MICHAEL PRAETORIUS

SÄMTLICHE ORGELWERKE

FÜR DEN PRAKTISCHEN GEBRAUCH HERAUSGEGEBEN VON KARL MATTHAEI

EINGELEITET VON WILIBALD GURLITT

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL · ZÜRICH

INHALT

Seite

Vorwort 3

Einführung 7

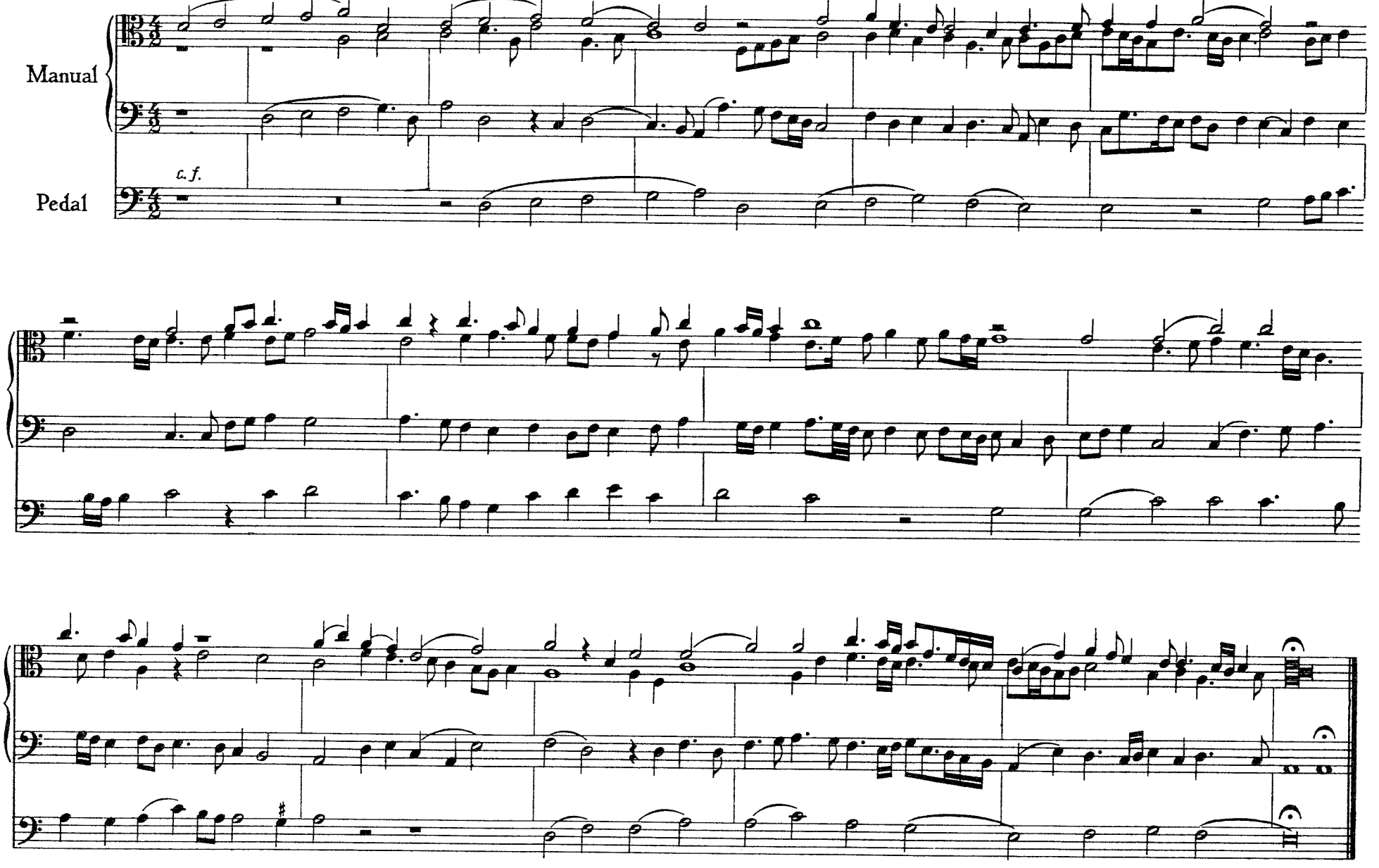
1. Advents-Hymnus „Alvus tumescit virginis“ 20
2. Weihnachts-Hymnus „A Solis ortus cardine“ 22
3. Weihnachts-Hymnus „Summo Parenti gloria“ 25
4. Oster-Hymnus „Vita sanctorum“ 32
5. Dreifaltigkeits-Hymnus „O Lux beata Trinitas“ 36
6. Dreifaltigkeits-Hymnus, „Te mane laudum carmine“ 41
7. Fantasia „Ein'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

Anhang 103

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

A solis ortus cardine (𝅗𝅥 = 𝅗𝅥)

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



Strukturell eng verwandt sind die gleichzeitigen, aber auf anderer weltanschaulicher Grundlage ruhenden drei Orgelvariationen (,,versets") über den Weihnachtshymnus ,,A solis ortus cardine" von Jean Titelouze, dem bedeutendsten zeitgenössischen Orgelmeister Frankreichs, aus dessen ,,Hymnes de l'Église pour toucher sur lorgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant" (Paris 1623). Es ist von großem Interesse, diese französischen ,,Fugen" und ,,Ricercare" über dem choralen c. f. mit der entsprechenden Technik bei Praetorius und Scheidt zu vergleichen, zumal die strukturelle Verwandtschaft in der Satzarchitektur dieser Orgelhymnen so weit geht, daß sie häufig, wie die erste Variation über ,,A solis ortus cardine", planmensurierten, pausenlosen, textierten c. f. in Pedalbaßlage mit dreistimmigem Oberbau aufweist[1].

Verfolgt man den Entwicklungsgang der deutschen Orgelhymnenvarition in großen Zügen weiter, so trifft man auf die von Praetorius und Scheidt ausgehende norddeutsch-barocke Orgelkunsttradition mit ihrem Hauptsitz im lutherisch-orthodoxen Hamburg, wo bezeichnenderweise die reformatorische Gottesdienstordnung Bugenhagens bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts in Geltung gestanden hat[2]. Hierzu gehören die beiden Organisten an St. Jacobi zu Hamburg: Jacob Praetorius († 1651) mit einer Orgelvariation über den Weihnachtshymnus ,,Christum wir sollen loben schon" (Luther, nach A solis ortus cardine)[3], und hauptsächlich Matthias Weckmann († 1674), von dem eine breit angelegte Variationsreihe[4] über den Dreifaltigkeitshymnus ,,O lux beata Trinitas" erhalten ist, die einen ragenden Gipfel der Orgelchoralvariationskunst auf dem Boden der lutherischen Kirche am Ausgang des Zeitalters der Orthodoxie bedeutet. Um wenigstens ein Beispiel davon zu geben, auf welcher Höhe diese ,,vorbachsche" Kunst gestanden hat, seien aus der Variationsreihe von Weckmann die dreistimmige vierte Variation der vierten Hymnenstrophe mit Oberstimmenkanon ,,in Hypodiapason post minimam" über abgespaltenem, planmensuriertem, zeilenweise pausierendem choralen c. f. in Pedalbaßlage, sowie die fünfstimmige Schlußstrophe: ,,Sextus versus à 5. Im vollen Werk" mitgeteilt. (Beispiel 2 und 3 siehe Seite 14 und 15.)

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

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

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

[4]) Die Orgelchoralvariationen von Weckmann sind in der handschriftlichen Tabulatur K. N. 209 der Stadtbibliothek zu Lüneburg überliefert, diejenigen über ,,O lux beata Trinitas" auf fol. 118—131 (Versus- und Variationszahl nicht in strenger Übereinstimmung). Auf die Lüneburger Tabulaturen als wichtigste Quelle barocker Orgelmusik haben erstmalig W. Junghans (1870) und M. Seiffert (Gesch. d. Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 117) hingewiesen, neuerdings auch R. Buchmayer (1903) — vgl. Fest- und Programmbuch des 4. deutschen Bachfestes in Chemnitz, Leipzig 1908, S. 99ff. —, der allerdings gerade für die zentralen sachgebundenen, formal-konstruktiven Stilzüge der Weckmannschen Orgelchoralvariationen nicht das geringste Verständnis bekundet, indem er auf der vergeblichen Suche nach erlebnismäßig leichter zugänglicher ,,wahrhaft poetischer Verklärung" des Chorals dem ,,virtuosen Prunk, endlos schweifenden Passagen und Klangspielereien" (!) ,,trotz geistvoller Einzelzüge" (!) nur den ,,Eindruck eines leeren, äußerlichen Experimentierens" abzugewinnen vermag. Auch in seiner Sammlung ,,Aus R. Buchmayers historischen Klavierkonzerten", Heft II, Leipzig 1927, S. VI ändert sich sein Urteil über die ,,in alter Weise rein äußerlich behandelten" Variationen der Hamburger Meister keineswegs und wird auch wiederum die eine Variation von Weckmann, die den teilweise kolorierten c. f. im Discant choralmonodisch verarbeitet, als ,,zart und poetisch aufgefaßtes, für sich stehendes Stimmungsbild" aus dem Zusammenhang herausgelöst. Hier wirkt sich musikgeschichtlich der Geist pietistischer Ketzerhistorie aus! — Max Seiffert bereitet eine längst entbehrte Neuausgabe der norddeutschen Orgelchoralvariationen, auch derjenigen von Weckmann, vor, deren Kopie (aus dem Jahre 1889) er mir wiederholt zur Verfügung gestellt hat. Hierfür möchte ich dem verehrten Herausgeber auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. — Die Wiedergabe der beiden ausgewählten Variationen von Weckmann erfolgt nach dem Original, für dessen Ausleihung die Verwaltung der Stadtbibliothek zu Lüneburg hier ebenfalls bestens bedankt sei.

Das ursprüngliche Verständnis für die instrumentale Choralbearbeitungskunst der vorpietistischen Epoche von Praetorius bis Weckmann ist außerhalb der gemeindegottesdienstlichen Tradition des alten Luthertums und seiner kirchenmusikalischen Praxis bald verloren gegangen. Mit dem Einbruch des pietistisch-romantischen Subjektivismus wandelt sich die dogmatische Bedeutung des Chorals und damit die Kunst seiner Bearbeitung tiefgreifend. Der orthodoxe Choral wird in seelenhaft-ausdrucksvoller Deutung und Aneignung umgeprägt zur pietistischen Choralmonodie mit vorwiegend liedmäßiger und arienhafter Gestalt. Er dient nicht mehr episch-objektivem Zeugnis und Bekenntnis, sondern lyrisch-subjektiver Erbauung, bekundet nicht mehr typisches Erleben der Gemeinde, sondern persönliches Glaubensleben des Einzelnen. Die Generation der Spätorthodoxie, die, von ihrer eigenen Vergangenheit sich abwendend, jenes Mittelalter der protestantischen Kirche als ,,dunkel", jene Orthodoxie mit ihrem starren Festhalten an der reformatorischen Gedankenwelt und Glaubenshaltung, ihrer streitbaren Lehrpredigt, ihren Andachtsbüchern und Kirchenliedern als ,,tot" zu verurteilen begann[1], mußte sich auch der altlutherischen Kirchenmusik entfremden, insbesondere ihrer erlebnismäßig schwer zugänglichen, formal-konstruktiven Sachgebundenheit, ihrer cantus firmus-Gesinnung, ihrer strengen Beugung unter den entlebendigten Choral, ihrem starren Gerüstbau, ihrer altniederländischen Kanontradition und ihrer gleichförmigen, allem gefühlshaltigen Seelenausdruck abgewandten mensuralen Rhythmik.

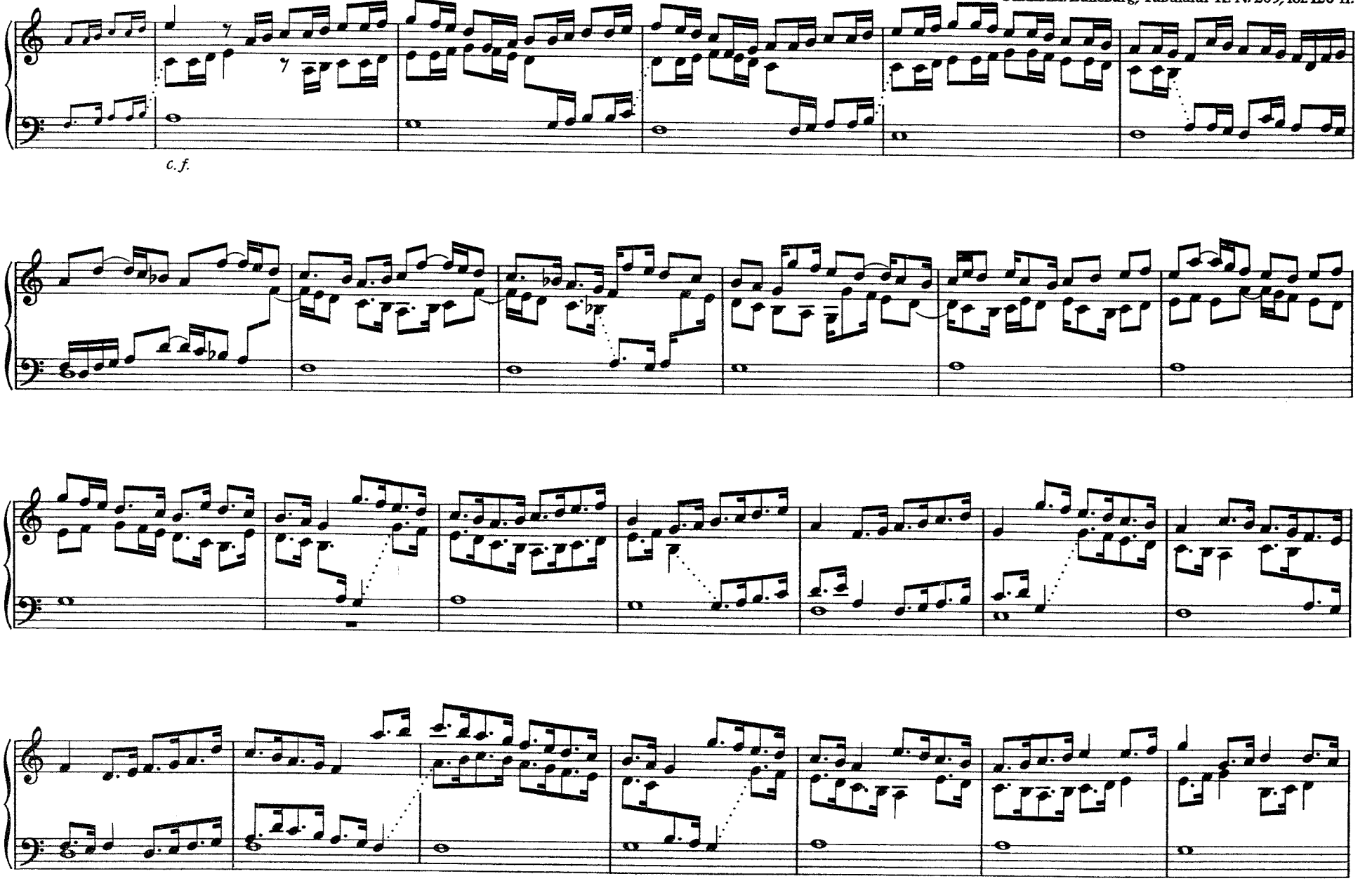
Altpietistische Ketzerhistorien vom Schlage Gottfried Arnolds (1699) entstanden auch auf musikalischem Gebiet. Aus ihrem Geiste konnte Johann Mattheson (1681—1764), der Vorkämpfer einer neuen Zeit im Musikleben Hamburgs, in seiner aufklärerisch gespreizten Ausfälligkeit gegen die Organistenzunft und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

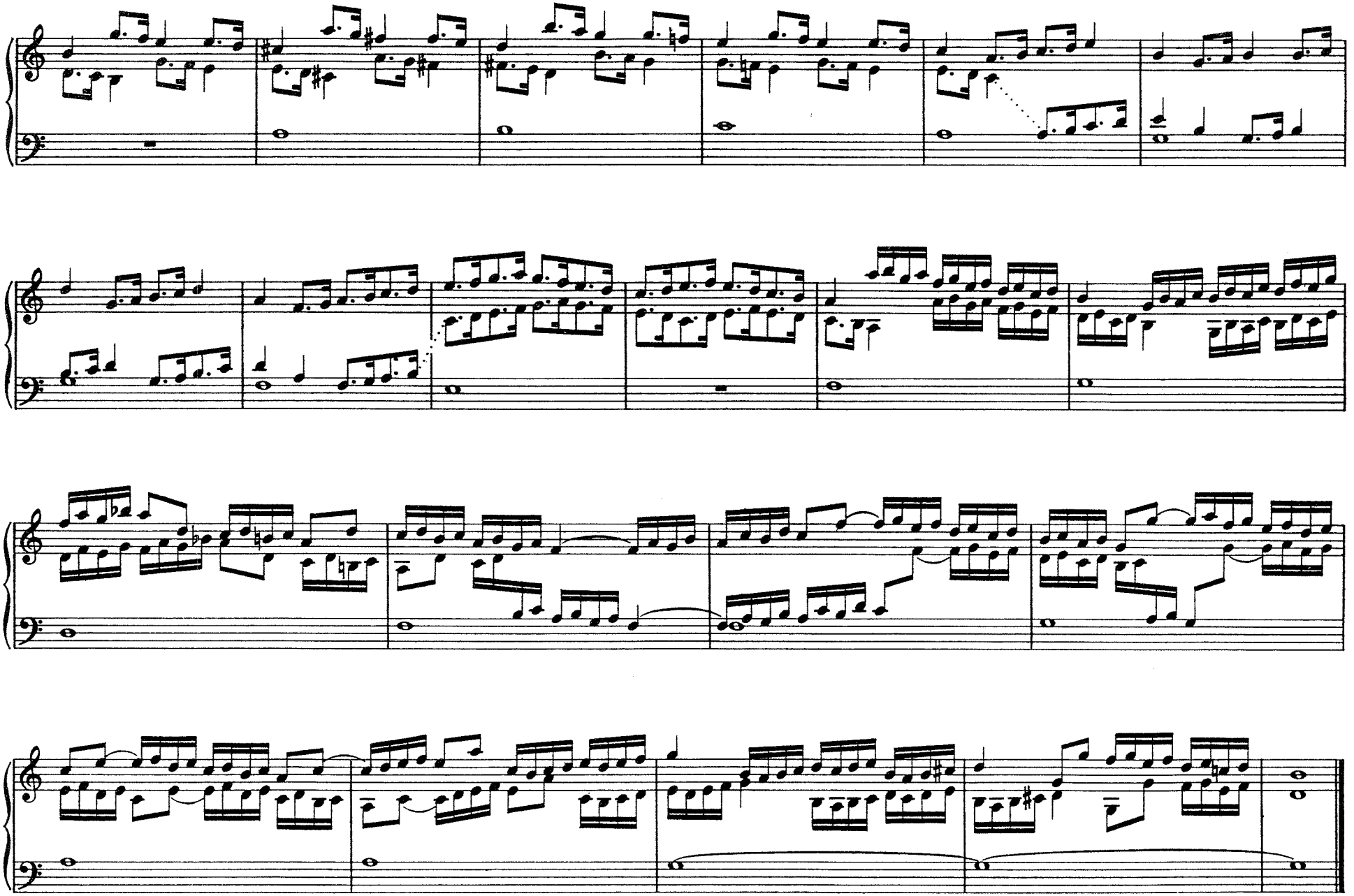
[1]) Vgl. H. Leube, Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Leipzig 1924, namentlich 1. Abschnitt: ,,Die Forschung über die Geschichte der lutherischen Kirche im Zeitalter der Orthodoxie".

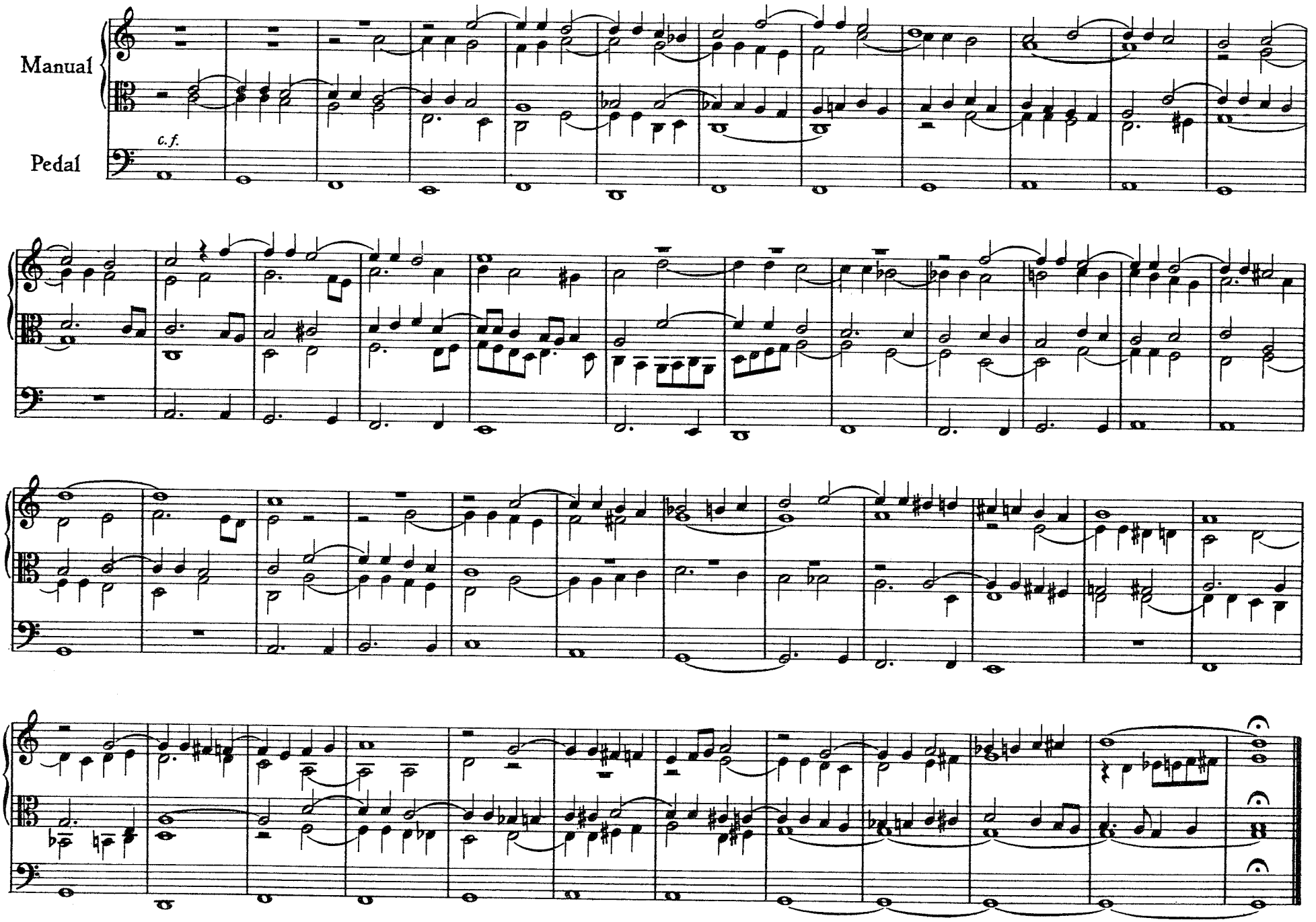
[2]) Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 91.

Matthias Weckmann, O lux beata Trinitas

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






Manual
Pedal
c.f.

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

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

Unter den Choralvariationen von Praetorius nehmen die beiden über das deutsche Psalmlied „Nun lob mein Seel den Herren" in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein, zugleich als Übergang der Orgelchoralvariation zur Orgelchoralfantasie. Es seien nur kurz die stilistischen Züge erwähnt, in denen die beiden Psalmvariationen sich von den Hymnenvariationen wesentlich unterscheiden: der choralе c. f. liegt nicht im Pedalbaß, sondern im Discant, tritt abwechselnd koloriert auf und behält seine ursprüngliche, unstilisierte, auftaktische Tripeltakt-Akzentrhythmik durchaus bei, die Satzarchitektur ist nicht wie der Oberbau der Hymnenvariationen auf „motettische", sondern „auf madrigalische Art" angelegt mit der Wirkung einer gleichmäßigen harmonischen Aussetzung der choralen Oberstimme im Stil der Lied- und Tanzvariationen der Zeit, die Figuration der Unterstimmen ⟨Alt, Tenor, Manualbaß⟩ ist in die Kolorierung der Oberstimme dicht verwoben, so daß an Stelle des gespaltenen Satzes und Klanges die Verschmelzungsstruktur[1]⟩ ⟨mit Einheitsregistrierung⟩ tritt, innerhalb deren der choralе c. f. nicht als Stimmen-, sondern als Klanggerüst wirkt.

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

Die drei monumentalen **Orgelchoralfantasien** von Michael Praetorius sind über die deutschen Psalmlieder Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Wir gläuben all an Einen Gott" gebaut. Während Praetorius außerhalb der Hymnenvariationsreihen seiner Hymnologia Sionia lateinische Hymnen nicht mehr bearbeitet hat, sind von ihm die drei Lutherischen Psalmlieder durch seine ganze Schaffenszeit hindurch wiederholt bearbeitet worden, und zwar die ersten beiden je 10 und das „Wir gläuben" 15 mal[1]⟩. Es ist reizvoll und äußerst lehrreich, diese vokalen Bearbeitungen mit den Orgelkompositionen zu vergleichen, was an dieser Stelle aber zu weit führen würde. Erwähnt sei nur, daß es sich bei den Orgelchoralfantasien um großangelegte, langausgedehnte Kompositionen nach dem von Praetorius „ad imitationem Orlandi de Lasso auf Motetten Art" bezeichnete Formprinzip handelt, wobei die Gerüsttechnik der Choralvariation mit der durchimitierenden ⟨„fugenweisen"⟩ des Variationsricercars kunstvoll verquickt ist. Der die Form gliedernde Text in der Motette wird durch die einzelnen Zeilen ⟨Klauseln⟩ der Psalmliedmelodie ersetzt, die, entsprechend den nach meistersingerlicher Barform weitausgesponnenen melismenreichen Choralmelodien dieser Lutherlieder umfangreiche Abschnitte bilden, deren reihenhafte Gliederung der Gesamtform durch die Mensurvariierung des c. f. in einfacher und in doppelter proportionaler Verkürzung, sowie in einfacher proportionaler Verlängerung unterstützt wird. Der choralе c. f. wandert dabei abschnittsweise durch alle vier Stimmen, während sich der figuralen Gegenstimmen immer mehr eine von der Beziehung auf den Menschen, die Singstimme und das Wort losgelöste, vom Instrument beeinflußte Mechanisierung bemächtigt.

Die Überlieferung in den Musae Sioniae VII, Wolfenbüttel 1619, geschieht wiederum in Einzelstimmennotierung mit dem ausdrücklichen Vermerk: „pro organicis: sine textu" in allen Stimmen. In der „Nota" dazu heißt es: „So hat.. der Autor auf etlicher Organisten inständiges Anhalten vier deutscher Psalmen ohne Text [die Choralvariationen »Nun lob mein Seel den Herren« mit eingerechnet] in diesem 7. Teile hintenan drucken lassen, damit ein angehender Organist, welchem sie etwa gefallen möchten, dieselben also zum Gebrauch aus den Noten wiederum in die [Buchstaben-] Tabulatur[2]⟩ bringen könne. Und ob er zwar auch willens

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

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

gewesen, solche benebenst vielen andern Psalmen, Toccaten ⟨deren etliche in 2. parte Musarum Latinarum, geliebts Gott, bald folgen werden⟩, Fugen, Phantasien und Conzerten auf zwei Klavieren etc. in der deutschen Orgeltabulatur, darzu er sonderlich deutliche, zierliche Litteren und Matricen fertigen lassen[1]⟩, durch Gottes Gnade an Tag zu geben: so ist ihme doch ⟨weil er mit seinen deutschen und lateinischen Musis Sioniis so bald nicht hindurch kommen kann⟩ noch zur Zeit unmöglich."

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

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

Im Gottesdienst treten solche Sinfonien nicht nur an die Stelle der Ricercare[4]⟩, Praeambeln und Fantasien[5]⟩ zwischen die lutherischen Messensätze, sondern ersetzen auch Pavanen, Canzonen[6]⟩ und anderweite Suiten- und madrigalische Stücke, sofern sie nur „artig, sehnlich und anmutig", nicht zu umfangreich und „nicht sehr bloß, sondern vollstimmig"[1]⟩ sind. Eine Sammlung derartiger Sinfonien beabsichtigte Praetorius im Druck herauszubringen unter dem Titel: „Polyhymnia Instrumentalis seu Musa Aonia Melpomene, darinnen Symphoniae oder Sinfoniae auf Pavanen, sowohl Ritornelli auf Galliarden und Couranten Art, durch alle Claves und Modos musicales mit 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen gerichtet: Welche nach neuer erfundenen Art im Anfang eines jeden Concerts oder anderer geistlicher und weltlicher Gesänge Praeambuli loco, im Mittel aber und Ende variationis et delectationis gratia mit aller Art Instrumenten anmutig zu gebrauchen"[2]⟩.

Diese Sinfoniensammlung von Praetorius ist ebensowenig wie sein wiederholt angekündigtes Tabulaturbuch im Druck erschienen. Einen allerdings sehr unvollkommenen Ersatz haben wir in der Sammlung des auch hierin von Praetorius stark beeinflußten Samuel Scheidt, die er 1642 dem Herzog von Braunschweig für die Wolfenbüttler Hofkapelle angeboten, 1644 als „LXX Symphonien auf Concerten Manier" in Leipzig drucken und, da kein eigentlicher Verleger sich fand, durch den Organisten an St. Elisabeth in Breslau A. Profius „und andere der Musik liebhabende Freunde" hat verlegen lassen[3]⟩.

In den Spätwerken von Praetorius begegnen derartige Sinfonien, von denen die vorliegende Ausgabe als Beispiel eine Anfangssinfonie ⟨Ritornell⟩ zu dem 11. Choralconzert der Polyhymnia Caduceatrix, 1619, bringt. Wie dieses hervorragende Beispiel zeigt, handelt es sich bei den Orgelsinfonien um meist knappe, gedrungene, einteilige, vollstimmig gesetzte Stücke von kräftig akkordischer Wirkung, wie sie von der nachfolgenden deutschen Organistengeneration nach dem Vorbild von Gabrieli und Monteverdi unter mannigfachen Bezeichnungen in großer Zahl veröffentlicht worden sind[4]⟩. Sie führen in Deutschland wie in Italien ⟨Frescobaldi⟩ zu den Einleitungssätzen der Ensemblekanzonen und Kirchensonaten. —

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

[1]⟩ Schon unterm 29. Juni 1602 vermerken die Kammerrechnungen des Wolfenbüttler Hofes: „Michael Praetorius 24 Taler zu Verfertigung etlicher Stempel und Matricen zur Instrument-Tabulatur in die Druckerei". Vgl. auch die Vorrede zur Terpichore, 1612 ⟨Ges.-Ausg., Bd. XV, S. VIIIf.⟩.

[2]⟩ Syntagma musicum, Bd. III, S. 190f., Neudruck S. 153.

[3]⟩ Ebenda, S. 189, Neudruck S. 152.

[4]⟩ „Dieweil es aber gar fein, daß vornher und zwischen einem jeden Kyrie, Christe, etc. ⟨anstatt, da sonsten die Organisten ihre Ricercarn darzwischen zu machen pflegen⟩ feine Sinfonien mit Instrumenten musizieret würden". ⟨Polyhymnia Caduceatrix, 1619.⟩

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

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

[1]⟩ Synt. mus. III, 190, Neudruck S. 153.

[2]⟩ Ebenda, S. 216, Neudruck S. 170.

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

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

Erst die grundlegenden und sehr neuartigen Erfahrungen und Einsichten, die von der „Praetorius-Orgel" des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Freiburg i. Br. (erbaut 1921 in Gemeinschaft mit Orgelbaumeister Dr. Oscar Walcker-Ludwigsburg) ausgegangen sind, haben in mehrjähriger Zusammenarbeit mit Professor D. Dr. Karl Straube-Leipzig und Karl Matthaei, Organist des Musikkollegiums in Winterthur, den künstlerischen und musikgeschichtlichen Horizont erschlossen, aus dem diese Meisterwerke deutscher Orgelchoralkunst zum Verständnis gebracht werden können. Der wundervolle Orgelhymnus „A solis ortus cardine" erklang zum erstenmal auf der Praetorius-Orgel unter Straubes Händen besonders eindrucksam zu Beginn der öffentlichen Orgelweihe im Freiburger Musikwissenschaftlichen Institut am 4. Dezember 1921, dem Geburtstag der neuen deutschen Orgelbewegung[1]). Bei einer späteren Wiederholung schilderte H. H. Jahnn seinen Eindruck mit folgenden Worten[2]): „Am 28. Juli (1922) spielte Prof. Straube vor geladenen Gästen der Universität (Freiburg i. Br.) an dieser Orgel unter Werken anderer Meister den Orgelhymnus „A solis ortus" von M. Praetorius. Es wurde mein, wenn auch nicht größtes musikalisches, so doch mein reinstes Orgelerlebnis bis dahin. Orgel und Komposition waren in vollkommenstem Einklang miteinander".

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

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

Freiburg i. Br., im August 1929 — Wilibald Gurlitt

---

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

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

1

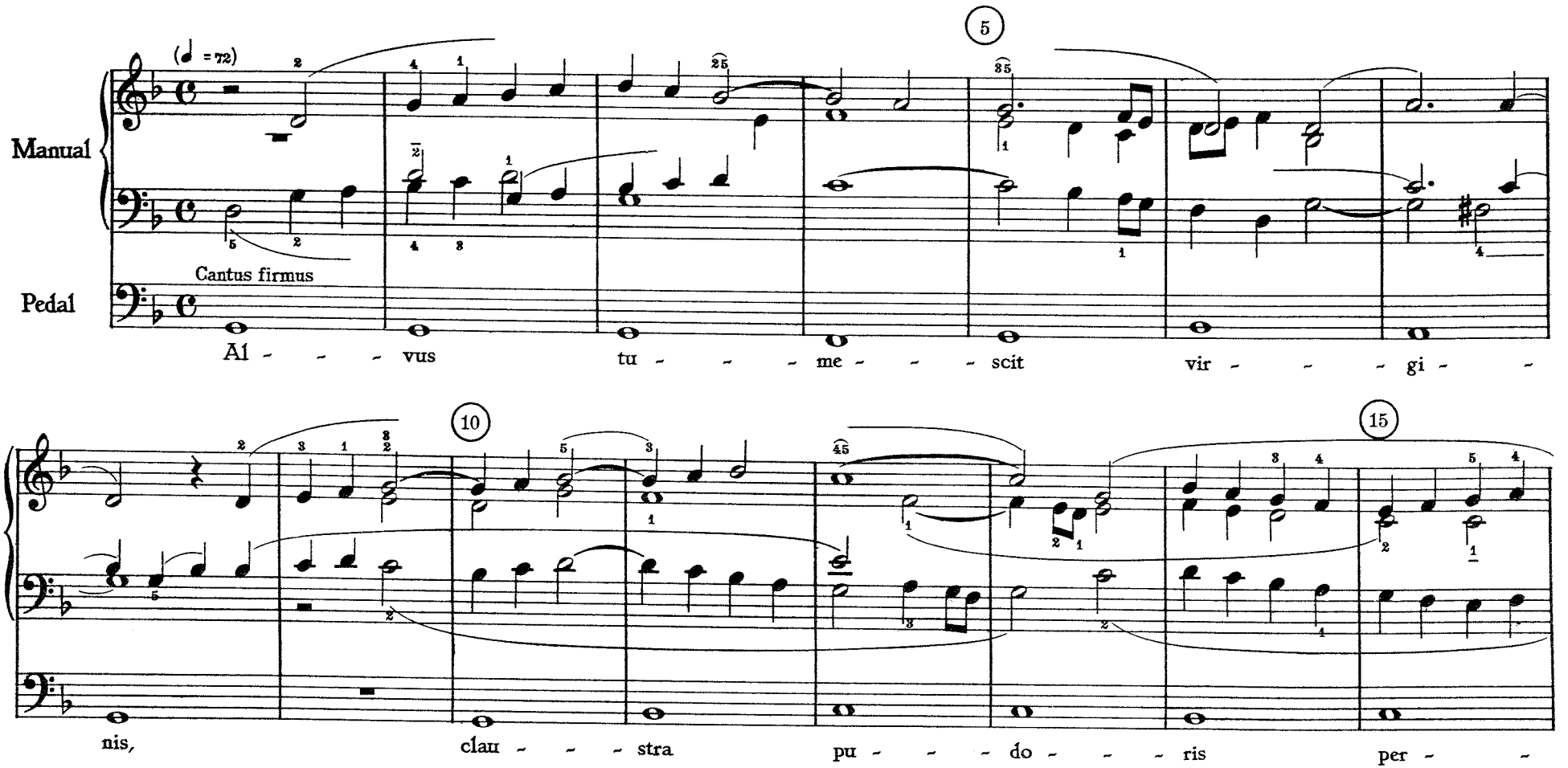
ADVENT-HYMNUS

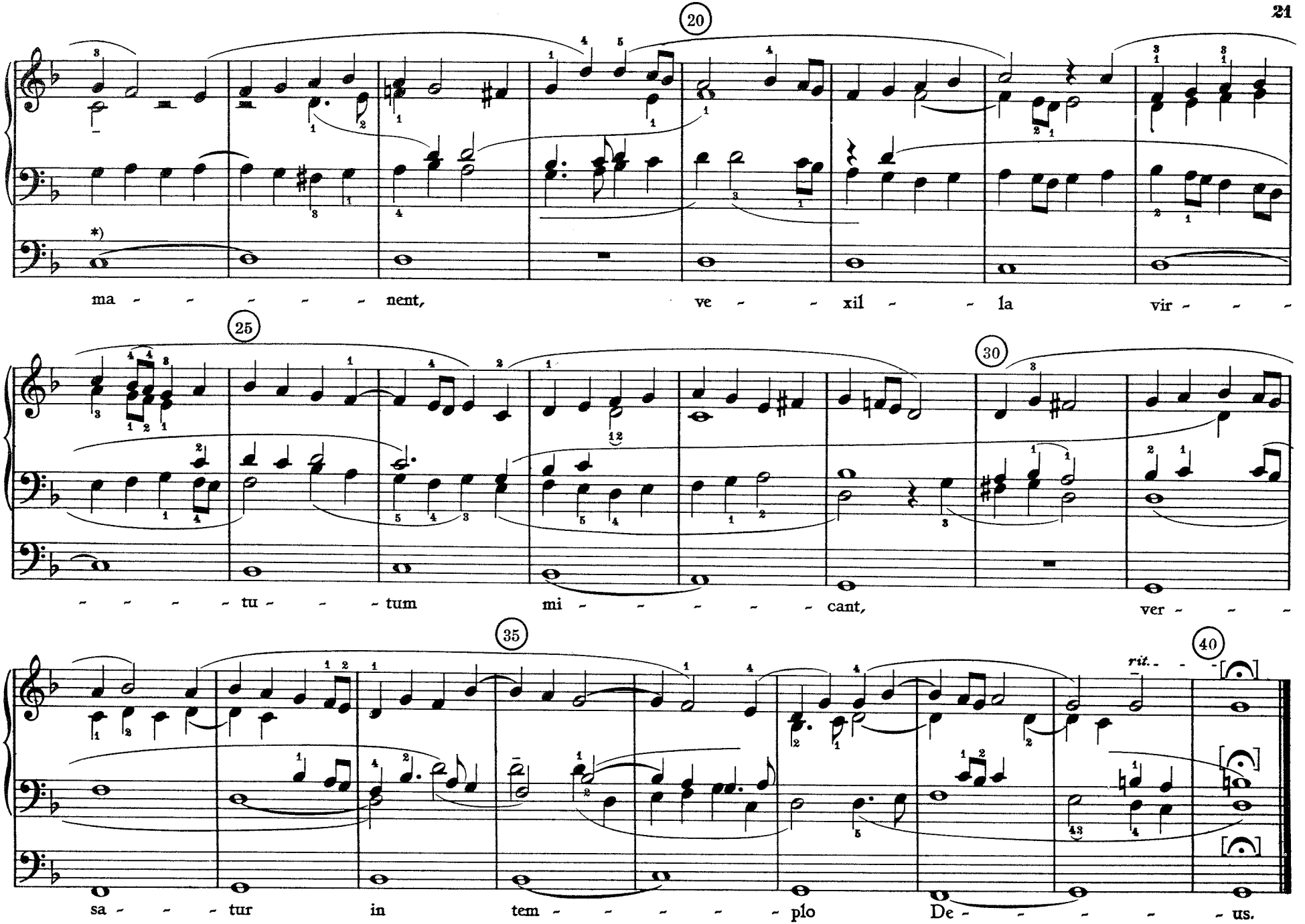
„Alvus tumescit virginis“

⟨3. Vers von: „Veni redemptor gentium“⟩

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

(Martin Luther)





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

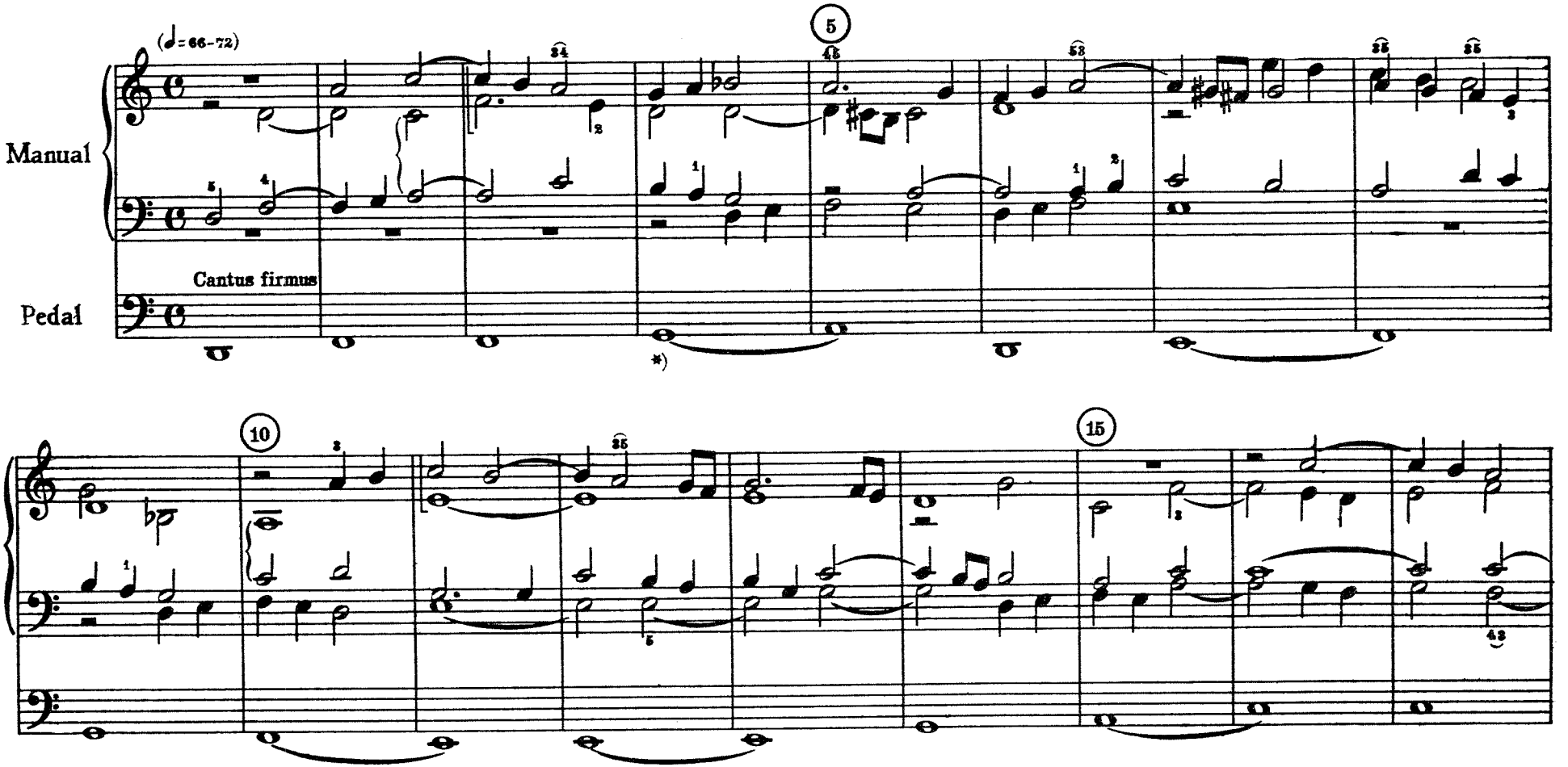
2

WEIHNACHTS-HYMNUS

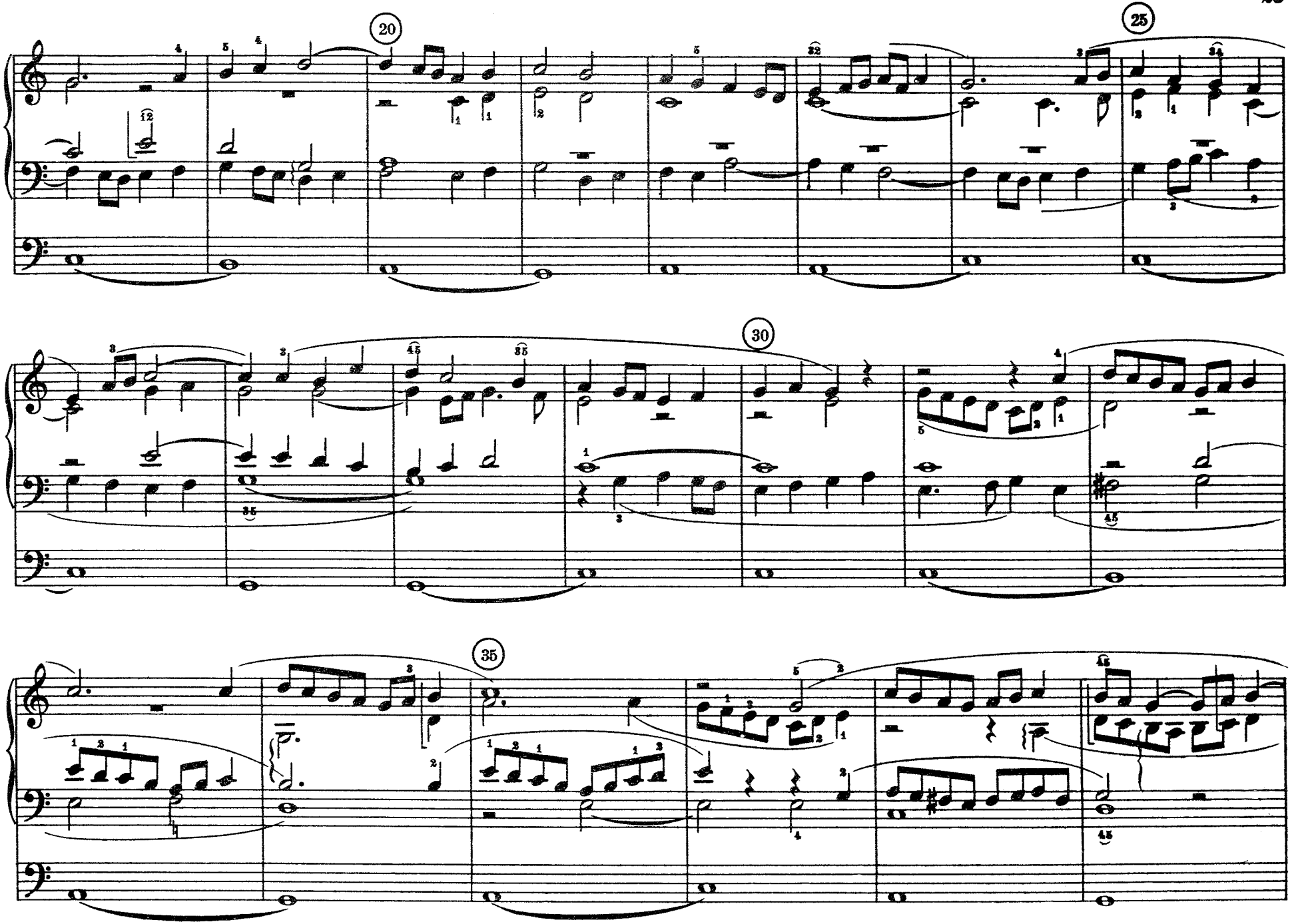
„A Solis ortus cardine“

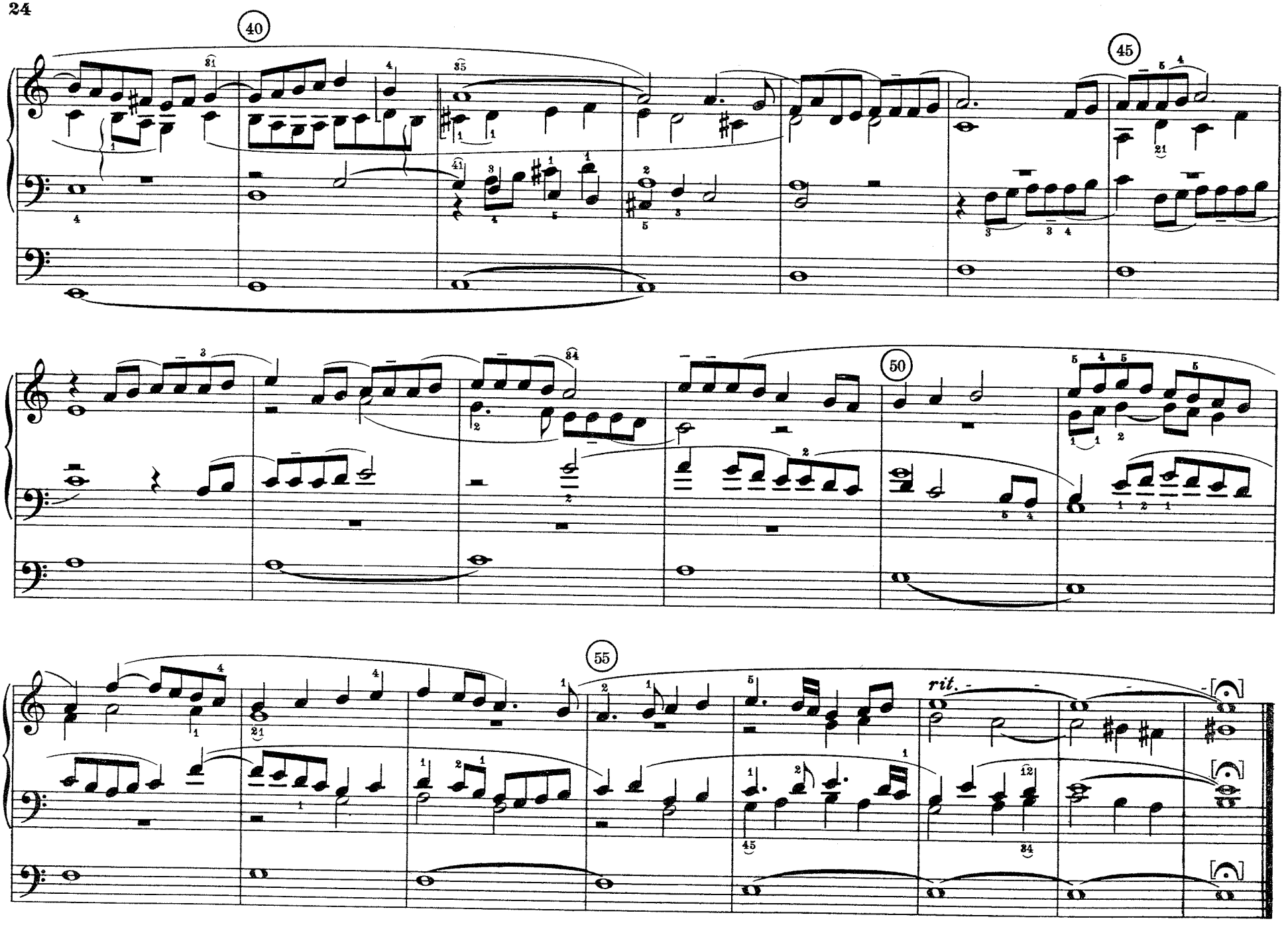
A Solis ortus cardine
Ad usque terrae limitem,
Christum canamus Principem,
Natum Maria Virgine.
(Coelus Sedulius)

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



*) siehe Anm. S. 28


20
25
30
35


40
45
50
55
rit.

3

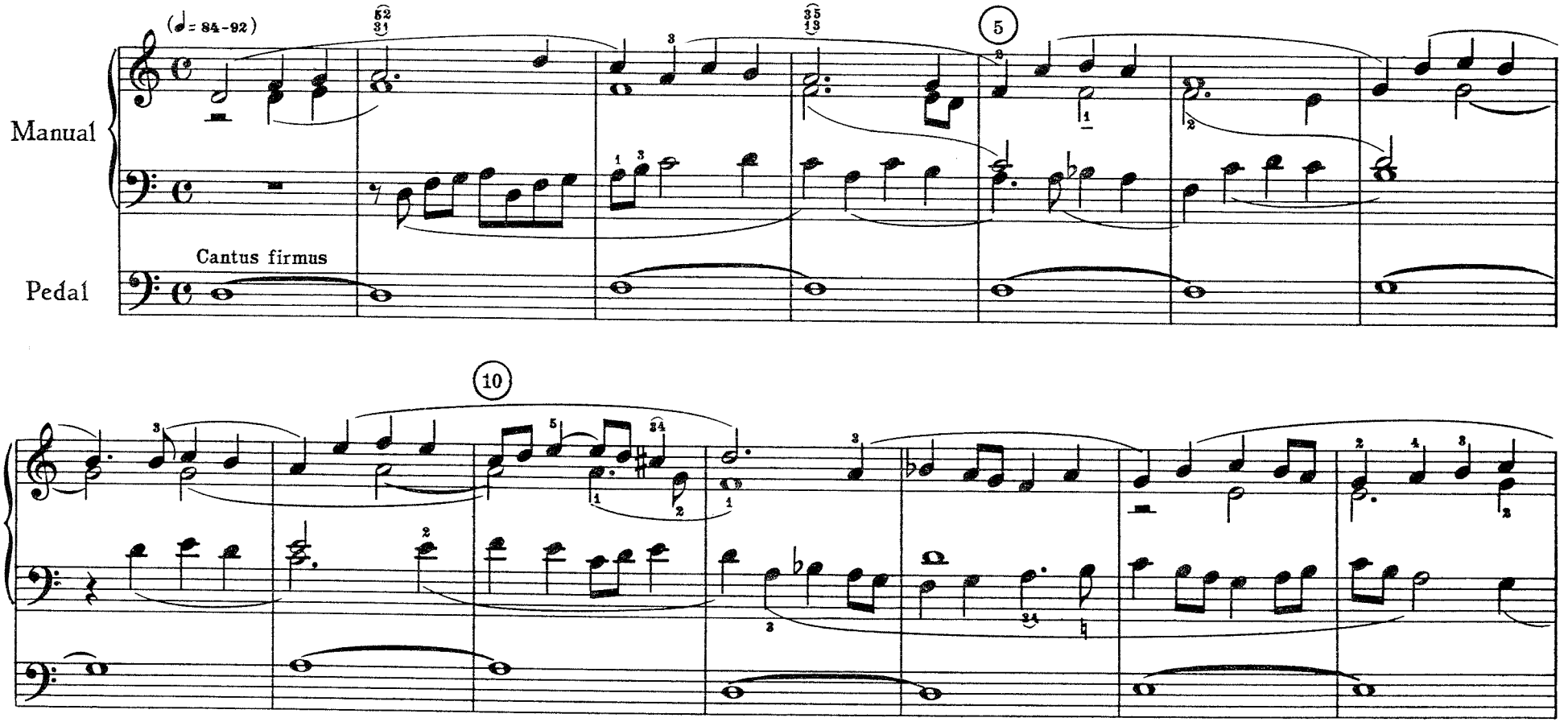
WEIHNACHTS-HYMNUS

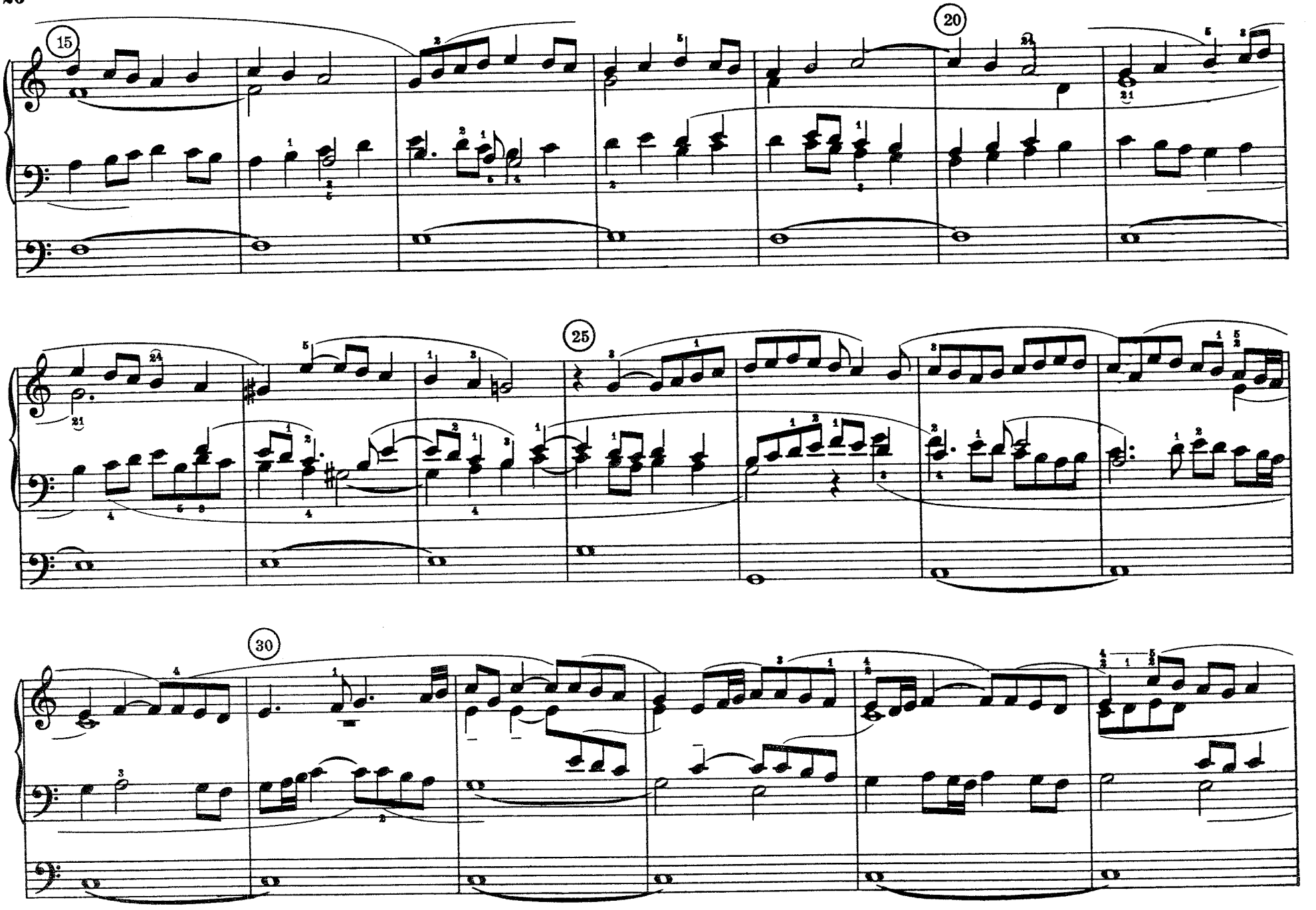
„Summo Parenti gloria“

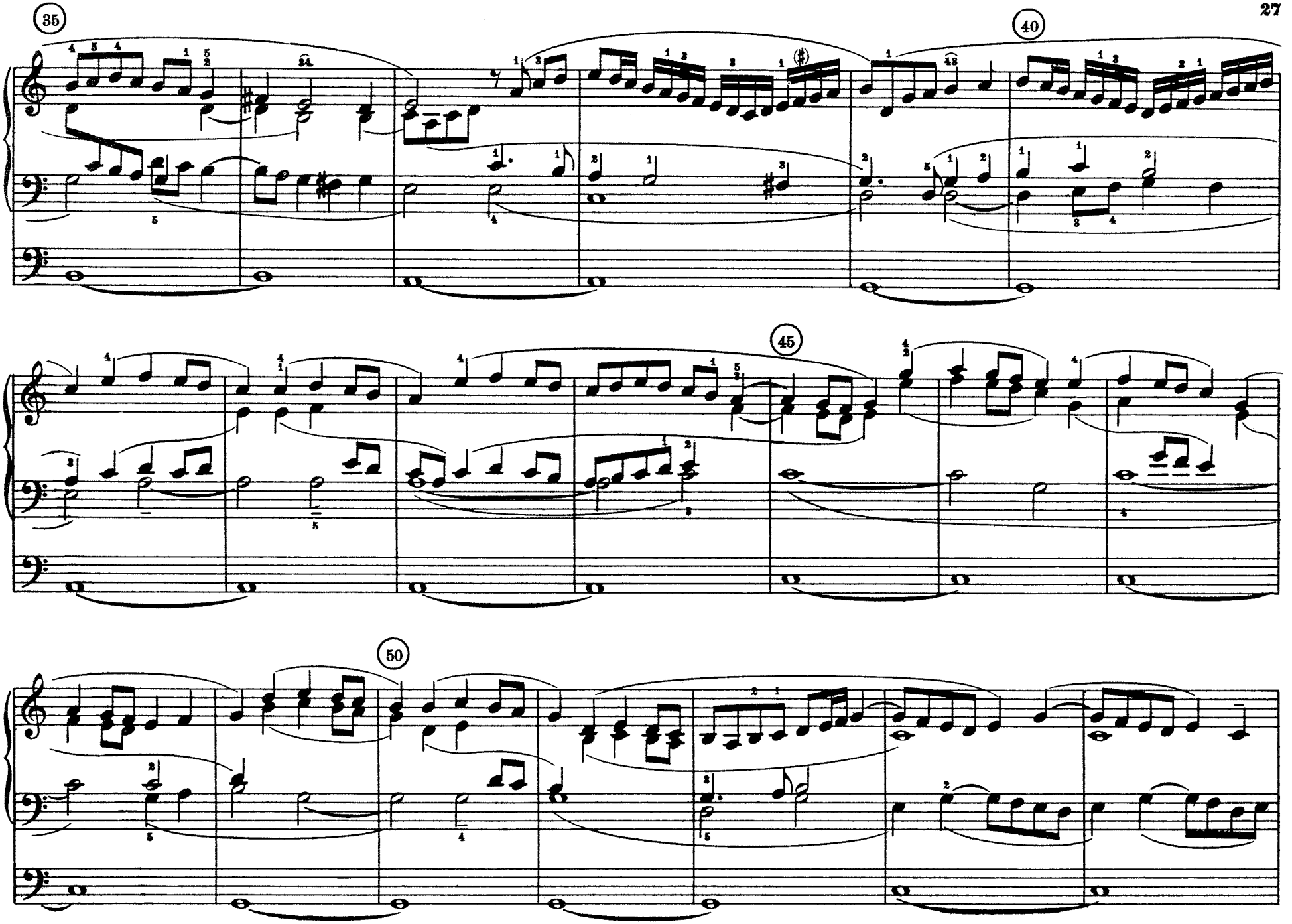
⟨8. Vers von: „A Solis ortus cardine“⟩

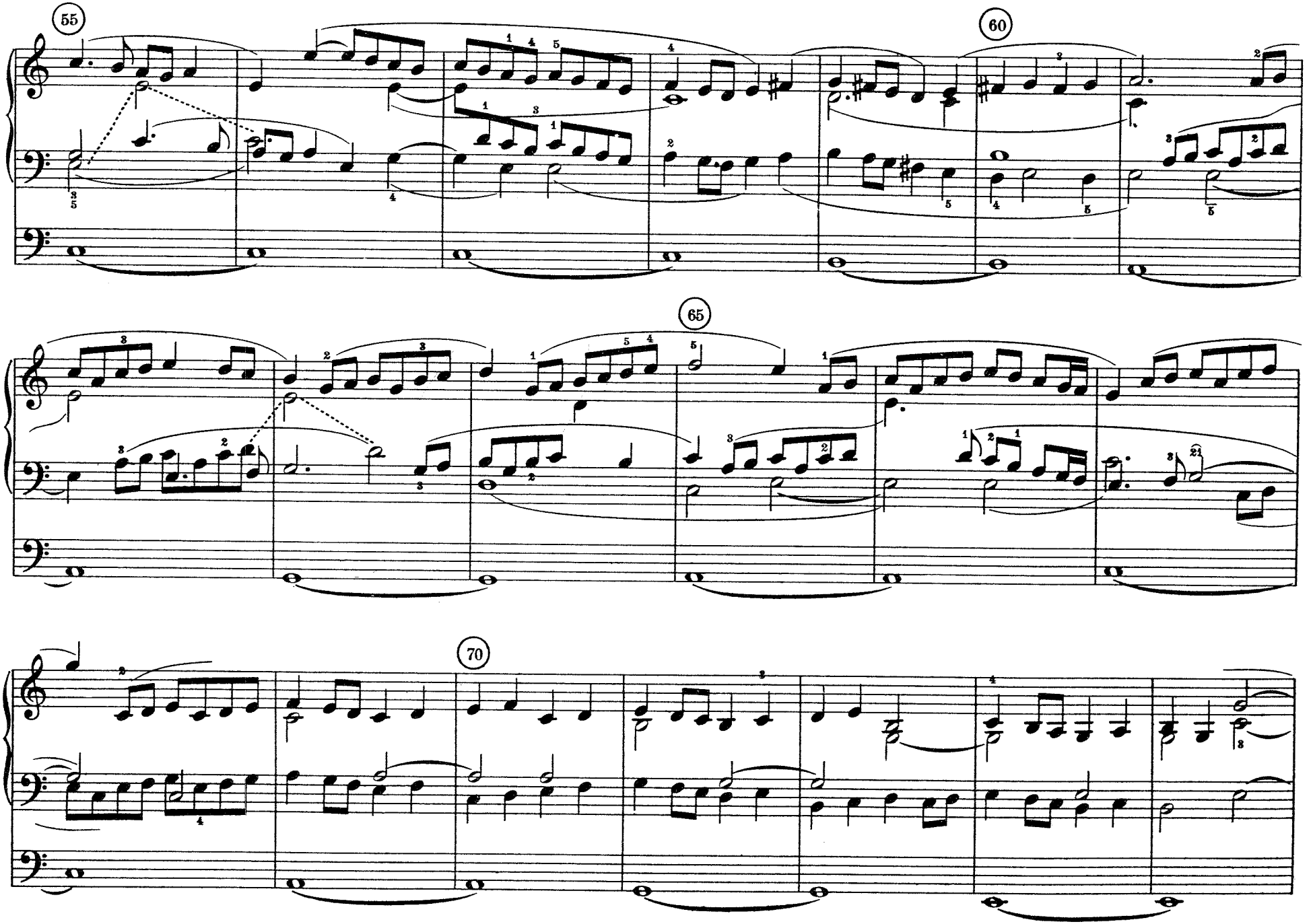
Summo Parenti gloria,
Natoque laus quam maxima,
Cum sancto sit Spiramine,
Nunc et per omne seculum.

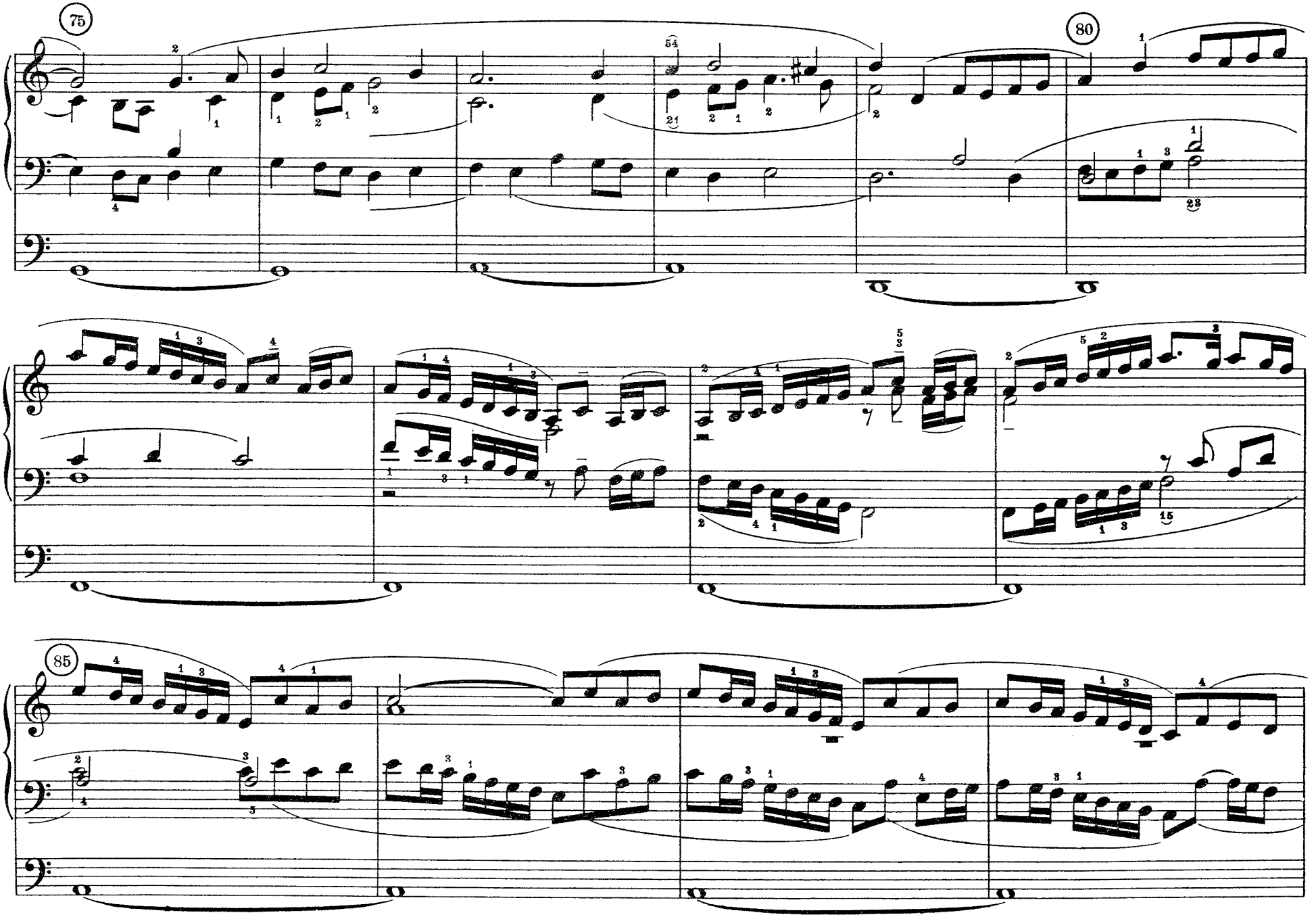
Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, gebor'n von der reinen Magd,
mit Vater und dem heilgen Geist,
von nun an bis in Ewigkeit.

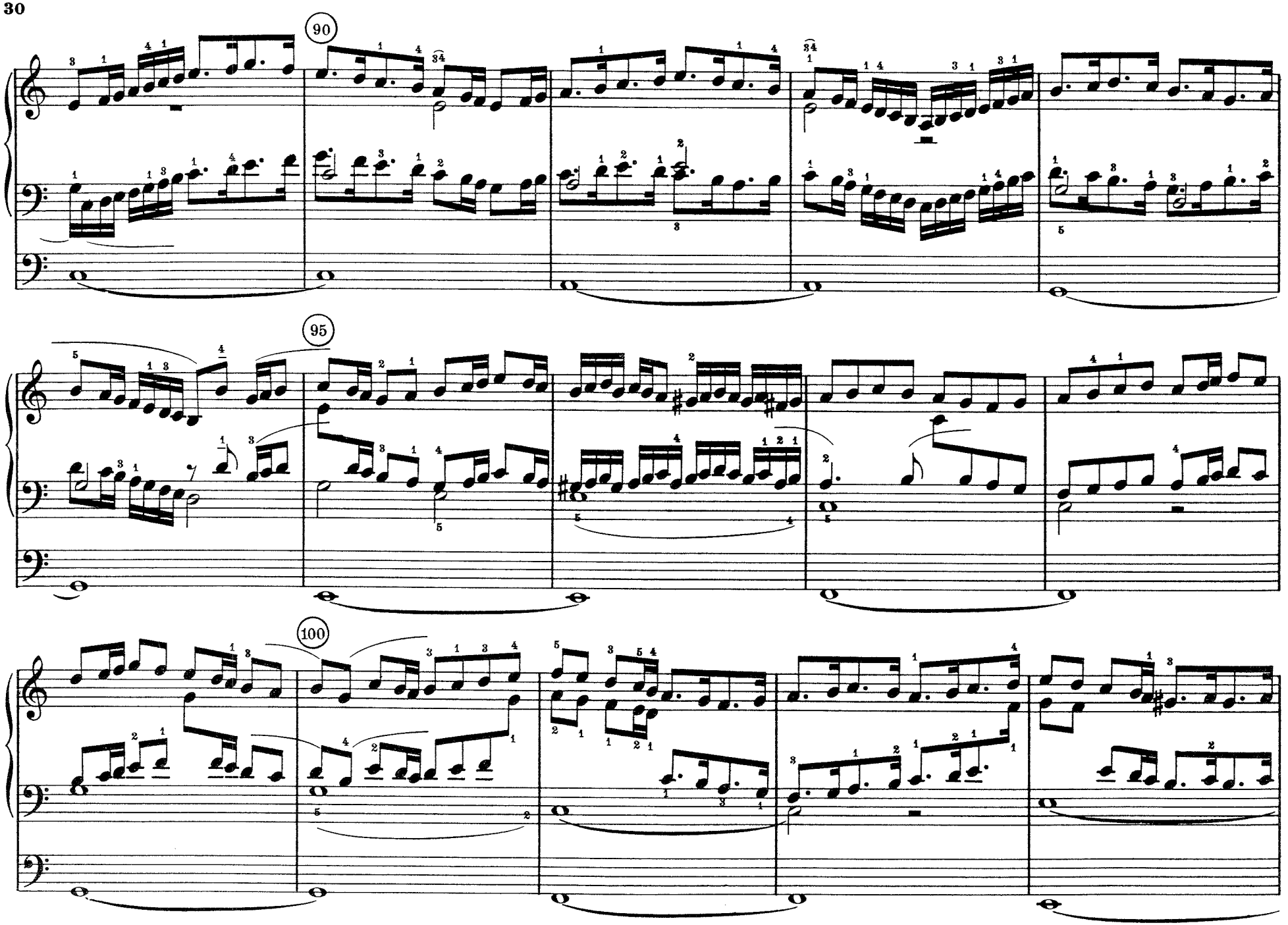


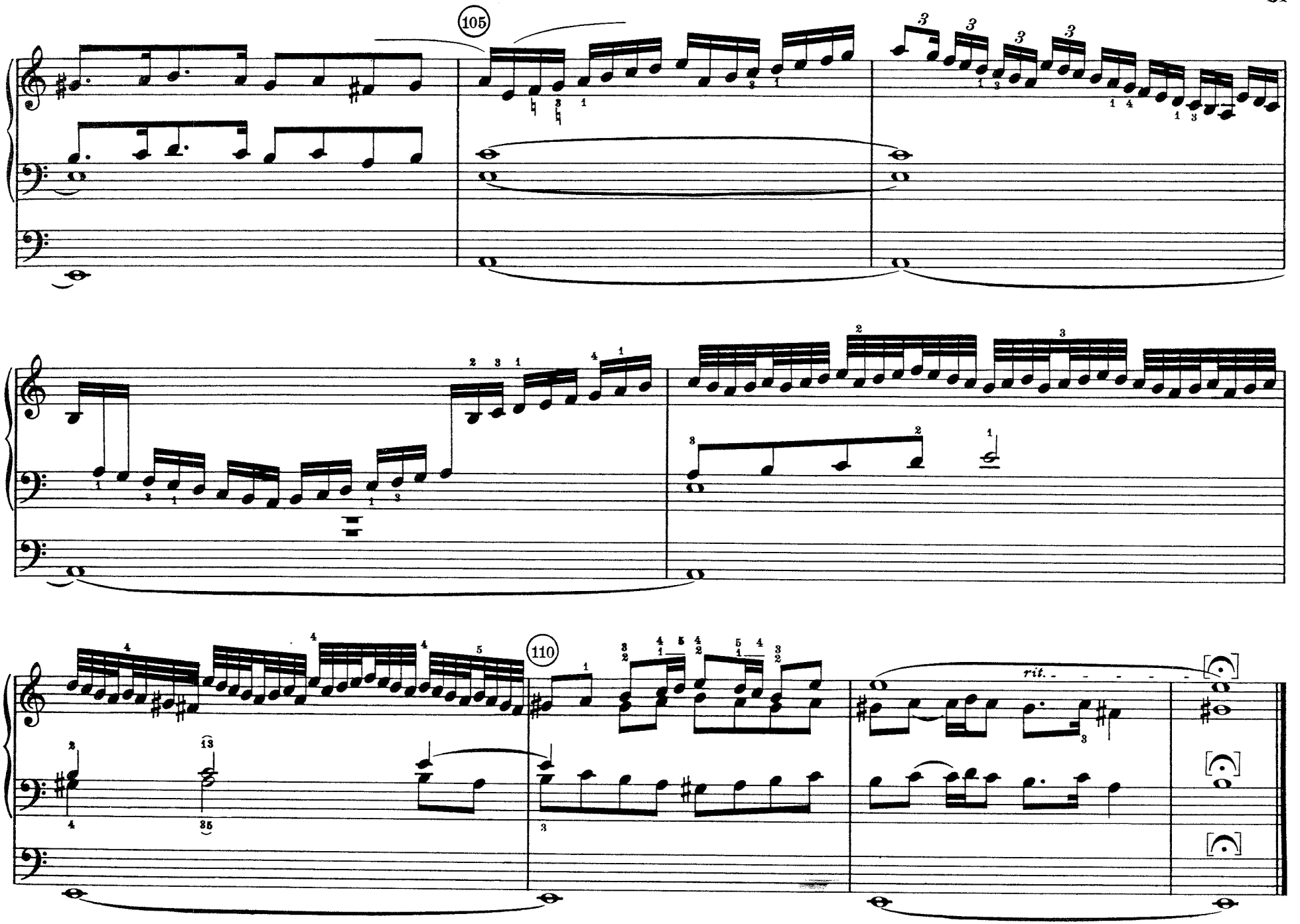

15
20
25
30


35
40
45
50


55
60
65
70


75
80
85


90
95
100

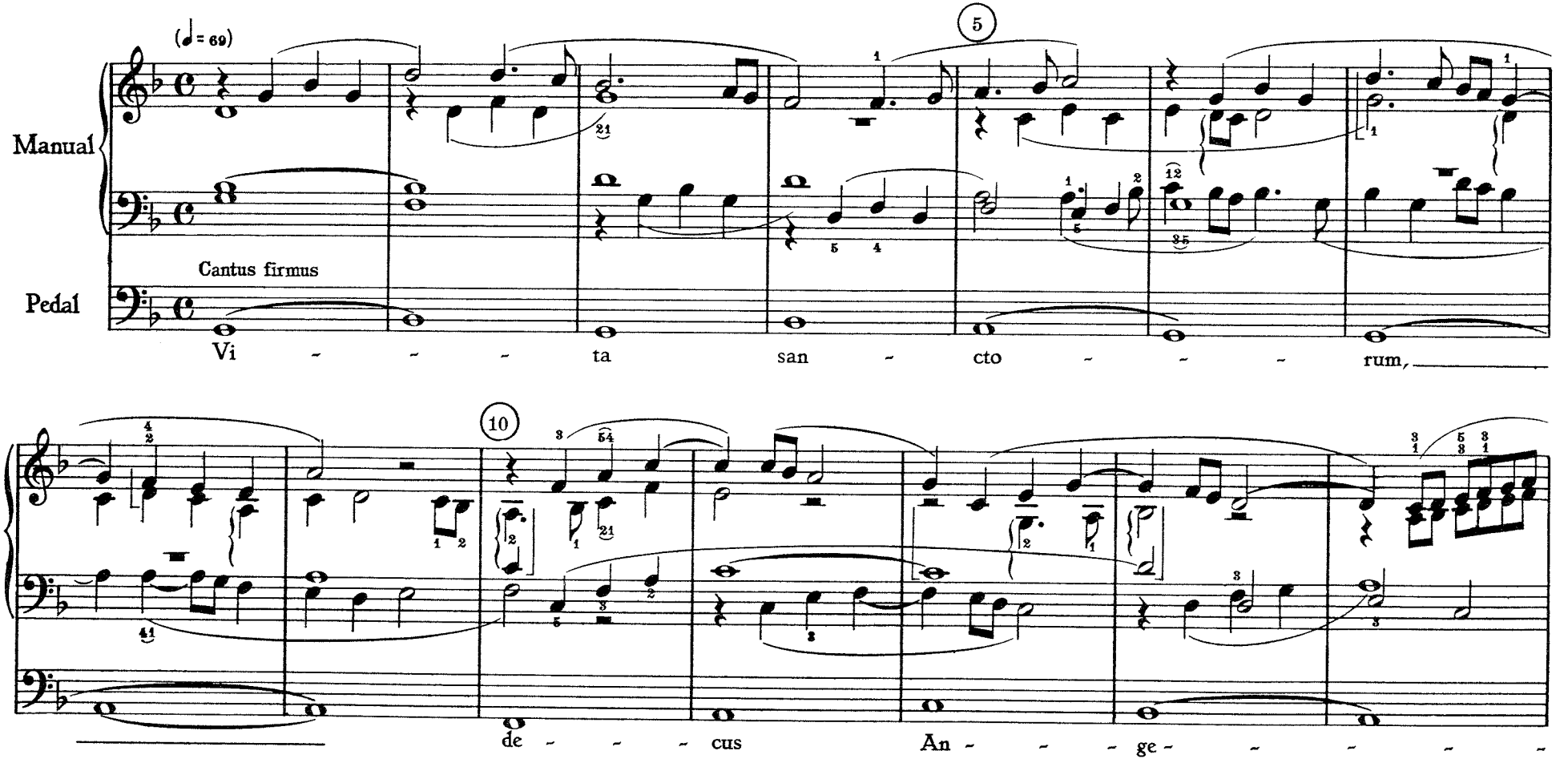

105
110
rit.

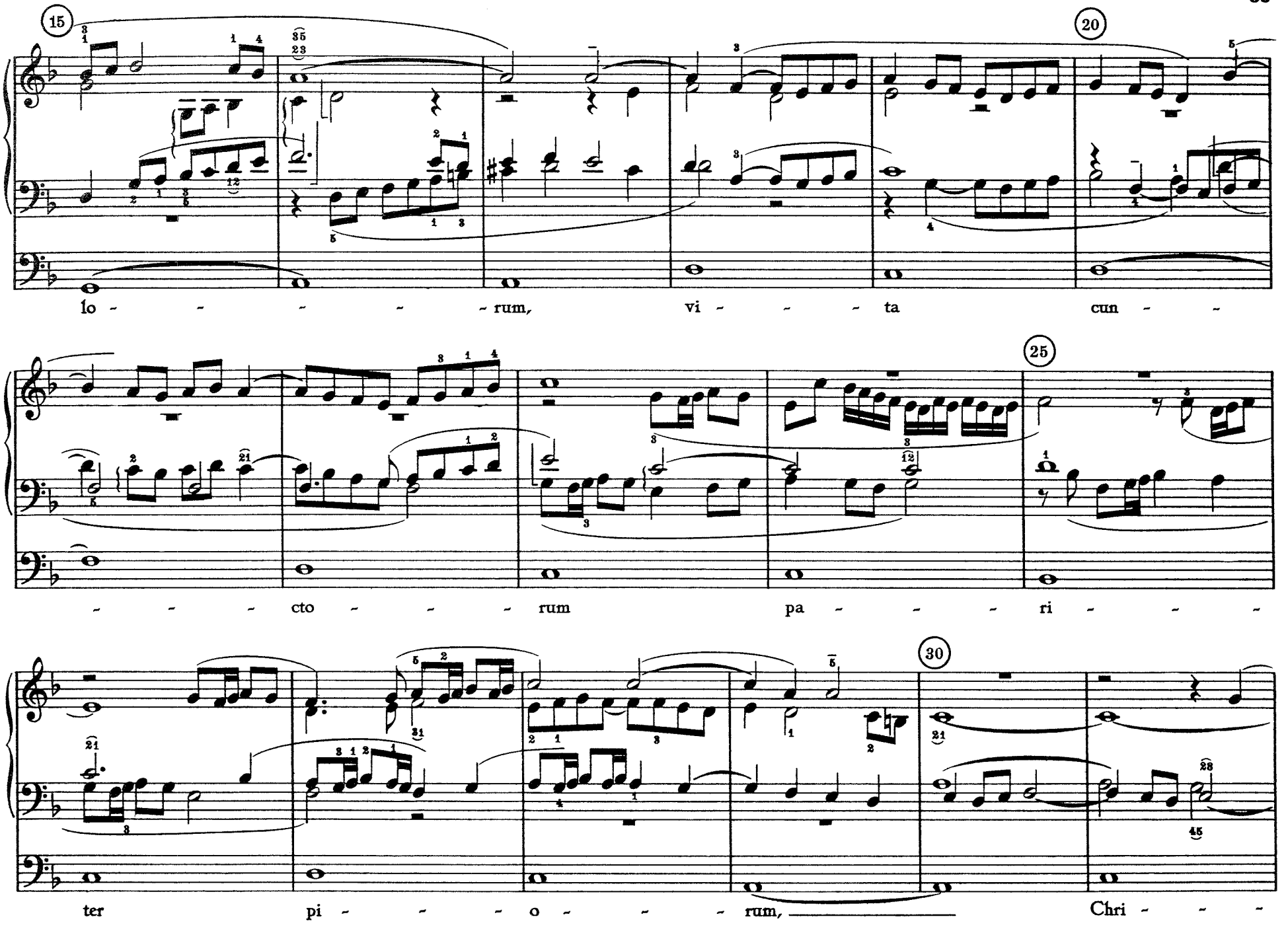
4

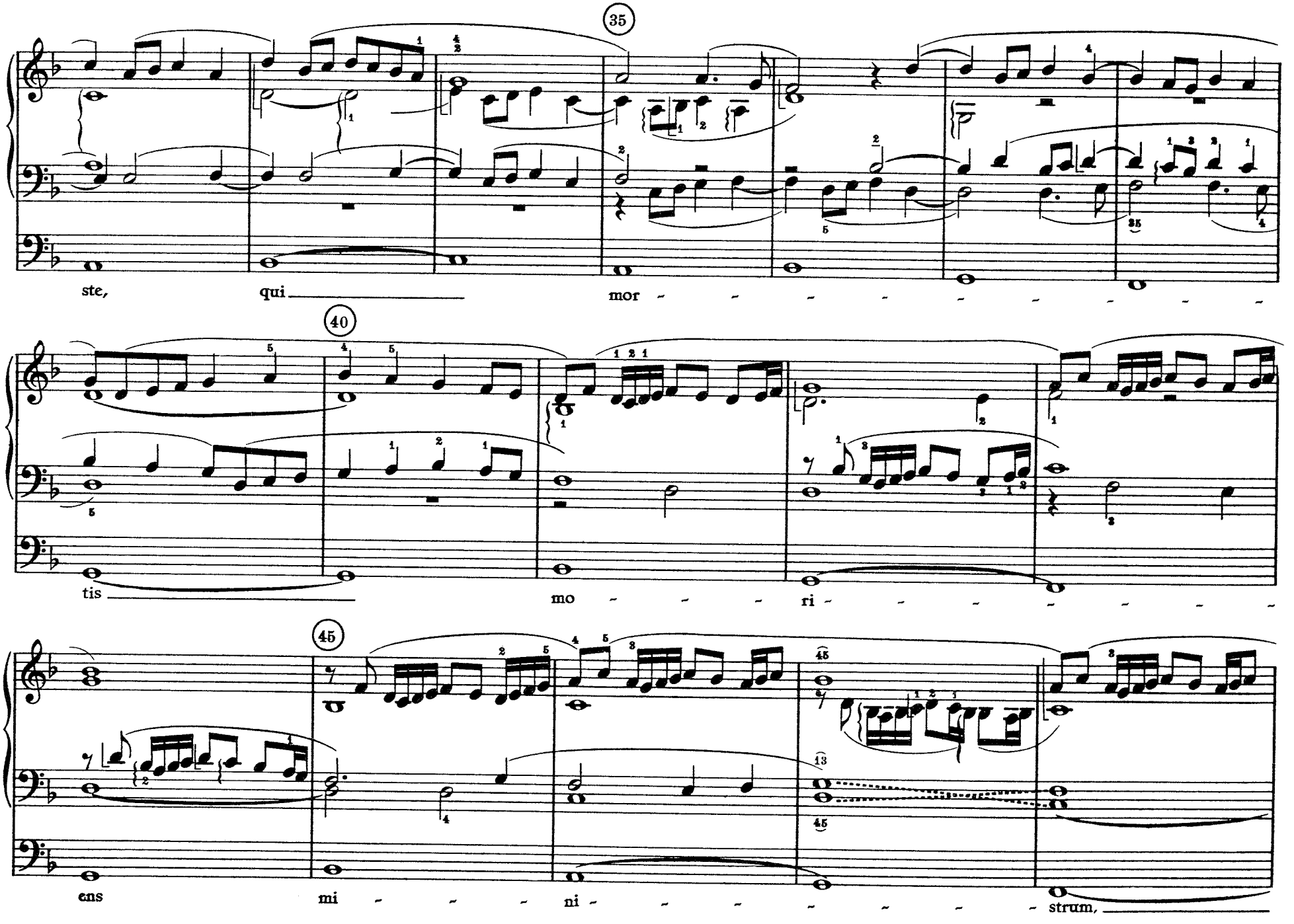
OSTER - HYMNUS

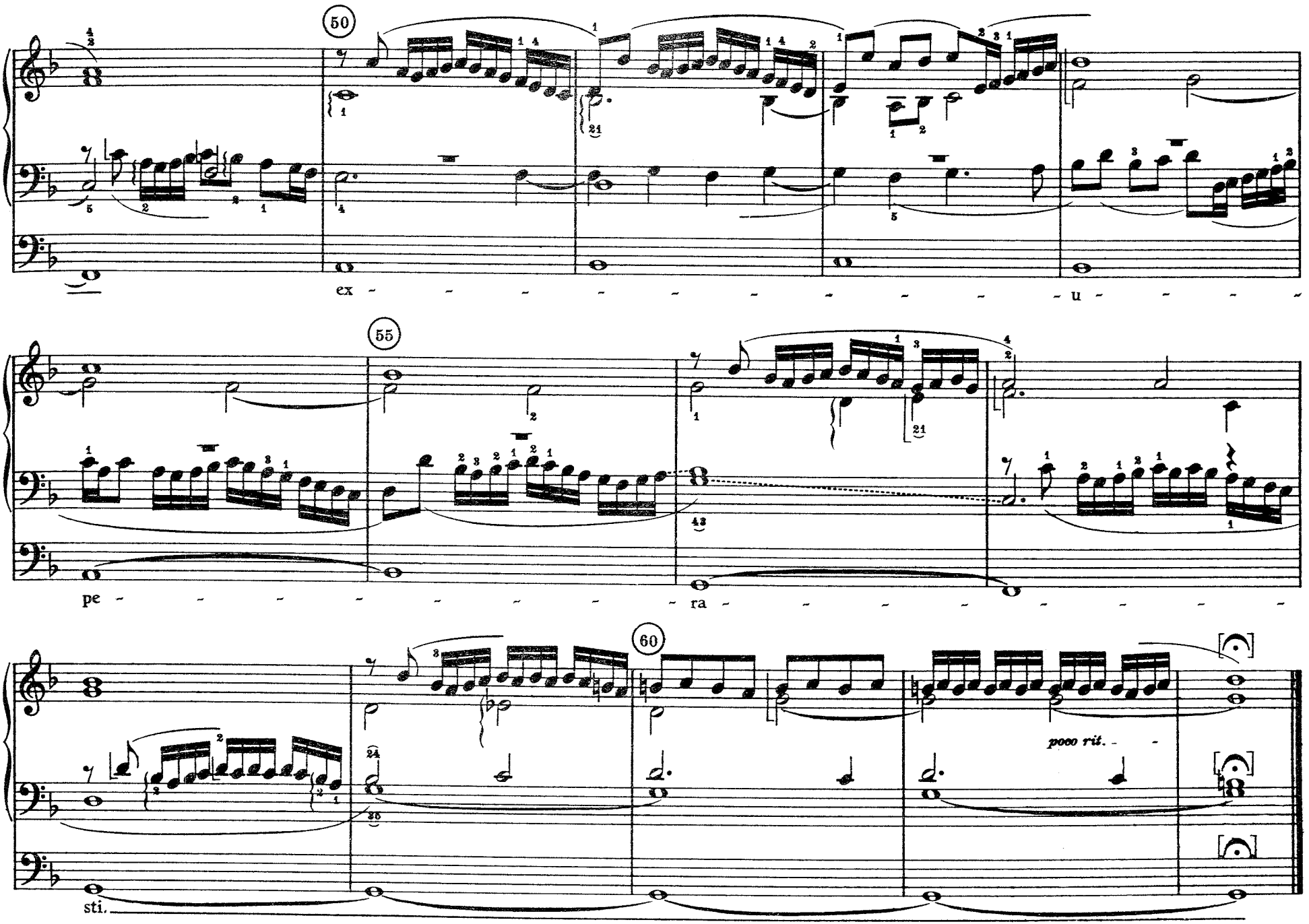
„Vita sanctorum"

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




15
20
lo - - - - - - rum, vi - - - - ta cun - -
25
- - - - cto - - - - rum pa - - - - ri - - -
30
ter pi - - - - o - - - - rum, Chri - - -


35
ste, qui mor
40
tis mo ri
45
ens mi ni strum,


50
ex - - - - - - - - - - - - u - - - -
55
pe - - - - - - - - - - - ra - - - - - - - - - -
60
poco rit.
sti.

5

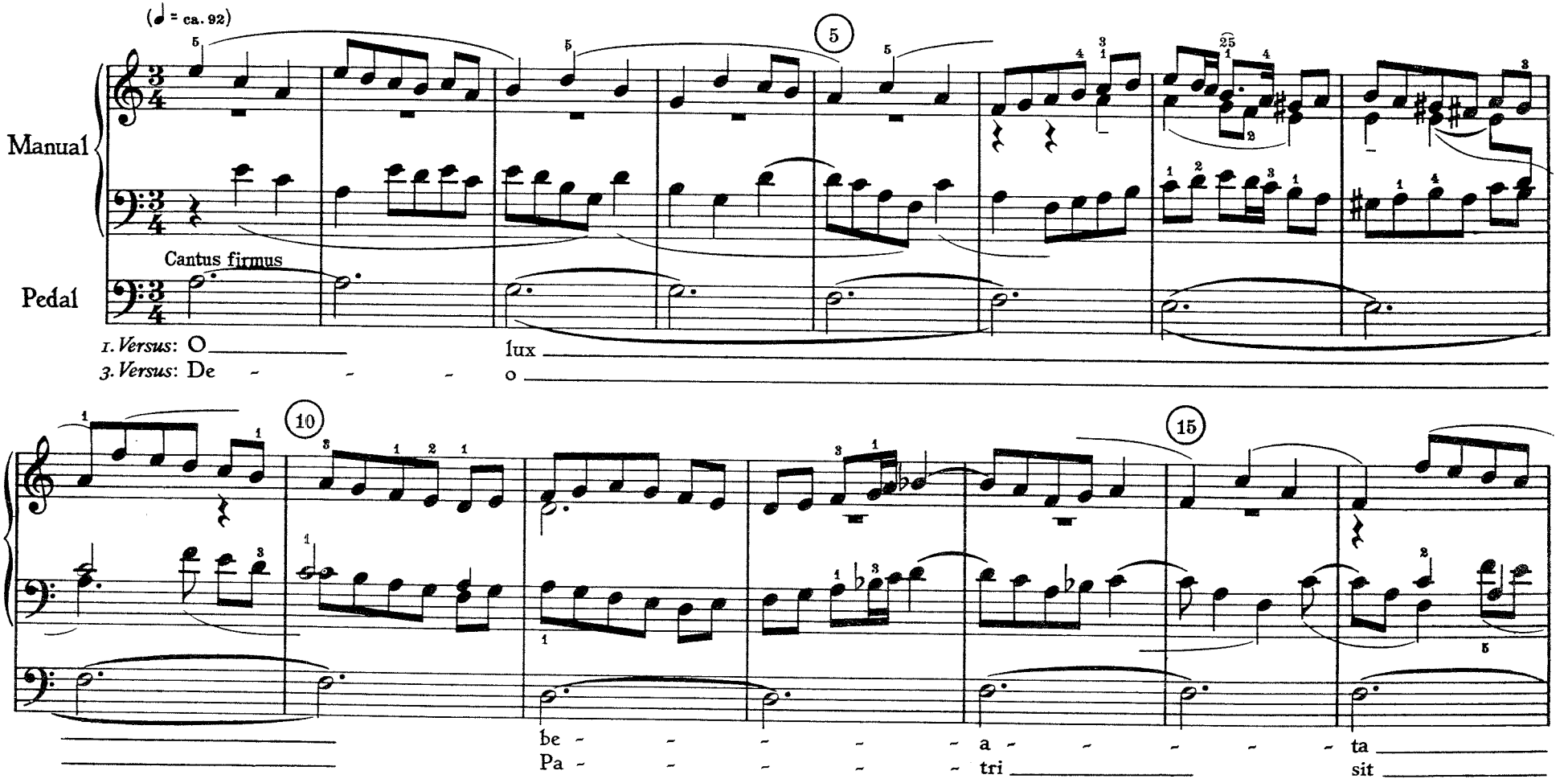
DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

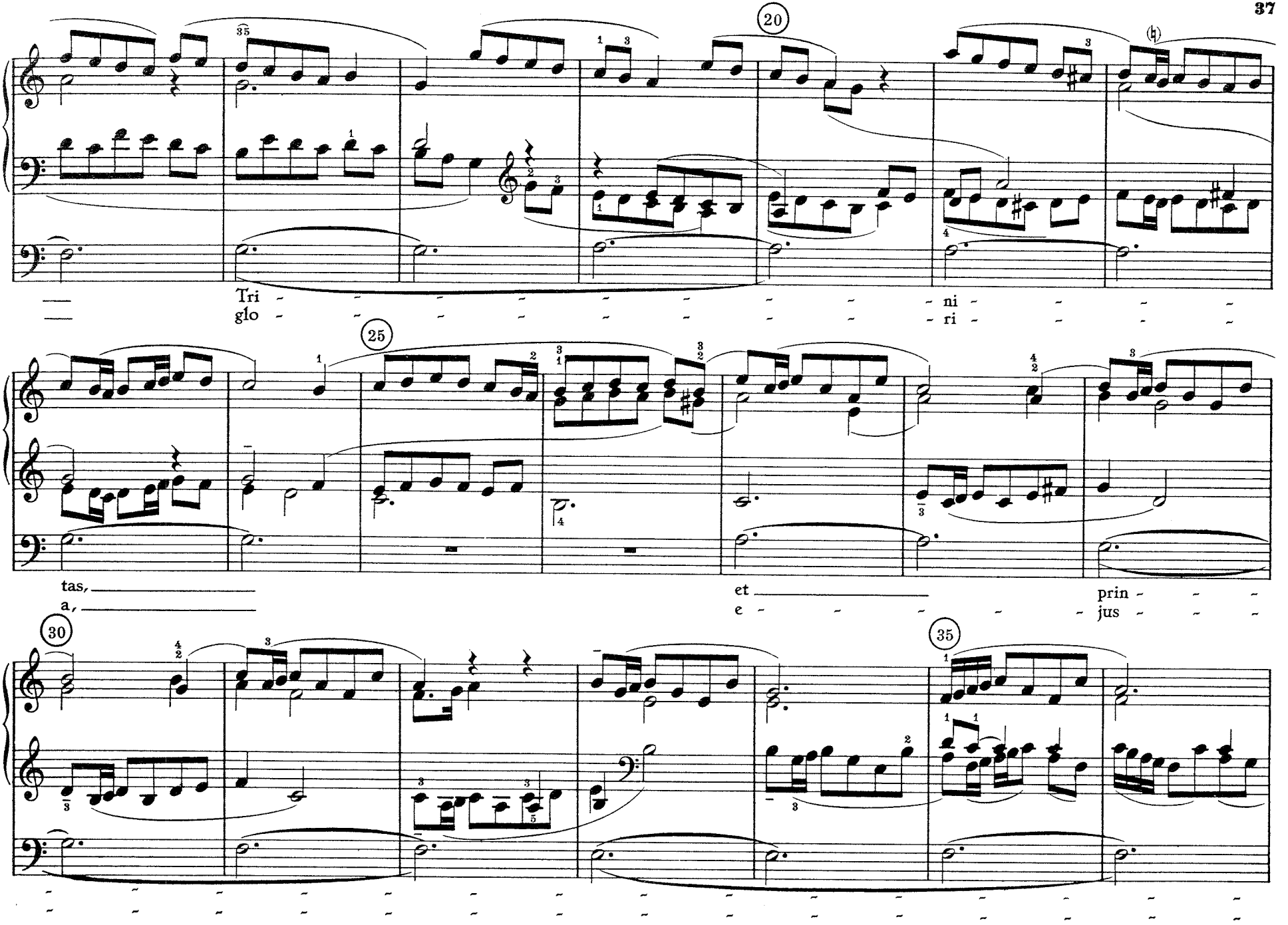
„O Lux beata Trinitas"

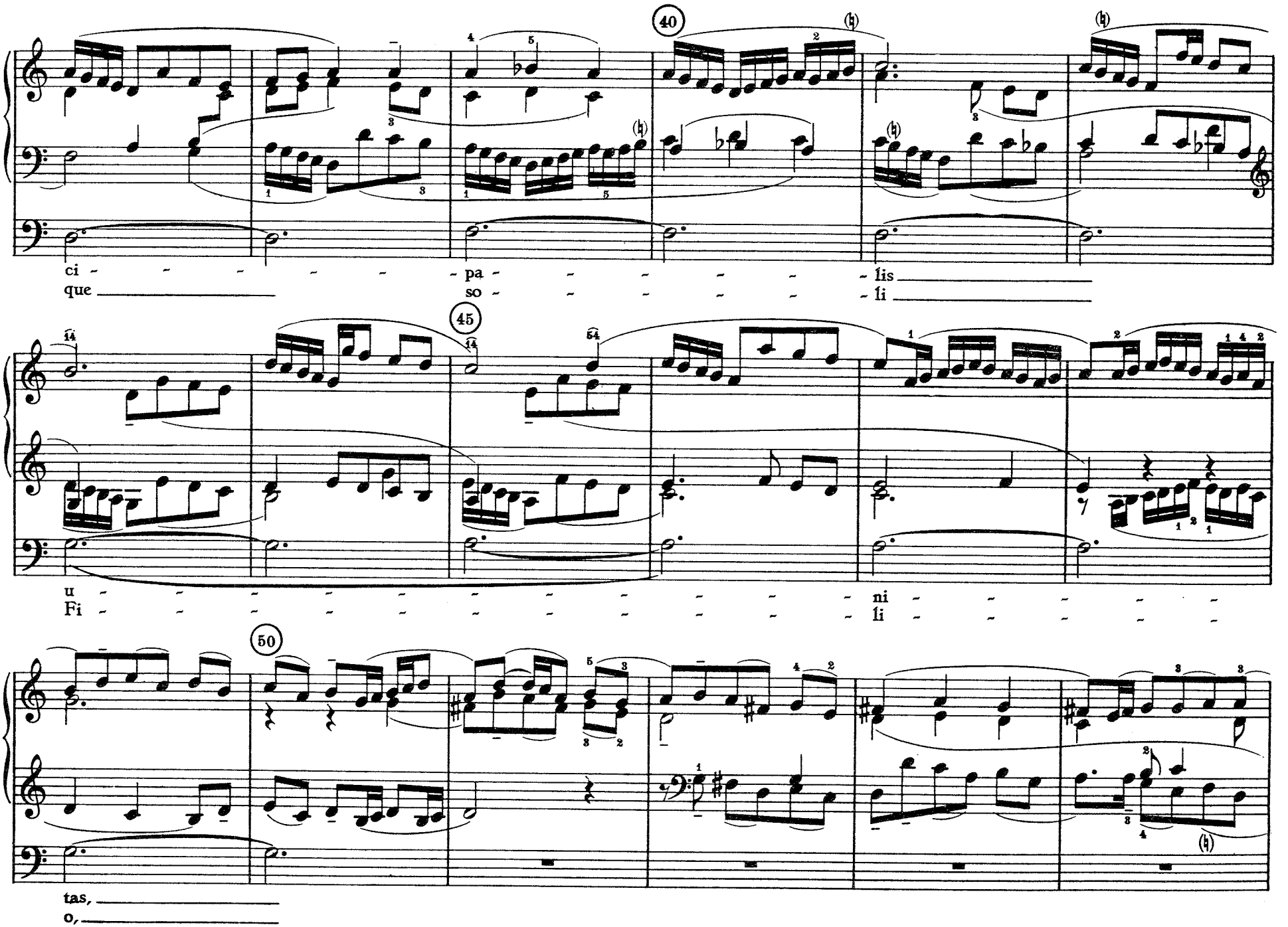
1. Vers: Der du bist drei in Einigkeit
ein wahrer Gott von Ewigkeit,
die Sonn' mit dem Tag von uns weicht;
laß leuchten uns dein göttlich Licht.

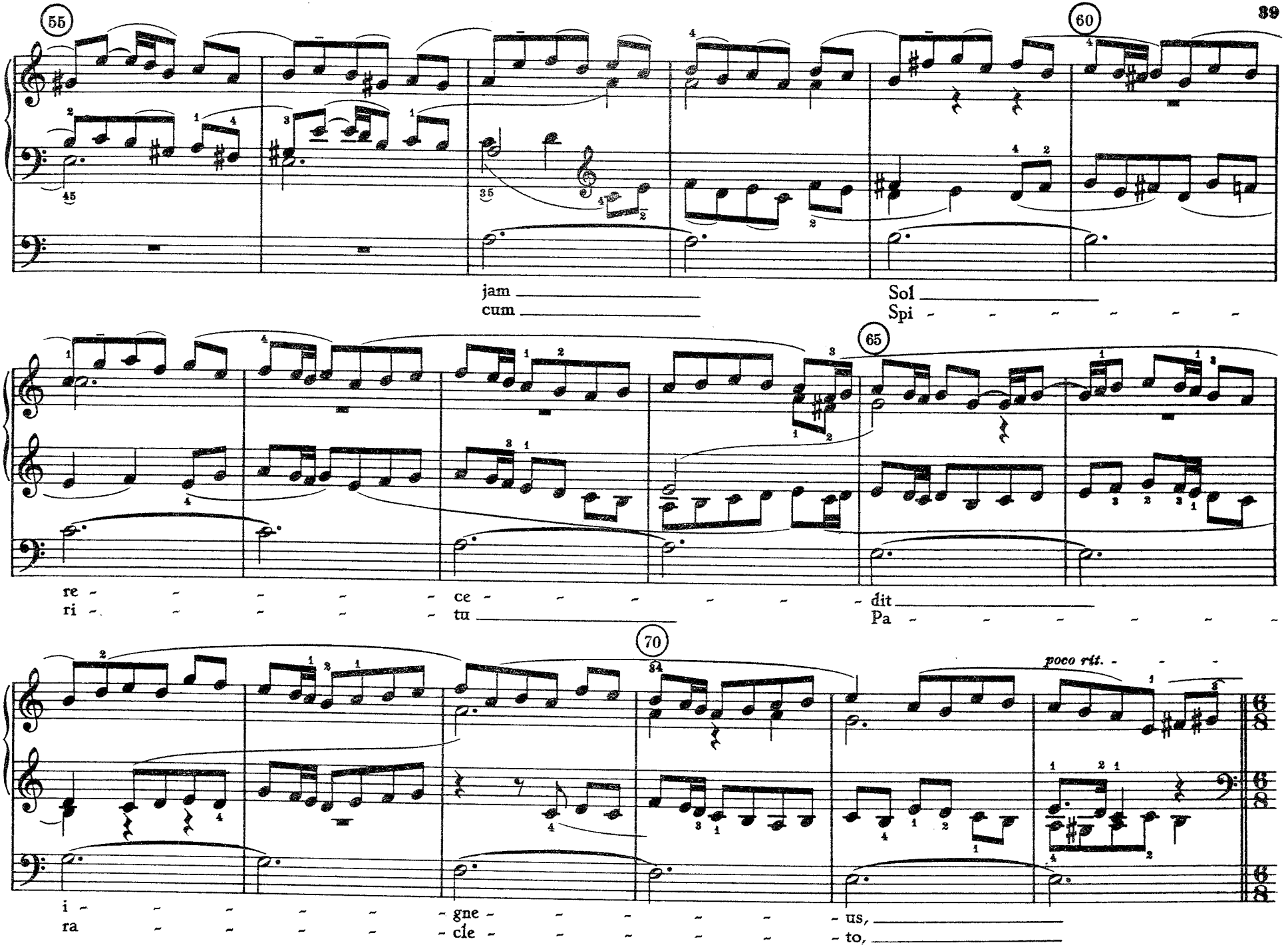
3. Vers: Gott Vater, dem sei ewig Ehr',
Gott Sohn, der ist der einig Herr,
und dem Tröster, Heiligen Geist,
von nun an bis in Ewigkeit.

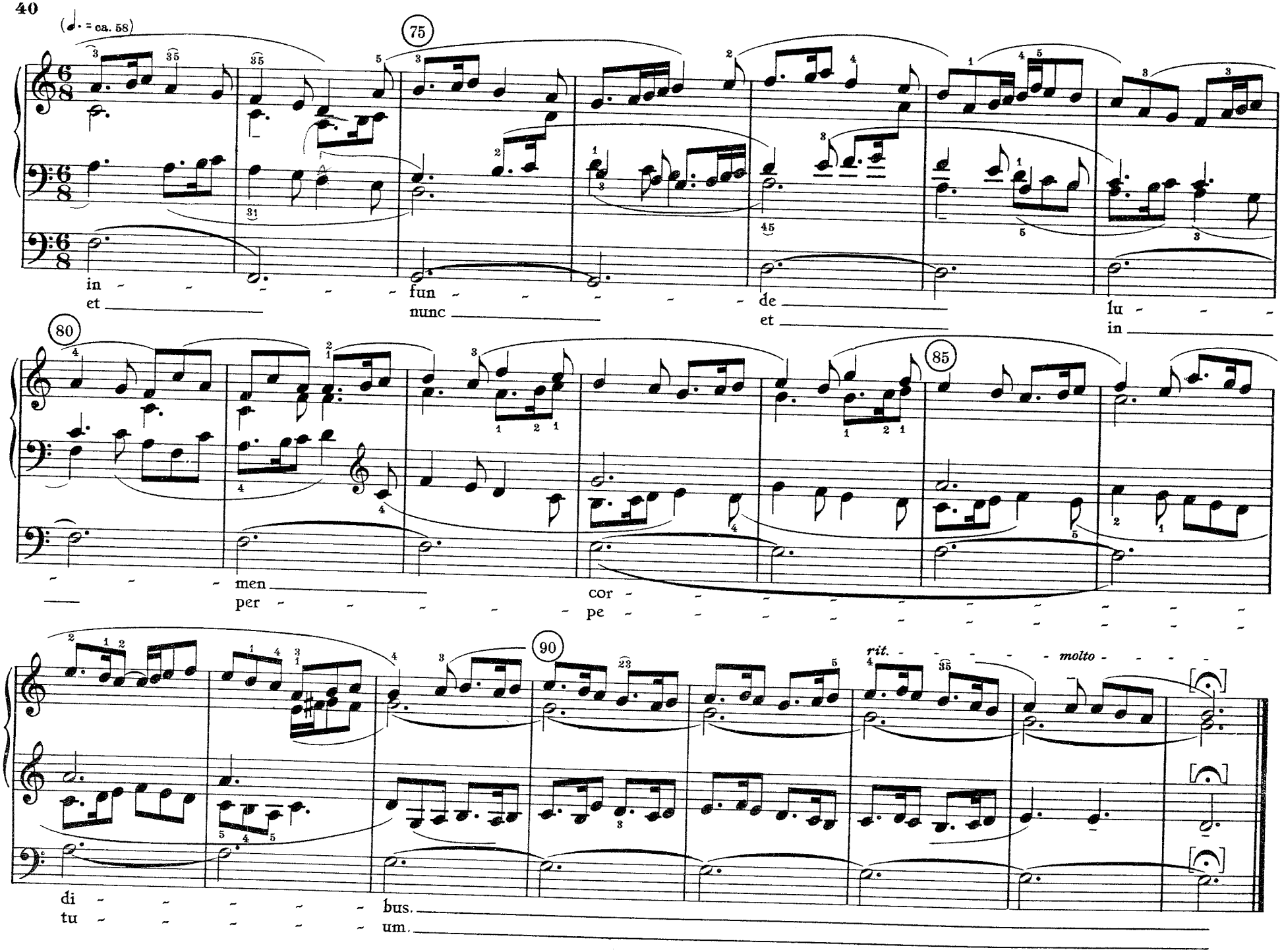
(*Martin Luther*)




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


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


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


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

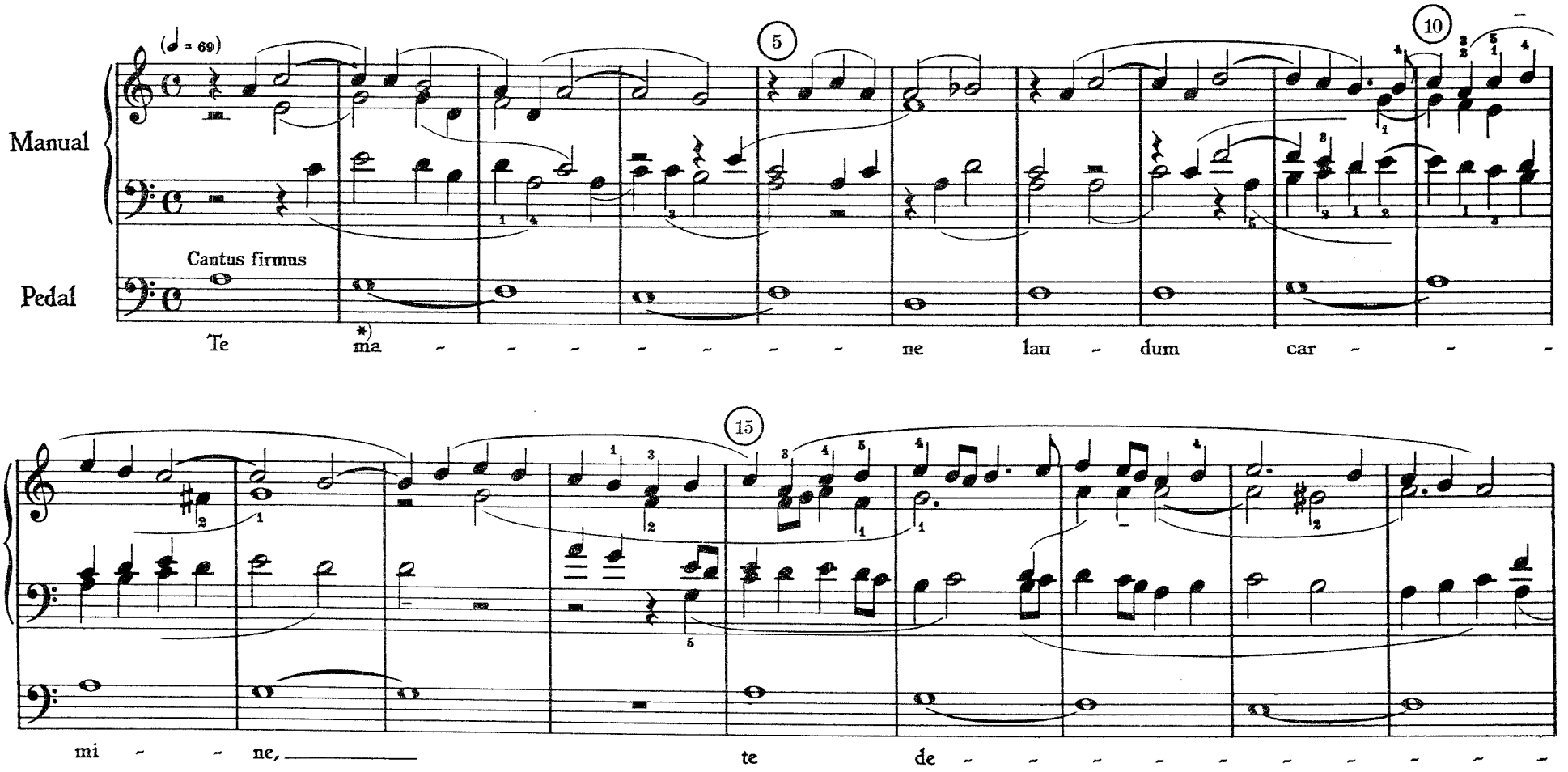
6

DREIFALTIGKEITS-HYMNUS

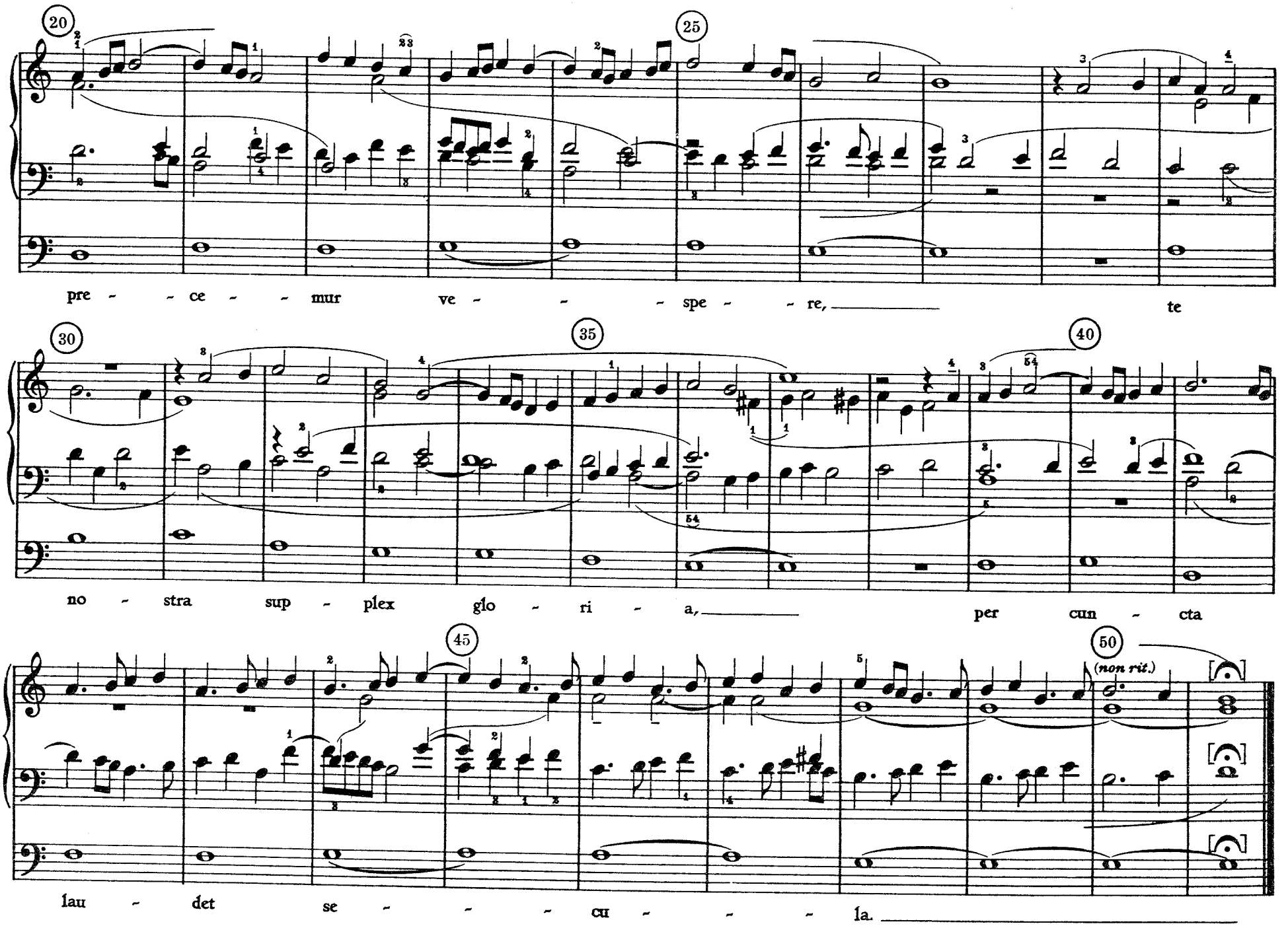
„Te mane laudum carmine“

⟨2. Vers von: „O Lux beata Trinitas“⟩

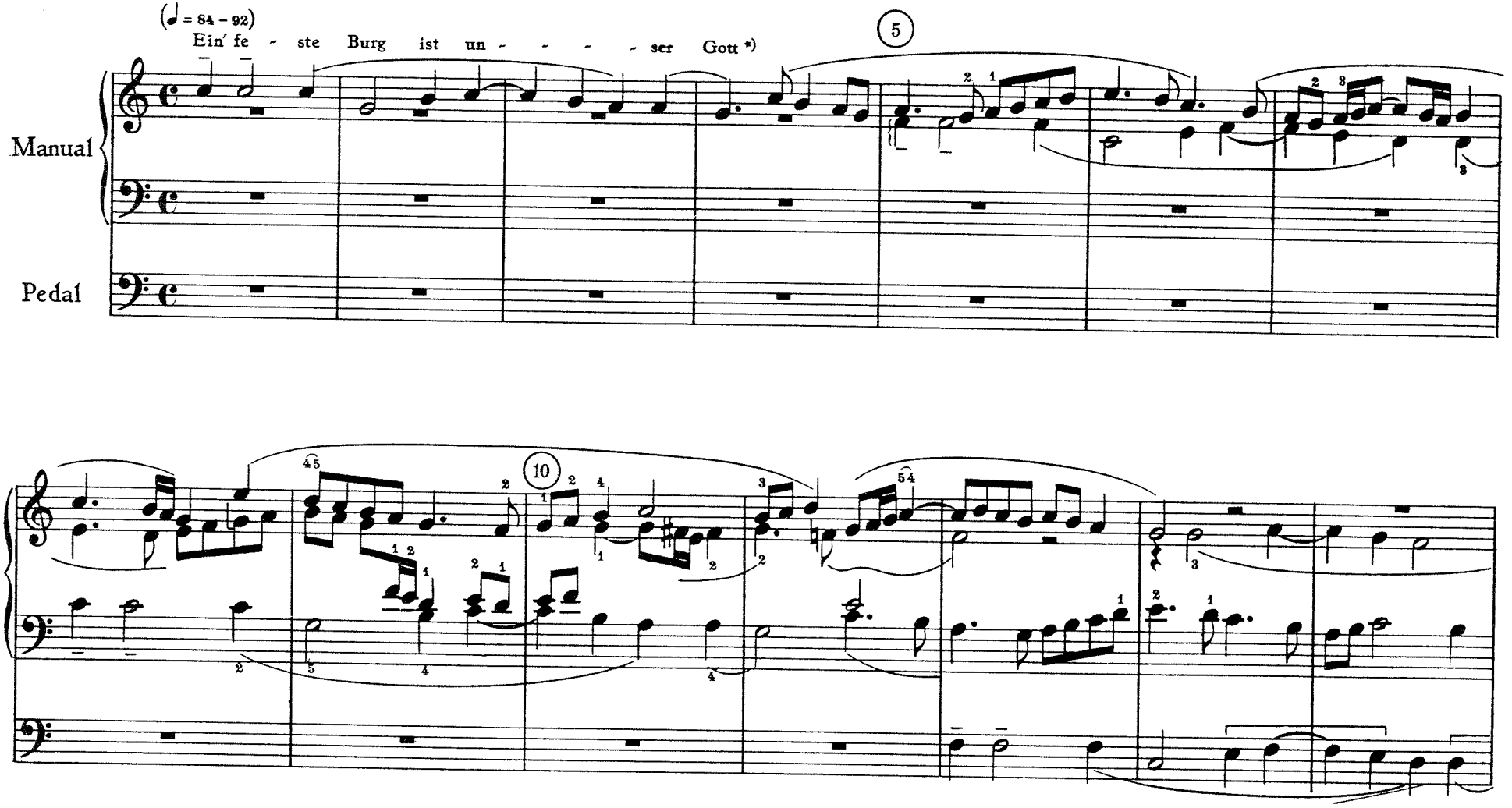
Des Morgens, Gott, dich loben wir,
des Abends auch beten vor dir,
unser armes Lied rühmet dich
jetzt und immer und ewiglich.



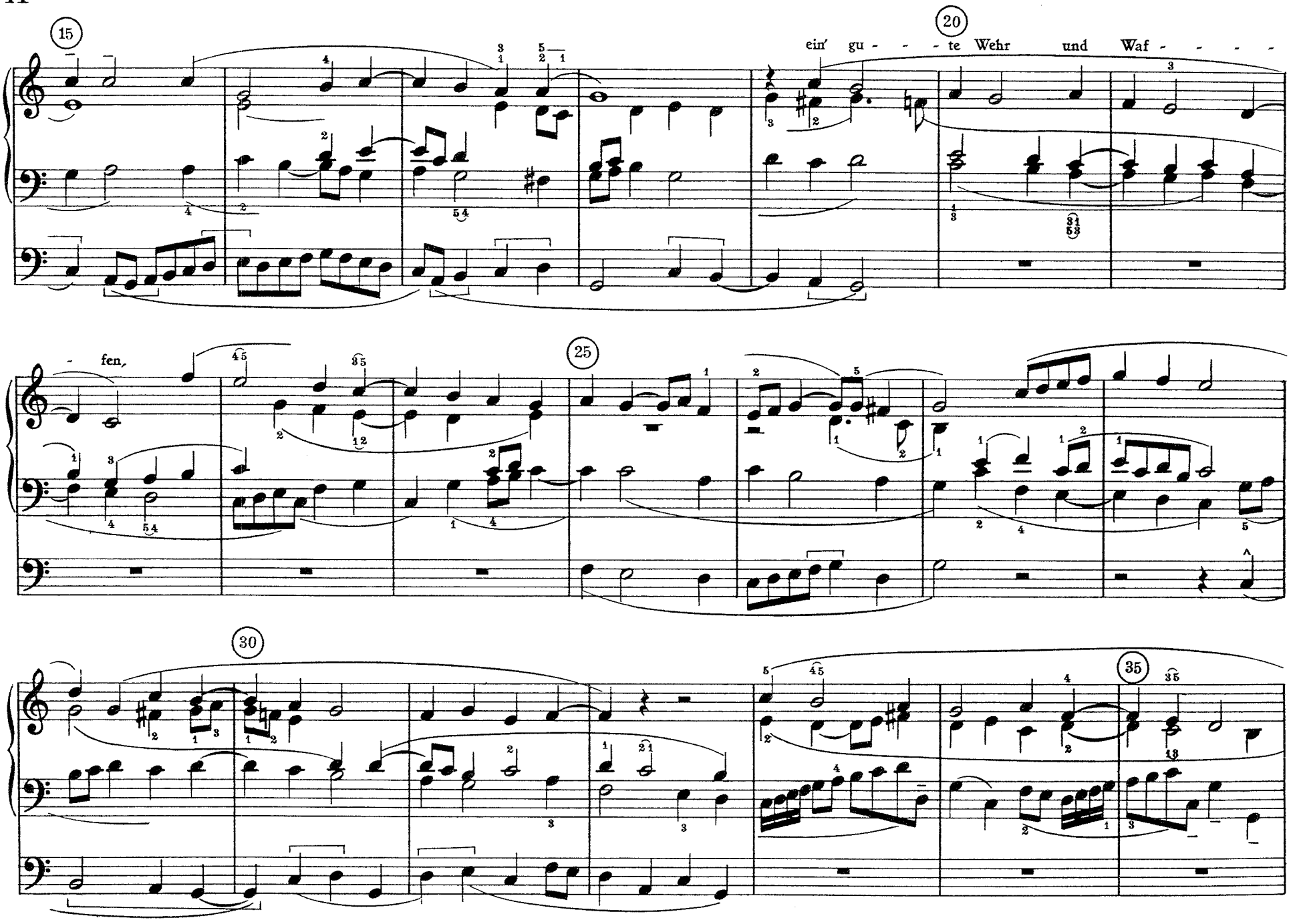
*) siehe Anm. S. 23

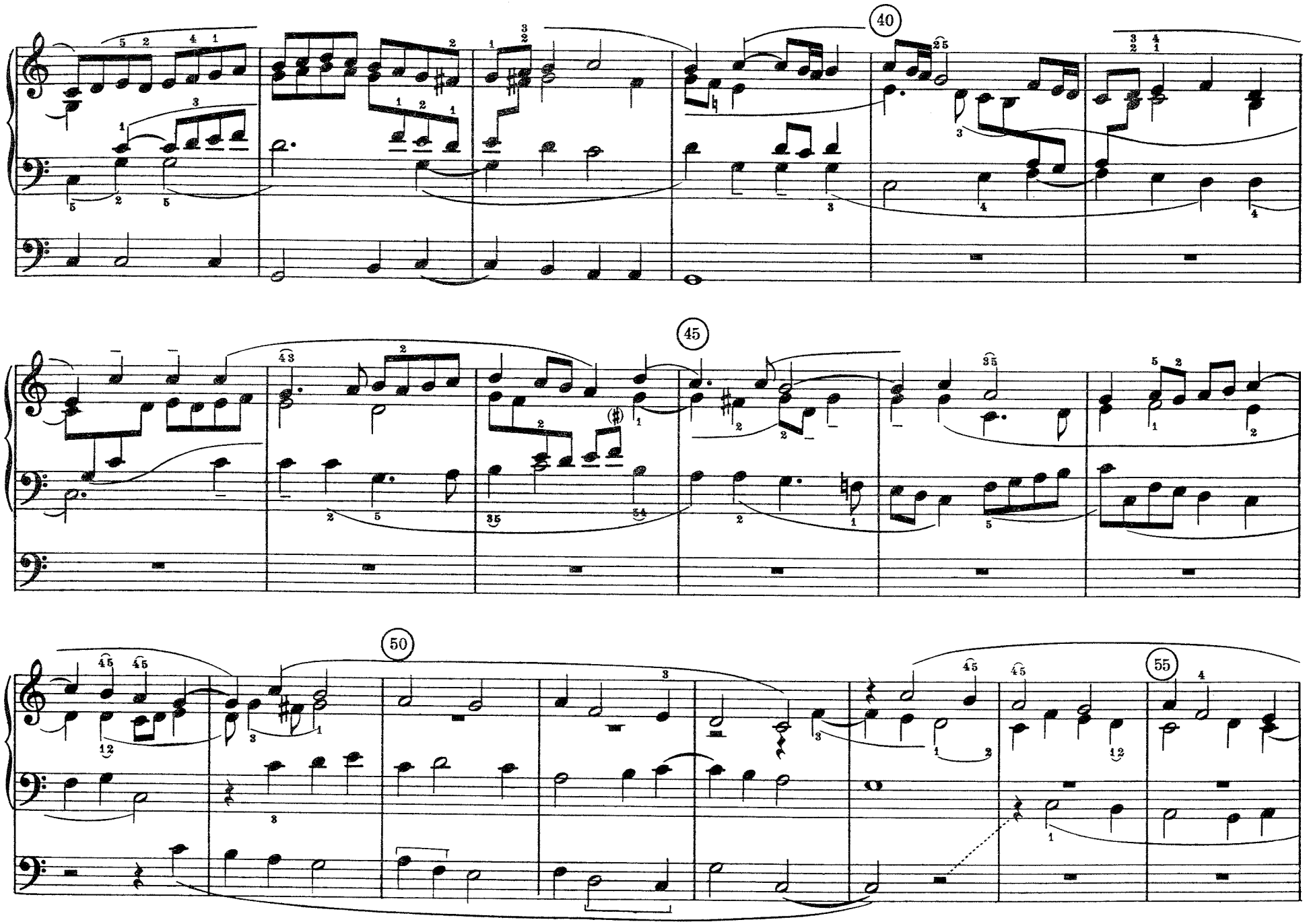

20
25
pre - - ce - - mur ve - - - spe - - re, te
30
35
40
no - stra sup - plex glo - ri - a, per cun - cta
45
50
(non rit.)
lau - det se - - - - cu - - - - la.

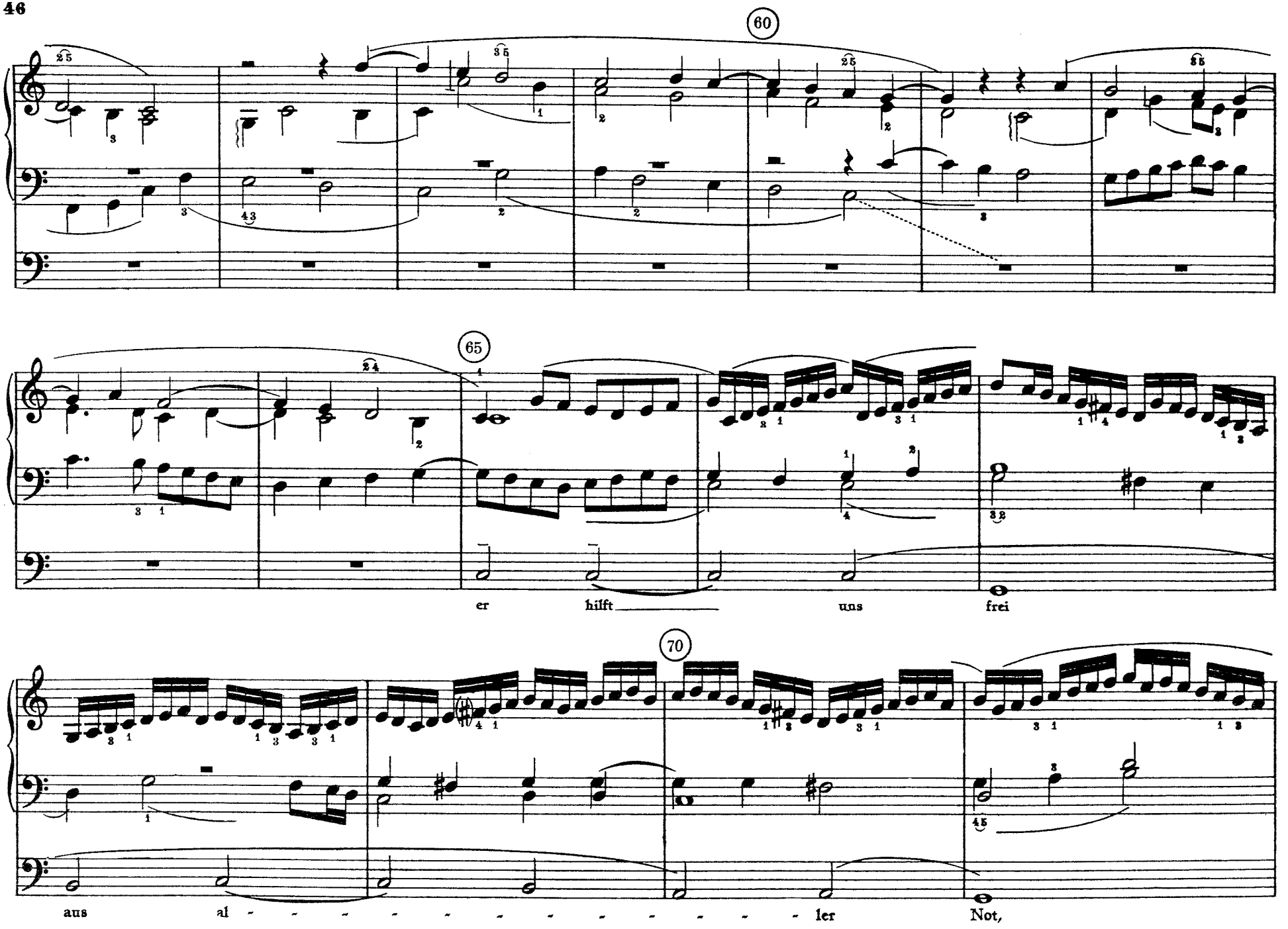
7
FANTASIA
„Ein' feste Burg ist unser Gott"

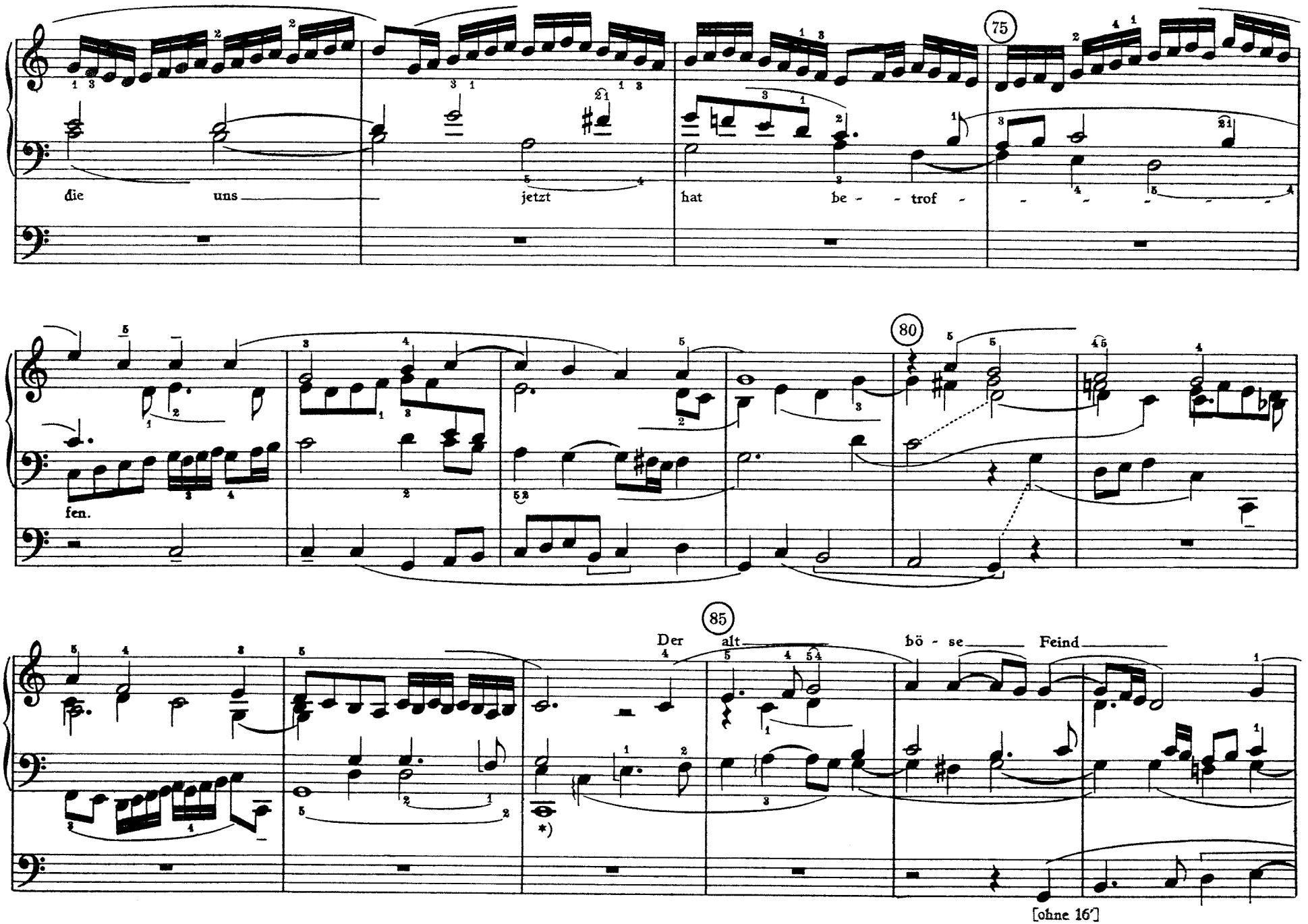


*) Bei den folgenden 4 Fantasien wurden die Texte vom Herausgeber hinzugefügt.

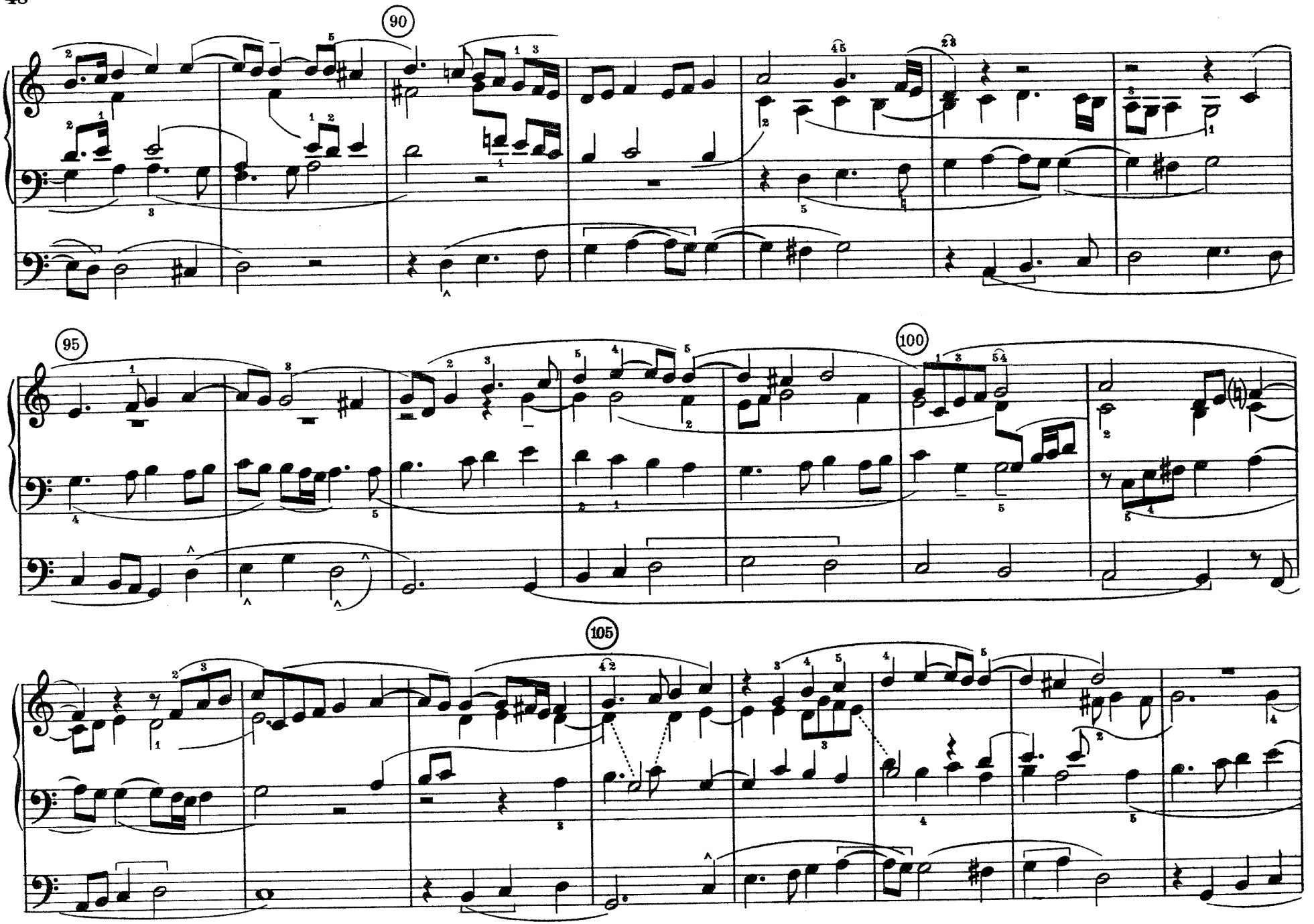

15
20
ein' gu - - - - te Wehr und Waf - - - -
- fen,
25
30
35

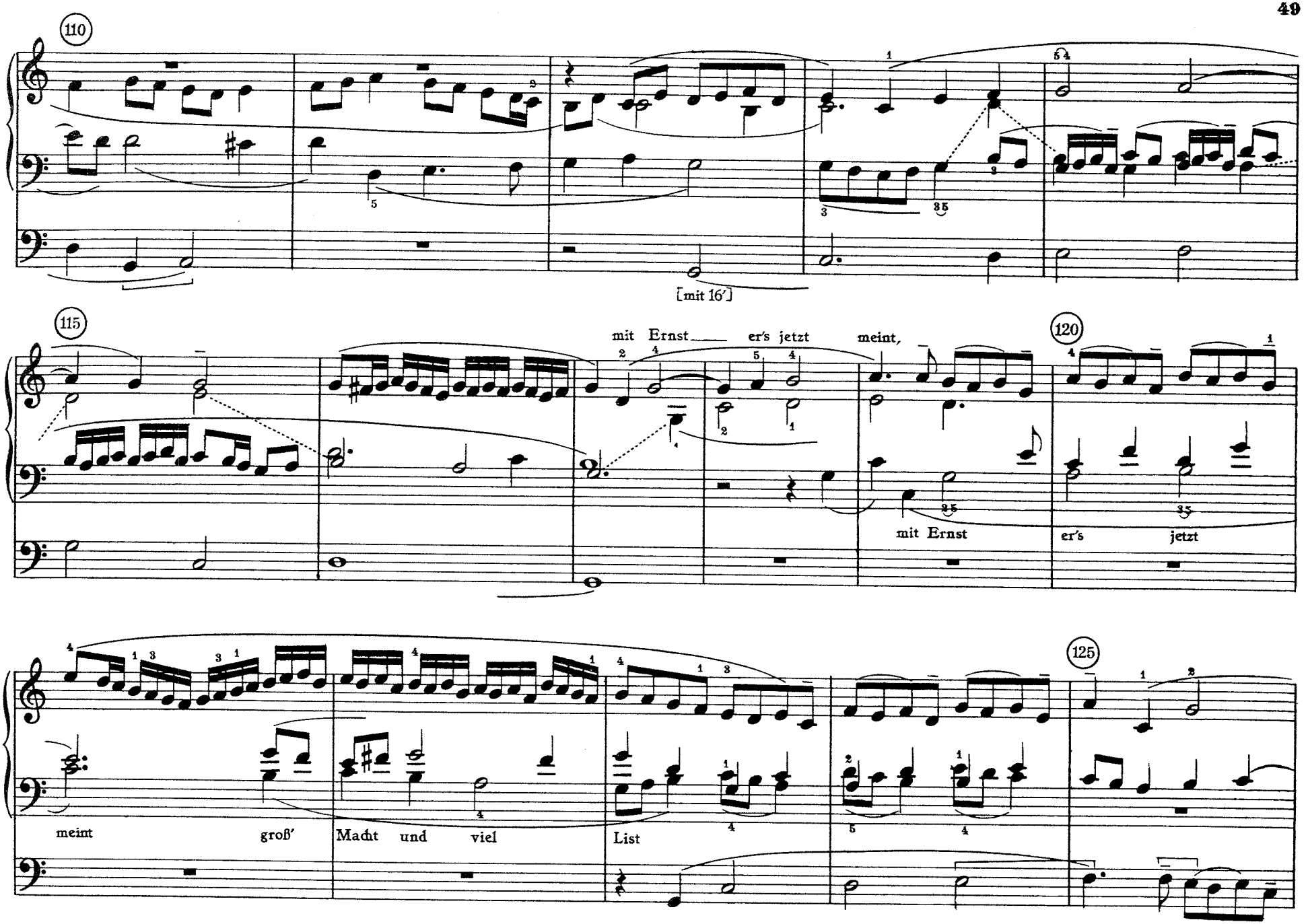

40
45
50
55

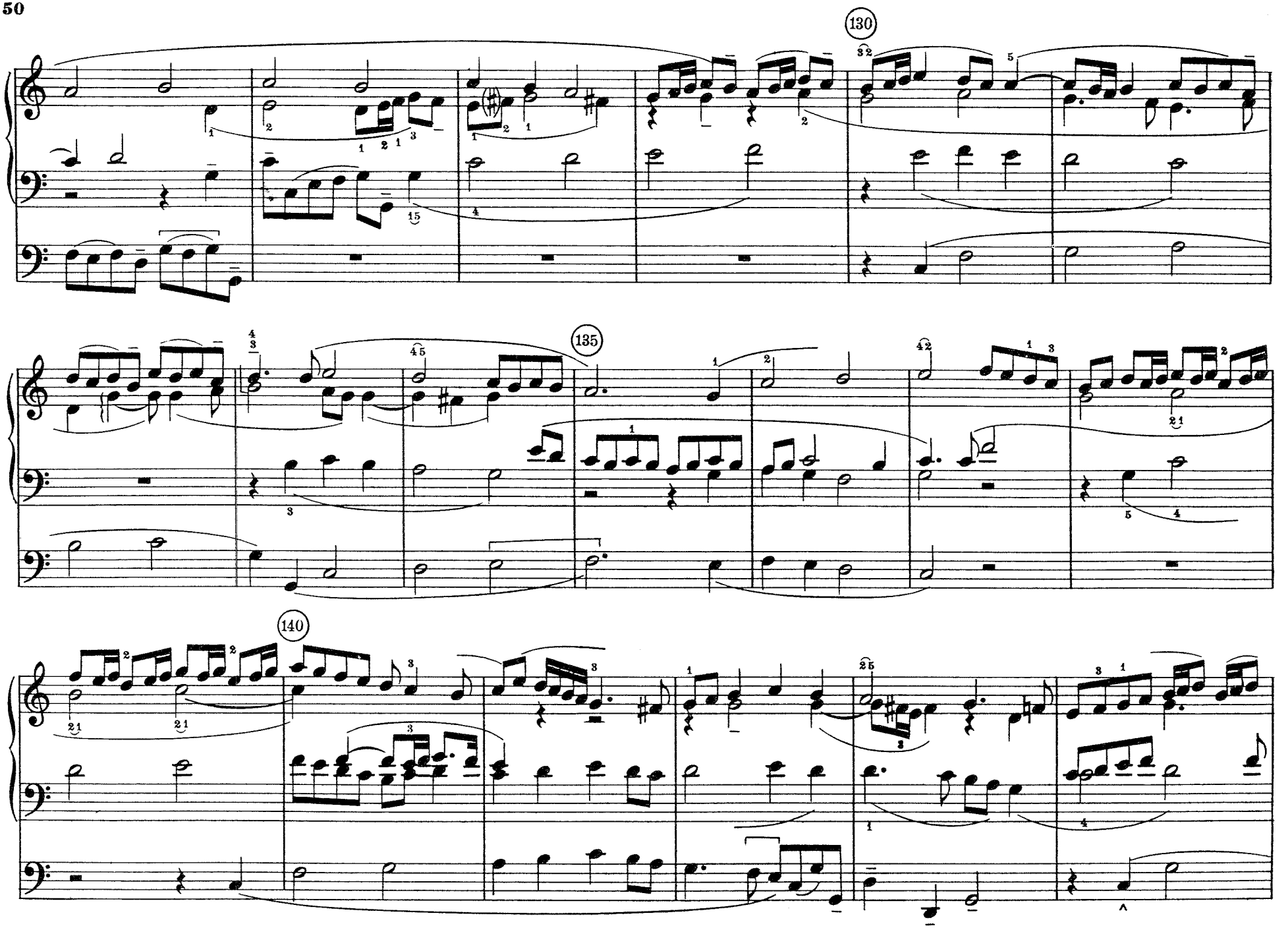

60
65
er hilft uns frei
70
aus al - - - - - - - - - - - - - ler Not,

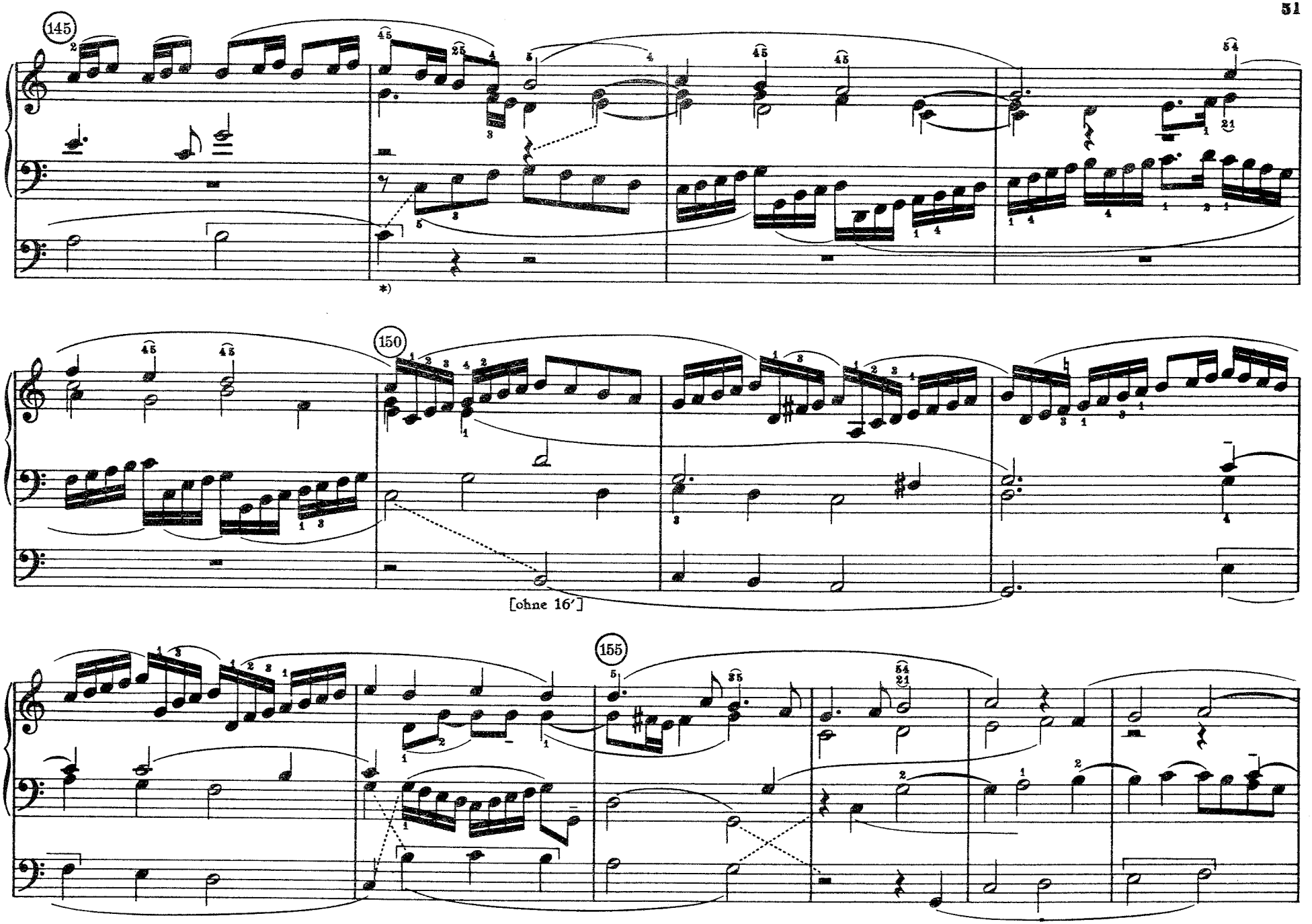


*) siehe Anhang

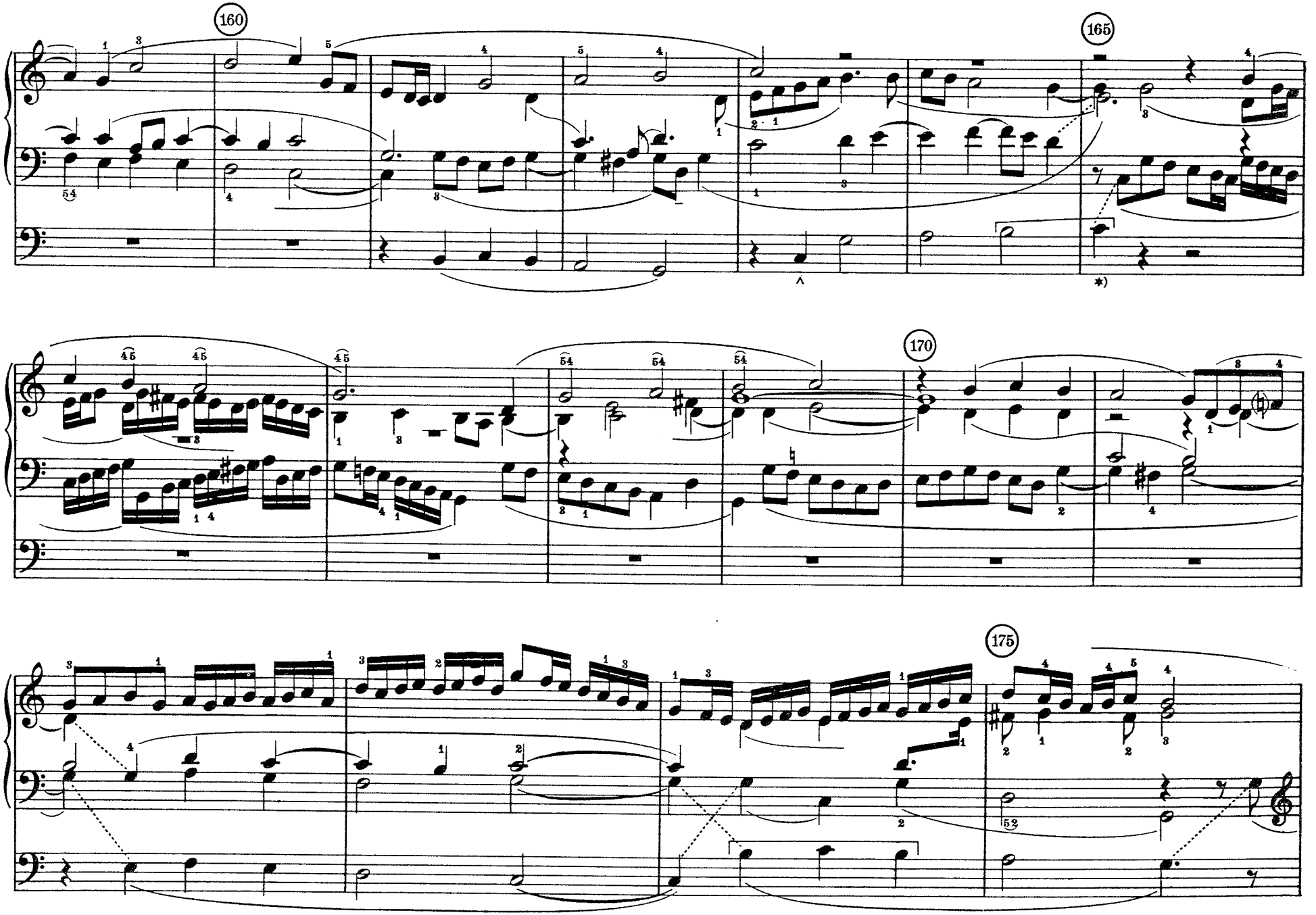

90
95
100
105


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

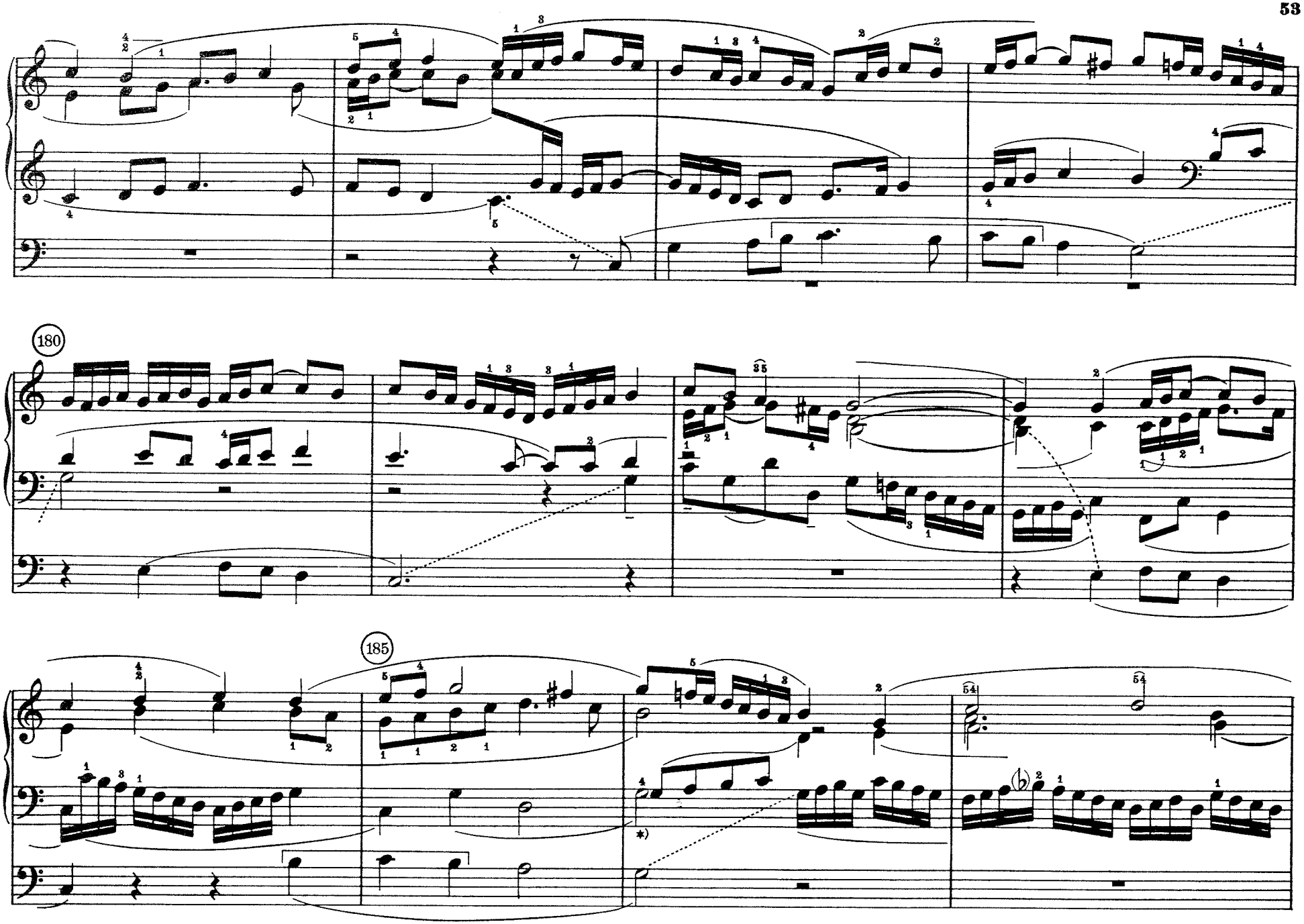

130
135
140



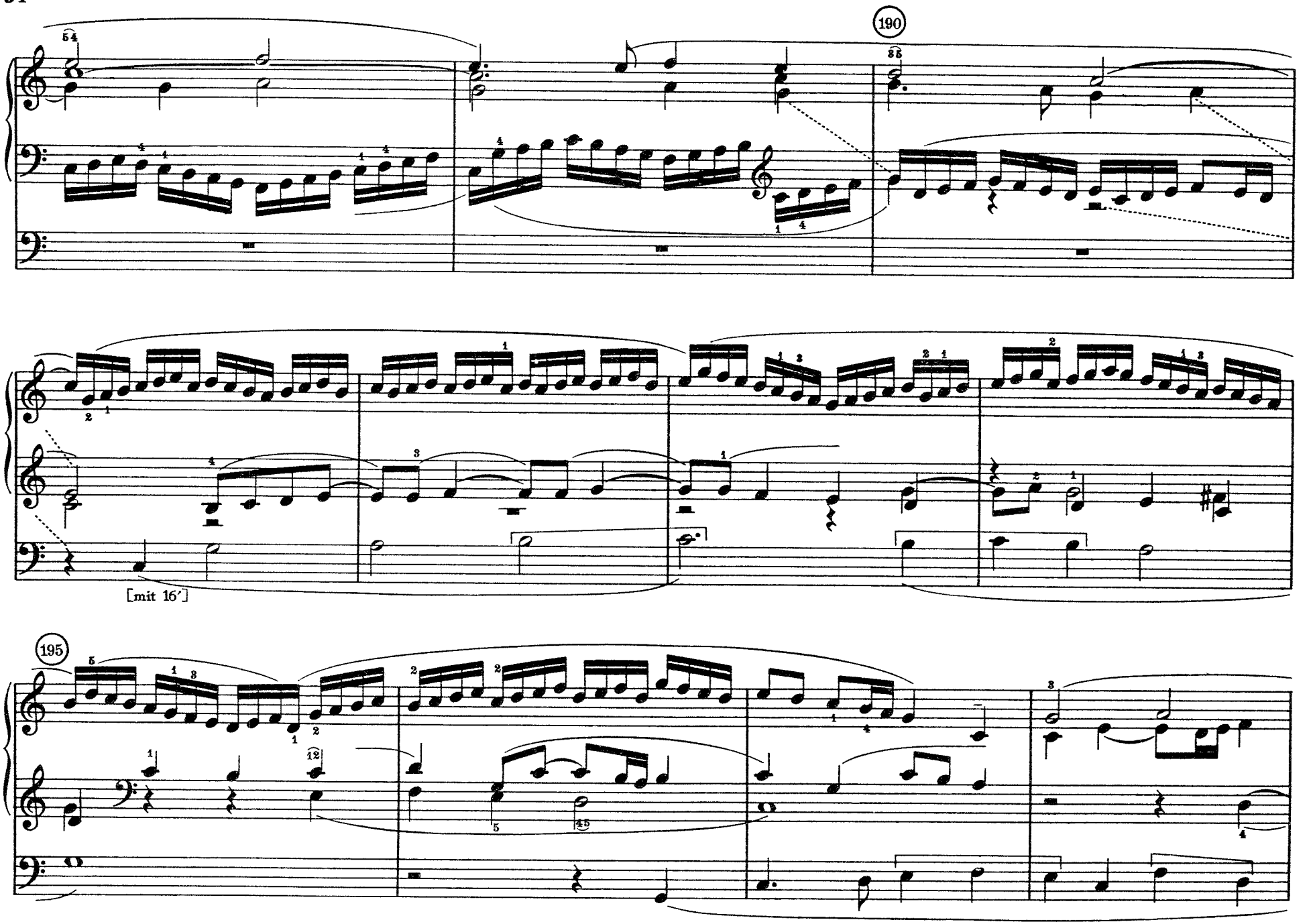
*) siehe Anhang

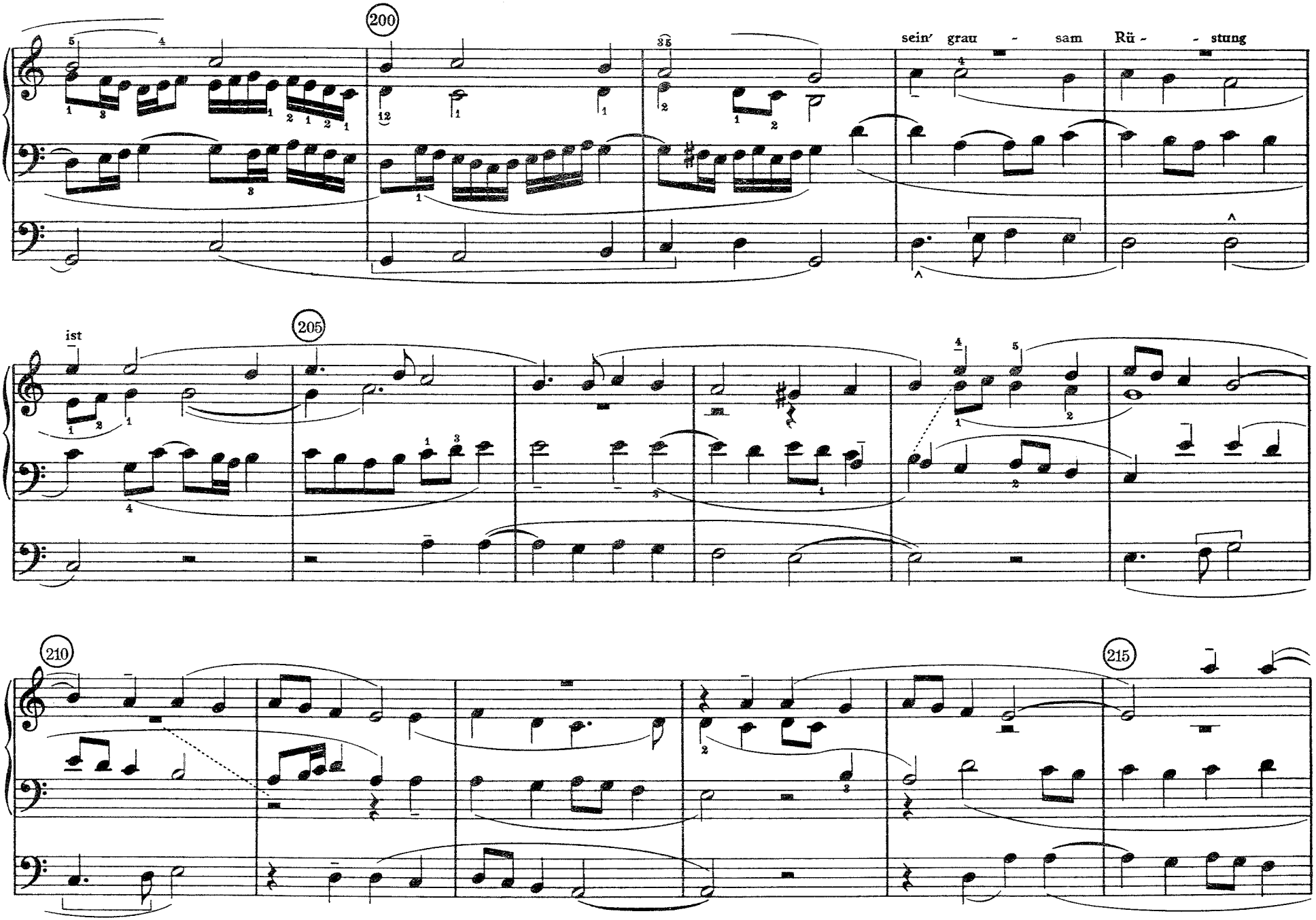


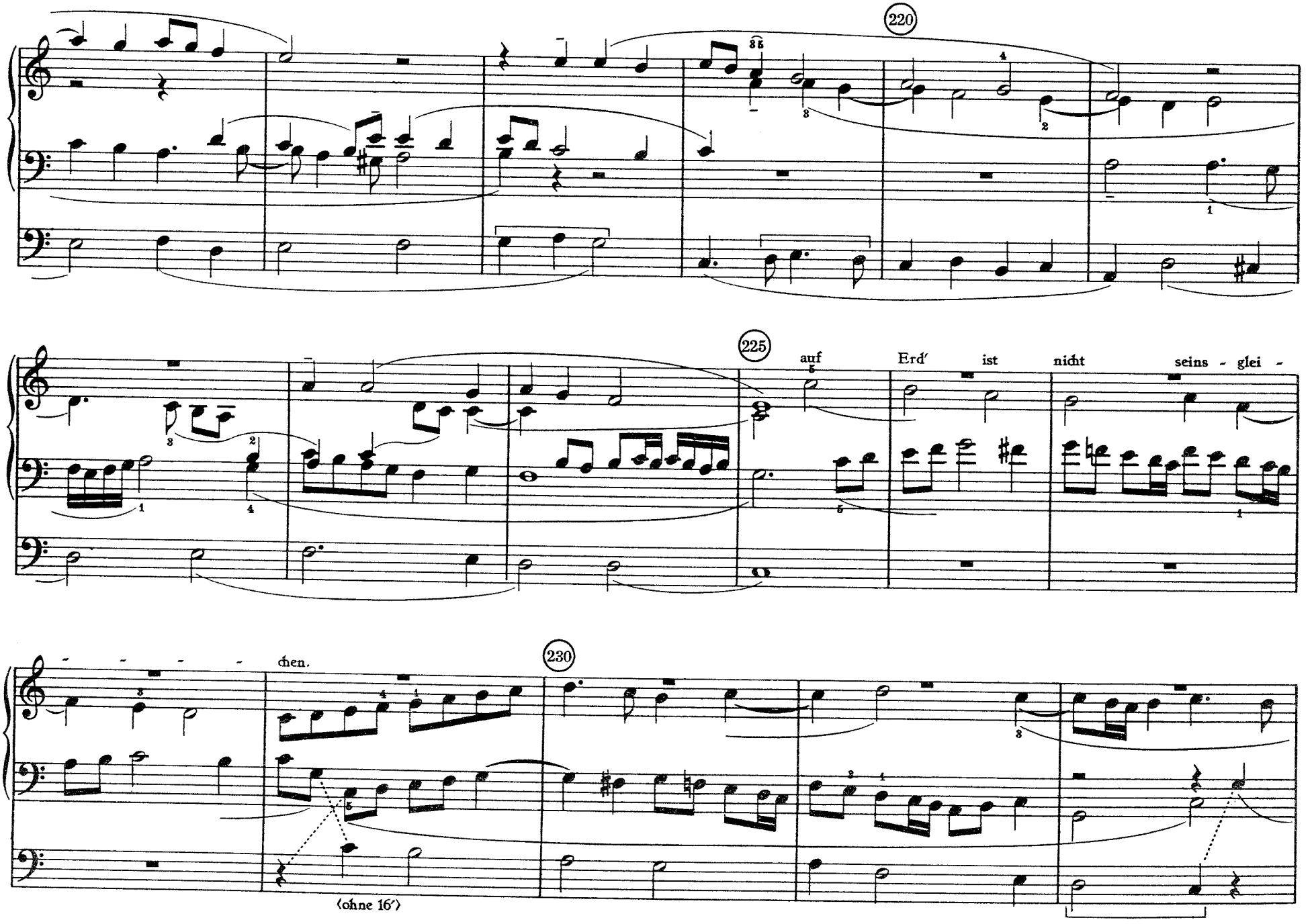
*) siehe Anhang

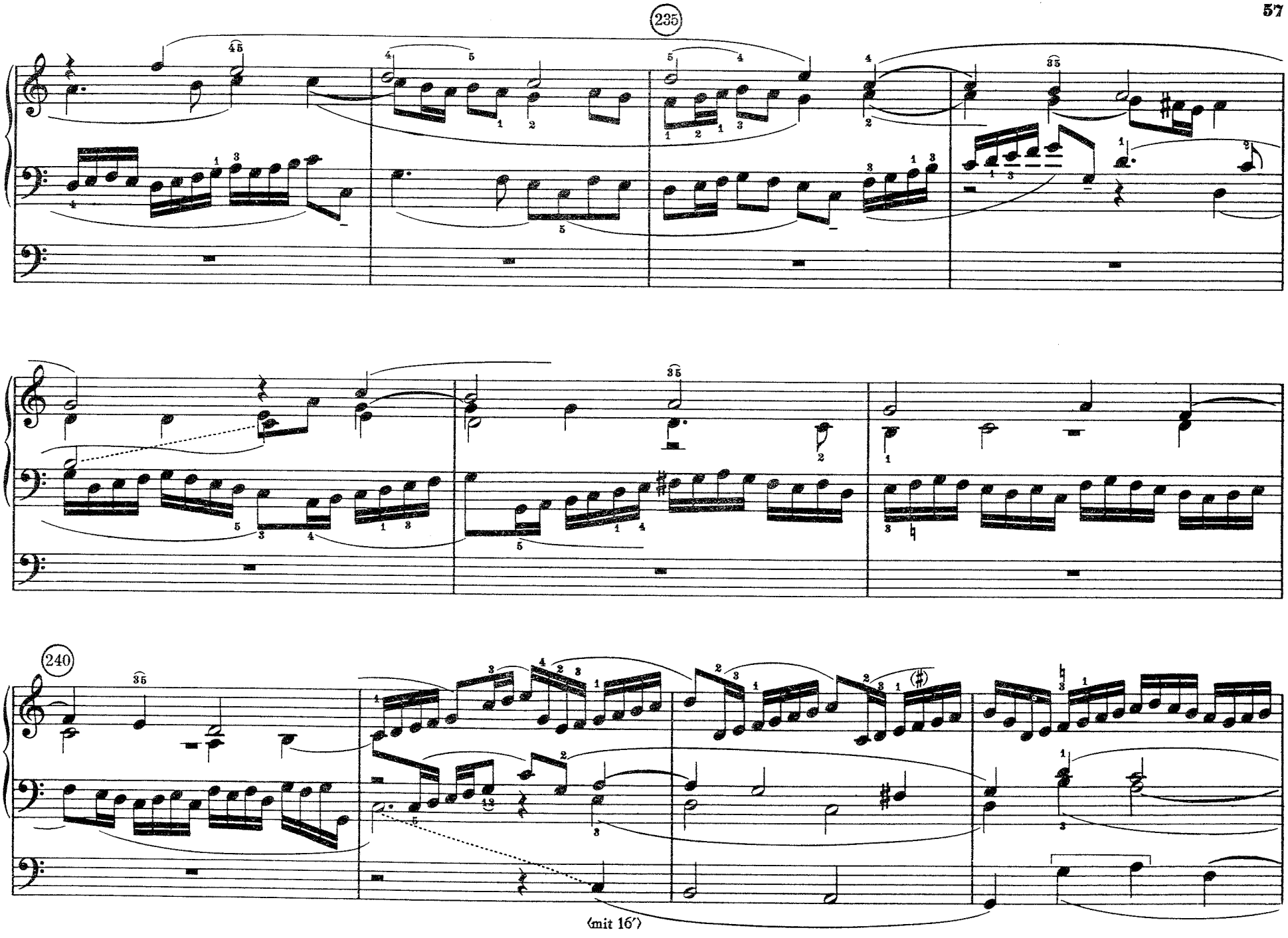


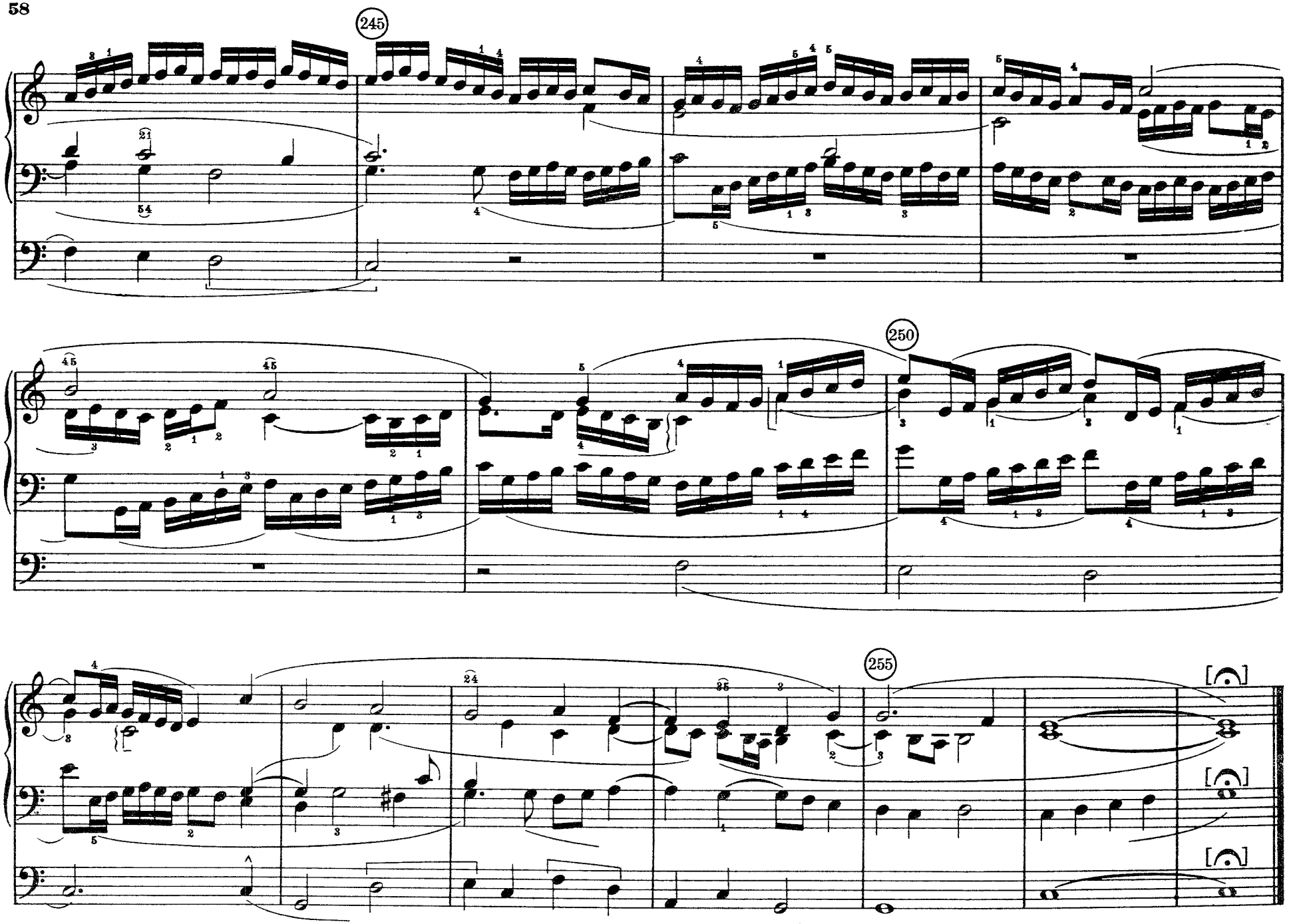
*) siehe Anhang


190
[mit 16′]
195


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


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

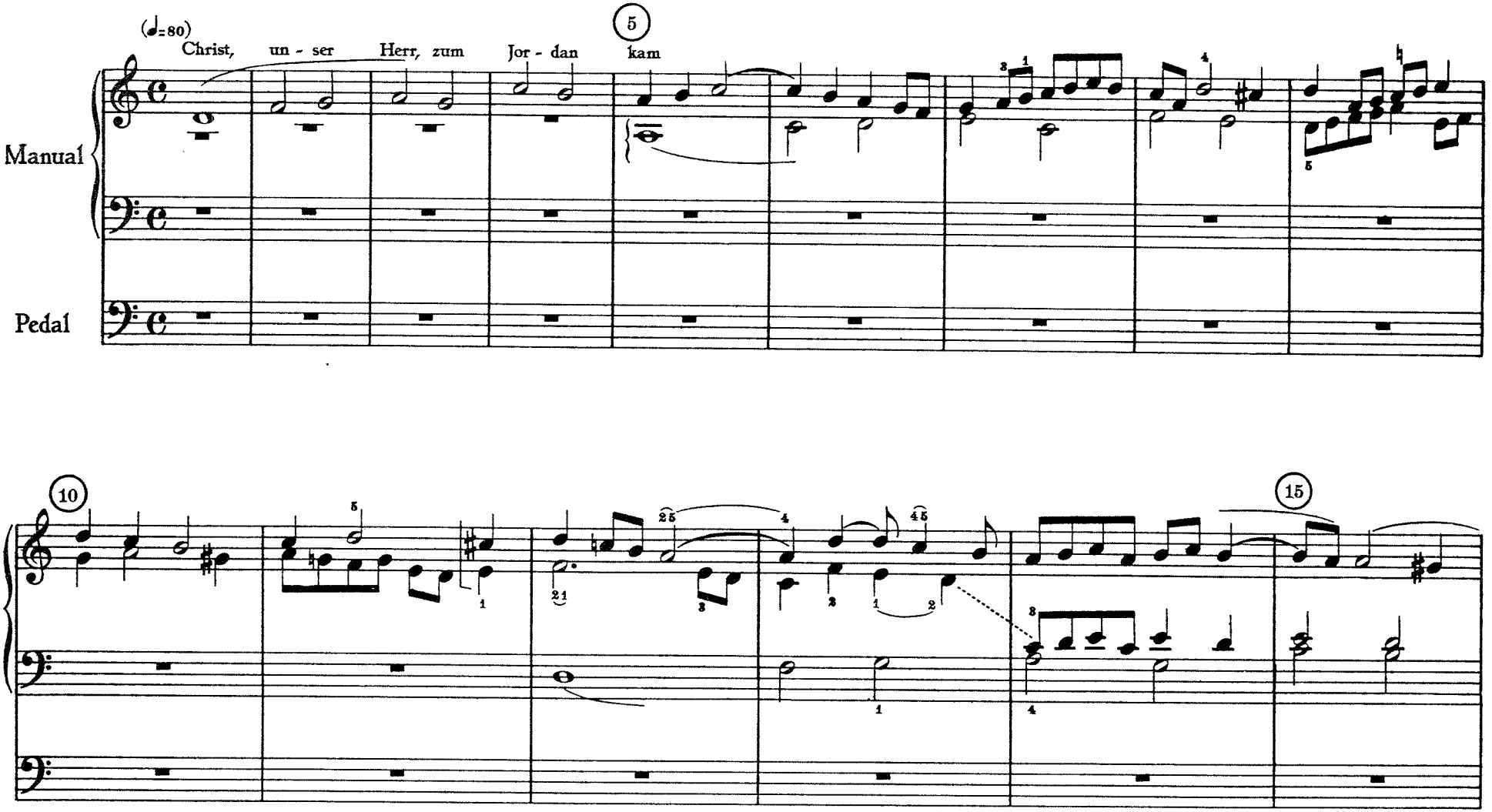

235
240
(mit 16')


245
250
255

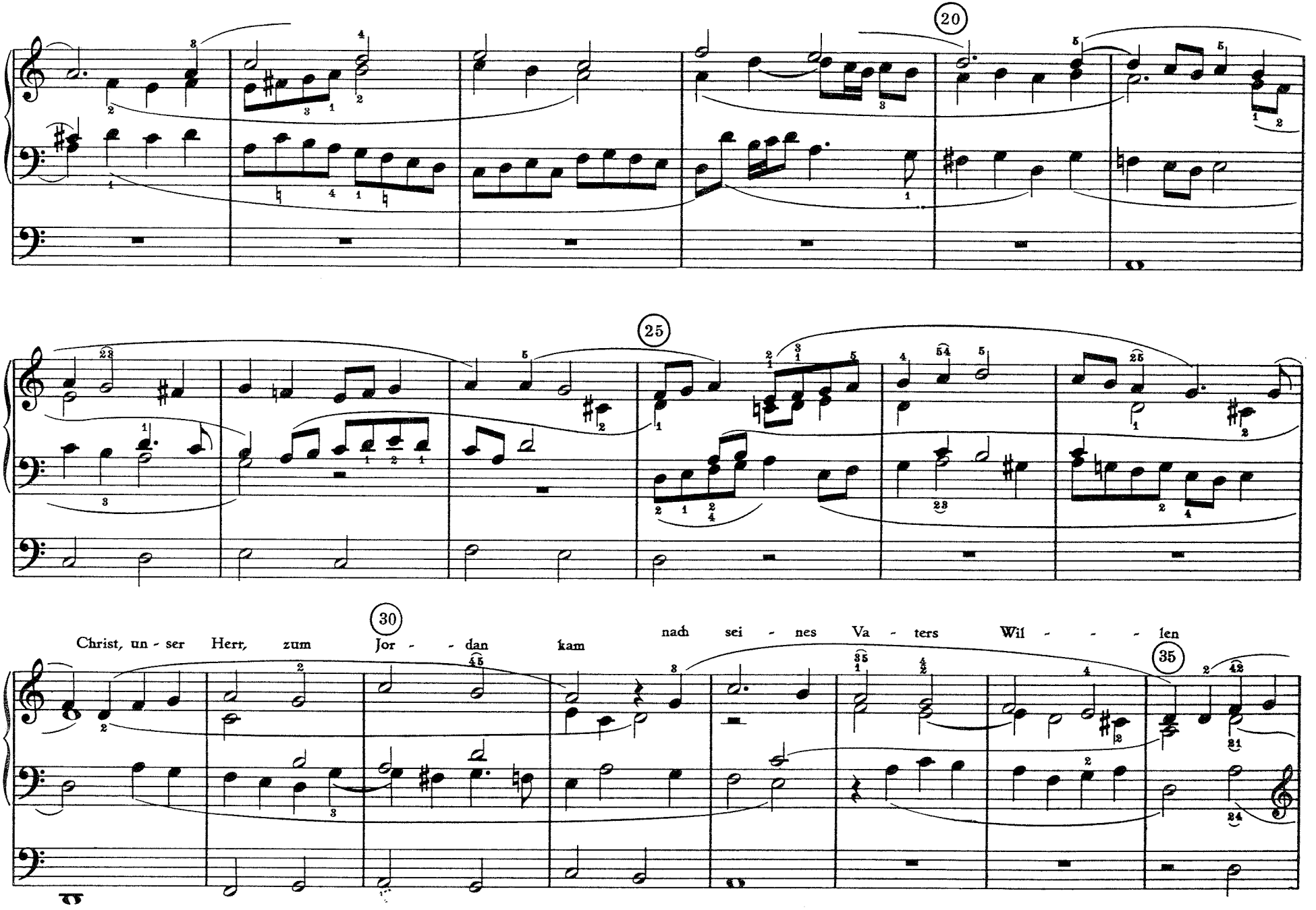
8

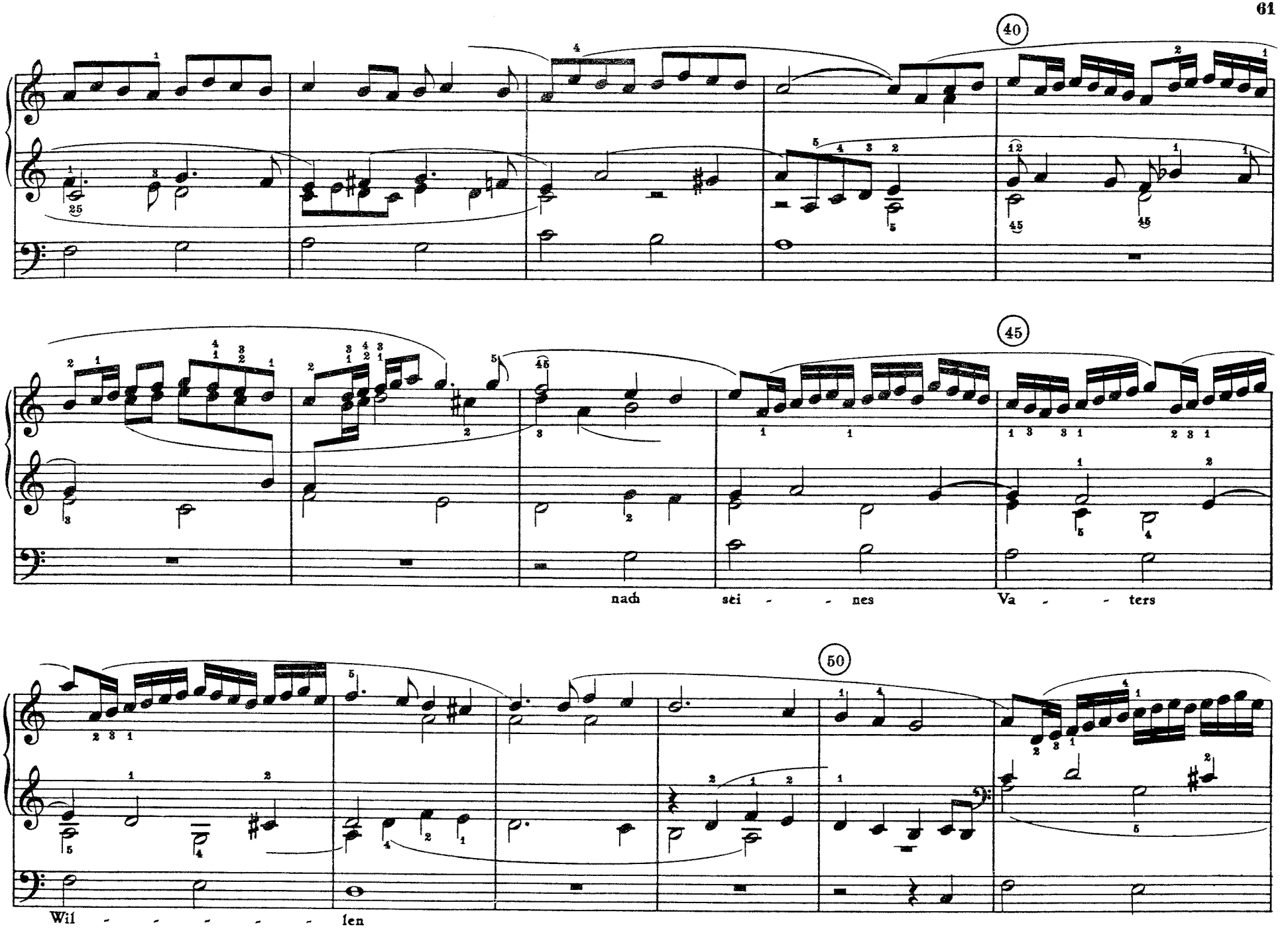
FANTASIA

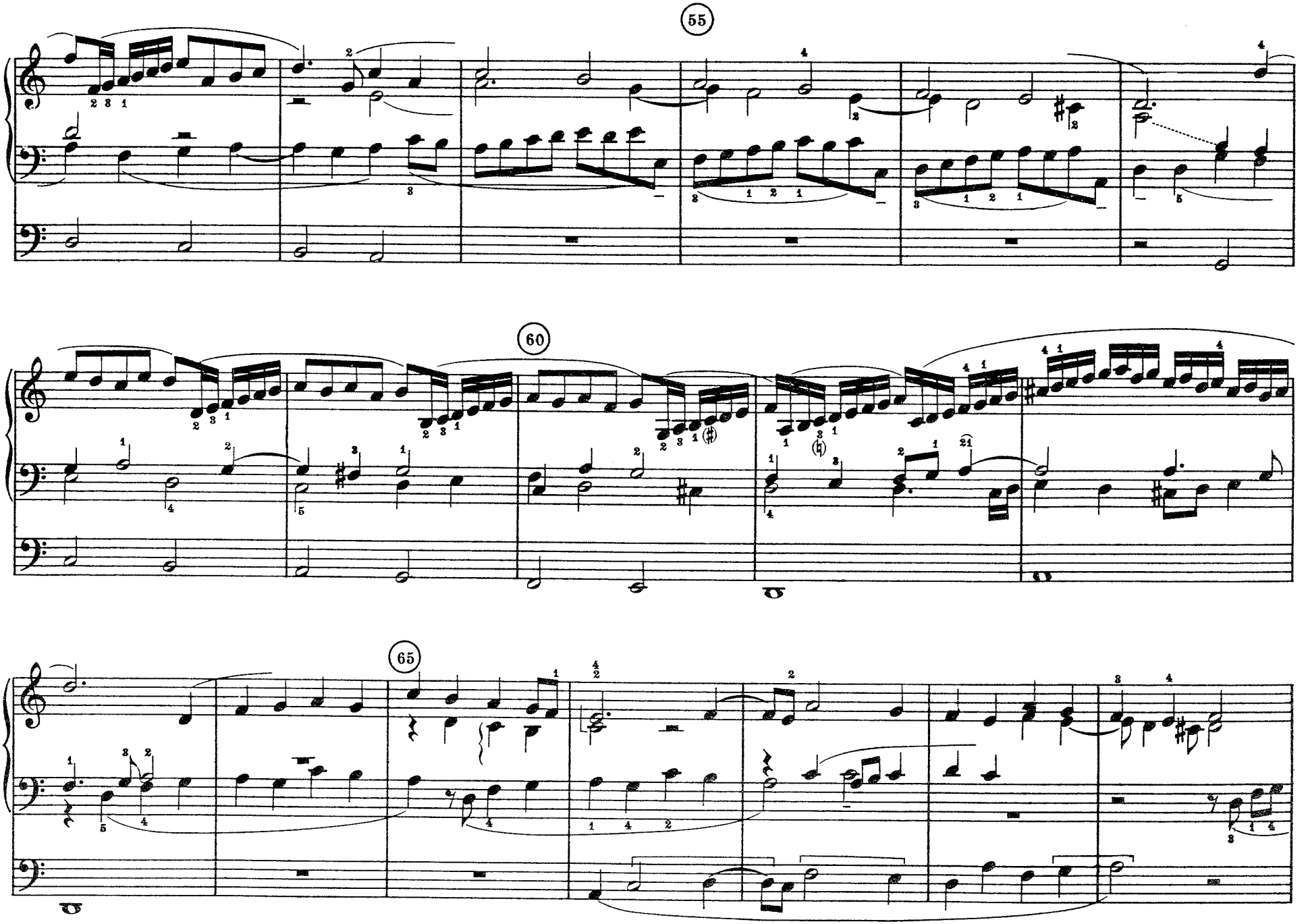
„Christ, unser Herr, zum Jordan kam"

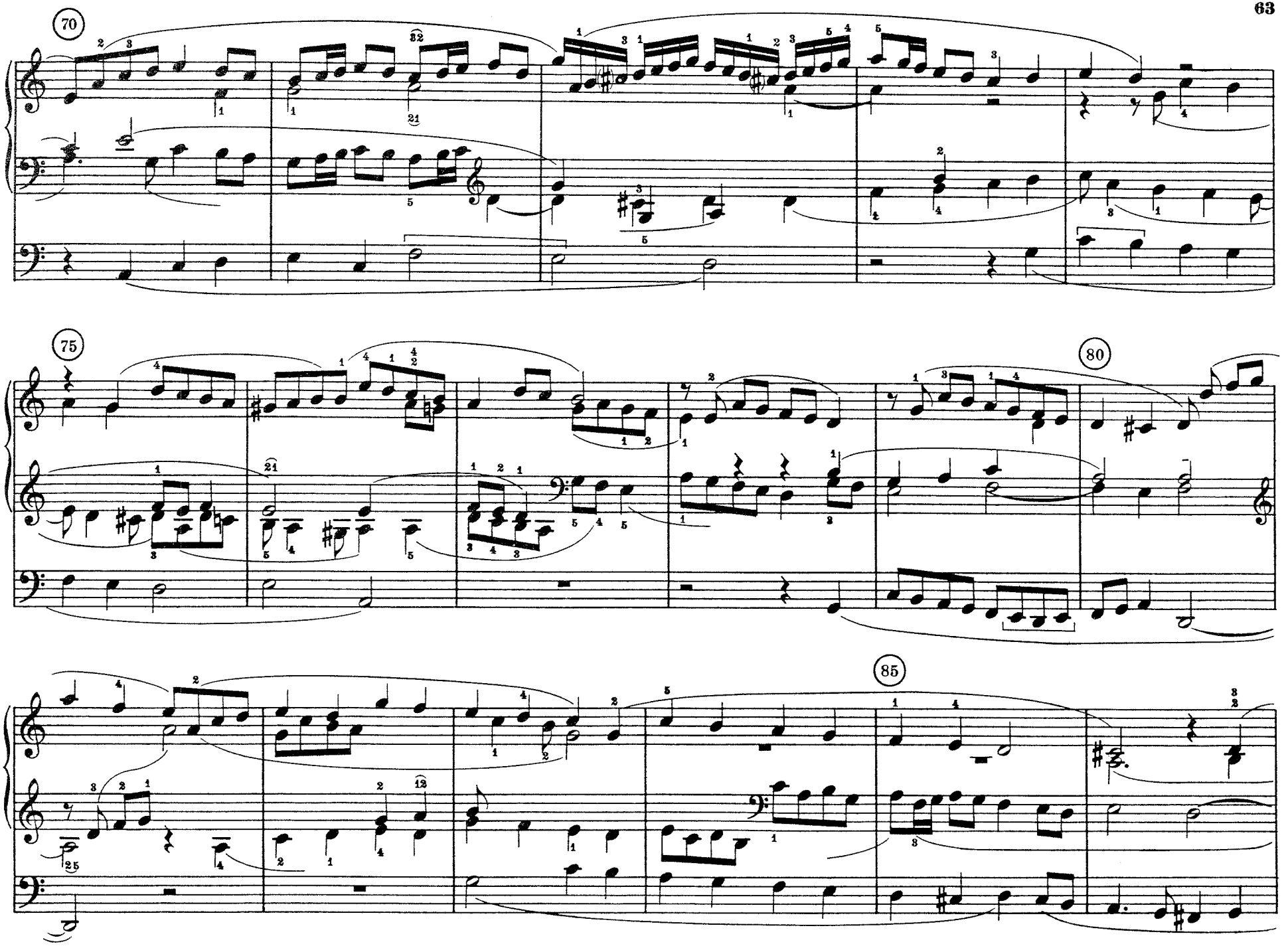


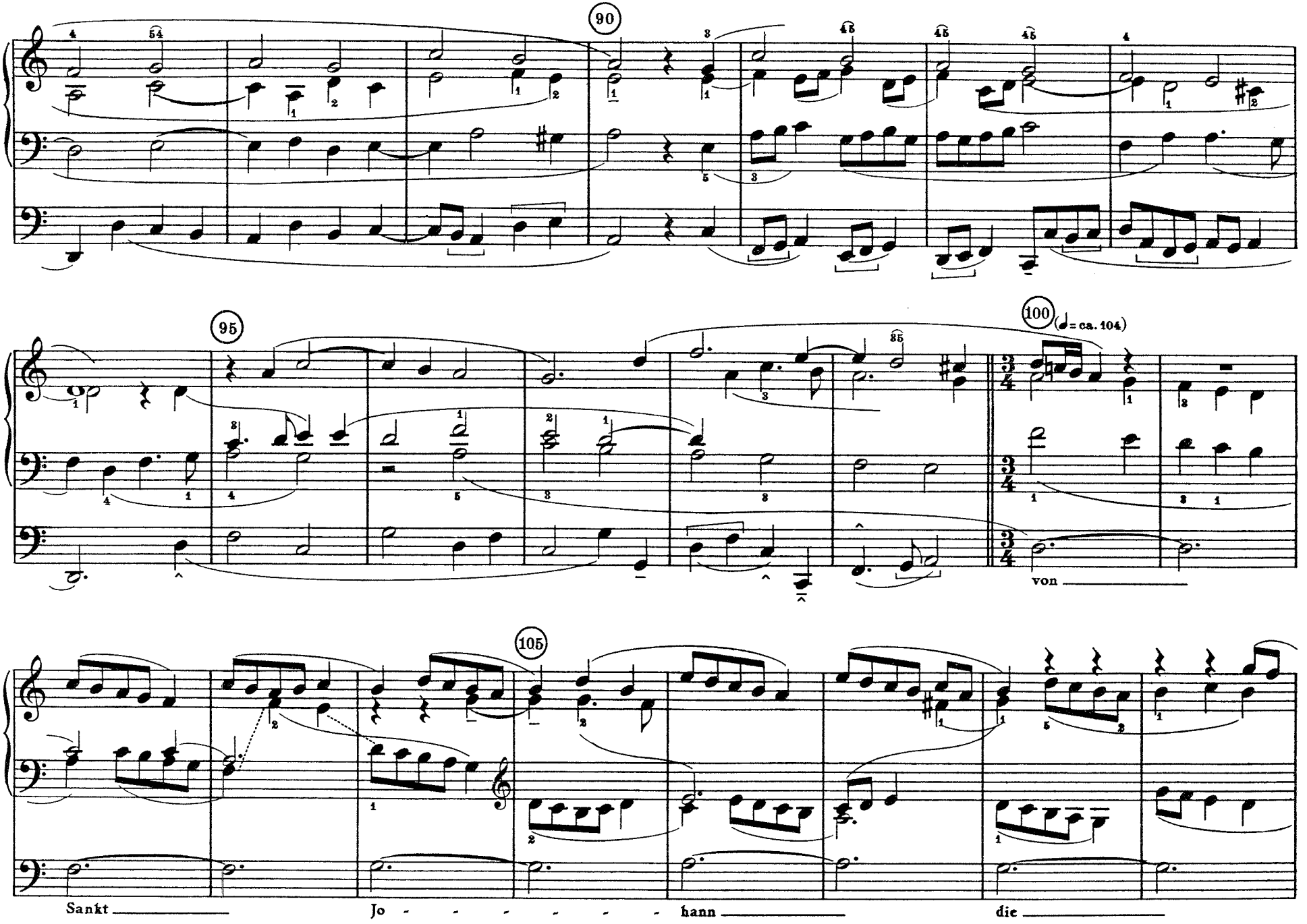
Je nach Beschaffenheit der Orgel kann bei dieser Fantasie S. 68, Takt 138–147 der Tenor auch pedaliter gespielt werden. Man schrecke vor weiteren Umstellungen, sofern sie für die Plastik des Vortrages von Vorteil sind, nicht zurück.

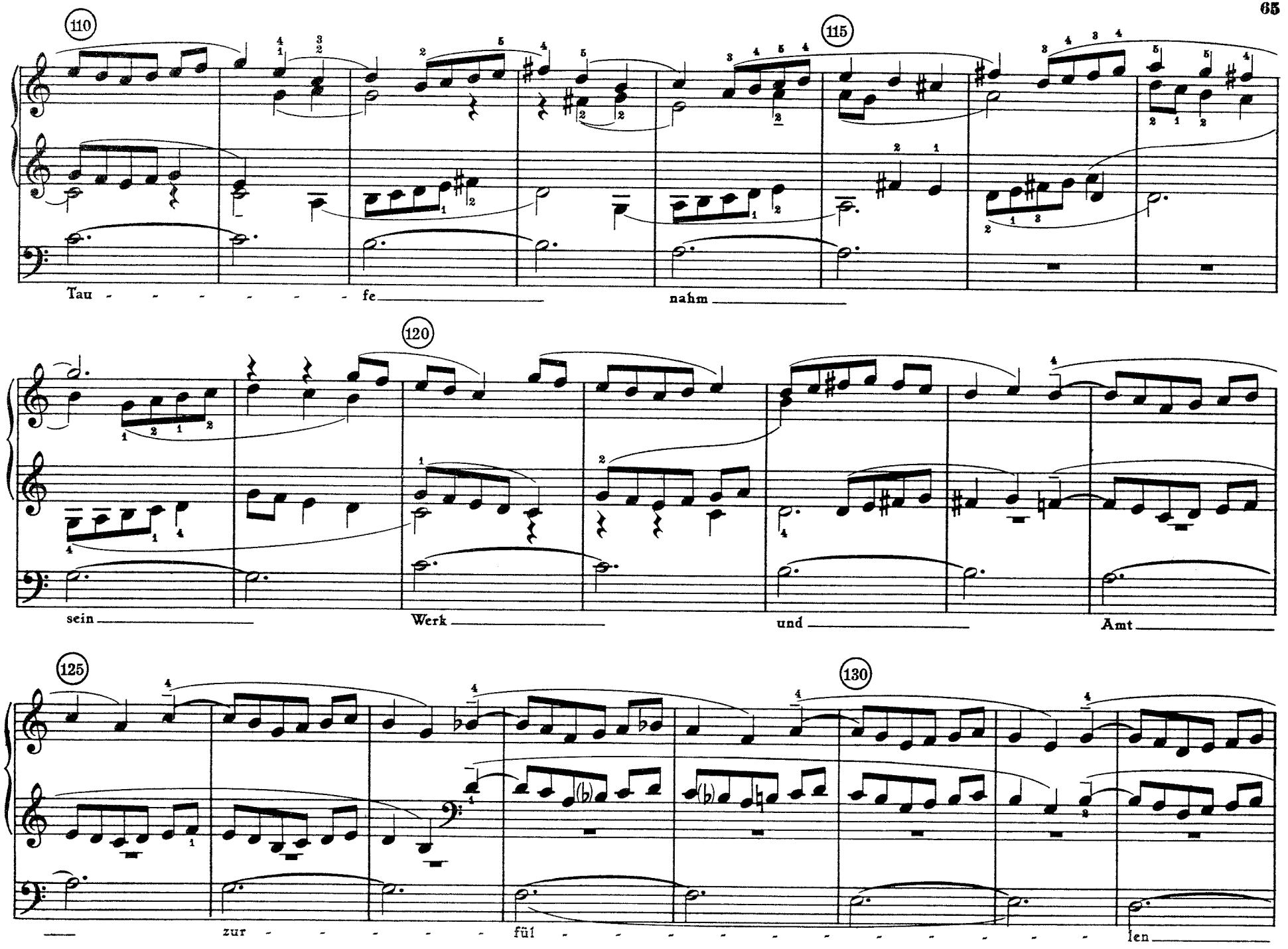

20
25
30
35
Christ, un - ser Herr, zum Jor - - dan kam
nach sei - nes Va - ters Wil - - - len

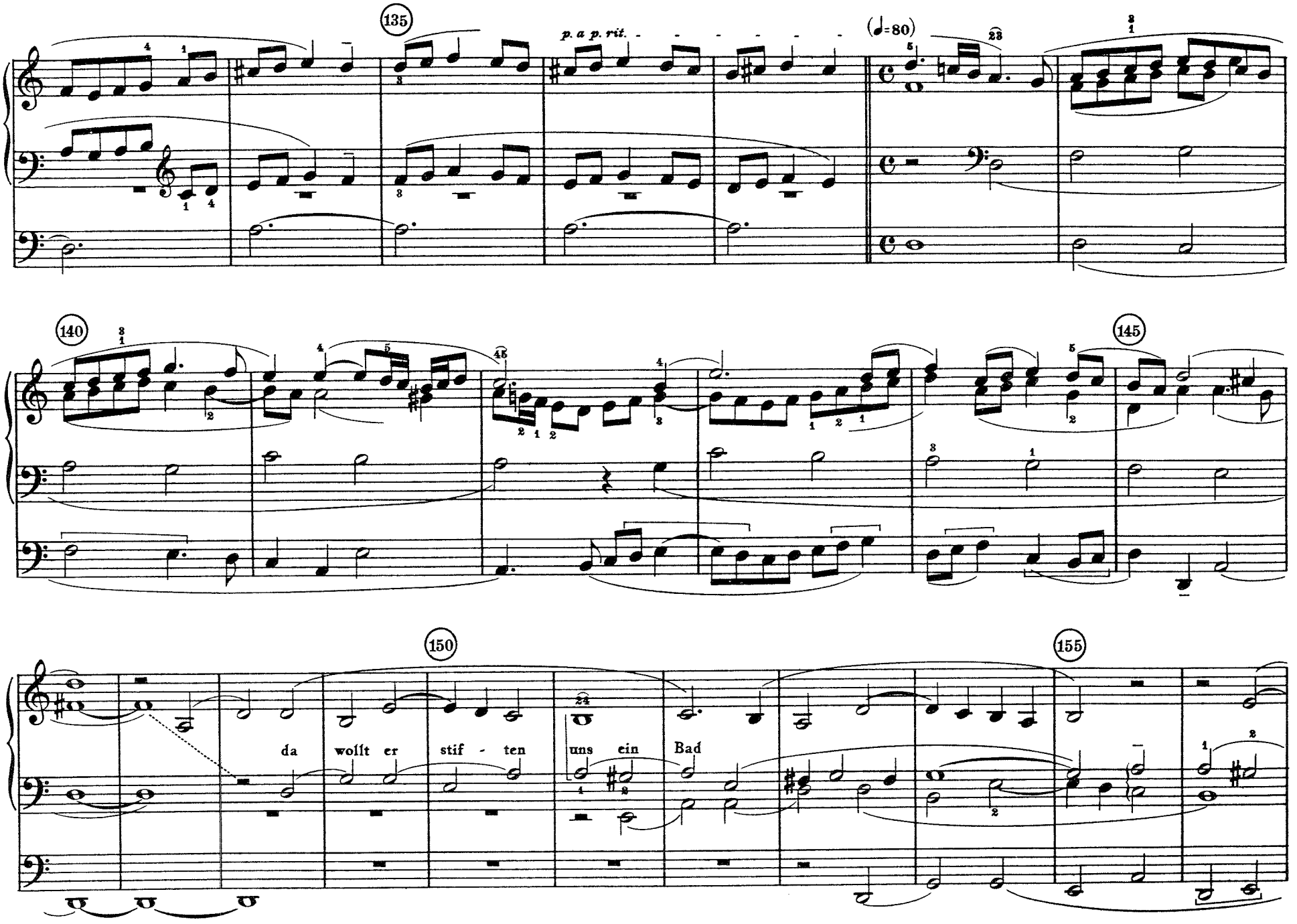

40
45
nach sei - - nes Va - - ters
50
Wil - - - - - - len

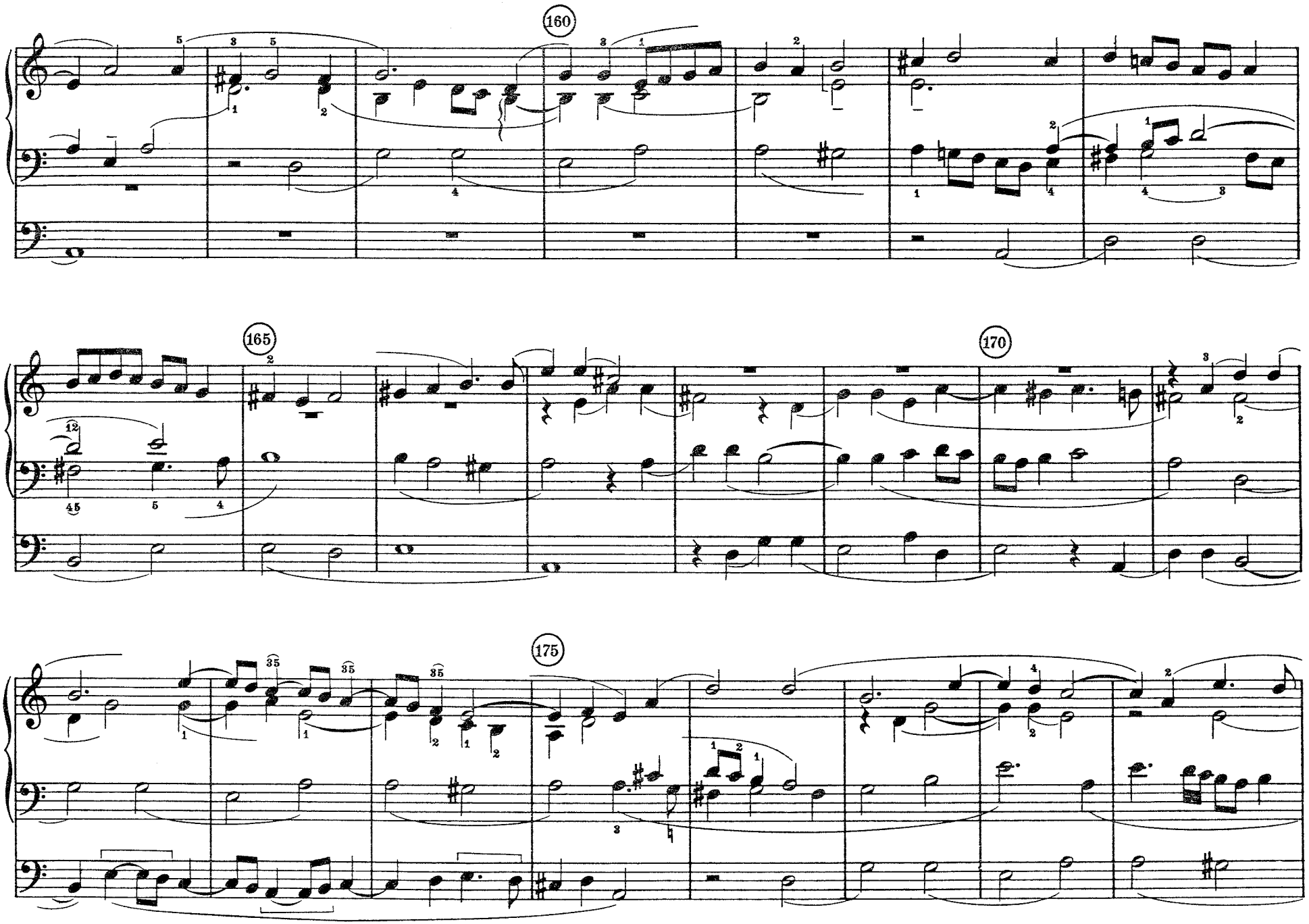

55
60
65

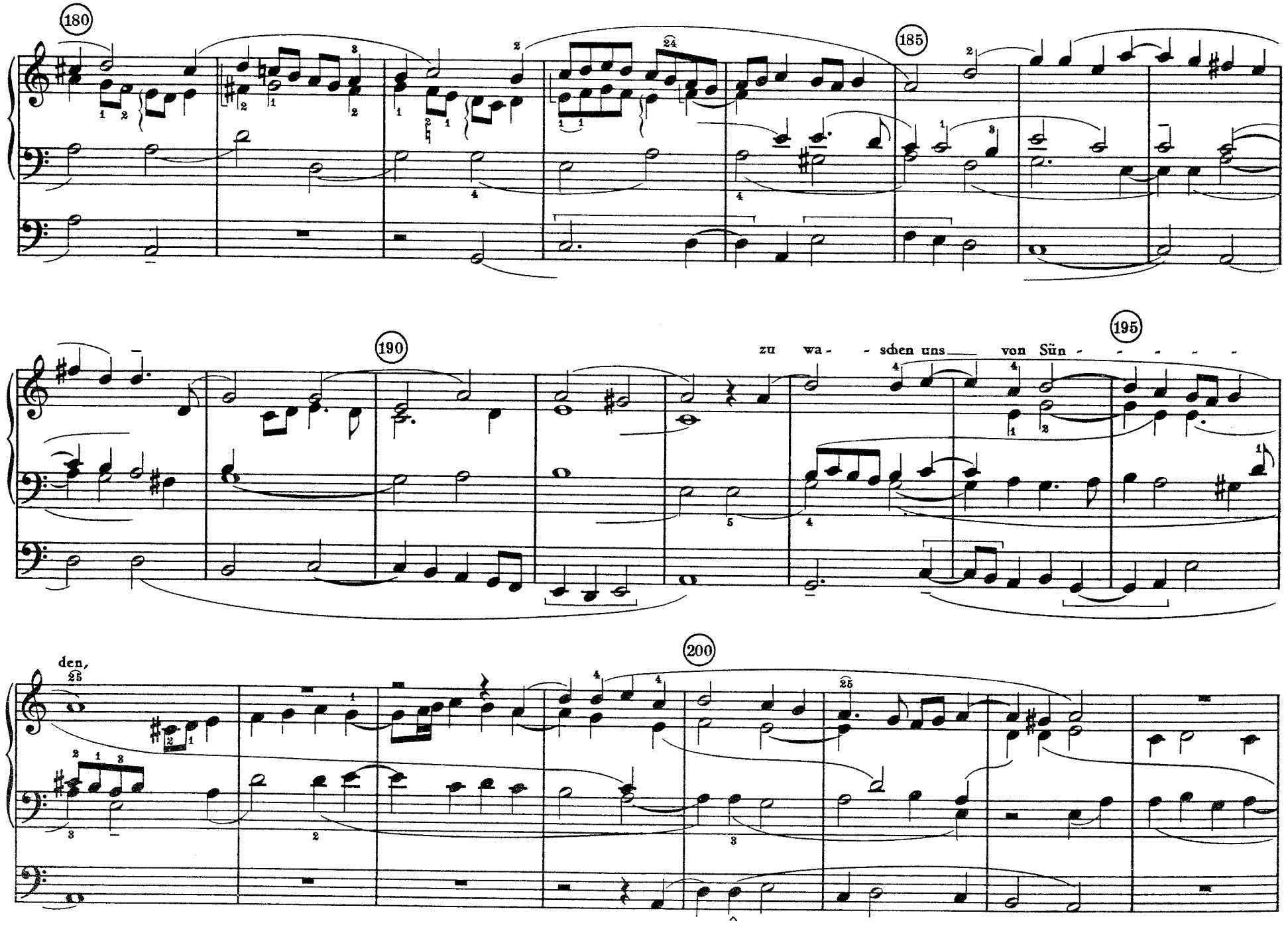

70
75
80
85

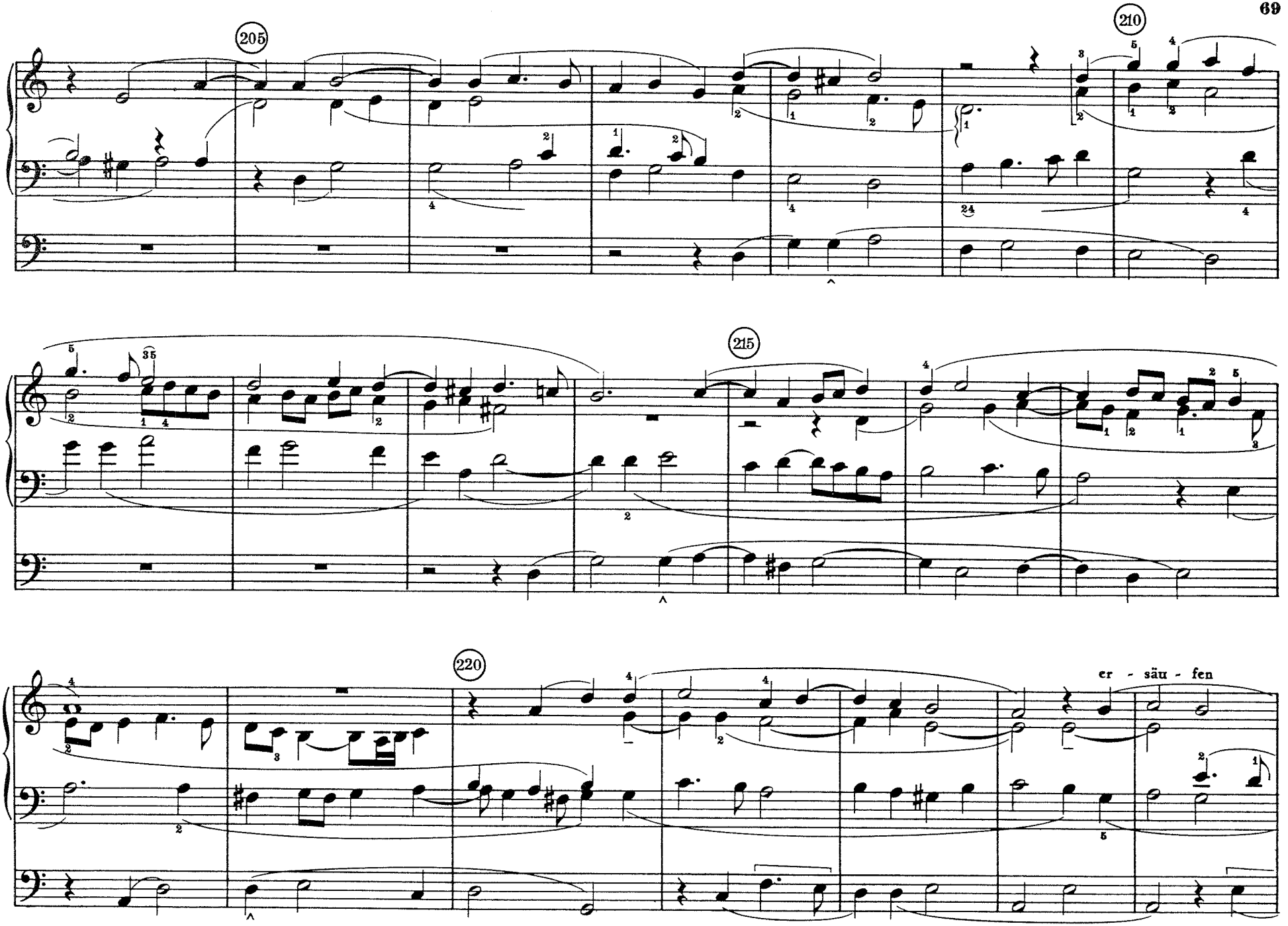

90
95
100
(♩= ca. 104)
von
105
Sankt
Jo - - - - - - - hann
die

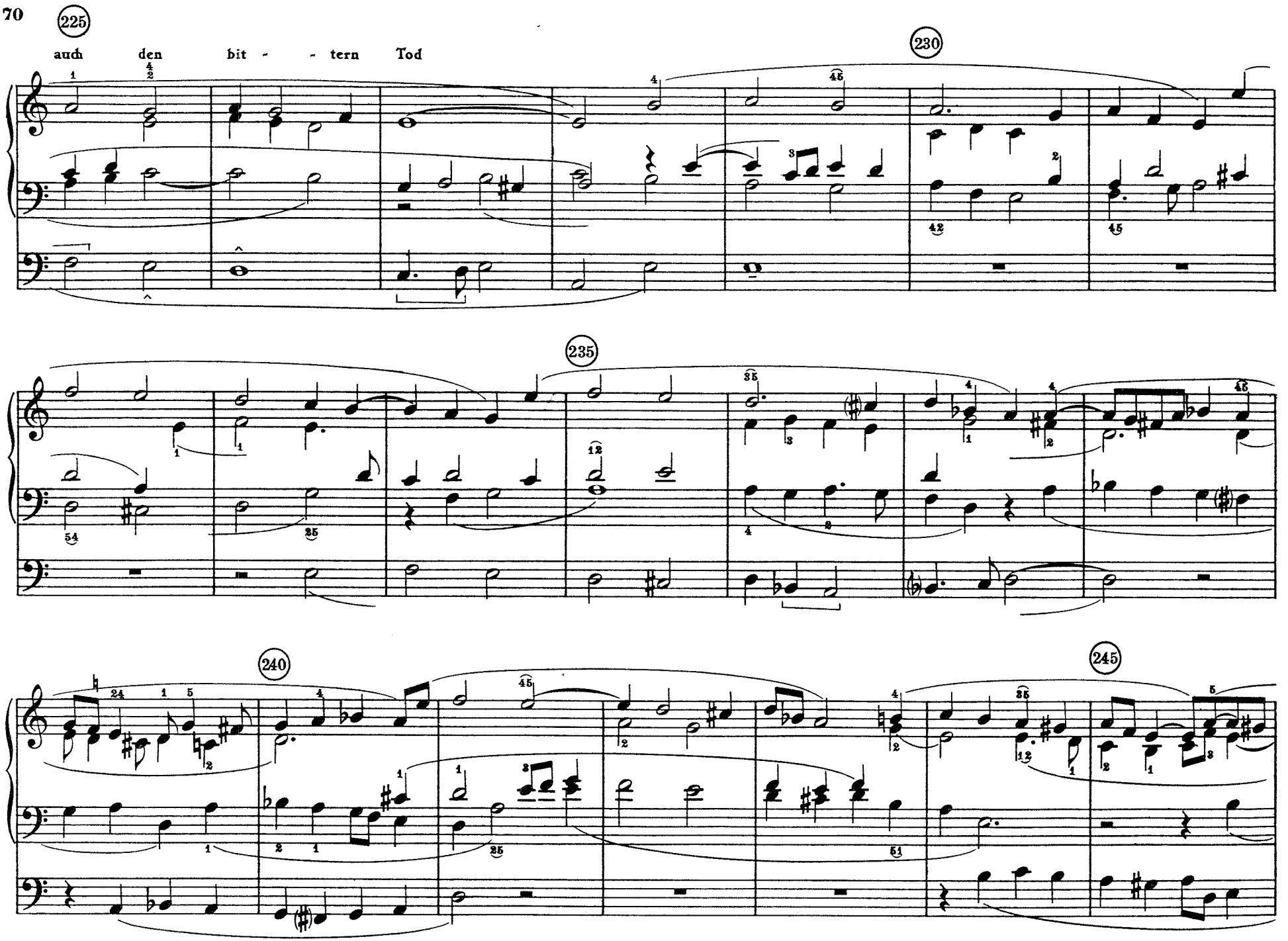

110
115
Tau - - - - - - - - fe nahm
120
sein Werk und Amt
125
130
zur - - - - - - - - fül - - - - - - - - - - - - len

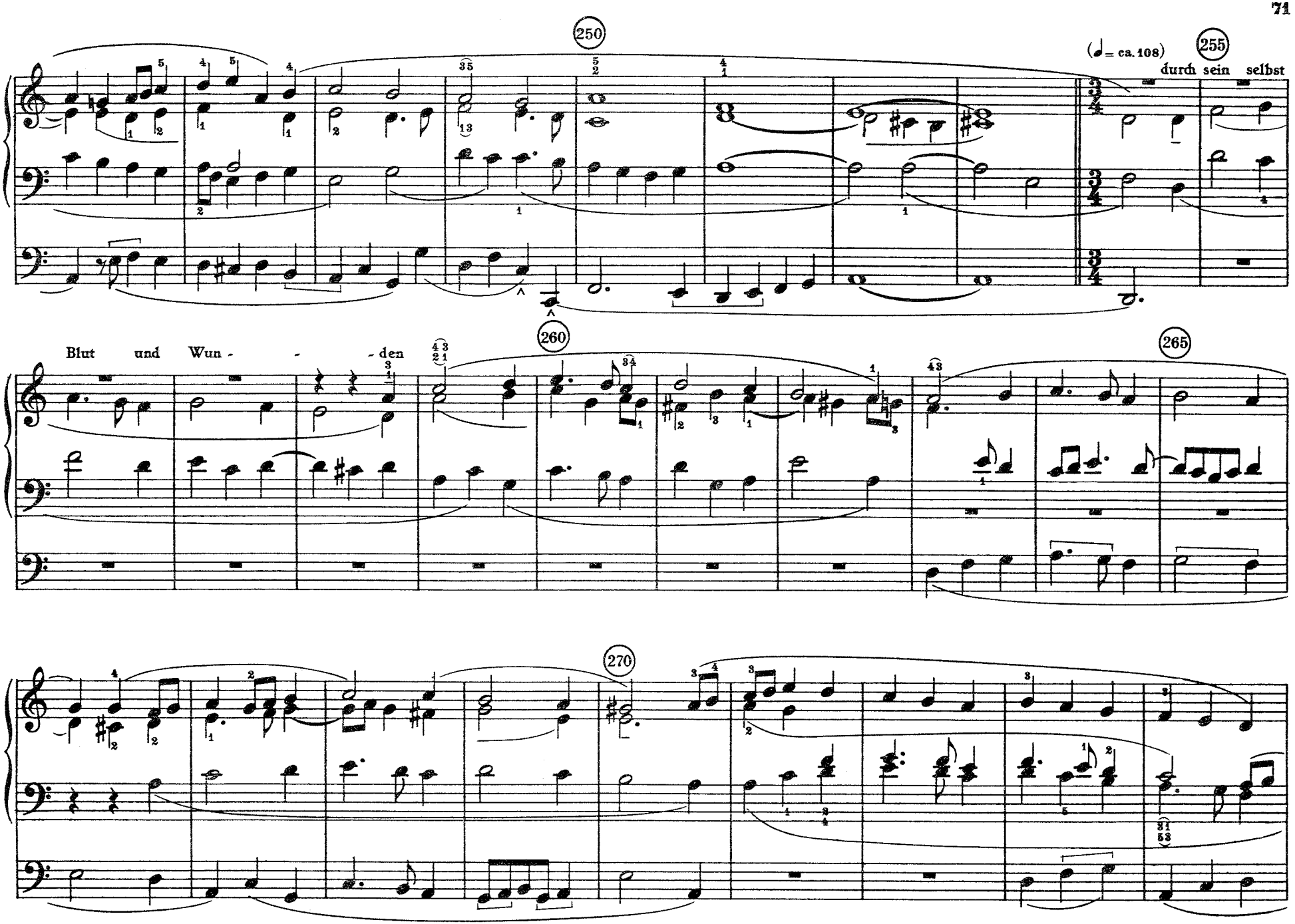

135
p. a p. rit.
(♩=80)
140
145
150
155
da wollt er stif - ten uns ein Bad

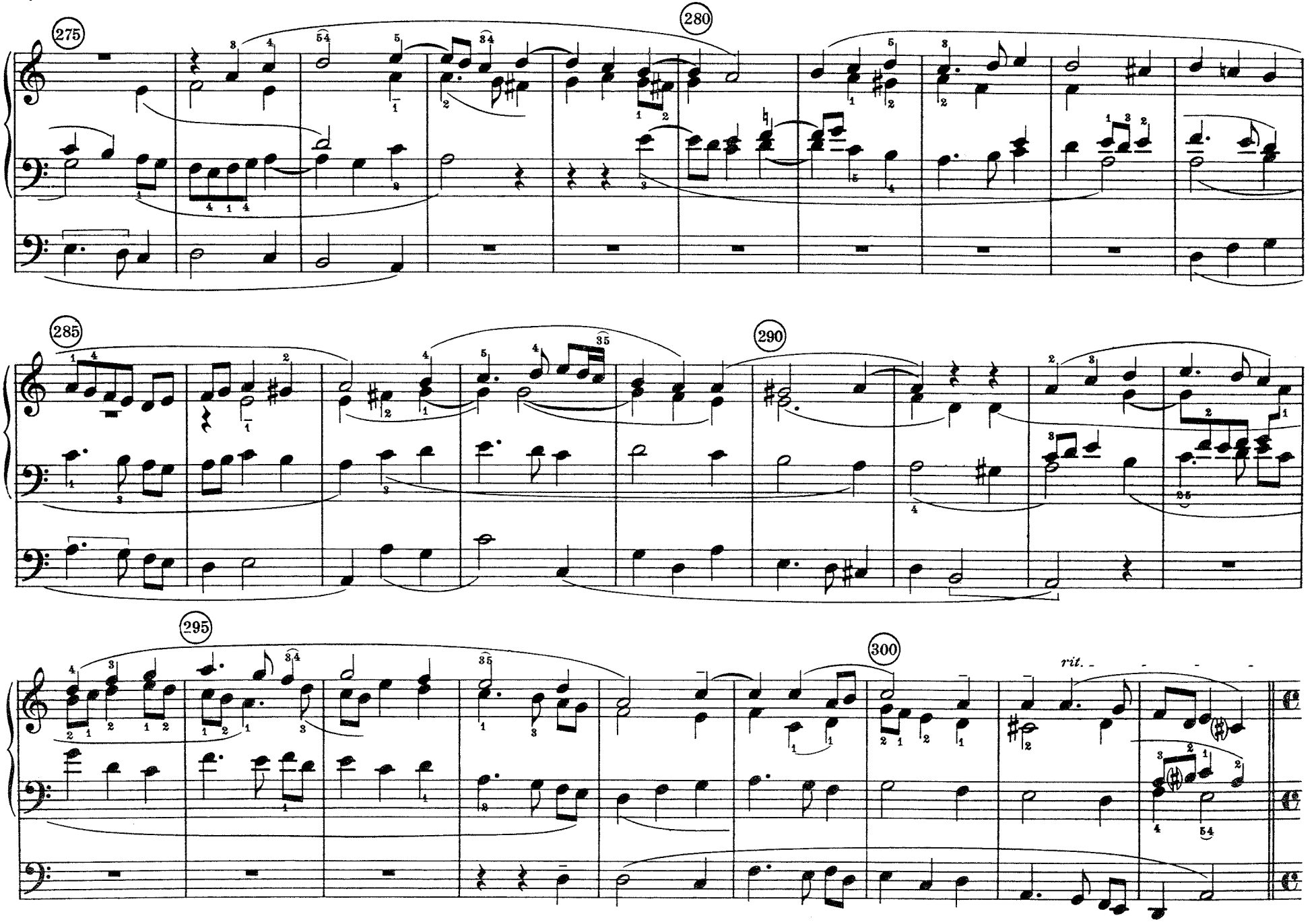

160
165
170
175

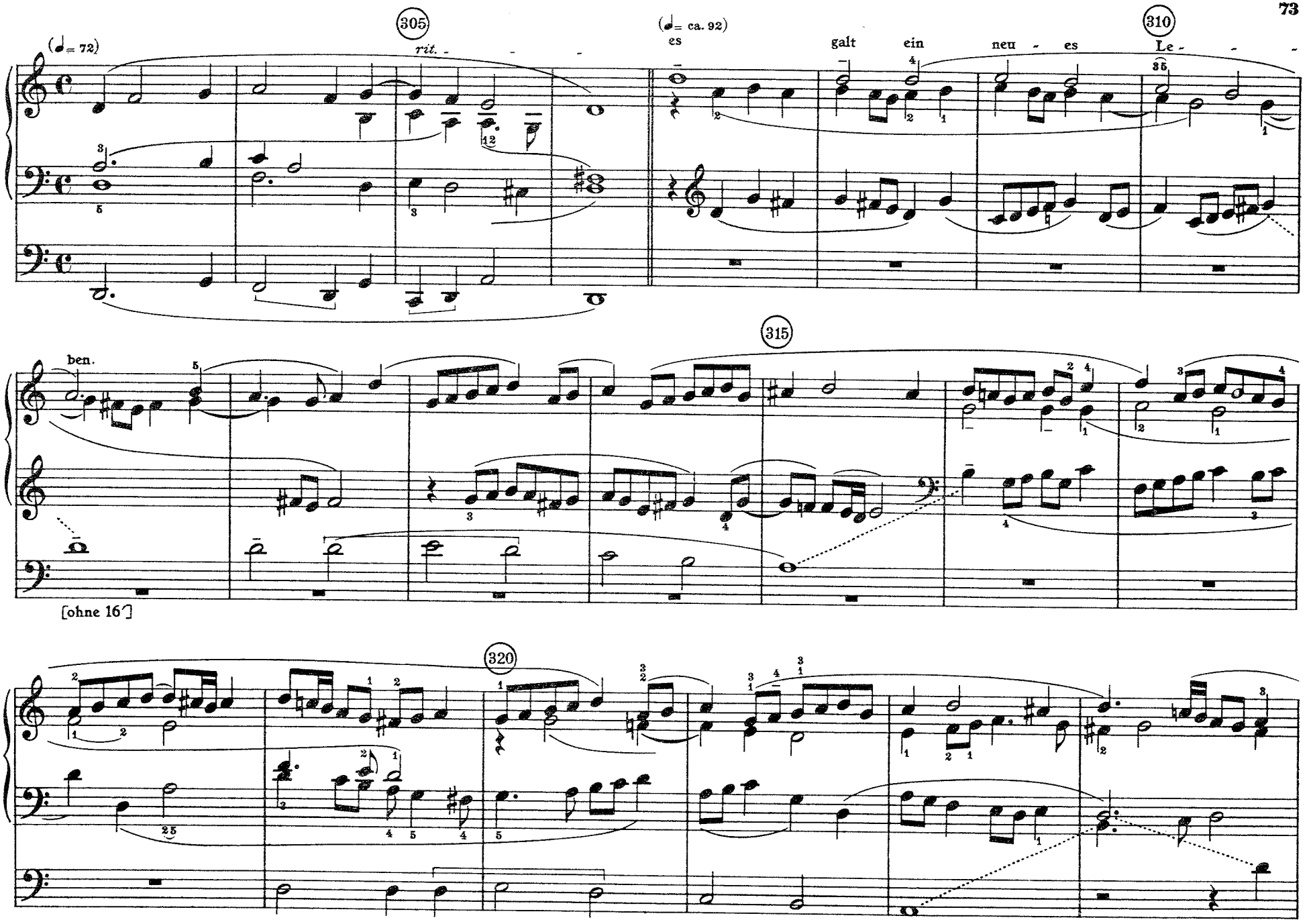

180
185
190
195
zu wa - - schen uns von Sün - - - - - -
200
den,

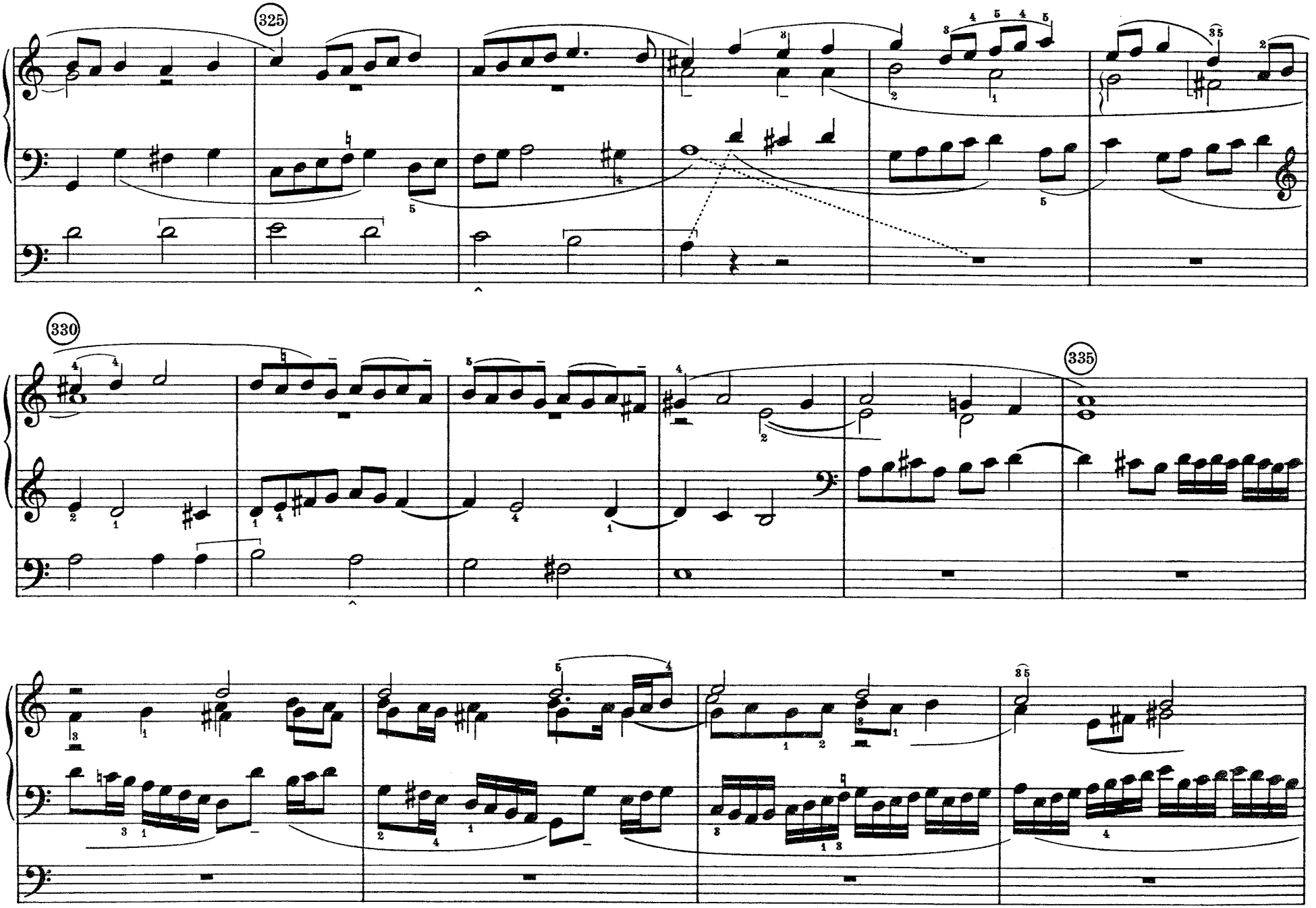

205
210
215
220
er - säu - fen

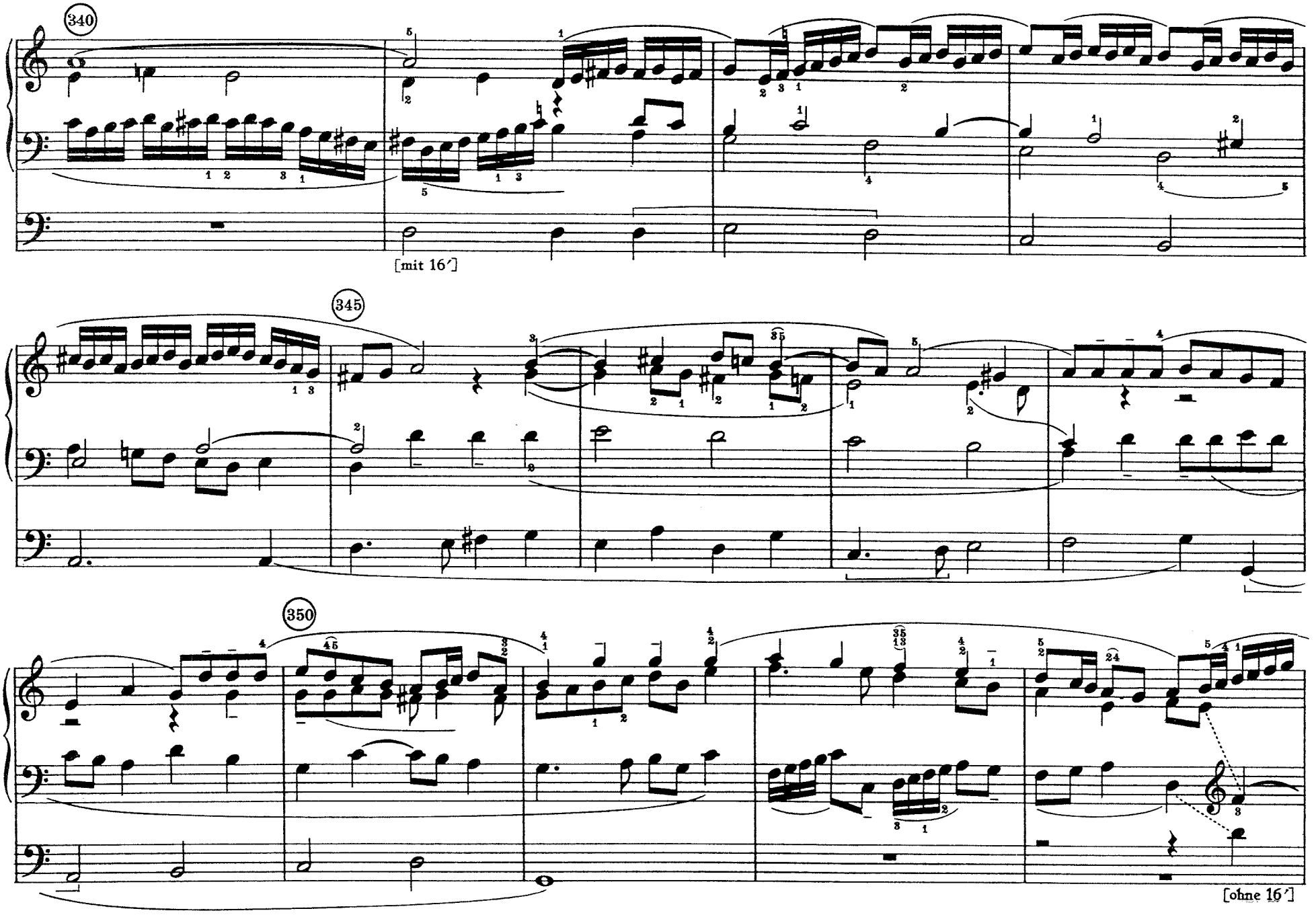

225
auch den bit - - tern Tod
230
235
240
245

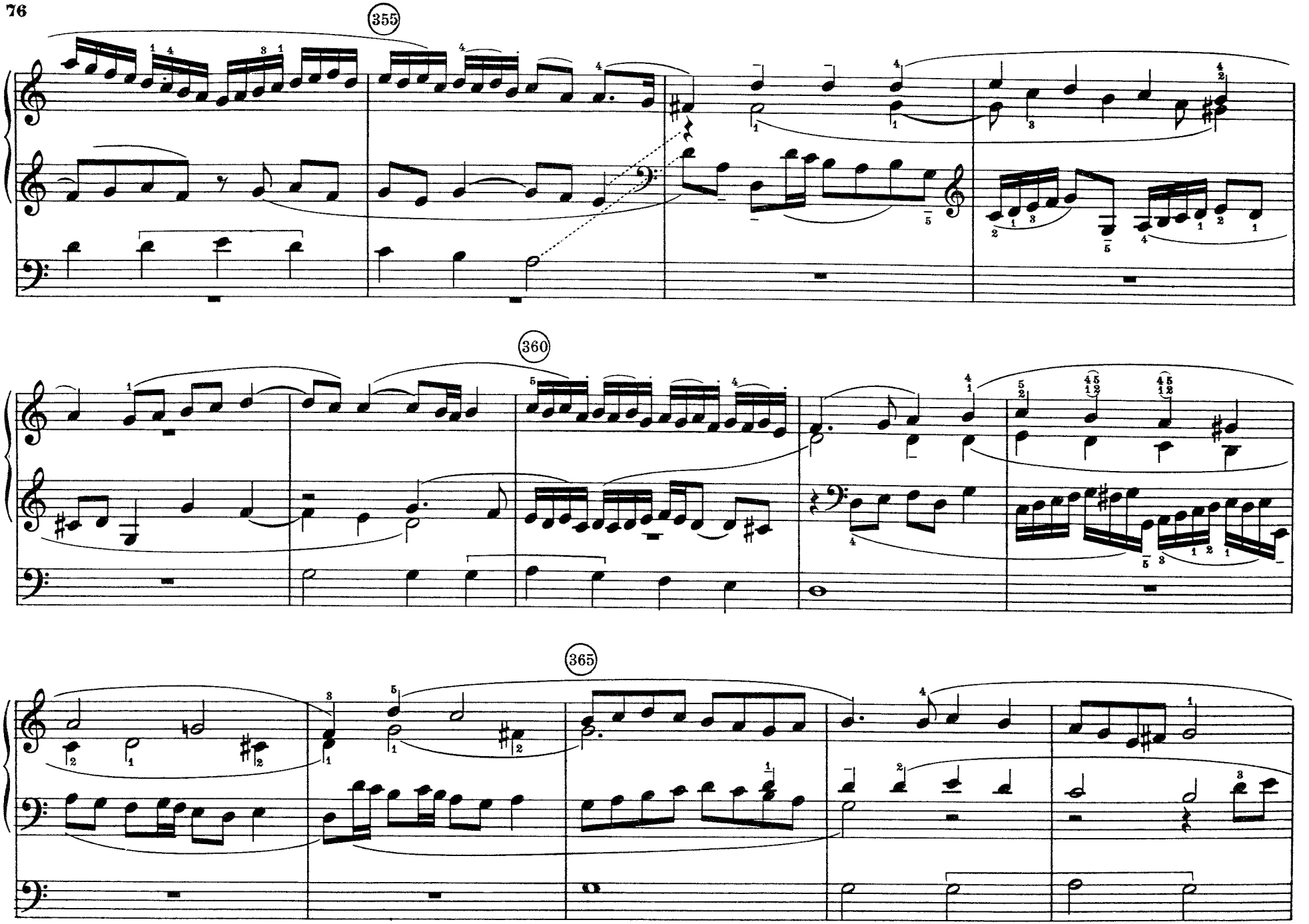

250
(♩= ca. 108)
255
durch sein selbst
Blut und Wun - - - den
260
265
270

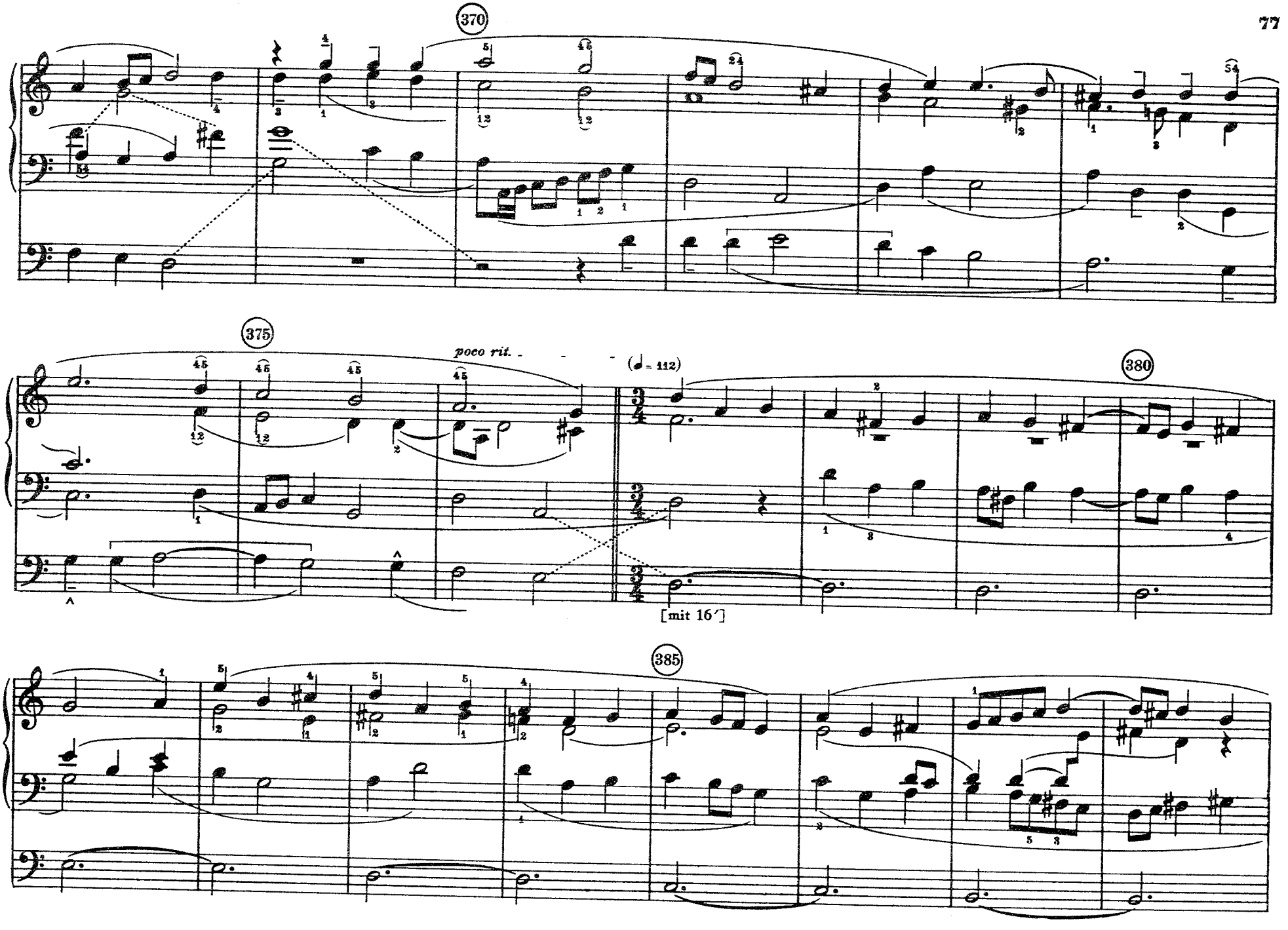

275
280
285
290
295
300
rit.

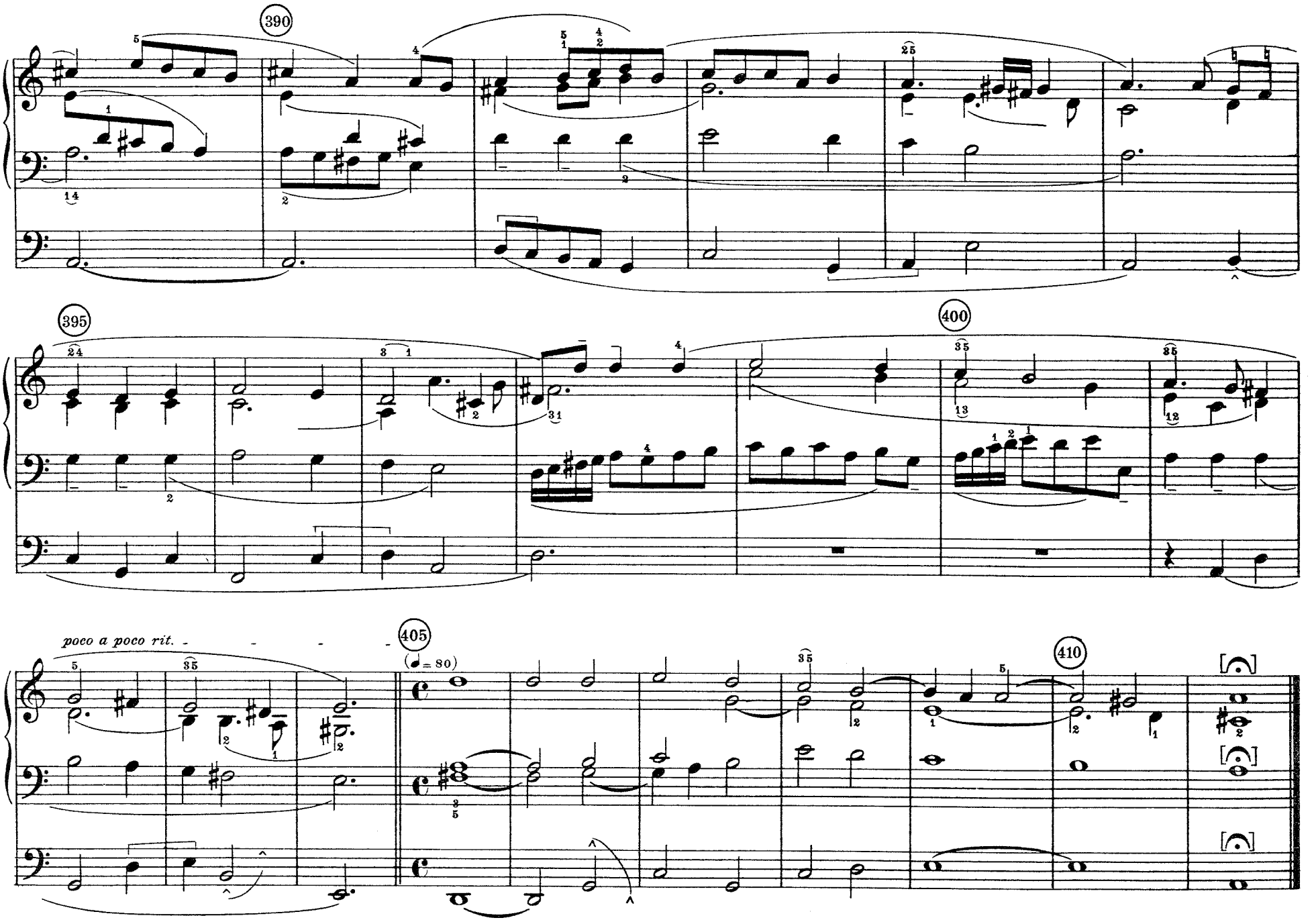

305
(♩= 72)
rit.
(♩= ca. 92)
es
galt
ein
neu - es
310
Le - - -
315
ben.
[ohne 16']
320


325
330
335


340
[mit 16′]
345
350
[ohne 16′]


355
360
365

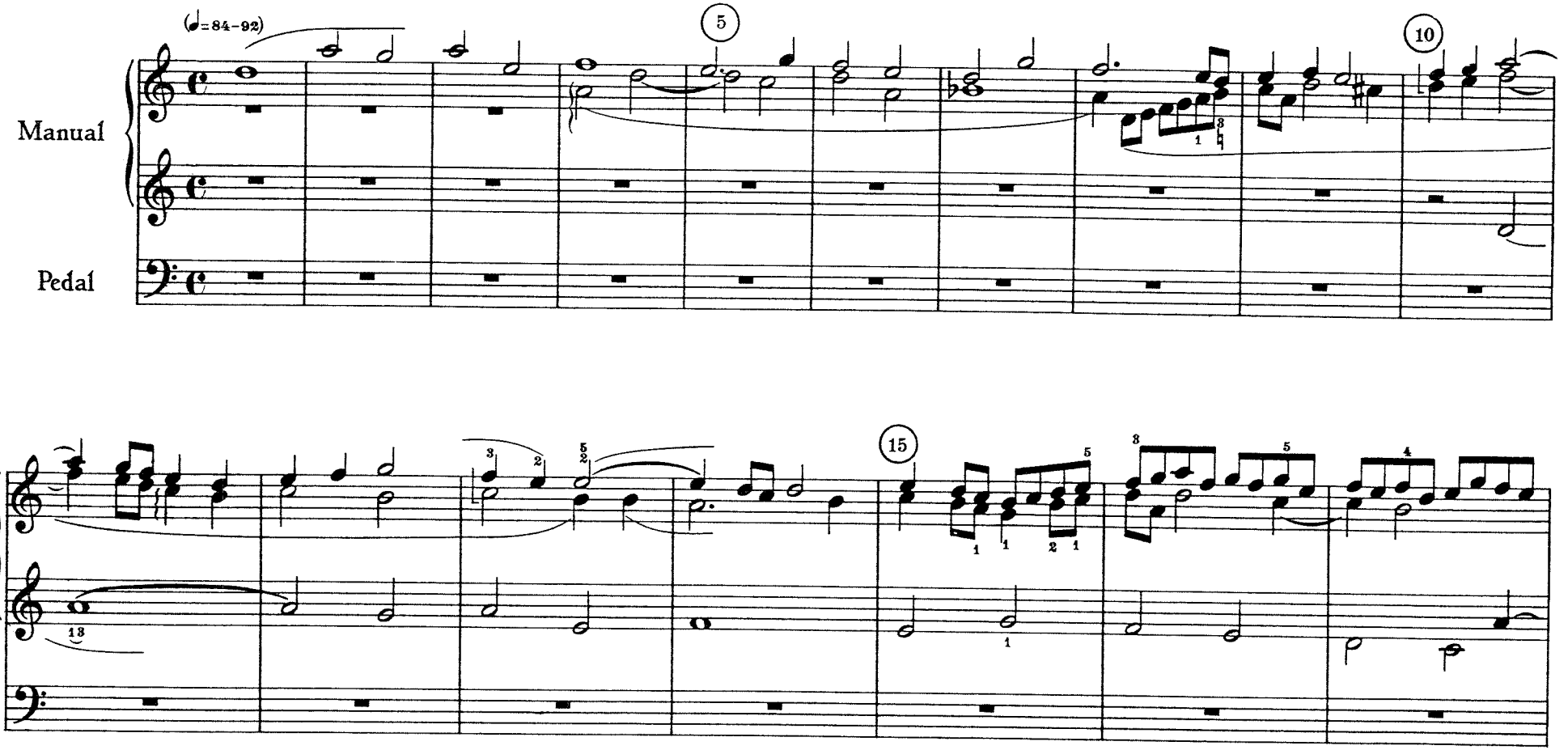

370
375
poco rit.
(♩ = 112)
380
[mit 16′]
385

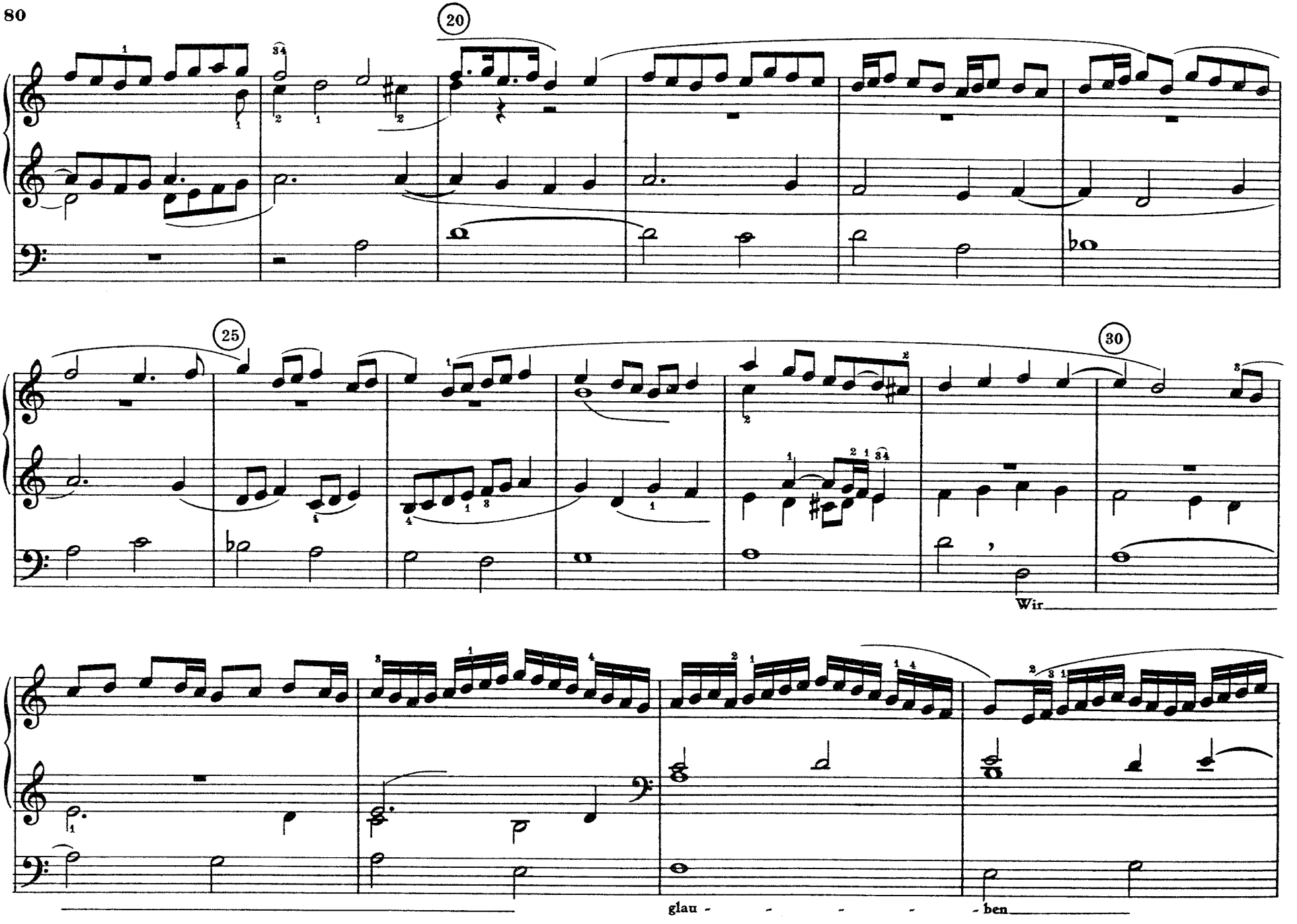

390
395
400
poco a poco rit.
405
(♩ = 80)
410

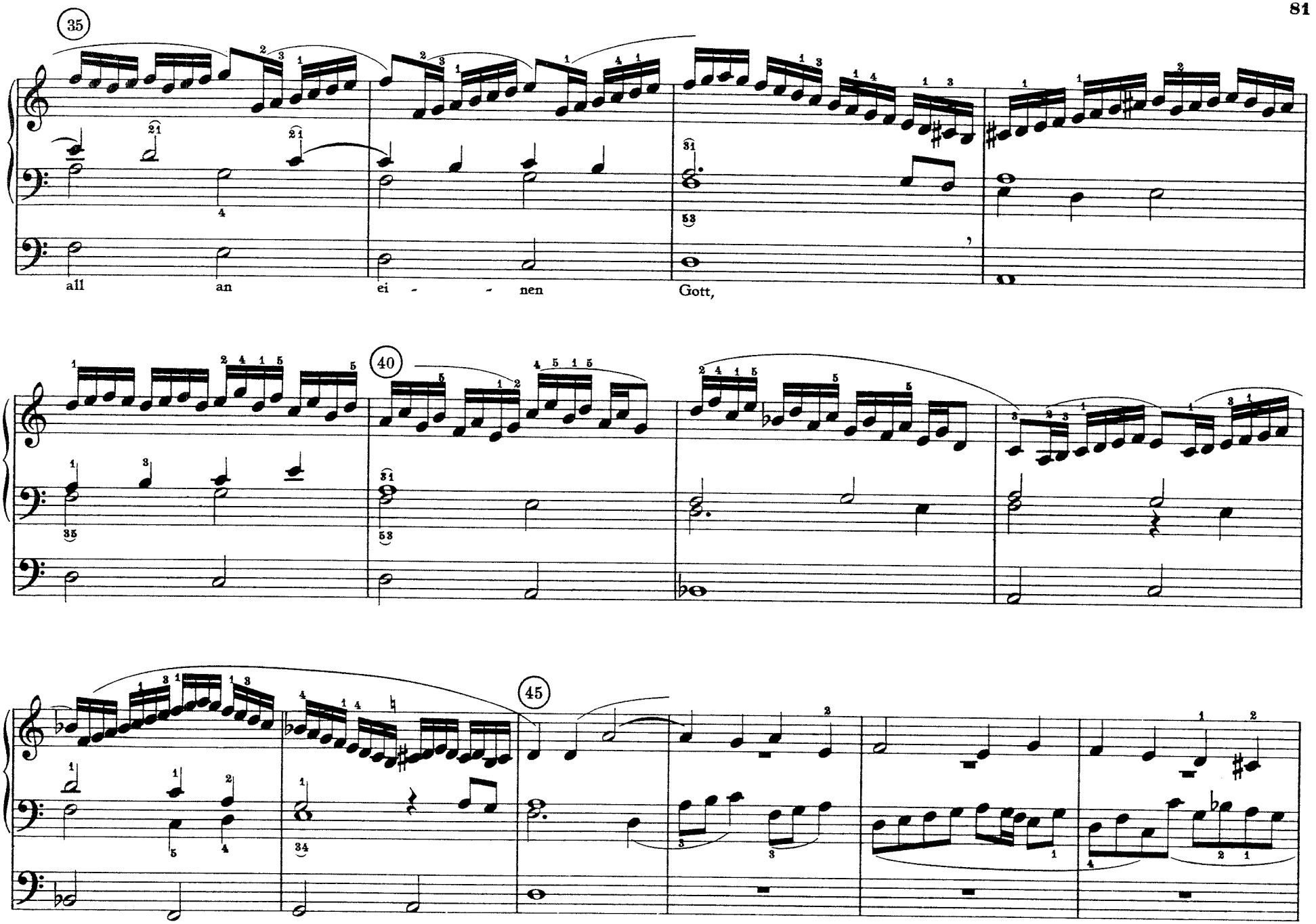
9

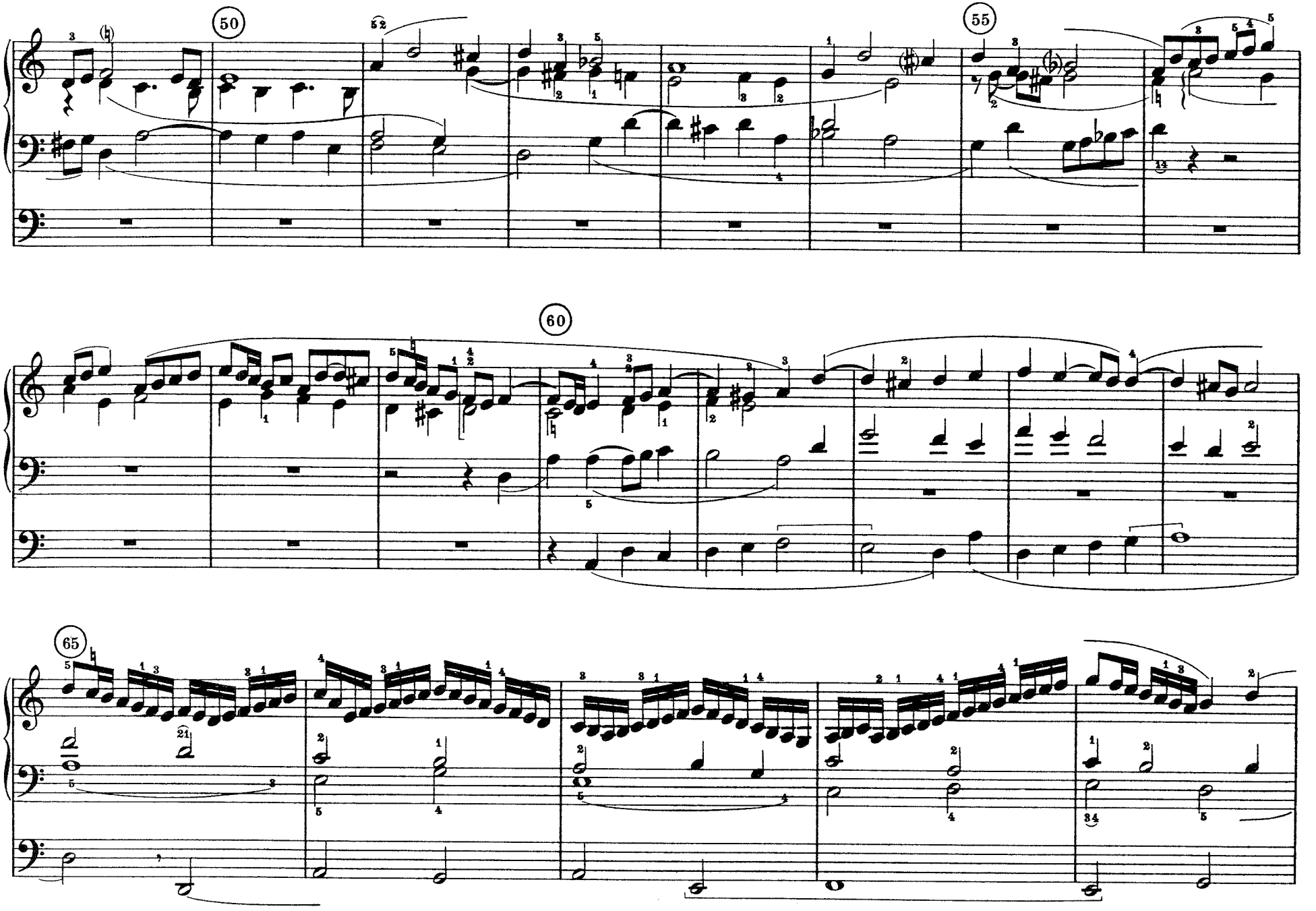
FANTASIA

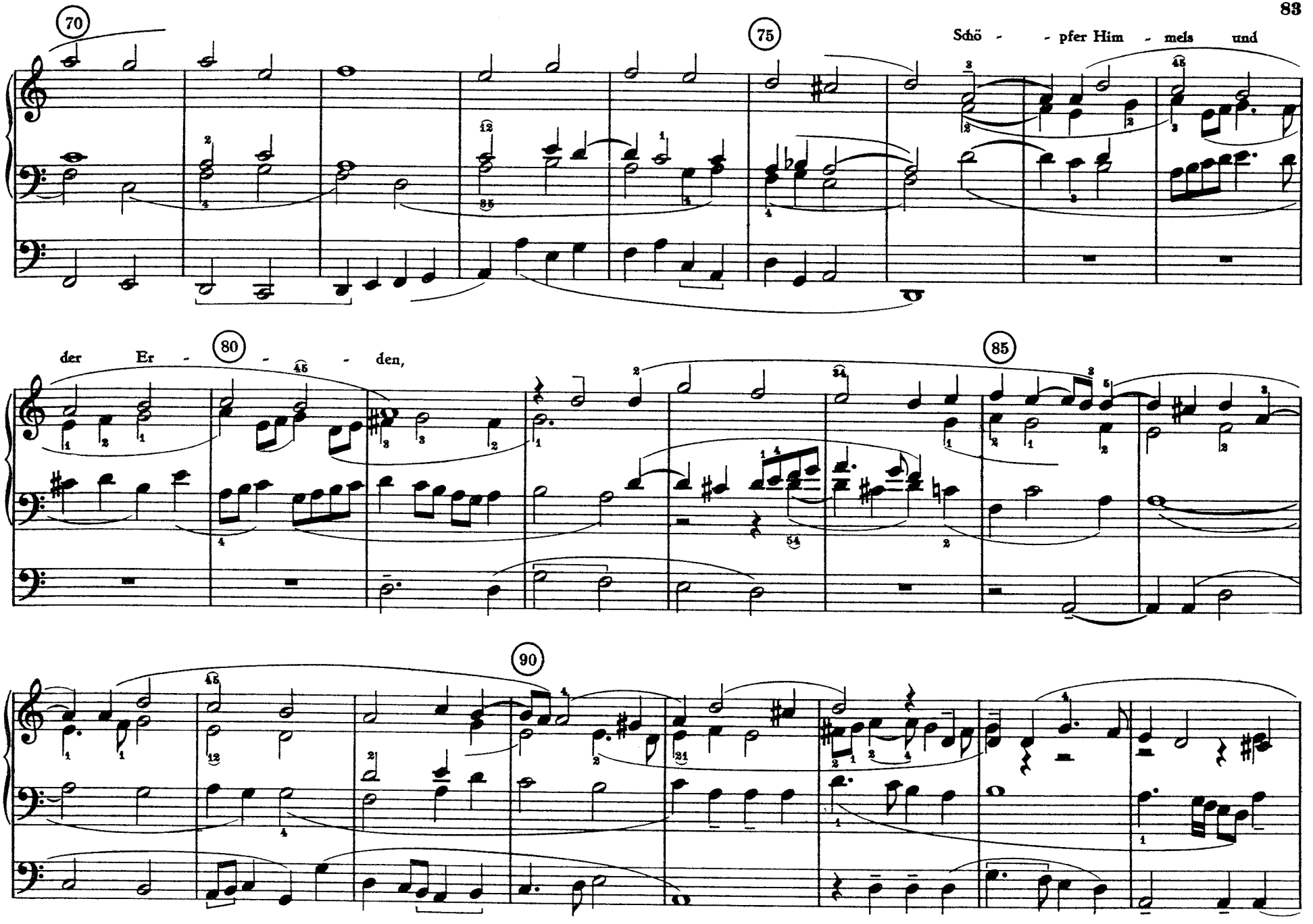
„Wir glauben all an einen Gott"

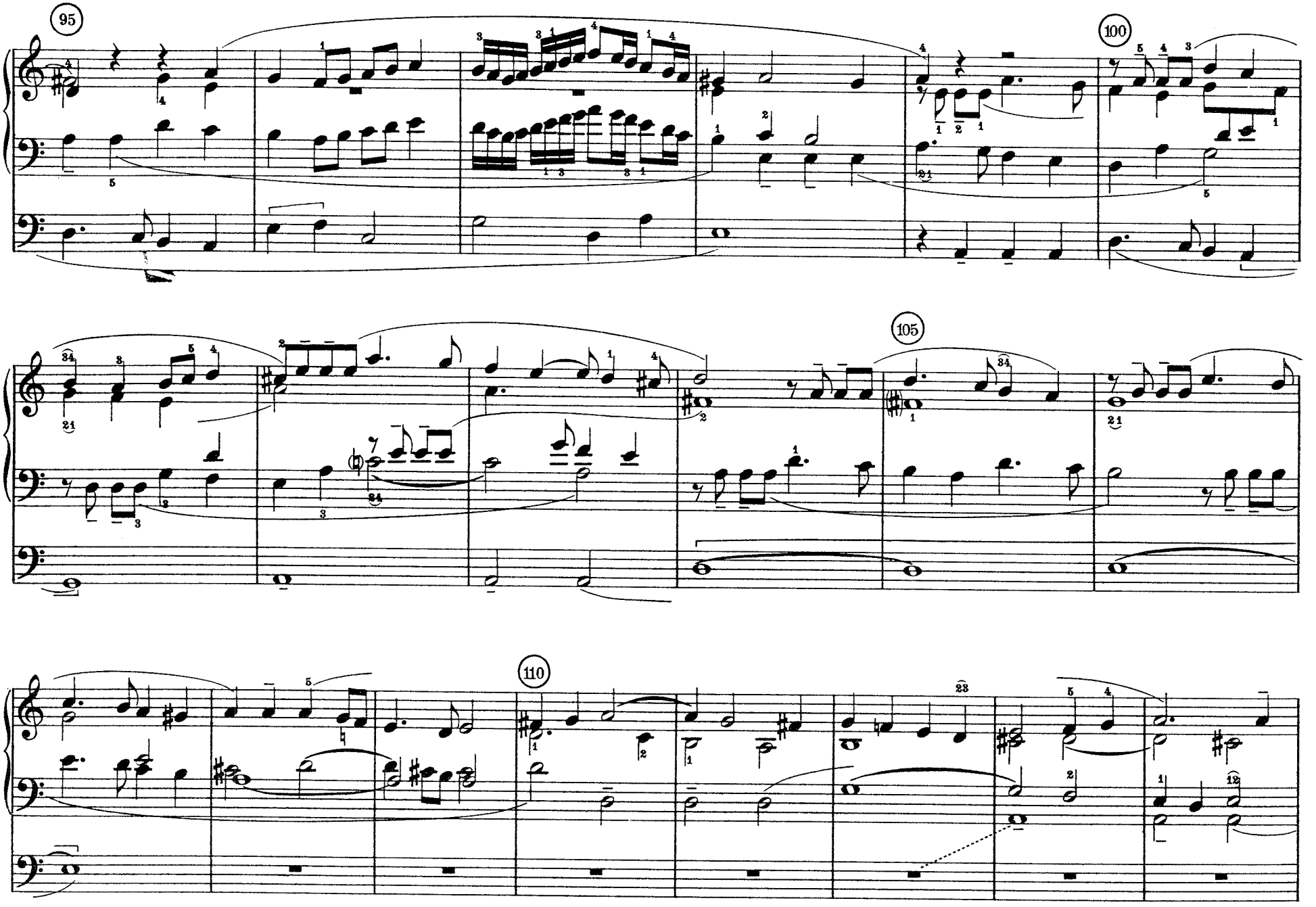


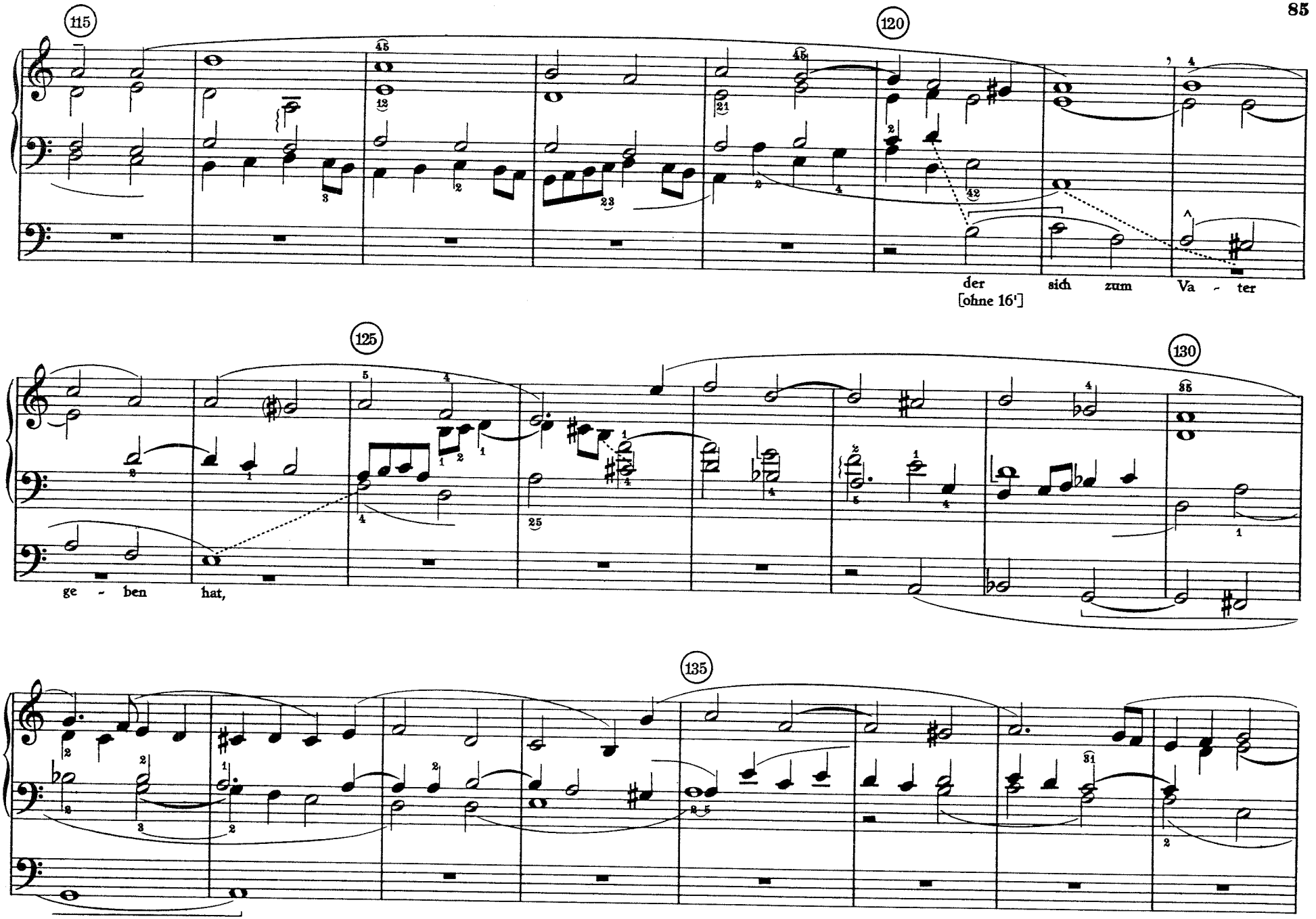

20
25
30
Wir
glau - - - - - ben

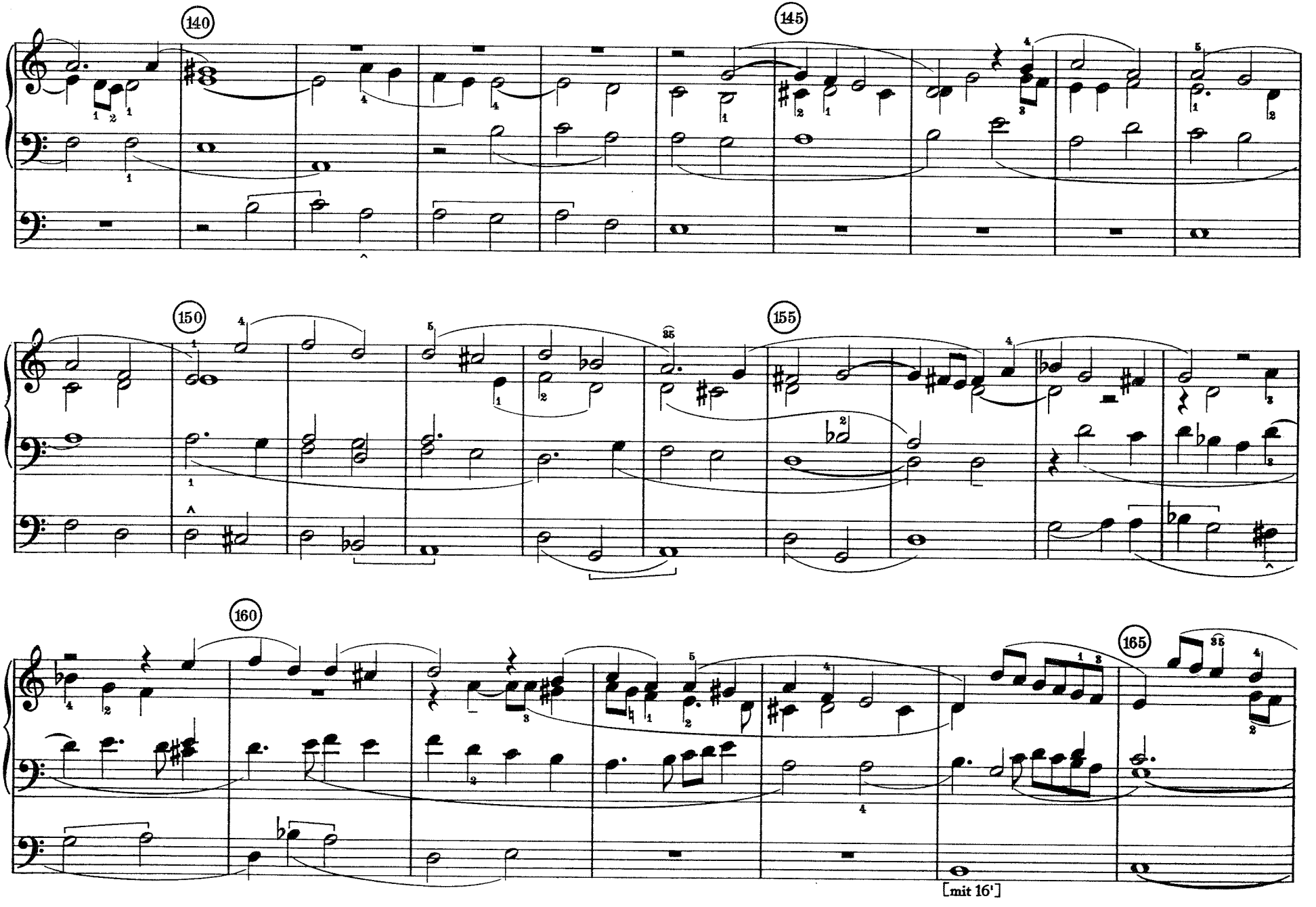

35
all an ei - - nen Gott,
40
45

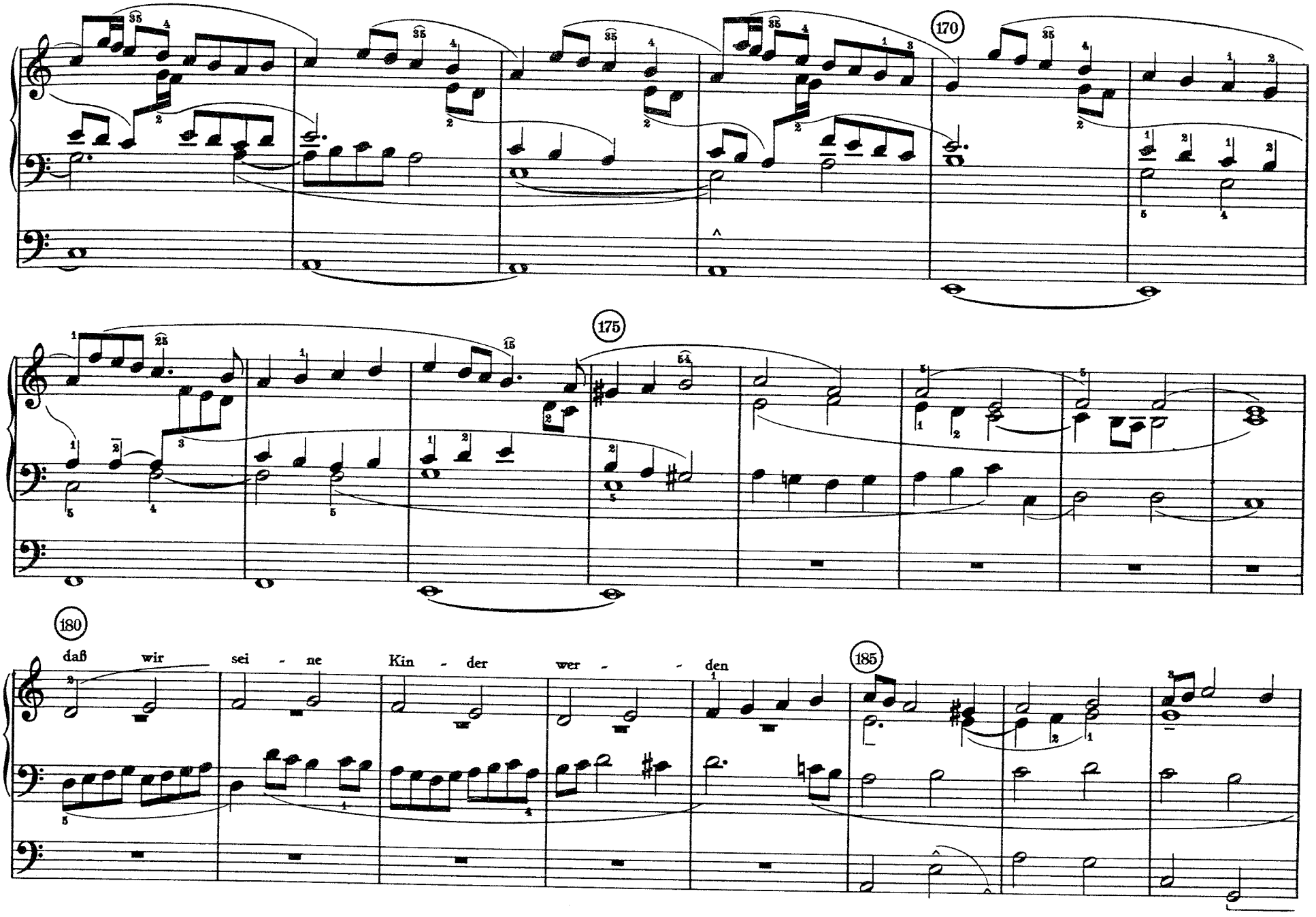

50
55
60
65

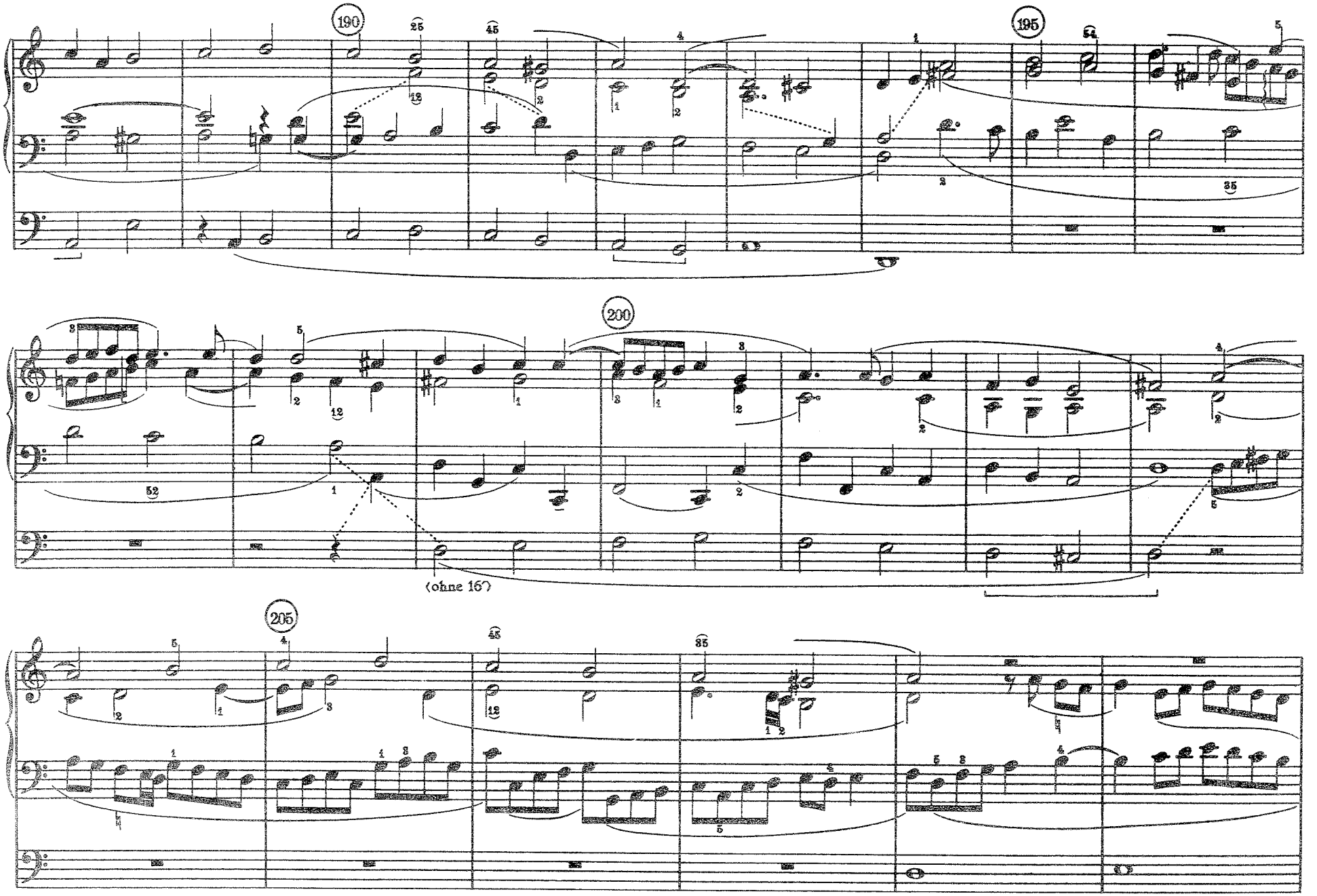

70
75
Schö - - pfer Him - mels und
80
der Er - - - den,
85
90

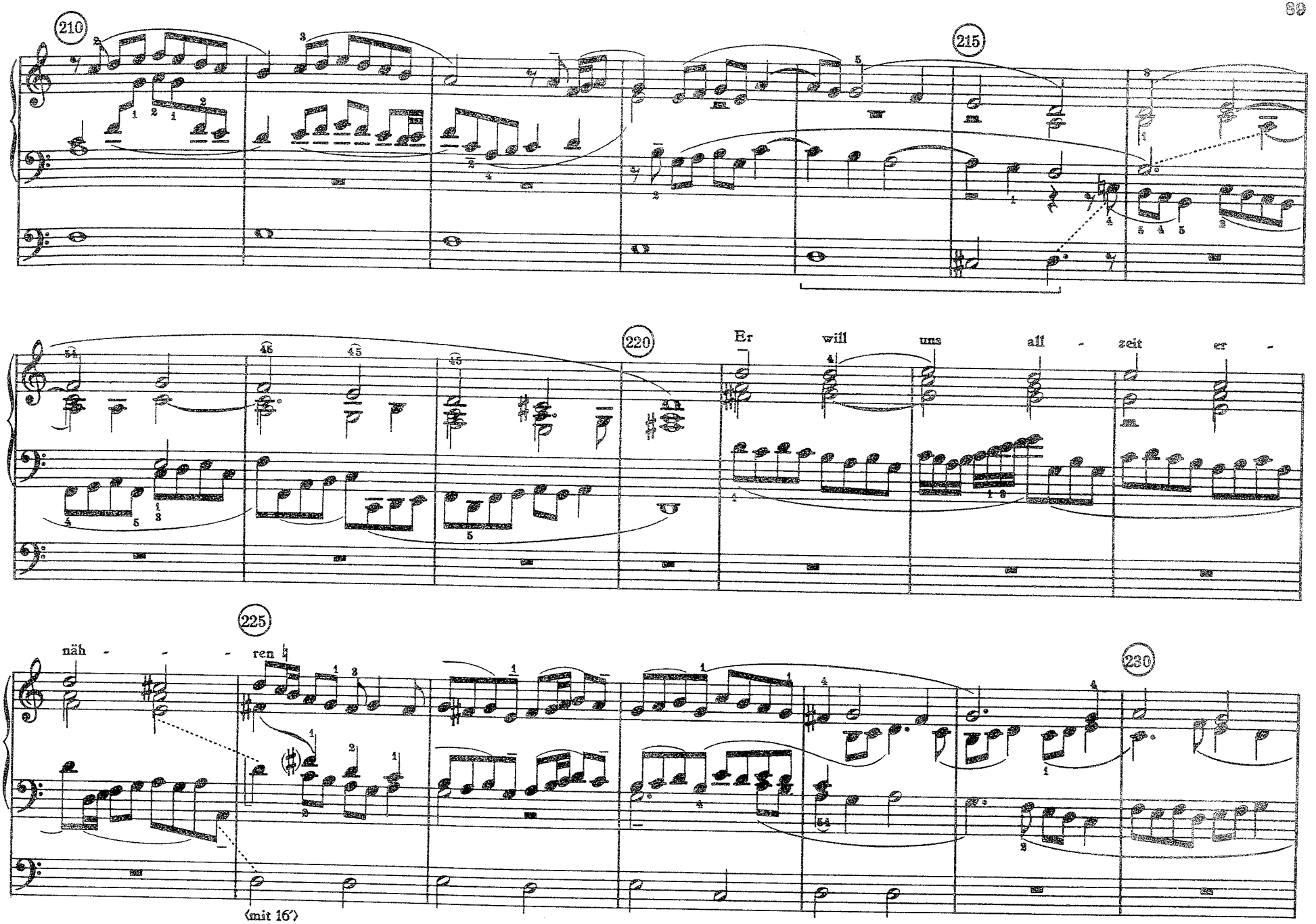

95
100
105
110

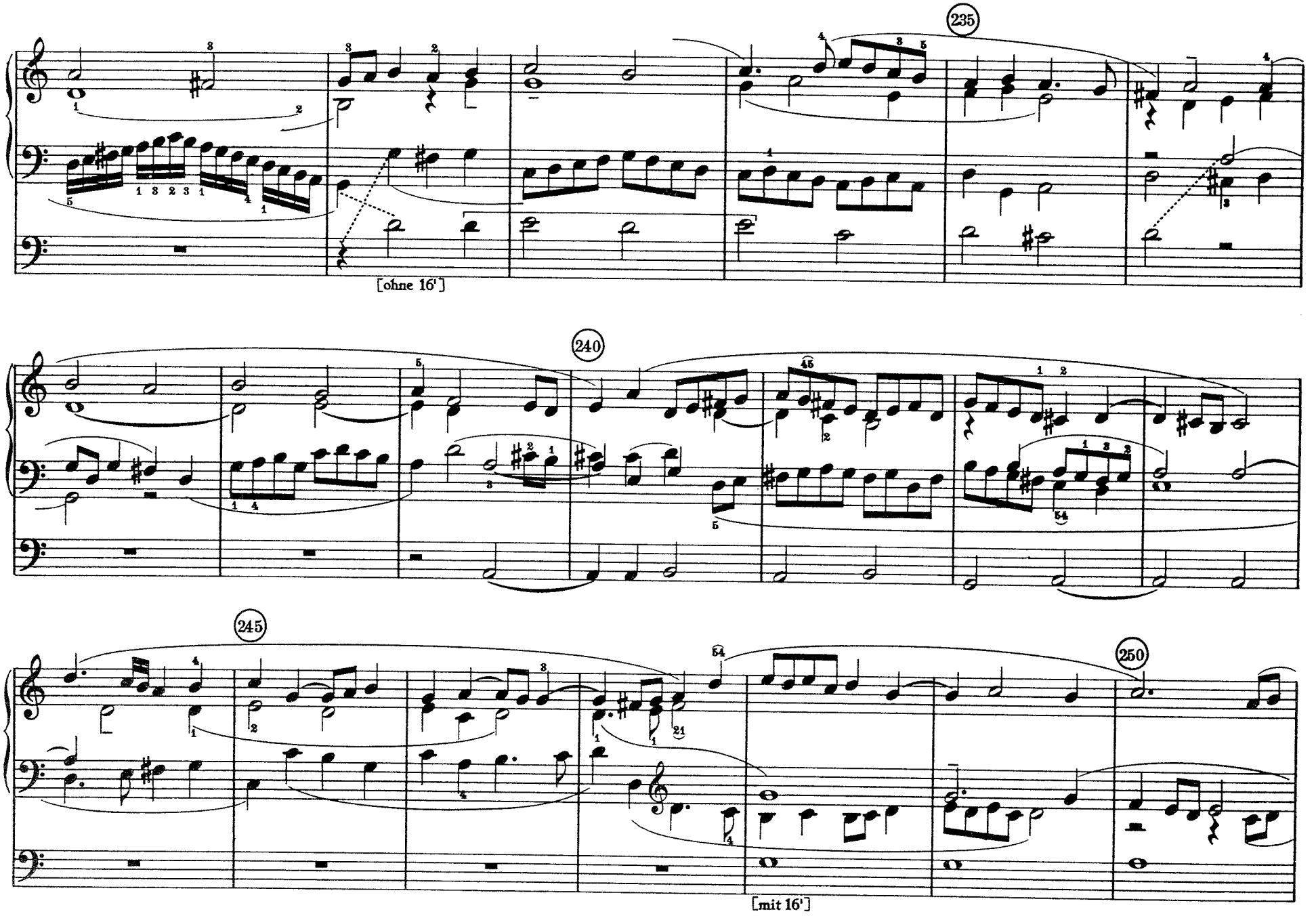

115
120
der
[ohne 16']
sich
zum
Va - ter
125
130
ge - ben
hat,
135

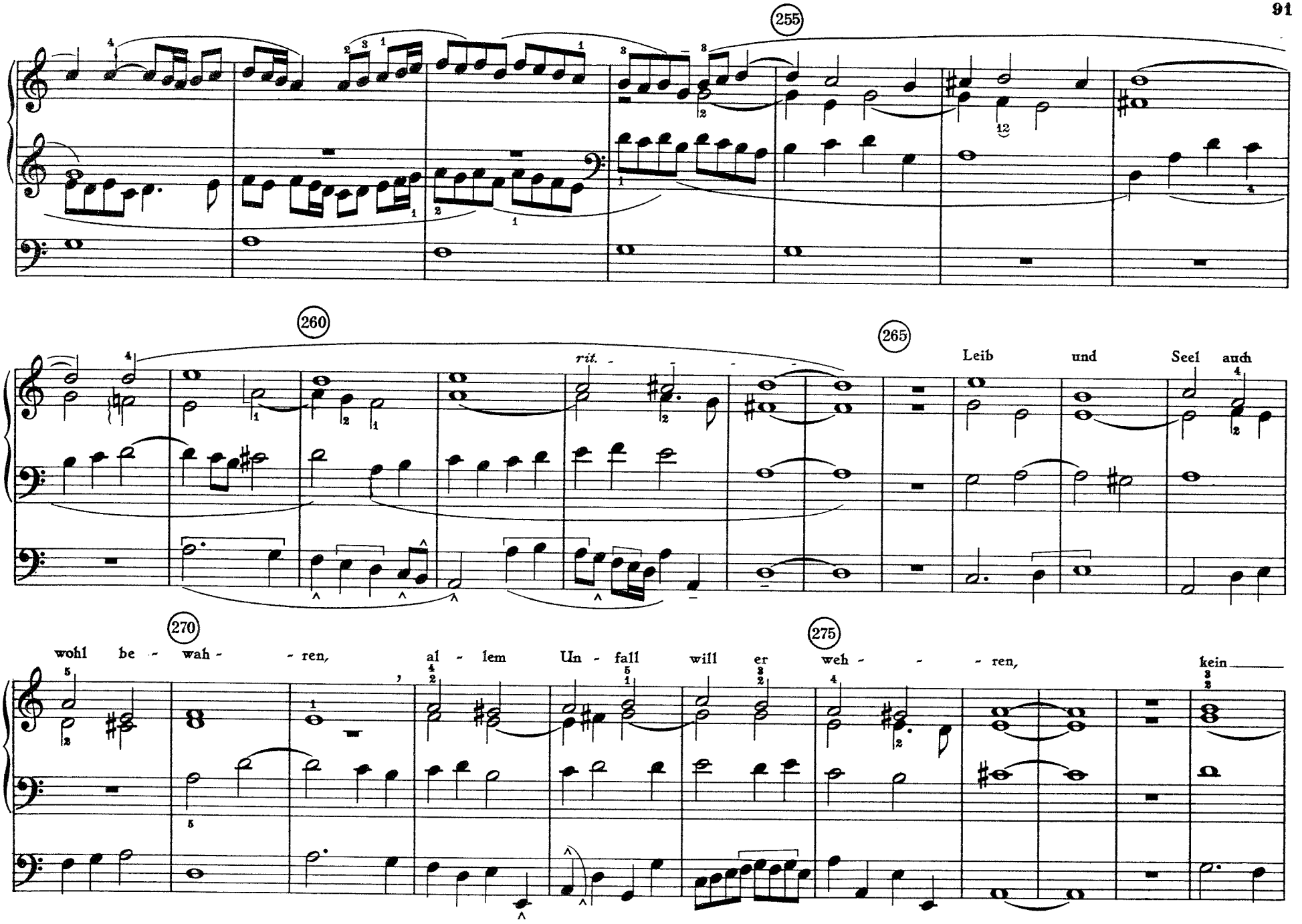

140
145
150
155
160
165
[mit 16']

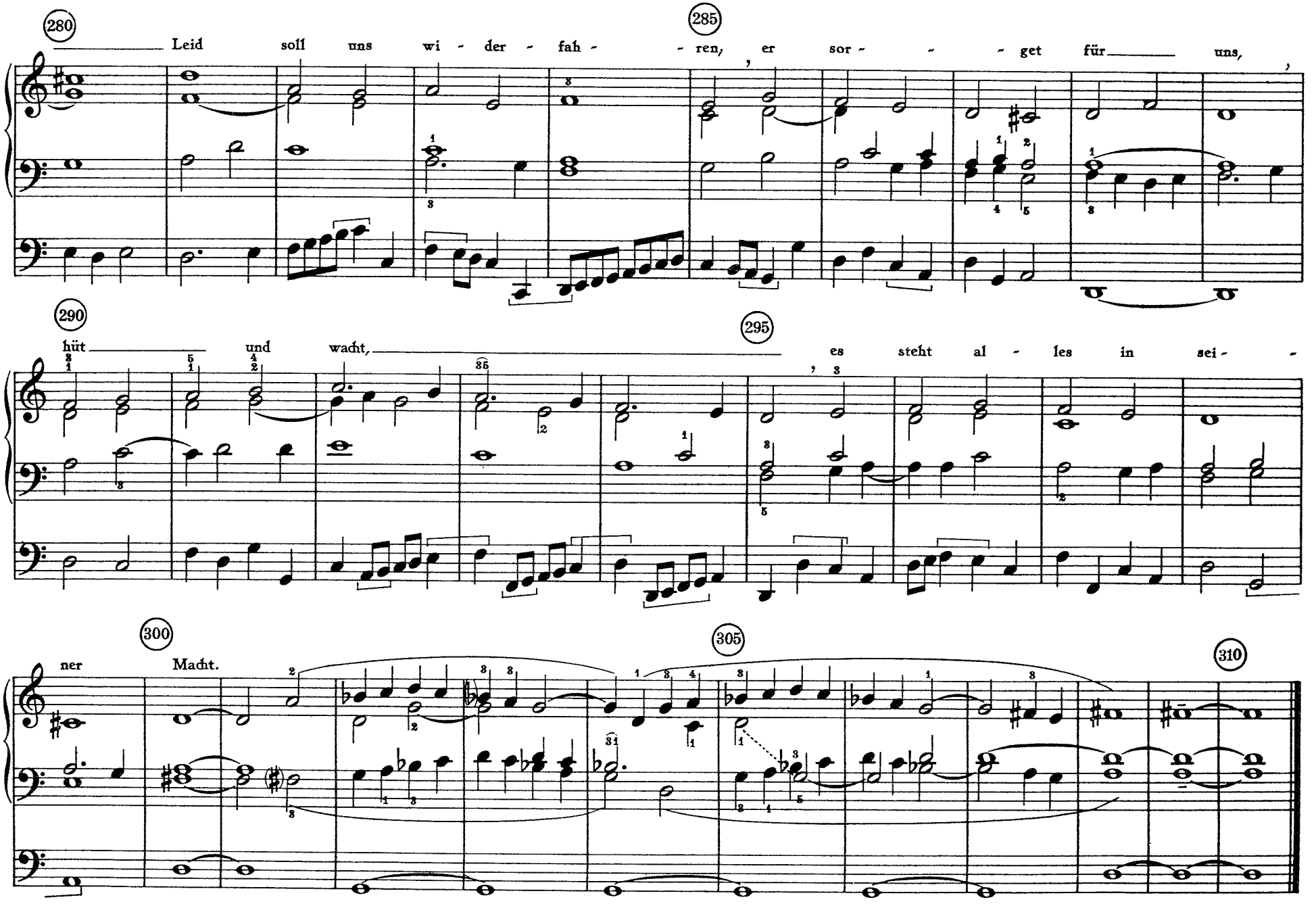

170
175
180
185
daß wir sei - ne Kin - der wer - - den


190
195
200
(ohne 16')
205


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


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

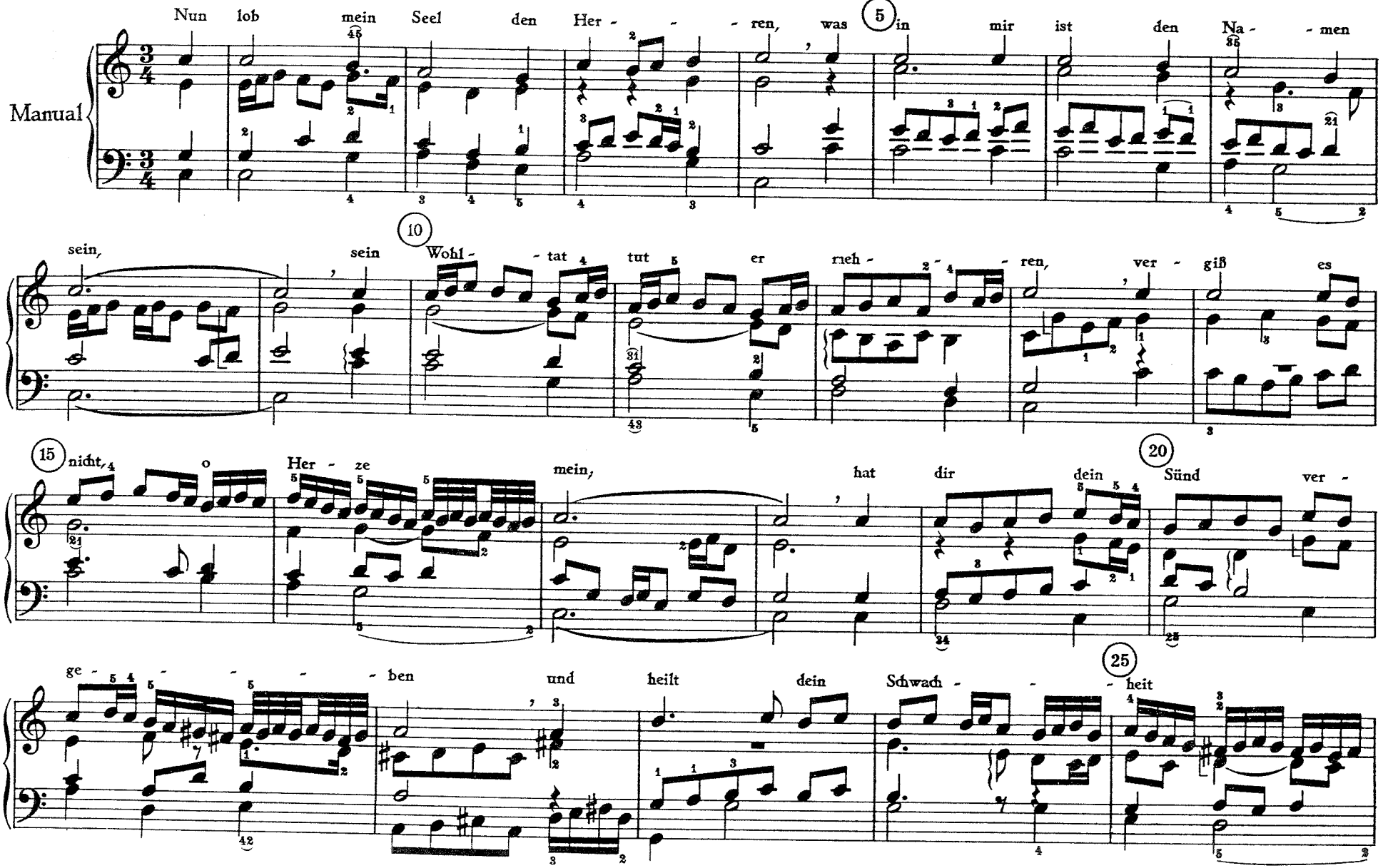

255
260
rit.
265
Leib und Seel auch
270
wohl be - wah - ren, al - lem Un - fall will er
275
weh - ren, kein

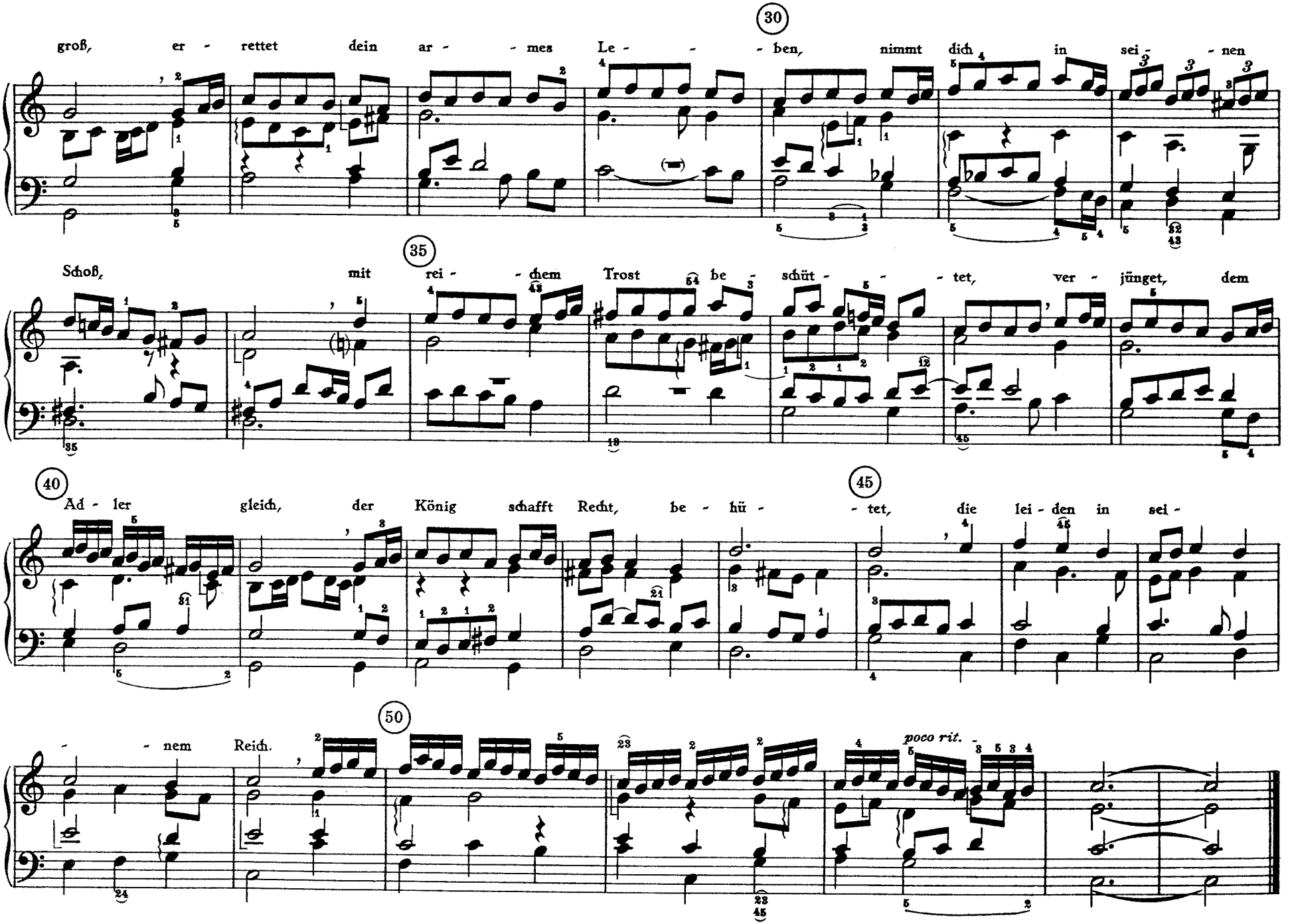

280
Leid soll uns wi - der - fah - ren,
285
er sor - - - get für uns,
290
hüt und wacht,
295
es steht al - les in sei -
300
ner Macht.
305
310

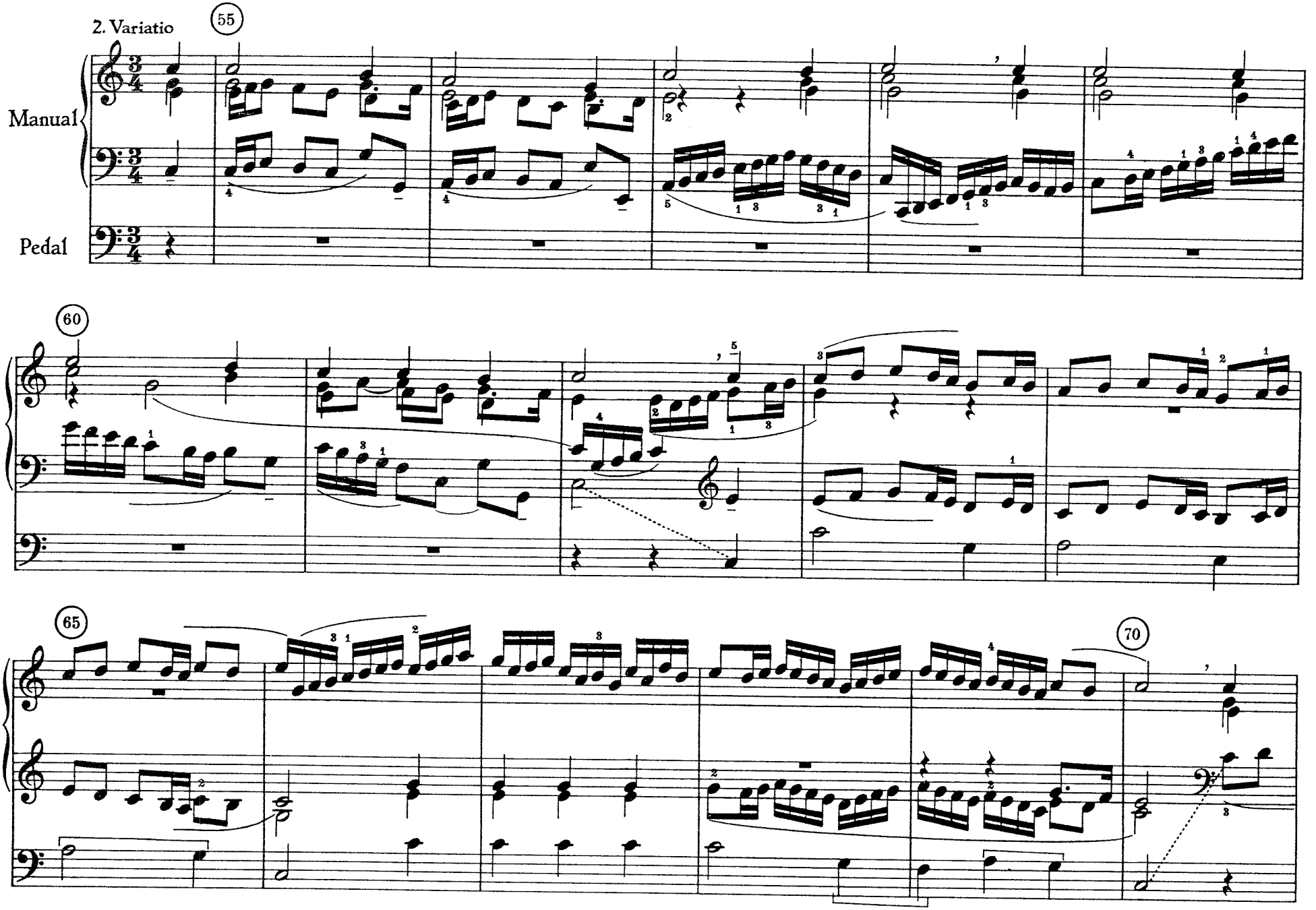
10
ZWEI VARIATIONEN
über
„Nun lob mein Seel den Herren"

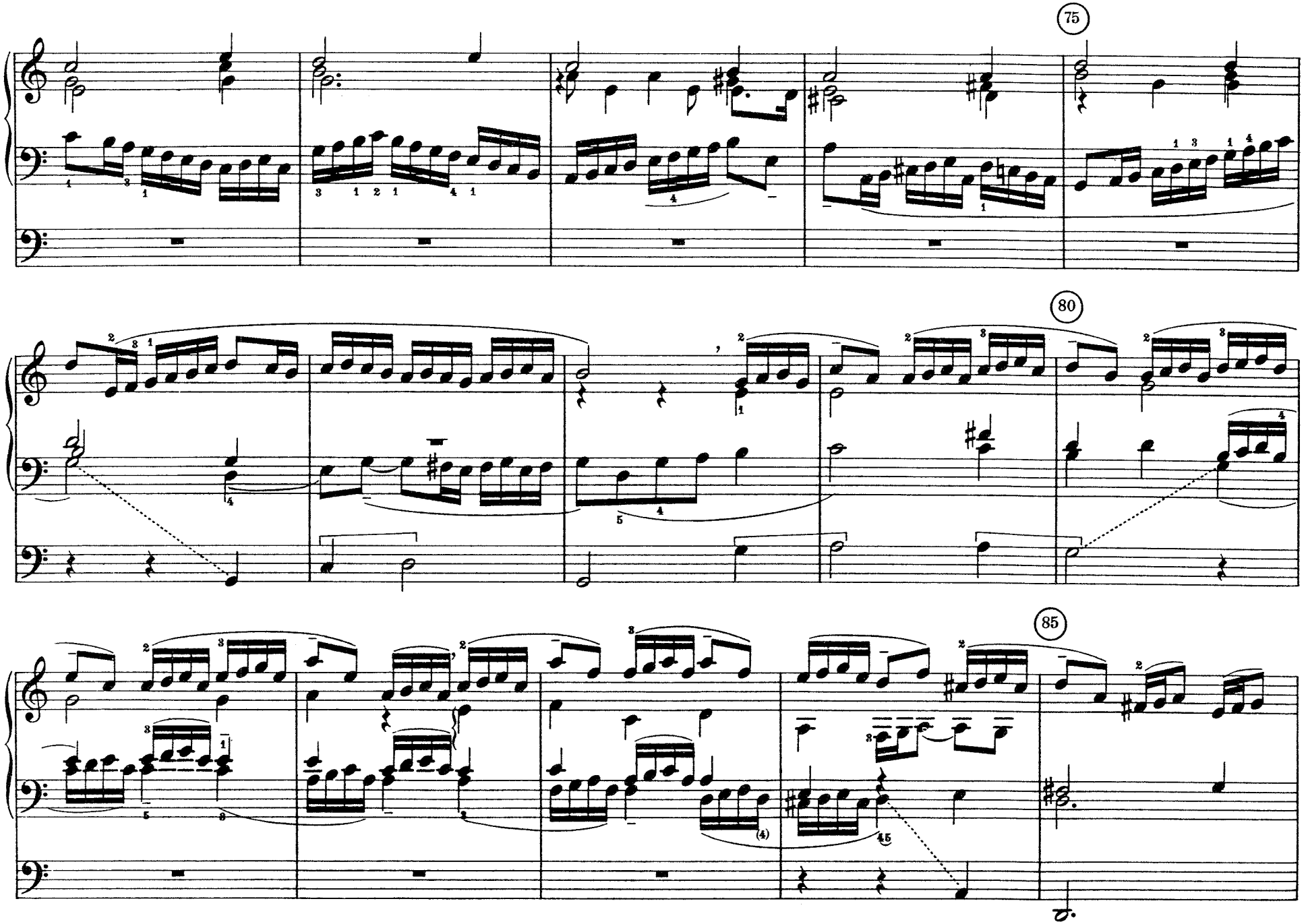
1. Variatio

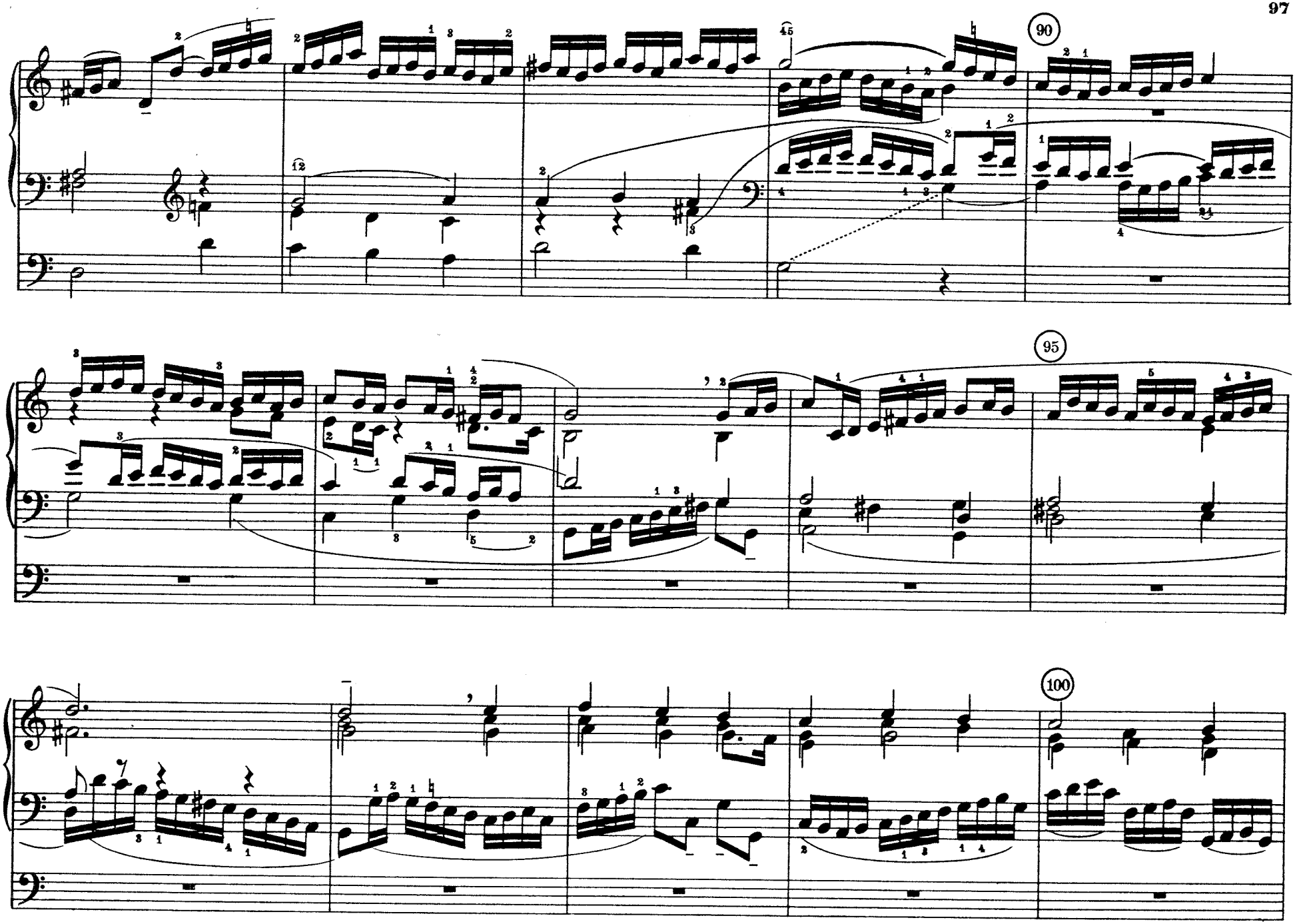
(♩=ca.72)

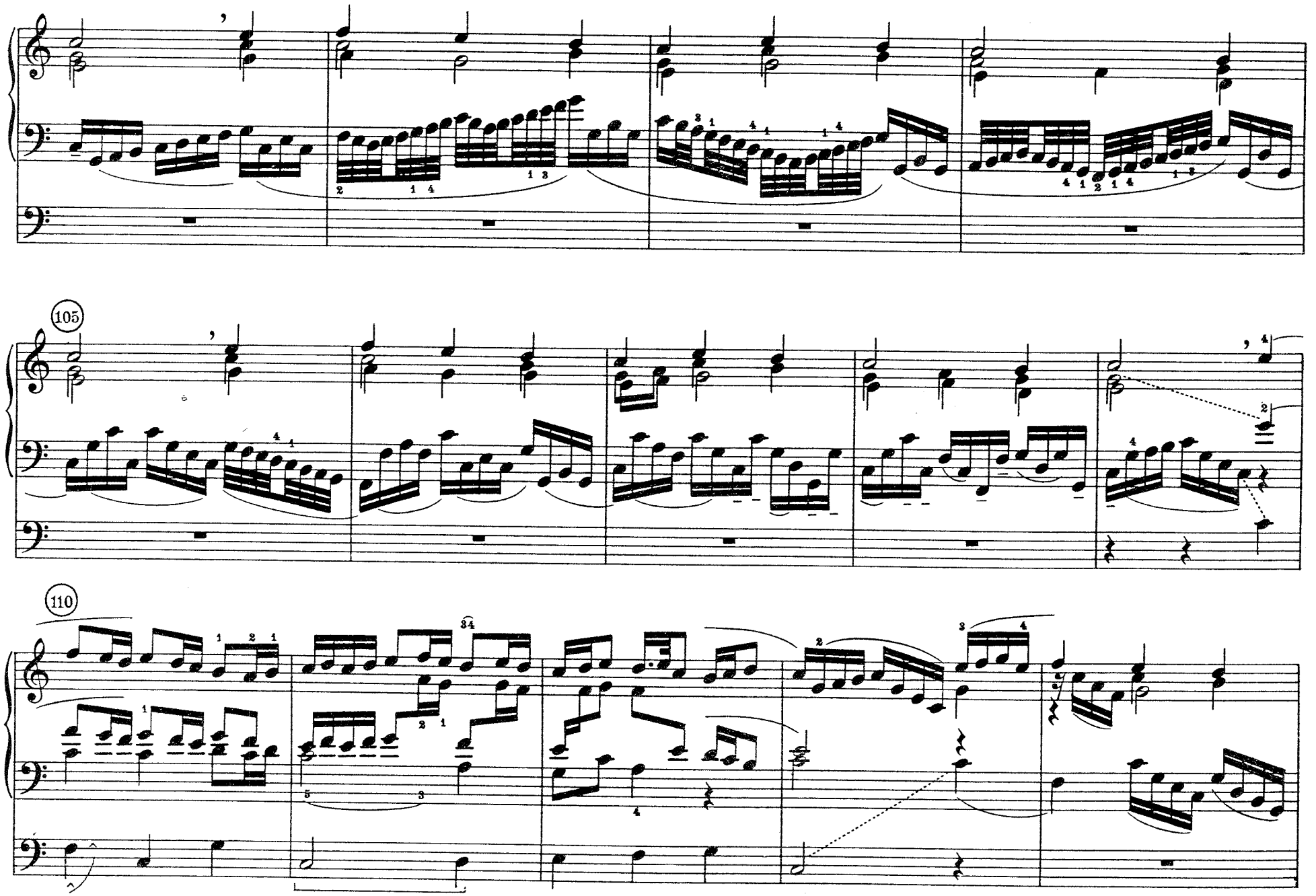


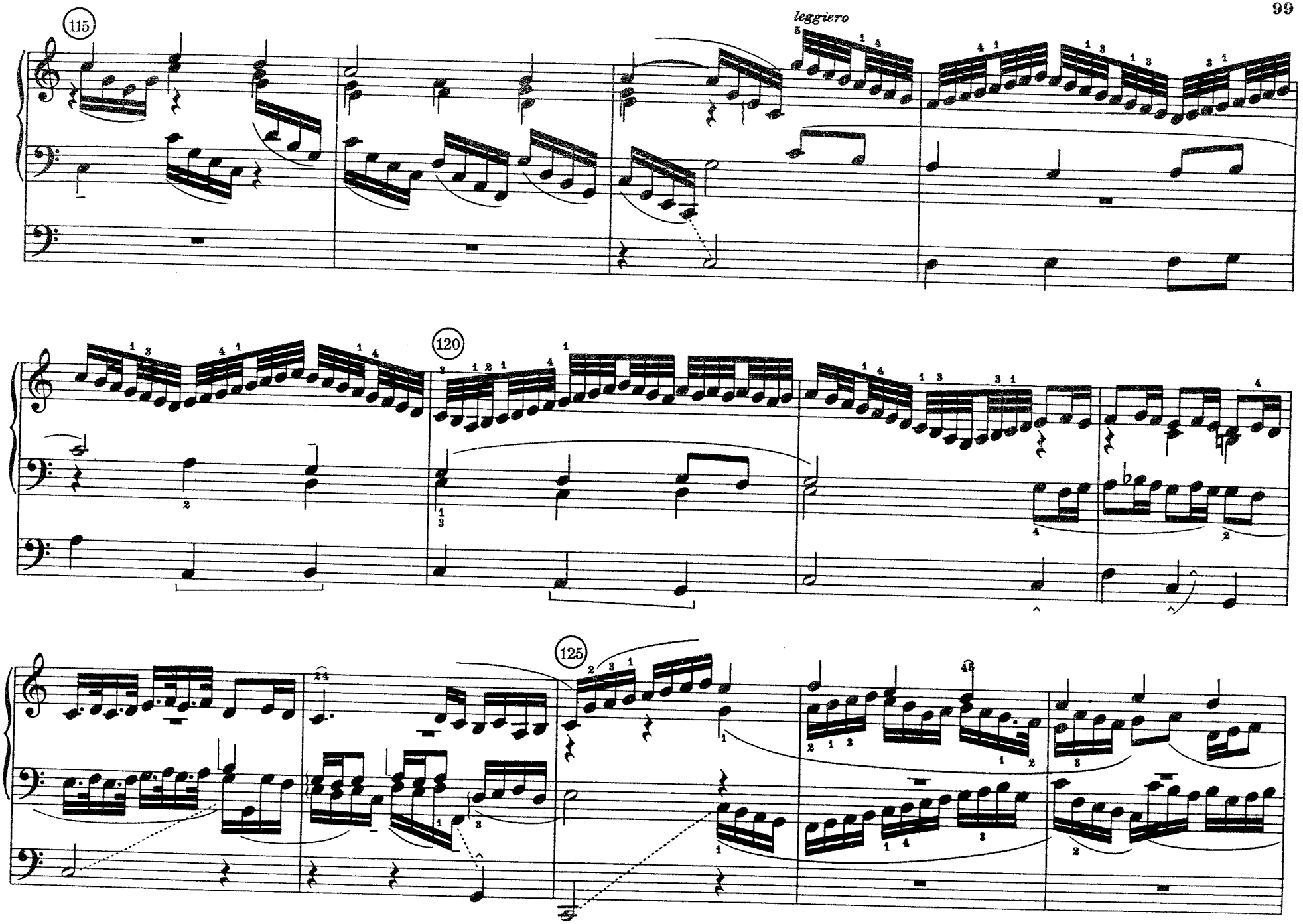

30
groß, er - rettet dein ar - - mes Le - - - ben, nimmt dich in sei - - nen
35
Schoß, mit rei - - chem Trost be - schüt - - - tet, ver - jünget, dem
40
Ad - ler gleich, der König schafft Recht, be - hü -
45
- tet, die lei - den in sei -
50
- - nem Reich.
poco rit.

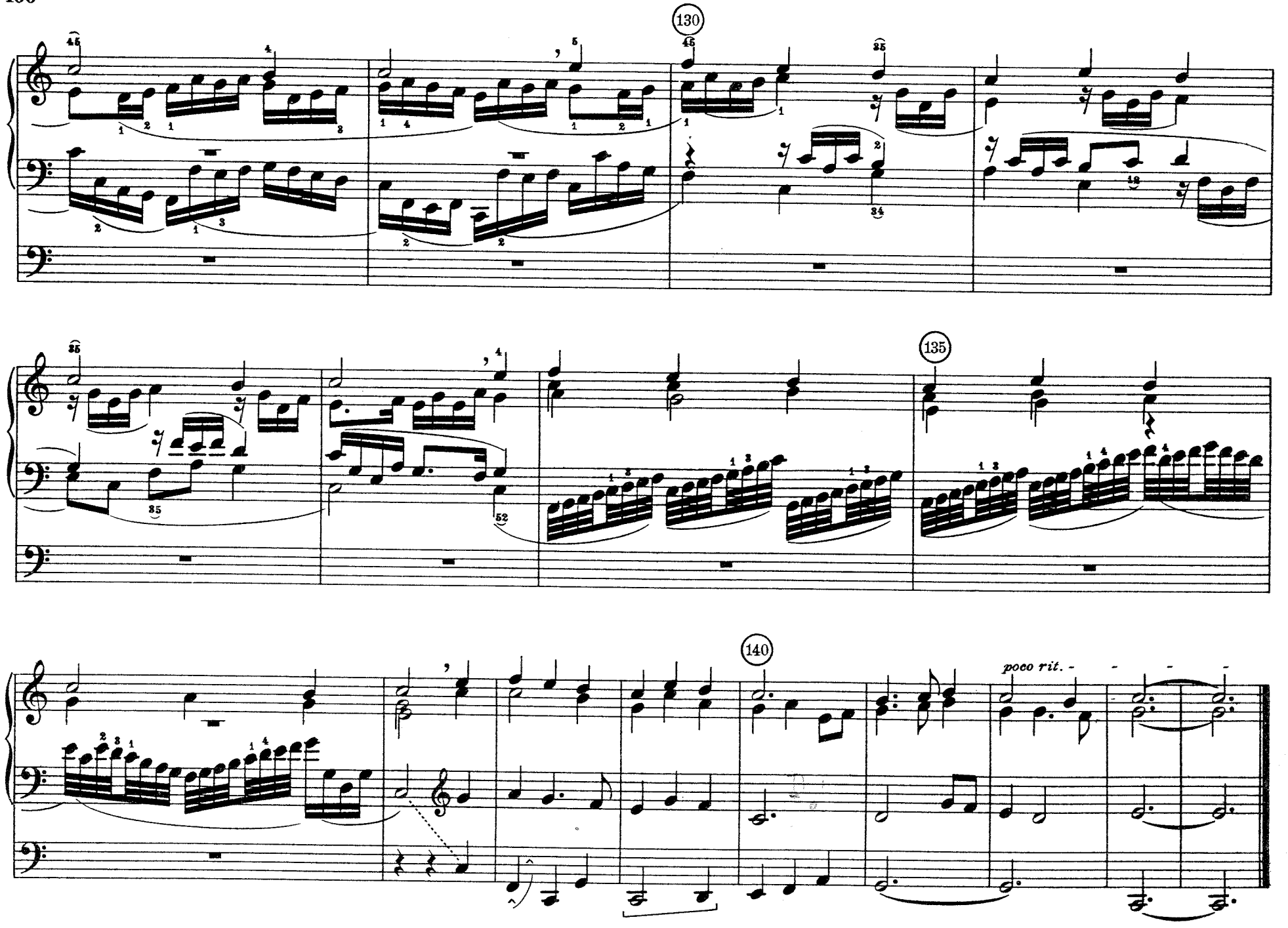

2. Variatio
55
Manual
Pedal
60
65
70


75
80
85


90
95
100

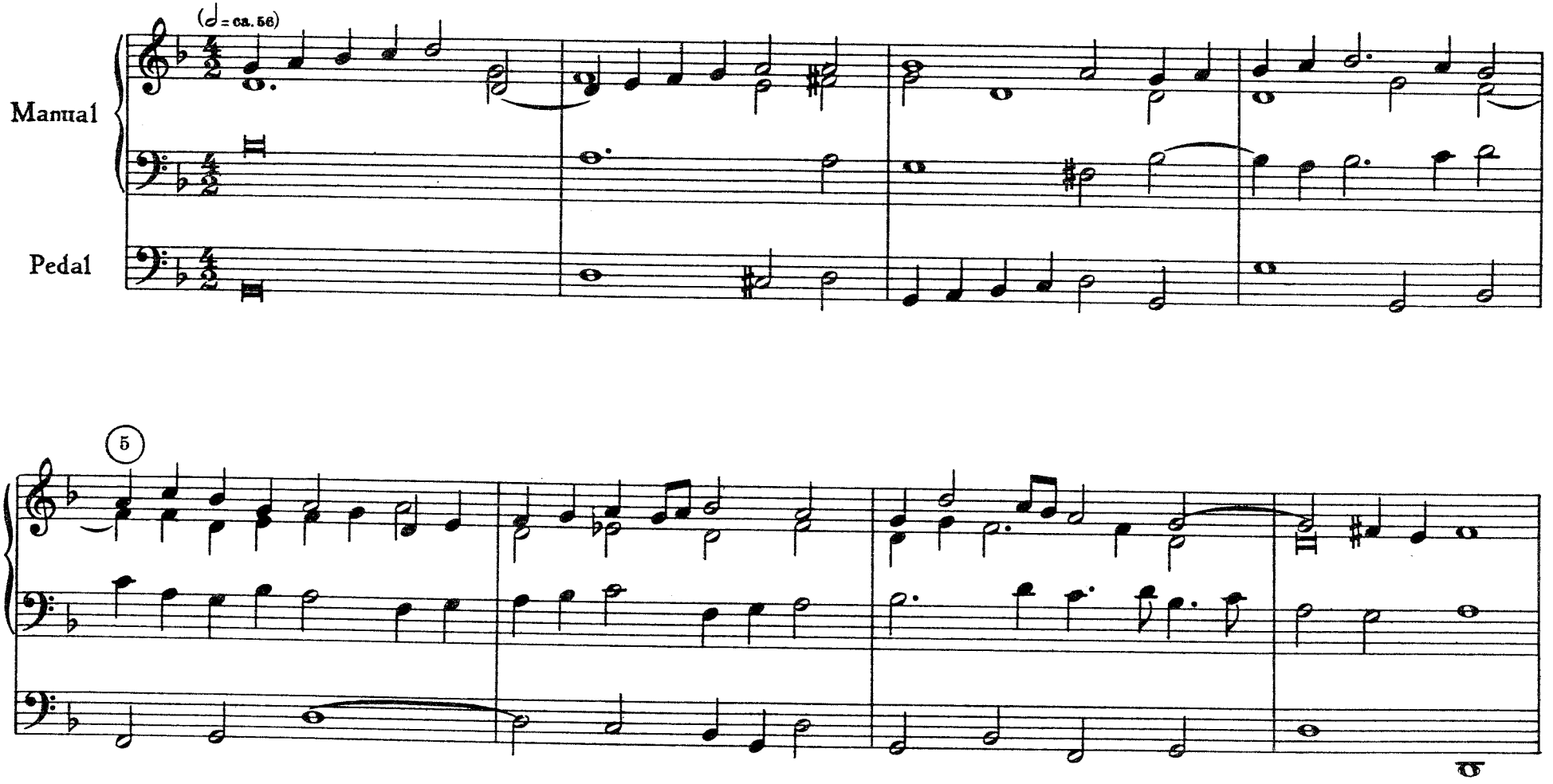

105
110

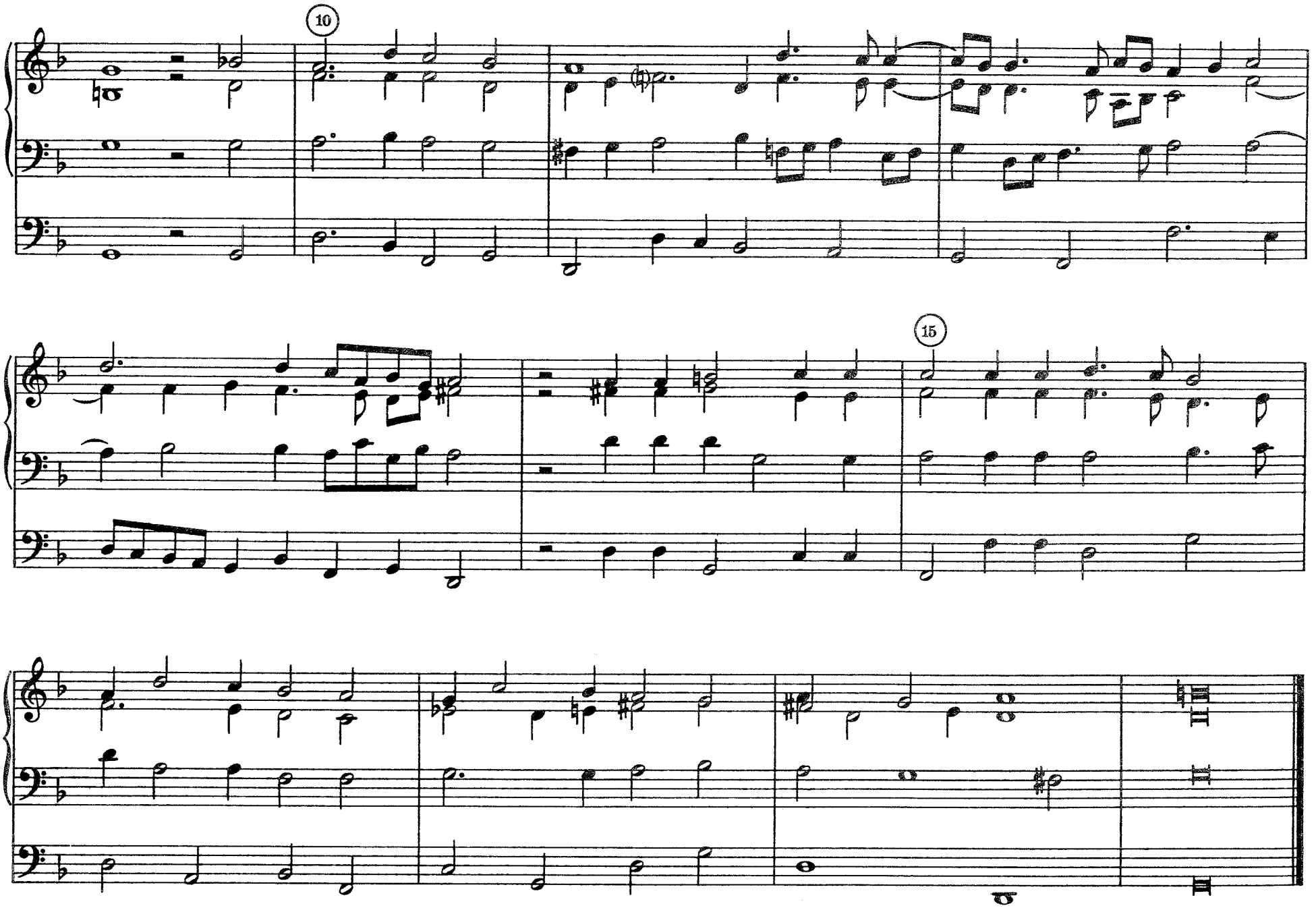

115
leggiero
120
125


130
135
140
poco rit.

11

SINFONIA




10
15

ANHANG

QUELLENNACHWEIS

Orgelhymnen

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

Fantasien

Nr. 1. „Ein feste Burg". Musae Sioniae VII. Teil ⟨Wolfenbüttel 1609⟩ Nr. 241. Pro Organicis, sine textu.
Nr. 2. „Christ, unser Herr'. Musae Sioniae VII. Teil ⟨Wolfenbüttel 1609⟩ Nr. 242. Pro Organicis, sine textu.
Nr. 3. „Wir glauben all". Musae Sioniae VII. Teil ⟨Wolfenbüttel 1609⟩ Nr. 243. Pro Organicis, sine textu.

Choralvariationen

„Nun lob mein Seel". Musae Sioniae VII. Teil ⟨Wolfenbüttel 1609⟩ Nr. 244. Pro Organicis, sine textu.

Sinfonia

Sinfonia zu „Gelobet und gepreiset sei Gott Vater". Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica ⟨Wolfenbüttel 1619⟩ Nr. 11, sine textu.

REVISIONSBERICHT

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

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

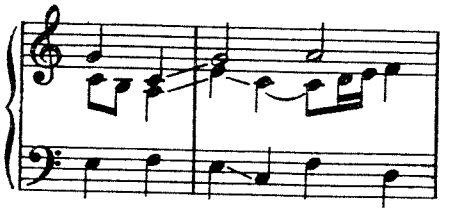
Nr. 3. **„Summo parenti"**
Takt 96: Altus, viertes Sechzehntel g, soll gis lauten.
Takt 104: Altus, letztes Viertel h, es ist anzunehmen, daß die Bewegung in Sexten ⟨zwischen Cantus und Altus⟩ über a, h bis c ⟨Takt 105⟩ weiterging.
Takt 104: Cantus, letztes Achtel g, soll gis lauten.

Nr. 4. **„Vita sanctorum"**
Takt 7/9: Bassus, fehlt Ligatur, wurde ergänzt.
Takt 17: Tenor, viertes Viertel c, soll cis lauten.

Nr. 5. **„O Lux beata"**
Takt 54: Cantus, viertes Sechzehntel f, soll fis lauten.
Takt 72: Cantus, letztes Achtel g, Vorschlag gis.

Nr. 6. **„Te mane laudum"**
Takt 45: Altus, drittes Viertel d, Korrektur e.

Nr. 7. **„Ein feste Burg"**
Takt 10: Altus, letztes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 78: Tenor, letztes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 91: Bassus, sechstes Achtel a, Vorschlag g ⟨thematische Konsequenz⟩.
Takt 104: Cantus, letztes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 128: Altus, zweites Achtel f, soll fis lauten. Siehe Parallelstelle Takt 122.
Takt 143: Altus, zweites Viertel f, soll fis lauten.
Takt 155: Altus, zweites Viertel f, soll fis lauten.
Takt 175: Altus, viertes Achtel f, soll fis lauten.
Takt 187: Bassus, viertes Sechzehntel h, Vorschlag b. ⟨Umwendung!⟩
Takt 197/198: springen Cantus und Altus parallel in die Quinte, zudem Oktavenparallelen zwischen Altus und Bassus:



allem Anschein nach hat der Notensetzer die beiden Holztypen im Altus Takt 198 1. und 2. Viertel verwechselt.
Takt 236: Altus, letztes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 238: Bassus, vorletztes Sechzehntel f, soll fis lauten.

Nr. 8. **„Christ, unser Herr"**
Tenor zu Beginn nur 12 Takte Pause, desgleichen Bassus nur 21 Takte Pause, Korrektur ergibt sich von selbst.
Takt 72: Cantus, erstes Sechzehntel f, soll g lauten.
Takt 72: Cantus, beide c sind wohl durch cis zu ersetzen.

Takt 85: Bassus, vorletztes Achtel c, hier wird man besser cis spielen (Querstand, betonter Wert).
Takt 128/129: Altus, es sind keine ♭ vorgezeichnet, Vorschlag: Takt 128 viertes Achtel b, Takt 129 zweites Achtel b, viertes Achtel dann wieder h.
Takt 137: Cantus, zweites Achtel c, soll cis lauten.
Takt 153: Altus, viertes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 162: Cantus, viertes Viertel c, soll cis lauten.
Takt 164: Tenor, halbe Note f, soll fis lauten.
Takt 165: Cantus, halbe Note f, soll fis lauten.
Takt 171: Altus, zweite halbe Note f, soll fis lauten.
Takt 180: Cantus, viertes Viertel c, soll cis lauten.
Takt 219: Tenor, viertes Achtel f, soll fis lauten.
Takt 236: Cantus, viertes Viertel ein ♭ Vorzeichen, Vorschlag cis (thematische Konsequenz).
Takt 237: Bassus, punktiertes Viertel h, Vorschlag b (ebenfalls).
Takt 238: Tenor, viertes Viertel f, Vorschlag fis (ebenfalls).
Takt 240: Bassus, zweites Viertel f, Vorschlag fis (ebenfalls).
Takt 287/289: Altus fehlerhaft gedruckt, die ganze Stelle lautet in den Stimmbüchern so:

Vorschlag des Herausgebers siehe Notentext.

Takt 302: Cantus, drittes Viertel c, Vorschlag cis.
Altus, zweites Viertel c, Vorschlag cis.
Takt 311: Altus, drittes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 312: Altus, halbe Note f, soll fis lauten.
Takt 318: Cantus, letztes Viertel c, soll cis lauten.
Takt 335: Tenor, viertes Sechzehntel des dritten Viertels c, soll cis lauten.
Takt 337: Tenor, zweites Viertel f, soll fis lauten.
Takt 340: Tenor, elftes Sechzehntel c, soll cis lauten.
Takt 341: Tenor, viertes Sechzehntel f, soll fis lauten.
Takt 344: Cantus, drittes Sechzehntel c, soll cis lauten.
Takt 379: Bassus, es hat sich ein überflüssiger Taktstrich eingeschlichen.
Takt 393: Cantus, drittes Viertel g, soll gis lauten.

Nr. 9. **„Wir glauben all"**
Takt 54: Cantus, letztes Viertel c, Vorschlag cis (thematische Konsequenz).
Takt 55: Cantus, halbe Note h, Vorschlag b (ebenfalls).
Takt 64: Cantus, halbe Note c, soll cis lauten.
Takt 105: Altus, ganze Note f, soll fis lauten.
Takt 109: Tenor, halbe Note c, soll cis lauten.
Takt 124: Cantus, zweite halbe Note g, soll gis lauten.
Takt 126: Altus, halbe Note c, soll cis lauten.
Takt 156: Cantus, drittes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 236: Altus, viertes Viertel f, Vorschlag fis.
Takt 240: Tenor, erstes und zweites Viertel c, sollen beide cis lauten
Takt 243: Cantus, halbe Note c, Vorschlag cis.
Takt 301: Tenor, zweite halbe Note f, soll fis lauten.
Takt 303: Cantus, erstes Viertel h, soll b lauten.

Nr. 10. **„Nun lob mein Seel"**
Takt 11: Bassus, drittes Viertel d, Korrektur: e.
Takt 29: Tenor, fehlt Pause.
Takt 44: Altus, drittes Viertel f, soll fis lauten.
Takt 85: Cantus, zweites Sechzehntel des dritten Viertels f, soll fis lauten.

ABGEÄNDERTE NOTATION

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

Nr. 5. **„O Lux beata"** Original $^3/_2$, verkürzt auf $^1/_2$, $^3/_2 = {}^3/_4$.

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

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

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

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

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

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

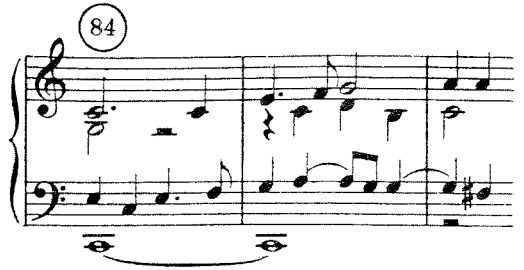
Nr. 7. „Ein feste Burg"
Takt 169/170 Altus
Takt 188/189 Altus

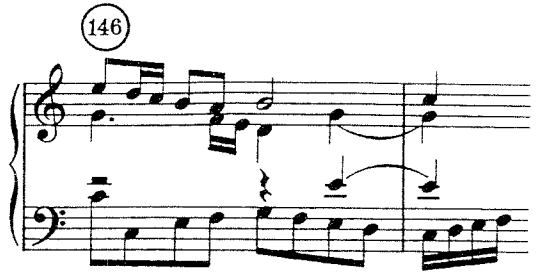
Nr. 8. „Christ, unser Herr"
Takt 47/48 Altus
Takt 104/105 Altus
Takt 205/206 Cantus
Takt 340/341 Cantus
Takt 344/345 Altus
Takt 409/410 Altus

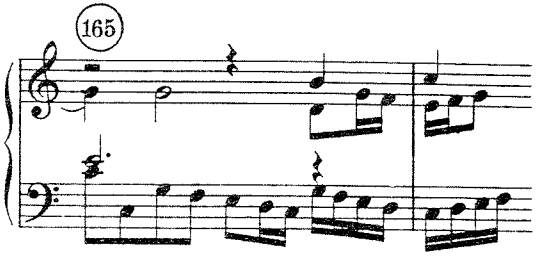
Nr. 9. „Wir glauben all"
Takt 75/76 Altus
Takt 108/109 Altus
Takt 165/166 Tenor
Takt 188/189 Altus
Takt 217/218 Altus
Takt 261/262 Altus

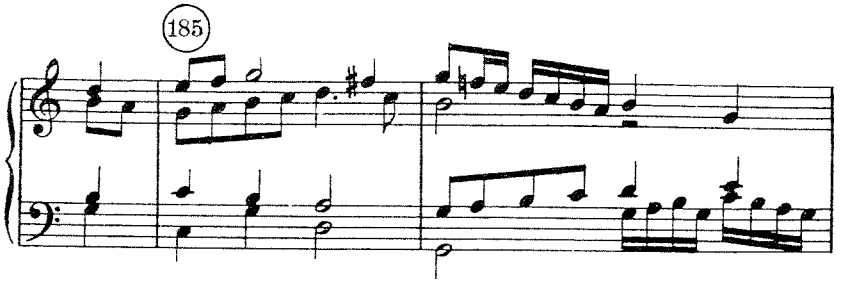
[Der Gebundenheit des Orgelspiels würde das Beifügen einer Anzahl weiterer Haltebogen entsprechen. Vermutlich will jedoch Praetorius durch das wiederholte Anschlagen derselben Note auf dem betonten Taktteil eine erhöhte Stabilität im Rhythmus erreichen (vgl. z. B. Nr. 5. „O Lux beata").]

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









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