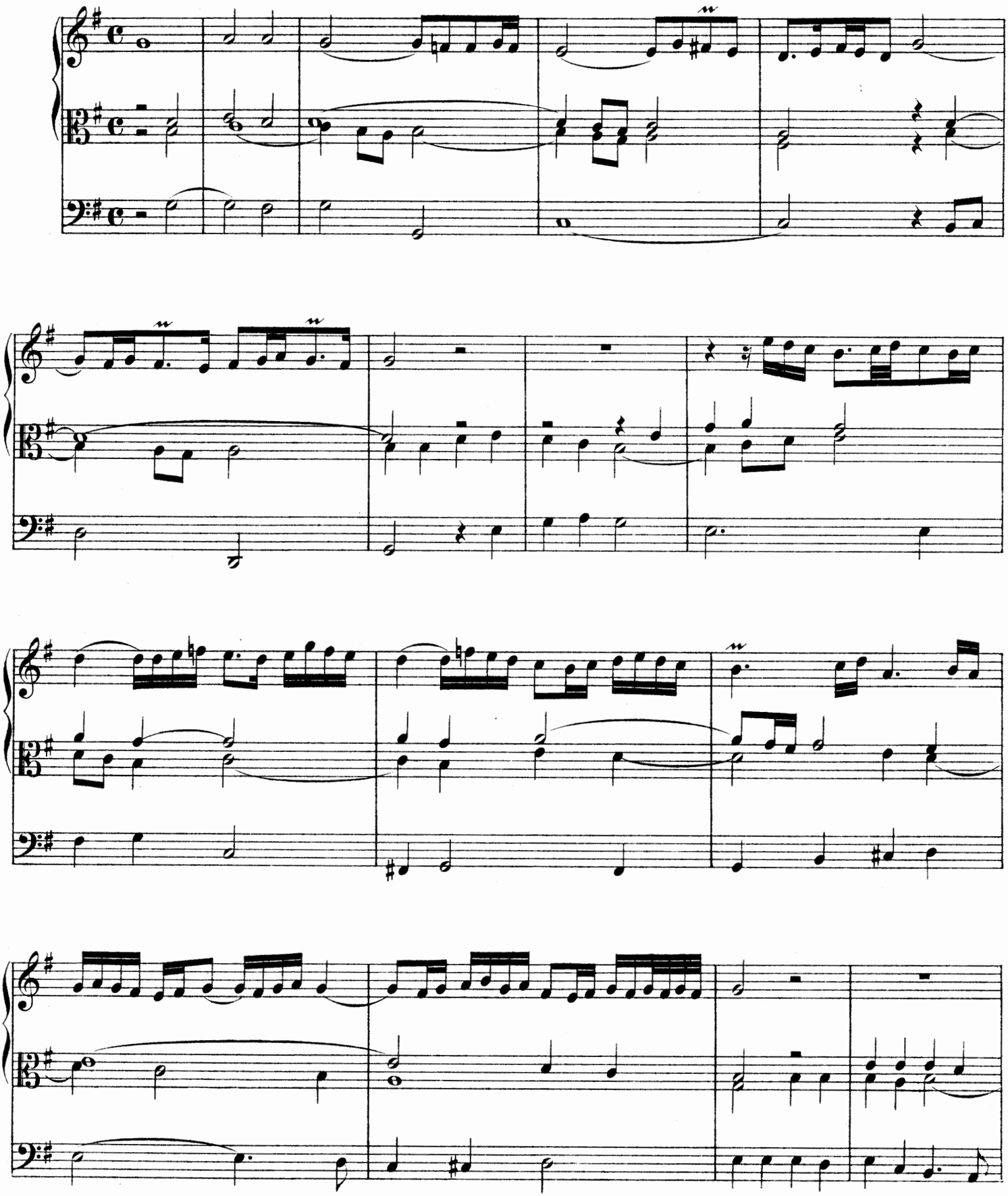
21. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich.

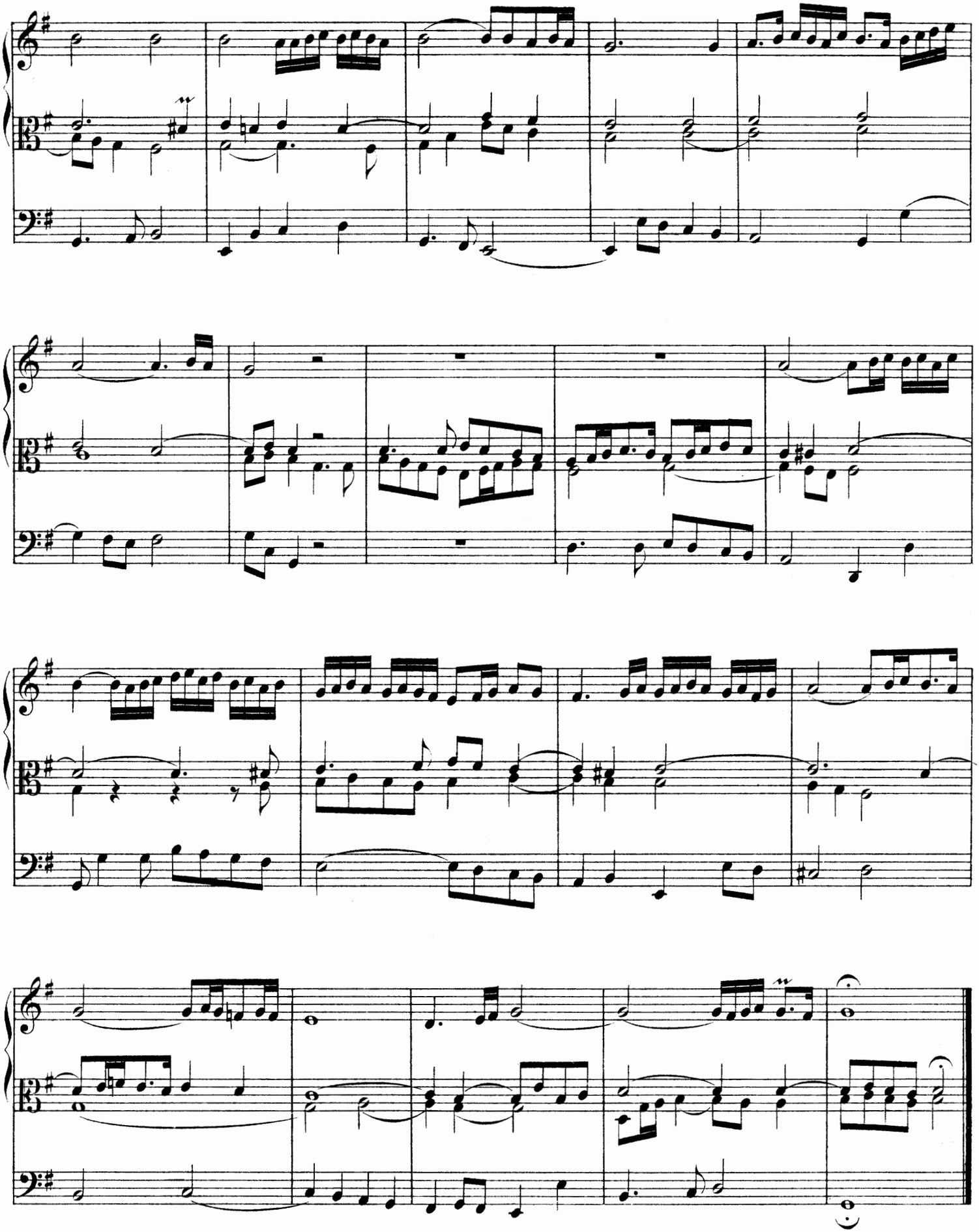


22. Mensch, willt du leben seliglich.

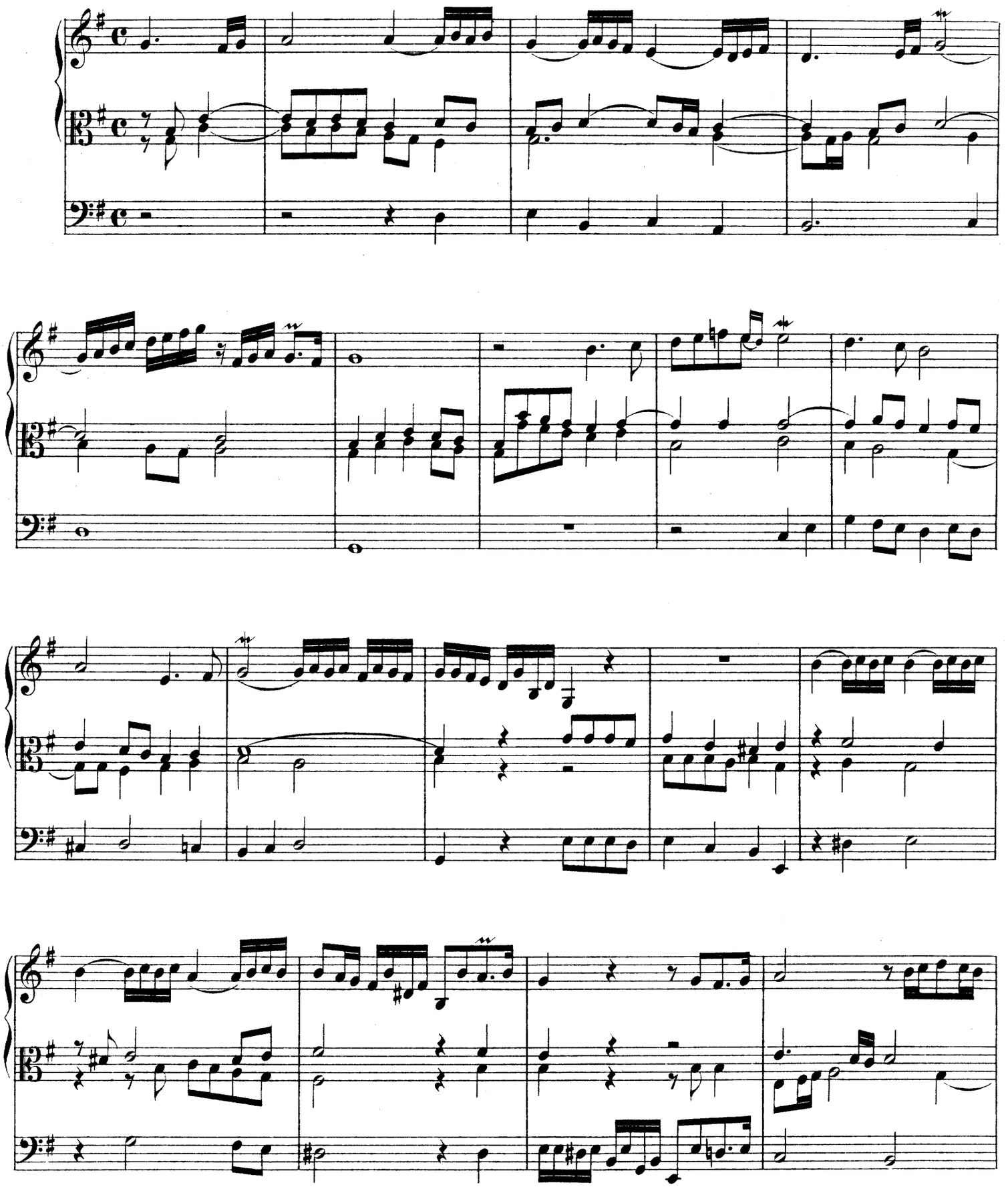


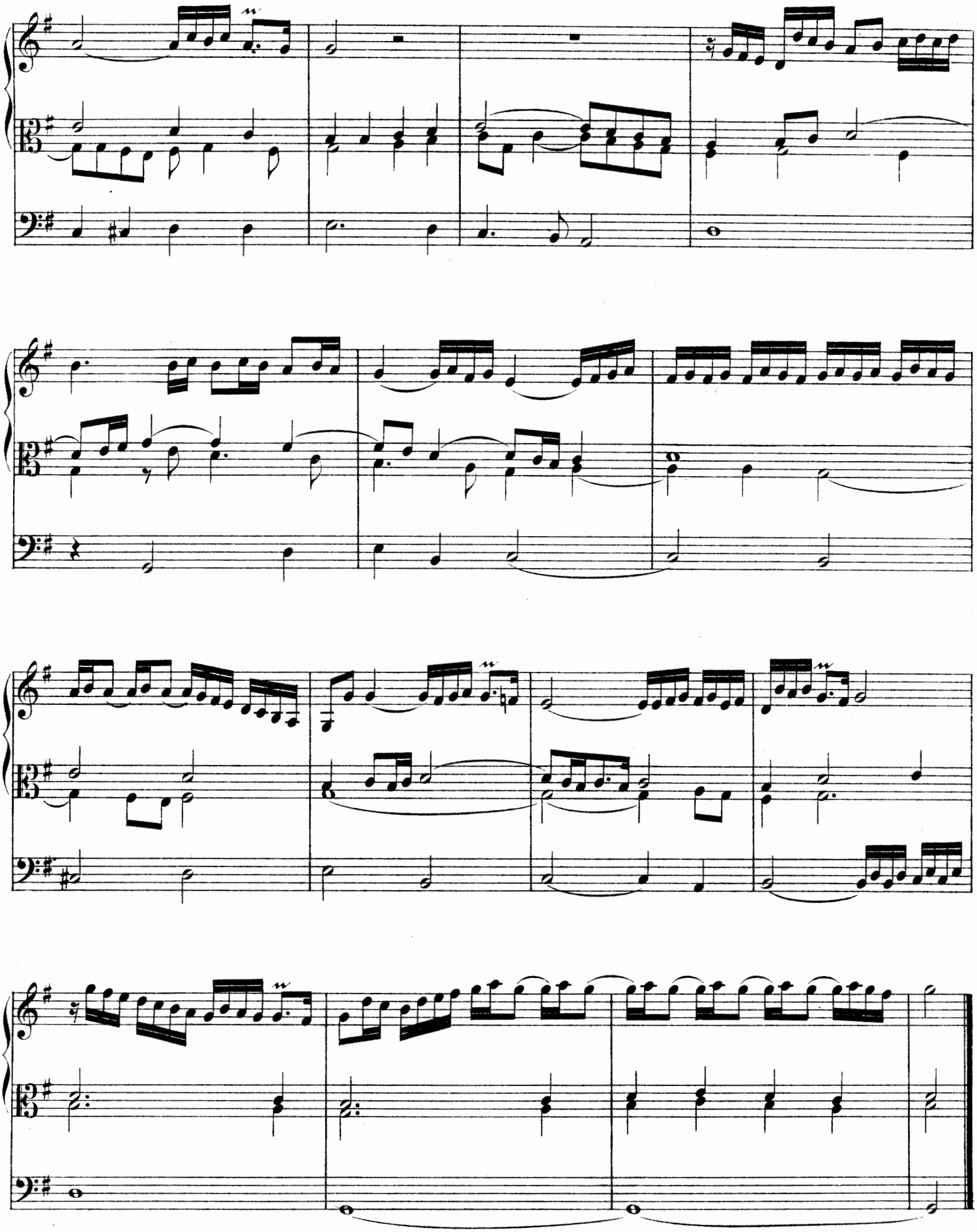
23. Nun bitten wir den heilgen Geist.



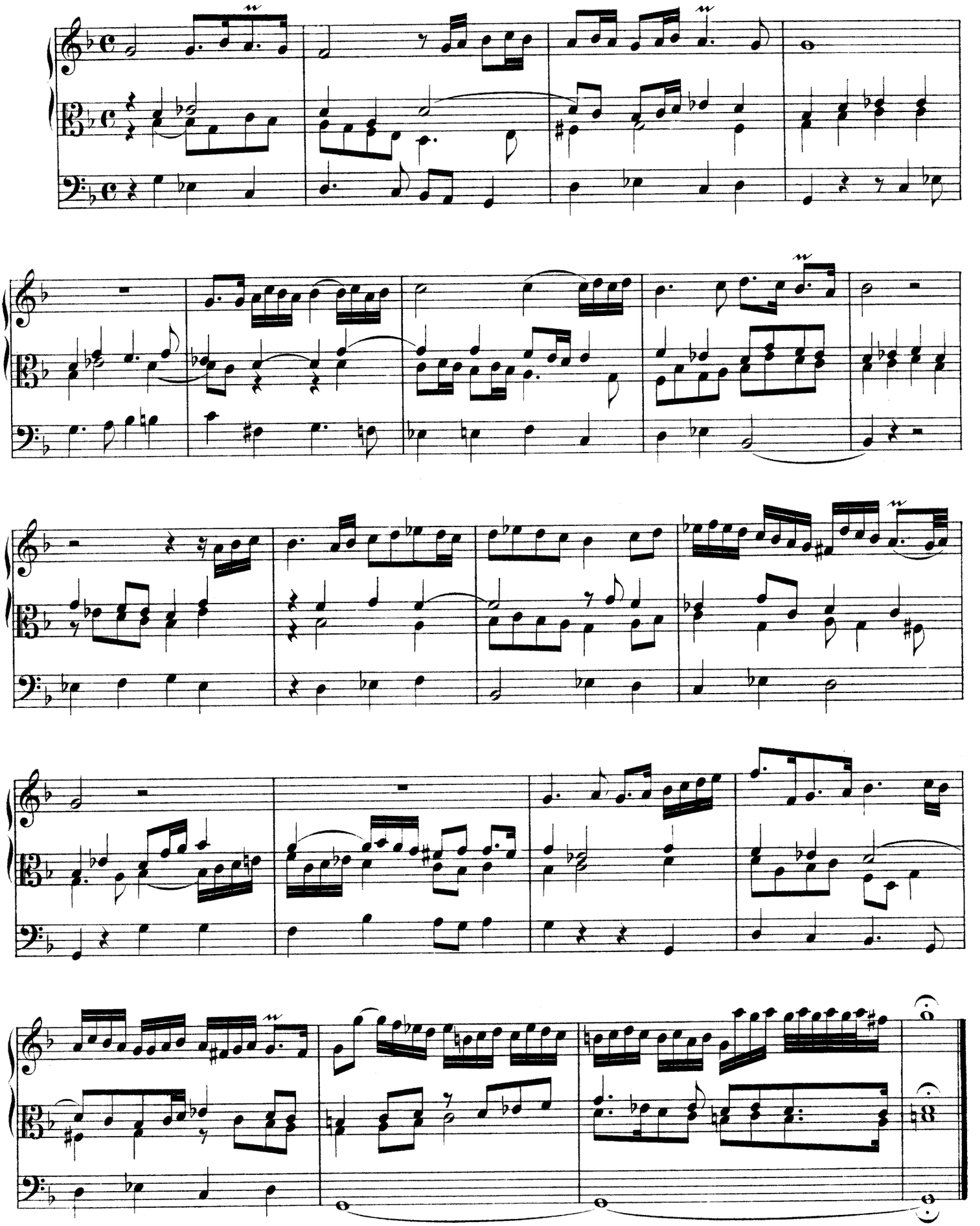


24. Nun bitten wir den heilgen Geist.

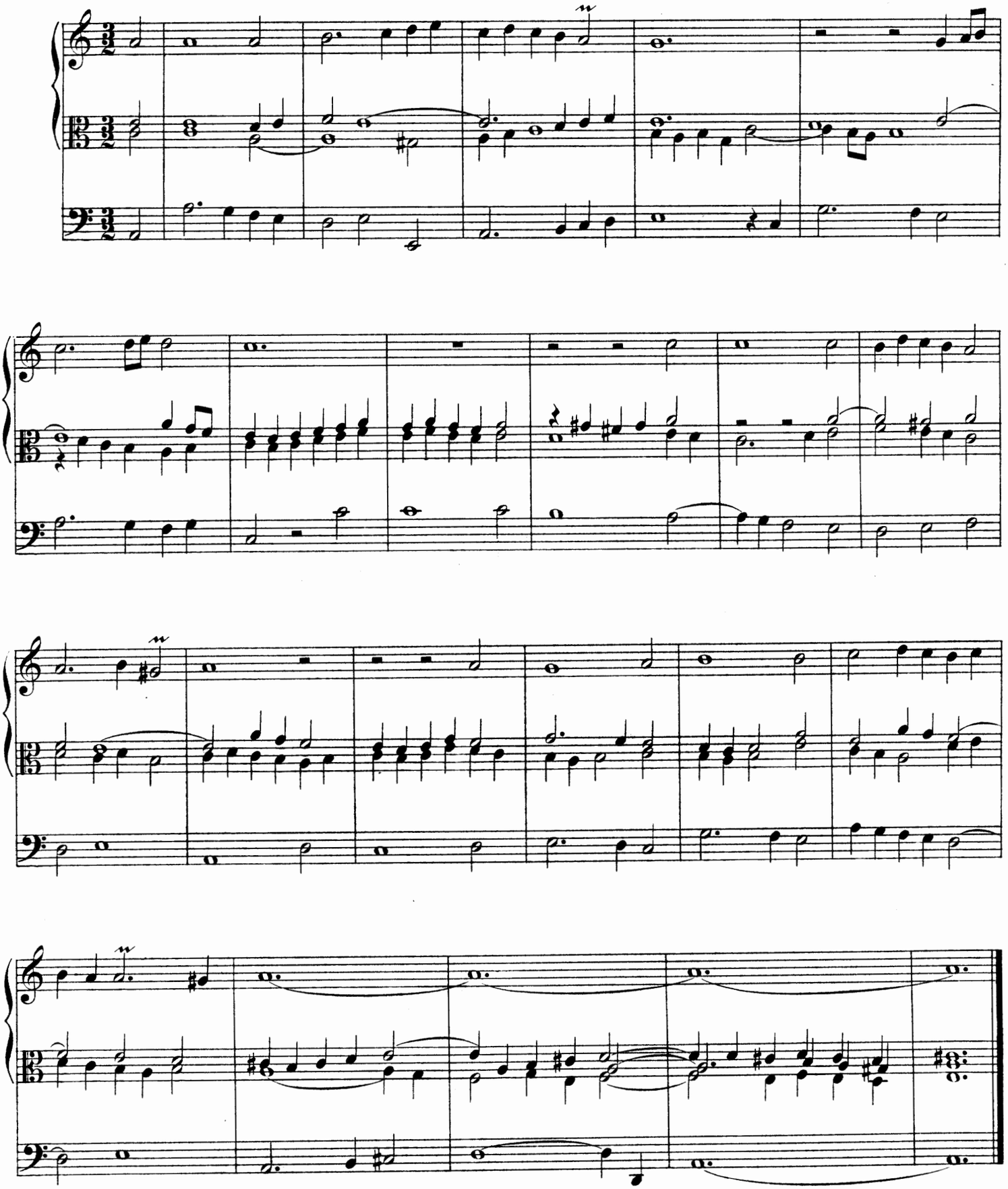




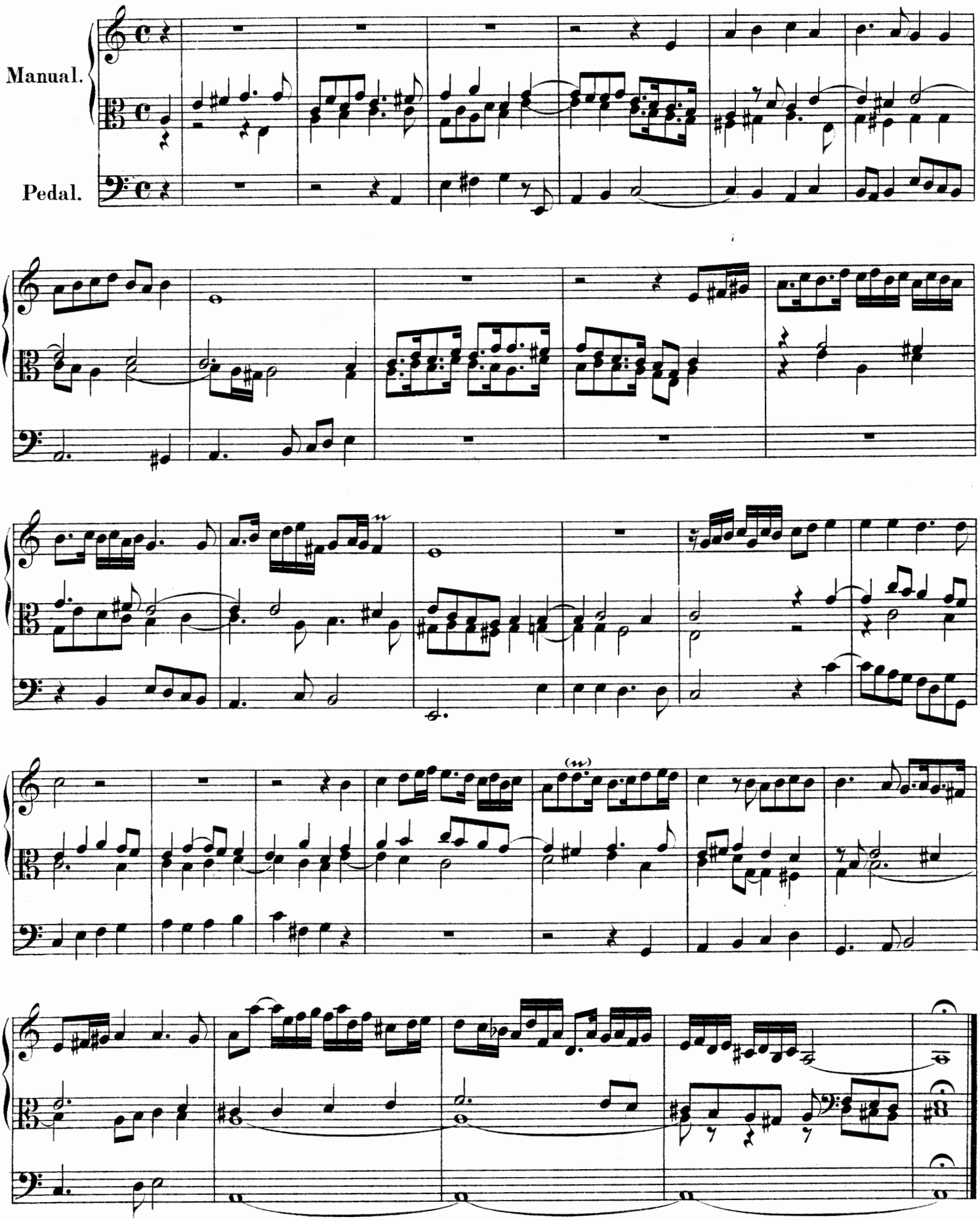
25. Nun komm, der Heiden Heiland.



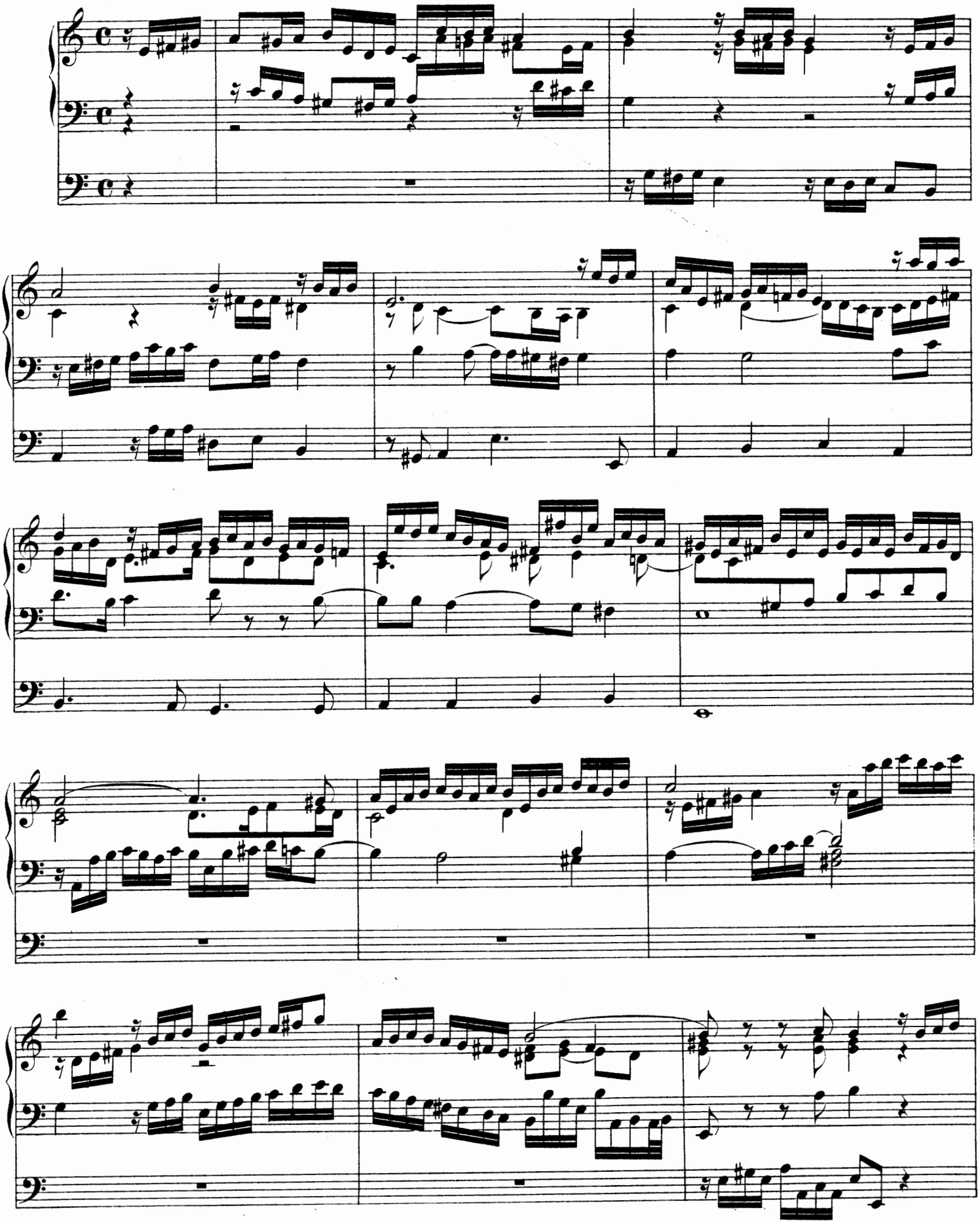
26. Puer natus in Bethlehem.

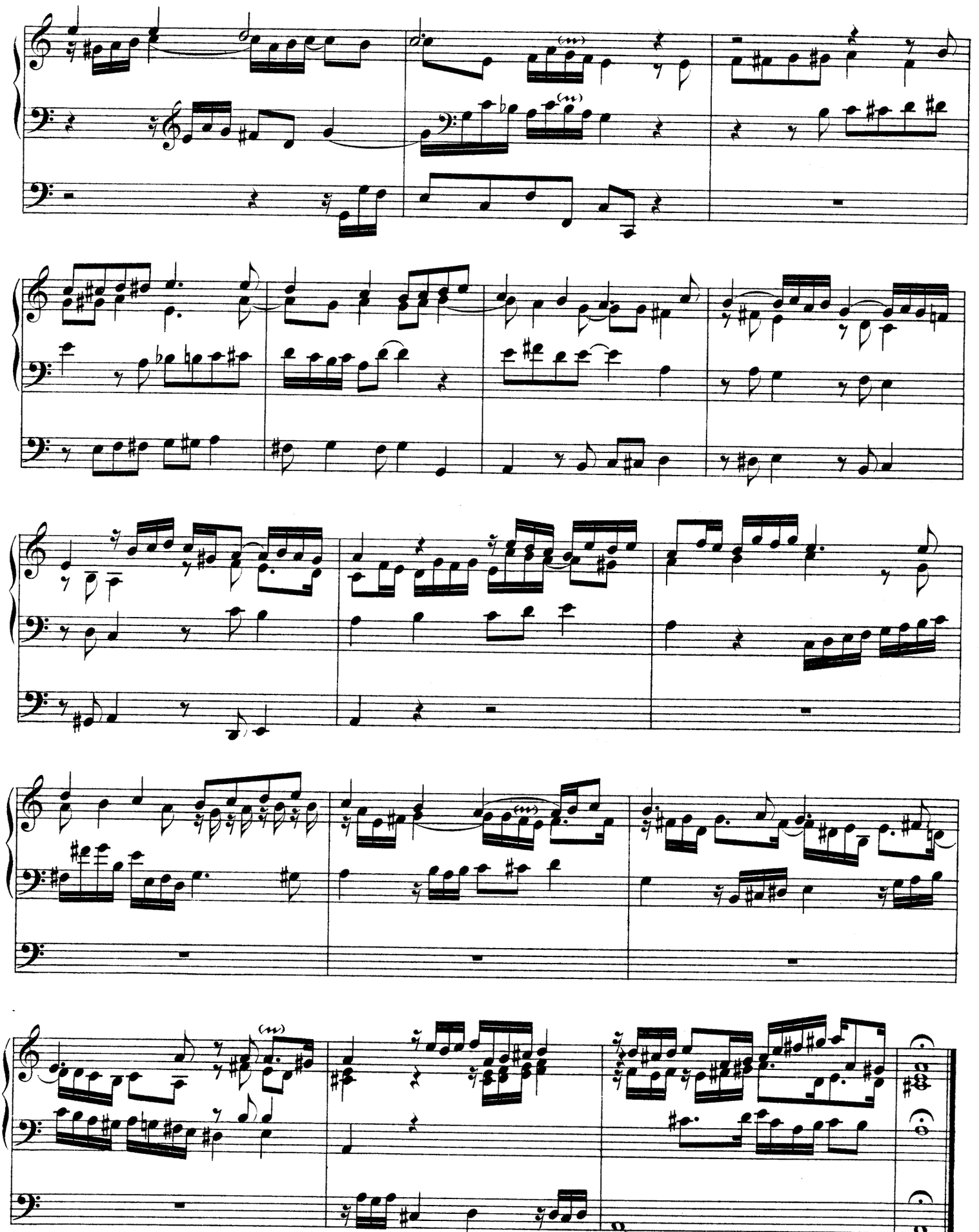


27. Von Gott will ich nicht lassen.

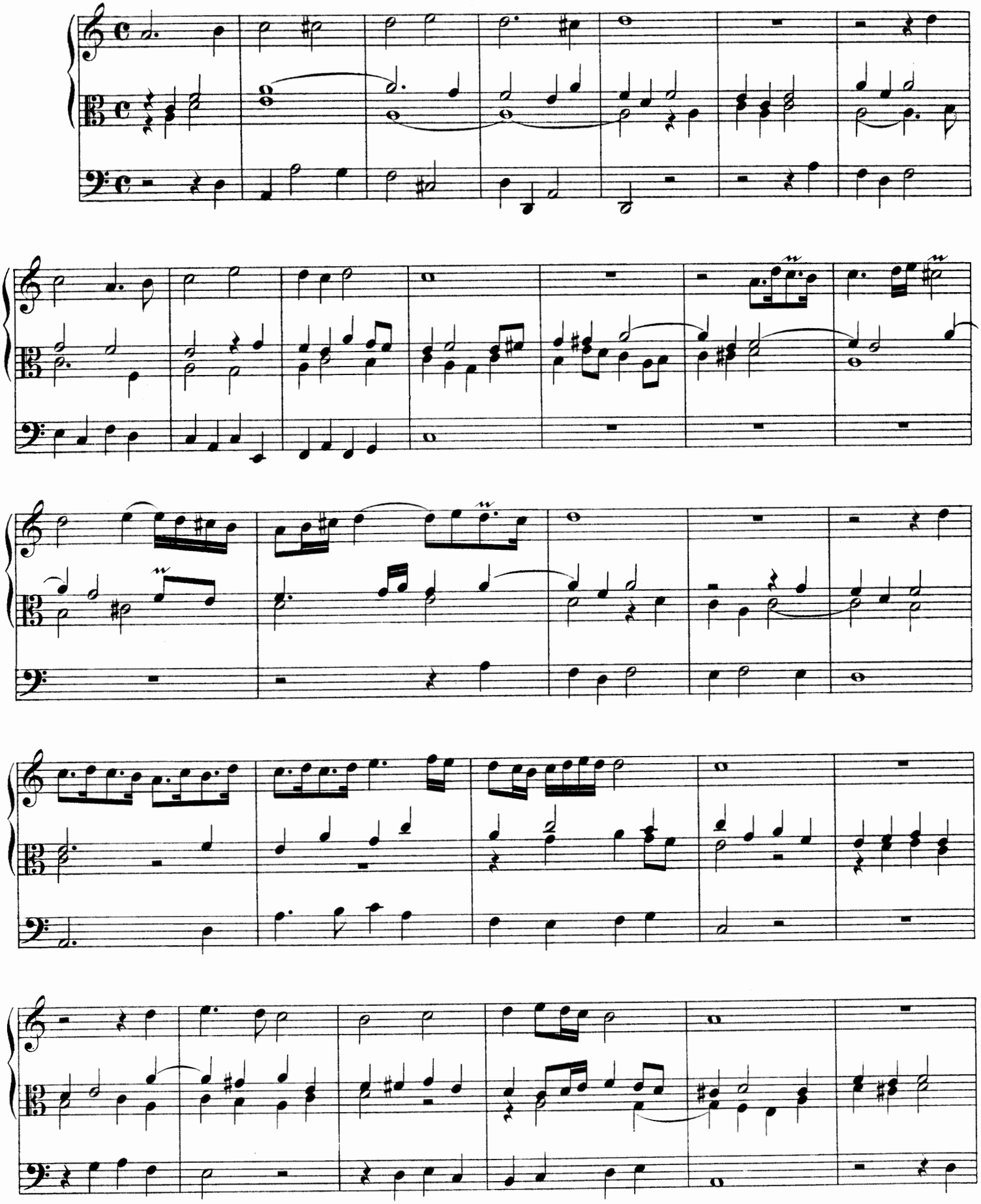


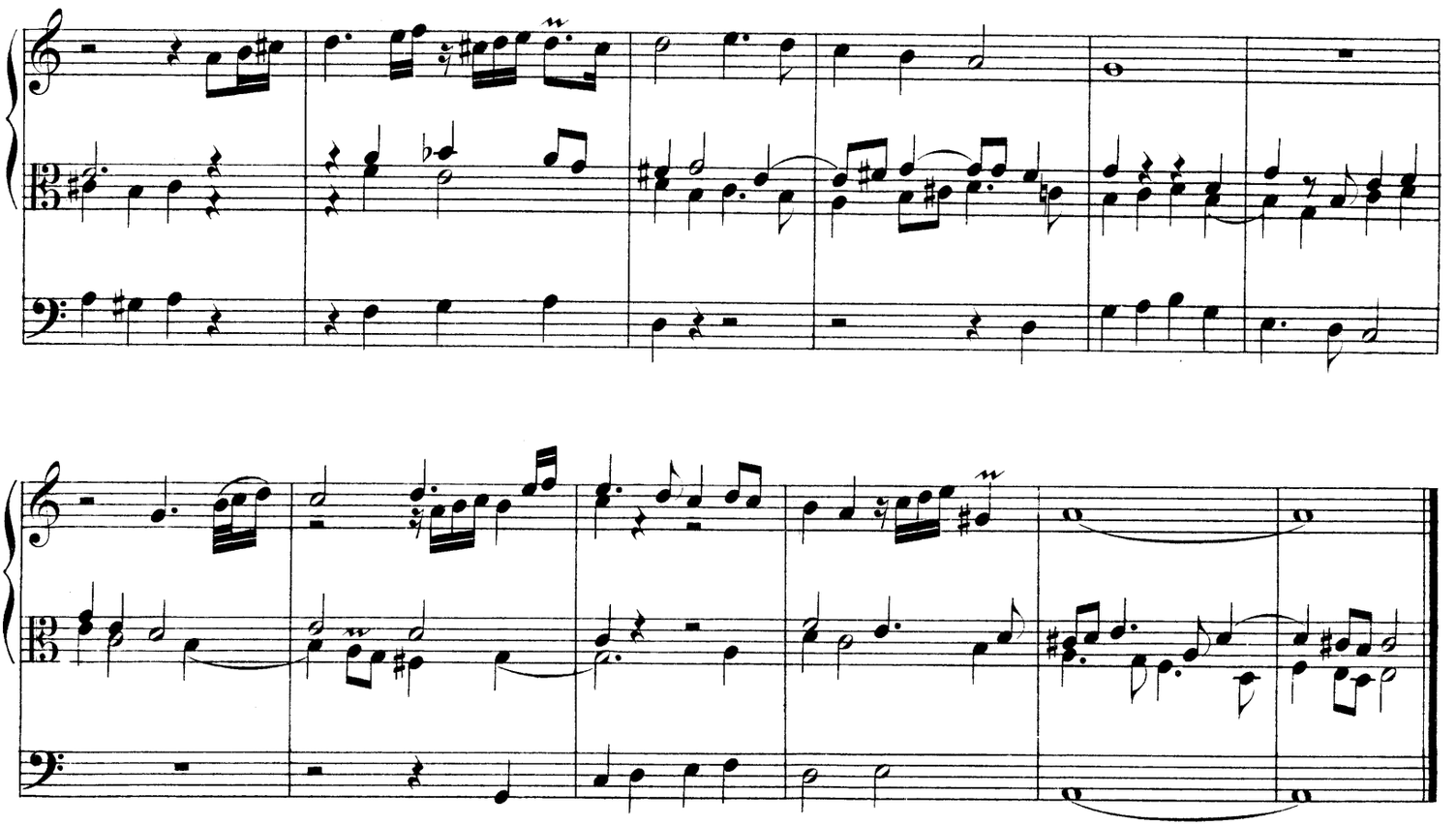
28. Von Gott will ich nicht lassen.



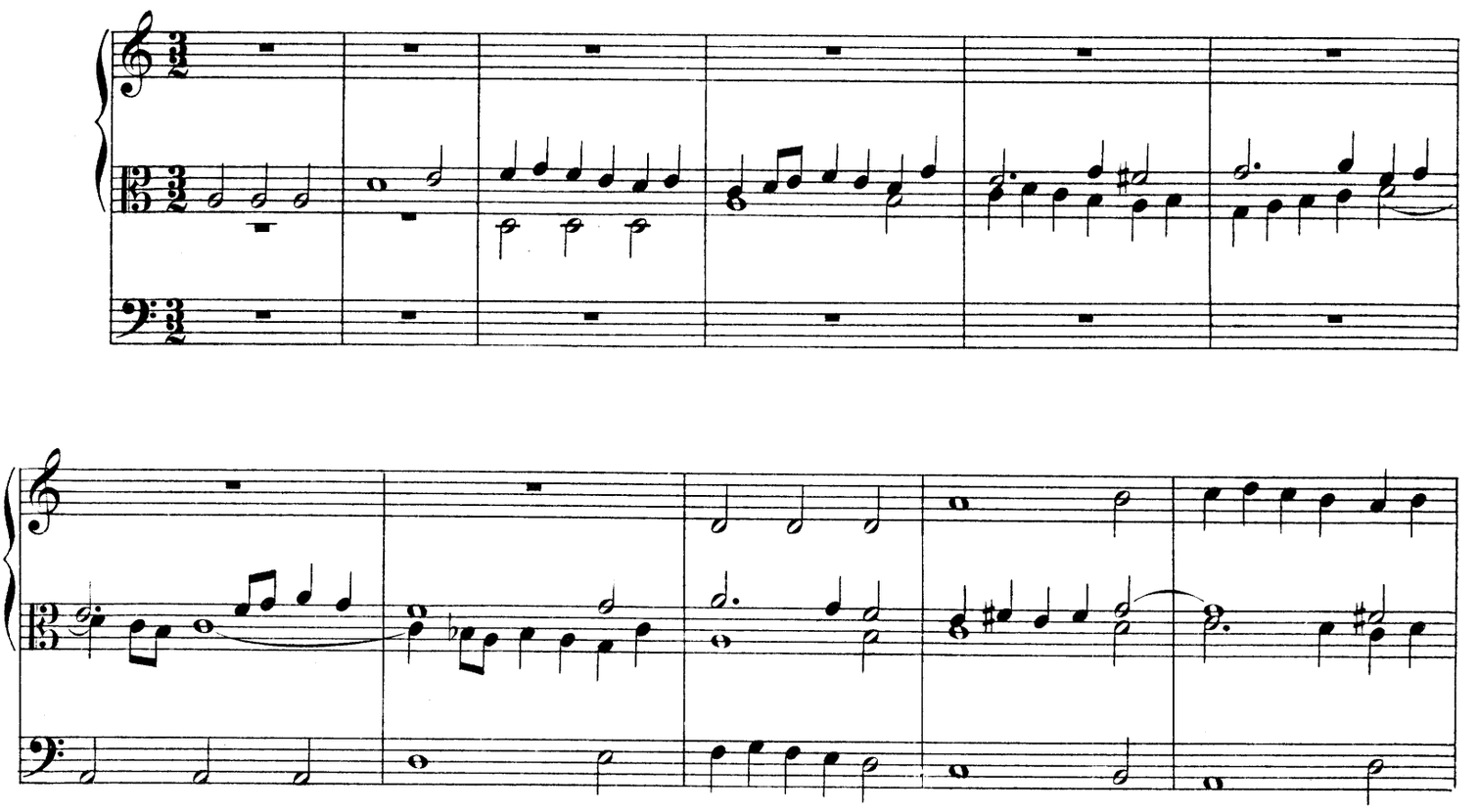


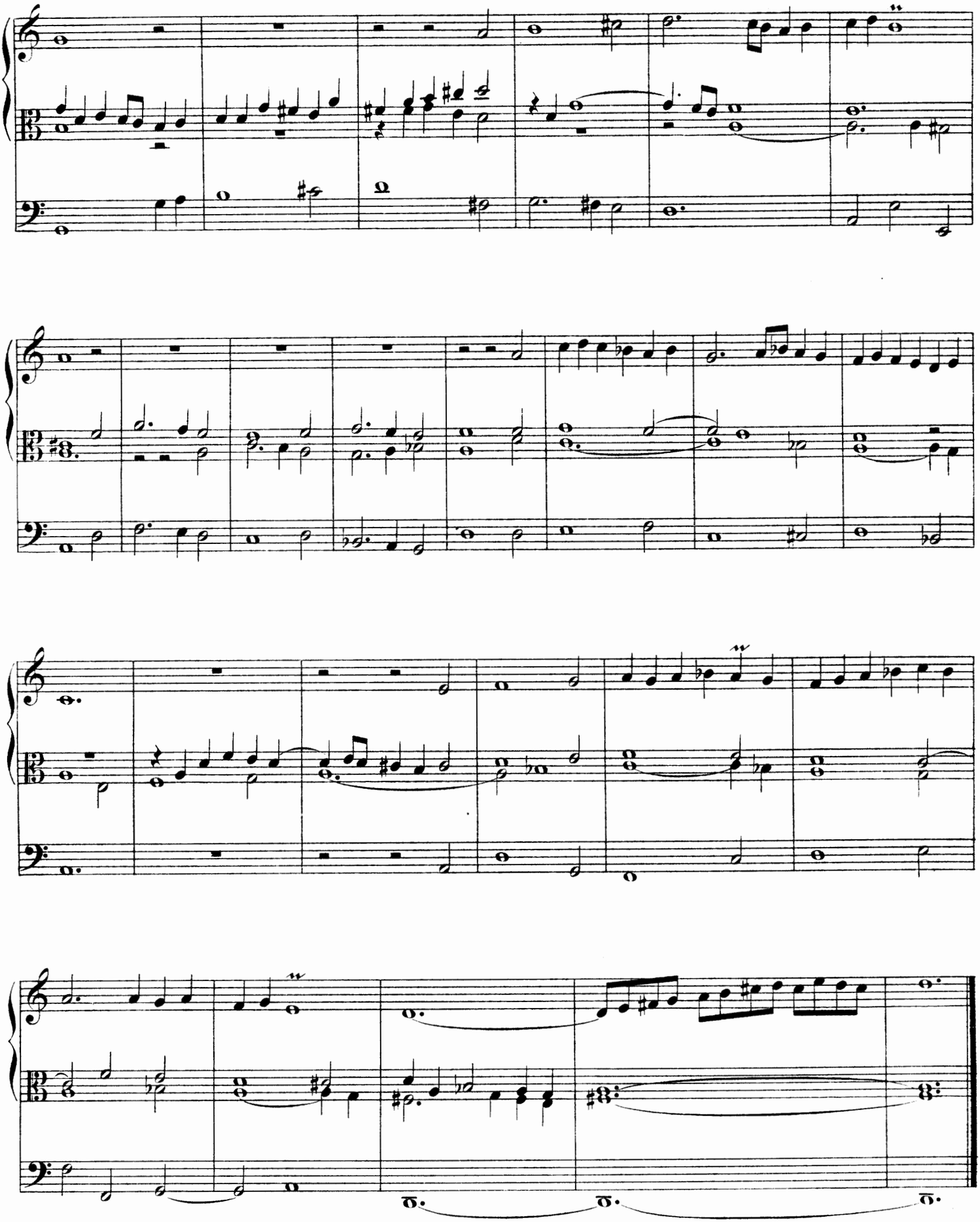
29. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.



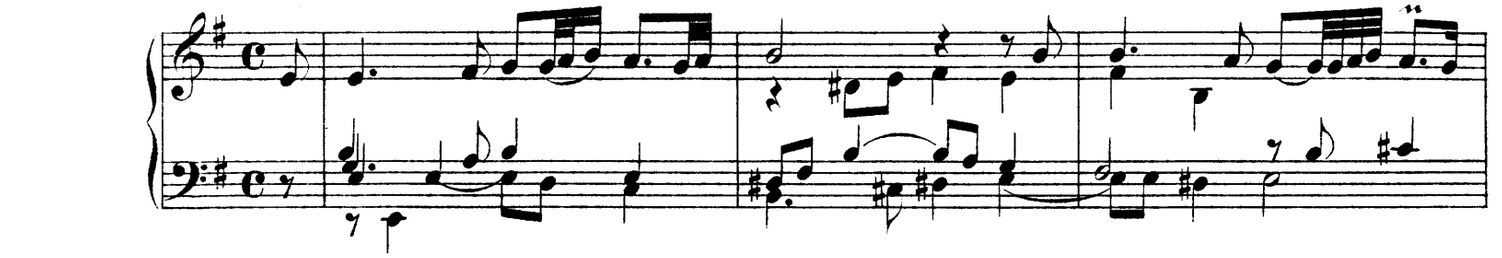


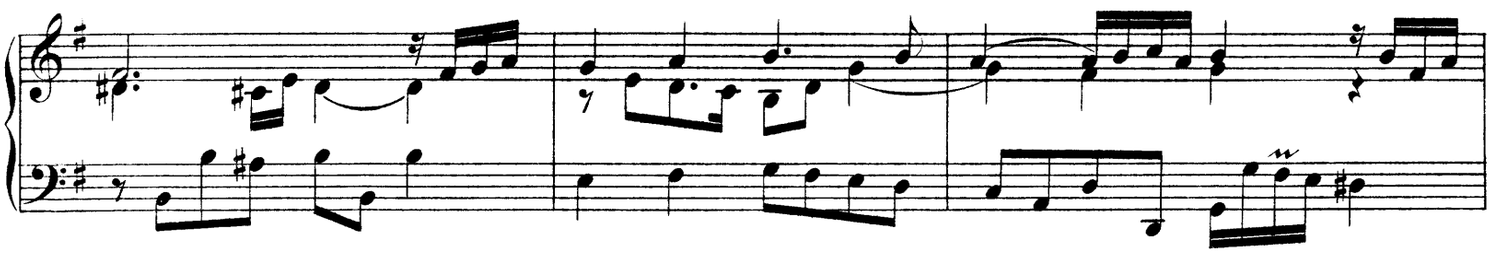
30. Wir danken dir, Herr Jesu Christ.

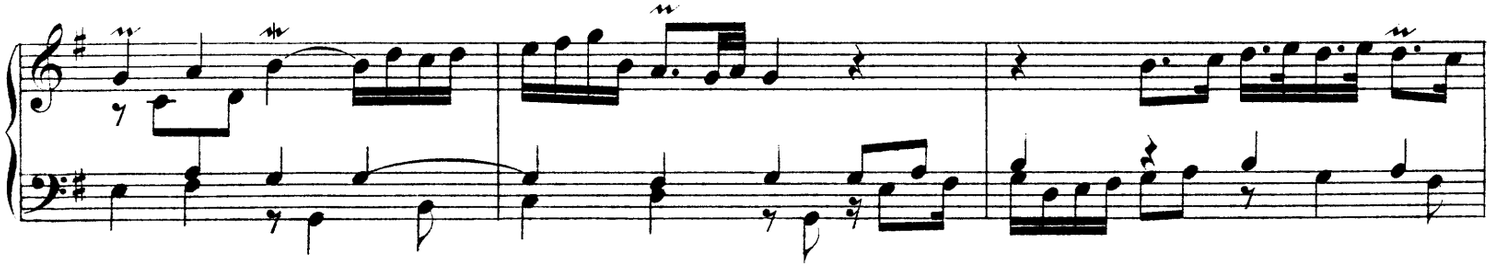


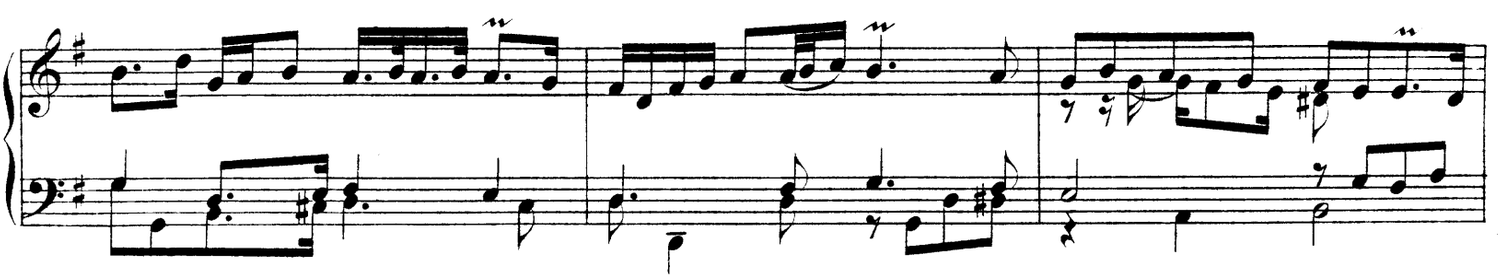


31. Auf meinen lieben Gott.

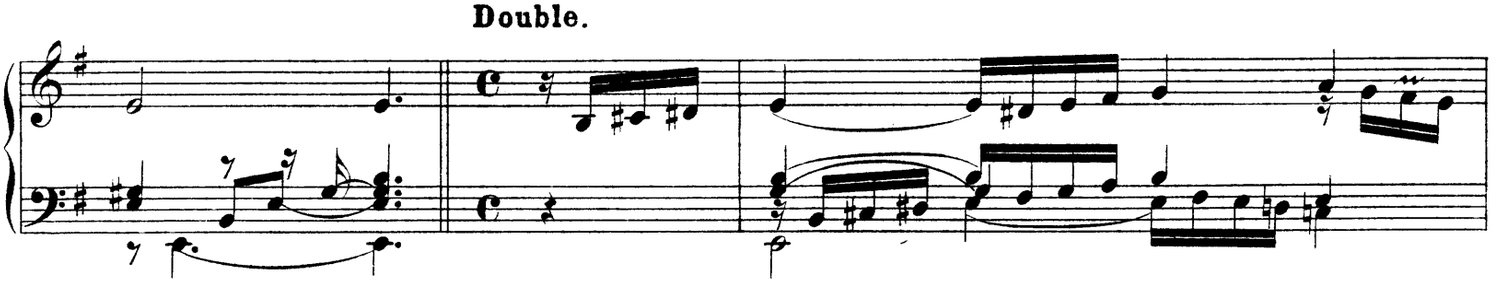


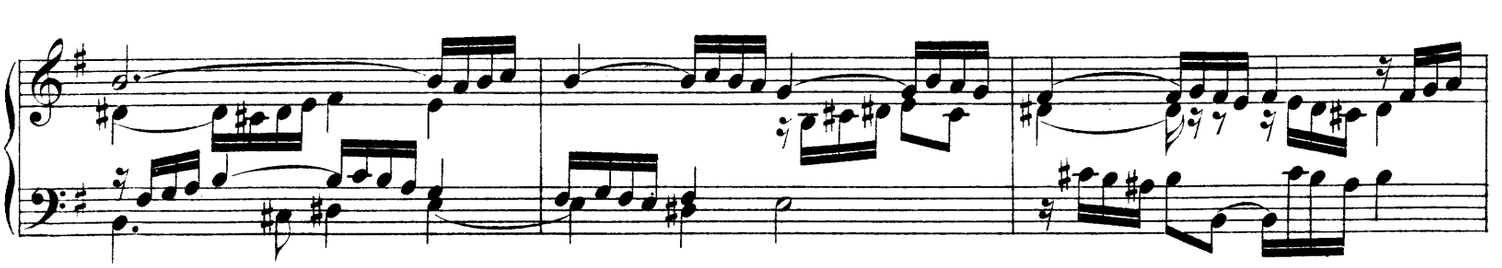


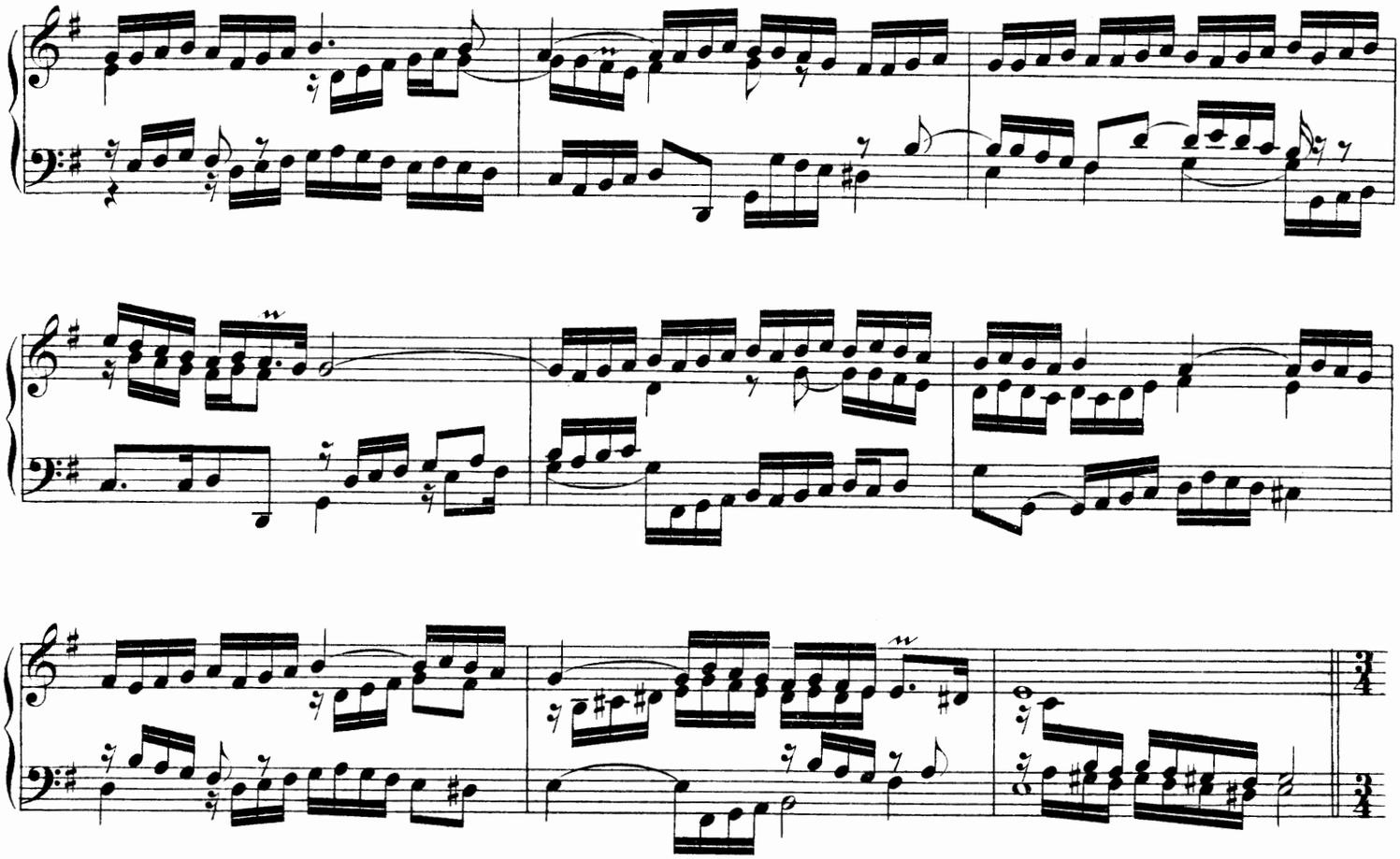




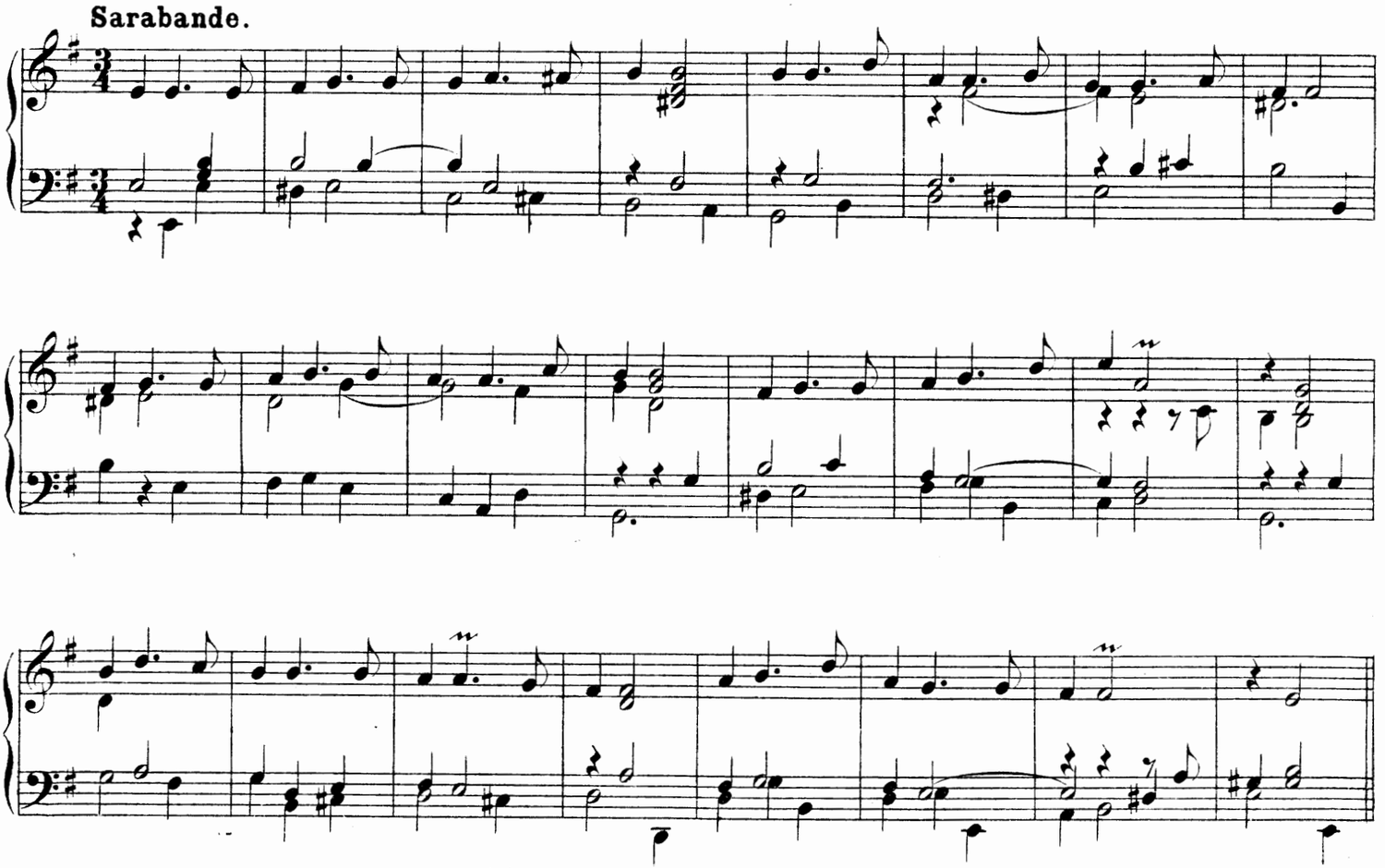
Double.





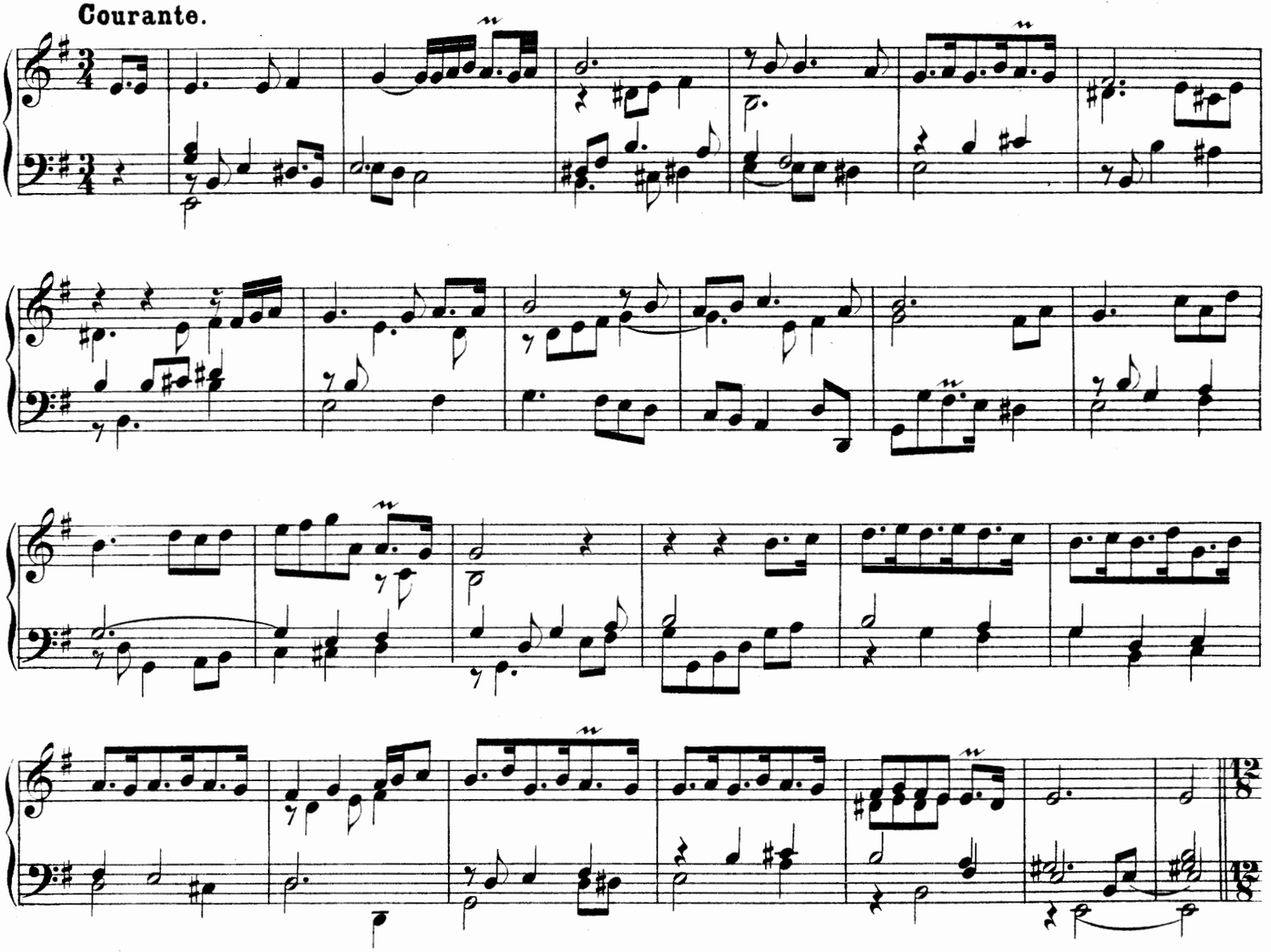


Sarabande.

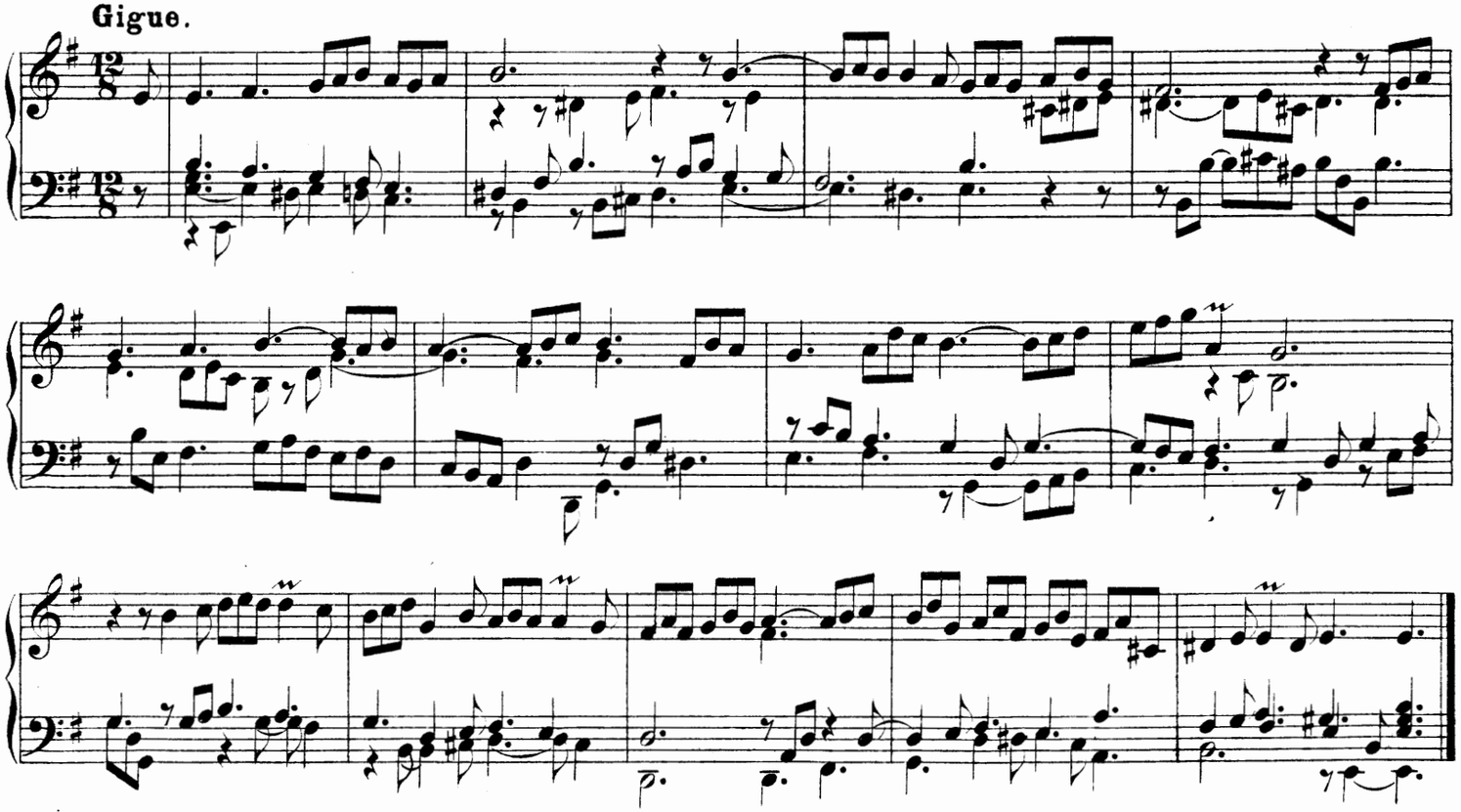


D. B. Π.

Courante.



Gigue.



DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG.