

Klaus Beckmann
Aufsätze zur Norddeutschen Orgelschule

Klaus Beckmann

AUFSÄTZE ZUR NORDDEUTSCHEN ORGELSCHULE

(Praetorius, Tunder,
Buxtehude, usw.)



Lübeck : Marienkirche.

 SCHOTT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar unter:

<http://dnb.d-nb.de>

ISBN 978-3-95983-635-7

© 2022 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
www.schott-buch.com

Umschlagmotiv:
Arthur George Hill (1857-1923), Orgelgehäuse-Zeichnungen:
Lübeck, Sankt-Aegidien-Kirche (um 1880)

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck in jeder Form sowie die Wiedergabe
durch Fernsehen, Rundfunk, Film, Bild- und Tonträger oder Benutzung für
Vorträge, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Verlags.

Inhalt

- 1 · Einleitung 7
Biographische Bagatellen 7 · Falschmeldung – Musikwissenschaft 8 ·
Die halbe Wahrheit 8 · Buxtehude aktuell 11
- 2 · Avantgarde des Orgelbarocks – die Hamburger Organisten-
dynastie Praetorius 14
„Erzvater Jakob“ 15 · Hieronymus (I.) Praetorius 16 · *Melodeyen Gesang-
buch* 18 · *Visby-Tabulatur* 18 · Jakob Praetorius 22 · Johann Praetorius 24 ·
Hieronymus (III.) Praetorius 25 · Fazit 27
- 3 · Wie lassen sich aus der schadhafte Überlieferung von Dietrich Buxte-
hudes *Praeludium d-Moll* BuxWV 140 Urtext und historisch legitimierte
Spielweise ermitteln? 30
Formdisposition 30 · Unvermeidlich: Überlieferung 32 · Gerhard Ru-
dolph Albrecht Sievers 35 · Authentisches Buxtehude-Spiel 38
- 4 · Spurensuche Artikulation: *Homer aus Homer, Tunder aus Tunder* 42
Forschungsdesiderat? 42 · Ein virtuelles Dialog-Protokoll 44 · Tunders
besonderer Fugentypus 48 · Final, Supplementum 49 · Grammatik –
Rhetorik, Figuren – Moduli 50 · Vokalmusik als Modell? 52 · Verzieren-
gen – auktorial oder fremder Hand? 56
- 5 · Akkordischer Satz im figurativen und kontrapunktischen Kontext der
norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts 58
Gröningen 1596 58 · Machaut 59 · Steffens 60 · Hier. Praetorius senior 61 ·
Hier. Praetorius III. 61 · Scheidemann 63 · Tunder 64 · Buxtehude 67 ·
Böhm 68 · Zusammenfassung 69
- 6 · *Morbus Walther* bei Dietrich Buxhudes *Te Deum laudamus* BuxWV 218? 73
Quellenlage, Editio princeps 73 · Ungewöhnliche Versusfolge 74 · Spit-
tas unfassbarer Irrtum 78 · [Versus IV] *cum et subjectis* 82 · Skandalon:
falscher Satztitel 84 · Mitteldeutsche Redaktion 85 · Editions-geschichte
des *Te Deums* 86 · Ergebnis 88
- 7 · Zu Ton Koopmans „Reaktion“ 91
Diese Seuche grassiert sehr (Fuhrmann) 91 · *Gantz kleine und subtile Nötgen*
(Walther) 92 · *Ryge-Tabulatur* 92 · *Triller, die mit der oberen Nebennote be-
ginnen* 93 · Reincken: *tremulus* 93 · Editions-methoden 93 · Weltweit aner-
kannt: wissenschaftliche Editionstechnik (Institut für Neutestamentliche
Textforschung, Münster) 94 · Fazit 95
- 8 · Buxtehudes *Praeludium d/140* – modal oder durmolltonal? Zu den
»Bemerkungen zu Kirchentonarten und Durmolltonalität [...]« von
Bernhard Haas und Veronica Diederer 96
Analysemethoden (Schenker, Korte) 96 · Problem der Überlieferung 97 ·
Tonalität: Dupeltaktfuge 98 · Tripeltaktfuge: Tonalität, Kontrapunkt 101 ·
Anstieg oder Kontrapunkt? 102 · Präsenz des I. Psalmtons? 103

- 9 · Der Doppelte Kontrapunkt in der Norddeutschen Orgelschule oder:
Man suchte stets geheime Künste 106
Organum-Techniken 106 · Tinctoris, Glarean, Vicentino, Zarlino 107 ·
 Vicentino 1555: *Contrapunto doppio* 108 · Antoine de Févin 108 · Zarlino –
 Calvisius – Sweelinck 111 · Norddeutsche Zarlino-Rezeption: Stef-
 fens 112 · Jak. Praetorius 114 · Scheidemann 115 · Scheidt 116 · Bernhard,
 Theile 118 · Buxtehude, der norddeutsche Meister des *Contrapunctus*
invertibilis 118 · Mit umgekehrten CONTRAPUNCTEN: Flor, Radeck,
 Strunck, Reincken, Kneller, Lübeck sen., Böhm, Bruhns, Olter 123
- 10 · Buxtehude-Forschung 2021 129
 · Kl. Beckmann, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke* 129
 · *Dietrich Buxtehude von André Pirro (Paris 1913). Ins Deutsche übersetzt*
von Kl. Beckmann 130
 · *Buxtehude-Studien*, Band 4 131; Grapenthin: *Reincken* 131; Vogel: *Sona-*
ta 132; Schneider: *Buxtehude spielen* 135
 · Kl. Beckmann, Überlieferungsprobleme bei D. Buxtehudes ›*Te Deum*
laudamus‹ 151
 · *D. Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, Teil 1: 18 Praeludia* (Schumacher),
 Revidierte Ausgabe, Mainz: Schott 2021 129
 · *D. Buxtehude, Orgelwerke, Band I, Freie Orgelwerke* (Vogel) 129
- 11 · Buxtehudes *Passacaglia* BuxWV 161 als Beispiel historisch informierter
 bzw. legitimer Aufführungspraxis 157
 Originalklang 157 · Analyse, Literaturbezug 159 · Unverzichtbar: Bern-
 hard 160; Printz 161; Walther 161; Konsequenzen: Artikulation 164
- 12 · *Sein oder Nichtsein – meins oder nicht seins – das ist hier die Frage.*
 Diebstahl! Hände weg von meinen Sachen! 168
 Was ist ein Plagiat? 168 · Buxt.: *Te deum laudamus*, Schneider 169 · Buxt.:
Praeludium G/147, Belotti 170 · Tunder: *Christ lag*, Belotti 174 ·
 Beckmann: *Canon a 2 in hypodiapason post fusam* 176 · Beckmann 2005,
 2009 – Crivellaro 2014 177
- 13 · Private Property Management. Zu Harald Vogels Edition der Freien
 Orgelwerke Buxtehudes (2021) 184
 Buxtehude-Rezeption 184 · Viderø 185 · Beckmann 186 · Vogel, Werk-
 titel 190 · 3 Bände 191 · Merkmale der Edition 193 · Wolff 196 · *Prael.*
C/136 197 · *Prael. C/138* 201 · *Prael. d/140* 204 · *Prael. F/144* 206 ·
Prael. G/147 207 · *Prael. g/149* 208 · *Prael. A/151* 209 · *Tocc. d/155* 211
- 14 · Ein Kyrie, und was eine Kirchenratte alles anstellen kann. Vater und
 Sohn Buxtehude 217
- 15 · BERNHARD HAAS, VERONICA DIEDEREN, Zu Klaus Beckmanns Kommentar
 zu unserem Aufsatz zum *Praeludium ex d* BuxWV 140 223

1

Einleitung

Das Jahr 2021 hat innerhalb des Bereichs der Norddeutschen Orgelschule ebenso Kurioses wie Essenzielles ans Tageslicht gebracht. Die folgenden drei Beispiele beleuchten verschiedene Mängelsituationen.

I · »Biographische Bagatellen«

In *Ars Organi*, Heft 1/2021, S. 6-11, erschien ein Aufsatz *Zu Geburt und Jugendzeit von Johann Adam Reincken (1643-1722) in der niederländischen Hansestadt Deventer*. Sechs DIN-A4-Seiten umfassen darin „biographische Bagatellen“, wie Hugo Riemann (1849-1919) diese Art von Musikwissenschaft zu charakterisieren pflegte, die allein Dekor zur Vita liefert. Das Eigentliche der Orgelmusik Reinckens war immerhin, auf plakative Feststellungen fokussiert und bezeichnenderweise ohne ein einziges Notenbeispiel, in folgendem Satz vertreten: *Reincken hat als einer der maßgeblichen Sweelinck-Enkelschüler die niederländische Tradition, vermittelt durch Lucas van Lenninck und Heinrich Scheidemann, in Norddeutschland mit seinem Zentrum Hamburg weiterentwickelt, so dass sie für den jungen Johann Sebastian Bach zu einem enormen Anziehungspunkt werden sollte* (S. 11). Den breitgefächerten Ausführungen fehlte indes die alles entscheidende biographische Information zum 30. November 1658.

In der Folgenummer von *Ars Organi* (2/2021, S. 115 f.) artikulierte der heute amtierende Scheidemann-Reincken-Nachfolger an St. Katharinen, Hamburg, weitere Bedenken, Zweifel, Spekulationen. Sie betrafen den Titel von Reinckens Druck *Hortus Musicus* mit der Herkunftsangabe *Daventriense Transiselano* (der aus Deventer, Oberijssel, Stammende) und die *einzig, alles andere als sicher wirkende Quelle* im Gegensatz zu *drei gut beglaubigten Aussagen, nämlich die von Mattheson, Reinckens eigene und die des Bach-Nekrologs* (S. 116) – eben Anfragen und Ansichten eines Hobby-Historikers.

Wenn nur sieben Seiten weiter in demselben Heft *Ars Organi* 2/2021, S. 123 f., *Ergänzungen zu Reincken* von Klaus Beckmann mit einem Faksimile des seit 1998 ungerechtfertigterweise übel beleumdeten Geburtseintrags, zugleich aber auch dessen nunmehr korrekte Übertragung sowie schließlich der entscheidende Hinweis auf Jenneken Krijgers Anzeige beim Deventer Gericht vom 30. 11. 1658 wegen der „Vaterflucht“ Jan Adamszoon Reinckens präsentiert werden, fragt es sich, ob die Schriftleitung den wohl zeitgleich in der Redaktion eintreffenden Beitrag des aktuellen Katharinen-Organisten nicht hätte stoppen, zumindest mit der neuen Information bezüglich der Jenneken-Krijgers-Klage bekanntmachen und eine Modifizierung seines Schriftsatzes veranlassen sollen.

Eine positive Reaktion der beiden Verfasser zum Thema Reincken hat mich zeitnah nicht erreicht, auch in *Ars Organi* habe ich keinerlei Stellungnahme ihrerseits festgestellt. Ich hätte durchaus die Anregung gehabt, ob man vielleicht einmal in Hamburger Archiven der Nachricht von Johann Mattheson in dessen *Critica Musica*, Hamburg 1722, S. 225 f., nachgehen sollte, Reincken habe *seiner Tochter Kindern aber nach proportion ein ansehnliches vermacht / und dabey der fremden Dames, so er biß an seinem Tode im Hause gehabt / nicht vergessen*. Welche offensichtlich stadtbekanntesten erwähnenswerten *fremden Dames*, mindestens zwei, mit Familienanschluss bis

zum Lebensende des Familienoberhaupts? Könnten *Jenneken* und *Anneken Krijgers* im Hamburger Mortui-Register oder anderweitig nach Reinckens Tod am 24. November 1722 nachgewiesen werden?

II · Falschmeldung. Wir reden von Musikwissenschaft.

Nochmals ein Amtsnachfolger, nochmals Norddeutschland, und eine graue Stadt am Meer. Vom berühmten Amtsvorgänger stammt jenes *Praeludium e-Moll*, das heute als meistgespieltes norddeutsches Orgelwerk gilt. Wenn allerdings im selben Atemzug in *organ* 3/2021, S. 30-33, noch ein *Praeludium g-Moll* jenes berühmten Vorgängers erwähnt wird, obwohl seit 2006 in mindestens drei Schriftsätzen – Die-trich Kollmannsperger, »Mons: Prunth«, *Präludium g-Moll. Eine Neuzuweisung*, in: *Ars Organi*, 54. Jahrgang, Heft 1, 2006, S. 30 f.; Klaus Beckmann, *Zur Neuzuweisung des Praeludiums g-Moll di Mons: Prunth. an Arnold Matthias Brunckhorst*, in: *Ars Organi* 54, 2/2006, S. 111 f.; ders., *Die Norddeutsche Schule [...]*, Mainz: Schott 2009, S. 531 ff., 547-550 – und zwei Editionen (Schott, Breitkopf) ebendieses *g-Moll-Praeludium*, mehrfach exzellent begründet, seinem Zeitgenossen Herrn *Prunkh*: (Prunkhorst, Brunckhorst) zugewiesen worden ist, sind das Signale eines bedauerlichen intellektuellen Notstands, eines Zustands von faustdickem Informationsmangel an prominenter Stelle. Die Literaturangaben des Aufsatzverfassers bieten vielsagend 1968, 1991 und 2001 als Maximum des gesamten Wissenserwerbs. Und der Informationsstand der Schriftleitung, die eine Verbreitung längst verschimmelten und kadaverstinkenden Wissens, diese Falschmeldung unbeanstandet passieren lässt, 2021? Blamabel und eisgrau, nicht nur in dieser Stadt am Meer mit jener Kirche, der ehemaligen Wirkungsstätte des heutigen Spitzenreiters auf der Beliebtheitskala.

Der Vollständigkeit halber ist zum *Praeludium g-Moll di Mons: Prunth: / Prunkh*: hinzuzufügen, dass hinsichtlich der Verfasserschaft folgende Äußerung vorliegt (N. Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Harald Vogel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2008, S. 3): *Zu den fraglichen Werken [betr. Verfasserschaft] gehört das Praeludium in g, das mit gleicher Wahrscheinlichkeit auch von Arnold Matthias Brunckhorst stammen könnte*. Mit einer derartigen Feststellung wird eine sachgemäße Entscheidung umgangen – ein dilettantisches, nichtssagendes Unterfangen, und die vorgetragenen Argumente, darunter ein so hochkarätiges Kriterium wie der *Neapolitaner*, einfach zu negieren statt zu gewichten, entbehrt jeglicher musikwissenschaftlicher Professionalität.

III · Die halbe Wahrheit

Wenn das von Max Seiffert 1891 (Dissertation: *Jan Pieterszoon Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*) und 1892 (Denkmäler Deutscher Tonkunst, Band I: *Samuel Scheidt, Tabulatura Nova, 1624*) mitbegründete Geschichtsbild *Sweelinckschule*, das bereits seit 1932 (Fritz Dietrich) in Frage gestellt wird, wenn die seinerzeit vernachlässigte bodenständige deutsche Orgelkultur mit ihren Repräsentanten Johann Steffens, Hieronymus Praetorius und Michael Praetorius inzwischen durch umfassende Editionen hinreichend dokumentiert ist, wenn dann trotzdem immer noch naiv die althergebrachte Sichtweise *Sweelinckschule* bedient wird, muss dies als ein Anzeichen desolater Rückständigkeit gelten.

Der Hamburger Jakob Praetorius (1586-1651, ab 1603 Organist an St. Petri) war der erste deutsche Jungorganist, der Sweelinck in Amsterdam zur Fortbildung auf-

suchte. Wie Johann Mattheson berichtet (*Grundlage einer Ehren=Pforte*, Hamburg 1740, S. 328 ff.), war Jakobs erster Orgellehrer sein Vater Hieronymus Praetorius (1560-1629), Organist an St. Jakobi in Hamburg. *In der Composition folgete er* [Jakob] *gleichfalls den Grundsätzen desselben* [Hieronymus] *mit besonderem Fortgange*. Beginn und Dauer seines Amsterdam-Aufenthalts werden allerdings unterschiedlich angesetzt. Um maßlosen Spekulationen (P. Dirksen, *Sweelinck*, 1997, S. 509: c1606-1608) ein Ende zu bereiten, sei hier eine Hamburger Quelle (Staatsarchiv Hamburg, Sign. H.II.2, Jürgen Suhr, ca. 1840: Verzeichnis *Organisten St. Petri*) als Faksimile wieder-

| Erwähnt | Organisten | Gestorben |
|---------|---|------------------|
| 1517 | Andreas Bernhardt. <i>Hieronymus am Dom wegen Altersschwäche Resignavit 1542</i> | 1557 |
| 1547 | Paul Rüssmann. <i>Substitut</i> | 1560 |
| 1560 | Achani Dorings. <i>worüber Briefwechsel</i> | |
| | Hinrich Thor Molen. <i>wort 1586/9 für seinen Zwillingsbruder</i> | 1603 |
| 1603 | Jacob Praetorius, Domvicar <i>mit Briefwechsel.</i> | 1623. |
| 1623 | Jacob Schultke, Decanus <i>am Dom - Briefwechsel.</i> | 1651 22. Okt. |

gegeben, aus der hervorgeht, dass die Wahl von Jakob Praetorius zum Organisten der Petri-Kirche seitens der Kirchgeschworenen im Jahr 1603 stattgefunden hat. Sein Dienstantritt ist spätestens im Frühjahr 1604 erfolgt, denn im *Melodeyen Gesangbuch*, Hamburg: Rüdinger 1604, wird er auf der Titelseite des Druckes – dessen Vorrede auf 1604. den 1. Septemb[ris]. datiert ist – als dritter unter die *Musicos vnd verordneten Organisten in den vier Caspelkirchen* [Kirchspiel-Gotteshäusern] zu Hamburg gerechnet. Unter den insgesamt 89 Kantionalätzen stam-

men 19 von Jakob Praetorius, 22 von seinem Vater Hieronymus (Organist an St. Jakobi), 30 Tonsätze von Joachim Decker (Organist an St. Nikolai), 13 von David Scheidemann (Org. an St. Katharinen), 5 sind anonym. Jakobs Studien in Amsterdam sind mithin aus guten Gründen auf 1602-03 anzusetzen.

Es hat den Anschein, als leiste man sich eine recht großzügige Arbeitsteilung zwischen Musikwissenschaft und praktischer Organistentätigkeit – was zur Musik in Sprache gefasst werden kann, gilt als Wissenschaft, was Noten betrifft, geht den Spieler etwas an, hier einerseits der Kopf und da andererseits Hände und Füße. Das könnte erklären, warum man einen recht beliebigen, eher sorglosen Umgang mit der Geschichte der Orgelmusik, mit diesem historischen Erbe, pflegt, als störe es niemanden, aus welcher uralten Ausgabe man spielt, dass man überhaupt jüngere Äußerungen zur Orgelmusik zur Kenntnis nimmt, in Zeitschriften oder gar einem Fachbuch, wo doch das Examen gleich welchen Niveaus eine hinreichende Kenntnis attestiert hat, ein für allemal? Oder die Gretchenfrage: *Sag, wie hältst Du's mit der – Fortbildung*, nämlich was Angebot und Wahrnehmung betrifft? *Time-lag* nennt man jenen Zeitraum, der zwischen einem Ereignis und seiner Wirkung, Umsetzung, liegt, in der Bildungstheorie zwischen dem Zeitpunkt einer öffentlich

gemachten Erkenntnis und deren Rezeption durch Interessenten oder Betroffene, etwa dem an Forschungsinstituten und Universitäten gewonnenen Wissen und dessen Aneignung in den Schulen, Betrieben, in der Gesellschaft. Während meiner beruflichen Tätigkeit lernte ich einen Biologielehrer kennen, der stolz darauf war, bei einem Professor aus jenem *inner circle* studiert zu haben, dessen DNA-Spezialisten mit dem Nobelpreis ausgezeichnet worden waren. Auf der Höhe der Zeit zu sein, ist nicht nur ein berufsständisches Gebot, sondern durchaus auch ein individuelles, persönlichkeitsrelevantes – denn der ganzheitliche Erfolg bei der Lösung musikpraktischer Aufgaben wird das Selbstbewusstsein und das (künstlerische) Ego soweit stärken, dass meist fast vier Jahrzehnte an Dienstjahren als Solist an Orgel und Dirigentenpult sinn- und krafteffizient bewältigt werden können.

Könnte die wenig ausgeprägte Bereitschaft zu begleitender intellektueller Auseinandersetzung mit historischer (Orgel-)Musik, mit ihrem sozusagen kognitiven Ambiente (Entstehung, Überlieferung, Edition, historische Aufführungspraxis), vielleicht ein Mangel an Angebot, eine Strukturschwäche der Ausbildung oder Fortbildungspraxis, ein hochschuldidaktisches ebenso wie ein berufsmäßiges sein? Wie alt ist das gegenwärtig gültige, praktizierte „organistische“ System – haupt- und nebenberuflich betrachtet –, und würde es einer Anforderungsprüfung hinsichtlich Ausbildung, Fortbildung, vor allem Praxisbezug standhalten? Als ich 1986 einen Lehrauftrag an einer Musikhochschule für Kirchenmusikstudierende im Fach Orgelliteraturkunde übernahm und mich dabei nach Richtlinien erkundigte, wie sie im Lehrerberuf üblich sind, verwies man mich auf die Prüfungsbestimmungen als maßgebliches Kriterium: *Kenntnisse der Grundlinien der Geschichte der Orgelmusik*, was in manchen Köpfen exakt den Zeitraum von 1685-1750 beinhaltet. Ich habe mich daraufhin an die Direktorenkonferenz der (12?) Hochschulen für Evangelische Kirchenmusik mit der Frage gewandt, ob eine Aufarbeitung dieses Brachlandes zwecks gemeinsamer Koordinierung sowie zur Herstellung der Vergleichbarkeit, eines Erfahrungsaustauschs usw. möglich wäre, was durchaus für Erheiterung beim Herrn Vorsitzenden und für die Belehrung gesorgt hat, dass die überquellende Agenda mit TOPs bis in die Zukunft gefüllt, mein Thema daher absolut marginal sei.

Was gibt der allein auf das Orgelspiel konzentrierte Organist freiwillig auf oder ab, wenn er die Reflexion über den Umgang mit dem überkommenen Musiziergut für sein Instrument allein der Wissenschaft überlässt? Wenn ich den aus drei Versus bestehenden, 1624 komponierten und sogar im Autograph erhaltenen Zyklus *Von allen Menschen abgewandt* von Jakob Praetorius (*Sämtliche Orgelwerke*, Mainz: Schott 2004, S. 38-47) für liturgisches oder konzertantes Orgelspiel auswähle, möchte ich durchaus schon wissen, ob deutsche (Hieronimus Praetorius) oder niederländische (Sweelinck) Spielpraxis (oder sogar eine primär subjektive, Jakob Praetorius zuzusprechende) erkennbar und umsetzbar ist, um nicht, wie immer oder wohl meistens, wieder nur meine eigene Assoziation – woher auch immer – reproduzieren zu müssen. Aus diesem Grund erscheint es sehr sinnvoll, »*Sämtliche Orgelwerke*« als Editions- oder Ausgaben-Typus anzubieten, damit der Spieler in die Lage versetzt wird, den personalstilistischen Kontext ebendieses Komponisten in Gänze wahrzunehmen. Bei genauem Hinsehen wird man durchaus mehrere Punkte entdecken, die der Spieler aus seiner (Spiel-)Erfahrung heraus beleuchten, zumindest bis zur Formulierung einer Frage oder eines Problems vorantreiben kann. Ob man dann oder nunmehr die Assistenz seitens der Musikwissenschaft oder eines ambitionierten Praktikers benötigt, zur Hilfe nimmt, wäre eine Frage der eigenen

Organisation – oder scheitert dies sofort am Mangel an Gelegenheit, Ansprechmöglichkeiten? Lassen sich subjektive, spielerseitige und objektive, werkimmanente, kontextbedingte Impulse unterscheiden? Seriöse Literaturerschließung und -vermittlung scheint für mehreren Beteiligte eine terra incognita zu sein.

IV · Buxtehude aktuell

Speziell für die Buxtehude-Forschung war das Jahr 2021 eine Phase, in der gleich mehrere Autoren die Ernte ihrer Projekte eingefahren haben – von unterschiedlichen Ansätzen ausgehend, ist dabei zu etwa zwei Dritteln der Bereich Orgelmusik betroffen. Das signalisiert einmal mehr, dass innerhalb dieses Werksegments aktuell wohl der meiste Handlungsbedarf besteht. Es handelt sich um folgende Publikationen:

- 1 · Klaus Beckmann, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke. Überlieferung · Edition · Historisch legitimierte Aufführungspraxis*. Mainz: Schott 2021, 344 Seiten.
- 2 · *Dietrich Buxtehude von André Pirro (Paris, Fischbacher 1913). Ins Deutsche übersetzt von Klaus Beckmann*. Mainz: Schott 2021, 512 Seiten.
- 3 · Klaus Beckmann, *Überlieferungsprobleme bei Dietrich Buxtehudes ›Te Deum laudamus‹ BuxWV 218*. In: *Festschrift zum 60. Geburtstag von Ludger Stühlmeyer*, hrsg. von Ute Francesca van der Mâer, Norderstedt: Books on Demand 2021, S. 48-79.
- 4 · Claudia Schumacher (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, Teil 1, 18 Praeludia*, Mainz: Schott 2012/2021 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, hrsg. von Kl. Beckmann, Band 25)
- 5 · Matthias Schneider, Jürgen Heering (Hrsg.), *Buxtehude-Studien, Band 4 (2021)*. Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz 2021, 171 Seiten.
- 6 · Harald Vogel (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude, Orgelwerke, Band I, Freie Orgelwerke (pedaliter) BuxWV 136-161, Anh. 5*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021, 192 Seiten.

Die ersten vier Beiträge können *en bloc* vorgestellt werden, die Punkte 5 und 6 bedürfen dagegen einer eigenen ausführlichen Diskussion.

Die hier versammelten Aufsätze sind innerhalb der Jahre 2016 bis 2021 entstanden. Sie behandeln Themen, für die es wohl jeweils aktuelle Anlässe zur Entstehung gegeben, deren Ausarbeitung und Beendigung sich aber aus mancherlei Gründen hingezögert hat. Die durchweg praxisorientierten Exposees haben an Aktualität gewiss nichts verloren und können allemal dazu beitragen, die beklagte geringe Zuwendung der Praktiker zu fachspezifischen Themen zu verbessern, um das eigentliche permanente Ziel, eine stilistisch möglichst korrekte Wiedergabe des historischen Erbes an orgelmusikalischen Kompositionen zu erreichen.

Jene beiden für die Orgelmusik Buxtehudes sicherlich wichtigsten Entdeckungen sind mir im Mai und August 2021 gelungen:

(a) Für das Sextolenproblem beim *Praeludium g/149* für Orgel, T. 1-20, steht nunmehr eine authentische Analogie mit der Kantate *Jesu, komm*, BuxWV 58, *Sinfonia [IV]*, Takt 1-7, zur Verfügung, wo die Sextolen ebenso eindeutig wie durchgehend als Doppeltriolen im *Tactus minor* (C) ausgewiesen werden – Buxtehude gliedert die Sextole definitiv in 3+3 Sechzehntel.

b) Sodann konnte zu Buxtehudes *Te Deum laudamus /218* Philipp Spittas Hinweis (Buxt.-Edition 1876) auf eine katholische Sondertradition hinsichtlich der abweichenden Versusfolge als absolute Falschmeldung entlarvt werden.

SINFONIA

VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLA
VIOLONE
BASSO CONTINUO

was langsam

14. PRAELUDIUM

VIOLINO I
VIOLA
BASSO CONTINUO

Dietrich Buxtehude: *Jesu, komm, mein Trost und Lachen*, Kantate für Alto, Tenore, Basso, Violino I, Violino II, Viola, Violone, Basso continuo. In: *Dietrich Buxtehudes Werke*, Band VII, hrsg. von Hilmar Trede, Hamburg: Ugrino 1937, Reprint New York: Broude, ohne Jahr, S. 85: *SINFONIA* [IV].

D. Buxtehude: *Praeludium* g/149, Takt 1-2 (ed. Beckmann 1971, S. 72): Sextole als Doppeltriole

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top system features a treble clef on the first staff, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is characterized by dense, sixteenth-note passages in the upper staves, often marked with a '6' (sextuplet). The lower staves contain more sparse, eighth-note and quarter-note patterns. The bottom system continues this style, with similar dense textures and articulation. A circled '14' is present in the second staff of the bottom system, indicating a measure number. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fortsetzung des Notenbeispiels 1 von der Seite 16

Avantgarde des Orgelbarocks – die Hamburger Organistendynastie Praetorius

Ein Phänomen mit vermutlich hohem Seltenheitswert: von 1554 bis 1660, mithin mehr als ein Jahrhundert lang, hatten Mitglieder der Familie Schulte bzw. Praetorius Organistenstellen an Hamburger Kirchen inne:

- der *Großvater* Jakob (I.) Schulte an St. Jakobi (1554-1582),¹
- der *Vater* Hieronymus (I.) Praetorius als direkter Nachfolger an derselben Kirche (1582-1629),¹
- dessen *Söhne* Jakob (II.) an St. Petri (1603-1651)² und Johann an St. Nikolai (1612-1660).²
- Ein dritter musikbeflüssener *Sohn*, Michael Praetorius (um 1602-1624), Organist und Komponist, 1624 Schüler John Bulls in Antwerpen, starb dort im Oktober oder November desselben Jahres.³
Diesem familialen Netzwerk unbedingt hinzuzurechnen ist
- der *Enkel* Hieronymus (III.), frühbegabter Sohn von Jakob (II.), der Orgelmusik komponierte, bevor ihn – gerade sechzehnjährig – 1629 der Tod dahinraffte.¹

Die Familie selbst pflegte durchaus die hier genannten Bezeichnungen zu verwenden: *Hieronymus Senex* (oder *Senior*) für den Ahn (oder den Älteren) Hieronymus I., *Jacobi filius* für Jakobs Sohn, *nepos* für den Enkel bzw. *Hieronymus Tertius* für Hieronymus III.⁴

In Hamburg wurde die Reformation am 28. Mai 1529 eingeführt. Die Verhandlungen über die neue Kirchenordnung für die Hauptkirchen St. Petri, St. Jakobi, St. Katharinen und St. Nikolai leitete, wie bereits ein Jahr zuvor in Braunschweig, Luthers Weggefährte Johann Bugenhagen. Dem Vorbild Braunschweigs und Hamburgs folgten nach und nach weitere Hansestädte im norddeutschen Raum, wobei „Kirche“ inzwischen Teil des erstarkten Bürgertums, der Politik im profanen Raum, geworden war.

Um der Gefahr des Wiedertäuferturns zu begegnen, beschlossen theologische Repräsentanten der Städte Lübeck, Bremen, Hamburg, Rostock, Stralsund, Lüneburg und Wismar am 15. April 1535 eine gemeinsame Grundlage der reformatorischen Lehre und gottesdienstlichen Ordnung, die *17 Hamburger Artikel*. Der letzte (17.) Artikel regelte den *ordo ceremoniarum*, die Ordnung der Gottesdienste. Um der Einheit des liturgischen Handelns willen wurden alle Pfarrer und Gemeinden auf eine schriftliche Agenda verpflichtet, in Bezug auf Inhalte und Abläufe einigte man sich auf folgende Grundlinien:

(a) Sonntag, **Frühgottesdienst:**

Katechismus lateinisch; 2-3 *Psalmen* lateinisch mit *Antiphon* und *Responsorium*; *Epistel* lateinisch, danach deutsch; *Te Deum* lateinisch, zusätzlich auch das *Benedictus*.

(b) **Messe:**

Introitus; *Kyrie*, *Gloria* (lateinisch oder deutsch); *Kollektengebet*; *Epistel*; *Hal-leluja*; *Sequenz*; Lesung aus dem *Evangelium*; *Glaubensbekenntnis*; *Praefatio* lateinisch, *Sanctus*, *Vermahnung* nach Bugenhagen, *Vater unser*, *Einsetzungsworte*, deutsches *Abendmahlslied*, *Agnus Dei*; *Kollektengebet*; *Danksagung*.

(c) **Vespergottesdienst:**

2-3 Psalmen lateinisch samt *Antiphon* und *Responsorium*; *Hymnus*; *Magnificat*; *Kollektengebet*; *Danksagung*.⁵

Zusammen mit dem *Pfarrer* waren der *Schülerchor* der Gymnasien, die von den reichen Hansestädten unterhalten wurden, sowie der *Organist* Träger des gottesdienstlichen Geschehens. Die sprachlich und musikalisch vorgebildeten Schüler übernahmen unter Leitung ihres Ausbilders (*Praeceptor* [Lehrer] bzw. *Succentor* [Unterkantor]) die Monophonie (solistische und chorische Einstimmigkeit, Gregorianik). Für größere repräsentative Aufführungen von Figuralmusik stand der *Kantor* zur Verfügung. Entweder umstanden die Choristen das Chorpult (*pulpitrum*), auf dem die handgeschriebenen, teils illuminierten Prachtkodizes mit dem liturgischen Repertoire in *Hufnagelnotenschrift* oder *Mensuralnotation* (Noten) zum Singen (*choraliter*) aufruhnten, oder sie sangen ihren Part innerhalb der Mehrstimmigkeit (*figuraliter*) aus einzeln gedruckten oder handschriftlichen Stimmbüchern (-heften), die sie in Händen hielten.

1 · „Erzvater Jakob“: *Scriba et Organista*

Diese beschriebene aufführungspraktische Situation erklärt in Bezug auf den Stammvater Jakob Schulte (um 1520-1586), warum er sich 1554 als „*Scriba et Organista*“ [Schreiber und Organist] der Jakobi-Gemeinde bezeichnete. Gefragt war seine Doppelqualifikation als Organist und Kalligraph (Schönschreiber) zur Herstellung der liturgischen Formulare für den Pfarrer und für sich selbst bzw. seinen Dienst als Organist der Jakobi-Kirche, mit dem Ziel, sämtliche reformatorisch brauchbaren *cantilenas sacras quarum usus foret in Organis* [geistliche Gesänge, die auf der Orgel gespielt werden sollen] zusammenzustellen. Beide heute noch erhaltenen Kodizes, die *Agenda 1553* und die *Cantilena sacrae 1554*, dienten in erster Linie dazu, eine solide Grundordnung für die Liturgie an St. Jakobi in Hamburg zu sichern, immerhin befand sich das junge protestantische Leben noch in einer Aufbau- oder Konsolidierungsphase.

Die Reihenfolge *Scriba et Organista* spiegelt die 1554 geltende Wertschätzung wider. Unter dem betreffenden Sonntag verzeichnet, enthält der Kodex *Cantilena Sacrae* [Geistliche Gesänge] in Choralnotation (Hufnagelnoten) mit lateinischen Texten nicht weniger als 66 Responsorien, 29 Introiten, 12 Sequenzen, Kyries, Sanctus und 17 Hymnen, schließlich – in Mensuralnotation – auch 25 Kirchenlieder mit niederdeutschem Text. Dieses Dokument ermöglicht einen umfassenden Einblick in die Organistenpraxis um die Mitte des Reformationszeitalters. Die einstimmigen Melodien wurden häufig in gleichmäßigem Rhythmus (Ganzenoten/*Semibreves*) und unverziert auf der Orgel gespielt, etwa in Tenor-, Diskant- oder Basslage, wobei der Organist weitere ein bis drei rhythmisch lebhafter gestaltete Stimmen improvisierend hinzufügte. *Fundamentpraxis* nannte man diese Art des liturgischen Orgelspiels, das in Lehrwerken wie dem *Fundamentum* (um 1525) des Konstanzer Orgelmeisters Johannes Buchner (1483-1538) vermittelt wurde, zusammen mit der Spieltechnik (*via ludendi*) und dem „Absetzen“ von Vokalkompositionen zum Spiel auf der Orgel (*Intavolierung*). Die deutschsprachigen Cantus firmi bzw. Kirchenlieder dienten zur Herstellung von sowohl *Intonationen* als auch *Alternativstrophen* im Wechsel mit dem (bis etwa 1600 noch) unbegleiteten Gemeindegesang. Klar und unmissverständlich legte die vom ersten Hamburger Superintendenten Johann Ae-

pin weiterentwickelte Kirchenordnung (1539) fest: *De organisten schollen sich entholden, werltlike, schimpflike unde untüchtige lede in den karken to spelende* [Die Organisten sollen sich enthalten, weltliche, schimpfliche und unzüchtige Lieder in den Kirchen zu spielen]. Weil in aller Regel über der Cantus-firmus-Vorlage improvisiert wurde, haben sich keine Zeugnisse von Jakob Schultes Orgelmusik erhalten.

Originalkompositionen – das heißt komponierte und schriftlich aufgezeichnete autonome Orgelmusik – waren nicht erwünscht, um den unmittelbaren Bezug zum geistlichen Kontext, wie ihn der Cantus firmus sozusagen garantierte, nicht zu lockern und keine Assoziationen zu weltlicher Musik (Tanz, Lied, Gassenhauer) aufkommen zu lassen. Mehrere Drucke boten Bearbeitungen von Vokalkompositionen für Orgel (Intavolierungen) an, zum Beispiel

- drei Drucke von Elias Nikolaus Ammerbach, Leipzig 1571, 1575, Nürnberg 1583 (*Orgel oder Instrument [= Cembalo] Tabulaturbuch*),
- von Bernhard Schmidt dem Älteren *Zwey Bücher einer neuen kunstlichen Tabulatur* (Straßburg 1577),
- von Johannes Rühling *Tabulaturbuch Auff Orgeln [...] auff alle Sontage vnd hohen Fest durchs gantze Jahr auserlesene [...] Moteten [...] (Leipzig 1583),*
- von Jakob Paix *Ein schön [...] Orgel Tabulaturbuch* (Lauingen 1583) sowie *Thesaurus motettarum* (Straßburg 1589),
- von Bernhard Schmidt dem Jüngeren *Tabulatur Buch Von [...] Praeludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien vnnnd Fugen [...] deßgleichen künstlichen Passomezen vnd Gagliarden. So von den berühmtesten vnd besten Componisten vnd Organisten/ Deutsch vnd Welscher Landen Componirt worden* (Straßburg 1607), schließlich als letzter „Koloristen-Druck“
- von Johann Woltz *Nova Mvsices Organicæ Tablatvra* (Basel 1617).⁶

Die Bezeichnung „Koloristen“ hat August Gottfried Ritter in seiner *Geschichte des Orgelspiels* (Leipzig 1884) geprägt, um die mitunter einfallslose Diminutionspraxis der Redaktoren zu kennzeichnen.

Die Erweiterung des bisherigen geistlichen Repertoires (Fundamentpraxis, Motettenkolorierung) um autonome Tastenmusik – die eben nicht durch eine liturgische Melodie vorgeprägt war – wurde dadurch gefördert, dass die Drucke stets für „Orgel vnd Instrument“ bestimmt waren. Das *Instrument*, so die deutsche Bezeichnung für Cembalo, förderte die Verwendung der angebotenen Literatur im häuslichen bzw. nichtkirchlichen Bereich, und spätestens 1607 verdeutlichte der Druck von Bernhard Schmidt dem Jüngeren, dass Tastenmusik bzw. nichtchoralgebundene Gattungen italienischer Herkunft wie Tokkaten, Canzonen, Fugen, Passamezzo und Galliarden in Fülle zur Verfügung standen, wenn nicht sogar hellwache Organisten bereits 1593 das Erscheinen von Girolamo Dirutas *IL TRANSILVANO*⁷ in Venezia als fortschrittlichsten Beitrag zur italienischen, durchaus auch europäischen Tastenspielkunst entdeckt hatten.

2 · Hieronymus (I.) Praetorius, *Organista et Scriba*

Von der zweiten Generation an latinisierte die Hamburger Familie *Schulte*, einem späthumanistischen Trend folgend, ihren Hausnamen zu *Praetorius*. Hieronymus (I.) Praetorius wurde am 10. August 1560 geboren, besuchte das Gymnasium Johanneum, erhielt vom Vater und ab 1573 vom Petri-Organisten Hinrich thor Mohlen

Musik- und Orgelunterricht. Von Januar 1577 bis Ende März 1578 weilte er in Köln, um das rechte Fundamentum auf der Orgel zu lernen. Die Jakobi-Kirchengemeinde beteiligte sich an seinen Lebenshaltungskosten, eine entsprechende Zahlung erging am 30. Dezember 1576 an Albin Walraff in Köln: [...] Für fünf Vierteljahre an Kost, Trank, Biergeld und allem andern Lebensunterhalt als unser Kostenanteil 54 Thaler oder 108 Mark und 10 Schillinge. Albin Walraff ist inzwischen nicht als Musiker, sondern als Kaufmann nachweisbar, der mit norddeutschen Hansestädten Handel trieb. Laut Ausgabenbeleg ist mit ihm offensichtlich die Versorgung des 16- oder 17jährigen geregelt worden, während die Hamburger Familie wohl ihrerseits für den Musikunterricht aufkommen musste. Welcher Kölner Musiker nunmehr als Lehrer des Hieronymus in Frage kommen könnte, ließ sich bisher nicht ermitteln. Spekulationen, Albin Walraff mit Hubert Waelrant zu identifizieren, führen jedenfalls ins Leere.

Nach der Kölner Lehrzeit dürfte Hieronymus Anfang April 1578 nach Hamburg zurückgekehrt sein. Wie später sichtbar werdende Arbeiten zeigen, hat er von seinem Vater auch die Kalligraphie, die Kunst des Schönschreibens, erlernt. 1580 fand er in Erfurt eine erste Anstellung als Organist. Jedoch musste er bereits zu Ostern 1582 den Organistendienst an St. Jakobi in seiner Heimatstadt übernehmen, zunächst als Substitut seines altersschwachen Vaters, nach dessen Tod 1586 das volle Amt als Organist und Kirchenschreiber.

1587 vollendete Hieronymus Praetorius den im Chorbuchformat von 60 x 41 cm angelegten Prachtkodex *Cantiones Sacrae Chorales*, in dem er sämtliche liturgischen Gesänge des Choralchores der Jakobi-Gemeinde mit höchstem Eifer und großer Anstrengung gesammelt und kalligraphisch gestaltet hatte – in jeder Hinsicht eine großartige Leistung. Allerdings bereitete ihm das Folgejahr insofern eine herbe Enttäuschung, als sein liebevoll und kostbar gestaltetes, in gewisser Weise aber umständlich zu handhabendes Chorbuch durch einen handlichen Druck mit ebendemselben Repertoire an Noten und Texten ersetzt wurde, den nunmehr jeder Chorist bequem in Händen halten, und der zudem beliebig oft vervielfältigt werden konnte. Verfasser dieses 1588 in Hamburg hergestellten Druckes CANTICA SACRA⁸ [Geistliche Gesänge] war Franz Eler, (Musik-)Lehrer am Johanneum und als *Succentor* für Schulung und Aufführungen des Schülerchores in St. Jakobi verantwortlich. Tatsächlich trafen beide als Organist und Succentor nahezu täglich in liturgischer Dienstgemeinschaft in der Jakobikirche zusammen, was eine wenig ersprießliche Situation ergab. Prioritätsansprüche meldete Eler, gestützt auf Aepins Kirchenordnung (1539/1556), an: *Der Organist soll sich beim Succentor erkundigen, welcher Introitus oder welches Responsorium oder welcher Kirchenton gesungen wird, denn Unstimmigkeit erzeugt Ekel bei den Singenden und Ärger bei den Hörern.*⁹ Elers Druck rief wegen seines bestens aufbereiteten Inhalts (lateinische Liturgica, niederdeutsche Kirchenlieder) und seiner drucktechnischen Qualität größte Bewunderung hervor und blieb 123 Jahre lang nunmehr auch in den zehn Gottesdienststätten Hamburgs in Gebrauch.

Als Schreiber erfüllte Hieronymus zukünftig seine berufliche Verpflichtung, indem er Rechnungsbücher der Gemeinde führte.

Auf dem Gebiet der Vokalkomposition avancierte er zum bedeutendsten norddeutsch-protestantischen Musiker seiner Zeit, der mit zahlreichen Drucken hervortrat.

Nicht minder wichtig sind seine innovativen Beiträge zur Orgelmusik, die

- (1.) im Druck des *Melodeyen Gesangbuches*, Hamburg 1604,
 (2.) in der *Visby-Tabulatur* (vor, spätestens 1611) und
 (3.) in zwei Autographen der Jahre 1624 und 1625
 überliefert sind.

Im *Melodeyen Gesangbuch*¹⁰ sind 89 Kantionalsätze aus der Feder der vier Hauptkirchen-Organisten vereinigt:

- von Hieronymus Praetorius (St. Jakob) 22 Sätze,
- Joachim Decker (St. Nikolai) 30 Sätze,
- Jakob Praetorius (St. Petri) 19 Sätze,
- David Scheidemann (St. Katharinen) 13 Sätze,
sowie
- 5 anonyme Beiträge.

Die Vorrede des nicht weiter bekannten Gabriel Husduvius informiert darüber, dass *die Orgel hinwiederumb in den Gesang spielet (als nunmehr in dieser Stadt gebrauchlich [...])*. Diese Kantionalsätze sind mithin als vierstimmige Orgelbegleitsätze zum Gemeindegesang – *es hat der Discant die gewöhnliche Melodey* – verwendet worden. 1586 hatte Lukas Osiander, Hofprediger in Stuttgart, erstmals die Begleitung des Gemeindegesangs durch einen vierstimmigen Vokalchor mit Cantus firmus im Sopran praktiziert.



Titelseite des Druckes
 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
 Carl von Ossietzky. Signatur: Scrin. A / 129

Die heute in Visby (Gotland/Schweden) aufbewahrte Buchstabentabulatur überliefert Orgelsätze, die Hieronymus zu den liturgischen Modulen *Magnificat*, *Hymnus*, *Kyrie* und *Sequenz* komponiert hat, Zyklen von 2, 3 oder 4 Versus, die sich nach Bearbeitungstyp und Länge unterscheiden.¹¹ Die Orgelversus sind jeweils als Alternativsätze zum gregorianischen Gesang der Chorknaben gedacht. Für die Kyrie-Zyklen hat sich die originale Abfolge der acht Versus rekonstruieren lassen:

| Orgel | CHOR |
|----------------------------|-----------------------------------|
| 1 · Kyrie primum | 2 · KYRIE PRIMUM |
| 3 · Kyrie primum alio modo | 4 · CHRISTE |
| 5 · Christe | 6 · KYRIE PENULTIMUM |
| 7 · Kyrie ultimum | 8 · KYRIE ULTIMUM ¹² . |

Aufführungspraktische Erwägungen:

(a) Natürlich ist der ursprüngliche Aufführungsmodus in der angegebenen Weise mit *Orgel* und *Schülerchor* der beste, zumal sich die *Choraliter*-Abschnitte dem

Melodeyen Gesangbuch · In vier stimmen

Die I. Melodey. Hieron. Prætor. comp.

1. ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN

ACh Gott von Him - mel sihe dar - ein/ und
Wie we - nig sind der hei - ligen dein/ ver -

laß dich des er - bar - - men/ Dein Wort man
las - sen sind wir ar - - men/

lest nicht ha - ben wahr/ Der glaubt auch ver - lo - schen

gar/ bey al - len Men - schen Kin - dern. dern. dern.

*) vel [oder] *)

Aus: *Melodeyen Gesangbuch, Hamburg 1604. 89 Kantionalsätze [...]*,
hrsg. von Klaus Ladda, Klaus Beckmann.
Singen: Bodensee-Musikversand 1995 (vergriffen), S. 7.

erwähnten, 1587 von Hieronymus handgefertigten Prachtkodex *Cantiones Sacrae Chorales* sozusagen mit verbürgter Authentizität entnehmen lassen bzw. in moderner Umschrift in der Edition der *Kyrie-Zyklen* bereits vorliegen.

(b) Es steht allerdings nicht immer eine *Chorgruppe* zur Verfügung. Ersatzweise die Choraliterpartien durch eine geeignete *Solostimme* – ob Knabe, Mann (Pfarrer), heute auch Mädchen oder Frau – ausführen zu lassen, wäre zweifellos eine sinnvolle Alternative.

(c) Denkbar wäre durchaus auch, die gesungenen *Kyrie-Christe-Kyrie*-Partien durch *gesprochene*, thematisch geeignete Texte zu ersetzen, so dass sowohl der liturgische Bezug als auch die originale achteilige Form weitestgehend erhalten blieben.

(d) Trotzdem würden die Aufführungschancen dieser Orgel-Liturgica immer noch auf niedrigem Niveau verharren, solange man am liturgisch-dialogischen Vollzug festhält. Es ließe sich indes auch in Betracht ziehen, auf die vokalen Anteile völlig zu verzichten, und die Orgelversus allein zu einem vierteiligen Zyklus zusammenstellen. Entstanden, genauer gesagt: arrangiert wäre nunmehr ein

außerliturgisches, *autonom-konzertantes* Orgelkunstwerk des Hieronymus, das seiner ursprünglichen Funktion zwar beraubt, entwurzelt, stattdessen aber intakten Hörgewohnheiten des modernen Orgelmusikrezipienten entgegenkäme – den eigenen Überlebenschancen zuliebe.

(e) Schließlich wäre auch zu erwägen, einen *einzelnen Versus* aus dem Verbund herauszulösen und etwa *sub communiōne* oder zur Meditation zu verwenden.

(f) *Es ist besser, ein kleines Licht anzuzünden, als über die Dunkelheit zu klagen* (Konfuzius, um 500 v. Chr.).

Hier kann von recht positiver Erfahrung mit Hieronymus Praetorius' Zyklus *Kyrie Martyrum*¹³ im Orgelkonzert berichtet werden. Die vier Versus – *Kyrie primum*, *Alio modo*, *Christe*, *Kyrie ultimum* – bieten zum einen untereinander genug Abwechslung, sie bilden zum andern auch als Gesamtform einen gut nachvollziehbaren Ablauf.



Hieronymus Praetorius: KYRIE MARTYRUM. *Kyrie primum*, T. 1-8 (Schott ED 9583, S. 30), Cantus firmus im Tenor (*Kyrie*)



Hieronymus Praetorius: KYRIE MARTYRUM. *Christe*, T. 30-38 (Schott ED 9583, S. 33), C. f. im Bass (*eleison*)

Die Tenor-Durchführung des (aus Guillaume de Machauts berühmter, weil erstmals zyklisch konzipierter *Messe de Nostre Dame* – um 1365 – bekannten) *Cantus choralis* eröffnet in fünfstimmigem Prunksatz den Zyklus, entwickelt dabei durchaus eine kraftvolle *Portalwirkung*.

Der zweite Versus, im Satztitle mit der Anweisung *Vp · 2 · Clavier* [Up 2 Clavier, Auf 2 Clavier] ausgestattet, stellt dem imitativ aufgelockerten Begleitsatz die Solokantilene des Diskants (Cantus firmus) farblich wie kontrapunktisch gegenüber, wobei zwei Koloraturen einen Hauch von virtuosem Flair aufkommen lassen.

Von gänzlich anderer Struktur – häufig dreistimmig – und anderem Ausdruck ist der dritte Satz, die Durchführung des *Christe* als *Cantus planus* in Ganzen und Halben im Pedalbass.