

Abendmusik oder Gottesdienst?

Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

Teile 2 und 3 (Kapitel 1–3)

SIEGBERT RAMPE

Im ersten Teil dieser Studie, der sich den gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten widmet, gelangte ich zu dem Schluss, „dass sämtliche norddeutsche Orgelwerke des 17. Jahrhunderts, sogar Choralfantasien und Praeludien im Umfang von mehreren 100 Takten, einen Platz innerhalb der Agenden lutherischer Gottesdienste hätten einnehmen können – sei es im Rahmen von liturgischem Orgelspiel oder Alternatimpraxis, während der Kommunion oder als Postludien“¹.

Dieser Feststellung steht jedoch das „Verbot“ von Literaturspiel entgegen, das in zahlreichen Gottesdienstordnungen und in Protokollen von Organistenproben, aber beispielsweise auch bei Andreas Werckmeister (1702) und Georg Bronner (1715) zumindest indirekt zum Ausdruck kommt². Professionelle Organisten sollten im liturgischen Rahmen generell improvisieren, anstatt Choralbearbeitungen und freie Werke nach Noten oder aus der Tabulatur zu spielen: Neben den Statuten der Zunft mögen vor allem praktische Erfahrungen den Ausschlag für solche Konventionen gegeben haben. Bei der Alternatimpraxis sowie bei Chor- und später auch Choralbegleitung hatte sich der Organist nach dem vom Kantor vorgegebenen Ton, der jeweiligen Tonart, zu richten und deshalb in der Lage zu sein, sowohl zu transponieren als auch zu modulieren. Vor allem aber war allein der Organist für den zeitlichen Ablauf des Gottesdienstes verantwortlich; um einen pünktlichen Beginn der Predigt – in der Regel nach Stundenfrist – zu gewährleisten, hatten seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele einen Ausgleich zur Dauer der liturgischen Teile der Choralgesänge und Chorbeiträge zu schaffen, indem er je nach Bedarf länger oder kürzer improvisierte³. Vorbereitete Kompositionen taugten hierzu wenig.

Wie erklärt sich nun der Widerspruch zwischen überlieferter Praxis und erhaltener Orgelliteratur? In den letzten Jahren vertrat ich in mehreren Arbeiten die Hypothese, die protestantische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts sei primär zu didaktischen Zwecken entstanden und beim Üben oder im Unterricht hauptsächlich auf dem Clavichord oder Pedalclavichord erklingen⁴. Dafür sprechen neben den bereits genannten Erkenntnissen insbesondere die Überlieferung der Kompositionen vornehmlich in Schülerkreisen⁵ (und eben nur selten in Orgelbüchern aus Kirchenbesitz oder gar im Druck), die näheren Umstände zeitgenössischer Organistenausbildung, Beobachtungen an öffentlichen Aufführungen von Orgelmusik außerhalb des Gottesdienstes sowie organologische Probleme, die sich bei der Untersuchung

1 Rampe (2003 I), S. 60.

2 Ebd., S. 35–37.

3 Ebd., S. 24 f.

4 Rampe (1998); Rampe (1999); Rampe (2000); Rampe (2002 I); Lübeck I (2003), S. XIV; Sweelinck I.1 (2003), S. XV f.

5 Vgl. hierzu auch Belotti (2/1997), S. 33–44.

zahlreicher Werke ergeben. Einige dieser Aspekte sollen in den vorliegenden Teilen 2 und 3 (Kapitel 1–3) meiner Studie näher beleuchtet werden; auf die weiteren Probleme gehe ich in der Fortsetzung von Teil 3 (Kapitel 4–6) und in den Teilen 4 und 5 ein, die im nächsten Band des *Schütz-Jahrbuchs* erscheinen werden.

Um zeigen zu können, dass die von mir vorgestellte Erklärung auch auf dem Indizienweg zu stützen ist, habe ich jedoch die eigentliche Quelle meiner Hypothese in den bisherigen Publikationen verschwiegen. Es ist Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, deren Schlusskapitel die ausführlichste Darstellung der Tastenmusik und ihrer Funktion aus dem deutschen Sprachraum der Barockepoche enthält. Merkwürdigerweise fand in der Sekundärliteratur⁶ bisher keine Erwähnung, dass Adlung auf immerhin 192 Seiten in aller wünschenswerten Deutlichkeit erklärt, welchen Platz Tastenkompositionen im zeitgenössischen Musikleben einnahmen, welchen die Improvisation. Da ein Faksimile dieser Schrift erst in kürze wieder greifbar sein wird⁷, sollen die wichtigsten Abschnitte hier folgen, bevor ich mich einer Diskussion der genannten Gesichtspunkte zuwende.

Jacob Adlung (1699–1762) hatte seine Ausbildung bei dem Erfurter Organisten Christian Reichardt, einem Schüler Johann Heinrich Buttstedts, und seit 1723 bei Johann Nicolaus Bach in Jena erhalten, aus dessen Unterricht auch Friedrich Erhard Niedt hervorgegangen war. 1727 wurde Adlung Organist an der Erfurter Predigerkirche und damit Nachfolger Johann Pachelbels, Nicolaus Andreas Veters und Buttstedts. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Johann Gottfried Walther, dem Organisten der Weimarer Stadtkirche und Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian Bach. Bemerkenswert ist, dass Adlung seine Beschreibung der zeitgenössischen Organistenpraxis auf Zeugnisse prominenter Kollegen nicht nur aus Mitteldeutschland (Walther und Bach), sondern auch aus nördlicheren Regionen stützt. Namentlich angeführt werden Dieterich Buxtehude, Jan Adams Reincken, Vincent Lübeck und Georg Böhm. Vor allem aber integriert Adlung in seine Ausführungen ein Manuskript des Stralsunder Marienorganisten Christoph Raupach (1686–1744), das zuvor bereits Johann Mattheson und Lorenz Christoph Mizler veröffentlicht hatten⁸. Raupach – Mattheson rechnet ihn zu den bedeutendsten Orgelvirtuosen jener Epoche⁹ – war Schüler des Organisten der Hamburger Heilig-Geist-Kirche, Georg Bronner. Daraus und aus dem Umstand, dass sich Mattheson in seiner eigenen Dokumentation der Improvisationspraxis wiederum auf Pachelbel und Walther berief¹⁰, ist zu schließen, dass die Unterschiede zwischen regionalen Traditionen vornehmlich stilistischer Art waren, weshalb Adlungs Traktat im Grundsatz auch für norddeutsche Musik Gültigkeit besitzt.

In seinem Kapitel „Von dem Clavierspielen überhaupt“ gliedert Adlung die „Clavierkunst [...] mehrentsils in 4 Theile“: „Der Generalbaß ist der erste; die Wissenschaft den Choral zu spielen der zweyte; die sogenannte italiänische Tabulatur die dritte; das Fantasiren, oder das Spielen aus eigener Erfindung der vierte.“ Zugleich erklärt er den Unterschied zwischen Komposition und Improvisation für und auf Tasteninstrumenten¹¹:

6 Vgl. etwa *Bach-Dokumente* 3, Nr. 692–696, S. 120–125; Hill (1991), S. XVI; Schäfertöns (1996), S. 145.

7 Adlung (1758).

8 Mattheson (1739), S. 474 f.; Mizler (1736–1754), S. 526 ff.

9 Mattheson (1739), S. 479.

10 Ebd., S. 476.

11 Adlung (1758), S. 622 und 624 f.

„Man überlege, was man von einem Componisten pflegt vor Rühmens zu machen [...]; gleichwohl hat jeder Componiste Bedenkzeit zur Entwerfung seiner Melodien und Harmonien; ja es steht ihm frey das gesetzte zu ändern, wenn es nicht nach Wunsch gerathen. [...] Aber ein Organist muß ein weit geübterer Componiste seyn, alles hervor bringen können aus dem Stegreif, ohne Bedenkzeit, mit unzehlichen Veränderungen; [...] und wenn der Griff geschehen, und einmal vernommen worden, kann er ihn nicht zurück rufen, oder corrigiren, sondern alles muß wohl lautend ohne langes Besinnen, ohne Stolpern und Stottern aus dem Ermel geschüttelt werden.“

Zum Verhältnis von Improvisation und Interpretation der Vorspiele zu den Gemeindechoralen heißt es¹²:

„Wie nun allen Spielern zu rathen, [...] daß sie solche Vorspiele aus freyen Gedanken anzubringen vermögend sind, sonderlich, da man sich besser kann in die Zeit und andere Umstände schicken, als wenn man etwas vom Papiere spielen will; also sind doch anderer Claviermeister herausgegebene ausgeführte Chorale auch nicht zu verachten. 1) Man kann sie vom Blate spielen; 2) man legt sie den Scholaren als Muster vor, wornach sie nach und nach ihre Einfälle lernen einrichten. Und dieser zwiefache Nutzen ist der Trieb, warum ich solche Arbeit einiger Setzer nach alphabetischer Ordnung allhier bekannt mache, welche zwar nicht alle im Druck erschienen, jedoch eben so viel Recht haben mit genennt zu werden, als einige obgedachte, welche uns Manuscripte hinterlassen, oder welche uns viel versprochen, wenig aber, oder gar nichts, gehalten haben.“

Darauf folgt eine kommentierte Liste protestantischer Komponisten von Choralbearbeitungen; zu den bekanntesten zählen Johann Michael und Johann Sebastian Bach, Böhm, Buttstedt, Buxtehude, Georg Friedrich Kauffmann, Pachelbel, Reincken, Scheidt, Telemann, Johann Caspar Vogler, Walther und Zachau. Auch der Bach-Schüler Johann Christian Kittel (1732–1809) nennt in seinem Orgeltraktat eine Reihe dieser Namen und publiziert zahlreiche eigene Kompositionen als „Muster“ – „dazu bestimmt, den jungen Künstlern, welche sich zu guten Organisten bilden wollen, den Gebrauch der eben angegebenen Hülfsmittel zu zeigen und zu erleichtern“¹³:

„Schau gute Muster an. Sie sind erfahrene und gefällige Führer, die die Schwierigkeiten des steilen Pfades vor unsern Augen bekämpfen und besiegen und uns getreulich die Hand reichen, wenn wir es versuchen wollen ihnen nachzuklimmen. Nur ist hierbey darauf zu sehen, daß wir [...] in der Wahl unserer Führer selbst klug und vorsichtig zu Werke gehen. [...] Einige sind für unsere Kräfte Ideale, die wir nachäffen, aber nicht nachahmen können. Diesen müssen wir also in einer richtig bestimmten Entfernung folgen. Das zweckmäßig Studium guter Muster hat ungemeyne Vortheile, aber es kann auch ungemeyne Nachtheile bringen, wenn es falsch angelegt ist. Mündlicher guter Rath ist hier ein großes Gut!“

Einzig über Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen meint Adlung, es herrsche darin „sehr viel Kunst“: „Er hat schöne Chorale gesetzt, da er noch Hoforganist in Weimar war; solches auch rasch nach der Zeit als Kapellmeister in Köthen, und zuletzt als Musikdirector in Leipzig“. Die meisten seien „geschrieben ausgegeben worden; aber in den letzten Jahren sind doch einige in Kupfer heraus kommen“; namentlich genannt werden die „Schüler-Chorale“ BWV 645–650 sowie die „Kanonischen Veränderungen“ BWV 769¹⁴. Auffallend ist, dass der dritte Teil der *Clavier Übung* von 1739 keinerlei Erwähnung findet, während Adlung das zeitgenössische Gegenstück, Kauffmanns *Harmonische Seelenlust* (1733–1736), ausführlich bespricht. Auch Kittel empfiehlt Bachs Choralbearbeitungen ausdrücklich als „die instructivsten Muster dieser Schreibart“¹⁵. Da selbst die „Kanonischen Veränderungen“ und die meis-

12 Ebd., S. 688.

13 Kittel (1801), S. VIII.

14 Ebd., S. 690 und 692.

15 Kittel (1803), S. 31 u. 65.

ten der bereits in Weimar begonnenen „18 Choräle“ BWV 651–668 keineswegs „vom Blate“ zu spielen sind, muss angenommen werden, dass sie nach Adlungs und Kittels Verständnis tatsächlich „den Scholaren als Muster“ dienten – eine Interpretation, die dem Terminus „Musterbuch“, der seit längerem im Zusammenhang mit Bachs Werksammlungen für Tasteninstrumente herangezogen wird, in der Tat eine ungeahnte Tragweite verleiht.

Zu Beginn des Kapitels „Von der italiänischen Tabulatur“ legt Adlung nach kurzer Definition dar, dass freien Tastenkompositionen in der Hauptsache ebenfalls Modellcharakter für die Entwicklung von Improvisationen zukommt¹⁶:

Unter „der Benennung der italiänischen Tabulatur“ verstehe man „alles Notenwerk [...], welches an statt der Buchstaben [-Tabulatur] gebraucht wird, und daß folglich auch die bisherigen Sachen darunter begriffen. Aber es ist doch auch gebräuchlich, dasjenige Spielen ins besondere also zu nennen, wenn Clavierstücke nach Noten gespielt werden, welche nemlich keine Generalbässe, auch keine Chorale sind. Hier findet der Clavierschüler ein wichtig Stück Arbeit. Denn man wird finden, daß in den ersten Lehrstunden solche Sachen vorgegeben werden; und doch bringen es die wenigsten dahin, daß sie im Stande sind, jedes Clavierstück wegzuspielen, ohne vorher viel Mühe und Zeit anzuwenden (a).¹⁷ Gleichwohl ist der Nutzen überaus groß. Ich will die dadurch zu erhaltende Fertigkeit der Finger nicht berühren, sondern ich sage nur, daß man mit grossem Vortheile die Einfälle anderer bey seiner eigenen Fantasie sich könne zu Nutzen machen. Und wenn man eben nicht allezeit die Gänge gemerket hat, wie sie gestanden; so leitet uns doch eine Erfindung anderer auf mehrere Einfälle durch das Wegthun, Zusetzen, Versetzen u. s. f. Und was für ein Vergnügen ist es nicht dem Spieler und den Anhörenden, wenn die schönen Gedanken anderer ohne Stolpern aufgeführt werden? u. s. f. Der Eigensinn wär unverantwortlich, wenn man nichts wollte hören lassen, als was man selbst ausgebrütet. [...] Es läßt sich auch das Extemporiren allhier nicht allezeit so gut möglich machen, als bey dem Chorale. Couranten, Allemanden, Sarabanden, und eine grosse Menge mehr solcher Setzarten, sind gebunden an ihre Theile, Tacte, und richtige Wiederholungen. Wer kann aber verlangen, wenn man den einen Theil aus dem Stegreif hergespielt, daß derselbige bey der Wiederholung uns von Note zu Note wieder beyfallen solle? Also muß man dergleichen entweder vom Papiere spielen, oder auswendig lernen, welches letztere sehr beschwerlich und oft sehr mißlich. Bey einer Fuge, Concert, Caprice und dergleichen ist man an so vielerley Umstände nicht gebunden, sondern, wer den Hauptsatz (Thema) in den Gedanken hat, (welcher doch so lang nicht pflegt zu seyn, als die Theile der vorerwehnten Stücke,) der kann hernach ohne Noten glücklich fortkommen.“

Auch im Fall *cantus-firmus*-freier Tastenmusik wendet sich Adlung also nicht grundsätzlich gegen die Wiedergabe von Kompositionen. Diese sind vielmehr als Unterrichtsmaterialien und als Quelle für Anregungen zur Improvisation unentbehrlich. Laut Kittel¹⁸ wird

„viele praktische Erfahrung und viele mechanische Fertigkeit dazu erfordert, um Vorspiele, denen ein melodischer Gedanke aus dem Chorale zum Grunde liegen soll, gut zu extemporisiren. Das bedarf wohl nicht recht eines Beweises. Jedoch bilde man sich nicht ein, daß ein Organist alles extemporisiren müsse. Einem denkenden Manne macht es weit mehr Ehre nach einem fremden, oder eigenem Concepte zu spielen, als schlecht zu extemporisiren. Aber selbst dann, wenn man Sachen fremder Verfasser spielen will, muss man sich erst wohl prüfen, ob man sie auch richtig vortragen könne.“

Überzeugend erscheint Adlungs Plädoyer für die Aufzeichnung von Suitensätzen, die im Unterricht etwa bei Johann Sebastian Bach und Friedrich Erhard Niedt sowie in den wenigen erhaltenen Lehrbüchern zur Organistenausbildung eine wesentliche Rolle spielten¹⁹. Vor die-

16 Ebd., S. 699 ff.

17 Anmerkung Adlungs: „a) Glücklich ist, welcher das Naturell hierzu hat, und von Jugend auf darzu angehalten worden! Was der Herr Walther in Ulm [gemeint ist Johann Gottfried Walthers Sohn Johann Christoph (1715–1771), seit 1751 Organist am Ulmer Münster] hierinne voraus hatte, habe ich ehedessen mit grosser Verwunderung gehört. Hingegen kenne ich einige, welchen es nicht von statten gehen wollen, aller angewandten Mühe ohngeacht.“

18 Kittel (1808), S. 4.

19 Rampe (2002 I), S. 86–91 und 98–105.

sem Hintergrund erklärt sich zwanglos, weshalb in den überlieferten Handschriften aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem frühen 18. Jahrhundert erheblich mehr Suitensätze als Toccaten, Präludien, Fantasien und Fugen enthalten sind. Tat der angehende Improvisator doch gut daran, sich so viele als mögliche Gattungen und Formen – und sei es auszugsweise – anzueignen²⁰.

Adlungs Liste mit Beispielen zu Werken in italienischer Tabulatur ist ausgesprochen international und umfasst neben dem klassischen Organistenrepertoire einschließlich Suiten auch Konzerte und Sonaten für Tasteninstrumente. Zu den prominentesten Komponisten gehören d'Anglebert, Johann Sebastian Bach²¹, Carl Philipp Emanuel Bach, Böhm, Clerambault, François Couperin, Dandrieu, Dieupart, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Froberger, Händel, Kerll, Johann Ludwig Krebs, Johann Krieger, Kuhnau, Lübeck, Marchand, Mattheson, Georg Muffat, Gottlieb Muffat, Pachelbel, Rameau, Telemann, Wagenseil und Walther²².

„Die Menge solcher Compositionen ist groß; und ich habe das wenigste beygebracht. Man gehe fleißig in die Buchläden oder zu den Bilderkrämern, und merke an, was es neues giebt. [...] Aber man mache hier wiederum einen Unterschied unter kennen und haben wollen. Jenes gehört zur musikalischen Gelahrtheit; dieses aber unter die Eitelkeiten. [...] Das nenne ich zu viel, wenn man sein Vermögen verschwenden, und sich alle in Druck gegebenen Sachen anschaffen wollte, zumal wer nicht zum Ueberfluß mit zeitlichen Gütern, gesegnet ist. Noch thörichter wär es, wenn man das Geld ersparen, und alle gedruckte Sachen abschreiben wollte. [...] Ich liebe das Mittel. Wenn ein Stück durchaus angefüllt ist mit schönen Gedanken, so mache ich es mir zu eigen vor Geld, oder durch eine Abschrift. Andere Stücke, worinne die brauchbaren Blumen seltener vorkommen, ziehe ich aus, wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet. Doch zugleich bin ich bemühet, von jedem Clavierkomponisten wenigstens 1 Stück zu haben, um ihn nur zu kennen, wie auch von jeder Setzart eins oder etliche, daß man vor die Scholaren gute und hinreichende Modelle habe zur Nachahmung.“

Für die Organistenpraxis sind die angeführten Quellen aber wenig brauchbar, wie Adlung im Anschluss an die Muster zur italienischen Tabulatur betont²³:

„Doch setze ich noch diese Erinnerung hinzu, daß man hierbey der Augen und der Zeit schonen, und nicht alles abschreiben wolle. Das Ausführen aus freyen Gedanken ist beyder Umstände wegen nochmals anzupreissen. Und wenn es damit heißt: das Wort fasset nicht jedermann; so wird der Mangel der Ausführung mehr daran Schuld haben, als die Schwierigkeit der Sache, oder es müßte jemand gar kein musikalisch Naturell haben.“

Diese Mahnung ist für ihn so wesentlich, dass er sie zu Beginn des Kapitels „Von dem Fantasiren“, „da man aus freyen Gedanken etwas spielt“, noch einmal wiederholt²⁴:

„So grosser Vorzüge sich nun derjenige zu rühmen hat, welcher bey entstehendem Mangel seine Kisten und Kasten aufthun und sich seines Vorraths bedienen kann [...]; so viel besser ist es auch vor einen Clavierspieler, wenn er nicht alles auf geborgte Einfälle muß ankommen lassen. Einen Prediger, welcher alles von Wort zu Wort auswendig lernen, oder herlesen muß; und einen Spieler, so beständig entweder auswendig lernen, oder die Noten vor die Nase legen muß, halte ich vorzüglich vor geplagte Creaturen. Ja der letztere ist gewisser Massen noch übler daran, als der erste. Denn ein Prediger weis, wie viel Materie in der gesetzten Zeit nöthig. Ein Spieler, zumal vor einer Musik, hat keine abgemessene Zeit. Wenn er etwas langes angefangen, so winkt der Musikdirector, daß es Zeit sey aufzuhören, welches bey uns augenblicklich geschehen muß, ob ich wohl weis, daß an manchen Orten man wartet, bis dem Organisten gefällt zu schliessen. Es wird aber ein übereilter Schluß

20 Adlung (1758), S. 704.

21 Ausdrücklich erwähnt werden die beiden ersten Teile der *Clavier Übung*, das *Musicalische Opfer* BWV 1079 (I), die *Kunst der Fuge* BWV 1080, die „Inventionen“, „sonderlich aber das temperirte Clavier in 2 Theilen“.

22 Adlung (1758), S. 725 f.

23 Ebd., S. 698.

24 Ebd., S. 730 ff.

sich übel reimen, wenn man nicht fantasieren kann, zumal, wenn das gesetzte und vorgespelte Stück eben in einer entfernten Ausschweifung begriffen ist. Zu einer andern Zeit werden die Adjuvanten [die Mitwirkenden bei der Kirchenmusik] mit Stimmen nicht fertig; was zu thun, wenn das gelernte Vorspiel zu Ende? muß er nicht ein verdrießliches Da Capo zu seiner Verspottung anstimmen? [...] Ich habe schon oben gesagt [...], ein Papiercomponist habe mehr Bedenkzeit, als ein Spieler, er könne wieder austreichen, was ihm misfällt; hier aber nicht also; folglich ist zwar diese Kunst nicht leicht. Aber ein geschickter Lehrer kann viel Schwierigkeiten und Steine des Anstossens wegthun.“

Die Aussagen von Adlung und Kittel bestätigen meine These einer vorwiegend didaktischen Funktion der erhaltenen Orgelliteratur in vollem Umfang. Im Gottesdienst hatte sie seiner Ansicht nach jedenfalls nur bedingt Platz. Denkbar wäre also, dass sie vor allem im öffentlichen oder halböffentlichen Rahmen Aufführungen diente, die hauptsächlich musikalisch ausgerichtet waren: in Orgelkonzerten, bei Orgelproben und in Abend- sowie Börsenmusiken.

Teil 2: Orgelproben und konzertante Veranstaltungen

2.1 Orgelproben und -konzerte

Aus der Zeit vor Johann Sebastian Bachs Auftritten am 19. und 20. September 1725 in der Dresdner Sophienkirche ist mir kein nord- oder mitteldeutsches Dokument mit eindeutigen Hinweisen auf Aufführungen bekannt, die weitgehend unseren heutigen Orgelkonzerten entsprechen. Vermutlich trug das Neuartige der Dresdner Konzerte entscheidend dazu bei, dass erstmals sogar die Presse berichtete. Im *Hamburger Relationscourier* heißt es²⁵:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuoson sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Præludiis und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“

Weitere Orgelkonzerte gab Bach am 14. September 1731 am gleichen Ort und am 1. Dezember 1736 in der Dresdner Frauenkirche²⁶. Darüber hinaus muss er, folgt man seinem Biografen Johann Nikolaus Forkel²⁷, häufiger Recitals gespielt haben, obschon im einzelnen keine Dokumente vorliegen:

„Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor u. a. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden. Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst, welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in Joh. Seb. Bach nicht nur noch lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.“

25 *Bach-Dokumente* 2, Nr. 193, S. 150.

26 Vgl. hierzu Rampe (2004).

27 Forkel (1802), S. 22.

Für Forkel, dessen Monografie sich auf die Berichte der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel stützt, erschien es als Selbstverständlichkeit, dass Bach auch außerhalb des Gottesdienstes improvisierte. Dies war beispielsweise bei seinem Orgelkonzert 1720 im Vorfeld der Organistenprobe für die Stelle der Hamburger St. Jakobikirche der Fall, bei dem es sich dem Wortlaut des Nekrologs nach wohl um eine eigens angesetzte Veranstaltung vor geladenem Publikum, allenfalls um eine Vesper handelte. Vielleicht trat Bach sogar im Anschluss an eine Vesper auf²⁸ – eine, wie wir noch sehen werden, keineswegs ungewöhnliche Praxis²⁹:

Bach „tat eine Reise nach Hamburg, und ließ sich daselbst, vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, [...] hörte ihm mit besonderm Vergnügen zu, und machte ihm, besonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführete, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“

Es ist gut vorstellbar, dass der Vortrag von mehr als zwei Stunden Dauer als Improvisation entsprechend Forkels Angaben gegliedert war, in deren Mittelpunkt die halbstündige Choralfantasie stand. Nach Lage der Dinge scheint Bach diesen Ablauf einer umfangreichen Orgelimitation auch an seine Schüler weitergegeben zu haben. So existieren von Ernst Ludwig Gerber und Johann Friedrich Reichardt Beschreibungen des Spiels von Gottfried August Homilius (1714–1785), dem damaligen Organisten der Dresdner Frauenkirche (1742–1755), die sich – einschließlich zweier Trios – en detail mit Forkels Schilderungen decken³⁰. Auch hat sich Homilius auf seine Improvisationen in der Sonntagsvesper eigens vorbereitet, worüber unabhängig voneinander Johann Adam Hiller und Daniel Gottlob Türk berichten.³¹ Laut Hiller³² wurden im

„nachmittäglichen Gottesdienste [...] 3 Lieder gesungen, und der seelige Mann hatte es sich zum Gesetz gemacht, allemal drey verschiedene Vorspiele, auf die er sich den Sonnabend vorher sorgfältig vorbereitete, zu den 3 Liedern zu machen. [...] Alle Musikkenner und Liebhaber versammelten sich Nachmittags in der Kirche, um diese Präludien zu hören.“

Durch Türk wissen wir, dass Homilius' Vorbereitungen in einem „Plan“ bestanden, der mitunter sogar Schriftform annehmen konnte³³:

„Der nun bereits verewigte Mann [...] gieng, der allgemeinen Sage nach, in seinem Eifer so weit, daß er sich jedes Mal den Tag vorher den Inhalt der Lieder bekannt machte, und den Plan zu den Vorspielen entwarf, auch wohl niederschrieb. In meinen Augen gereicht ihm dieses zur großen Ehre; denn daß er auch im Stande war, aus einem ihm vorgelegten Thema sogleich eine meisterhafte Fuge zu extemporiren, hat er oft genug bewiesen.“

28 Rampe (2003 I), S. 32.

29 *Bach-Dokumente* 3, Nr. 666, S. 84.

30 John (1980), S. 36 f.

31 Den Hinweis auf diese Quellen verdanke ich Dr. Uwe Wolf (Leipzig).

32 Johann Adam Hiller, *Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen*, Leipzig [1797], Reprint Hildesheim 1978, S. 10.

33 Türk (1787), S. 127 f.

In diesem Beispiel ist freilich ebenfalls nicht von komponierten Choralbearbeitungen, sondern von einem wohl modulatorischen und formalen Schema die Rede, das Notizen zu einzelnen Gedanken und deren Verarbeitungstechniken enthalten konnte.³⁴

Gleichwohl soll Bach einer Notiz auf Michael Gotthard Fischers Abschrift der „dorischen“ Toccata und Fuge BWV 538 zufolge dieses Werk „bey der Probe der großen Orgel in Cassel“ gespielt haben³⁵. Laut dem Karlsruher Hofmusiker Köhler, Fischers Schüler, geht der Hinweis auf Bachs ehemaligen Lehrling, Johann Christian Kittel zurück³⁶. Bach hielt sich im September 1732 zur Probe der 1730–1732 von Nicolaus Becker aus Mühlhausen umgebauten Orgel von Hans Scherer d. J. (1610–1614) in der St. Martinskirche in Kassel auf. Die *Casselsche Zeitung* kündigte an³⁷, das Instrument werde

„durch den Berühmten Organisten und Music Directorem Herr Bach von Leipzig mit zuziehung des hiesigen Hoff und Stadt Organisten Hern Carl Möller examiniret“ und „künfftigen Sonntag [28. September] geliebts Gott in öffentlicher versammlunge vollkommen gespielt und mit einer Musicalischen harmoniæ inauguriert werden.“

Fischers Vermerk auf der Kopie von BWV 538 und die Pressemitteilung sind nicht nur deshalb von Bedeutung, weil sie eine öffentliche Aufführung des Werkes durch den Komponisten nahelegen; Indizien für solche Darbietungen existieren für nur drei andere Orgelkompositionen Bachs (siehe Teil 4). Vielmehr kenne ich keinen früheren Nachweis einer Orgelprobe im Rahmen einer „öffentlichen versammlunge“, wie dies noch heute üblich ist. Denn alle bekannten Abnahmeberichte aus Nord- und Mitteldeutschland geben an, dass Neu- und Umbauten von dem oder den Examinatoren detailliert untersucht und geprüft wurden, um dann in einem – in der Regel sonntäglichen – Hauptgottesdienst durch Übernahme der üblichen Aufgaben eingeweiht zu werden. Statt repräsentativer Soloeinlagen erklangen vokale Festmusiken (mit oder ohne Beteiligung des zu inaugurierenden Instrumentes), an die Stelle des späteren Orgelkonzerts trat der Orgelschmaus³⁸. Selbst das Protokoll über die von Scheidemann 1662 vorgenommene Einweihung der von Hans Riege erbauten Orgel in Otterndorf (Land Hadeln), das in diesem Kontext häufig als frühes Dokument für öffentliche Orgelaufführungen zitiert wird, gibt bei näherem Hinsehen nichts anderes als die übliche Praxis wieder und schließt einmal mehr mit einem gemeinsamen Mahl („convivio“)³⁹:

In der sonntäglichen Messe ist „zum drittenmahl eine [Geistliche] concert in die Orgel mit einer Stimme gesungen und also der gantze Gottes-Dienst geendiget worden / also daß / wer gewolt / nach Hause gegangen. XIV. Nach dem aber die Hn. Patroni Hn. Scheidemann auf dem Chor beneventiret / sind sie nebenst den Predigern sämtlich mit ihm auf die Orgel gegangen / welche von Hn. Scheidemann ist besichtiget und allen Stimmen und Pfeiffen nach / auf das allergenaueste und fleißigste / durch geschlagen / über die drey Stunden examiniret und probiret worden / darauf sie sich endlich miteinander zu einem musicalischen convivio verfügt haben.“

- 34 Vermutlich vergleichbare Aufzeichnungen zur Vorbereitung öffentlicher Improvisationen sind von Ludwig van Beethoven (1807/08) erhalten; vgl. S. Rampe, „Figuriren“ und „Fantasieren“: *Improvisation bei Beethoven*, in: Wolfram Steinbeck u. H. Hein (Hrsg.), *Beethovens Klaviermusik*, Laaber (i. Vorb.).
- 35 Yale University, New Haven/Connecticut, Music Library (LM 4839e); NBA IV/5 u. 6, hrsg. von Dietrich Kilian, Kritischer Bericht (1978), S. 363 ff. (Quelle B 151).
- 36 Vgl. Noack (1953), S. 335.
- 37 *Bach-Dokumente* 2, Nr. 316, S. 226 f. Vgl. auch Nr. 522, S. 410.
- 38 Vgl. hierzu Dähnert (1962) passim; Fock (1974) passim; Dähnert (1980) passim; Stauffer (1980), S. 145–148; Müller (1982) passim; Dähnert (1986) passim; Syré (2000), S. 394–411.
- 39 Rampe (2003 I), S. 22.

Hinweise auf Konzerte nach Übernahme eines Organistenamtes sind mir unbekannt. Bestenfalls hat der neue Organist in Anwesenheit des Rates und von Fachleuten eine Bestandsaufnahme des Instrumentes durchgeführt und dabei wie Scheidemann jedes einzelne Register gespielt – so 1611 Christoph Vater, einer der Vorgänger Paul Siefert's, an St. Marien in Danzig⁴⁰.

Folglich lassen sich Orgelkonzerte im Anschluss an Orgelproben ebenso wenig belegen wie ausschließen. Vielleicht ist es ja dem Ruf Bachs als Organist und der günstigen Quellenlage zuzuschreiben, dass wir gerade über seine Konzerttätigkeit so gut informiert sind. Jedenfalls aber verbietet es sich, ohne weiteres moderne Konventionen auf die Verhältnisse jener Zeit zu übertragen⁴¹. Und auch die Beobachtung, dass in den Protokollen von Orgelproben sämtliche Details vermerkt und die zuständigen Examinatoren für jeglichen Aufwand entschädigt wurden, liefert keine Grundlage für die Annahme, ausgerechnet repräsentative Veranstaltungen unter Mitwirkung auswärtiger Künstler seien damals unerwähnt geblieben.

2.2 Börsen- und Abendmusiken

Dennoch zeichnen sich in einigen deutschen Städten bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts regelmäßige öffentliche Orgelvorträge ab, über die freilich nur spärliches Aktenmaterial existiert. Ältestes Dokument ist eine Eingabe Franz Tunders von 1646 an die Kirchengemeinde von St. Marien in Lübeck, aus der hervorgeht, dass solche Veranstaltungen bereits seit mehreren Jahren, wohl spätestens seit Tunders Amtsantritt 1641, bestanden, und dass der Marienorganist zur Orgel alsbald „erst einige Violinen und ferner auch Sänger“ hinzuzog, „biß endlich eine starcke Musik daraus geworden“⁴². Tunders Aufführungen fanden Donnerstags statt und sind vielleicht mit jenen Börsenmusiken identisch, über die der Lübecker Kantor Caspar Ruetz 1752 schreibt⁴³:

„Es soll nemlich in alten Zeiten die Bürgerschafft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Brauch gehabt haben, sich in der St. Marienkirche zu versammeln, da denn der Organist zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen und Zeit-Kürtzung etwas auf der Orgel vorgespielt hat, um sich bey der Bürgerschafft beliebt zu machen. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden.“

Nach Tunders Tod 1667 wurden die Aufführungen vom Rat verboten, weil wiederholt Störungen aufgetreten waren⁴⁴: Vermutlich hatten die Kaufleute die Musik als Geräuschkulisse für verdeckte Geschäftsabsprachen genutzt. Seinem Nachfolger Buxtehude indes gelang

40 Rauschnig (1931), S. 122 f.

41 Dietrich Kollmannsperger (Tangermünde) verdanke ich den Hinweis, dass man noch 1857 bei der Probe der von Friedrich Hermann Lütkenmüller umgebauten Scherer-Organ (1623/24) der St. Stephanskirche in Tangermünde durch August Gottfried Ritter auf jede Konzertaufführung verzichtete.

42 Stahl (1952), S. 75.

43 Ruetz (1752), S. 61.

44 Ebd., S. 44 f.: „Ich habe einen Mann von einigen 90 Jahren gesprochen, der sich noch wohl erinnern konnte, daß in seiner Jugend [also wohl vor 1668] diese Musicken in der Woche, und zwar auf einem Donnerstag gehalten worden. Damahls soll, laut Aussage dieses Mannes, der Lerm und das Geräusch bey der Music noch ärger gewesen seyn, als anjetzo. Welches eben der Bewegungs-Grund soll gewesen seyn, warum diese Musicken ohne Zweifel, mit Genehmigung der Obrigkeit, auf die obgemeldeten Sonntage verlegt worden.“

es 1668 kurz nach Amtsantritt, diese Abendmusiken wieder zu beleben, indem er sie auf die Zeit nach der Sonntagsvesper verlegte und auf fünf Termine im Jahr beschränkte (Beginn: 16 Uhr, Dauer: eine Stunde) – die beiden letzten Sonntage nach Trinitatis sowie den zweiten, dritten und vierten Advent.⁴⁵ Nunmehr wurden die Veranstaltungen programmatisch ausgerichtet. Laut Caspar Ruetz⁴⁶ sind die

„Abend-Musicken, welche jährlich in der St. Marien Kirche von dem dasigen Organisten von der grossen Orgel gehalten werden, [...] nicht allein theatralisch, sondern sie sind ein vollkommenes Drama per Musica (wie der Italiäner redet) und es fehlt nichts weiter, als daß die Sänger agieren, so wäre es eine geistliche Opera. Es wird von dem Poeten eine Biblische Geschichte zum Grund gelegt, nach den Regeln der theatralischen Ticht-Kunst ausgeführt, und in 5 Handlungen abgetheilet, welche an eben so vielen Sonntagen aufgeführt werden [...]“

Der Hauptorgel fiel offenbar hauptsächlich die Rolle des Direktionsinstrumentes zu, was auch daraus hervorgeht, dass Buxtehude bereits 1668/69 rechts und links der Westwand zwei Musikerbalkone errichten ließ⁴⁷, war doch das „Schwalbennest“ der Orgel für groß besetzte Aufführungen untauglich. Hatten also Tunders Veranstaltungen noch als Orgelmusiken begonnen, so kann die Orgel in Buxtehudes Abendmusiken als Soloinstrument kaum mehr als Ein- und Überleitungen ausgeführt haben. Hier scheint auf den ersten Blick ein Zusammenhang zwischen den Choralfantasien beider Komponisten zu bestehen: Umfassen die acht ausnahmslos einteiligen Fantasien Tunders mindestens 100, meist aber weit mehr und sogar bis über 250 Takte, so erreichen von den 48 erhaltenen Choralbearbeitungen Buxtehudes gerade drei einteilige derartige Dimensionen: *Gelobet seist Du, Jesu Christ* BuxWV 188 und *Ich dank dir schon* BuxWV 195 mit je 154 Takten sowie *Nun freut euch lieben Christen g'mein* BuxWV 210 mit 229 Takten (siehe die Tabelle auf S. 201 f.). Von diesen wiederum wären allenfalls BuxWV 195 und 210 innerhalb einer Abendmusik aufführbar gewesen – und zwar an einem der beiden letzten Trinitatissonntage. Buxtehudes (mehnteilige) Magnificat- und Te Deum-Bearbeitungen rechnen dagegen mit der Alternatimpraxis zwischen Vokalisten und Orgel und gehören ihrem liturgischen Ort nach in die Vesper (das Te Deum auch in Festgottesdienste)⁴⁸. Es ist also keineswegs auszuschließen, dass Tunders Choralfantasien im Rahmen von dessen Veranstaltungen erklangen oder zumindest als Muster für entsprechende Improvisationen entstanden.

Tunders Börsenmusiken gehen ihrem Ursprung nach wohl auf die Morgen- und Abend-, Markt- und Kirchweihkonzerte niederländischer Organisten zurück, die sich bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen lassen⁴⁹ und deren Ausstrahlung bis nach England, Kopenhagen und Danzig reichte⁵⁰. Laut Angaben des Leidener Organisten Cornelis van Schuyt (1593) dienten sie „zur Erholung und Ergötzung der Gemeinde und um dieselbe vermittels dieses [Spiels] mehr aus den Herbergen und Kneipen herauszuhalten“⁵¹. Als 1578 Amsterdam und bald auch die gesamten Vereinigten Niederlande zum Calvinismus übertra-

45 Ebd., S. 45.

46 Ruetz (1752), S. 45.

47 Snyder (1987), S. 59 f.; Snyder (1989), S. 64.

48 Rampe (2003 I), S. 27–31. Vgl. auch Schneider (1997), S. 181 ff. Schneider äußert sich zum liturgischen Ort von Buxtehudes Choralfantasien über deutschsprachige Kirchenlieder nicht.

49 Peeters und Vente (1971), S. 114.

50 Edler (1982), S. 48 f.

51 Ebd., S. 47.

ten, weshalb die Orgel im Gottesdienst zu schweigen hatte⁵², reduzierten sich die Dienstpflichten der Hauptkirchenorganisten reicher Städte darauf, täglich ein- oder zweimal eine Stunde öffentlich zu spielen, in der Regel morgens und/oder abends. Wie an der Amsterdamer Oude Kerk zur Amtszeit Jan Pieterszoon Sweelincks (ca. 1577–1621) trat die Musik vor oder im Anschluss an die zur gleichen Tageszeit gehaltenen Gottesdienste⁵³. Allerdings lässt sich aus Gründen des Tonumfangs nur ein kleiner Teil der überlieferten Tastenkompositionen Sweelincks mit einer der beiden Orgeln der Oude Kerk in Verbindung bringen (s. Teil 4)⁵⁴. Es liegt also auf der Hand – und ist angesichts der Menge an erforderlicher Literatur ohnehin anzunehmen⁵⁵ –, dass Sweelinck vornehmlich improvisiert haben wird. Zwar erwähnt Johann Mattheson den blinden Organisten an der Amsterdamer Nieuwe Kerk, Jan Jacob de Graaf (1672–1738), „welcher alle die neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten &c. mit 3. à 4. Stimmen auswendig wuste/ und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte“⁵⁶. Indessen ist auch hier von der Interpretation originärer Orgelmusik keine Rede.

Vermutlich trugen die im gesamten Nord- und Ostseeraum ansässigen Schüler Sweelincks entscheidend zur Verbreitung von Orgelmusiken nach niederländischem Vorbild bei. In Danzig sollen Organistenproben sogar bereits im 16. Jahrhundert „fast in gantz Europa ein Aufsehen“ erregt haben⁵⁷. Folgt man Jacob Kortkamps Organistenchronik, verursachte das bekannte Probespiel Matthias Weckmanns um die Organistenstelle an der Hamburger St. Jacobikirche (1655) eine ähnliche Wirkung: Es war öffentlich, die Kirche gut besetzt⁵⁸. Auch bei dieser Gelegenheit wurde nur improvisiert, die Ausführung einer Motettenkolorierung eingeschlossen⁵⁹. Daneben etablierten sich mancherorts vereinzelt oder in regelmäßigem Turnus Organistenmusiken als musikalische Fortsetzung von Vespern entsprechend Buxtehudes Lübecker Abendmusiken. Sie wurden entweder in Zusammenarbeit mit dem Kantor gestaltet, wie beispielsweise aus einer Anweisung von 1656 für die Lüneburger St. Michaeliskirche hervorgeht: „Des Sonnabends in der Vesper und in den Vigilien der Feste“ soll der Organist im Anschluss an das *Benedicamus*, d. h. nach Ende der Vesper, „ein paar feine Stück oder Motetten schlagen, darin der Cantor zuweilen einen oder mehrere aus dem Chor singen lassen kann.“⁶⁰ Oder es waren reine Orgelkonzerte. In der Dienstanweisung für die Organisten der Erfurter Predigerkirche aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts heißt es⁶¹:

„Sol Er jährlich und iewes Jahr besonders auf den Festtag S. Johannis Baptistæ nach geendigtem Gottesdienst des Nachmittags, zum Andenken seiner reception das gantze Orgelwerk mit allen seinen Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender Harmoniâ eine halbe Stunde lang durchspielen und also für der beharrenden Christlichen Gemeinde sich hören lassen, wie er in seinem Amte sich bisher gebessert hat.“

52 Vis (2002), passim.

53 Ebd., S. 47.

54 Dirksen (1997), S. 566–572; Sweelinck I.1 (2003), S. XV f.

55 Rechnet man hohe Feiertage ab, an denen das Orgelspiel möglicherweise ausfiel oder allein zu einer einzigen Tageszeit erfolgte, bedurfte es jährlich noch immer weit über 700 Stunden Musik.

56 Mattheson (1717), S. 130.

57 Rauschnig (1931), S. 50.

58 Krüger (1933 II), S. 204 ff.

59 Rampe (2003 I), S. 32–37.

60 Junghans (1870), S. 17.

61 Zitat aus der *Instruction für Hrn. Job. Heinrich Buttstedt* vom 10. Dezember 1693; Ziller (1935), S. 127.

Ob Traditionen wie in Lüneburg oder Erfurt Einzelfälle blieben oder auch andernorts existierten, ist aus den Archivunterlagen der Kirchen nicht zu ermitteln. In Hamburg aber, soviel gilt als sicher⁶², vermochten sich konzertähnliche Aufführungen mit nennenswerten Orgelbeiträgen nicht zu etablieren, was indirekt schon Hermann Lebermann 1697 zum Ausdruck bringt, wenn er ausdrücklich auf die Lübecker Abendmusiken hinweist, „sonst so nirgends wo geschiehet“⁶³. Selbst in den wöchentlichen Zusammenkünften des 1660 von Matthias Weckmann gegründeten Hamburger Collegium musicum spielte solistische Tastenmusik ausweislich der Quellen keine Rolle⁶⁴.

Nur im Einzelfall klären lässt sich schließlich, ob man, so offenbar in Lüneburg, vom Blatt spielte, oder, wie dies wohl von einem Hauptkirchenorganisten in Erfurt erwartet wurde, improvisierte. Für beide Möglichkeiten sind Indizien vorzubringen; die Dokumentenlage überwiegt freilich zugunsten der letzteren bei weitem.

Teil 3: Die überlieferten Werke und ihre Quellen

3.1 Improvisation und Komposition

Wenn Jacob Adlung von der „Wissenschaft den Choral zu spielen“ spricht, meint er ohne Unterschied improvisierte wie komponierte Choralpräludien ebenso wie die Begleitung von Gemeindechoralen; mit der „italiänischen Tabulatur“ meint er cantus-firmus-freie Kompositionen, gleichgültig ob als Improvisationen oder in Ausarbeitung auf dem Papier. Die Improvisation bezeichnet Adlung ausdrücklich als „Fantasiren“⁶⁵:

Warum „ich diese Kunst nicht wie andere das Präludiren nenne, sondern das Fantasiren? Antwort: Präludiren oder Präambuliren heißt vorspielen. Also schicken sich diese Wörter nur, wenn man auf einen Choral oder eine Musik vorspielt, nicht aber wenn man vor sich, oder zum Ausgange spielt.“

Damit sind die wesentlichen gottesdienstlichen Aufgaben zeitgenössischer Organisten – das Vorspiel auf den Choral und auf die Hauptmusik (Kantate) sowie das Nachspiel – gemeint; sie alle bestanden im Improvisieren.

3.1.1 Praeludium

Die Doppelbedeutung des Terminus „Praeludieren“ im Sinne von Vorspielen und Improvisieren blickte damals auf eine lange Tradition zurück. Bereits Michael Praetorius behandelt im dritten Band seiner *Syntagma Musicum* (1619) Praeludien⁶⁶

„vor sich selbst: Als da sind/ Phantasien/ Fugen, Simphonien vnd Sonaten. 1. Fantasia, rectiüs Phantasia: Capriccio. Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignem plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt/ darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es jhme in Sinn kömpt/ einfället.“

62 Krüger (1933 I), S. 112.

63 *Die Beglückte und Geschmückte Stadt Lübeck*, Lübeck 1697, S. 114, zitiert nach Snyder (1989), S. 63.

64 Seiffert (1907/08), passim; Krüger (1933 I), S. 97 ff.

65 Adlung (1758), S. 752. Mit diesem Zitat ist eindeutig geklärt, dass der Terminus „Praeludium“ keine rein „introitive Funktion“ besaß, wie dies Michael Belotti (2/1997, S. 197) vermutet, und somit auch nicht auf das Vorspiel limitiert blieb.

66 M. Praetorius (1619 III), S. 21 u. 253.

Darüber hinaus existierten Praeludien „zum Tantze/ als Intradan“ sowie „zur Motetten oder Madrigalien: als die Toccaten“, womit terminologisch erstmals die Gleichsetzung von Praeludium und Toccata definiert ist⁶⁷:

„TOcata, ist als ein Præambulum, oder Præludium, welches ein Organist/ wenn er erstlich vff die Orgel/ oder Clavicymbalum greiffet/ ehe er ein Mutet oder Fugen anfehlet/ aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten [= schlichten] einzelnen griffen/ vnd Coloraturen, &c.“

Die Vorstellung, dass ein Organist generell improvisierte und nicht vom Blatt spielte, muss also bereits im frühen 17. Jahrhundert Gemeingut gewesen sein. Praetorius selbst wird sich wiederum auf die Terminologie des Spätmittelalters gestützt haben. Schon die ältesten bekannten Praeludien – die in den Tabulaturen von Adam Ileborgh (Stendal 1448) und Conrad Paumann (Nürnberg 1452)⁶⁸ überlieferten Praeambula – sind eindeutig Improvisationsanleitungen, weil sie sich aus den einzelnen Elementen, die in den Traktaten als Grundlage des Stregreifspiels vermittelt werden, zusammensetzen. Somit leuchtet ein, dass ein Praeludium, wie Adlung angibt und wie dies im ersten Teil der vorliegenden Studie vermutet wurde⁶⁹, auch „zum Ausgange“, d. h. als Nachspiel des Gottesdienstes, erklingen konnte. Der Terminus „Toccata“ in offenbar gleicher Bedeutung trat im deutschen Sprachraum wohl erst unter dem Einfluss italienischer Musik im 16. Jahrhundert zum Praeambulum und Praeludium hinzu. Insofern erscheint nur konsequent, dass Toccaten von Sweelinck sowie Andrea und Giovanni Gabrieli beispielsweise in niederländischen Abschriften des frühen 17. Jahrhunderts als *Fantaxie* oder *Fantasia* bezeichnet werden⁷⁰. Aber selbst Johann Samuel Beyer (1703) und Johann Gottfried Walther (1708) verstehen den Terminus Praeambulum noch als Improvisation („welches der Organist auf der Orgel [...] nach seiner Fantasie daher machet“), ohne je von „aufgeschriebenen“ Praeludien zu sprechen⁷¹. Dasselbe gilt für Johann Matthesons Darstellung der freien Improvisation, in der Sekundärliteratur häufig als vermeintlicher Nachweis des so genannten „stylus phantasticus“ herangezogen⁷²:

„Das so genannte Fantasiren besteht demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passagi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci &c. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen; [je] nachdem es gut befunden wird.“

Allein Martin Heinrich Fuhrmann, ein Enkelschüler Buxtehudes, stellt über die übliche Bedeutung hinaus einen Zusammenhang zu Kompositionen und – was im vorliegenden Kontext von besonderem Interesse ist – zu den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude her:

„III. Die Nahmen der vornehmsten Instrumental-Stücke sind folgende:

1. Præludium, (a Præludendo) Prelude (Gallice) ein Vorspiel; oder Præambulum (a Præambulando) ein Vorgang ist/ da entweder ein Organist eine Sinfonia ex tempore auff seinem Clavir componiret [!]/ unter welchem

67 Ebd., S. 25 (recte 23).

68 Vgl. *Keyboard Music* (1963), S. 28 f.; Apel (1967), S. 40 ff. u. 45–52; Staehelin (2001), passim.

69 Rampe (2003 I), S. 58 ff.

70 Vgl. Sweelinck I.1 (2003), S. VIII u. Sweelinck I.2 (2004), S. V f. Es handelt sich um das Ms. 153 der Bibliothèque de L'Université Liège (*Liber Fratrum Cruciferorum Leodiniensium*), datiert 1617, und das Add. Ms. 29486 der British Library London, datiert 1618.

71 Beyer (1703), Appendix P., Walther (1708), S. 52.

72 Mattheson (1739), S. 477.

Präludiren die Instrumentisten ihre Geigen u. a. einstimmen; Oder da die Instrumentisten bey Anfang der Tafel-Music unter sich ein Präludium auff ihren Violon machen [...]

2. Toccata (vox Italica) ist auch ein Präludium auffm Clavir, so ein Organist außm Kopff vorher machet/ ehe er eine Fuge anfängt und durcharbeitet. Der Italiäner Frescobaldi hat schwere und künstliche Toccaten auffm Clavir gesetzt/ und unser Teutscher Buxtehude hat auch welche gesetzt; Aber es ist nach meinem wenigen Ermessen ein Unterscheid darzwischen/ als unter einer Copie und Original, und wenn man des Italiäners seine Compositionen an dem Buxtehudischen Probir-Stein streichet/ so siehet man was Chymisch- und was Ducaten-Gold.⁷³

Kann man aus solchen Äußerungen zwar erschließen, dass Praeludien, einmal zu Papier gebracht, als Muster für Improvisationen galten, so finden sich konkrete Belege für die Richtigkeit von Adlungs Angaben außer bei Johann Christian Kittel (siehe S. 157) auch bei Johann Gottfried Walther, Georg Friedrich Kauffmann, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe.

In der Korrespondenz mit seinem Brieffreund Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel gibt Johann Gottfried Walther häufig über alltägliche Erfahrungen als Organist und Lehrer Auskunft. Am 6. Februar 1730⁷⁴ beschwert er sich beispielsweise über einen Lehrling,

„der, nachdem er ein Quartal lang, wöchentl. 3 Stunden, in der beym *Choral*-Spielen führenden, und M[einem]. Herrn schon bewusten [Improvisations-] *methode*⁷⁵, *Lectio* genommen, nunmehr schon einen nähern Weg sucht, und die übrigen *Chorale* von seinem Vetter, welcher auch ehedehin mein *Discipul* gewesen, abschreiben will [...] Solcher gestalt habe abermahl für 2 rdl. [Reichstaler] und 6 g. [Groschen] einen halben Organisten gezogen, der vielleicht in kurtzer Zeit selbst zu *practiciren* anfangen wird.“

Im selben Schreiben berichtet Walther über einen anderen Organistenlehrling, den er zum Abschluss der Ausbildung eine „*Ciacona* verfertigen“ ließ⁷⁶:

„Auf vorgedachte *Ciacona* noch einmahl zu kommen, muß melden: daß sonsten kein sonderl. Liebhaber von dergleichen Art bin; weil aber hier die schönste Gelegenheit sich äußerte, dem mehrgedachten Scholaren den Vortheil zu zeigen, wie über einen *obligaten* Baß verschiedene *Imitationes* formirt werden könnten, ohne das selbige nur *par hazard*, oder blindlings zuträffe, sondern daß er wissen könne, wie solche entstehen müssen; habe ihm diese *Choral-Thema* nehmen laßen, und bey der *elaboration* nichts mehr gethan, als gewiesen; daß auch das 2te *membrum* der Melodie mit dem ersten *membro* könne *combinirt*, und >über-< ingeleichen >unter< einander zugleich *tractirt* werden; *ist[em]*: wie dieses das *fundament* zu allerhand Arten der *Canonum* sey, wenn neml. die *imitationes* *continuiret* würden. Sonsten werden auch beygelegte 4 *Variationes* über ein *Corellisches Solo*⁷⁷ zeigen; wie auf solche Art zum *phantasiren* gelangen könne.“

Und über seinen jüngeren Sohn Johann Christoph, den späteren Organisten des Ulmer Münsters⁷⁸, schreibt Walther am 25. April 1743, dass dieser zwar „einen *Choral*, auf verschiedene Art, *ex tempore* ausführen, aber nicht, wegen Vielfalt der zufließenden Ideen, zu Papier bringen kan“⁷⁹. Umgekehrt gesteht er selbst (12. März 1731), er habe als Organist „ohnedem gar kein Gedächtnis [...], und deßwegen auch meine eigene Sachen jederzeit vom Papiere tractiren müssen“⁸⁰.

73 Fuhrmann (1706), S. 86.

74 Vgl. Walther (1987), S. 103.

75 Ebd., S. 90.

76 Walther (1987), S. 107 f.

77 Gemeint sind offenbar die *Alcuni variazioni sopr'un Basso Continuo del Signr. Arcangelo Corelli* E-Dur über den Bass des *Preludio* aus Arcangelo Corellis Violinsonate op. 5,11 (1700).

78 Vgl. Anm. 17.

79 Walther (1987), S. 244.

80 Ebd., S. 135.

3.1.2 Gedruckte Improvisationsmuster

Dass man seine seit 1733 publizierte *Harmonische Seelenlust* mit „Prælia über die geistl. Kirchen-Lieder“ „publice oder privatim“ aufführen könne, macht der Merseburger Domorganist Georg Friedrich Kauffmann gleich zu Beginn der Vorrede an den „Geneigten und Musicliebenden Leser“ deutlich⁸¹:

„Nachdem nun an den mehresten Orten gebräuchlich, daß vor jedwedem Liede etwas weniges præludiret werde/ so sind diejenigen unter den Herrn Organisten dem eigentlichen Zweck am nächsten kommen, welche unter eine künstlichen Variation, Imitation oder andrer figurirten Arbeit die Melodie auf eine deutliche und vernehmliche Weise zugleich mit hören lassen, indem die Gemüther allmählich præpariret werden, daß sich hernach das Lied viel andächtiger singen, als wenn man sie eine fremde [cantus-firmus-ungebundene] Phantasie hätte hören lassen“.

Neben der Wiedergabe im Gottesdienst sollen Kauffmanns „Prælia“ ausdrücklich als Improvisationsmuster dienen. Bemerkenswert sind solche Äußerungen auch deshalb, weil am Vertrieb von Kauffmanns Edition u. a. Walther, Johann Sebastian Bach und Adlung beteiligt waren⁸²:

„So kann man vierdtens/ auch dieses zu einer guten Anleitung fassen/ daß wer sich diese Methoden [der Choralbearbeitungen] oder Passagen fleißig bekannt machen wird, der wird sie gar füglich auch zum Præludiren mit anwenden können: Nemlich wann er im Stande ist, einige Griffe ordentlich zu connectiren/ so werden diese Modulationes dieselben zieren und ausschmücken, denn sie sind jedesmahl mit Fleiß meditiret worden/ da denn ein jeder Satz des Liedes gar deutlich weisen wird/ wie und wo man sie anbringen kan/ ob schon keine Formal-Cadenz, wie im Liede geschehen/ zumachen nöthig sein wird, ein jedweder aber, wird hierinne das Judicium zu Hülffe nehmen.“

Bereits im ersten Teil dieser Studie⁸³ kam ich auf Telemanns *XX Kleine Fugen* (TWV 30:1–20) von 1731 zu sprechen, in deren Vorrede der Autor schrieb, er wolle „den Lernenden ein Muster an die Hand zu geben, wie sie mit Fugen von 4 Stimmen und von Gattungen dieser Art zu verfahren“⁸⁴. Den Fugen stellte er vierstimmig ausgearbeitete erweiterte Kadenzen voran, die er als Grundlage zum Improvisieren von Præludien verstanden wissen wollte. Præludien und Fugen zusammen genommen, darauf wird später noch zurückzukommen sein, sollten als Choralvorspiele dienen, damit den Singenden „der Anfangs-Ton des Liedes in den Mund gelegt werde“. Eben solche Modelle stellen Telemanns *XXIV Variirte Choräle so wohl auf der Orgel, als auf dem Clavier zu spielen* TWV 31:1–48 (Hamburg 1735) dar, die fünf verschiedene Möglichkeiten eines Choralvorspiels präsentieren⁸⁵; eine entsprechende Vorrede fehlt freilich⁸⁶.

Kurze Zeit später veröffentlichte Johann Mattheson den erwähnten handschriftlichen Traktat Christoph Raupachs. Im unmittelbaren Anschluss daran fügt er hinzu⁸⁷:

81 Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde*, Leipzig 1733–1736; Faks., hrsg. Philippe Lescat, Courlay 2003, Vorwort [S. 1], § 2.

82 Ebda., [S. 4], § 4.

83 Rampe (2003 I), S. 59 f.

84 Telemann (1964), S. III.

85 Bicinium: c. f. im S, Bicinium: c. f. im B, dreistimmig: c. f. im S, dreistimmig: c. f. im A, dreistimmig: c. f. im B.

86 Telemann (1971).

87 Mattheson (1739), S. 476.

„Johann Pachelbels [...] Choräle zum präambuliren, deren 8 an der Zahl [...] vermutlich vor 1693 zu Nürnberg herausgekommeln sind, können gute Dienste hiebey leisten, als unverwerffliche Muster. [...] Keinen bessern und glücklichern Nachahmer [...] wüste ich zu nennen, als den woledlen und wolgelahrten, aber am Fleisse unvergleichlichen J. G. Walthern, welcher mit Recht der zweite, wo nicht an Kunst der erste Pachelbel, [...] genennet werden mag. [...] Es hat dieser Walther mir Sachen von seiner Choral-Arbeit zugeschickt, die an Nettigkeit alles übertreffen, was ich jemahls gehört und gesehen habe. [...] Es finden sich in diesen [...] Sachen noch verschiedene andre Erfindungen, einen Choral durchzuführen, als die in den Raupachischen Anmerkungen stehen. Unter andern ist das Lied: Ach GOtt und Herr u. a. eine Fuga in consequenza, nella quale il conseguente segue la Guida per una Diapente grave sopra'l Soggetto, doppo una Pausa di Semiminima.“

Pachelbels Choräle konnten laut Titelblatt *Bej währenden Gottes Dienst Zum præambuliren gebraucht werden*⁸⁸, auch hier handelt es sich also um Muster für Choralvorspiele, die zugleich unerfahrenen Organisten als Notenvorlagen dienten. „Muster“ war und blieb der Terminus für exemplarische Orgelwerke bis ins 19. Jahrhundert hinein: Als 1815 der Darmstädter Hoforganist Christian Heinrich Rinck (1770–1846) Ernst Ludwig Gerber „20 Orgelstücke“ im Hinblick auf eine Veröffentlichung zur Prüfung vorlegte, erhielt er von diesem die zustimmende Antwort: „was nun unsere gedruckten Orgelstücke insbesondere betrifft, so fehlt es den Verfassern immer an irgend einem der nöthigen Stücke, oft auch an mehreren, um als Muster gelten zu können.“⁸⁹

Indessen stehen Pachelbels Choräle selbst in einer Tradition, die mindestens 100 Jahre zurück reicht. Zwei der ältesten deutschen Tastenmusikdrucke sind ausdrücklich zur Aufführung im Gottesdienst bestimmt. Das Titelblatt von Johannes Rühlings (1550–1615) *Tabulaturbuch* von 1583 lautet:

Tabulaturbuch Auff Orgeln vnd Instrument Darinne auff alle Sonntage vnd hohen Fest durchs gantze Jhar auserlesene liebliche vnd kuenstliche Moteten so mit den Euangelijs/ Episteln/ Introitibus, Responsorij, Antiphonis, Oder derselben Historien vberin kommen vnd eintreffen/ der Fuernembsten vnd beruembsten Componisten verfasst vnd also geordnet wie dieselben von den Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden damit ein jeglicher Organist solche Tabulatur auff seine Application bringen vnd fueglich brauchen kan [...] Der Erste Theil [...] Leipzig M.D.LXXXij.

Rühling war damals Organist und Stadtschreiber im sächsischen Grotzsch; seine Publikation enthält 86 Motettenintavolierungen, davon 81 nach lateinischen und fünf nach deutschen Vorlagen. Auch die beiden ersten Teile von Johann Woltz' *Tabulatur* (1617) setzen sich aus (82+52) Motettenintavolierungen zusammen, was einleuchtet, wenn man bedenkt, dass es Organisten durch die Publikation erspart blieb, sich selbst eine Clavierpartitur aus den Stimmensätzen auszuziehen. Rühling beispielsweise weist eigens darauf hin, lediglich die Koloraturen seien von den Spielern auszuführen.

Rühling und Woltz richteten sich an professionelle Organisten, die in der Lage waren, Diminutionen und zusätzliche Stimmen zu ergänzen. Erstaunlich ist jedoch, dass der dritte Teil von Woltz' Druck *Schöne/ liebliche/ auserlesene Fugen/ vnd Concert/ oder wie solche die Italiander zu nennen pflegen/ CANZONI ALLA FRANCESE, unterschiedlicher vortrefflicher Autorum* vorstellt (Mascara, de Macque, Merulo, Antegnati, Tresti, Banchieri, Guami, de Monte, Andrea Gabrieli und Luython). Hinzu kommen noch wenige Kompositionen von Simon Lohet und Adam Steigleder aus Stuttgart und Ulm. Die Einbeziehung originärer Instrumentalmusik dürfte in diesem Fall also durch Einführung der neuartigen Gattung Canzona alla Francese bedingt

88 Pachelbel (1992).

89 Noack (1953), S. 325.

gewesen sein. Denn traditionelle Muster improvisatorischer Praxis von Praeludien, Fugen und Choralbearbeitungen sucht man in dieser Sammlung vergeblich.

3.1.3 Improvisationstechniken

Noch konkreter als Adlung, Walther und Mattheson wird der Bach-Schüler Johann Adolph Scheibe in seinem *Critischen Musikus* (1739). Für ihn gliedern sich die Fähigkeiten eines Organisten ebenfalls in vier Teile; wie bei Adlung steht an erster Stelle der Generalbass, an zweiter der „Choralgesange“⁹⁰.

„Ein Organist soll drittens auch geschickt präلودiren können. [...] Wenn ich aber meine Gedanken eröffnen soll, wie man geschickt präلودiren müsse: so muß ich dabey auf zweyerley sehen. Erstlich muß ich untersuchen, welche Beschaffenheit es hat, wenn man auf einen Choral präلودiret; zweytens aber muß ich auch ansehen, was man zu merken hat, wenn man nach freyer Willkühr, und also ohne Absicht auf einen Choral oder dergleichen präلودiret. Hierzu setze ich aber als einen Grundsatz voraus, daß ein Organist gute, freye, lebhaft und ordentliche Einfälle haben muß, daß er anbey in der Composition, was nämlich den Punkt von den Fugen, Nachahmungen, und von dem doppelten Contrapuncte betrifft, sehr erfahren seyn soll.“

Wie aus seinen weiteren Ausführungen hervorgeht, herrscht auch für Scheibe keinerlei Unterschied zwischen der Improvisation und Komposition einer Fuge oder anderer kontrapunktischer Modelle⁹¹:

„, so ist also eine solche Choralfuge eine sehr künstliche und schwere harmonische Sache, die aber, wie insgemein die ganze Materie von den Fugen, den meisten Organisten am wenigsten bekannt ist; ob es wohl eine ausgemachte Wahrheit bleibt, daß keiner ein wahrer und rechtschaffener Organist seyn kann, der in der Kunst, eine Fuge zu spielen, und gründlich und wohl auszuführen, fremd und unerfahren ist. Man kann einen Organisten nicht besser beurtheilen und erkennen, als wenn man ihn eine Fuge spielen höret.“

Man beachte, dass Scheibe von der Improvisation, nicht Interpretation einer Fuge spricht. Ja, in seiner Darstellung der Aufgaben eines Organisten wird das Literaturspiel nicht einmal erwähnt. Selbstverständlich gelten dieselben Grundsätze für das Praeludieren auf Choräle, dessen Techniken sich wiederum mit den Angaben in dem noch zu diskutierenden Traktat von Christoph Raupach decken. Sogar bei Improvisation eines Trios verlangt Scheibe absolute Übereinstimmung mit jenen satztechnischen und formalen Grundsätzen, nach denen eine Triosonate für Instrumentalensemble komponiert wurde⁹²:

„Was das Trio insonderheit betrifft, so muß man sich bemühen, auf zwo Clavieren, und zwar auf dem einen mit der rechten, auf der [recte: dem] andern aber mit der linken Hand die beyden Oberstimmen, mit dem Pedale aber die Unterstimme rein und ohne Verwechslung auszudrücken. Es gehören dazu alle Regeln, die bey Ausarbeitung eines Trios mit Instrumenten zu bemerken sind.“

Diese Beispiele mögen hinreichen, um zu demonstrieren, dass sich die Darstellungen von Adlung (1758) und Kittel (1801–1808) vollständig im Einklang mit dem zeitgenössischen Verständnis von Orgelimprovisation und Literaturspiel befinden. Nimmt man sie und ihre Zeitgenossen wörtlich, so war die erhaltene Tastenmusik für angehende Organisten Muster und Lehrstoff zugleich, für professionelle Musiker Inspirationsquelle. Die damalige Konven-

90 Scheibe (1745), S. 415–421, das folgende Zitat S. 422 f.

91 Ebd., S. 425.

92 Vgl. ebd., S. 675–683.

tion schloss einen gelegentlichen Vortrag von Kompositionen im öffentlichen Rahmen nicht aus. Künftige Forschungen werden allerdings für jedes Dokument von Neuem zu klären haben, ob Orgelmusik des 16. bis 19. Jahrhunderts tatsächlich vom Blatt erklang, oder ob der Normalfall, die Improvisation, vorliegt – nicht umgekehrt. Dass die Aufführung von Literatur im Alltag unpraktikabel war, belegen Scheibes abschließende Forderungen für Orgelimitation auf hohem Niveau⁹³:

„Wenn man einen Organisten einigemal also hat spielen hören: so kann man auch gar bald erkennen, wie weit sich seine Gedanken erstrecken, und wie reich er an Veränderung und an Erfindung ist. Sehr oft höret man das anderemal eben dasselbe, womit er uns schon einmal unterhalten hat. Und will man noch weiter fortfahren, seine Aufmerksamkeit anzuwenden: so wird man nur sehr selten etwas Neues vernehmen. Es wird uns vielmehr ein solcher Organist mit einer täglichen Wiederholung seiner veralteten Gedanken und verrosteten Einfälle beständig martern.“

Oder, wie Mattheson (1739) schreibt⁹⁴:

„Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eigenem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantaisiren könnten? es würde ja lauter hölzernes, auswendig-gelerntes und steifes Zeug herauskommen.“

Demnach hatte es ein Organist, der auf sich hielt, nicht nötig, vom Blatt zu spielen, ganz abgesehen davon, dass er – wie Adlung selbst einräumt⁹⁵ – dazu oft gar nicht in der Lage war. Angesichts solcher Umstände müssen wir annehmen, dass Buxtehude auf dem Niveau seiner Praeludien und Toccaten und Johann Sebastian Bach in der Art seiner „18 Choräle“ BWV 651–668 und selbst seiner Triosonaten BWV 525–530 zu improvisieren imstande waren. Hin und wieder werden solche Improvisationsmodelle auf dem Papier ausgearbeitet und perfektioniert worden sein, wie Carl Philipp Emanuel Bach am 13. Januar 1775 an Johann Nicolaus Forkel über seinen Vater berichtete⁹⁶:

„Wenn ich einige, NB nicht alle, Clavierarbeiten [also Tastenwerke] ausnehme, zumahl, wenn er den Stoff dazu aus dem Fantasiren auf dem Claviere hernahm, so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.“

Carl Philipp Emanuel's „Nota bene“ lässt darauf schließen, dass Tastenmusik üblicherweise aus Improvisationen entstand. Eben dies forderte Mattheson 1725 von den Bewerbern um das Organistenamt am Hamburger Dom, indem er eine frühere Fassung des Themas von Bachs g-Moll-Fuge BWV 542/2 als Improvisationsaufgabe stellte und denselben Gedanken hernach schriftlich ausarbeiten ließ. Bach selbst wird über die Themenfassung 1720 in der Hamburger Katharinenkirche improvisiert und sie später in veränderter Gestalt zu Papier gebracht haben. Jedenfalls lässt Mattheson durchblicken, dass er den Autor von Thema und Fugenkomposition genau kannte: „Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte; aber ich wollte nur sehen, wie der eine oder andre damit umgehen würde.“⁹⁷ Matthesons Prüfungsbedingungen sind auch deshalb aufschlussreich, weil sie das heutige Vorurteil widerlegen, Kompositionen seien im allgemei-

93 Ebd., S. 428.

94 Mattheson (1739), S. 88.

95 Vgl. Anm. 17.

96 *Bach-Dokumente* 3, Nr. 803, S. 289.

97 Mattheson (1731), S. 34. Das folgende Zitat ebd., S. 34 f.

nen qualitativ besser als Improvisationen, und weil sich aus ihnen konkrete Angaben für die Dauern einzelner Improvisationsteile ergeben:

- „1. Aus freiem Sinn kurz zu präladiren; doch nichts studiertes/ welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel in A dur angefangen/ und im G moll geendiget werden/ so daß es ungefähr zwo Minuten währen mag.
2. Den Choral: HErR JESu Christ/ du höchstes Gut u. a. auf das beweglichste/ doch nicht über sechs Minuten lang/ zu tractiren: absonderlich einmahl auf zweien Clavieren/ mit dem Pedal/ in einer reinen dreistimmigen Harmonie/ ohne Verdoppelung des Basses/ so daß die Füße nicht wissen/ was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere/ als wolklingende Gemeinschaft haben [Trio]. [...]
3. Gegenwärtiges Fugen-Thema [...] aus dem Stegereiff/ wol durch- und auszuführen: [es folgt die frühere Fassung des Themas von BWV 542/2] Auch dabey folgenden Gegensatz zugleich einzuführen/ zu versetzen und füglich anzubringen [es folgt das (1.) Kontrasubjekt aus BWV 542/2] solches kann gar wol in vier Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist/ wie gut/ nicht aber wie lang/ die Fuge gerathen sey.
4. Dieselben Aufgaben/ zum sichtbaren [!] Zeugniß ihrer Compositions-Wissenschaft/ innerhalb zweer Tage/ nach gespielter Probe/ schriftlich ausgearbeitet/ aufzuweisen: sientemahl es aller Vernunft gemäß ist/ daß derjenige schwerlich/ stehenden Fusses/ etwas gutes hervorbringen könne/ der es nicht/ wenn er Zeit dazu hat/ weit besser in die Feder zu fassen vermag; zu geschweigen/ daß den Ohren/ durch die Geschwindigkeit im Spielen/ mancher Fehler entwischet/ der ihnen sonst empfindlich genug fällt/ wenn man langsam verfährt; wozu aber die Aufschreibung erfordert wird/ um des Verfassers Fähigkeit besser daraus/ mittelst gemächlicher Anhörung und Wiederholung der Sätze/ zu beurtheilen. Denn/ wenn einer hieraus schliessen wolte/ die Augen hätten bey dieser Untersuchung etwas vor den Ohren voraus/ so betriegt er sich: weil es doch zuletzt wiederum auf das Gehör/ und dessen endlichen Ausspruch/ ankömmt.
5. Eine ausgesuchte [...] Sing-Arie [...] / die jedem/ insbesondere/ vorgeleget werden soll/ mit dem General-Baß [...] / bey dem ersten Anblick recht und wohl zu begleiten: welches etwa vier Minuten betragen dürffte.
6. Mit einer kurz-gefassten Ciacona/ über folgenden Grund-Satz/ zu schliessen/ und das volle Werck dazu zu gebrauchen: etwa sechs Minuten lang. [Es folgt ein achttaktiger Basso ostinato B-Dur im 3-Takt.] Alles in einem andächtigen/ eingezogenen/ gründlichen und nachdrücklichen Styl/ ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen/ so eingerichtet/ daß es bey jedem nicht über eine halbe Stunde währet.“

Hätte der professionelle Organist jener Zeit lediglich sein Repertoire an Improvisationsmustern vorgetragen, hätten ihn Matthesons Prüfungsaufgaben 1–3 und 6 wie auch die Bedingungen anderer Organistenproben des 17. und 18. Jahrhunderts⁹⁸ in erhebliche Schwierigkeiten gebracht. Anlässlich einer weiteren Organistenprobe (1727) vermerkte Mattheson bei dem freien Praeludium denn auch ausdrücklich und wohl nicht ohne Grund: „Es muß aber nichts studiertes oder auswendig-gelernetes seyn.“⁹⁹ Derselben Formulierung bedurfte es bereits anlässlich der Organistenprobe in der Danziger St. Marienkirche vom Juli 1611: „Dan soll es ex tempore geschehen, so mus die fug ex tempore vorgegeben, vnd nicht zuuor [!] practicirt vnd abgeschrieben sein.“¹⁰⁰ Improvisiert wurde ein Praeludium, eine „Fuga“, der „52. Psalm Erbarm Dich mein O Herre Gott“ (als Bestandteil der Vesper), eine „Mutett“, transponiert „durch eine Quart“ und am Ende „Ein Stück Bley auffs Clavier geleget und gespielt“ (Improvisation über einem Orgelpunkt)¹⁰¹.

Somit steht fest, dass ein Organist in der Lage war, wirklich Unvorhergesehenes auf dem Niveau einer Komposition zu exekutieren und anschließend in gleicher Weise zu Papier zu bringen, bereinigt allenfalls um Satzfehler. Auch kann kein Zweifel darüber herrschen, dass der Unterschied zwischen improvisierter und komponierter Orgelmusik weniger im Grad der Ausarbeitung als der Fehlerquote bestand. D. h. die erhaltene Literatur des 17. und 18. Jahr-

98 Rampe (2003 I), S. 35–37.

99 Mattheson (1731), S. 36.

100 Rauschnig (1931), S. 121.

101 Ebd., S. 120.

hunderts stimmt mit entsprechenden Improvisationen im Grundsatz überein und ist bei der Niederschrift allenfalls im Detail verbessert worden. Jene Organisten, die Jacob Adlung als beispielhaft anführt (vgl. S. 157 und 159) und die wir noch immer als Meister betrachten, waren, das belegen die Umstände zeitgenössischer Organistenproben, durchaus fähig, so zu improvisieren wie sie komponierten.

Die von Mattheson angegebenen Zeitdauern werden freilich nicht ohne praktischen Bezug gewesen sein: Dass die über das g-Moll-Thema zu improvisierende Fuge mit vier Minuten von eher knappem Umfang war, erscheint völlig plausibel, beansprucht die von Bach schriftlich niedergelegte Version BWV 542/2 doch zwischen fünfeinhalb und sechseinhalb Minuten. Eine Fuge mit der Dauer von vier bis sieben Minuten hätte, je nach Größe von Kirche und Gemeinde, zum Ausgang, also als Nachspiel, fungieren können. Das zweiminütige Praeludium zu Beginn dürfte mit einem Vorspiel auf ein Chorwerk oder einen liturgischen Satz¹⁰², wohl nicht aber auf die Hauptmusik identisch gewesen sein. Und wie noch zu zeigen sein wird, bewegt sich eine Choralimprovisation von sechs Minuten Dauer zwar in jenem Rahmen, der für ein Vorspiel auf ein Hauptlied gerade noch tolerabel war. Bei der Organistenprobe von 1725 handelte es sich aber – wie 1611 in Danzig – um eine simulierte Vesperimprovisation über das traditionelle Lied *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Matthesons Kandidaten hatten also in der Lage zu sein, eine maximal sechsminütige Choralfantasie nicht nur zu extemporieren, sondern diese hernach auch noch zu Papier zu bringen. Dazu gehörten ausreichende organistische Erfahrung und eine konkrete Vorstellung vom zeitlichen Ablauf einer Choralbearbeitung.

3.2 Choralbearbeitungen

Sein Kapitel „Von dem Choral“ gliedert Jacob Adlung (1758) in die „Melodien überhaupt“, die „gedruckten Melodiebücher“, die „Veränderung der Register“ (bei den Strophen der Gemeindechoräle), die „Geschwindigkeit im Singen“, die „Wahl der Tonart“ eines Gemeindechorals, die „Veränderung der Bässe“, die „Zwischenspiele“, das „Vorspiel auf einen Choral“ und den „Gebrauch der ausgeführten Chorale anderer Meister“¹⁰³. Von letzteren war bereits auf S. 157 die Rede. Im folgenden beschränke ich mich auf jene Abschnitte, zu denen tatsächlich Kompositionen erhalten sind: auf die Veränderung der Bässe, auf Zwischenspiele zwischen den Choralzeilen und auf das Vorspiel.

3.2.1 Veränderung der Bässe

Adlung fundiert die Orgelbegleitung der Gemeindechoräle, die in den norddeutschen Hansestädten und auch in Sachsen erst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allmählich in Gebrauch kam, im Thüringischen sowie in Halle aber bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etabliert war¹⁰⁴, wie andere Autoren auch¹⁰⁵ durch die Generalbasspraxis¹⁰⁶:

102 Mattheson (1731), S. 38 ff.

103 Adlung (1758), S. 657 f.

104 Rampe (2003 I), S. 48 ff., sowie Schering (1926), S. 243, und Max Seiffert (Hrsg.), Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger, *Gesammelte Werke für Klavier und Orgel* (= DTB 18. Jg., Bd. 30), S. XVI f.

„Was die Griffe anlangt, so müssen sie schon erlernt seyn aus der Generalbasslehre, und je weiter diese getrieben wird, desto mehr wird hier solcher Sätze mächtig seyn, wie man denn keinen einzigen Satz wird nennen können, welcher bey dem Choral nicht anzubringen wäre. Der vornehmste Unterschied ist, dass die obere Stimme an die Melodie gebunden ist. Die Register sind fleißig zu verändern; denn darzu hat man mehrere, daß die Abwechslungen vergnügen sollen.“

Zur Veränderung der Register äußert sich dezidiert jene bereits im ersten Teil dieser Studie zitierte Instruktion vom 14. Dezember 1714, die Johann Sebastian Bach nach seiner Wahl zum Organisten der Markt- und Liebfrauenkirche in Halle vorgelegt worden ist¹⁰⁷:

„Ferner wird Er 4.) sich befleißigen, so wohl die ordentliche, als von denen HE[rren]. Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor- und nach denen Sonn- und Fest-Tages-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und vigilen Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünf Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen, und mit item versuclich die andern Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarr wercke, das Gedackte, wie auch die syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, daß die eingepfarrete Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmigen Thones sezen, darinn andächtig singen, und dem Allerhöchsten dancken und loben möge.“

Diese für eine Dienstanweisung erstaunlich differenzierten Angaben mit der Bevorzugung solistischer Stimmen demonstrieren offensichtlich den Idealfall und stehen in gewissem Gegensatz zu jenen praxisnahen Erfahrungen, die der Lübecker Marienkantor und ehemalige Telemann-Schüler Caspar Ruetz in einem heutigen verschollenen Folioblatt über den Organistendienst aus dem Jahre 1750 niederlegte¹⁰⁸:

„Eine besondere Hinderniß der Andacht, welche man wohl die ärgste nennen mag, ist ohne Zweifel das unordentliche und unharmonische Singen der Gemeine, da der eine langsam, der andere geschwinde, da der eine diesen, der andere jenen Ton singet, da der eine die Töne sinken lässt, der andere in die Höhe zieht. Dieses anzuhören, ist ein Gräuel, nicht allein für ein musikalisches, sondern auch für ein menschliches Ohr. Diesem Unwesen abzuhelpen, ist kein besser Mittel unter der Sonne, als eine starke durchdringliche Orgel, welche die Kraft hat, die ganze Gemeine zu überschreyen und im Zaume zu halten.“

An anderer Stelle spricht Ruetz davon, dass die Hauptorgel der Lübecker Marienkirche bei solcher Gelegenheit im „ganze[n] Werk“ erklang¹⁰⁹.

Adlung fährt fort¹¹⁰:

„Von den Veränderungen der Bässe [im Choralsatz] etwas zu sagen, so verstehe ich hier eigentlich nicht Kleinrungen der Noten, oder die Variationes derselben durch die Figuren; sondern wenn man einen Weg nimmt, ob schon die Noten so groß bleiben können, wie in der Melodie. Solches zu können muß ein rechtschaffener Lehrer seinen hierzu tüchtigen Schüler allerdings anführen, damit er im Stande sey, alle ersinnliche Gänge, Sätze und Baßveränderungen zu finden; und derjenige wär gewiß ein schlechter Spieler, der nur einen Baß wüste. [...] Ich wollte den Anfängern (denn vor grosse Meister schreibe ich dieses nicht) rathen, sich in dieser Kunst zu mäßigen, wenn die Gemeine mitsinget; weil doch der vornehmste Endzweck des Mitspielens ist, Ordnung im Singen zu erhalten. Man kann seine Kunst bey dem Vorspiel schon besser hören lassen, in welchem man an keinen Baß gebunden ist.“

Im ersten Teil dieser Studie wurde ein anonymes Traktat in Notenschrift vom Anfang des 18. Jahrhunderts vorgestellt, der sich ursprünglich in der Hamburger St. Nicolaiirche befand,

105 Vgl. etwa Mattheson (1739), S. 471 ff.; Scheibe (1745), S. 413–421.

106 Adlung (1758), S. 675.

107 *Bach-Dokumente* 2, Nr. 63, S. 50 f.

108 Zitiert nach Stahl (1952), S. 110 f.

109 Rampe (2003 I), S. 49.

110 Adlung (1758), S. 679 f.

seit 1944 als Kriegsverlust galt und seit 1991 wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky zugänglich ist¹¹¹. Dort sind von der Hand des ersten Kopisten 13 Choralmelodien mit jeweils einem bis sechs unterschiedlichen Bässen samt Bezifferung niedergeschrieben, offensichtlich dazu bestimmt, einem Organisten die verschiedenen Möglichkeiten der Veränderung nahezubringen. Die Handschrift dürfte um 1715 angelegt worden sein, als man in Hamburg schrittweise begann, die Orgelbegleitung der Gemeindechoräle einzuführen¹¹². Im Anschluss an die veränderten Bässe notierte derselbe Schreiber einen vierstimmigen Choralsatz mit Zeilenzwischenspielen, worauf von zweiter Hand zwei entsprechende Choräle folgen, die aufgrund von Melodie und Text allerdings nicht vor 1725 nachgetragen worden sein können. Sollte sich das Manuskript bereits Anfang des 18. Jahrhunderts in der St. Nicolaikirche befunden haben, dürfte es auf die Unterrichtspraxis Vincent Lübecks zurückzuführen sein.

Eine weitere Reihe von Chorälen mit veränderten Bässen samt Bezifferung findet sich in Johann Christian Kittels Traktat¹¹³.

3.2.2 Zeilenzwischenspiele

Zu den Zwischenspielen zwischen den Choralzeilen heißt es bei Adlung¹¹⁴:

„Endlich sind noch die Zwischenspiele zu beurtheilen, welche insgemein Passagien heissen. Einige machen zwischen den Zeilen gar keine, weil sie es nicht vor dienlich halten [...] einigen ist wohl gar untersagt [...]. Einige treiben es zu arg, und bemühen sich zu viel, dass sie abermal wider den Endzweck des Mitspielens zu handeln scheinen. Das Mittel wird auch hierinne das beste seyn. Wenn manche so vollstimmig arbeiten, ganze Gänge mit ordentlichen Schlüssen vermengt mit anbringen und bald anfangen, langsam aber wieder aufhören, dass entweder die Gemeinde unordentlich fort singt, oder über die Gebühr warten muß, so kann es fürwahr nicht vor das schönste Stück bey dieser besten Welt gehalten werden. Daß man die besten Muster solcher Zwischenspiele den Scholaren schriftlich mittheilen, und bey deren Application so lange sich aufhalten müsse, bis sie damit wohl umzugehen wissen, versteht sich von sich selbst. Man kann auch Choräle setzen, und solche mit einrücken. Bey traurigen Choralen, Bußtexten oder Sterbeliedern bleiben sie billig weg, sonderlich die längern und geschwindern.“

Erhalten sind zahlreiche Choralsätze mit Zeilenzwischenspielen, außer in dem oben erwähnten Hamburger Manuskript u. a. von Johann Heinrich Buttstedt¹¹⁵, Georg Friedrich Kauffmann¹¹⁶, Johann Sebastian Bach („Arnstädter Choräle“)¹¹⁷, Johann Andreas Fösel¹¹⁸,

111 Signatur ND VI 2366; Rampe (2003 I), S. 55, Abdruck des ersten Chorals auf S. 65. Eine vollständige Wiedergabe des Manuskripts im Anhang von Lübeck II (2004).

112 Rampe (2003 I), S. 53.

113 Kittel (1803), S. 17 ff.

114 Adlung (1758), S. 683 f.

115 Rampe (2003 I), S. 54, Abdruck auf S. 63 sowie in: *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts 2* (2004), S. 23.

116 Nachgestellt jeweils den Choralbearbeitungen der *Harmonischen Seelenlust*, einzeln ediert in: Kauffmann (1951).

117 Zur Datierung und Funktion der so genannten „Arnstädter Choräle“ vgl. die unterschiedlichen Positionen von Dominik Sackmann (*Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis Violinsonaten op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze*, München u. Salzburg 2000 [= Musikwissenschaftliche Schriften 36], S. 33–95) und Matthias Schneider, „... dass die Gemeinde drüber confudiret worden“. Zu Bachs „Arnstädter Chorälen“ für Orgel, in: ders. (Hrsg.), *Bach in Greifswald. Zur Geschichte der Greifswalder Bachwoche 1946–1996*, Frankfurt/Main 1996 (= Greifswalder Beiträge zur Musik-

Henrich Laag¹¹⁹, Daniel Gottlob Türk¹²⁰ und Johann Christian Kittel¹²¹. Ihnen ist gemeinsam, dass sie laut Adlung ebenfalls als Muster für angehende Organisten bestimmt waren, weshalb ihre notierte Gestalt ziemlich genau jene Praxis wiedergeben dürfte, die im Gottesdienst der Zeit tatsächlich herrschte. Dass man Choräle mit Zeilenzwischenspielen aber auch für jene Organisten verfasste, die keinen vierstimmigen Satz nach einer Melodie zu spielen instande und folglich des Improvisierens nicht mächtig waren, belegen etwa das älteste württembergische Choralbuch (*Vollstimmige Sammlung [...] von Choralmelodien*), das 1799 von Justin Heinrich Knecht und Johann Friedrich Christmann in Stuttgart herausgegeben wurde und durchweg Zwischenspiele enthält, oder die *Choral-Melodien der evangelischen Kirchen-Gemeinden vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen* (Gotha 1820/21) von Johann Christian Kittels Schüler und Nachfolger Michael Gotthardt Fischer.

3.2.3 Choralvorspiele

Der Ausführung der Präludien auf Choräle schickt Jacob Adlung folgende Bemerkungen voraus¹²²:

„Nun ist viertens noch zu reden von dem Vorspiel auf einen Choral, welches den Zweck hat theils die Gemeinde zu der Tonart zu zubereiten, theils dieselbige von der Melodie zu benachrichtigen, theils durch wohlfließende Gedancken die Zuhörer zu vergnügen [...] Was das Vorspiel oder die Ausführung der Melodie betrifft, [...] so läßt sich solche nicht jederzeit anbringen. Denn wenn Lieder vorgeschrieben worden, deren Länge an sich den Gottesdienst sehr verzögert, wenn es im Winter sehr kalt ist u. s. f. so pflegten unsere laulichten Christen, zumal bey langen Predigten, ohne dem mit Ungedult auf das *ite missa est* (oder Ende) zu hoffen; und so muß wohl der Spieler mit seiner Kunst zurück bleiben [...]. Es ist also genug, durch eine kurze Fantasie den Ton bekannt zu machen, in welcher doch die erste Zeile der Melodie gar wohl kann beygebracht werden. Bisweilen aber kann man etwas mehrers hören lassen, länger oder kürzer, wie es die Zeit leidet, auch nachdem man zum Spielen aufgeräumt ist, ingleichen nachdem es der Text erfordert. Dem letztern zu Folge muß man bisweilen traurig, bisweilen munter spielen.“

Art und Umfang eines Choralvorspiels waren folglich nicht allein von künstlerischen Erwägungen, sie waren in Wirklichkeit von rein praktischen Umständen abhängig – und sei es von der jahreszeitlich bedingten Temperatur im Kirchenraum¹²³. Sodann schließt Adlung eine Zusammenfassung jenes Traktats Christoph Raupachs an, den, wie gesagt, bereits Johann Mattheson (1739) und Lorenz Christoph Mizler (1754) veröffentlicht hatten¹²⁴:

wissenschaft 3), S. 111–125; außerdem ders., *Bachs „Arnstädter Choräle“ – komponiert in Weimar?*, in: Geck (2003), S. 287–308.

118 Rampe (2003 I), S. 54, Abdruck eines Choralatzes auf S. 64.

119 Henrich Laag, *Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbas*, Osnabrück 1774, S. 69–73.

120 Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle 1800 und Wien 1807, S. 354–356.

121 Kittel (1803), S. 14 ff.

122 Adlung (1758), S. 684 f.

123 Laut Lorenz Christoph Mizler (1754, S. 108–111) sollte eine Kirchenkantate im Winter 25 Minuten dauern, „sowohl der Spielenden als der Zuhörer wegen, weil eine strenge Kälte, so länger anhält, als sie der Körper vertragen kann, mehr die Andacht und Aufmerksamkeit verhindert als befördert“; „im Sommer aber könnte man 8 bis 10 Minuten zugeben“.

124 Adlung (1758), S. 685 ff. Im folgenden gebe ich Adlungs Text tabellarisch wieder und fasse in der rechten Spalte seine Angaben in Kurzform zusammen. Abkürzungen: S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Bass, man. = manualiter, ped. = pedaliter.

„1) Bey traurigen Liedern schlägt er vor

- a) eine langsame Fuge;
 b) den Choral im Pedal 4stimmig
 c) den Choral in der linken Hand, die rechte macht auf eben dem Clavier oder einem andern zwei Stimmen darzu, so wirds ein Trio.-
 d) die linke nimmt den Choral im Tenor, das Pedal den Baß die rechte sonst etwas, so wirds auch ein Trio;
 e) den Choral mit schwachen Stimmen, wie ein Lamento;
 f) die linke den Choral, die rechte variirt[,] 2stimmig¹²⁵;
 g) dito umgekehrt, da die linke variirt [...]

2) Hier] folgen die Freudenlieder;

- a) wird eine Symphonia, Sonatina oder grosse Sonata mit und ohne Fugen vorgeschlagen, mit starken Registern, woran der simple Choral einstimmig anzuhängen [...];
 b) macht man kleine Fugen aus dem Anfange einer Melodie u. s. f.
 c) wird cantus firmus (das ist die langsame Melodie selbst) mit der rechten auf einem Clavier gemacht, mit der linken aber auf dem andern Clavier eine Variation im Baß, 2stimmig;
 d) wird cantus firmus mit der linken auf einem Clavier zum Fundamente genommen, mit der rechten auf einem andern Clavier eine Variation angebracht, 2stimmig;
 e) wird cantus firmus zum Baß gemacht im Pedal, wozu beyde Hände variiren, daß es 3stimmig werde [...];
 f) wird auf einem Clavier cantus firmus mit der rechten genommen, wozu das Pedal einen Baß macht, die linke variirt auf dem andern Clavier. Dis ist auch ein Trio;
 g) macht die linke auf einem Clavier den cantum firmum als eine Mittelstimme im Tenor, die rechte aber eine Variation auf dem andern Clavier, das Pedal macht einen Baß.
 h) spielt man wechselweise auf 2 Clavieren forte und piano, so daß auf etwas künstliches der simple Choral sich hören läßt, wobey erst das Pedal darzu kommt, bis der ganze Vers durch ist;
 i) dreystimmig also, daß die linke den simplen Choral im Tenore habe, die rechte Hand und das Pedal variiren darbey;
 k) umgekehrt, da die rechte den cantum firmum spielt, und die linke sammt dem Pedal variiren [...].“

langsame Fuge

à 4 ped., c.f. im B
 à 3 man., c.f. im B

à 3 ped., c.f. im T

Lamento (à 4?)

à 2 man., c.f. im B
 à 2 man., c.f. im S

Symphonia (evtl. + Fuge)
 + Choral (à 4?)

Choralfughette
 à 2 man., c.f. im S

à 2 man., c.f. im B

à 3 ped., c.f. im B

à 3 ped., c.f. im S

à 3 ped., c.f. im T

Choralfantasie ped.

Choralfantasie à 3 ped.,
 c.f. im T

Choralfantasie à 3 ped.,
 c.f. im S

Schließlich empfiehlt Adlung, in der Art von Choralbearbeitungen Georg Friedrich Kauffmanns, Johann Ludwig Krebs' und Gottfried August Homilius' zur Orgel ein Melodieinstrument hinzuzuziehen, das den eigentlichen Cantus firmus vorträgt¹²⁶:

„Wie man nun die mehresten Ausführungen auf der Orgel allein zu machen pflegt; so ist es doch auch angenehm, wenn eine Hautbois oder ein ander geschicktes Instrument heimlich hinter oder neben die Orgel gestellt wird, welches den Choral ausführt, und durch die Orgel begleitet wird, entweder alles nach Noten, oder aus dem Stegreife. Nach Noten könnte auch solch Instrument die Variation machen, und das übrige besorgete die Orgel.“

Die von Adlung bzw. Raupach genannten Gestaltungsmöglichkeiten von Choralvorspielen korrespondieren mit den Angaben von Johann Adolph Scheibe (1739), Caspar Ruetz (1750) und Johann Christian Kittel (1801 und 1808), wobei alle drei Autoren nicht zwischen

¹²⁵ Der Unterschied zu Version c) wird nur durch Ergänzung des Kommas verständlich.

¹²⁶ Ebd., S. 687.

„traurigen“ und „Freudenlieder[n]“ unterscheiden und zudem deutlich weniger Varianten präsentieren. So nennt Scheibe insgesamt nur vier Modelle¹²⁷:

1. die Choralfuge (1a) als Erweiterung der -fughette (siehe 2b), indem sämtliche Choralzeilen nacheinander imitatorisch durchgeführt werden¹²⁸.
2. die Choralfughette (siehe 2b) mit einer imitatorischen Durchführung nur der ersten Choralzeile.
3. die Verbindung der „Choralmelodie im Präludiren mit einem ungezwungen melodischen Gegensatz“ als Vor- und/oder Nachspiel sowie als Zeilenzwischenspiel¹²⁹:

„Man verfährt aber mit dieser Art folgendermaßen. Man läßt nämlich mit zwey Clavieren, oder, nachdem die Orgel ist, nur mit einem Claviere, eine freye und angenehme Melodie hören; diese führet man als ein Solo, oder, welches besser seyn wird, als ein Trio aus. Indem man sich aber damit etwas aufgehalten hat: so läßt man unvermutheter Weise auf einem andern Claviere und mit einem wohlausgelesenen Register die Anfangsclausel des Chorals hören, auf den man präludiren soll; doch muß, bey dem Eintreten dieser Choralmelodie, das angefangene Vorspiel immer fortgehen. [...] Nachdem man nun also eine Clausel des Chorals gehöret hat: so fährt man in der ersten Art zu präludiren fort, und dann läßt man die zweyte Clausel des Chorals auf obige Art eintreten, und so fährt man so lange fort, bis die Choralmelodie zu Ende ist, oder doch, wenn diese zu lang und zu weitläufig wäre, bis man zwey oder vier Clauseln derselben hat hören lassen. [...] Ein geschickter Organist kann auch endlich die Choralmelodie allein ins Pedal bringen, und die Hände einen gewissen Gegensatz, oder auch mehrere Gegensätze, doch auf eine freye und lebhaftere Art ausarbeiten lassen.“

Da entsprechend detaillierte Angaben bei Raupach fehlen, muss offen bleiben, ob seine Varianten 1c)–g) und 2c)–k) diese Möglichkeiten einschließen, oder ob erst der Einfluss der Ritornellform kurz vor 1700 im deutschen Sprachraum¹³⁰ das von Scheibe beschriebene Modell initiierte.

4. ein Vorspiel in Affekt und Charakter des Chorals, gegebenenfalls auch mit melodischen Anklängen, aber ohne Einbeziehung des Cantus firmus. Von Raupachs Modell 2a) unterscheidet sich Scheibes Vorschlag dadurch, dass der „simple Choral“ nicht unbedingt „anzuhängen“ ist. Zwar kann ein solches Vorspiel „auf verschiedene Art geschehen. Das aber wohl die vornehmsten Arten diese sind, daß man entweder ein ordentliches Trio, oder ein Arioso erwählet“¹³¹.

In seinem gegenwärtig verschollenen Traktat von 1750 (siehe S. 175) unterscheidet Caspar Ruetz nur zwei Grundmodelle des Choralvorspiels:

„1) Kan die Melodie des Chorals zum Grunde geleyet und entweder auf Fugen Art ausgeführet [1a), 2b)] oder auch auf eine freye und lebhaftere Art mit einem ungezwungenen Gegensatz verbunden werden, doch daß dieser gleichsam am meisten herrsche, und sich die Choralmelodie nur dann und wann hören lasse.“

Mit dieser Technik können sowohl Raupachs Varianten 2h)–k) als auch die von Scheibe diskutierte Ritornellform gemeint sein.

„2) Kan man zwar von der Hauptmelodie des Chorals abgehen, sich aber vornehmlich nach dem Inhalt und nach den Worten des Gesanges richten und nur in Erfindung des Hauptsatzes eines solches Vorspiels eine mittelmäßige Ähnlichkeit mit dem Anfang der Melodie des Chorals beobachten.“

¹²⁷ Scheibe (1745), S. 424–427.

¹²⁸ Ebd., S. 424 f.

¹²⁹ Ebd., S. 426.

¹³⁰ Vgl. hierzu Sackmann, *Bach und das italienische Concerto*, in: Rampe und Sackmann (2000), S. 65–79, sowie Rampe (2002 III), S. 91–99.

¹³¹ Scheibe (1745), S. 426 f.

Wie Scheibe spielt Ruetz hier auf Raupachs Modell 2a) ohne anschließenden Choral an. Beide Kategorien werden ferner von Johann Christian Kittel erwähnt¹³². Für die „brauchbaren Themate“ der zweiten Gattung nennt er „insonderheit folgende Erfordernisse¹³³:

- 1) es muß dem Charakter des Tonstücks vollkommen anpassen, ja, wo möglich denselben sogar zum Voraus so deutlich angeben, daß die weitere Ausführung des Themas nichts weiter seyn könne, als Darstellung verschiedener Modificationen der in demselben angezeigten Empfindung,
- 2) es muß aus einem sangbaren, d. h. melodisch richtigen Gedanken bestehen,
- 3) dieser Gedanke muß einer guten harmonischen Begleitung fähig seyn,
- 4) er muß ein für sich bestehendes Ganze ausmachen,
- 5) man muß in ihm die Tonart, aus welcher das Stück gehen soll, genau erkennen können,
- 6) er darf für das Tonstück weder zu lang noch zu kurz seyn.“

Vermutlich beruht der wesentliche Unterschied zwischen den Schilderungen Raupachs einerseits sowie Scheibes, Ruetz' und Kittels andererseits nicht nur auf der differenzierteren Darstellung des Ersteren, sondern im stilistischen Wandel der Zeit: Der jüngeren Generation werden Modelle wie Lamento, Bicinium und Choralfantasie als veraltet gegolten haben. Im 17. Jahrhundert jedoch spielten sie eine wichtige Rolle.

3.3 Komponierte Choralvorspiele

Angesichts der Tatsache, dass in den Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts kein grundlegender Unterschied zwischen improvisierten und komponierten Formen bzw. Techniken der Tastenmusik besteht, müsste es möglich sein, die Funktionen erhaltener Werke mit Hilfe der Angaben von Christoph Raupach und der Gesangbücher jener Zeit zu bestimmen, sofern die Stücke tatsächlich als Modelle für die Verwendung im Gottesdienst entstanden. In derartigem Verdacht stehen zunächst Choralbearbeitungen, und als solche betrachte ich hier sämtliche Cantus-firmus-Kompositionen – unabhängig von ihrer Form, Satztechnik und Dauer.

3.3.1 Kompositionstechniken

Ironischerweise findet sich ein Großteil von Raupachs Varianten bereits bei einem katholischen Komponisten, von dem man sie ohne weiteres nicht erwarten würde, nämlich bei Jan Pieterszoon Sweelinck¹³⁴. Ersetzt man Raupachs Pedalpartien durch die linke Hand, erscheinen unter Sweelincks Bearbeitungen lutherischer Kirchenlieder die Modelle 1b), 1c), 1d), 1g), 2c), 2d), 2f), 2g) und 2i)¹³⁵ – also mehr als die Hälfte der 17 angeführten Alternativen. Die

132 Kittel (1803), S. 2–8, (1808), S. 1 f.

133 Kittel (1801), S. 2.

134 Berücksichtigt wurden bei Sweelinck wie auch bei den im folgenden genannten Komponisten nur jene Choralbearbeitungen, deren Authentizität derzeit unzweifelhaft ist. Für Sweelincks Stücke herangezogen wurden die *Opera omnia – Editio altera* (Volume I.2: *Keyboard Works. Settings of Sacred Melodies*, hrsg. von Alfonso Annegarn, Amsterdam 1968). Eine Neuausgabe von Sweelincks Choralbearbeitungen durch den Verfasser befindet sich in Vorbereitung.

135 1b): *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, 4. Versus.

1c): *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, 2. Versus; *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, 2. Versus.

1d): *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, 3. Versus.

1g): *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, 1. Versus; *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, 1. Versus.

2c): *Allein Gott in der Höb sei Ehr*, 2. Versus; *Da pacem Domine in diebus nostris*, 1. Versus; *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, 1. Versus; *Wir glauben all an einen Gott*, 2. Versus.

einziges Grundmuster, die bei Sweelinck fehlen, sind Choralfuge (1a) und Choralfughette (2b), „Symphonia“ (2a) und Choralfantasie (2h). Dagegen treffen wir sogar auf dreistimmige Sätze mit Alt- und auf vierstimmige mit Sopran-, Alt- und Tenor-Cantus-firmus: Sie wiederum werden von Raupach nicht erwähnt. Erstaunlich ist diese Beobachtung aber auch deshalb, weil man Sweelincks Muster bei nord- und mitteldeutschen Komponisten seiner Generation – Johann Steffens, Hieronymus und Michael Praetorius – mit zwei Ausnahmen¹³⁶ vergeblich sucht. Bei diesen sind indessen vier- und mehrstimmige Kompositionen sowie insbesondere die Choralfuge reichlich vertreten. Vermutlich entdecken wir also in Raupachs Liste konkrete Spuren jenes vielzitierten, aber mit Ausnahme der Echofantasie kaum je verifizierten Einflusses, den Sweelinck über seine Schüler auf die Entwicklung der nord- und mitteldeutschen Orgelmusik nahm. Für eine solche Hypothese spricht zudem, dass sich Sweelincks Variantenvielfalt in Choralbearbeitungen der nächsten Generationen bereits fest etabliert hat: bei Jacob (II) Praetorius, Siefert, Scheidt, Schildt, Scheidemann, Delphin Strunck, Tunder, Weckmann, Peter Mohrhardt und selbst Buxtehude.

Die im Anhang I auf den Seiten 193 bis 202 abgedruckte Tabelle enthält sämtliche überlieferten und als authentisch geltenden Choralbearbeitungen von Johann Steffens, Michael Praetorius, Jacob Praetorius, Scheidt, Scheidemann, Tunder, Weckmann und Buxtehude im Vergleich¹³⁷. Angeführt sind

– Titel, Ton- und Taktart¹³⁸,

– Anzahl der Versus, Tonart sowie liturgischer Ort im Hamburger Gesangbuch *Cantica Sacra* (1588) von Franz Eler (?–1590)¹³⁹ bzw. im *Melodeyen Gesangbuch* (Hamburg 1604)¹⁴⁰. Elers

2d): *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, 2. Versus; *Wir glauben all an einen Gott*, 4. Versus.

2f): *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, 3. Versus; *Christe qui lux est et dies*, 1. und 3. Versus.

2g): *Allein Gott in der Höhe sei Ehr*, 3. Versus; *Christe qui lux est et dies*, 2. Versus. *Da pacem Domine in diebus nostris*, 2. Versus.

2i): *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, 2. Versus; *Wir glauben all an einen Gott*, 3. Versus.

136 Gemeint ist zum einen der 2. Versus („*Alio modo im tenore Up 2. Clavier*“) der Choralbearbeitung *Ach Gott vom Himmel siehe darein* von Hieronymus Praetorius: ein Trio der Variante 1c), überliefert in der Visby-Tabulatur von Berendt Petri (Landsarkivet Visby/Schweden, Visby domkapitels arkiv H 3); vgl. H. Praetorius (1963), S. 66 ff., und Rudén (1981), S. 89 f. Da die Handschrift spätestens 1611 beendet war, kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Choralbearbeitung von Hieronymus Praetorius unter dem Eindruck der Ausbildung seines Sohnes Jacob bei Sweelinck in Amsterdam (wohl nach 1603) entstand. Jedenfalls sind Sweelincksche Modelle unter den in derselben Quelle enthaltenen Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius und unter den ihm zugeschriebenen Hymnen und liturgischen Sätzen nicht zu finden; vgl. H. Praetorius (1963) sowie H. Praetorius (1978–1980). Gegen diese Hypothese spricht der gleichartig gestaltete 2. Versus von Johann Steffens' *Veni remptor gentium*, erscheint ein direkter Kontakt zur Sweelinck-Schule in diesem Fall doch höchst unwahrscheinlich.

137 Die herangezogenen Ausgaben sind: Steffens: *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks* (1988), S. 5–17; M. Praetorius (1990); J. Praetorius (1974); Steffens u. a. (1994); Scheidt I und II (3/1976); Scheidt (1994). Die abschriftlich überlieferten Kompositionen Scheidts wurden nicht berücksichtigt. Zum SSWV siehe Koch (1989); Scheidemann (1967). Zum SmWV siehe Breig (1967); Tunder (1974); Weckmann (1980); Buxtehude (1903/04 u. 1939). Nicht berücksichtigt wurde *Auf meinen lieben Gott* BuxWV 179 in vierteiliger Partitenform ([Allemande]-Double, Sarabande, Courante, Gigue), das nicht für Orgel bestimmt sein kann.

138 Als Taktbezeichnung wurde gemäß dem proportionalen System der Zeit (vgl. Rampe, *Takt und Tempo*, in: Rampe und Sackmann [2000], S. 324–335, vor allem S. 325 ff.) und unabhängig von den Angaben in den Quellen das Symbol C für Taktarten gewählt, die in zwei Halben zu schlagen sind. Für Doppeltakte mit vier Halben erscheint das Symbol CC, für 3/2-Takte 3.

139 Eler (1588).

140 H. Praetorius u. a. (1604).

Druck geht inhaltlich auf das bis heute erhaltene Graduale *Cantilena Sacra*¹⁴¹ zurück, das der Jacobiorganist Jacob (I) Praetorius (ca. 1520–1586) 1554 im Auftrag des Hamburger Rates verfasst hat¹⁴², und war offiziell bis 1700 in Gebrauch¹⁴³. Das *Melodeyen Gesangbuch* wurde von den Organisten der vier Hamburger Hauptkirchen Hieronymus Praetorius, Joachim Decker, Jacob (II) Praetorius und David Scheidemann, dem Vater von Heinrich Scheidemann, herausgegeben.

– Anzahl der Takte jeder Choralbearbeitung bzw. jedes Versus, willkürlich gegliedert in drei Rubriken: Sätze mit der Gesamtzahl bis 30 Takten, von 30–60 Takten und von über 60 Takten.

– soweit vorhanden die Klassifizierung nach Adlung/Raupach samt Kurzbeschreibung.

Diese Liste bestätigt tatsächlich den angenommenen Einfluss Sweelincks im Werk seiner Schüler und des „Enkelschülers“ Matthias Weckmann. Aufmerksamkeit verdient, dass sich unter dem Eindruck der Musik Sweelincks bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine enorme Vielfalt entwickelte. Sie erreicht ihre maximale Ausprägung in Weckmanns Œuvre, ist bei Buxtehude jedoch drastisch reduziert: Seine 48 Choralbearbeitungen kommen mit gerade sechs verschiedenen Konstruktionsformen aus; von Tunder sind gar nur Choralfantasien überliefert. Mit anderen Worten: Sweelincks Spuren lassen sich zwar bei Christoph Raupach noch deutlich nachweisen, sind in Buxtehudes Kompositionen aber nur marginal vertreten. Auf die Frage, ob hier Bezüge zur Funktion der erhaltenen Werke bestehen könnten, möchte ich später eingehen, um zunächst einen Überblick über die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten zu gewinnen.

Erstaunlich ist, dass die Tonarten vieler Choralbearbeitungen mit jenen zeitgenössischer Gesangbücher übereinstimmen und demnach für eine Ausführung im Chorton gewählt worden sein mögen. Bei Johann Steffens, Michael Praetorius, Jacob (II) Praetorius, Scheidt und Scheidemann erscheint diese Übereinstimmung weitreichend; Ausnahmen wurden um eine Quarte transponiert¹⁴⁴, bei Scheidemann ist ein einziger Choral um einen Ganzton höher gesetzt¹⁴⁵. Erheblicher fallen die Abweichungen bei Tunder und Weckmann ins Gewicht: Hier begegnen wir je dreimal der Quartstransposition¹⁴⁶ und der Versetzung um einen Ganzton nach oben¹⁴⁷. Bei Buxtehude sind mehr als die Hälfte aller Melodien transponiert: um eine Quarte¹⁴⁸, um einen Ganzton nach oben¹⁴⁹ sowie einen Ganzton nach unten¹⁵⁰. Welche Schlüsse man auch immer aus diesen Beobachtungen ziehen mag: Die transponierten Tonumfänge der Melodien bewegen sich allesamt innerhalb jenes Ambitus, der im 17. und 18. Jahrhundert als singbar galt¹⁵¹.

141 Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Ms. Thott 151. Vgl. auch Leichsenring (1982), S. 28–57.

142 Krüger (1933 II), S. 196.

143 Ebd.

144 Steffens: *Ach Gott, vom Himmel*; Jacob Praetorius: *Magnificat germanica*; Scheidt: SSWV 106, 114, 133.

145 SmWV 11.

146 Tunder: *Jesus Christus wahr Gottes Sohn, Was kann uns kommen an für Not*; Weckmann: *Ach wir armen Sünder*.

147 Tunder: *Komm, Heiliger Geist*; Weckmann: *Komm, Heiliger Geist* und *Nun freut euch, lieben Christen gmein*.

148 BuxWV 187, 191, 192, 194, 196–198, 205, 207–209, 211, 213–215, 217, 219.

149 BuxWV 201, 210, 220, 221.

150 BuxWV 185.

151 Türk (1787, S. 10 ff.) führte seine Gemeinde an der Markt- und Liebfrauenkirche in Halle bis *f*“ im gewöhnlichen Chorton ($a' = 465$ Hz).

3.3.2 Funktion

Betrachten wir zuerst die einteiligen Choralbearbeitungen. Hier fallen bei Steffens, Michael Praetorius, Jacob Praetorius, Scheidt und Scheidemann Kompositionen mit einem Umfang von deutlich mehr als 100 Takten auf; sie sind sämtlich entweder als Choralfugen (Steffens, Michael Praetorius, Scheidt) oder Choralfantasien (Jacob Praetorius, Scheidemann) angelegt. Von Buxtehude existieren insgesamt drei Choralfantasien derartiger Ausdehnung, die bereits oben erwähnt wurden. Auf S. 164 äußerte ich den Verdacht, die acht überlieferten Choralfantasien Tunders (sieben davon mit erheblich mehr als 100 Takten) stellten Vorlagen für Vesperimprovisationen dar oder seien bei solcher Gelegenheit vorgetragen worden. Legt man das von Michael Praetorius mitgeteilte langsame Choralt tempo von „80 Tempora in einer halben Viertelstunde“¹⁵² entsprechend gut $\downarrow = 40$ MM zugrunde, so beträgt die Dauer eines Werkes von 120 Takten etwa sechs, von 150 Takten etwa siebeneinhalb, von 200 Takten zehn und von 250 Takten etwa zwölf einhalb Minuten¹⁵³. Demnach umfasst Michael Praetorius' *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* gut 20, Scheidts *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* SSWV 114 gut zwölf einhalb, Scheidemanns *Jesus Christus, unser Heiland* rund zwölf, Tunders *Was kann uns kommen an für Not* in F gut zwölf dreiviertel und Buxtehudes *Nun freut euch lieben Christen gmein* knapp zwölf Minuten. Reinckens *An Wasserflüssen Babels*, die ausgedehnteste Choralfantasie jener Epoche überhaupt, beansprucht mit 327 Takten ungefähr 16 Minuten 20 Sekunden und Lübecks *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* mit 276 Takten annähernd 14 Minuten. Solche Werte zielen in Richtung jener „fast“ halbstündigen Choralimprovisation nach Art der „Sonnabends Vespers“, die Johann Sebastian Bach 1720 in Hamburg gab. Es liegt also nahe, einteilige Choralbearbeitungen mit über 100 Takten als Vorlagen für Vesperimprovisationen zu identifizieren. Dafür spricht zudem, dass ihrem Inhalt nach jede der betreffenden Choralbearbeitungen meiner Liste, auch Buxtehudes Choralfantasien, innerhalb einer Vesper liturgisch geeignet gewesen wäre. Mit Blick auf eine Vesper an Johannis gilt diese Feststellung sogar für Michael Praetorius' Fuge über das Tauflied *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*. Einige der in diesen Werken bearbeiteten Kirchenlieder haben ihren liturgischen Ort ohnehin in der Vesper, darunter fast die Hälfte der Choralfantasien Tunders¹⁵⁴. Angesicht solcher Prämisse hätten Buxtehudes Choralfantasien also nicht für dessen Abendmusiken, sondern als Muster der Vesperimprovisation gedient.

Darüber hinaus bestehen noch weitere Verwendungsmöglichkeiten innerhalb des Gottesdienstes:

1. Bereits im ersten Teil dieser Studie¹⁵⁵ zog ich ausgedehnte Choralbearbeitungen in der Funktion als Nachspiel in Erwägung – gleichsam als Alternativen zu den in einigen Gottesdienstordnungen erwähnten Motettenintavolierungen. Geht man vom Auszug einer 1000 bis

152 M. Praetorius (1619 III), S. 87 f., sowie M. Praetorius (1933), Vorwort; vgl. Franz Jochen Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600. Fortwirken und Auflösung einer Tradition*, Laaber 1977, S. 212–222.

153 Entscheidend sind in der vorliegenden Untersuchung nicht exakte Tempi, sondern Zeiteinheiten mit Näherungswerten. Bei $\downarrow = 50$ MM betragen die Dauern für 120 Takte immer noch fünf, für 150 sechs, für 200 acht Minuten 20 Sekunden und für 250 Takte zehn Minuten 25 Sekunden. Rascher als im Tempo $\downarrow = 50$ MM wird man eine Choralfantasie unter Einbeziehung von Instrument und Raum nicht spielen können.

154 So SSWV 114; SmWV 27; *Christ lag in Todesbanden, Herr Gott, dich loben wir* und *Komm, Heiliger Geist* von Tunder; BuxWV 188.

155 Rampe (2003 I), S. 60.

2000 Mitglieder starken Gemeinde aus einer großen Dom- oder Pfarrkirche aus, so erscheinen sechs oder zehn Minuten Orgelmusik als keineswegs zu lang. Werke von 16 oder 20 Minuten wären nach heutigem Ermessen wohl zu umfangreich gewesen.

2. In Frage kommen weiterhin Improvisationen *sub communione*. Hier ist vor allem an die Bearbeitungen von Steffens und Scheidemann über das traditionelle Kommunionlied „Jesus Christus, unser Heiland“ zu denken. In Scheidts *Tabulatura Nova* III trägt die mehrversige Bearbeitung des Liedes (SSWV 156) sogar ausdrücklich den Titel *Psalmus sub Communione*. Da die Kommunion im 17. und 18. Jahrhundert ein bis zwei Stunden dauern und währenddessen zwischen den Gemeindechorälen in Koordination mit dem Kantor auch Figural- und Organistenmusik erklingen konnte¹⁵⁶, dürften als Ersatz für Solisten auf der Orgelempore (oder für den in Hamburg damals im vierwöchigen Turnus zwischen den Hauptkirchen pendelnden Figuralchor) Improvisationen des Organisten eher die Regel als die Ausnahme gewesen sein. Indessen fällt auf, dass entsprechende Werke über andere Kommunionlieder – „Christe, du Lamm Gottes“, „O Lamm Gottes unschuldig“, „Gott sei gelobet und gebenedeiet“, „Nun lob, mein Seel, den Herren“ – fehlen.

3. Schließlich besteht ein vierter Aufführungsanlass, der für die beiden Choralfugen von Steffens sogar ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit besitzt: Dieser war seit 1595 Organist der Lüneburger St. Johanniskirche; zwei Jahre später erhielt er einen Zuschuss für die Miete seiner Wohnung unter der Maßgabe, er möge „auf der Orgell [...] fleißig sein und zu Zeitten nach den Sermonen oder Predigten ein stücke auf der Orgell [...] schlan“¹⁵⁷. Steffens' Choralfugen dauern mindestens sechs bis acht Minuten, könnten also als Modelle für derartige Improvisationen entstanden sein – wenn sie nicht gar bei solcher Gelegenheit erklangen. Denn in der Anweisung ist ausdrücklich von „ein stücke [...] schlan“ die Rede, nicht von Praeludieren oder Fantasieren. Allerdings fehlen in anderen Städten Hinweise auf Orgelspiel nach der Predigt, weshalb ungewiss bleibt, ob es sich hier um eine regionale Spezialität handelte oder um eine weit verbreitete Einrichtung, über die sich sämtliche Akten ausschweigen.

Eine klare Aussage über die Bestimmung ausgedehnter Choralimprovisationen bzw. -bearbeitungen lässt sich, wenn überhaupt, also nur im Einzelfall treffen. Da für solche Vorträge zumindest die drei ersten der angeführten Gelegenheiten geeignet waren, wird man aus den vorliegenden Befunden wahrscheinlich zu schließen haben, dass die erhaltenen Choralfugen und -fantasien Pate für umfangreiche Improvisationen standen und eben nicht unbedingt an spezifische Anlässe gebunden blieben.

Weniger diffus erscheint das Bild einteiliger Choralbearbeitungen mit Umfang bis zu 60 Takten. 30 Takte entsprechen laut Michael Praetorius etwa eineinhalb, 60 Takte drei Minuten, also einem Rahmen, der noch heute für Choralvorspiele gilt. In dieselbe Kategorie mögen auch einteilige Choralbearbeitungen von bis zu 100 Takten (ca. fünf Minuten) fallen, sofern es sich dabei um Haupt- oder Vesperlieder handelte. Darüber hinaus stehen einteilige Choralbearbeitungen von maximal 100 Takten aber auch als Alternativstrophen in Orgelausführung zur Diskussion – schon allein deshalb, weil sie die Dauer gesungener Strophen oft nur um das Doppelte übertreffen. So nimmt das Kirchenlied „Komm, Heiliger Geist“ im *Melodeyen Gesangbuch* von 1604 59 *c*-Takte (ungefähr drei Minuten) ein, „Vater unser im Himmelreich“ 31 *c*-Takte von gut eineinhalb Minuten. Der durchschnittliche Umfang von in mehrere Versus

¹⁵⁶ Ebd., S. 21 f. und 56 ff.

¹⁵⁷ Walter (1967), S. 49.

geteilten Choralbearbeitungen liegt bei etwa 40 Takten pro Versus, also ungefähr bei dem einer gesungenen Strophe. Freilich reichen einige Versus bis zu 100 Takten (und darüber hinaus; siehe unten), weshalb selbst einteilige Choralbearbeitungen derartiger Ausdehnung als Alternativstrophen in Frage kommen. Jedenfalls aber müssen einteilige Choralbearbeitungen kürzeren oder mittleren Umfangs wie BuxWV 221, in denen eine Hauptforderung sämtlicher Traktate für das Vorspiel – die deutliche Präsentation des Cantus firmus – unberücksichtigt bleibt, grundsätzlich als Alternativstrophen in Betracht gezogen werden.

3.3.3 Von der Alternativpraxis zum Kunstwerk

Meine Untersuchung der in mehrere Versus gegliederten Choralbearbeitungen ergibt beträchtliche Unterschiede zwischen Hamburger und Lübecker Komponisten: Bei Jacob Praetorius, Scheidemann und Weckmann sind „Choralzyklen“ die Norm, bei Tunder fehlen sie vollständig, bei Buxtehude beschränken sie sich auf wenige Werke, die meisten davon über Vesperlieder. Man mag hierin einen Wandel liturgischer Traditionen zwischen der Epoche der Sweelinck-Schüler und der folgenden Generation erblicken. Diese Hypothese überzeugt jedoch schon deshalb nicht, weil eine solche Entwicklung in die Agenden keinerlei Eingang gefunden hat¹⁵⁸, und weil beispielsweise Tunder und Weckmann fast gleichaltrig waren. Auch die Vermutung, dass von Buxtehude zufällig nur wenige Bearbeitungen mit mehreren Versus erhalten geblieben sind, ist wenig stichhaltig. Vielmehr kann angenommen werden, dass der Organist der Lübecker St. Marienkirche nur ein oder zwei Alternativstrophen spielte, während der Chor der Lateinschule, der an diesem Ort ständig zur Verfügung stand, die übrigen im Wechsel mit der Gemeinde ausführte. Zumindest wird diese Ansicht durch das erhaltene Textbuch der Weihnachts- und Neujahrgottesdienste 1682/83 an St. Marien gestützt, demzufolge an der Alternativpraxis bis zu zwölf Instrumentalisten nebst Sängern (und Gemeinde) beteiligt waren; solistische Orgelstrophen fehlen¹⁵⁹. In den vier, später fünf Hamburger Hauptkirchen indes trat der vollständige Figuralchor nur in mehrwöchigem Abstand in Erscheinung, so dass das Alternieren von Orgel und Gemeinde alltäglich gewesen sein wird. Erst im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint dort die Alternativpraxis abgeschafft worden zu sein: Die Agenda von 1699 legt fest¹⁶⁰, dass

„der Organist vorher einen Vers vor dem ersten Liede [...] praludiret/ wie nachgehende von einem jegliche Liede/ worauf der Vorsinger es intoniret/ und die Orgel ruhet“.

Bemerkenswert ist, dass die Ordnung, wie oben vermutet, eine Beziehung zwischen Orgel-„Versus“ als Vorspiel mit Durchführung des Cantus firmus und gesungener Strophe herstellt. Traten demnach die einzelnen Versus von Choralbearbeitungen an die Stelle der Liedstrophen? Diese Annahme lässt sich auf dreifachem Weg belegen:

1. Ein Vergleich der in den Gesangbüchern gedruckten mit jenen von den Komponisten schriftlich ausgearbeiteten Strophen führt zu einer Relation, bei der die Verszahl der Choralbearbeitungen, ausgenommen SSWV 102 und 133, jener der Kirchenlieder entspricht oder – das ist die Norm – geringer ausfällt. Im ersten Fall dürfte der erste Versus als Vorspiel heran-

158 Rampe (2003 I), S. 27–32.

159 Geck (1965), S. 230–237.

160 Rampe (2003 I), S. 52.

gezogen worden sein, so dass tatsächlich ein bis zwei Strophen gesungen wurden (vorausgesetzt, der letzte Orgelvers fungierte als Nachspiel). Eine solche Reihenfolge ist etwa in Weckmanns *Komm, Heiliger Geist* praktikabel, das auf dem traditionellen Introitus des lutherischen Gottesdienstes basiert, eröffnet hier von einem veritablen Praeludium der Orgel. Weckmanns *Es ist das Heil uns kommen her* beansprucht sieben Versus des 14strophigen Liedes, was eindeutig für konsequentes Alternieren spricht. Denkbar sind natürlich auch andere Ordnungen, die individuell vereinbart werden konnten, da sich der Organist über den Ablauf des Gottesdienstes in jedem Fall mit dem Kantor bzw. Vorsänger zu besprechen hatte¹⁶¹.

Aus diesem Rahmen fallen jedoch Scheidts Choralbearbeitungen SSWV 102 und 133 mit vier bzw. neun für die Orgel bestimmten gegenüber drei bzw. sieben Liedstrophen. Zumindest bei den neun Versus von SSWV 133 erscheint ein Alternieren ausgeschlossen, selbst wenn der letzte Versus als Nachspiel erklingen wäre. Eher unbeholfen wirkt in diesem Zusammenhang die Erklärung, zeitgenössische Organisten hätten sich aus den neun gedruckten Versen nach Belieben einzelne Alternativstrophen aussuchen können. Im Hinblick auf die Funktion der betreffenden Kirchenlieder innerhalb der Vesper müssen diese Choralbearbeitungen vielmehr als instrumentale Beiträge unter Einschluss künstlerischer Freiheiten betrachtet werden – gleichsam als Ersatz für Chor- und Gemeindegang¹⁶². In dieselbe Richtung weist die Verbindung der ersten vier unmittelbar ineinander übergehenden Versus von SSWV 133 (in SSWV 135 mit acht Versus sind es nur die beiden ersten, vermutlich als Vorspiel und erste Strophe). Für die Technik solcher direkt miteinander verknüpften Versus ist – entgegen naheliegender Vermutung – allerdings nicht Sweelinck verantwortlich zu machen, findet sie sich doch bereits bei Steffens (*Veni redemptor gentium*) und Michael Praetorius (*Nun lob, mein Seel, den Herren*).

Hinweise auf künstlerische Beiträge zur Vesper liefern erneut jene mehrversigen Choralbearbeitungen, in denen der Umfang eines einzigen Versus deutlich über die übrigen hinausragt. Hierzu gehören *Was kann uns kommen an für Not* von Jacob Praetorius (3. Versus mit 115 Takten), SSWV 131 (3. Versus mit 167 Takten) sowie Weckmanns *Es ist das Heil uns kommen her* (6. Versus mit 238 Takten) und *O lux beata Trinitas* (4. Versus mit 182 Takten). Von diesen Beispielen ist es ein nur kurzer Weg zu selbstständigen Choralfantasien vergleichbaren Umfangs, die, sofern meine Interpretation zutrifft, in der Vesper ebenfalls als Alternativstrophen hätten taugen können.

2. Mit Sicherheit als Alternativstrophen konzipiert wurden die Choralbearbeitungen *Summo parenti gloria* und *Te mane laudum carmine* aus Michael Praetorius' *Hymnodia Sionia* (1611): Bei ersterer handelt es sich um die letzte der acht Strophen des Weihnachtshymnus „A solis ortus cardine“, bei letzterer um den zweiten von drei Versus des Vesperliedes „O lux beata Trinitas“. *Summo parenti gloria* erstreckt sich über 112 Takte und bestätigt dadurch wie durch seine virtuose Faktur die Vermutung eines (in diesem Fall abschließenden) Orgelbeitrags mit besonderem künstlerischen Akzent. Hingegen wahrt *Te mane laudum carmine*, bestehend aus 26 Doppeltakten, als zweiter Versus genau jene Dauer, die für mehrversige Choralbearbeitungen als Norm einer Alternativstrophe angenommen wurde. Zu beiden Hymnen mögen die im selben Druck überlieferten ersten Strophen als Vorspiele gedient haben.

161 Ebd., S. 55 f.

162 So auch Christhard Mahrenholz in Scheidt (1954), Nachwort S. 9.

3. Diese Choralbearbeitungen von Michael Praetorius sind durch ihre Textanfänge eindeutig als Einzelstrophen ausgewiesen. In den handschriftlich überlieferten Choralbearbeitungen von Steffens, Jacob Praetorius, Scheidemann, Weckmann und Buxtehude jedoch ist nur von „Versus“ die Rede; gelegentlich wurden zu Beginn eines Teils sogar lediglich Nummern platziert. Dasselbe gilt für Sweelincks Choralbearbeitungen und für Scheidts *Tabulatura Nova*. Der Terminus Versus oder eine analoge Nummer müssen freilich nicht zwingend bedeuten, dass in solchen Fällen bestimmte Strophen gemeint sind. Sollte sich das zu Beginn des ersten Teils dieser Studie zitierte Diktum von frühen Anklängen an „autonome Kunstwerke“ in der norddeutschen Orgelmusik¹⁶³ bewahrheiten, könnten die vorliegenden Kompositionen nämlich ebenso gut als „geistliche Liedvariationen“ ohne jeden Bezug zur liturgischen Praxis gelten. Selbst eine – für uns heute selbstverständliche – Verbindung zwischen Versus- und Strophennummer erscheint letztlich fraglich, kennt das in Hamburg bis um 1700 in Gebrauch befindliche Gesangbuch Elers doch weder Lied- noch Strophennummerierung. Auch verteilen sich die Texte häufig derart unvorteilhaft über die Gesangbuchspalten, dass eine zuverlässige Identifizierung der Strophenzahl auf den ersten Blick nicht gewährleistet ist. Damals war es also unmöglich, Strophen anzuschlagen oder anzusagen. Ja soweit den schriftlichen Belegen zu entnehmen ist, wurden Lieder nicht einmal mündlich angekündigt, sondern von der Orgel bzw. dem Vorsänger intoniert. Folglich werden – darauf weisen im übrigen alle Dokumente zur Alternatimpraxis hin – stets sämtliche Strophen eines Liedes gesungen worden sein.

Dennoch lässt sich die Identität von Versus und Strophe/Zeile mit Hilfe der ältesten protestantischen Alternatimkomposition Hamburger Provenienz beweisen. Es handelt sich um eine in der sogenannten Visby-Tabulatur anonym überlieferte Orgelmesse – in allen Teilen vollständig, d. h. vom Kyrie bis zum Agnus Dei¹⁶⁴. Laut Besitzvermerk auf dem Umschlag wurde das Manuskript „Anno 1611“ von Berendt Petri, einem Lehrling von Jacob (II) Praetorius, „tho Hamborck bi Jacobi Praetore geschreuen“. Eine weitere Eintragung von der Hand des Kopisten lässt darauf schließen, dass seine Ausbildung von Johannis 1609 bis 1611 andauerte. Unbemerkt scheint bisher jedoch geblieben zu sein, dass die vier- bis fünfstimmige Orgelmesse unmittelbar nach der liturgischen Ordnung in Elers *Cantica Sacra* von 1588 (Teil 1, S. XIII–XXIII) angefertigt wurde, die wiederum mit jener der *Cantilena Sacra* von Jacob (I) Praetorius (1554) übereinstimmt. Dies geht aus Tonarten und Melodiefassungen, insbesondere aber aus der eigentümlichen Anordnung von *KIRIE SVMMUM*, *Kirie Magne deus*, *Kirie O christe pietas*, *Kirie Apostolicum*, *Kirie Martirum*, *Kirie Maius Virginum*, *Kirie Paschale*, *Kirie Maius dominicale* und dem nachgestellten *Kirie Dominicale minus* hervor¹⁶⁵. Von Sanctus und Agnus Dei wurde nur die *Summum*-Version bearbeitet.

Als Autor hat Jeffery T. Kite-Powell mit gutem Grund Hieronymus Praetorius vermutet¹⁶⁶, dessen Tastenmusik unter Nennung ihres Verfassers in der Visby-Tabulatur vorliegt. Da das *KIRIE SVMMUM* das Datum „A° 1603 2. Aprilis“ trägt, das offensichtlich nicht auf Petris Ausbildung anspielt, wäre denkbar, dass Hieronymus Praetorius diese Orgelmesse für

163 Rampe (2003 I), S. 9.

164 f. 66^v–79^r. Vgl. Anm. 140.

165 Vgl. dagegen die abweichende Reihenfolge in Keuchenthal (1573) und Lossius (1579). Eine Übersicht aller drei Ordnungen in M. Praetorius (1960), S. 129–131.

166 H. Praetorius (1978–1980). Dieselbe Ansicht teilt auch Klaus Beckmann im Vorwort seiner Edition H. Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke Band 3: Kyrie-Zyklen etc.*, Mainz u. a. 2003.

seinen Sohn Jacob als Muster anfertigte, der – erst 17jährig – im gleichen Jahr die Organistenstelle an der Hamburger St. Petrikirche ohne Probespiel antrat. Nicht völlig auszuschließen ist allerdings dessen eigene Autorschaft: Jacob Praetorius könnte beim Antritt dieser Position damit gerechnet haben, künftig selbst Lehrlinge auszubilden, weshalb er geeignete Unterrichtsmaterialien zusammenstellte. Jedenfalls aber demonstriert die Abschrift Petris, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird, in exemplarischer Gestalt die Alternatimpraxis der um 1600 in der Hamburger St. Petri- und/oder St. Jakobikirche ausgeübten liturgischen Formen. Kompositionen vergleichbaren Ranges sind mir nur in Gestalt von Scheidts *Tabulatura Nova* III und katholischer Orgelmessen aus Frankreich und Italien bekannt.

Das von Petri kopierte *Gloria* ist in Nummern von 1 bis 7 gegliedert. Diese entsprechen zwar nicht der Gesamtzahl an Verszeilen bei Eler (1588, Teil I, S. XXI f.), doch ergibt sich aus den beigefügten Textanfängen und dem Verlauf des gregorianischen Cantus firmus – analog zur katholischen Tradition – ein regelmäßiger Wechsel von Zeile zu Zeile zwischen Sängern und Orgel. Die Orgel beginnt nach der Gloria-Intonation mit dem Et in terra pax und endet mit der vorletzten Zeile Tu solus altissimus. Beim *Sanctus Summum* hingegen wurde den Nummern 1–4 jeweils der Terminus „Versus“ nachgestellt. Die einzelnen Versus decken sich ausnahmslos mit den Zeilen in Elers Gesangbuch (1588, Teil I, S. XXIII); sie beginnen und enden nun jeweils mit der Orgel. Zwischen den Orgel-Versus werden drei Zeilen gesungen, die in der Orgelfassung selbstredend fehlen. Im Anhang II auf S. 203 f. folgt meine vollständige Übertragung des *Sanctus Summum* nach Petris Quelle. Ihr habe ich Elers Cantus firmus beigefügt, in dem die von der Orgel ausgeführten Zeilen durch Kleinstich markiert sind.

Aus dieser Handschrift ergeben sich zwei Schlussfolgerungen: Zum einen hatte die Nummerierung der Versus nicht mit der Anzahl der Zeilen identisch zu sein. Zum anderen meinte die Bezeichnung Versus nichts anderes als Strophe bzw. Zeile. Deshalb muss zumindest bei mehrversigen Choralbearbeitungen grundsätzlich mit der Alternatimpraxis gerechnet werden. Die erhaltenen Kompositionen sind, wie Adlung schreibt, sehr wohl als Muster zeitgenössischer Organistentätigkeit zu verstehen; allenfalls Ausnahmefälle, wie sie in Scheidts *Tabulatura Nova* diskutiert wurden, bieten begründeten Anlass dazu, solche Gebrauchsmusik in die Nähe autonomer Kunstwerke zu rücken.

Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faks., hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. a. 1953 (= DM 1/4), Neuausgabe von Siegbert Rampe, München u. Salzburg (im Druck)
- APEL, WILLI, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967; Reprint, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2004
- BACH-DOKUMENTE, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel u. Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, 1963; Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, 1969; Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, 1972
- BELOTTI, MICHAEL, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt/Main u. a. 1995 (2/1997) (= Europäische Hochschulschriften 36/136)

- BEYER, JOHANN SAMUEL, *Primæ Lineæ Musicæ Vocalis. Das ist: Kurtze/ leicht/ gründliche und richtige Anweisung/ Wie die Jugend/ so wohl in den öffentlichen Schulen/ als auch in der Privat-Information, ein Musicalisches Vocal-Stück wohl und richtig singen zu lernen*, Freiberg 1703; Faks. Leipzig 1977
- BREIG, WERNER, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3)
- BUXTEHUDE, DIETERICH, *Werke für Orgel* (3 Bde.), hrsg. von Philipp Spitta u. Max Seiffert, Leipzig 1903/04 und 1939
- Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks*. Johann Steffens, Andreas Neunhaber, Ewald Hintz, Jakob Kortkamp, Christian Flor, Anonymous, Martin Radeck, Christian Geist, Daniel Erich, Johann Christian Schieferdecker, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1988
- DÄHNERT, ULRICH, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962
- ders., *Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar*, hrsg. von Hubert Henkel, Leipzig 1980
- ders., *Organs Played and Tested by J. S. Bach*, in: George B. Stauffer u. Ernest May (Hrsg.), *J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practice*, Bloomington 1986, S. 3–24
- Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstausgaben*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a.: Band I, 2003, Band II, 2004
- DIRKSEN, PIETER, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997
- Drei Unika norddeutscher Orgelmeister [...]*, hrsg. von Klaus Beckmann, Moos am Bodensee 1994 (= 144. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- DÜRR, ALFRED, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: BJ 64 (1978), S. 7–18
- EDLER, ARNFRIED, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23)
- ELER, FRANZ, *Cantica Sacra und Psalmi D. Martini Lutheri*, Hamburg 1588; Repr., hrsg. von Klaus Beckmann, Hildesheim u. a. 2002
- FOCK, GUSTAV, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel u. a. 1974
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Faks., hrsg. von Axel Fischer, Kassel u. a. 1999
- FROBERGER, JOHANN JACOB, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke III. Clavier- und Orgelwerke abschriftliche Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 1*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2002
- FUHRMANN, MARTIN HEINRICH, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree (= Berlin), 1706
- GECK, MARTIN, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15)
- ders. (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, Dortmund 2003 (= Dortmunder Bach-Forschungen 6)
- HILL, ROBERT (Hrsg.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge/Mass. u. London 1991
- JOHN, HANS, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert*, Tutzing 1980
- JUNGHANS, WILHELM, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg oder Lüneburg eine Pflegestätte kirchlicher Musik*, Lüneburg 1870

- KAUFFMANN, GEORG FRIEDRICH, *62 Choräle mit beziffertem Bass für Orgel*, hrsg. von Pierre Pi-doux, Kassel u. a. 1951
- KEUCHENTHAL, JOHANN, *Kirchen-Gesenge*, Wittenberg 1573
- Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1963 (= CEKM 1)
- KITTEL, JOHANN CHRISTIAN, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, 3 Teile, Erfurt 1801, 1803 und 1808; Faks., hrsg. von Gerard Bal, Leipzig 1986
- KOCH, KLAUS-PETER, *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle/Saale 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6)
- KRIEGER, JOHANN & JOHANN PHILIPP, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe u. Helene Lerch, Band I u. II, Kassel u. a. 1999
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig u. a. 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12)
- diess., *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift d. Vereins f. Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–213
- LEICHSENRING, HUGO, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Phil. Diss. Berlin 1922; Druckfassung, mit Nachwort u. Bibliographie hrsg. von Jeffery T. Kite-Powell, Hamburg 1982 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20)
- LOSSIUS, LUCAS, *Psalmodia*, Wittenberg 1579
- LÜBECK, VINCENT, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke I u. II*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- MATTHESON, JOHANN, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717; Faks., hrsg. von Dietrich Bartel, Laaber 2002
- ders., *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite/ verbesserte und vermehrte Auflage*, Hamburg 1731; Faks. Hildesheim 1994
- ders., *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faks., hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. a. 6/1995 (= DM 1/5)
- MIZLER, LORENZ CHRISTOPH, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* (4 Bde.), Leipzig 1736–1739, 1740–1745, 1746–1752 und 1754; Faks. Hildesheim 1966
- MÜLLER, WERNER, *Gottfried Silbermann. Persönlichkeit und Werk. Eine Dokumentation*, Frankfurt/Main 1982
- NOACK, FRIEDRICH, *Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw 10 (1953), S. 323–337
- PACHELBEL, JOHANN, *Acht Choräle zum Praeambulieren*, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992
- PEETERS, FLOR, und VENTE, MARTENS A., *Die niederländische Orgelkunst*, Antwerpen 1971
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, Decker, Joachim, Praetorius, Jacob, und Scheidemann, David (Hrsg.), *Melodeyen Gesangbuch Darinn D. Luthers vnd ander Christen gebrauchlichsten Gesänge jhren gewöhnlichen Melodeyen nach*, Hamburg 1604; Neuausg., hrsg. von Klaus Ladda u. Klaus Beckmann, Singen 1995 (= 148. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, *Organ Magnificats On the Eight Tones*, hrsg. von Clare G. Rayner, American Institute of Musicology 1963 (= CEKM 4)

- ders., *The Visby (Petri) Organ Tablature*, 2 Bde., hrsg. von Jeffrey T. Kite-Powell, Wilhelmshaven 1978–1980
- PRAETORIUS, JACOB, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974
- ders., *Drei Praeambula. Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma Musicum*, Teil 2 und 3, Wolfenbüttel 1619; Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM 1/14 u. /15))
- ders., GA der musikalischen Werke 17: *Polyhymnia Caduceatrix et panegyrica* (1619), hrsg. von Wilibald Gurlitt; 16: *Urania* (1613), hrsg. von Friedrich Blume, 21: *Generalregister*, hrsg. von Walther Engelhardt, Wolfenbüttel 1933, 1935, 1960
- ders., *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1990
- RAMPE, SIEGBERT, *Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation*, Teil 1, in: MuK 64 (1994), S. 310–323
- ders., *Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger*, in: SJB 19 (1997), S. 71–111
- ders., *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 143–185
- ders., *Allgemeines zur Klaviermusik sowie Suiten und Klavierübung*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel, Stuttgart u. Weimar 1999, S. 716–745 und 747–787
- ders., *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750*, in: Christian Ahrens u. G. Klinke (Hrsg.), *Das deutsche Cembalo*, München u. Salzburg 2000, S. 68–93
- ders. und Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000
- ders., *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: ders. (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München und Salzburg 2002, S. 67–108
- ders., *„Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt*, in: BJ 88 (2002), S. 61–104
- ders., *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Teil 1: Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten*, in: SJB 25 (2003), S. 7–70
- ders., *Bachs Piece d'Orgue G-Dur BWV 572: Gedanken zu ihrer Konzeption*, in: Geck (2003), S. 333–369
- ders., *Musik für Silbermann-Orgeln: Fakten und Legenden*, in: Christian Ahrens u. G. Klinke (Hrsg.), *„Wir loben deine Kunst. Dein Preis ist hoch zu schätzen ...“: Der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753)*, München und Salzburg 2004 (Druck i. Vorb.)
- RAUSCHNING, HERMANN, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15)
- RUDÉN, JAN OLOF, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981 (Musik i Sverige 5)
- RUETZ, CASPAR, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der Kirchenmusic*, Rostock u. Wismar 1752
- SCHÄFERTÖNS, REINHARD, *Die Organistenprobe – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Mf 49 (1996), S. 142–152

- SCHEIBE, JOHANN ADOLPH, *Critischer Musikus*. Neue, verm. u. verb. Aufl. Leipzig 1745; Faks. Hildesheim u. a. 1970
- SCHEIDEMANN, HEINRICH, *Orgelwerke*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel u. a.: Band I: *Choralbearbeitungen*, 1967, Band II: *Magnificat-Bearbeitungen*, 1970
- SCHEIDT, SAMUEL, *Tablatura Nova*, Teil I, II, III, hrsg. von Christhard Mahrenholz (= Samuel Scheidts Werke 6/1, 6/2, 7), Leipzig 3/1976 (I, II) bzw. Hamburg 1954 (III)
- SCHERING, ARNOLD, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926
- SCHNEIDER, MATTHIAS, *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel u. a. 1997
- SEIFFERT, MAX, *Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg*, in: SIMG 1907/08, S. 76–132
- SNYDER, KERALA J., *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- dies., *Lübecker Abendmusiken*, in: Arnfried Edler u. Heinrich W. Schwab (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, Kassel u. a. 1989 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), S. 63–71
- STAEHELIN, MARTIN, *Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh. Manuskriptgeschichte, -gestalt und -funktion*, in: Acta Organologica 27 (2001), 209–222
- STAHL, WILHELM, *Musikgeschichte Lübecks 2: Geistliche Musik*, Kassel u. a. 1952
- STAUFFER, GEORGE B., *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor /Michigan 1980
- STRUNCK, DELPHIN, und Mohrhardt, Peter, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 23)
- SWEELINCK, JAN PIETERSZON, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke I.1 u. 2 Toccaten (Teil 1 u. 2)*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- SYRÉ, WOLFRAM, *Vincent Lübeck. Leben und Werk*, Frankfurt/Main u. a. 2000 (= Europäische Hochschulschriften 36/205)
- TELEMANN, GEORG PHILIPP, *Orgelwerke 1: Choralvorspiele*, sowie *Orgelwerke 2: XX Kleine Fugen und Freie Orgelstücke*, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel u. a. 1971 (1) und 1964 (2)
- TUNDER, FRANZ, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1974
- TÜRK, DANIEL GOTTLÖB, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle 1787; Faks., hrsg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966
- VIS, JURJEN, *Sweelinck and the Reformation*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, Utrecht 2002, S. 39–54
- WALTER, HORST, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967
- WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Ms., Weimar 1708), hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2)
- dies., *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987
- WECKMANN, MATTHIAS, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1980
- dies., *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 3/2003
- ZILLER, ERNST, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle u. Berlin 1935, Repr. Hildesheim u. a. 1970 (= Beiträge zur Musikforschung 3)

Name/Titel (Vers = V., Zeile = Z.)	Tonart	Taktart	Eler 1588/M.G. 1604	< 30 T.	30-60 T.	> 60 T.	Typus
Johann Steffens							
<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>	g	C	7 V. (d), Messe		161		1a), à 4, Choralfuge
<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	d	C	10 V. (d), Messe/Kommunion		122		à 4, Choralfuge
<i>Veni redemptor gentium</i>	g		8 V. (g), Messe u. Vesper				
[1. V.]		C			76		2f), à 4, c.f. im S
2. V. – [3. V.]		C			32+33		2f), à 3, c.f. im S – à 4, c.f. im B
Michael Praetorius							
<i>A solis ortus cardine</i>	d	C	8 V. (d), Messe/Vesper Weihnachten		59		à 5, c.f. im B
<i>Alvus tumescit virginis</i>	g	C	8 V. (g), Messe u. Vesper		41		à 4, c.f. im B, 3. V. von <i>Veni redemptor</i>
<i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i>	d	C, 3	7 V. (d), Taufe u. Messe		411		Choralfuge
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	C	C	5 V. (C), Messe u. Reformation		257		Choralfuge
<i>Nun lob, mein Seel, den Herren</i>	C	3	4 V. (C), Messe u. Vesper		144		2 Choralvariationen à 4, c.f. im S
<i>O lux beata Trinitas</i>	G	3	3 V. (G), Messe/Vesper Trinitatis		95		à 4, c.f. im B
<i>Summo parenti gloria</i>	d	C	8 V. (d), Messe/Vesper Weihnachten		112		à 4, c.f. im B, 8. V. von <i>A solis ortus</i>
<i>Te mane laudum carmine</i>	G	CC	3 V. (G), Messe/Vesper Trinitatis	26			à 4, c.f. im B, 2. V. von <i>O lux beata</i>
<i>Vita sanctorum</i>	g	C	6 V. (d), Messe/Vesper Ostern u. Michaelis		62		à 4, c.f. im B
<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	d	C	3 V. (d), Messe/Vesper		309		Choralfuge
Jacob Praetorius							
<i>Christum wir sollen loben schon</i>	e	C	8 V. (e), Messe u. Vesper, Weihnachten		93		à 4, c.f. im B ped.
<i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i>	a	C	9 V. (a), Messe		138		2h): Choralfantasie ped.
a 5. Echo Auff 3 Clavier (Fragment)							(Frag.)
<i>Grates nun omnes Manuall.</i>	G	C	2 V. (G), Messe u. Vesper, Weihnachten		58		à 4, c.f. im S
<i>Huic oportet</i>		C			34		à 4, c.f. im S
<i>Herr Gott, dich loben wir</i> [1 Z.]	G	C	4 Z.n (G), Messe u. Vesper		31		à 4, c.f. im B ped., nur 1. Z.
<i>Heilig ist Auff 1 oder 2 Clavier</i> [2 Z.]		C	2 Z.n	21			2f), à 4 ped., c.f. im S, 1.–2. Z.
<i>Dein göttlich Macht u. Herlichkeit</i> [1 Z.]		C	6 Z.n	15			2g), à 4, c.f. im T ped., nur 1. Z.
<i>Du König der Ehren Jesu Christ</i> [1 Z.]		C	5 Z.n	19			à 4, c.f. im B ped., nur 1. Z.
<i>Nun hilf uns, Herr, den Dienern</i> [1 Z.]		C	4 Z.n	24			2g), à 4, c.f. im T ped., nur 1. Z.
<i>Täglich, Herr Gott Auff 2 Clavier</i> [1 Z.]		C	6 Z.n	11			2f), à 4 ped., c.f. im S, nur 1. Z.
<i>Magnificat germanica</i>	d		11 V. (a), Visitationis Mariae u. Vesper				
[1. V.]		C			38		à 4, c.f. im B ped.
<i>Alio modo 2. V.</i>		C			45		2f), à 4, c.f. im S

<i>Vater unser im Himmelreich Manual. a 4</i>	d	9 V. (d), Messe u. Vesper			
[1. V.]	C			97	à 4, c.f. im S
2. V. a 3	C		36		2e), à 3, c.f. im B ped.
3. V.	C		37		2f), à 3, c.f. im S
4. V. Pedaliter	C		37		2g), à 4, c.f. im T ped.
5. V. a 3 auff 2 Clav:	C		38		2e), à 3, c.f. im B man.
6. V. auff 2 Clavier Pedaliter	C		59		2f), à 4 ped., c.f. im S
7. V. Pedaliter	C			72	à 4, c.f. im B ped.
<i>Von allen Menschen abgewandt Uff 2 Clavieren</i>	g	12 V. (g)			
1 V.	C			101	1b), à 4, c.f. im B
[2.] Vers. Uff 2 Claviern – 3t[us] V.	C,3,C			114	c.f. im S, 2. + 3. V.
<i>Was kann uns kommen an für Not Pedaliter</i>	F	6 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe			
[1. V.]	C		55		à 5, c.f. im T, Doppelpedal
2 V.	C		59		à 4, c.f. im B ped.
3 V. auff 1 od. 2 Clav:	C			115	2f), à 4 ped., c.f. im S
4 V.	C		38		2f), à 4 ped., c.f. im S
Samuel Scheidt					
Tabulatura Nova I, Hamburg 1624					
<i>Cantio Sacra Wir glauben all an einen Gott SSWV 102</i>	d	3 V. (d), Messe u. Vesper			
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC			39	2f), à 4, c.f. im S
2. V., Bicinium. Choralis in Cantu	C			63	2c), à 2, c.f. im S
3. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C			71	2g), à 3, c.f. im T ped.
4. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C			75	2e), à 3, c.f. im B
<i>Cantio Sacra Vater unser im Himmelreich SSWV 103</i>	d	9 V. (d), Messe u. Vesper			
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC		21		2f), à 4, c.f. im S
2. V. à 4. Choralis in Tenore	CC		29		2g), à 4 ped., c.f. im T
3. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	C			39	2f), à 3, c.f. im S
4. V. Bicinium contrapuncto duplici adornatum	C			52	2c)–d), à 2, c.f. im S + B
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C			41	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C			31	2e), à 3, c.f. im B
7. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	C			55	2e), à 3, c.f. im B
8. V. à 3 Voc. Choralis in Basso colorato	C			30	2e), à 3, c.f. im B
9. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu colorato	C			31	2f), à 4, c.f. im S
<i>Cantio Sacra Warum betrübst du dich, mein Herz SSWV 106</i>	g	14 V. (d), Messe u. Vesper			
1. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C			32	à 4, c.f. im S
2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C			23	à 4 ped., c.f. im S

3. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Tenore</i>	C		23		1d), à 4, c.f. im T ped.	
4. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Cantu</i>	C		21		à 3, c.f. im S	
5. V. à 3 Voc., <i>Choralis in Cantu</i>	C		21		à 3, c.f. im S ped.	
6. V. à 3 Voc., <i>Bicinium contrapuncto duplici</i>	C			33	1f)–g), à 2, c.f. im S und B	
7. V. <i>Bicinium.</i>	C		20		1g), à 2, c.f. im S	
8. V. à 3 Voc., <i>Choralis in Tenore</i>	C		20		1c), à 3, c.f. im T ped.	
9. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Basso</i>	C		23		1c), à 3, c.f. im B	
10. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Basso</i>	C		20		1c), à 3, c.f. im B	
11. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i>	C		19		à 4, c.f. im S	
12. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu colorato</i>	C		20		à 4, c.f. im S	
<i>Psalmus Da Jesus an dem Kreuze stund</i> SSWV 113	e	14 V. (e), Messe u. Vesper				
1. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i>	C			40	à 4, c.f. im S	
2. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Tenore</i>	C			34	1c), à 3, c.f. im T ped.	
3. V. <i>Bicinium. Choralis in Cantu</i>	C		23		1g), à 2, c.f. im S	
4. V. <i>Bicinium</i>	C		27		1g), à 2, c.f. im S	
5. V. à 3 Voc., <i>Choralis in Basso</i>	C			33	1c), à 3, c.f. im B	
6. V. à 4 Voc., <i>Choralis in Cantu per Semitonia</i>	C			32	1e), à 4, c.f. im S	
<i>Fantasia à 4 Voc. super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> SSWV 114	d C	5 V. [a], Vesper			251	1a) Choralfuge
Tabulatura Nova II, Hamburg 1624						
<i>Cantio Sacra Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</i> SSWV 130	C					
1. V. <i>Bicinium</i>	C			67		2c), à 2, c.f. im S
2. V. <i>coloratus per omnes voces à 4 Voc.</i>	C			65		2f), à 4, c.f. im S
<i>Cantio Sacra Christ lag in Todesbanden</i> SSWV 131	d	7 V. (d), Messe/Vesper, Ostern				
1. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i> – 2. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i>	CC		29 +	37		2f), à 4, c.f. im S
3. V. <i>Bicinium complexus mutui</i>	C			167		2c)–d), à 2, c.f. im S u. B
4. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Tenore</i>	C			50		2g), à 3, c.f. im T
5. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Tenore et Basso</i>	C			88		2g), à 3, c.f. im B ped
<i>Hymnus Christe, qui lux est et dies</i> SSWV 133	g	7 V. (d), Vesper				
V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i> – 2. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i> – 3. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Cantu</i> – 4. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Tenore</i> – 5. V. à 4 Voc. <i>Choralis in Alto</i>	C		33+27+26+26+26			2f)–g), à 4, c.f. im S, T u. A
6. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Cantu</i>	C		24			2f), à 3, c.f. im S ped.
7. V. <i>Bicinium duplicis contrapuncti</i>	C		33			2c)–d), à 2, c.f. im S u. B
8. V. à 3 Voc. <i>Choralis in Tenore</i>	C			40		2g), à 3, c.f. im T ped.

9. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore et Bass	C		43	2g), à 4, c.f. im T u. B ped.
<i>Psalmus in die nativitatibus Christi Gelobet seist du, Jesu Christ</i> SSWV 135	G	14 V. (G), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. à 4 Voc.–2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	C		30+25	2f), à 4, c.f. im S (2. Ped.)
3. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	C		26	2f), à 3, c.f. im S
4. V. Bicinium duplici contrapuncto	C		43	2c)–d), à 2, c.f. im S u. B
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	C		26	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore et Basso	C		46	2g), à 3, c.f. im T u. B ped.
7. V. à 4 Voc. Choralis in Basso colorat.	C		26	à 4, c.f. im B
8. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu colorat.	C		24	2f), à 4, c.f. im S
<i>Toccata à 4 Voc. super: In te Domine speravi</i> SSWV 138	G C		211	à 4, Toccata
Tabulatura Nova III, Hamburg 1624				
(ohne Magnificat 1.–9. Toni)				
<i>Kyrie Dominicale 4. Toni</i> SSWV 139	a			
<i>Kyrie à 4 Voc.</i>	CC	Kyrie (a)	21	1a), à 4
<i>Christe à 4 Voc.</i>	CC	Christe	13	1a), à 4
<i>Kyrie à 4 Voc.</i>	CC	Kyrie	11	1a), à 4
<i>Et in terra pax à 4 Voc.</i>	CC	6 Z.	27	à 4, nur 2. Z.
<i>Gratias à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	15	2f), à 5, c.f. im S ped.
<i>Domine [Deus] à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	16	à 4
<i>Domine [Fili] à 3 Voc.</i>	CC	1 Z.	12	2c), à 3, c.f. im B
<i>Domine Deus, agnus Dei à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	15	à 4
<i>Qui tollis à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	9	à 4, c.f. im A ped.
<i>Qui sedes à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	13	2g), à 4, c.f. im T
<i>Quoniam tu solus à 4 Voc.</i>	CC	3 Z.	17	à 4, nur 1. Z.
<i>Cum Sancto à 4 Voc.</i>	CC	1 Z.	11	à 4, c.f. im S
<i>Hymnus. De Adventu Domini. Veni Redemptor gentium</i> SSWV 149	g	8 V. (g), Messe u. Vesper		
1. V. à 4 Voc.	CC		48	à 4
2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC		16	2f), à 4, c.f. im S
3. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC		15	à 4 c.f. im A ped.
4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC		15	2g), à 4, c.f. im T
5. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC		21	2c), à 4, c.f. im B ped.
<i>Hymnus De Nativitate Christi. A solis ortus cardine</i> SSWV 150	d	8 V. (d), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. à 4 Voc.	CC		58	2f), à 4, c.f. im S
2. V. Bicinium	CC		18	2c), à 2, c.f. im S

3. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC				21		à 4, c.f. im A ped.
4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC				22		2g), à 3, c.f. im T ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	CC				22		2e), à 3, c.f. im B
<i>Hymnus Christe qui lux</i> SSWV 151	g						
1. V. à 4 Voc.	CC					55	à 4
2. V. Bicinium	CC						2c)–d), à 2
3. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC						2f), à 4, c.f. im S
4. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC						à 4, c.f. im A ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	CC						2g), à 4, c.f. im T ped.
6. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	CC						2e), à 3, c.f. im B
7. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC						2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>Vita sanctorum decus angelorum</i> SSWV 152	g						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC					23	2f), à 4
3. V. Bicinium	CC					32	2c)–d), à 2
4. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC						2g), à 4, c.f. im T ped.
5. V. à 4 Voc. Choral Baß	CC					15	2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>Veni Creator Spiritus</i> SSWV 153	G						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. à 4 Voc. Choralis in Tenore	CC					26	2g), à 4, c.f. im T ped.
3. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC					25	2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>O Lux beata trinitas</i> SSWV 154	G						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. Bicinium	CC						2c)–d), à 2
3. V. à 3 Voc. Choralis in Cantu	CC					26	2f), à 3, c.f. im S ped.
4. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC					16	à 4, c.f. im A ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Basso	CC					18	2e), à 4, c.f. im B
6. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	CC					25	2g), à 3, c.f. im T ped.
7. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC					23	2e), à 4, c.f. im B ped.
<i>Credo in unum Deum</i> à 4 Voc. Choral Baß SSWV 155	CC						à 4, c.f. im B ped.
<i>Psalmus sub Communione Jesus Christus, unser Heiland</i> SSWV 156	d						
1. V. à 4 Voc.	CC						à 4
2. V. Bicinium	CC						2c)–d), à 2, c.f. im S und B
3. V. à 4 Voc. Choralis in Cantu	CC					29	2f), à 4 ped., c.f. im S
4. V. à 4 Voc. Choralis in Alto	CC					28	à 4, à 4, c.f. im A ped.
5. V. à 3 Voc. Choralis in Tenore	CC					20	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. à 4 Voc. Choralis in Basso	CC					24	2e), à 4, c.f. im B ped.
						39	

<i>Modus ludendi pleno Organo pedaliter. A VI. Voc.</i> SSWV 157	d	CC	33	à 6, Doppelpedal
<i>Modus pleno Organo pedal. Benedicamus à 6 Voc.</i> SSWV 158	F	CC	23	à 6, Doppelpedal
Heinrich Scheidemann				
<i>Hymnus A solis ortus cardine</i> SmWV 1	d		8 V. (d), Messe/Vesper Weihnachten	
[1. V.]	C			67 à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>Chorabl in discant</i>	C			60 2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> SmWV 2	F		5 V. (F), Messe/Vesper	
[1. V.] <i>Pedaliter</i>	C			49 à 4, c.f. im B ped.
2. V. a 3. <i>Manualiter</i>	C			39 à 3, c.f. im S
<i>Christ lag in Todesbanden</i> SmWV 3	d		7 V. (d), Messe/Vesper Ostern	
[1. V.] <i>Pedaliter</i>	C			56 à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>auff 2. clavier. Pedaliter</i>	C			59 2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V.	C			40 2c), à 2, c.f. im S
<i>Erbarm dich mein, o Herre Gott</i> SmWV 4	e		5 V. (e), Vesper	
[1. V.]	C			49 à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>auff 2 Cl.</i>	C			62 à 4 ped., c.f. im S
<i>Es spricht der Unweisen Mund wohl</i> SmWV 5	C		6 V. (C)	
[1. V.]	C			36 2f), à 4, c.f. im S
2. V.	C			37 2c), à 2, c.f. im S
3. V. a 3	C			36 2g), à 3, c.f. im T ped.
4. V. a 3. <i>Choral im Baß</i>	C			35 2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Gott sei gelobet und gebenedeiet</i> SmWV 6	G	C	3 V. (G), Messe/Kommunion	77 à 4, c.f. im B ped.
<i>Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i> SmWV 7	F		5 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe	
[1.–2. V.]	C			78 1. 2c), à 2, c.f. im S
3. <i>Variatio–4. Variatio</i>	C			82 2. 2e), à 3, c.f. im B ped.
				3. 2g), à 3, c.f. im T ped.
				4. 2f), à 4, c.f. im S
<i>In dich hab ich gehoffet, Herr</i> SmWV 8	d	C	—	130 2h) à 3 man., c.f. im S
<i>Auff 2 Clavier. Manualiter</i>				
<i>Jesus Christus, unser Heiland auff 2 Cl. Ped.</i> SmWV 10	d	C	10 V. (d), Messe/Kommunion	237 2h), à 4 ped.
<i>Jesu, wollst uns weisen</i> SmWV 78	G	C	—	27 kolorierter Choralsatz à 3–4 man.
<i>Komm, Heiliger Geist 2 clavier pedaliter</i> SmWV 80	F	C	3 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	80 2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Kyrie Dominicale</i> SmWV 11	a		Kyrie–Christe–Kyrie (g), Messe	

[1. V.: Kyrie 1] <i>pedaliter</i>	C		20		1b), à 4, c.f. im B ped.
2. V. [= Kyrie 1!] <i>auf 2. Clav.</i>	C		27		à 4 ped., c.f. im S
3. V. [Christe]	C		21		à 3, c.f. im B ped.
<i>Kyrie summum</i> SmWV 12	e	Kyrie–Christe–Kyrie (c), Messe			
[Kyrie]	C		47		1b), à 4, c.f. ped.
<i>Christe</i>	C		51		à 4 ped., c.f. im S
<i>Kyrie ultimum</i>	C		45		à 4 ped., c.f. im S und T
<i>Lobet den Herren. Ad duplex manuale</i> SmWV 13	d				
[1. V. – 2. V.]	C	—		67	2h), à 4 ped.
<i>Mensch willst du leben seliglich</i> (1648) SmWV 21	e	5 V. (e)			
[1. V.] <i>Choral im Tenor – 2. V. Choral im Bass</i>	C, C		58		2i) à 4 ped., c.f. im T – 2e) à 3, c.f. im B ped
	C, C		59		2f), à 4 ped., c.f. im S – 2f) à 3 man., c.f. im S
3. V. <i>auff 2 Clavier – 4. V.</i>					2f) à 4 ped., c.f. im S
<i>Nun bitten wir den heiligen Geist. 2 clavier pedal</i> SmWV 81	F C	4 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	35		
<i>O Gott, wir danken deiner Güte</i> SmWV 22	g	3 V. (g)			
[1. V.]	3, C		38		kolorierter Choralsatz à 4 man.
2. V.	3, C		39		kolorierter Choralsatz à 4 man.
<i>O Lux beata trinitas</i> SmWV 24	G	3 V. (G), Vesper			
[1. V.]	C		50		à 4, c.f. im B ped.
2. V.	C		55		2f), à 4, c.f. im S ped.
<i>Vater unser im Himmelreich</i> SmWV 26	d	9 V. (d), Messe u. Vesper			
[1. V.]	C		44		à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>auf zwei Clavier und Pedahl</i>	C		50		2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V.	C		31		2c), à 2, c.f. im S
<i>Vater unser im Himmelreich 2 clav.</i> SmWV 27	d C	9 V. (d), Messe u. Vesper		154	2h), à 3 man.
<i>Vater unser im Himmelreich 2 clavier pedal</i> SmWV 28	d C	9 V. (d), Messe u. Vesper	48		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Wir glauben all an einen Gott</i> SmWV 29	d	3 V. (d), Messe u. Vesper			
[1. V.] <i>pedaliter</i>	C		72		2e), à 3, c.f. im B ped.
2. V. <i>auff 2 Clav.</i>	C		82		2f) à 4 ped., c.f. im S
Franz Tunder					
<i>Auf meinen lieben Gott Auff 2 Clavier Manualiter</i>	g C	—	145		2h), à 3–4 man.
<i>Christ lag in Todesbanden</i>	d C,3,C	7 V. (d), Messe/Vesper Ostern	239		2h), à 4 ped.
<i>Herr Gott, dich loben wir Auff 2 Clavier e Pedat.</i>	G C	4 Z. (G), Messe u. Vesper	153		2h), à 4 ped.
<i>In dich hab ich gehoffet, Herr Auff 2. Clavier</i>	g C	—	94		2h), à 4 ped.
<i>Jesus Christus war Gottes Sohn</i>	g C	3 V. (d), Messe	129		2f), à 4 ped., c.f. im S

<i>Komm, Heiliger Geist Auff 2 Clavier Ped:</i>	G C	3 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	140	2h), à 4 ped.
<i>Was kann uns kommen an für Not 2 Clav. Ped:</i>	C C	6 V. (C), Messe	195	2h), à 4 ped.
<i>Was kann uns kommen an für Not Auff 2 Clavier Ped:</i>	F C	6 V. (C), Messe	257	2h), à 4 ped.
Matthias Weckmann				
<i>Ach wir armen Sünder</i>	D	6 V. (G), Messe		
1. V. Choral in Ten:	C		29	2g), à 4, c.f. im T ped.
2. V. à 2 Clav. è Ped:	C		38	2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V. 3 à 2 Clav.	C		42	2d), à 3, c.f. im B man.
<i>Es ist das Heil uns kommen her</i>	C	14 V. (C), Messe		
1. V. a 5 Voc. Im vollen Werck	C		57	à 5, c.f. im B ped.
2. V. Manualiter. Canon in hyperdiapente post minimam	C		46	2f), à 3 man., c.f. im S
3. V. Vff 2 Clavir	C		70	à 4, c.f. im T ped.
4. V. a 3. Pedaliter. Canon in subdiapason post semiminimam	C		43	2e), à 3, c.f. im B ped.
5. V. a 3. Pedal. Canon in di diapente post semiminimam	C		55	2g), à 3, c.f. im T ped.
6. V. Vff 2 Clavier	C		238	2h), à 4–6 (Doppelped.)
7. et ultimus V. Im vollen Werck Choral im Tenor. Manualiter et pedal[iter]	C		72	à 6, c.f. im T ped. (Doppelpedal)
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ à 4.</i>	G	7 V. (G), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. a 4	C		25	2g), à 4 ped., c.f. im T
2. V. Auff 2 Clavir	C,3,C		123	2h), à 4 ped.
3. V. Auff 2 Clavir à 4	C		28	2g), à 4 ped., c.f. im T
4. V. à 3	C		23	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	G	7 V. (G), Messe/Vesper, Weihnachten		
1. V. à 4	C		22	2g), à 4, c.f. im T ped.
2. V. Auff 2 Clavir	C		18	2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V. A 3 voc.	C		13	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Gott sei gelobet und gebenedeiet</i>	G	4 V. (G), Messe/Kommunion		
1. V. a 4	C,3,C		46	2g), à 4 ped., c.f. im T
2. V. Auff 2 Clavir	C		71	2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V. a 3 [Fragment]	C		[15 erh.]	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Komm, Heiliger Geist</i>	G	3 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe/Vesper u. Pfingsten	49	à 5 ped., kolorierter Choralsatz
[1. V.]	C,3,C		67	2f), à 4 ped., c.f. im S
2. V. auff 2 Clavir.	C		68	2e), à 3, c.f. im B ped.
3. V. à 3.	C			

<i>Nun freut euch, lieben Christen gmein</i>	G	10 V. (Eler 1588: C, M.G. 1604: F), Messe			
[1. V.]	C		46		à 4, c.f. im B ped.
2. V. <i>Auff zwey Clavier</i>	C		45		2f), à 4 ped., c.f. im S
3. V.	C		46		2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>O lux beata trinitas</i>	G	3 V. (G), Vesper			
1. V. <i>a 5 Im vollen Werck</i>	C		60		à 5 ped., c.f. im T (Doppelpedal möglich)
2. V. <i>à 4. Choral in Cantu manualiter vel si placet pedaliter</i>	C		59		2h), à 4, c.f. im T ped.
3. V. <i>à 4 Voc.</i>	C		51		2h), à 4, c.f. im T ped.
4. V. <i>Manualiter C</i> (1.–4. Variatio = 4 V.)	C			182	2c)–d), 2f), à 2, à 3, c.f. im S u. B
5. V. <i>Auff 2 Clavier</i>	C			89	2f)–g), à 4 ped., c.f. im S u. T
6. V. <i>à 5 Im vollen Werck</i>	C		48		à 5, c.f. im B ped.
Dieterich Buxtehude					
<i>Ach Gott und Herr</i> BuxWV 177	d C	Vesper	20		1d), à 3, c.f. im B ped.
<i>Ach Herr, mich armen Sünder</i> BuxWV 178	e C	—	44		à 4 ped., c.f. im S
<i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> BuxWV 180	d C	7 V. [d], Taufe	55		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Danket dem Herrn</i> BuxWV 181	g	—			
[I]	C		16		à 3, c.f. im S
[II]	C		16		2e), à 3, c.f. im B ped.
[III]	C		16		2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Der Tag, der ist so freudenreich</i> BuxWV 182	G C	—		61	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> BuxWV 183	a C	9 V. [a], Messe	49		à 4 ped., c.f. im S
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> BuxWV 184	C C	5 V. [C], Messe u. Reformation	59		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i> BuxWV 185	g C	5 V. [a], Messe	24		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Es ist das Heil uns kommen her</i> BuxWV 186	C C	14 V. [C], Messe	44		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Es spricht der Unweisen Mund wohl</i> BuxWV 187	G C	6 V. [C], Messe	42		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> BuxWV 188	G C	7 V. [G], Messe/Vesper, Weihnachten		154	2h), à 4 ped.
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> BuxWV 189	G C	7 V. [G], Messe/Vesper, Weihnachten	27		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Gott der Vater wohn uns bei</i> BuxWV 190	C C	1 V. [C], Messe/Kommunion	52		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Herr Christ, der einig Gottes Sohn</i> BuxWV 191	G C	3 V. [C], Messe	41		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Herr Christ, der einige Gottes Sohn</i> BuxWV 192	G C	3 V. [C], Messe	38		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl</i> BuxWV 193	a C	—	42		2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Ich dank dir, lieber Herr</i> BuxWV 194	F C,3,C	9 V. [C]		101	2h) (?), à 4 ped.
<i>Ich dank dir schon durch deinen Sohn</i> BuxWV 195	F C,3,C	—		154	2h) (?), à 4 ped.
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> BuxWV 196	d C	5 V. [a], Vesper	57		à 4 ped., c.f. im S

<i>In dulci jubilo</i> BuxWV 197	G	3	4 V. [C], Messe/Vesper, Weihnachten	42	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Jesus Christus, unser Heiland</i> BuxWV 198	g	C	3 V. [d], Messe/Kommunion	25	à 3, c.f. im S
<i>Komm, heiliger Geist</i> BuxWV 199	F	C	3 V. [F], Messe/Vesper u. Pfingsten	60	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Komm, heiliger Geist</i> BuxWV 200	F	C	3 V. [F], Messe/Vesper u. Pfingsten	55	2f), à 4 ped., c. f. im S
<i>Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn</i> BuxWV 201	G	C	16 V. [a], Messe	45	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich</i> BuxWV 202	G	C	Messe	22	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Magnificat noni toni</i> BuxWV 205	d		12 V. [a]		
[1. V.]		C		28	2e), à 4, c.f. im B ped.
[2. V.] <i>alla duodecima.</i>		C		25	à 4, c.f. im S
<i>Mensch, willst du leben seliglich</i> BuxWV 206	e	C	5 V. [e], Vesper	29	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Nimm von uns, Herr</i> BuxWV 207	d		9 V. [a; Vater unser], Vesper		
[I]		C		31	à 3, c.f. im S
[II]		C		30	2c), à 2, c. f. im S
[III]		C		36	2f), à 4, c. f. im S
[IV]		C		31	2c), à 2, c.f. im S
<i>Nun bitten wir den heiligen Geist</i> BuxWV 208	G	C	4 V. [C], Messe/Vesper u. Pfingsten	33	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Nun bitten wir den heiligen Geist</i> BuxWV 209	G	C	4 V. [C], Messe/Vesper u. Pfingsten	35	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Nun freut euch lieben Christen gmein</i> BuxWV 210	G	C	10 V. [F], Messe	229	2h), à 4 ped.
<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> BuxWV 211	g	C	8 V. [d], Messe	21	2f), à 4 ped., c. f. im S
<i>Nun lob mein Seel den Herren</i> BuxWV 212	C	3	4 V. [C], Messe/Kommunion	87	2h), à 3
<i>Nun lob mein Seel den Herren</i> BuxWV 213	G		4 V. [C], Messe/Kommunion		
[I] – [II] – [III]		3, 3, 3		54,56,57	2c), à 2, c.f. im S – à 3, c.f. im S – 2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Nun lob mein Seel den Herren</i> BuxWV 214 f.	G		4 V. [C], Messe/Kommunion		
[I]		3		81	à 4, c.f. im B ped.
[II]		3		52	à 3, c.f. im S
[III]		3		55	à 3, c.f. im S
[IV]		3		56	2e), à 3, c.f. im B ped.
<i>Puer natus in Bethlehem</i> BuxWV 217	a	3	19 V. [d]	22	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Vater unser im Himmelreich</i> BuxWV 219	d	C	9 V. [a], Messe/Vesper	36	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Von Gott will ich nicht lassen</i> BuxWV 220	a	C	9 V. [g], Messe	29	2f), à 4 ped., c.f. im S
<i>Von Gott will ich nicht lassen</i> BuxWV 221	a	C	9 V. [g]	31	à 4 ped., in allen Stimmen kolor. Choralsatz
<i>Wäre Gott nicht mit uns dieser Zeit</i> BuxWV 222	a	C	3 V. [a]	42	2f), à 4 ped., c.f. im S

II. *Sanctus Summum* (s. o. S. 188)

Sanctus & Agnus ad Kyrie Summum

SAn ctus. San ctus. San ctus

Do mi nus De us Ze ba oth. Ple ni sunt cœ li &

ter ra glo ri - a tu a. O san na in

ex cel sis. Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne

Do mi - ni. O

san na in ex cel sis.

Detailed description: This block contains a vocal score for the Sanctus and Agnus sections. It consists of six staves of music in a single system. The first staff begins with the lyrics 'SAn ctus. San ctus. San ctus'. The subsequent staves contain the Latin text: 'Do mi nus De us Ze ba oth. Ple ni sunt cœ li & ter ra glo ri - a tu a. O san na in ex cel sis. Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne Do mi - ni. O san na in ex cel sis.' The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Sanctus Summum

5

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for the Sanctus Summum section. It consists of two staves of music in a single system. The first staff is the right hand, and the second staff is the left hand. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. A measure number '5' is indicated at the beginning of the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

.2. Versus

The first system of the second versus consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of the second versus starts at measure 4. It continues the melodic and harmonic development from the first system, ending with a double bar line and repeat signs.

3. Versus

The first system of the third versus begins with a treble staff featuring a melodic line with various intervals and a bass staff with a steady accompaniment.

The second system of the third versus starts at measure 6. The treble staff shows a more active melodic line, while the bass staff continues to support the harmony.

The third system of the third versus starts at measure 10. It concludes the section with a final cadence in the treble staff and a sustained bass line.

.4. Versus

The first system of the fourth versus begins with a treble staff that has a whole rest in the first measure, followed by a melodic phrase. The bass staff has a simple accompaniment.

The second system of the fourth versus starts at measure 4. The treble staff features a melodic line with some chromaticism, and the bass staff provides a rhythmic and harmonic foundation.