

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Praeludien und Choralbearbeitungen
von Peter Hasse d. Ä.
Nicolaus Hasse, Peter Hasse d. J.
herausgegeben von Michael Belotti

Carus 18.077

Inhalt

| | |
|--|----|
| Vorwort | 3 |
| Orgeldispositionen | 7 |
| Foreword / Avant-propos | 11 |
| | |
| 1. Peter Hasse († 1640) Praeambulum pedaliter | 15 |
| 2. Peter Hasse Allein Gott in der Höh sei Ehr | 18 |
| 3. Nicolaus Hasse (um 1605–1670) Allein Gott in der Höh sei Ehr | 2 |
| 4. Nicolaus Hasse Jeus Christus, unser Heiland | 27 |
| 5. Nicolaus Hasse Jesus Christus, unser Heiland | 27 |
| 6. Nicolaus Hasse Komm, Heiliger Geist, Herre Gott | 27 |
| 7. Peter Hasse (1659–1708) Praeludium ex D | 50 |
| | |
| Kritischer P | 53 |

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

kurzem in einer Neuausgabe vor.⁹ Sie sind deutlich dem mehrhörigen venezianischen Kirchenstil verpflichtet.

Drei Tastenmusikquellen enthalten Musik mit der Autorangabe „P. Hassen“ bzw. „P. H.“ In den Lübbenauer Tabulaturen B 1 und B 3 sind unter diesem Namen zwei Glieder einer Variationsreihe und ein *Praeambulum* überliefert, in einer in Leipzig aufbewahrten Notenhandschrift ein *Praeludium* mit einer fragmentarischen Fuge. Eine Stiluntersuchung macht sehr schnell klar, dass diese Kompositionen unterschiedlichen Generationen angehören. Besonders deutlich treten die Unterschiede bei einem Vergleich der mit *Praeambulum* bzw. *Praeludium* überschriebenen Stücke zutage, die in unserer Ausgabe am Anfang und Schluss (Nr. 1 und 7) stehen: auf der einen Seite kantable Stimmführung in ruhigem kontrapunktischem Satz, auf der anderen ein phantastisches Schweifen mit hohen Anforderungen an die Virtuosität der Hände und Füße. Fügt sich das *Praeambulum* der Lübbenauer Tabulatur bruchlos in den Kontext der in der gleichen Quelle aufgezeichneten Werke aus der Sweelinck-Schule ein, so steht das *Praeludium* der Leipziger Quelle deutlich unter dem Einfluss der großen Präludien Buxtehudes. Sein Verfasser ist also mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Peter (II) Hasse zu identifizieren, dem Sohn des Petriorganisten Hinrich Hasse, der den Namen des Großvaters erhalten hatte. Besonders charakteristisch für den Orgelstil des ausgehenden 17. Jahrhunderts sind das umfangreiche, über weite Strecken zweistimmig geführte Pedalsolo und das Fugenthema mit seinen Tonwiederholungen. Entsprechendes findet sich in den Orgelkompositionen von Lübeck, Bruhns, ja noch des jungen Bach. Die Verarbeitung des Fugenthemas ist nicht von besonderer kontrapunktischer Meisterschaft. In der vorliegenden Ausgabe ist der Versuch gemacht, die nur fragmentarisch überlieferte Fuge durch Ergänzungen zugänglich zu machen. Ein allzu prunkender Schluss wurde bewusst vermieden. Eine Echowirkung findet sich am Ende des *Praeambulums in G* vor dem Ende des Pedalsolos. Es ist nicht auszuschließen, dass der Fuge noch weitere Abschnitte folgen. Möglicherweise ist der zweite als Bass eines dreistimmigen Satzes zugrunde, als dessen Kompositionen der Sweelinck-Schule angesehen werden können, der zweite als Bass eines dreistimmigen Satzes.

Die beiden Verse des älteren (in der Ausgabe) sind als Studierstücke zu verstehen. Die Satztechnik wie auch die Harmonik weisen in ihrer Anlage auf die Kompositionen der Sweelinck-Schule an. Der zweite als Bass eines dreistimmigen Satzes.

Das *Praeambulum* des Bands zugrunde, als dessen Kompositionen der Sweelinck-Schule angesehen werden können, die Verarbeitung ist jedoch nicht von besonderer kontrapunktischer Meisterschaft. Die *Praeambulum*-Zeile erklingt mehrfach, meist in kolorierter Fuge. Entsprechendes findet sich in den Orgelkompositionen von Lübeck, Bruhns, ja noch des jungen Bach. Vereinzelt registrieren die Besagen, dass das Pedalsolo über weite Strecken zweistimmig geführt wird. Entsprechendes findet sich in den Orgelkompositionen von Lübeck, Bruhns, ja noch des jungen Bach. Ein allzu prunkender Schluss wurde bewusst vermieden. Eine Echowirkung findet sich am Ende des *Praeambulums in G* vor dem Ende des Pedalsolos. Es ist nicht auszuschließen, dass der Fuge noch weitere Abschnitte folgen. Möglicherweise ist der zweite als Bass eines dreistimmigen Satzes.

Danziger Organisten A. Neun(h)aber so beschrieben: „auff 2. vndt 3. Clav. dem Pedal, zu gebrauchen“.¹⁰ Sie scheint bei den Organisten der großen Orgeln schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts gebräuchlich gewesen zu sein.

Wer war Nicolaus Hasse? Sein Name findet sich zuerst in den Organbüchern von St. Marien zu Stendal, wo er 1627 als Organist die Herkunftsangabe „von Wilster, avsm lande“ hinterlässt. Er lebte in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts zu. Er war der Sohn des Organisten Andreas Neunaber (1603–1663). Er ist ein Sohn oder ein jüngerer Bruder des Organisten A. Neun(h)aber, lässt sich anhand der erhaltenen Quellen feststellen.

Über seine Ausbildung ist wenig bekannt. Er erhielt seine Orgelkompositionen von seinem Vater und von anderen Organisten in Hamburg zu suchen. Er ist ein Sohn oder ein jüngerer Bruder des Organisten A. Neun(h)aber, lässt sich anhand der erhaltenen Quellen feststellen. Er erhielt seine Ausbildung in den frühen 1620er Jahren in Hamburg bei Jacob Praetorius. Er erhielt und, wie später Matthias Weckmann, bei Scheidemann vervollständigte.

Als Nicolaus Hasse 1627 seinen Dienst in Stendal antrat, war soeben der Dreißigjährige Krieg in die Altmark vorgedrungen. Sein Vorgänger, Andreas Hollender aus Assel im Land Kehdingen, war vermutlich der Pest erlegen, die im Jahr zuvor die Stadt heimgesucht hatte. Der neue

⁹ *Petrus Hasse (1575–1640), Vokalkompositionen*, herausgegeben von Hansjörg Drauschke, im Auftrag der Stadtbibliothek Lübeck (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Dritte Reihe: *Musikalien*, Bd. 42), Lübeck: Bibliothek der Hansestadt Lübeck, 2004.
¹⁰ Anton [recte Andreas?] Neunhaber, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, in der Lübbenauer Tabulatur Lynar B 8. Edition: Anton Neunhaber, Ewaldt Hintz, *Drei Choralbearbeitungen*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974, S. 8–13.
¹¹ Siehe die Editionen: *Jacob Praetorius, Drei Praeambula – Magnificat-Bearbeitungen*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart: Carus, 2000, S. 16–22; *Jacob Praetorius, Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel: Bärenreiter, 1974, S. 4–9; *Jan Pieterszoon Sweelinck, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 2: *Fantasien*, hrsg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006, S. 56–63 (SwWV 260).
¹² Vgl. die Schlusstakte des zweiten Versus von Scheidemanns *Magnificat II. toni* (Edition: *Heinrich Scheidemann, Magnificat-Bearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel: Bärenreiter, 1971, S. 13–19).

Organist heiratete die Witwe seines Vorgängers, Emerentia(na) Güssefeld, die aus einer angesehenen Stendaler Familie stammte. 1629 und 1633 wurden ihm zwei Kinder (Emerentia und Johannes) geboren; daneben war ihm die Sorge für zwei Söhne aus Emerentias erster Ehe anvertraut. Zumindest einen seiner Stiefsöhne, den 1623 geborenen Heinrich Hollender, dürfte Hasse im Orgelspiel unterwiesen haben; dieser ist 1651–53 als Organist an St. Marien zu Stendal nachweisbar. Am 15. November 1641 wurde Hasse zum Organisten der Rostocker Marienkirche ernannt. Die Übersiedelung verzögerte sich, so dass er erst für das Michaelisquartal des Jahrs 1642 seine erste reguläre Gehaltszahlung in Rostock entgegennehmen konnte. Ein Jahr später starb seine Ehefrau; 1646 heiratete er Margaretha Elisabeth Krüger, und die Familie wuchs rasch an. Leider sind aus dieser Zeit keine Taufeintragungen vorhanden, so dass wir kein klares Bild bekommen. Aus verschiedenen Dokumenten kennen wir Nicolaus (*um 1651), der seinem Vater nachfolgen sollte, und Christina (*1664), die 1696 den Pastor Andreas Friedlieb heiratete und 1710 starb.

Aus Hasses Rostocker Zeit ist eine Anzahl gedruckter Kompositionen erhalten geblieben, vor allem Vokal- und Instrumentalmusik für studentische Feiern und Neujahrsmusiken, aber auch einige Trauermotetten. Von besonderer Bedeutung wurde die Verbindung mit dem Theologieprofessor und Prediger an St. Marien, D. Heinrich Müller (1631–1675), zu dessen *Geistlicher SeelenMusik* (Rostock 1659), einer stark von der Jesuismystik der Zeit geprägten Liedersammlung, Hasse 50 Melodien schrieb. Diese Seite seines Schaffens wäre als gewichtiger Beitrag zur geistlichen Liedliteratur des Barock noch zu entdecken.

Von den Schülern Nicolaus Hasses ist Heinrich Rogge (1654–1701), deren Artikel in der *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740) widmete, namentlich zu erwähnen. Darüber hinaus hat Hasse seinen Sohn Nicolaus jun. mit dem er nachfolgend als Organist in Hamburg ausgebildet. Am 2. März 1661 ersuchte er um die Erlaubnis, seinen Sohn Nicolaus jun. noch nicht Zehnjährige die Möglichkeit erhalten zu lassen, nach Hamburg und Franz Tunder in Lübeck weiterzubilden. Im Jahr des Todes des Nicolaus des Jahrs 1670 verstarb, konnte sein Sohn in Hamburg nachkommen. Er starb allerdings nur etwa eine

Es ist vielleicht mit gleichem Erfolg gelungen, die Orgelkompositionen zusammen mit gleichem Erfolg in die Orgelrepliner Tabulatur überliefert sind. Ein Mann, der noch bei Sweelinck in Amsterdam wirkte, der das Organistenamt an der Orgel übernahm, und von seinen Orgelkompositionen lassen sich die Werke beider Meister ziehen. Das satztechnisch moderneren Nicolaus Hasse überlieferten Stücke ist die Orgelrepliner Tabulatur *Geist, Herre Gott* (Nr. 6). Mit seiner ausgiebigen Anwendung steht es den Choralfantasien Tunders nahe: Zeilenfragmente wer-

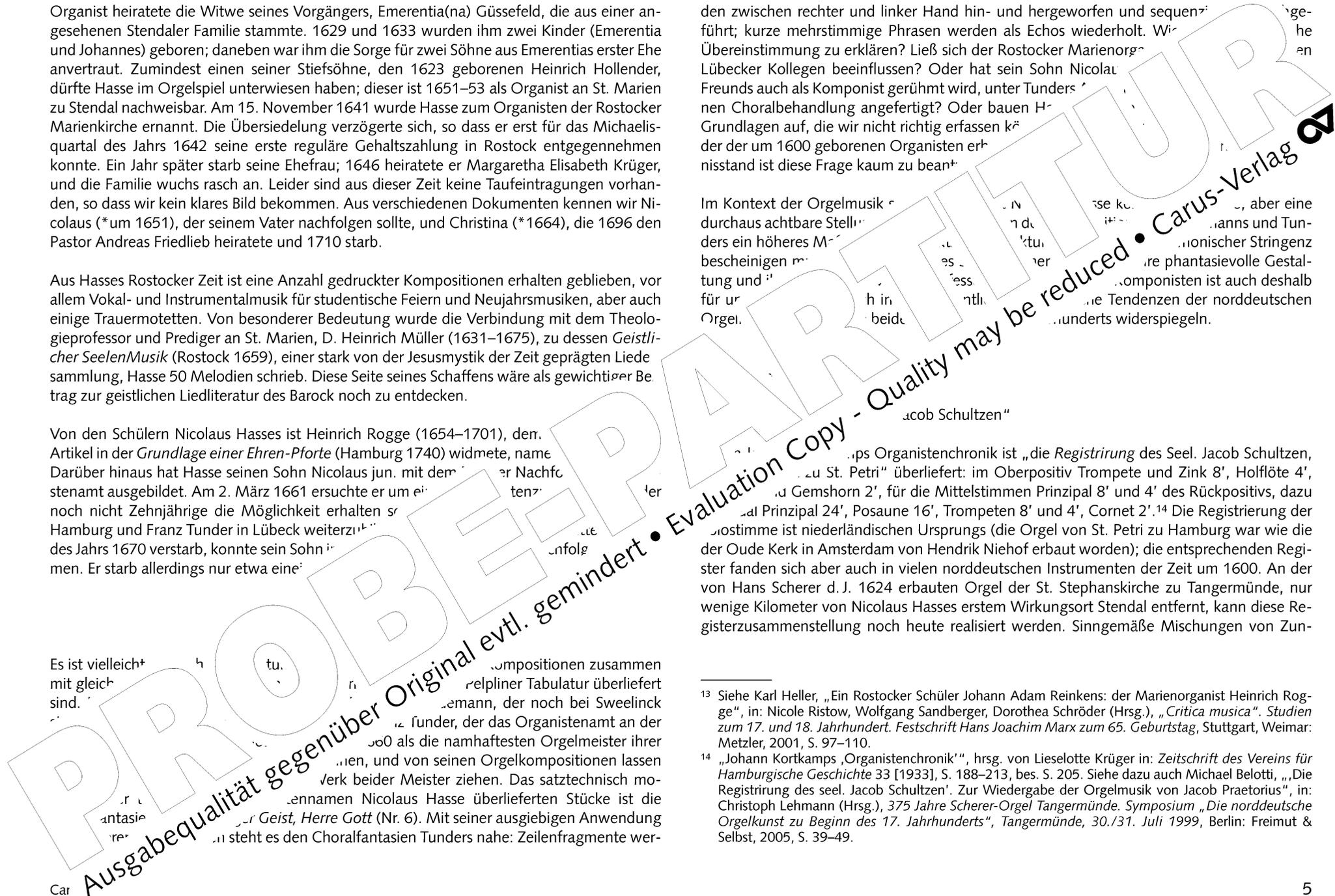
den zwischen rechter und linker Hand hin- und hergeworfen und sequenziert geführt; kurze mehrstimmige Phrasen werden als Echos wiederholt. Wie weit die Übereinstimmung zu erklären? Ließ sich der Rostocker Marienorganist von Lübecker Kollegen beeinflussen? Oder hat sein Sohn Nicolaus Hasse seinen Choralbehandlung angefertigt? Oder bauen wir auf den Grundlagen auf, die wir nicht richtig erfassen können? Der um 1600 geborenen Organisten erstens ist diese Frage kaum zu beantworten.

Im Kontext der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts ist dies eine durchaus achtbare Stellung. Die Orgelkompositionen von Nicolaus Tunder sind ein höheres Maß an Komplexität und phantasievolle Gestaltung und die Orgelkompositionen des 17. Jahrhunderts sind deshalb für uns ein wichtiger Bestandteil der Organistenliteratur. Die Tendenzen der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts widerspiegeln.

„Jacob Schultzen“
 Die Orgelkompositionen des Jacob Schultzen sind ein wichtiger Bestandteil der Organistenliteratur. Die Registerung der Orgelkompositionen des Jacob Schultzen ist „die Registrierung des Seel. Jacob Schultzen, Organistenchronik“ überliefert: im Oberpositiv Trompete und Zink 8', Holflöte 4', Gemshorn 2', für die Mittelstimmen Prinzipal 8' und 4' des Rückpositivs, dazu Prinzipal 24', Posaune 16', Trompeten 8' und 4', Cornet 2'.¹⁴ Die Registrierung der Orgelkompositionen des Jacob Schultzen ist niederländischen Ursprungs (die Orgel von St. Petri zu Hamburg war wie die der Oude Kerk in Amsterdam von Hendrik Niehof erbaut worden); die entsprechenden Register fanden sich aber auch in vielen norddeutschen Instrumenten der Zeit um 1600. An der Orgel von Hans Scherer d. J. 1624 erbauten Orgel der St. Stephanskirche zu Tangermünde, nur wenige Kilometer von Nicolaus Hasses erstem Wirkungsort Stendal entfernt, kann diese Registerzusammenstellung noch heute realisiert werden. Sinngemäße Mischungen von Zun-

¹³ Siehe Karl Heller, „Ein Rostocker Schüler Johann Adam Reinkens: der Marienorganist Heinrich Rogge“, in: Nicole Ristow, Wolfgang Sandberger, Dorothea Schröder (Hrsg.), „*Critica musica*“. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 97–110.

¹⁴ „Johann Kortkamps ‚Organistenchronik‘“, hrsg. von Lieselotte Krüger in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 33 [1933], S. 188–213, bes. S. 205. Siehe dazu auch Michael Belotti, „Die Registrierung des seel. Jacob Schultzen“. Zur Wiedergabe der Orgelmusik von Jacob Praetorius“, in: Christoph Lehmann (Hrsg.), *375 Jahre Scherer-Orgel Tangermünde. Symposium „Die norddeutsche Orgelkunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts“*, Tangermünde, 30./31. Juli 1999, Berlin: Freimut & Selbst, 2005, S. 39–49.



gen- und Weitchorregistern waren auch an den von Hasse gespielten Orgeln in Stendal (im Rückpositiv) und Rostock (im Brustpositiv, siehe die unten mitgeteilten Dispositionen) möglich. Es sei darauf hingewiesen, dass sich diese Registrierung in erster Linie für die Darstellung einstimmiger Sololinien eignet, wie sie sich in den erhaltenen Orgelkompositionen von Sweelinck (*Erbarm dich mein, o Herre Gott*, V. 5 und 6) und Jacob Praetorius finden. Die Sweelinck-Schüler Samuel Scheidt, Melchior Schildt und Heinrich Scheidemann kennen daneben das blockhafte Respondieren mehrstimmiger Phrasen auf verschiedenen Manualen, das in den Choralfantasien der jüngeren norddeutschen Meister eine große Rolle spielt. Hasse macht davon in *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* Gebrauch. Hier erscheint für das stärkere Manual (in der Regel das Rückpositiv) eine Plenumregistrierung angebracht, wobei als Klangkronen entweder die Scharffzimbel oder die von Gottfried Fritzsche seit den 1620er Jahren im norddeutschen Orgelbau eingeführte Sesquialtera dienen können.

In der Pedalregistrierung geht Praetorius weit über das niederländische Vorbild hinaus. Die von Kortkamp angegebenen Stimmen wurden größtenteils erst im Zug eines Umbaus der Petri-Orgel durch Hans Scherer d. Ä. und seine Söhne (1603/04) eingefügt (die Trompete 4' noch später). Es ist möglich, dass in der Spielpraxis des 17. Jahrhunderts nicht immer alle dieser Stimmen gleichzeitig gezogen waren, sondern Posaune 16' und Cornet 2' im Wechsel gebraucht wurden, wie es die Registrieranweisungen in der Pelpliner Orgeltabulatur nahelegen.

2. Die Pelpliner Tabulatur als Quelle zur Aufführungspraxis.

Die Aufzeichnungen norddeutscher Orgelmusik in der Pelpliner Tabulatur sind oft mit nachträglicher Eintragung und Änderungen überzogen, die sich von der Niederschrift meist deutlich abheben (durch andere Tinten, Schmutz, Verwischungen der Tabulaturzeichen, ausgesprochen flüchtigen Duktus, unregelmäßige Schrift). Sicherlich ist es nicht möglich, ob diese Nachträge vom Schreiber selbst stammen oder von einem späteren Verantwortlichen. Jedenfalls zeigen die Veränderungen, dass die Orgel unter Anleitung eines Lehrers gründlich repariert wurde. Textmarken für die einzelnen Choralzitate und Korrekturen am Tabulaturtext werden im Notentext durch Pfeile markiert. In ihnen lassen sich zwei Tendenzen erkennen: Abwechslung zwischen den verschiedenen Registern. Wenn ein Stück in der Überschrift für das Rückpositiv angegeben ist, wird zum Hauptwerk und Rückpositiv registriert. In der Pelpliner Tabulatur von Heinrich Scheidemanns Fantasie *Jesus Christus* ist schon der Titel des Werks enthalten, die Angabe „pro. 3 Clav.“. Gelegentlich wird die Angabe des Spielers gestellt (Hasse, *Komm, Heiliger Geist*).

Die Angabe „pro. 3 Clav.“ deutet auf ein Abwechseln zwischen Posaune 16' und Cornet 2' hindeuten. Der Cornet, der in der Praxis des 17. Jahrhunderts in verstärkender Funktion eingesetzt wurde, übernimmt da-

bei ausschließlich *cantus firmus*-Zitate (die dadurch zusätzlich in der Diskantierung), während ausgesprochene Basspartien der Posaune vorbehalten bleiben. *Geist* wird oftmals der Abwechslung halber auch ein tief liegender Posaune zugewiesen (vgl. Takt 54 „Cornet“ – 62 „Posaune“ – 192–199 und 237–241 wird das 2'-Register wohl im Interesse des Oberstimmen-Kanons vermieden).

3. Bearbeitungen „auf 3 Clavier“

Zur Registrierung derartiger Sätze sind die Angaben von Jacob Praetorius zu befolgen. An der Orgel der Hamburger Petri-Kirche (1603/04) wurden die „vnterste[n] Brustpositiff[s]“ (darüber das Rückpositiv) und die „vnterste[n] Brustpositiv Trommete 8' und Krummhorn 8'“ (vermutlich eine Trompete 8' und ein Krummhorn 8') angebracht. Die Angaben Praetorius' geben schenken dürfen,¹⁷ wurde das Hauptwerk zwischen Rückpositiv und Brustwerk war-

Die Pelpliner Tabulatur ist für die Genehmigung zur Benutzung der Orgel ebenso dem Carus-Verlag für die vertrauensvolle Zusammenarbeit zur Verfügung gestellt. Besonderer Dank gebührt Christine und Christoph Belotti, die wertvolle Informationen über die Stendaler Marienorgel zur Verfügung stellten.

Stendal/Breisgau, im November 2008

Michael Belotti

¹⁵ Tabulaturfragmente aus Schloss Clausholm in Verwahrung von Det kongelige bibliotek, København, fasc. III, fol. 3^v-4^r; Edition von Michael Belotti, siehe Anm. 11.

¹⁶ Disposition in: Michael Praetorius, *Syntagmatis musici [...] tomus secundus de organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel: Bärenreiter, 1958), S. 169.

¹⁷ Ebenda, S. 163.

Orgeldispositionen

1. Lübeck, St. Marien, Große Orgel

1516–1518: Meister Barthold erbaut eine zweimanualige Orgel mit 32 Registern.

1561: Der Hamburger Orgelbaumeister Jakob Scherer fügt ein Brustpositiv hinzu.

1596–1598: Umbau und Erweiterung durch Gottschalk Borchert, vollendet von Jacob Rabe. Danach lautet die Disposition:

Hauptwerk (III. Manual)

Principal 16'
Oktave 8'
Offenflöte 8'
Oktave 4'
Offenflöte 4'
Superoktave 2'
Rauschpfeife
Zimbel 2 f.
Mixture 15 f.
Scharf 4 f.
Feldtrommet 16'
Waldhorn 4'

Unterwerk (I. Manual)

Bordun 16'
Principal 8'
Hohlflöte 8'
Quintadena 8'
Oktave 4'
Querflöte 4'
Superoktave 2'
Zimbel 2 f.
Mixture 10 f.
Fagott 16'
Trompete 8'
Dulcian 8'
Schalmey 4'

Brustpositiv (II. Manual)

Principal 8'
Gedackt 8'
Oktave 4'
Blockflöte 4'
Quinte 2 2/3'
Supercornett
Gemshorn
Principal 16'
Oktave 8'
Oktave 4'
Quintadenbass 4'
Quinte
Dezembass 2'
Mixture
Posaune 16'
Dulcian 16'
Trompete 8'
Schalmeyenbass
Cornetbass 2'

1637–1641: Friedrich Stellwagen führt die Ergänzung der großen Oktaven durch.

1641 folgt durch Heinrich Scheidemann. Nach einigen weiteren Veränderungen (1733 chromatische Er-
weiterung der Werke zu den Manualen) erfolgt 1851–54 ein Neubau durch J. F. Schulze, Paulinzella.¹⁸

¹⁸ Carus, *Orgelgeschichte Lübecks*, Bd. II: Wilhelm Stahl, *Geistliche Musik*, Kassel: Bärenreiter 1952, S. 34–37, 42–45, 87–90, 128–131.

2. Lübeck, St. Marien, Kleine Orgel („Totentanzorgel“)

1475–1477: Johannes Stephani baut eine einmanualige Orgel mit Pedal.

1558: Jakob Scherer liefert ein Rückpositiv.

1578–1580: weitere Arbeiten an der Orgel (Erneuerung der Bälge, Einbau eines Tremulanten und einiger neuer Register); Abnahme durch den Hamburger Organist

1621–1622: Wiederherstellung und Erweiterung (Einbau eines Brustwerks) durch den Wismarer Orgelbauer Henning Kröger. Danach lautet die Disposition:

Hauptwerk

Quintade 16' (neu)
Principal 8'
Spitzflöte 8'
Oktave 4'
Nassat 2²/₃'
Rauschpfeife 2 f.
Mixture 8–10 f.
Trompete 8'

Rückpositiv

Principal 8'
Rohrflöte 8'
Quintadena 8'
Oktave 4'
Rohrflöte 4'
Sesquialtera 2 f. (neu?)
Siffelöte 1¹/₃'
Scharff 6–8 f.
Dulcian 16'
Trichterregal 8'

Brustwerk (neu)

Gedackt 8'
Quintadena 4'
Hohlflöte 2'
Quintflöte 1¹/₃'
Krummhorn
Schalmey

Trompete 8'
Su. 16'
Okt. 4'
da 4'
Mixture 4-5 f.
Posaune 16'
Dulcian 16'
Trompete 8'
Krummhorn 8' (1579)
Schalmey 4'
Cornet 2'

1653–1655: Reparatur durch Friedrich Stellwagen.

Im 18. Jahrhundert mehrfach Reparaturarbeiten

1845–1846: Umbau durch Theodor Vogt

1937: Rekonstruktion durch Karl Kemper

1942: durch Brand zerstört.

Im 19. Jahrhundert wurde das Brustwerk betroffen ist.

3. Stendal, St. Marien

Michael Praetorius gibt eine Disposition wieder, die Hans Scherer d. Ä. in der Marienkirche zu Bernau bei Berlin und in St. Marien zu Stendal realisiert haben soll.¹⁹ Sie umfasst Manualen (aber drei Manualwerken: Hauptwerk, Brustwerk, Rückpositiv) und angehängtem Pedal, Tremulant, Manualkoppel und Koppel Rückpositiv-Pedal; als Klaviatur angegeben.

Was den Orgelbau in Bernau betrifft, so werden die Angaben von Praetorius durch den von Paul Rubardt mitgeteilten Kontrakt im wesentlichen bestätigt (auf 1572–73 korrigiert werden).²⁰ Dass die 1580 errichtete Orgel in Stendal eine identische Disposition aufwies, ist allerdings zu bezweifeln. Ein Koppelwerk aus dem 17. Jahrhundert liegen nur sehr lückenhafte Angaben über Arbeiten an der Orgel vor. Die unterschiedlichen Stilmerkmale der Prospektorgelwerk überarbeitet und um ein Rückpositiv (das die Jahreszahl 1580 trägt) erweitert hat. 1669 werden zwei Register im Hauptwerk der Organisten (Johann Katter 1691 und Thomas Sprengel 1719) lässt sich die nachfolgende Disposition erschließen:

Hauptwerk und Pedal

Principal 16'
Octav 8'
Grobgedackt 8'
Octav 4'
Waldflöte 4'
Klein Gedackt [4'; fehlt 1719]
Quint 2²/₃' (1669)
Superoctav 2'
Gemshorn 1¹/₃'
Sesquialtera (1669)
Mixture 6 f.
Fagott 16' Man. = Posaune 16', Pedal
(1719: Trompete 16', kann im Pedal allein
gebraucht werden)
Trompet 8'
Cornet 2', Pedal (1719: Sesquialtera, Pedal
allein)

Brustpositiv

Klein Gedackt 4'
Superoctav (1719: Flöte offen 2')
Quint 2²/₃'
Sifflit (1719: Quinte 1¹/₃)
Regal 8'
Regal 4'

Rückpositiv

Principal 8'
Gedackt 8'
Octav 4'
Nachthorn 4'
Superoctav
Ger

Ventil
Tremulant
Cimbelschlüssel
Calcanet
Vogelp

Die Angabe ... eine eigene Klaviatur hatte.
Ein selbst ...
viatur

... 1826. 1940–44 erfolgte eine Umgestaltung durch die Firma Hammer, bei dem die seitlichen Pedaltürme hinzugefügt und die Klaviatur (Pedal CDEFGA–c¹). Teile des alten Pfeifenwerks sind bis heute erhalten.

... siehe Paul Rubardt, „Einige Nachrichten über die Orgelbauerfamilie Scherer und die Orgel zu St. Marien in Bernau (Mark) sowie über deren Erweiterung durch Paul Lindemann ... und Kirche (1930). Die Angaben zur Orgel in Stendal wurden von Christine und Christoph Lehmann (Tangermünde) nach Materialien des Stadtarchivs Stendal zusammengestellt und ... sicherweise zur Verfügung gestellt.

4. Rostock, St. Marien

„Das Werck zu Rostock / Welches von Heinrich Glovatz Bürger daselbsten gebawet / vnnd Anno [15]93. absolvirt worden / Auch zu bawen 5000. gülden gekostet / hat 3^o β-
bälge. 3. *Clavir*, deren das oberste zum OberWerck / das mittelste zur Brust / vnnd das vnterste zum Rückpositiff gehört vnd gebrauchet wird.“²¹

Die Disposition, wie sie in der Amtszeit Nicolaus Hasses bestand, findet sich in einer Rostocker Handschrift vom 26.5.1645 „Vorzeknus alle stimmen gross u
hy in Rostock“ und in einer Niederschrift Arp Schnitgers im Pfarrarchiv zu Basedow, ca. 1680.²²

Die nachfolgende Zusammenstellung der Register basiert im wesentlichen auf der Rostocker Handschrift von 1645; Angaben Arp Schnitgers stehen

Oberwerk

Principal 16'
Bordun (Groß Gedackt) 16'
Octava (doppelt) 8'
Quintaden (Klein Gedackt) 8'
Octava (doppelt) 4'
Querflöt 4'
Rauschquint (doppelt) 3'
Superoctava 2' (nicht bei Schnitger)
Groß Mixtur 8 f. (4')
Klein Mixtur 6 f. (2')
Zimbel 6 f.
Groß Trommet 16' und Klein Trommet 8', „auff
ein Register gesetzt“

Brustpositiv

Gedackt 8'
Octava 4'
Quintaden 4' (2')
Blockflöt 4'
Quintflöt 3' (nicht bei Schnitger)
(Superoctava 2')
Rohrflöte 2'
Siffflöt 1'
Sedecem 1'
Zimbel 3 f.
Trommet 8'
Krumhorn 8'
Regal 16'

Rückpositiv

Groß Quintaden 16'
Principal 8'
Jule (Offenflöt) 8'
Gedackt 8'
Octava 4'
Superc
Feldpfe
Principalbass 1' (4')
Sulcianbass 16'
Trommetenbass 8'
Schalmeienbass 4'
Cornetbass 2'

auf der großen Basslade
(Principalbass 24')
Principalbass 16'
Untersatzbass (Bordunbass) 16'
Octavbass 8'
Posaunenbass 24' (32')
Posaunenbass 16'
Trommetenbass (Posaunenbass) 8'

Generalventil zum ganzen Werk
(Ventile zum Rückpositiv, zur Brust und zur
kleinen Basslade)
1 Tremulant
2 Zimbelsterne
Nachtigall (Vogelgeschrei)
12 Spanbälge

²¹ „Ungeschichte des Orgelbaus im Land Mecklenburg-Schwerin (von den Anfängen bis ins ausgehende 18. Jahrhundert)“, Diss. Freiburg 1934, Wolfenbüttel-Berlin: Kallmeyer, 1935,
²² Reinhard Jaehn, „Paul Schmidt und Mecklenburgs Orgelbau im 18. Jahrhundert“, in: *Acta Organologica*, 18 (1985), S. 44–264, bes. S. 165.

Foreword (abridged)

The current edition presents seven organ compositions by three bearers of the surname Hasse.^{4,5,6} At least two of these north German organists belonged to the Lübeck family of musicians whose most famous member was the opera composer Johann Adolf Hasse (1699–1783). Together the seven pieces provide an overview of the compositional techniques and principles of organization covering a century of North German organ music, from the era of Sweelinck's pupils up until Buxtehude's time. Over and above this, they contain valuable information concerning the performance practice of the 17th century, whose study can only benefit today's performers.

Peter (I) Hasse became organist at Saint Mary's Church, Lübeck, in 1616. Neither his date nor place of birth are known – it is possible that he was from the Wilster Marsh where he was listed as a creditor in the debt and pawn journals. There is also nothing known about his education and activities before 1616 and there is no evidence that he was a pupil of Jan Pieterszoo Sweelinck, although his organ compositions have been passed down in the Lübeck archives together with works of the Sweelinck School, to which they are stylistically related. Hasse's surviving vocal compositions – a seven part *Missa* and a double choral setting of *Ich hören sollt* – belong rather to the polychoral Venetian church music tradition.

His son Hinrich was appointed organist at Saint Peter's Church in Lübeck in the 1670s he received instruction in counterpoint from Peter Hasse. Peter and Hinrich's sons Peter (II) and Friedrich (II) were also organists. Friedrich (I) first accepted a position in Mecklenburg, and later in the north German town of Rostock, where he was the grandfather of the famous Johann Adam Bach. A manuscript in the Leipzig Municipal Library, which is dated 1670, gives the author's name as "P. Hasse" and mentions that he gave the organist Buxtehude's great preludes. The author's name has been published for the first time in 1870. The organist's name is not performable.

In 1672 Peter Hasse was appointed organist at the church in Stendal. In the local church records he is mentioned as "Peter Hasse, Organist in Stendal, in the Stendal region of Holstein." His date of birth can only be estimated. It is not possible to ascertain from the still existing records whether he is a younger relation (either a brother or a cousin) of Peter Hasse.

The organist's name is mentioned in a chorale arrangement *Jesus Christus, unser Heiland* "pro 3 Clav." (1670) which leads us to the assumption that Nicolaus Hasse received his training

in Hamburg during the early 1620s. It is the same technique that Peter Hasse (1586–1651) used in a verse of his *Magnificat I. toni* and in a large-scale setting of *Durch Adams Fall* that has only survived as a fragment. This follows the tradition of Sweelinck's great Echo Fantasy.¹¹ It is possible that Hasse received his training from Heinrich Scheidemann (ca. 1595–1663),¹² who had been organist in Amsterdam and became the organist of Saint Catherine's Church in Hamburg.

Nicolaus Hasse became the organist of Saint Mary's Church in Lübeck in 1651. He printed compositions from this time still in existence, including a collection of songs for New Year celebrations, but also a collection of songs for the theology professor and organist Heinrich Scheidemann (ca. 1595–1663). Hasse wrote over fifty melodies for the organ, including a collection of songs greatly influenced by the Venetian style.

Heinrich P. Ehrler (1741–1814) mentioned in an article in *Grundlage einer Organistik* (1741) as the organist of Saint Mary's Church in Lübeck. He is known to us by name.¹³ He was born ca. 1651) with the aim that he would further his studies with Heinrich Scheidemann in Lübeck. After the elder Hasse died in the third quarter of the 17th century, he became his successor. However, he died only in March 1672.

It is significant, that Nicolaus Hasse's organ compositions, together with similar works by the above mentioned colleagues, appear in the Pelplin Tablature. Heinrich Scheidemann, the organist of Saint Catherine's in Hamburg who had still studied with Sweelinck and Franz Tunder, who was a generation younger and organist at Saint Mary's church in Lübeck, were considered round about 1660 to be the most renowned organ masters of their time. Hasse fits chronologically between the two of them and stylistic connections to both these masters can be seen in his organ works. The chorale fantasy *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (no. 6) is compositionally the most modern of all the pieces that have been passed down as coming from Nicolaus Hasse's pen. His extensive use of concerto techniques places his work close to Tunder's chorale fantasies. According to present knowledge, it is not possible to discern whether the organist of Saint Mary's in Rostock was influenced by his younger colleague in Lübeck, or if both built upon the same foundations, as too little music by the organists born around 1600 has survived. The assumption that Hasse's son Nicolaus jun. – who, in an obituary written by a friend, is also vaunted as a composer – could have, under Tunder's guidance, prepared a study about the modern treatment of chorales, remains pure speculation.

In the context of the music of his time, Nicolaus Hasse enjoys a reputable though not outstanding position. Even if we say that Scheidemann's and Tunder's settings are of a higher quality, Hasse's works can still captivate through their imaginative form and playful virtuosity. This composer's oeuvre is also of value to us, as it reflects the essential, creative tendencies of the North German organ music in the first two thirds of the 17th century.

Performance guidelines

1. "Die Registrirung des seel. Jacob Schultzen"

We know from Johann Kortkamp's organist's chronicles, that "the registration of the late Jacob Schulzen, which he would use at Saint Peter's" was as follows: in the Oberpositiv Trumpet and Zink 8', Hohl-Flute 4', Nasat 3' and Gemshorn 2', for the middle voices Principal 8' and 4' of the Rückpositiv, thereto in the Pedal Principal 24', Trombone 16', Trumpets 8' and 4', Cornet 2'.¹⁴ The registration of the solo voice is of Dutch origin (the organ of Saint Peter's in Hamburg was built by Hendrik Niehof, who was also responsible for the organ of the Oude Kerk in Amsterdam). Corresponding registers can also be found in many North German instruments built round about 1600. This registration can still be implemented today on the organ of Saint Stephen's Church in Tangermünde, only a few kilometers from Stendal, Nicolaus Hasse's first place of work, which was built by Hans Scherer the younger in 1624. It must be pointed out, that this registration was primarily suited to the performance of single-voice solo lines, as can be found in the surviving organ compositions of Sweelinck (*Erbarm dich mein, o Herre Gott*, verses 5 and 6) and Jacob Praetorius. The Sweelinck pupils Samuel Scheidt, Melchior Schildt and Heinrich Scheidemann were also acquainted with the blocklike responses of multivoice phrases on different manuals that played a great role in the chorale fantasies of the young North German masters. Hasse used these in *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*. The use of the Principal chorus with mixture for the stronger of the two manuals (usually the Rückpositiv) seems appropriate, the crowning sounds being provided either by the Schärff Sesquialtera that Gottfried Fritzsche introduced into North German organs in the 1620s.

2. The Pelplin Tablature as a source for performance practice

The pages of North German organ music in the 17th and 18th centuries are often filled with supplementary addenda and modifications. In addition to the text incipits, there are comment lines about registration and correction for performance practice. Two tendencies can be observed. One was aimed at the Brustwerk and the Rückpositiv. Occasionally the Pedal was also mentioned (Hasse, *Komm, Heiliger Geist*,

with regard to the Pedal that suggest to use the Principal 24' and Cornet 2'. The Cornet (which according to the tablature, but played a reinforcing role) had the sole purpose of sounding in the descant register, thereby sounding additionally in the descant register. The other parts were reserved for the Trombone. In *Komm, Heiliger Geist*, the entry is often assigned to the Trombone for the sake of variety

(cf. measure 54 Cornet – 62 Posaun – 72 Cornet). The use of the 2' register is suggested in measures 192–199 and 237–241, so as to increase the audibility of the canonic entries.

3. Arrangements "auf 3 Clavier".

In the Clausholm Tablature, which also contains the suggestion to "use both the descant movements. "Ruck" is indicated at the beginning of the tablature for the Rückpositiv" (that was played from the Rückpositiv. For this version, a Trumpet 8' and an 8' stop with the Trombone of the Rückpositiv, and Praetorius's statement is to be believed.¹⁷ This meant that changes between the two manuals were even easier to accomplish.

Michael Belotti

Avant-propos (abrégé)

Ce volume rassemble sept compositions pour orgue de trois porteurs du nom de famille Hasse^{4,5,6}. Au moins deux de ces organistes du nord de l'Allemagne appartiennent à la famille de musiciens de Lübeck dont le membre le plus célèbre est le compositeur d'opéra Johann Adolf Hasse (1699–1783). Les sept pièces donnent une idée générale des techniques de composition et des principes structurels de la musique d'orgue nord-allemande de tout un siècle, de l'époque des élèves de Sweelinck à l'ère Buxtehude. Elles renferment en outre des informations précieuses sur la pratique d'interprétation au 17^{ème} siècle que des musiciens d'aujourd'hui gagneront à étudier.

En 1616, Peter (I) Hasse devient organiste à l'église Sainte-Marie de Lübeck. On ignore sa date et son lieu de naissance ; peut-être est-il originaire de la Wilstermarsch où il est inscrit en 1635 comme créancier dans les procès-verbaux de dettes et de saisies. On ne sait rien non plus de sa formation et de son activité avant 1616. Il n'est pas attesté qu'il ait été l'élève de Jan Pieterszoon Sweelinck ; mais ses compositions pour orgue sont conservées dans les tablatures de Lübbenau avec des œuvres de l'école Sweelinck qui leur sont proches sur le plan stylistique. Les compositions vocales conservées de Peter Hasse, une *Missa* à sept voix et un ténor à double chœur *Ach dass ich hören sollt*, s'inscrivent clairement dans la tradition d'église vénitien à plusieurs chœurs.

En 1650, son fils Hinrich obtient le poste d'organiste à Sainte-Marie de Lübeck et commença à enseigner le contrepoint de Johann Theile au sein de la paroisse. Ses collègues, Hinrich, Peter (II) et Friedrich (II) travaillent eux aussi à Sainte-Marie. En 1651, son frère Friedrich (I) trouve tout d'abord un emploi à l'église de la Sainte-Trinité à Lübeck, puis devient le grand-père du célèbre Johann Adam Bach. On a découvert des fragments de notes à la Bibliothèque municipale de Lübeck, l'état de fragment portant la mention « Fragment de Buxtehude y est indisponible ». La fugue conservée à Lübeck est devenue accessible dans cette édition.

Nicolaus Hasse est inscrit au registre de la paroisse de Stendal en 1627. Dans les premières années du 17^{ème} siècle. Les documents indiquent qu'il est un fils ou un jeune parent (frère, neveu ou cousin) de Peter Hasse.

On suppose que Nicolaus Hasse a accompli sa formation au sein de la paroisse de Sainte-Marie de Lübeck. La technique est identique à celle appliquée par Jacob

Praetorius (1586–1651) dans un vers de son *Magnificat I. toni* et dans une fonction d'organiste à l'église Sainte-Catherine de Hambourg sur choral de grandes dimensions mais conservée seulement à l'état de fragment. *Fall* qui suit quant à lui l'exemple de la grande Fantaisie en écho de Sweelinck. Il se a-t-il été inspiré en plus par Heinrich Scheidemann (env. 1595–1651), qui avait été l'élève à Amsterdam de Jan Pieterszoon Sweelinck.

À partir de 1642, Nicolaus Hasse est organiste à l'église Sainte-Marie de Lübeck. On a conservé un certain nombre de compositions pour orgue instrumentale pour des fêtes estudiantines et des motets funèbres. Le lien avec la tradition de la Sainte-Marie, D. Heinrich Müller (1631–1697) est attesté dans son *Christliche Seelen-Musik* (Rostock, 1677). On ne sait rien de la personne de Nicolaus Hasse.

Parmi les organistes de la paroisse de Sainte-Marie de Lübeck, on trouve Nicolaus Hasse (1651–1701), à qui Mattheson consacre un article dans son *Orgelbuch für die Liebhaber* (Hamburg 1740), est connu nommément.¹³ On suppose qu'il a été l'élève de Sweelinck (vers 1651) afin qu'il prenne sa succession à l'église Sainte-Marie de Lübeck. On a demandé de subvention de frais de voyage afin qu'il puisse poursuivre sa formation auprès de Heinrich Scheidemann à Rostock. On suppose qu'il a étudié auprès de Franz Tunder à Lübeck. Lorsque Hasse meurt au cours de son voyage en 1701, son fils encore adolescent peut prendre sa succession. On suppose qu'il a étudié auprès de Sweelinck, et Franz Tunder, plus jeune d'une génération et qui revêtait la fonction d'organiste à l'église Sainte-Marie de Lübeck, étaient considérés vers 1660 comme les maîtres de l'orgue les plus renommés de leur temps. Hasse se situe chronologiquement entre les deux et ses compositions pour l'orgue attestent des références stylistiques à la création des deux maîtres. La pièce la plus moderne sur le plan de la composition des œuvres conservées sous le nom de compositeur Nicolaus Hasse est la fantaisie sur choral *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (n° 6). Avec son abondante utilisation de techniques concertantes, elle est proche des fantaisies sur choral de Tunder. Si l'organiste de Sainte-Marie de Rostock fut influencé par son collègue cadet de Lübeck ou si tous deux construisaient sur des bases communes, c'est ce que l'état actuel des connaissances ne permet pas de dire – car nous ne possédons que trop peu de musique des organistes nés vers 1600. L'hypothèse selon laquelle le fils de Hasse Nicolaus jun., qui est célébré comme compositeur dans l'article nécrologique d'un ami, aurait pu rédiger une étude dans le traitement moderne du choral sous la direction de Tunder reste du domaine de la spéculation.

Il n'est pas négligeable que les compositions pour orgue de Nicolaus Hasse aient été conservées avec des pièces équivalentes des collègues susmentionnés dans la tablature de Lübbenau. Les compositions de Heinrich Scheidemann, organiste à Sainte-Catherine de Hambourg, qui avait encore étudié auprès de Sweelinck, et Franz Tunder, plus jeune d'une génération et qui revêtait la fonction d'organiste à l'église Sainte-Marie de Lübeck, étaient considérés vers 1660 comme les maîtres de l'orgue les plus renommés de leur temps. Hasse se situe chronologiquement entre les deux et ses compositions pour l'orgue attestent des références stylistiques à la création des deux maîtres. La pièce la plus moderne sur le plan de la composition des œuvres conservées sous le nom de compositeur Nicolaus Hasse est la fantaisie sur choral *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (n° 6). Avec son abondante utilisation de techniques concertantes, elle est proche des fantaisies sur choral de Tunder. Si l'organiste de Sainte-Marie de Rostock fut influencé par son collègue cadet de Lübeck ou si tous deux construisaient sur des bases communes, c'est ce que l'état actuel des connaissances ne permet pas de dire – car nous ne possédons que trop peu de musique des organistes nés vers 1600. L'hypothèse selon laquelle le fils de Hasse Nicolaus jun., qui est célébré comme compositeur dans l'article nécrologique d'un ami, aurait pu rédiger une étude dans le traitement moderne du choral sous la direction de Tunder reste du domaine de la spéculation.

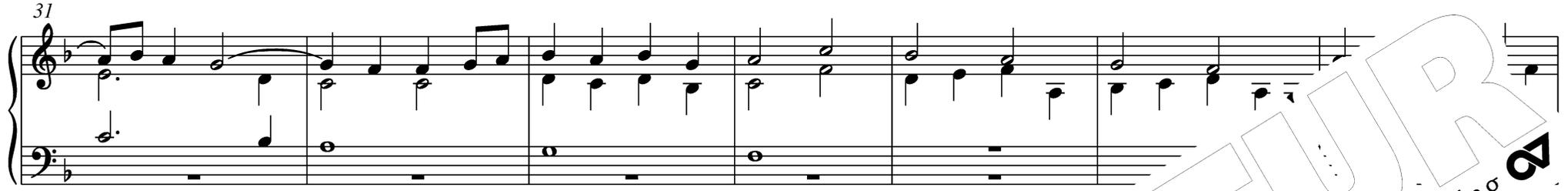
Dans le contexte de la musique d'orgue de son temps, Nicolaus Hasse occupe une place non pas dominante mais tout à fait respectable. Même s'il faut attester aux compositions de Scheidemann et Tunder, Nicolaus Hasse occupe une place non pas dominante mais tout à fait respectable. Même s'il faut attester aux compositions de Scheidemann et Tunder, Nicolaus Hasse occupe une place non pas dominante mais tout à fait respectable.

1. Praeambulum pedaliter

Ped. 40)

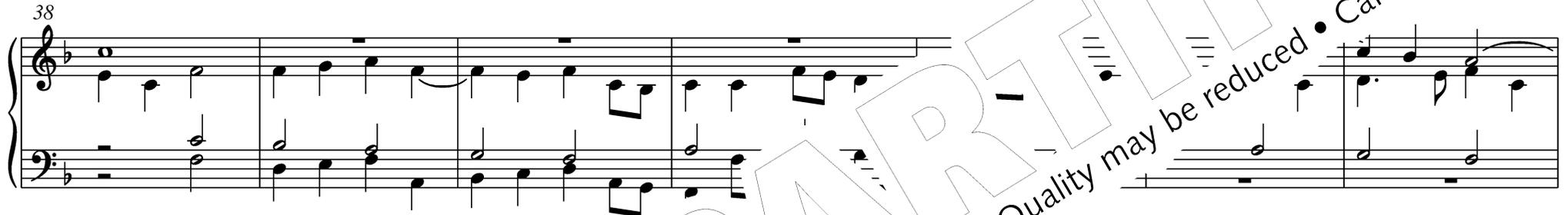
The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-7) features a steady bass line with chords in the treble. The second system (measures 8-14) shows more complex rhythmic patterns in both hands. The third system (measures 15-22) continues with similar textures. The fourth system (measures 23-30) concludes with sustained chords in the bass and melodic lines in the treble. A large, diagonal watermark 'PROBE PARTITUR' is overlaid across the score, along with the text 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

31



Musical notation for measures 31-37, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

38



Musical notation for measures 38-44, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

45



Musical notation for measures 45-51, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

52



Musical notation for measures 52-57, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

58

Musical score for measures 58-65. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key. Measure 58 features a complex chordal texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 65.

66

Musical score for measures 66-71. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with similar harmonic language. Measure 66 starts with a rest in the right hand, followed by a melodic line. The system ends with a double bar line at the end of measure 71.

72

Musical score for measures 72-78. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features more rhythmic activity in the right hand. Measure 72 begins with a melodic phrase. The system concludes with a double bar line at the end of measure 78.

79

Musical score for measures 79-85. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line. Measure 79 starts with a melodic phrase. The system concludes with a double bar line at the end of measure 85.

2. Allein Gott in der Höh sei Ehr

1640)

Choral in Tenore 3 vocum

Musical notation for measures 1-6. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line starts with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. A repeat sign is present at the end of measure 6.

Musical notation for measures 7-10. The treble clef part consists of chords: G4-B4-D5, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass line continues with quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. A first ending bracket spans measures 9 and 10.

Musical notation for measures 11-14. The treble clef part has chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass line continues with quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. A repeat sign is present at the end of measure 14.

Musical notation for measures 15-17. The treble clef part has chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass line continues with quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. A repeat sign is present at the end of measure 17.

18

Choral in Basso 3 vocum

Musical notation for measures 1-9. The score is written for piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

10

Musical notation for measures 10-17. The score continues with piano accompaniment, showing more complex chordal textures and melodic fragments.

18

Musical notation for measures 18-23. The piano accompaniment continues, with a focus on sustained chords and rhythmic patterns.

24

Musical notation for measures 24-29. The score concludes with a final cadence in the piano accompaniment.

3. Allein Gott in der Höh sei Ehr

Georg Philipp Telemann
1681-1734

(Rückpositiv) *

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The music begins with a repeat sign and a double bar line. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The music continues from the first system, featuring a variety of note values and rests.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The system begins with a measure number '16' and a repeat sign. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

(Rückpositiv)

(Cornet)

Qualität

gaben sind nachträgliche Zusätze zum Tabulaturtext (siehe Vorwort und Kritischer Bericht).

anuals and registration was subsequently added to the tabulature (see the Foreword and the Critical Report).

24 (Brustwerk)

(Cornet)

32

1. cresc.

(Cornet)

43

(Posaun)

* Q
Carus 1.

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

51 (Rückpositiv) (Manual) [= Hauptwerk]

61 (Brustwerk)

69 (Rückpositiv) (Manual)

79 (Brustwerk)

(Cornet)

89 (Rück)

97

1), 2,
Carus 1.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4. Jesus Christus, unser Heiland

pro organo pleno

Primus Versus

Hasse
'670

Musical notation for measures 1-8, featuring a treble and bass clef staff with various notes and rests.

Musical notation for measures 9-15, featuring a treble and bass clef staff with various notes and rests.

Musical notation for measures 16-22, featuring a treble and bass clef staff with various notes and rests.

Musical notation for measures 23-24, featuring a treble and bass clef staff with various notes and rests.

24

Carus 18.077

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Secundus Versus
Choral in Tenore

31

Musical score for measures 31-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a common time signature. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

40

Musical score for measures 40-47. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the previous system. A small asterisk (*) is placed below the first measure of the bass staff. The notation includes various rhythmic values and rests.

48

Musical score for measures 48-56. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the previous system. The notation includes various rhythmic values and rests.

57

Musical score for measures 57-64. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the previous system. The notation includes various rhythmic values and rests.

* (

Carus 1.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Tertius Versus
Choral in Basso

67

Musical score for measures 67-75. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

76

Musical score for measures 76-83. The score continues with similar melodic complexity in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature remains one sharp.

84

Musical score for measures 84-92. The melodic line in the right hand shows some rests and longer note values. The accompaniment in the left hand continues with steady rhythmic patterns.

93

Musical score for measures 93-100. The score concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The key signature remains one sharp.

26

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

5. Jesus Christus, unser Heiland

pro 3 Clavier

sse
70

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs.

14 (Rückpositiv)

The second system begins at measure 14, labeled '(Rückpositiv)'. It features a treble clef and a bass clef. The music includes several triplet markings (indicated by '3') and a first fingering '1)'. The key signature remains one sharp.

22

The third system begins at measure 22. It features a treble clef and a bass clef. The music includes a second fingering '2)' and a dynamic marking 'p'. The key signature changes to one flat (F).

1) 'Soi
2) C source: an octave higher

27

Musical score for measures 27-33. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). The melody in the treble clef features a series of eighth-note patterns with various accidentals. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

34

Musical score for measures 34-39. Measure 34 is marked with the instruction *Brustwerk*. The score continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system. Dynamic markings *B* (forte) and *R* (ritardando) are present in measures 37 and 39.

40

Musical score for measures 40-47. The score continues with the same melodic and harmonic style. Dynamic markings *B* and *R* are used throughout the system to indicate changes in volume and tempo.

28

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

47

B

R

53

B

R

61

B

R

66

Musical score for measures 66-71. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 66 features a complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a dotted half note. Measures 67-70 show a continuation of the treble staff's melodic line and a bass staff with chords and moving lines. Measure 71 ends with a triplet in the treble staff.

72

Musical score for measures 72-77. The system consists of three staves. Measures 72-76 feature a prominent triplet in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Measure 77 concludes the system with a triplet in the treble staff.

78

Musical score for measures 78-83. The system consists of three staves. Measures 78-82 feature a complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with chords and moving lines. Measure 83 ends with a triplet in the treble staff.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

85 *B* *R* *B* *R* *B* *R*

91 *B* *R*

98

1) *ist möglicherweise überliefert. Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht*
ha ...anded down in a distorted form. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

2) *Qu...*
 Carus 10

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

106

110

115

122

132

138

* Q

Carus 1.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

145

151

157

Sour

cc: Akkord e¹ c¹ / Source: chord with e¹ / c¹

Rücksicht auf die kurze Oktave vermieden worden. / F sharp has possibly been avoided in consideration of the short octave.

6. Komm, Heiliger Geist, Herre Gott

auf 2 Clavier

(Choral in der rechten Hand aufm Werk
oder nach Gefallen aufm andern Clavier)

1855
170

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line with eighth-note patterns. The middle and bottom staves are bass clefs, providing harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure number '6'. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves provide accompaniment. There are dynamic markings 'p' and 'f' and a first ending bracket labeled '1)'.

The third system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure number '12'. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves provide accompaniment. There are dynamic markings 'p' and 'f' and a second ending bracket labeled '2)'.

1) Die Dopp
The

... mit oberer und unterer Nebennote.

... ending upon the context with upper and lower neighbor notes.

2)

... gen beigelegt / Two alternative versions were subsequently added to the lower voice:

3) Diese Beischrift soll wohl die Möglichkeit andeuten, die Solostimme der Takte 13–31 im Wechsel zwischen dem Rückpositiv und einem anderen Manual (Brustwerk) auszuführen (Wechsel jeweils auf der zweiten Taktzeit von Takt 15, 17, 19 usw.).
The accompanying comment probably suggests that the solo voice in mm. 13–31 should be executed in alternation between the Rückpositiv and a different other manual (Brustwerk) (usually alternating on the second beat of mm. 15, 17, 19, etc.).

47

52

58

63

68

72

77

38

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

81

Musical score for measures 81-84. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs, with a triplet of sixteenth notes in measure 83. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note runs. Dynamic markings 'R' and 'O' are present above the notes in measures 81, 82, 83, and 84.

85

Musical score for measures 85-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note runs. Dynamic markings 'R' and 'O' are present above the notes in measures 85 and 86. A 'Ped.' marking is present below the bass staff in measure 85.

89

Musical score for measures 89-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note runs. Dynamic markings 'R' and 'O' are present above the notes in measures 89 and 90.

(nach Belieben Brustwerk
oder Rückpositiv)

96

Musical score for measures 96-101. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a minor key and includes complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes.

102

Musical score for measures 102-107. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music continues with similar rhythmic complexity. A 'C' marking is present above the grand staff in measure 106, and an 'R' marking is present above the bass staff in measure 107.

(Cornet)

108

Musical score for measures 108-113. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music continues with similar rhythmic complexity. A 'C' marking is present above the grand staff in measure 108.

113

Ped.
(Cornet kann zum Certamen gebraucht werden)

120

126

...ließen, ob die Mittelstimme (bis T. 127, 1. Viertel) von der rechten oder linken Hand ausgeführt werden soll.
conclusive as to whether (until m. 127, first quarter note) the middle voice should be executed by the right or the left hand.

3, ... die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / Lower voice reconstructed by the editor. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report
 ... quelle. Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / The incorrect octave is indicated several times in the source. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

131

Musical score for measures 131-135. The score is written for piano with three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 131 has an 'O' above the treble staff and an 'R' above the bass staff. Measure 132 has an 'R' above the treble staff. Measure 133 has an 'O' above the treble staff. Measure 134 has an 'O' above the treble staff. Measure 135 has an 'O' above the treble staff. A 'Ped. (Posa...)' instruction is located below the lower bass staff.

136

Musical score for measures 136-140. The score is written for piano with three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 136 has an 'O' above the treble staff. Measure 137 has an 'O' above the treble staff. Measure 138 has an 'O' above the treble staff. Measure 139 has an 'O' above the treble staff. Measure 140 has an 'O' above the treble staff.

140

Musical score for measures 140-144. The score is written for piano with three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 140 has an 'O' above the treble staff. Measure 141 has an 'O' above the treble staff. Measure 142 has an 'O' above the treble staff. Measure 143 has an 'O' above the treble staff. Measure 144 has an 'O' above the treble staff and an 'R' above the bass staff.

146

Ped.
(Cornet)

155

R

160

O

R

167

R

R

173

Musical score for measures 173-177. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and ties across the staves. The key signature has one flat. The word 'R' is written above the treble staff in measures 174, 175, and 177. The word 'O' is written above the treble staff in measures 173, 174, 176, and 177. The word 'O' is written above the bass staff in measures 173, 174, and 176.

178

Musical score for measures 178-182. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the same complex rhythmic pattern. There are several slurs and ties. The word 'R' is written above the treble staff in measures 178, 180, and 182. The word 'O' is written above the treble staff in measures 178, 180, and 182. The word 'O' is written above the bass staff in measures 178, 180, and 182.

183

Musical score for measures 183-188. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the same complex rhythmic pattern. There are several slurs and ties. The word 'R' is written above the treble staff in measures 184, 186, and 188. The word 'O' is written above the treble staff in measures 183, 184, 186, and 188. The word 'O' is written above the bass staff in measures 183, 184, and 186.

189

Musical score for measures 189-193. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the same complex rhythmic pattern. There are several slurs and ties. The word 'R' is written above the treble staff in measures 189, 191, and 193. The word 'O' is written above the treble staff in measures 189, 191, and 193. The word 'O' is written above the bass staff in measures 189, 191, and 193.

Ped.
(Posaun)

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

194

198

(Cornet)

205

si-

R

211

- 1) *rcé:*
- 2) G.

siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / The incorrect octave is indicated in the source. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

214 R

220 O

225 R

231

236

Ped.
(Posaun)

241

(Cornet)

249

* Δ in d_4 Δ gestaltet ein Takt von fünf Vierteln ergibt, wurden die Notenwerte nicht geändert; die Notation der Quelle soll vermutlich einen *ritardando*-Effekt andeuten.
 as it has been handed down results in a measure with five quarter notes, the note values were not altered; presumably the notation in the source suggests a *ritardando* effect.

254

R

260

(Posaun)

265

274

281

286

* C

arco: an octave lower

7. Praeludium ex D

Hasse
-1708

me nach die obere Stimme im Pedal auszuführen ist. / The bracket shows that the upper voice must also be executed in the Pedal.
e: quarter note

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

18

24 *lente*

29

33 *rit.*

38

* Qu.
Carus 1.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

43

Musical notation for measures 43-48, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

49

Musical notation for measures 49-54. A 'Ped.' (pedal) instruction is placed below the bass clef line at the beginning of measure 49. The notation continues with similar rhythmic patterns as the previous system.

55

Musical notation for measures 55-59. A 'Ped.' instruction is placed below the bass clef line at the beginning of measure 55. A small asterisk (*) is placed above the final note of measure 59.

60

Musical notation for measures 60-64. The notation continues with eighth and sixteenth notes in both hands.

65

Musical notation for measures 65-71. A 'p' (piano) dynamic marking is placed below the bass clef line in measure 68. A trill (tr) is indicated above the final note of measure 71.

52

Vervollständigung durch den Herausgeber. / Here the source breaks off, the piece has been completed by the editor.

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Alle in diesem Band versammelten Kompositionen sind in Abschriften von fremder Hand überliefert. Nur eine Quelle, das Leipziger Manuskript mit dem *Praeludium* von Peter (II) Hasse, ist eine Notenhandschrift in der noch heute gebräuchlichen Liniennotation, die anderen verwenden die „neue deutsche Orgeltabulatur“, in der die Töne durch Buchstaben angezeigt werden.

Ly: Lübbenauer Tabulaturen, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Lynar B1* und *Lynar B3*

Die Lübbenauer Tabulaturen, im Besitz der Grafen zu Lynar in Lübbenau, gehören zu den wichtigsten Quellen für die Tastenmusik Jan Pieterszoon Sweelincks und seiner Schüler. Sie werden gegenwärtig in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Anders als die mit *A1* und *A2* signierten Handschriften, die sich der Virginalnotation auf zweimal sechs Linien bediene sind die elf B-Handschriften in der neuen deutschen Orgeltabulatur gehalten. Für unsere Ausgabe kommen die Tabulaturen *B1* und *B3* in Betracht, die sich grob auf die Zeit um 1640 datieren lassen;¹ für *B3* bietet eine Datumsangabe innerhalb der Händelzeit (1628–1684) einen Anhaltspunkt, im Fall von *B1* hält Pieter Dirksen sogar eine Erfindung für möglich.² Während *B3* mit seinem gemischten Repertoire aus freien und fremden Werken überwiegend von der Hand eines der beiden Hauptvererber der Lübbenauer Tabulatur stammt, lässt sich der Schreiber von *B1*, das neben einer Orgel- und Klaviermusik schließlich Choralbearbeitungen enthält, innerhalb der Lübbenauer Tabulatur weisen.³ Der Name Peter Hasse bzw. seine Initialen *PH* sind ebenfalls innerhalb einer Gruppe gleichartiger Handschriften, die anders Mitgliedern der Familie Düben; in *B3* ist die Handschrift *Gott in der Höh sei Ehr*, in *B3* eine Faksimileausgabe bestimmter

Aufgrund dieser Überlieferung sind die Handschriften von Sweelinck rechenbar zu datieren. Während Seiffert die Handschriften der Lübbenauer Tabulatur als „Sweelinck-Schule“ betrachtete, sah er in den Tabulaturen eine „Ansammlung von Kompositionen“, die zu den Lübbenauer Tabulaturen⁴ legen. Die Initiative des Stockholmer Organisten Anders Jansson eines Lehrers Sweelinck weitere Variationen von Sweelincks jüngeren Generation anfügte. Ob daraus folgt, dass die Tabulaturen von Sweelinck gewesen sein müssen (auch für Andreas Dübens Handschriften weitig nicht belegt), kann nach gegenwärtigem Wissensstand

Pe: Pelplin (Polen), Bibliothek des Priesterseminars, Signatur 305, 306 (Pelplin Tabulatur, Band 2 und 3)

Die sechsbändige Tabulatur, die 1957 in der Bibliothek des Priesterseminars Pelplin entdeckt wurde, enthält hauptsächlich Vokalkompositionen, die im Gebrauch des Organisten in der Zisterzienserabtei Pelplin im ersten drei Bänden finden sich auf frei gebliebenen Seiten, die in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren. Die Tabulatur enthält Orgelmusik von Heinrich Scheidemann (wohl Ewald Hintz, 1613–1668) umfasst ein Repertoire von 1600 Stücken. Wie dieses protestantische Repertoire vollständig aufzuklären. Glaubhaft ist die Annahme, dass ein unbekannter protestantischer Organist den Unterricht eines Organisten in Pelplin erteilte. Die Tabulatur enthält neben Textmarken für die Orgel auch Choralnoten und Orgeltechniken.

Die Tabulatur, die in der Bibliothek, Sammlung Becker III.8.5 für *Praeludium und Fuge in Es* des Eisenacher Organisten (1673–1703) bekannt geworden.⁸ Der Vermerk eines Leipziger Organisten stellt Mutmaßungen über eine Herkunft aus Bach'schem Fach bisher keine Bestätigung finden ließ. Carl Ferdinand Becker erhielt die Tabulatur in zwei Tabulaturfasziken, die danach mit zwei älteren Tabulaturen zum Konvolut *Sammlung Becker II.2.51* vereinigt wurden, 1846 als Geschenk dem Magdeburger Musiklehrer Erdmann Scheffter.

Die Tabulaturfaszikel und die Notenhandschrift stammen vom selben Schreiber und können als Schwesterhandschriften bezeichnet werden. Die darin enthaltenen musikalischen Aufzeichnungen verteilen sich über einen längeren Zeitraum. In *Ms. II.2.51* werden die verschiede-

¹ Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter, 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 12), S. 18.
² Pieter Dirksen (Hrsg.), *Orgelmusik av familjen Düben/Orgelmusik der Familie Düben*, Stockholm: Runa Nototext, 1996, S. XII.
³ Inhaltsverzeichnisse bei Lydia Schierning, (wie Anm. 1), S. 32–36.
⁴ Margarete Reimann, „Pasticcios und Parodien in norddeutschen Claviertabulaturen“, in: *Die Musikforschung* 8 (1955), S. 265–271, bes. S. 267f.
⁵ Siehe dazu das Vorwort zu *Jan Pieterszoon Sweelinck, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 1, hrsg. von Harald Vogel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005, S. 17/18.
⁶ Faksimile: Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska (edd.), *The Pelplin Tabulature. Facsimile*. Graz und Warschau 1964, 1965 (Antiquitates Musicae in Polonia, 2–7).
⁷ Mirosław Perz, Artikel „Pelpliner Orgeltabulatur“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1542–43.
⁸ Siehe Richard Buchmayer, „Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 2 (1900/01), S. 253–278.

2. Peter (I) Hasse, Allein Gott in der Höh sei Ehr

Ly B1, fol. 20a-b „10 Variatio | Chorall in Tenor. | 3 Vocum | P. Hassen“

- 2 II.2 d (Tabulaturfehler für dis = es)
- 9 I/1.1 Ganze Note mit Punkt

Ly B1, fol. 21a-b „11 Variatio:- 3 Vocum | Choral im Bass | P. Hass“. Keine Taktvorzeichnung

3. Nicolaus Hasse, Allein Gott in der Höh sei Ehr

Pe 2, fol. II^v-IV^r „Allein Gott I in d[er] Höch sey Ehr | Nic: Hasse | Conscript: à Fr: Maurit.“ Keine Taktvorzeichnung. Dem Tabulaturtext wurden nachträglich Manual- und Registrierangaben hinzugefügt: „Rüc“ oder „Ruc:“, „Bru:“ oder „Brust“, „man:“, „Corn:“, „Pos:“. Sie sind im Notentext der Ausgabe in vereinheitlichter sprachlicher Gestalt wiedergegeben.

- 4 II/2.1 Ganze Note ohne Punkt
- 8 II/2.1 Ganze Note ohne Punkt
- 26 II/1.1-3 ursprünglich drei Halbe Noten, vom Schreiber korrigiert
- 37 nicht notiert (Wiederholungszeichen nach Takt 36)
- 66 I.2 e² (Oktavstrich zu weit gezogen, vgl. T. 87)
- 89 II/2.2 Ganze Note
- 92 II/2.1 Tonbuchstabe „f“ mit Bleistift darüber geschrieben

4. Nicolaus Hasse, Jesus Christus, unser Heiland pro organo pleno

Pe 2, fol. III^v-V^r „Jesus Christ[us] | unser Heil. | Nic: Hass pleno“

- 11 I/2.3 der Tonbuchstabe h wurde in der Tabulatur durch eine nachträgliche Streichung der Unterlänge in b korrigiert (vermutlich wegen des querständigen Verhältnisses zu b im Tenor)
- 12 II/2.2 e (Oktavparallelen)
- 44 I/1.1 b¹ nachträglich in h¹ korrigiert (vermutlich wegen des querständigen Verhältnisses zu h im Alt)
- 69 I/2.3 a¹ statt g¹
- 78 II/1.1 a
- 93 I/1.3-4 g¹-b¹ nachträglich in b¹-g¹ korrigiert, vermutlich Oktava. Sopran und Bass zu vermeiden; dieser in nachfolgende Bemerkung)
- II/2.1 B (entspricht nicht dem cantus firmus)
- 102 I/1.1 fis¹

5. Nicolaus Hasse, Jesus Christus, unser Heiland

Pe 3, fol. 115^v-118^r „Jesus Christ[us] | pro organo pleno“

- 28 I.3 d¹; k
- 30 II/2.1 e¹
- 43 I/2.1 A
- 46-47 III r

- II/1 musziffer 3 (= Achtel), die in 4 (= Sechzehntel) korrigiert wurden
- II/2; III.1 zwei Halbe Noten f (als Einzelzeichen notiert – s. den folgenden Anmerkung)
- 94 II/1.1 die Halben Noten sind jeweils als Einzelzeichen notiert
- 108 III.1-2 fis (Oktavversehen)
- II/1.1 Ganze Note c. Anscheinend begehrt
- III.1-2 Ganzen Noten niederzuschreiben
- II/1.1 den beiden Takte (109. II)
- III.1-2 Mittelstimmen (109)
- I Rhythmuszeichen
- I.13 Oberstimme
- II/1.1 die jede
- III.1-2 T. 1
- II/1.1 (= musziffer 3 (= Achtel),
- I.13 (Oktavversehen)
- II/1.2 kord c
- II/2.2 die in
- II/1.2 anbar (das Blatt ist im unteren Teil stark berieben); vom Herausgeber
- II/2.2 und des cantus firmus-Verlaufs ergänzt
- II/1.2 (Oktavversehen)
- II/2.2 e (Verwechslung von a und e in der Tabulatur)
- II/1.2 g (Konjektur aufgrund der Linienführung und zur Vermeidung von Oktavparallelen)
- II/2.2 f¹
- II/2.2 c¹ (Quartsextakkord)

6. Nicolaus Hasse, Komm, heiliger Geist, Herre Gott auf 2 Clavier

Pe 3, fol. IV^v-VIII^r „Kom[m] Heiliger Geist | Herre Gott | N. H. auf 2 Clav.“

Nachträglich hinzugefügte Spielanweisungen und Erläuterungen (angegeben ist die Taktzahl, dann die ungefähre Position im Tabulaturfeld: o = oben, im Diskantbereich, gelegentlich über der Begrenzungslinie; u = unten, im Bass- oder Tenorbereich, gelegentlich unter der Begrenzungslinie); die für die Auführungspraxis relevanten Eintragungen hat der Herausgeber in normalisierter Schreibweise in die Noten übernommen (durch Einklammerung als Nachträge gekennzeichnet):

- 1 o „Coral in der rechten handt aufm werck I oder nachgefallen aufm andern Clav.“
- 8 u „Coral in der lincken I handt aufm Rüc: | Kom heiliger Geist“
- 10 u „Herre Gott.“
- 14 u „erfüll mit deiner Gnaden gutt per echo.“
- 43 u „Corn: | Posaun. Coral im Pedal Kom“
- 44-48 u (den Bassnoten unterlegt) „hei-li ger - - Geist Her-re Gott“
- 50 o „Coral in der rechten ha“
- 50-51 u (nach der Position der Diskanttöne ausgerichtet) „er füll mit“
- 52-54 o „deiner Gnaden gutt“
- 54-58 u „Corn:“ | (den cantus firmus-Tönen unterlegt) „er füll mit deiner Gnaden gutt“
- 57 u (im Tenorbereich beginnend) „Coral: in der lincken handt erfüll mit“
- 62 u „Corn: Posaun Coral. Erfüll“

| | | |
|---------------|--------|---|
| 67 o | | „Coral erfüll“ |
| 72 u | | „Corn: Coral erfüll“ |
| 78 u | | „Coral. erfüll per echo.“ |
| 80 u | | „echo“ |
| 81 o | | „Coral erfüll per echo“ |
| 85 o | | „Coral erfüll mit deiner gnaden gutt“ |
| 85 u | | „mit der Posaunen“ |
| 91 o | | „Fuga deiner gläubigen“ |
| 92 o | | „Coral deiner“ |
| 98 o | | „Coral deiner gläubigen nach Belieben br: od[er] R:“ |
| 104 u | | „Corn: Coral deiner.“ |
| 108 u | | „Coral deiner gläubigen“ |
| 113 u | | (Tenorbereich) „deiner gläubigen certirt“ |
| 114 u | | „cornet kan zum certamen gebraucht werden.“ |
| 133 o | | „Coral: deiner gl.“ |
| 133 u | | „posau[n] [Hinweislinie zum Diskant] hie endet sich deiner gläubigen“, daran anschließend gestrichelte Linie bis 138 u „biß hieher“ |
| 140 o | | „Coral dein brünstig lieb.“ |
| 145 u | | „Coral dein brünstig“ |
| 149 u | | „Coral Cor: dein“ |
| 155 o | | „Coral dein brünstig lieb“ |
| 161 u | | „dein brünstig lieb certirt per semitonia undt interfallen biß NB“ |
| 192 u | | „Coral Pos: dein brünstig schleust im baß.“ |
| 200 o | | „NB“ |
| 200 u | | „Fuga O Her durch deines liches Glan[n]tz“ |
| 202 u | | „Cor:“ |
| 204 o, 209 u, | | |
| 214 o, 220 u | | „Coral O Her“ |
| 225 u | | „O HEr. Certirt“ |
| 237 u | | „Pos:“ |
| 245 u | | „Corn: Coral zu dem gl.“ |
| 249 u, 256 o | | „Coral zu dem gl.“ |
| 260 u | | „Pos: zu dem“ |
| 266 o | | „Coral daß Volck auß aller“ |
| 272 o | | „Coral daß sey dir Her“ |
| 279 o | | „Alleluja biß zu Er“ |
| 15 | II/1.1 | Vierteln |
| 18 | II/2.1 | Anf |
| 22 | I/2.1 | c ¹ |
| 70 | I | s |
| 103 | | ic. |
| 118 | | llu |

| | | |
|-----|-----------|---|
| 128 | I/1.2,4 | f (bei der vierten Note wurde die zweite Oktavlinie vom Schre |
| 129 | II/2.2, 4 | f |
| | II/2.9 | es (jeweils Oktavversehen). Die Konjektur erfolgte in |
| | | bewegung des Fragmentierungsmotivs, das au |
| | | diezeile gebildet ist. Nicht auszuschließen in |
| | | tur als <i>dis</i> ² geschrieben) ein Schreibv |
| | | überlassen, eine „logischere“ Fas |
| | | wert erscheint. |
| 130 | II/1.2 | <i>dis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ |
| | II/2.3 | <i>h</i> statt <i>b</i> |
| 167 | II/2.1 | eine Oktave tiefer |
| 171 | I/2.3 | <i>g</i> ¹ (Oktavpa |
| 172 | II.8 | eine Ok |
| 176 | II.7 | <i>f</i> ¹ |
| 179 | II.7 | |
| 188 | I/2.3, 9 | ng |
| 189 | II.2-7 | hrr. |
| 190 | " | sta. 3 |
| 197 | " | tiertes Achtel, Sechzehntel |
| 218 | " | e Okt. |
| 21 | " | not. |
| | | wechself ist eine Kürzung erforderlich) |
| | | ote <i>d</i> ¹ , Viertelnote <i>e</i> ¹ (wohl irrtümliche Wiederholung aus |
| | | nden Takt) |
| | | e höher |
| | | oktave höher |
| | | (Oktavlinie undeutlich) |
| | | eine Oktave höher |
| | | eine Oktave tiefer |
| | | Hasse, Praeludium ex D |
| | | „Praeludium. Ex d. ff[is]. con pedal. di Signori. P. Hassen.“ Der dick ausgezogene Längsbalken |
| | | des „P“ in der Namensangabe überschreibt einen anderen Buchstaben (E?). |
| 31 | I/1.1 | <i>h</i> ¹ |
| 34 | I/2.2 | <i>a</i> ¹ doppelt gehalst |
| 50 | I/1.3 | <i>a</i> ¹ |
| 53 | II/1.1 | <i>h</i> |
| 57 | I, II | Die Niederschrift bricht nach der ersten Takthälfte ab (Ganze Pause im Tenor vorhanden); nur <i>g</i> ² des Soprans wird durch einen <i>custos</i> angezeigt – s. dazu auch das Vorwort. |

56 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

b c¹ (wohl irrtümliche Vorwegnahme des folgenden Takts)

vgl. aber den folgenden Takt)

ostelle ist durch mehrere Tabulaturfehler entstellt (s. Anmerkungen zu

uen Takten).