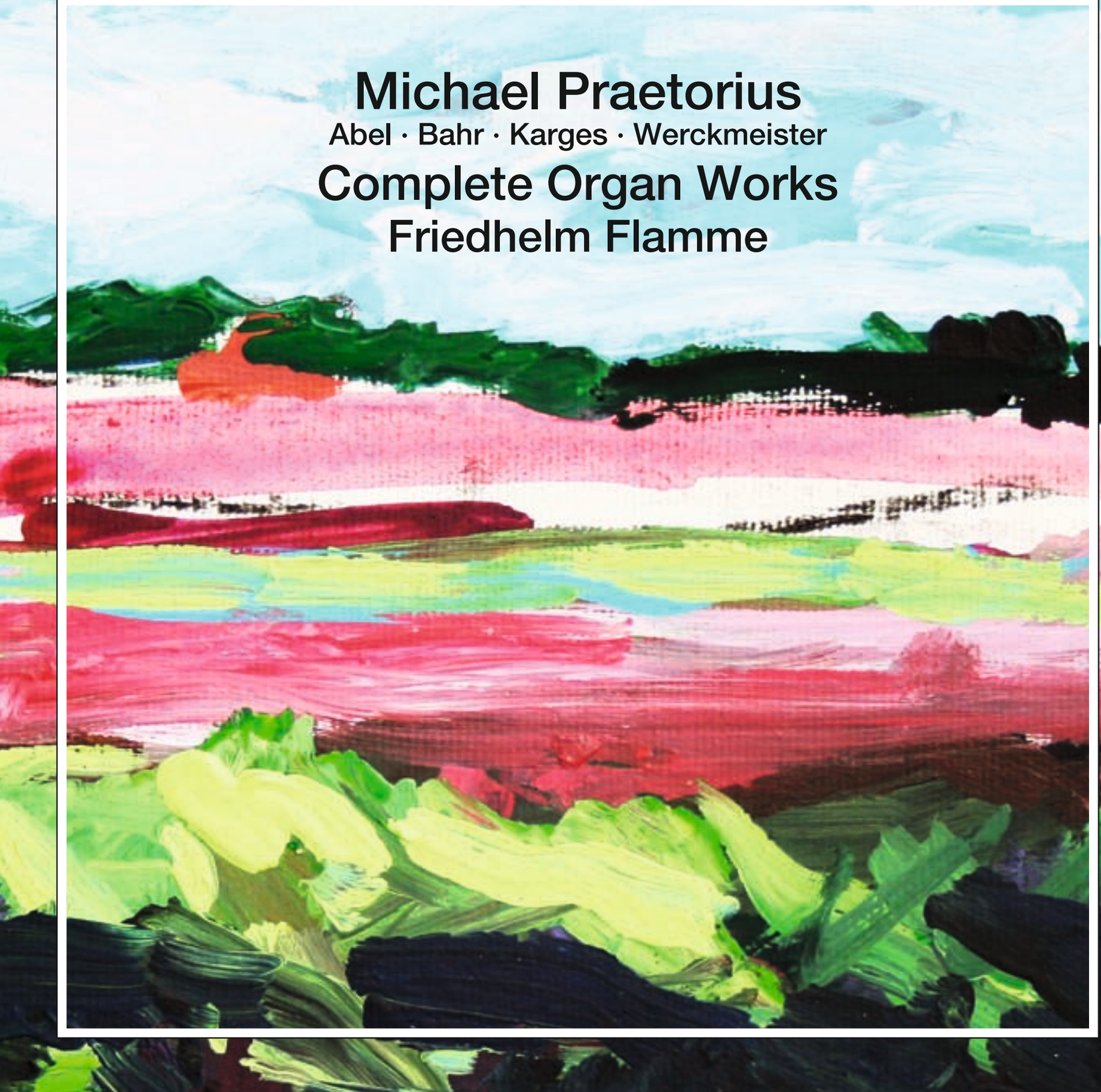
cpo

Michael Praetorius

Abel · Bahr · Karges · Werckmeister

Complete Organ Works

Friedhelm Flamme





Stiftskirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar (© Gregor van den Boom)

Organ Works of the North German Baroque

Vol. XIII

Michael Praetorius

and David Abel, Johann Bahr, Jakob Bölsche, Petrus Hasse I , Petrus Hasse II, Wilhelm Karges, Hieronymus Praetorius III, Andreas Werckmeister, Melchior Woltmann

Complete Organ Works

CD 1

Michael Praetorius (1571/72-1621)

1	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	13'28
2	Ein feste Burg ist unser Gott	9'18
3	Wir glauben all an einen Gott	11'16
4	Nun Lob, mein Seel, den Herren	6'17
5	Alvus tumescit virginis	1'11
6	A solis ortus cardine	1'51
7	Summo parenti gloria	4'25

8	Vita sanctorum	2'35
9	O lux beata Trinitas	3'09
10	Te mane laudum carmine	1'41

Hieronymus Praetorius III (1614-1629)

11	Magnificat primi toni	9'44

T.T.: 65'00

CD 2

David Abel (um 1580-1639)

1	Praeludium in d	1'22
2	Praeludium in d	1'46

Johann Bahr (um 1620-1670)

3	Magnificat	4'50
4	O lux beata Trinitas	7'29

Wilhelm Karges (1613/14-1699)

5	Praeludium in e	3'52

6	Capriccio in G	1'07
7	Fantasia in d	2'33
8	Allein Gott in der Höh sei Ehr	3'08
9	Vater unser im Himmelreich	3'41
10	O Mensch, bewein dein Sünde groß	4'32

Petrus Hasse I (um 1575-1640)

11	Praeambulum pedaliter in F	2'39
12	Allein Gott in der Höh sei Ehr	1'59

Melchior Woltmann (um 1580-1642)

13	Von Gott will ich nicht lassen	3'50

Jakob Bölsche (um 1635-1684)

14	Praeambulum in E	4'10

Andreas Werckmeister (1645-1706)

15	Canzona in a	5'59
16	Canzonetta in D	3'09

17 Praeludium in G 4'49

Petrus Hasse II (um 1659-1708)

18 Praeludium in D 2'41

T.T.: 63'46

Friedhelm Flamme

an der Christoph-Treutmann-Orgel (1734-37)
der Klosterkirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar

Aufnahme: Gregor van den Boom

Assistenz: Iris Duwensee

Aufnahme: 2. bis 4. Juni 2011

Dankesworte

Besonderer Dank an den Verein der Förderer der Treutmann-Orgel von 1737 in der Klosterkirche Grauhof e.V. mit seinem Vorsitzenden Dirk Peter Vorderstemann sowie Kantor Martin Hofmann für die freundliche Unterstützung.

Disposition der Christoph-Treutmann-Orgel von 1737 nach Vogel et al. (1997)

o (= original) Christoph Treutmann d.Ä. 1734–1737
r (= rekonstruiert) Gebrüder Hillebrand 1989–1992

II. Haupt-Werck (CD-c‘‘‘):

Principal 16′	o
Viola di Gamba 16′	o
Viola di Gamba 8′	o
Lieblich Principal 8′	o
Spitzflöt 8′	o
Quinta 6′	o
Octava 4′	o
Nasat 3′	o
Rauschpfeiffe 3f.	r
Mixtur 4–6f.	o/r
Trompet 16′	o
Trompet 8′	o

III. Ober-Werck (CD-c‘‘‘):

Principal 8′	o
Rohrflöt 8′	o
Spitzflöt 4′	o
Octava 4′	o
Quinta 3′	o
Superoctava 2′	o
Sesquialtera 2f.	o
Mixtur 5f.	o/r
Fagotto 16′	o
Vox humana 8′	r

I. Hinter-Werck (CD-c‘‘‘):

Gedackt 8′	o
Principal 4′	o
Quintadena 8′	o
Traversiere 4′	o
Octava 2′	o
Waldflöte 2′	o
Quinta 1½′	o
Scharff 3 f.	r
Hautbois 8′	r

Pedal (CD-d’):

Principal 16′	o
Subbass 16′	o
Rohrflöt 12′	o
Octava 8′	o
Flachflöt 8′	o
Superoctava 4′	o
Mixtur 4f.	r
Groß Posaunen Bass 32′	o
Posaune 16′	o
Trompet 8′	o
Schalmey 4′	o

Tremulant (für das ganze Werck)
2 Cymbelsterne
Schiebekoppel OW/HW
Koppel HiW/HW
6 Keilbälge
Winddruck: 72mm/WS
Tonhöhe: ca. 5/8-Ton über normal
Stimmung: wohltemperiert (Kellner/Bach, 1/5 Komma)



Christoph-Treutmann-Orgel (1734-37) der Klosterkirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar
(© Gregor van den Boom)

Die Treutmann-Orgel in der Klosterkirche St. Georg zu Grauhof

Die Klosterkirche der Augustiner-Chorherren zu Grauhof bei Goslar wurde unter dem kunstsinnigen Propst und Generalprior des Ordens, Bernhard Goeken, zwischen 1711 und 1717 von dem lombardischen Baumeister Francesco Mitta (1662–1721) errichtet. Die dreijochige Wandpfeilerbasilika mit geradem, eingezogenem Chorabschluss besitzt als Gegengewicht zu dem wuchtigen Hochaltar und als Krönung der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Einrichtung die große, von Christoph Treutmann erbaute und weitgehend original erhaltene Barockorgel, eines der bedeutendsten Instrumente Norddeutschlands.

Ihr Erbauer, Christoph Treutmann („der Ältere", zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Sohn), wurde um 1673/74 in Schlesien geboren, wo genau, ist nicht bekannt; er starb am 10. Juni 1757 in Magdeburg. Seine Lehrzeit verbrachte er bei Heinrich Herbst d. J. in Magdeburg, dem Erbauer der großen Halberstädter Domorgel, dessen Vater Heinrich Herbst d.Ä. bereits im Raum Hildesheim wirkte und auch am Bau der berühmten Orgel in Basedow (Mecklenburg) beteiligt war, und von dessen in Halberstadt tätigem Sohn Heinrich Gottlieb Herbst u.a. die große Orgel der Schlosskirche in Lahm (Itzgrund, Oberfranken) stammt. Zwar wird vermutet, dass Treutmann beim Bau der Orgel der Johanneskirche in Magdeburg (1689–1694) durch den berühmten Hamburger Orgelbauer Arp Schnitger als Gehilfe mitarbeitete, aber sein Stil ist doch nicht einheitlich norddeutsch, sondern weist deutliche mitteldeutsche Elemente auf. Bereits um 1695 machte Treutmann sich in Magdeburg selbstständig; sein bedeutendster Schüler dort war der für den brandenburgischen Orgelbau maßgebliche Joachim Wagner (1690–1749), der übrigens später als Geselle bei Gottfried Silbermann in Freiberg arbeitete.

Ein frühes Zeugnis der Tätigkeit Treutmanns um 1700 ist die Reparatur der Braunschweiger Domorgel. Wenig später erfolgte die Reparatur einer von Gottfried Fritzsche 1637 in der Dreieinigkeitskirche in Allermöhe bei Hamburg erbauten Orgel. Orgelneubauten durch ihn sind erst für die Jahre ab 1713 belegt: in Suhl (1713), Barby (1716), Gardelegen (St. Marien 1721 und St. Nicolai 1723), Diesdorf (1723–25), Magdeburg (französ. reform. Kirche 1732), Grauhof (1734–37), Calvörde (1743), Hohenwarsleben (1744), Magdeburg-Sudenburg (St. Ambrosii 1744), Osterweddingen (1745), Langenweddingen (1749) sowie Wanzleben (1749/50). 1741 reparierte er die Orgel der St. Jacobi- und 1747–50 die der St. Johanniskirche in Magdeburg. Während die meisten dieser Instrumente nur noch spärliche Reste von Treutmanns Arbeit enthalten, weisen die kleine, 1727–28 von Treutmann in der Schlosskirche St. Levin in Harbke bei Helmstedt erweiterte und umgebaute Gottfried-Fritzsche-Orgel von 1622 und vor allem die große Orgel der Klosterkirche in Grauhof noch einen großen Anteil von Originalsubstanz auf und vermitteln einen authentischen Klangeindruck der Orgelbaukunst Treutmanns.

Als dieser 1734 den Auftrag zum Bau der Orgel in Grauhof erhielt, war er bereits über sechzig Jahre alt, somit ein etablierter, wohlhabender und höchst erfahrener Meister, der nun ein Werk errichten konnte, das der noblen Innenausstattung der eindrucksvoll gegliederten Klosterkirche mit ihrer großartigen Akustik angemessen war und bei dem er seine künstlerische Vollendung erreichen konnte. Das 1737 fertig gestellte Instrument blieb mit seinen 42 Registern auf drei Manualen und Pedal sein bedeutendstes Werk, das bereits die Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief. So

schreibt der bekannte Orgelbauschriftsteller Johann Hermann Biermann in seiner *„Organographia Hildesiensis Specialis“* unter anderem: *„Structur und Abriß dieses sehr prächtigen und kostbahren Wercks praesentiret sich über die massen herrlich und lebhafft in das Gesicht“* [und es besitzt] *„auch eine umso mehr durchtringende Harmonie und Corresonantz / so daß es einem in der Luft grummelnden Donnerwetter nicht gar ohnähnlich verglichen werden mögte / und zwarn bey Zuziehung des 32. Posaunen-Basses / und ist wohl recht was extraordinaires da man ein Cuppel in 3 Claviren zugleich oder besonders das mittlere Clavier mit obersten allein / deßgleichen mit dem untersten und wiederum das untere mit dem obersten in allen wie man will zusammen nehmen könne […]“* Die komplizierte Koppelmechanik, bei der das Obermanual („Oberwerk“) mit dem mittleren Manual („Hauptwerk“) durch eine Schiebekoppel und das mittlere Manual mit dem Untermanual („Hinterwerk“) über einen Registerzug durch eine „Stechermechanik“ angekoppelt werden konnten, war für die damalige Zeit sensationell. Auch klanglich nimmt die Orgel eine Sonderstellung mit nord- und mitteldeutschen Elementen ein, vor allem durch die beiden tief liegenden Gambenstimmen (8’ und 16’), wie sie im schlesisch-böhmischen Orgelbau verwendet wurden, die mit den wunderbar singend intonierten Flötenstimmen eine irisierend-ätherische Klangwirkung erzeugen und mit einem kräftigen und strahlenden Plenum wirkungsvoll kontrastieren. Eine Abkehr vom norddeutsch-hochbarocken Klangprinzip hin zum mitteldeutschen Verschmelzungsklang bietet auch die Anlage des großflächigen Gehäuses, das sämtliche Teilwerke zu einem einheitlichen Klangkörper verbindet. Die dezente Farbgebung in zarten Pastelltönen verleiht dabei dem wuchtigen Prospekt mit seinen funkelnden Pfeifenreihen Noblesse und Eleganz.

Die einzige nahezu vollständig erhaltene Treutmann-Orgel ist eines der bedeutendsten Instrumente aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine seit dem Ende des 17. Jahrhunderts vorzufindende Tendenz zum gravitätischen, grundtönigen Klang findet hier ihren überzeugenden Höhepunkt. Die Stimmung (ungleichstufige Temperatur) ermöglicht zudem auch die Nutzung entfernterer Tonarten – wie etwa im E-Dur-Praeambulum von Jakob Bölsche –, ohne deren Charakter und Dissonanzgehalt zu verwischen. Die Treutmann-Orgel in Grauhof ist damit ideal geeignet, Musik des Frühbarock ebenso wie die des Spätbarock mit dem Übergang zur Klassik authentisch erklingen zu lassen.

Nach der Säkularisierung 1803 verlor das Kloster Grauhof an Bedeutung, begann zu verfallen, und die Orgel geriet weitgehend in Vergessenheit. Kleinere Eingriffe 1844/45 durch den Orgelbauer E. H. Meyer aus Hannover bedingten nur moderate Änderungen an den Registern, um sie dem veränderten Klangideal anzupassen. Dabei wurden u.a. das originale Claviaturglockenspiel und der Tremulant *„als ein bloß unnützes Spectakelwerk“* entfernt. Der ursprüngliche Klangcharakter blieb jedoch weitgehend erhalten. Eine weitere kleinere Reparatur erfolgte im Jahr 1863 durch Georg Breust aus Goslar. Erstaunlicherweise entkam die Orgel 1917 der Plünderung durch den Reichsfiskus zu Kriegszwecken, sodass die Prospektpfeifen original erhalten sind, eine absolute Ausnahme bei einem Instrument dieser Größe und ein Glücksfall für die Orgelmusik.

Im Sinne der „Orgelbewegung“ wurde die Orgel 1932 durch die Firma Furtwängler & Hammer (Hannover) instand gesetzt und die originale Disposition wiederhergestellt. Probleme bei der Windversorgung mit einhergehenden Klangverlusten machten jedoch schon 1956/57 eine Nachbesserung erforderlich. In den Jah-

ren 1989–92 fand schließlich eine grundlegende Restaurierung durch die Firma Hillebrand aus Altwarmbüchen bei Hannover statt, bei der jedoch das originale Glockenspiel noch nicht wieder eingebaut werden konnte.

Gerhard Aumüller

Die Komponisten und ihre Kompositionen

CD 1

Michael Praetorius ist eine Ausnahmegestalt unter den deutschen Musikern an der Wende von der Spätrenaissance zum Frühbarock. Er war nicht nur ein Orgelkomponist herausragenden Formats, sondern ist als Musikberater und -organisator, als Komponist liturgischer Musik von großer formaler und inhaltlicher Ausdrucksbreite hervorgetreten, der auch als Musikschriftsteller überregionale und bis heute wirksame Bedeutung erlangt hat und zudem als der erste wirklich professionelle deutsche Musikwissenschaftler anzusehen ist.

Als Sohn des aus Bunzlau/Schlesien stammenden protestantischen Pfarrers Michael Schulteis (Schultheiß) und dessen dritter Ehefrau Magdalena Leicher wurde Michael Praetorius (latinisiert aus Schultheiß) als jüngster Sohn in Creuzburg an der Werra geboren, ob am 15. Februar, wie tradiert, und 1571 oder 1572, ist unbekannt. Für ihn war der Name seines Geburtsortes Symbol, und er nannte sich in seinen Werken oft **MPC**, die Initialen von „**M**ichael **P**raetorius **C**ruciburgensis“, die er gleichsetzte mit „**M**ihi **P**atria **C**oelum“: „Mir ist der Himmel Heimat“. Wegen theologischer Misshelligkeiten musste die Familie Schulteis Creuzburg schon bald verlassen und kehrte nach Torgau zurück, wo der Vater bereits früher als Lehrer Kollege des „lutherischen Erzkantors“ Johann Walter gewesen war. Die Familie war musikalisch: ein Bruder des Vaters, Christoph Praetorius, war Kantor in Lüneburg. In Torgau besuchte der kleine Michael die Schule, wo er schon früh durch seine musikalische Begabung auffiel. Aber bereits 1582 musste die Familie Torgau wegen der Anfeindungen gegen den streng lutherischen Vater verlassen. Die Eltern zogen zu einer Tochter nach Treuenbrietzen, und Michael wurde seiner älteren Schwester Maria anvertraut, die in Zerbst verheiratet war. Dort dürfte er bei der Organistenfamilie von Ende, mit der er auch später in Kontakt stand, die Grundzüge des Orgelspiels kennengelernt haben und wurde, wie damals üblich, bereits an der berühmten „Viadrina“, der Universität in Frankfurt an der Oder, eingeschrieben. Schon 1585 trat er dort ein Theologie-Studium an. Seine außergewöhnliche Begabung befähigte ihn, bereits von 1587 bis etwa 1591 die Stellung eines Universitäts- und Stadtorganisten an der St. Marienkirche zu übernehmen. Zwei seiner Brüder mit ihren Familien amtierten als Pfarrer bzw. Theologie-Professor in der Stadt, und auch seine Schwester Brigitte lebte dort. Da die Brüder Johannes und Andreas bereits 1585 bzw. Ende 1586 verstorben waren, schloss sich Michael der Familie seiner Schwester an, deren Ehemann Daniel Sachse 1591 einen Ruf als Oberdomprediger in Halberstadt erhalten hatte. Es ist nicht belegt, aber wahrscheinlich, dass Praetorius versuchte, im nahen Helmstedt sein Universitätsstudium abzuschließen. Hier dürften ihm die umfangreichen Quellen zur Verfügung gestanden haben, die in sein profundes musiktheologisches und musikgeschichtliches Werk *Syntagma musicum I* eingeflossen sind. Vermutlich hat er sich in Halberstadt in der Werkstatt des herausragenden Orgelbauers David Beck (um 1540 bis um 1603) damals seine umfassenden Kenntnisse im Instrumenten- und Orgelbau

angeeignet, die ihn befähigt haben, im berühmten II. Band des *Syntagma musicum* mit dem *„Theatrum Instrumentorum"* das erste vollständige Handbuch der Instrumentenkunde zu publizieren.

Offenbar ist der „postulierte" (d.h. nicht vom Papst ernannte) protestantische Bischof von Halberstadt und Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Heinrich Julius (1564–1613), bald auf den hochbegabten Musiker aufmerksam geworden, zumal sein Orgellehrer und Hoforganist Anthonius Ammerbach um 1590 verstorben war. Heinrich Julius residierte damals in Schloss Gröningen bei Halberstadt und ließ von 1592 bis 1596 eine große prunkvolle Orgel von David Beck mit zahlreichen Mitarbeitern in der Schlosskapelle errichten, die 1596 von einem „Organisten-Konvent" mit 54 bedeutenden Organisten abgenommen wurde. Wahrscheinlich war Praetorius, der 1594 zum Kammerorganisten des Herzogs aufstieg, schon an der Konzeption des Instruments beteiligt und organisierte auch die Zusammenkunft der Organisten, unter ihnen führende Komponisten wie Hieronymus Praetorius, Hans Leo und Caspar Hassler, Cajus Smedeke, Johann a Burck und viele andere. In dieser Zeit als Kammerorganist des Herzogs dürfte MPC die hier eingespielten Orgelwerke wesentlich konzipiert und eine Vielzahl weiterer, nicht erhaltener freier Orgelwerke komponiert haben. Praetorius, der 1603 in Halberstadt geheiratet hatte, wurde 1604 zum Hofkapellmeister des Herzogs Heinrich Julius ernannt, dem er bis zu dessen Tode im Sommer 1613 diente. In den folgenden Jahren arbeitete er als Hofkapellmeister am kursächsischen Hof in Dresden, wo er ab 1615 mit Henrich Schütz als Organist zusammenarbeitete und war als Dirigent, Organisator, Musikberater und Diplomat an verschiedenen Orten tätig. Wie er „daneben" noch das Riesenwerk des dreibändigen *Syntagma musicum* (1615–1619), des ersten Handbuchs der Musikwissenschaft, schreiben und eine ausgedehnte Korrespondenz führen konnte, ist nahezu unerklärlich. Er hat seine Kräfte so frühzeitig verbraucht, dass er am 15. Februar 1621, angeblich an seinem Geburtstag, in Wolfenbüttel starb und in der Kirche Beatae Mariae Virginis beigesetzt wurde. Wenn heute im allgemeinen Bewusstsein sein Name allenfalls mit dem Satz des Weihnachtslieds „Es ist ein Ros' entsprungen" und vielleicht einigen Tanzsätzen aus seiner *„Terpsichore"* verbunden wird, so wird dies seiner Bedeutung als Komponist in keiner Weise gerecht. Seine systematischen Versuche, den protestantischen Choral mit den neuen italienischen Formen madrigalischer Textausdeutung und differenzierter vielchöriger Klangregie zu verbinden („neue italienische Concertenmanier mit Generalbass") haben Werke von außerordentlicher Klangpracht und Intensität hervorgebracht.

In einer umfassenden musikalischen Bearbeitung nahezu des gesamten protestantischen Kirchenliedguts legte Praetorius von 1605 bis 1610 in Wolfenbüttel mit den neun Bänden seiner *„Musae Sioniae"* eine ungeheure Vielfalt der Gestaltung von insgesamt 746 Sätzen von 458 Melodien vor, die vom 2-stimmigen bis zum 14-stimmigen (und sogar noch mehr!) Satz und vom schlichten Kantionalsatz bis zum fünfchörigen Choralkonzert mit Chor, Orgel und Instrumenten reicht. Im VII. Band der *Musae Sioniae* (1609) sind drei große Choralfantasien und ein Variationenpaar enthalten, und drei Jahre später veröffentlichte er in der *„Hymnodia Sioniae"* sechs Orgelchoräle über lateinische Advents-, Weihnachts- und Oster-Hymnen. Diese wenigen erhaltenen Orgelwerke weisen MPC als einen der Großmeister der deutschen Orgelkunst aus, noch vor der Ära des Einflusses der niederländischen Tastenmusik etwa Jan Pieterszon Sweelincks und der neuen Musikformen der sog. *„seconda pratica"* Monteverdis und vieler anderer

italienischer Komponisten. Diese haben später das Musikschaffen des MPC deutlich mitgeprägt.

Die Orgelwerke werden auf dem vorliegenden Tonträger in drei Gruppen vorgestellt: zunächst die drei großen Choralfantasien über Luther-Choräle, anschließend eine Choralvariation über *„Nun lob, mein Seel, den Herren"* und schließlich sechs Orgelchoräle über lateinische Hymnen.

Der Musikwissenschaftler Willi Apel, Verfasser einer bedeutsamen „Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700" nennt die folgenden drei Kompositionen „einen neuen Typus der Choralbearbeitung, die große Choralmotette." Zwar hat sich diese Gattungsbezeichnung gegenüber der „Choralfantasie" nicht durchgesetzt, aber sie hat den Vorzug, das wesentliche Element dieser Kompositionsform zu verdeutlichen: die formgebende und inhaltlich beherrschende Präsentation des Textes. Denn die Struktur dieser Stücke lebt wesentlich von der fortlaufenden Verarbeitung der einzelnen Textzeilen der Choräle, für die Luther die Bar-Form mit Stollen, Gegenstollen und Abgesang gewählt hat. Apel schreibt (S. 346): „Sowohl in ihrem Umfang von 257, 411 und 310 Takten wie auch in ihrem Inhalt treten diese Werke weit aus dem Rahmen des Üblichen heraus. [...] Bei Praetorius dehnen sich die Maße, vervielfältigen sich die Behandlungsweisen so gewaltig, dass ein neuer Typus entsteht, den man passenderweise als große Choralmotette bezeichnen wird. So nimmt bei **Christ unser Herr [zum Jordan kam]** die Behandlung der letzten Zeile allein den Raum von 100 Takten ein, wobei neben der einfachen Nachahmung auch die Vergrößerung und Verkleinerung (doppelte und vierfache) zur Anwendung kommt. Mit den imitativen Methoden des 16. Jahrhunderts verbinden sich die Kunstmittel des Barock – Figuration, Spielfiguren, Motivik – zu Monumentalwerken größter Eindringlichkeit. Kaum ein anderer Orgelmeister hat es vermocht, solche Riesenräume mit immer lebendigem, stets bedeutungsvollem Inhalt zu erfüllen."

Bei **Ein feste Burg ist unser Gott** lassen sich die kompositorischen Mittel, die Praetorius verwendet, besonders gut verfolgen. Im maßgeblichen Handbuch der norddeutschen Orgelmusik von Klaus Beckmann, Die Norddeutsche Schule, Teil I, heißt es dazu (S. 251): „Praetorius bedient sich vielmehr in seiner Orgelkomposition dieser in der Vokalmusik heimischen Verfahren, um damit ein Gerüst von Cantus-firmus-Zitaten aufzubauen, das sodann mit instrumentaler Kontrapunktik zu einem Orgelsatz ausgekleidet wird. [...] Deutlich genug erkennbar haben *Kantionalsatz, Tenorlied* und das dreistimmige Dessin *auff Madrigalische Art* als bewährte wie nachahmenswerte Vorbilder gedient. Diese im Prinzip *homophonen* Satzmodelle werden durch *figurative Belebung* zu einem geschmeidigen Orgelsatz umgeprägt."

Wo die Grenzen des Verfahrens liegen, hat Praetorius dann selbst bei **Wir glauben all an einen Gott** bemerkt, bei dem die Bearbeitung allein der ersten fünf Verszeilen mit ihren vielfältigen Darbietungen der Melodie über 250 Takte erforderte: Mit einer Generalpause unterbricht er daher in Takt 265 den Klangstrom und bringt in rund 60 Takten die sechs letzten Verszeilen zusammen in einem figurativ ausgezierten Kantionalsatz mit einer lebhaften Basslinie unter, der mit einem Orgelpunkt über sechs Takte im Plagalschluss endet.

Abweichend von den Choralfantasien der Luther-Choräle präsentiert Praetorius für **Nun lob, mein Seel, den Herren** eine weitere Darstellungsform der Verarbeitung von Chorälen für die Organistenpraxis. Die Umdichtung des 103. Psalms stellt er als zweiversige Variation eines erweiterten Kantionalsatzes dar

und fordert vom Organisten ein erhebliches Maß an Virtuosität, der, wie es Praetorius im *Syntagma musicum III* (S. 195) ausdrückt: *„gar subtil vber den Clavirn herwischen vnd greiffen muß“*. Gemäß der in der Spätrenaissance häufig angewendeten ästhetischen Devise *„Variatio delectat“* wird hier die Melodie im Diskant im einfachen Satz Note gegen Note mit einer Fülle von Erfindungen, Auszierungen, harmonischen Schattierungen und clavieristischen Elementen aller Stimmen in zwei unterschiedlich langen Sätzen ausgestaltet, hinter denen man ein Programm des studierten Theologen MPC vermuten darf: Der Dank und Lobpreis Gottes für seine unermessliche Güte findet immer wieder neuen Ausdruck und neue Formen. Besonders deutlich wird dies durch die in der ersten *Variatio* einmal, in der zweiten *Variatio* gar zehnmal wiederholte und immer wieder neu ausgestaltete Schlusszeile des ersten Verses *„die leidn in seinem Reich“*, also ein Dank für die Erlösungstat Gottes. Sie erinnert in ihrer Haltung an diejenige, in der sich Michael Praetorius auf dem Titelholzschnitt seiner *„Polyhymnia Panegyrica“* von 1618 hat darstellen lassen, als demütiger Sünder, der „leidet in seinem Reich“ und deshalb das Kreuz als Symbol der Erlösung umklammert.

Während „der Sitz im Leben“ für *„Nun lob“* jede Situation betreffen kann, die Lob und Dank erheischt, wie etwa nach dem obligatorischen *„Gratias“*, mit dem jedes (Fest-)Essen abgeschlossen wurde, ist der der lateinischen Hymnen schon durch die Texte eindeutig festgelegt. Er betrifft die Vespergottesdienste der christlichen Hochfeste bzw. die zugeordneten Abschnitte des Kirchenjahrs, also Advent, Weihnachten, Ostern und Trinitatis, mit ihrer jeweils besonderen Liturgie. Der cantus firmus der Hymnen erscheint stets in unverzierten, gravitätischen ganztaktigen (Semibreven) oder sogar zweitaktigen (Breven) Notenwerten im Bass/Pedal, über denen sich ein drei- bis vierstimmiges Geflecht der Begleitstimmen entwickelt, das, oft imitatorisch gesetzt, auch Partikel der Hymnusmelodie in verkleinerten Notenwerten verwendet.

In **Alvus tumescit virginis**, dem dritten Vers von *„Veni redemptor gentium“* („Nun komm, der Heiden Heiland“) wird in den ersten Takten das Anschwellen des Leibes der Jungfrau Maria durch eine bogenförmig ansteigende und fallende Linie der Begleitstimmen versinnbildlicht, die dann in häufige Terz- und Sextparallelen übergehen und ein nachdenklich-friedliches Bild der Geborgenheit zeichnen.

Der Weihnachtshymnus **A solis ortus cardine** (“Christum wir sollen loben schon”) malt mit einem prächtig aufsteigenden Dreiklang der Oberstimmen den Aufgang der Sonne *(„Solis ortus“)* und die Weite des Erdkreises *(„limitem terrae“)* nach, also Zeit und Raum des Lobes für Christus, den Sohn der Jungfrau Maria. Die Fülle des weihnachtlichen Lichtes und Glanzes wird hier durch das transparente Plenum des Hinterwerks und den Glitzerklang des Zimbelsterns in den letzten Takten nachempfunden und die Kennzeichnung Christi als „Fürsten“ mit dem fürstlichen Instrument der Trompete 8’, die den cantus firmus spielt. Ein aus der Hymnenmelodie in kleineren Notenwerten abgeleitetes Klopfmotiv gewinnt am Ende des Stücks zunehmend an Bedeutung und verleiht dem Stück mit seiner gravitätischen Größe bewegtes Leben und jubelnde Freude,

Summo parenti Gloria ist der 8. Vers von *“A solis ortus cardine”* und drückt das Lob des Gottessohns und seiner Eltern aus. Nach einer im einfachen Prinzipalklang und doppelten Notenwerten des c.f. im Pedal vorgetragenen, meditativen Einleitung des feierlichen Hymnus wird der Satz durch wechselnd farbige Soloregistrierungen im Diskant zunehmend belebt. Die Begleitstimmen bekommen immer mehr

Eigengewicht, scheinen Bilder schwebender und auffliegender Engel nachzuzeichnen und entfalten schlussendlich ein sich beschleunigendes zweistimmiges Feuerwerk rhythmischer und bewegungsmäßiger Formen über den langen Bassnoten, das durch die vierte Stimme harmonisch eingefärbt wird.

Der Osterhymnus **Vita sanctorum** ermahnt die Gemeinde, Christus nachzuleben. Praetorius wählt für die Verdeutlichung der Nachfolge Christi eine Satzweise, bei der aus den Anfangsnoten der Hymnuszeilen verkleinerte und rhythmisch veränderte Motive gebildet werden, die den in Semibreven im Bass geführten Hymnus kontrapunktieren, oft in Terzgängen geführt und durch die Begleitstimmen bis zur Fünfstimmigkeit aufgefüllt werden. Auch hier kennt sein Erfindungsreichtum keine Grenzen und lässt durch Sechzehntelwellen den Satz strahlend enden. Die Registrierung mit dem Hauptwerksplenum auf Achtfuß-Basis und dem des Pedals auf 16'-Basis unterstreicht diesen Glanz noch zusätzlich.

Die Zahl Drei als bestimmendes Element der Trinität ist im Dreifaltigkeitshymnus **O lux beata Trinitas** in vielfältiger Weise formgebend: durch die Verbindung zweier Abschnitte im Dreihalbe- bzw. Sechsviertel-Takt, die Dreistimmigkeit des Beginns, den fallenden Dreiklang als Eingangsfigur und die häufig in Terzgängen geführten Oberstimmen. Reflexionen über die Doppelnatur Christi und seiner Nachfolge könnten die häufigen kanonischen Stimmführungen im Oktavabstand und die auffälligen Sequenzierungen bedingt haben. Die drei unterschiedlichen Flöten-Registrierungen mit der zarten Quintade im beschwingten Schlussteil des Stücks verleihen ihm eine schwebende Durchsichtigkeit.

Das Gotteslob ist die zentrale Aussage des zweiten Verses von *O lux beata Trinitas*, **Te mane laudum carmine**, dessen cantus firmus um eine Achtelnote vorgezogen im Pedal mit der nach niederländischer Art als Trompete intonierten Schalmey 4' erscheint. Die oft in Engführung imitatorisch, auch kanonisch geführten Begleitstimmen (verdeutlicht durch die Registrierung mit der klar zeichnenden Oktave 4') verdichten diese Satzstruktur vor allem im vierten Zeilenabschnitt, bei dem dann der cantus firmus um das Doppelte und sogar Dreifache gedehnt wird.

Nicht verwandt mit Michael Praetorius, sondern der erstgeborene Sohn des Hamburger Petri-Organisten Jacob Praetorius und Enkel des Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius ist der mit 15 Jahren 1629 früh verstorbene **Hieronymus Praetorius III**. Sein als einziges überliefertes Werk, das Klaus Beckmann ihm aufgrund stilistischer Kriterien und der zeitlichen Einordnung zugeschrieben hat, ist ein dreiversiges **Magnificat primi toni**, das ihn als einen hochbegabten, erfindungsreichen Komponisten ausweist, dessen früher Tod umso mehr zu bedauern ist. Der cantus firmus erscheint im *Primus Versus* im Tenor, hier mit den sanft streichenden Stimmen des Hinterwerks einem milden Prinzipalklang gegenübergestellt. Zahlreiche Sequenzbildungen auf verschiedenen Tonstufen intensivieren im *Secundus Versus* die im Diskant gelegene kolorierte Melodie, oft auch in Terz- oder Sextgängen, während die Begleitstimmen zwischen akkordischer und locker imitatorischer Satzweise wechseln. Echostellen, Tonrepetitionen, Oktavsprünge, Sechzehntelgirlanden und Manualwechsel geben dem Stück ein belebtes Gepräge. Im *Tertius Versus* verwendet Praetorius die blockartige Gegenüberstellung von Hoch- und Tiefchorstimmen, die der Hamburger Katharinenorganist Heinrich Scheidemann als wirkungsvolles Gestaltungselement zur Vollendung entwickelt hatte. Der cantus firmus erscheint teils im Diskant, teils im Bass und Tenor und wird von häufig sequenzierenden Motiven der anderen

Stimmen in zunehmender Beschleunigung bis hin zu Ketten aus Achteltriolen und einer Diskantklausel als Skalenlauf umspielt. Für einen Fünfzehnjährigen ein Stück von erstaunlicher kompositorischer Reife.

CD 2

Unter den Kompositionen der folgenden weniger bekannten Meister finden sich einige besonders schöne und interessante Stücke, die bedauern lassen, dass das überlieferte Œuvre nicht größer ist.

Von den verschiedenen **David Abel** (auch Äbel, Ebel) in Lübeck und Rostock als Organisten genannten Personen werden dem von 1617 an in Wismar und von 1619 bis zu seinem Tode 1639 an der St. Marienkirche in Rostock tätigen David Abel die beiden **Praeludien in d** (1 und 2) in den sog. Lübbenauer Tabulaturen überlieferten Stücke zugeschrieben, einer wichtigen Quelle norddeutscher Orgelmusik des 17. Jahrhunderts. Sie sind sehr ähnlich angelegt und unterscheiden sich nur im Umfang. Vorherrschend sind langsam fortschreitende, nur angedeutet imitatorisch geführte Stimmen, wechselnd von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit im italienischen *durezze e ligature*-Stil, d. h. Vorhalte und Überbindungen, die harmonische Spannung und Entspannung des Klangflusses erzeugen. Die eher gravitätisch-introvertierten Stücke wurden vermutlich zur Einleitung des Gottesdienstes oder bestimmter liturgischer Abläufe gespielt und sind hier als Zungenplenum mit der 32′-Posaune im Pedal (1) bzw. als sanfter Flötensatz (2) registriert.

Der um 1620 vermutlich in Schleswig geborene **Johann Bahr** gelangte 1630 nach Visby auf der schwedischen Insel Gotland, wo er offenbar Kontakt zu Berend Petri, einem früheren Schüler des Hamburger Petri-Organisten Jacob Praetorius hatte, von dem die heute als Visby-Tabulatur bezeichnete wichtige Quelle stammt. Bahr war von 1633 an, zunächst als Vertreter, dann ab 1638 bis zu seinem Tode am 3. Juni 1670 als hauptamtlicher Organist an der St. Marienkirche in Visby, der Kirche der deutschen Kaufleute auf Gotland tätig. Seine beiden überlieferten Orgelwerke hat er eigenhändig auf leeren Seiten der Visby-Tabulatur eingetragen. Bahrs dreiversiges **Magnificat** orientiert sich deutlich an vergleichbaren, aber sehr viel komplexeren Kompositionen des Hamburger Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius. Anstelle des dort üblichen Orgelchorals mit dem cantus firmus im Bass erscheint hier im ersten Vers der c.f. im Tenor, der zweite Vers ist dann *„Auff 2. Clavir"* zu spielen. Wie üblich wird zunächst die kolorierte Melodie im Diskant gebracht, später dann wie in einer Choralfantasie fragmentiert und mit Echobildungen der Oberstimme den akkordisch geführten Unterstimmen gegenübergestellt. Der dritte Vers ist dreistimmig und bringt den cantus firmus in Halbenoten mit der Trompete 8′ im Bass.

Ähnliche Konstruktionselemente wie das Magnificat weist auch der Dreifaltigkeitshymnus **O lux beata Trinitas** auf. Die längliche Choralfantasie bringt die Melodiezeilen meist nach kurzen, etwas schematisch anmutenden Vorimitationen solistisch in den Außenstimmen, koloriert im Diskant oder in planen Notenwerten im Bass, über dem sich dann die Begleitstimmen mit Triolen, Sechzehntelketten und ausgedehnten unterschiedlichen Echobildungen entfalten bzw. bewegte Bassfiguren die akkordisch dargestellte Melodie beleben.

Wahrscheinlich aus Berlin stammt der 1613 oder 1614 geborene **Wilhelm Karges** (gest. Ende Nov. 1699), der nach der Ausbildung (vielleicht in Hamburg oder Lübeck) zunächst ab 1643 Mitarbeiter des schwedischen Hofkapellmeisters Andreas Düben an der

Deutschen Kirche in Stockholm war und schon 1645 in Königsberg am preußischen Hof nachweisbar ist. Von 1646 bis zu seinem Tode 1699 war er Domorganist am Berliner Dom unter Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, in dessen Kapelle er ebenfalls mitwirkte. Bei einigen ihm zugeschriebenen Kompositionen ist die Verfasserschaft nicht gesichert und war lange Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen.

Ein durch seinen lyrisch-introvertierten Gestus auffallendes Stück ist das **Praeludium in e**, das wie die Präludien Abels in einer Art lockerem *durezze e ligature*-Stil geschrieben ist und in seiner Harmonik stellenweise an die Elevationstokkaten Frescobaldis erinnert. Die ruhig fließenden Linien werden durch kadenzierende Wendungen gegliedert und erhalten durch kleine rhythmische Motive (Anapäst-Formen, Achtelsynkopen usw.) Eigenleben. Ein Sechzehntellauf schließt das wirkungsvolle Stück in E-Dur ab.

In eine ganz andere Sphäre führt das nur 40 Takte lange **Capriccio in G**, bei dem eine durch einen Quintfall betonte Figur rhythmisch variiert, imitatorisch durchgeführt wird. Die **Fantasia in d** ist wie üblich dreiteilig angelegt. Dem Eingangsteil mit Sechzehntelläufen schließt sich ein Mittelteil in Folgen von Dreiklangbrechungen und komplementärrhythmischen Motiven an, der in Vorhaltsequenzen übergeht und im Schlussteil über Halteakkorde laufende Sechzehntelketten mit einer zweitaktigen plagalen Kadenz endet.

Bei den drei folgenden Choralkompositionen handelt es sich um gediegen gearbeitete, schöne Stücke von sehr unterschiedlicher Faktur. Die beiden dreistimmigen Orgelchoräle über **Allein Gott in der Höh sei Ehr** bieten im belebten Dreiertakt die Choralmelodie imitatorisch in den Außenstimmen, gelegentlich auch in der Mittelstimme dar. Von den drei Variationen über **Vater unser im Himmelreich** bringt die vierstimmige erste Variation die stark verzierte Choralmelodie im Diskant; die zunächst rhythmisch bewegten Unterstimmen gehen dann in eher akkordische Harmonieblöcke über. Die zweite Variation ist ein Bicinium mit der unverzierten Choralmelodie in der Unterstimme, über der sich die Sechzehntelgirlanden der Oberstimme entfalten. Im dritten Vers wird das Verfahren umgekehrt und die Melodie erscheint in der Oberstimme über einer rhythmisch profilierten Unterstimme.

Wie ein früher Vorläufer des gleichnamigen Orgelchorals in Bachs „Orgelbüchlein" mutet **O Mensch, bewein dein Sünde groß** an. Im vierstimmigen Satz erscheint nach kurzen Vorimitationen der Zeilenanfänge mit verkleinerten Notenwerten in den erstaunlich bewegt und geschmeidig geführten Unterstimmen die „gecollorirette" (so der Vermerk) Melodie mit einer Sesquialtera-Registrierung in der Oberstimme.

Eine der führenden Musikerdynastien in Norddeutschland ist die Familie Hasse gewesen, deren bedeutendster Vertreter, Johann Adolf Hasse, als Opernkomponist des Spätbarock herausragt. Als Begründer der Dynastie gilt der wahrscheinlich um 1575 in Lübeck geborene **Petrus Hasse I**, der von 1616 bis zu seinem Tode im Juni 1640 Organist an der St. Marienkirche in Lübeck war, wo ab 1641 Franz Tunder sein Nachfolger wurde. Die früher propagierte Ansicht, Hasse sei Schüler bei Jan Pieterszon Sweelinck in Amsterdam gewesen, konnte bisher nicht bewiesen werden und gilt heute als eher unwahrscheinlich.

Im **Praeambulum pedaliter in F** werden aus unterschiedlich langen Skalenbewegungen mit vier, fünf und bis zu acht Tönen bestehende Motive auf verschiedenen Klangebenen (hoch/tief), in unterschiedlicher Dichte (2-, 3- und 4-stimmig) kombiniert und durch kadenzierende Wendungen zu

einem mehrteiligen Komplex zusammengeschlossen. Dabei spielt der Komponist die unterschiedlichen Möglichkeiten des Raumklangs der Orgel geschickt aus – ein gänzlich anderes Prinzip als das bei seinen Hamburger Kollegen übliche Verfahren der Kombination homophoner und imitatorischer Reihen.

Der Choral **Allein Gott in der Höh sei Ehr** wird zweimal dreistimmig durchgeführt, zunächst mit der Melodie im Tenor (hier mit der Superoktave 4' des Pedals gespielt) und anschließend in einem manualiter-Satz in der Unterstimme.

Von dem 1642 in Celle etwa sechzigjährig verstorbenen **Melchior Woltmann** ist lediglich eine frühe Form der Choralfantasie über **Von Gott will ich nicht lassen** erhalten. Das drei- bis vierstimmige Manualiterstück verbindet Echobildungen und andere Figurationen von Melodiefragmenten mit Abschnitten, die den zumeist unverzierten cantus firmus in einer teilweise ungewöhnlichen Harmonisierung im Diskant vorführen.

Jacob Bölsche wurde wahrscheinlich um 1635 in Müden an der Örtze bei Celle als Sohn eines Pfarrers geboren und war nach Organistentätigkeit in Hoya und Burgdorf von 1669 bis zu seinem Tode 1684 Organist der St. Ulrici-Kirche bzw. am Dom St. Blasius in Braunschweig. Sein bedeutendster Schüler war Georg Dietrich Leyding, der auch sein Nachfolger wurde. Die besondere Bedeutung Bölsches liegt in dem, in der damals aus Stimmungsgründen selten verwendeten Tonart E-Dur geschriebenen, **Praeambulum in E**. Nur noch von Dietrich Buxtehude ist aus dem späten 17. Jahrhundert ein Orgelstück in dieser Tonart überliefert. Das im *Stylus phantasticus* geschriebene zweiteilige Stück nutzt die Gegenüberstellung großräumigen Laufwerks, überraschender Einsätze, manualiter-Sequenzen, ungewohnter Modulationen und abrupter Dissonanzen einerseits und andererseits der strengeren Fugenform über ein Repetitionsthema aus und erweitert den Tonraum bis H-Dur und sogar Cis-Dur bzw. fis-Moll, Möglichkeiten der Modulation, die erst durch die innovativen Stimmungssysteme von Andreas Werckmeister erschlossen wurden.

Nicht nur als Bewahrer des Nachlasses von Michael Praetorius, als versierter Orgelbautheoretiker und als Musikschriftsteller, sondern auch als Organist in Halberstadt und als Komponist ist **Andreas Werckmeister** hervorgetreten. Geboren am 30. November 1645 in Benneckenstein im Oberharz besuchte Werckmeister die Schulen in Nordhausen und Quedlinburg, wo er ab 1662 bei seinem Onkel Viktor Werckmeister, dem Kantor des Gymnasiums, Orgelunterricht erhielt. Schon früher hatte ihm in Bennungen ein anderer Onkel, Christian Werckmeister, die Grundlagen des Orgelspiels vermittelt. Ein Studium ist für Werckmeister, der gelegentlich auch als Notar arbeitete und überdurchschnittliche Mathematik-Kenntnisse besaß, bisher nicht nachgewiesen. Bereits von 1664 an war er zehn Jahre lang Lehrer und Organist in Hasselfelde im Unterharz, für kurze Zeit auch in Elbingerode und von 1675 an Stiftsorganist an St. Servatii in Quedlinburg. 1696 übernahm er das Organistenamt an der St. Martinikirche in Halberstadt, wo er am 26. Oktober 1706 starb.

Werckmeister ist der Nachwelt vor allem als Musiktheoretiker im Bewusstsein geblieben, insbesondere mit seinen Schriften *Musicae mathematicae hodegus curiosus* […] (1687) und *Musikalische Temperatur, oder[…]* (1691), sowie dem posthum erschienenen musiktheologisch fundierten Werk *Musicalische Paradoxal-Discourse* (1707), in denen er die nach ihm benannten „wohltemperierten" Stimmungen beschrieben hat. Er markiert damit den Wendepunkt von der

sog. mitteltönigen zur ungleich schwebenden bzw. gleichstufigen Stimmung von Tasteninstrumenten. Bei jener sind einige Intervalle nicht ganz rein gestimmt, ermöglichen aber die Modulation in entferntere Tonarten, ohne dass wie bei der mitteltönigen Stimmung misstönende Intervalle wie die sog. Wolfsquinte (gis-dis bzw. as-es) entstehen. Der Grund hierfür liegt in der mathematischen Differenz, die sich ergibt, wenn die Proportionszahlen von 7 Oktaven (2:1) und 12 Quinten (3:2) in Beziehung gesetzt werden. Diese Differenz ist das sog. pythagoräische Komma, dessen Wert bei den ungleichschwebenden „wohltemperierten" Stimmungen in bestimmter Weise auf verschiedene Intervalle verteilt wird. Bei der sog. Werckmeister III-Stimmung, der am häufigsten verwendeten der Stimmungen, die er vorgeschlagen hat, wird das pythagoreische Komma in vier gleiche Teile zerlegt, indem die Quinten C-G, G-D, D-A und H-Fis um ein Viertel pythagoreisches Komma kleiner gemacht werden. Alle anderen Quinten bleiben rein. Mit diesem Verfahren konnten Tasteninstrumente so gestimmt werden, dass auch Stücke in entlegeneren Tonarten wie fis-Moll oder E-Dur annähernd „sauber" klangen. Damit konnte der Tonraum weiter erschlossen werden, bis hin zum „Wohltemperierten Clavier" von Johann Sebastian Bach mit seinen Präludien und Fugen für sämtliche Tonarten.

Die zahlreichen weiteren wichtigen musikwissenschaftlichen Arbeiten Werckmeisters wie die *„Erweiterte Orgelprobe"* (1698) oder die gründliche Beschreibung der berühmten Gröninger Schlossorgel (*„Organum Gruningense Redivivum"* 1705) können hier nur gestreift werden.

Von Werckmeisters Kompositionen hat sich nur ein geringer Teil erhalten. Die **Canzona in a** verwendet eines der beliebten *perpetuum mobile*-Themen aus Tonrepetitionen, Treppenschritten und Intervallsprüngen, das zunächst im geraden, anschließend im Dreiertakt durchgeführt wird. Dabei wechseln vollgriffige punktierte manualiter-Akkordschläge über Sechzehntelschritten im Pedal, reine manualiter-Sequenzen und Passagen auf wechselnden Tonstufen ab. Ein eher lyrisch-verhaltener Schlussteil des ersten Abschnitts, der hier mit einer zarten Solozungenregistrierung kontrastreich gegen das vorherige Zungenplenum abgesetzt ist, endet mit einem Halbschluss in A-Dur. Darauf folgt die triplierte Themenvariante mit ähnlichen Formen und geht in Sequenzen von Akkordbrechungen mit harmonischen Ausflügen bis hin zum verminderten Septakkord im geraden Takt über. Die Großposaune 32′ verleiht diesem Schluss die gehörige Wucht.

Auch die **Canzonetta in D** kombiniert ein aus Tonrepetitionen und Dreiklangsprüngen bestehendes Thema im geraden und Dreiertakt, getrennt durch ein kurzes lyrisches Intermezzo. Die Trompetenregistrierung des Schlussteils mit überraschenden Pausen weckt dabei Assoziationen an die Battaglia-Stücke süddeutscher bzw. spanischer Komponisten des Frühbarock.

Das **Praeludium in G** besteht aus einer Kombination dreier freier Abschnitte, die zwei Fugen im geraden und ungeraden Takt umschließen, und ähnelt damit einer erweiterten Canzona.

Von **Petrus Hasse II** (um1659–1708), einem Lübecker Enkel des oben genannten Petrus Hasse I, ist lediglich das **Praeludium ex d fis con pedal** (so der originale Titel des Stücks in D-Dur) überliefert, möglicherweise unvollständig, weil ein fugierter A-b chnitt ganz fehlt. Der einleitende tokkatische Teil besteht in Manuallaufwerk und virtuosen Pedalsoli, gefolgt von einem fast skurril anmutenden Duo aus Bass (Pedal) und Tenor (linke Hand), das nach einer *lento*-Passage in Zweiunddreißigstelkaskaden und einen Schlussabschnitt mit virtuosen Elementen übergeht. *Gerhard Aumüller*

Zitierte Literatur

Willi Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Bärenreiter-Verlag Kassel usw. 1967.

Klaus Beckmann, Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I 1517–1629. Schott-Verlag Mainz usw. 2005. Teil II Blütezeit und Verfall 1620–1755. Schott-Verlag Mainz usw. 2009.

Michael Praetorius, Syntagma musicum Band III. Faksimile Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Bärenreiter-Verlag Kassel usw. 2001.

Harald Vogel, Günter Lade, Nicola Borger-Keweloh. Fotos von Volkhard Hofer, Orgeln in Niedersachsen. Hauschild-Verlag Bremen 1997.

Siegfried Vogelsänger, Michael Praetorius 1572–1621. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Möseler-Verlag Wolfenbüttel 2008.

Friedhelm Flamme

Friedhelm Flamme studierte an der Musikhochschule Detmold und an der Universität Paderborn Schulmusik, Kirchenmusik, Orgel (bei Prof. Gerhard Weinberger), Dirigieren (bei Prof. Alexander Wagner und Prof. Karlheinz Bloemeke), Musikwissenschaft (bei Prof. Gerhard Allroggen), Tonsatz (u. a. bei Prof. Walter Steffens und Prof. Dietrich Manicke) und Theologie. Den Abschluß dieser Studien bildeten u.a. das Kirchenmusik-A-Examen, das Konzertexamen im Fach Orgel (mit Auszeichnung) und die Promotion (mit einer Arbeit über den Pianisten und Komponisten Friedrich Gulda) im Fach Musikwissenschaft.

Seit 1991 ist er als Kirchenmusikdirektor und als Lehrer an der Paul-Gerhardt-Schule Dassel tätig. Außerdem nimmt er einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Detmold wahr und ist als Oratoriendirigent tätig. Neben zahlreichen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen – u. a. die mit dem Internet Classical Award 2004 ausgezeichnete Einspielung des Gesamten Orgelwerks von Maurice Duruflé bei cpo – führten ihn Konzertreisen bisher nach Dänemark, England, Finnland, Schweden, Polen, Ungarn, Italien, in die Schweiz, die USA und nach Hong Kong.

Zur Zeit arbeitet er an Gesamteinspielungen des norddeutschen barocken Orgelrepertoires an historischen Instrumenten für cpo (bisher erschienen: siehe S. 40 ff.).

The Treutmann Organ in the Monastery Church of St. George, Grauhof Abbey

The Augustinian Abbey of Grauhof near Goslar was built between 1711 and 1717 by the Lombard architect Francesco Mitta (1662–1721) under the order's artistically-minded provost and prior general, Bernhard Goeken. As a counterweight to the mighty high altar, and as a culmination to the eighteenth-century furnishings, this three-bay pilaster basilica with retracted choir and rectangular termination possesses the great baroque organ built by Christoph Treutmann. The organ is largely preserved in its original state and ranks as one of the most important instruments in northern Germany.

The organ's builder Christoph Treutmann, called 'the Elder' to distinguish him from his like-named son, was born in 1673 or 1674 in Silesia (the exact location is unknown) and died in Magdeburg on 10 June 1757. He served his apprenticeship in Magdeburg with Heinrich Herbst the Younger, the builder of the great organ in Halberstadt Cathedral. Herbst's father Heinrich the Elder had already worked in the Hildesheim region and was involved in the construction of the famous organ in Basedow (Mecklenburg). His son Heinrich Gottlieb Herbst, active in Halberstadt, also built the large organ in the castle church in Lahm (Itzgrund, Upper Franconia). It has been suggested that Treutmann assisted in building the organ at St. John's in Magdeburg (1689–94), a work of the famous Hamburg builder Arp Schnitger. However, his style is not consistently north-German as it also reveals traits from central Germany. By 1695 Treutmann had set up his own workshop in Magdeburg. His most illustrious pupil was Joachim Wagner (1690–1749), a seminal figure in Brandenburg's organ culture who later worked as a journeyman for Gottfried Silbermann in Freiberg.

Early evidence of Treutmann's activities around 1700 is the repair of the organ in Brunswick Cathedral. A short while later he repaired an organ built in 1637 by Gottfried Fritzsche in the Trinity Church, Allermöhe near Hamburg. Only from 1713 is he known to have built new instruments: Suhl (1713), Barby (1716), Gardelegen (St. Mary's, 1721; St. Nicholas's, 1723), Diesdorf (1723–25), Magdeburg (French Reformed Church, 1732), Grauhof (1734–37), Calvörder (1743), Hohenwarsleben (1744), Magdeburg-Sudenburg (St. Ambrose's, 1744), Osterweddingen (1745), Langenweddingen (1749), and Wanzleben (1749–50). In 1741 he repaired the organ at St. James's in Magdeburg, and in 1747–50 at St. John's in the same city. Today most of these instruments contain only meager remnants of Treutmann's work. However, the little Gottfried Fritzsche instrument in St. Levin's Church in Harbke Castle near Helmstedt (1622), which he enlarged and rebuilt in 1727–28, and especially the great organ at Grauhof Abbey still preserve a large part of their original substance and convey an authentic impression of the sound and artistry of Treutmann's craft.

When Treutmann was commissioned to build the Grauhof instrument in 1734 he was already over sixty years old and an established, wealthy, and highly experienced master. Now he had an opportunity to build an organ appropriate to the noble interior of the impressively designed monastery church, with its magnificent acoustics, and to achieve the artistic perfection of his craft. The instrument, completed in 1737 with forty-two stops on three manuals and pedal, was his most significant work and already drew the admiration of his contemporaries. To quote the *Organographia Hildesiensis Specialis* by the well-known writer on organ building, Johann Hermann Biermann, „In structure and layout, this splendid and precious instrument presents

itself to the eye with supreme majesty and vitality." It also has „an all-the-more penetrating harmony and co-resonance, so that when the 32-foot Posaune stop is pulled, it is not very dissimilar to the sound of a rumbling thunderstorm in the skies. It is quite extraordinary that the three keyboards can be coupled together, the middle keyboard with the upper keyboard alone, or with the lower keyboard alone, and the lower with the upper, in every combination one might wish." This complicated coupling mechanism, in which the upper manual (Oberwerk) can be combined via a sliding coupler with the middle manual (Hauptwerk) and the middle manual via a drawstop with the lower manual (Hinterwerk), was sensational in its day.

The organ also occupies a special position with regard to its sound, which combines elements from both northern and central Germany. This is especially apparent in the two low-register Viola da Gamba stops (8' and 16'), a feature familiar from Silesian and Bohemian instruments. They produce an iridescent, ethereal sound in conjunction with the splendidly voiced flue stops, forming an effective contrast to the forceful and radiant plenum. Another departure from the high baroque sound of northern Germany toward the homogeneous sound of central Germany is the layout of the spacious case, which gathers together all the divisions of the organ into a unified ensemble. The restrained coloration in delicate pastels imparts nobility and elegance to the mighty façade with its sparkling ranks of pipes.

This instrument, the only Treutmann organ to have survived almost wholly intact, is one of the most important of the early eighteenth century. Here a trend toward a heavy mellow sound, noticeable since the end of the seventeenth century, is brought to a convincing culmination. Further, the tuning (irregular temperament) makes it possible to use more remote keys (e.g. in Jacob Bölsche's *E-major Praeambulum*) without blurring their character or level of dissonance. The Treutmann organ in Grauhof is thus ideally suited for playing music of both the early and late baroque and the nascent classical period with an authentic sound.

Following the dissolution of the monasteries in 1803, Grauhof Abbey declined in importance and began to deteriorate. Its organ was largely forgotten. Minor alterations in 1844–45 by the Hanover builder E. H. Meyer produced moderate changes to the stops in order to adapt them to the new sound ideal. Among other things the original keyboard-operated carillon and the tremulant were removed as 'useless frills'. But the original sound remained for the most part intact. Another minor repair was made in 1863 by Georg Breust of Goslar. Amazingly, the organ escaped the depredations of the Reich Treasury in 1917 to raise money for the war effort. As a result, the original pipes in the façade have survived – a unique exception in instruments of this size, and a great stroke of good fortune for organ music.

In 1932, as part of the Organ Revival Movement, the instrument was put in order by Furtwängler & Hammer of Hanover and its original specifications restored. By 1956–57, however, problems with the wind supply, and a resultant loss of tone quality, had made improvements necessary. Finally a thorough overhaul was undertaken from 1989 to 1992 by the Hillebrand company from Altwarmbüchen near Hanover. However, it proved impossible to reinstall the original carillon.

Gerhard Aumüller



Christoph-Treutmann-Orgel der Klosterkirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar (Ausschnitt)
(© Gregor van den Boom)

The Composers and Their Compositions

CD 1

Michael Praetorius is an exceptional figure among German musicians at the transition from the late renaissance to the early baroque. Not only was he an organ composer of the first magnitude, he was also a musical consultant and organizer, a composer of liturgical music of great technical and expressive range, a musicographer of more than regional importance (he can still be read with profit today), and Germany's first truly professional musicologist.

Praetorius („Praetorius" is the Latinized form of *Schultheiss*, the German word for village mayor) was the youngest son of Michael Schulteis (Schultheiss), a Protestant pastor from Bunzlau in Silesia, and his third wife, Magdalena Leicher. He was born in the town of Creuzburg on the River Werra, with his birth date traditionally given as 15 February in either 1571 or 1572 (the exact year is unknown). The name of his birthplace, which translates as „Fortress of the Cross," took on symbolic significance for him, and he often signed his works with the initials **MPC** for **M**ichael **P**raetorius **C**ruciburgensis, which he equated to „**M**ihi **P**atria **C**oelum" (Heaven is my homeland). Owing to theological infighting, the Schulteis family soon had to leave Creuzburg and return to Torgau, where the father had previously been a teacher, and thus a colleague of the „Lutheran Arch-Cantor" Johann Walter. The family was highly musical: one of the father's brothers, Christoph Praetorius, was a cantor in Lüneburg. Young Praetorius attended school in Torgau, where his musical gifts quickly attracted notice. But by 1582 the family had to leave Torgau, his father having provoked animosity with his strict Lutheranism. The parents moved in with a daughter in Treuenbrietzen, and Michael was entrusted to the care of his elder sister Maria, a married woman living in Zerbst. There he probably mastered the basics of organ playing with the von Ende family of organists, with whom he later remained in contact. As was customary at the time, he then enrolled at the University of Frankfurt an der Oder, the famous „Viadrina," where by 1585 he had embarked on a study of theology. His extraordinary gifts enabled him to take on the position of university and city organist at the Church of St. Mary from 1587 to roughly 1591. Two of his brothers lived in the city with their families, one as a pastor and the other as a professor of theology; his sister Brigitte also lived there. As his brothers Johannes and Andreas passed away in 1585 and late 1586, respectively, Michael joined the family of his sister, whose husband Daniel Sachse was appointed senior court chaplain in Halberstadt in 1591. It is likely, though undocumented, that Praetorius attempted to complete his university studies in nearby Helmstedt. There he would have had access to the many sources that would fin their way into his profound musico-theological and musico-historical treatise *Syntagma musicum I*. It was presumably also in Halberstadt, in the workshop of the outstanding organ builder David Beck (c. 1540-c.1603), that he acquired the comprehensive command of instrument and organ building that enabled him to publish the first complete manual of organology in the second volume of his *Syntagma musicum*: the „*Theatrum Instrumentorum*."

Evidently Heinrich Julius (1564–1613), the „postulated" Protestant bishop of Halberstadt (i.e. not appointed by the Pope) and the Duke of Brunswick and Lüneberg, soon became aware of the highly gifted musician, the more so as his organ teacher and court organist Anthonius Ammerbach had died around the year 1590. At that time the duke lived in Gröningen

Castle near Halberstadt and had a large and splendid organ built in his castle chapel by David Beck and many coworkers (1592–96). In 1596 this instrument was approved by an „organists' convention" of fifty-four leading organists. It is likely that Praetorius, who rose to become the duke's chamber organist in 1594, was already involved in the instrument's conception and organized the organists' meeting, which included such major composers as Hieronymus Praetorius, Hans Leo and Caspar Hassler, Cajus Smedeke, Johann a Burck, and many others. As the duke's chamber organist, he probably conceived most of the works on our CD during these years, as well as a multitude of other non-cantus-firmus organ works that have not survived. Praetorius, who had married in Halberstadt in 1603, was appointed court chapel-master to Duke Heinrich Julius in 1604 and continued to serve him until the duke's death in 1613. Thereafter he was court chapel-master at the electoral court in Dresden, where from 1615 he worked together with Heinrich Schütz as an organist and was active in various locations as a conductor, organizer, musical consultant, and diplomat. How he managed „on the side" to write the gigantic three-volume *Syntagma musicum* (1615–19), the first manual of musicology, and to maintain a voluminous correspondence almost defies explanation. His strength was so quickly depleted that he died in Wolfenbüttel on 15 February 1621 (allegedly his birthday) and was buried in the Church of the Blessed Virgin. Today his name is familiar at best for his setting of the Christmas carol *Es ist ein Ros' entsprungen* (Lo, how a rose e'er blooming) and perhaps a number of dance pieces from his *Terpsichore*. This, however, in no way does justice to his true importance as a composer. His systematic attempts to combine the Protestant hymn with the new forms of text explication from the Italian madrigal and a sophisticated polychoral handling of sound (the „new Italian *concertato* manner with thoroughbass") gave rise to works of extraordinary sonic splendor and intensity.

From 1605 to 1610 Praetorius presented a comprehensive musical arrangement of practically the entire Protestant hymnal in the nine volumes of his *Musae Sioniae*. Written in Wolfenbüttel, it contains a total of 746 settings of 458 tunes in a great multiplicity of forms, from two to fourteen voices (and sometimes even more!) and from straightforward chordal harmonizations to five-choir concertos with chorus, organ, and instruments. Volume 7 of the *Musae Sioniae* (1609) has three large-scale chorale fantasies and a pair of variations; three years later he published six organ chorales on Latin Advent, Christmas, and Easter hymns in his *Hymnodia Sioniae*. These few surviving organ works reveal him to be one of the great masters of German organ music, even before the influences of Dutch keyboard music (Jan Pieterszon Sweelinck) and the new forms of the so-called *seconda pratica* (Monteverdi and many other Italian composers) could make themselves felt. Later these influences, too, left their mark on his music.

The organ works on our CD fall into three groups: the three great chorale fantasies on Lutheran hymns, followed by a chorale variation on *Nun lob, mein Seel, den Herren*, and finally six organ chorales on Latin hymns.

The musicologist Willi Apel, the author of an important history of organ and keyboard music up to 1700 (Kassel, 1967), calls the following three compositions „a new species of chorale setting: the grand chorale motet." Admittedly his generic term failed to supplant the „chorale fantasy," but it has the advantage of underscoring the key element in this form of composition: the formative and pre-eminent presentation of the text. The structure of these pieces

thrives primarily on a continuous elaboration of the lines of the hymn text, for which Luther chose the „bar form" (AAB with two *Stollen* and one *Abgesang*). To quote Apel (p. 346):

„Both in their length, with 257, 411, and 310 bars, and in their expression, these works far exceed the bounds of the ordinary. [...] In Praetorius's music the dimensions expand so dramatically, and the compositional methods multiply so enormously, that the result is a new species that might fittingly be called the grand chorale motet. In the case of **Christ unser Herr zum Jordan kam**, for instance, the treatment of the final line alone occupies one-hundred bars, in which not only simple imitation but augmentation and diminution (double and quadruple) come into play. The imitative methods of the sixteenth century are combined with the artistic resources of the Baroque – figuration, melodic *Fortspinnung*, motivic manipulation – to produce monumental works of supreme power. Hardly any other organ composer succeeded in filling such gigantic expanses with ever-vital and ever-significant content."

The compositional resources employed by Praetorius are especially easy to follow in **Ein feste Burg ist unser Gott**. Klaus Beckmann's definitive book on the organ music of northern Germany, *Die Norddeutsche Schule* (2005–09), reads as follows (Part 1, p. 251):

„Instead Praetorius, in his organ piece, makes use of those procedures familiar from vocal music in order to construct a scaffolding of cantus firmus quotations which he then fleshes out with instrumental counterpoint to create an organ texture. [...] Cantional style, *Tenorlied*, a three-voice design 'in the madrigalesque manner': all clearly served him as tried-and-true paradigms worthy of imitation; and by polyphonic enlivenment he recast these homophonic models into a smooth organ texture."

The limits of this procedure were noted by Praetorius himself in **Wir glauben all an einen Gott**, where the setting of the first five lines, with their fourfold statement of the melody, takes up more than 250 bars. He therefore interrupts the flow with a general pause in bar 265 and accommodates the final six lines in some sixty bars of contrapuntally embellished homophony with a lively bass line, ending in a six-bar pedal point with a plagal cadence.

Departing from chorale fantasies on Lutheran hymns, Praetorius shows practicing organists another way to treat chorales in **Nun lob, mein Seel, den Herren**. He presents this paraphrase of Psalm 103 as a two-verse variation in expanded cantional style and demands considerable virtuosity from the player, who, as he put it in *Syntagma musicum III* (p. 195), „must sweep and play quite deftly across the keys." In keeping with the aesthetic slogan „*Variatio delectat,*" frequently heard in the late Renaissance, he places the melody in the upper voice in a simple note-against-note texture with a multitude of inventions, embellishments, harmonic shadings, and virtuosic keyboard figures in all parts. The piece falls into two sections of different length behind which Praetorius, a trained theologian, may well have intended a program: thanksgiving and praise to God for His measureless grace finds new expression and new forms, over and over again. This becomes especially evident in the final line of the first verse, „*die leidn in seinem Reich*" (those who suffer in His kingdom), which is stated once in the first variation and repeated no fewer than ten times in the second, constantly assuming new guises in thanksgiving for God's act of redemption. In its basic stance it recalls the manner in which Praetorius portrayed himself on the title-page woodcut of his *Polyhymnia Panegyrica* of 1618: namely, as a humble sinner who „suffers in God's kingdom" and therefore

clings to the Cross as a symbol of redemption.

The „life setting" in *Nun lob* can involve any situation that bodes praise and gratitude, much like the obligatory „*Gratias*" that concludes every (festive) meal. In contrast, the life setting of the Lain hymns is unambiguously spelled out in the words of the text. It involves the Vesper services of the high Christian feasts and the associated sections of the liturgical year: Advent, Christmas, Easter, and Trinity, each with its special liturgy. The cantus firmus of the hymns invariably appears in the bass pedal in ponderous, unadorned whole-bar semibreves, or even in two-bar breves. Above these notes emerges a three- or four-voice tissue of accompaniment voices comprised of particles from the hymn tune in diminuted note-values, often set in an imitative texture.

In **Alvus tumescit virginis**, the third verse of *Veni redemptor gentium* (Come, savior of the gentiles), the opening bars depict the swelling of the Virgin's body with an arch-like ascending and descending line of accompaniment voices that frequently transmute into parallel thirds and sixths to draw a contemplative and tranquil picture of contentment.

The Christmas hymn **A solis ortus cardine** uses a splendid ascending triad in the upper voices to depict the rising of the sun („solis ortus") and the expanse of the earth („*limitem terrae*"), i.e. the time and place in which to offer thanksgiving to Christ, the Son of the Virgin Mary. The fullness of light and splendor at Christmas is recreated in the final bars through the translucent plenum of the Hinterwerk and the glittering sound of the Zimbelstern, while Christ is identified as a „prince" in the princely sound of the Trompete 8' playing the cantus firmus. At the end a knocking motif derived from the hymn tune in diminuted note-values increasingly gains in importance, its massive grandeur imparting stirring vitality and jubilation to the piece.

Summo parenti Gloria, the eighth verse of *A solis ortus cardine*, expresses praise to the Son of God and His parents. In a meditative introduction to this solemn hymn, the cantus firmus is declaimed in the pedal in simple diapasons and double note-values. Then the texture is increasingly enlivened by colorful solo stops alternating in the descant. The accompaniment parts gradually take on a life of their own and seem to retrace images of angels in soaring flight. Finally they release an ever-accelerating two-voice fireworks display of rhythms and gestures above the long bass notes, harmonically tinged by the fourth voice.

The Easter hymn **Vita Sanctorum** admonishes the congregation to imitate Christ in their lives. To illustrate the *Imitatio Christi* Praetorius chooses a compositional device in which diminuted and rhythmically altered motifs are formed from the opening notes of the lines of the hymn and placed in counterpoint with the hymn tune, played in semibreves in the bass. The texture often proceeds in parallel thirds and is expanded up to five voices by the accompaniment parts. Here, too, Praetorius's powers of invention seem limitless, bringing the piece to a brilliant conclusion in waves of sixteenths. The brilliance is further reinforced by the registration, with an 8' plenum in the Hauptwerk and a 16' plenum in the pedal.

The number three, a defining element of the Trinity, is used in many different ways to impart form to the Trinity hymn **O lux beata Trinitas**: the 3/2 and 6/4 meter connecting the two sections, the three-part texture of the opening, the descending triad of the opening figure, and the frequent parallel thirds in the upper voices. Reflections on the dual nature of Christ and his imitation may underlie the frequent canonic writing at the octave and the conspicuous use of sequence. The three contrasting flue stops with delicate Quintade impart a

floating limpidity to the final section of the piece.

Praise of God is the central message of **Te mane laudum carmine**, the second verse of *O lux beata Trinitas*. Here the cantus firmus appears in the pedal, shifted forward by an eighth-note and placed in the Schalmey 4' as a trumpet in the Dutch manner. The accompaniment parts, often in imitative stretto or even in canon (clearly brought out in the registration with an Oktave 4'), thicken the texture above all in the fourth line of text, where the cantus firmus is expanded twofold and even threefold.

Hieronymus Praetorius III is unrelated to Michael Praetorius, being instead the first-born son of Jacob Praetorius, the organist of St. Peter's in Hamburg, and the grandson of Hieronymus Praetorius, the organist at St. James's. He died in 1629 at the early age of fifteen. His only surviving work, attributed to him by Klaus Beckmann for reasons of style and chronology, is a three-verse **Magnificat primi toni** that reveals him to have been a highly gifted and inventive composer whose untimely death is all the more to be regretted. In the *Primus Versus* the cantus firmus appears in the tenor, here contrasting with a mild diapason sound in the gentle string stops of the Hinterwerk. In the *Secundus Versus* a multitude of sequences on different degrees of the scale intensify the embellished melody in the descant, often in parallel thirds or sixths, while the accompaniment parts alternate between chordal and loosely imitative textures. Echo passages, repeated notes, octave leaps, garlands of sixteenths, and changes of manual lend the piece a lively aspect. In the *Tertius Versus* Praetorius employs the block-like contrast of high and low choral voices – an effective device developed to perfection by Heinrich Scheidemann, the organist at St. Catherine's in Hamburg. The cantus firmus appears partly in the descant, partly in the bass and tenor, enwrapped in the other voices by motivic writing (frequently in sequence) and steadily accelerating up to strings of triplet eighth-notes and a descant clausula with a scalar run. It is a piece of astonishing maturity for a fifteen-year-old composer.

CD 2

The compositions by the following lesser-known masters include several of special beauty and interest, giving us cause for regret that the surviving oeuvre is so slender.

Of the various organists in Lübeck and Rostock who went by the name of **David Abel** (Äbel, Ebel), the two **Preludes in D minor** (1 and 2) are attributed to the David Abel who worked in Wismar from 1617 and at St. Mary's in Rostock from 1619 until his death in 1639. Both are preserved in the so-called Lübbenau Tablatures, an important source of seventeenth-century organ music from northern Germany, and both are quite similar in form, differing only in their length. They are dominated by slowly plodding voices with suggestions of imitation, alternating between two, three, and four voices in the Italian *durezze e ligature* style, i.e. with ties and suspensions to generate harmonic tension and release in the sonic flux. These somewhat somber and introverted pieces were presumably played at the beginning of a church service or on special liturgical occasions. Here they are heard in a reed plenum with 32' Posaune in the pedal (1) or in gentle flue stops (2).

Johann Bahr was probably born in Schleswig in or around 1620. By 1630 he had moved to Visby on the Swedish isle of Gotland, where he evidently made contact with Berend Petri, a leading pupil of the organist at St. Peter's in Hamburg, Jacob Praetorius. Petri was also the creator of the major source known today as the

Visby Tablature. From 1633 Bahr was an organist at St. Mary's in Visby (the church of the German merchants living on Gotland), first as a deputy, than as principal organist from 1638 until his death on 3 June 1670. His two surviving organ works were written out in his own hand on the blank pages of the Visby Tablature. Bahr's three-verse **Magnificat** takes its stylistic bearings on similar but far more complex compositions by Hieronymus Praetorius, the organist at St. James's in Hamburg. Instead of an organ chorale with the cantus firmus in the bass, as was typical of Hamburg, here the cantus firmus appears in the tenor in the first verse, then on two manuals in the second. As always, the embellished tune first appears in the descant, only to be fragmented later (as in a chorale fantasy) and contrasted with chordal lower parts and echo effects in the upper voice. The third verse, set in three voices, presents the cantus firmus in half-notes in the bass with Trompete 8'.

The Trinity hymn **O lux beata Trinitas** is similar in structure to the *Magnificat*. This lengthy chorale fantasy generally presents the lines of the tune after brief, slightly mechanical preliminary imitation in the solo outside voices, embellished in the descant or stated in plain note-values in the bass. The accompaniment voices then unfold above the bass in triplets, strings of sixteenths, and various extended echo effects, and the chordal melody is enlivened with agile figures in the bass.

Wilhelm Karges (d. late November 1699) was probably born in Berlin in 1613 or 1614. After receiving his musical training (perhaps in Hamburg or Lübeck) he first became an employee of the Swedish court chapel-master Andreas Düben at the German Church in Stockholm (1643) and is known to have worked at the Prussian court in Königsberg in 1645. From 1646 until his death in 1699 he served Elector Friedrich Wilhelm of Brandenburg as the cathedral organist in Berlin, where he also played in the electoral chapel. Some of the compositions attributed to him may be spurious and have long been objects of scholarly debate.

One piece that stands out with its introverted lyricism is the **Praeludium in E minor**. Like all of Abel's preludes, it is written in a loose-limbed *durezze e ligature* style with harmonic writing that occasionally recalls the Elevation toccatas of Frescobaldi. The tranquil, flowing lines are subdivided by cadential formulae and spring to life with short rhythmic motifs (anapestic rhythms, eighth-note syncopations, and so forth). A sixteenth-note run brings this effective piece to a conclusion in E major.

The forty-bar **Capriccio in G** takes us into a quite different world. Here a figure emphasized by a descending fifth is rhythmically varied and developed in imitation.

The **Fantasy in D minor** is laid out in the standard tripartite design. The opening section, with sixteenth-note runs, is followed by a middle section with series of broken triads and complementary rhythmic motifs leading to sequences of suspensions. The final section features running strings of sixteenths above sustained chords and comes to an end in a two-bar plagal cadence.

The next three chorale compositions are beautiful, smoothly wrought pieces of highly contrasting compositional fabric. The two three-voice organ chorales on **Allein Gott in der Höh sei Ehr** present the hymn tune in imitation in the outside voices (and occasionally in the middle voice) using a lively triple meter. Of the three variations on **Vater unser im Himmelreich**, the first four-voice variation presents the heavily embellished hymn tune in the descant, with the lower voices initially in lively motion only to shift to blocks of chordal harmony. The second variation is a *bicinium* with the unadorned hymn tune appearing in

the lower voice, above which the upper voice indulges in garlands of sixteenths. The third verse reverses this procedure by placing the melody in the upper voice above a crisply rhythmic lower voice.

O Mensch, bewein dein Sünde gross sounds like an early harbinger of the like-named organ chorale in Bach's *Orgelbüchlein*. First the openings of the lines appear in brief preliminary imitation, with diminuted note-values in the astonishingly agile and smoothly fashioned lower voices. Then the embellished melody appears in the upper voice with a Sesquialtera registration.

One of the leading musical dynasties in northern Germany was the Hasse family, whose most important member, Johann Adolf Hasse, became an outstanding composer of late baroque opera. The founder of the dynasty was probably **Petrus Hasse I**, who was born in Lübeck around 1575 and served as organist at St. Mary's in Lübeck from 1616 until his death in June 1640 (he was succeeded one year later by Franz Tunder). It was once thought that Hasse was a pupil of Jan Pieterszon Sweelinck in Amsterdam, but this has never been proved and is now considered rather unlikely.

In the **Praeambulum pedaliter in F**, scalar segments of various length comprising four-, five-, and even eight-note motifs are combined in contrasting registers (high, low) and densities (two, three, and four voices) and fused by cadential formulae into a multipartite complex. Here the composer adroitly exploits the organ's potential for spatial sound – a principle completely different from that of his Hamburg colleagues, who commonly combined sections of homophony and imitation.

The chorale **Allein Gott in der Höh sei Ehr** is stated twice in three voices, with the melody first in the tenor (played here with Superoktave 4′ in the pedal) and then *manualiter* in the lower voice.

Melchior Woltmann was roughly sixty years old when he died in Celle in 1642. His only surviving work is an early form of the chorale fantasy on **Von Gott will ich nicht lassen**, a *manualiter* piece in three to four voices that unites echo effects and other figurations of melodic fragments with sections that present the cantus firmus in the descant, mostly without embellishment, and sometimes with unusual harmonies.

Jacob Bölsche was born in Müden on the river Örtze near Celle, probably around 1635. The son of a pastor, he was first employed as an organist in Hoya and Burgdorf. Later he served as the organist at St. Ulrich's and at St. Blasius Cathedral in Brunswick from 1669 until his death in 1684, when he was succeeded by his most important pupil, Georg Dietrich Leyding. His particular importance lies in his **Praeambulum** in the key of E major, then rarely used because of the difficulties of temperament. The only other late seventeenth-century organ piece in this key is by Dieterich Buxtehude. Bölsche's composition, laid out in two section in the *stylus phantasticus*, thrives on the contrast between spacious runs, surprising interpolations, *manualiter* sequences, unusual modulations, and abrupt dissonances on the one hand, and rigorous fugal writing on a repeated-note subject on the other. It expands the tonal space as far as B major and even C-sharp major and F-sharp minor, exploiting modulatory possibilities that only became available through the innovative tuning systems of Andreas Werckmeister.

Andreas Werckmeister has gone down in history not only as the preserver of Michael Praetorius's posthumous papers, an authoritative theorist on organ building, and a writer on music, but also as the organist in Halberstadt and as a composer. He was born in Benneckenstein in the Upper Harz Mountains on 30

November 1645 and attended schools in Nordhausen and Quedlinburg, where from 1662 he received organ lessons from his uncle Viktor Werckmeister, the cantor at the local grammar school. Before then he had learned the rudiments of organ playing in Bennungen from another uncle, Christian Werckmeister. It is not known whether he received a proper musical education, but he occasionally worked as a notary public and had an above-average command of mathematics. Beginning in 1664 he spent ten years as a teacher and organist in Hasselfelde in the Lower Harz Mountains, after which he worked briefly in the same capacity in Elbingerode and, from 1675, as the organist at St. Servatius's Abbey in Quedlinburg. In 1696 he was appointed organist at St. Martin's in Halberstadt, where he died on 26 October 1706.

Werckmeister is known to posterity primarily as a music theorist, thanks above all to his books *Musicae mathematicae hodegus curiosus* (1687), *Musikalische Temperatur* (1691), and the posthumously published musico-theological treatise *Musicalische Paradoxal-Discourse* (1707), in which he described the „well-tempered" tunings that bear his name. In this way he marks the turning point from so-called „mean-tone" temperament to equal temperament on keyboard instruments. In the latter, some intervals are not quite perfect, making it possible to modulate to more remote keys without producing the ugly intervals of mean-tone temperament, such as the so-called „wolf fifth" (G#-D# or Ab-Eb). The reason for this lies in the mathematical discrepancy resulting when the ratios of seven octaves (2:1) and twelve fifths (3:2) are brought to bear on each other. In "well-tempered" tuning systems this discrepancy, known as the Pythagorean comma, is spread over various intervals in a particular manner. The so-called Werckmeister III temperament (the most frequently used of the tuning systems he proposed) divides the Pythagorean comma into four equal parts by shortening the fifths C-G, G-D, D-A, and B-F# by one quarter of the comma while all the other fifths remain perfect. This procedure made it possible to tune keyboard instruments in such a way that pieces in remote keys, such as F# minor or E major, could sound approximately "in tune." The tonal space could thus be further expanded up to the level of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*, which contains preludes and fugues in every key.

Werckmeister's many other musicological writings, such as *Erweiterte Orgelprobe* (1698) or his thorough description of the famous organ in Gröningen Castle, *Organum Gruningense Redivivum* (1705), can only be mentioned in passing here.

Only a small portion of Werckmeister's compositional output has survived.

The **Canzona in A minor** makes use of a favorite *perpetuum mobile* theme consisting of repeated notes, stepwise motion, and intervallic leaps, developed first in duple meter and later in triple meter. Full-voiced dotted *manualiter* chords above sixteenth-note steps in the pedal alternate with purely *manualiter* sequences and passage-work on changing degrees of the scale. The opening section, with its gentle solo reeds contrasting with the preceding reed plenum, comes to a close in a somewhat restrained, lyrical passage ending on a half-cadence in A major. This is followed in similar forms by the triplet variant of the theme, which leads to duple meter in sequences of broken triads with harmonic excursions as far afield as a diminished seventh chord. The ending receives proper emphasis from the Grossposaune 32'.

The **Canzonetta in D** likewise combines a theme consisting of repeated notes and triadic leaps in duple and triple meter, separated by a brief lyrical

intermezzo. The trumpet stops in the concluding section, with its surprising pauses, kindles associations with early baroque *battaglia* pieces from Spain and southern Germany.

The **Praeludium in G** consists of a combination of three free-form sections that incorporate two fugues in duple and triple meter, thereby resembling an expanded canzona.

Petrus Hasse II (ca. 1659–1708), a Lübeck grandson of the above-mentioned Petrus Hasse I, is known only from a single surviving composition, the **Praeludium ex d fis con pedal** (thus the original title of this D-major piece), which may even be incomplete as it lacks a fugal section. The introductory toccata consists of *manualiter* runs and virtuosic pedal solos, followed by an almost bizarre duo between bass (pedal) and tenor (left hand). This leads, after a lento passage, to cascades of thirty-second notes and a virtuosic conclusion.

Gerhard Aumüller
Translated by J. Bradford Robinson

Bibliographic References

Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel: Bärenreiter, 1967; Eng. trans., 1972).

Klaus Beckmann, *Die Norddeutsche Schule: Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, pt. 1: *1517–1629* (Mainz, Schott, 2005), pt. 2: *Blütezeit und Verfall 1620–1755* (Mainz: Schott, 2009).

Michael Praetorius, *Syntagma musicum III* (Wolfenbüttel, 1619); facs. edn. (Kassel: Bärenreiter, 2001).

Harold Vogel, Günter Lade, and Nicola Borger Keweloh, *Orgeln in Niedersichsen* (Bremen, Hauschild, 1997), with photographs by Volkhard Hofer.

Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius 1572–1621: Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock* (Wolfenbüttel: Möseler, 2008).

Friedhelm Flamme

Friedhelm Flamme studied school music, church music, organ (with Prof. Gerhard Weinberger), conducting (with professors Alexander Wagner and Karlheinz Bloemeke) and theology at the Academy of Music in Detmold and the University of Paderborn. He concluded his studies with the church music "A" examination on the one hand as well as the concert examination for organ on the other (with distinction) and completed his dissertational thesis in the field of musicology (with a work on the pianist and composer Friedrich Gulda). He has been church director of music in the diocese of Göttingen and a teacher at the Paul Gerhardt School in Dassel since 1991, and furthermore works as a lecturer at the Academy of Music in Detmold. In addition to numerous recordings for the radio and on records – among them the entire works for organ by Maurice Duruflé published by cpo – concert tours so far took him to Denmark, England, Finland, Sweden, Poland, Hungary, Italy, to Switzerland, the USA and to Hong Kong. He currently works on a complete recording of the North-German Baroque organ repertoire played on historical instruments for cpo. (published to date: see p. 40 ff).

Registrierungen

CD1

Michael Praetorius
1 Christ, unser Herr, zum Jordan kam

HW: LP 8
Ped: O 8
Takt 58
HiW: G 8, P 4 (Solo)
HW: LP 8
Ped: O 8
Takt 64
OW: P 8
Ped: O 8
Takt 81
HW: LP 8, O 4
Ped: O 8, SO 4
Takt 91
HiW: G 8, P 4, O 2
Ped: O 8, SO 4
Takt 100
Ped: + Sch 4
Takt 139
HW: Tr 8, O 4 (Solo)
HiW: wie vorher
Ped: – Sch 4
Takt 148
OW: P 8, Vh 8
Ped: O8, SO 4
Takt 158ff.
HW: LP 8, Tr 8, O 4 (cf)
Takt 193
HW: LP 8, O4
Ped: wie vorher
Takt 223

HiW: G 8, P 4, O 2
Ped: wie vorher
Takt 255
OW: Fg 16, Vh 8
Ped: P 16, O 8, So 4
Takt 307
HW: LP 8, O 4, Rpf, Mix
Ped: Pos 16
T. 364
HiW: G 8, P 4, O 2, Sch
Ped: Pos 16
Takt 377
HW: Tr 16, LP 8, O 4, Rpf, Mix
Ped: Pos 16
Takt 405
HiW/HW
Ped: + GPos 32

2 Ein feste Burg ist unser Gott
OW: P 8, Rf8, O 4, Q 3, SO 2, Mix
Ped: P 16, Tr 8, SO 4
Takt 36
Ped: Pos 16, Tr 8, SO 4
Takt 49
Ped: Pos 16, O 8, SO 4
Takt 55
Ped: P16, O 8, SO 4
Takt 62
HW: LP 8, O 4
Takt 65
OW: wie zu Beginn (Solo)
Takt 84
HiW: G 8, P 4, O 2
Ped: O 8, SO 4
Takt 117
OW: P 8, Rf8, O 4, Q 3, SO 2
Ped: P 16, O 8, SO 4
Takt 154
OW: + Fg 16
Takt 176
HW: LP 8, O 4, Rpf, Mix
Takt 191
Ped: Pos 16, O 8, SO 4
Takt 202
Ped: P 16, O 8, SO 4
Takt 225
HW: + Tr 8
Takt 242
Ped: + Pos 16
Takt 249
Ped: + Rf 12, GPos 32
Takt 252
HW: + TR 16

3 Wir glauben all an einen Gott
HW: VdG 8
HiW: Hb 8
Ped: Ff 8
Takt 29
Ped: + O 8
Takt 31
OW: Rf 8, O 4 (Solo)
Takt 45
HiW: G 8, Ft 4
Takt 62
HW: VdG 8, O 4 (Solo)
Takt 70
HiW: wie vorher
Ped: O 8
Takt 76
HW: LP8, VdG 8, O 4
Ped: P 16, O 8

Takt 99
HiW: G 8, Q 8, P 4, Ft 4, O 2
Ped: wie vorher
Takt 115
OW: P 8, Rf 8, O 4, SO 2
Ped: wie vorher
Takt 120ff.
HW: Tr 8 (cf)
Takt 140
Ped: Tr 8
Takt 153
Ped: S 16, O 8
Takt 180
HW: P 16, LP 8, O 4
Ped: P 16, O 8
Takt 203
OW: Fg 16, Vh 8, O 4, SO 2
Ped: P 16, S 16, O 8, SO 4, Rf 12
Takt 221
HW: Tr 16, LP 8, O 4, Rpf, Mix
Ped: + Pos 16
Takt 266
HW: + Q 6, N 3
Takt 279
OW: + Mix
OW/HW

4 Nun lob, mein Seel, den Herren
HW: P 16, LP 8, Tr 8, O 4, N 3, Mix
Ped: Pos 16
OW: Fg 16, Rf 8, O 4, SO 2, Mix
HW (mit Pedal) und OW (manualiter) im Wechsel
Takt 56
HiW: G 8, Q 8, Hb 8, P 4, O 2, Sch
Takt 72
HiW: – Sch
Takt 95
HiW: + Sch
Takt 103ff.
HW: wie zu Beginn
OW: wie zu Beginn
HW und OW im Wechsel
Takt 139
OW/HW
HiW/HW
Ped: Pos 16

5 Alvus tumescit virginis
OW : O 4
Ped : SO 4
Takt 32
+ Zimbelstern

6 A Solis ortus cardine
HiW : G 8, P 4, O 2, Q 1 1/2, Sch
Ped : Tr 8
Takt 52
+ Zimbelstern

7 Summo parenti gloria
HW: LP 8
Ped: S 16, O 8 (durchgehend)
Takt 41ff.
HiW: G 8, Wf 2 (Solo im Wechsel mit HW)
Takt 65ff.
HiW: Solo wie vorher
Takt 79
OW: Rf 8, Sf 4, Q 3, SO 2
Takt 105
HiW: Solo wie vorher
HW: wie vorher

8 Vita sanctorum
HW: LP 8, O 4, Rpf, Mix
Ped: P 16, S 16, Rf 12, O 8, SO 4

9 O lux beata trinitas
HiW: Q 8
HW: Sf 8
OW: Rf 8
Ped: Ff 8 (durchgehend)
HiW – HW – OW – HW – HiW

10 Te mane laudum carmine
HW: O 4
Ped: Sch 4

11 Hieronymus Praetorius III
Magnificat primi toni
Versus I
HW: LP 8, Sf 8, VdG 8
Ped: O 8
Versus II
HW: Sf 8, VdG 8
Ped: S 16, O 8
HiW: G 8, Q 1 1/2 (Solo)
Takt 18
HiW: G 8, O 2
HW: Sf 8, VdG 8, O 4
Takt 26
wie Anfang
Takt 33
HiW: G 8, O 2 (Solo)
Takt 54
HW: LP 8, Sf 8, VdG 8
Ped: S 16, O 8
Takt 64
HiW: G 8, P 4 (Solo)
Takt 74
HW: LP 8, Sf 8, VdG 8, O 4
Ped: wie vorher
Takt 84
HW: – O 4
Takt 89
HiW: G 8, P 4, O 2, Q 1 1/2 (solo)
Versus III
OW: P 8, Rf 8, O 4, Q 3, SO 2, Mix
HW: LP 8, O 4, N 3, Rpf
OW/HW
Ped: P 16, S 16, Rf 12, O 8, Ff 8, SO 4
OW und OW/HW im Wechsel

CD 2

David Abel
1 Praeludium in d
OW: Fg 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mix
HW: Tr 16, LP 8, Q 6, O 4, N 3, Rpf, Mix
OW/HW
Ped: GPos 32, Pos 16

2 Praeludium in d
HiW: G 8, Ft 4
Ped: Ff 8

Johann Bahr
3 Magnificat
VersusI
HiW: Q 8, Ft 4, Wf 2
Ped: O 8
VersusII
HW: Sf 8
Ped: S 16, Ff 8
HiW: G 8, Wf 2

Tremulant
Takt 42
HW: Sf 8 (Begleitung)
Ped: S 16, Ff 8
HiW: G 8, Wf 2
OW: Rf 8, Sf 4
Tremulant
HiW und OW im Wechsel
Versus III
HiW: G 8, P 4, O 2
Ped: Tr 8

4 O lux beata trinitas
OW: P 8
Ped: S 16, O 8
HW: LP 8, O 4, N 3
Takt 28
HW: – N3
OW: wie vorher
Ped: wie vorher
HW und OW im Wechsel
Takt 41
HW: P 16, LP 8, O 4, N 3
OW: P 8, O 4
HW und OW im Wechsel
Takt 49
HW: P 16, LP 8, O 4, N 3, Rpf
OW: P 8, Sesq
HW und OW im Wechsel
Takt 62
OW: Fg 16, P 8, O 4
Ped: S 16, O 8, SO 4
HW: P 16, LP 8, O 4, N 3, Mix
Takt 86
OW: Fg 16, Rf 8, Sf 4 (Begleitung)
HW: P 16, LP 8, O 4, N 3, Mix
HiW: Hb 8, P 4, O 2, Q 1 1/2
HW und Hiw im Wechsel
Takt 95
OW: Fg 16, Rf 8, Sf 4, Mix
HW: P 16, LP 8, O 4, N 3, Rpf, Mix
Ped: P 16, S 16, Rf 12, O 8, SO 4
Takt 130
HW und OW im Wechsel

Wilhelm Karges
5 Praeludium in e
HW: LP 8
Ped: S 16, O 8

6 Capriccio in G
HiW: G 8, O 2
Ped: S 16, SO 4

***7* Fantasia in d**
HiW: G 8, P 4, O 2, Sch
Ped: P 16, S 16, O 8, SO 4

8 Allein Gott in der Höh sei Ehr
Versus I
OW: P 8, O 4, Q 3, SO 2
HW: LP 8, O 4
Ped: O 8, SO 4
OW und HW im Wechsel
Versus II
OW: Fg 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mix
HW: Tr 16, LP 8, O 4, Mix
OW/HW
Ped: P 16, Tr 8
OW und OW/HW im Wechsel

9 Vater unser im Himmelreich
Versus I
Hiw: G 8, Q 8
Tremulant
Versus II
HiW: G 8, P4
OW: Vh 8, Sf 4 (cf)
Versus III
HW: Tr 8 (cf)
OW: Fg 16, P 8, O 4

10 O Mensch bewein dein Sünde groß
HW: LP 8
Ped: S 16, Ff 8
OW: Rf 8, Sesq
Tremulant

Petrus Hasse I
11 Praeambulum pedaliter in F
HW: P 16, LP 8, Q 6, O 4, N 3, Mix
Ped: P 16, Pos 16, Tr 8, SO 4

12 Allein Gott in der Höh sei Ehr
Versus I
Ped: SO 4 (cf)
OW: Rf 8, Sf 4
HW: LP 8, Sf 8
Versus II
HW: Sf 8

Melchior Woltmann
13 Von Gott will ich nicht lassen
OW: P 8, Sf 4, O 2
HW: LP 8, O4, Mix (cf und Solo)
HW und OW im Wechsel

Jakob Bölsche
14 Praeambulum in E
OW: Fg 16, P 8, O 4, SO 2, Mix
HW: P 16, LP 8, Tr 8, Q 6, O 4, N 3, Rpf, Mix
OW/HW
Ped: S 16, Pos 16, Rf 12, O 8, Tr 8, SO 4, Mix
Takt 12
nur OW
Takt 18
OW/HW
Takt 21
HiW: G 8, P 4, O 2, Sch
Takt 25
HW: – Rpf, Mix
OW/HW
Ped: – Rf 12
Takt 40 (Fuge)
HW: P 16, LP 8, Tr 8, Q 6, O 4, N 3, Rpf, Mix
Ped: S 16, Pos 16, O 8, Tr 8, SO 4, Mix

Andreas Werckmeister
15 Canzona in a
Fuge I
HW: Tr 16, LP 8, Tr 8, O 4, Mix
Ped: S 16, Rf 12, O 8, Tr 8, SO 4
Takt 38
HiW: Hb 8, Ft 4
Ped: S 16, O 8
Takt 47(Fuge II)
Ped: S 16, Rf 12, O 8, Tr 8, SO 4, Mix
HW: Tr 16, LP 8, Tr 8, Q 6, N 3, O 4, Mix
Takt 103
HW: + P 16
Ped: + GPos 32

16 Canzonetta in D
Fuge I
HiW: G 8, P 4
Ped: Ff 8, SO 4
Takt 28
OW: Rf 8
Ped: S 16, Ff 8
Takt 32 (Fuge II)
HW: Tr 8, O 4
Ped: Tr 8, SO 4

17 Praeludium in G
HiW: G 8, P4, O 2
Takt 3
HW: Sf 8, O 4
Ped: S 16, O 8
Takt 4
HiW: wie zu Beginn
Takt 9
HW: wie vorher
Ped: wie vorher
Takt 19 (Fuge I)
OW: P 8, SO 2
Takt 31
Ped: S 16, O 8, SO 4
Takt 39
HW: wie vorher
Ped: S 16, O 8
Takt 40
HiW: G 8, P4, O 2, Q 1 1/2
Takt 48
HW: Sf 8
Ped: S 16, Ff 8
Takt 54 (Fuge II)
HiW: P 4
Takt 78
Ped: Ff 8, SO 4
Takt 87
OW: P 8, SO 2
Ped: wie vorher
Takt 88
HW: Sf 8, O 4
Takt 94
OW: P 8, So 2, Mix
Ped: S 16, SO 4, Mix

Petrus Hasse II
18 Praeludium in D
OW: Fg 16, P 8, O 4, Q 3, SO 2, Mix
HW: LP 8, O 4, Rpf, Mix
OW/HW
Ped: Pos 16, O 8, Mix

Organ Works of the North German Baroque

Already available

Vol. 1
Nicolaus Bruhns (1665–1697)
Complete Organ Works
Georg Dietrich Leyding (1664.–1710)
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme,
Christian-Vater-Organ, 1724,
St.-Petri Kirche, Melle (Germany)
cpo *777* 123–2 (SACD,Hybrid,DDD,04)
klassik.com 5/07: *»The choice of stops is carefully considered and ideally geared to each piece. Flamme's keyboard dexterity is impressive. The informational content and design of the booklet are exemplary.«*

Vol. 2
Vincent Lübeck (1654–1740)
Complete Organ Works
including 3 organ works ascribed to the son:
Vincent Lübeck (1684–1755)
Friedhelm Flamme, Christoph-Treutmann Organ, 1734–37
Stiftskirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar
cpo *777* 198–2 (SACD, Hybrid version,DDD,05)
Early Music Review 10/06: *»The playing is excellent, with a fine sense of the architecture of these sometimes complex works and with no irritating mannerisms to annoy on repeat listening.«*

Vol. 3
Organ Works by Christian Geist, Andreas Kneller & Johann Adam Reincken
Friedhelm Flamme, Johann-Matthias-Hagelstein-Organ, Kirche St. Georg, Gartow, 1735–1740
cpo *777* 246–2 (SACD, Hybrid version,DDD,04)
Early Music Review 6/07: *»This CD is a very welcome insight into an important musical world.«*

Vol. 4
Complete Organ Works by Nicolaus Hanff, Martin Radeck, Arnold Matthias Brunckhorst,´Johann Steffens, Daniel Erich, and Christian Ritter
Friedhelm Flamme, Christian-Vater-Organ (1721/22)
St. Cosmas und St. Damian, Bockhorn
cpo *777* 271–2 (SACD, Hybrid,DDD,06)
Early Music Review 4/08: *»As with the other CDs in this series, Friedhelm Flamme brings a considerable degree of insight into his performances, with exemplary touch and articulation. The organ has a delightful flexibility of winding, which Flamme knows just how to control. Recommended.«*

Vol. 5
Complete Organ Works by Melchior Schildt and Peter Morhard
Friedhelm Flamme,
Gerhard-von-Holy-Orgel(1710/11)
Bartholomäuskirche zu Dornum
cpo *777* 343–2 (SACD, Hybrid version,DDD,07)
organmag.com 1/10: *»Here, surely, is a genuine 16th-17th-century sound excellently captured in a perfect ambiance.«*

Vol. 6
Complete Organ Works by
Franz Tunder & Nicolaus Hasse
Friedhelm Flamme, Christian-Vater-Organ (1724)
St.-Petri-Kirche, Melle
cpo *777* 370–2 (SACD, Hybrid version,DDD,06)
klassik.com 2/09: *»Flamme ist ein absolut sicherer und kundiger Stilist und sorgt mit seiner Reihe bei cpo dafür, dass mit dem oft verwendeten Begriff des norddeutschen Orgelbarock mehr als ein paar wenige Namen verbunden werden können..«*

Vol. 7
Johann Praetorius (1595–1660)
Selected Organ Works
Friedhelm Flamme, Orgel der Peter- und Paul-Kirche, Klostergut Holthausen, bei Büren (Germany), 1764
cpo *777* 344–2 (SACD, Hybrid version,DDD,07)
klassik-heute.com 10/09: *»J. Praetorius und sein Interpret Friedhelm Flamme erfüllen die Forderungen des Thomaskantors zur Gänze und können so die Gemüter aller Freunde der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts wirklich erfreuen.«*

Vol. 8
Georg Böhm (1661–1733)
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme, Creutzburg-Orgel der Propsteikirche St. Cyriakus zu Duderstadt
cpo *777* 501–2 (2SACDs, Hybrid version,DDD,07)
klassik.com 1/2012: *»Flamme hat sich auf seinem interpretatorischen Weg zweifellos einen einzigartig zu nennenden stilkundlichen Schatz erworben – die Intensität der Beschäftigung ist jedenfalls bemerkenswert.«*

Vol. 9
Hieronymus Praetorius (1560–1629)
Complete Magnificat Compositions and other Works for Organ
Friedhelm Flamme, Scherer-Orgel der St. Stephanskirche zu Tangermünde (1624)
cpo *777* 345–2 (2SACDs, Hybrid version,DDD,07)
rbb 8/2012: *»Es ist der Organist Friedhelm Flamme, der für die vorzügliche Qualität der Produktion verantwortlich zeichnet.«*

Vol. 10
Das Orgel-Gesamtwerk von Saxer, Andreas, Gustav & Martin Düben, Nittauff, Hintz, Schieferdecker, Neunhaber
Friedhelm Flamme,
Lorentz-Frietzsch-Orgel St. Mariae Helsingör (DK)
cpo *777* 502–2 (1SACD, Hybrid version,DDD,09)
klassik. com 02 / 13: *«Friedhelm Flamme weiß mit dieser Musik wirklich etwas anzufangen, versteht sie als Kunst eigenen Ranges und nicht als Vorstufe zu musikhistorisch vermeintlich Größerem. Er hat für diesen zehnten Teil seiner verdienstvollen cpo-Reihe ein bemerkenswertes Programm zusammengestellt.»*

Vol. 11
Nikolaus Adam Strunck (1640-1700)
Complete Organ Works
+Organ Works by Delphin Strunck, Christian Flor, Dietrich Meyer, Johann Decker & Marcus Olter
Friedhelm Flamme, Schweimb-Orgel St. Abdon und Sennen Salzgitter-Ringelheim & Thielemann-Ogel Dreifaltigkeitskirche Gräfenhain
cpo *777 597–2* (2 SACDs, Hybrid,DDD,2010/13)
Deutschlandfunk 18.04.2014: *»Sowohl Vater und Sohn Strunck als auch Flor, Decker, Meyer oder Olter haben zur Entwicklung der Orgelmusik des norddeutschen Barock beigetragen, die Bach so in ihren Bann zog und sein eigenes Schaffen beeinflusste. Man darf gespannt sein, welche musikalischen Wiederentdeckungen der engagierte Organist Friedhelm Flamme auf seiner nächsten CD präsentieren wird.«*

Vol. 12
Matthias Weckmann (1619-1674)
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme, Johann-Patroclus-Möller-Orgel Abteikirche Marienmünster
cpo *777 873–2* (2 SACDs, Hybrid,DDD,2013)
klassik. com 07 / 2014: *„Von seinem kompositorischen Werk ist relativ wenig überliefert. Alles aber, was heute von Weckmann bekannt ist, besticht durch eine bemerkenswerte Qualität. Etliche Sätze wirken auffallend individuell - in ihren expressiven Qualitäten, in ihrer reizvollen harmonischen Kühnheit, in den plastischen formalen Gestalten. Friedhelm Flamme nutzt das Weckmann-Programm für ein wundervolles Porträt dieser wirklich interessanten Orgel.“*

Further Recordings
Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784)
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme, Hillebrand-Orgel, Münsterkirche St. Alexandri zu Einbeck
cpo *777 527–2* (SACD, Hybrid version,DDD,09)
klassik-heute.com 2/11: *»Each and every piece, superbly rendered by Friedhelm Flamme, is a rewarding listening experience. As already has quite often been the case, hearty thanks must be extended to the cpo label for unearthing this treasure from the ›realm of oblivion‹.«*

Marcel Dupré (1886-1971)
Le Chemin de la Croix op. 29
+ Gregorian Chants for Passion
Friedhelm Flamme, Mühleisen Organ, Stiftskirche Bad Gandersheim
Gregorianik-Schola Marienmünster
Hans Hermann Jansen
cpo *777 128–2* (SACD,Hybrid,DDD,04)
klassik.com 6/05: *»Flamme delights with the finest tone-color shadings and dynamic nuances.«*

Maurice Duruflé (1902–1986)
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme, Mühleisen Organ (2000)
Stiftskirche, Bad Gandersheim
cpo *777 042–2* (SACD,Hybrid,DDD,03)
ClassicsToday 9/2004: *»Such sumptuous sonorities, such perfect integration of the instrument within its acoustic environment. This is a marvelous disc, and if you've been waiting for a great organ recording to test on your system, this is it.«*

Carl Nielsen (1865–1931)
Complete Organ Works
+ Rued Langgaard (1893-1952)
Selected Organ Works
Friedhelm Flamme, Mühleisen Organ,
Stiftskirche Bad Gandersheim
cpo *777* 414–2 (SACD, Hybrid,DDD,08)
American Record Guide 12/2010: *»Flamme's performance is breathtaking in its fluency and precision.«*



Beate Kliche

Some Remarks to the chosen exceptional painter of our Cover Beate Kliche

1946 Born in Quakenbrück, Lower Saxony, Germany
1957–64 Artland Gymnasium in Quakenbrück
1964–66 Design School in Hildesheim: study of graphic design and art in the class of Prof. Paul König and with others
1966–69 Professional School in Münster, Westphalia: study of graphic design in the class of Prof. Reinhard Herrmann and with others
1969 Diploma, qualification for further study
1969–73 State Academy of the Fine Arts in Karlsruhe: study of free painting and graphic design with Prof. Peter Dreher; lives and works in Freiburg im Breisgau for ten years
1981 Moves to the Westerwald, where she begins work in her own studio
1983–88 Several stays for work in France
1996 Art Prize of the German Land of the Rhineland-Palatinate
2003 Moves to the Artland in the Osnabrücker Nordland, to a farm complex with a studio, gallery, and vacation apartments; painting courses, summer workshops, individual instruction
Presentation of the artist's works on radio and television productions: SWR/ZDF, TVT1, SWR Radio, NDR TV (2009), and NDR Radio
Works in private and public art collections: Germany, England, Switzerland, Canada, and the United States
Organ Works of the North German Baroque Vol. 1-13: All cover paintings by Beate Kliche.



Friedhelm Flamme (© Valérie Wagner)

Michael Praetorius (1571/72-1621)

and David Abel, Johann Bahr, Jakob Bölsche, Petrus Hasse I, Petrus Hasse II, Wilhelm Karges, Hieronymus Praetorius III, Andreas Werckmeister & Melchior Woltmann

Complete Organ Works

T.T.: 128'40

Friedhelm Flamme

an der Christoph-Treutmann-Orgel (1734-37)
der Klosterkirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar

Hybrid version: This SACD could also be played on a standard CD Player

SURROUND

Multi-ch Stereo

SUPER AUDIO CD

cpo *777 716–2*
Recording: Klosterkirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar, June 2–4, 2011
Recording Producer: Gregor van den Boom
Assistant: Iris Duwensee
Executive Producer: Burkhard Schmilgun
Cover Painting: Beate Kliche, »Die Hase bei Wierup«
© Photo: Beate Kliche/VG-Bild-Kunst
Design: Lothar Bruweleit
cpo, Lübecker Str. 9, D–49124 Georgsmarienhütte

℗ 2014 – Made in Germany

DDD

LC 8492

7 61203 77162 2

cpo 777 716-2 Michael Praetorius · Complete Organ Works · Flamme 2 SACDs