

# Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts

von

MICHAEL BELOTTI

Zu den Kapellknaben am Dresdner Hof, deren musikalische Ausbildung vom Kapellmeister Heinrich Schütz geleitet wurde, gehörte der Thüringer Matthias Weckmann (ca. 1616-1674<sup>1</sup>), der später als Organist der Jacobi-Kirche zu Hamburg berühmt wurde. In Dresden hatte er zunächst den Unterricht des Hoforganisten Johann Klemm genossen. Als etwa 17jähriger ging er 1633 nach Hamburg, um seine Organistenausbildung bei Jacob Praetorius, dem Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks und Organisten der St.-Petri-Kirche, zu vervollständigen. Dieses Studium war von Schütz vermittelt worden und wurde vom sächsischen Kurfürsten mit einem Stipendium unterstützt.

Wer war Jacob Praetorius? Welches sind die Quellen seiner Kunst, und was empfahl ihn gerade in den Augen Heinrich Schützens als geeigneten Lehrer für Matthias Weckmann? In einem Nachrufgedicht, das der Pfarrer und Kirchenliederdichter Johann Rist verfaßte, erscheint der Hamburger Organist als europäische Berühmtheit<sup>2</sup>:

»Kein Frembder kahm an diesen Ohrt,  
Der etwas von der Orgel hielte,  
Der seinen Wirt nicht fragte fohrt:  
Wo doch der große Schultze spielte?«

Johann Mattheson wußte noch 1740 einiges über ihn zu berichten<sup>3</sup>. Danach geriet er in Vergessenheit. Für Max Seiffert, der 1891 seine Dissertation über Sweelinck und seine deutschen Schüler veröffentlichte<sup>4</sup>, war er zunächst kaum mehr als ein bloßer Name. Erst allmählich kamen seine Orgelkompositionen in norddeutschen Tabulaturhandschriften zum Vorschein: Seiffert edierte drei Praeambula<sup>5</sup>, Gisela Gerdes fünf Choralbearbeitungen<sup>6</sup>; Werner Breig konnte noch zwei

1 Zu den Lebensdaten Matthias Weckmanns vgl. Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1-24. Trotz der von Konrad Küster (*Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler*, in: Sjb 17 [1995], S. 43) vorgebrachten Bedenken ermöglicht die Annahme des Geburtsjahrs um 1616 die überzeugendste Einordnung der biographischen Daten.

2 Lieselotte Krüger (Hrsg.), *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213; die zitierte Strophe steht auf S. 201.

3 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740* (Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910), S. 328-330 (Artikel J. Schultz).

4 Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (Diss. Berlin 1891), in: VfMw 7 (1891), S. 145-260; über Jacob Praetorius S. 239.

5 *Orgel-Meister I. Jacob Praetorius, Melchior Schildt, Johann Decker, D. Meyer, Marcus Olter, Christian Flor*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig o. J. (= Organum IV/2), S. 3-10.

Choralbearbeitungen mehr vorlegen<sup>7</sup>. Auf einen weiteren Choralzyklus, der in einer autographen Handschrift in Wolfenbüttel vorliegt, hat vor einigen Jahren Katrin Kinder erstmals hingewiesen<sup>8</sup>. Die in der Kapelle von Schloß Clausholm aufgefundenen Tabulaturen<sup>9</sup> enthalten sechs Magnificatzyklen. Zum Bestand der erhaltenen Werke gehören ferner zwei Kanons sowie eine Reihe Vokalkompositionen: Continuo-Lieder, Kantionalsätze, Motetten und Hochzeitsmusiken<sup>10</sup>. Im folgenden soll Jacob Praetorius vor allem als Organist und Komponist von Orgelwerken gewürdigt werden.

Jacob Praetorius wurde 1586 in Hamburg als Sohn des Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius geboren. Seine erste musikalische Ausbildung dürfte er bei seinem Vater erhalten haben, der durch ein umfangreiches Oeuvre gleichermaßen als virtuoser Organist wie als bedeutender Vokalkomponist ausgewiesen ist. Zur Vervollständigung seiner Studien wurde er nach Amsterdam zu Jan Pieterszoon Sweelinck geschickt. Wann genau er sich dort aufhielt, ist umstritten; jedenfalls dürfte er zu den ersten deutschen Schülern des berühmten Niederländers gehört haben, der sich in der Folgezeit den Ruf eines hamburgischen Organistenmachers erwarb. Etwa 1604 erhielt Jacob Praetorius die Stelle des Organisten an der Hauptkirche St. Petri, die er bis zu seinem Tod 1651 innehatte.

Matthesons Mitteilungen über Jacob Praetorius haben anekdotischen Charakter. Wir dürfen annehmen, daß er aus alter Hamburger Überlieferung schöpfte; andererseits wissen wir, daß er bei der Wiedergabe seiner Quellen nicht immer korrekt verfuhr. Der Petriorganist wird von ihm wie folgt charakterisiert<sup>11</sup>:

»Schultz nahm des *Sweelinks* Sitten und Geberden an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren; hielt den Leib ohne sonderliche Bewegung und gab seinem Spielen ein Ansehen, als wenn es gar keine Arbeit wäre. [...] *Schultzens* Sachen fielen schwerer zu spielen, und wiesen mehr Arbeit, worin er vor allen andern was voraus hatte.«

Zu Matthesons Quellen gehörte die Organistenchronik, die der Weckmann-Schüler Johann Kortkamp zu Beginn des 18. Jahrhunderts verfaßte. Über Jacob Praetorius heißt es dort<sup>12</sup>:

»Von diesem lieben Mann will ferner gedenken wegen seines sin- und künstlichen Spielen. Wie der Prediger in der Gemeine Hertenzen, so er auch durch sein Orgelspielen Andacht erwecken und bewegen konte; zum Exempel wenn er spielte ein Buß-Liedt als: 'Erbarm Dich mein o Herre Gott', wie

6 46 *Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seinen deutschen Schülern*. Nach den Handschriften hrsg. von Gisela Gerdes, Mainz 1957 (= *Musikalische Denkmäler* 3), S. 162-181.

7 Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974.

8 Katrin Kinder, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: *SJb* 10 (1988), S. 86-103, bes. S. 86 f. Ausgabe durch Klaus Beckmann, *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister*, Moos am Bodensee 1994, S. 10-19.

9 Beschreibung und Teiledition: *The Clausholm Music Fragments*, reconstructed and edited by Henrik Glahn and Søren Sørensen. København 1974.

10 Vgl. Frederick K. Gable, *The Vocal Works of Jacob Praetorius II*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 141-158. Die zehn erhaltenen Motetten wurden von Gable ediert (Jacob Praetorius, *Ten Motets*, Madison 1995 [= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 73]).

11 Mattheson (wie Anm. 3), S. 328 f.

12 Kortkamp (wie Anm. 2), S. 199.

devot und andächtig er solches Lied gespielt, wie hat er gewust die Stimmen der Orgel so in ihrer Eigenschafft zu gebrauchen, daß man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel éstomiren mußte. Mit was Freudigkeit er die hohen Festage mit seinen Orgelspielen gezieret, ist nicht zu beschreiben.«

Der Petri-Organist erscheint in diesen Zeugnissen einerseits als ein Komponist von großer »Wißenschafft« (Kortkamp), dessen Werke sich durch kontrapunktische »Arbeit« auszeichnen, andererseits als ein überlegener Meister des Instruments. Man kann der Versuchung kaum widerstehen, von dem, was über seine Spielhaltung, sein ausdrucksvolles Choralspiel und seine Registrierkunst berichtet wird, Parallelen zu entsprechenden Aussagen über Johann Sebastian Bachs Orgelspiel zu ziehen. Kortkamp<sup>13</sup> führt auch eine von Jacob Praetorius mit Vorliebe gebrauchte Soloregistrierung an, die den Petri-Organisten als Verfechter eines frühbarocken Klangideals zeigt (sie basiert auf den Zungenstimmen Zink und Trompete, die mit Flötenregistern kombiniert werden).

Läßt sich dieses Bild des Organisten Jacob Praetorius aus seinen erhaltenen Orgelkompositionen bestätigen? Das überlieferte Orgeloeuvre ist, vergleicht man es etwa mit dem seines Mitschülers bei Sweelinck und Kollegen an St. Katharinen, Heinrich Scheidemann<sup>14</sup>, eher schmal zu nennen. Dies mag zum Teil durch die Zufälligkeit der Überlieferung zu erklären sein. Eine Rolle könnte auch das von Mattheson hervorgehobene zurückhaltende Wesen des Petri-Organisten (»Prätorius bezeugte sich immer sehr gravitatisch und etwas sonderbar«<sup>15</sup>) gespielt haben, das ihn von dem leutseligen Scheidemann unterschied. Vieles spricht aber auch dafür, daß Praetorius das Komponieren viel Mühe bereitere und die Werkliste deswegen von vornherein nicht sehr umfangreich ausfiel. An den Magnificat-Zyklen lassen sich die angesprochenen Vorzüge und Probleme besonders gut ablesen. Daß diese Kompositionen von Forschung<sup>16</sup> und Praxis noch kaum angemessen gewürdigt worden sind, liegt daran, daß sie bislang nur in einer Edition von eher provisorischem Charakter vorliegen, die spielpraktische Aspekte bewußt ausklammert<sup>17</sup>. Eine neue Ausgabe wird vom Verfasser vorbereitet.

13 Ebd., S. 205.

14 Der größte Teil des erhaltenen Orgelwerks von Scheidemann liegt in Ausgaben des Bärenreiter-Verlags Kassel vor: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*. Bd. I: *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock (1967); Bd. II: *Magnificat-Bearbeitungen*, hrsg. von dems. (1970); Bd. III: *Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig (1971). Die Motettenkolorierungen wurden von Cleveland Johnson (Heinrich Scheidemann, *12 Orgelintavolierungen*, Bd. 1-3, Wilhelmshaven 1990-1991) und Klaus Beckmann (Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*, Wiesbaden 1992) herausgegeben. Zwei bei Fock fehlende Choralfantasien edierte Klaus Beckmann unter dem Namen Franz Tunders (*Zwei Choralfantasien*, Wiesbaden 1991). Eine Gesamtausgabe der Cembalowerke wird von Pieter Dirksen vorbereitet.

15 Mattheson (wie Anm. 3), S. 329.

16 Eine kurzgefaßte Würdigung gab Werner Breig, *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Mf 30* (1977), S. 482-492, bes. S. 490-492. Eine vergleichende Betrachtung bietet: Michael Belotti, *North German Organ Magnificats*, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1996* (in Vorb.).

17 Die Ausgabe von Henrik Glahn und Søren Sørensen (vgl. Anm. 9) ist nicht vollständig, da zwei Verse im I. Ton fehlen (siehe dazu unten S. 103 f). Bei der Rekonstruktion der fehlenden Teile

Die Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius sind im Clausholmer Fragment III in einer sehr sorgfältigen Niederschrift in deutscher Orgeltabulatur überliefert. Die Handschrift weist nur einen gravierenden Mangel auf: Da sie zusammen mit mehreren anderen zur Abdichtung eines Orgelbalgs verwendet und entsprechend zurechtgeschnitten wurde, fehlen die unteren Ecken jedes Bogens. Dadurch ist der Herausgeber gezwungen, immer wieder kleinere Lücken (bis zu fünf Takten) zu ergänzen. Der Komplex umfaßt folgende Zyklen<sup>18</sup>:

- f. 1<sup>v</sup>-5<sup>r</sup>: Magnificat primi toni
  - 1. Versus (42)
  - 2. Versus, auf 2 Clavier (82)
  - Alius Versus (89)
  - Versus auf 3 Clavier (151)
  - Alius Versus (86)
  
- f. 5<sup>v</sup>-9<sup>r</sup>: Magnificat secundi et octavi toni
  - 1. Versus (39/33)
  - 2. Versus, auf 2 Clavier (130/155)
  - 3. Versus (51/41)
  
- f. 8<sup>v</sup>-11<sup>r</sup>: Magnificat tertii toni
  - 1. Versus (57)
  - 2. Versus, auf 2 Clavier (86)
  - 3. Versus (72)
  - 4. Versus, 2 et 3 vocibus (37)
  
- f. 11<sup>v</sup>-14<sup>r</sup>: Magnificat quarti toni
  - 1. Versus (46)
  - 2. Versus (81)
  - 3. Versus (111)
  
- f. 13<sup>v</sup>-15<sup>r</sup>: Magnificat sexti toni (152 Takte)
  
- f. 14<sup>v</sup>-16<sup>r</sup>: Magnificat octavi toni
  - 1. Versus (40)
  - 2. Versus (98)

Schon ein erster Überblick macht stutzig: Es erscheinen nur sechs von acht Magnificat-Tönen, und die Zahl der Verse pro Zyklus schwankt zwischen einem und fünf. Die drei Verse im II. Ton erhalten alternative Schlußabschnitte für den VIII. Ton. Wenn Jacob Praetorius je vorgehabt haben sollte, Magnificat-Bearbeitungen per omnes tonos nach einem einheitlichen Bauplan zu schaffen, wie es Hieronymus Praetorius<sup>19</sup> und Heinrich Scheidemann<sup>20</sup> getan haben, so muß man sein Unterneh-

---

kommt der Verfasser durch Berücksichtigung des Cantus firmus und abweichende Berechnung der Lücken vielfach zu neuen Lösungen.

18 Bei jedem Vers ist in Klammern die Anzahl der Takte nach der Rekonstruktion des Verfassers angegeben (in Vorbereitung bei Carus-Verlag, Stuttgart). Die Überschneidungen in den Blattangaben erklären sich dadurch, daß sich die musikalische Aufzeichnung, wie in Tabulaturhandschriften üblich, über die ganze Breite der aufgeschlagenen Doppelseite erstreckt; dadurch ist es möglich, daß ein Zyklus auf f. 9<sup>r</sup> schließt und der nächste auf f. 8<sup>v</sup> beginnt.

19 Die Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius sind in der Visbyer Orgeltabulatur überliefert. Editionen besorgten Clare G. Rayner (*Hieronymus Praetorius, Organ Magnificats On*

men wohl für gescheitert erklären. Bei näherer Betrachtung erweist sich, daß mehrere Verse, sogar ganze Zyklen, nach dem Vorbild der in der Visbyer Tabulatur enthaltenen Magnificat-Bearbeitungen des Vaters geformt sind. Der Aufbau der Zyklen im II./VIII. und IV. Ton stimmt mit der bei Hieronymus Praetorius vorherrschenden dreiversigen Folge überein: Der erste Vers bringt den tonus »in tenore«, der zweite »in discantu«, der dritte »in basso«. Im III. Ton kommt ein vierter Vers dazu, während dem letzten Zyklus (VIII. Ton) die Baßdurchführung fehlt.

Wie Jacob Praetorius bei der Überarbeitung seiner Vorlagen verfährt, zeigt ein Vergleich des ersten Verses im I. Ton bei beiden Komponisten. Die Schreibweise der Tastenmusik von Hieronymus Praetorius ist mehr auf den klanglichen Effekt der Vokalpolyphonie ausgerichtet als auf ihre strenge satztechnische Durchführung. Jacob Praetorius stellt zunächst eine lineare Stimmführung her und verdichtet die Imitationsstruktur. Wo der Vater ganz unbefangen griffmäßig harmonisiert, unternimmt es der Sohn, den Satz linear zu strukturieren. In den beiden Versen im VIII. Ton, die den Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius gleichfalls noch sehr nahestehen, kann man beobachten, daß die allzu häufigen Kadenzierungen eingeschränkt und Schlußpassagen gekürzt werden. Möglicherweise plante Jacob Praetorius anfangs nur, eine satztechnisch verbesserte Version der Orgelverse seines Vaters zu geben, Fülle und Farbigkeit dieser Musik mit den Forderungen der Satzlehre, wie sie ihm von Sweelinck nahegebracht worden waren, in Einklang zu bringen. Zunehmend gelangte er dabei zu eigenständigen Lösungen. In seinen besten Sätzen (etwa im ersten Vers im III. Ton) erreicht er eine bei aller Monumentalität kantable Polyphonie. Es wird verständlich, daß dies Schütz, der großen Wert auf die kontrapunktische Satzweise legte, interessieren mußte. Der Orgelstil Matthias Weckmanns ist in dieser Hinsicht sehr stark vom Vorbild des Hamburger Petri-Organisten geprägt (s. Beispiel 1 am Ende des Beitrages).

Das *Magnificat I. toni* hat noch weiteres Interessante zu bieten. Von allen Magnificat-Zyklen des Jacob Praetorius ist dieser der am wenigsten einheitliche. Er macht den Eindruck einer zufälligen Zusammenstellung von fünf Versen, die noch nicht einmal durchnummeriert sind. In der Ausgabe von Glahn und Sørensen fehlen die beiden letzten Verse, da die Herausgeber irrtümlich den Verlust eines Blatts annehmen, wodurch die Herstellung eines zusammenhängenden Texts unmöglich geworden wäre. In Wirklichkeit stößt die Rekonstruktion hier auf keine größeren Probleme als in den anderen Magnificat-Versen. So ist es möglich, in der neuen Ausgabe erstmals den hochinteressanten »Versus auf 3 Clavier« vorzulegen. Er stellt ein ebenbürtiges Seitenstück zu der nur fragmentarisch erhaltenen Echobearbeitung *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*<sup>21</sup> dar und ist als ein wichtiger Meilenstein

*the Eight Tones*, American Institute of Musicology 1963 [= Corpus of Early Keyboard Music 4]); Jeffery T. Kite-Powell (*The Visby [Petri] Organ Tablature. Investigation and Critical Edition*, Bd. 1, 2, Wilhelmshaven 1979 f. [= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 14, 15], hier Bd. 1, S. 5-103); Klaus Beckmann (Hieronymus Praetorius [1560-1629], *Sämtliche Orgelwerke I: 8 Magnificat-Zyklen, 2 Choralbearbeitungen, Magnificat primi toni*, Moos am Bodensee 1994).

20 Überliefert in der Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1; Edition in Bd. II der Orgelwerke Scheidemanns (wie Anm. 14).

21 Die Aufzeichnung in der Lübbenauer Tabulatur Lynar B 5 bricht nach 138 Takten ab. Editionen von Gisela Gerdes (wie Anm. 6, S. 165-171) und Werner Breig (wie Anm. 7, S. 4-9).

in der Geschichte des norddeutschen Orgelstils zu werten. In den Magnificat-Versionen für zwei oder drei Manuale wurden die Grundlagen für eine besondere Gattung großangelegter Choralbearbeitungen gelegt, die im allgemeinen als Choralfantasien bezeichnet werden<sup>22</sup>. Es handelt sich dabei nicht um einfache Diskantkolorierungen; die Melodiezeilen werden vielmehr als soggetti betrachtet, die jeweils in einem eigenen Abschnitt auf verschiedenartige Weisen durchgeführt werden können. Nicht nur Elemente des Cantus firmus, auch Kontrapunktierungsmotive können auf dem Soloklavier dargestellt werden. Der »Versus auf 3 Clavier« ist ein Echostück; in der Überschrift wird eine Registrierung angegeben: »die beyden Discante im schnarwerck zugebrauchen«. Auf der Orgel der Hamburger St.-Petri-Kirche<sup>23</sup> bedeutete dies, daß das Krumhorn des Brustwerks auf das gleichnamige Register des Rückpositivs antwortete. In seiner großen *Echofantasie*<sup>24</sup> hatte Sweelinck vorgeführt, wie ein cantus-firmus-ähnliches Gebilde mit kleingliedrigen Motiven, die zwischen den beiden Manualen hin- und hergeworfen werden, kontrapunktiert werden kann. Jacob Praetorius folgt hier deutlich dem Vorbild seines Lehrers. Aber auch Elemente des Cantus firmus selbst können in das Echospiegel miteinbezogen werden (s. Beispiel 2 am Ende des Beitrages).

Der Vers schließt mit einem prunkenden cantus-firmus-freien Finale mit Echowirkungen, das an die großen Choralfantasien Scheidemanns (*Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>25</sup>) und Reinkens (*An Wasserflüssen Babylon*<sup>26</sup>) erinnert.

Die vorstehenden Ausführungen konnten den Reichtum, der sich in den Magnificat-Bearbeitungen auftut, nur andeuten. Jacob Praetorius erscheint einerseits als Vertreter eines zugleich soliden und lebendigen instrumentalen Kontrapunkts, der sich mit Vorliebe im fünfstimmigen Satz bewährt, andererseits als ein Virtuose, der die Möglichkeiten des Instruments ausgiebig nutzt. Gerade die Sätze auf zwei oder drei Clavier wirken durch den inhärenten Gegensatz zwischen polyphoner und

22 Über die Angemessenheit dieses Terminus wurde in jüngster Zeit eine Diskussion geführt; siehe dazu meinen Beitrag »Norddeutsche Choralfantasie« bleibt Begriff. Zu Wolfram Syré: »Die norddeutsche Choralfantasie - Ein gattungsgeschichtliches Phantom?« (MuK 2/1995), in: MuK 65 (1995), S. 216 f., in dem die Verwurzelung der Gattung im Vesperspielen der norddeutschen Organisten betont wird.

23 Michael Praetorius, *Syntagma musicum II: De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= Documenta musicologica I/14), S. 169 f.

24 Jan Pieterszn Sweelinck, *Werken voor Orgel en Clavecimbel*, hrsg. von Max Seiffert (= Werken van Jan Pieterszn Sweelinck 1), Amsterdam 1894, Nr. 9; ebd. <sup>2</sup>/1943, Nr. 14; Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, Vol. I: *The Instrumental Works*, Fasc. I: *Keyboard Works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. von Gustav Leonhardt, Amsterdam 1974, Nr. 11.

25 Schlußpassage ab Takt 250. Das Stück ist in den Pelpliner Orgeltabulaturen überliefert; seine Echtheit wurde zu Unrecht angezweifelt. Die erste Edition durch Jerzy Golos und Adam Sutkowski (*Keyboard Music from Polish Manuscripts 2: Organ Chorales by Heinrich Scheidemann and Franz Tunder*, American Institute of Musicology 1967 [= CEKM 10, 2], S. 1-25) ist äußerst fehlerhaft. Für die Praxis besser verwendbar ist die Ausgabe Klaus Beckmanns: Franz Tunder [!], *Zwei Choralfantasien*, Wiesbaden 1991, S. 10-21.

26 Schlußpassage ab Takt 311. Editionen von Willi Apel (Adam Reincken, *Collected Keyboard Works*, American Institute of Musicology 1967 [= CEKM 16], S. 19-44) und Klaus Beckmann (Johann Adam Reincken [1623-1722], *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974, S. 4-21).

solistischer Satzweise bis zum Zerreißen gespannt. Die Kolorierungen sind spielerisch-virtuos; nur selten finden sich Anklänge an den von Scheidemann gepflegten kantablen Melodievortrag. Das spieltechnische Niveau ist durchweg sehr hoch; Skalengänge in Achteln sind im Pedal keine Seltenheit, und einmal wird das gleichzeitige Spiel einer Hand auf zwei Manualen gefordert. Die Klangfarben der Orgel werden bewußt eingesetzt.

Jacob Praetorius mag mit den Magnificat-Bearbeitungen begonnen haben, als die Kompositionen seines Vaters, die er noch 1611 seinen Schüler Berendt Petri abschreiben ließ, seinen an Sweelinck geschulten Vorstellungen von einem sauber gearbeiteten Orgelsatz nicht mehr entsprachen. Die strenge Beachtung der Mitteltönigkeit sowie gelegentlich spürbare Beschränkungen des Manualumfangs (die höchsten Töne sind g" und a", ohne gis") lassen vermuten, daß die Arbeit noch vor dem Umbau der Petri-Orgel, den Gottfried Fritzsche 1633/34 vornahm<sup>27</sup>, abgeschlossen (oder abgebrochen) wurde. Als Entstehungszeitraum dürfen die 1620er Jahre angenommen werden; damit sind die Clausholmer Verse noch vor dem erhaltenen Orgelwerk Scheidemanns einzuordnen, das wohl zum größten Teil nach 1630 entstand.

Der Gesamtkomplex der Magnificat-Bearbeitungen ergibt ein facettenreiches, teilweise in sich widersprüchliches Bild des Organisten und Komponisten Jacob Praetorius. Man könnte auch sagen: Der Petri-Organist zeigt sich sowohl als Sohn des Hieronymus Praetorius wie als Schüler von Jan Pieterszoon Sweelinck. Es wäre aber falsch, darin einen Widerstreit zwischen altem und neuem Stil sehen zu wollen. Die beiden älteren Meister waren fast gleichaltrig. Sie gehörten der Generation der um 1560 Geborenen an – Giovanni Gabrieli ist wenige Jahre älter, Hans Leo Haßler wenige Jahre jünger –, die für einen jungen Musiker der Schütz-Generation die damals moderne Musik repräsentierten. Beide haben verschiedene Traditionen der italienischen Musikpflege aufgenommen und in ihren Tastenstil eingebracht: Hieronymus Praetorius orientiert sich an der Klangfreude des italienischen Kathedralstils, Sweelinck an der Satzlehre Zarlinos. Virtuosen des Tasteninstrumentes waren beide, und beide zusammen übten einen prägenden Einfluß auf die Hamburger Orgelmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus. Im Gegensatz zu Heinrich Scheidemann finden bei Jacob Praetorius die verschiedenen Stilrichtungen nicht zu einer Synthese zusammen, sondern stehen oft innerhalb eines Satzes unvermittelt nebeneinander. Man mag darin eine Begrenzung seiner künstlerischen Begabung erkennen. Immerhin verbleiben einige eindrucksvolle Verse, die seinen Ruf als »ernsthaffter« Organist, als Meister des instrumentalen Kontrapunkts, rechtfertigen. Diese Musik wäre es wert, von den Praktikern wiederentdeckt zu werden. Auch Matthias Weckmann zeigt sich in vielen seiner Orgelkompositionen als Schüler des Jacob Praetorius. Sein Mentor Schütz hatte die richtige Wahl getroffen.

27 Zur Geschichte der Petri-Orgel vgl. Gustav Fock, *Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 38 (1939), S. 289-373, bes. S. 299-306, 331, 348.

NOTENBEISPIELE<sup>28</sup>Beispiel 1: Jacob Praetorius, *Magnificat III. toni*, 1. Versus, T. 1-25

1. Versus

9

18

Beispiel 2: Jacob Praetorius, *Magnificat I. toni*, Versus auf 3 Clavier, T. 14-43

14 Ruck

B

R

B

28 Vom Verfasser ergänzte Textverluste erscheinen in Kleindruck.

19

23

27

31

35

39