BSB

DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

HERAUSGEGEBEN

DURCH EINE VON DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN REGIERUNG
BERUFENE COMMISSION

ERSTER BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL, IN LEIPZIG

1892

BSB

DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

HERAUSGEGEBEN

DURCH EINE VON DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN REGIERUNG
BERUFENE COMMISSION

ERSTER BAND

SAMUEL SCHEIDTS TABULATURA NOVA

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG
1892

BSB

SAMUEL SCHEIDTS

TABULATURA NOVA

FÜR ORGEL UND CLAVIER

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX SEIFFERT

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1892

BSB

Die Werke hervorragender älterer deutscher Tonmeister der Kunst und Kunstwissenschaft von neuem zugänglich zu machen, ist längst als eine Aufgabe unserer Zeit erkannt worden. Die Gesammt-Ausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs, Händels, Schützens und Anderer verdanken dieser Erkenntnis ihre Entstehung. Unternehmungen, wie Friedrich Chrysanders »Denkmäler der Tonkunst« und die Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung sind zu gleichem oder doch ähnlichem Zwecke ins Leben gerufen worden.

Abgesehen von dem Werthe, welchen diese Veröffentlichungen in sich tragen, haben sie zugleich den Vortheil gebracht, die Schwierigkeiten deutlicher erkennen zu lassen, welche es hier nach verschiedenen Seiten hin zu überwinden gilt. Die Erwägung derselben legt den Wunsch nach einer neuen Unternehmung nahe, welche den bereits bestehenden ergänzend an die Seite treten und, mit ihnen verglichen, zugleich umfassender und beschränkter zu denken sein würde. Umfassender, indem das Absehen nicht ausschliesslich auf die vollständige Herausgabe der Werke eines einzelnen grossen Meisters zu richten wäre; beschränkter, insofern nur Kompositionen deutscher Tonkünstler des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts zur Veröffentlichung kommen sollen.

Die Meister Gluck und Haydn dürfen ausser Betracht bleiben, da Gesammt-Ausgaben ihrer Kompositionen grosse, für sich bestehende Aufgaben bilden, deren Lösung nur eine Frage der Zeit ist. Sonst wird planmässig kein Komponist auszuschliessen sein, dessen Werke durch historische und künstlerische Bedeutung ein Anrecht darauf haben, im deutschen Volke weiter zu leben. Bei dem fast unübersehbaren Reichthume an solchen Werken aber erscheint es geboten, diejenigen Tonmeister zu nennen, deren Veröffentlichung zunächst ins Auge zu fassen wäre, da hierfür vorbereitende Arbeiten schon länger im Gange sind:

1) Komponisten geistlicher und weltlicher Gesangsmusik: Hans Leo Hassler, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Andreas Hammerschmidt, Melchior Franck, Adam Krieger, Johann Christoph Bach (der Eisenacher) und Johann Michael Bach.
2) Orgelkomponisten: Die Meister der nordwestdeutschen Orgelschule ausschliesslich Buxtehudes; ausserdem: Samuel Scheidt, Johann Pachelbel und Johann Gottfried Walther.
3) Komponisten für Clavier und andre Instrumente: Johann Jakob Froberger, Johann Krieger, Johann Kuhnau, Johann Bernhard Bach und Carl Philipp Emanuel Bach.

Das Königlich Preussische Kultusministerium hat die Verwirklichung eines solchen Planes der Herausgabe von »Denkmälern deutscher Tonkunst« unter Leitung einer von ihm berufenen Kommission und mit Unterstützung der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig ins Auge gefasst. Zur näheren Veranschaulichung des Unternehmens soll der vorliegende Probeband dienen.

Die Aufnahme, welche das Unternehmen findet, wird für die weitere Verfolgung und Ausgestaltung desselben massgebend sein.

Berlin im Mai 1892.

Martin Blumner. Johannes Brahms. Friedrich Chrysander.
Oscar von Hase. Hermann von Helmholtz. Heinrich von Herzogenberg.
Joseph Joachim. Philipp Spitta. Adolf Tobler. Karl Weinhold.

BSB

CANON CONTR. A 4 VB. Schott
In te Domine speraui
non confundar in æternum
In effigiem SAMVELIS SCHEITI Musicorum principis
Hic ille est SAMVEL cuius vultu æneo cernis
SCHEITIVS organici gloria prima chori
O numeris natum liceat quoque sculpere mentem
Pegaseas liceat scalpere posse manus?
Nil tibi laudo virum sat eum tibi publica laudant
Scripta: sat artificem nobile laudat opus
Ioach Cæsar

BSB

VORWORT.

ZWEI Gründe sind es, welche eine Neuausgabe von Samuel Scheidts »Tabulatura Nova« rechtfertigen können. Erstlich ist dies Werk hinsichtlich seiner historischen Voraussetzungen und Konsequenzen ein wichtiger Markstein auf dem langen Entwickelungswege, den unsere deutsche Orgelmusik gewandelt ist*). Den hier erreichten Höhepunkt wird der Forscher, welcher in langsamem Weiterschreiten das Wachsen der deutschen Orgelmusik im 17. Jahrhundert beobachtet, zurückblickend immer wieder ins Auge fassen müssen. Ferneren eingehenden Forschungen auf diesem Gebiete eine feste und sichere Basis herstellen zu helfen, ist der Hauptzweck der vorliegenden Neuausgabe. Neben dem wissenschaftlichen Grunde kommt allerdings noch ein praktischer zur Geltung, wenngleich ich den letzteren nicht zu stark hervorgekehrt haben möchte. Nicht alles, was uns Scheidt in seiner »Tabulatura Nova« darbietet, hat bis heute seine erfrischende Kraft bewahrt; aber die wenigen noch grünenden Zweige sind aufmerksamer Betrachtung in vollem Masse würdig. Man pflanze sie nur wieder in den Boden, der ihnen taugt, und unter den Händen eines wackeren Organisten werden sie wieder zu den lebensvollen Gestalten erblühen, wie sie ehedem die Herzen frommer Kirchgänger erbauten.

Der Neuausgabe wurde der nur noch in wenigen Exemplaren vorhandene Originaldruck von 1624 zu Grunde gelegt, an dessen äusserer Anordnung durchgehends festgehalten worden ist. Von den vielen handschriftlichen Überlieferungen konnte der Herausgeber wohl mit Recht absehen; diese enthalten immer nur einzelne Stücke der »Tabulatura Nova«, und von dem Vorhandensein des Originalmanuskriptes ist bis jetzt noch nirgends Mittheilung gemacht worden. Freilich sind einige der handschriftlichen Varianten interessant genug, um zum Vergleich herangezogen werden zu können; zum Theil sogar lassen sich auch nähere Beziehungen derselben zu Scheidt nachweisen, der selbst sagt, dass er mit seinen Kompositionen öfters »über Land diente« (vergl. die Vorrede zum 1. Theil). An derselben Stelle betont jedoch auch Scheidt ausdrücklich, dass er diese handschriftlich verbreiteten Stücke in der Form erweitert und in der Fassung verbessert zum Drucke bringe. Die »Tabulatura Nova« bietet somit die letztwilligen Bestimmungen des Autors dar. Es sei indessen schon hier angedeutet, dass selbst hinter dem Originalwerk nicht die volle Autorität des Komponisten steht; die Gründe dafür werden wir weiter unten finden.

Die Neuausgabe ist keine einfache Reproduktion des Originaldruckes. Das alte Gewand reicht doch nicht mehr zu, um die Bedürfnisse unserer Zeit zu decken. Im Folgenden legt der Herausgeber Rechenschaft darüber ab, wie beschaffen sein Verfahren im Einzelnen war.

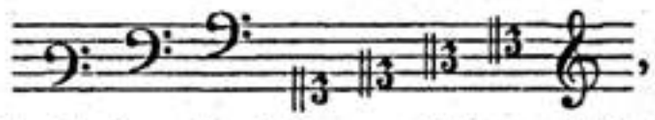
Wer das Original zur Hand nimmt, findet hier die alte, eckige Form der Notentypen, welche nicht, wie bei uns, von den Achtelnoten abwärts durch Querbalken zu Gruppen zusammengefasst

*) Näheres findet man in dem Aufsatze der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1891, S. 145 ff: »J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler«.

werden, sondern jede für sich einzeln stehen. Nur bei der »Imitatio Violistica«, einer der Violintechnik entlehnten Spielmanier (vergl. das Nachwort des 1. Theils) deuten runde Bögen an, dass zwei oder vier Noten gewissermassen auf einen Strich kommen, d. h. aneinander geschleift werden sollen. Die Neuausgabe bedient sich der runden Notenform und wendet zur übersichtlicheren Gruppirung der kleineren Notenwerthe Querbalken an.

Noten, deren Geltung aus einem Takt in den anderen reicht, also punktirte Noten und Synkopen schreibt Scheidt stets in ihrer vollen Geltung hin, er zerlegt sie weder am Taktende noch in der Mitte des Taktes in ihre einzelnen Theile. Dass diesem Verfahren die Vorstellung eines gesangsmässigen Verlaufes der verschiedenen Stimmen zu Grunde liegt, möge man beachten, wenn auch Scheidt selbst sagt, die unmittelbare Veranlassung dazu sei für ihn der gleiche Gebrauch in der Buchstaben- (Orgel-) Tabulatur gewesen (vergl. namentlich die Vorrede zum 3. Theil). An den Taktschlüssen hat der Herausgeber die moderne Schreibweise angenommen, er zerschneidet die überragenden Werthe und bindet die beiden Theile mit einem Bogen; an den anderen Stellen ist aber jene ältere Anschauung möglichst gewahrt worden.

Von den in der »Tabulatura Nova« vorkommenden Schlüsselzeichen:



deren Vortheile übrigens Scheidt in jeder Beziehung sich zu Nutze macht, indem er zur Ersparung von Hilfslinien häufig unter ihnen wechselt, wendet der Herausgeber nur die heute im Klaviersatze üblichen an, und dazu noch den fast allen geläufigen Altschlüssel dort, wo er glaubte, dadurch eine grössere Übersichtlichkeit erzielen zu können.

Die Taktzeichen in der »Tabulatura Nova« sind nur 𝔠 und 𝔠3 (oder auch $\mathfrak{c}^{6}_{4}$), ganz gleich, ob die Stücke nach Breven oder Semibreven eingetheilt sind oder ob sie mit der Messung nach Breven beginnen und in die nach Semibreven übergehen. Dieser sorglosen Anwendung der Taktzeichen begegnet man jedoch in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts sehr häufig; 𝔠 und 𝔠3 sollen nicht die in der Mensuralmusik genau bestimmten Massverhältnisse, sondern nur im allgemeinen Zwei- und Dreizeitigkeit des Taktes und zwar letztere in lebhafter Bewegung angeben. Der Herausgeber brauchte also hierin der Vorlage nicht genau zu folgen. Wo diese selbst nach Breven misst, ist dieses Taktmass mit 𝔠 und 𝔠3 beibehalten worden. Wo das Original aber nach Semibreven eintheilt oder diese im Verlaufe der Komposition eintreten lässt, ist das Taktmass der Semibreven mit 𝔠 und 𝔠3 (oder $\mathfrak{c}^{6}_{4}$) durchgeführt worden.

Gänzlich abweichend von dem Original ist hier die Anwendung der Accidentien. In den gedruckten Orgelwerken Scheidts kommen nur ♭ und ♯ zur Anwendung und zwar in dieser Weise: sie gelten nur für diejenige Note, vor welcher sie stehen; für die folgende noch gleichzeitig, wenn diese in derselben Lage und Stimme erscheint wie die erste Note und beide weder durch Pausen noch durch Taktstriche von einander getrennt sind. Sollen eben geschehene chromatische Veränderungen oder die allgemeinen Vorzeichnungen widerrufen werden, so erniedrigt ♭, was ♯ erhöhte, und ♯ setzt wieder hoch, was ♭ erniedrigte. Diese Bezeichnungsweise hat ihr Gutes, aber auch ihr Übles. Sie kann vor allem unseres übertriebenen Gebrauches der Warnungszeichen entrathen, da es nach den angegebenen Regeln stets klar sein muss, ob der Ton *c* oder *cis*, *b* oder *h* u. s. w. heisst. Andererseits haftet jener auch eine gewisse Schwerfälligkeit an, welche für uns in der übermässigen Anhäufung der Accidentien besteht. Bei einem Triller z. B. auf *fis* muss nach der obigen Regel, da jedesmal ein *g* dem *fis* folgt, das ♯ stets wiederholt werden; in diesem Falle hat die moderne Bezeichnungsweise den Vorzug der Einfachheit. Die Neuausgabe schlägt den Mittelweg ein, von beiden Arten das Gute zu nehmen. Man beachte also für die Benutzung des vorliegenden Bandes folgende Sätze: 1) die Accidentien gelten nur für diejenige Tonstufe, vor welcher sie stehen, und für dasjenige Liniensystem, innerhalb dessen sie sich befinden. Wenn also etwa an einer Stelle des unteren Systems ♯*c* steht und unmittelbar darauf erscheint der Ton *c* auf einer anderen Stufe desselben Systems oder auf derselben Stufe des anderen Systems, so hat hier keine Erhöhung

BSB

einzutreten. 2) Die Accidentien gelten ihrer Tonstufe und ihrem Liniensystem für die Dauer eines ganzen Taktes, wenn nicht ausdrücklich eine Widerrufung erfolgt. Erscheint also im unteren System ♯*c'* und dagegen im oberen *c'*, so behält, falls kein Widerrufungszeichen auftritt, das ♯ für das untere System doch seine volle Wirkung den betr. Takt hindurch.

Ein eigentliches Widerrufungszeichen kennt die »Tabulatura Nova«, wie schon angedeutet, nicht, da ♭ und ♯ gegenseitige Wirkung ausüben. Der Herausgeber hat sich aber entschlossen, das moderne ♮ einzuführen; denn das Festhalten an der älteren Praxis würde manchem Benutzer des Werkes den Blick verwirren. Es könnte nun den Anschein gewinnen, als sollte durch die Einsetzung des ♮, welches neben ♯ in der Gesangsmusik des 17. Jahrhunderts eine ganz bestimmte Rolle spielt, die subtile Unterscheidung dieser Zeichen verletzt werden. Dies ist jedoch nicht beabsichtigt. Unser Widerrufungszeichen ♮ hat mit dem Wesen des ♮ in der Gesangsmusik des 17. Jahrhunderts nichts zu thun; hier ist es ein neutrales Zeichen für das Aufhören der Wirkung der Accidentien, welches Scheidt einfach durch Nichtwiederholung derselben oder durch das gegensätzliche Zeichen andeutet.

Die Orgelwerke Scheidts haben eigentlich die Form von Partituren, jede Stimme ist auf einer eigenen Zeile für sich notirt. Der Grund für diese Art des Erscheinens war wohl ein rein äusserlicher, nämlich der der Bequemlichkeit. Es lag auch nicht in Scheidts Absicht, dass man sich beim Spielen des gedruckten Exemplares bedienen sollte. Das wäre kaum möglich gewesen. Die Systeme stehen gleichweit voneinander, sind nicht durch Klammern als zusammengehörig gekennzeichnet, dabei wechseln in bunter Folge die Schlüsselzeichen ab, und von einem übersichtlichen Anordnen aller Noten des Taktes ist nicht viel zu spüren, jede Stimme nimmt ihren Weg unbekümmert um die anderen. Dies Verfahren war für den Drucker sowohl, als auch für die damaligen Organisten bequem. Jener ersparte die Kosten für die Herstellung vieler Typen zur Buchstabentabulatur, und diese hatten keine grösseren Mühen, als wenn sie Lieder aus den Stimmbüchern in die ihnen geläufige Buchstabentabulatur absetzten. Das Umschreiben seiner Kompositionen in die Orgeltabulatur setzt Scheidt in seinen Vorreden ausdrücklich voraus. Der Herausgeber hat somit ebenfalls das Recht, sich der modernen Notirungsart zu bedienen; auf 2 Systeme zieht er die verschiedenen Stimmen zusammen und macht den selbständigen Verlauf derselben durch verschiedene Strichelung sichtbar. Kreuzung der Stimmen kann auf diese Weise bei Semibreven und Breven freilich nicht hervortreten; ich habe in diesen Fällen durch eine beigesetzte Klammer) angedeutet, dass die beiden Noten hier nicht nach ihrer Stellung rangiren — so erspare ich mir ein besonderes Zeichen für das Aufhören der Stimmenkreuzung.

Von einem dritten System für das Pedal glaubte der Herausgeber absehen zu dürfen, und zwar aus folgenden Gründen. Von den für die Orgel überhaupt in Betracht kommenden Kompositionen der »Tabulatura Nova« folgen die Fantasien, Fugen und Toccaten höchst wahrscheinlich dem englisch-holländischen Usus, das Pedal nicht obligat, sondern nur gelegentlich da anzuwenden, wo es die Themata stützen, vollen Harmonien Kraft verleihen und den mit Figuren beschäftigten Händen eine breite Grundlage gewähren kann. Die Entscheidung darüber, wo das Pedal hinzugezogen werde, trifft nicht der Komponist, sondern der jeweilige Spieler. Nähere Angaben macht Scheidt bezüglich der orgelgemässen Ausführung der Choralbearbeitungen (vergl. das Nachwort des 3. Theils). Prüft man jene indessen näher, so findet man nicht alle Arten derselben mit Erläuterungen bedacht — die dreistimmigen Kompositionen sind nicht besprochen —, und wo Erläuterungen geboten werden, da sind sie weder vollständig, noch auch durchaus zu befolgen, wie sich aus einem Vergleich der Vorschriften mit den Kompositionen ergiebt. Scheidt giebt also nur allgemeinere Direktiven, überlässt aber die Entscheidung im Einzelnen wiederum dem Spieler. Der Herausgeber hätte nun jeder Komposition beifügen können, wie nach seiner Ansicht in diesem Falle Scheidts Vorschrift zu befolgen sei; aber er hielt ein solches Verfahren für zu einseitig, dagegen jenes für zweckmässiger, das Herstellen der Übereinstimmung von Scheidts Kompositionen mit seinen Ausführungsangaben dem einsichtigen Urtheil des Musikers zu überlassen. Man muss hierbei eine Anschauung berücksichtigen, die gewiss ihre Berechtigung hat. Wenn wir uns auch noch so sehr

BSB

bemühen, mit peinlichster Genauigkeit in den Darstellungsmitteln ein älteres Kunstwerk wieder lebendig zu gestalten, der Effekt wird nicht derselbe sein können, wie er es ehemals war; die Vorbedingungen sind heute ganz andere, der Standpunkt unserer musikalischen Anschauung ist ein anderer geworden, und die Darstellungsmittel können auch nur annähernd den ursprünglichen ähnlich gemacht werden. Eine gewisse Modernisirung findet also auf jeden Fall bei der Vorführung älterer Kunstwerke statt. Der Historiker wird jene auf das kleinste Mass zu reduziren suchen, um sich möglichst den alten, echten Eindruck vergegenwärtigen zu können; der Musiker jedoch strebt danach, den musikalischen Gehalt der modernen Anschauung durch die Entfaltung grösserer moderner Mittel näher zu bringen. Hieraus zog der Herausgeber eine Konsequenz zu Gunsten der praktischen Musiker: er unterliess eine auf Scheidts Angabe beruhende Vorschrift, wie jede Komposition auszuführen sei, (ein Wunsch, den der Historiker hat), um nicht dem Musiker den Weg zu versperren, auch für sich noch Brauchbares und Lehrreiches zu suchen. Da der Herausgeber es also nicht nöthig hatte, das Pedal von den Manualen zu trennen, so konnte er von einem dritten System für die Pedalstimme gänzlich absehen.

Der Vollständigkeit halber seien noch einige Kleinigkeiten erwähnt. Die Überschriften der Kompositionen sind von mir nach dem am Schlusse der »Tabulatura Nova« befindlichen Register ergänzt worden; dabei wurde die heutige Orthographie beobachtet. Die Angabe der Stimmenanzahl, bei der Unübersichtlichkeit des Druckwerkes für dieses selbst wichtig, ist von mir als nebensächlich ausgelassen. Eigene Zusätze von Titeln sind durch Klammern kenntlich gemacht. Die Kanons am Schlusse des ersten Theiles sind aufgelöst und, soweit mir die Choräle bekannt waren, mit Text versehen worden. —

Nach diesen Bemerkungen über die Behandlung der äusseren Form der »Tabulatura Nova« kommt nunmehr eine schon oben angedeutete Frage zur Erörterung, welche die Musik selbst angeht: Bis zu welchen Grenzen darf das Originalwerk die Autorität des Komponisten für sich in Anspruch nehmen, wo fängt für uns die Pflicht der inneren Kritik an?

Den drei Theilen der Tab. Nov. sind mehrere Druckfehlerverzeichnisse beigefügt. Dass in einem so grossen Werke, wie es die Tab. Nov. ist, noch mehr Druckfehler als die dort angegebenen stehen geblieben sind, darf billigerweise nicht verwundern. Indessen ist doch die Art der Fehler danach angethan, um besondere Erwägungen hervorzurufen. Man findet eine ganze Reihe von Stellen, wo Verwechselungen von Linien, Spatien, Schlüsseln und Oktaven stattgefunden haben; anderswo fehlen Accidentien, dort stehen falsche Noten, die absolut keinen Sinn haben. Solche Dinge dürften einem Musiker doch nicht entgehen. Folgende Angaben werden geeignet sein, um die eigenthümliche Sachlage zu kennzeichnen. Scheidt brachte, wie aus den Daten der drei Dedikationen hervorgeht, zu Anfang des Jahres 1624 sein Werk zum Druck. Gerade in dieser Zeit muss er aber in Halle mit Amtsgeschäften überhäuft gewesen sein. Bis zum 23. Mai 1624 hatte er die Obliegenheiten des Organisten an der Moritzkirche und seit 1620/21 die des Erzbischöflichen Kapellmeisters im Dom zu erfüllen. In den Tagen nach dem 23. Mai wurde die Orgel der Moritzkirche abgerissen und dafür eine neue gebaut, deren Leitung Scheidt übertragen war. Wie er also durch amtliche Dienste an Halle gebunden war, so waren auch die politischen Verhältnisse nicht geeignet, um wenigstens einen regen brieflichen Verkehr nach Hamburg hin zu fördern. Auffällig ist es ferner, dass Scheidts zweites Orgelwerk nicht bei dem ersten Verleger wieder erschien, sondern in Görlitz (1650), und dass das zweite Tabulaturbuch, nach Erledigung der Errata, kaum einen nennenswerthen Druckfehler aufweist, also mit sorgfältiger Genauigkeit im Drucke hergestellt worden ist. Wir sehen uns demnach zu der Annahme gedrängt, dass Scheidt die Drucklegung seines Werkes nicht selbst überwacht hat, sondern dass die Korrekturen von einem Anderen, etwa von einem Angestellten der Druckerei in Hamburg gelesen wurden. Auch die auffallende Menge der Druckfehler lässt sich erklären, aber nicht etwa so, dass Scheidt ein unsorgfältig und nachlässig geschriebenes Manuskript abgegeben hätte. Betrachtet man sich die Fehler, die vielen Verwechselungen der Linien, Spatien und Oktaven, so sieht man, dass diese eigentlich nur möglich waren, wenn der Drucker aus einer Notationsweise in die andere übertragen musste, wenn das ihm vorliegende Manuskript sich nicht derjenigen Notation bediente, welche der

BSB

Druck hat. Das kann nur die Buchstabentabulatur gewesen sein. Von hier aus übertrug der Drucker eine Stimme nach der andern, ohne auf richtiges Untereinandersetzen zu achten; er wechselte häufig mit den Schlüsseln, um Hilfslinien zu sparen; er irrte sich dabei um eine Linie, um ein Spatium; er achtete nicht immer genau auf die Striche, welche die Oktavenreihen angeben; er übersah die Schwänze, welche in der Buchstabentabulatur die Erhöhung kennzeichnen; er achtete nicht der Strichelchen, welche Bindungen angeben; die für ihn nothwendigen Kenntnisse der Tonbenennungen, Schlüssel und Zeichen besass er, aber die Musik kümmerte ihn nichts; er konnte bei nochmaligem Vergleichen viele Fehler finden, schlimmere und wichtigere blieben dabei doch stehen. Noch ein Beweisgrund: die Bezeichnung der Synkope und Punktirung geschieht so, wie Scheidt sagt, »zum Theil wegen der Drucker«. Dem Drucker konnte es aber gleich sein, ob die Vorlage die Synkopen zerspaltet oder nicht, ihm bereitete es keine Schwierigkeiten, dies oder jenes herzustellen. Wohl hätten solche aber bestanden, wenn der Drucker aus einer Art in die andere selbständig übertragen sollte. Die deutschen Orgeltabulaturen zerspalten nicht. Bediente sich Scheidts Manuskript dieser Notation, so waren die Synkopen hier auch nicht gespalten. Um dem Drucker die Übertragung in Notentypen zu erleichtern, liess er ihn die Synkopen absetzen, so, wie sie geschrieben standen, und forderte nicht, dass er selbständig zerspalten sollte.

Nimmt man diese Beobachtung als begründet an, so kann man hieraus auch einen Massstab für den Umfang der inneren Kritik gewinnen. Stillschweigend emendirt werden durften die angeführten »Errata«. Ebenso verfuhr ich zum Theil auch mit den auf der Hand liegenden Versehen um eine Linie oder ein Spatium. Das Exemplar der königlichen Bibliothek zu Berlin, nach welchem die Neuausgabe hergestellt wurde, enthält viele Notenkorrekturen einer älteren Hand; ich habe diese einfach acceptirt, sobald sie auf dem eben angeführten Irrthum beruhten. Die richtige Lesart geht in diesen Fällen stets unzweideutig aus dem Aufbau der Kompositionen hervor. Wo der Druck Noten bot, welche nicht absolut falsch zu sein brauchen, wo ich indessen andere für besser erachtete, nur da habe ich dessen Erwähnung gethan in den kritischen Bemerkungen. Genau angeführt sind sämmtliche Oktavenversehen. Während der Herausgeber in diesen Beziehungen tiefer in den überlieferten Text eindringen durfte, so glaubte er in den anderen eher zu wenig als zu viel thun zu sollen. Zur Herstellung eines orgelgemässeren Flusses liessen sich noch viele Bindungen anbringen, von denen manche im Original gestanden haben mögen, die der Drucker aber übersah. Der Herausgeber hat nur die Dissonanzen gebunden, wo nicht aus dem Ganzen die Wiederholung derselben gefordert war, und zwischen Dreiklängen nur da, wo Analogien vorlagen, ohne dessen besondere Erwähnung zu thun; ebenso hat er bei Schlusskadenzen hier und da die Noten zusammengezogen. Was die Accidentien betrifft, so bin ich bemüht gewesen, meine Zuthaten vollständig zu verzeichnen und mich des allzustarken Modernisirens zu enthalten. Nur bei Kadenzen und hier und dort in der Mitte habe ich Zusätze gemacht; bei vielen Läufen und Passagen, wo dem modernen Ohre grosse Härten vorhanden zu sein scheinen, habe ich nichts geändert, weil ich das für unzulässig halte. Die Passagen in Terzen, Sexten oder auch einfache Gänge haben das Bestreben, auf den Untertasten möglichst zu bleiben und die Obertasten thunlichst zu vermeiden; diese mögen der Applikatur bei schnellem Spiel nicht bequem gewesen sein. Diese Eigenthümlichkeit, welche auch der übrigen Klavier- und Orgelmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts anhaftet, würde durch unvorsichtiges Hinzufügen von Accidentien zerstört werden.

BSB

KRITISCHE BEMERKUNGEN.

Erster Theil.

Seite 6, Zeile 1, Takt 4 ist die 2. Note des Tenors *e*. Parallelstellen lassen sich aber nicht nachweisen, vielmehr findet sich häufig der abwärtsgehende Terzensprung.

S. 10, Z. 3, T. 3 fehlt das ♯ vor der 8. Note der Oberstimme.

S. 21, Z. 1, T. 3 fehlt das ♭ vor der 4. Note der Oberstimme.

S. 24, Z. 2, T. 4 f. steht die Passage der linken Hand in der Bassstimme, der Stimmenführung nach gehört sie jedoch zum Alt.

S. 24; Z. 6, T. 4 fehlt das ♭ vor der 2. Note der Oberstimme.

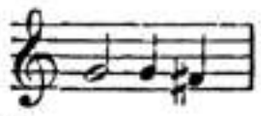
S. 26, Z. 4, T. 4 lautet das 3. Viertel der Unterstimme: ; ich habe die Sequenzbildung durchgeführt.

S. 31, Z. 4, T. 1 ist die 1. Note der Mittelstimme *g*; dass davor aber ♯ fehlt, zeigen die analogen umgebenden Takte.

S. 34, Z. 3, T. 6 fehlt das ♯ vor der 4. Note des Alts.

S. 38, Z. 5, T. 3 fehlt bei der 6. Note der Mittelstimme das ♯.

S. 39, Z. 7, T. 2 lauten beide Oberstimmen in der zweiten Hälfte des Taktes: Dass bei * die höhere Oktave beabsichtigt ist, liegt auf der Hand. Derartigen Oktavenverwechselungen werden wir noch öfter begegnen.

S. 40, Z. 3, T. 5 lautet die oberste Stimme:  ; ich habe die halbe Note punktirt nach Analogie von Z. 2, T. 5; Z. 3, T. 8; Z. 7, T. 7.

S. 42, Z. 7, T. 4 stehen die Noten des 2. und 4. Viertels der Unterstimme eine Oktave tiefer.

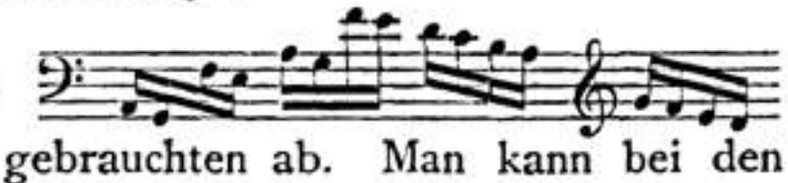
S. 43, Z. 6, T. 2 fehlt ♯ vor der 5. Note des Basses.

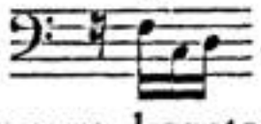
S. 47, Z. 3, T. 2 stehen die beiden gebrochenen Akkorde der 2. Takthälfte in der Bassstimme; vergl. Z. 1, T. 4.

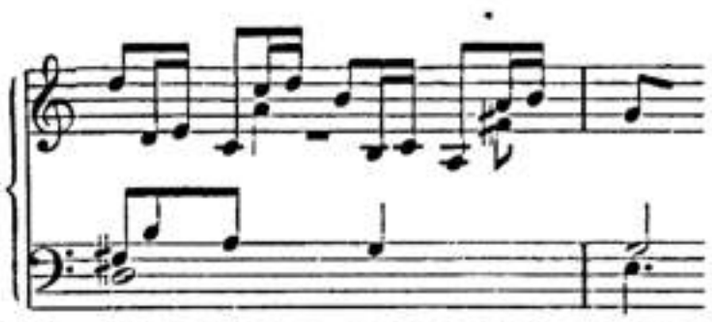
S. 56, Z. 5, T. 5 fehlt ♯ vor der 2. Note des Tenors.

S. 57, Z. 3, T. 5 fehlt ♯ vor der 1. Note des Alts.

S. 58, Z. 7, T. 4 ist die 4. Note der Oberstimme *f''*.

S. 66, Z. 4, T. 2 lautet die Unterstimme:  Diese sprunghaften Figuren weichen gänzlich von den sonst gebrauchten ab. Man kann bei den figurenreichen Stücken Scheidts das Prinzip beobachten, dass er möglichst nach einem Ineinanderfliessen der spielenden Figuren trachtet. Springende Figuren wendet Scheidt sonst nur bei Intervall- und Akkordbrechungen an, sowie bei echoartigen Wiederholungen. Im Glauben, dass hier ebenfalls eine Verwechselung der Oktaven stattgefunden hat, habe ich versucht zu korrigiren.

S. 66, Z. 7, T. 1 lautet die Unterstimme im letzten Viertel:  , hier liegt aber doch eine Sequenz vor. Es ist also wiederum eine Oktavenverwechselung zu konstatiren.

Seite 70, Zeile 8, Takt 1 lautet so:  Dass die melodische Führung des Tenors in dieser Fassung Scheidts Intentionen entspricht, wird man schwerlich aus der Tabulatura Nova durch Parallelstellen beweisen können. In dieser Weise wird nie mit dem Leiteton umgegangen. Die Verstösse werden beseitigt, sowie man eine Oktavenverwechselung annimmt und die 4. und 6. Note herabsetzt; dann fliesst die Stimme glatt.

S. 73, Z. 5, T. 4 ist die 5. Note der obersten Stimme *g'*.

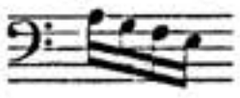
S. 78, Z. 4, T. 4 ist die 2. Note des Diskant *fis'*.

S. 78, Z. 5, T. 1 ist die 1. Note des Diskant *a'*.

Zweiter Theil.

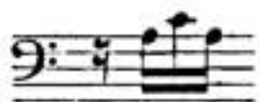
S. 94, Z. 7 fehlt bei der Schlussnote des Alts $\sharp$.

S. 104, Z. 7, T. 4 ist die 12. Note der unteren Stimme *g*.

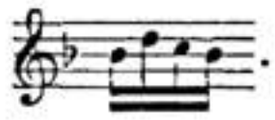
S. 105, Z. 1, T. 1 lautet das 2. Viertel der Unterstimme: und dieselbe Stelle in Takt 2:  ; dass in beiden Fällen eine andere Oktavlage die richtige ist, scheint mir zweifellos.

S. 113, Z. 4, T. 2 Note 4 bis Takt 4, Note 1 incl. stehen eine Oktave höher. Die 1. Note würde einen Nonensprung aufwärts machen; davon abgesehen, liegt hier eine Sequenz vor, die nicht unterbrochen werden darf.

S. 125, Z. 5, T. 4 heisst die 10. Note im Alt *f'*.

S. 127, Z. 2, T. 3 lautet das 2. Viertel der Unterstimme:  .

S. 127, Z. 4, T. 4 heisst die 3. Note der Unterstimme *b*.

S. 127, Z. 7, T. 3 lautet das 3. Viertel der Oberstimme:  .

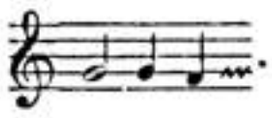
S. 143, Z. 7. T. 1 ist die 9. Note des Diskant *e''*.

S. 144, Z. 4. T. 3 stehen die Noten 2—8 incl. der oberen Stimme eine Oktav höher.

Dritter Theil.

S. 158, Z. 3, T. 1 ist die 2. Note des Altes *f'*.

S. 163, Z. 4, T. 3 ist die 6. Note des Altes *h*.

S. 165, Z. 2, T. 5 beginnt der Diskant:  .

S. 170, Z. 3, T. 2 ist die 5. Bassnote *G*.

S. 173, Z. 7, T. 2 ist die 10. Note der Oberstimme *c'*; vergl. Z. 6, T. 4.

S. 179, Z. 4, T. 1 ist die 4. Note im Basse *B*.

S. 185, Z. 1, T. 3 sind die Noten 10 und 11 der Mittelstimme: .

S. 192, Z. 6, T. 2 ist die 3. Note im Tenor *b*.

S. 195, Z. 4, T. 4 ist die 4. Bassnote *H*. Scheidt ist aber nicht so frei, auf Durchgangsnoten Harmonien zu setzen.

S. 196 hat der 4. Vers die Überschrift: Choralis in Alto. Dass dies für »in Tenore« verdruckt ist, dafür spricht die tiefe Lage des Chorals und die Stellung des Verses im Rahmen der ganzen Komposition.

S. 202, Z. 7, T. 5 ist die 2. Note im Tenor *f*.

S. 204, Z. 1, T. 1 heisst die 3. Note des Tenors *g*.

S. 213, Z. 5, T. 3 heisst die 8. Note der obersten Stimme *c'*.

Charlottenburg, im März 1892.

Max Seiffert.

BSB

REGISTER.

Erster Theil.

		Seite
	VORREDEN	3
1.	CANTIO SACRA: Wir gläuben all' an einen Gott; 4 Verse	5
2.	FANTASIA SUPER: Jo son ferito lasso, Fuga quadruplici	11
3.	CANTIO SACRA: Vater unser im Himmelreich; 9 Verse.	16
4.	FANTASIA SUPER: Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La.	25
5.	CANTIO SACRA: Warum betrübst du dich; 12 Verse	33
6.	PASSAMEZZO; 12 Variationen	40
7.	CANTIO BELGICA: Wehe, Windgen, wehe; 12 Variationen	51
8.	COURANTE	56
9.	COURANTE	57
10.	CANTIO BELGICA: Ach du feiner Reiter; 7 Variationen	59
11.	CANTIO GALLICA: Est ce Mars; 10 Variationen	65
12.	PSALMUS: Da Jesus an dem Kreuze stund; 6 Verse	71
13.	FANTASIA SUPER: Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	74
14.	ZWÖLF KANONS	78
	ÜBER DIE »IMITATIO VIOLISTICA«	84

Zweiter Theil.

	VORREDEN	87
1.	FUGA CONTRARIA	89
2.	ECHO AD MANUALE DUPLEX, FORTE ET LENE	95
	ECHO ALIO MODO	97
3.	FUGA	99
4.	CANTIO SACRA: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr; 2 Verse	104
5.	CANTIO SACRA: Christ lag in Todesbanden; 5 Verse	108
6.	FANTASIA	115
7.	HYMNUS: Christe, qui lux es et dies; 9 Verse	120
8.	CANTILENA ANGLICA FORTUNAE; 5 Variationen	126
9.	PSALMUS IN DIE NATIVITATIS CHRISTI: Gelobet seist du, Jesu Christ; 8 Verse	129
10.	ALLEMANDE: (Soll es sein); 10 Variationen	135
11.	ALLEMANDE: Also geht's, also steht's; 7 Variationen	142
12.	TOCCATA SUPER: In te, Domine, speravi	147

BSB

Dritter Theil.

Seite

Vorreden 155

1. Kyrie dominicale 157
2. Magnificat 1. Toni 162
3. Magnificat 2. Toni 165
4. Magnificat 3. Toni 168
5. Magnificat 4. Toni 172
6. Magnificat 5. Toni 175
7. Magnificat 6. Toni 178
8. Magnificat 7. Toni 181
9. Magnificat 8. Toni 184
10. Magnificat 9. Toni 188
11. Hymnus de atventu Domini: Veni redemptor gentium; 5 Verse 191
12. Hymnus de nativitate Christi: A solis ortus cardine; 5 Verse 194
13. Hymnus Tempore Quadragesimali: Christe qui lux es et dies; 7 Verse 198
14. Hynmus de resurrectione Christi: Vita Sanctorum, Decus Angelorum; 5 Verse 202
15. Hymnus de sancto Spiritu: Veni Creator Spiritus; 3 Verse 207
16. Hymnus de sancta Trinitate: O Lux beata Trinitas; 7 Verse 210
17. Credo in unum Deum 215
18. Psalmus sub communione: Jesus Christus unser Heiland; 6 Verse 217
19. Modus ludendi pleno organo pedaliter 222
20. Modus pleno organo pedaliter: Benedicamus 223

Angaben über Spielweise und Registrirung der Orgelstücke 223

TABULATURA
NOVA.

Continens variationes aliquot,

PSALMORVM, FAN-
TASIARVM, CANTILENARVM,
PASSAMEZO, ET CANONES
ALIQUOT,

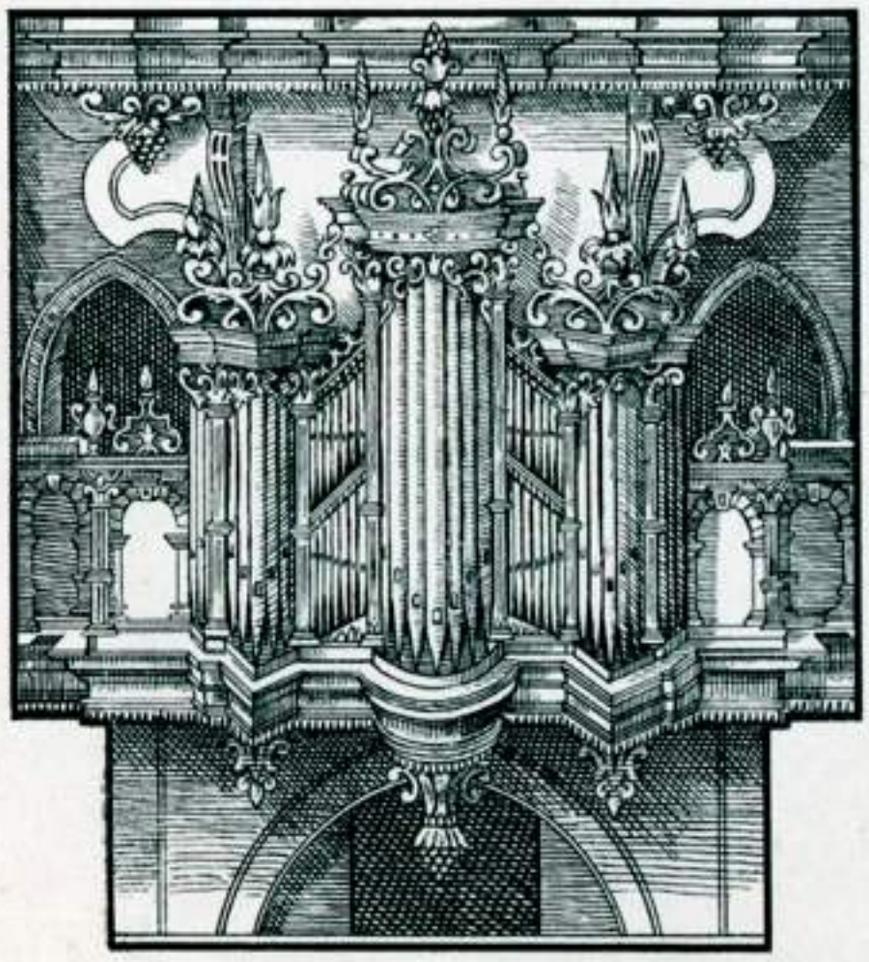
In Gratiam Organiſtarum adornata.

à

SAMUELE SCHEIDT
HALLENSE.

REVERENDISS: ILLVSTRISSIMIQVE PRINCI-
PIS AC DOMINI,

DN. CHRISTIANI GUILIELMI ARCHIEPISCOPI
MAGDEBURGENSIS PRIMATIS GERMANIÆ ORGA-
NISTA ET CAPELLAE MAGISTRO.



HAMBVRGI,
Typis & Sumptibus HERINGIANIS.

ANNO M DC XXIV.

BSB

DEDICATIO.

SERENISSIMO POTENTISSIMOQVE PRINCIPI
AC DOMINO
DN. JOHANNI GEORGIO
SAXONIÆ, JVLIÆ, CLIVIÆ, MONTI-
VM DVCI, SACRI ROMANI IMPERII ARCHIMARSCHAL-
lo & Electori, Landgravio Thuringiæ, Marchioni Misniæ, Burggravio
Magdeburgensi, Comiti de Marca & Ravensburg,
Domino in Ravenstein,
VT ET
ILLVSTRISSIMO CELSISSIMOQVE PRINCIPI
AC DOMINO,
DN. CHRISTIANO, MARCHIONI
BRANDEBVRGICO BORVSSIAE, STETINI POMERANIAE,
Cassubiorum & Vandalorum, Crosnæ ac Jægerndorff in Silesiâ Duci
Burggravio Noribergico Principi Rugiæ.

Principibus meis benignissimis.

VENIT ad vos, MAGNI PRINCIPES, istud quicquid est Operis Musici, quod, diu jam est, quum destinavi vobis, & suspendere constitui ad vestram aram. Causſæ non unæ sunt: sed quas omitto sciens, quod omnium enumeratio fastidium parere, pauciorum mentio facere' injuriam vobis possit. Quod si prosapiam quærere debui, potiorem, potentioremque in omni nostrâ Germaniâ ægrè potui reperire: Sin virtutem, vestra tanta est, ut eam ab avis abavisque transmissam nunc vobis hæreditariam, ac familijs vestris tanquam propriam jure vobis vindicetis. Certè in summo vestro fastigio boni semper, quam magni audire maluistis, & duo illa dudum pro disparatissimis habita, Majestatem ac benevolentiam suavissimâ harmoniâ contemperastis: taceo benignitatem & munificentiam, cujus ita publicitus referastis fontem, ut eius quoque jam tum ex parte rivulos ad me glorier defluxisse: Quin & Musices nostræ (quod inter alias, dubito, an ante alias Heroicas dotes vestras ponendum fuerat) adeô amantes estis, ut videre mihi videar renatum nobis in utroque hoc ævi nostri sidere quasi duplicem quempiam Achillem, quem constat media inter arma citharam & fideis contemperasse. 'Sed nolo blandiri vobis, cum ea vestra laus vera sit, ex vero laudari non posse, aut si possitis, nec velle. Vnum hoc vos rogo, dignemini illustrare splendore augusti vestri nominis frontem libri mei, quem incluto honori vestro lubensmeritò eo consecratum. Suscipite clementer devotum vobis opus, ac sub tutelâ vestrâ pendere patimini in Famæ templo. Ita diu vos sospitet, diu vivere, diu regnare faxit benignus ille

Gentis humanæ pater atque custos,

in quo & cum quo Valete. MAGNI PRINCIPES, & (quod ex intimis subjectissimi animi visceribus precor) annate, perennate FELICITER. Dat. Hallæ Saxonum, ANNO CIↃ D CXXIV.

Ser. Illust.
Cels. Vestr.
mancipatissimus.
SAMVEL SCHEIDT.

BSB

Lectori candido Philomuſo.

QVamvis non negârim ante hac Variationes ejuſmodi Pſalmorum, Fugarum, Tocatarum, Echus, Paſſamezo, Canonum & aliarum cantilenarum diſcipulis & amicis etiam abſentibus communicatas & tranſmiſſas, eaſque ovium balantium inſtar hinc inde vagari: Omnia tamen in hoc opere reviſa, plurimis Variationibus adaucta & ornata, ut quilibet Philomuſos, qui hæc noſtra viderit, facilè depræhendet, quantum diſtent æra lupinis.

An den gutherʒigen Muſicverſtendigen Leſer.

OB es wol nicht ohn / das ich guten Leuten / mit ſolchen vnd dergleichen Pſalmen / Fugen, Tocaten, Echo, Paſſomezen, Canonen vnd anderer Weltlichen Lieder / auff viel vnd mancherley weiſe variiret, auch wol vber Land gedienet / viel meiner Diſcipel auch ſolche wider meinen willen / vnter die Leute gebracht. Iſt doch in dieſem Werck alles revidiret, mit mehrern variationibus augiret, vermehret / vnd verbeſſert / wie dann ein jeder / ſo das Werck vnter Händen bekommet / wohlerfahren vnd befinden wirdt.

Ad Organiſtas.

QVod in hâc Tabulaturâ ſingulæ voces quinis & non ſenis lineis Anglico-Belgico more deſcriptæ, in gratiam Organiſtarum Germanorum factum, cum pleriſque Tabulatura illa Anglico-Belgica vel omninò ignota, vel non admodum familiaris, in quâ ſex lineæ dextram, ſex itidem ſiniſtram manum concernunt, vocibus ita confuſè inter ſe poſitis, ut ſæpius etiam mediocriter in Muſicis verſatus hæreat, & quæ notula Cantum, Altum, Tenorem vel Baſin repræſentet, addubitet. Eâ de causâ quamlibet vocem vides hîc ſeorſim poſitam, ut nullo negotio in partituram communem seu familiarem eam non ſecus ac aliam cantilenam tranſponere queas. Tu modô, quod ultimum te moneo, variationem clavium ſignatarum, ſi quando in medio Cantilenarum occurrerit, diligenter observa & nota, non enim de nihilo vel fruſtranea. Hiſce vale, & ſtudijs meis fave.

An die Organiſten.

DAS in dieſer Tabulatur ein jeder Stim nur mit Fünff vnd nit mit ſechs Linien auff Engel- vnd Niederländiſche Manier adornieret / iſt der Ehrliebenden Deutſchen Organiſten halben / weil ich auch ein Deutſcher / geſchehen / welche denn mehrentheil ſich auff die Niederländiſche art entweder gahr nicht / oder aber nicht recht gründtlich verſtehen / in deren ſechs Linien auff die rechte / vnnd ſechs auff die lincke Handt gerichtet / bißweilen auch die Parteyen ſo wunderbarlich vnter einander ſpringen / das manch guter Geſell ſich nicht recht drein ſchicken / vnd welches Diſcant / Alt / Tenor oder Baß ſey / wiſſen kan. Als iſt eine jede Stimme beſonders geſetzt / damit ein jeder dieſelbe in die gewöhnliche Buchſtaben Tabulatur verſetzen könne / vnd nicht größer müh haben darff / als wann er ſonſten ein gedrucktes oder geſchriebenes Liedlein / eine Stimme nach der andern / abſetzte. Nur diß zu mercken / das die Claves Signatae / welche offters mitten im Geſange Varijren / wol in acht genommen werden / dann ſolches nicht vergebens vnd ohn vrſach geſchehen.

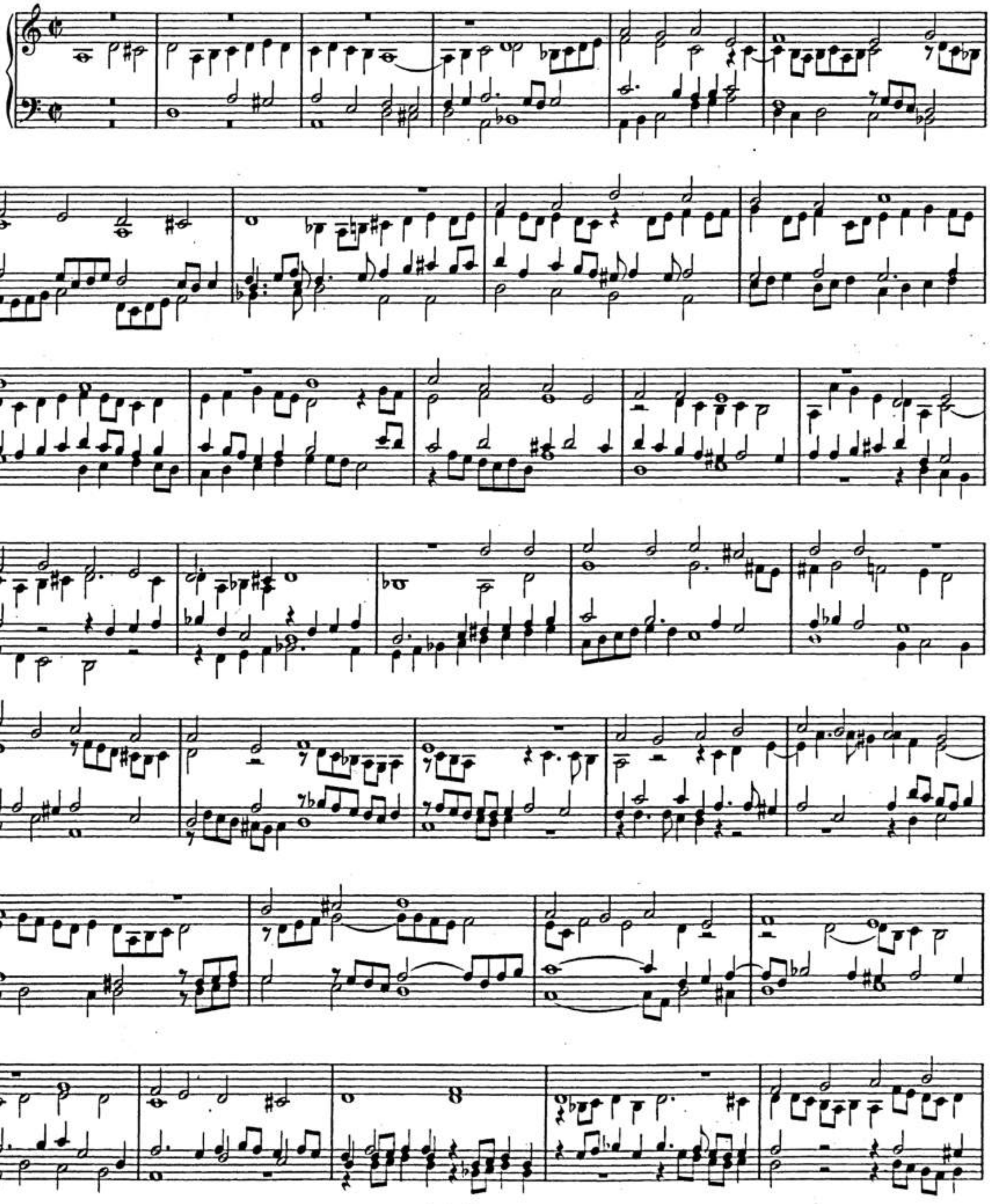
BSB

Erster Theil.

1. Cantio Sacra.

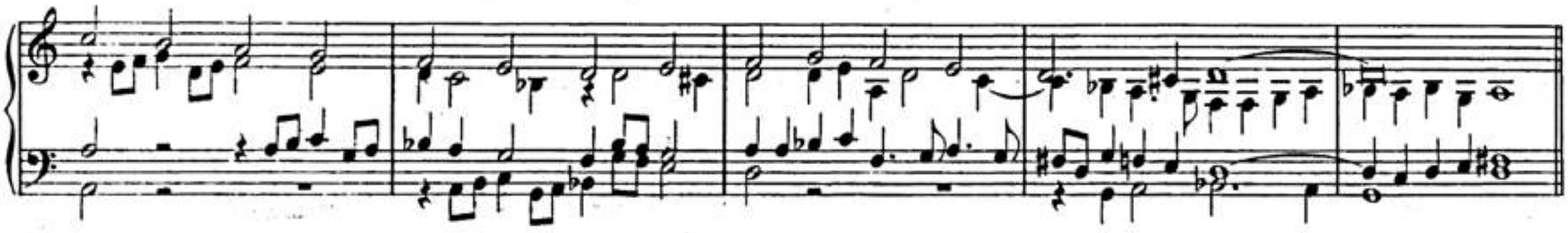
Wir gläuben all' an einen Gott.

1. Versus. Choralis in Cantu.

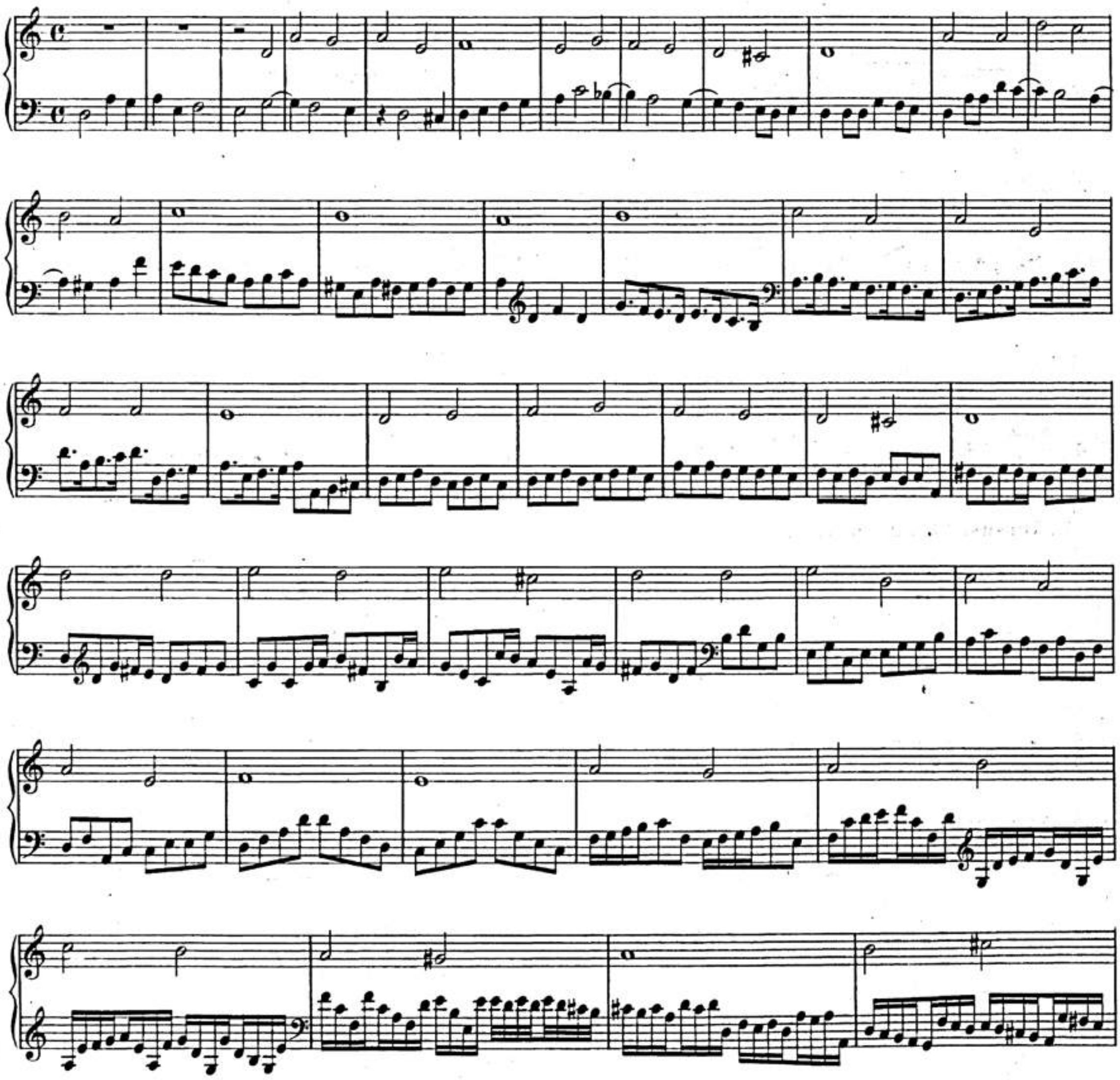


Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

BSB



2. Versus. Choralis in Cantu.



BSB

3. Versus. Choralis in Tenore.

BSB

Imitatio Violistica.

Imitatio Violistica.

BSB

4. Versus. Choralis in Basso.

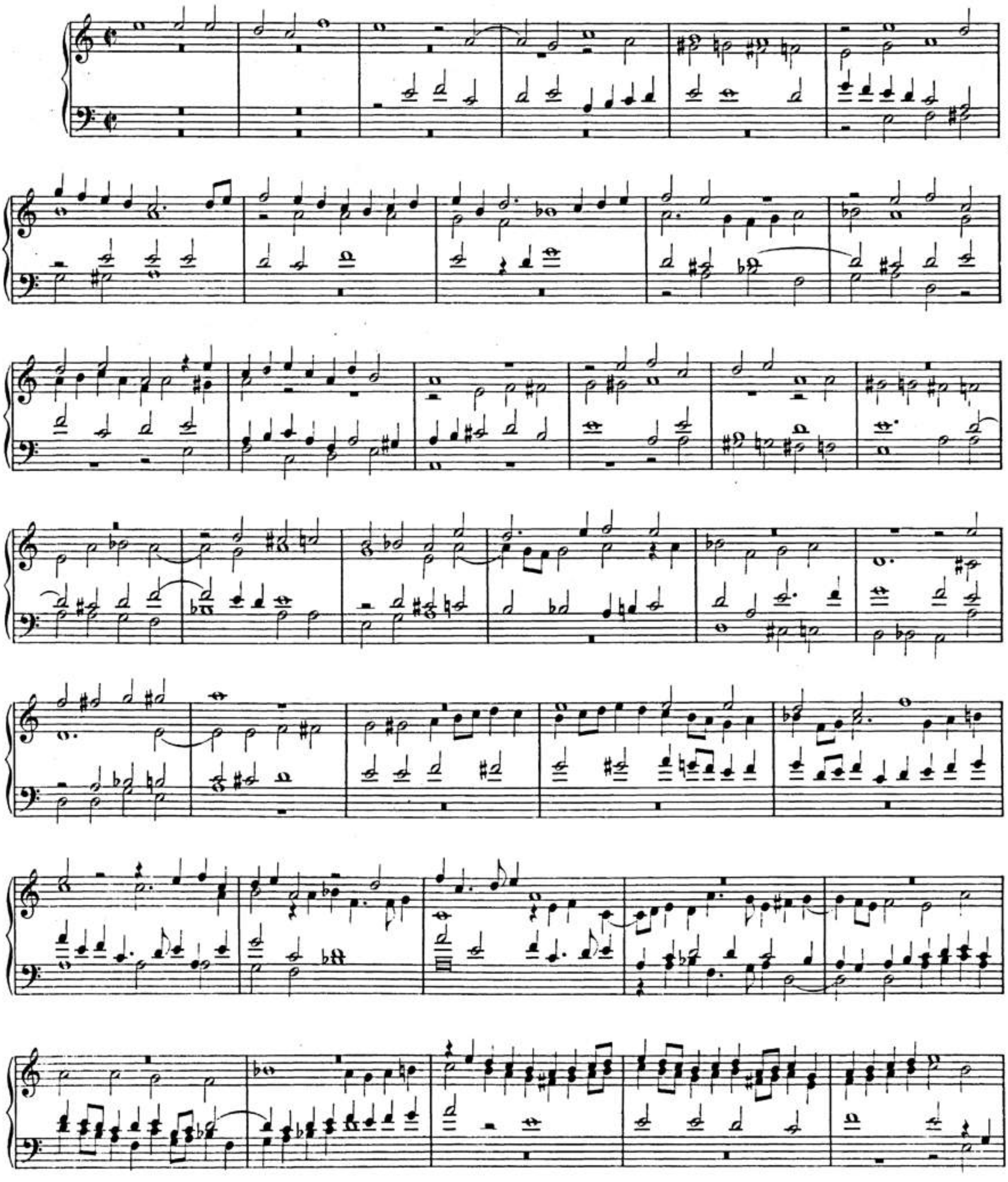
Imitatio Violistica.

BSB

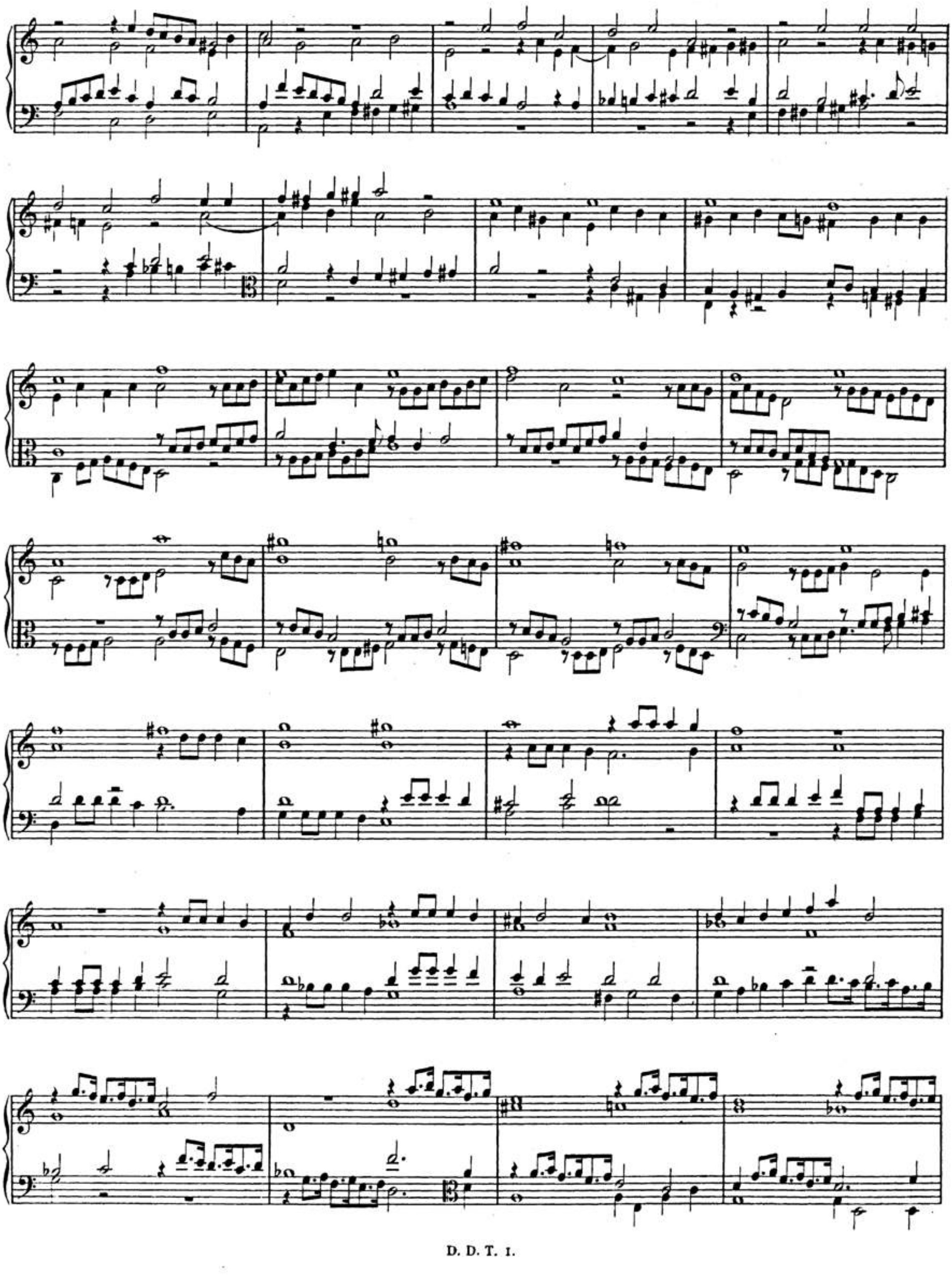
BSB

2. Fantasia super: Io son ferito lasso.

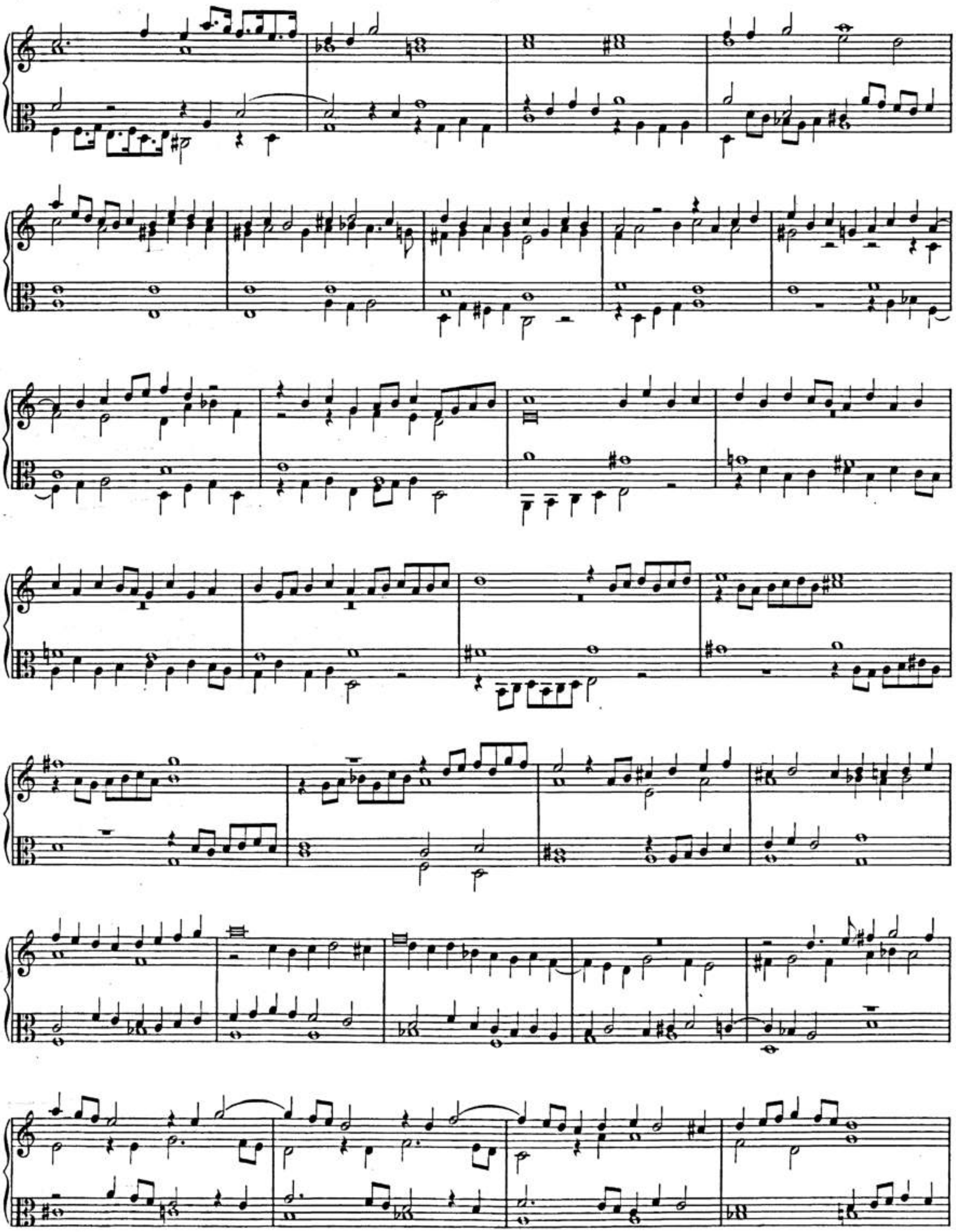
Fuga quadruplici.



BSB



BSB



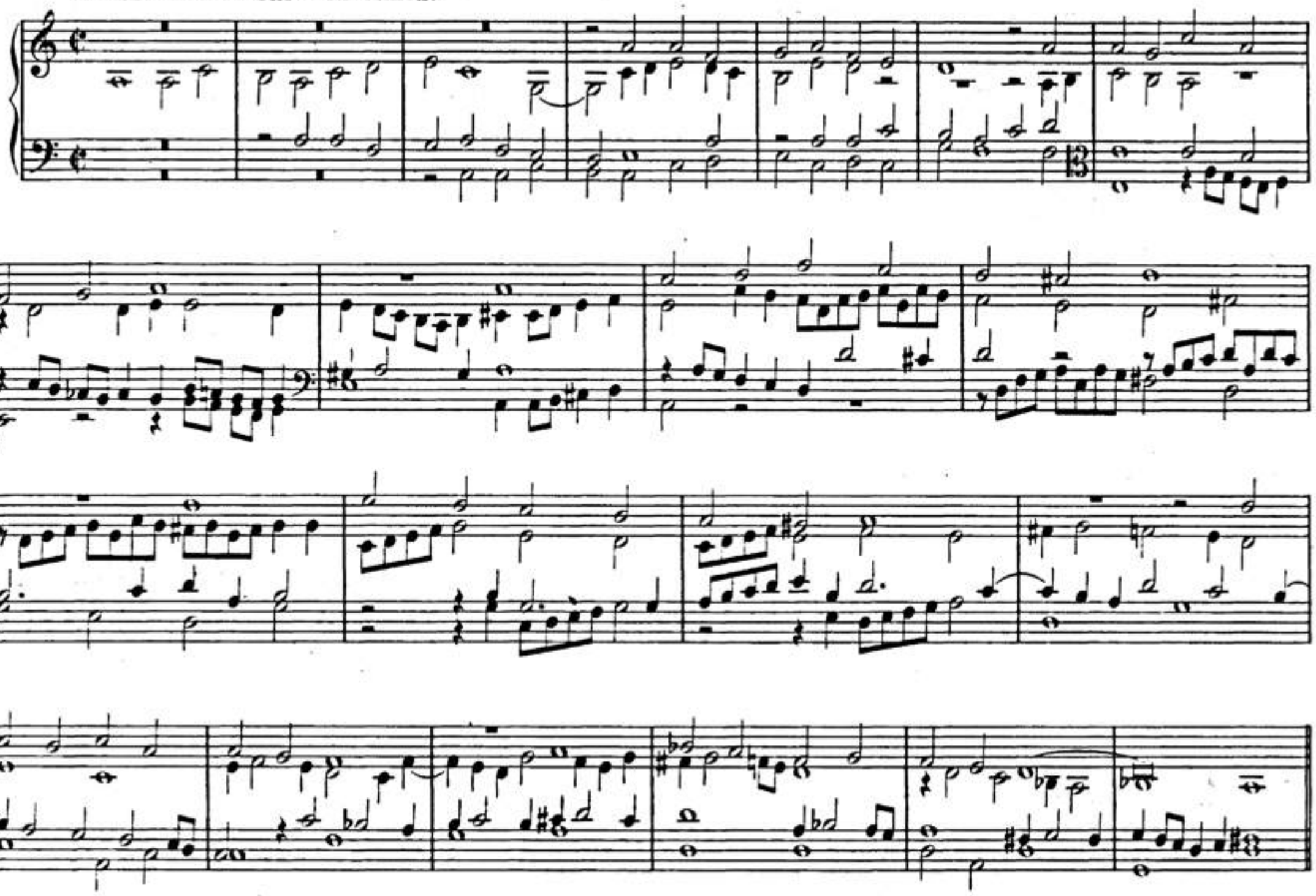
BSB

Concursus et Coagmentatio
omnium quatuor fugarum.

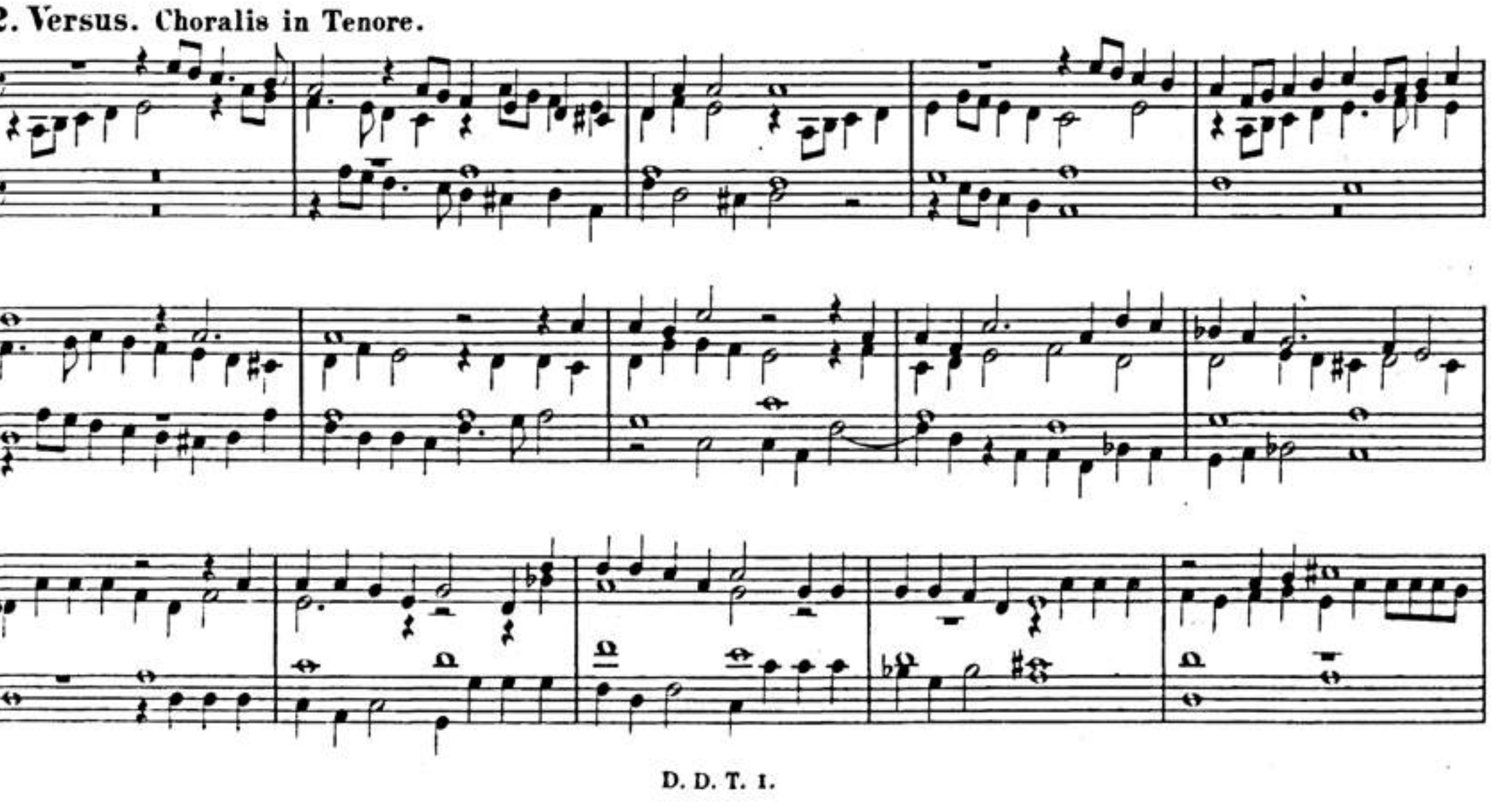
3. Cantio Sacra.

Vater unser im Himmelreich.

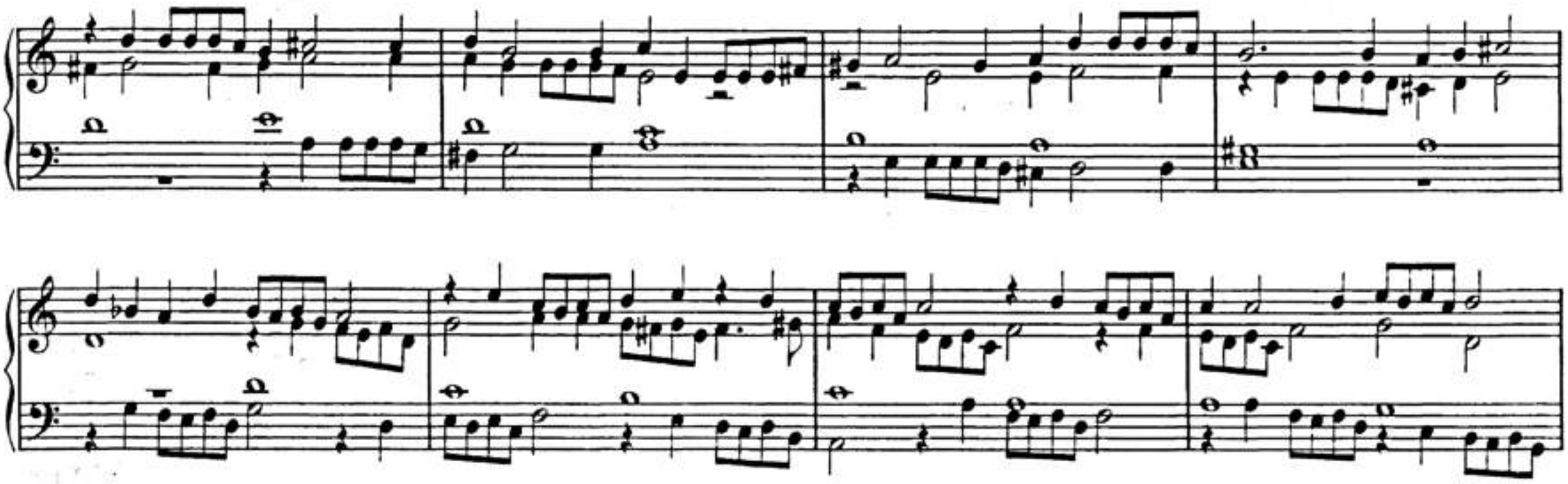
1. Versus. Choralis in Cantu.

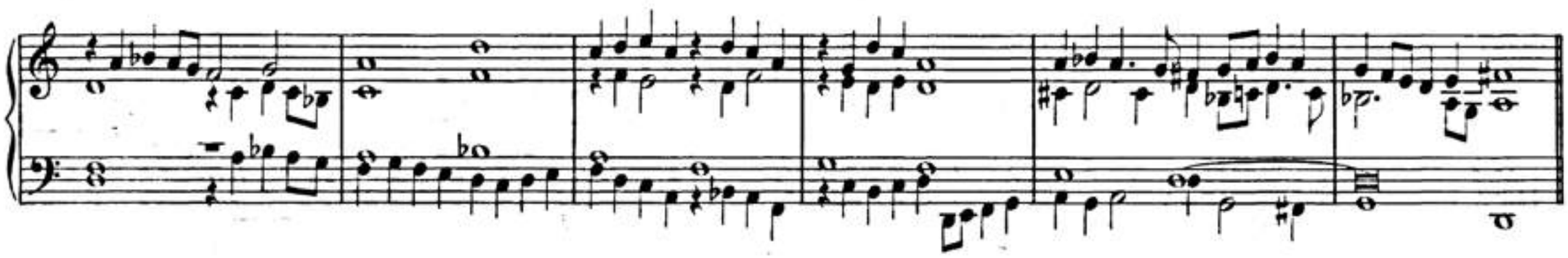


2. Versus. Choralis in Tenore.

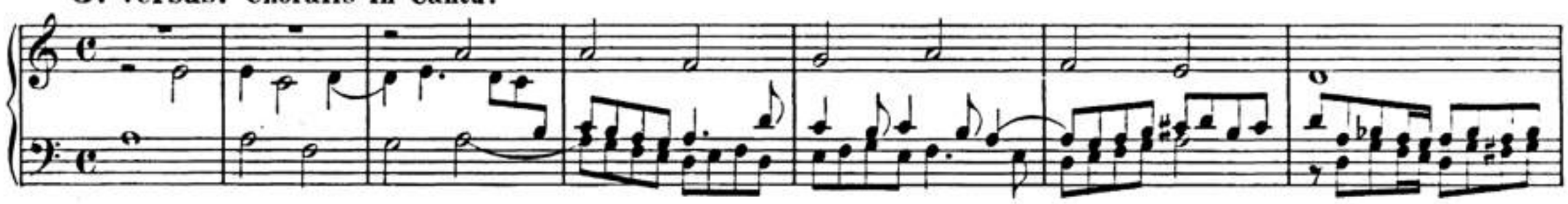


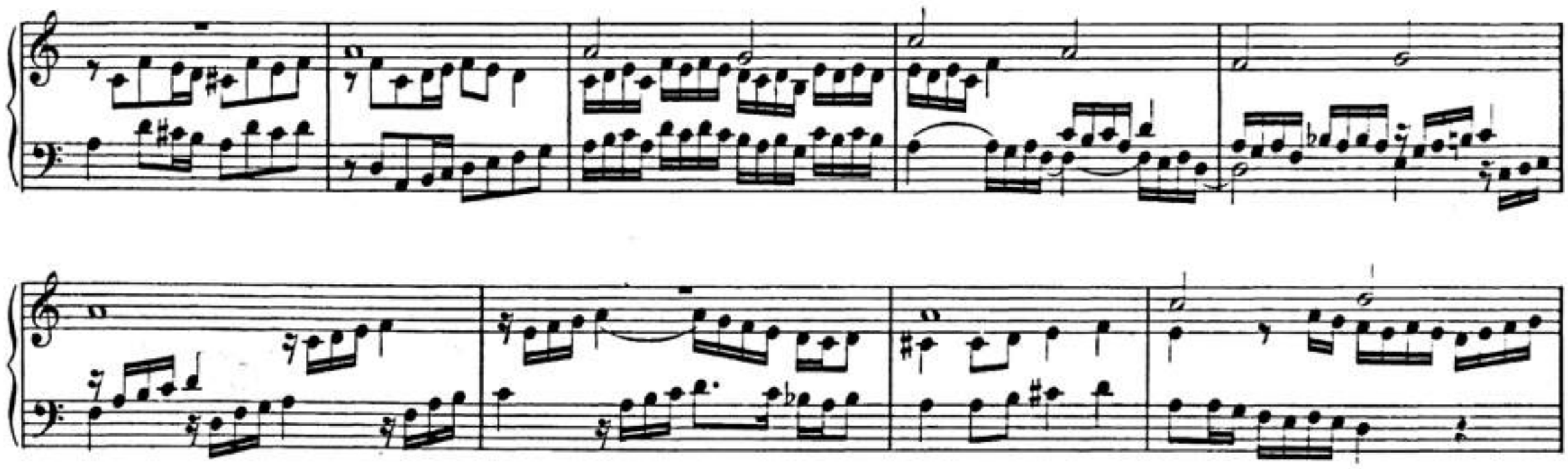
BSB

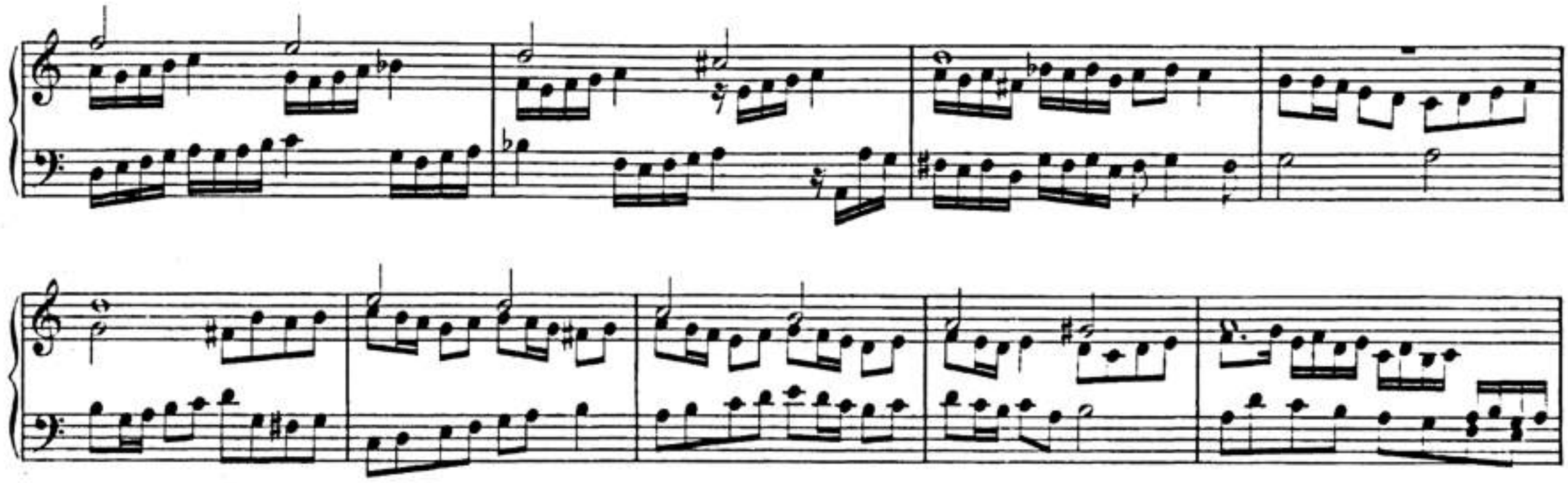




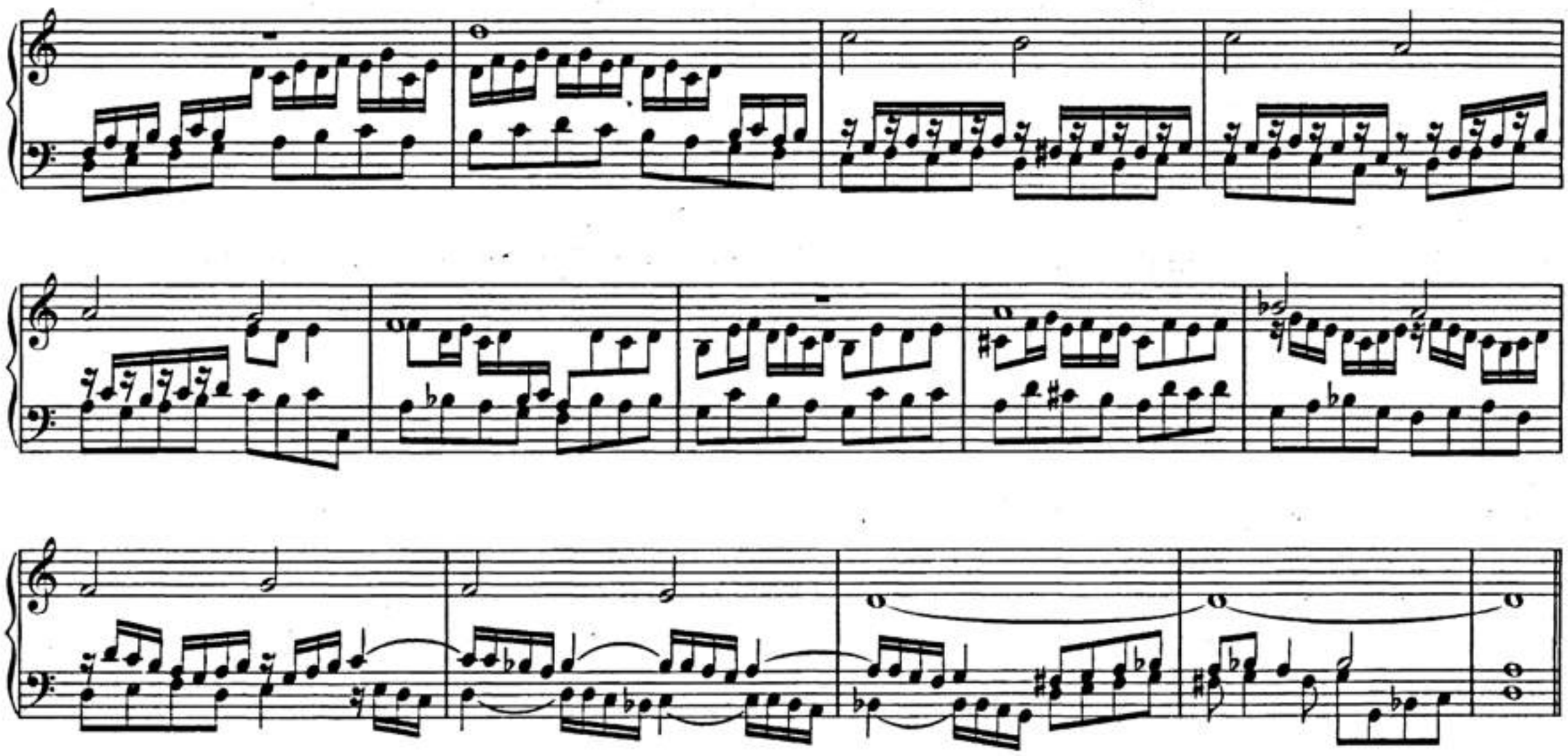
3. Versus. Choralis in Cantu.



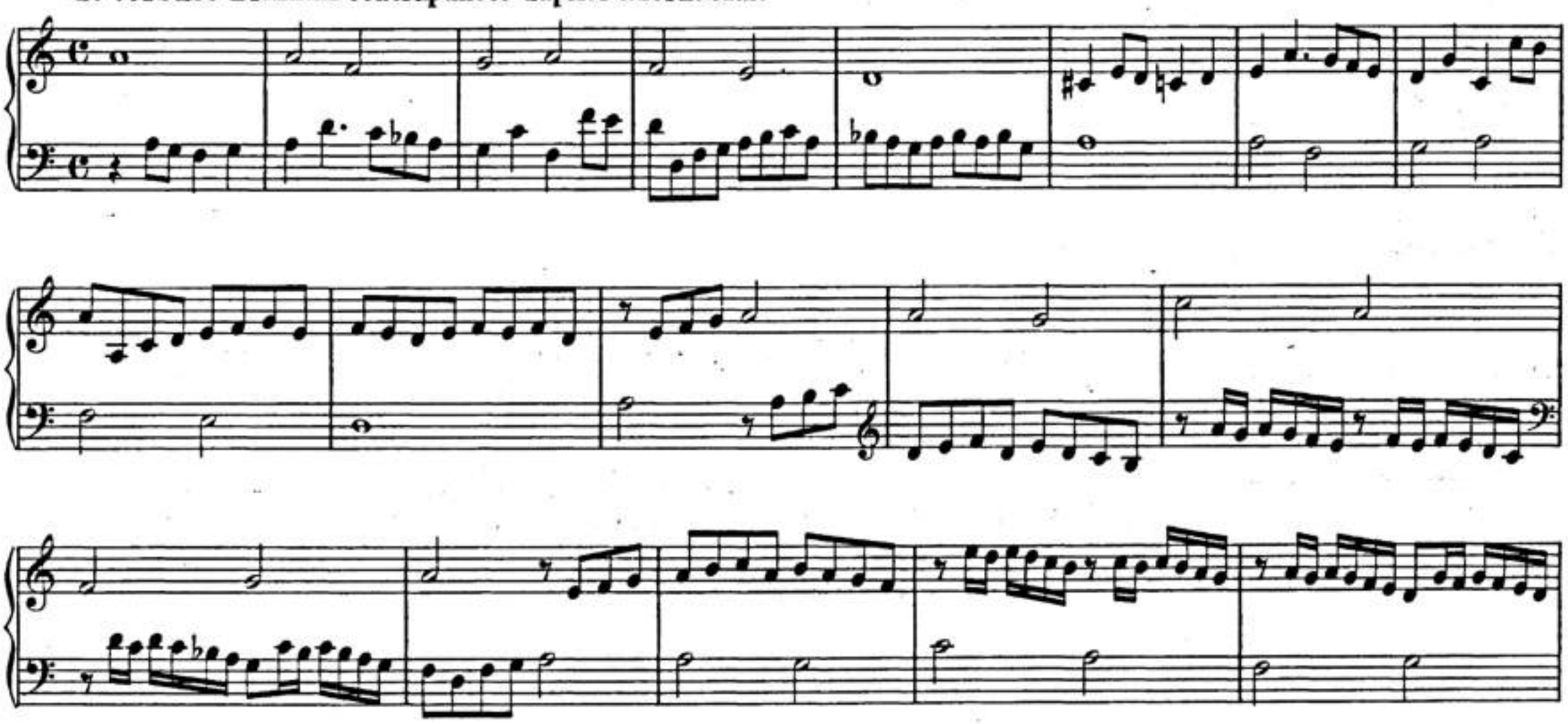




BSB



4. Versus. **Bicinium contrapuncto duplici adornatum.**



5. Versus. Choralis in Tenore.

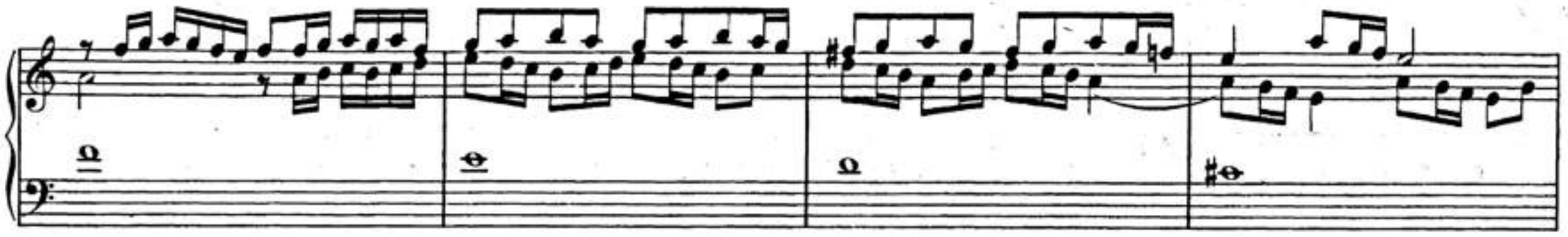
BSB

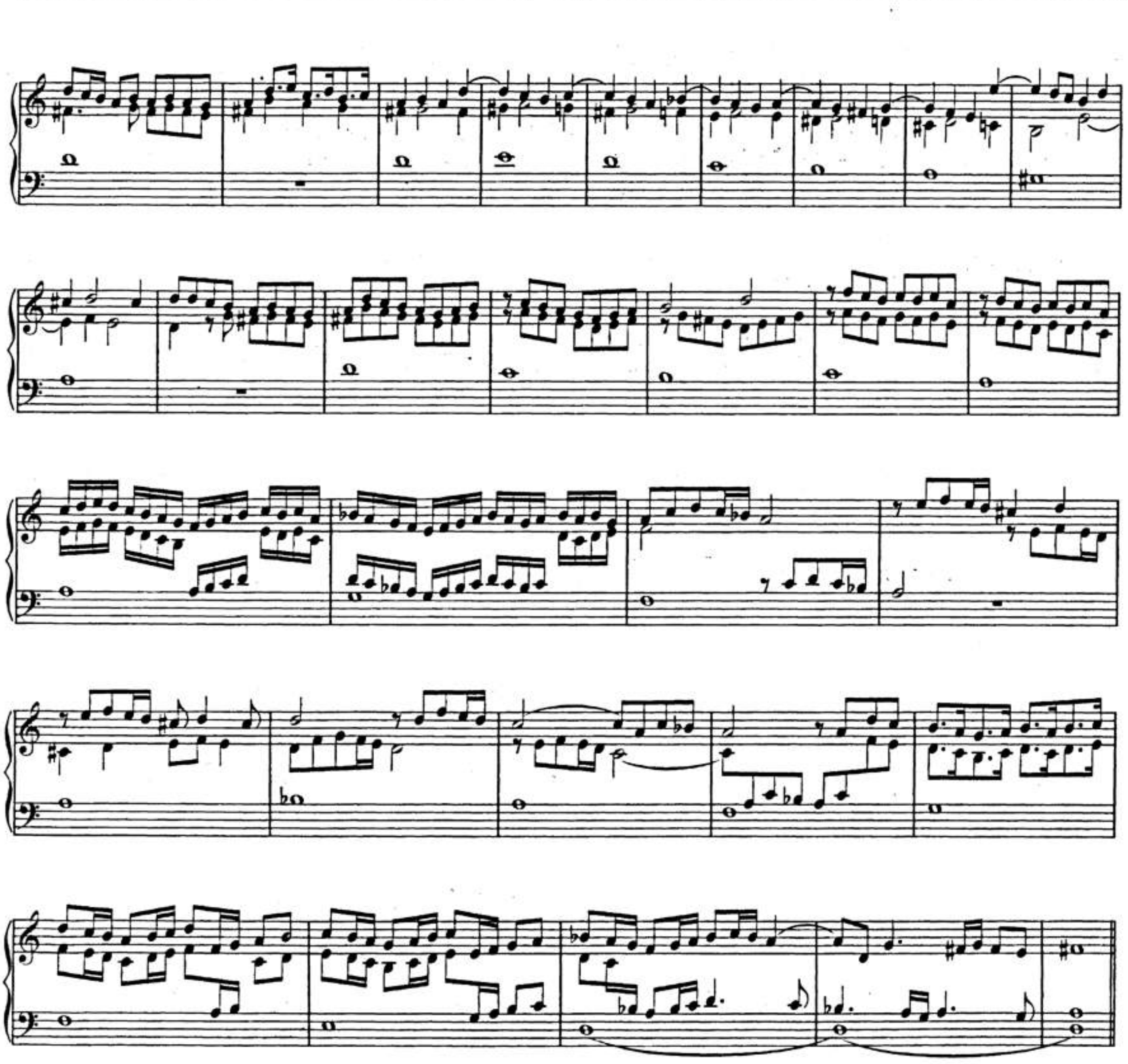
Imitatio Violistica.

6. Versus. Choralis in Basi.

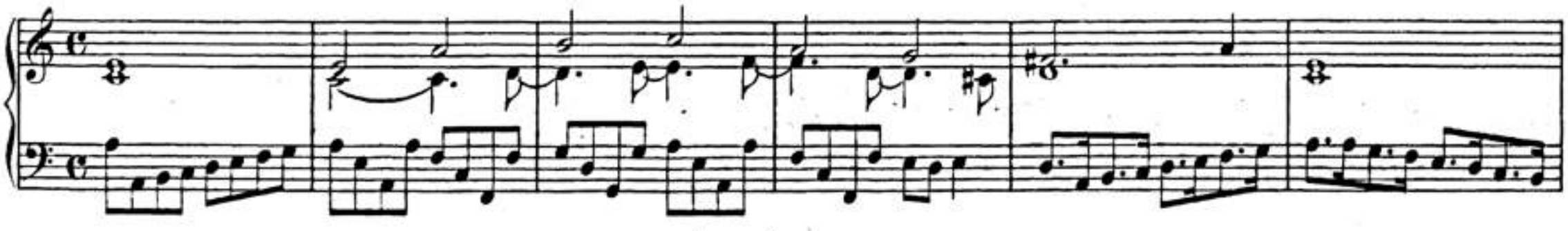
7. **Versus.** Choralis in Basso.

BSB





8. Versus. Choralis in Basso colorato.

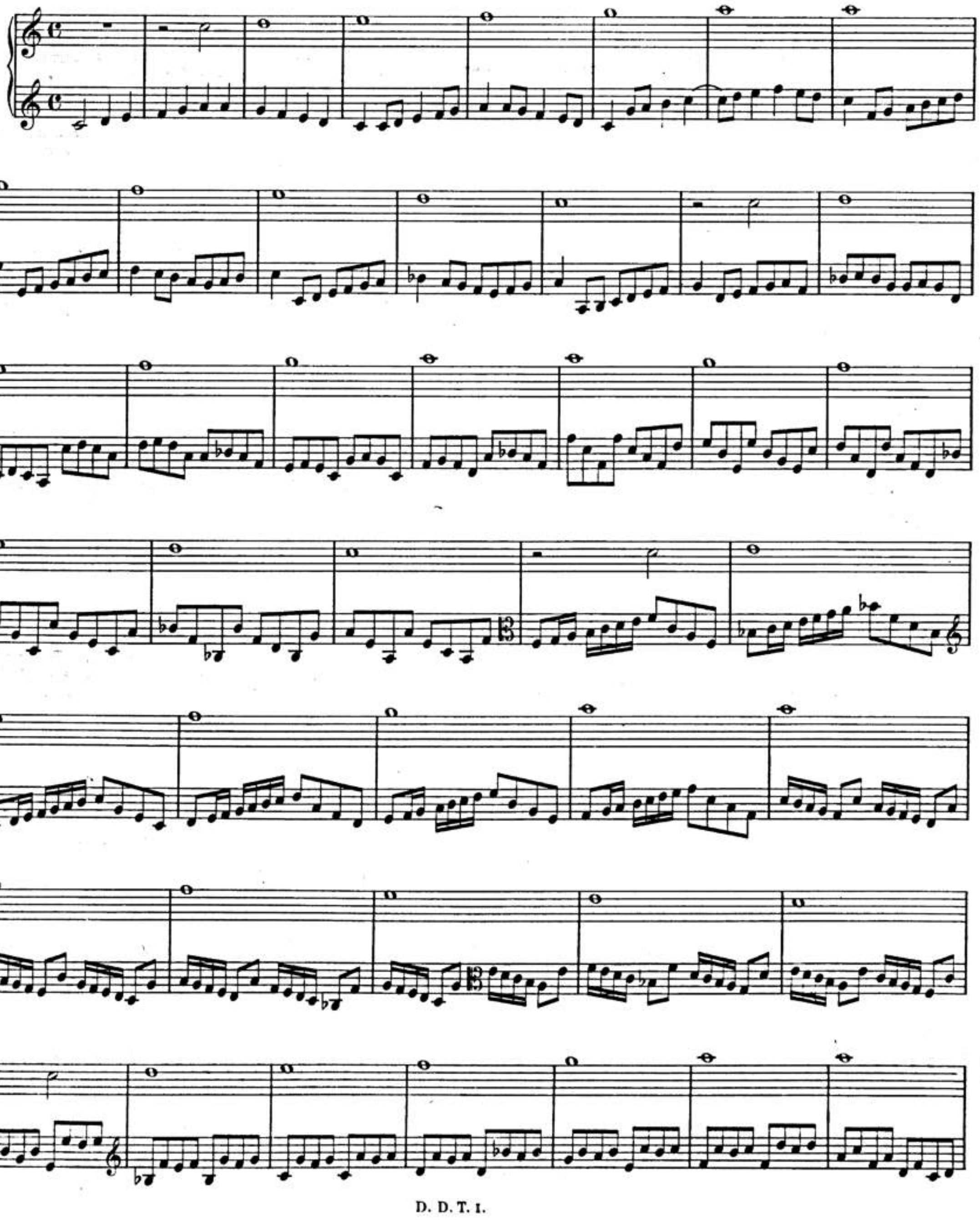


9. Versus. Choralis in Cantu colorato.

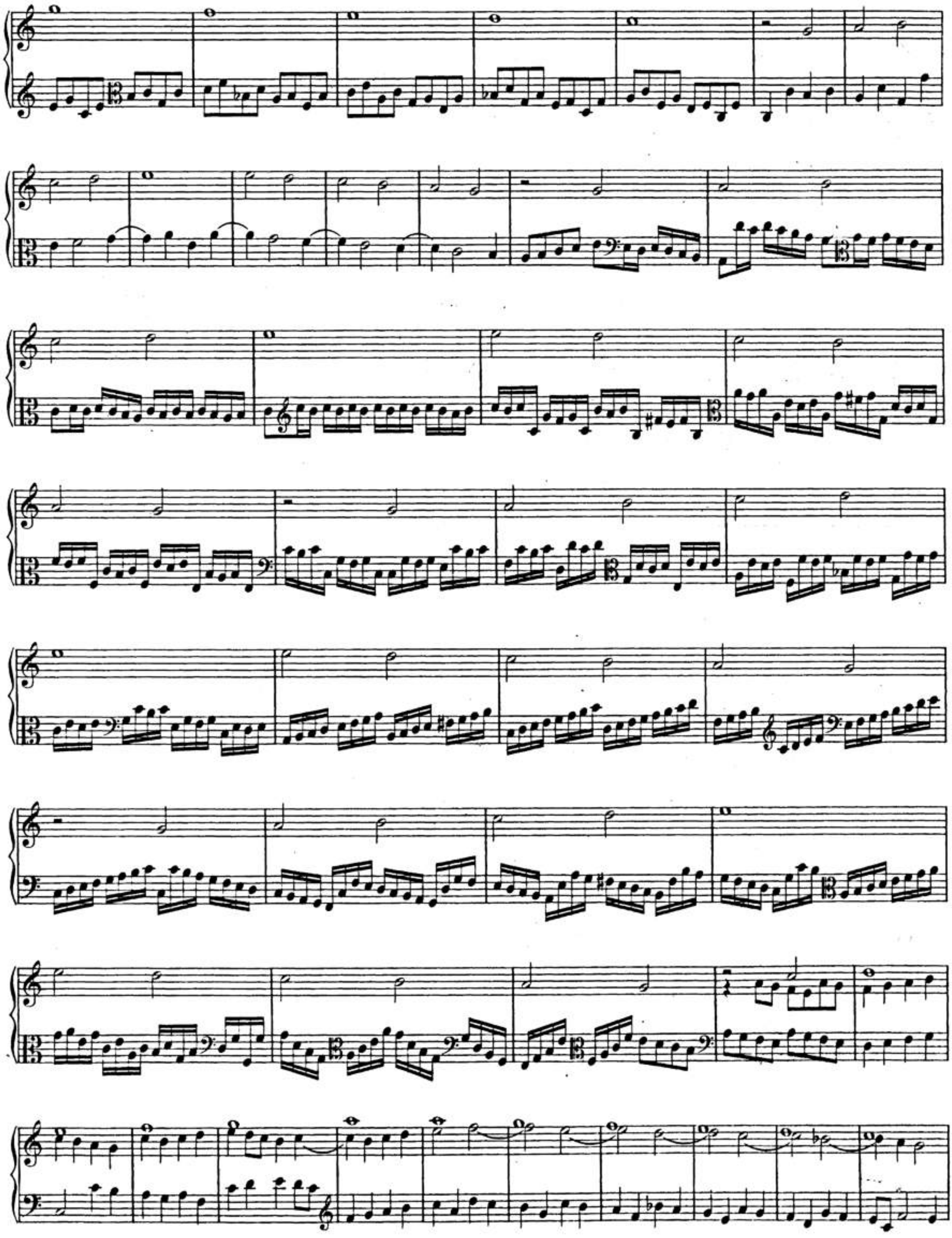
Imitatio Violistica.

BSB

4. Fantasia super: Vt. Re. Mi. Fa. Sol. La.



BSB



BSB

BSB

Imitatio Violistica.

BSB

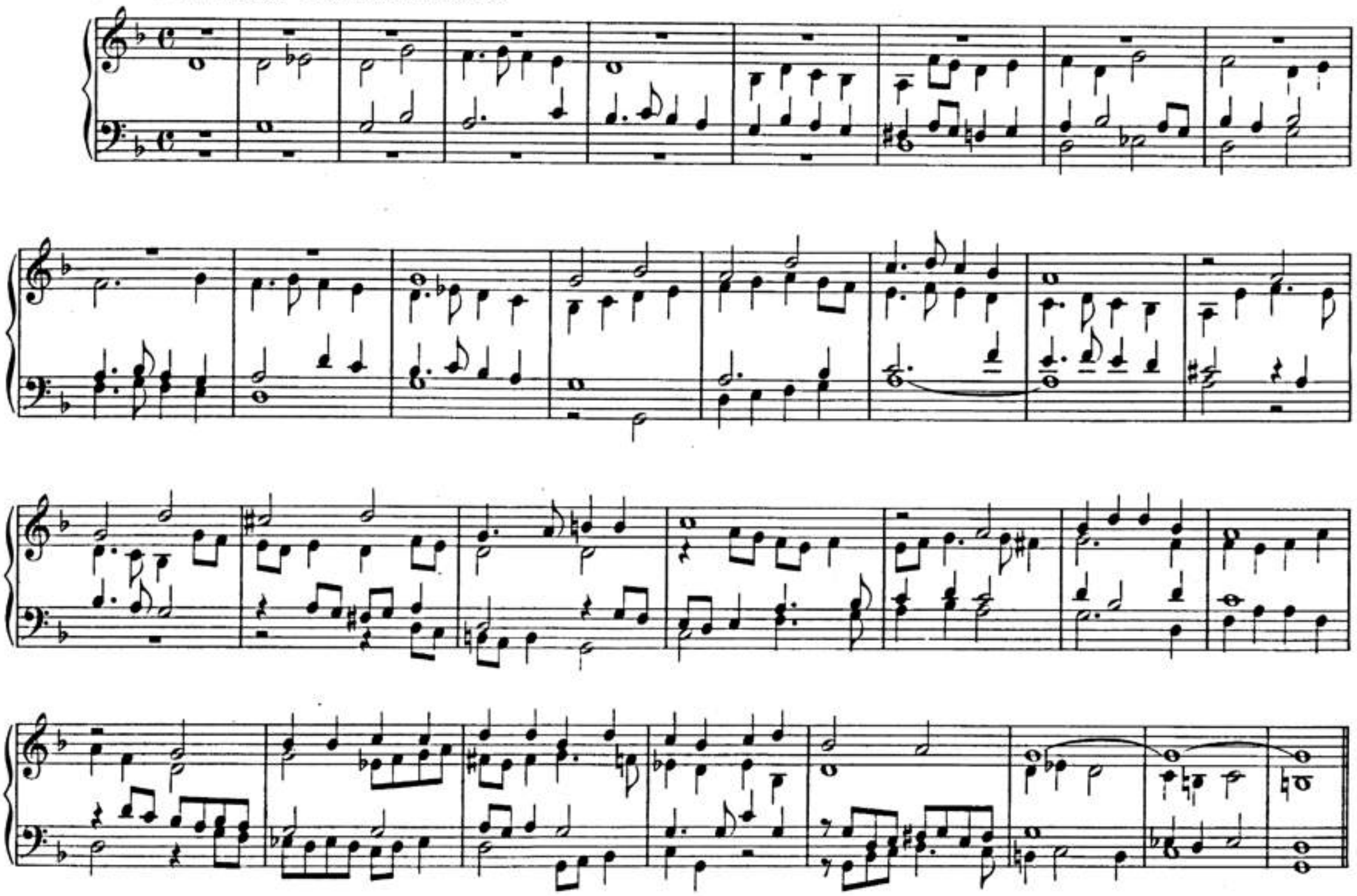
BSB

BSB

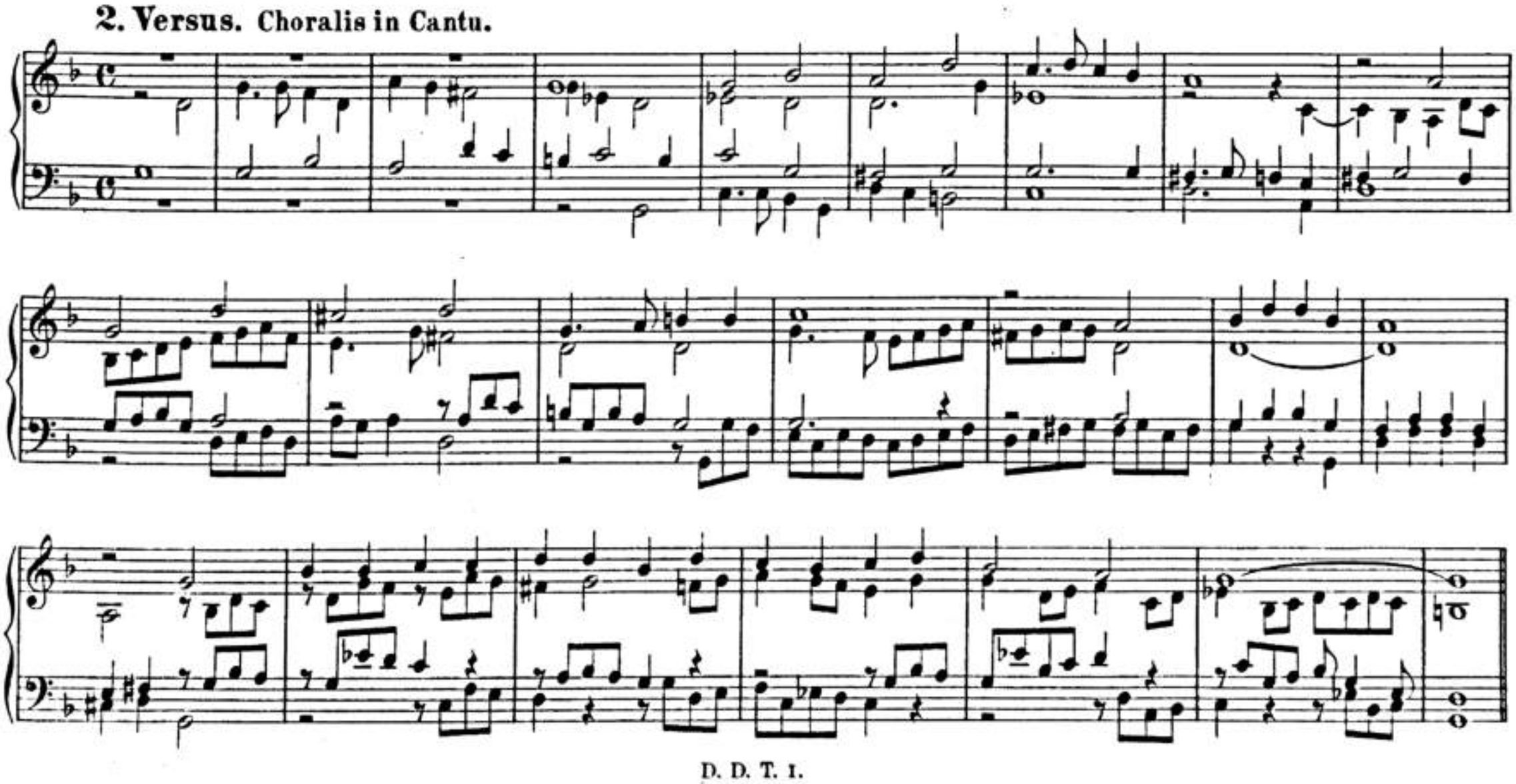
5. Cantio Sacra.

Warum betrübst du dich, mein Herz.

1. Versus. Choralis in Cantu.

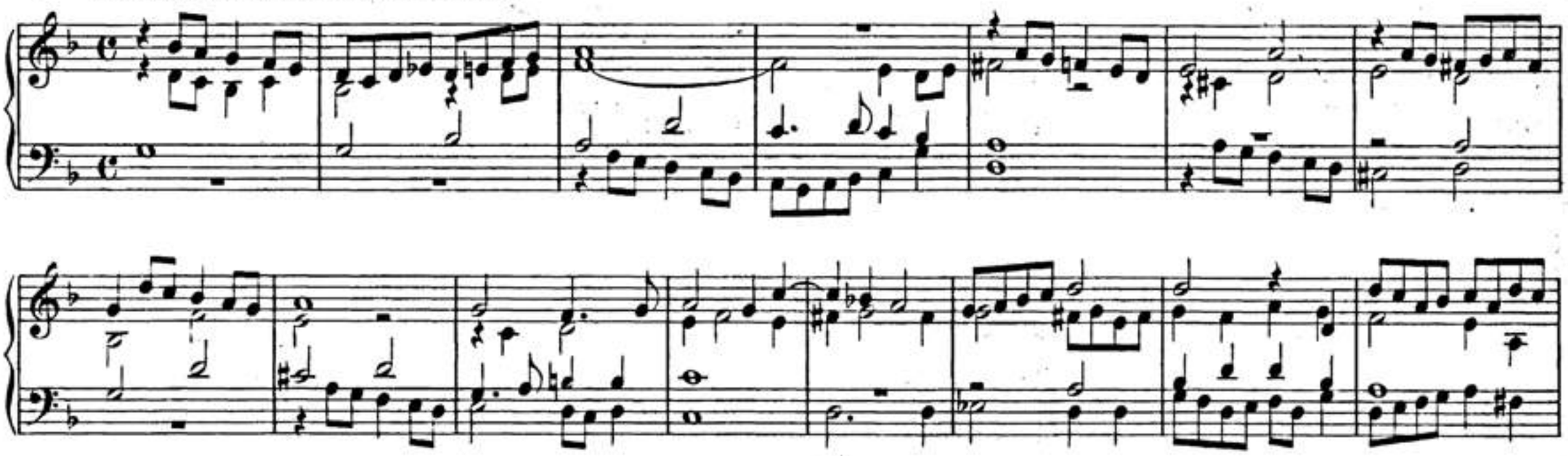


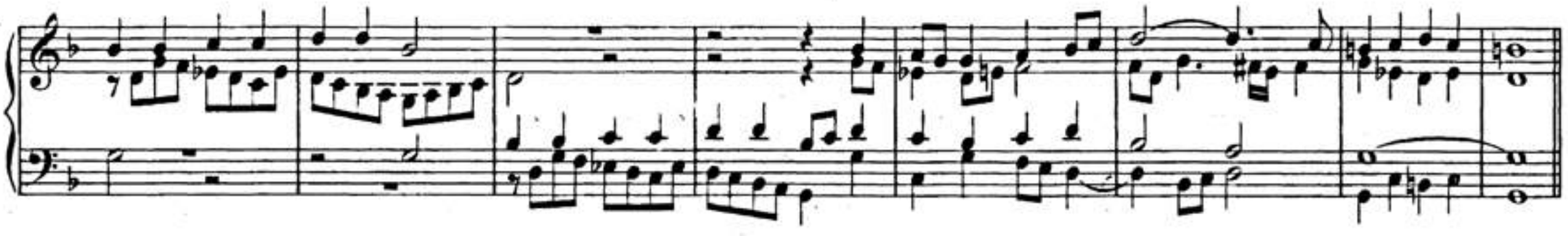
2. Versus. Choralis in Cantu.



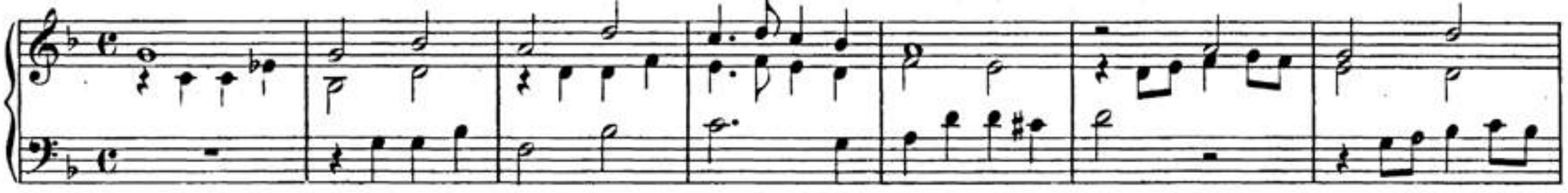
BSB

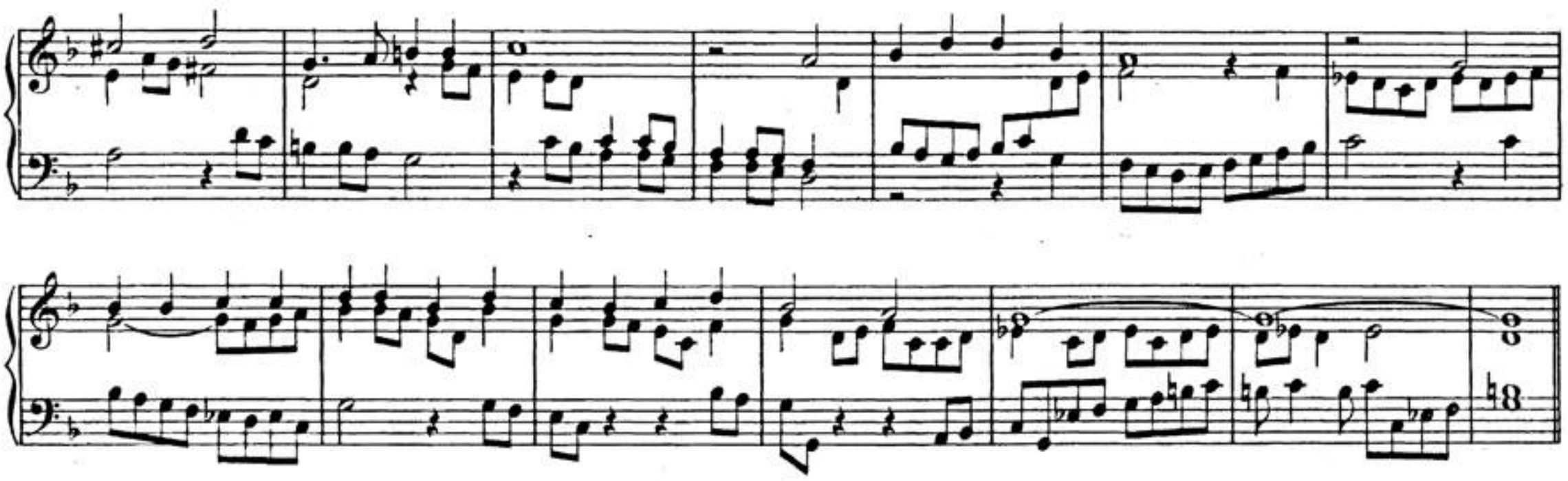
3. Versus. Choralis in Tenore.



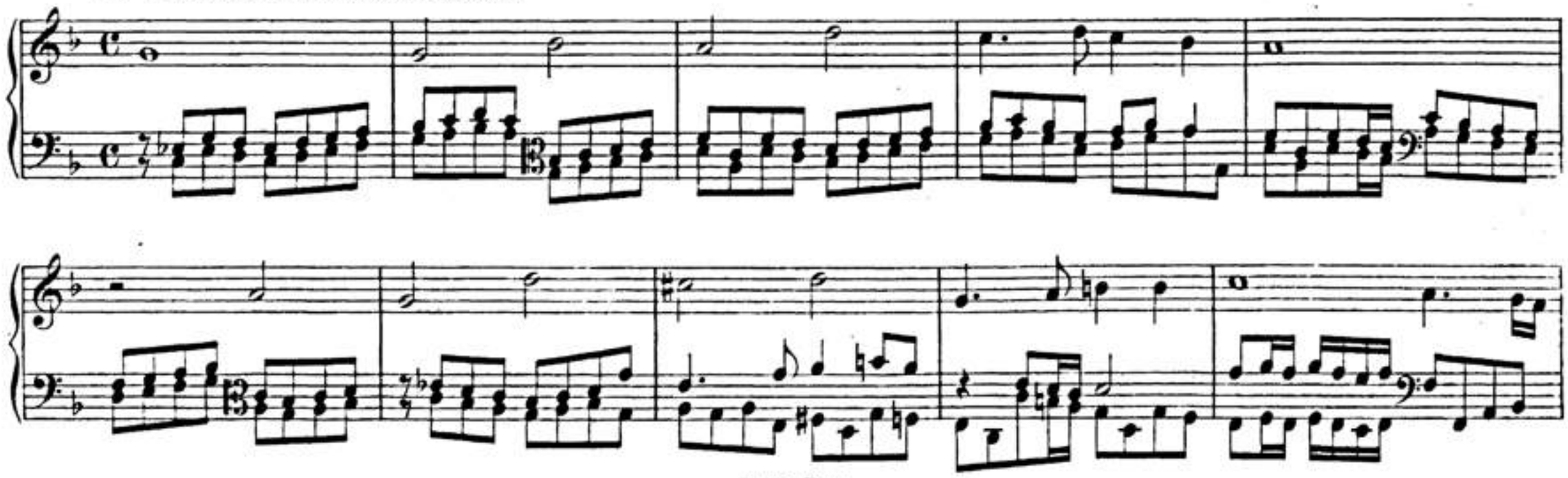


4. Versus. Choralis in Cantu.

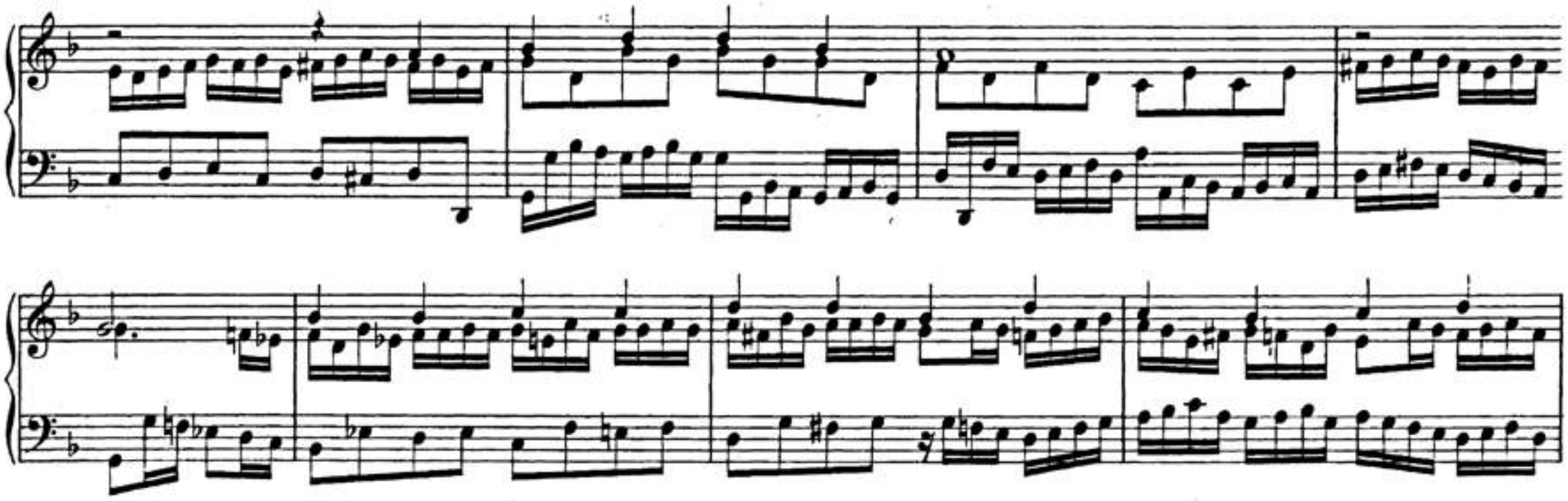


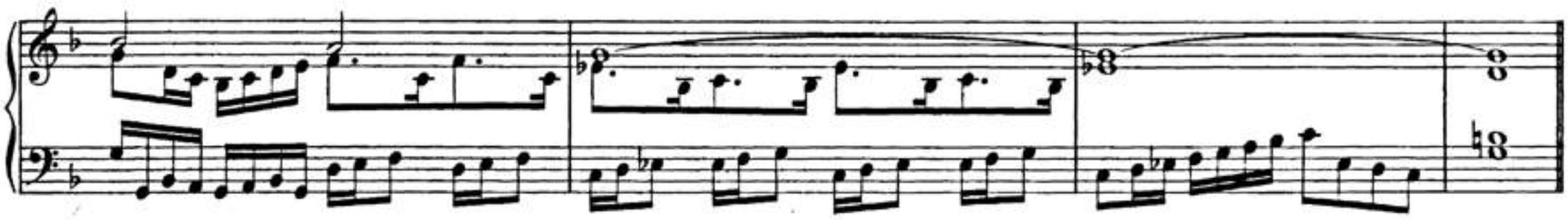


5. Versus. Choralis in Cantu.

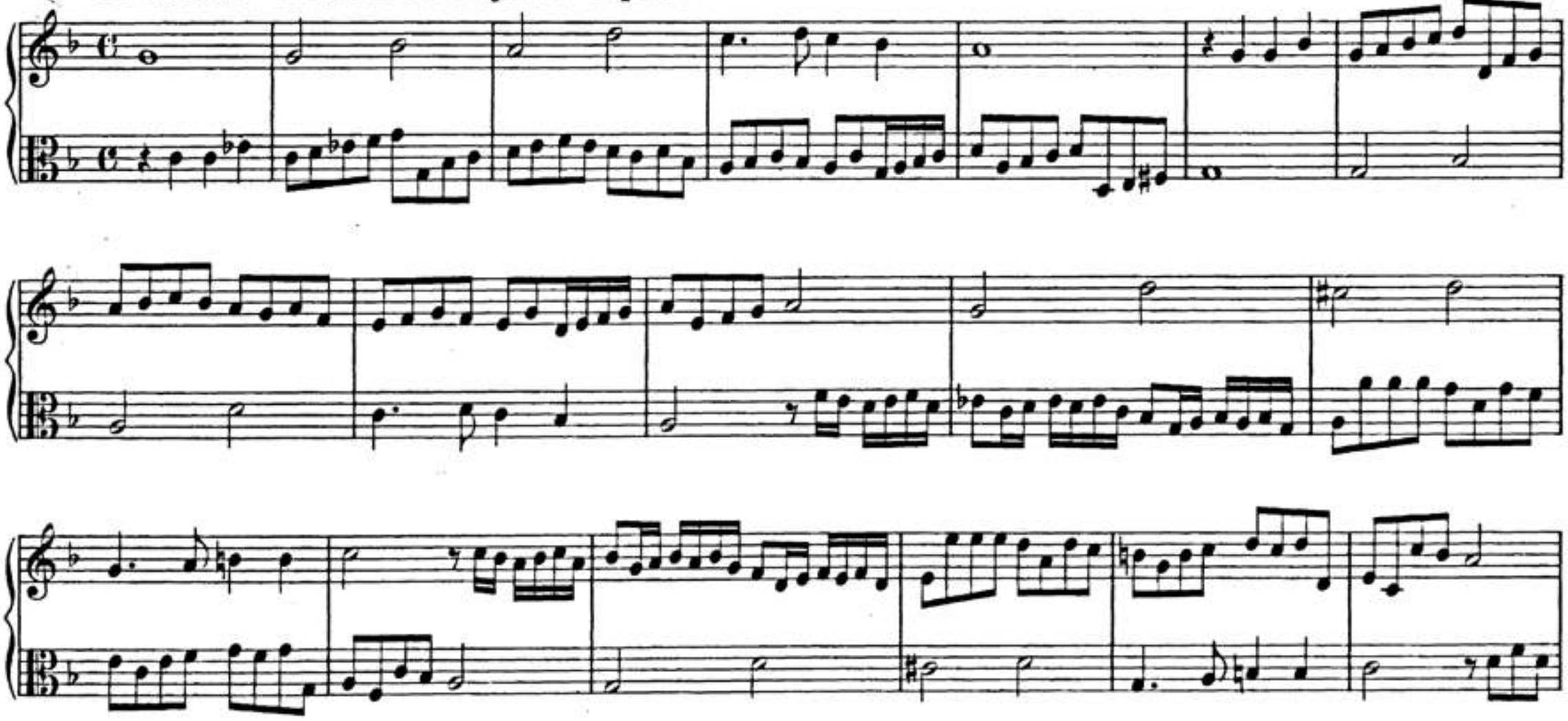


BSB

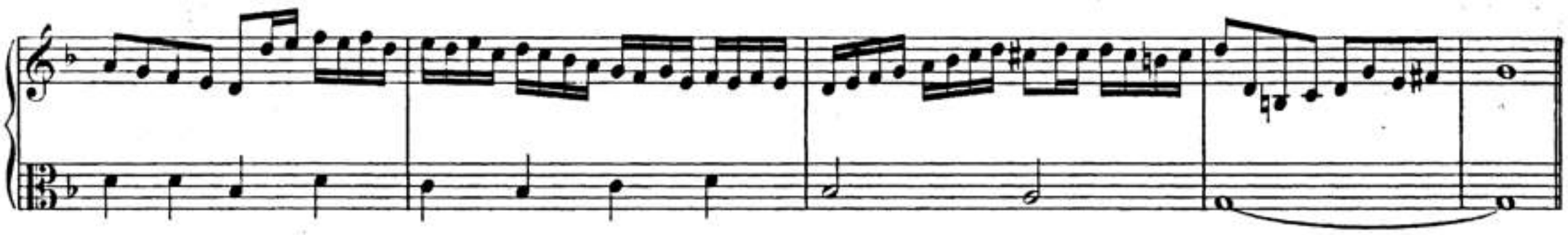




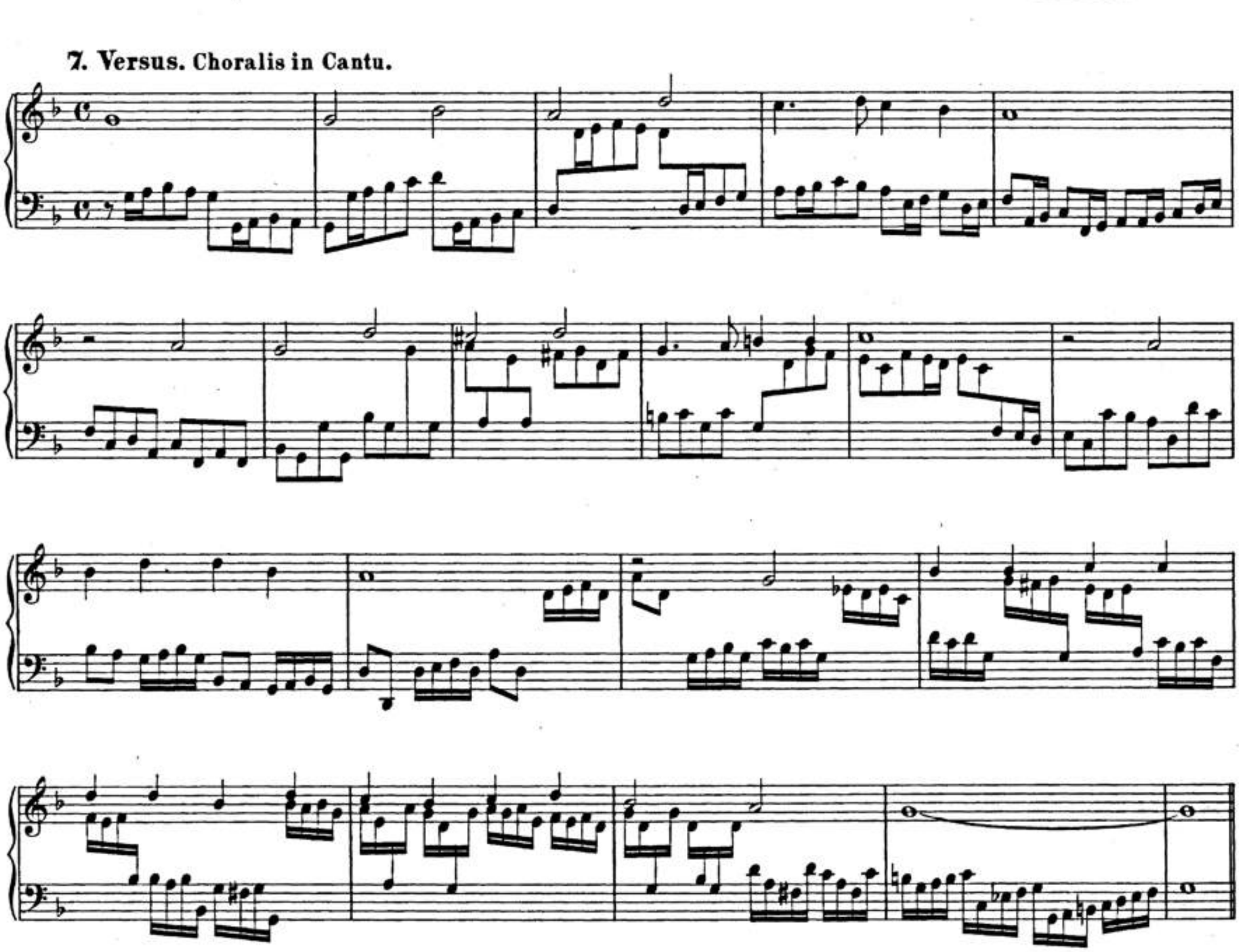
6. Versus. **Bicinium contrapuncto duplici.**



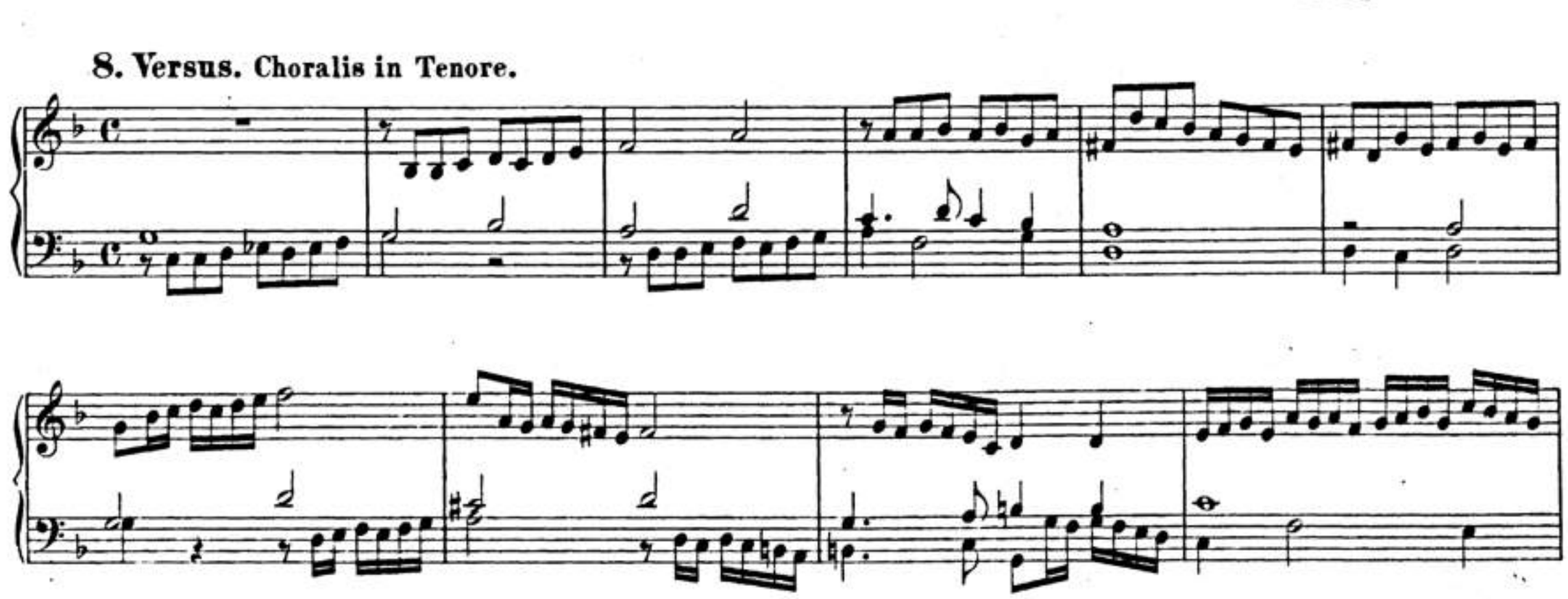
BSB



7. Versus. Choralis in Cantu.

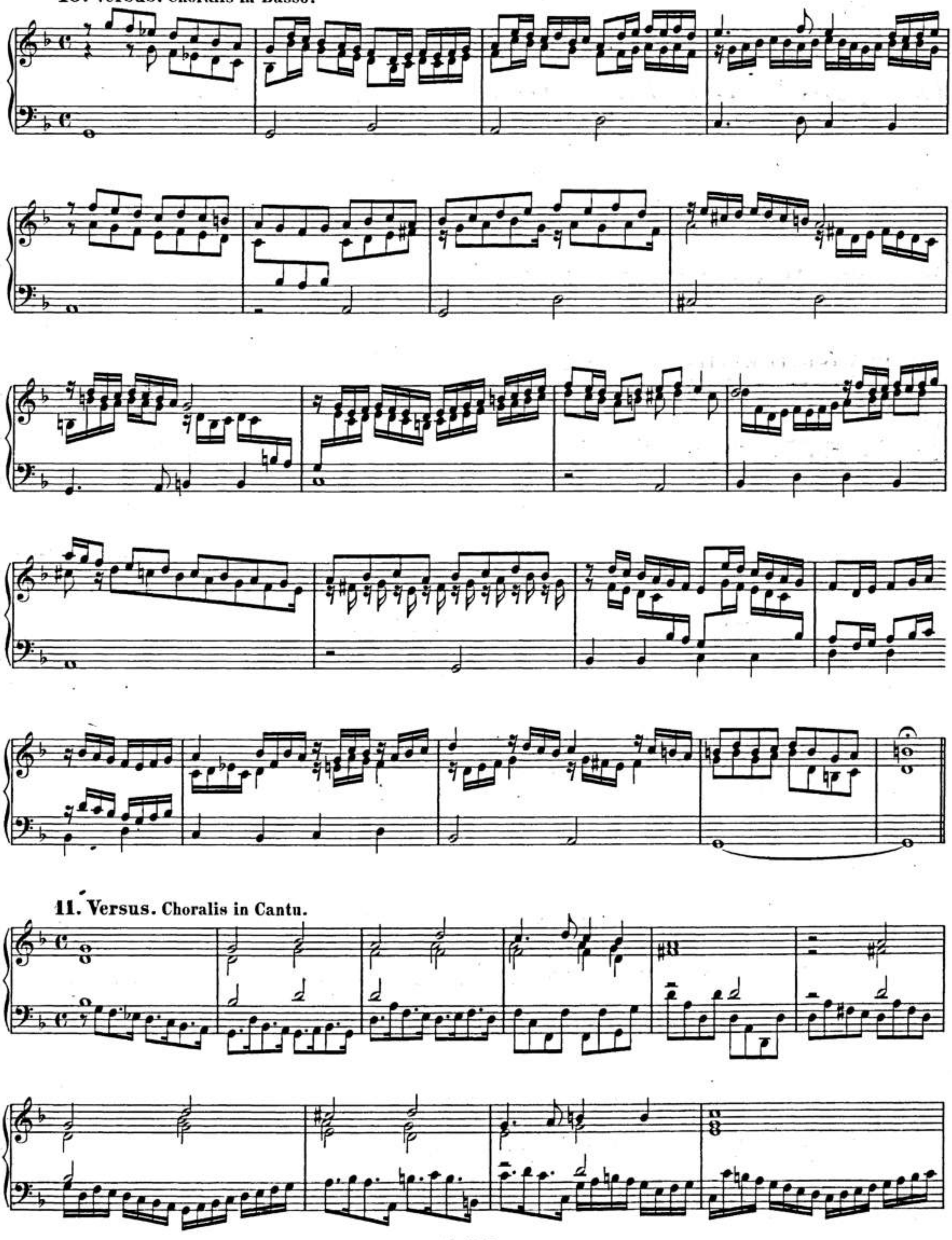


8. Versus. Choralis in Tenore.

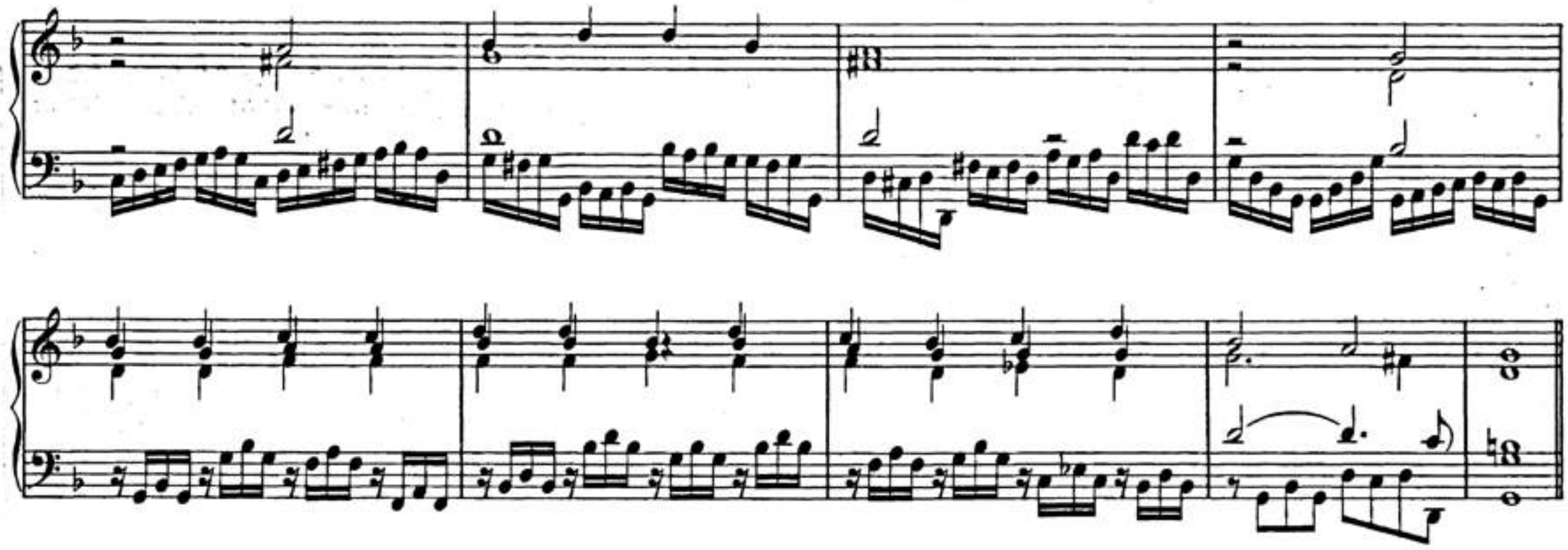


9. Versus. Choralis in Basso.

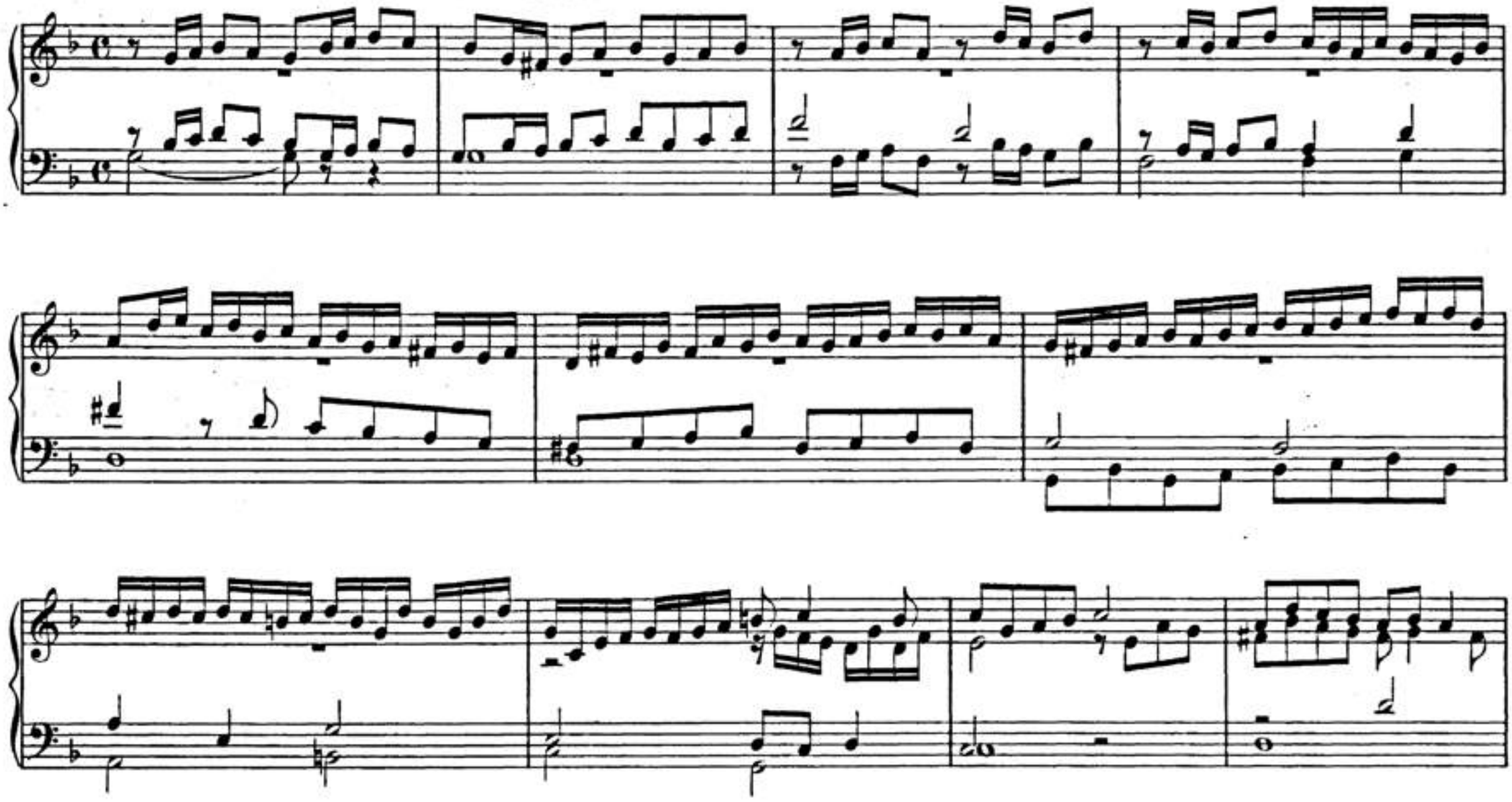
10. Versus. Choralis in Basso.



11. Versus. Choralis in Cantu.



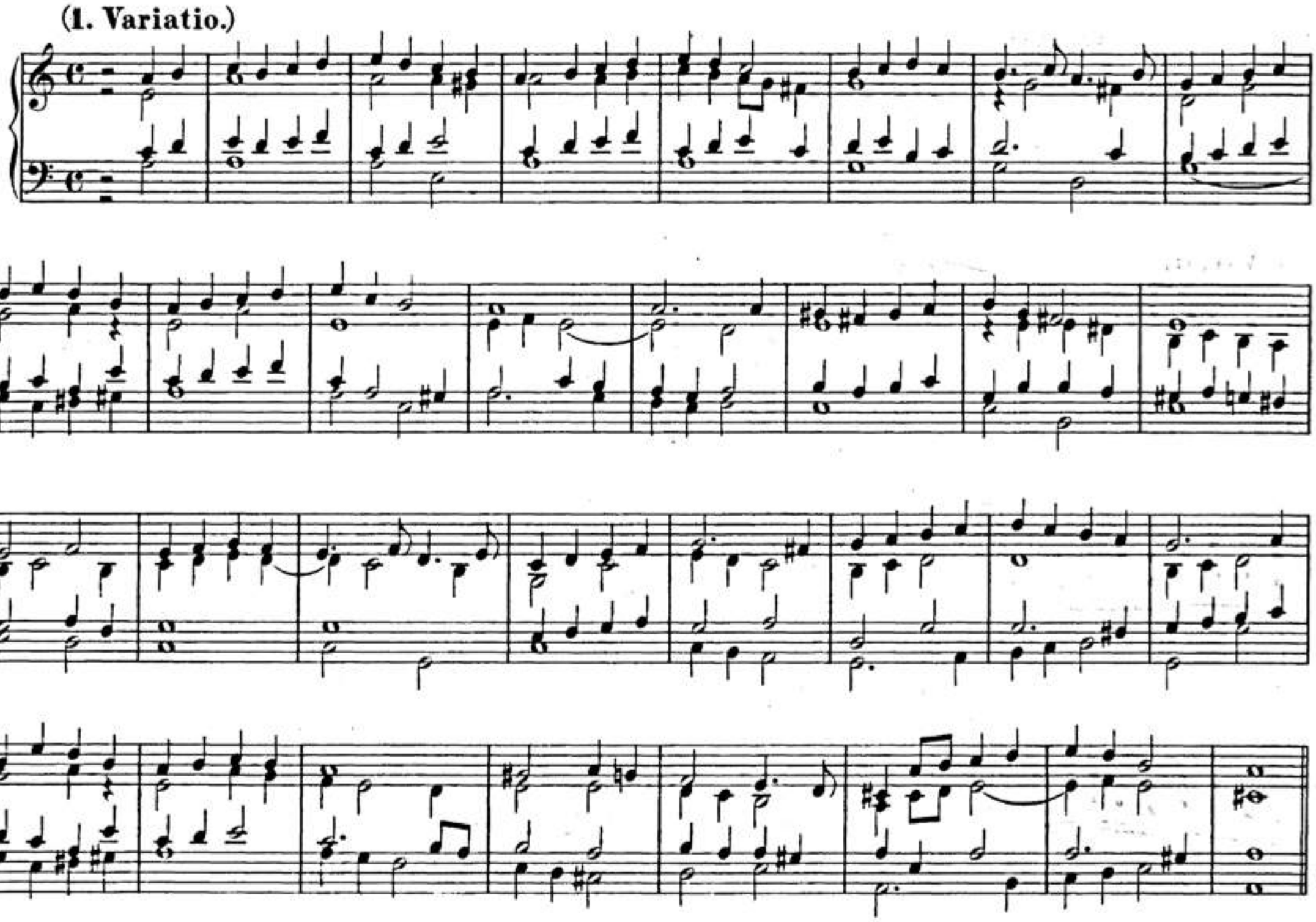
12. Versus. Choralis in Cantu colorato.



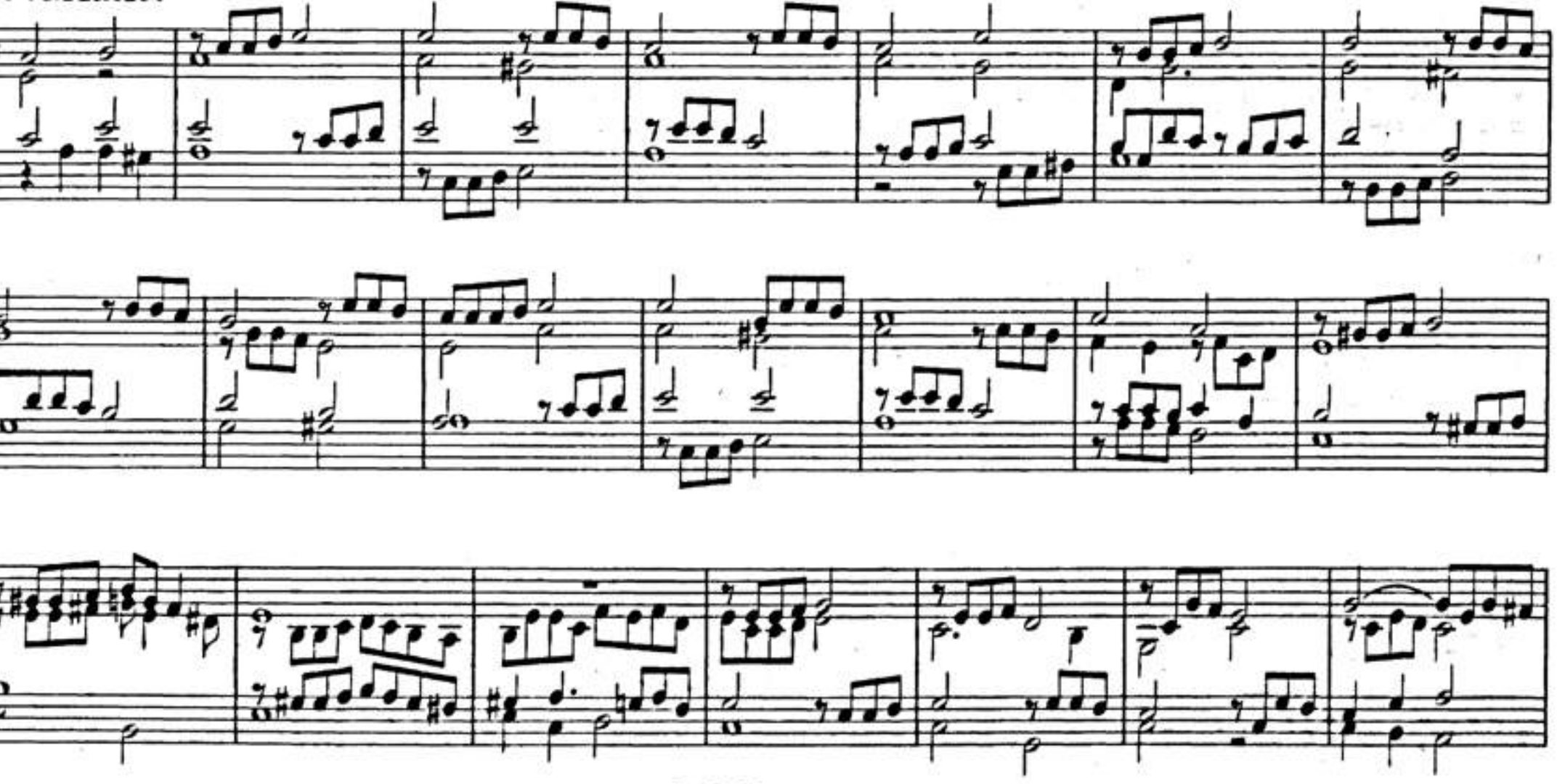
BSB

6. Passamezzo.

(1. Variatio.)



2. Variatio.



BSB

3. Variatio.

BSB

4. Variatio.

BSB

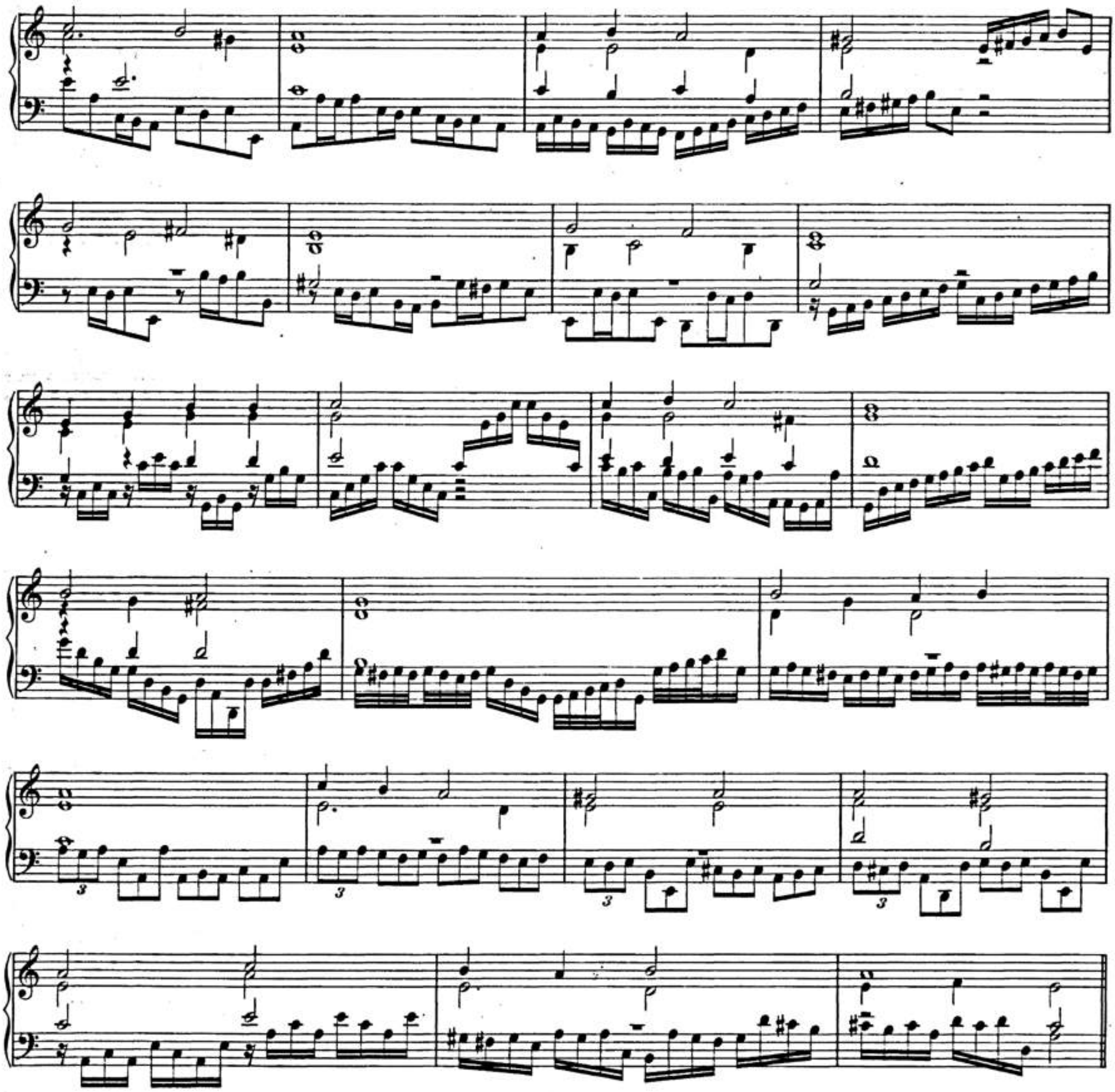
5. Variatio.

6. Variatio.

BSB

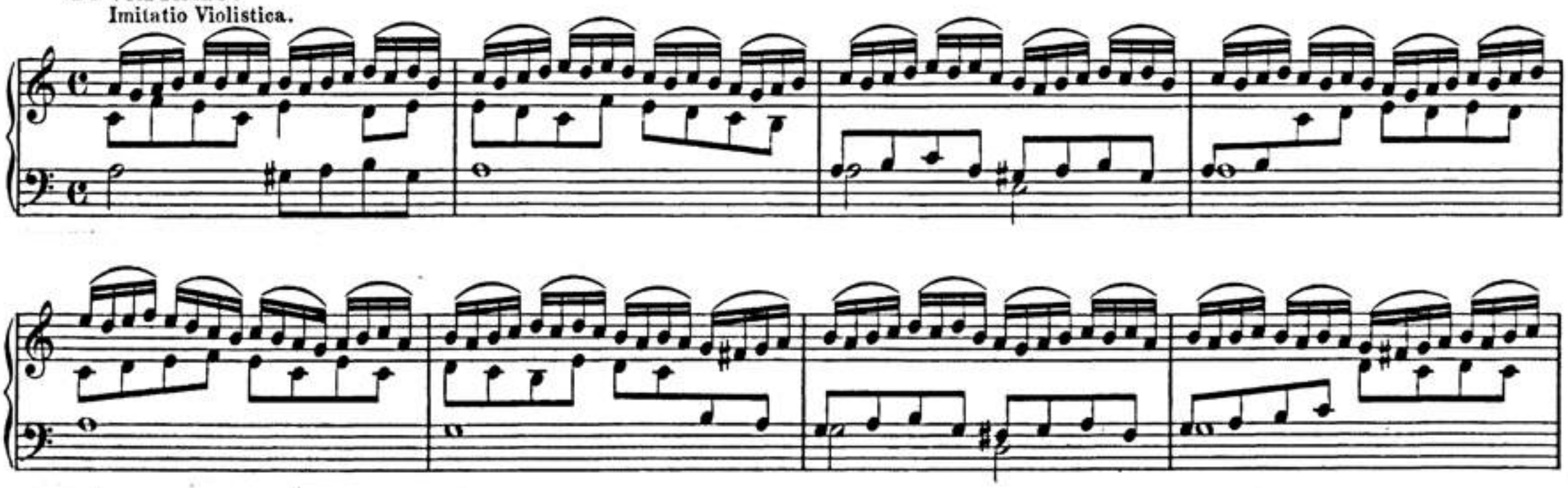
7. Variatio.

BSB



8. Variatio.

Imitatio Violistica.



BSB

9. Variatio.

10. Variatio.

BSB

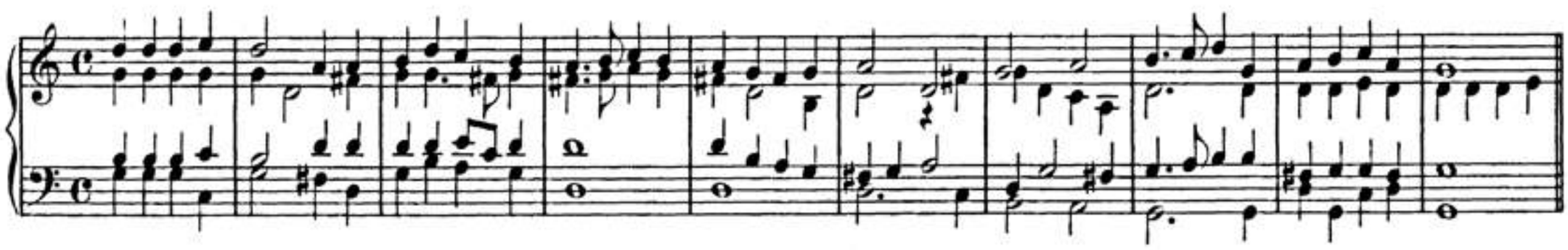
11. Variatio.

12. Variatio.

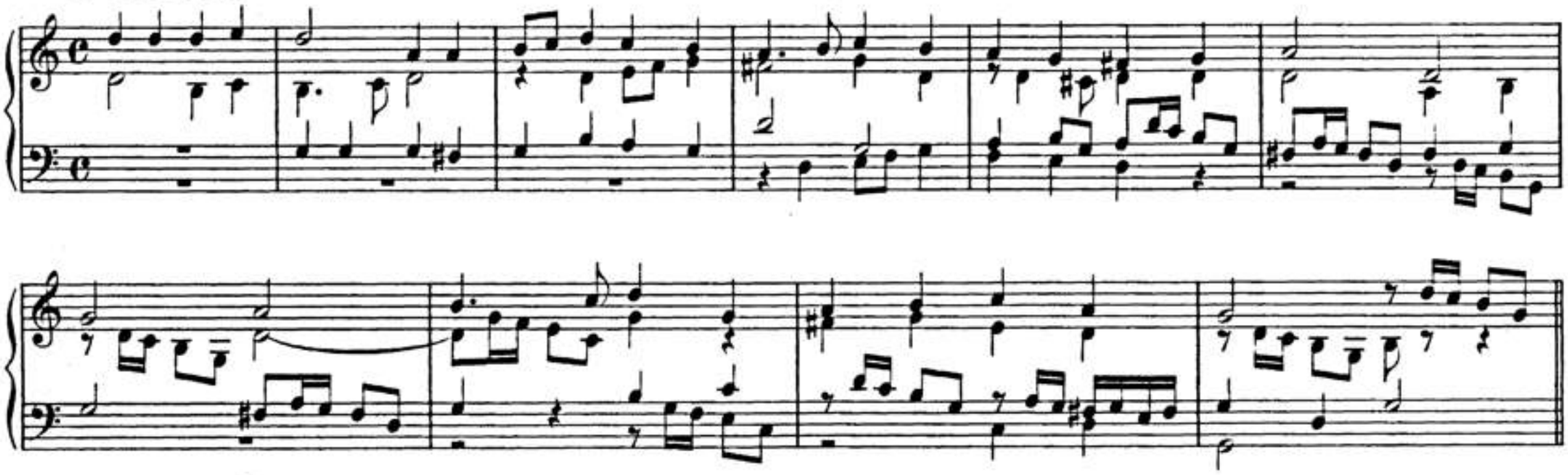
BSB

7. Niederländisches Lied, Cantio Belgica.

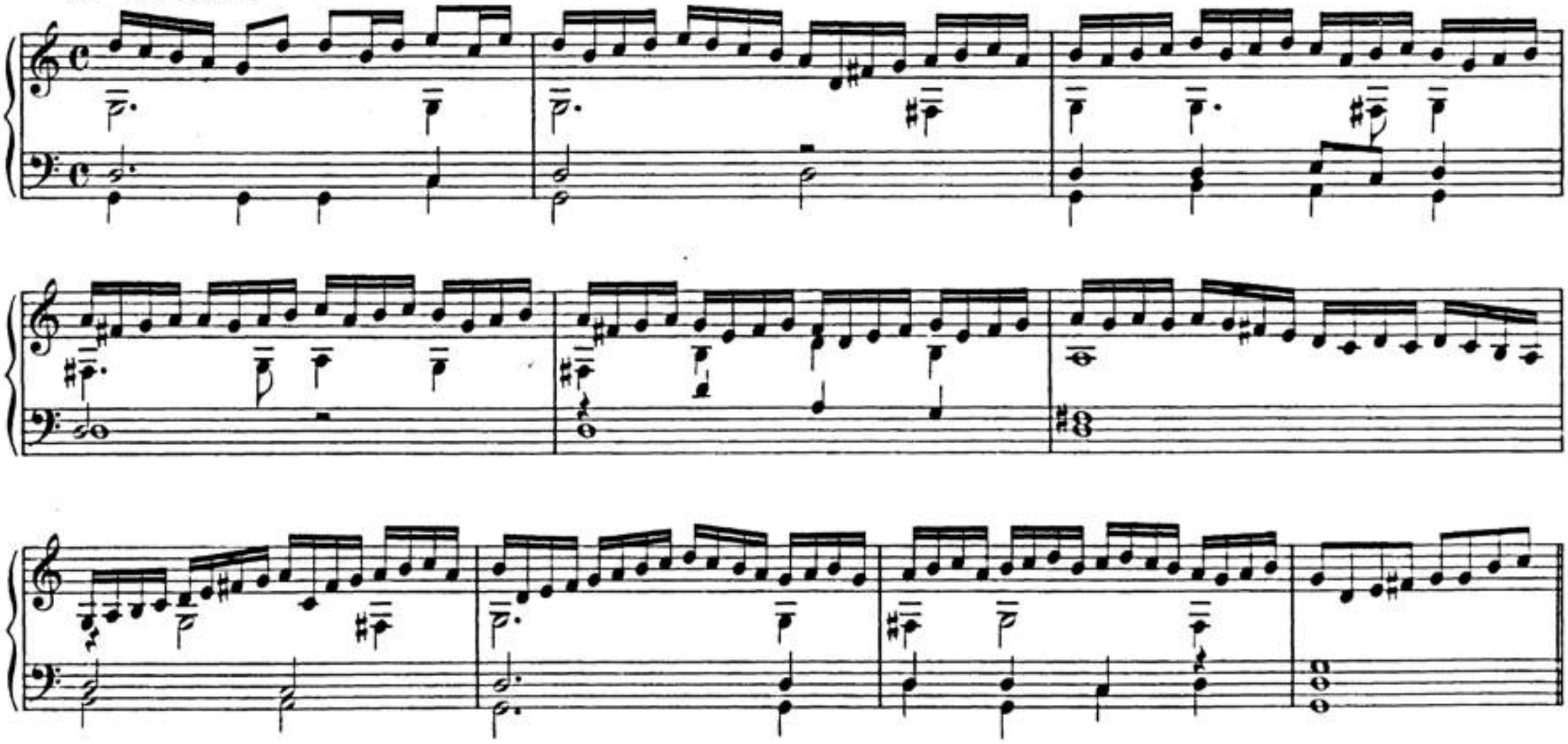
Wehe, Windgen, wehe.



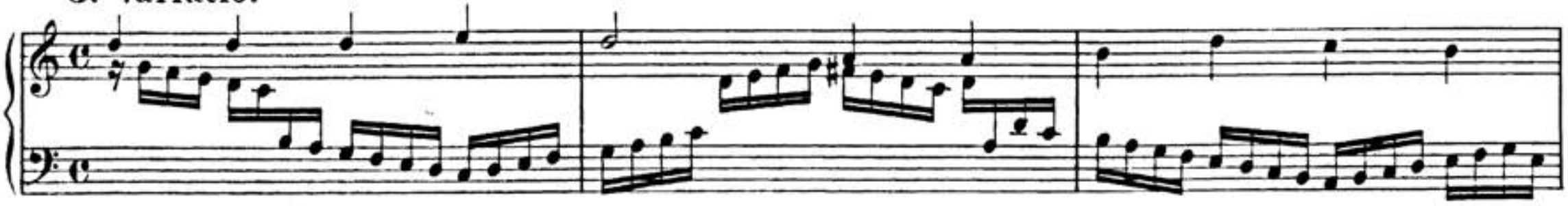
1. Variatio.



2. Variatio.



3. Variatio.



4. Variatio.

5. Variatio in Tenore.

6. Variatio.

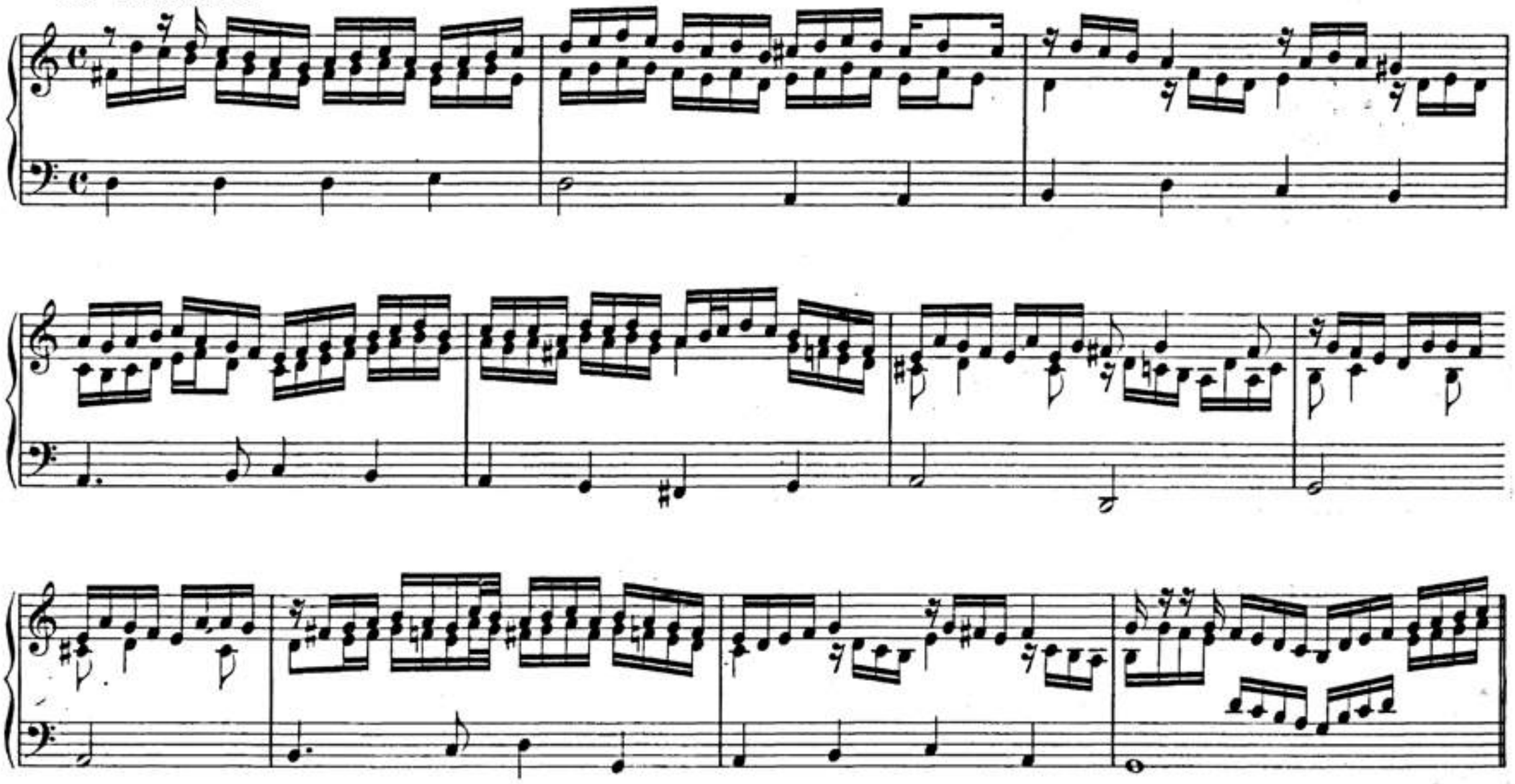
BSB

7. Variatio.

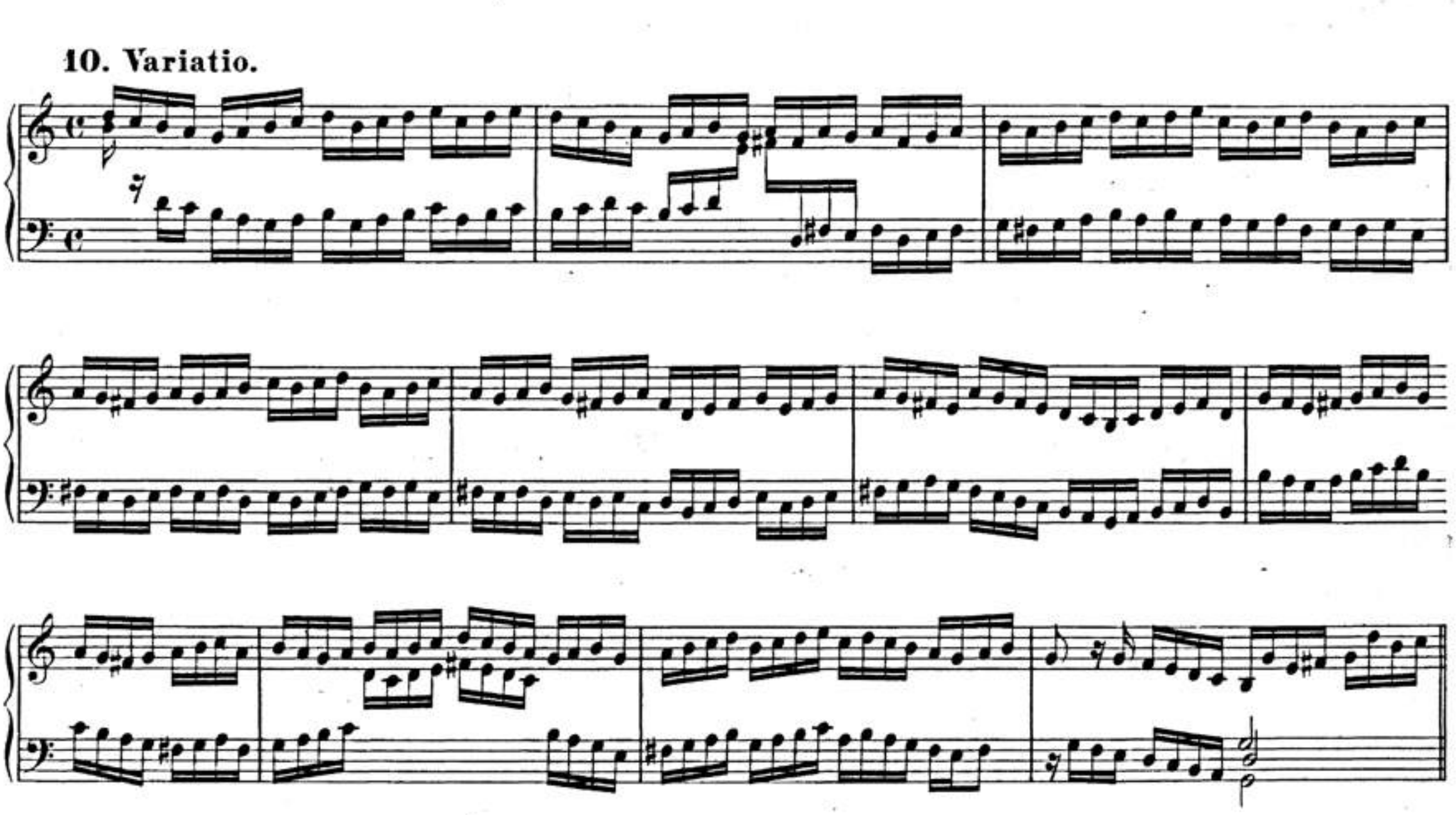
8. Variatio.

BSB

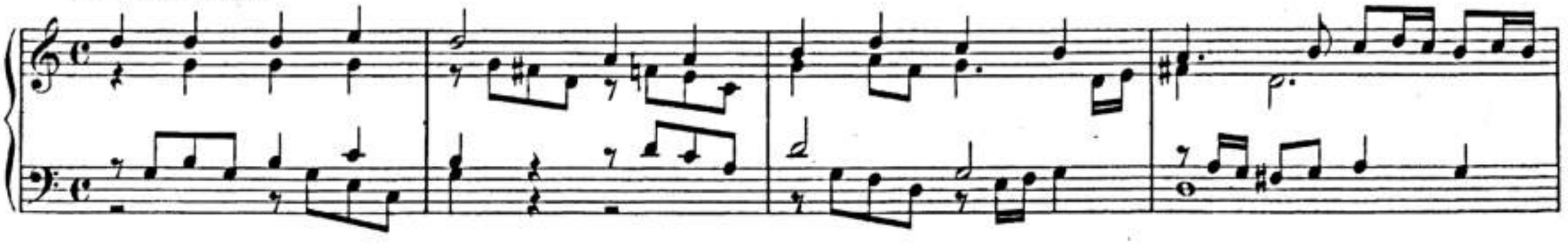
9. Variatio.



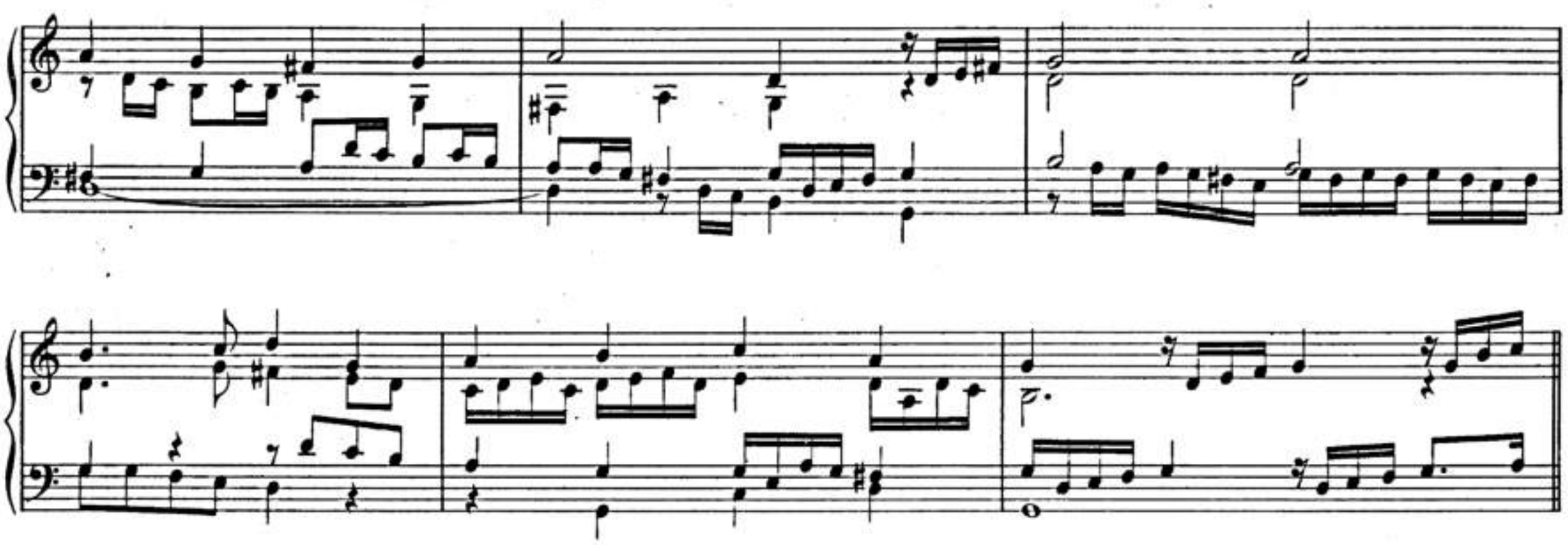
10. Variatio.



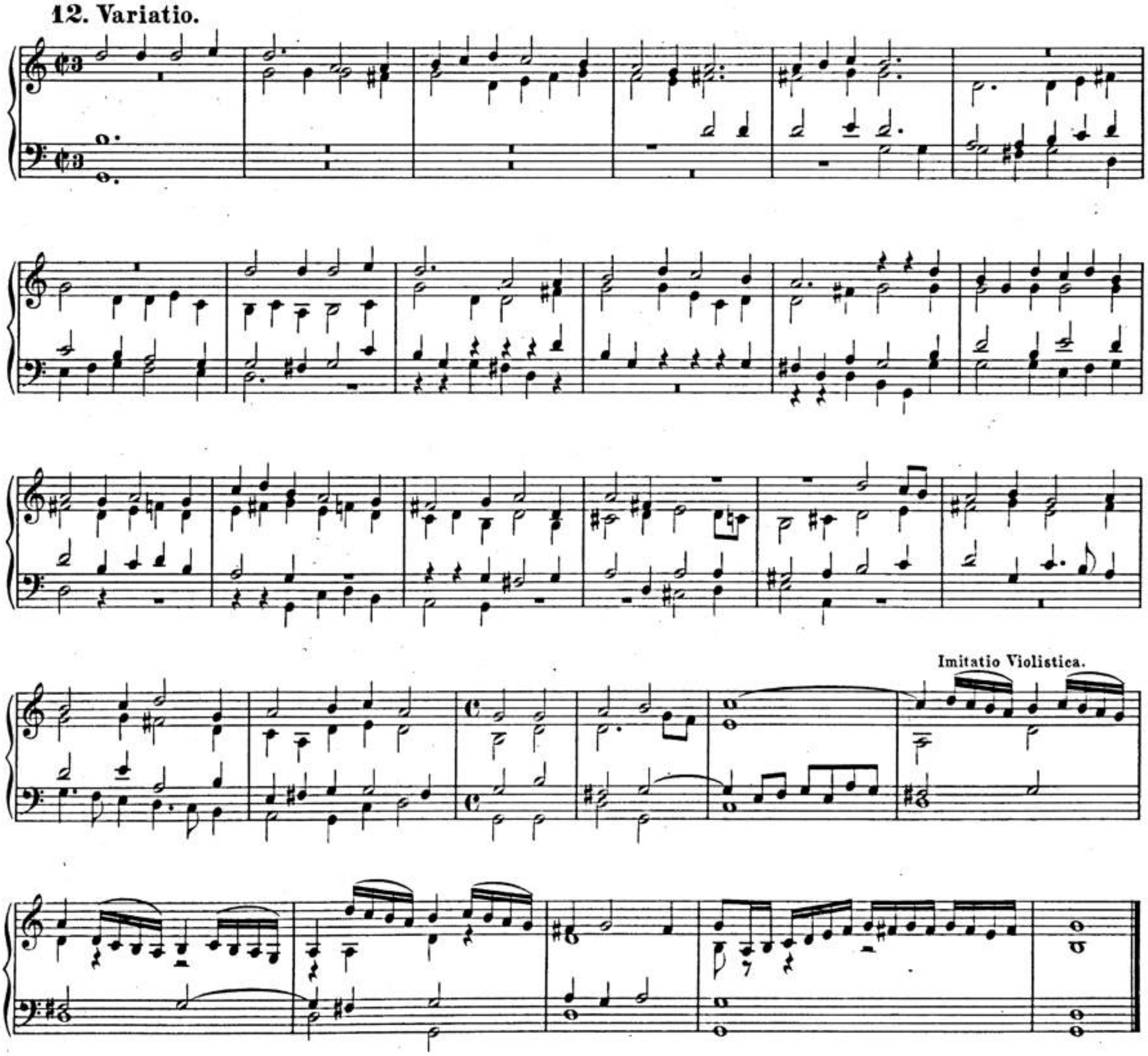
11. Variatio.



BSB



12. Variatio.



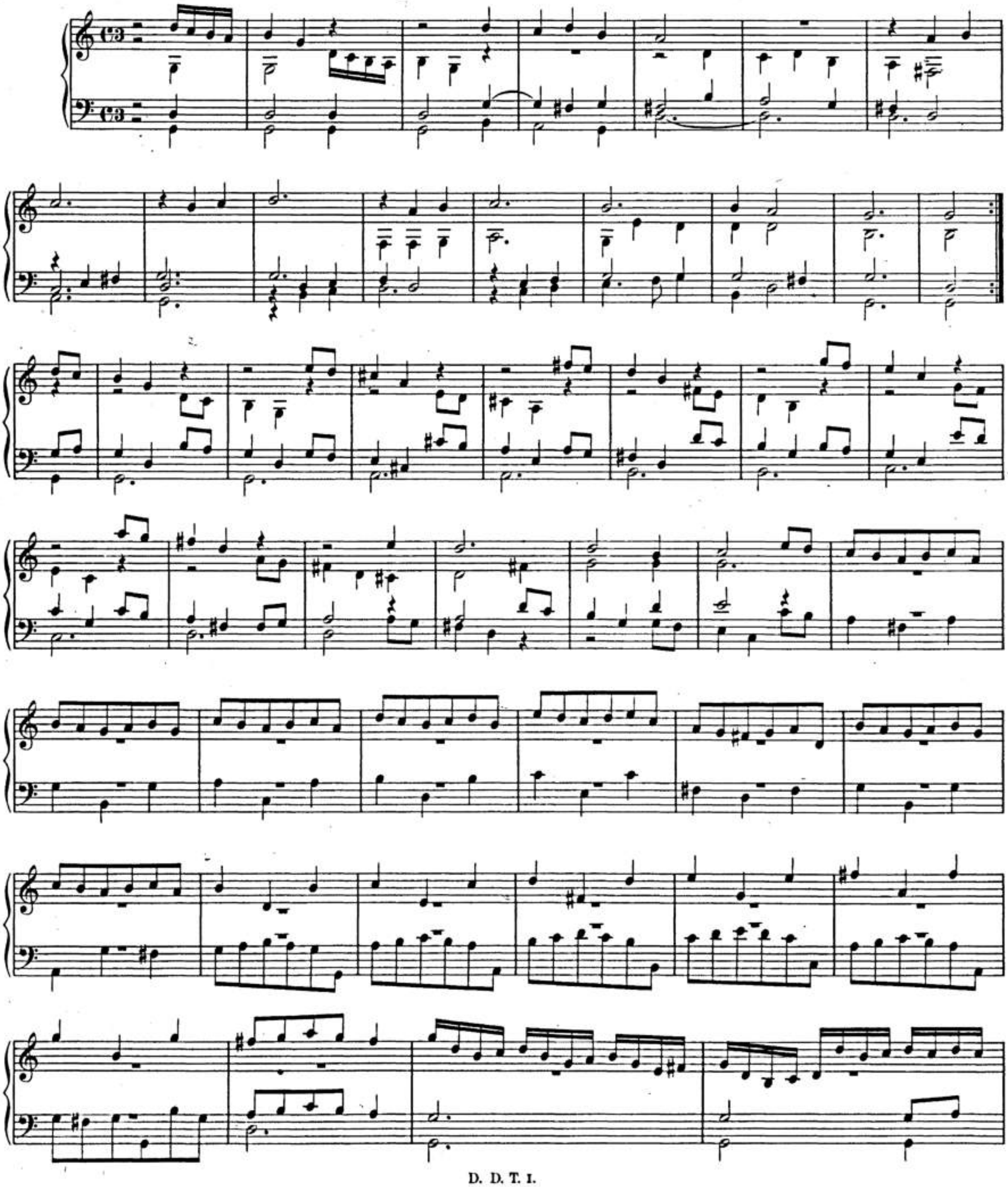
Imitatio Violistica.

BSB

8. Courante.

BSB

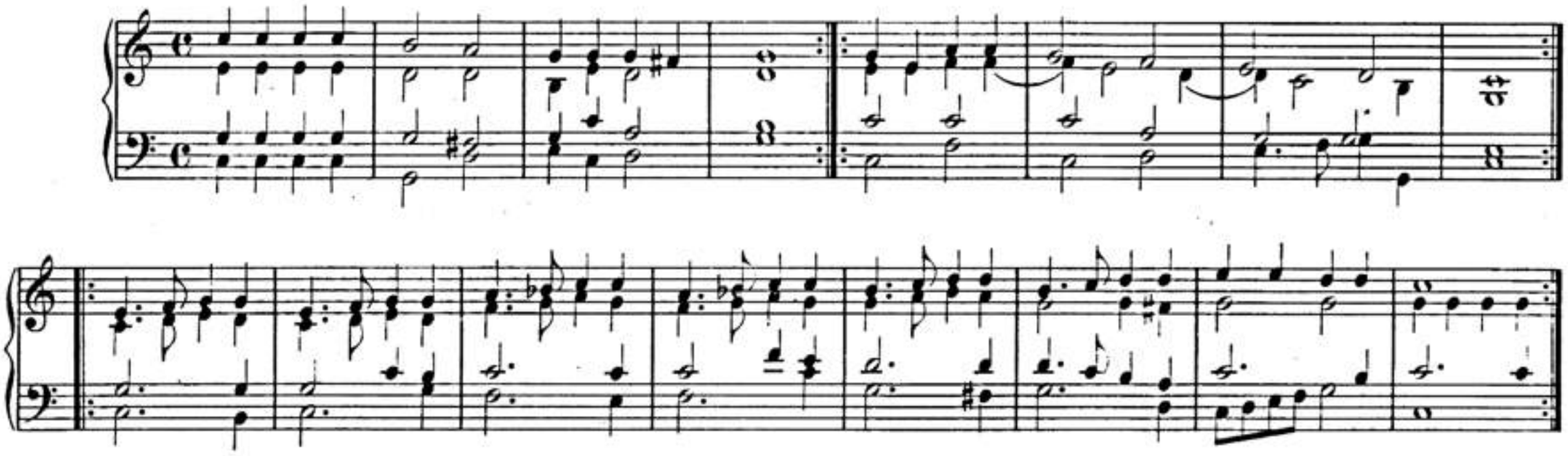
9. Courante.



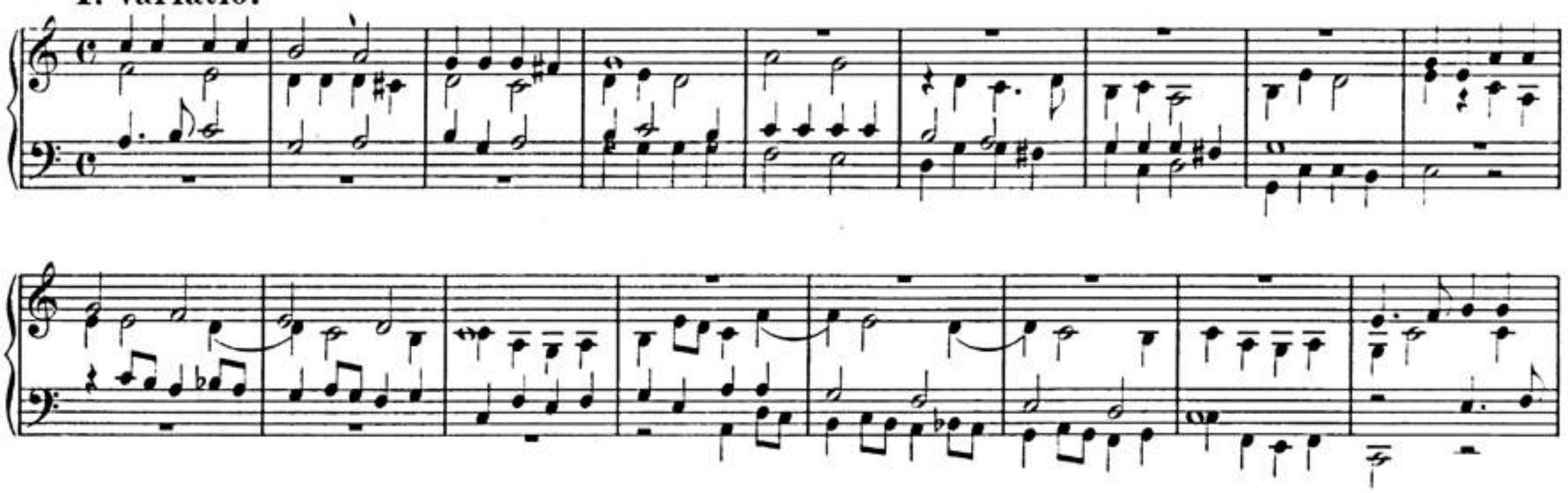
BSB

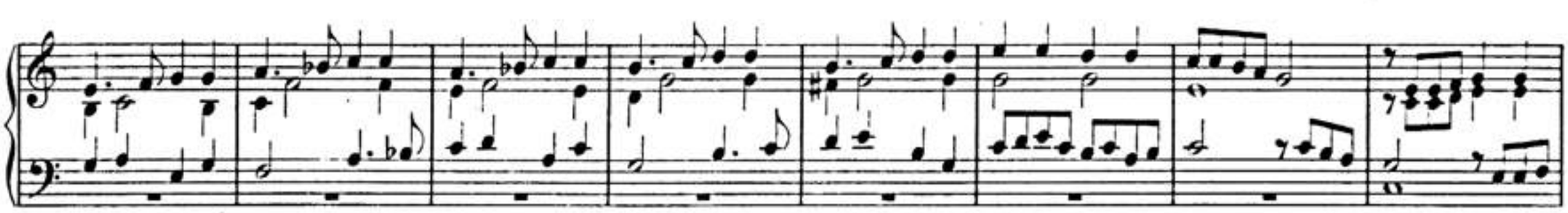
10. Niederländisches Lied, Cantio Belgica.

Ach du feiner Reiter.



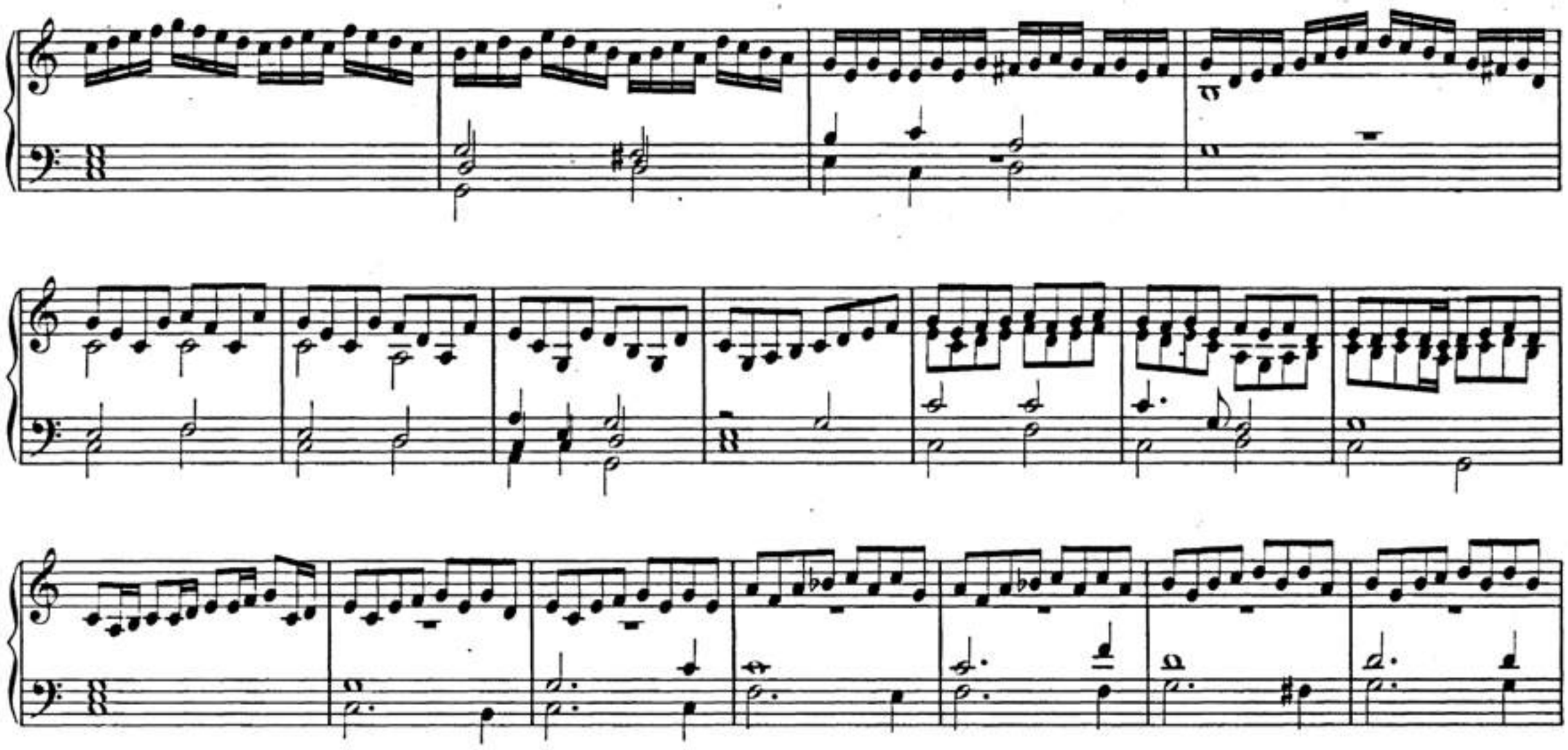
1. Variatio.

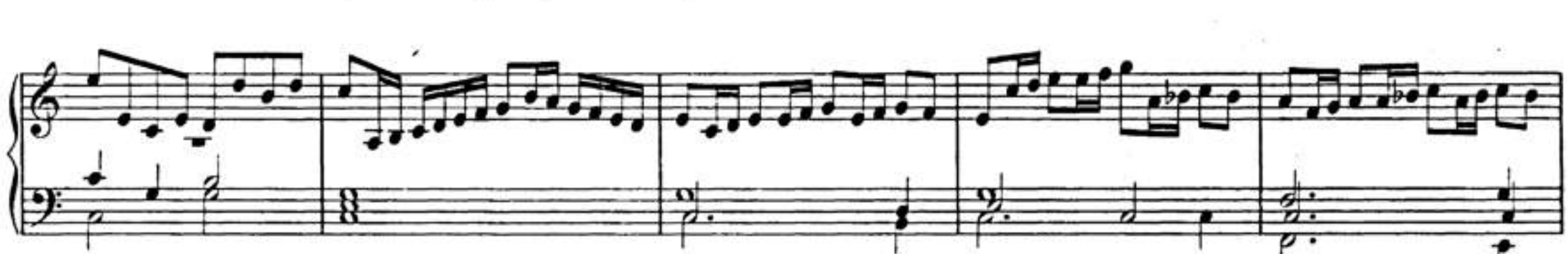




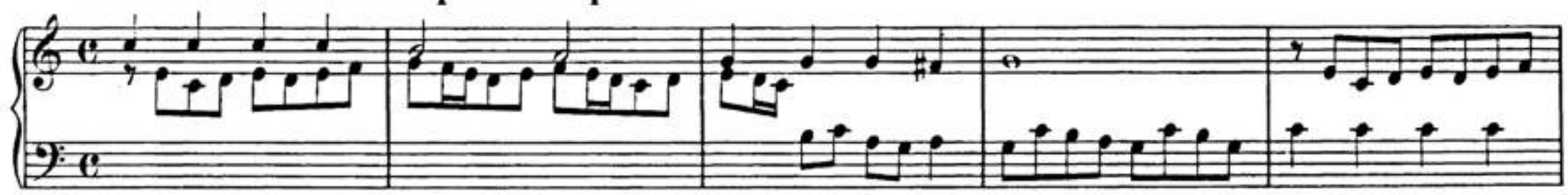
2. Variatio.

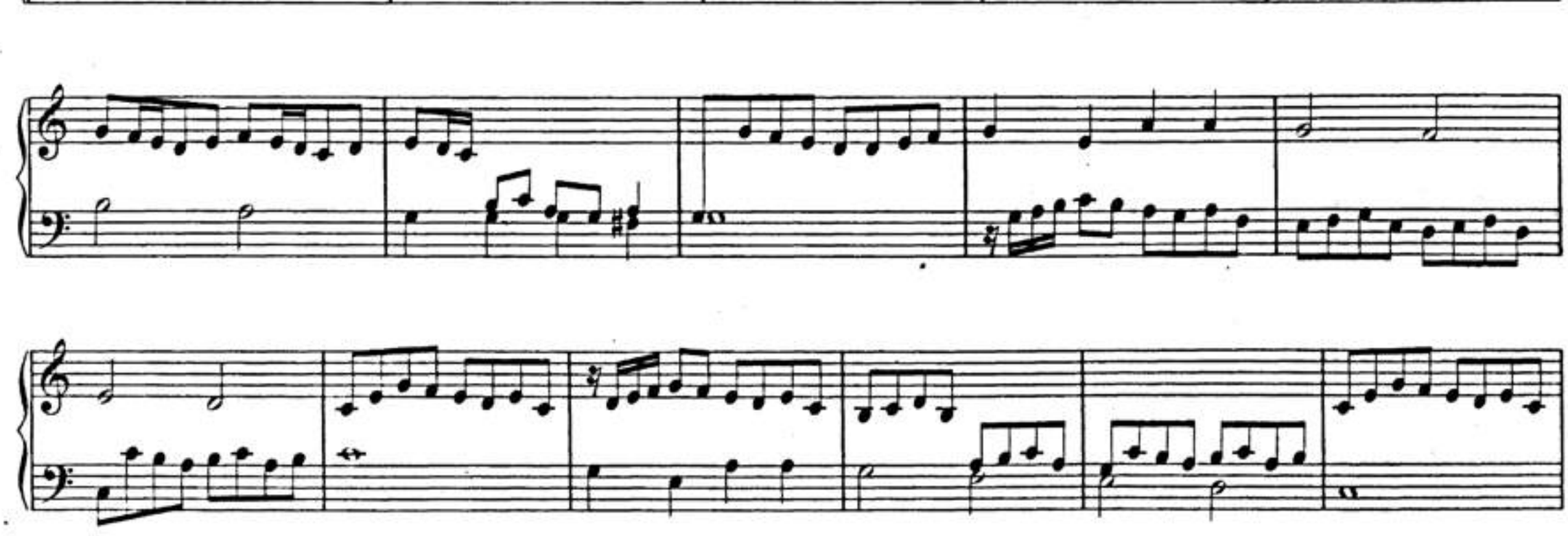
BSB





3. Variatio. **Bicinium duplici contrapuncto.**





4. Variatio.

5. Variatio. Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu, tum dextra, tum sinistra.

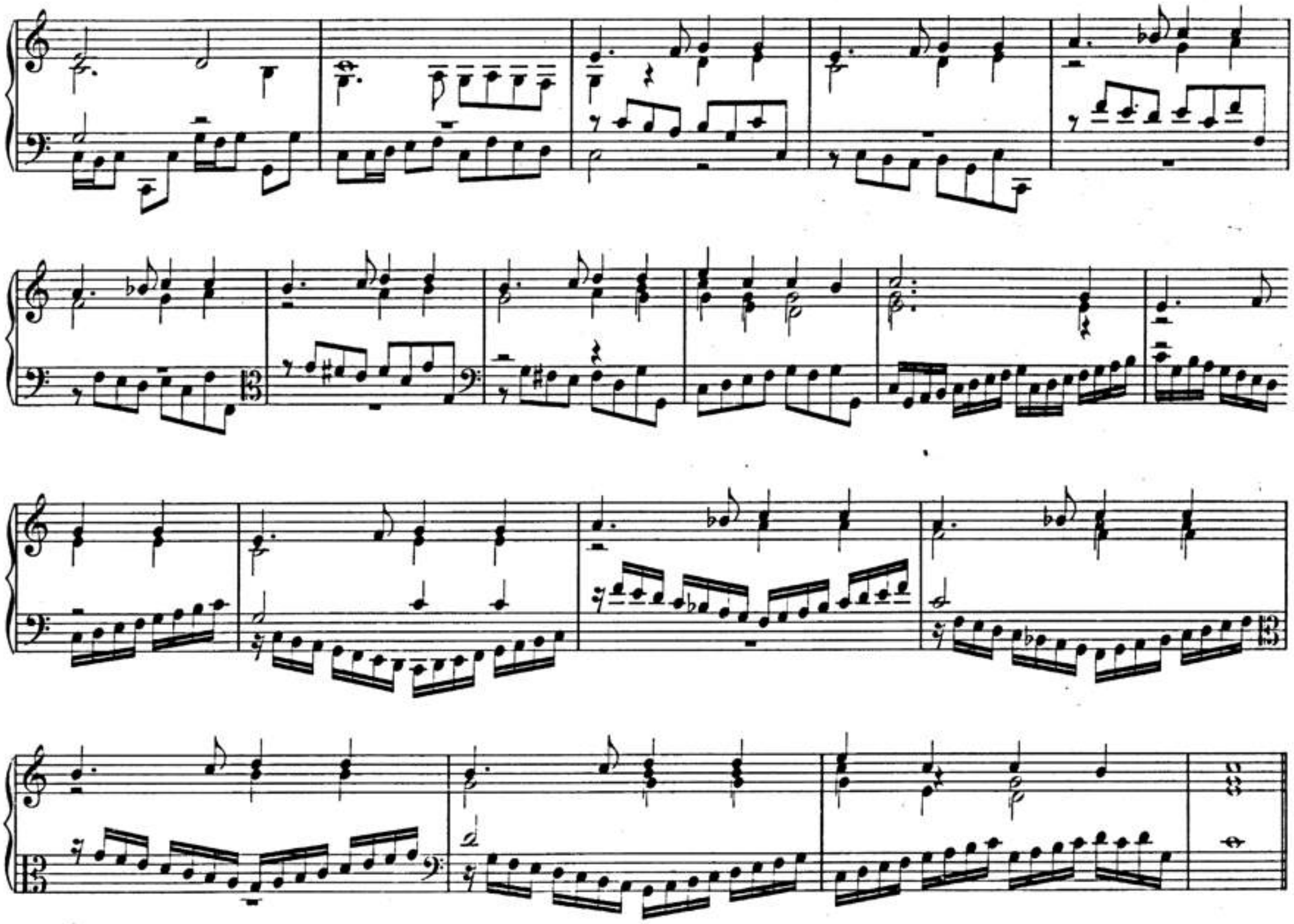
Applicatio:

etc.

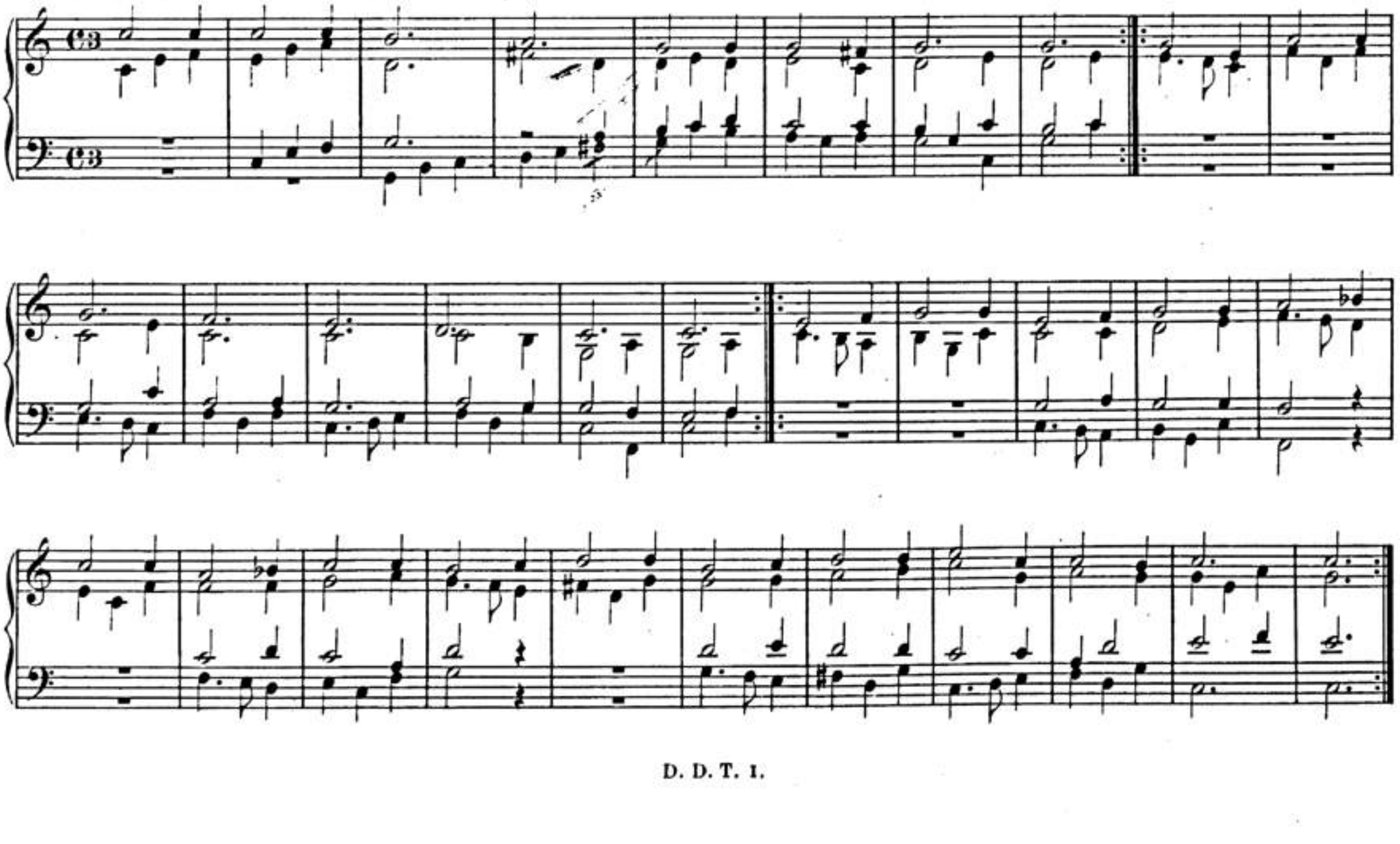
etc.

6. Variatio in Cantu.

BSB



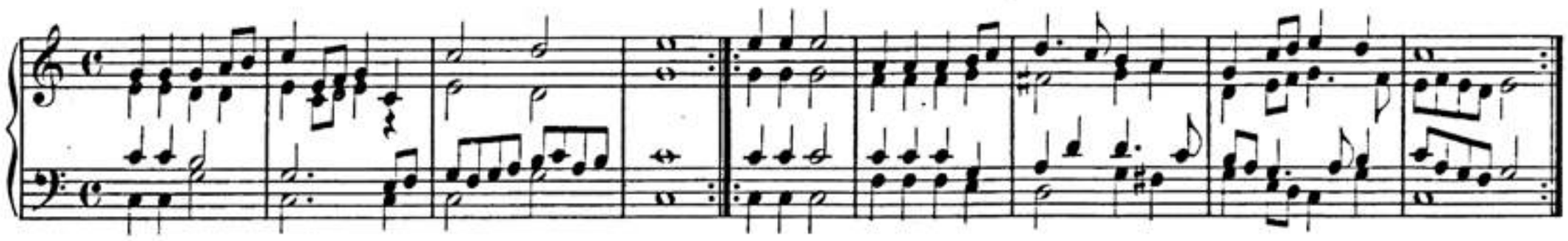
7. Variatio in Cantu.



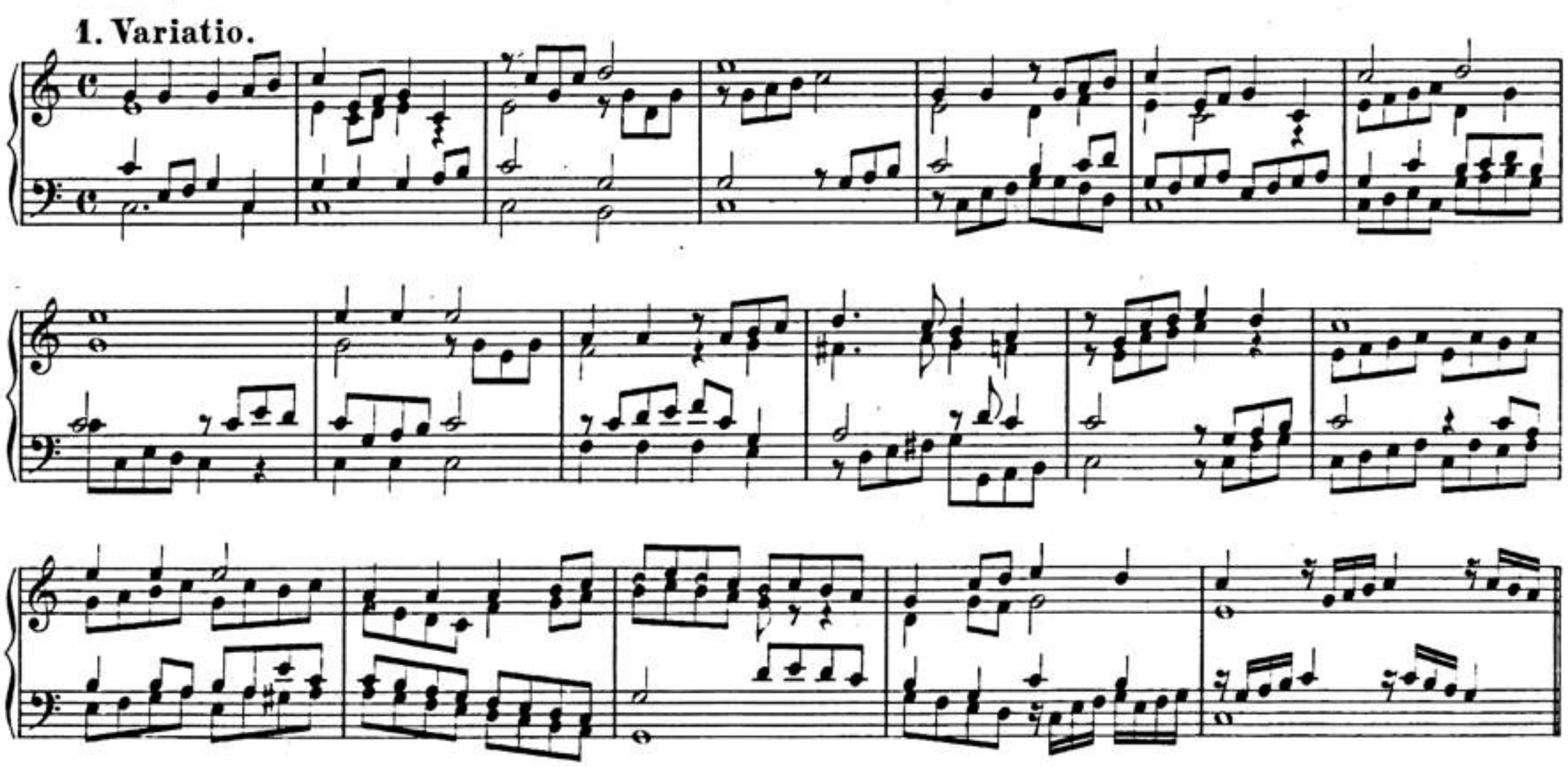
BSB

11. Französisches Lied, Cantio Gallica.

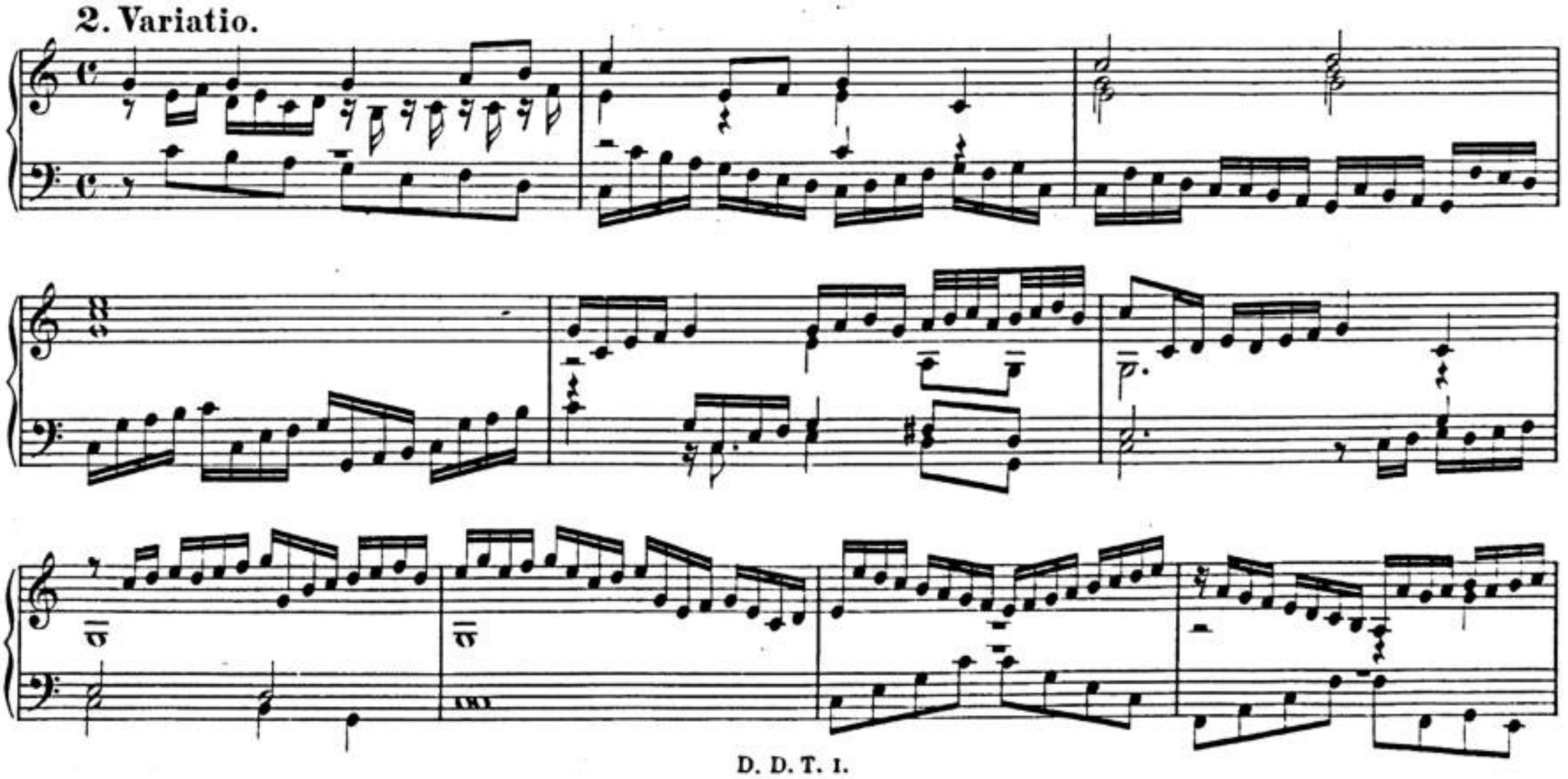
Est ce Mars.



1. Variatio.



2. Variatio.



3. Variatio.

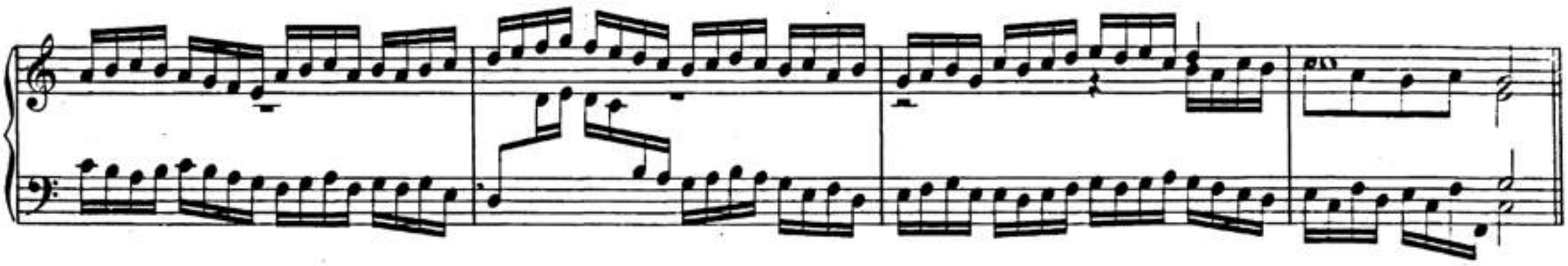
4. Variatio triplici contrapuncto.

BSB

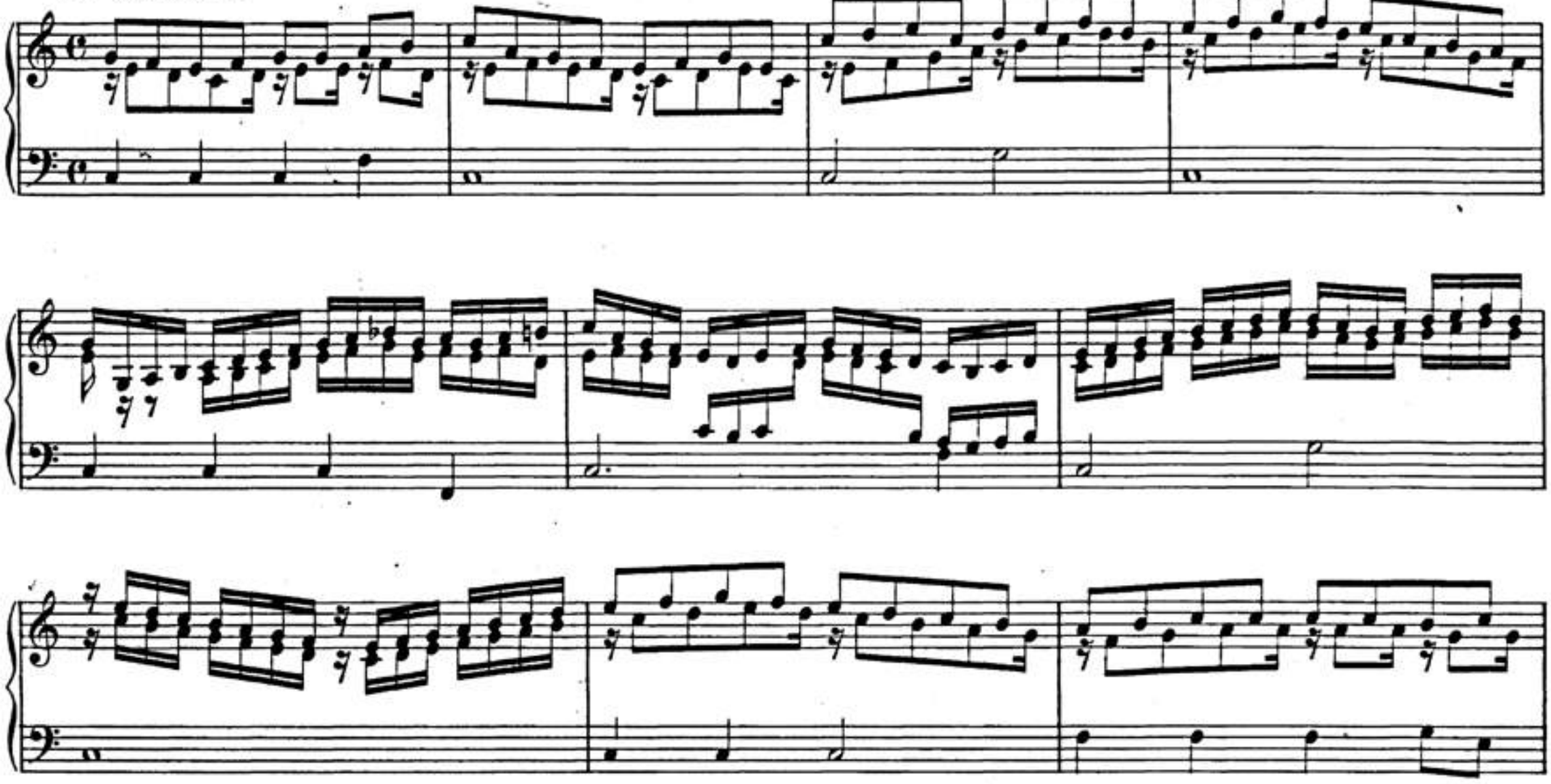
5. Variatio.

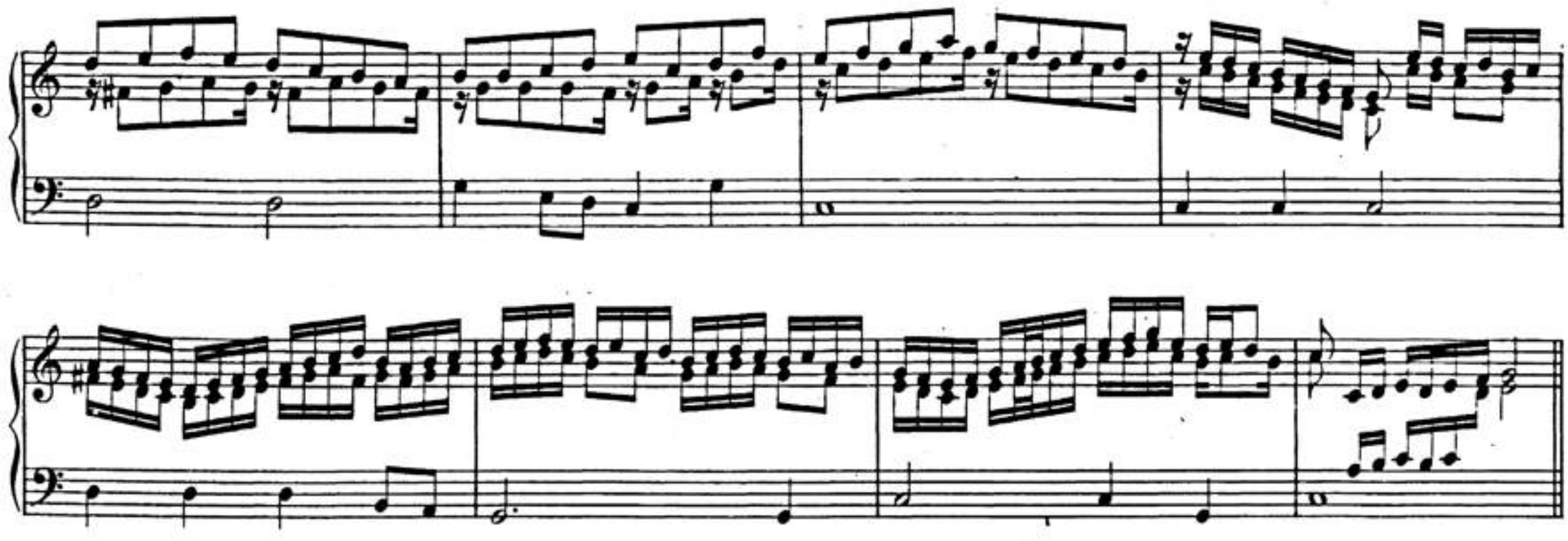
6. Variatio. Bicinium duplici contrapuncto.

7. Variatio.

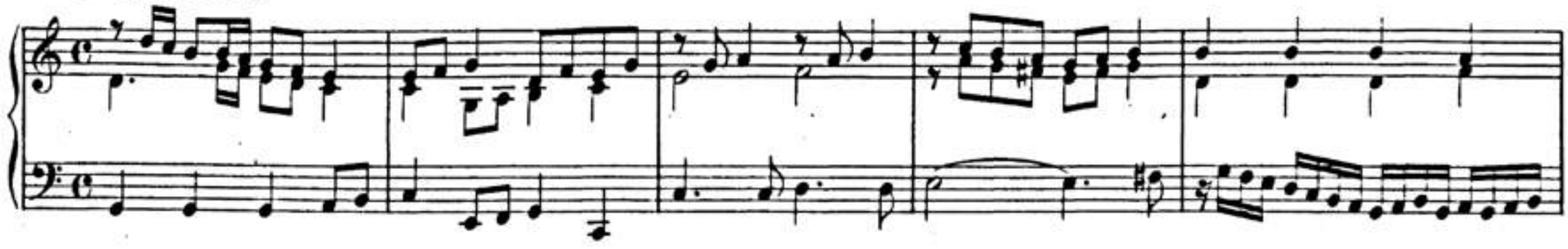


8. Variatio.





9. Variatio.



BSB

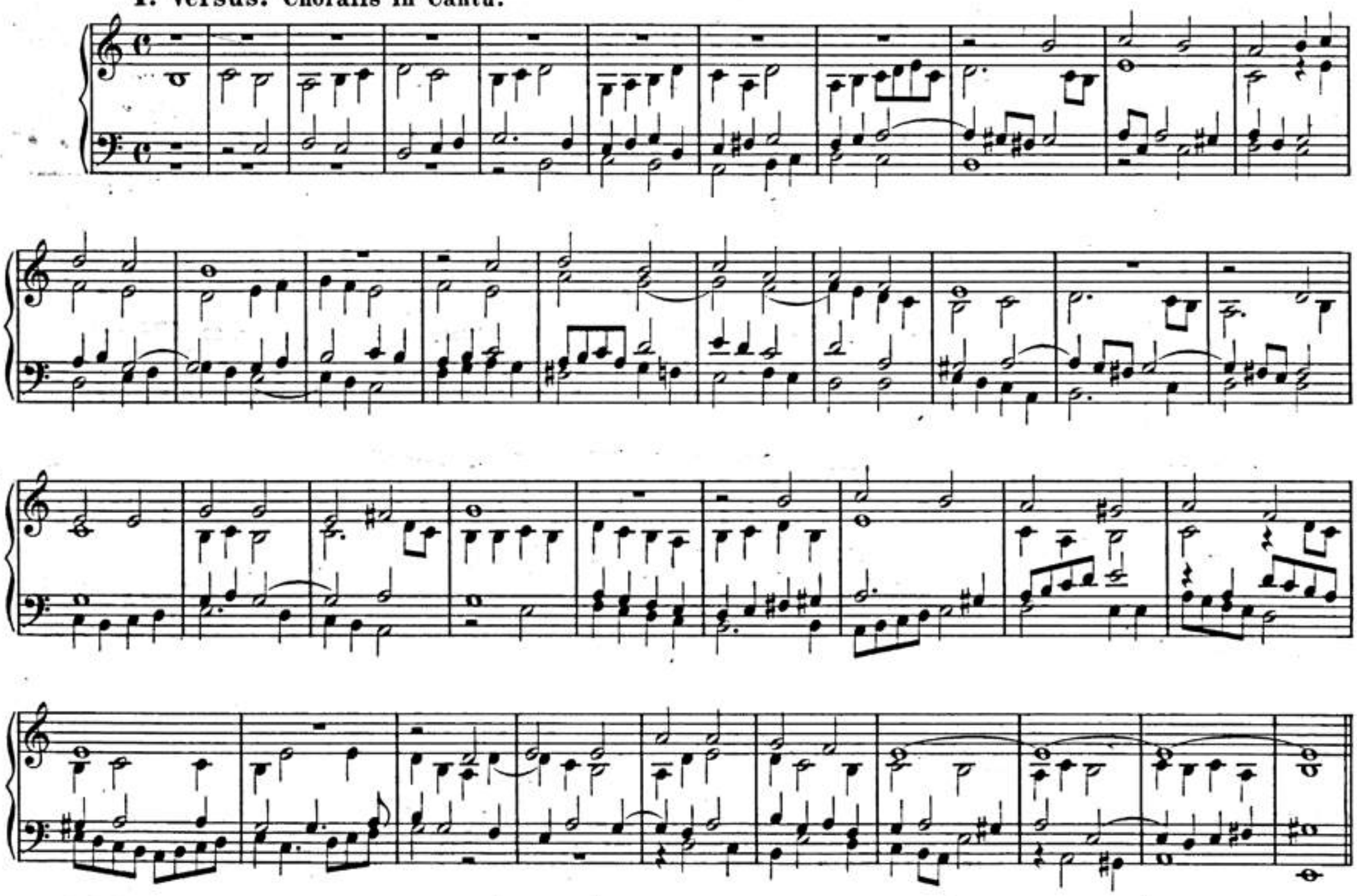
10. Variatio.

BSB

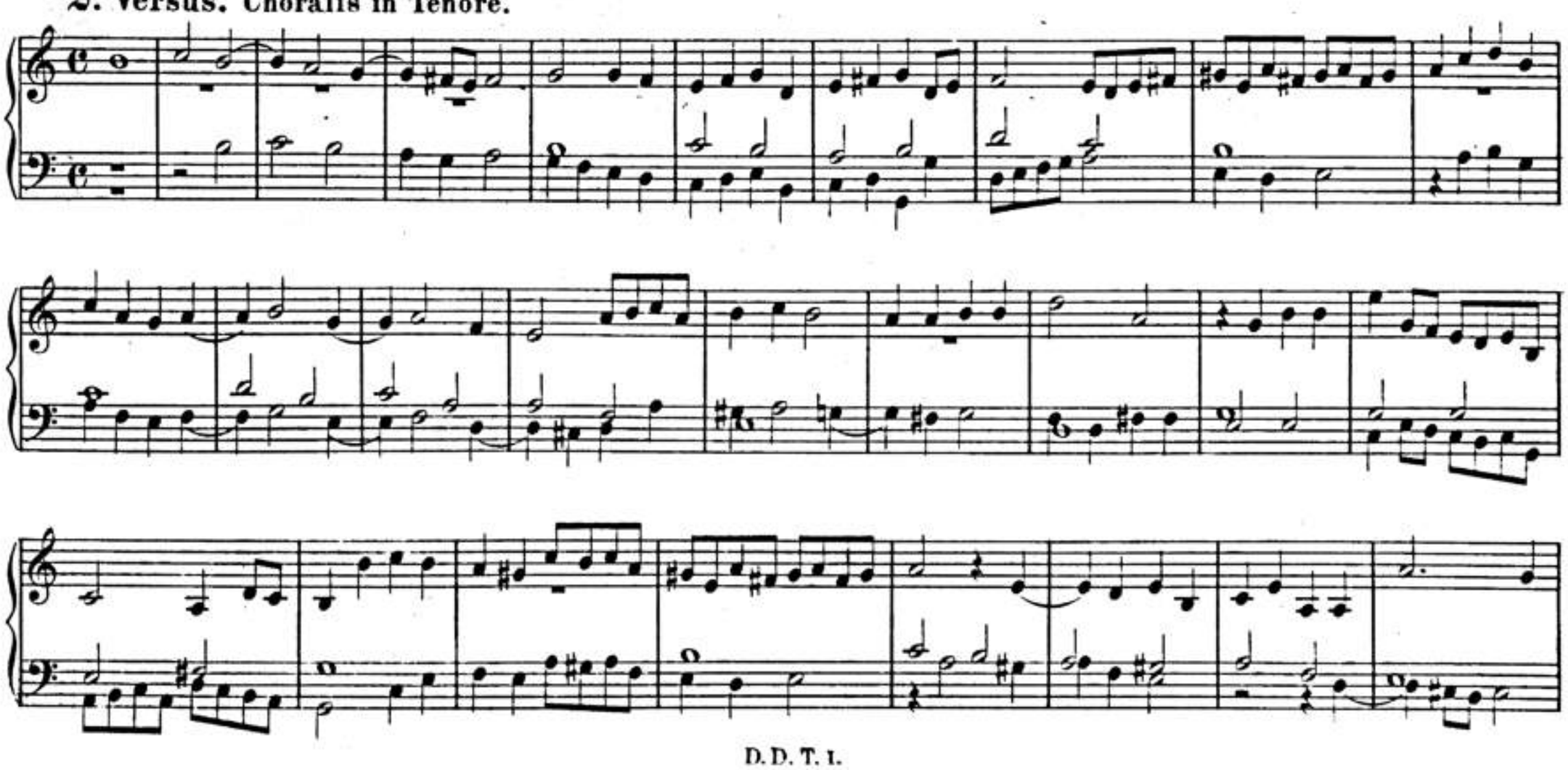
12. Psalmus.

Da Jesus an dem Kreuze stund.

1. Versus. Choralis in Cantu.



2. Versus. Choralis in Tenore.



3. Versus. Choralis in Cantu.

4. Versus. (Choralis in Cantu.)

5. Versus. Choralis in Basso.

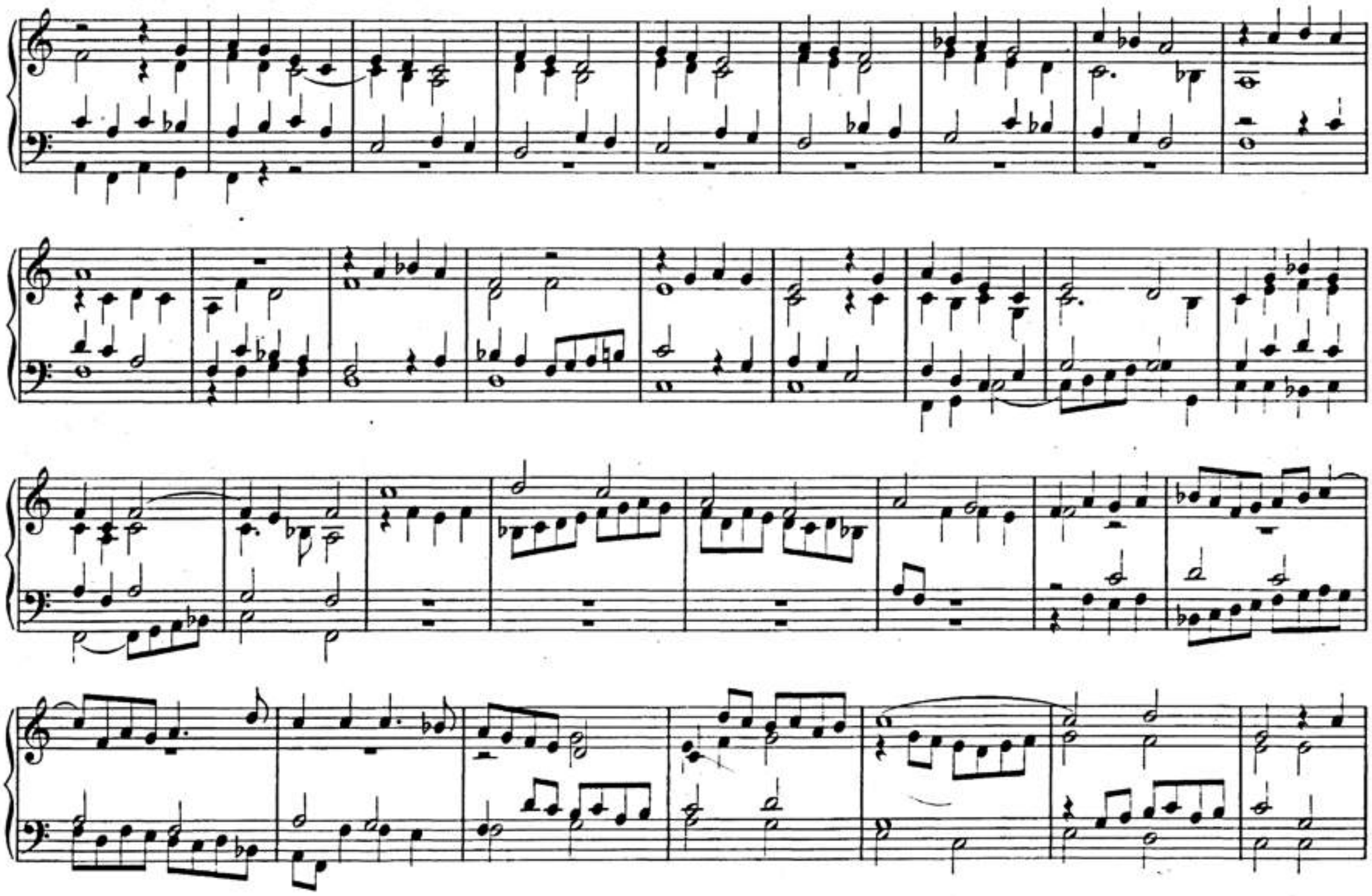
6. Versus. Choralis in Cantu per Semitonia.

BSB

PSALMUS: Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.

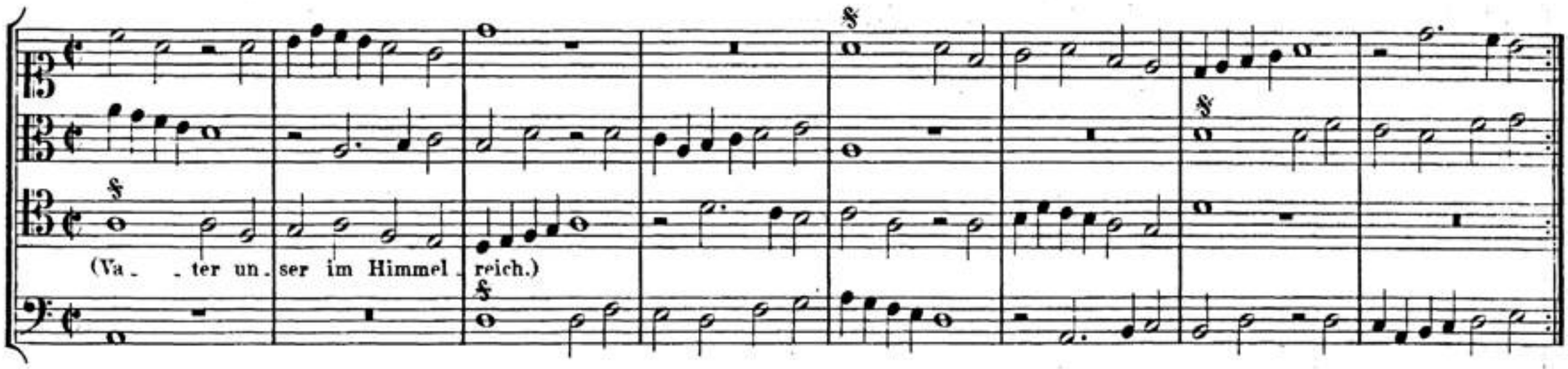
13. FANTASIA SUPER:
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.

BSB

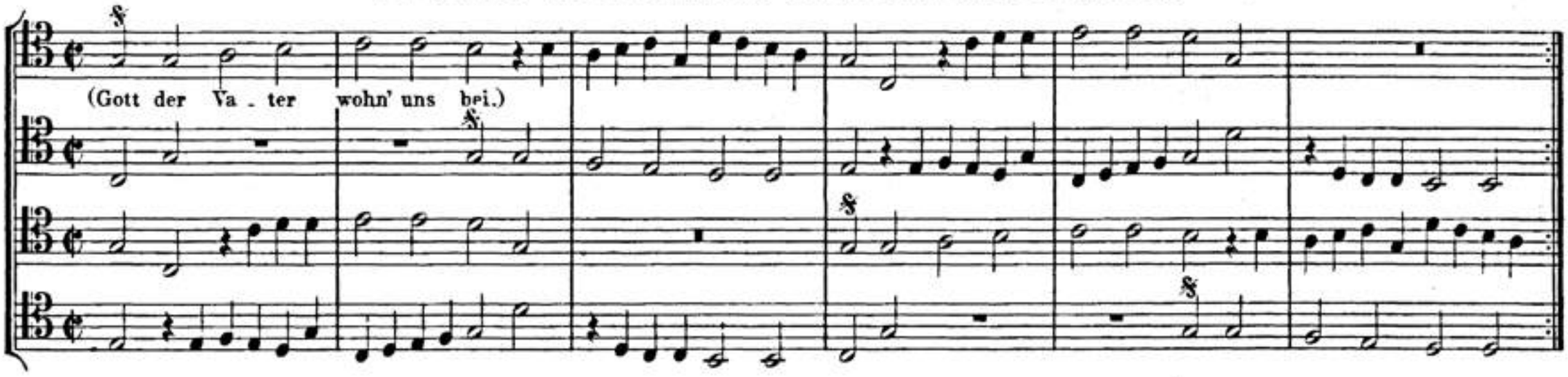


Canones aliquot.

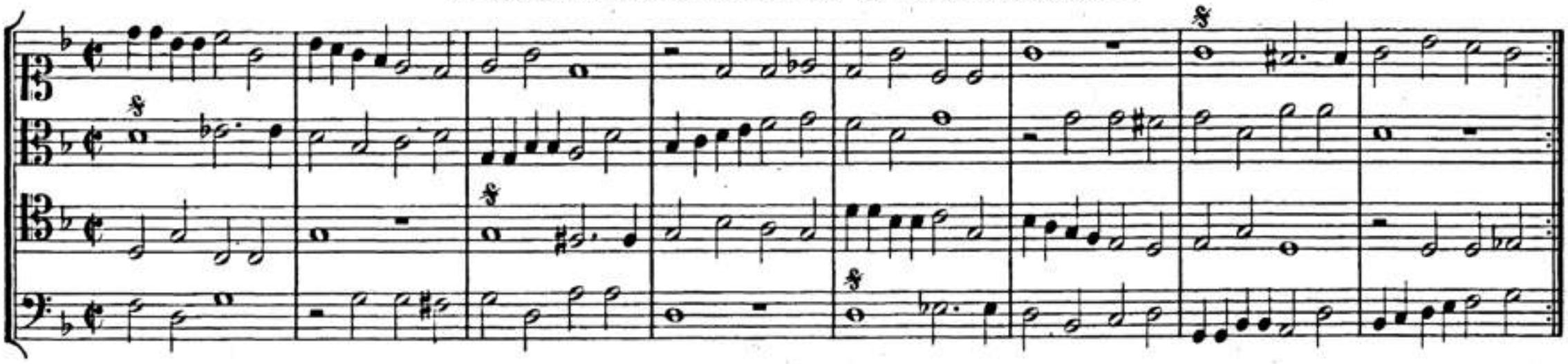
1. Canon contrarius in 5. Cantio sacra.



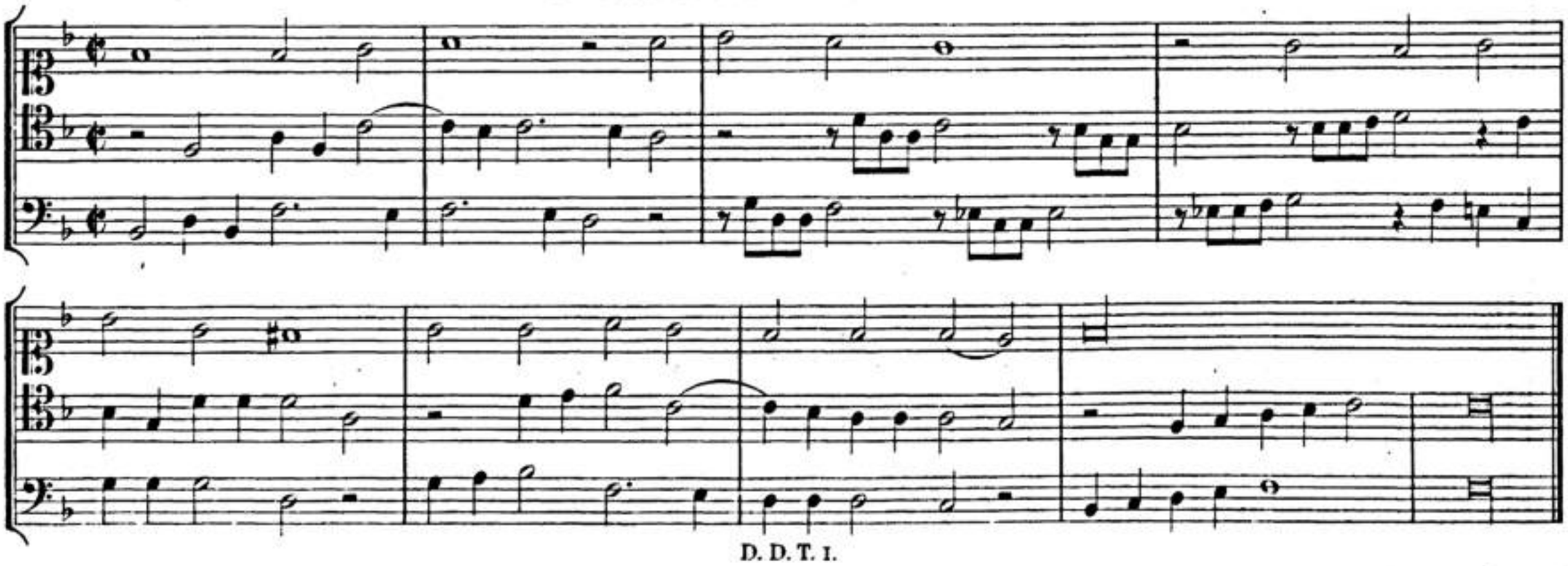
2. Canon contrarius in unisono. Cantio sacra.



3. Canon contrarius in 5. Cantio sacra.



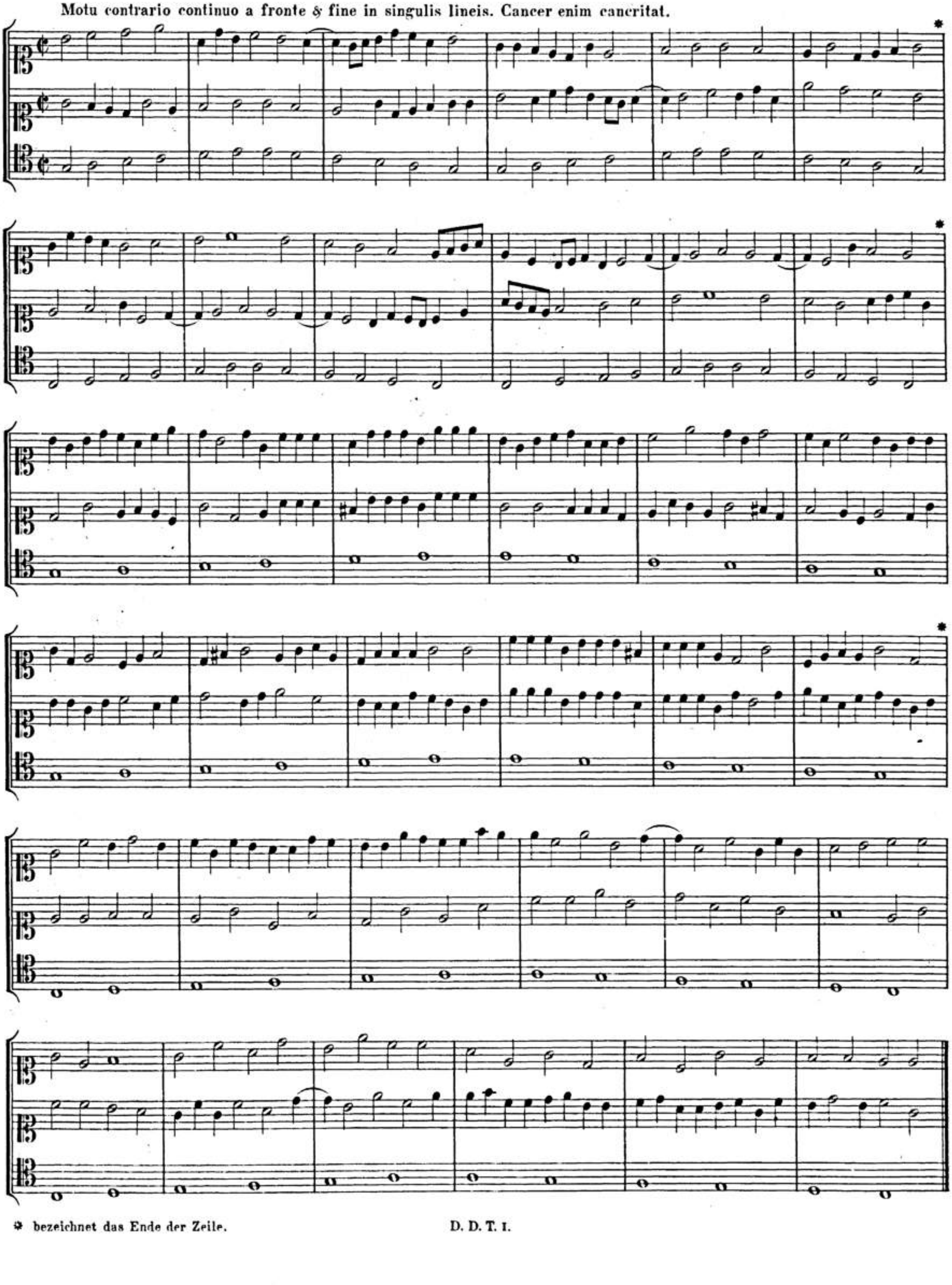
4. Canon in 5. Cantio sacra.



BSB

5. Canon super ut, re, mi, fa, sol, la.

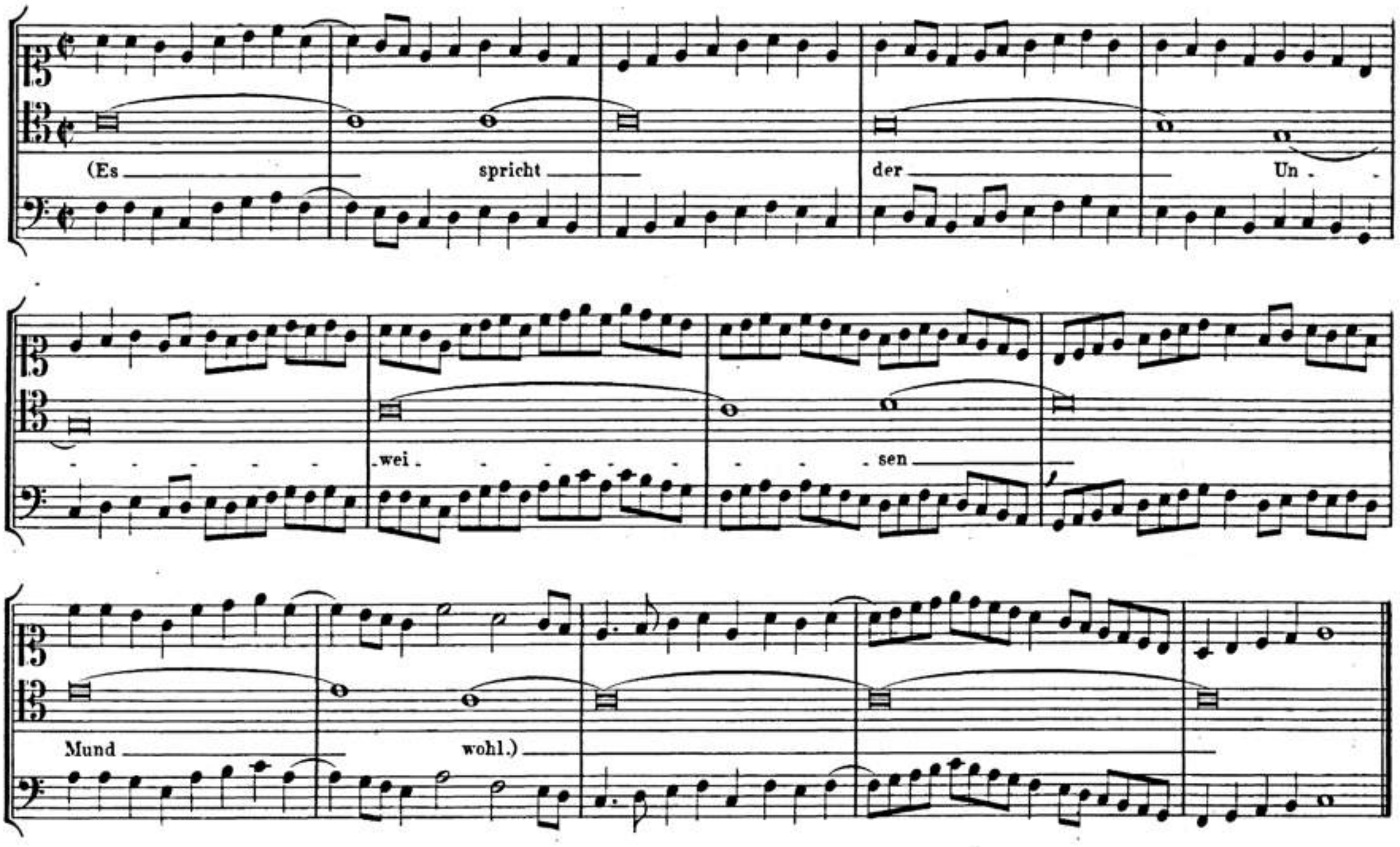
Motu contrario continuo a fronte & fine in singulis lineis. Cancer enim cancritat.



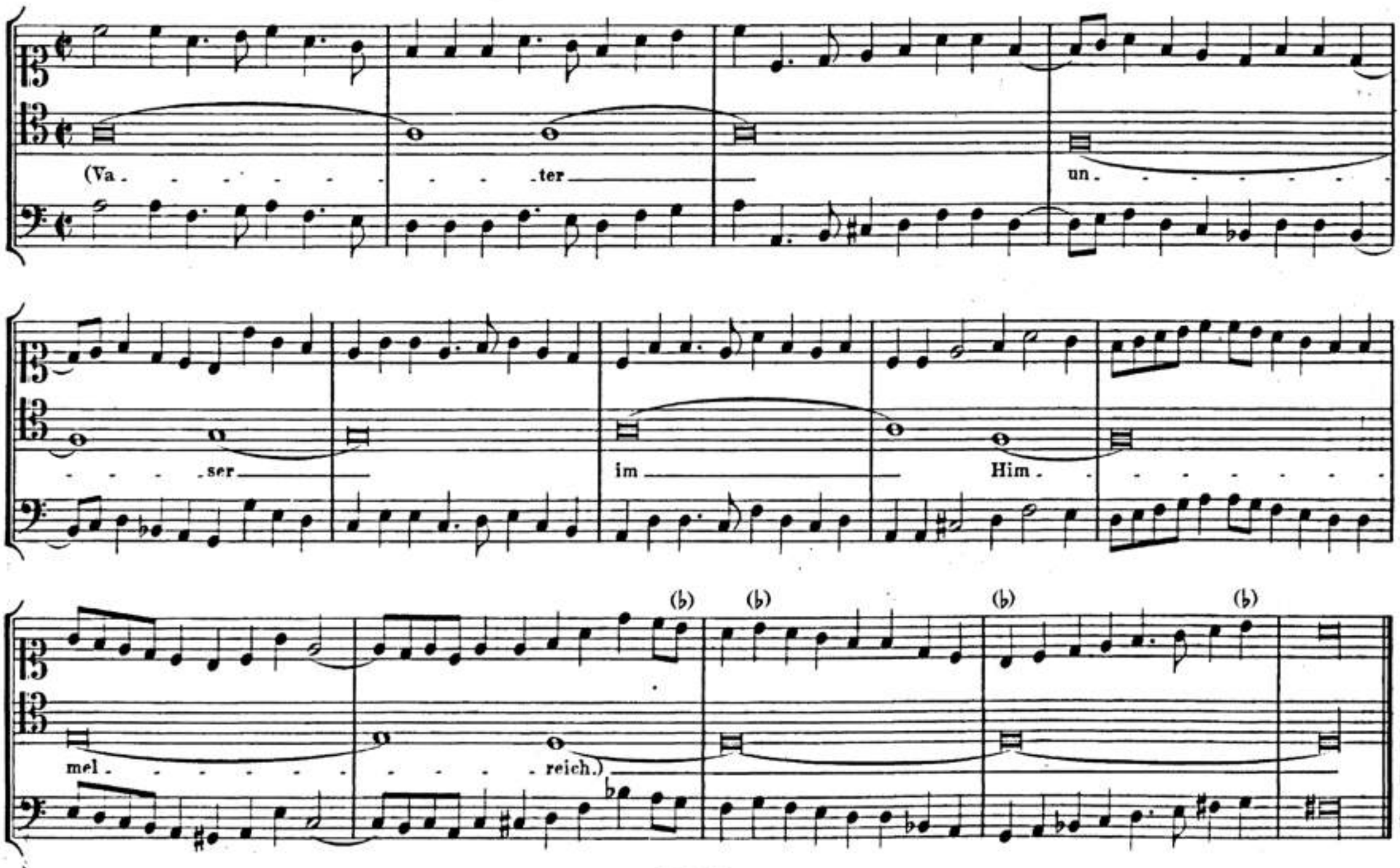
* bezeichnet das Ende der Zeile.

BSB

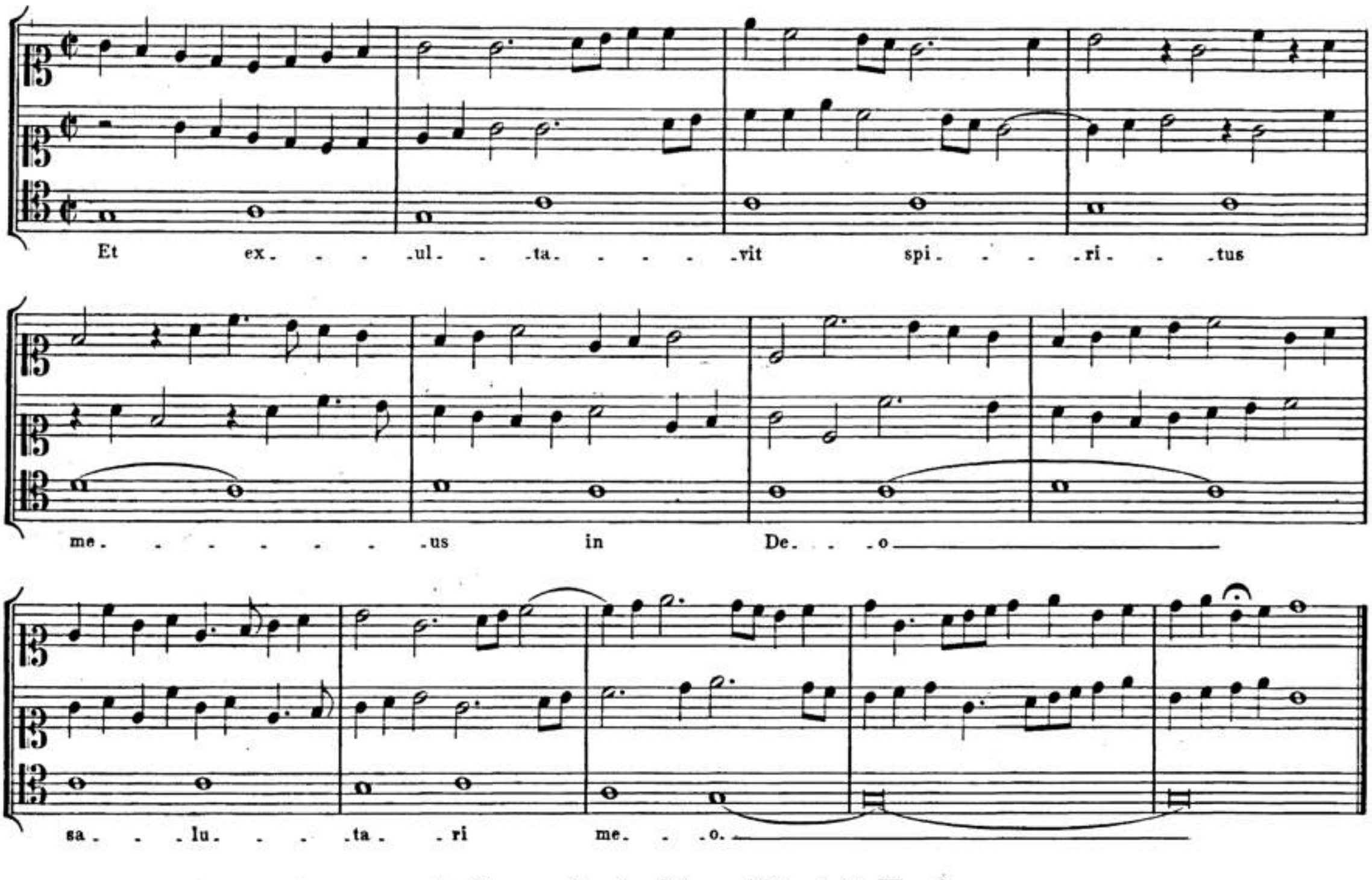
6. Canon ad decimam ad Basin sine pausis. Cantio sacra.



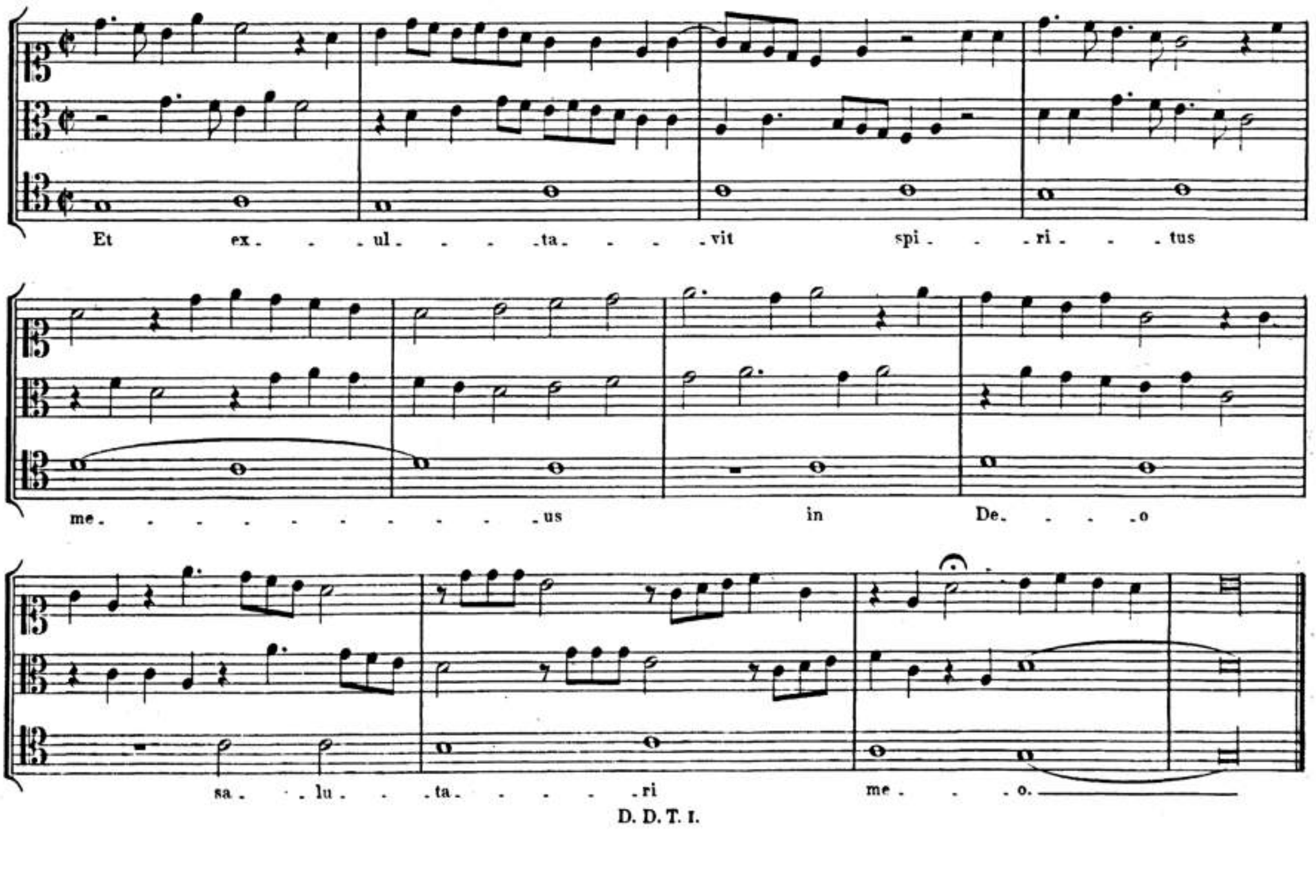
7. Canon modo superiori ad decimam sine pausis. Cantio sacra.



8. Canon in unisono. Magnificat 8. Toni.

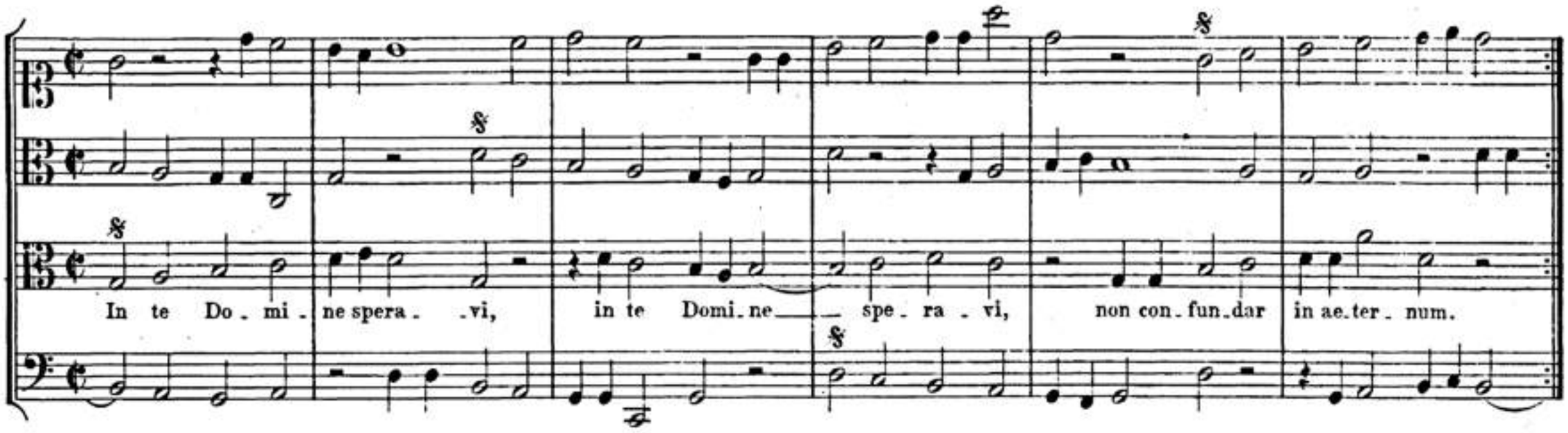


9. Canon in 5. Magnificat 8. Toni.

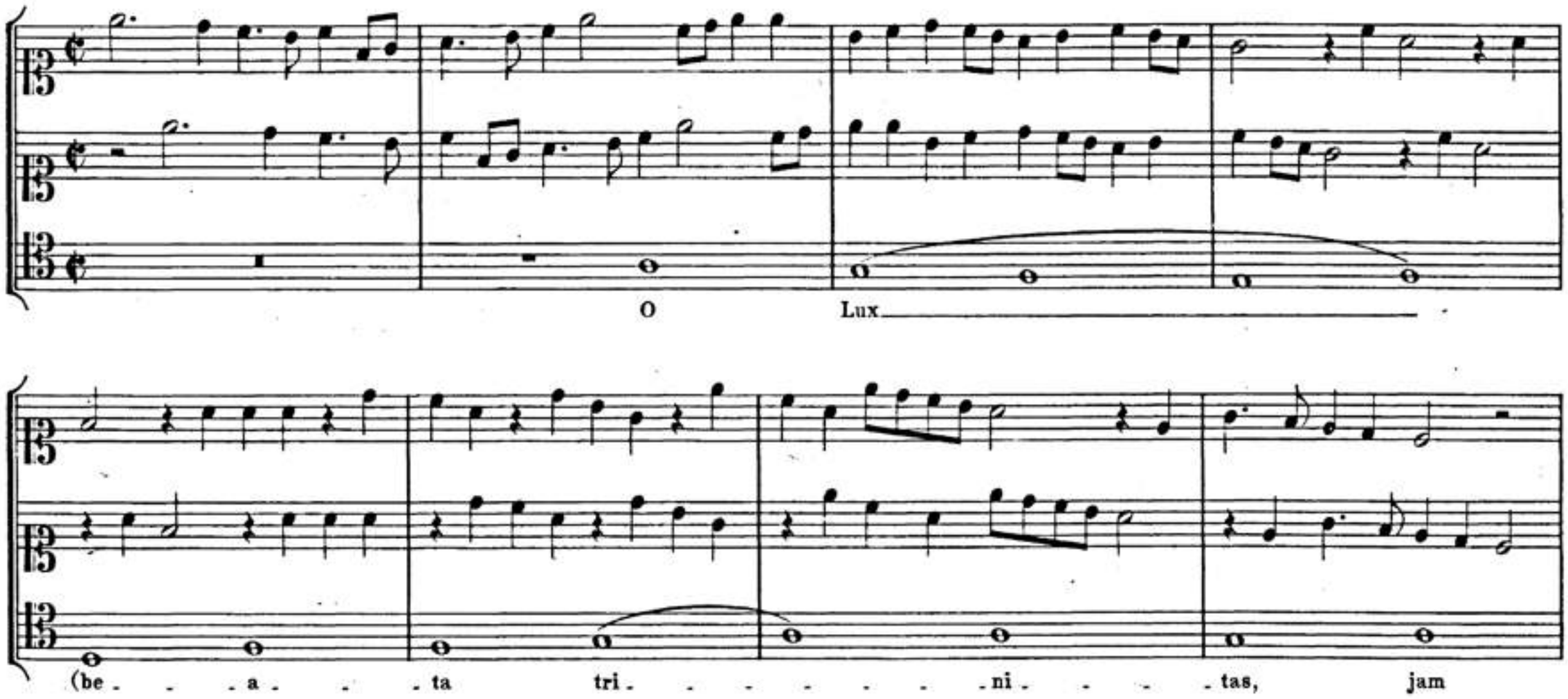


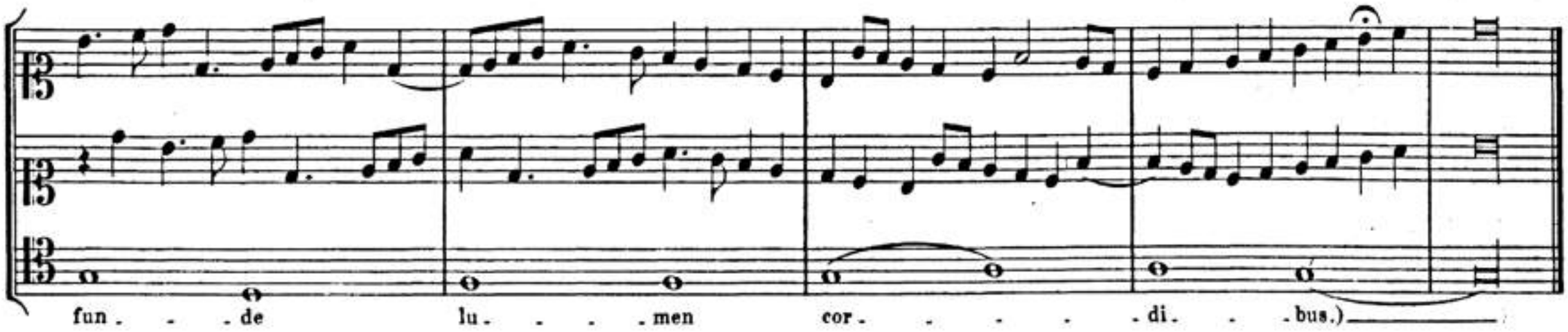
BSB

10. Canon contrarius in 5. *)



11. Canon in unisono. Hymnus: O Lux.





*) Vergl. den Kanon auf Scheidts Bildniss.

12. Canon in unisono. Cantio sacra.

(Va - - - - ter un - - - - ser im Him - - - - mel - - -

reich, der du uns al - - - le hei - - ssest gleich Brü - - -

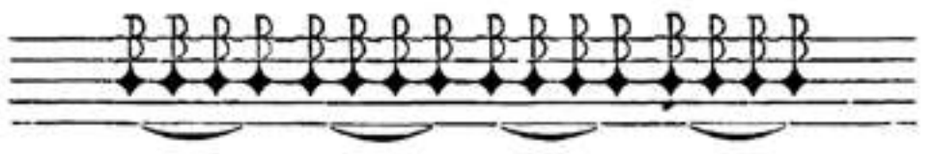
der sein und dich ru - - - fen an und willt das

Be - - - - ten von uns han, gieb, dass nicht bet' al - - -

lein der Mund, hilf, dass es geh' von Her - - zens - - - grund.)

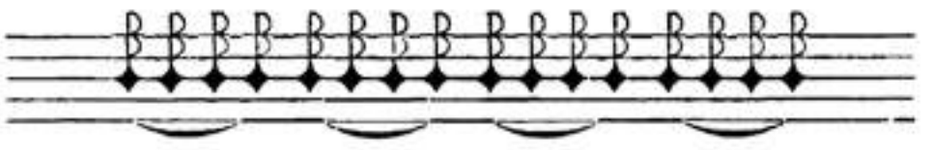
BSB

N.B.



WO die Noten / wie allhier / zuſammen gezogen ſeind / iſt ſolches eine beſondere art / gleich wie die Violiſten mit dem Bogen ſchleiffen zu machen pflegen. Wie dann ſolche Manier bey fürnehmen Violiſten Deutſcher Nation / nicht vngebreuchlich / gibt auch auff gelindſchlägigen Orgeln / Regalen / Clavicymbaln vnd Inſtrumenten / einen recht lieblichen vnd anmutigen concentum, derentwegen ich dann ſolche Manier mir ſelbſten gelieben laſſen / vnd angewehnet.

Nota Philomuse.



VBi notulas ſigno hoc notatas & circumductas videris, id quod ſæpiûs in hac tabulaturâ occurret, ſcito eſſe Imitationem Violiſticam à peritiſſimis eius artis inventam, qui modò clarius modo lenius fidibus nôrunt canere: Eſtque hæc variatio apud artifices Violiſtas etiâm in ipsâ Germaniâ non infrequens: In Organis vero, Regalis, Clavicymbalis & Inſtrumentis edit concentum ſuaviſſimum & jucundiſſimum, propterea & ego hac ipsâ variatione admodum delector, eâque ſæpiſſime utor. Vale, utere, & fruere.

PARS SECUNDA TABVLATVRÆ

Continens

FUGARUM, PSALMORVM CANTIONVM ET ECHVS,

TOCATAE VARIATIONES VARIAS
ET OMNIMODAS.

Pro quorumvis Organiſtarum captu & modulo.

AUCTORE,

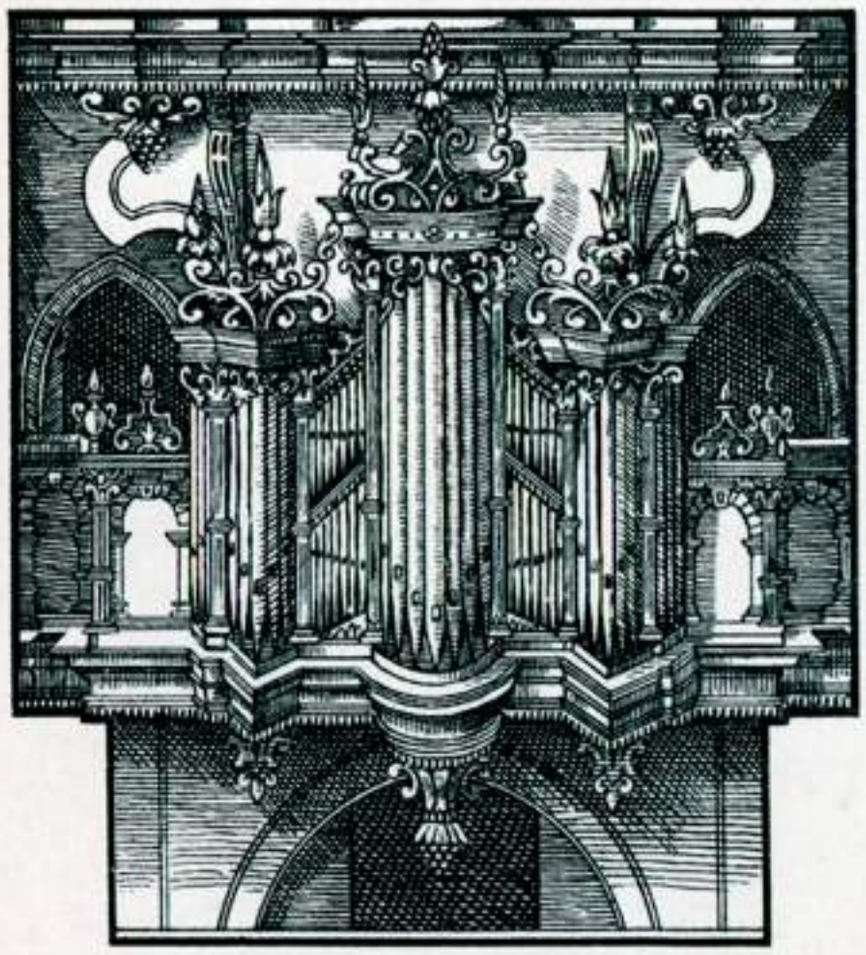
SAMUELE SCHEIDT

HALLENSE.

REVERENDISS: ILLVSTRISSIMIQVE PRINCIPIS AC DOMINI,

Dn. Christiani Guilielmi Archiepiscopi

MAGDEBURGENSIS PRIMATIS GERMANIÆ ORGANISTA ET CAPELLAE MAGISTRO.



HAMBVRGI,
Typis & Sumptibus Heringianis.
ANNO M DC XXIV.

BSB

BSB

DEDICATIO.

MAGNIFICIS, NOBILISSIMIS, AMPLISSIMIS, EXCEL-
lentiſſimis Prudentiſſimiſque Viris,

DNN. CONSVLIBVS ET SENATORI-
BVS TRIVM CELEBERRIMARVM RERVM-
PVBLICARVM.

NORIBERGENSIS.
DANTISCANAE.
LIPSIENSIS.

Dnn. Mecœnatibus & Fautoribus meis.

S. P.

APertas Muſarum fores, templumque Muſarum undique patens & pervium voluit veneranda Antiquitas, quo id potiſsimum innuitur, Diſciplinas & Artes liberales haud-quaquam occultandas, ſed candidè ſine invidiâ cuivis bono & petenti communicandas. Vt enim theſauri ſub terram defoſsi nullus eſt uſus, ita & diſciplinæ latentis nullus reſpectus. Rectè igitur faciunt, qui talentum divinitus ſibi concreditum multorum cum fœnore ita exponunt, ut id ſupremo locatori negociatione felici adauctum tandem læti reſtituere poſsint. Quorum veſtigijs & ego inſiſtens, Viri Magnifici, Nobiliſſimi, Ampliſsimi &c. talentulum meum qualecunque haudquaquam defodere, ſed honori divino, Eccleſiæ ornamento, & bonorum quorumvis commodo elocare volui: quod labores mei Muſici, tum ſacri tum profani satis ſuperque teſtabuntur. Inter alias vero lucubrationes meas prodit etiam hæc TABULATURA NOVA, in gratiam Germanorum Organiſtarum adornata. Quia enim negociis Aulicis diſtentus, Diſcipulos Philomuſos, id paſsim per literas hinc inde à me petentes, privatim inſtituere & informare non poſſum, placuit publicâ hâc manuductione illis inſervire, & cuivis candidè candido gratificari. Hujus laboris partem hanc alteram vobis, viri Magnifici Nobiliſsimi &c. jam offero, quòd & vos Muſicos, & Muſicorum Mecænates maximos ſignis haud obſcuris cognôrim: tum ut abſens vobis de mea erga vos omnes voluntate & animi obſervantiâ conſtet, nonnulliſque veſtrûm, in quorum ære jam aliquot annos me profiteor, id quod debeo, perſolvam. Veſtrum jam eſt, viri Magnifici Nob. &c. id quod propenſiſsimâ voluntate offertur, hilari mente ſuſcipere, quò inpoſterum, Deo me benè juvante, alacrius, crebriùs, ſuaviuſque modulari, & ad majora incitari queam. Valete. Kalend. Maji, Anno 1624.

Mag. Nob. Veſt.

Obſervantiſs.

SAMVEL SCHEIDT.

BSB

AD ORGANISTAS.

QVæ in prima parte obſervatu neceſſaria, eadem etiam in hâc & ſubſequentibus partibus obſerventur. Quod etiam plerunque tactus ſinguli in ſingula tempora diſtributi, neque notulæ vel puncta in ſyncopationibus more, in partiturâ Jtalicâ conſueto, á ſe invicem divelluntur, conſultò factum, in gratiam potiſsimum Germanorum Organiſtarum, periti artifices Philomuſi norunt quid velim. Omnia enim facilimo negocio in partituram communem Alphabetariam Germanis uſitatam tranſponi poterunt, potuiſſem quidem ad modum infra positum ponere: ſed ob rationes allatas nolui.

An die Organiſten.

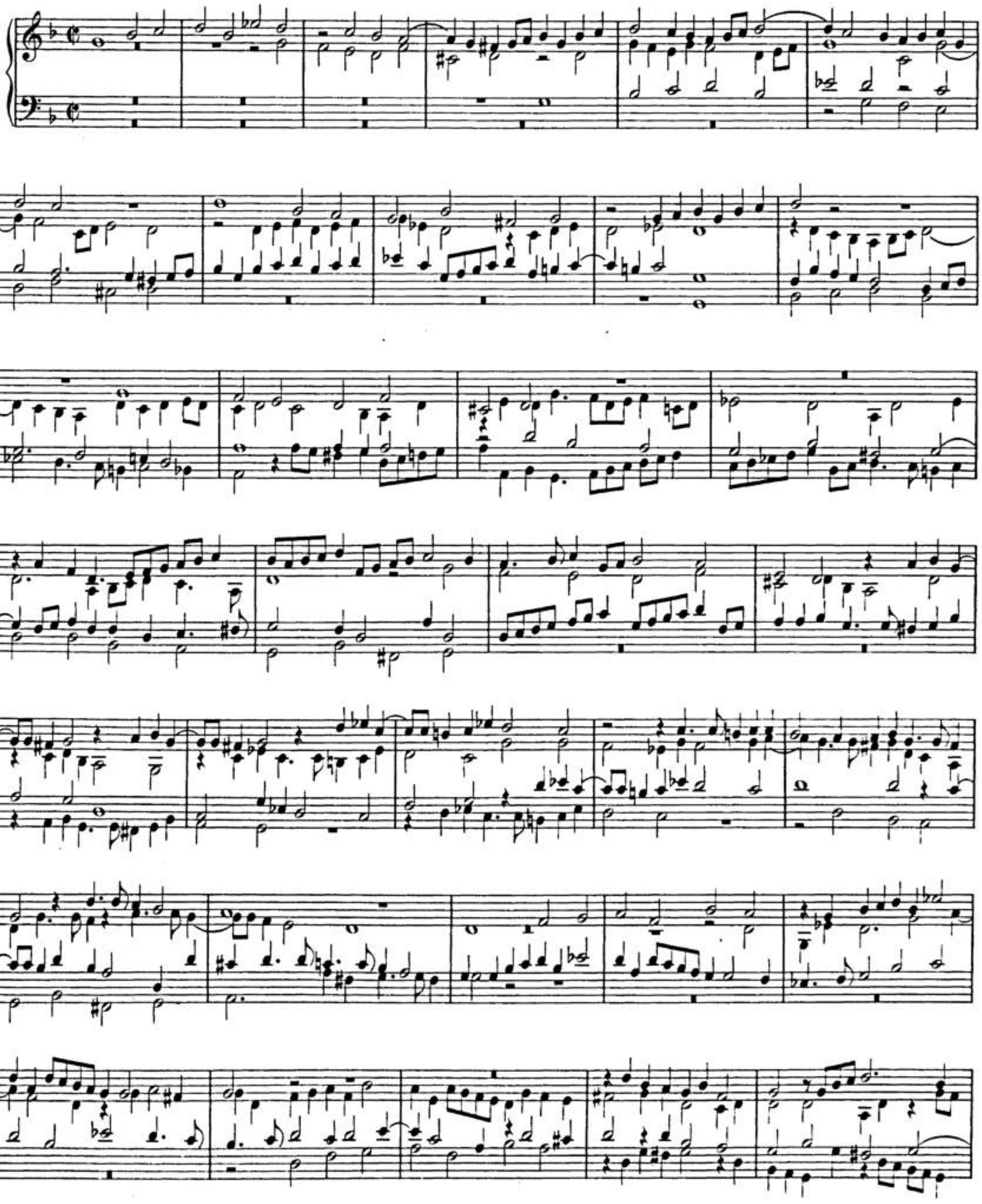
WAS im Erſten Theil nothwendig erinnert / ſol in dieſem wie auch in nachfolgenden theilen ebener maſſen in acht genommen werden / das auch meiſtentheils nur ein Schlag in ein Tempus geſetzt / auch die Noten vnd Punct in den Syncopationibus / wie ſonſten in den Welſchen partituren vblich / nicht von einander getheilet werden / iſt den Deutſchen Organiſten zu lieb geſchehen / was verſtendige Muſici ſind / verſtehen mich gahr wol / wie es gemeinet / vnd kan alles gahr leicht ohn einige hinderung in die gemeine Buchſtaben Tabulatur / wie dieſelbe bey den Deutſchen Organiſten im Brauch verſetzt werden / hette es wol alſo ſetzen können / wie hier vnden ſtehet / † habe es aber vmb obgedachter Vrſachen nicht thun wollen.

†

BSB

Zweiter Theil.

1. Fuga Contraria.

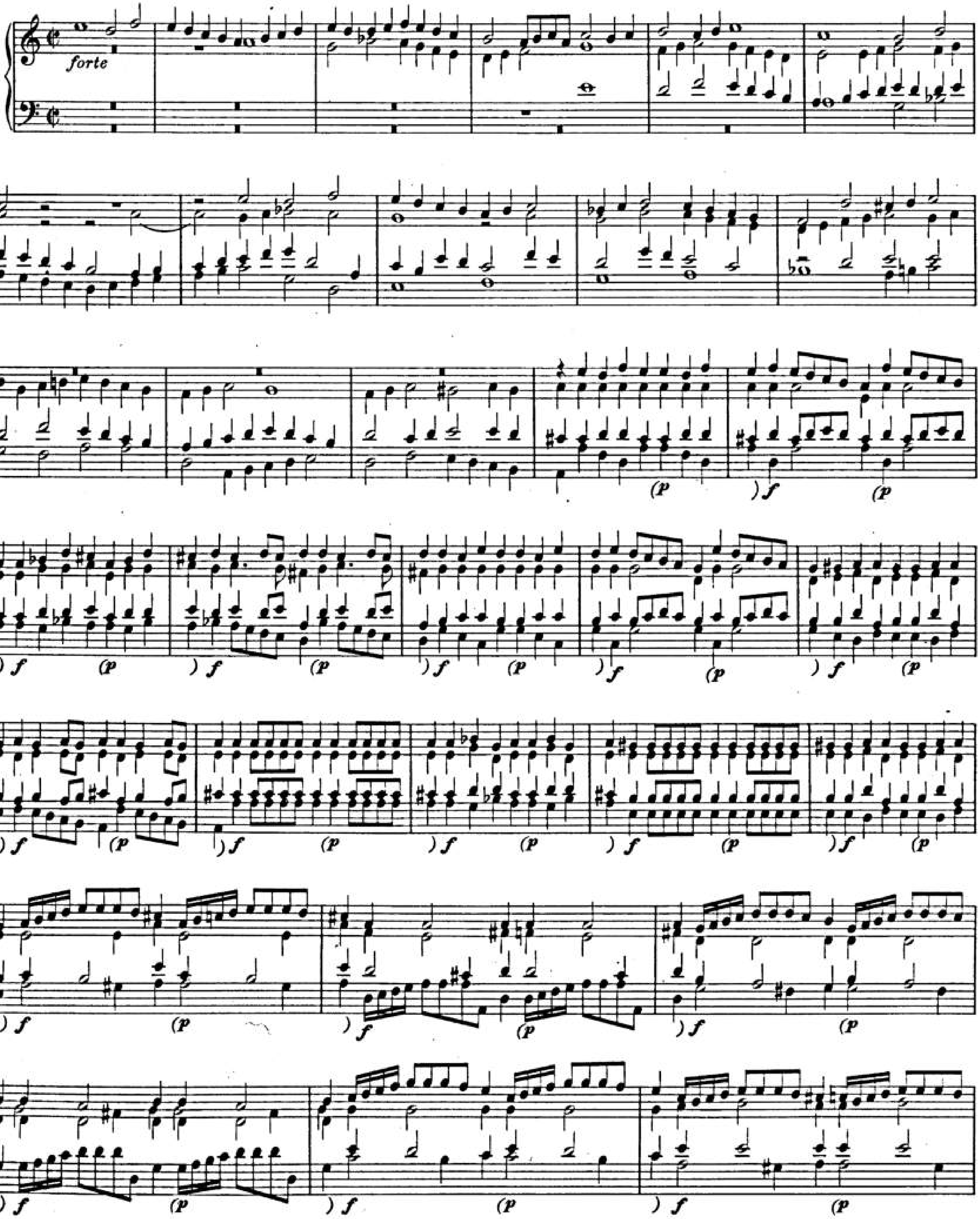


BSB

Imitatio Violistica.

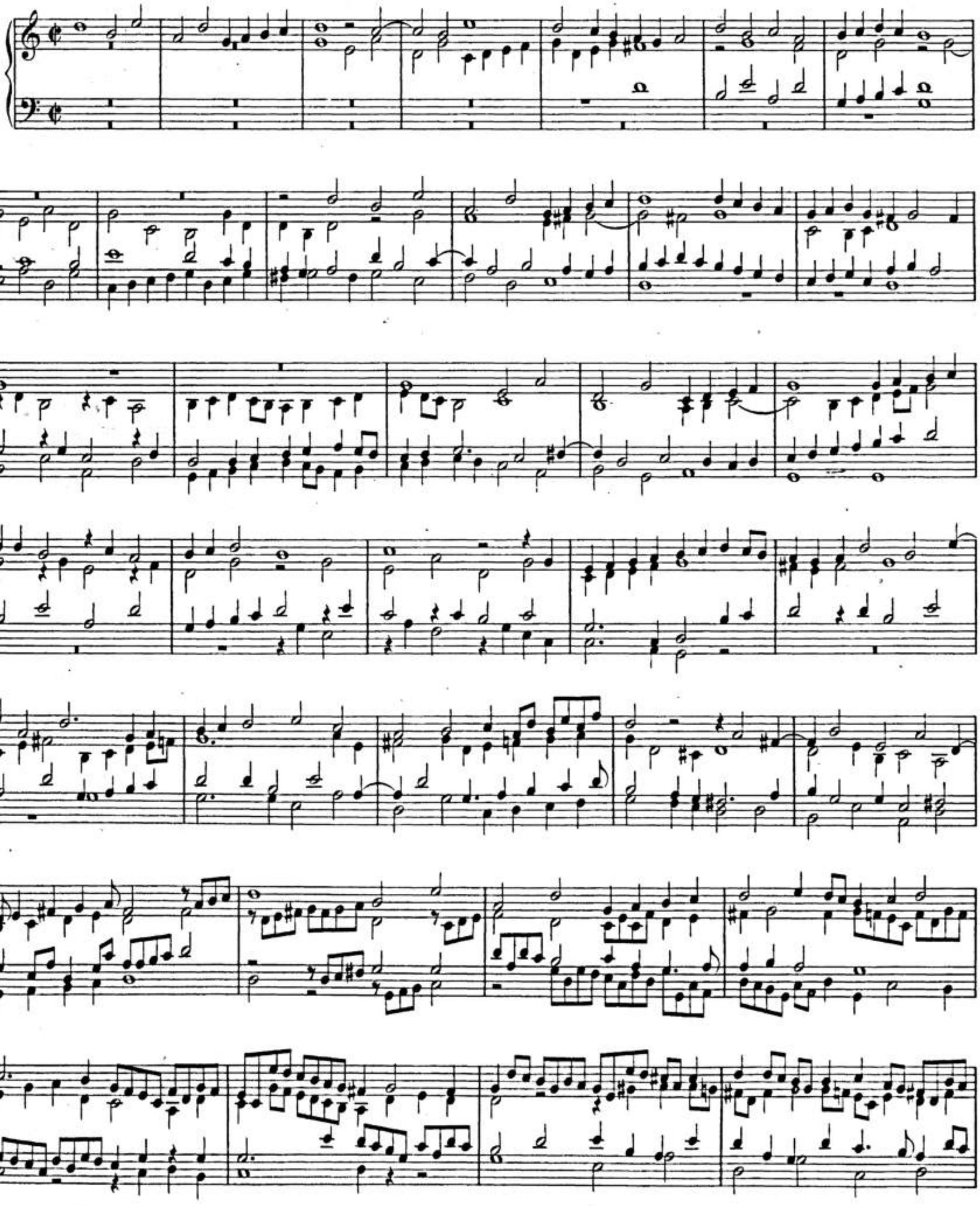
BSB

2. ECHO AD MANUALE DUPLEX, FORTE & LENE.



Echo alio modo, sinistra manu semper in eodem manuali permanente, dextra vero Cantus variante.

3. Fuga.



BSB

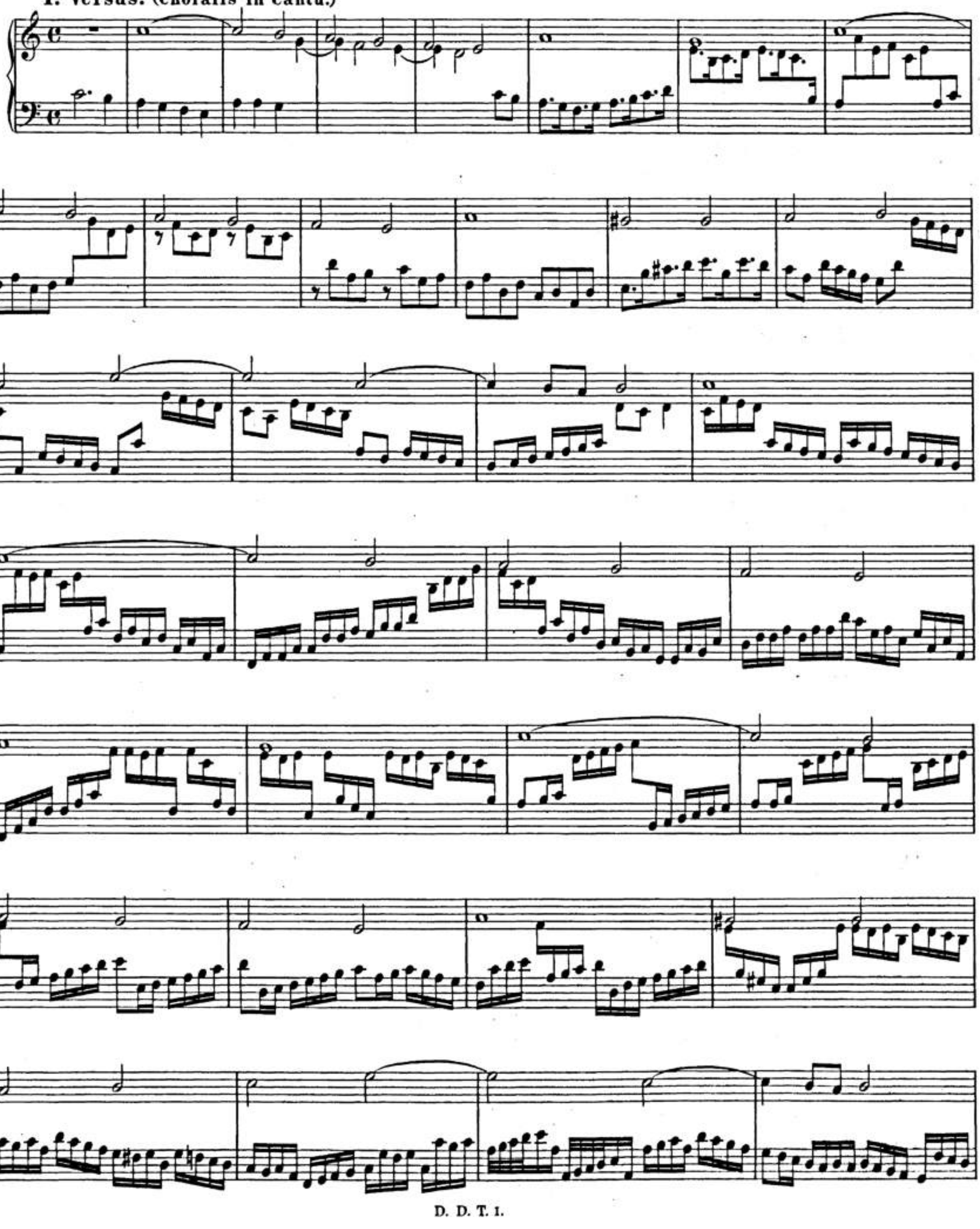
BSB

BSB

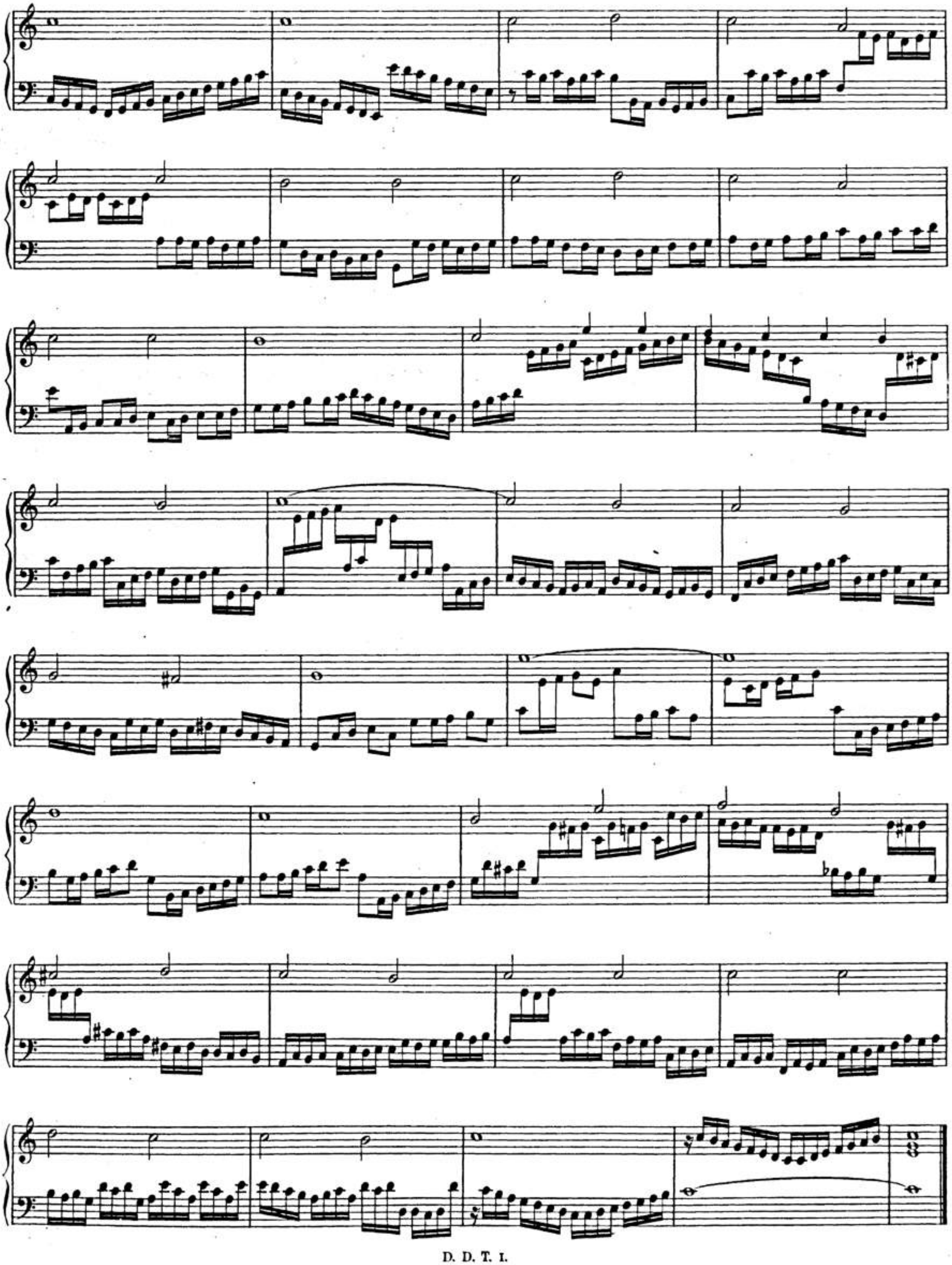
4. Cantio Sacra.

Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr!

1. Versus. (Choralis in Cantu.)

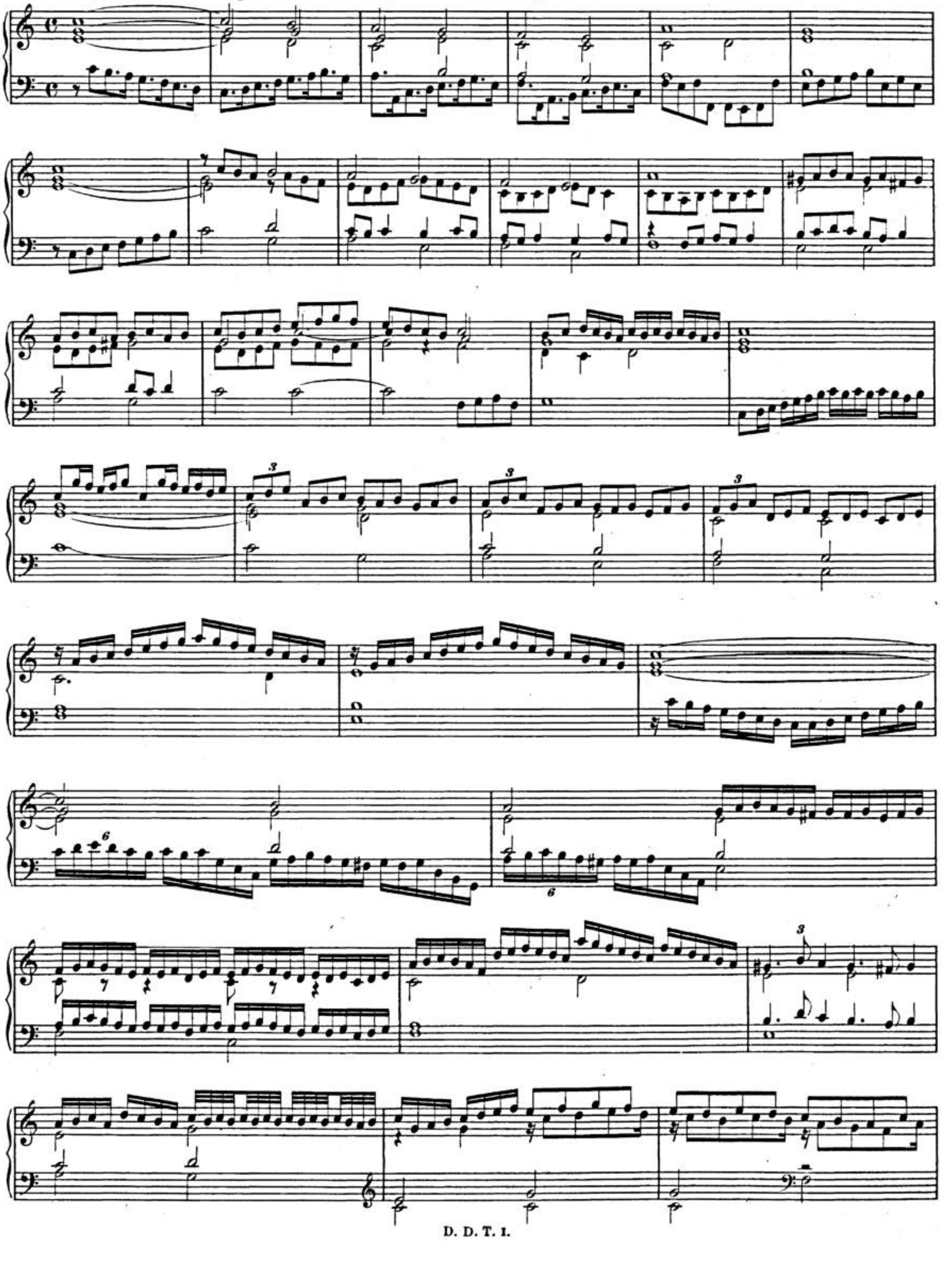


BSB



BSB

2. Versus. Coloratus per omnes voces. (Choralis in Cantu.)

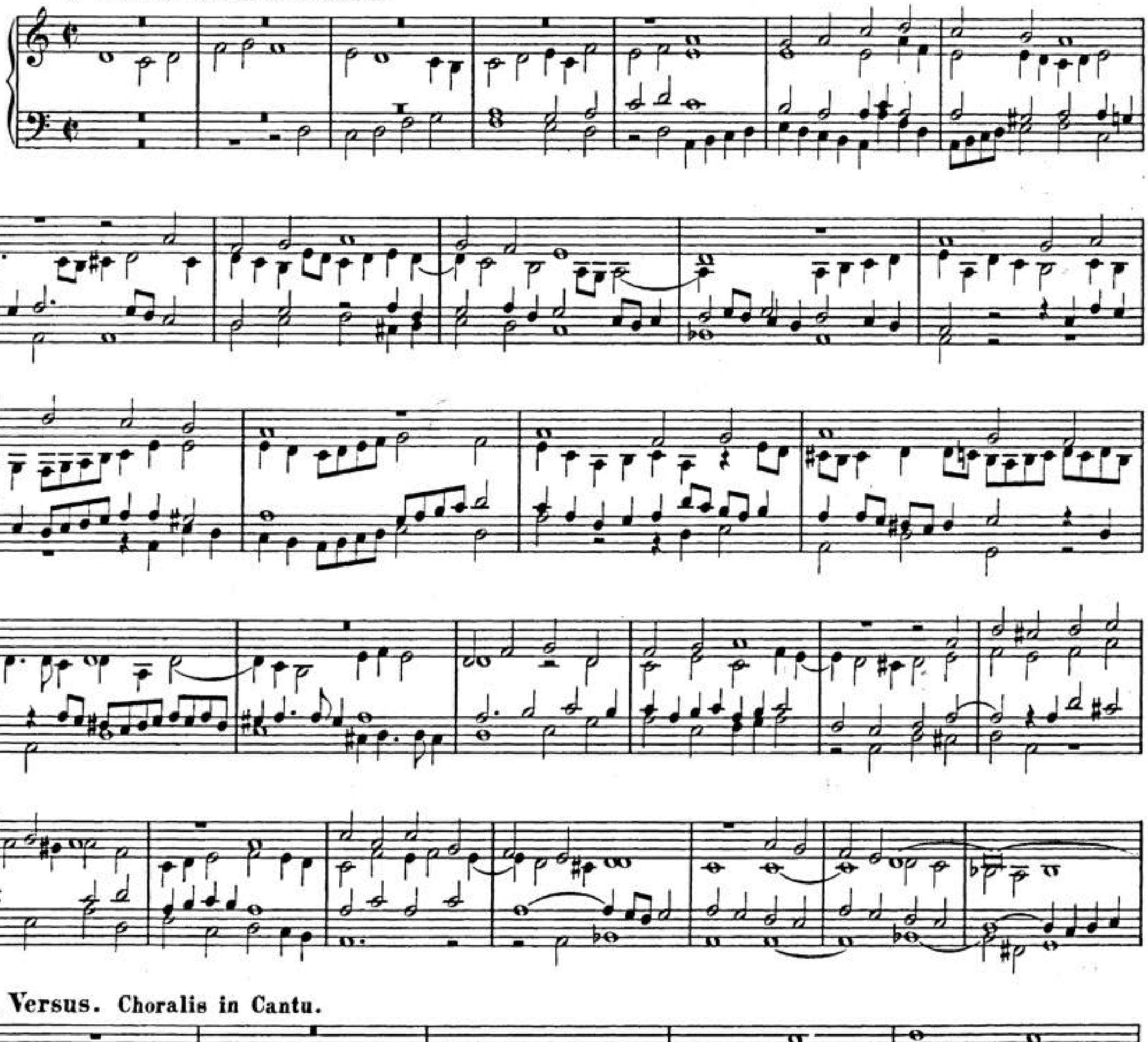


BSB

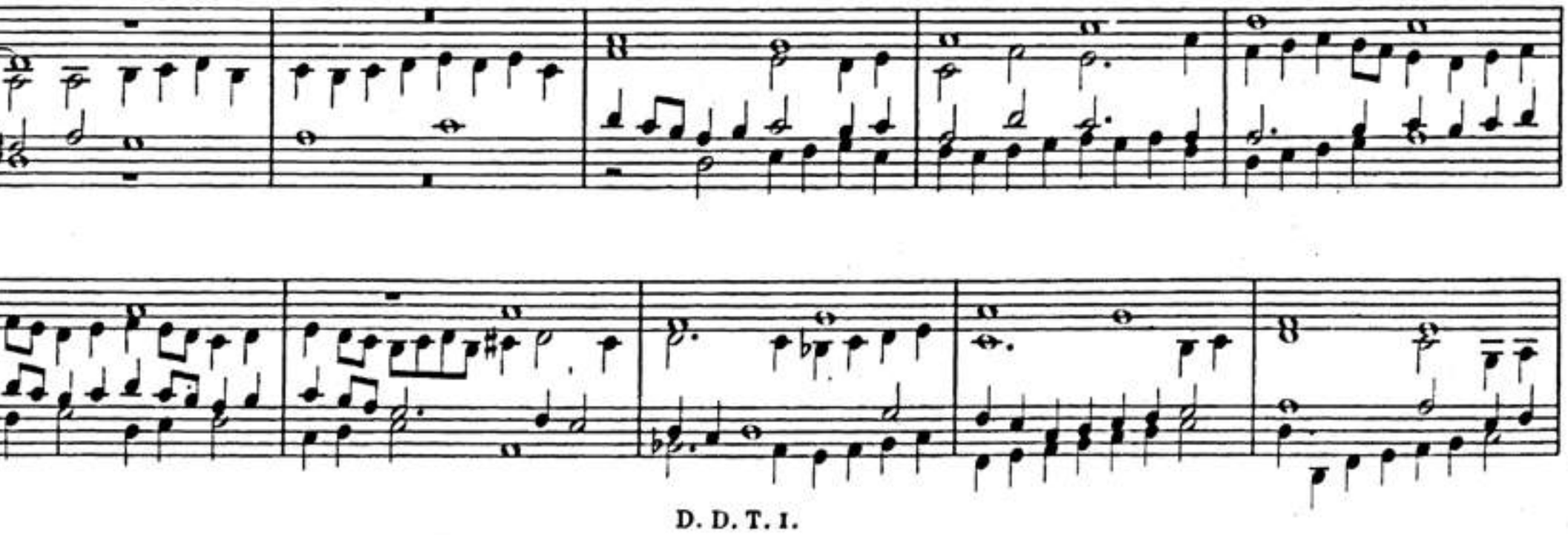
5. Cantio Sacra.

Christ lag in Todesbanden.

1. Versus. Choralis in Cantu.

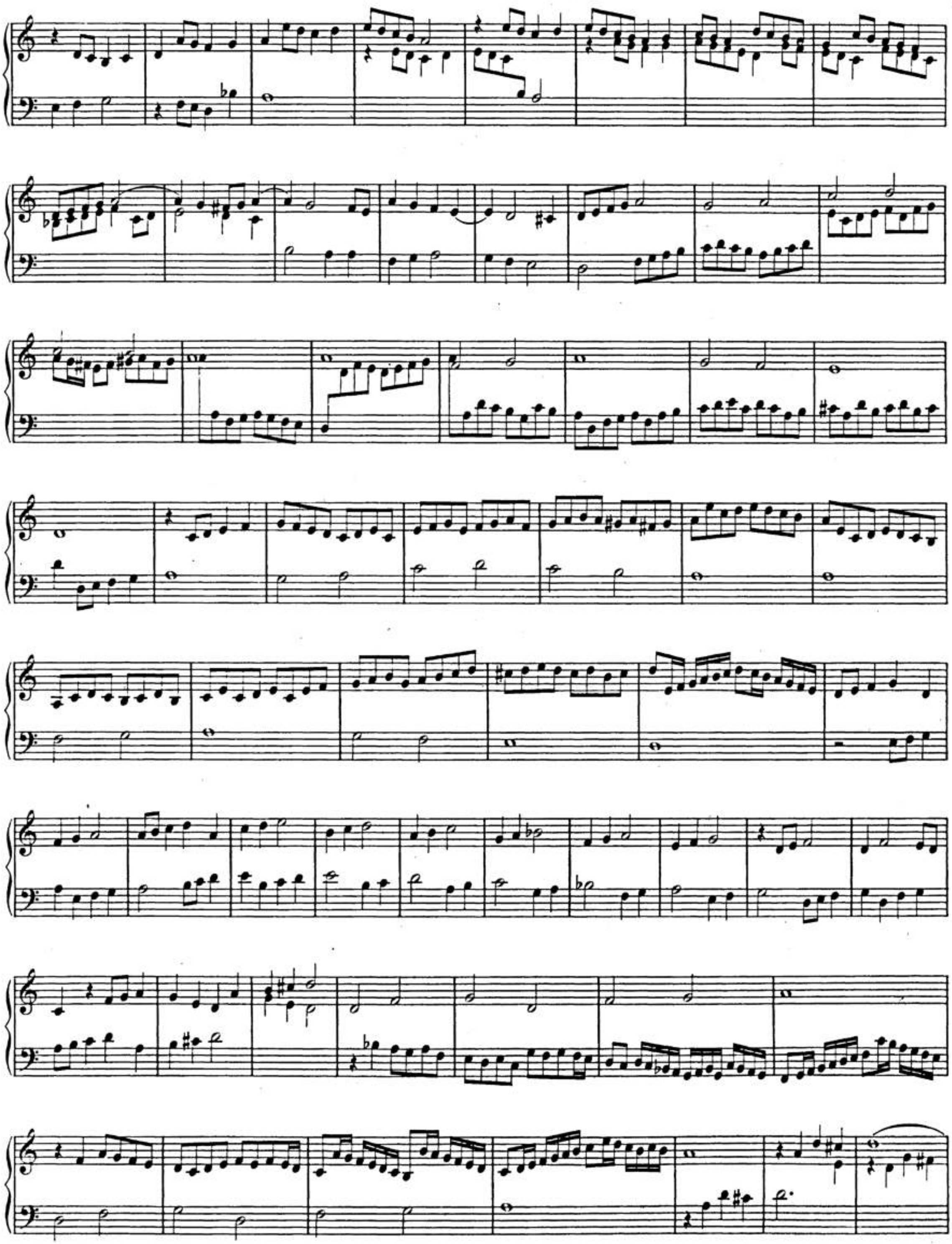


2. Versus. Choralis in Cantu.

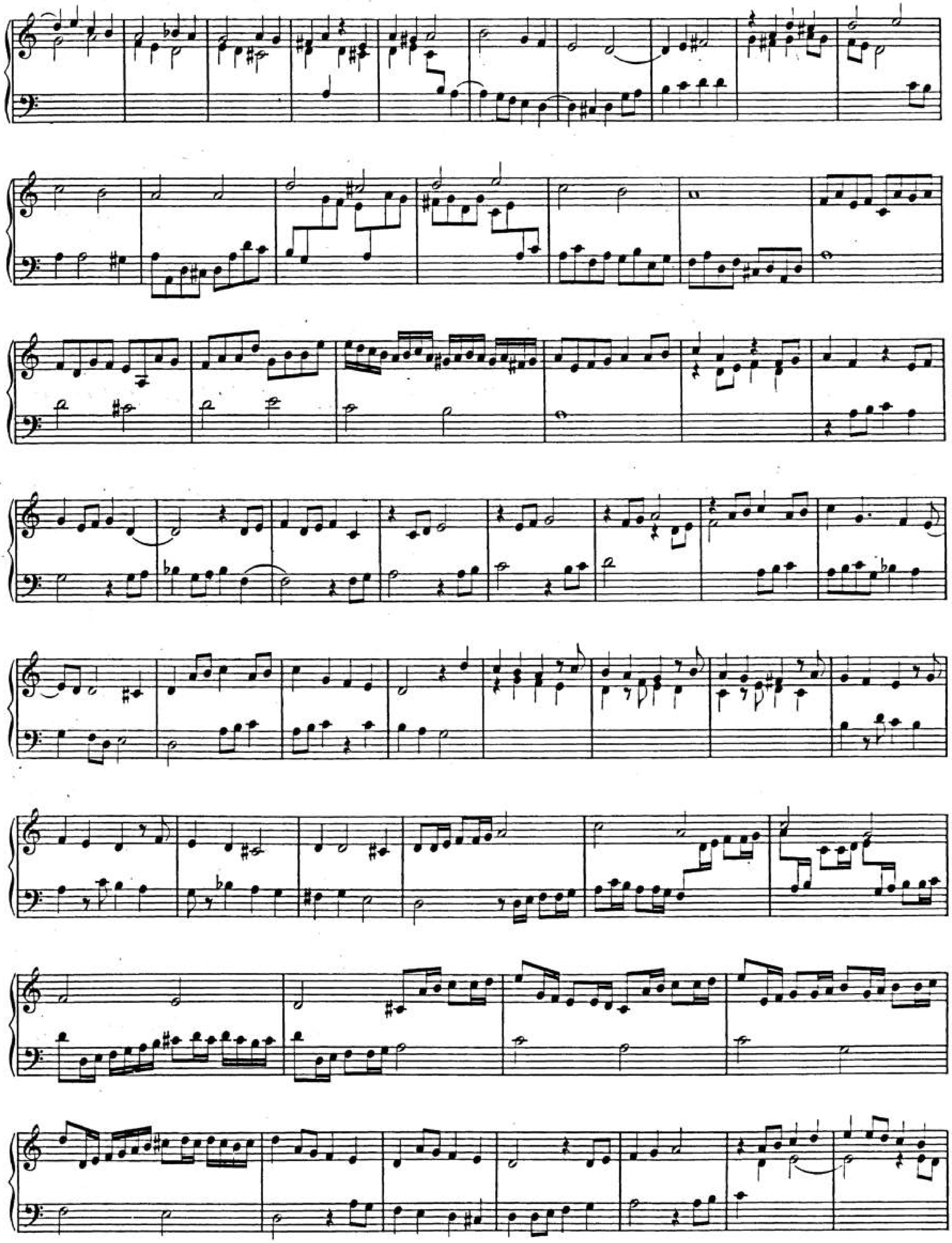


3. Versus. Bicinium complexus mutui.

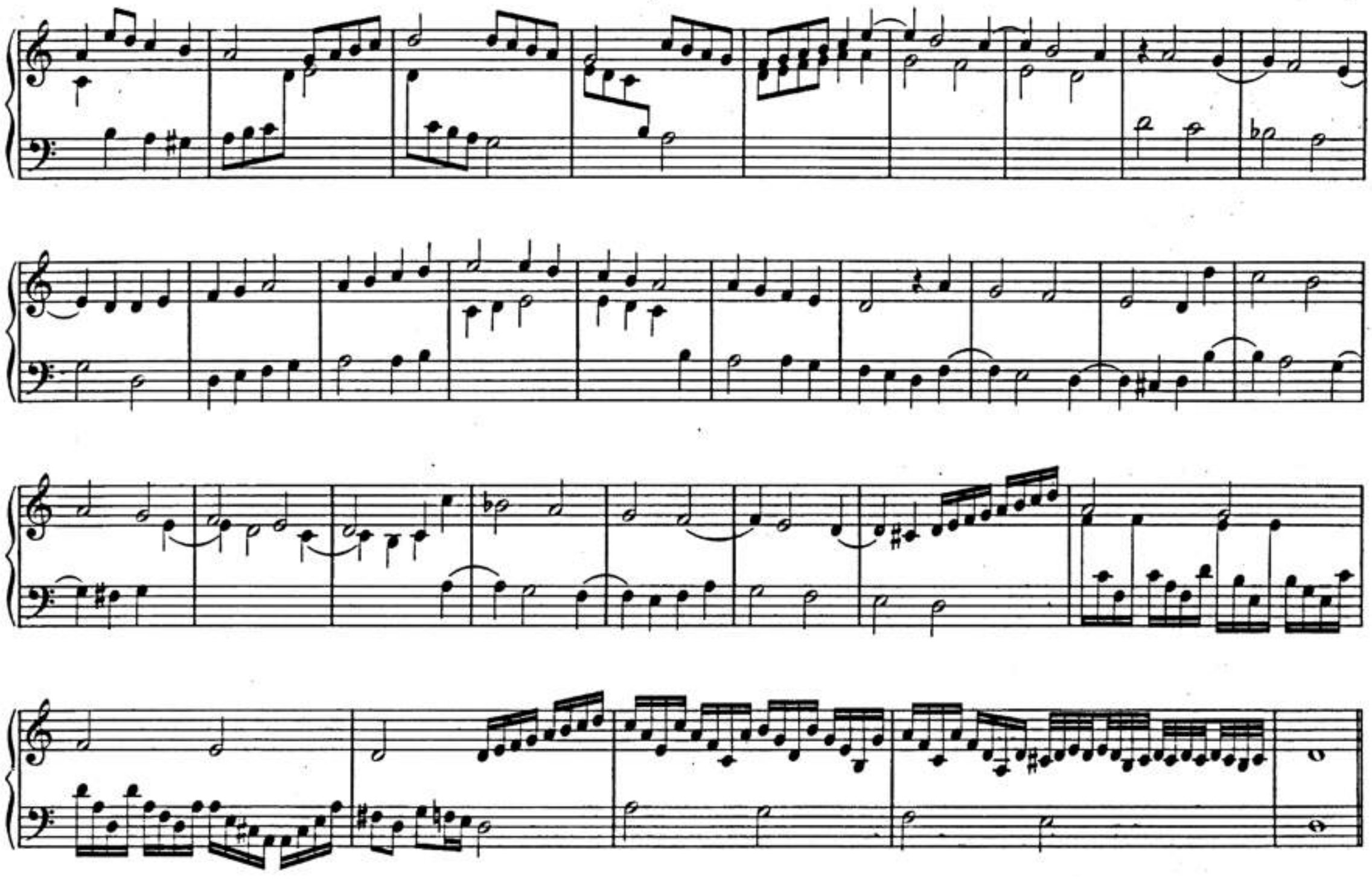
BSB



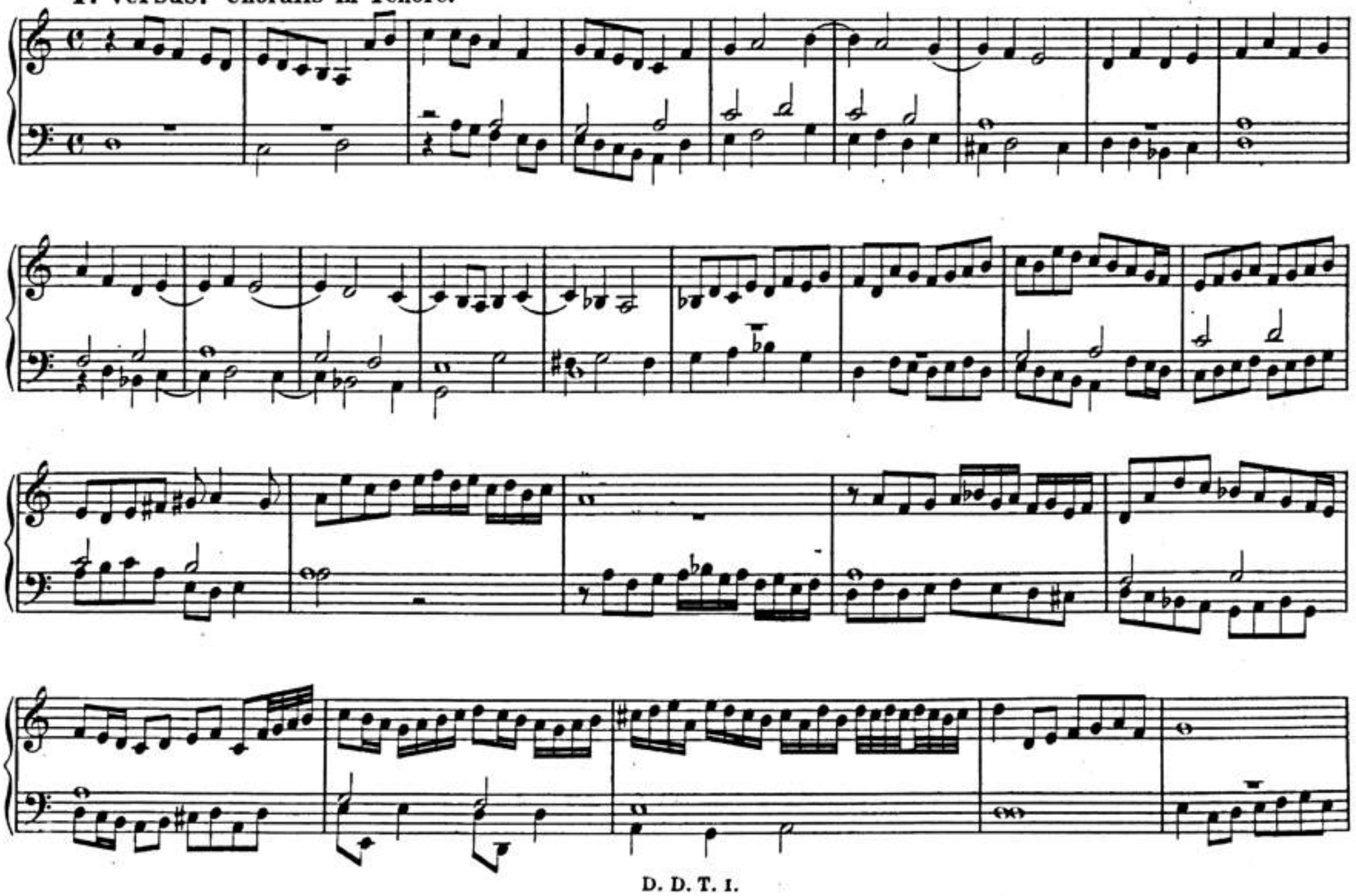
BSB



BSB



4. Versus. Choralis in Tenore.



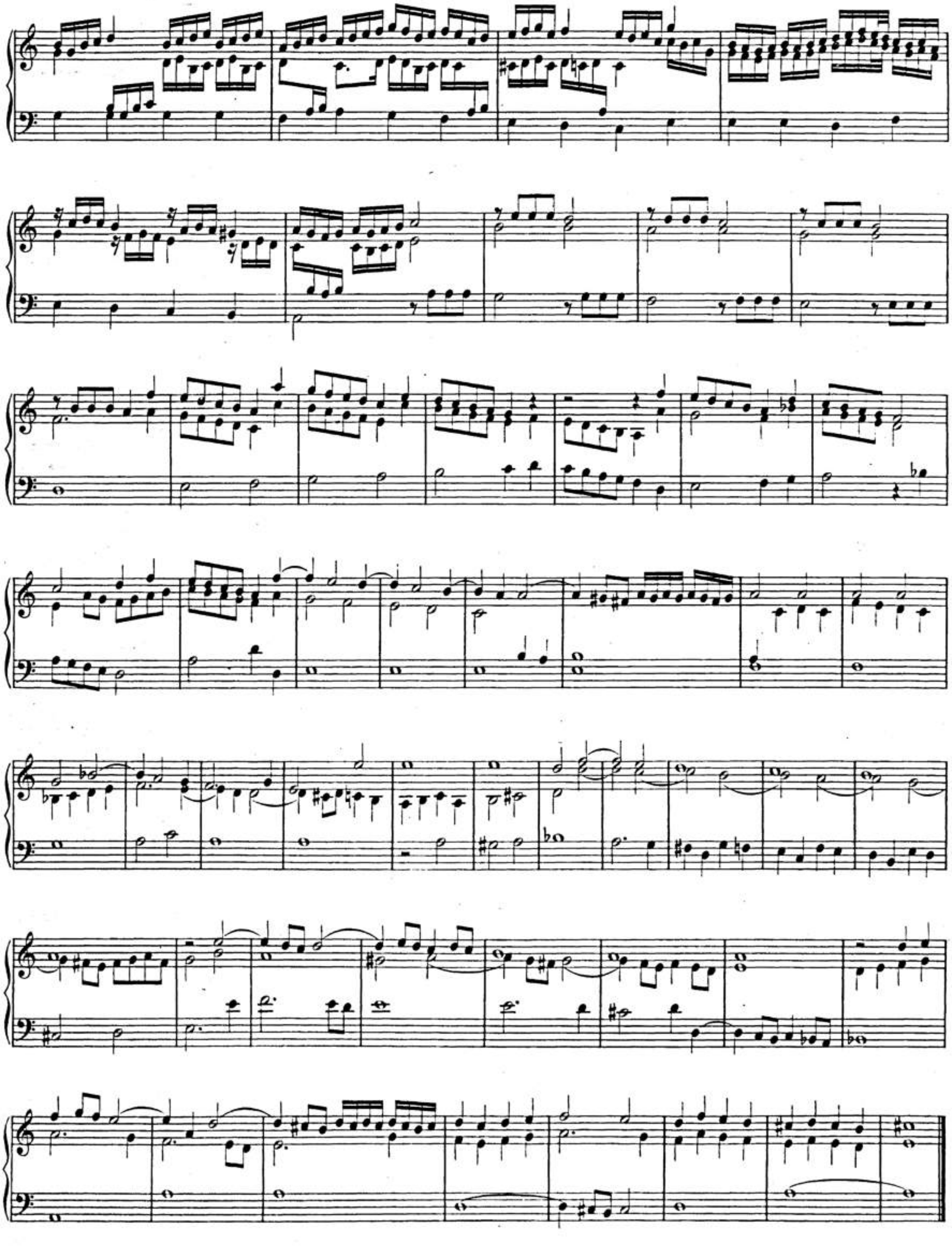
BSB

5. Versus. Choralis in Basso.

BSB

6. Fantasia.

BSB

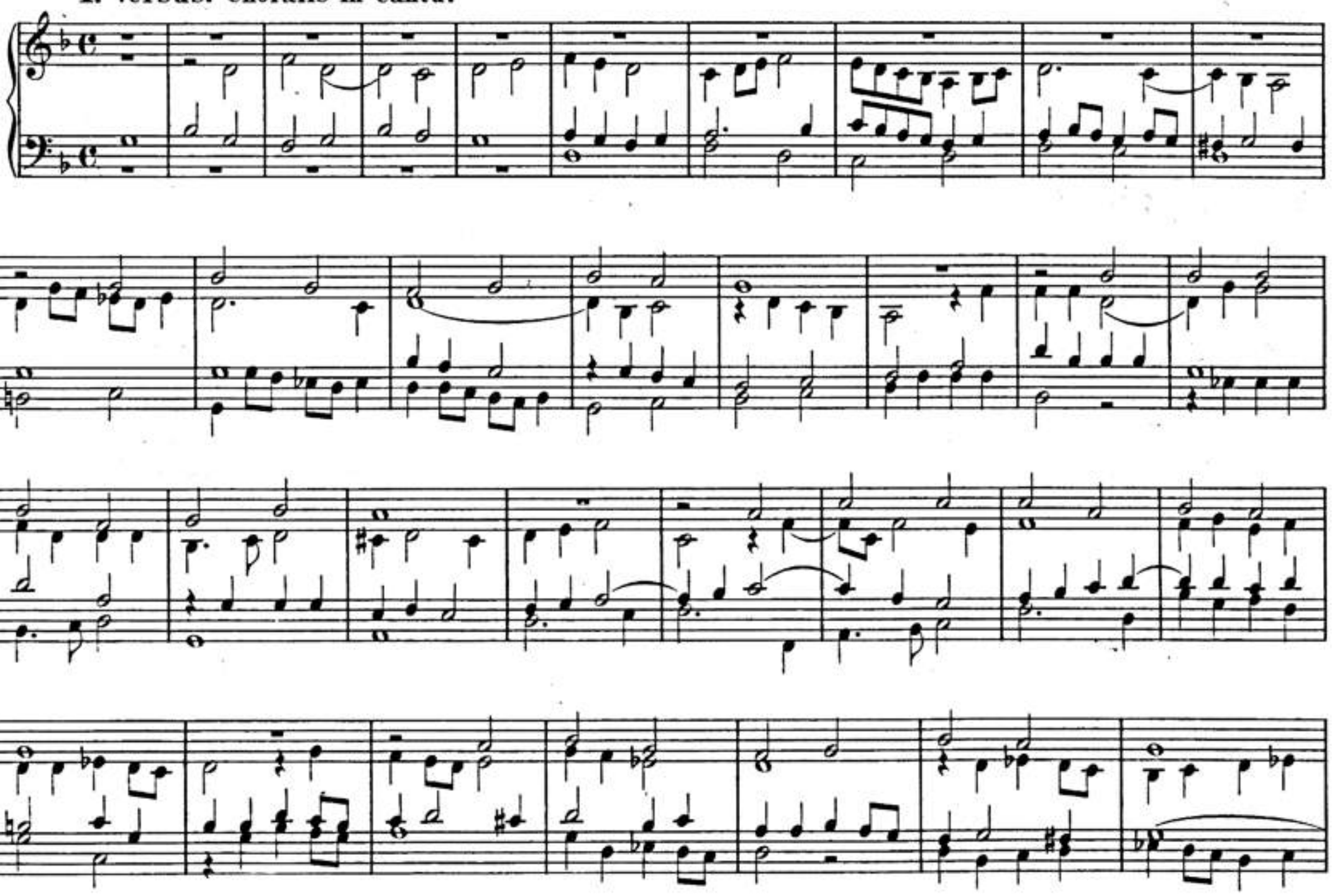


BSB

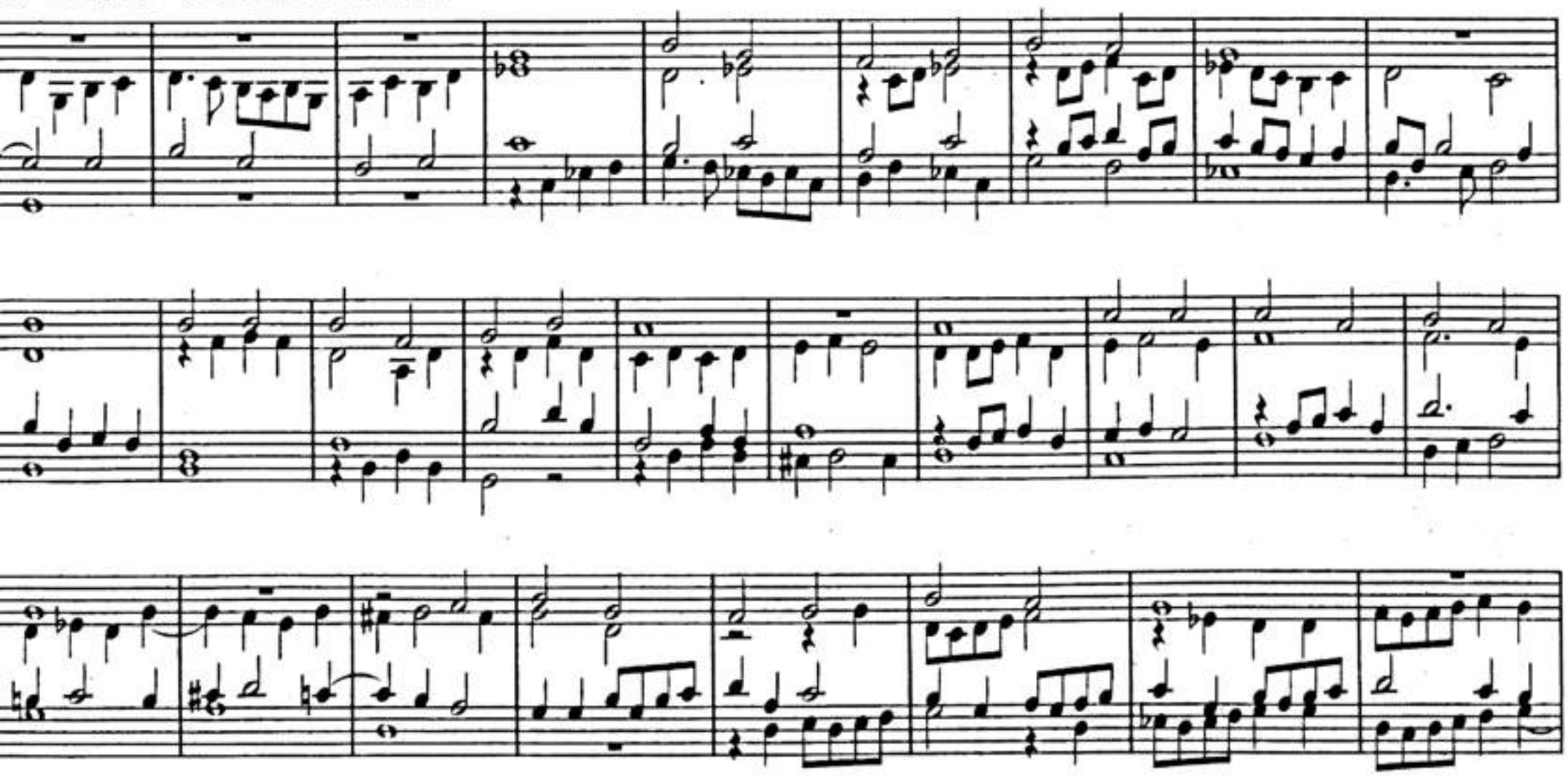
7. Hymnus.

Christe, qui lux es et dies.

1. Versus. Choralis in Cantu.

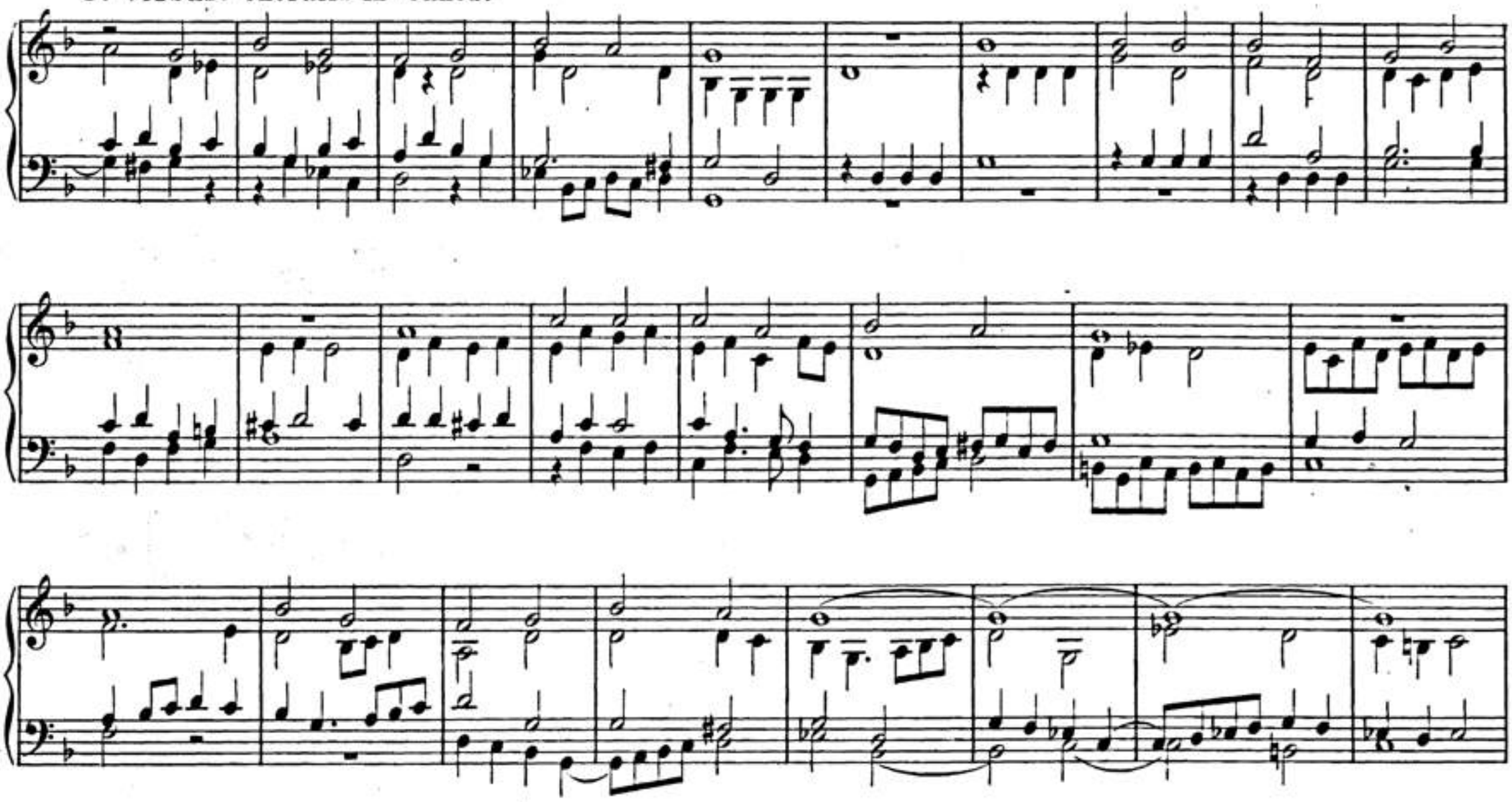


2. Versus. Choralis in Cantu.

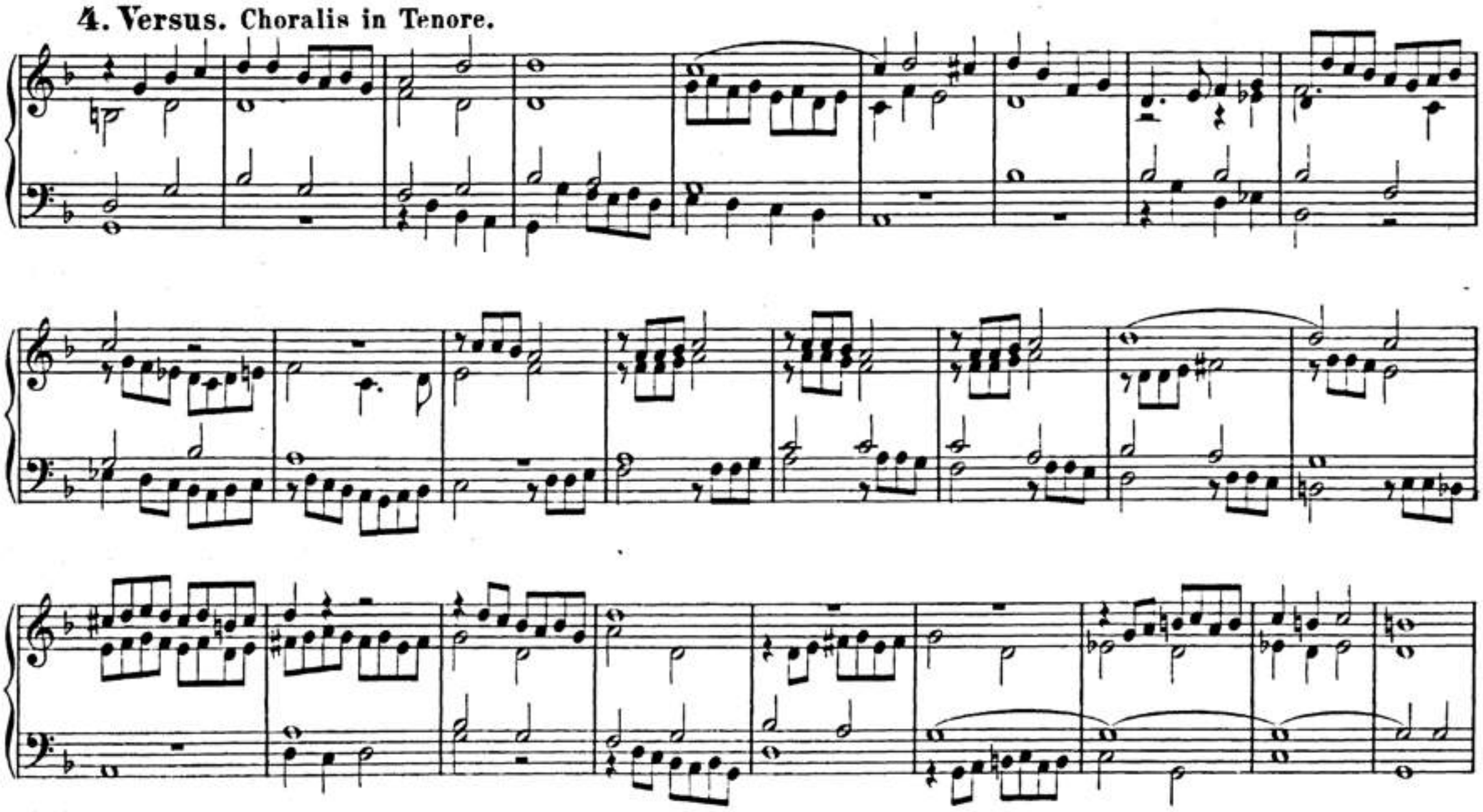


BSB

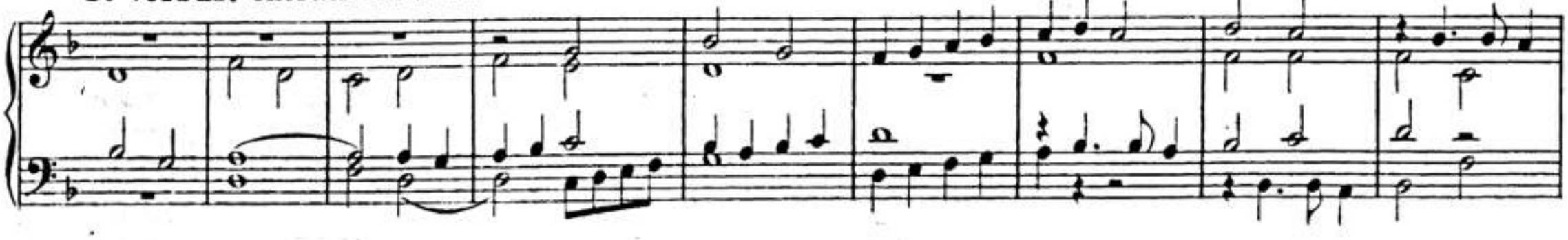
3. Versus. Choralis in Cantu.



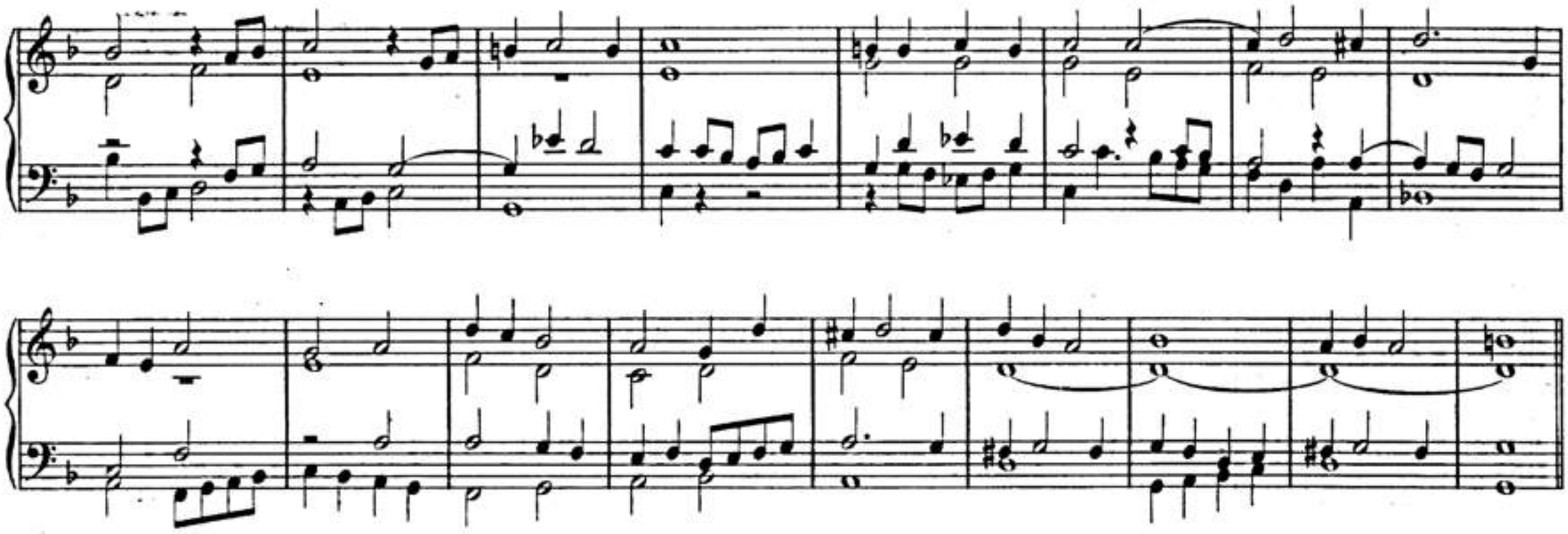
4. Versus. Choralis in Tenore.



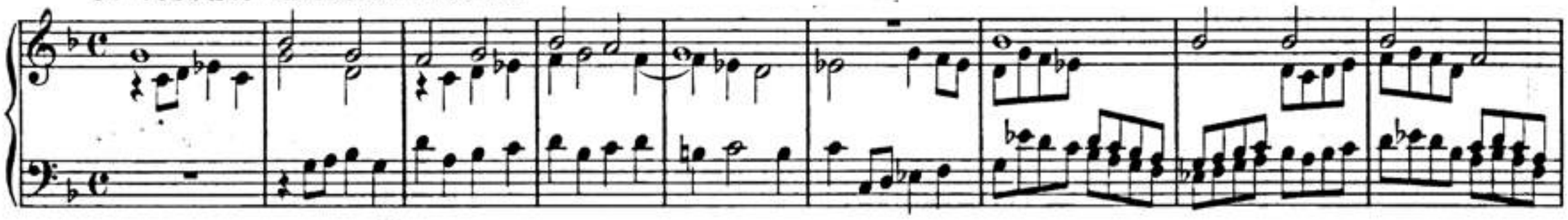
5. Versus. Choralis in Alto.

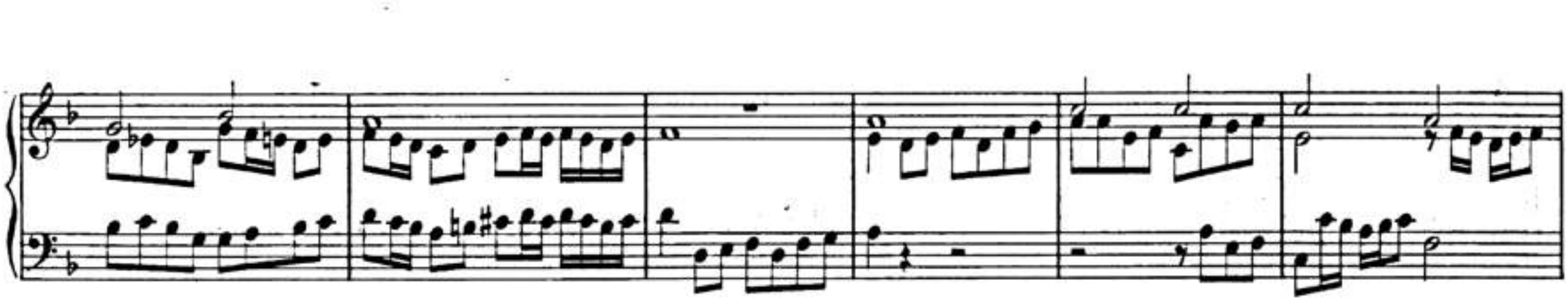


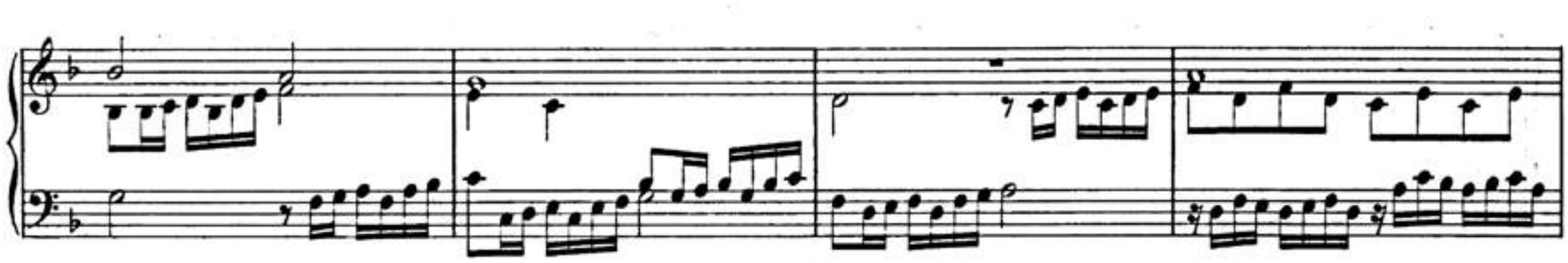
BSB



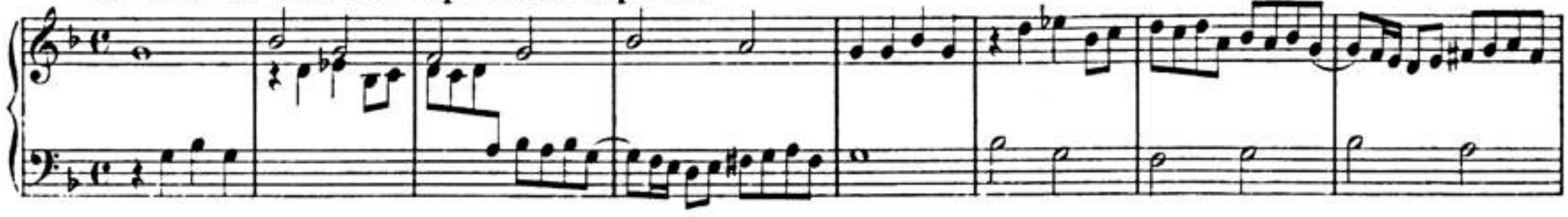
6. Versus. Choralis in Cantu.



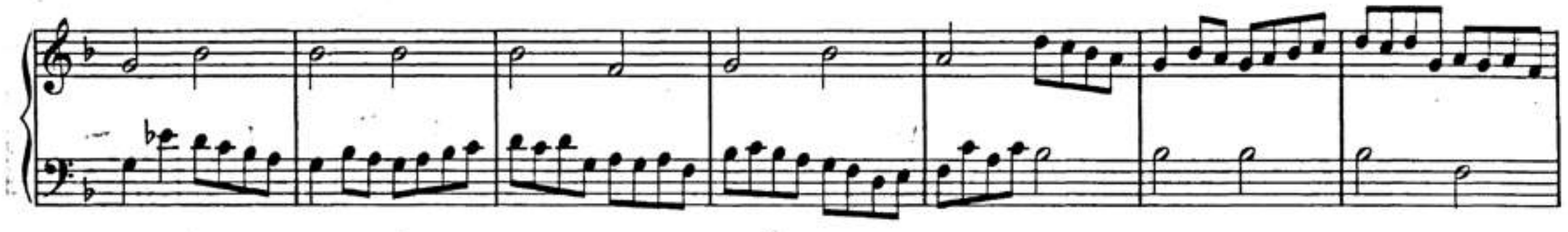


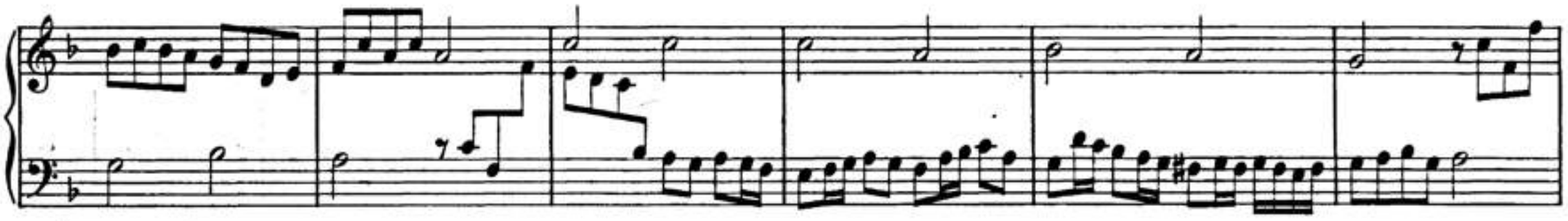


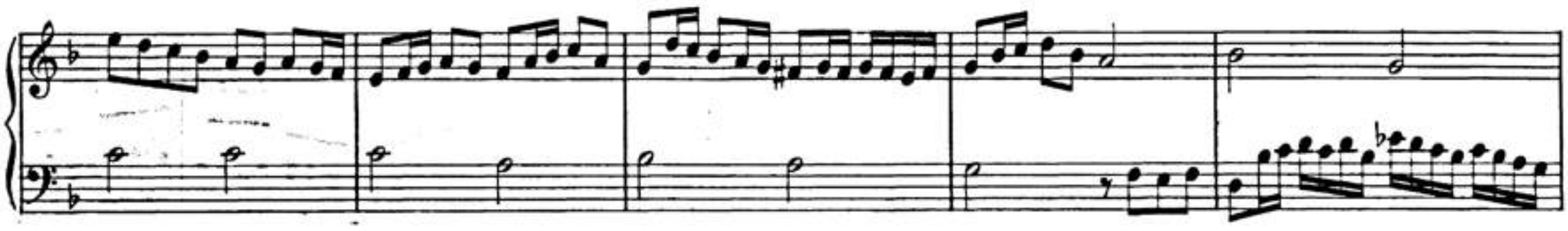
7. Versus. Bicinium duplicis contrapuncti.

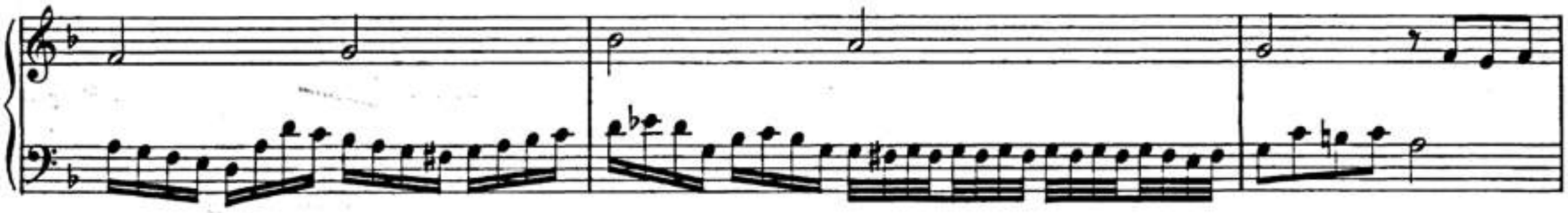


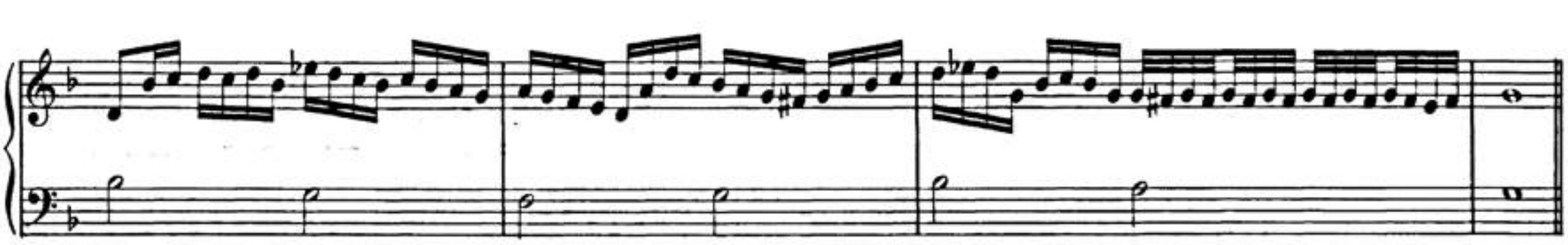
BSB



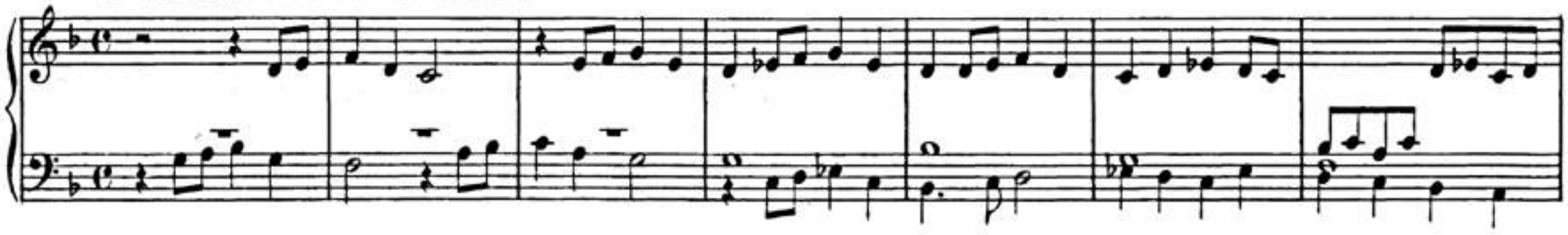


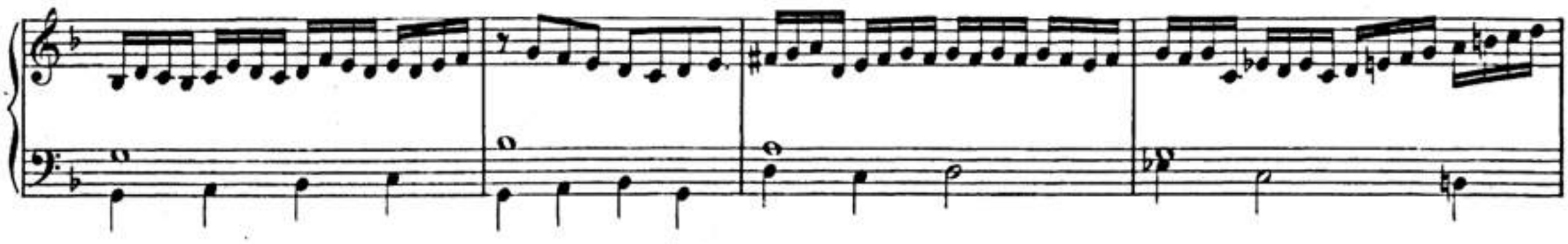






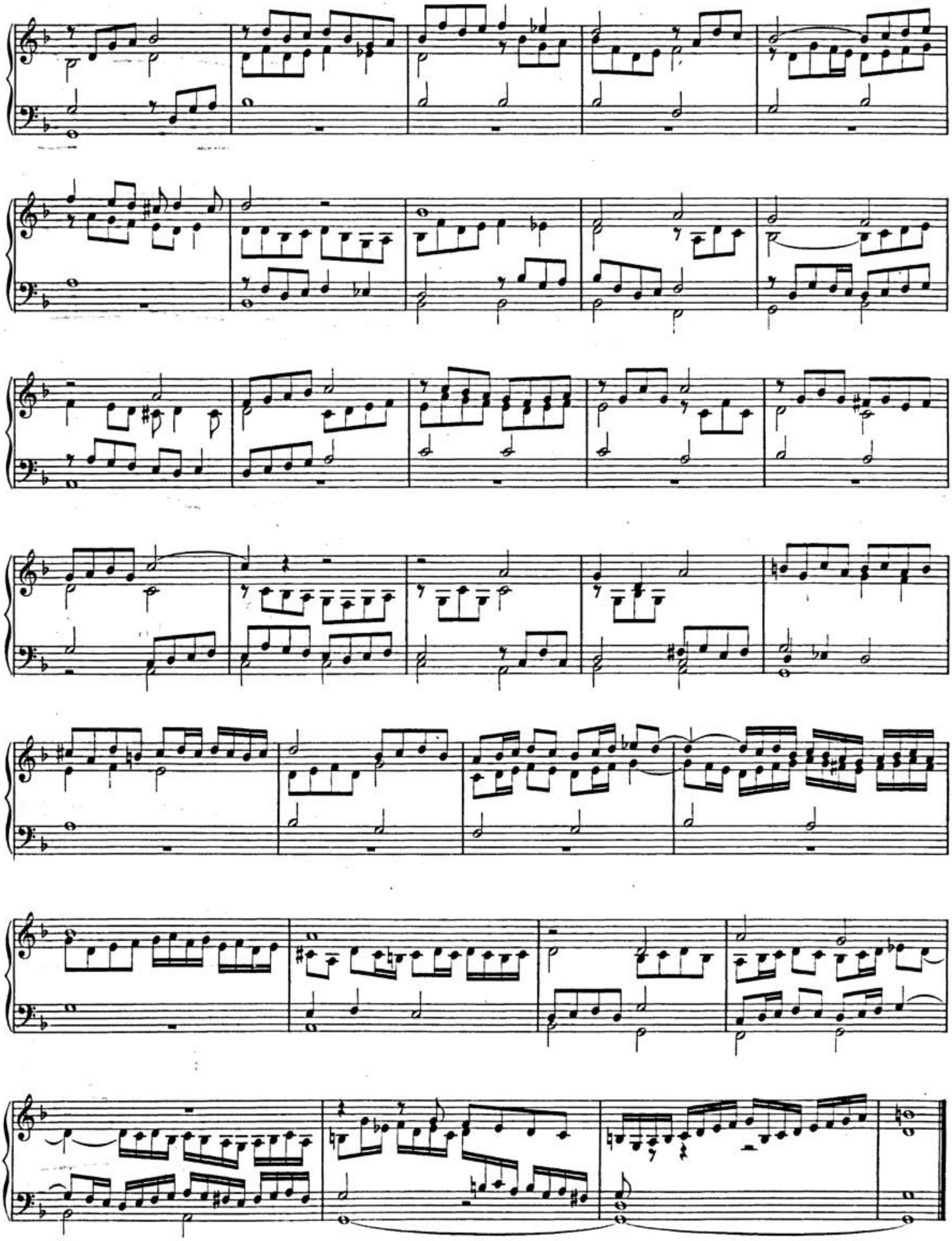
8. Versus. Choralis in Tenore.





9. Versus. Choralis in Basso.

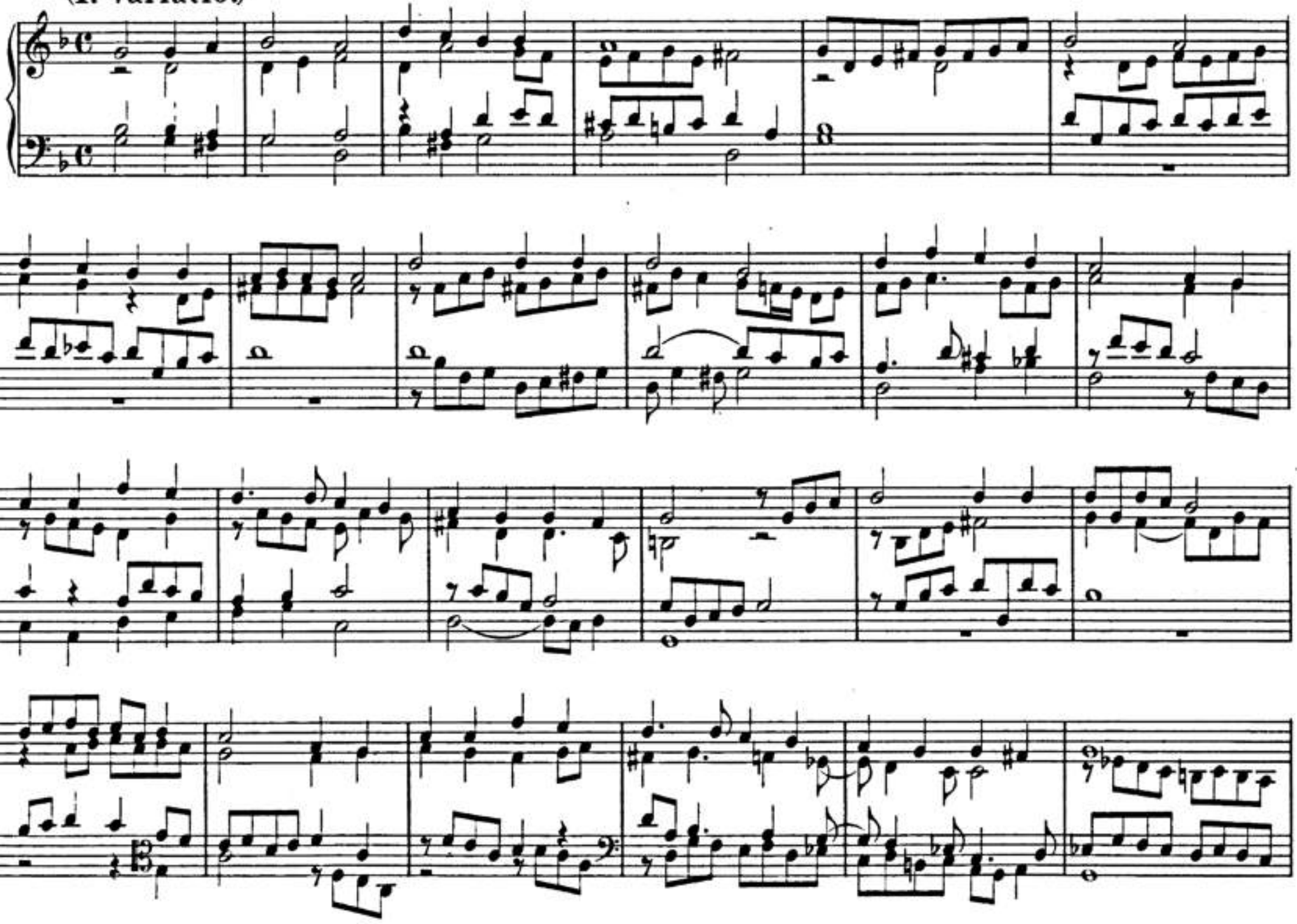
BSB



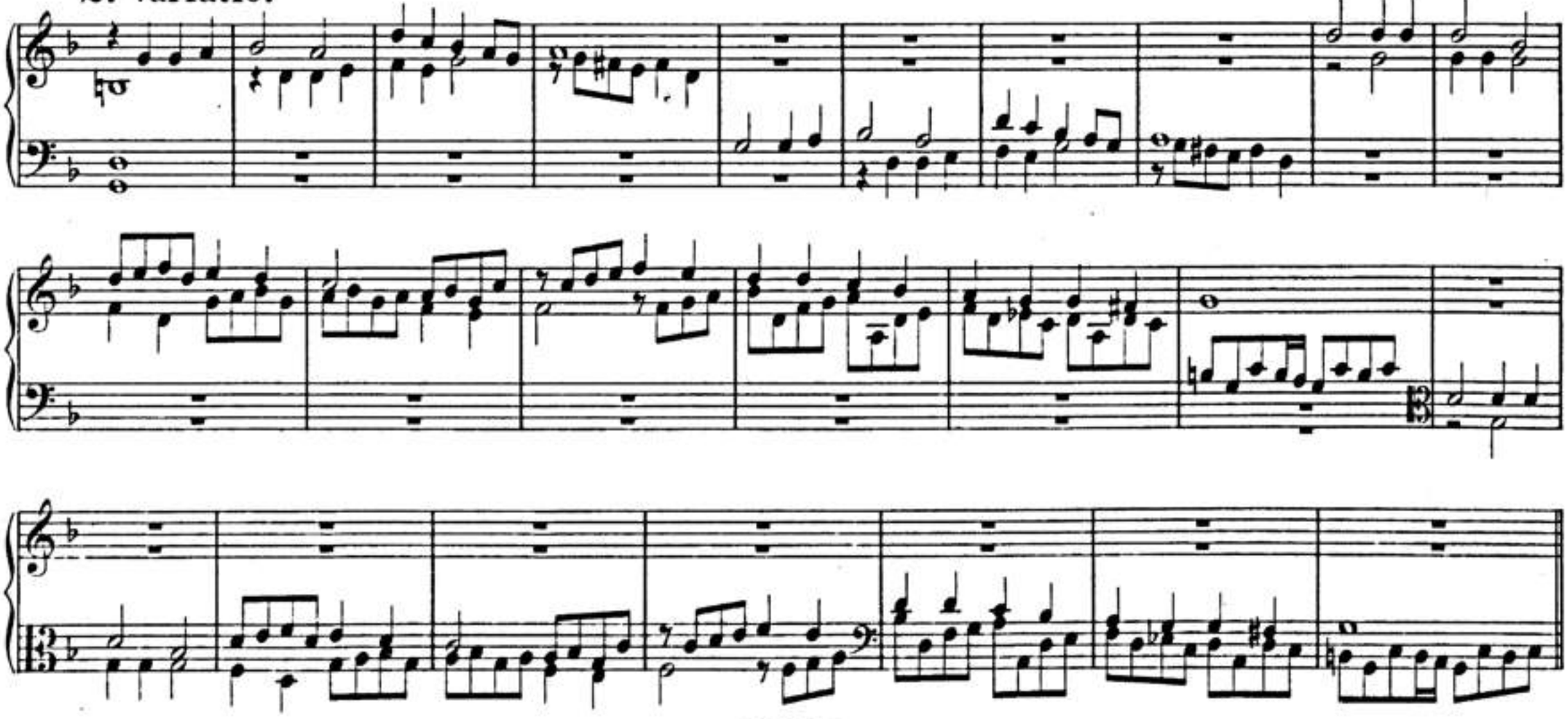
BSB

8. Cantilena Anglica Fortunae.

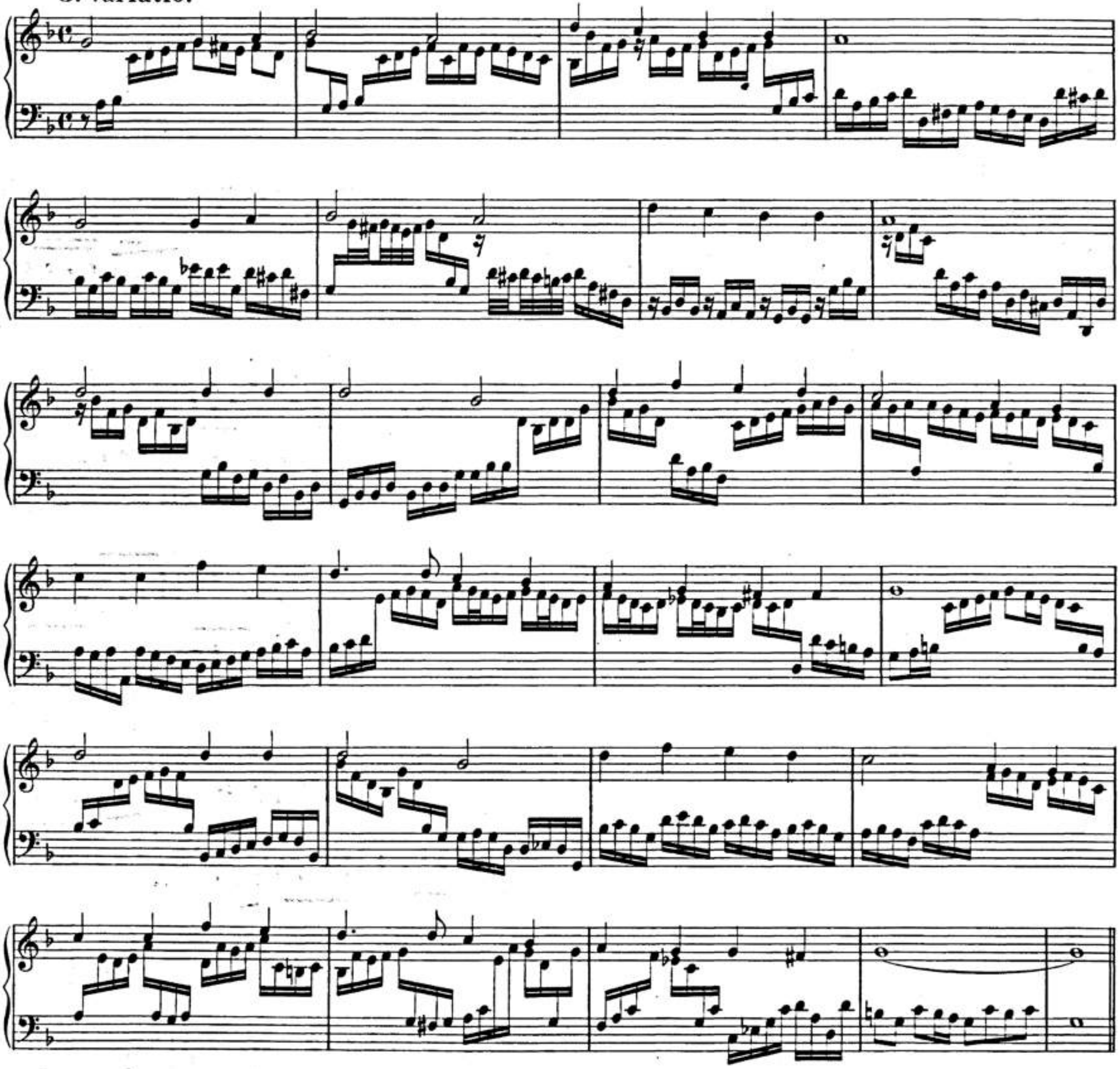
(1. Variatio.)



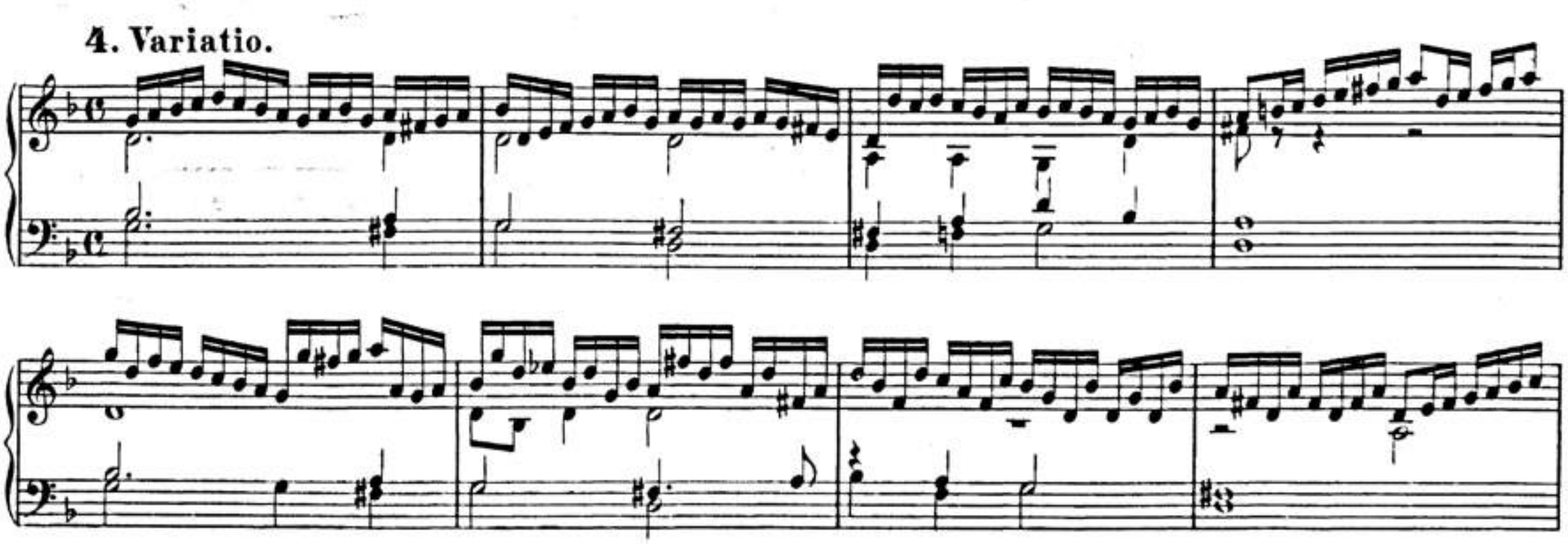
2. Variatio.



3. Variatio.



4. Variatio.



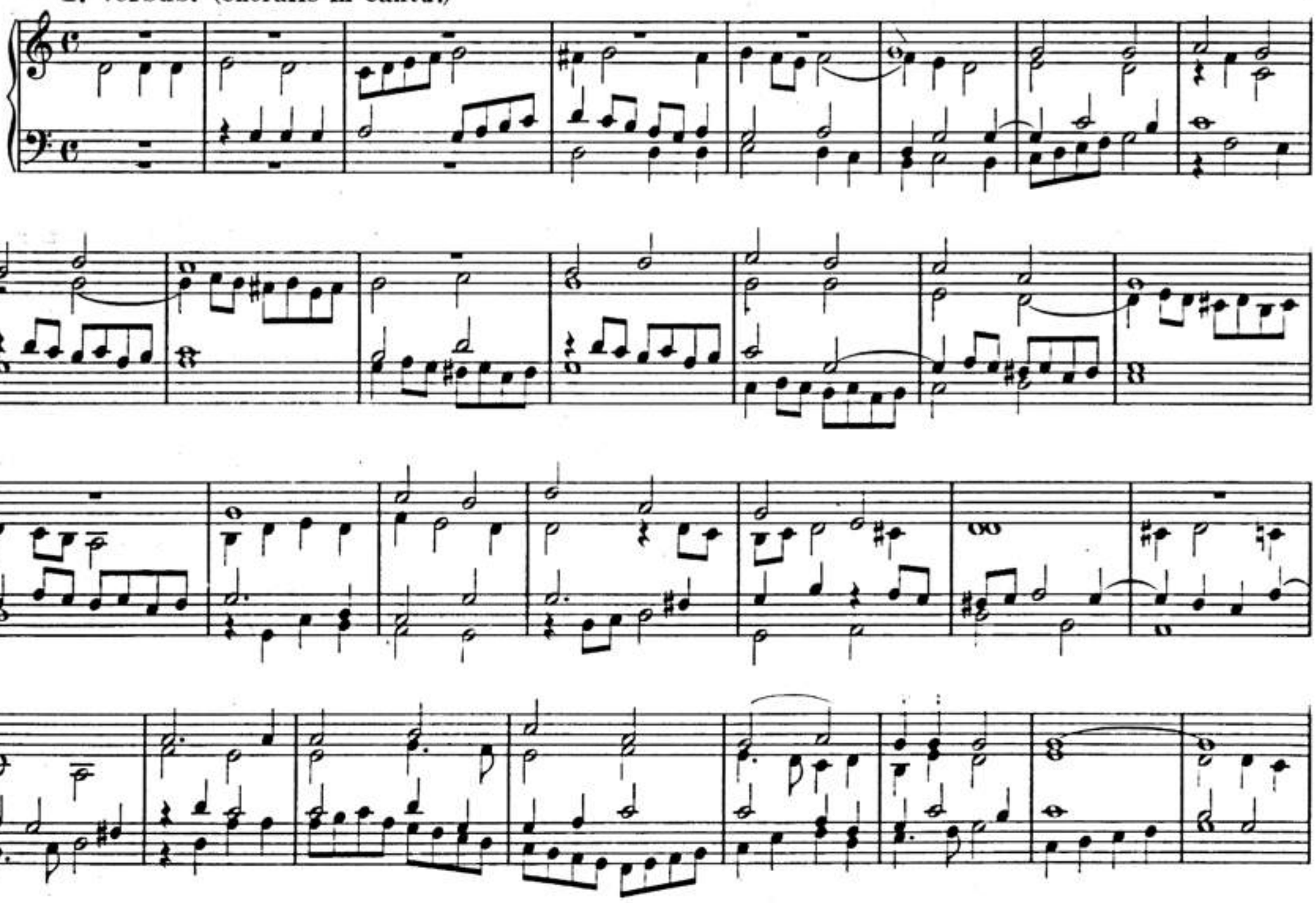
5. Variatio.

BSB

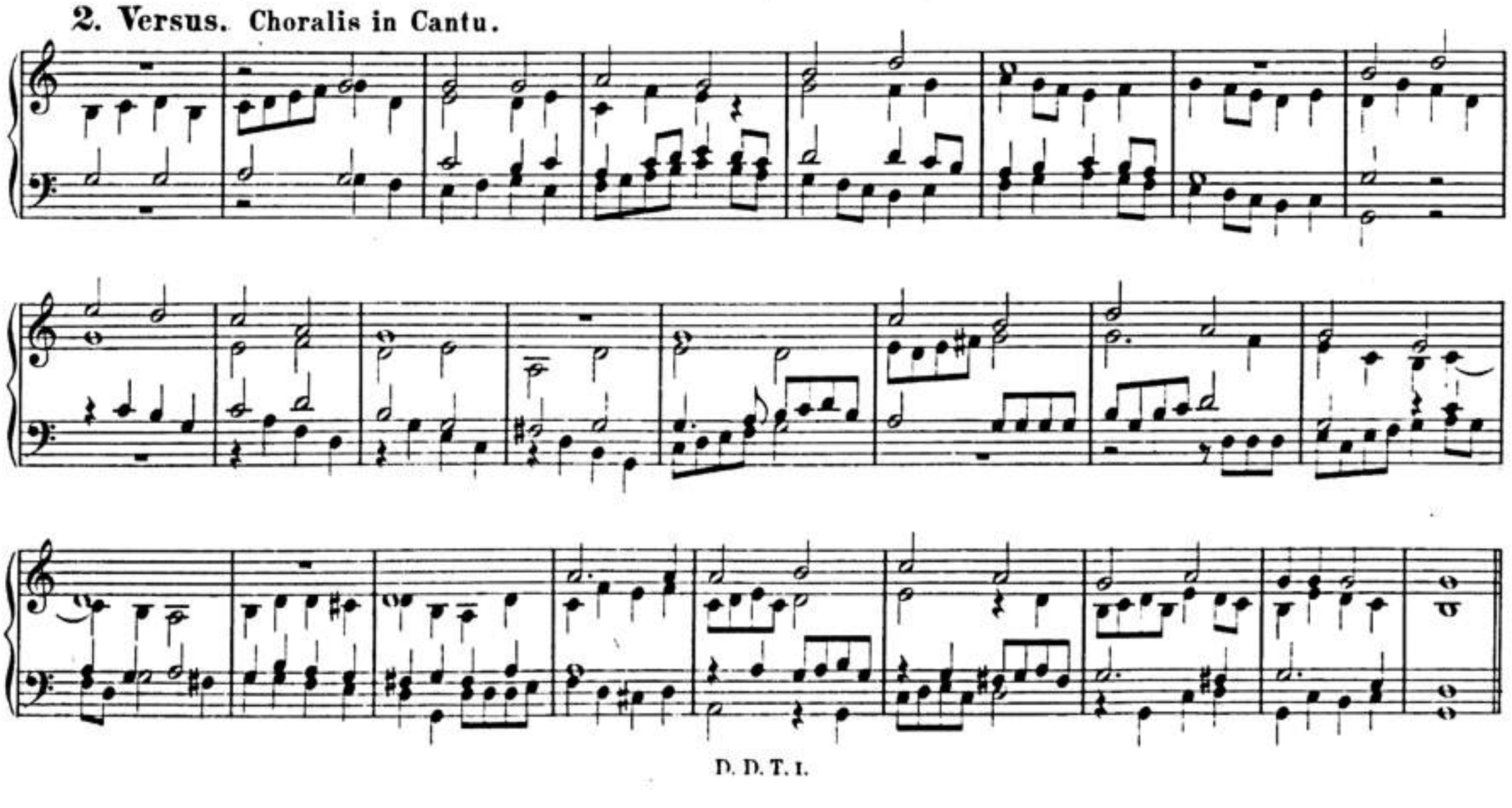
9. Psalmus in die Nativitatis Christi.

Gelobet seist du, Jesu Christ.

1. Versus. (Choralis in Cantu.)

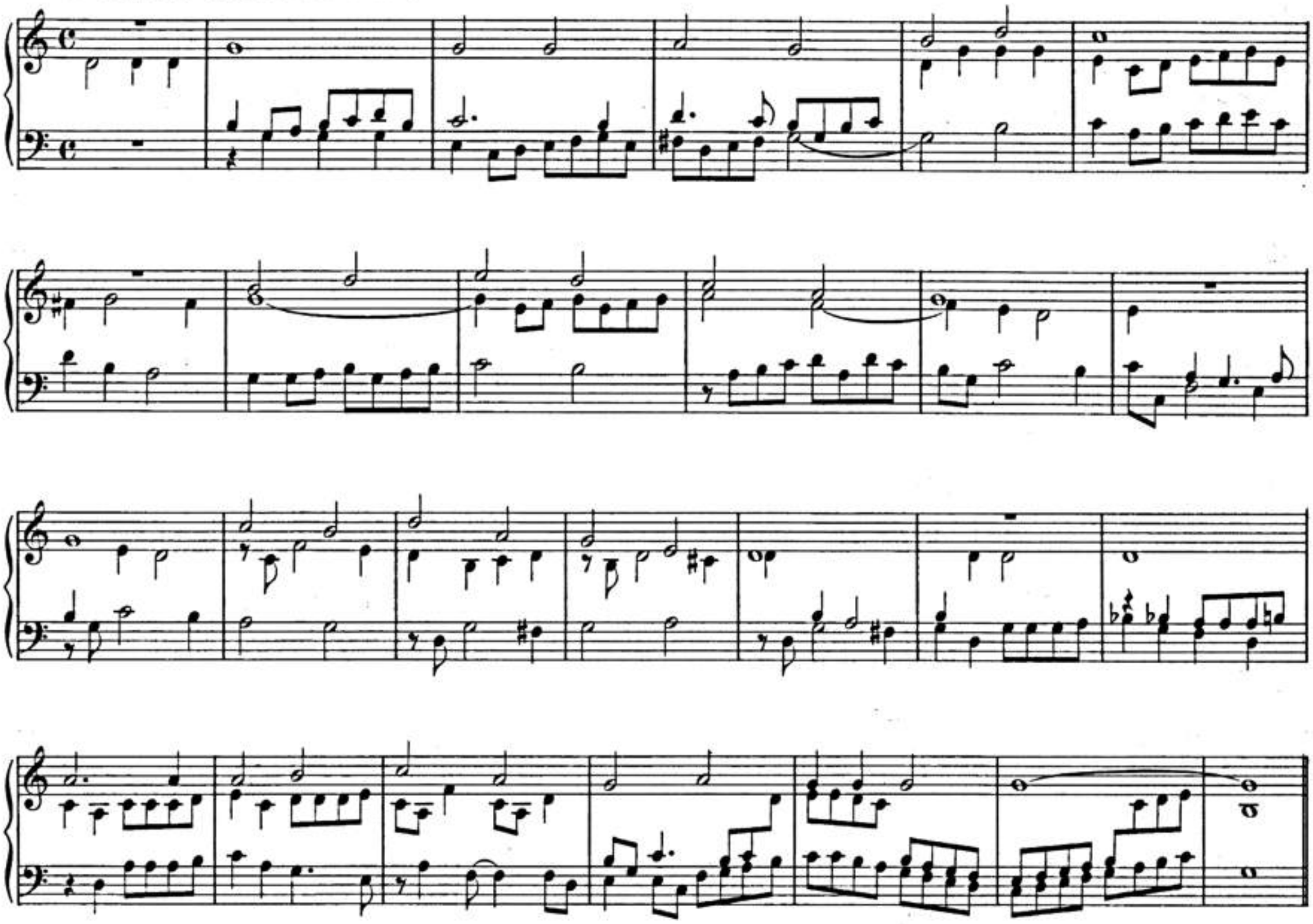


2. Versus. Choralis in Cantu.

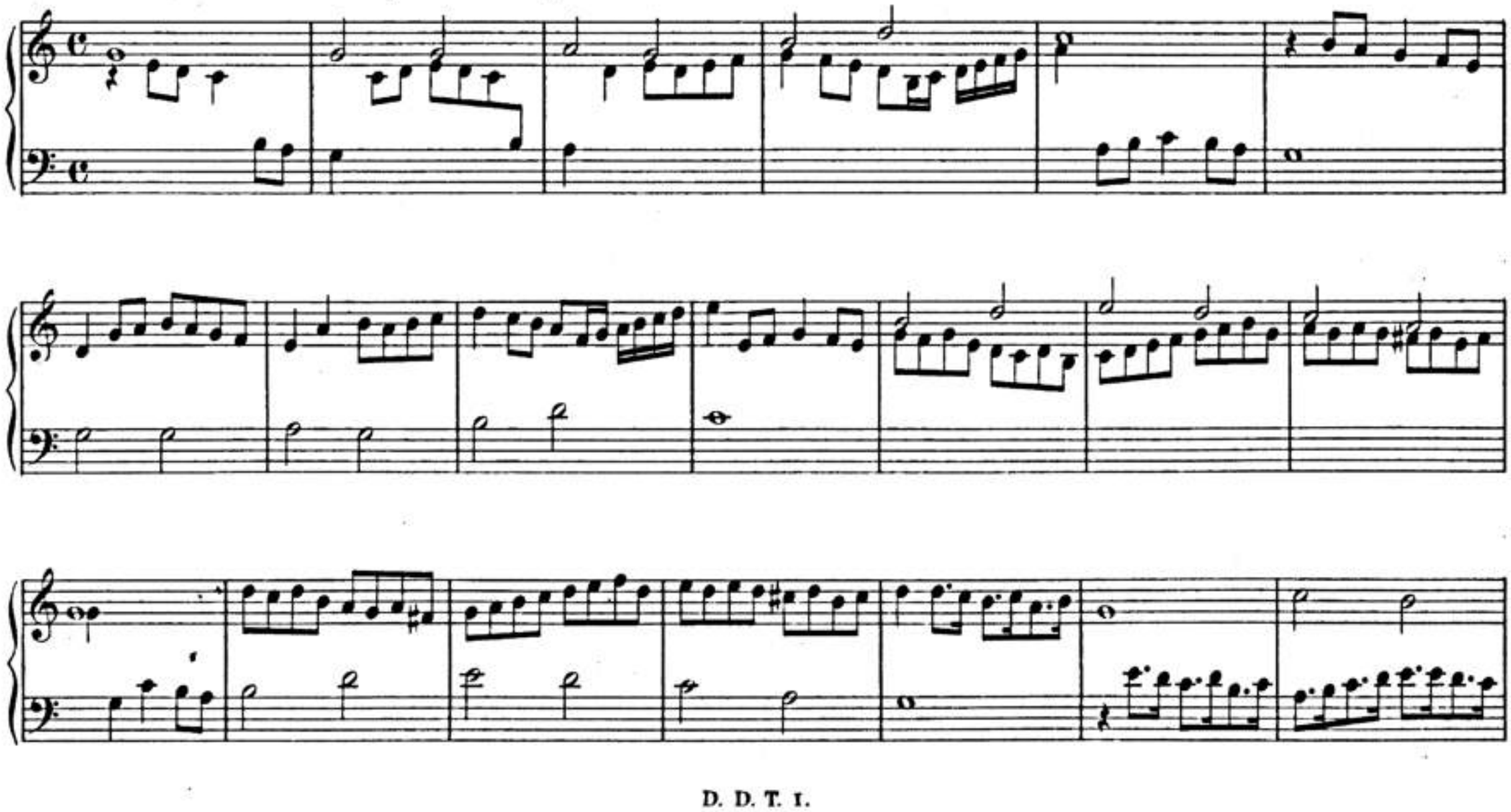


BSB

3. Versus. Choralis in Cantu.

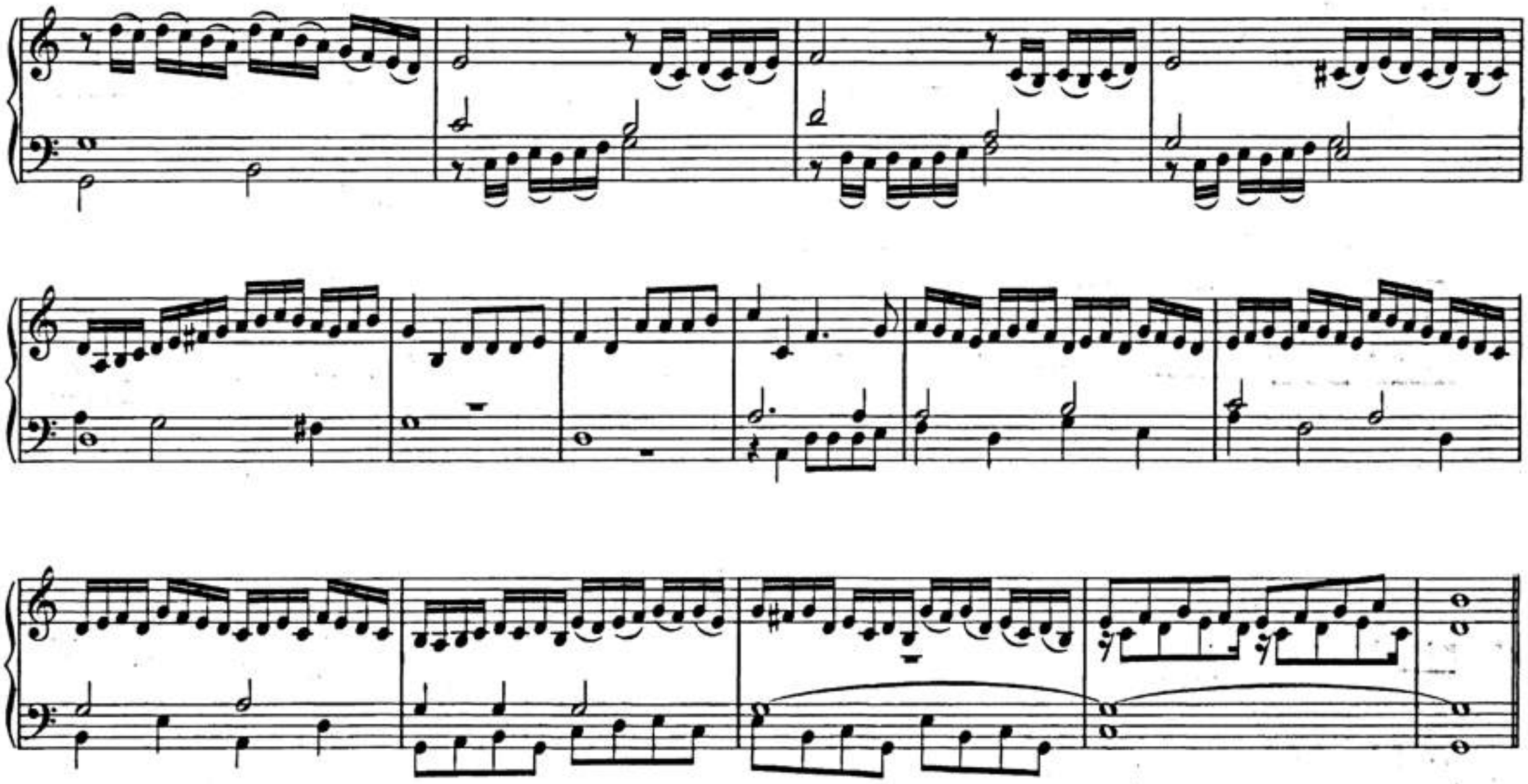


4. Versus. Bicinium duplici contrapuncto.

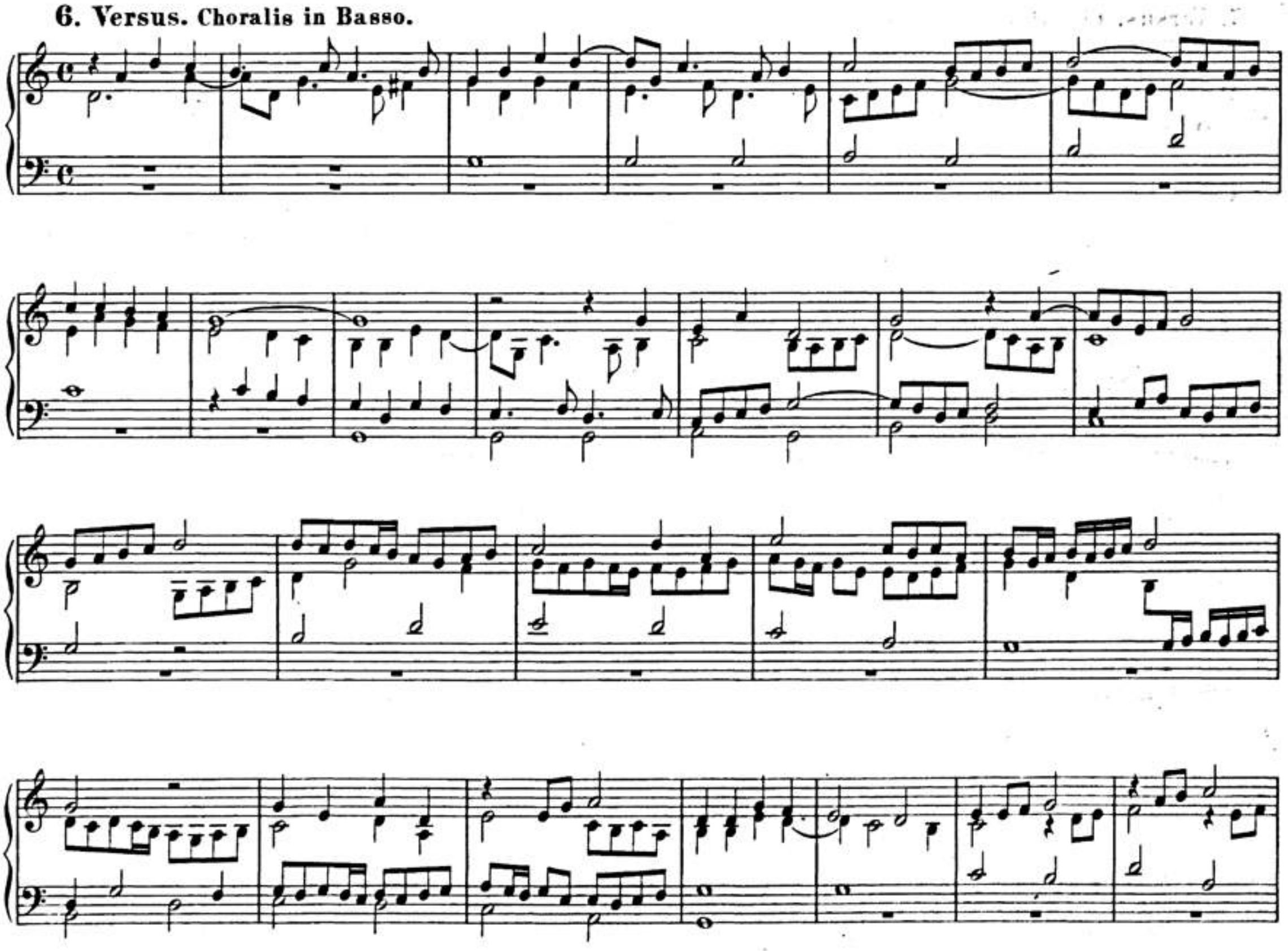


BSB

5. Versus. Choralis in Tenore.



6. Versus. Choralis in Basso.



7. Versus. Choralis in Basso colorato.

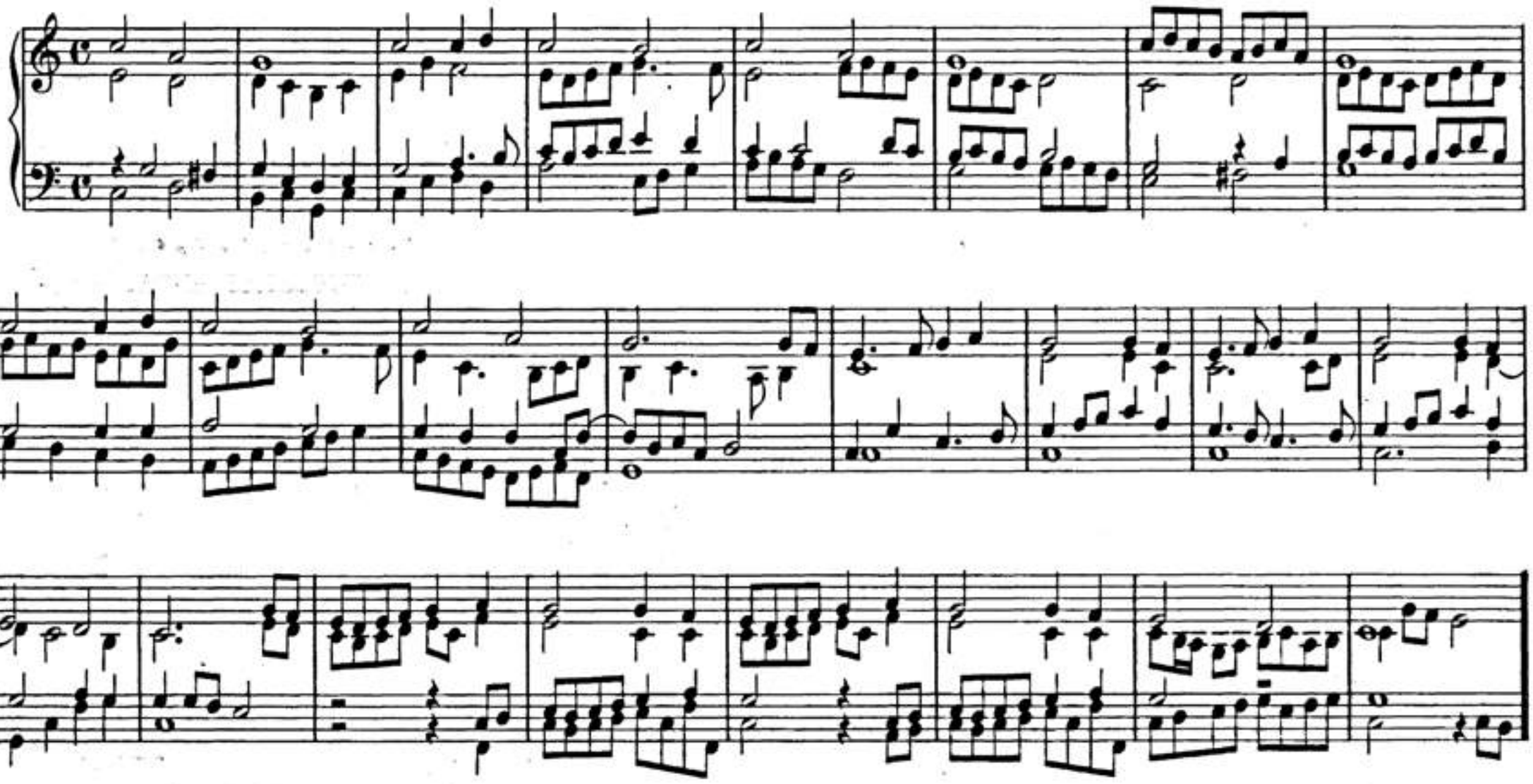
8. **Versus.** Choralis in Cantu colorato.

BSB

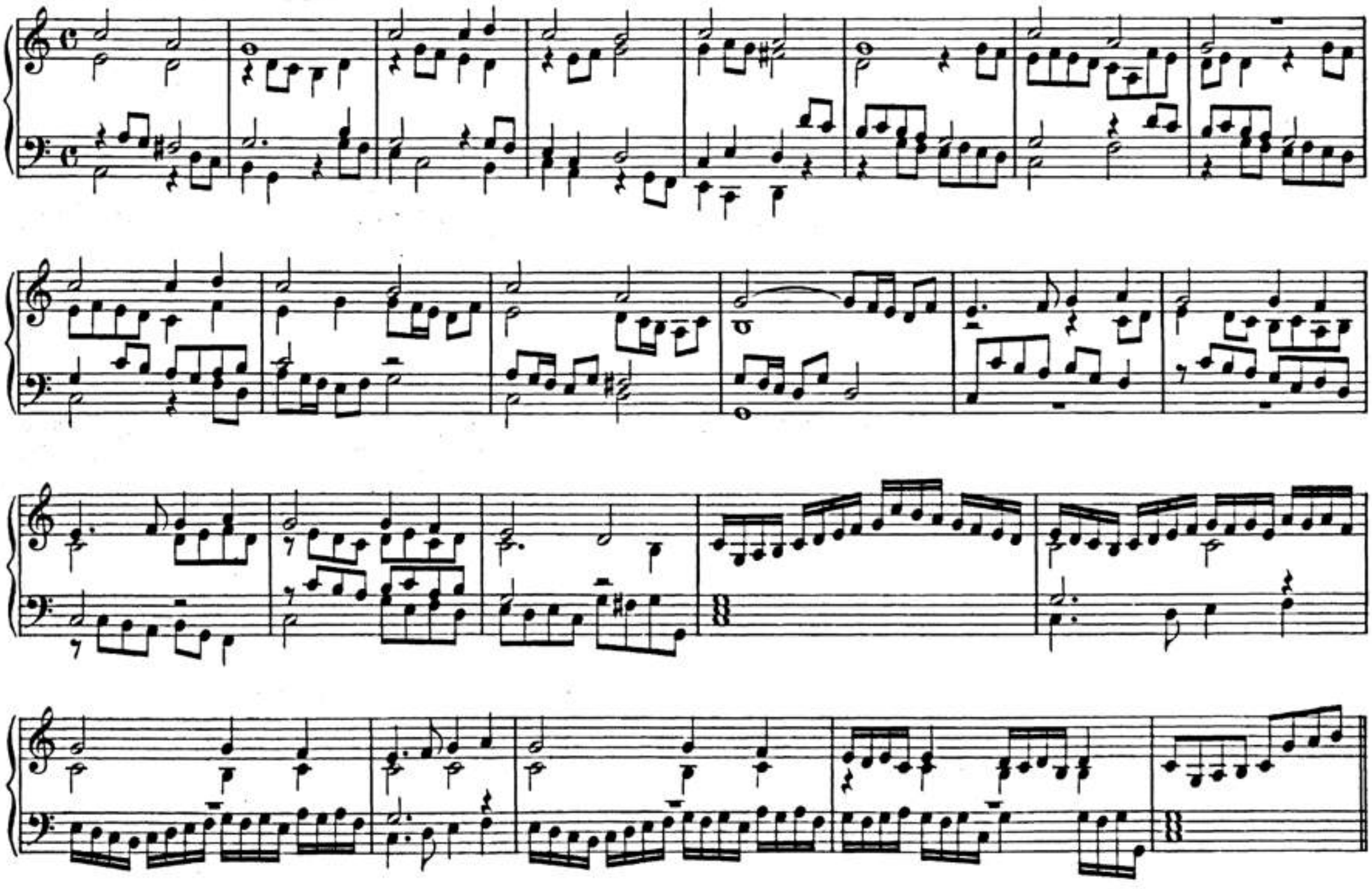
10. Allemande.

(Soll es sein.)

1. Variatio.

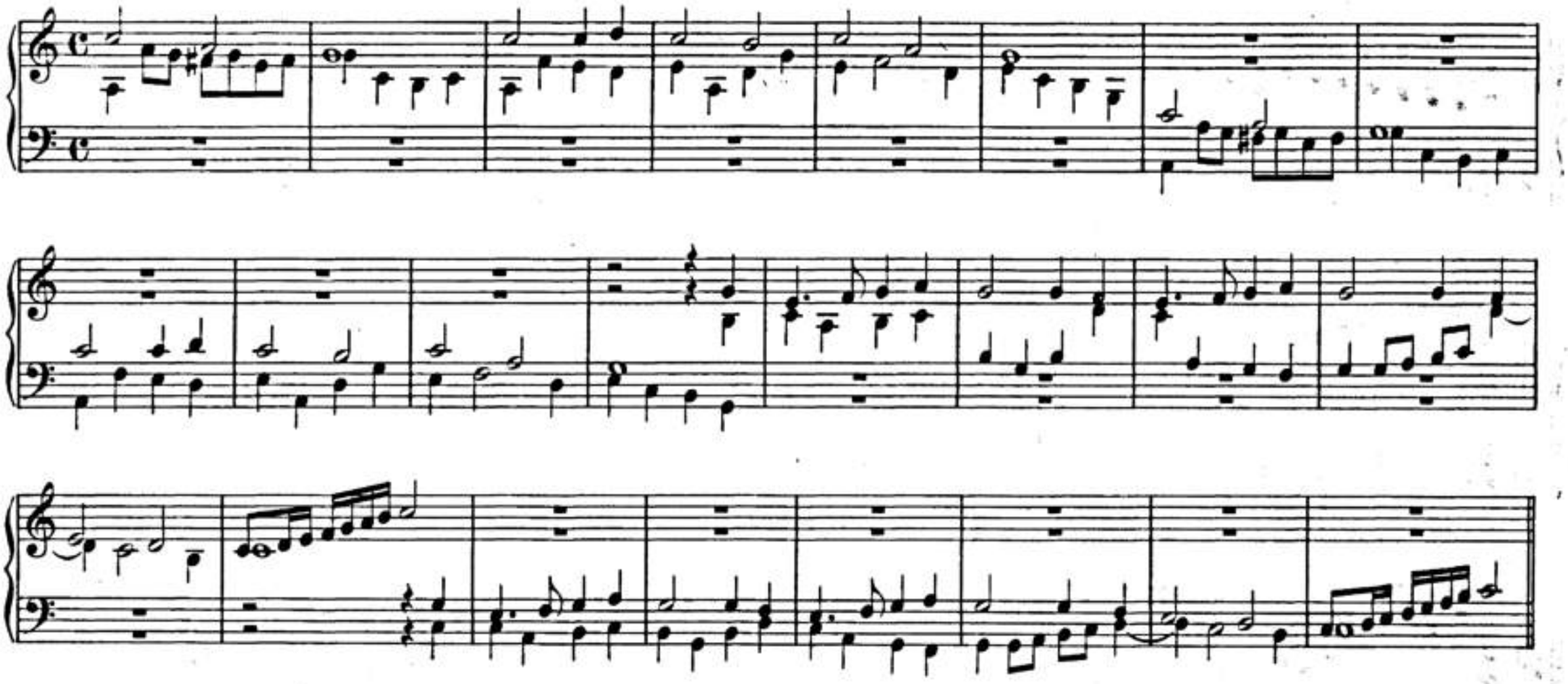


2. Variatio.

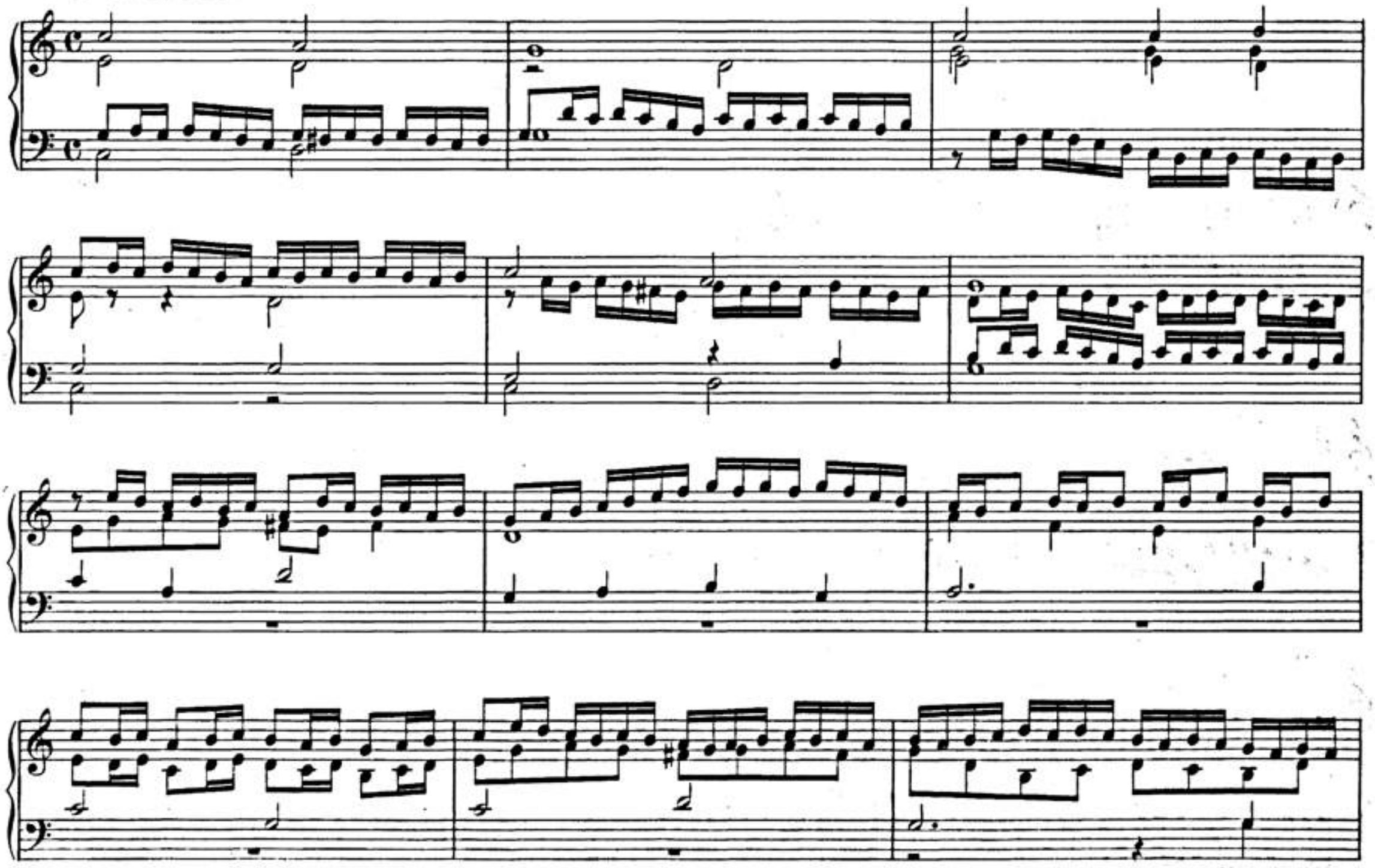


BSB

3. Variatio.

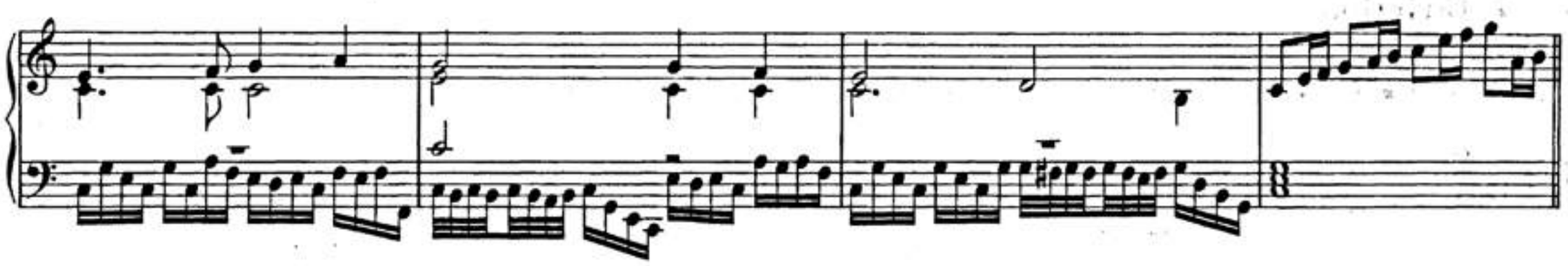


4. Variatio.

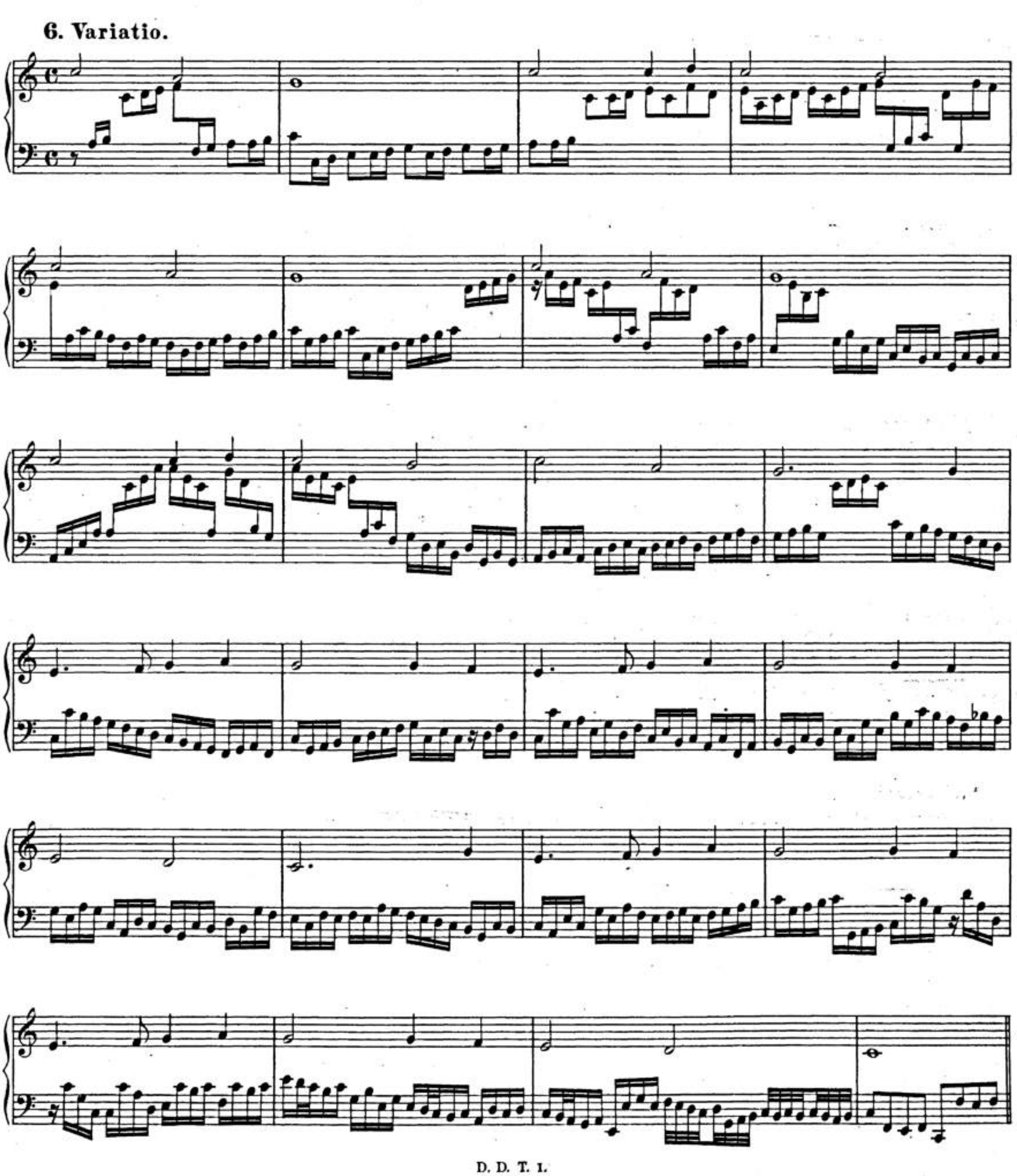


5. Variatio.

BSB

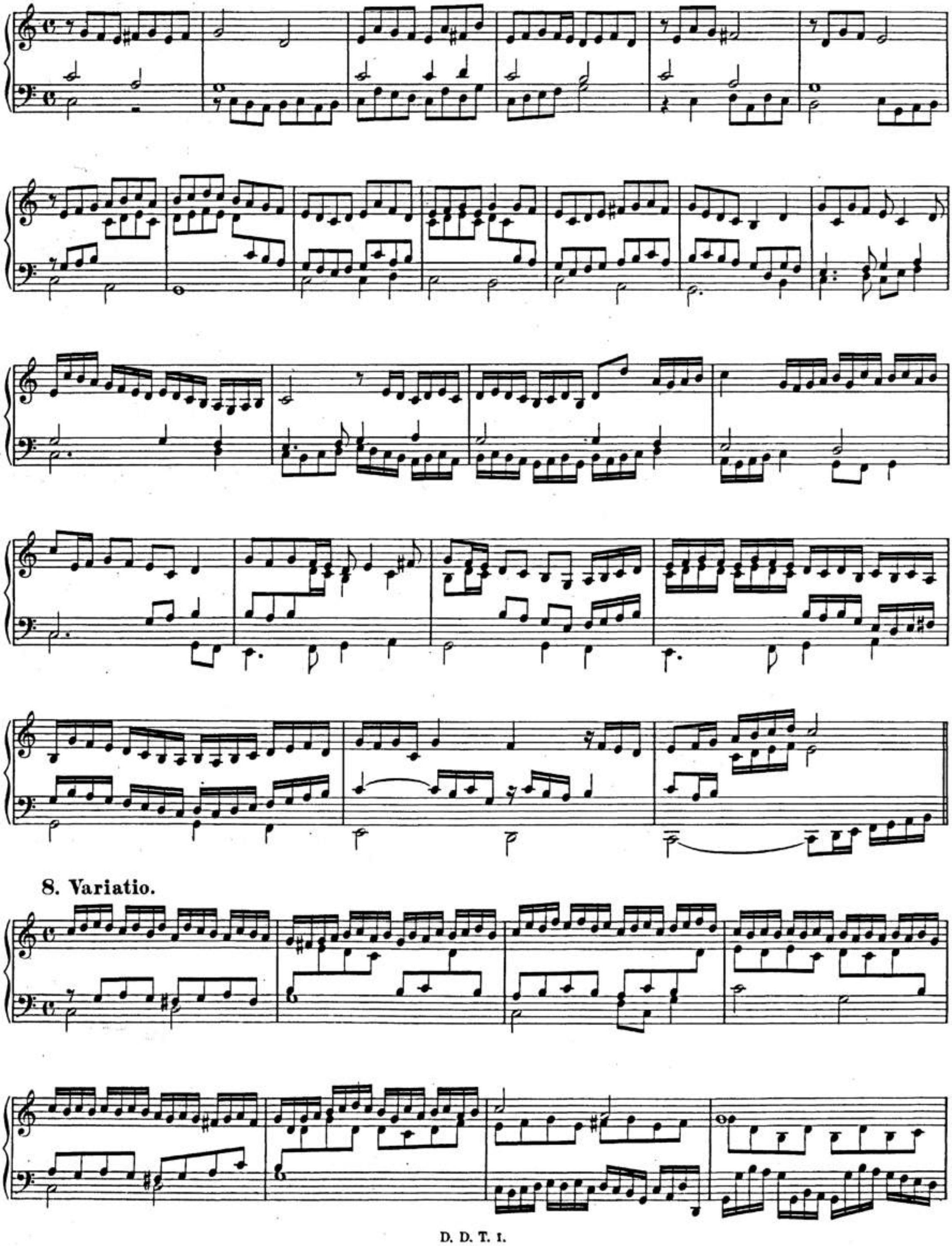


6. Variatio.

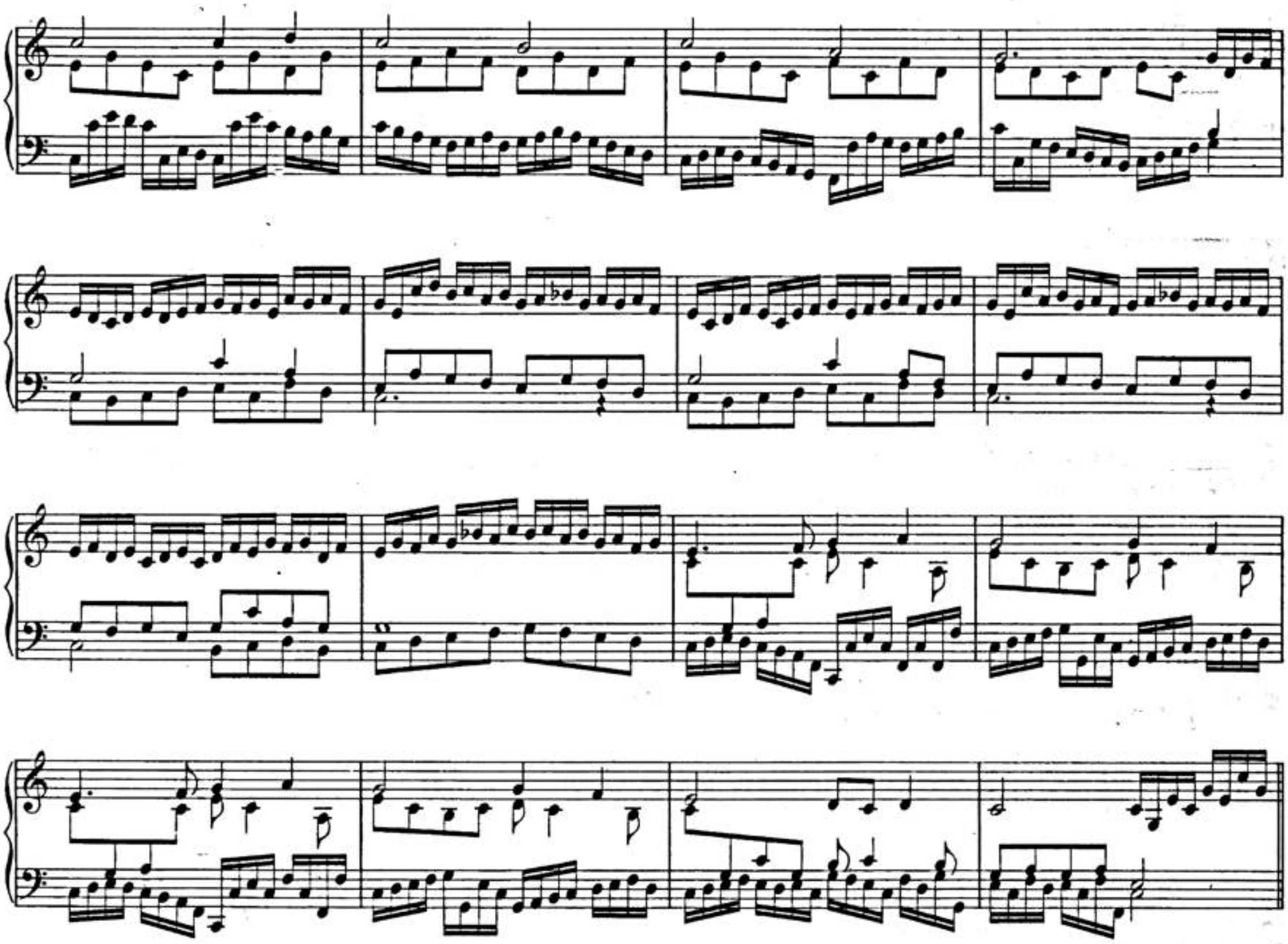


BSB

7. Variatio.

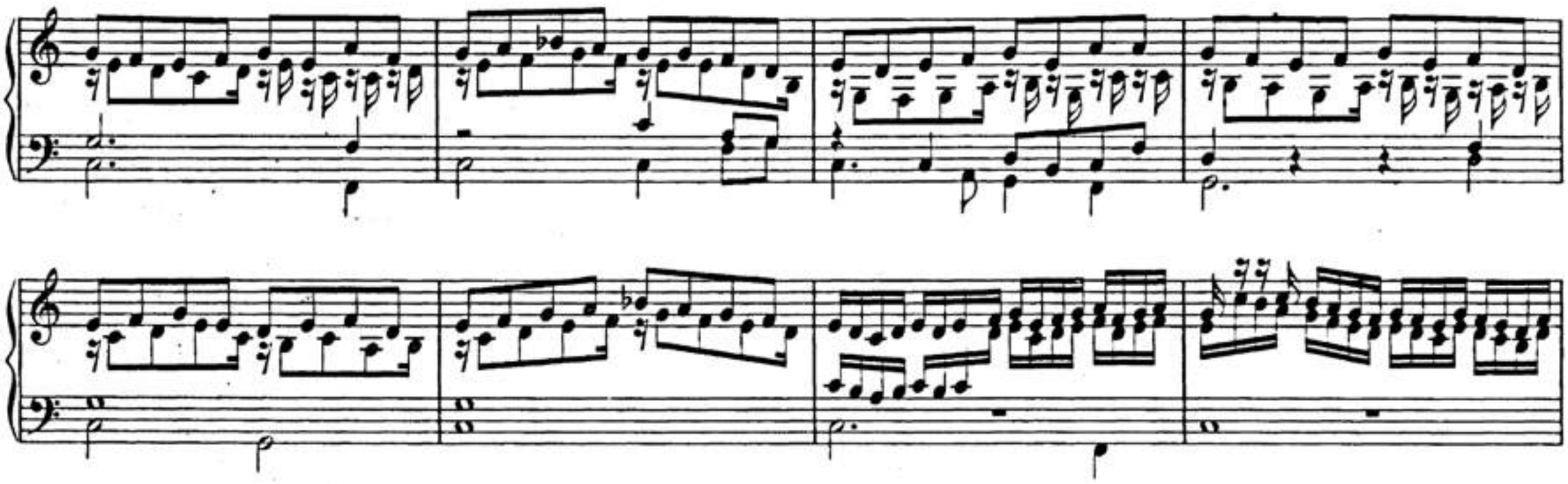


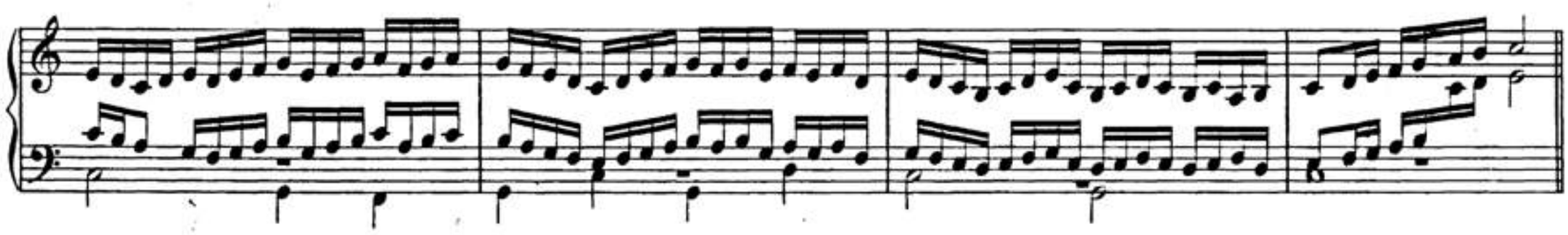
8. Variatio.



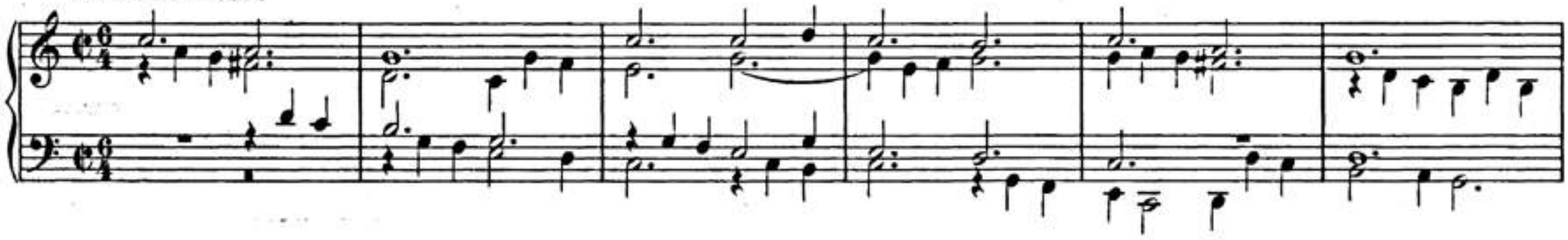
9. Variatio.

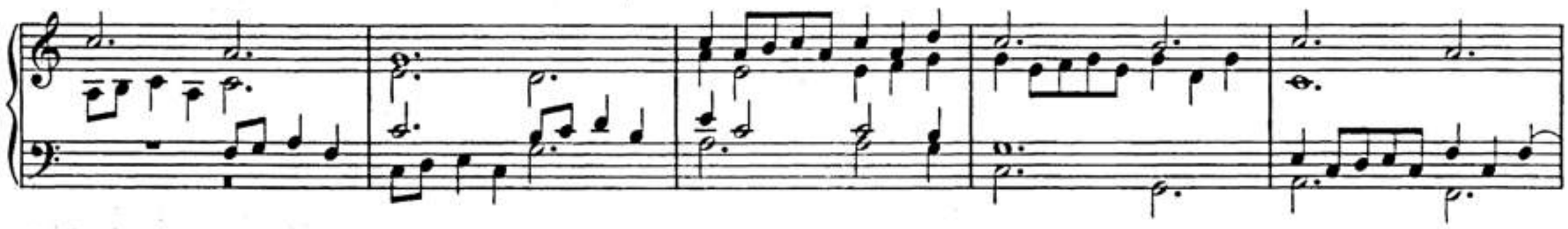
BSB

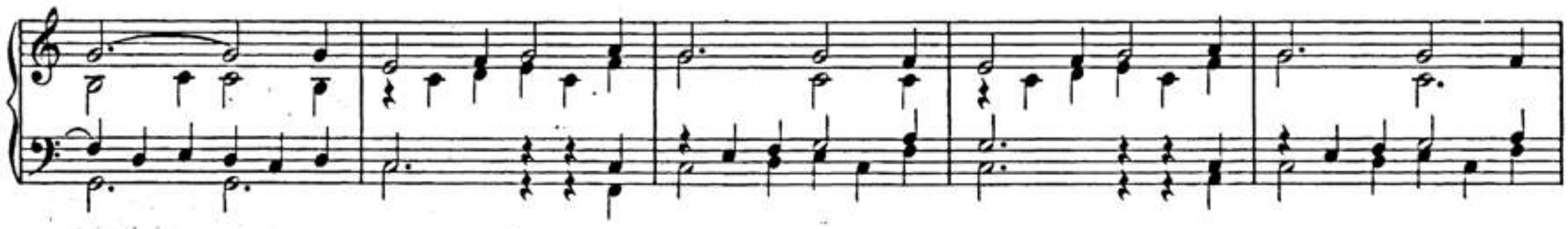


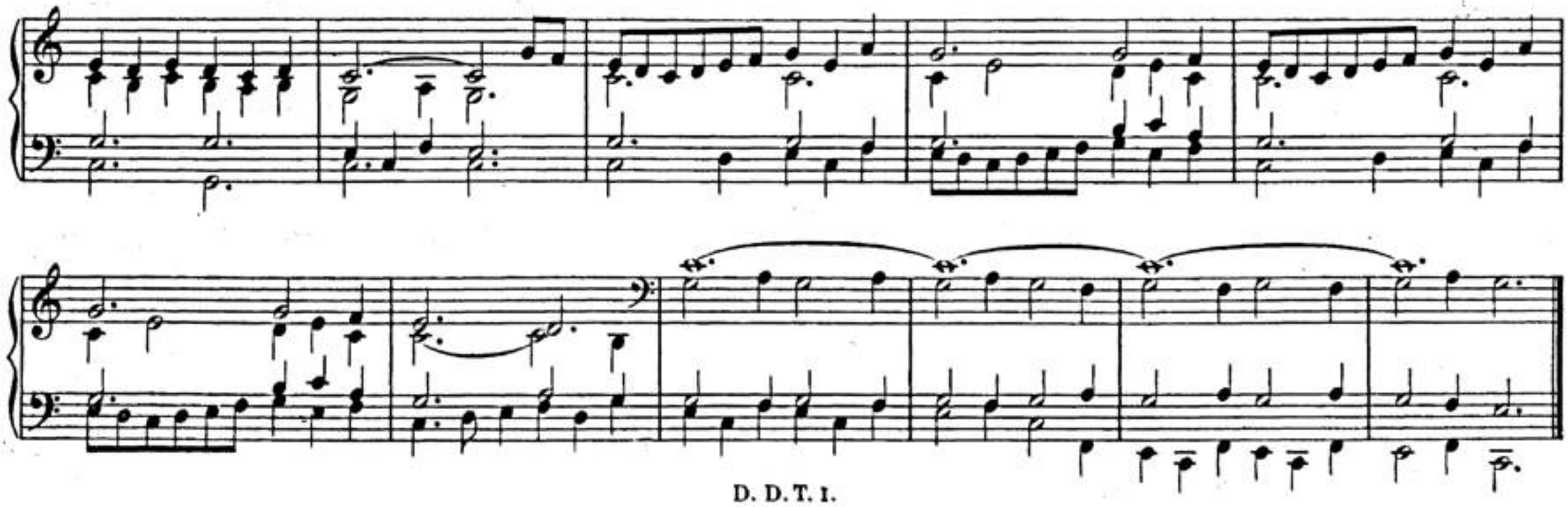


10. Variatio.





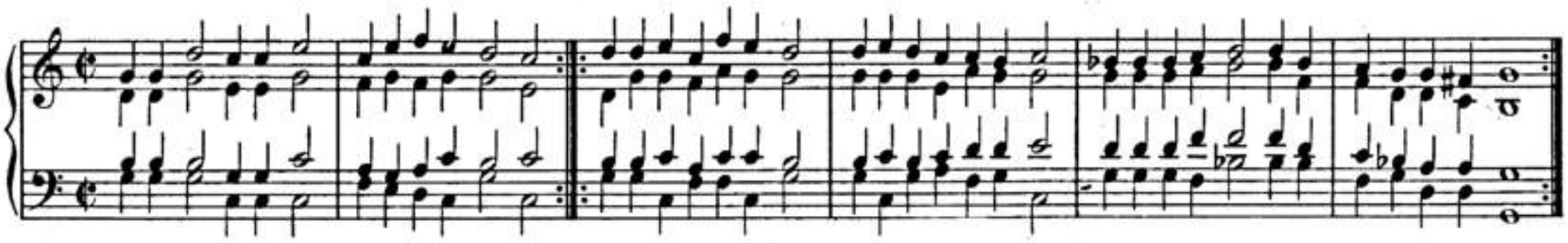




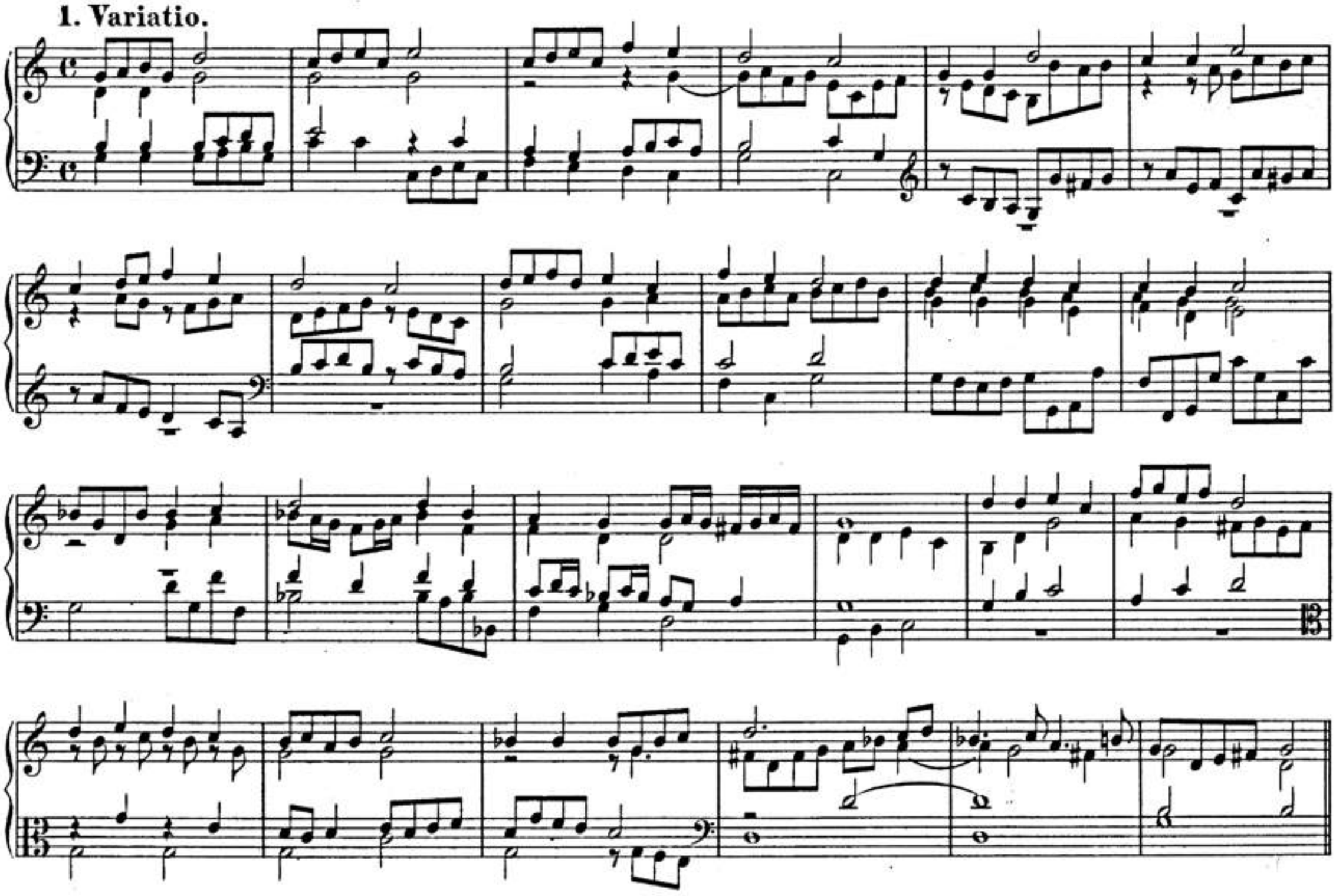
BSB

11. Allemande.

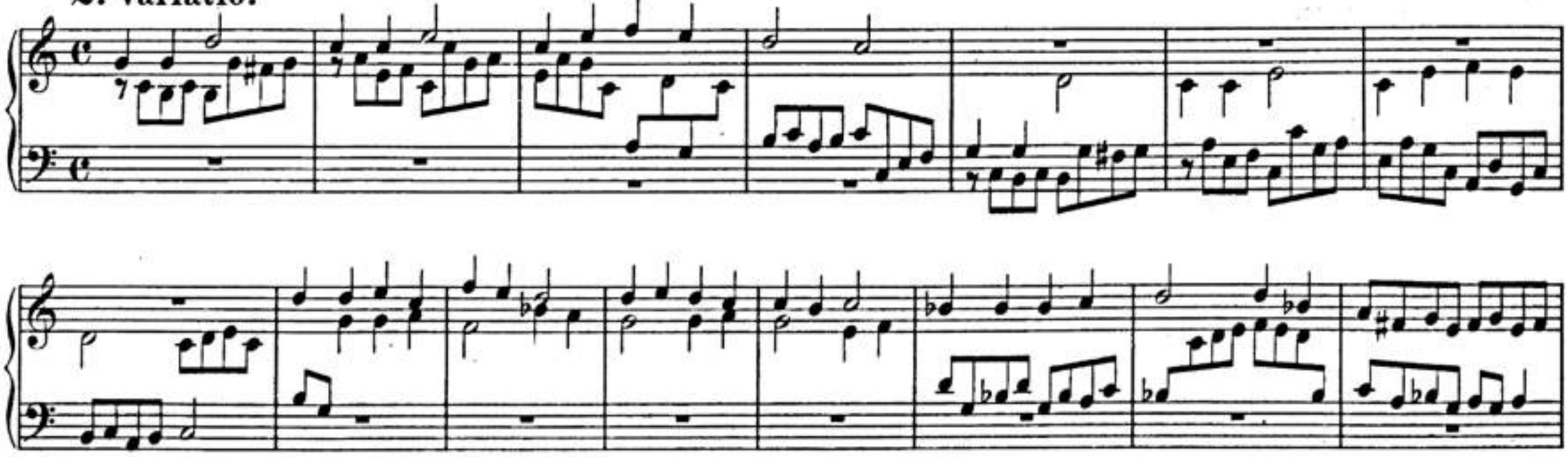
Also geht's, also steht's.



1. Variatio.



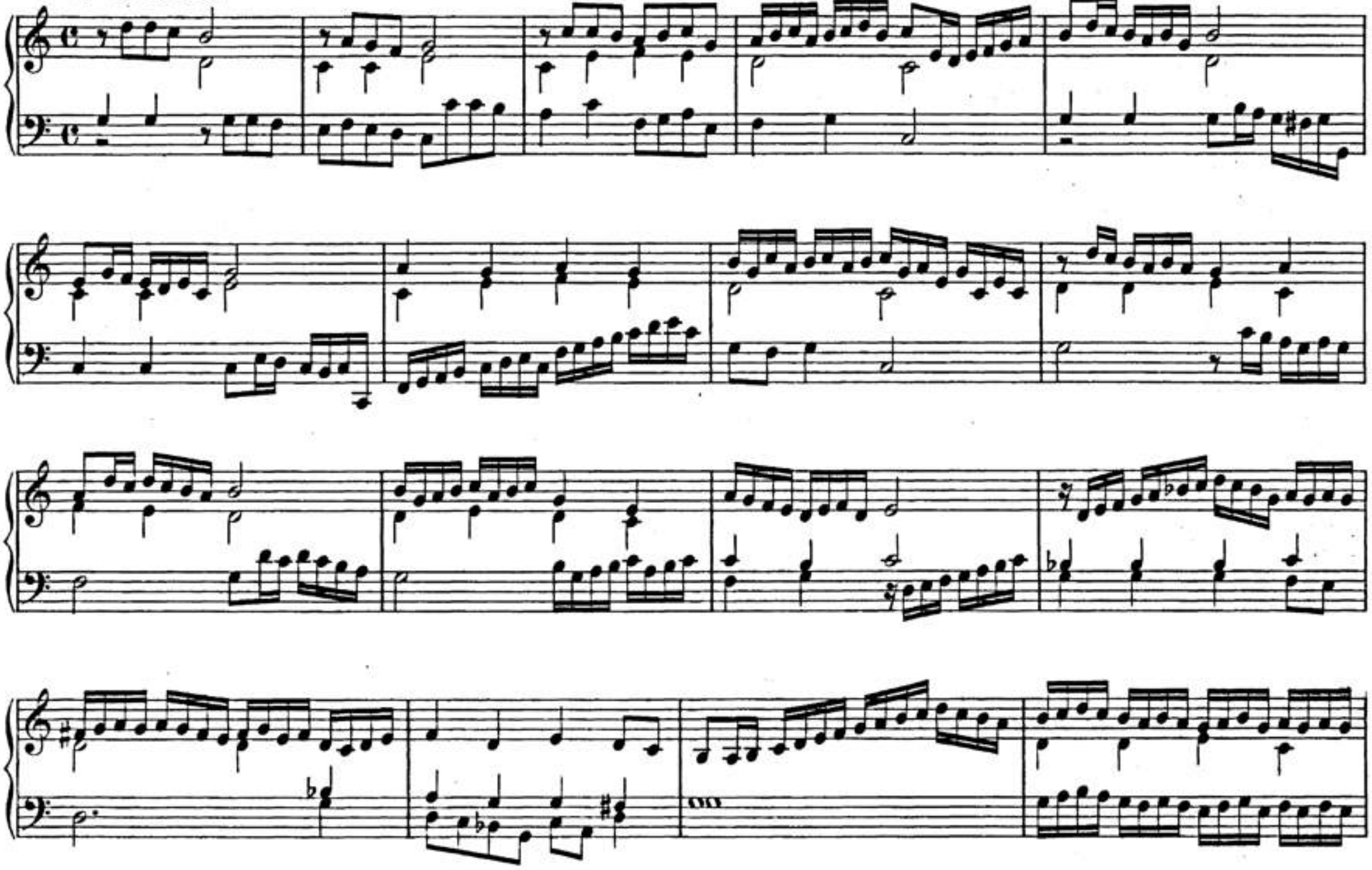
2. Variatio.



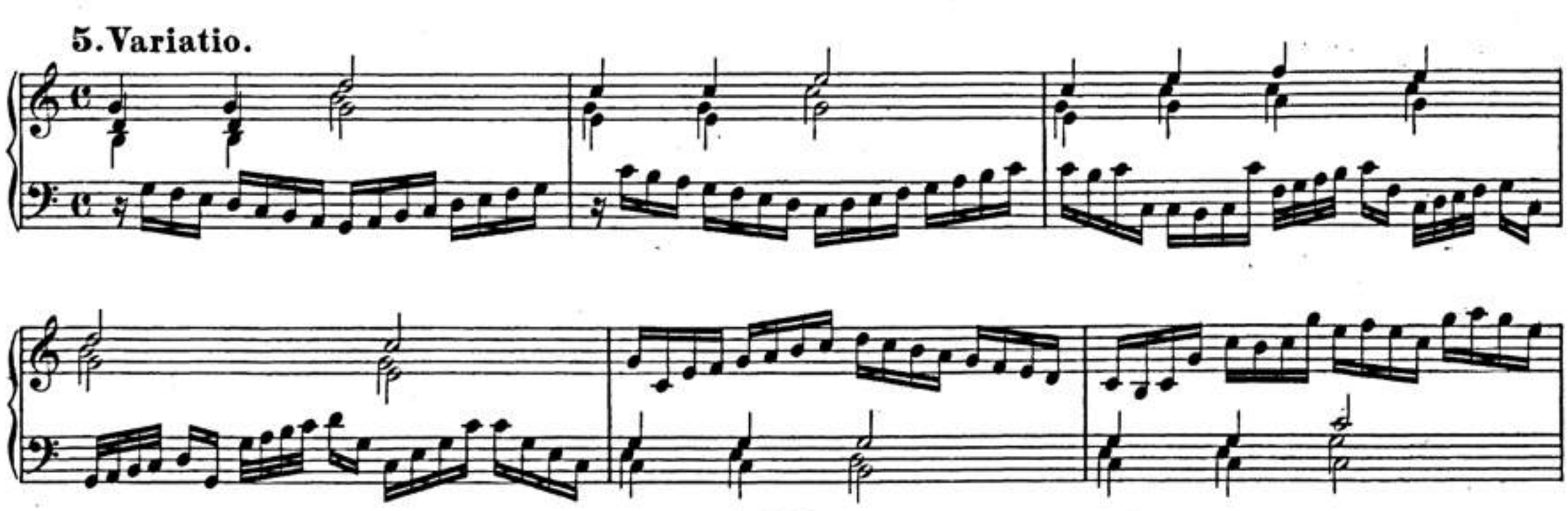
BSB

3. Variatio.

4. Variatio.

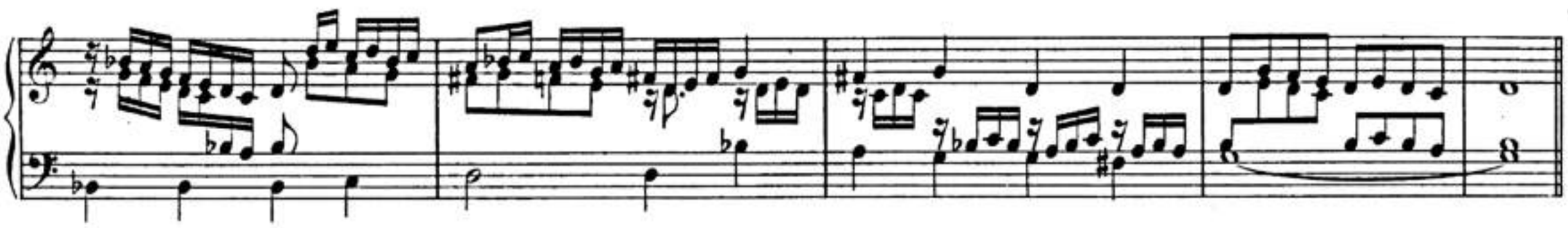


5. Variatio.



6. Variatio.

BSB

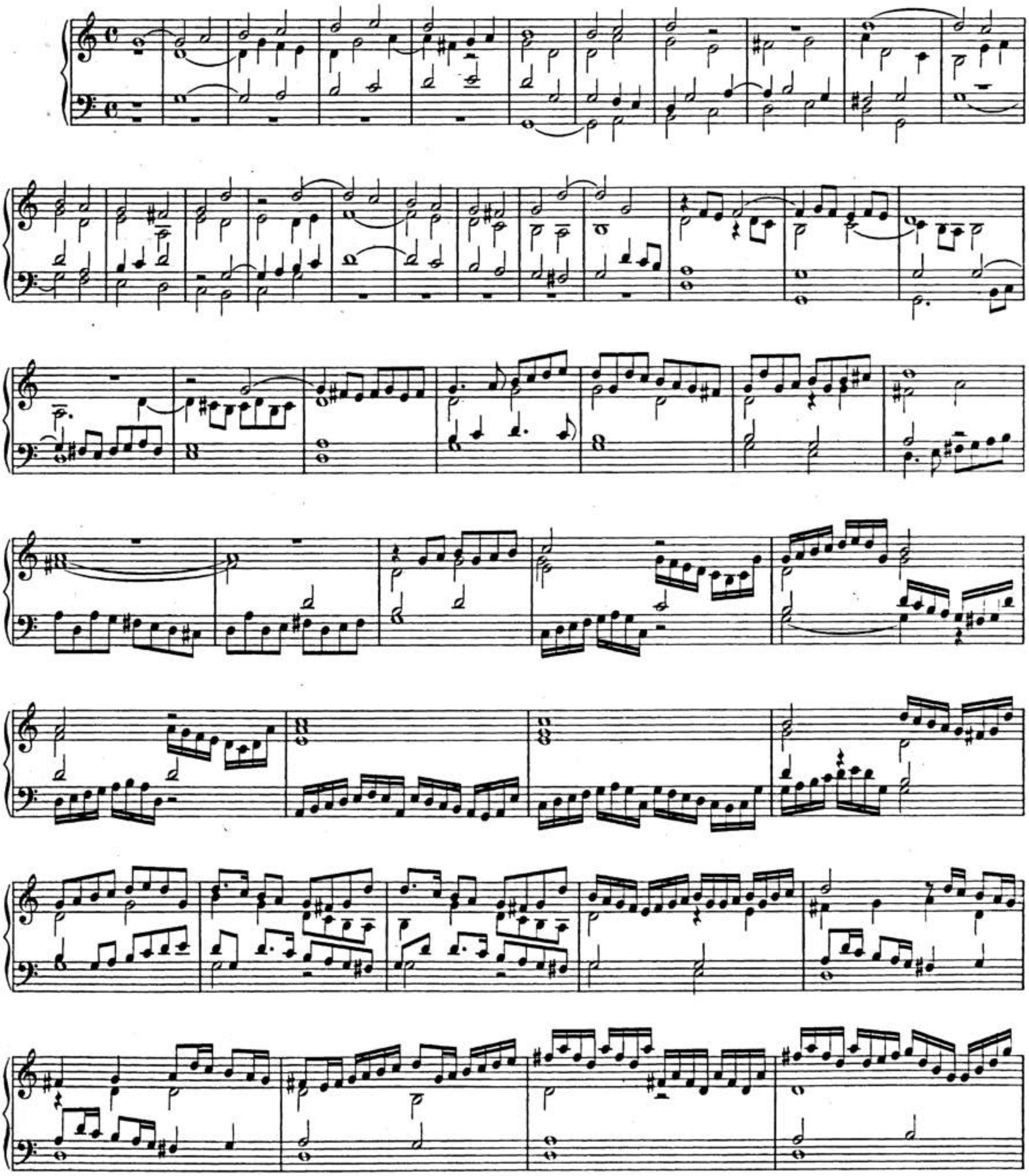


7. Variatio.

BSB

12. Toccata super:

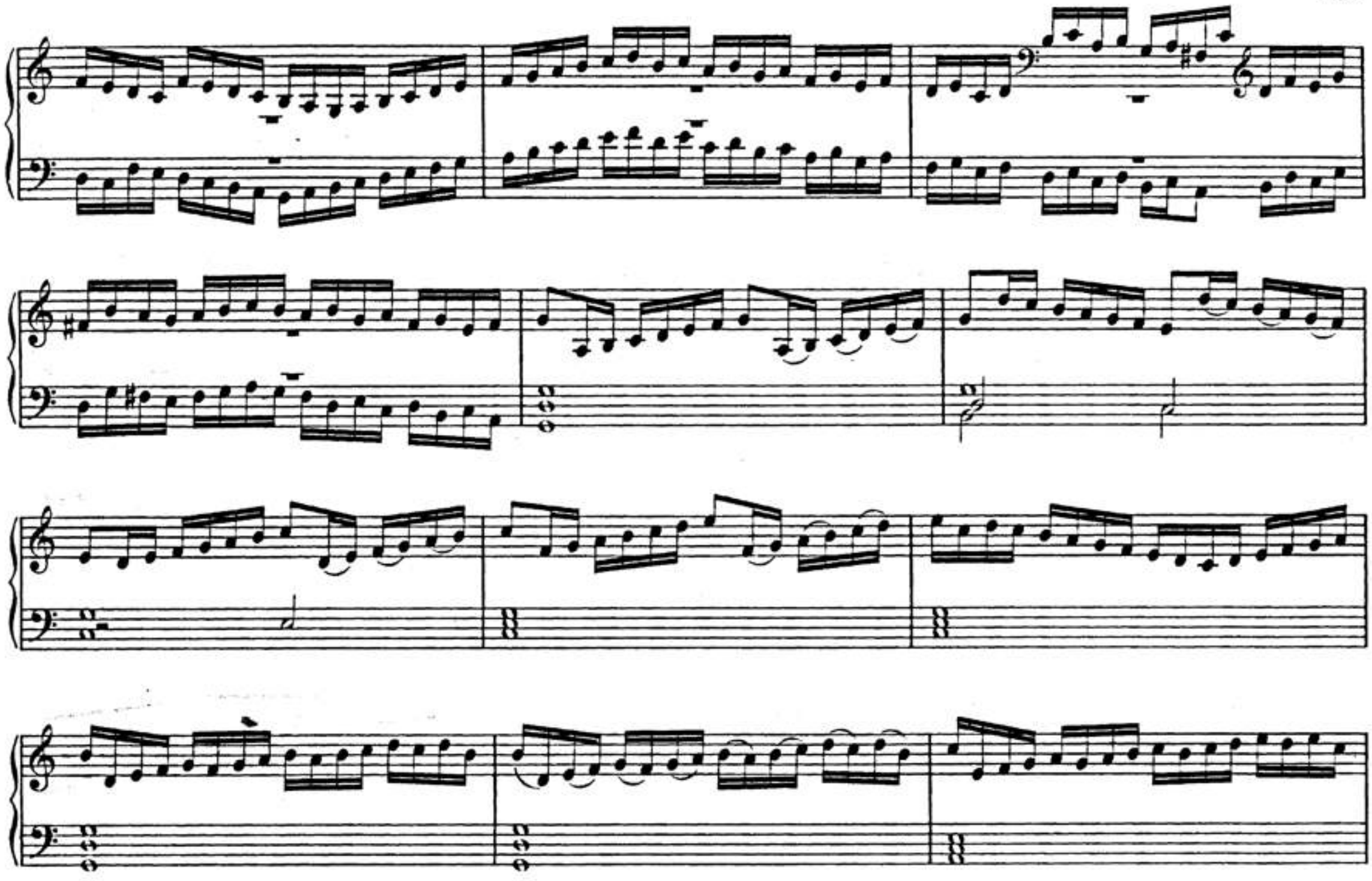
In te, Domine, speravi.



BSB

BSB

BSB



BSB

BSB

III. ET VLTIMA PARS
TABULATURÆ

Continens

KYRIE DOMINICALE.
CREDO IN UNUM DEUM.
PSALMUM DE COENA DOMINI
SUB COMMUNIONE, HYMNOS PRÆCI-
PUORUM FESTORUM TOTIUS ANNI.

Magnificat 1.2.3.4.5.6.7.8.9. Toni, Modum lu-
dendi pleno Organo, &

BENEDICAMUS.

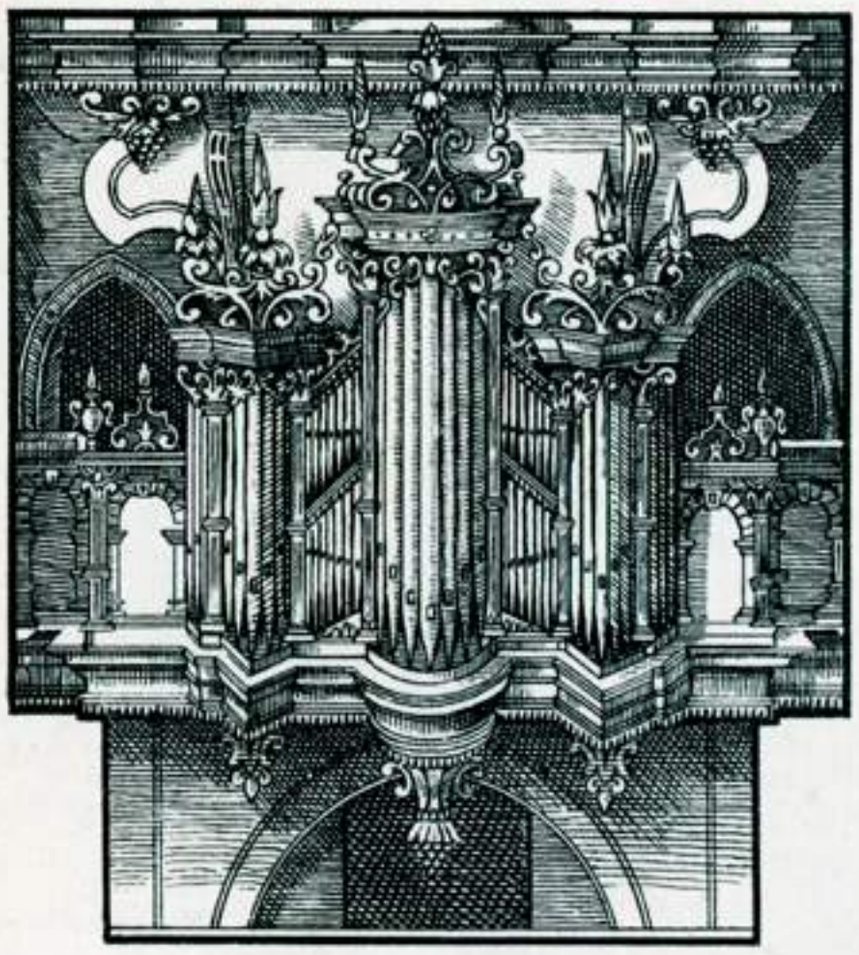
Vnâ Cum Indice omnes tres partes continente, copioſißime

COMPOSITA ET ADORNATA.

In gratiam Organiſtarum præcipuè eorum qui
Muſicè purè & abſque celerrimis Coloraturis Organo
ludere gaudent.

AUCTORE

SAMUELE SCHEIDT.



ANNO

IesVs ChrIstVs noster ReDeMptor VIVIt

HAMBURGI,
IMPENSIS MICHAELIS HERINGI.

BSB

BSB

VIRIS

MAGNIFICIS NOBILISSIMIS, AMPLISSIMIS PRUDENTISSIMIS ET CONSULTISSIMIS

Quatuor Rerumpub: florentiſſimarum,

LVBECENSIS.
HAMBVRGENSIS.
LVNÆBVRGENSIS.
MAGDEBVRGENSIS.

Conſulibus, Camerarijs & reliquis Senatoribus.
Dnn. meis debitâ animi ſubmiſſione ſuſpiciendis.

S.

DE ARTIS Muſicæ tum dignitate tum neceſſitate & utilitate, varia variorum paſsim habentur judicia, adeò ut etiam inter gentes & nationes Illuſtriſsimas de hâc ipsâ non ſemel fuerint motæ controverſiæ & concertationes peracerbæ. Ægyptij enim & ATHENIENSES eam ingenijs liberalibus indignam judicârunt: Hinc ALCIBIADES, licet omnes reliquas Philoſophiæ partes edoctus, Muſicen tamen aſpernatus eſt: Cantent, inquiens, Thebanorum filij, qui dicere neſciunt: Nobis ATHENIENSIBUS gentis Principes ſunt PALLAS & APOLLO, quorum illa fiſtulam confregit, hinc Marſyam tibicinem excoriavit. Contra vero Lacedæmonij & Thraces MUSICEN cum primis commendârunt: imô apud ARCADES artis hujus ignarum eſſe, longè erat turpiſsimum. Litigium hoc ut diſcernamus & dirimamus, non armis vel rigido illo Areopagitarum judicio, ſed juſta rectæ rationis penſiculatione tantummodo opus eſt: Eam ſi admittimus, pateſcet, non tam Artem ipſam, quàm ejus abuſum à pleriſque ſummis & magnis Viris improbatum & exploſum. Neque enim quis facile mihi perſuaſerit, gentes illas celeberrimas ac politiſsimas (Ægyptios dico & Athenienſes) à Muſis & Gratijs adeò fuiſſe alienas, ut hanc ipſam Artem rejecerint, quæ mores hominum componit, affectus ſedat, animoſque ab omni turpitudinis auditione & recordatione revocatos ad modeſtiam caſtimoniamque traducit. Certè qui ſuavitatem ejus non ſentit vel agnoſcit, averſus à ratione naturam humanam depoſuiſſe videtur, aut in aliquâ immani ferâque barbariâ natus & educatus ſimilis Atheæ Scytharum Principi, qui cum Iſmenias captivus in cœnâ tibijs optimè ceciniſſet, ſe hinnitum equi & latratus canum juravit audire libentius. Sed quia vino vendibili, ſuſpenſâ hæderâ opus non eſt, nolo in re manifeſtâ vel longior, vel in laudibus Muſicæ decantandis eſſe prolixior, neque vel ARIONA illum Methymneum, vel Iſmeniam Thebanum, vel Taletem Cretenſem producam, qui Lesbios, Jones, Boeotios, Lacedæmonios graviſsimis morbis affectos cantu ſolummodò liberârunt; neque Terpandrum ſummâ commendatione digniſsimum commemorabo, qui Spartanorum ſeditionem maximè periculoſam Muſicis modulis compreſsit atque ſedavit. Vos certè PATRES Magnifici & Nobiliſsimi, Vos Rerumpublicarum florentiſsimarum ſydera clariſsima, Vos, inquam Veſtro comprobatis exemplo, quo in loco MUSICA apud VIROS MAGNOS ſemper ſit habita, & adhuc habeatur, cum Reſpublicæ veſtræ non ſolum à Viris Doctiſsimis, Clariſsimis, verum etiam Muſicis peritiſsimis & ſolertiſsimis quovis tempore inſtructiſsimæ[1]). Quæ etiam cauſa fuit præcipua, cur hanc Tabulaturæ novæ partem Tertiam (in gratiam potiſsimum eorum elaboratam, qui purè & abſque ullo colore Organo ludere gaudent) Vobis, VIRIS MAGNIS, offerre nominiſque Veſtri ſplendore & radijs laborem hunc, nullo aliàs nitore fulgentem, accendere atque ornare voluerim: neque enim fieri poſſe putabam, quin Vos, Muſices peritiſsimi & amantiſsimi fætum hunc ſymphoniacum ſingulari quadam animi benevolentiâ & promptitudine ſuſciperetis. Excipite igitur, PATRES Magnifici & Nobiliſsimi placido, ut conſueviſtis, vultu Tomum hunc Tertium, judicioque veſtro, quod limatiſsimum novi, probate, Patrocinio denique veſtro, quo nihil conſtantius, me & hoſce labores meos perpetuum defendite. Valete. Halæ Saxonum Cal. Martij, ANNO VIVat MVsICa DIVIna.

Magnif. Nobiliſ. V.

æternùm

Devotus.

SAMUEL SCHEIDT.

[1]) scil. *fucrint.*

BSB

LECTORI PHILOMUSO.

QUod in primâ & ſecundá parte operis hujus Muſici de punctis & Syncopationibus admonui, idipſum etiam in hoc tertio Tomo candidus Philomuſos observabit: volens & ſciens ſic poſui, tum propter Typographos, tum etiam, quòd quilibet Muſicæ peritus, qui partiturâ Jtalicâ gaudet, primo quaſi intuitu videre & animadvertere poterit, punctum ſive Reſiduum in Syncopationibus ad ſequens non veró præcedens tempus referendum. Quia igitur totum hoc opus in gratiam Germanorum Organiſtarum, (quibus plerunque Tabulatura communis ſive literalis in uſu; quique non aſſueti, neque puncta nec Syncopationes ejuſmodi dividere) adornatum, & divinâ gratiâ abſolutum, ſpero hunc ipſum laborem ab ijs quibus Tabulatura ſeu Partitura Jtalica arridet, neque culpari vel improbari poſſe, ſed omnes candidê candidos hæc omnia in optimam partem interpretaturos.

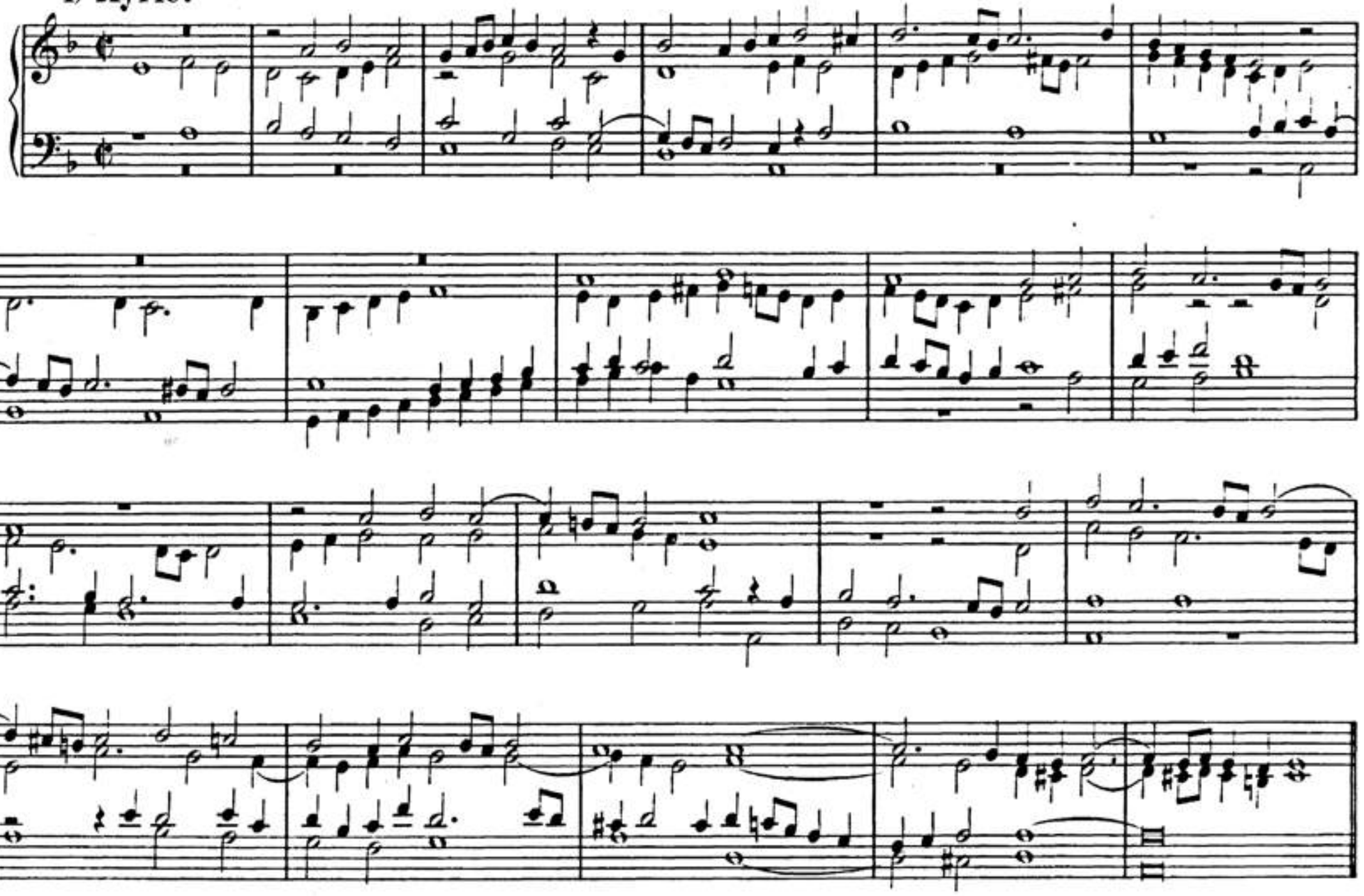
An den Muſicverſtändigen Leſer.

Was im Erſten vnd andern Parte dieſer Tabulatur wegen der Puncten vnd Syncopationen erjnnert / wird der gutherꝛige Muſicverſtändige Leſer auch in dieſem Dritten Theil zu obſerviren wiſſen: Dann ich mit wiſſen vnd willen ſolchs alſo geſetzt / zum Theil wegen der Drucker / zum theil auch / das ein jeder verſtändiger Organiſt baldt ſehen vnd mercken wirdt / (ſo er anderſt der Welſchen Partitur berichtet) das ſolcher Punct oder Reſt in der Syncopation in das nachfolgende vnd nit vorhergehende Tempus gehöre. Weil dann das gantze Werck den ehrliebenden Deutſchen Organiſten / (ſo ſich gemeiniglich der Buchſtaben Tabulatur gebrauchen / vnd nicht gewehnet ſolche Puncten oder Syncopationes zu theilen) zu dienſt angefangen / vnd GOtt Lob vollführet / als bin ich deß verhoffens / es werden diejenigen / ſo ſich der Noten Tabulatur oder Partitur gebrauchen / mir ſolches nicht zum ergſten ſondern meinen Landsleuten / den Deutſchen zum beſten gemeinet interpretiren vnd achten.

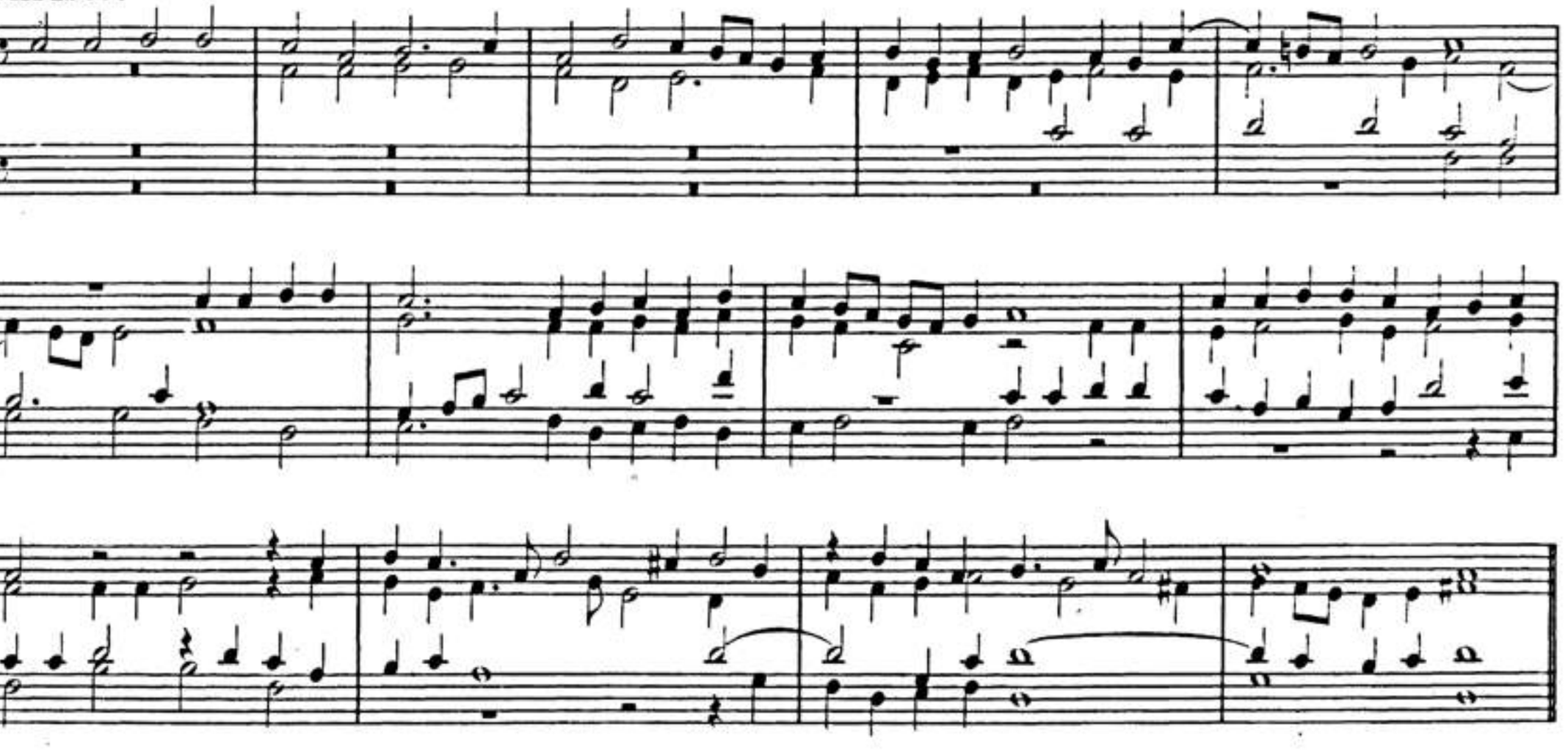
Dritter Theil.

1. Kyrie dominicale 4. Toni.

1) Kyrie.

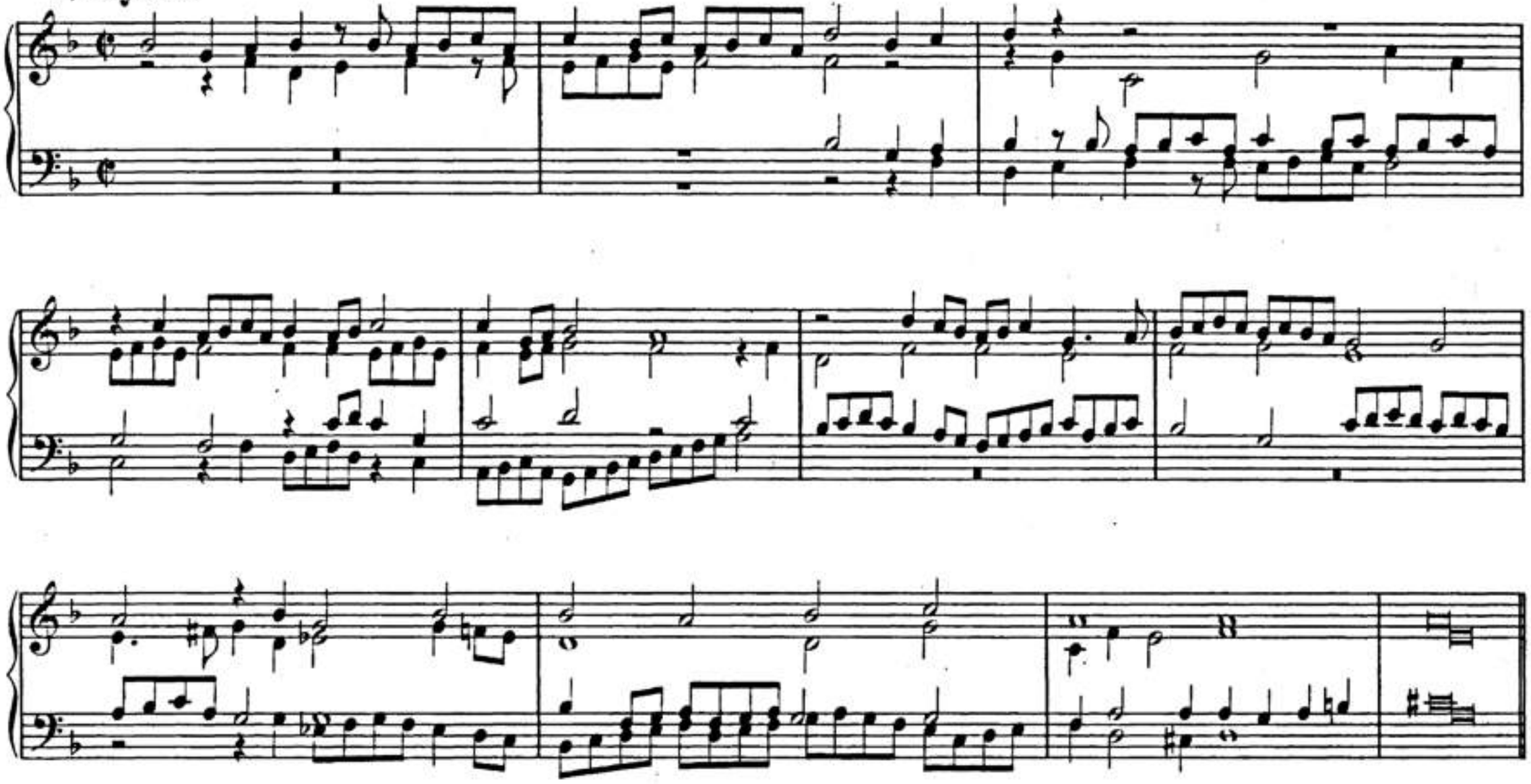


2) Christe.



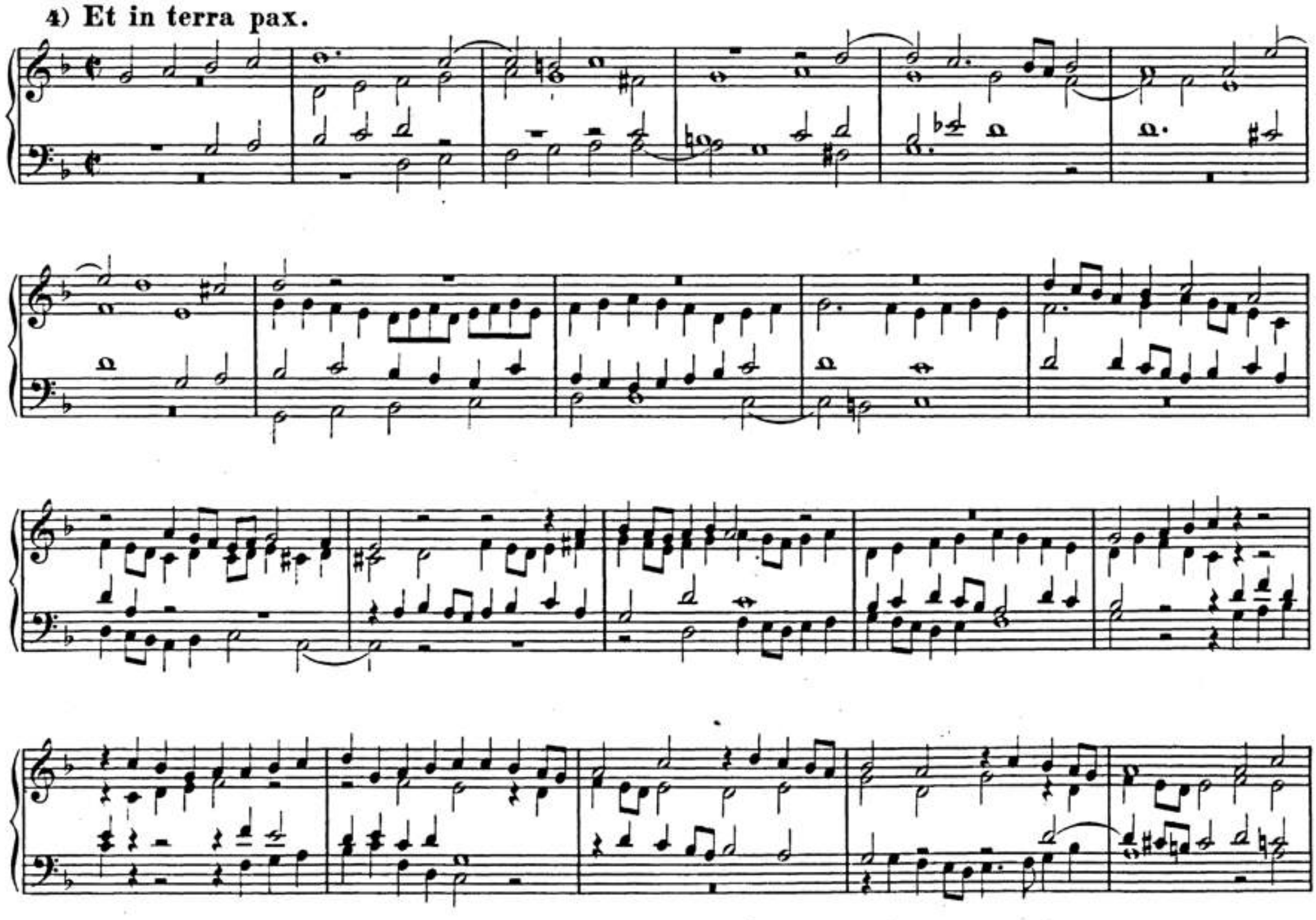
BSB

3) Kyrie.

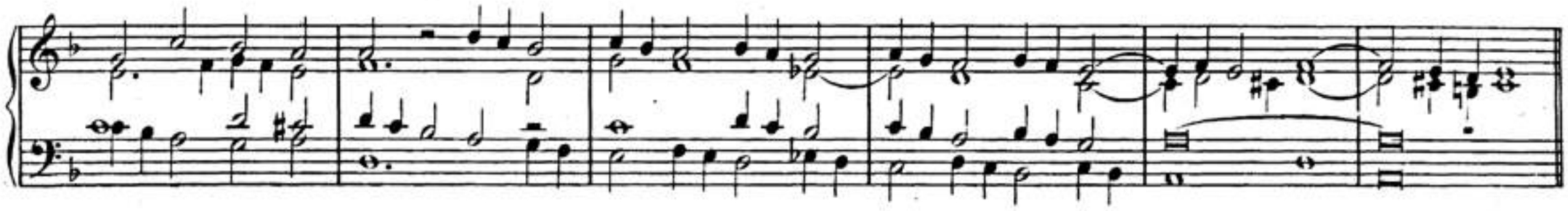


«Gloria» canit Pastor.

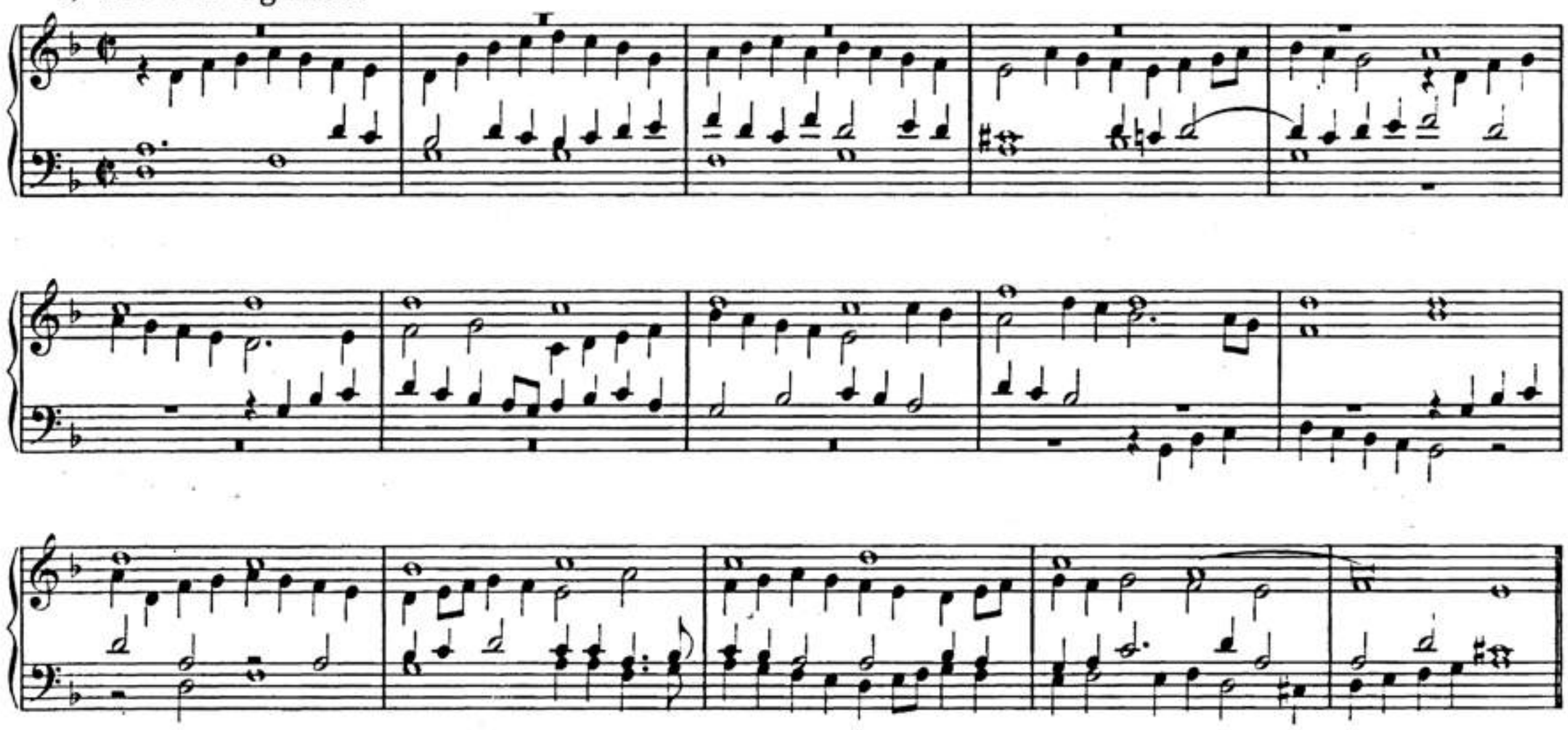
4) Et in terra pax.



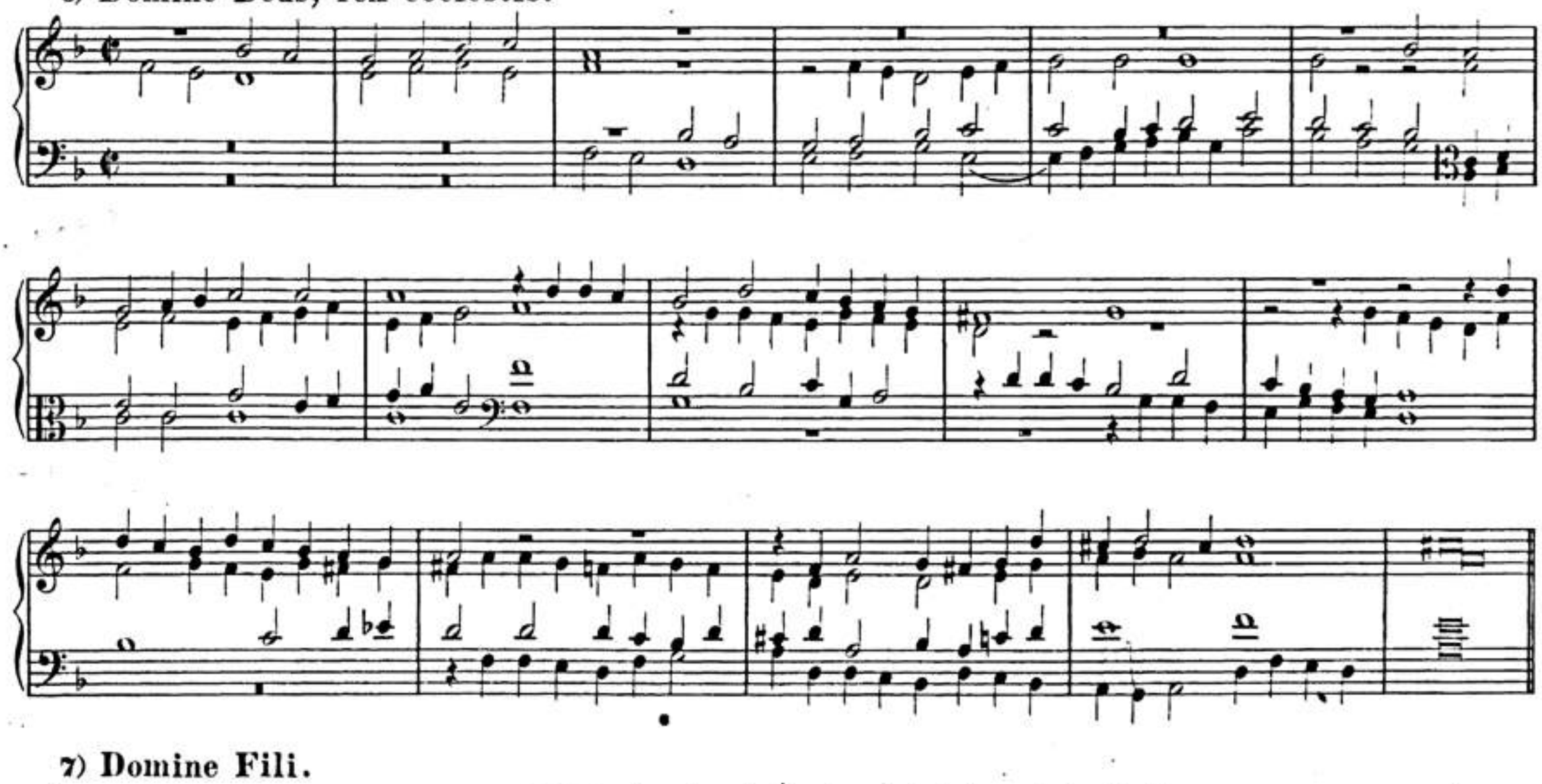
BSB



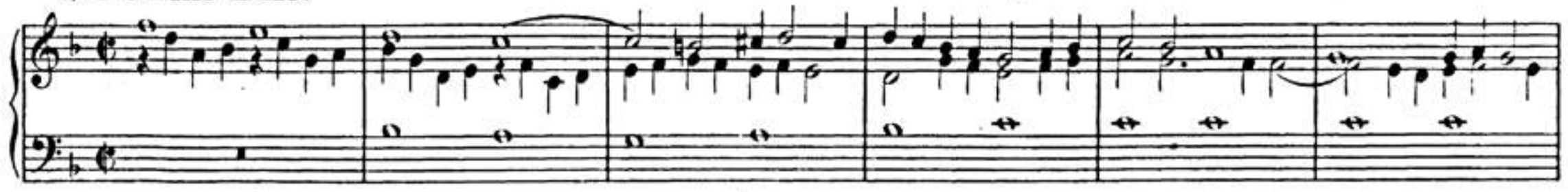
5) Gratias agimus.



6) Domine Deus, rex coelestis.



7) Domine Fili.



BSB

8) Domine Deus, agnus Dei.

9) Qui tollis peccata.

10) Qui sedes.

BSB

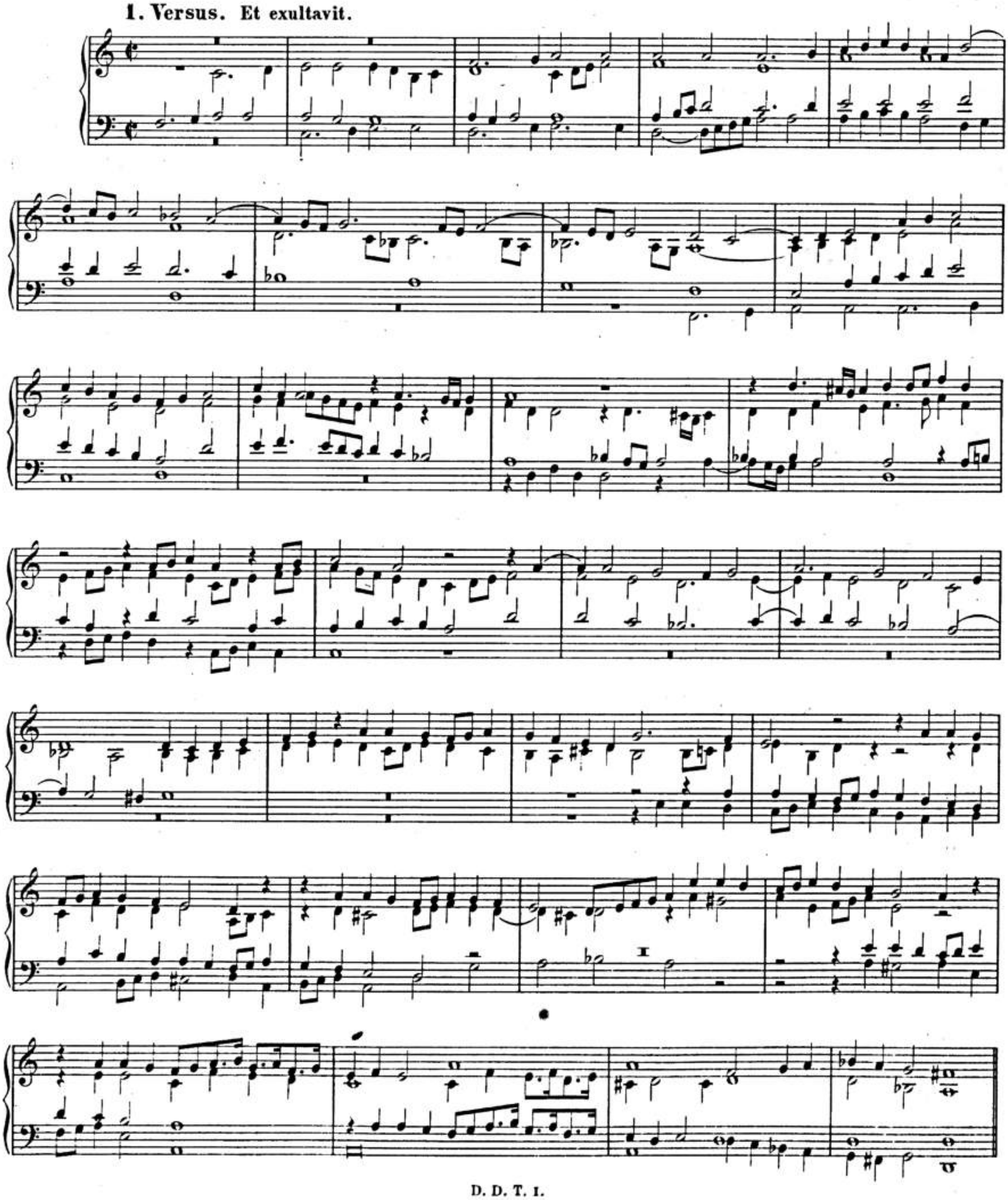
11) Quoniam tu solus sanctus.

12) Cum sancto Spiritu.

BSB

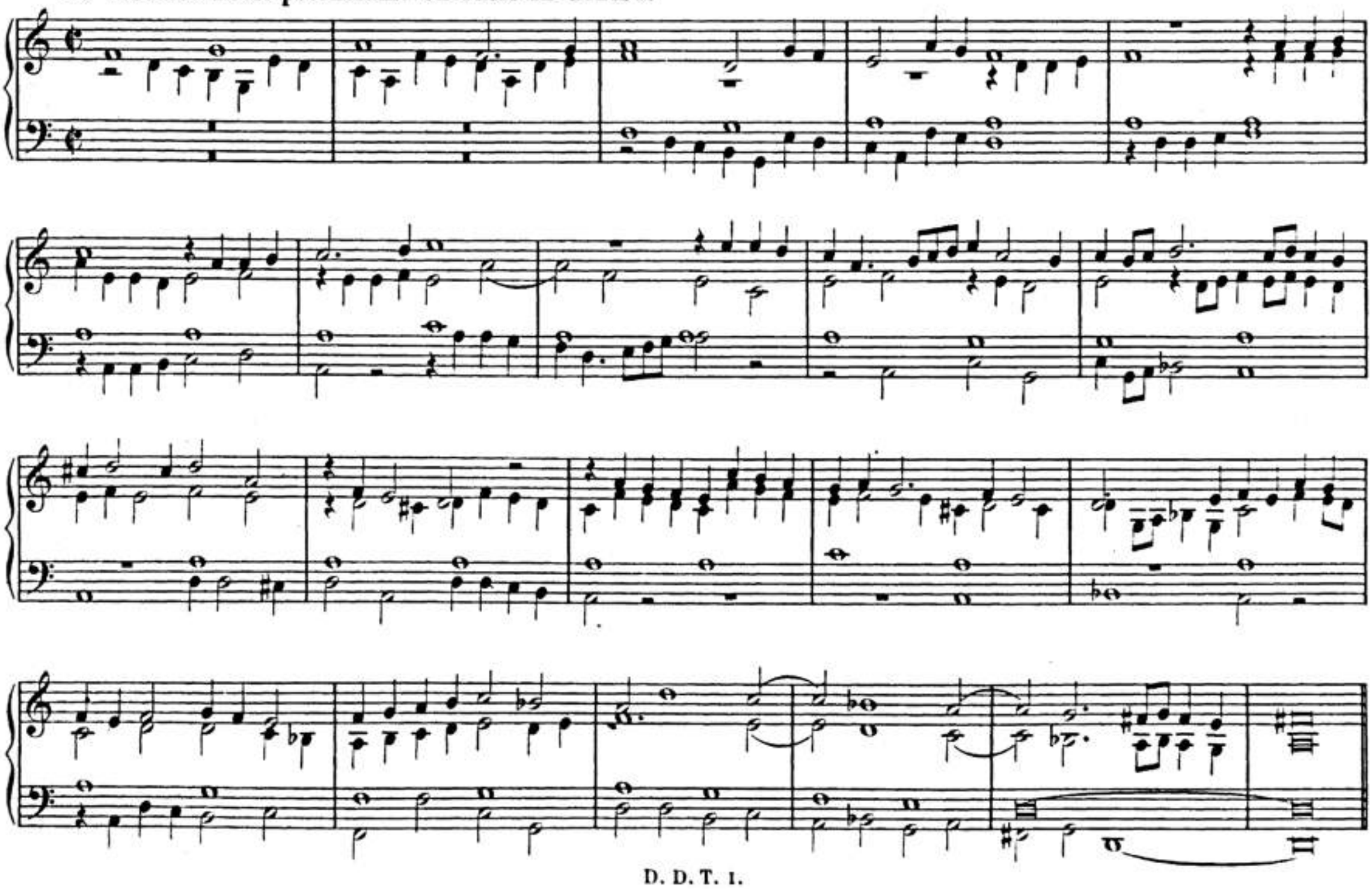
2. Magnificat 1. Toni.

1. Versus. Et exultavit.



2. Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Tenore.



BSB

4. Versus. Esurientes. Choralis in Alto.

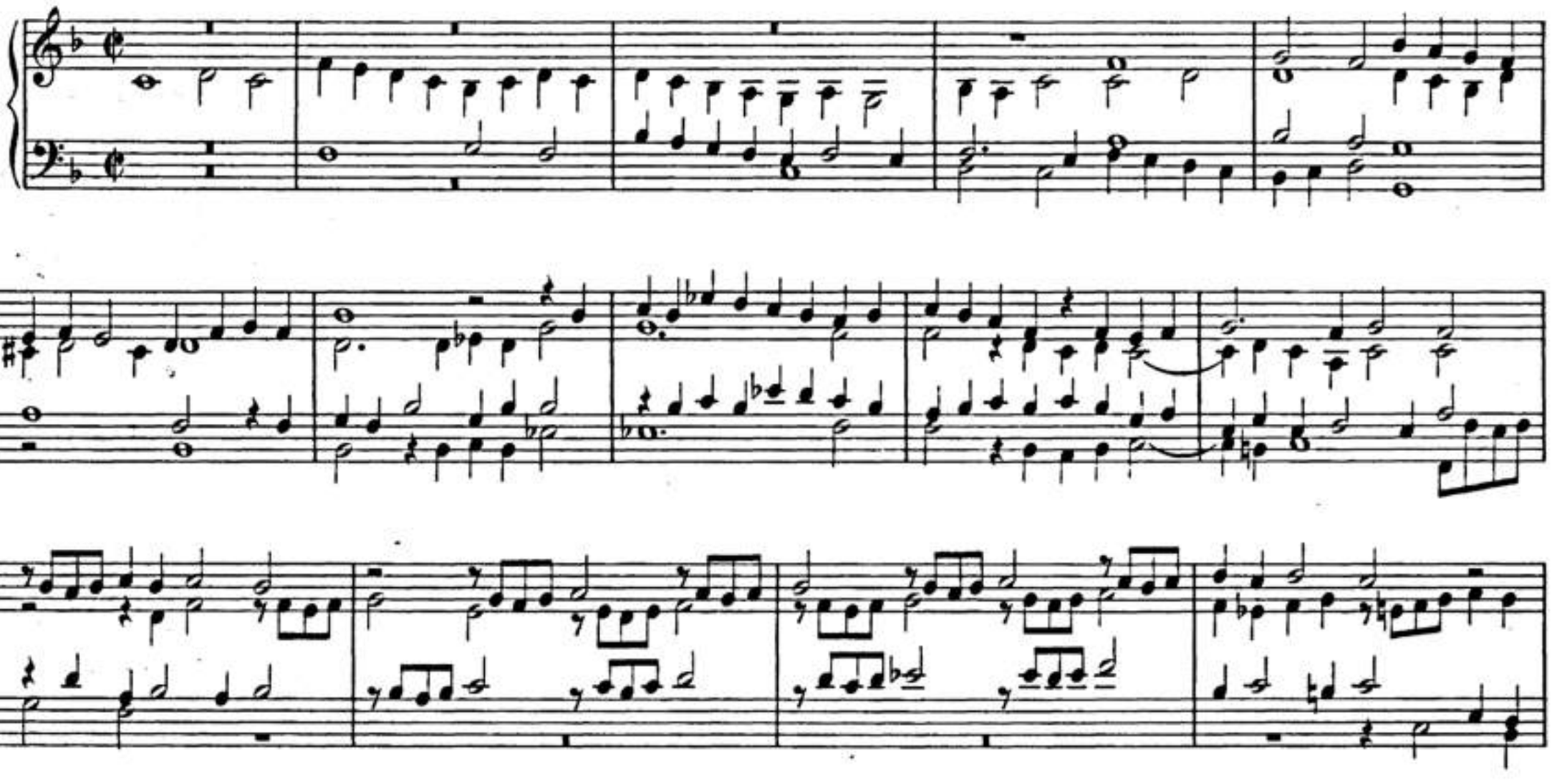
5. Versus. Sicut locutus est. Choralis in Basso.

6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.

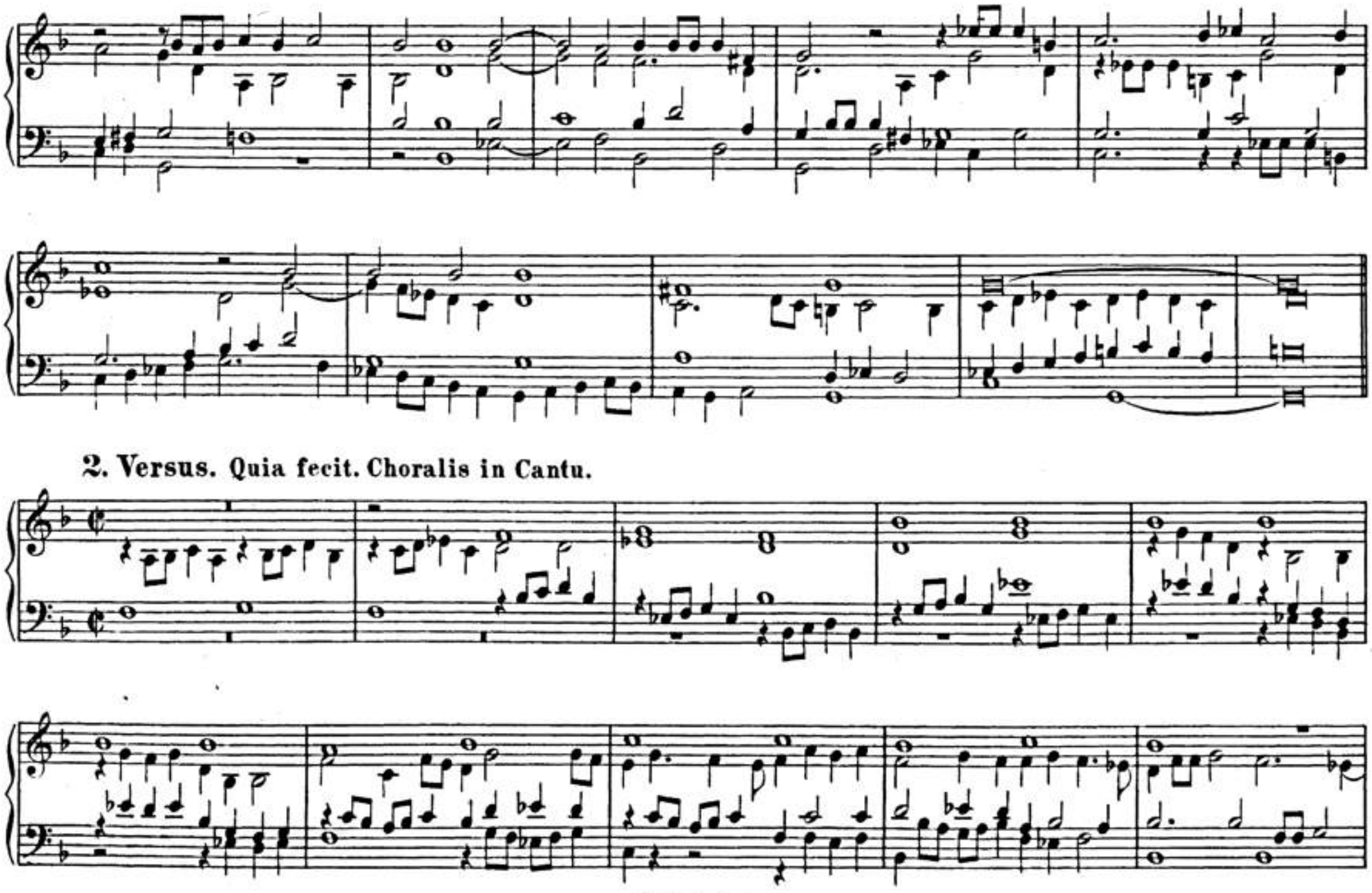
BSB

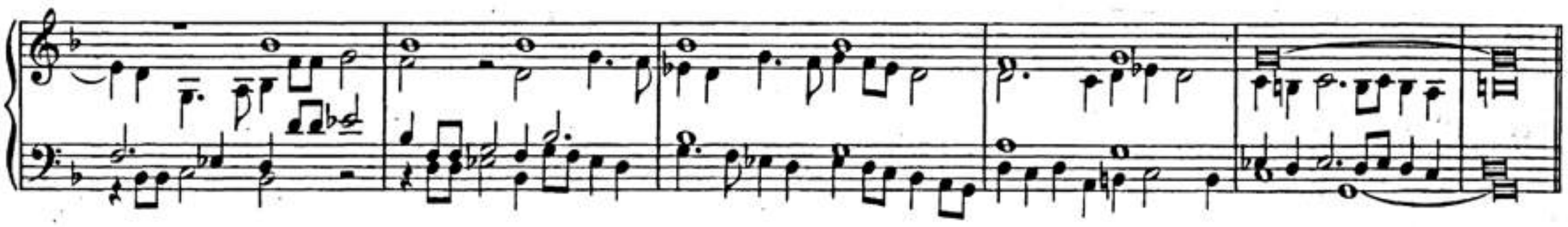
3. Magnificat 2. Toni.

1. Versus. Et exultavit.

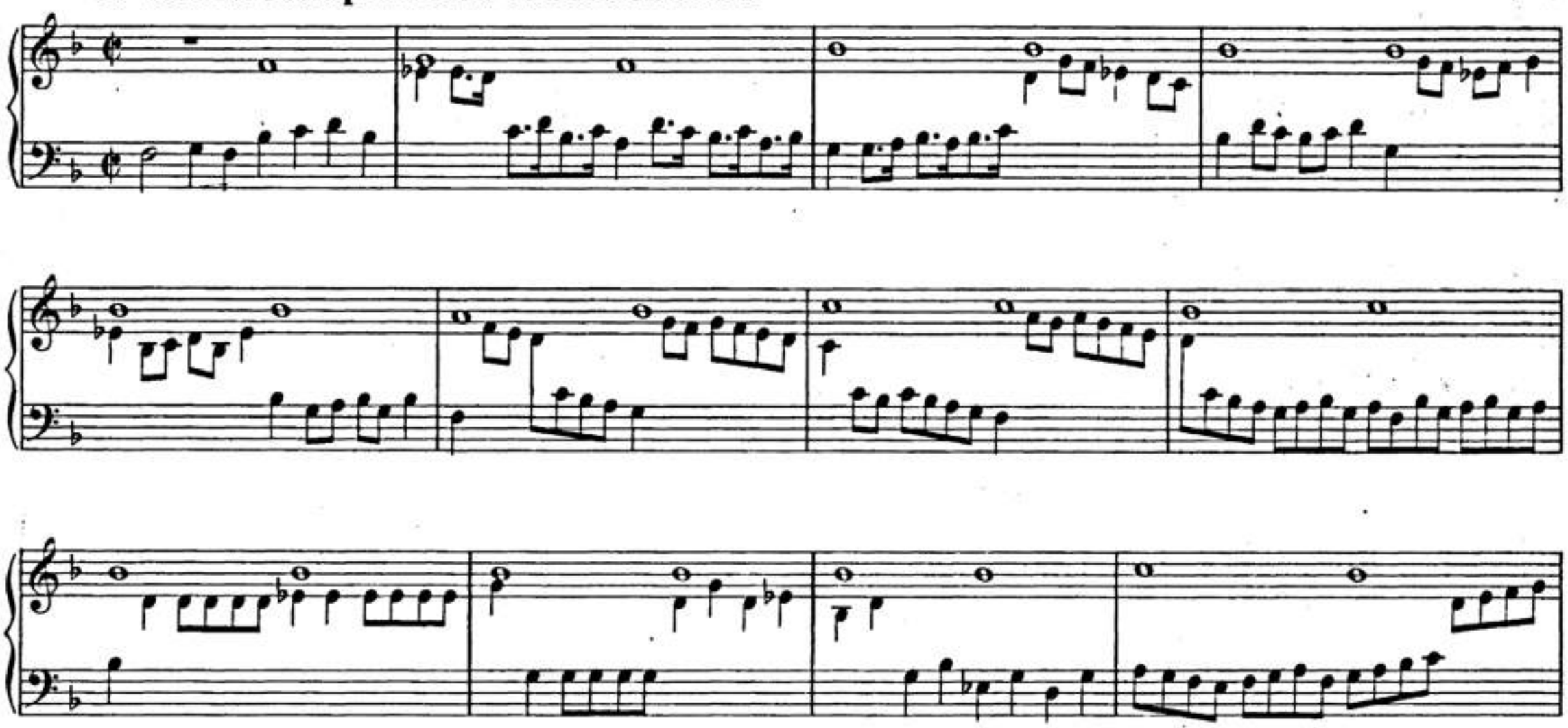


2. Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

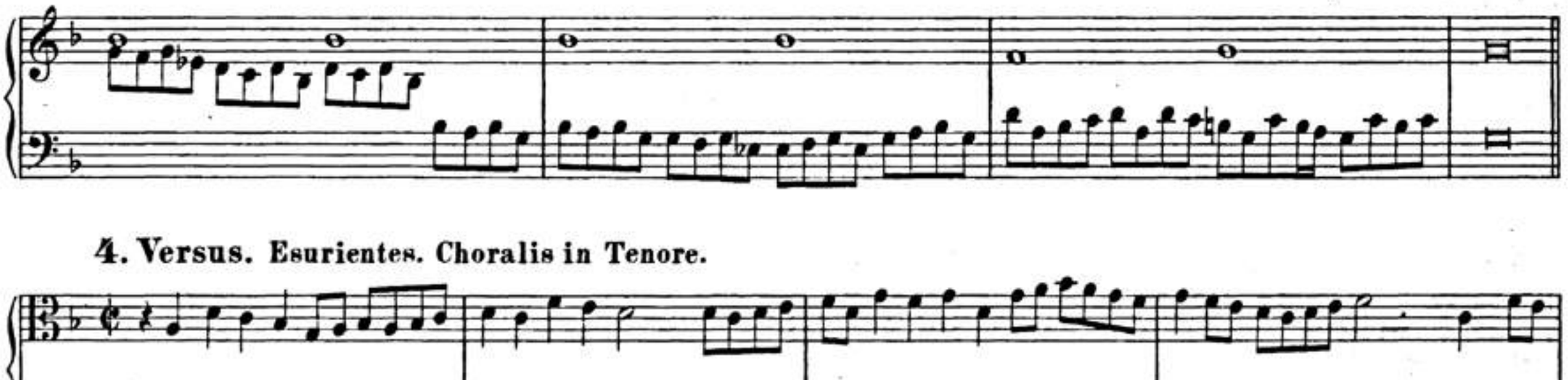


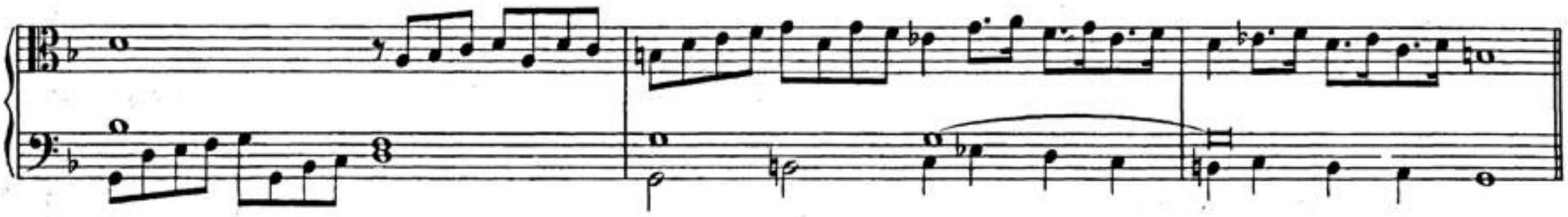


3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Cantu.

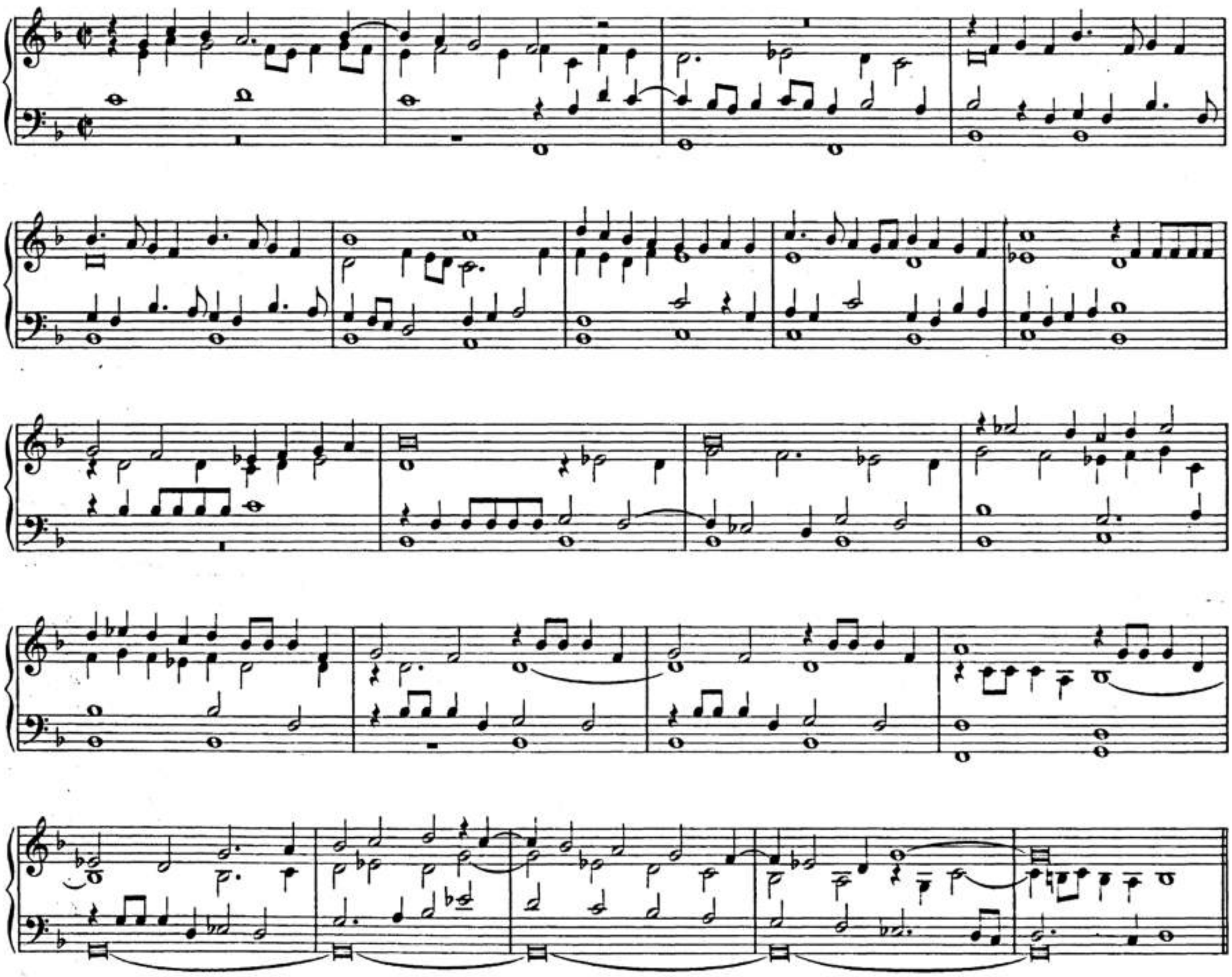


4. Versus. Esurientes. Choralis in Tenore.

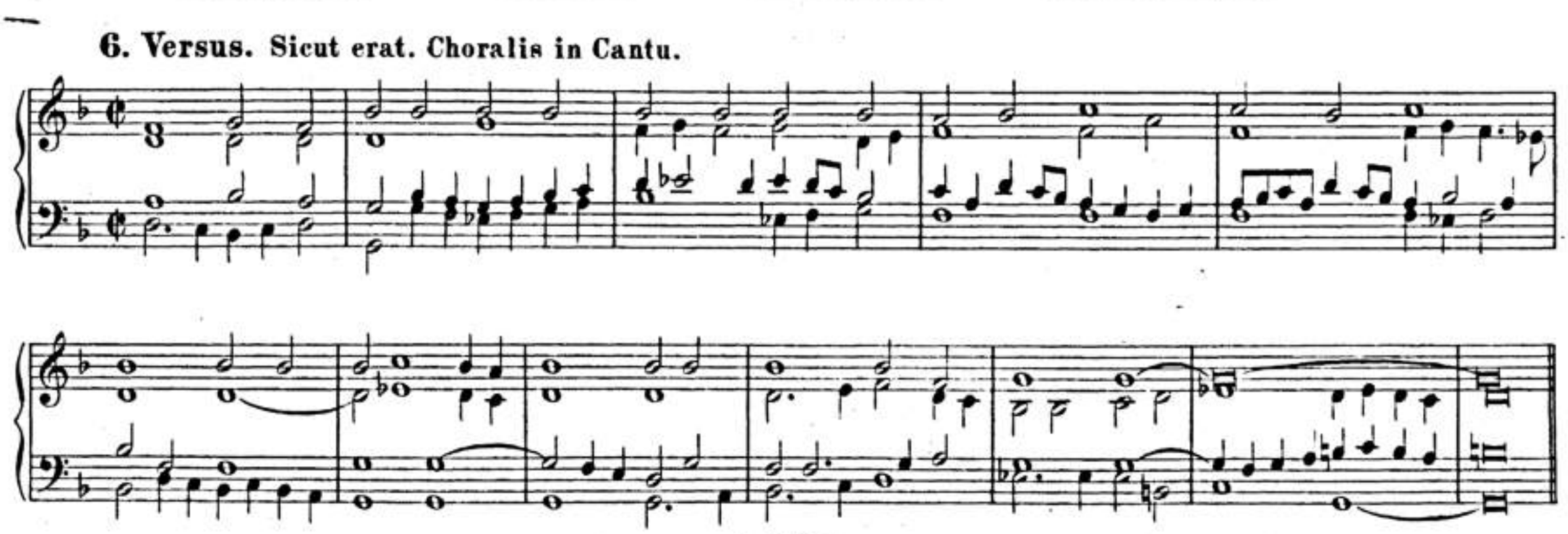




5. Versus. Sicut locutus est. Choralis in Basso.



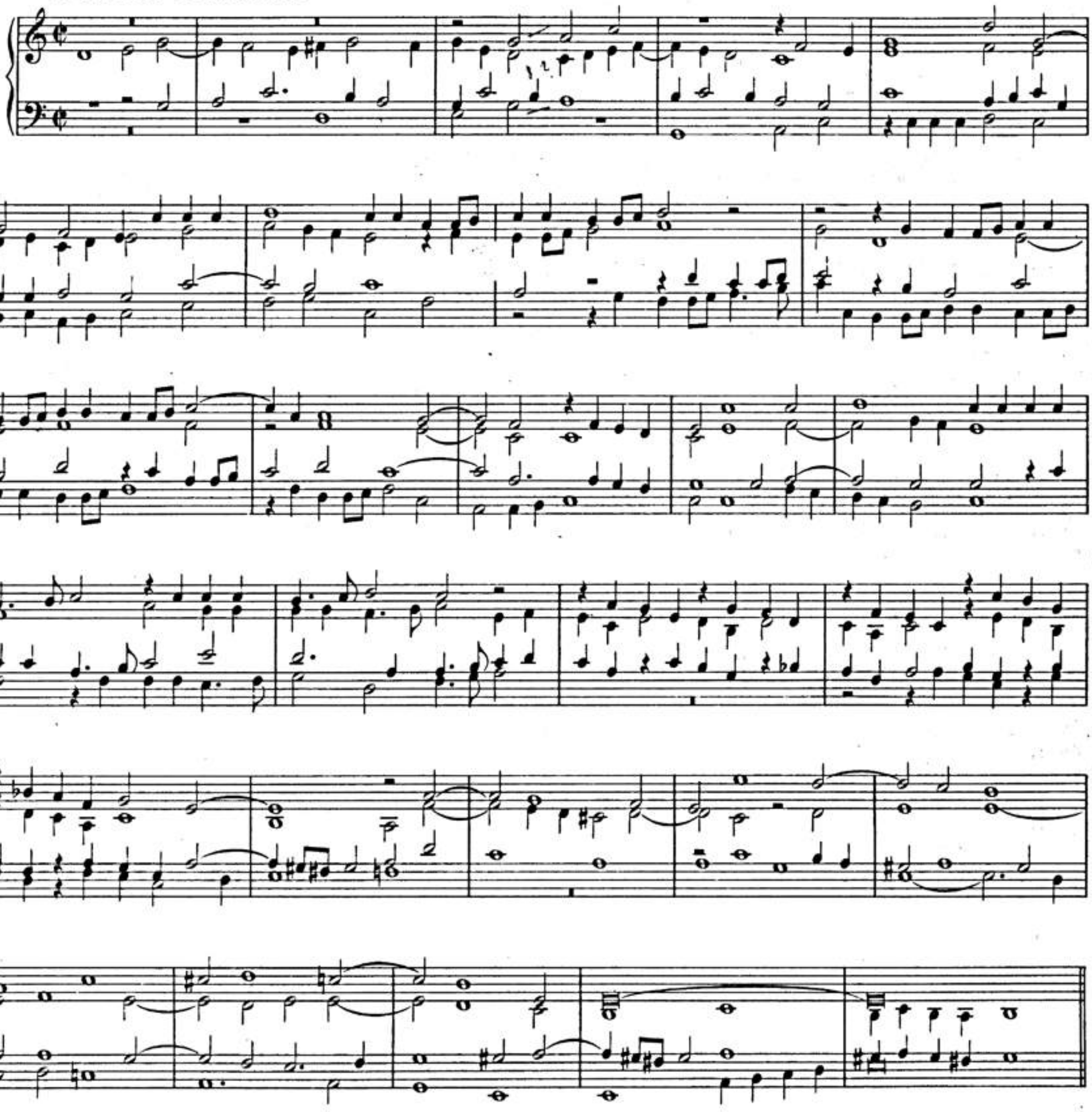
6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.



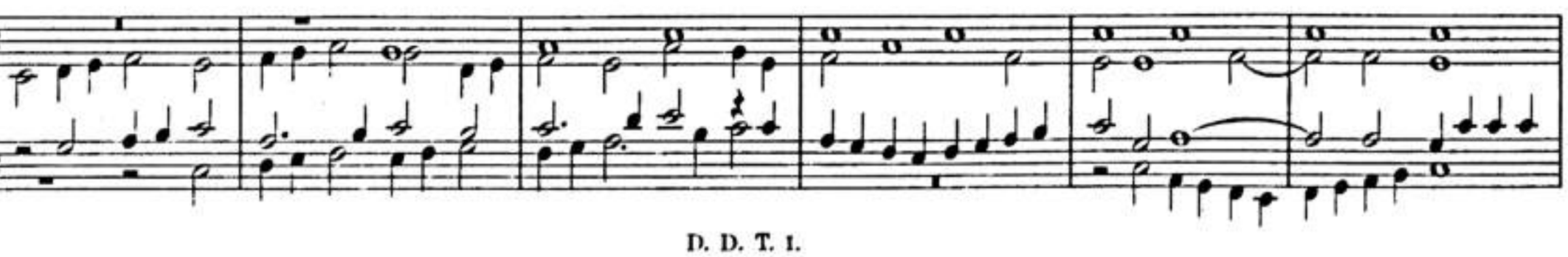
BSB

4. Magnificat 3. Toni.

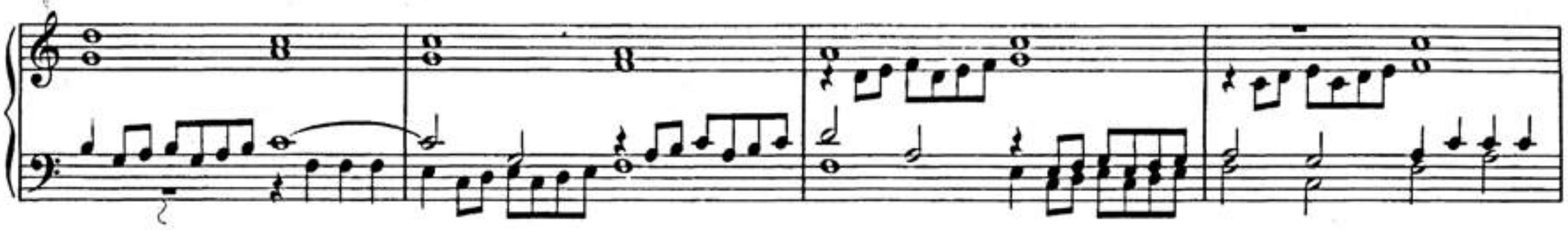
1. Versus. Et exultavit.

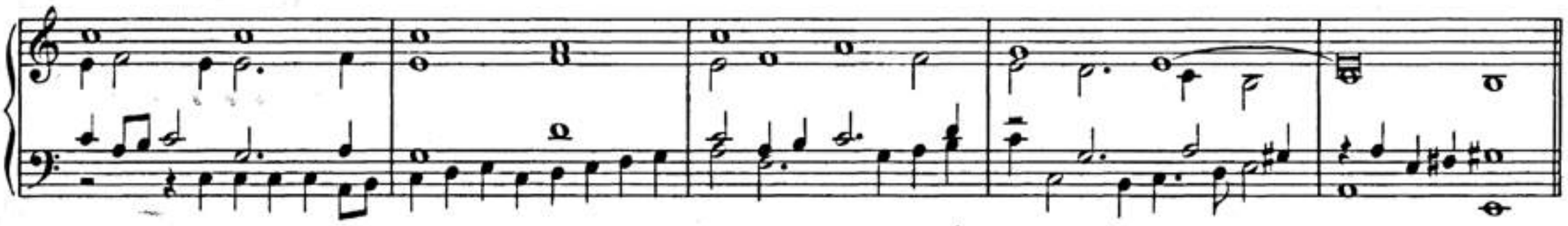


2. Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

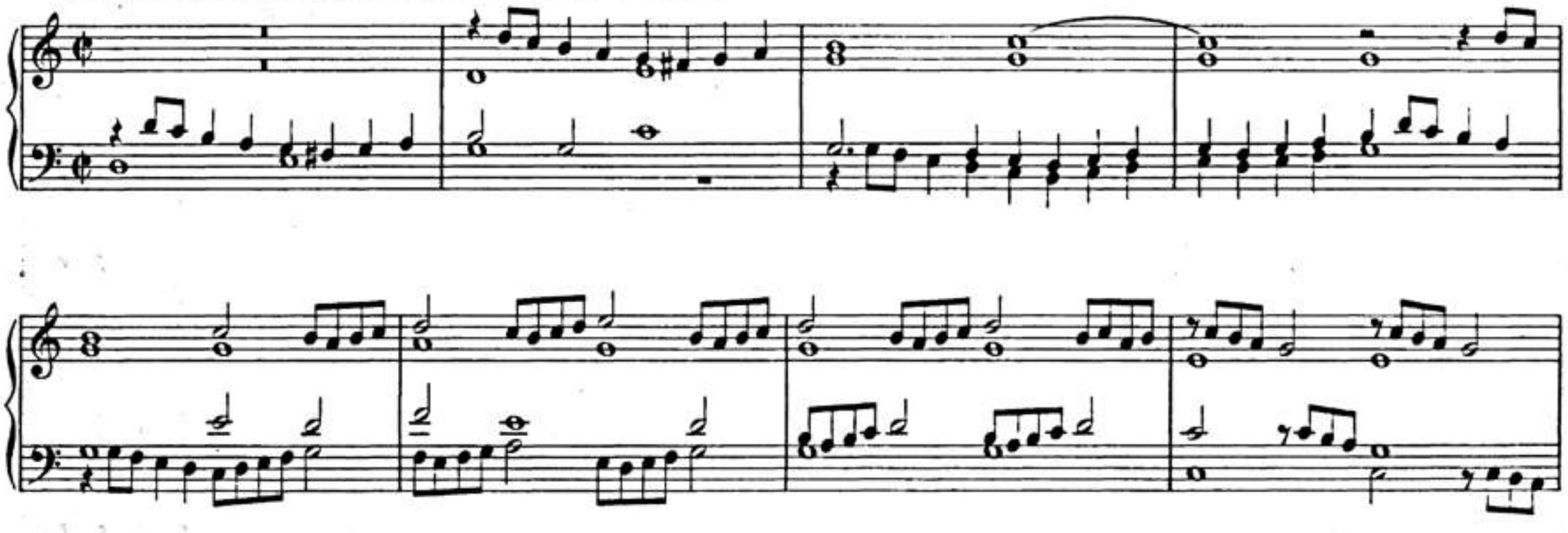


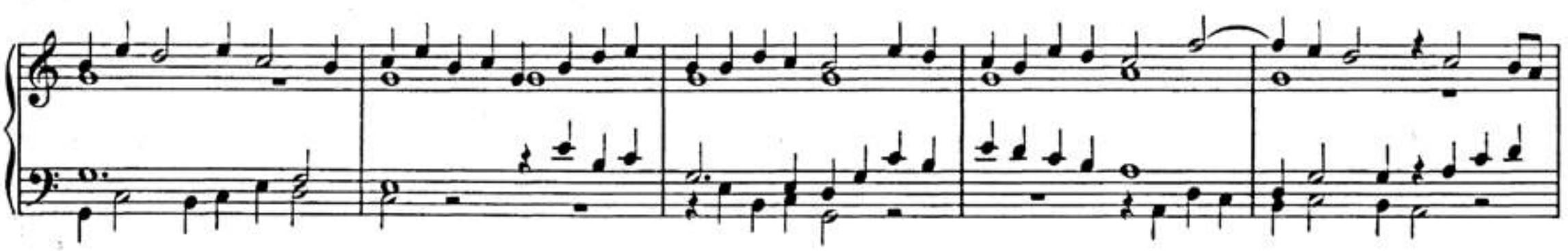
BSB

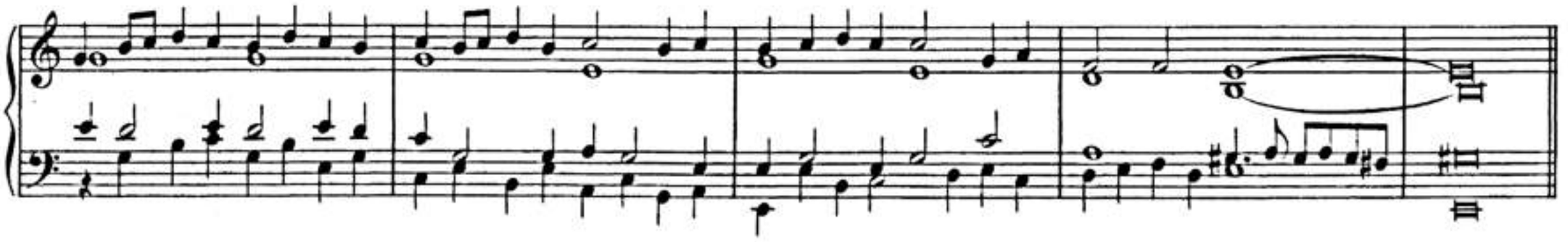




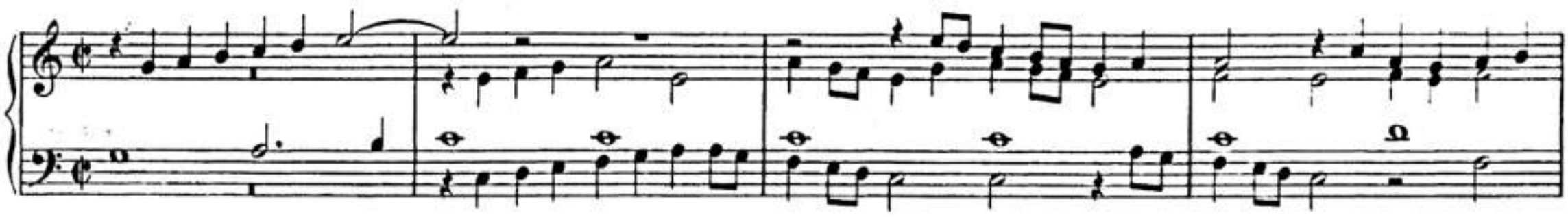
3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Alto.



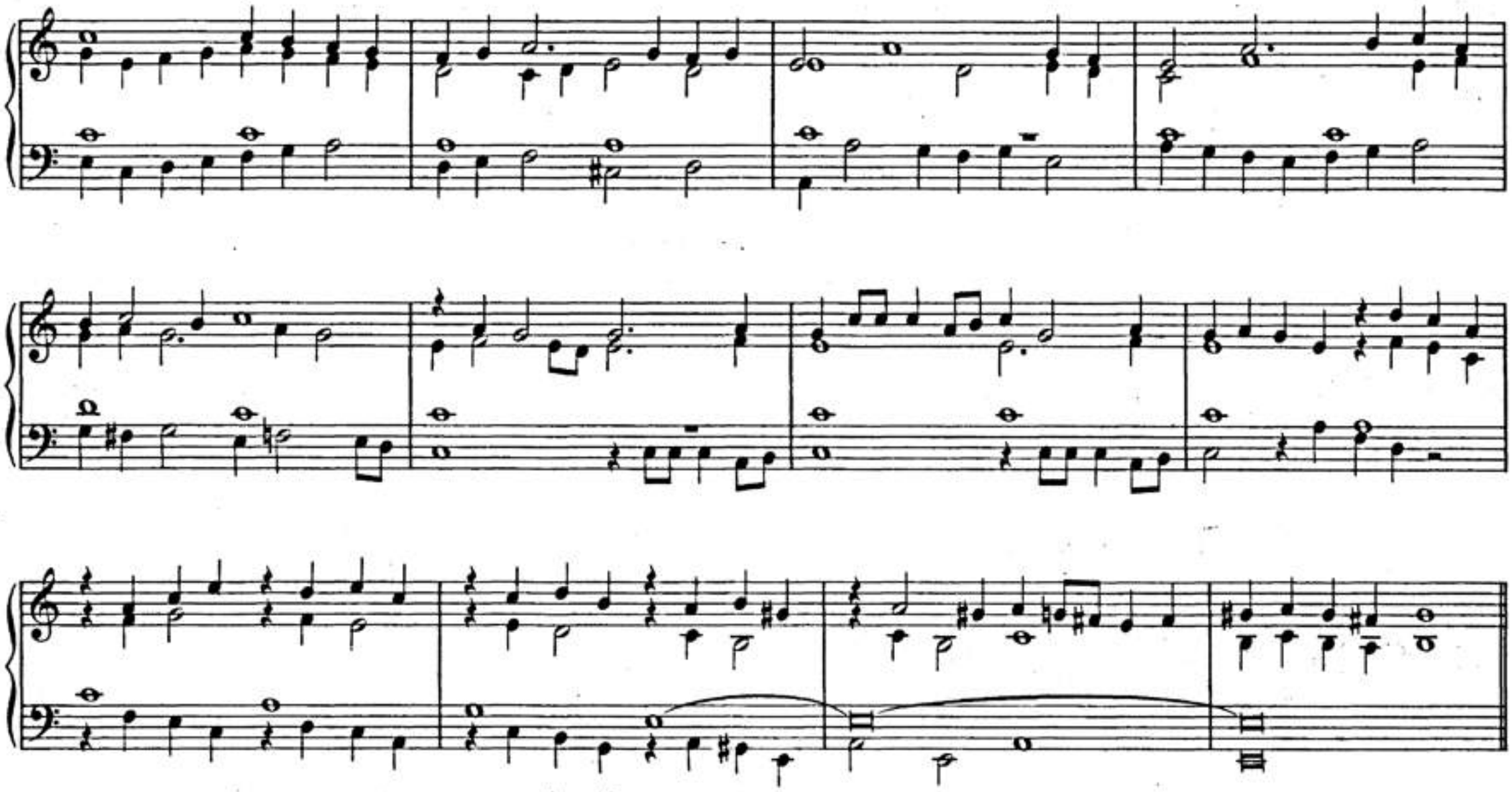




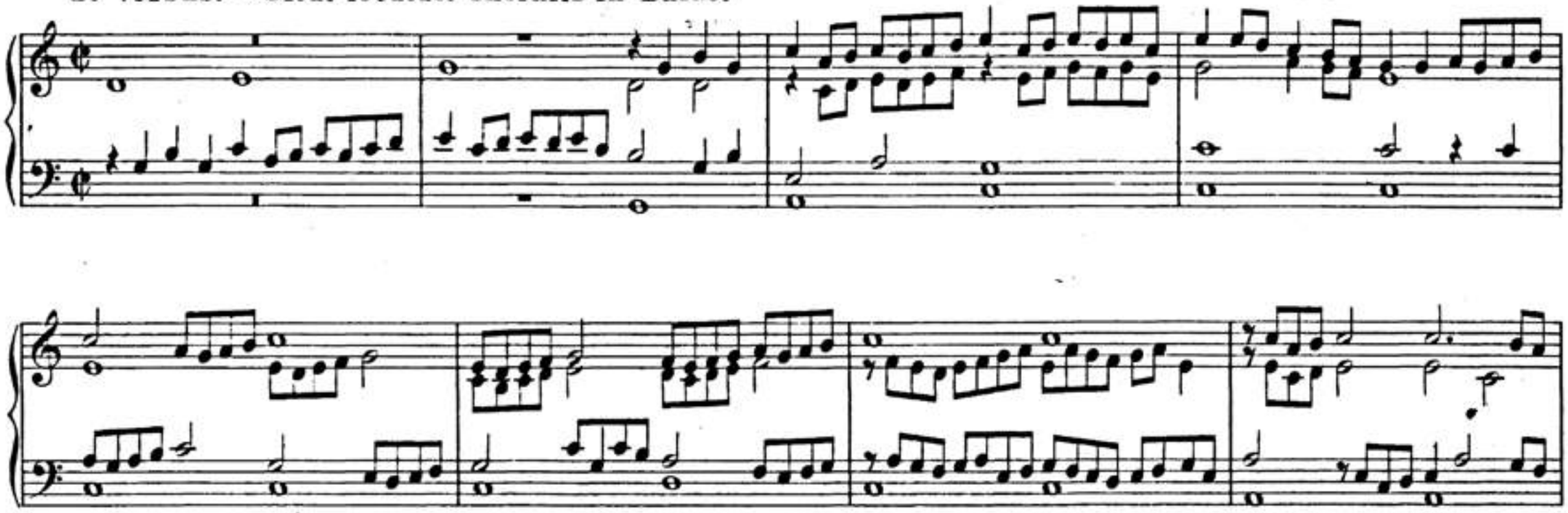
4. Versus. Esurientes. Choralis in Tenore.

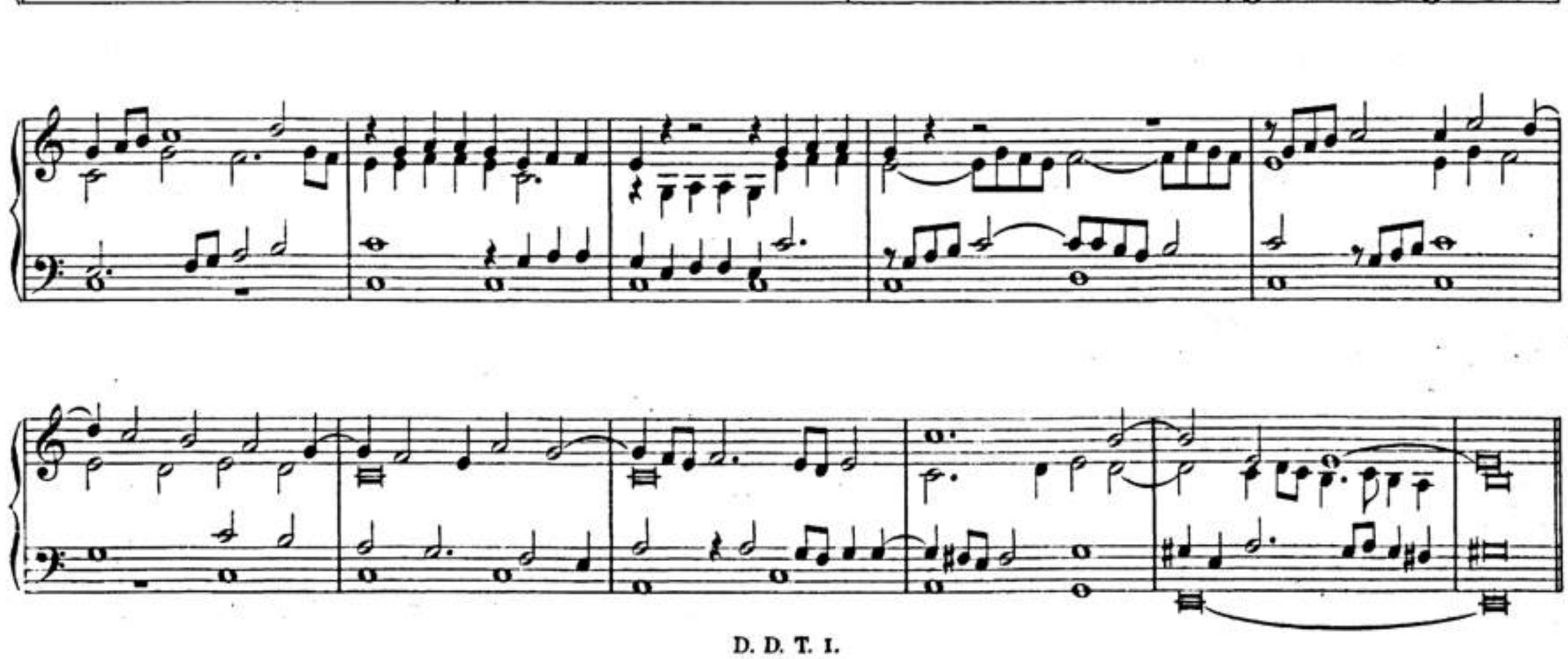


BSB

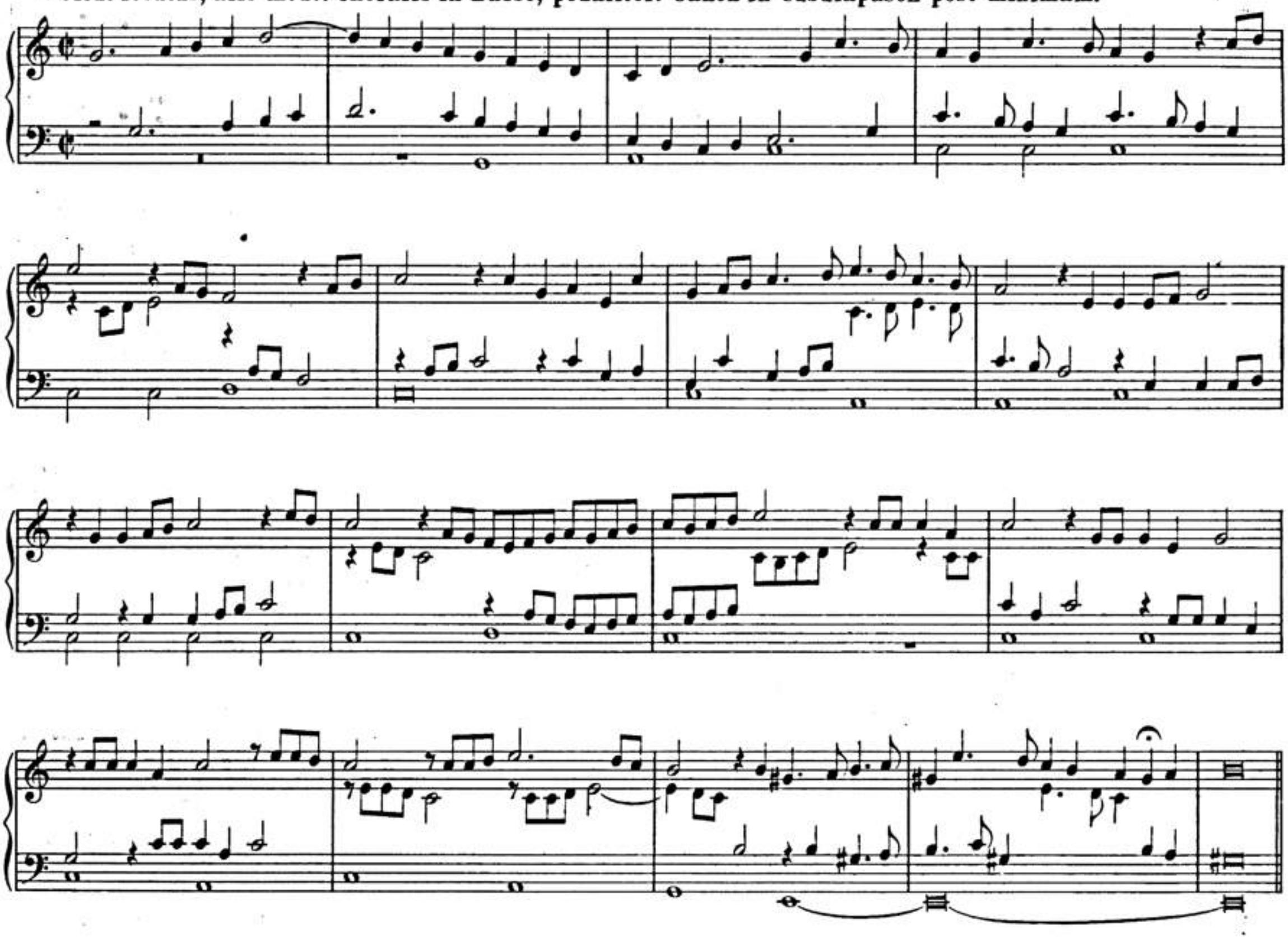


5. Versus. [a]**Sicut locutus. Choralis in Basso.**

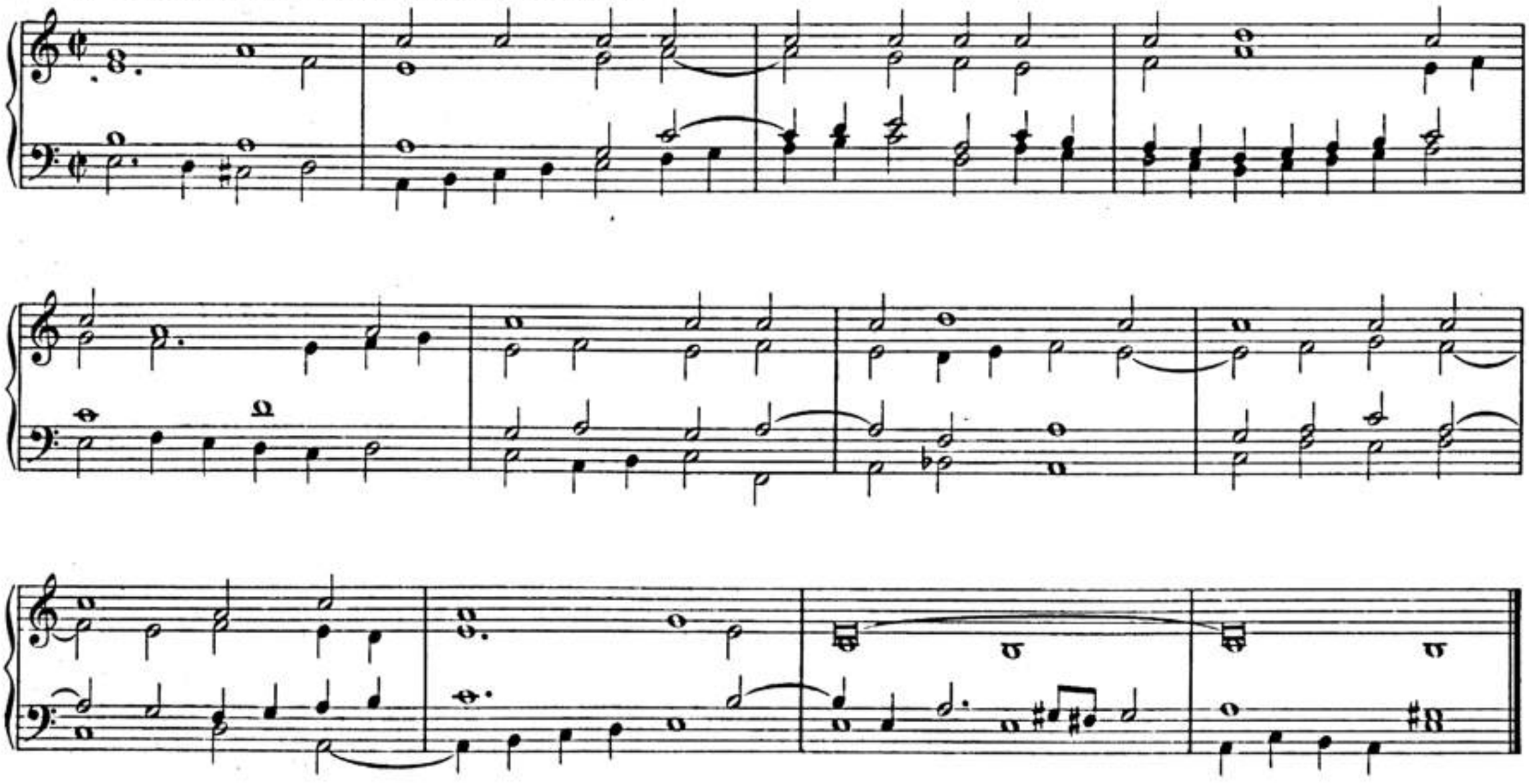




b) **Sicut locutus, alio modo. Choralis in Basso, pedaliter. Canon in subdiapason post minimam.**



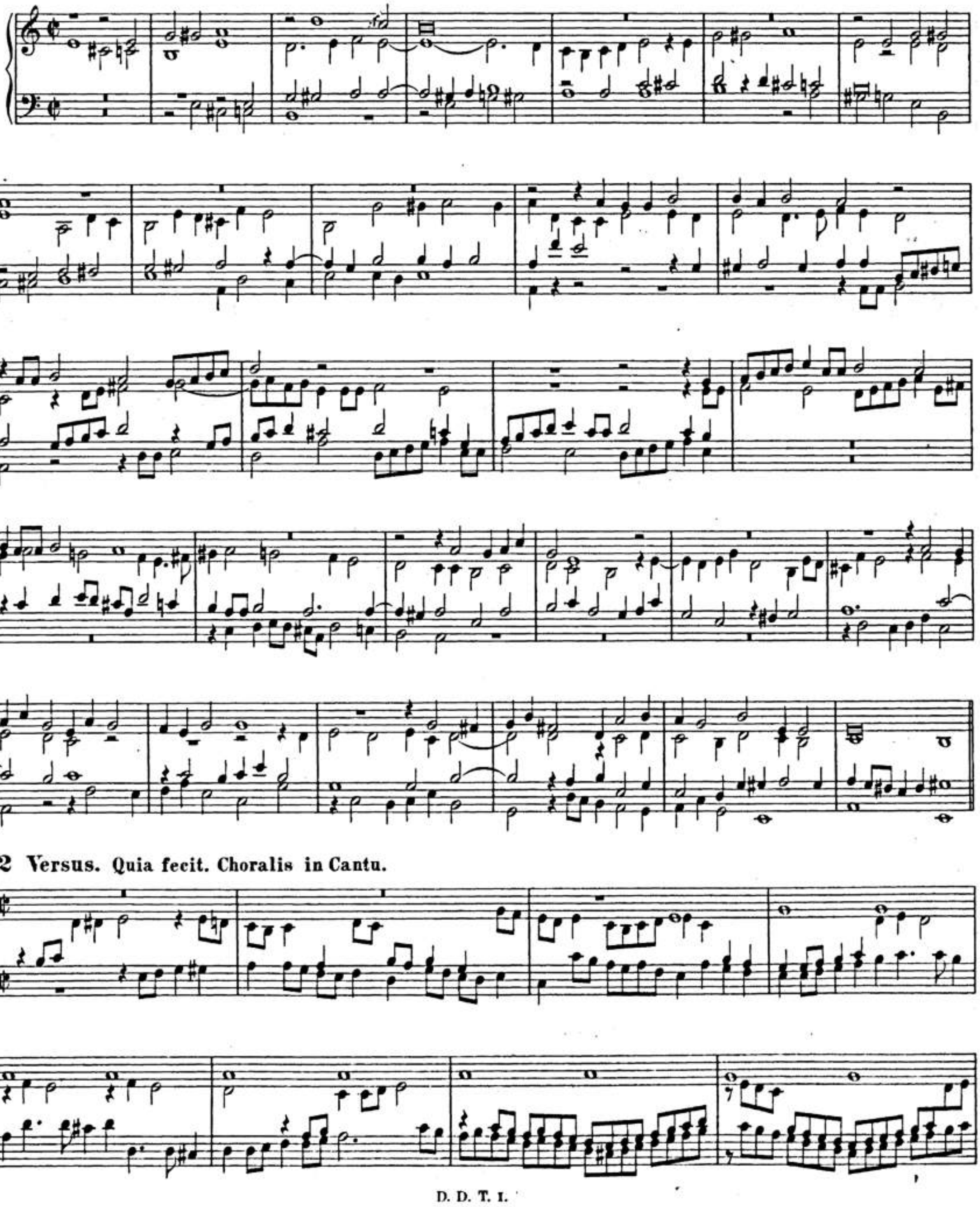
6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.



BSB

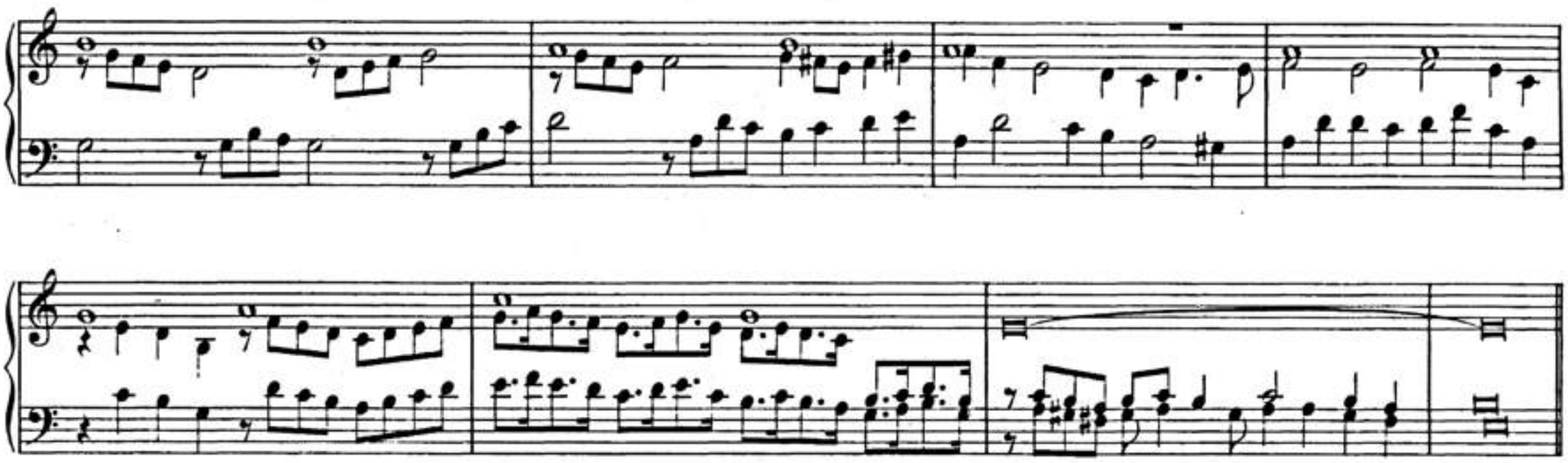
5. Magnificat 4. Toni.

1 Versus. Et exultavit.

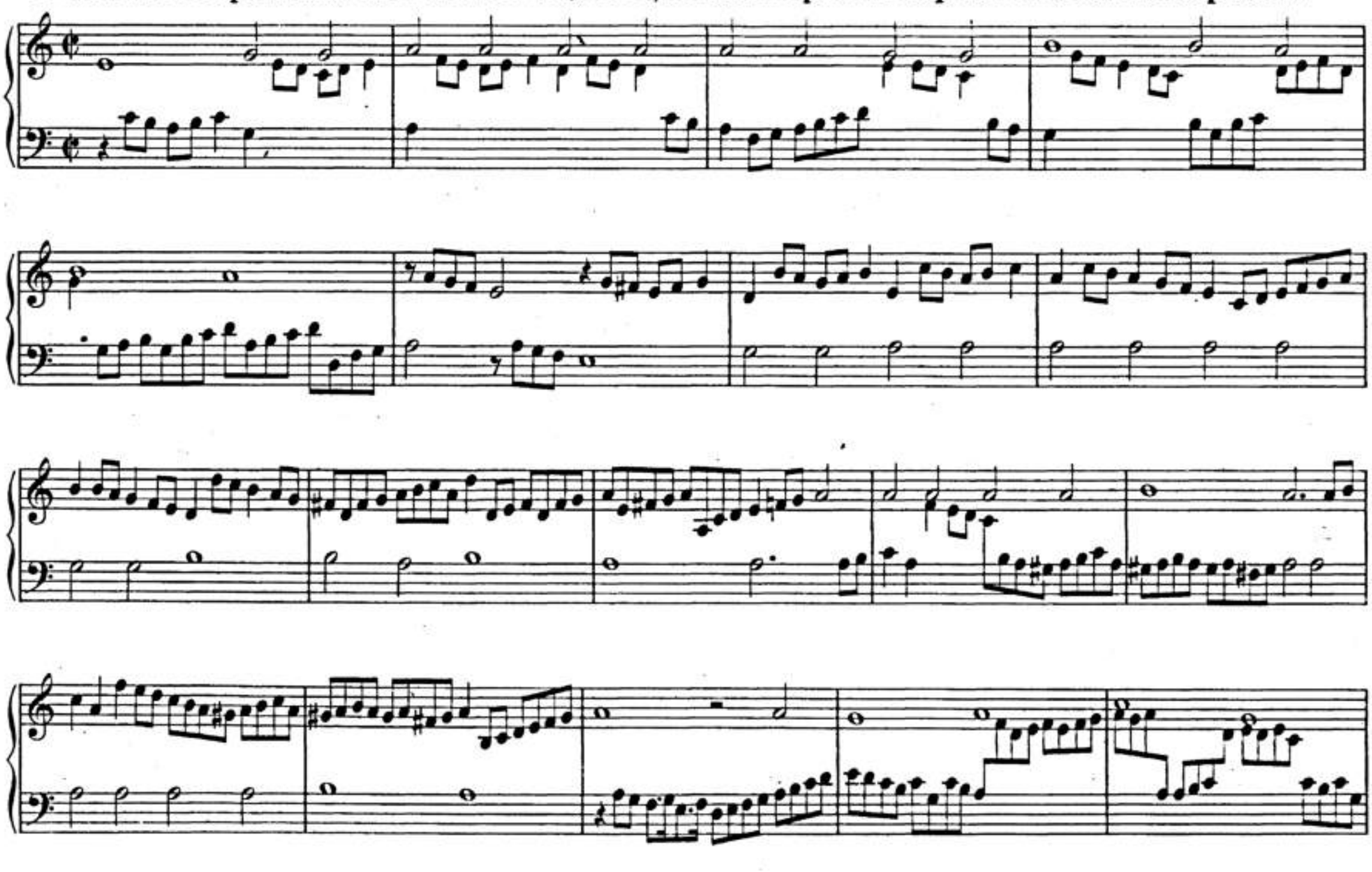


2 Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

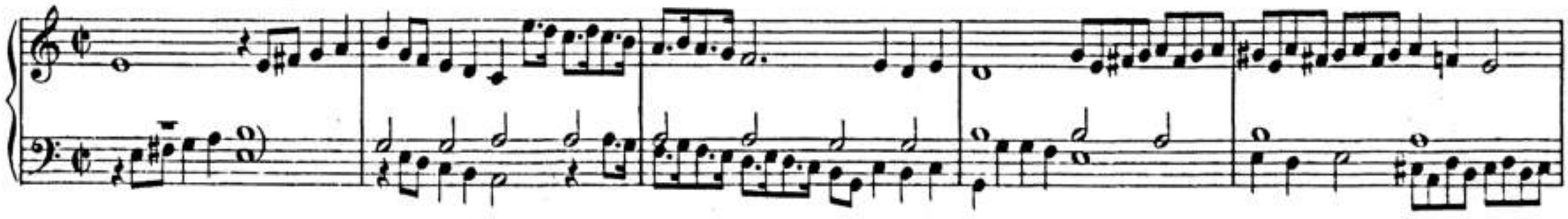
BSB



3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Cantu & Basso, Bicinium duplici contrapuncto adornatum reciprocum.



4. Versus. Esurientes. Choralis in Tenore.



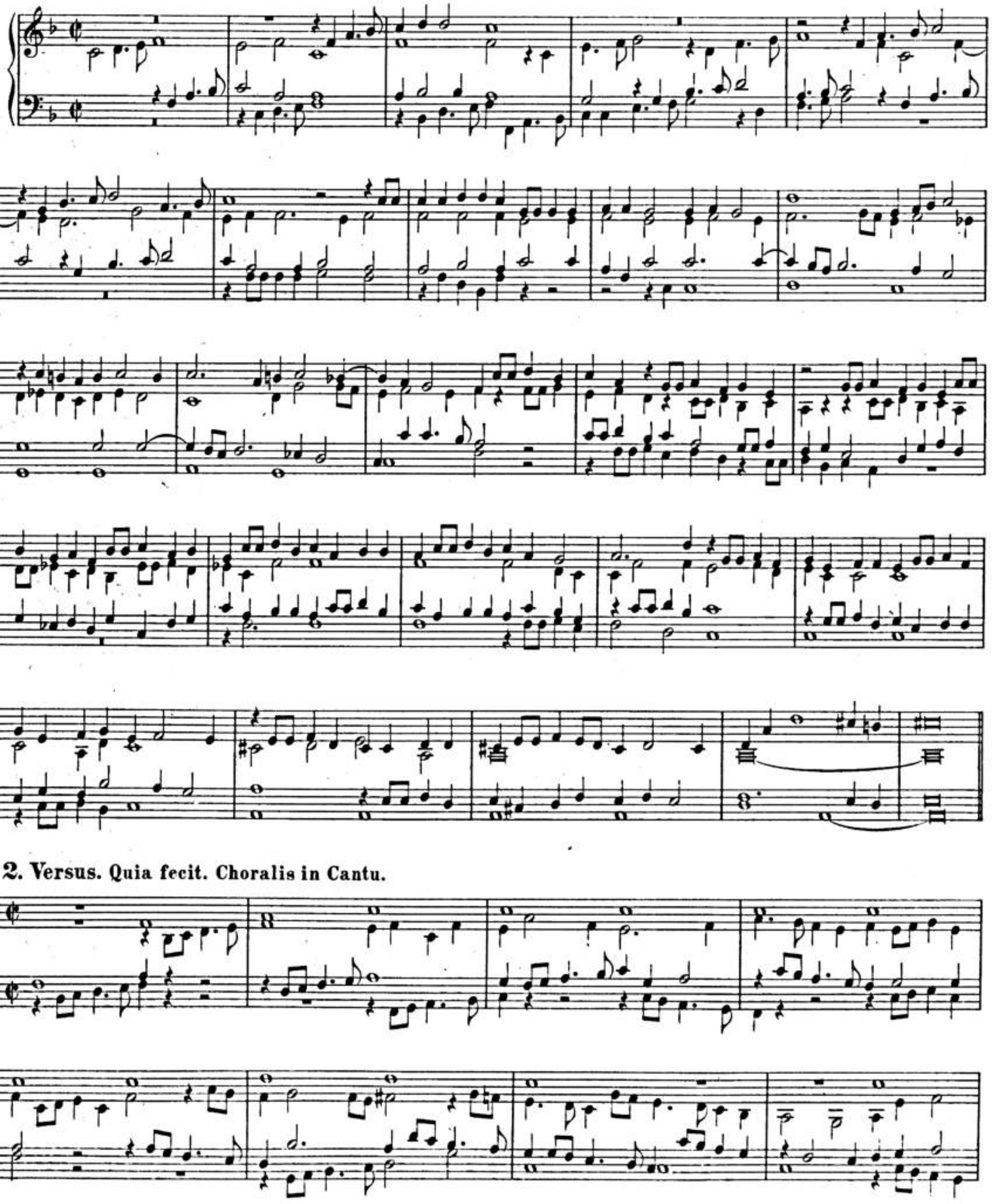
5. Versus. Sicut locutus. Choralis in Basso.

6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.

BSB

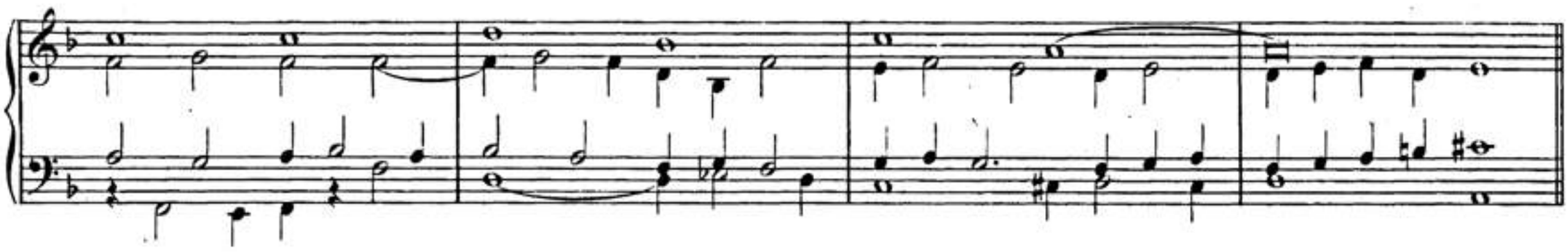
6. Magnificat 5. Toni.

1. Versus. Et exultavit.

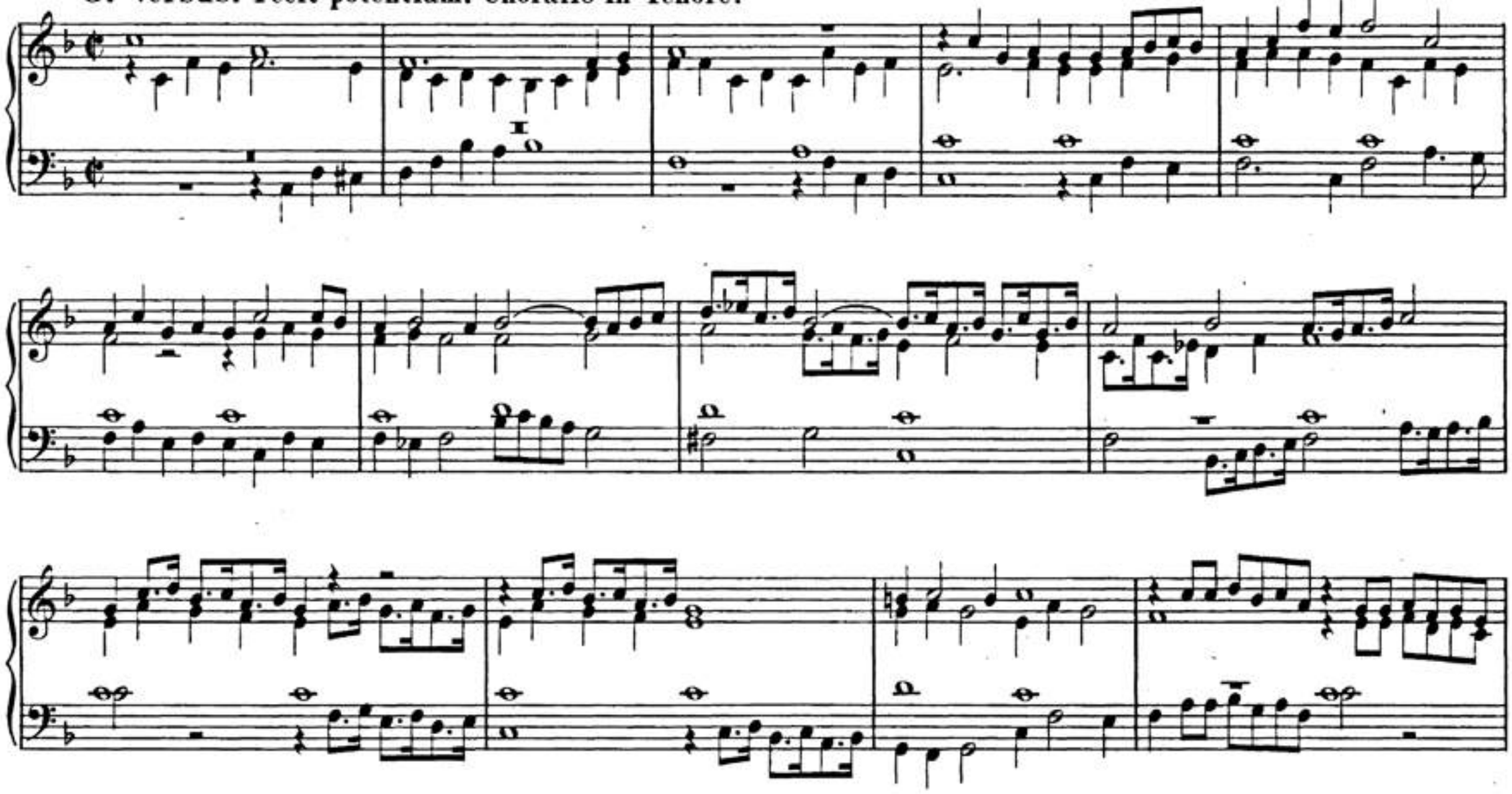


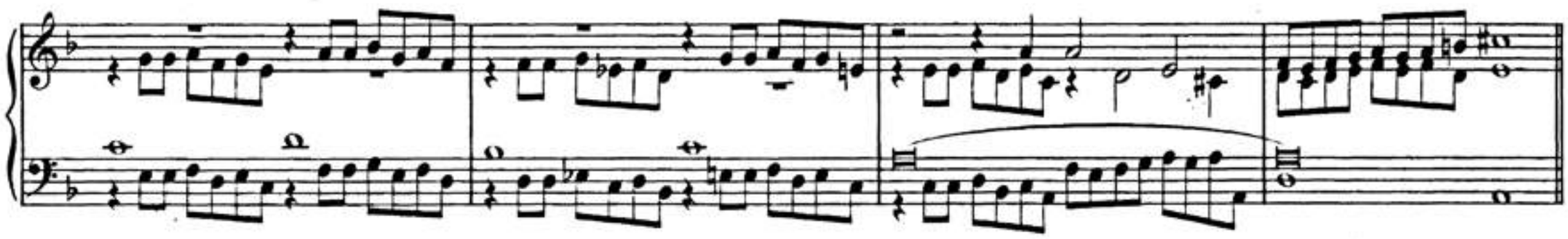
2. Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

BSB

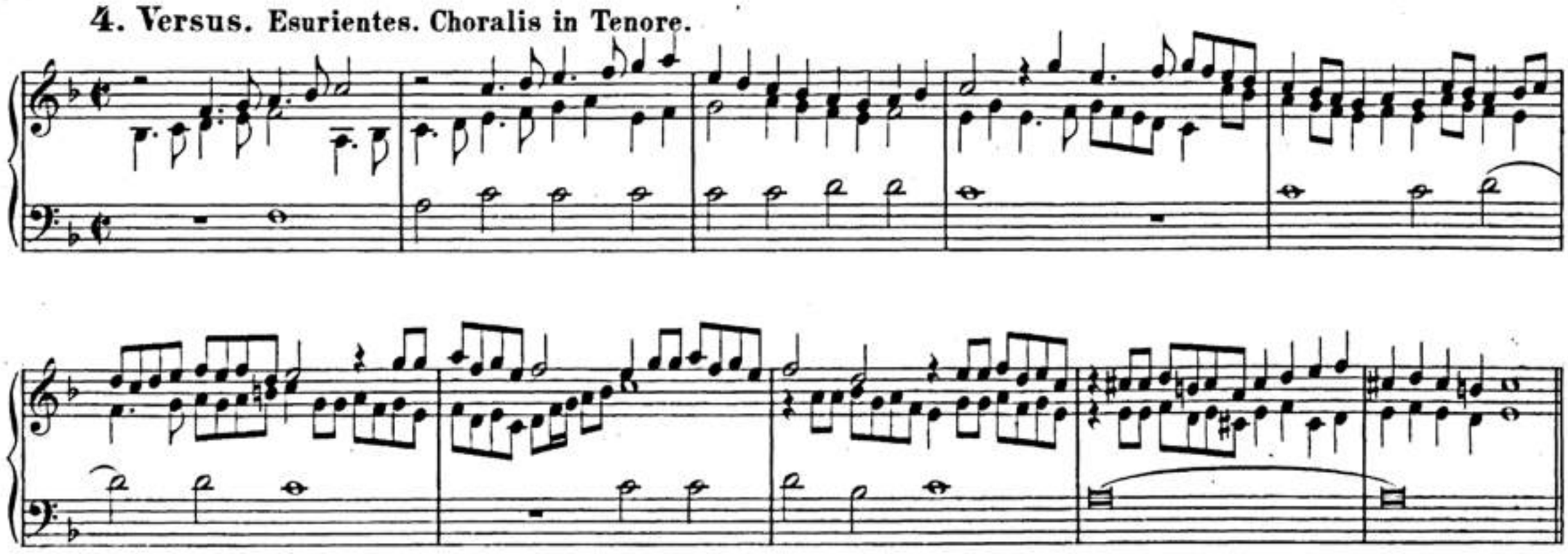


3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Tenore.



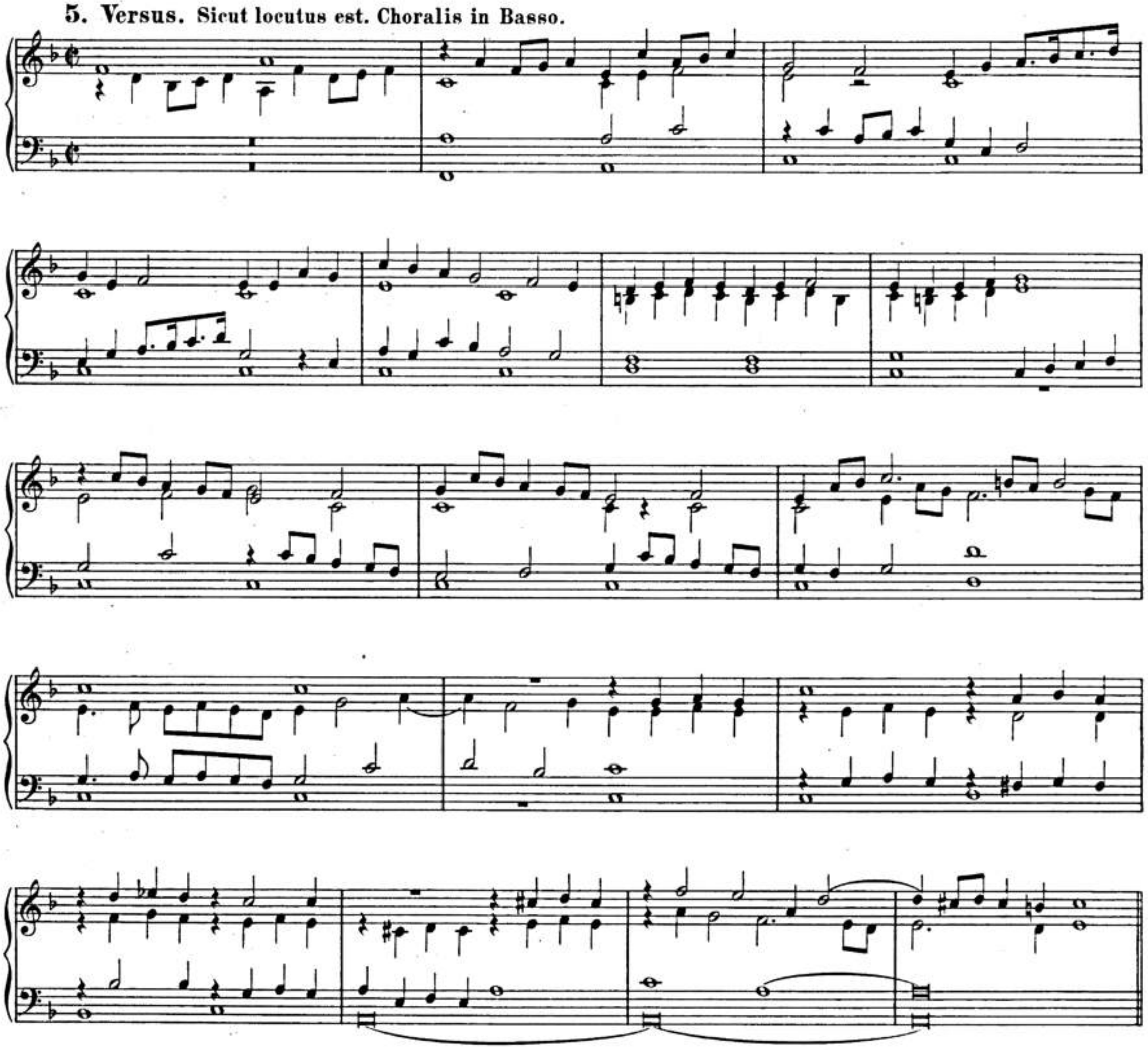


4. Versus. Esurientes. Choralis in Tenore.



BSB

5. Versus. Sicut locutus est. Choralis in Basso.

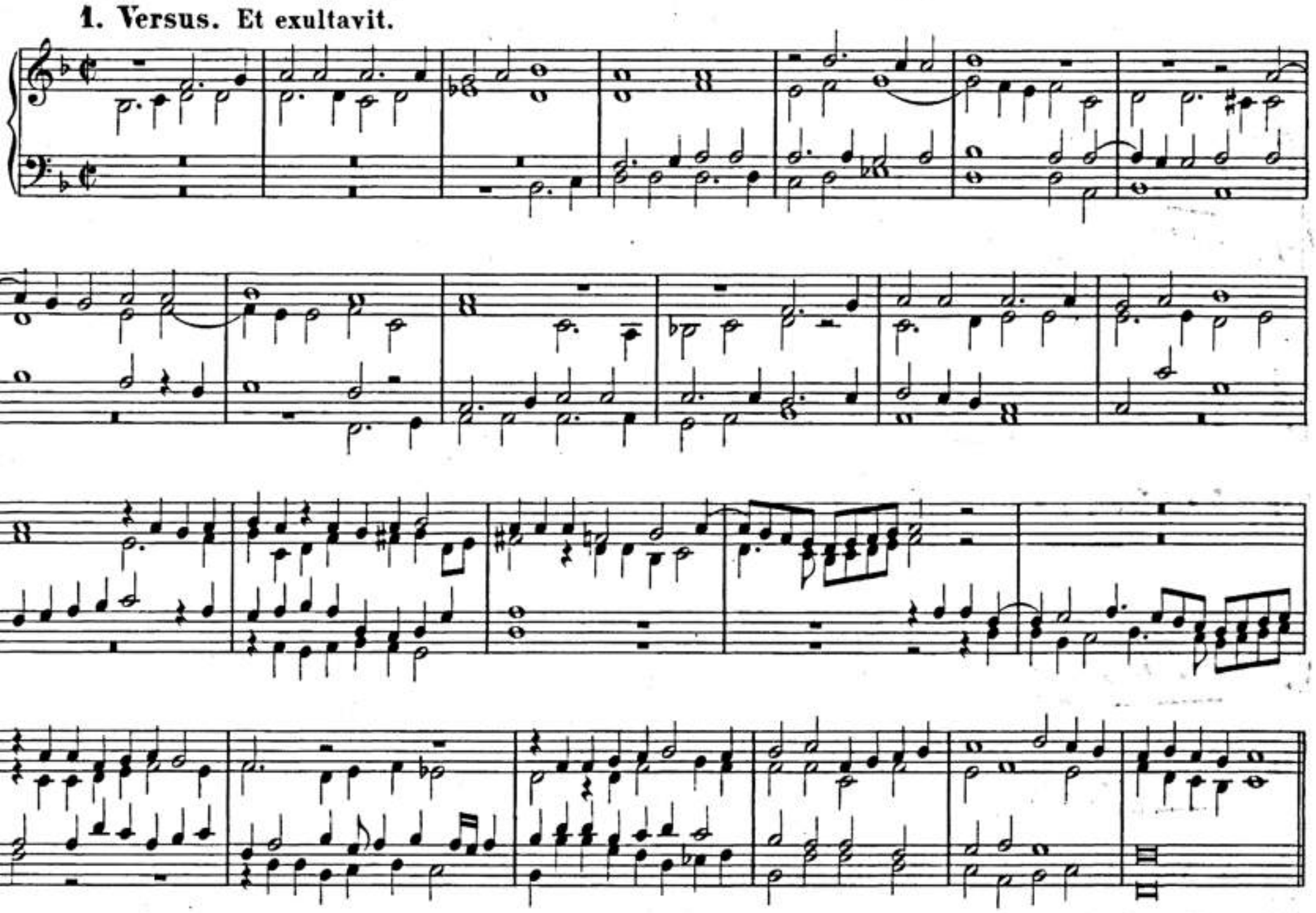


6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.

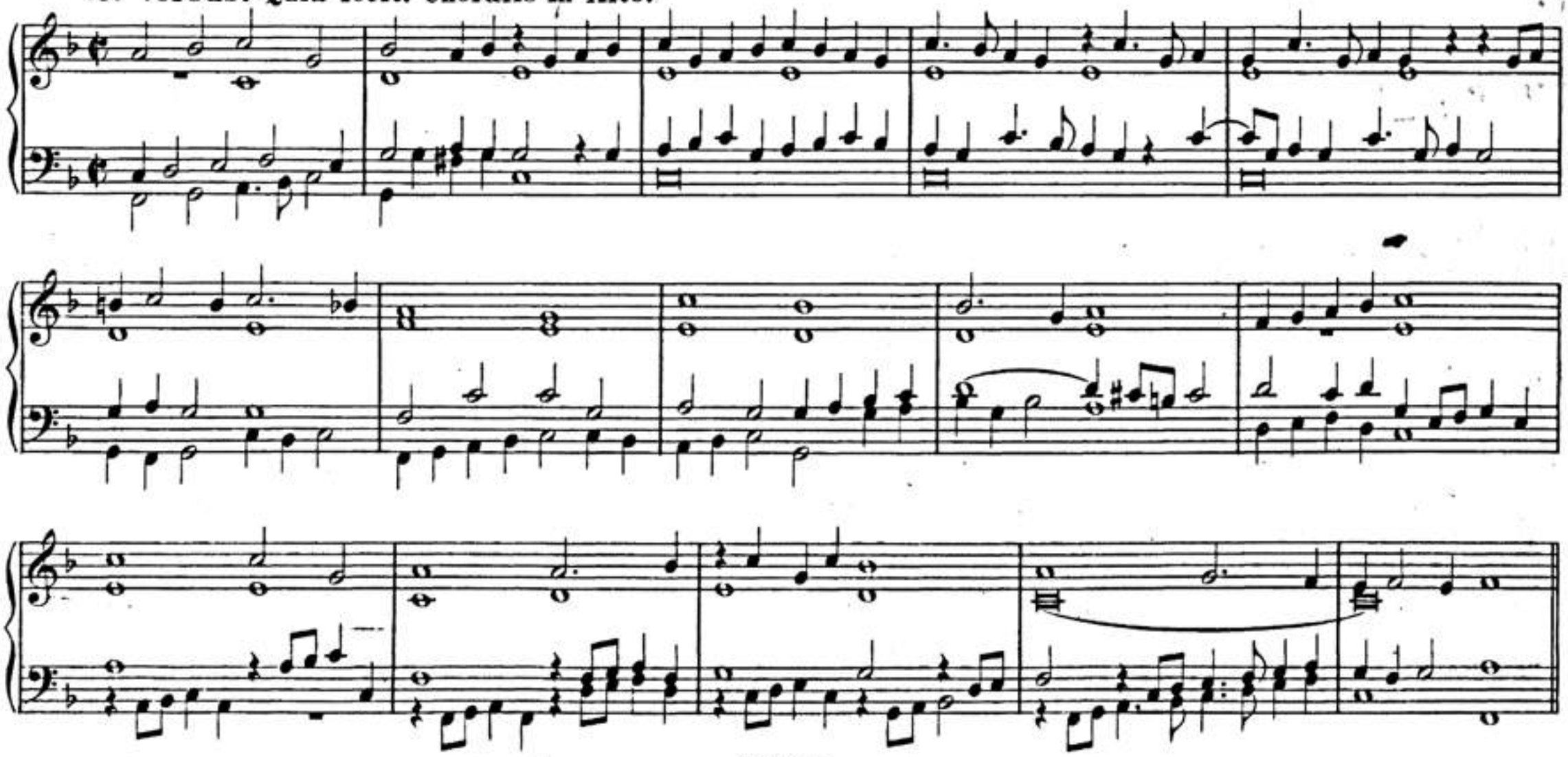
BSB

7. Magnificat 6. Toni.

1. Versus. Et exultavit.

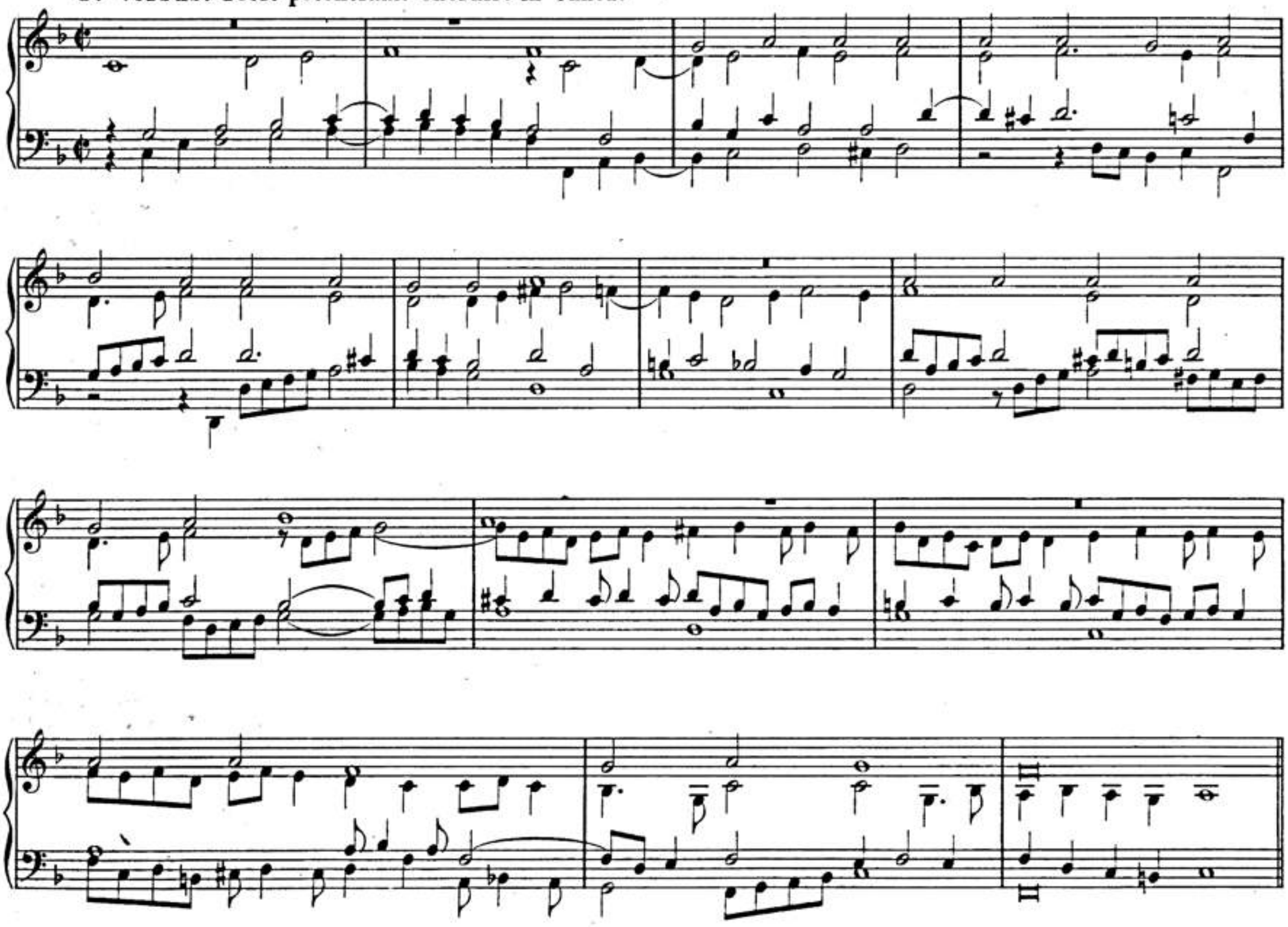


2. Versus. Quia fecit. Choralis in Alto.

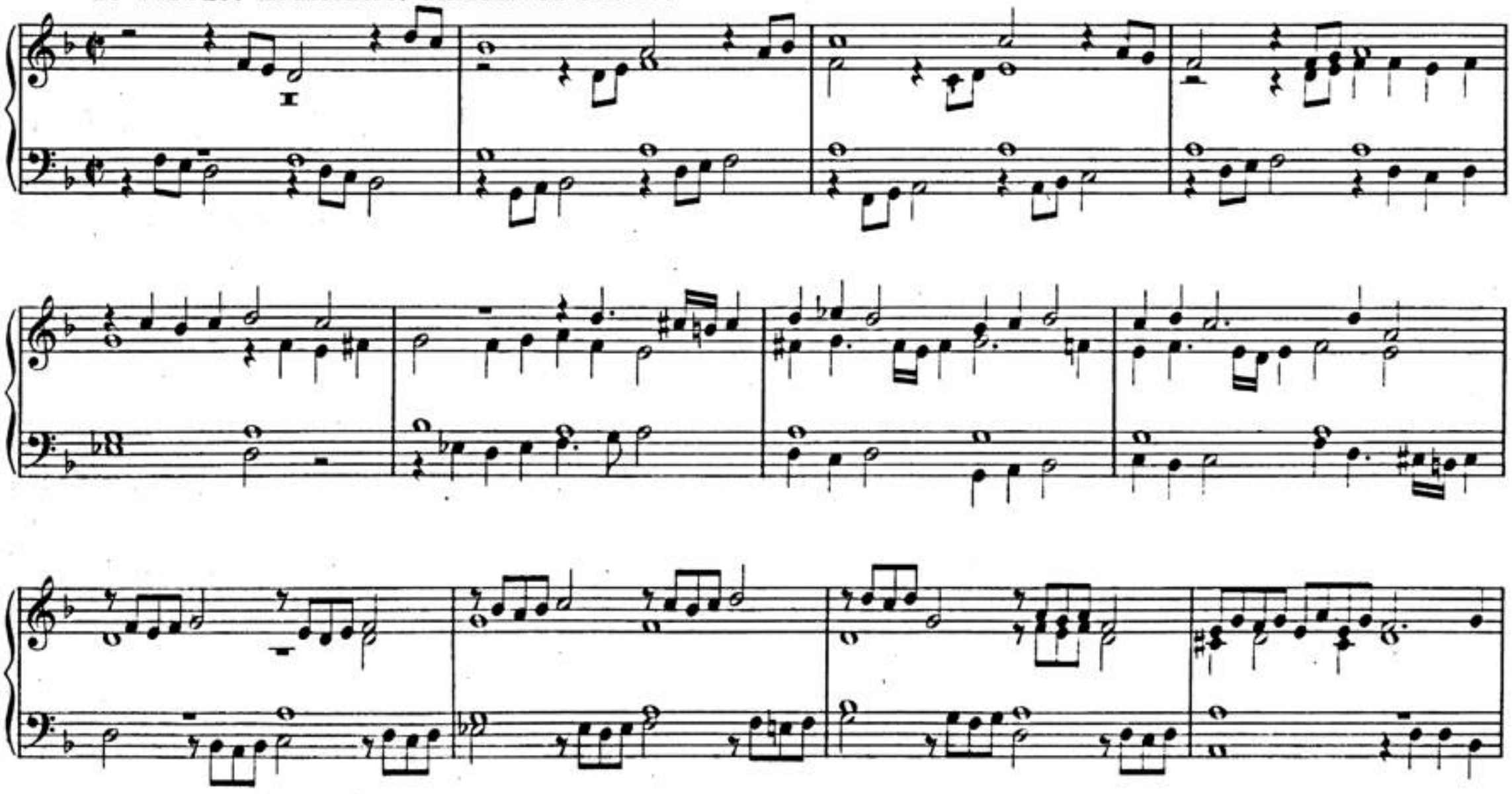


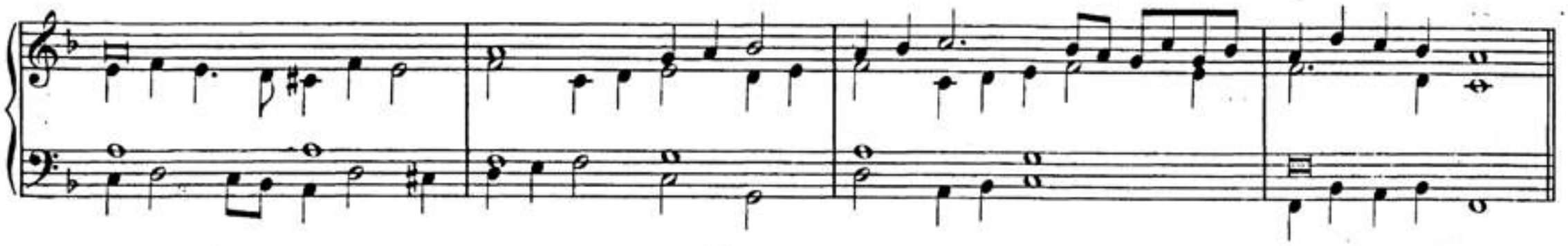
BSB

3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Cantu.

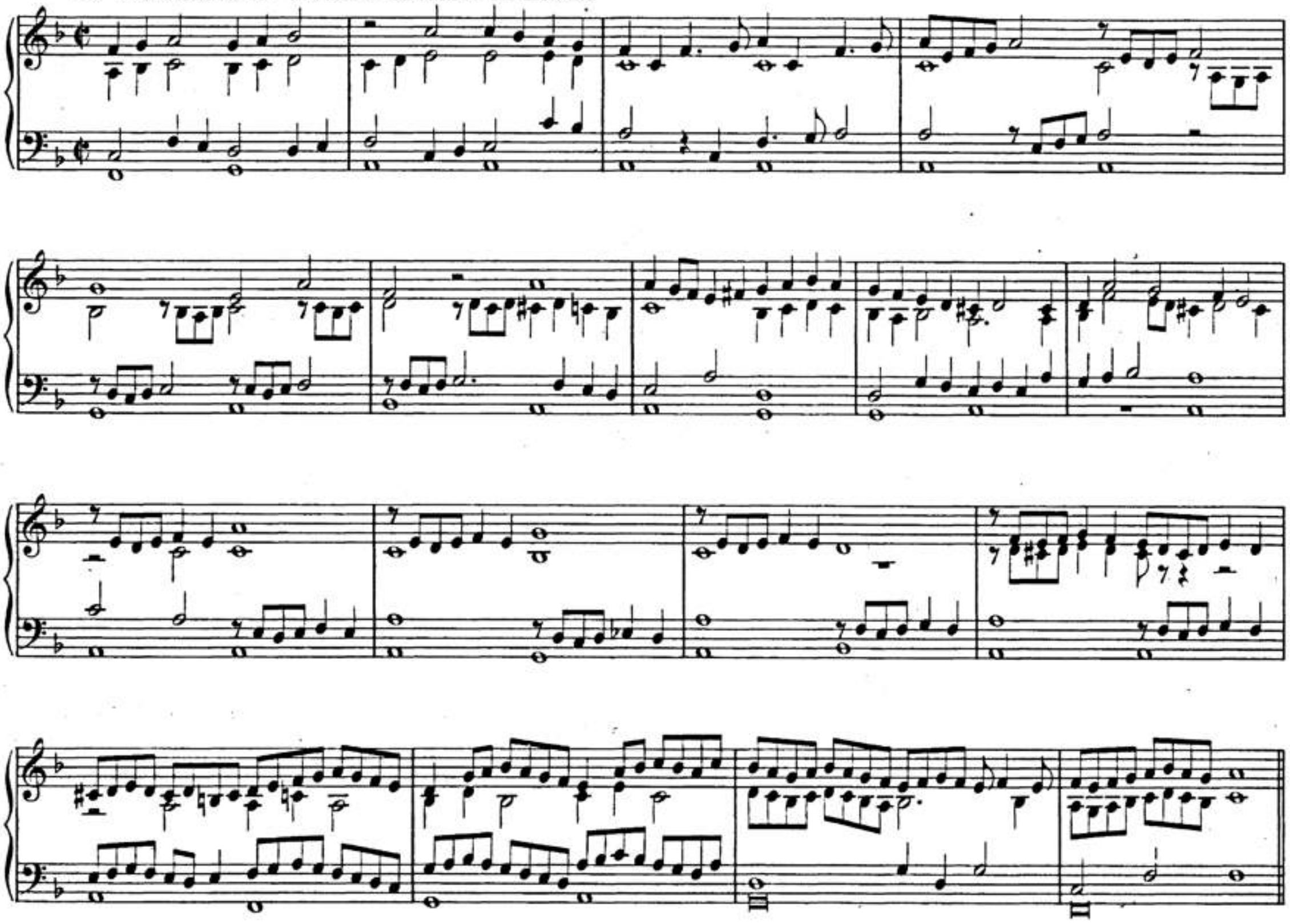


4. Versus. Esurientes. Choralis in Tenore.

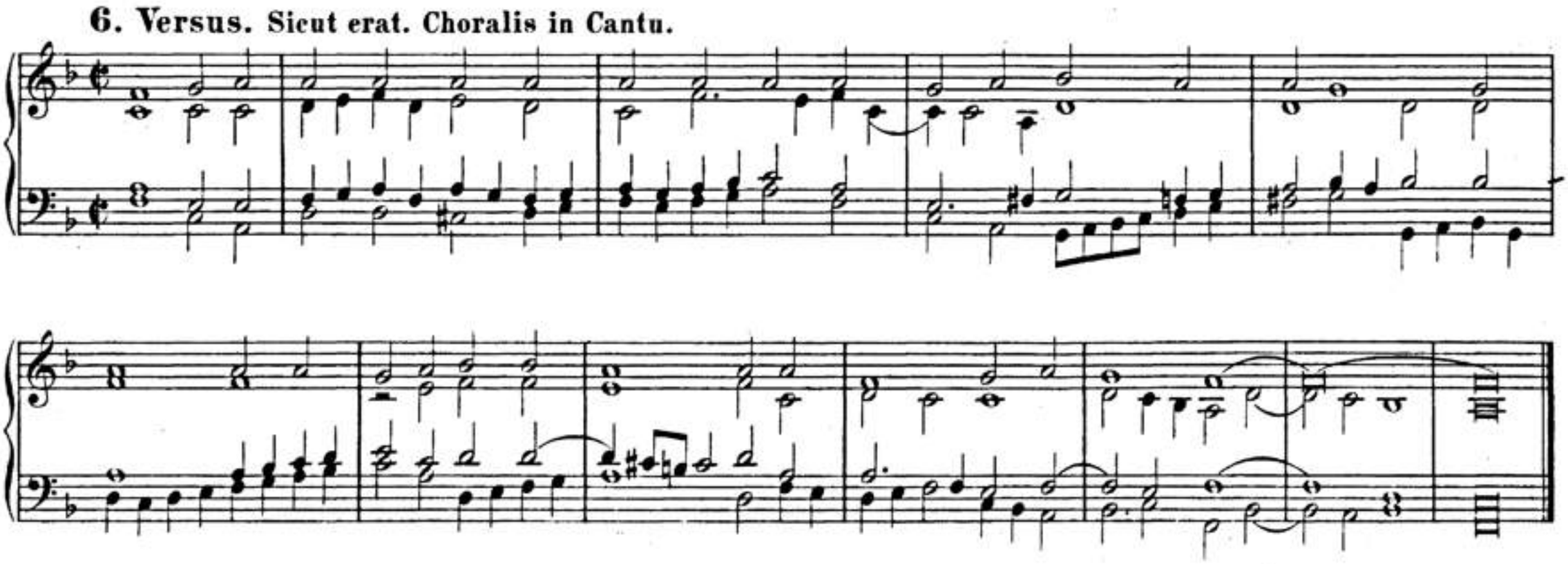




5. Versus. Sicut locutus. Choralis in Basso.



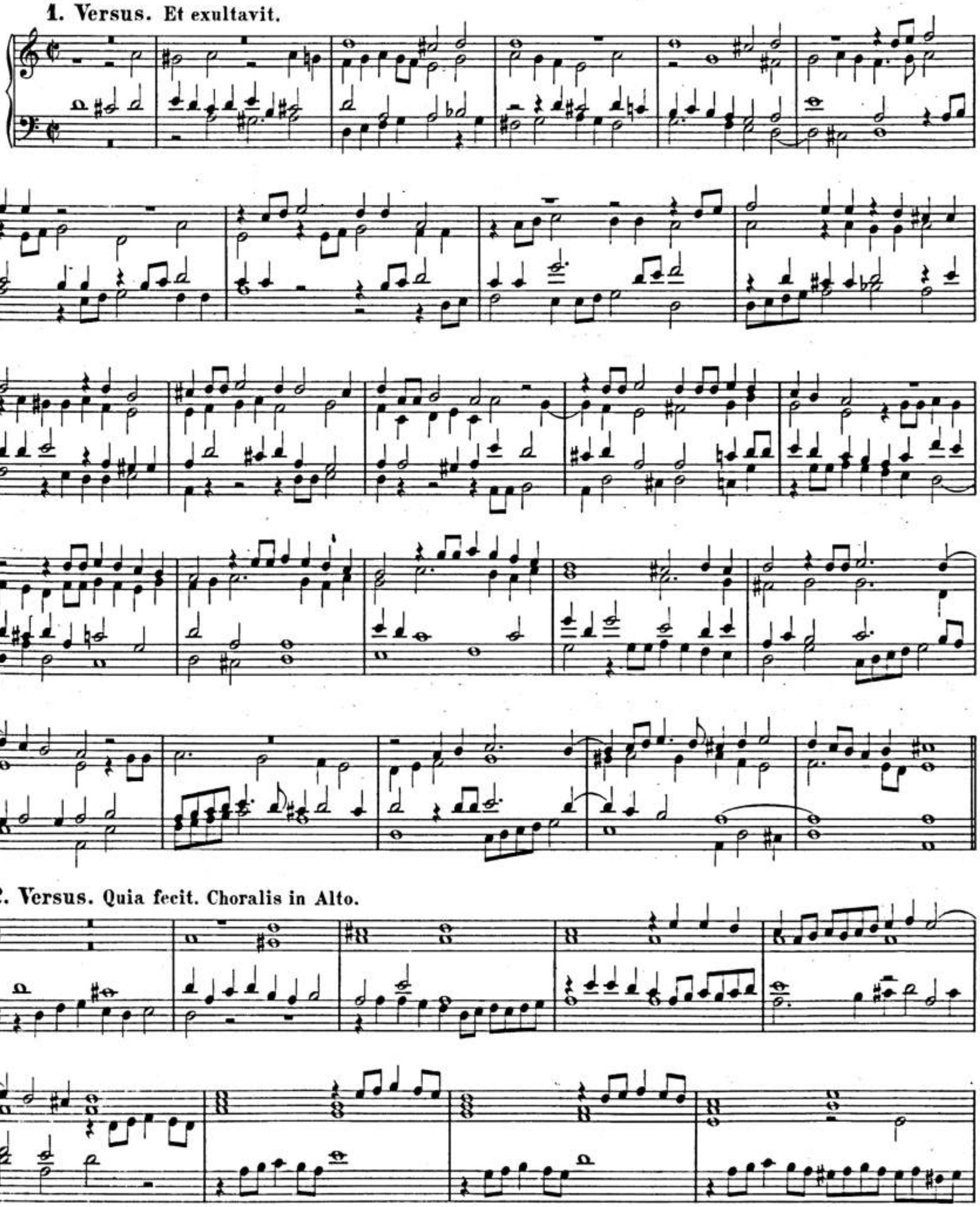
6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.



BSB

8. Magnificat 7. Toni.

1. Versus. Et exultavit.



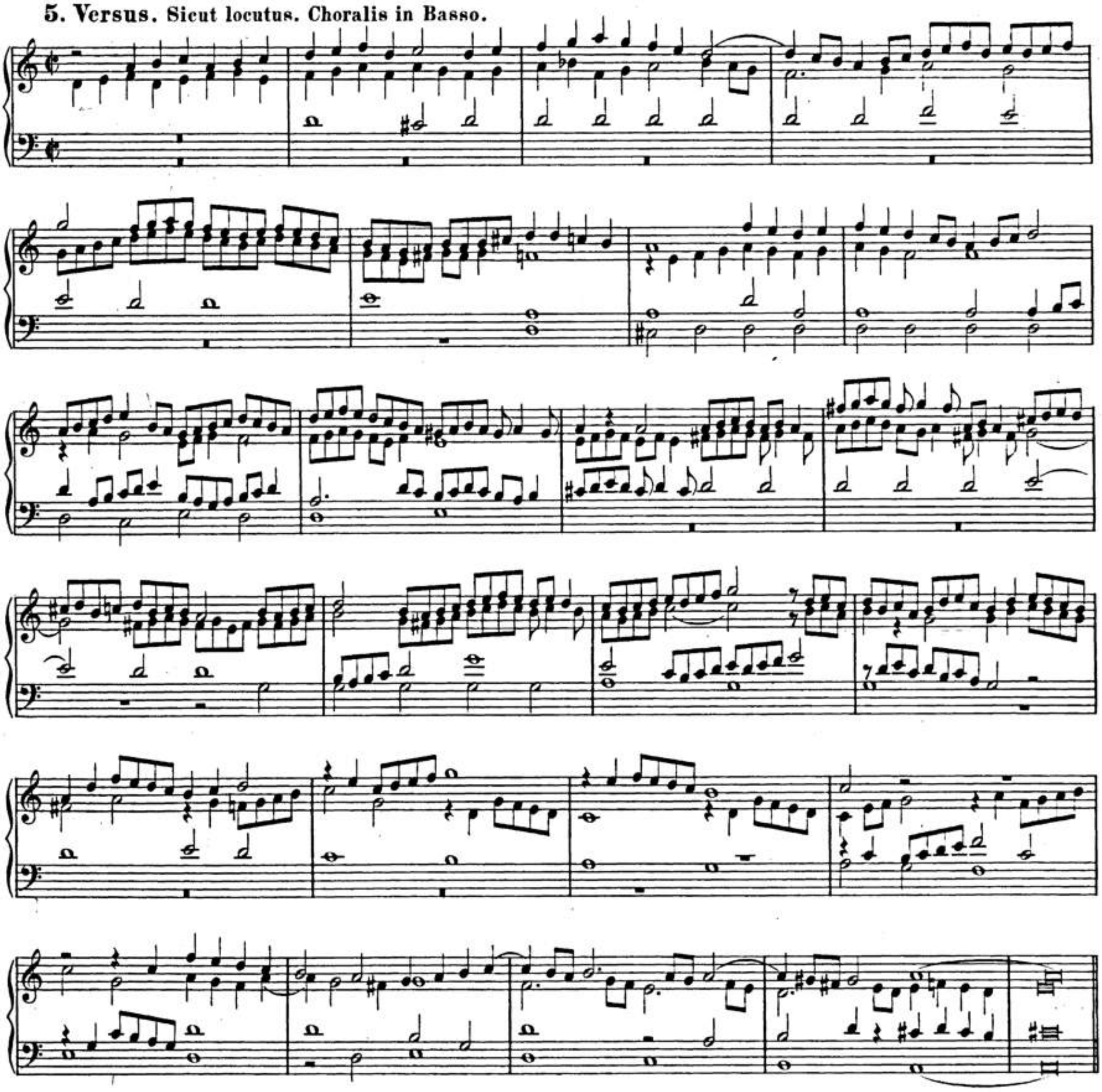
2. Versus. Quia fecit. Choralis in Alto.

BSB

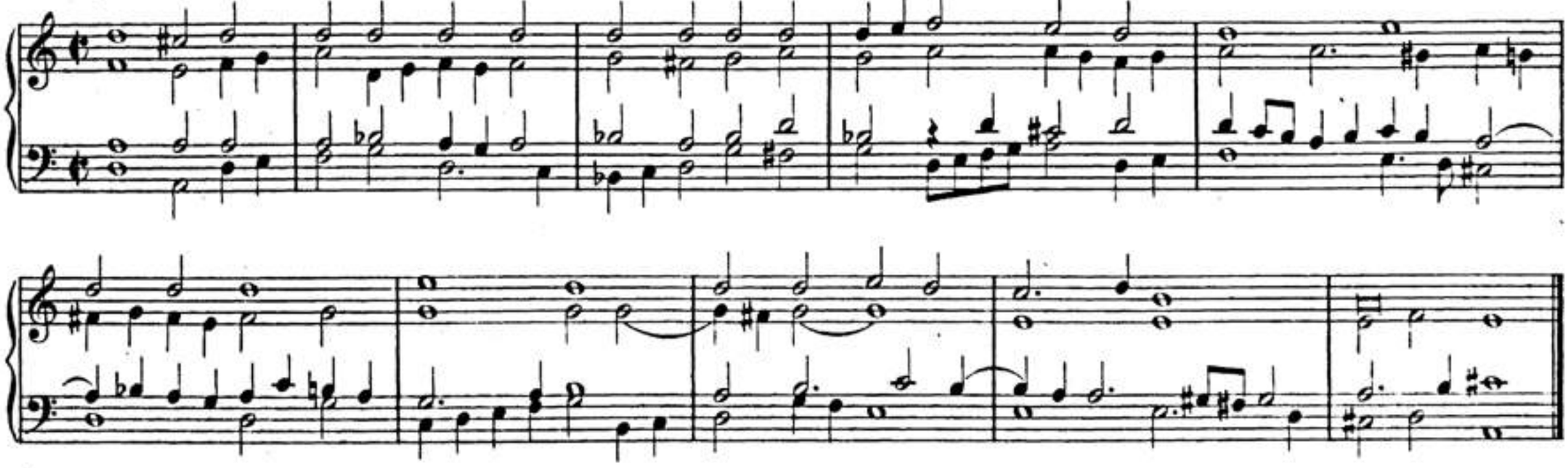
3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Tenore.

4. Versus. Esurientes. Choralis in Cantu.

5. Versus. Sicut locutus. Choralis in Basso.



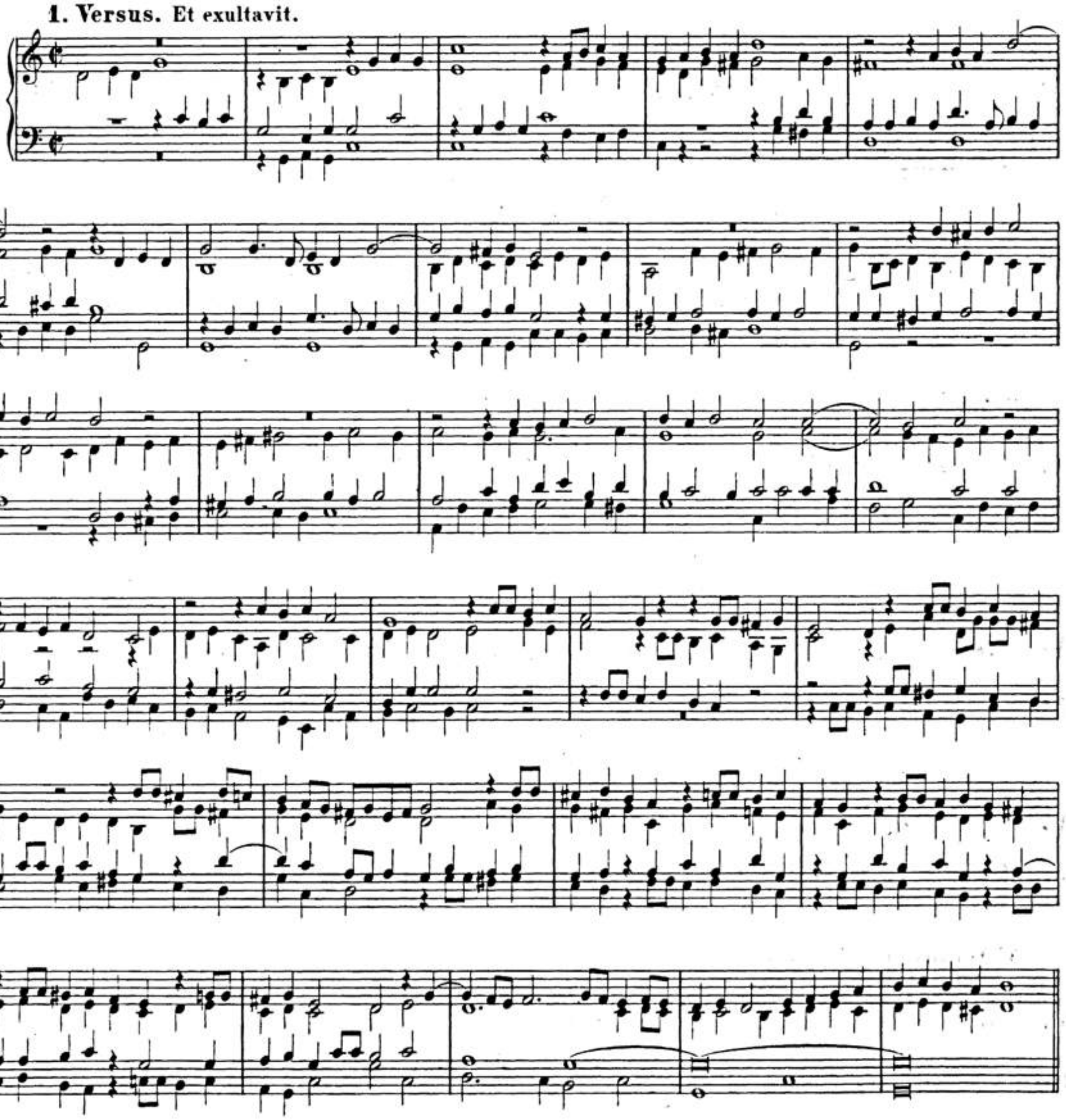
6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.



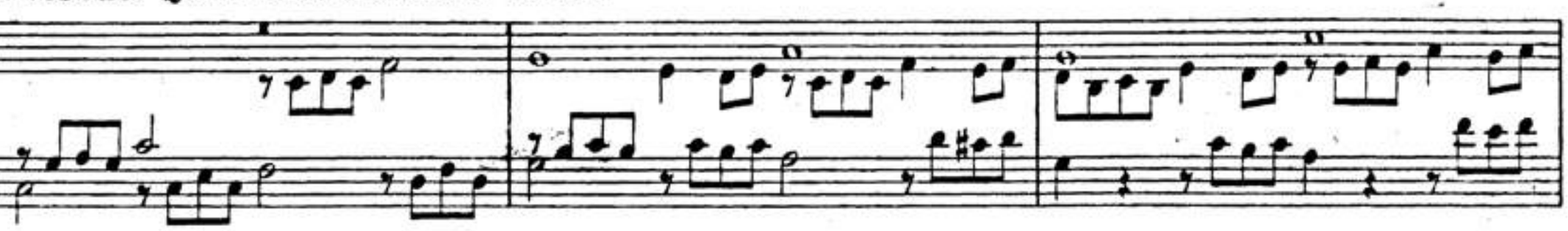
BSB

9. Magnificat 8. Toni.

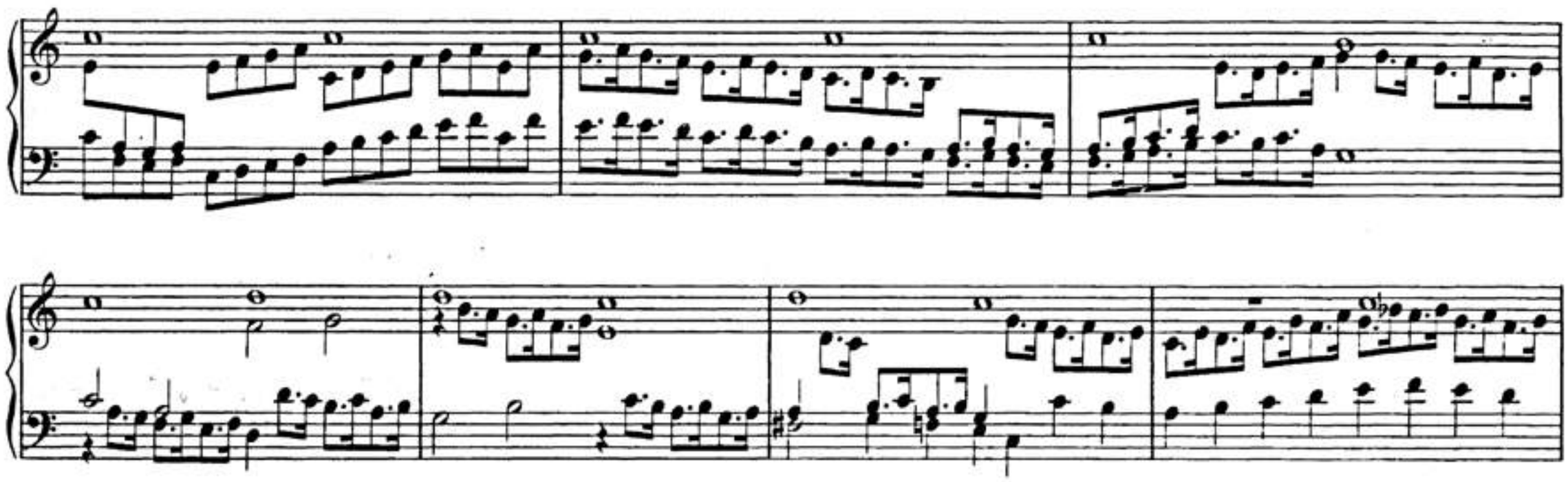
1. Versus. Et exultavit.

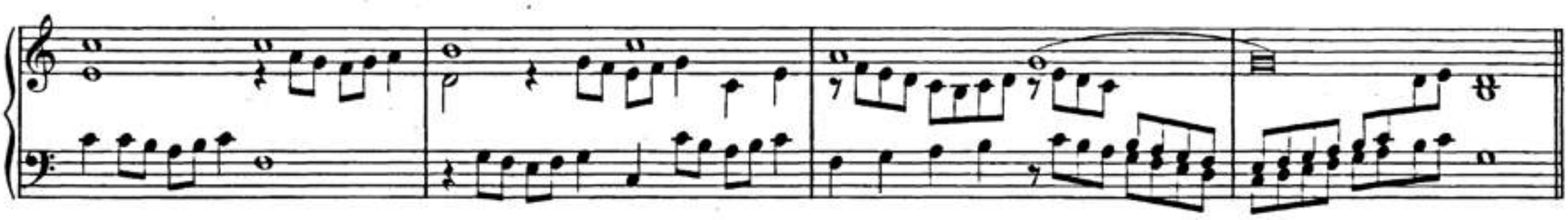


2. Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

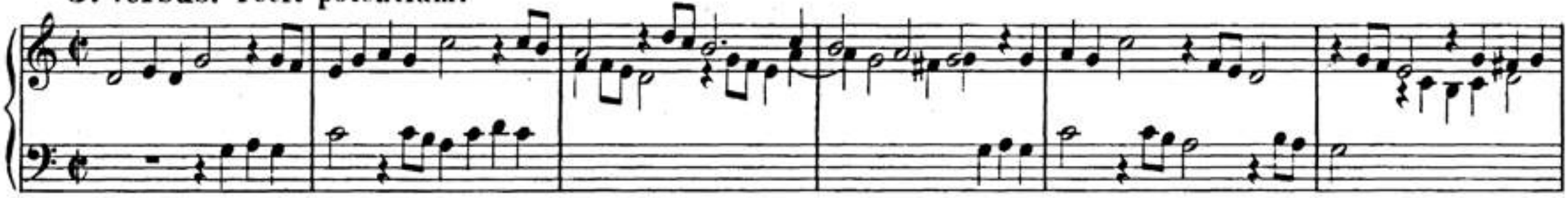


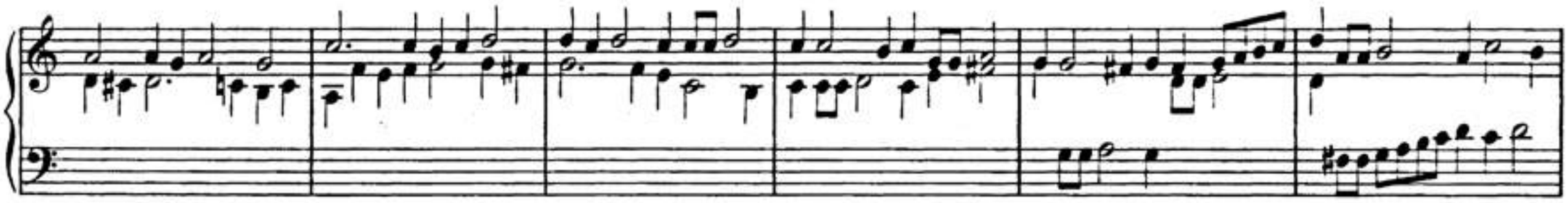
BSB

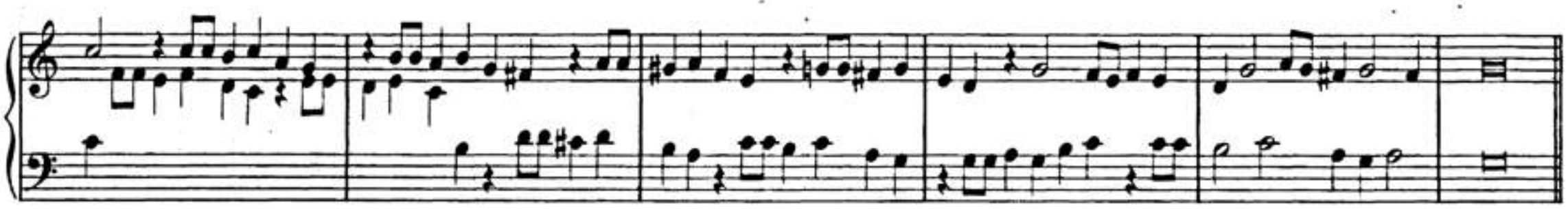




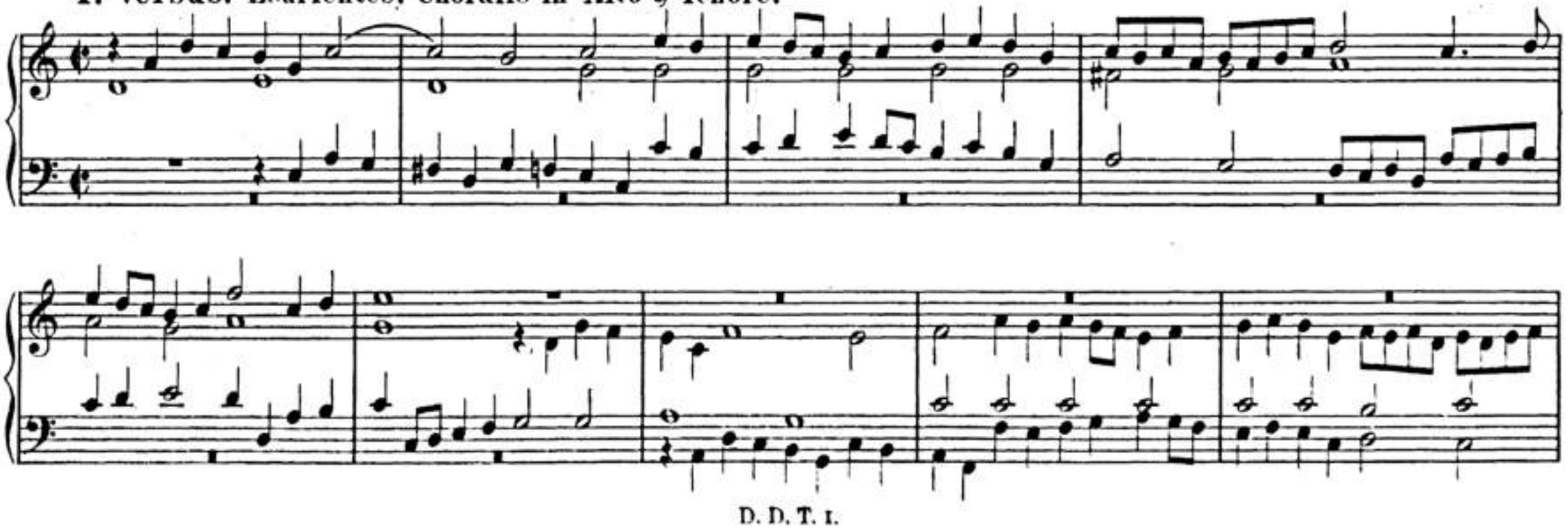
3. Versus. Fecit potentiam.







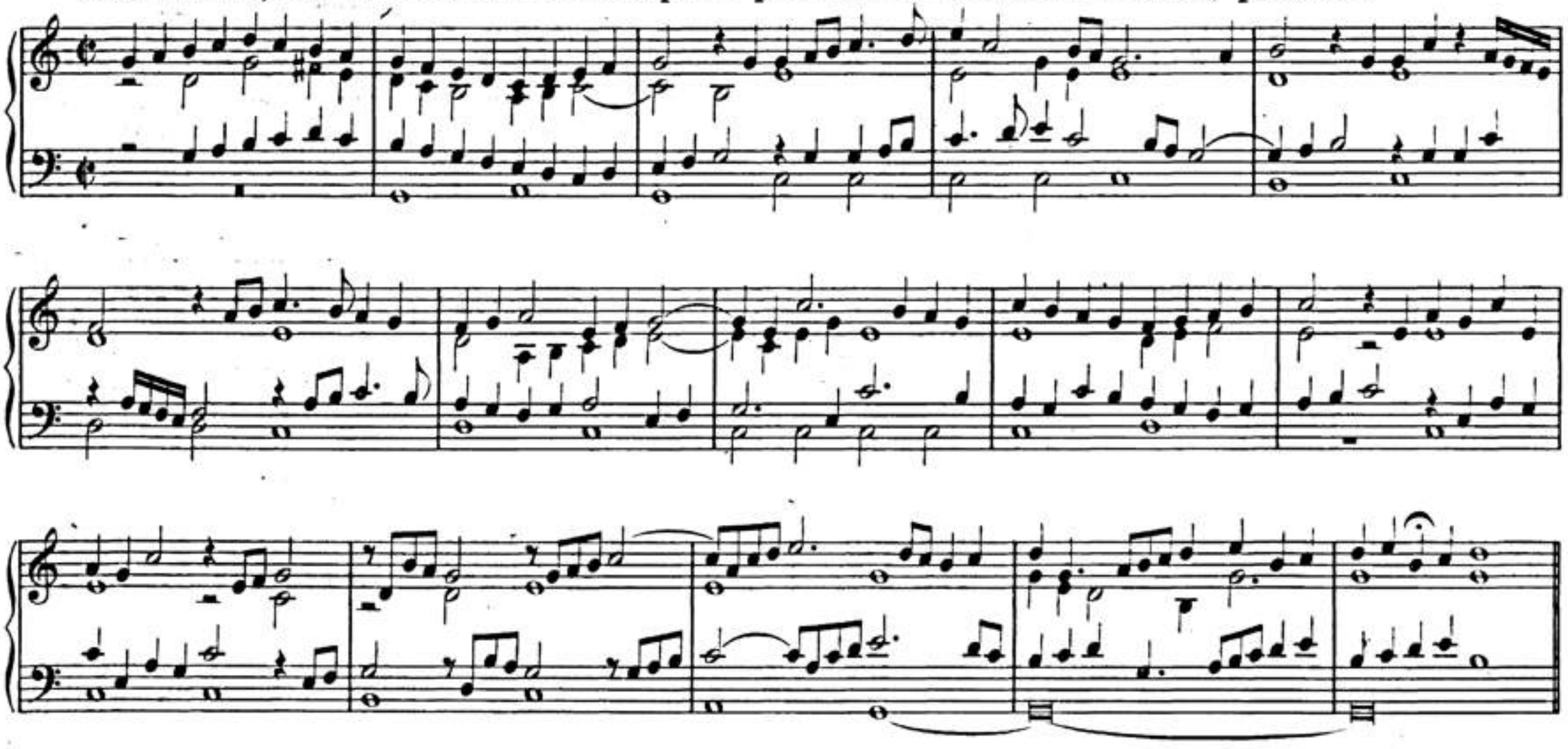
4. Versus. Esurientes, Choralis in Alto & Tenore.



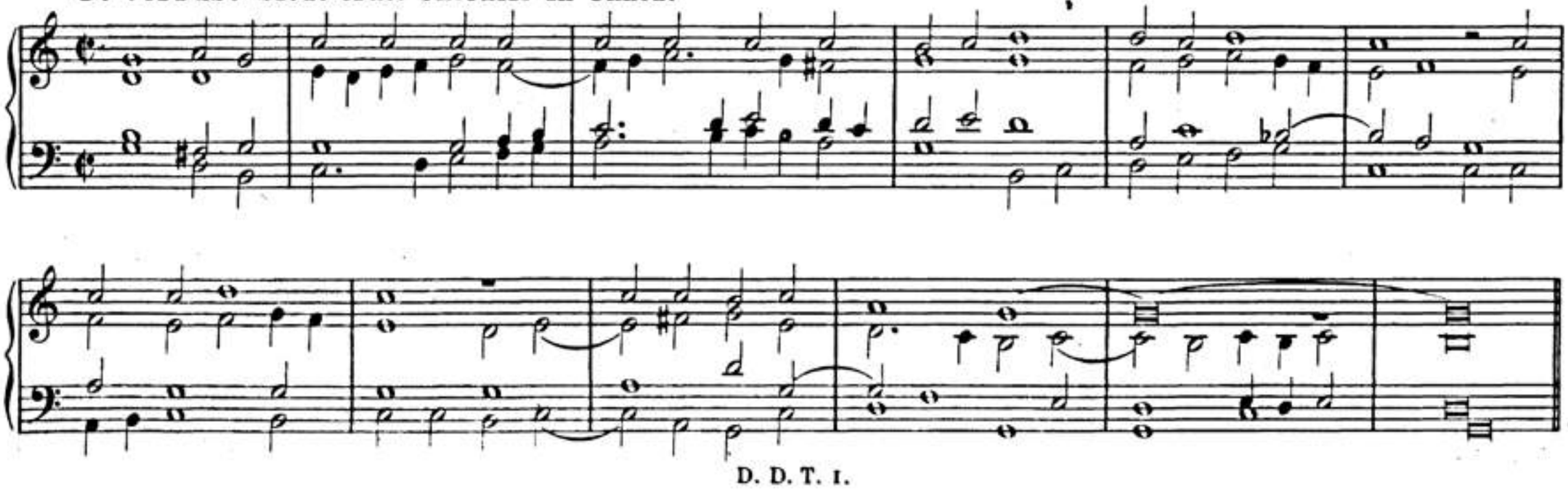
5. Versus. [a]Sicut locutus. Choralis in Basso.

b) Sicut locutus, alio modo. Canon in subdiapente post minimam. Choralis in Basso.

c) Sicut locutus, alio modo. Canon in subdiapason post minimam. Choralis in Basso, pedaliter.



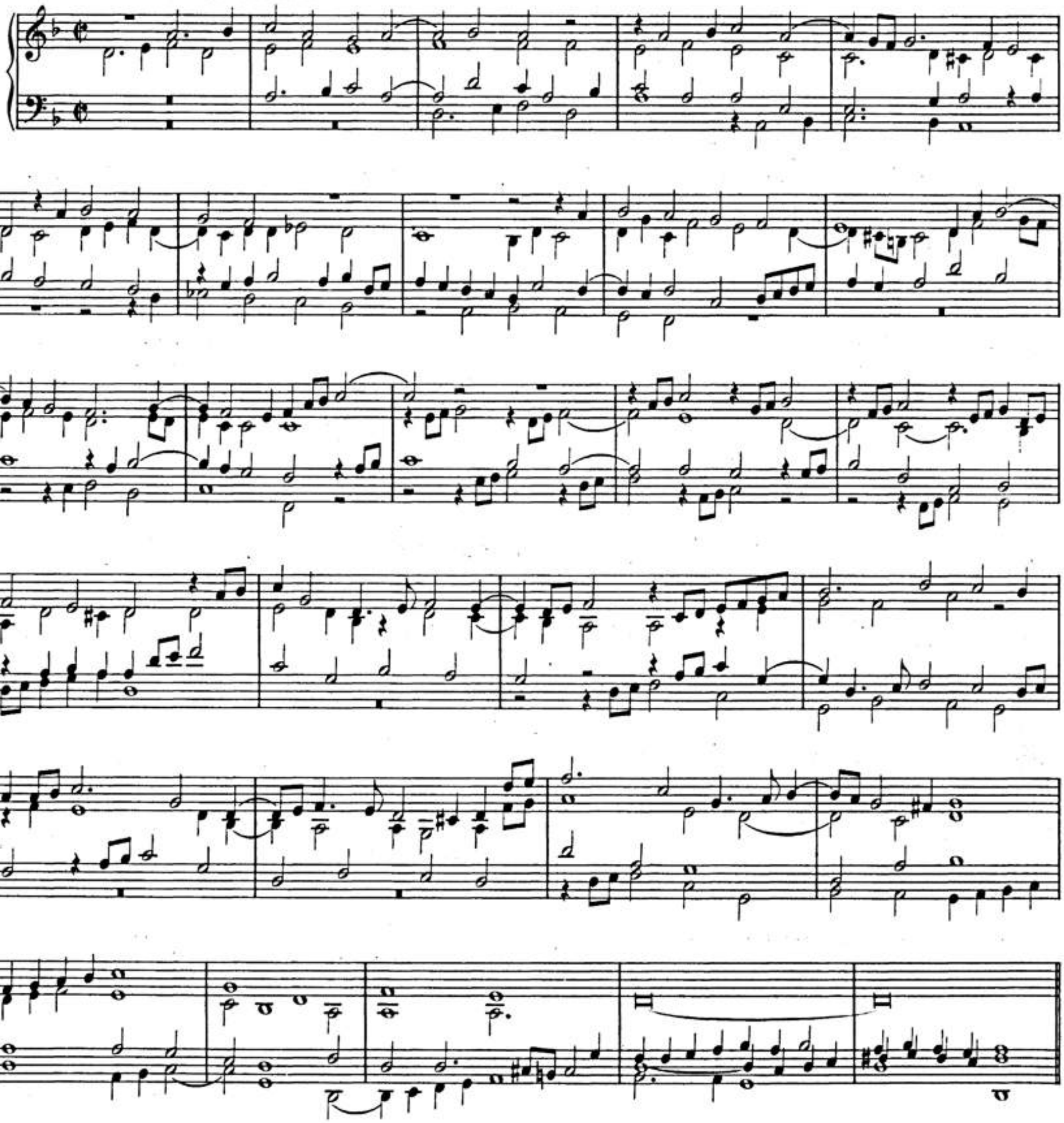
6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.



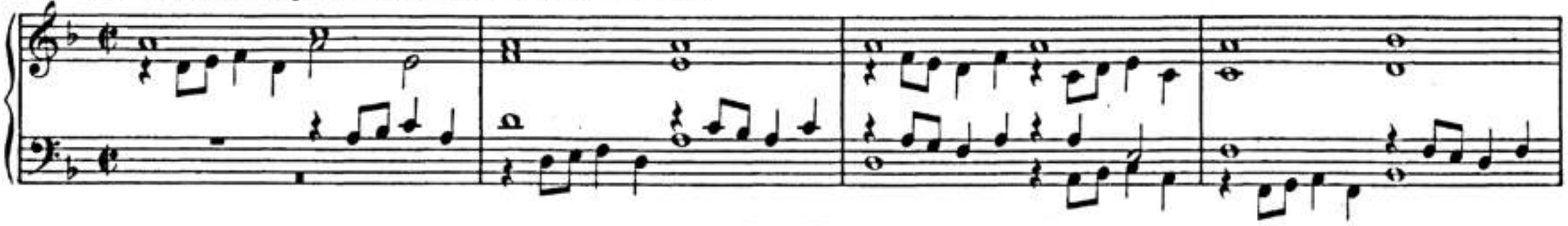
BSB

10. Magnificat 9. Toni.

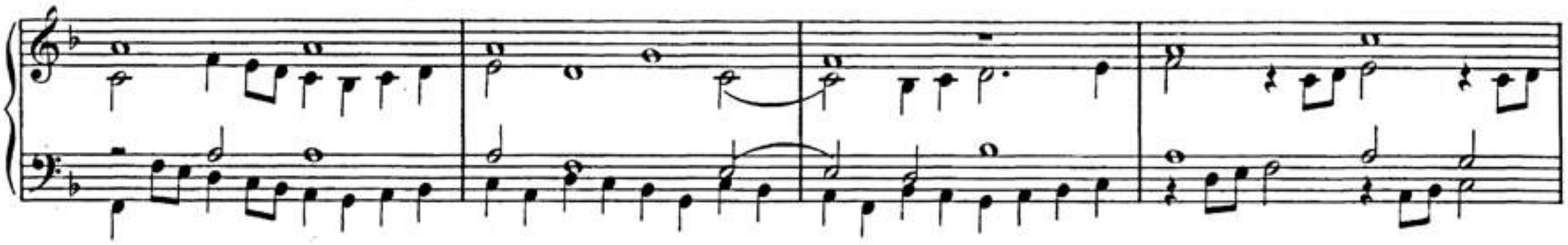
1. Versus. Et exultavit.

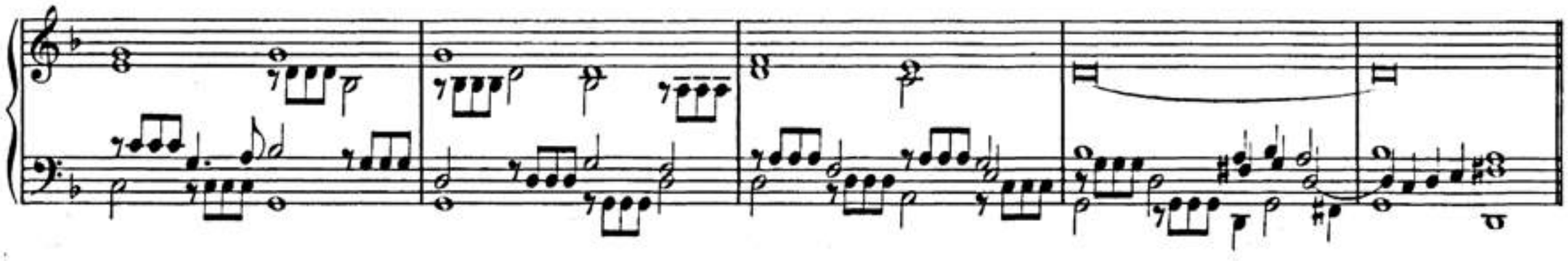


2. Versus. Quia fecit. Choralis in Cantu.

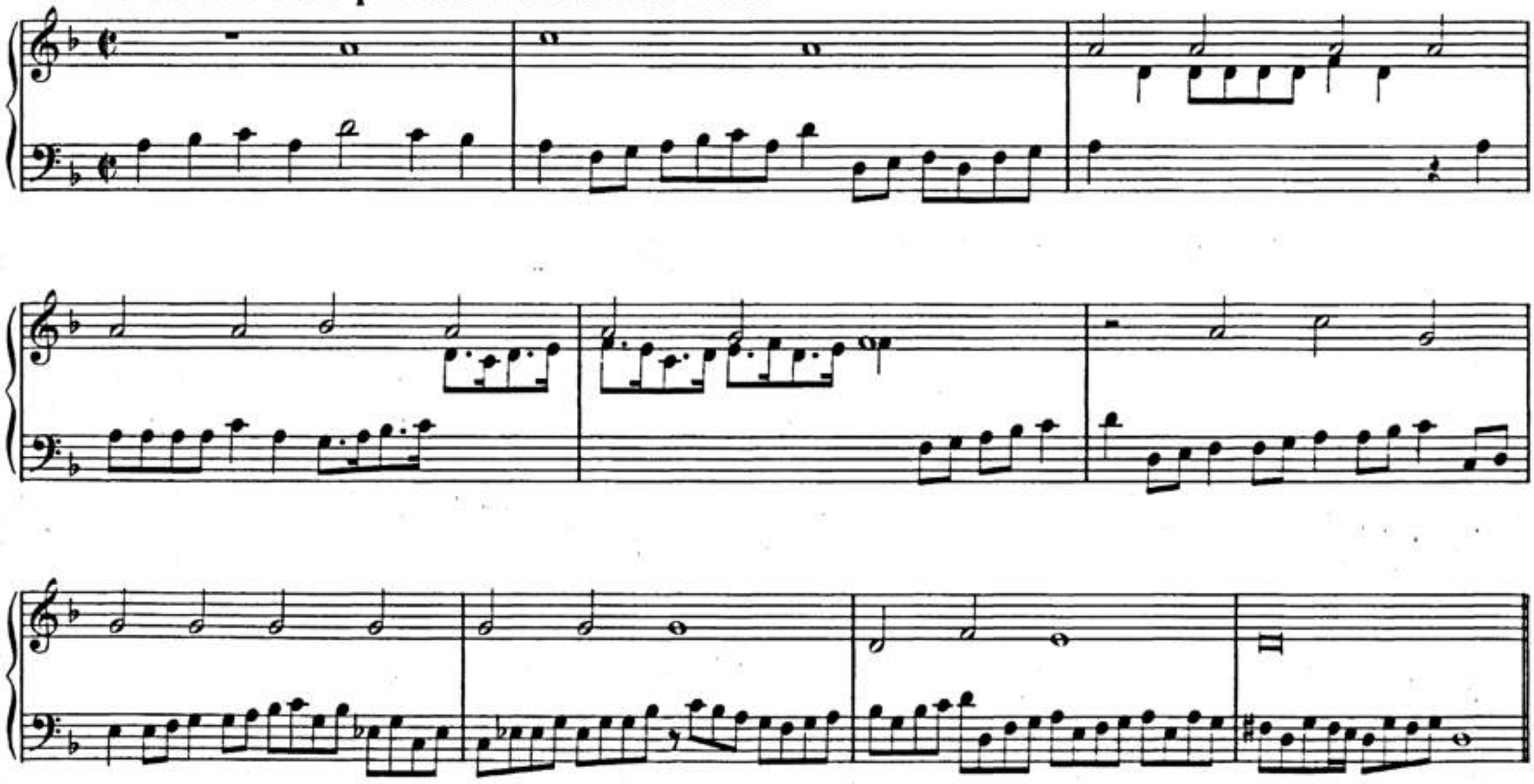


BSB

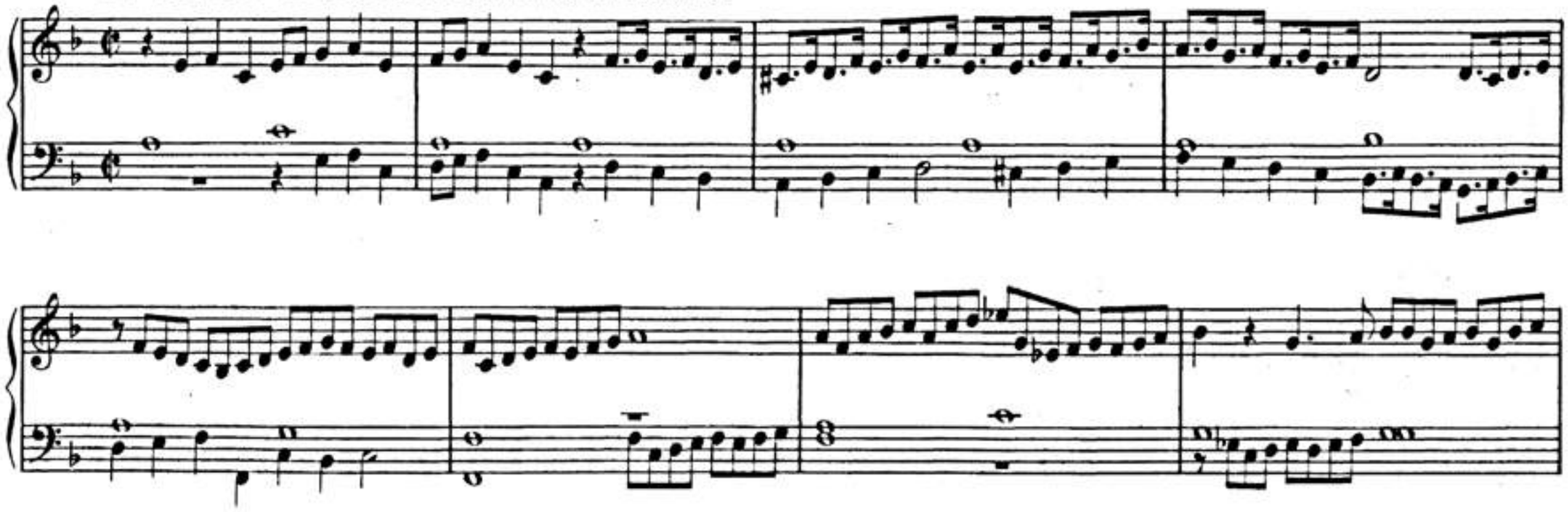


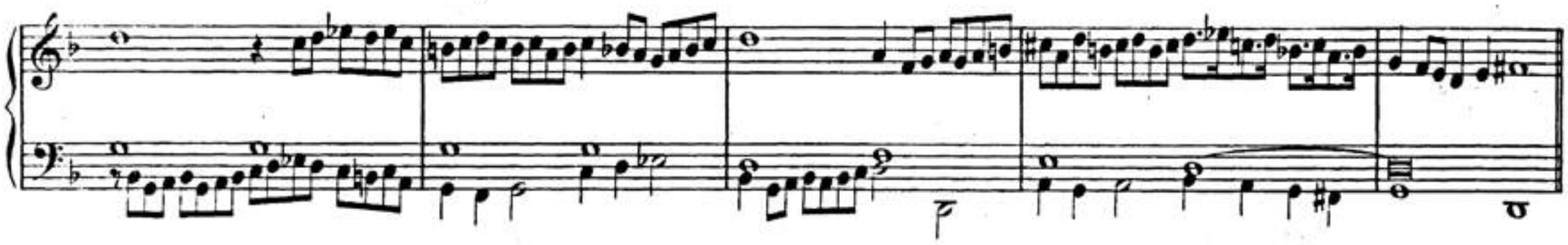


3. Versus. Fecit potentiam. Choralis in Cantu.

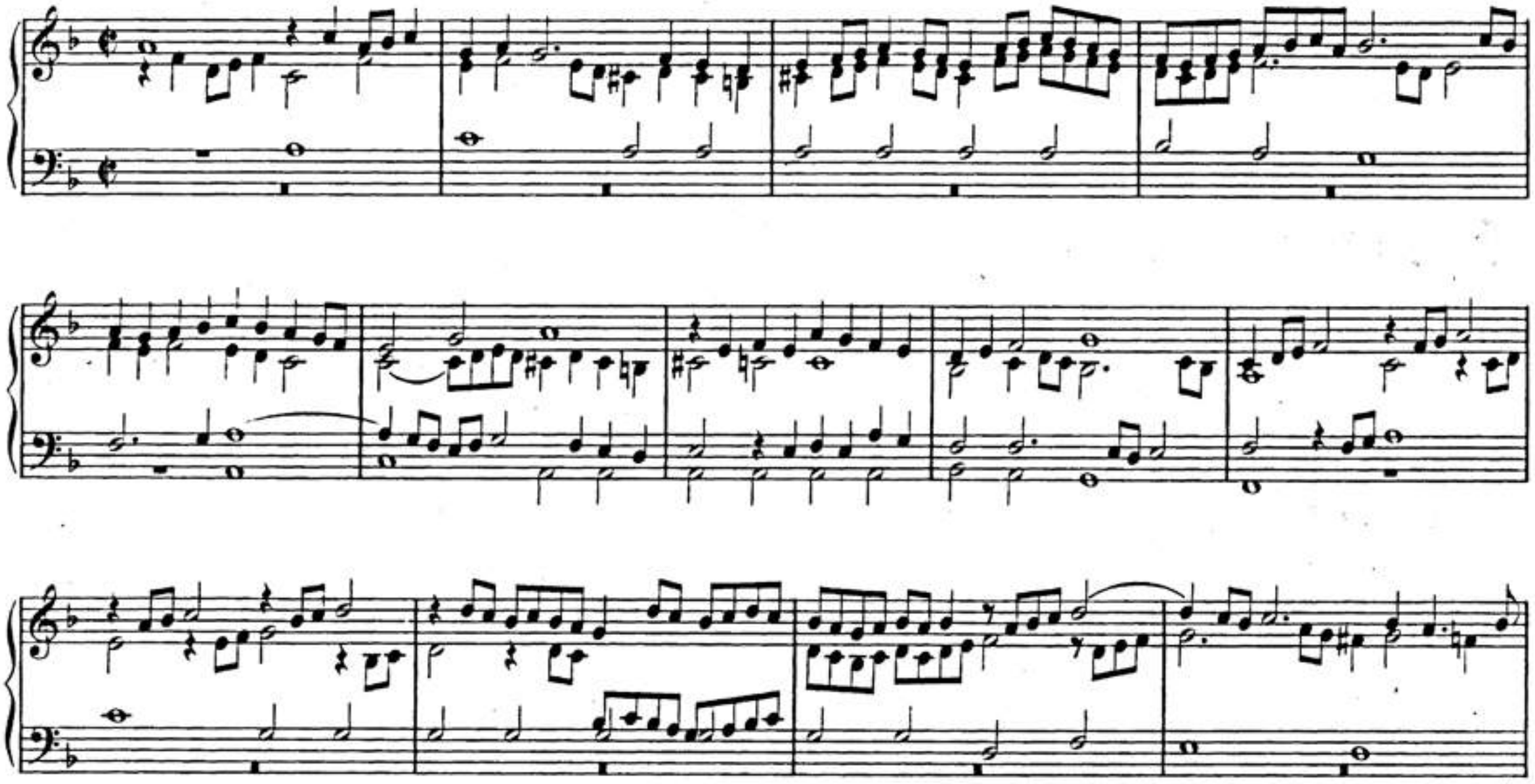


4. Versus. Esurientes. Choralis in Tenore.

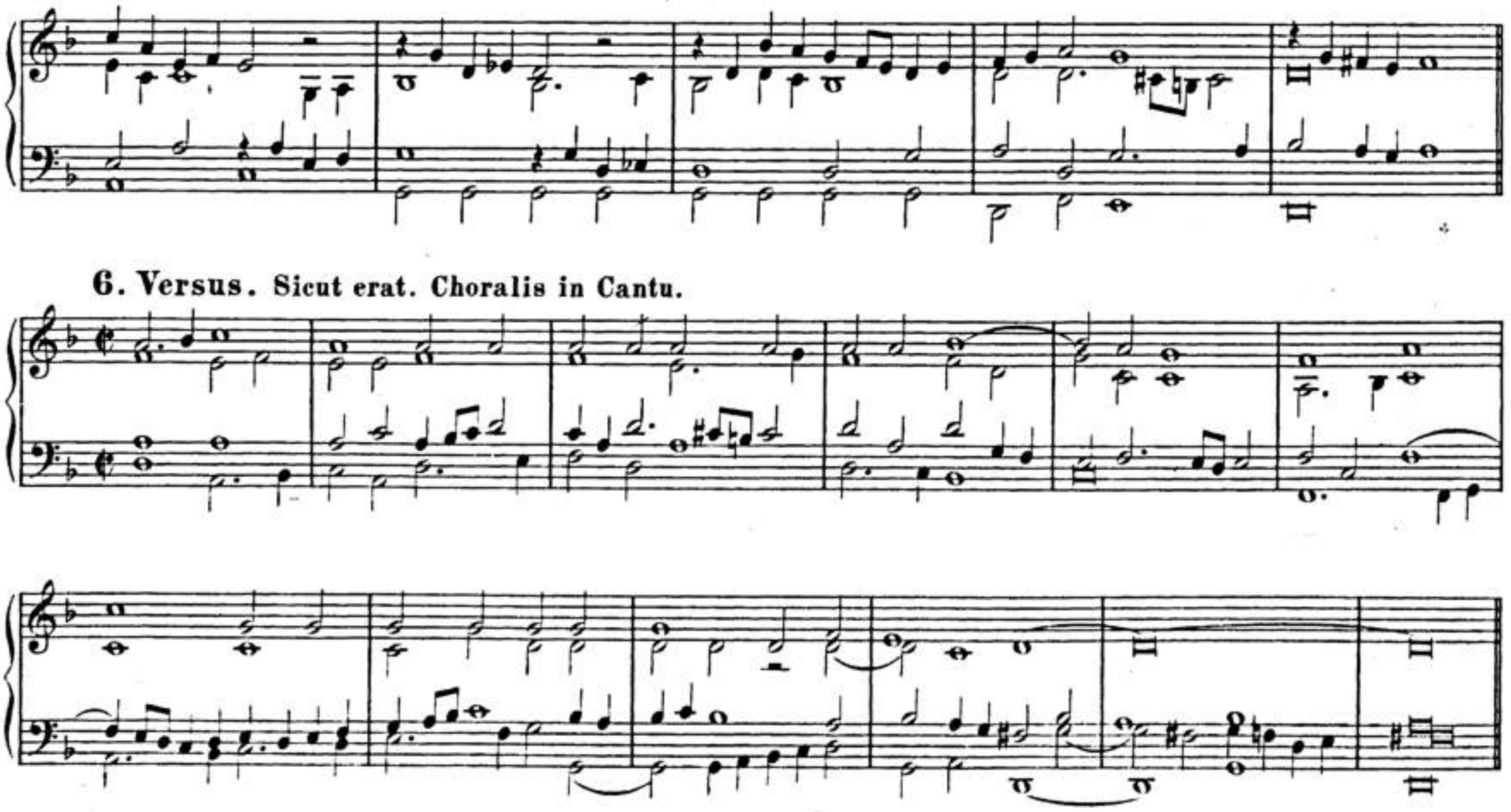




5. Versus. Sicut locutus est. Choralis in Basso.



6. Versus. Sicut erat. Choralis in Cantu.

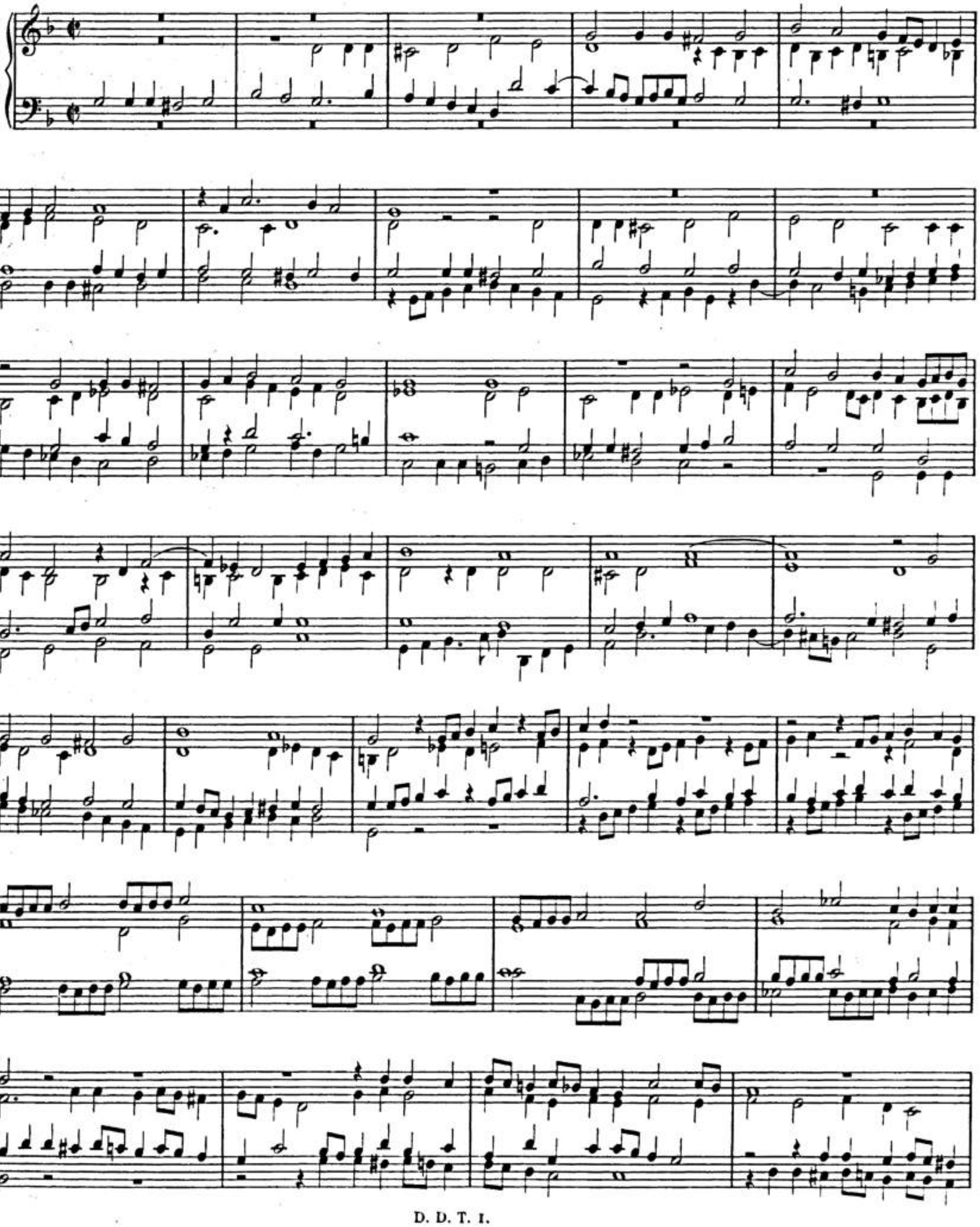


BSB

11. Hymnus de adventu Domini.

Veni Redemptor gentium.

1. Versus.



BSB

2. Versus. Choralis in Cantu.

3. Versus. Choralis in Alto.

4. Versus. Choralis in Tenore.

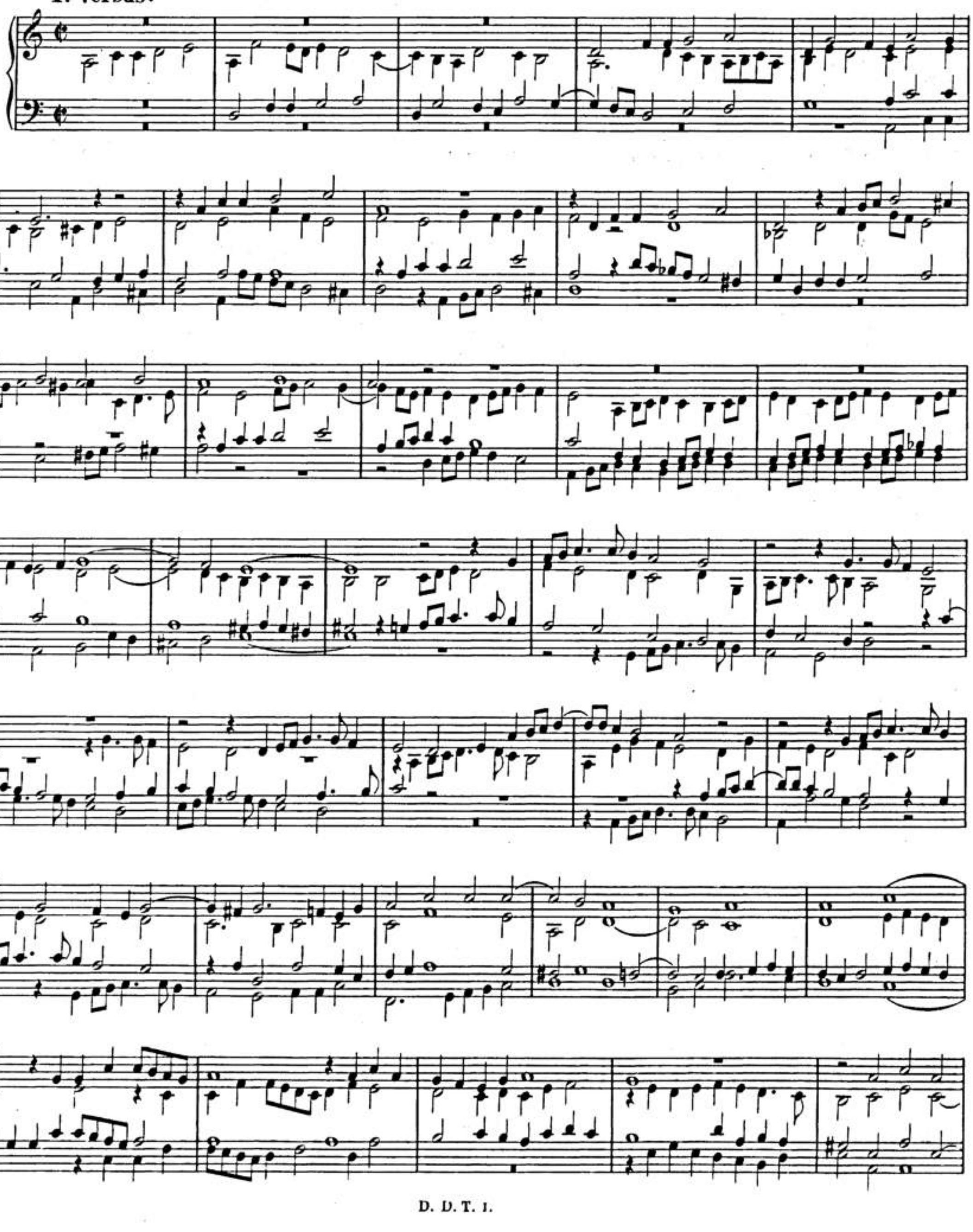
5. Versus. Choralis in Basso.

BSB

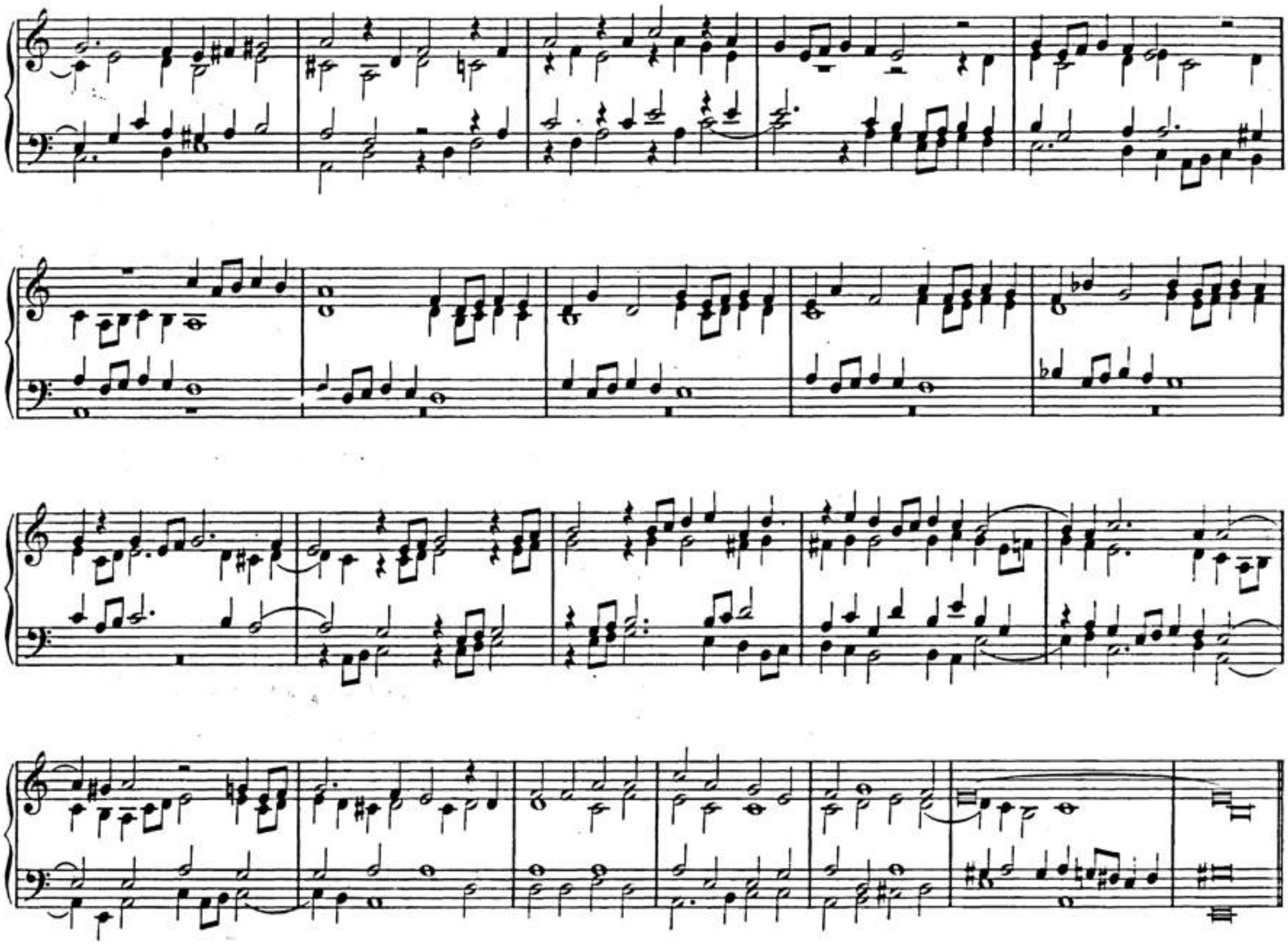
12. Hymnus de nativitate Christi.

A Solis ortus cardine.

1. Versus.



BSB



2. Versus. (Choralis in Cantu.)

3. Versus. Choralis in Alto.

4. Versus. Choralis in Tenore.

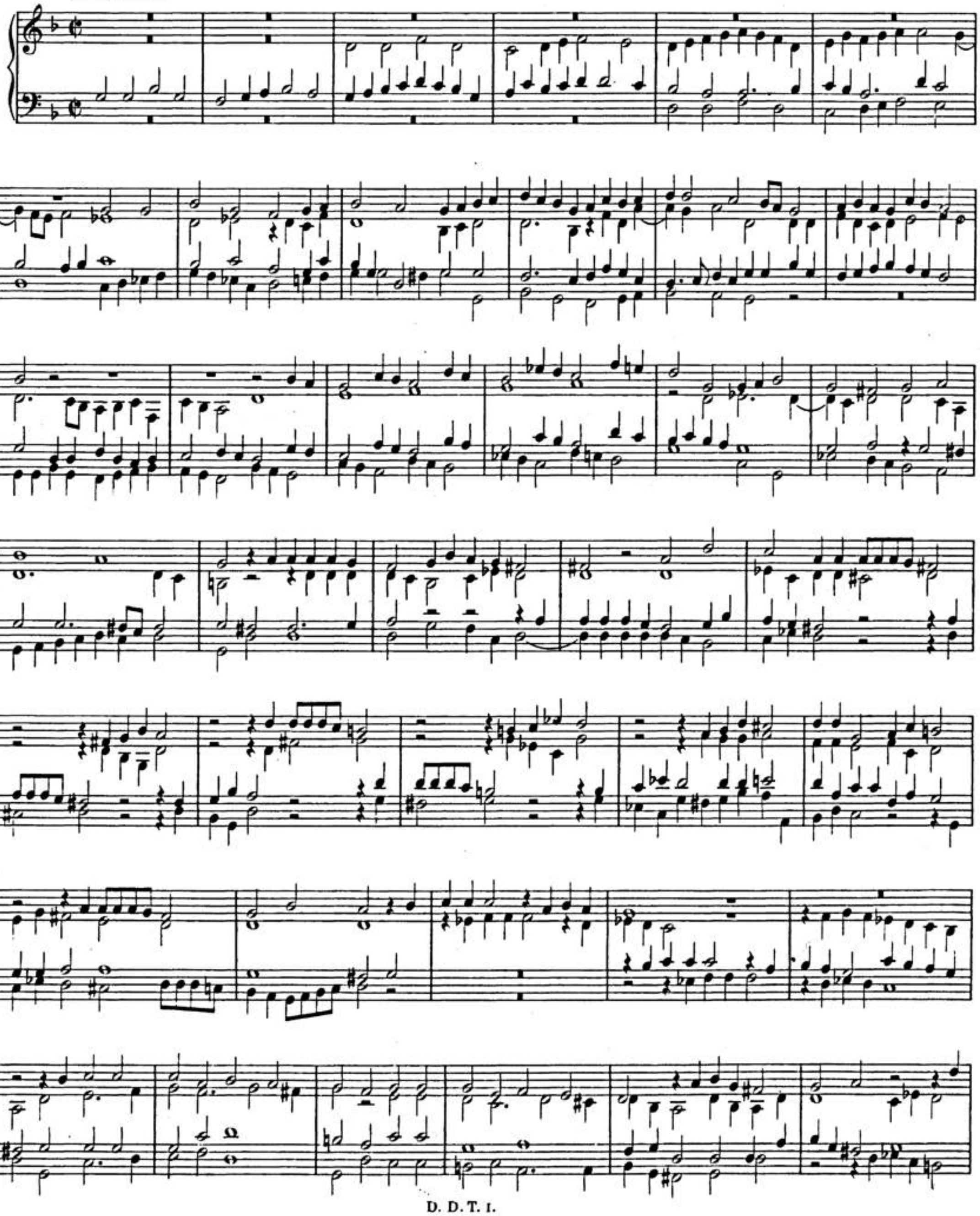
5. Versus. Choralis in Basso.

BSB

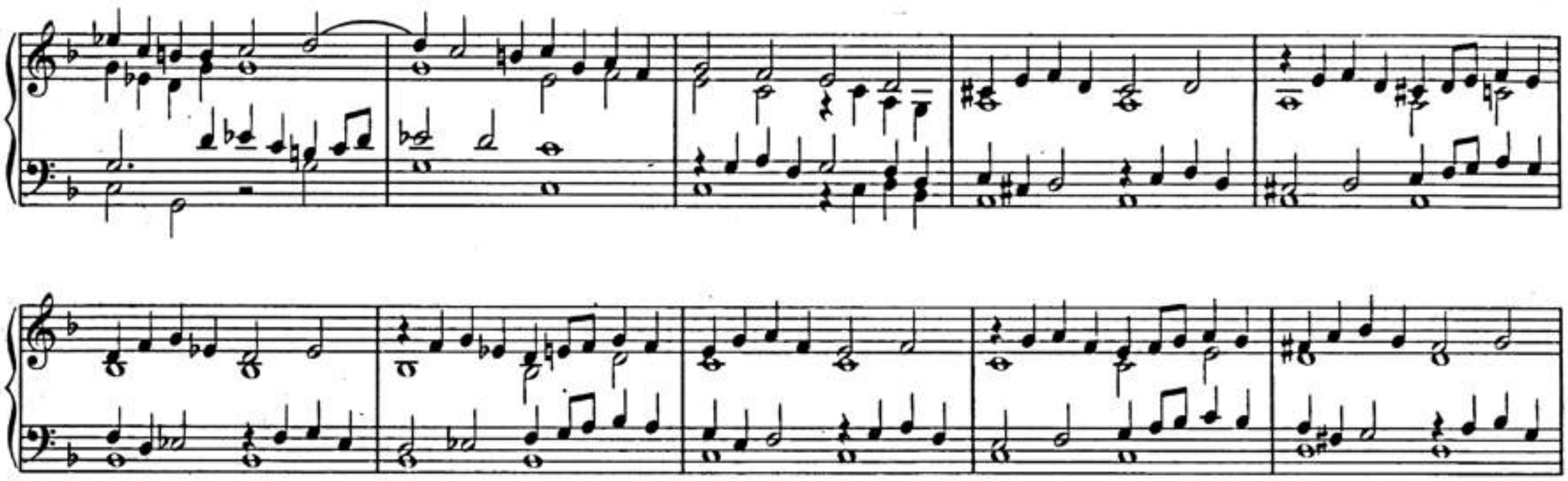
13. Hymnus Tempore Quadragesimali.

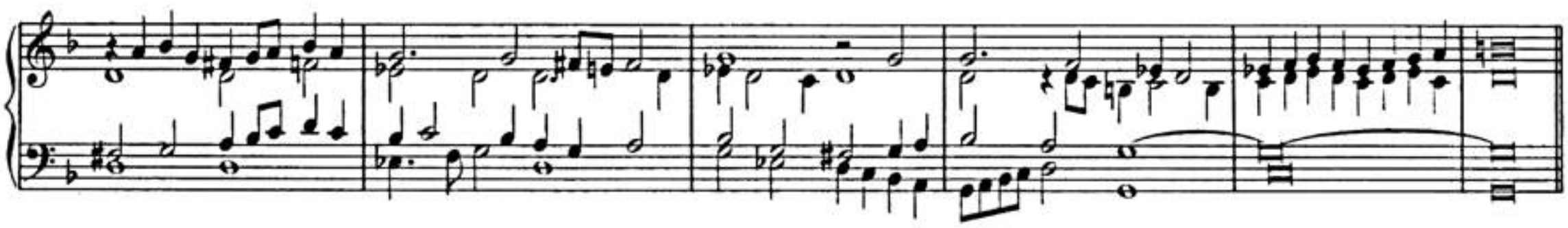
Christe, qui lux es et dies.

1. Versus.

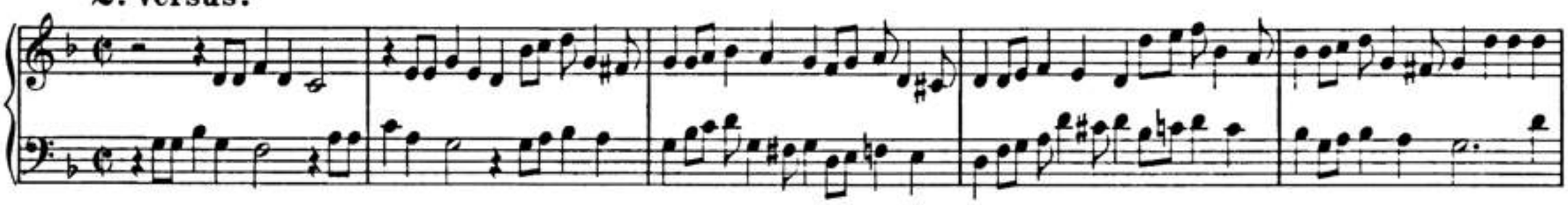


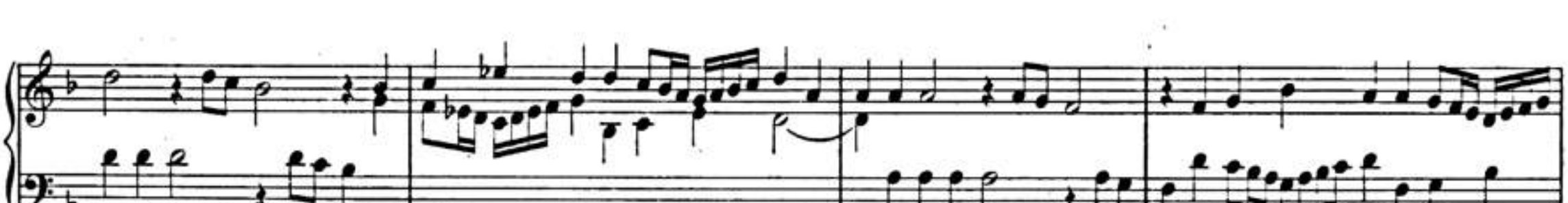
BSB

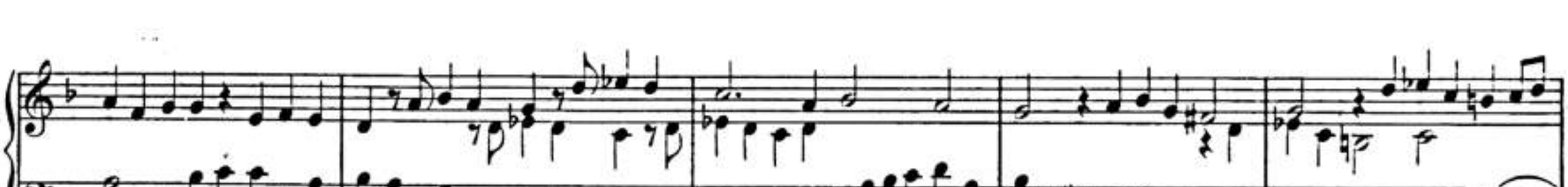


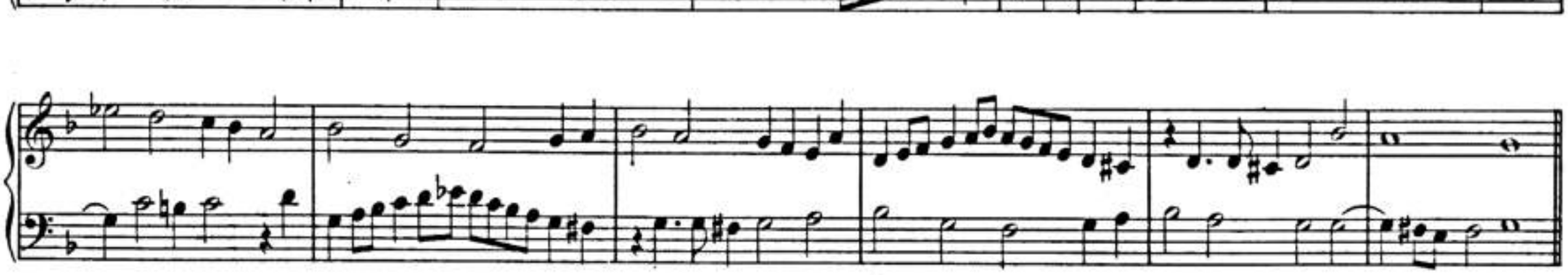


2. Versus.

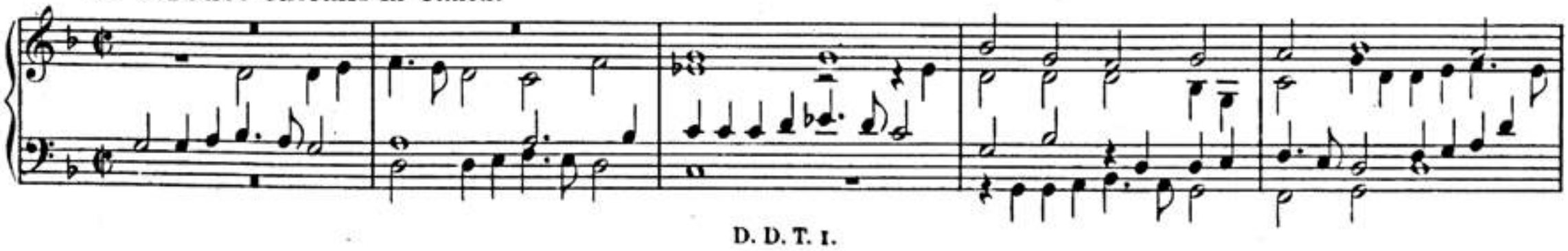








3. Versus. Choralis in Cantu.

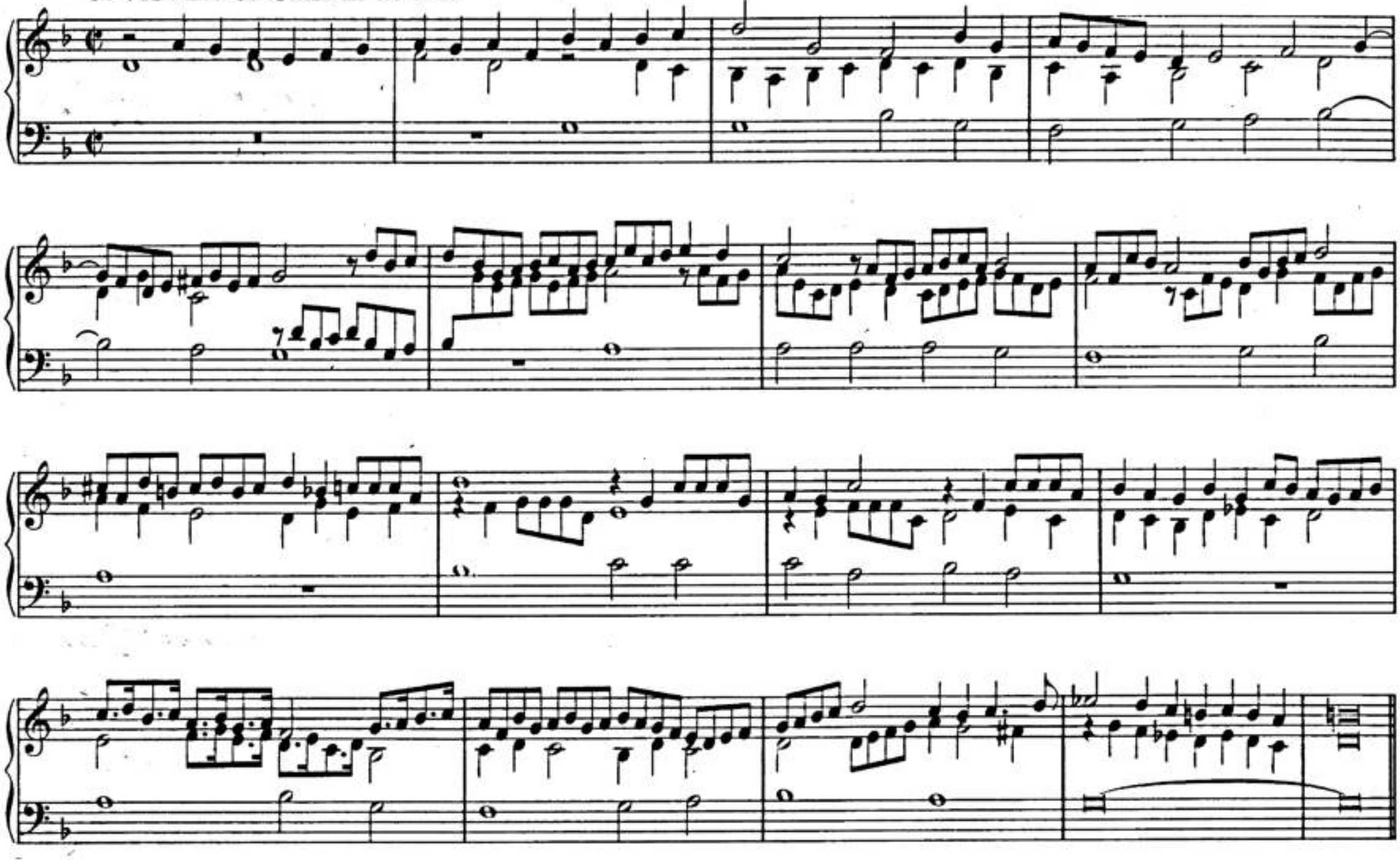


BSB

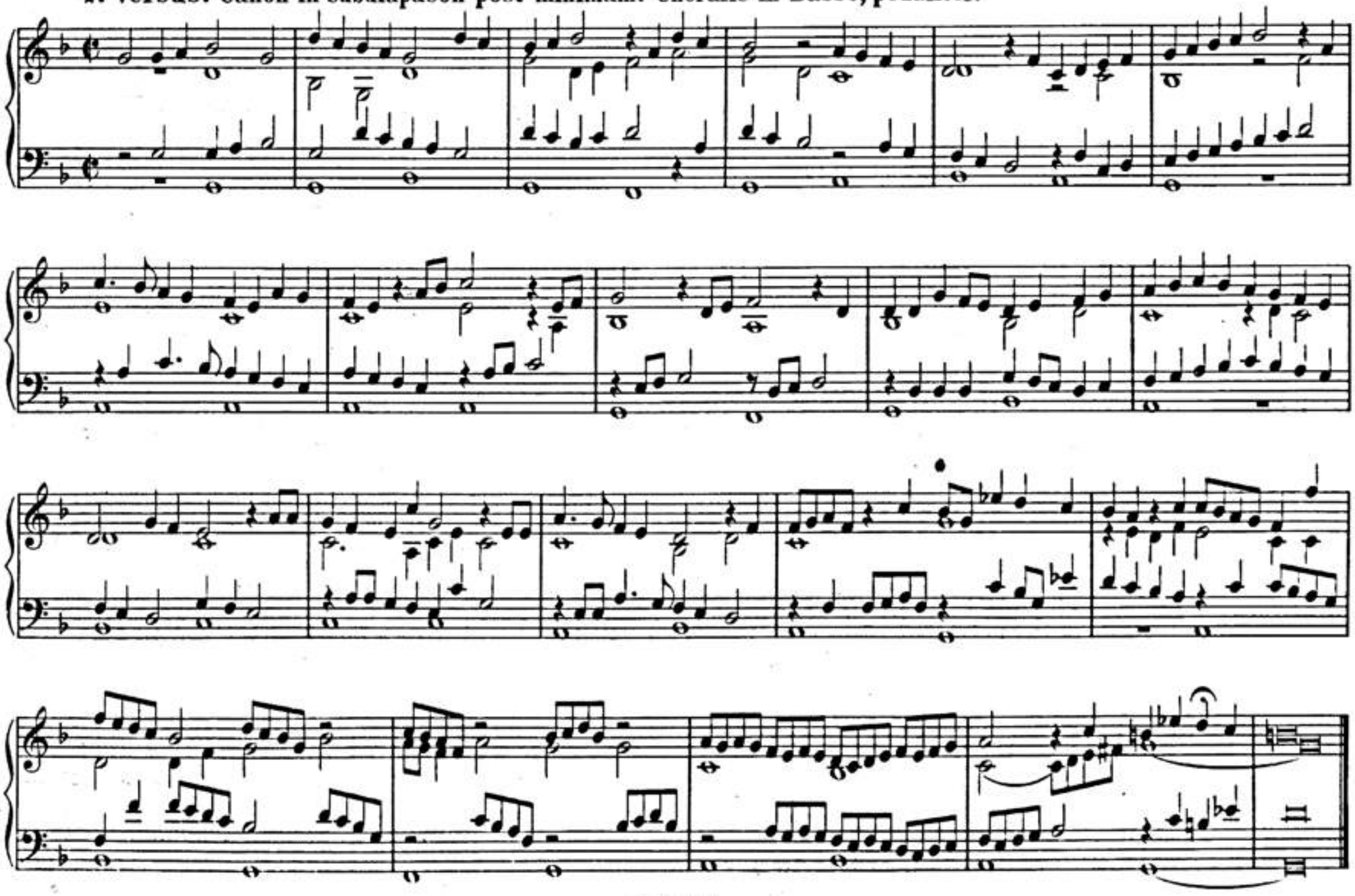
4. Versus. Choralis in Alto.

5. Versus. Choralis in Tenore.

6. Versus. Choralis in Basso.



7. Versus. Canon in subdiapason post minimam. Choralis in Basso, pedaliter.

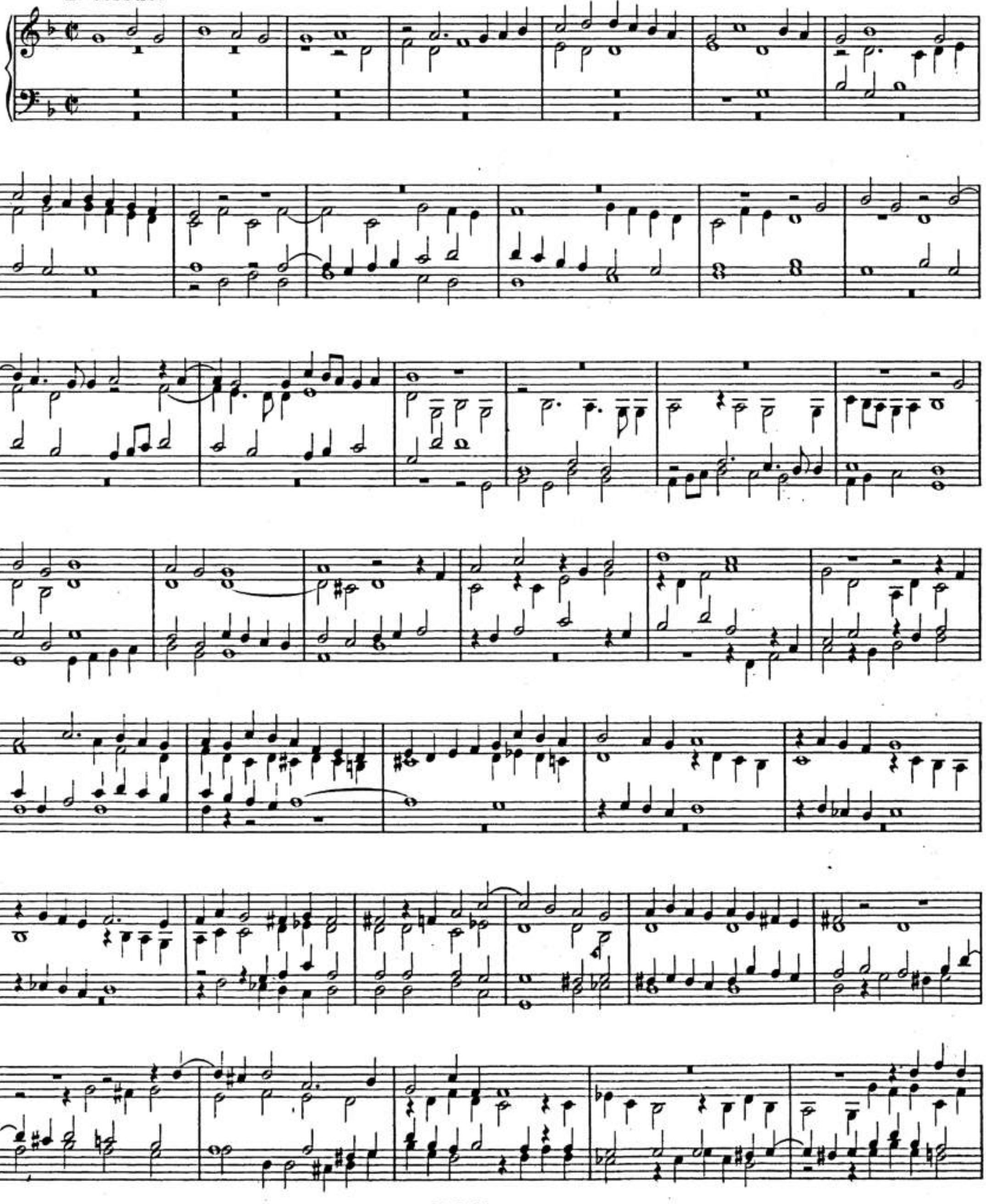


BSB

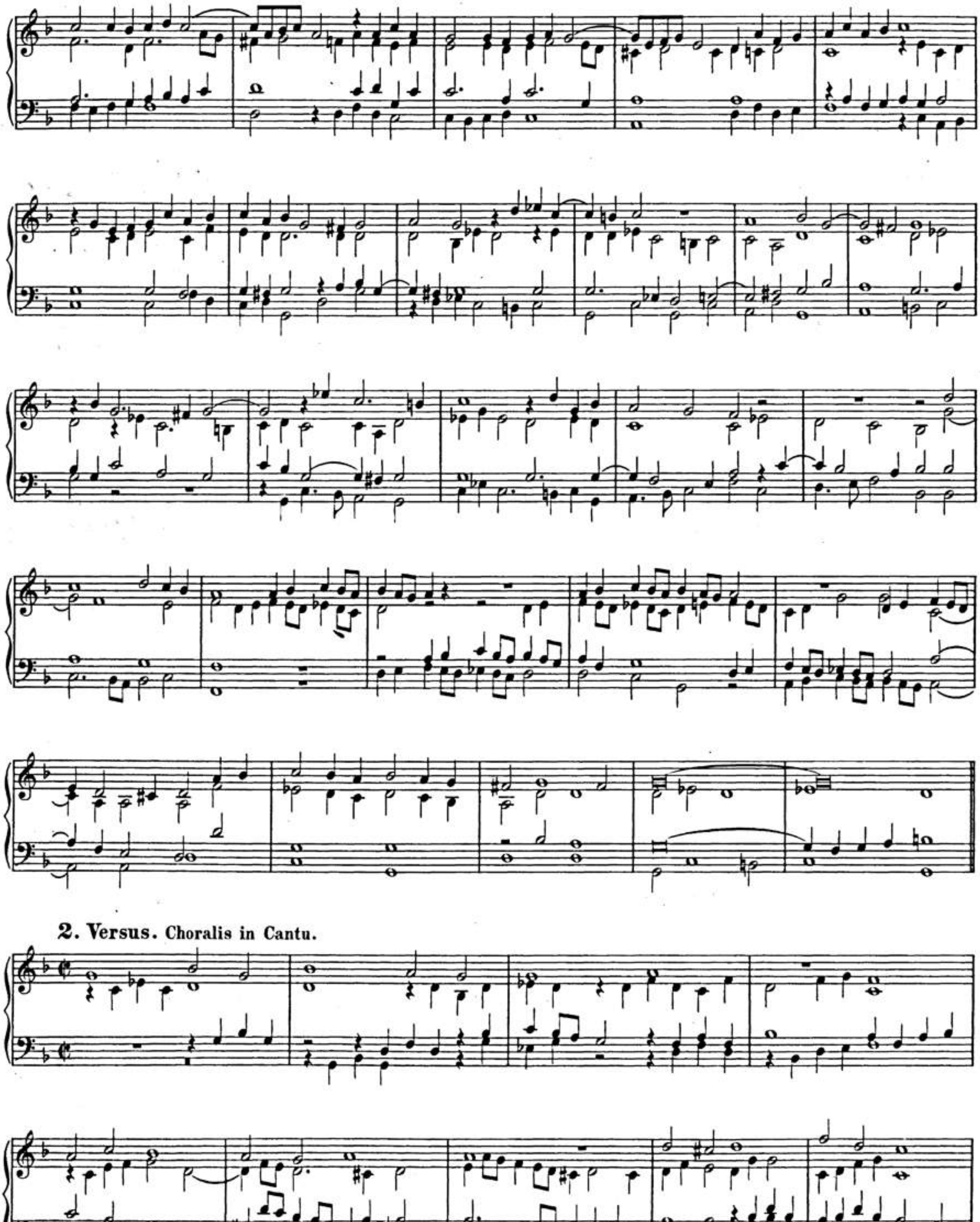
14. Hymnus de resurrectione Christi.

Vita Sanctorum, Decus Angelorum.

1. Versus.



BSB



2. Versus. Choralis in Cantu.

BSB

3. Versus.

4. Versus. Choralis in Tenore.

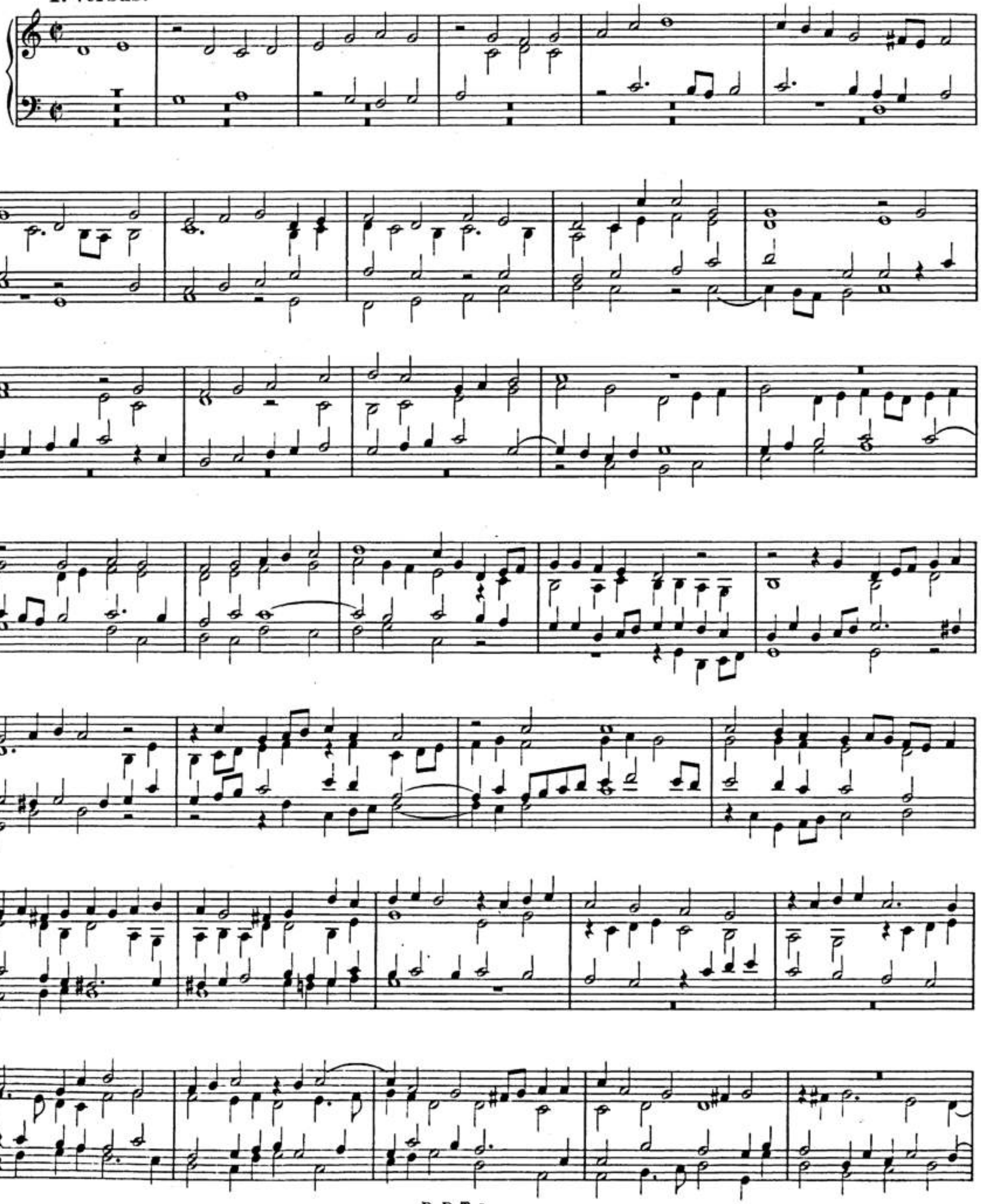
5. Versus. Choralis in Basso.

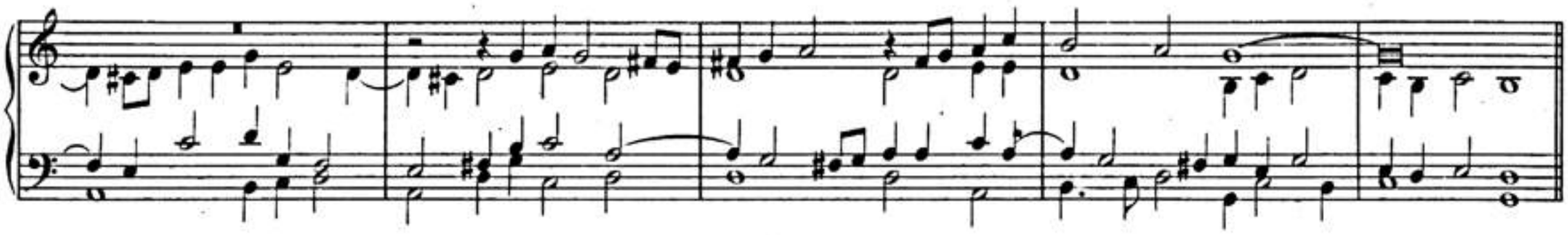
BSB

15. Hymnus de sancto spiritu.

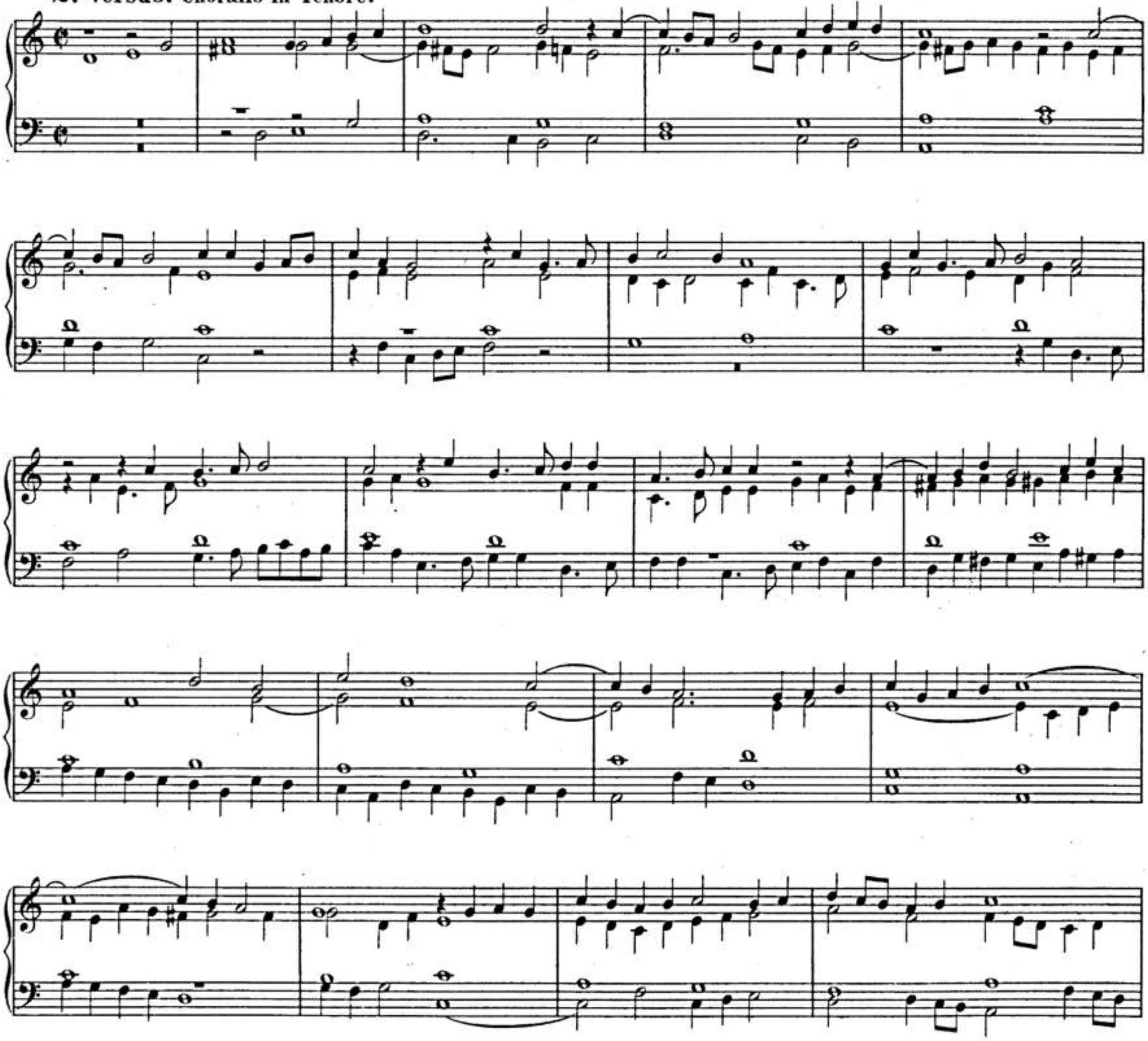
Veni Creator Spiritus.

1. Versus.





2. Versus. Choralis in Tenore.



BSB

3. Versus. Choralis in Basso.

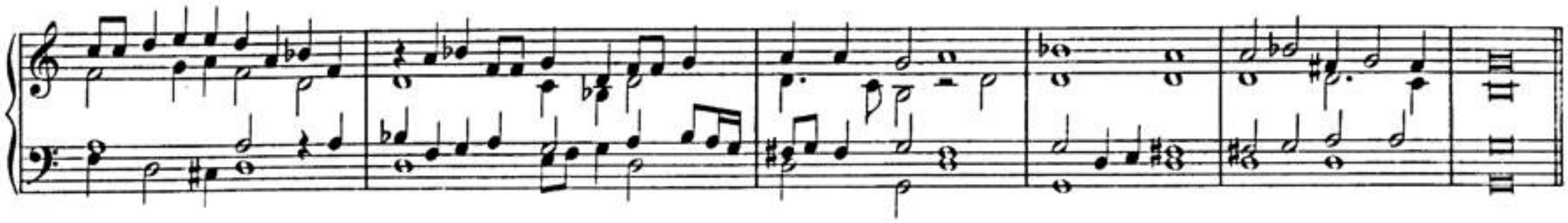
BSB

16. Hymnus de sancta Trinitate.

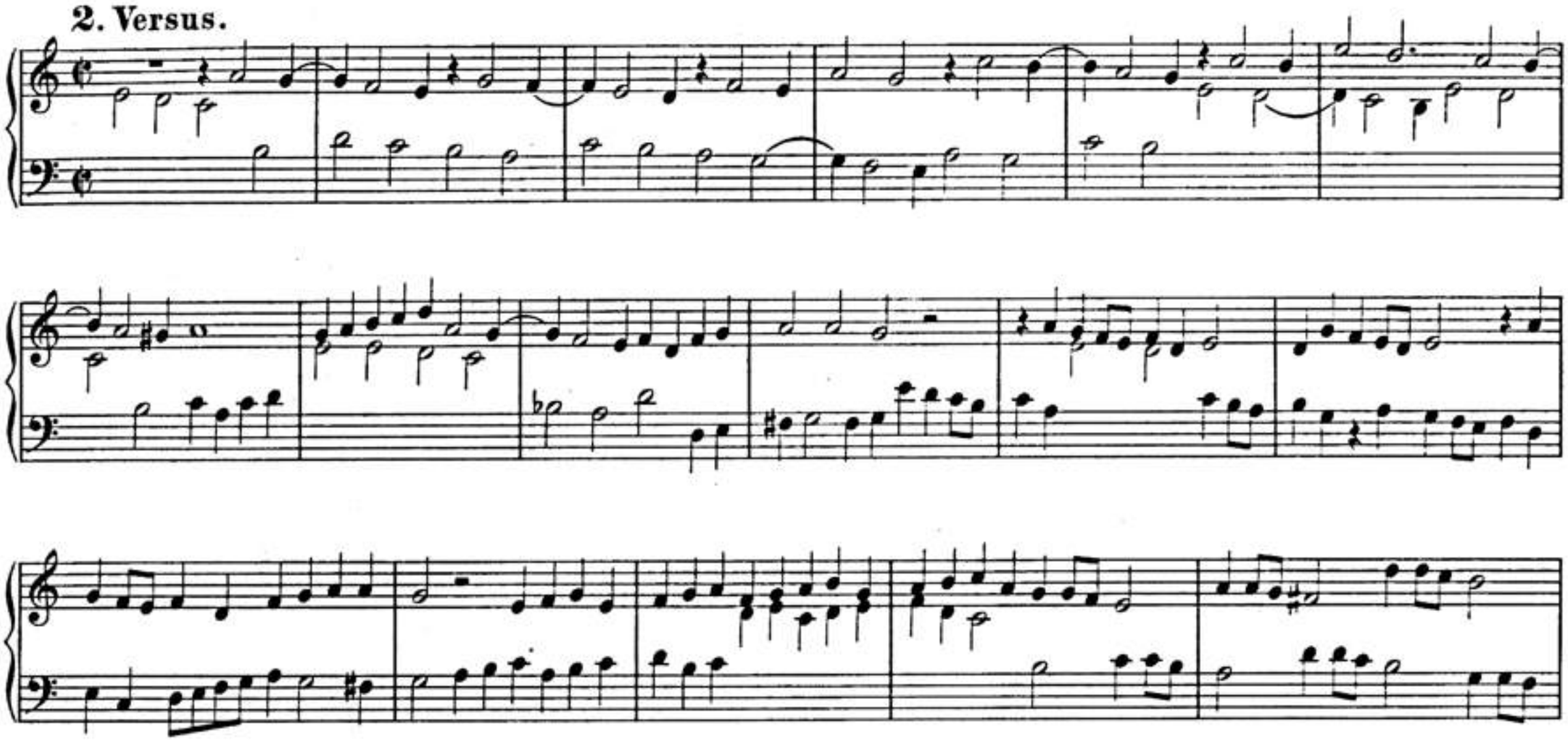
O Lux beata Trinitas.

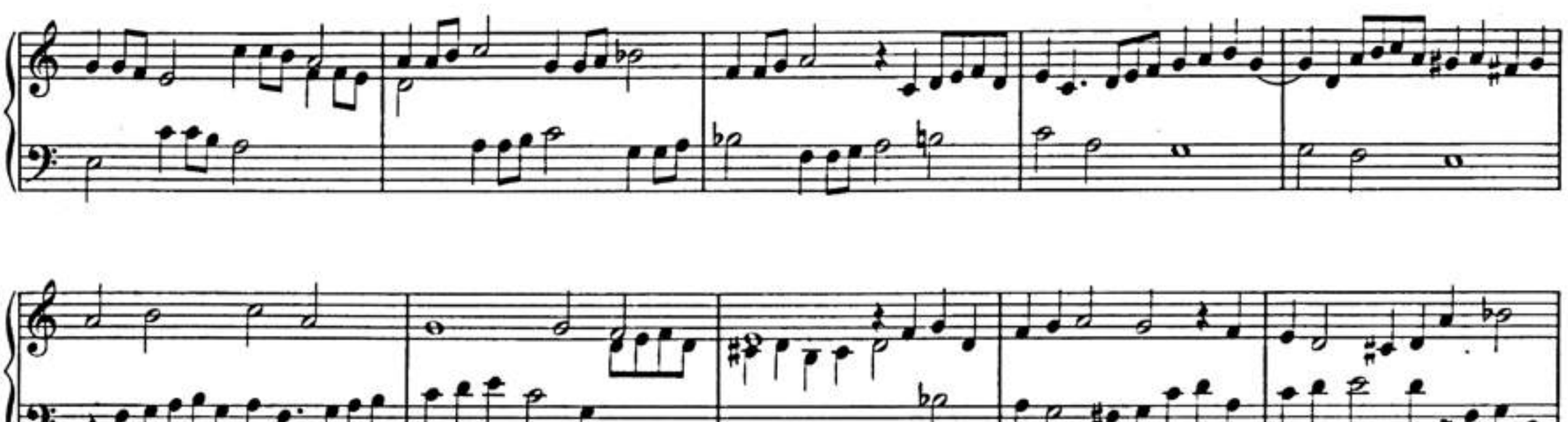
1. Versus.

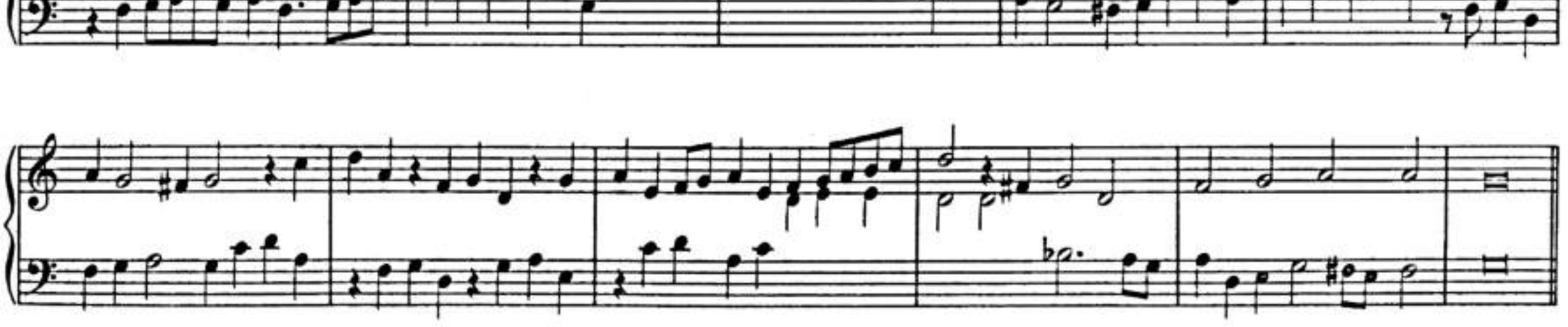
BSB



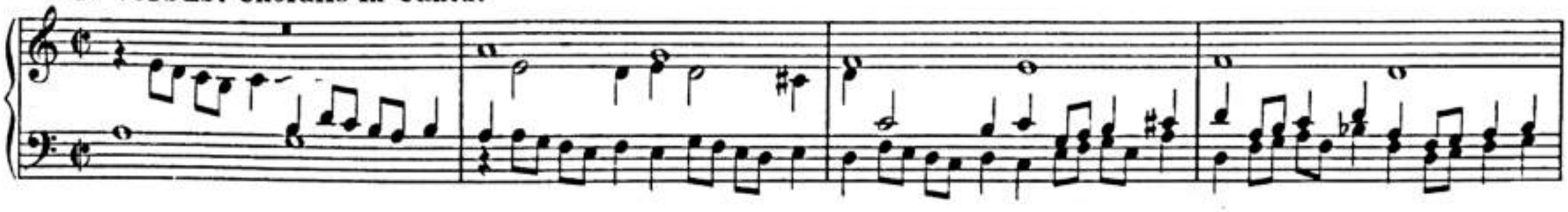
2. Versus.







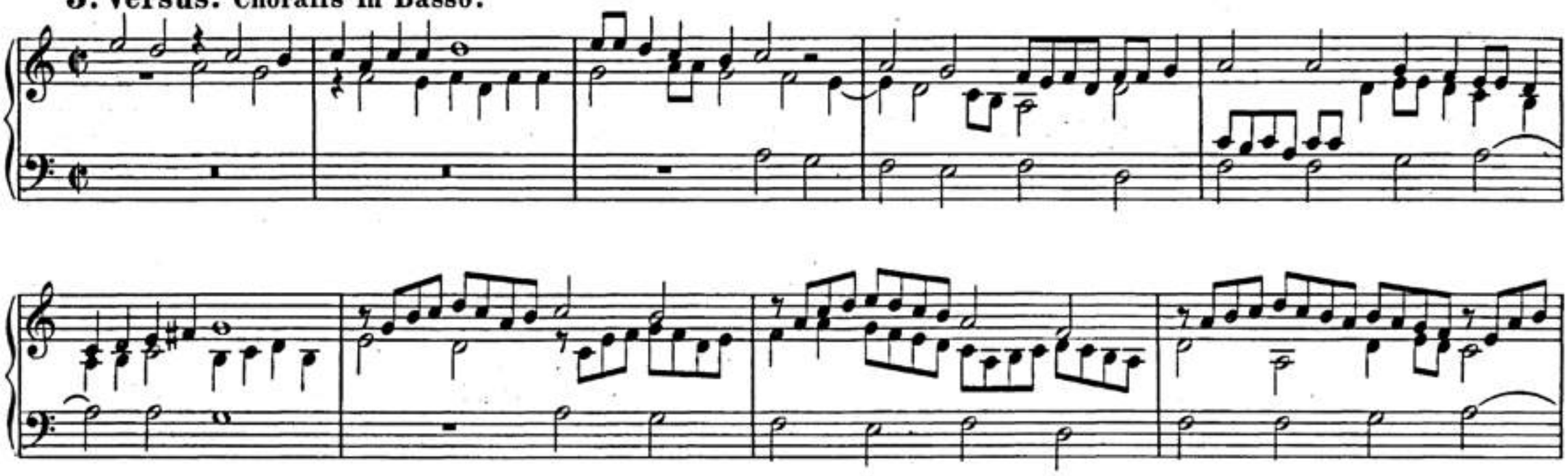
3. Versus. Choralis in Cantu.

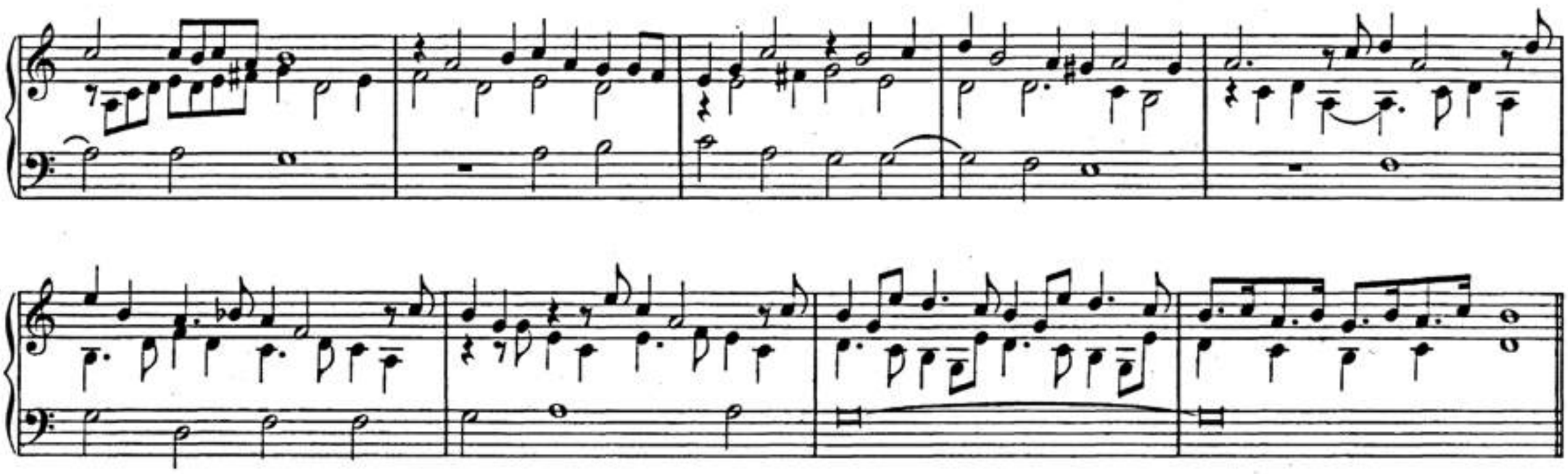


BSB

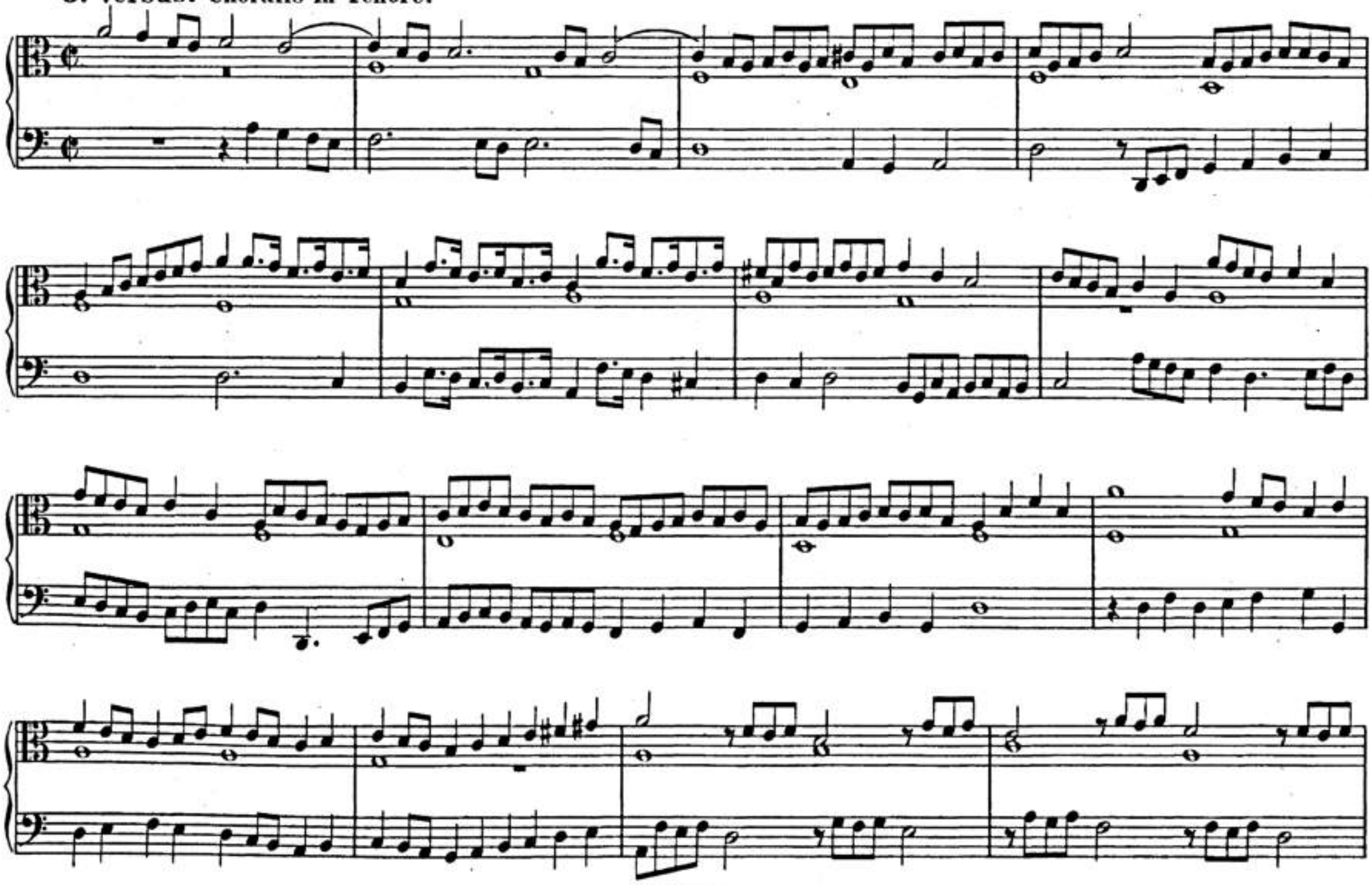
4. Versus. Choralis in Alto.

5. Versus. Choralis in Basso.





6. Versus. Choralis in Tenore.



BSB

7. Versus. Choralis in Basso, pedaliter. Canon in subdiapason post minimam.

BSB

17. Credo in unum Deum.

Choralis in Basso.

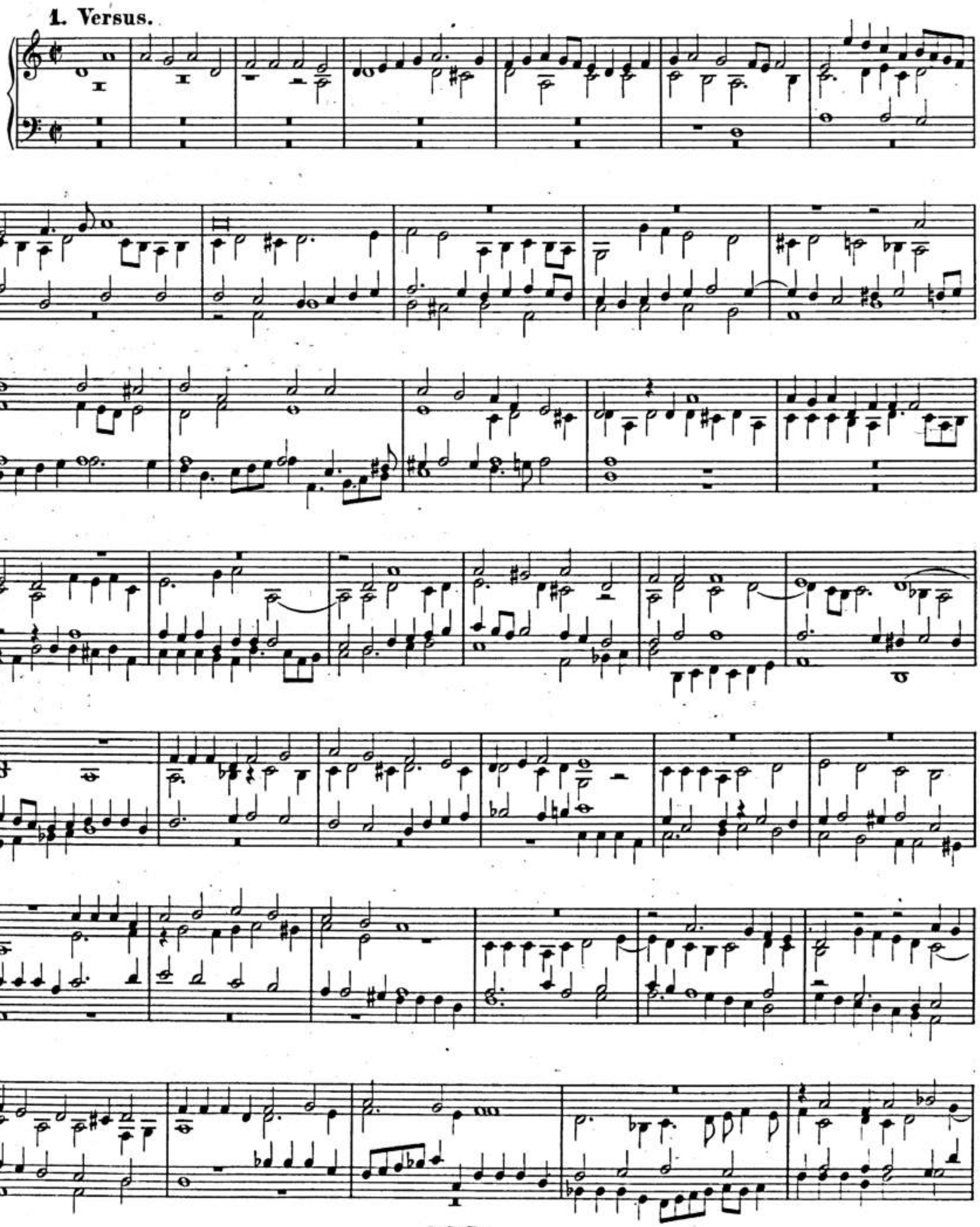
*) Die Orgel der Moritzkirche in Halle hatte kein *Cis* im Pedal.

BSB

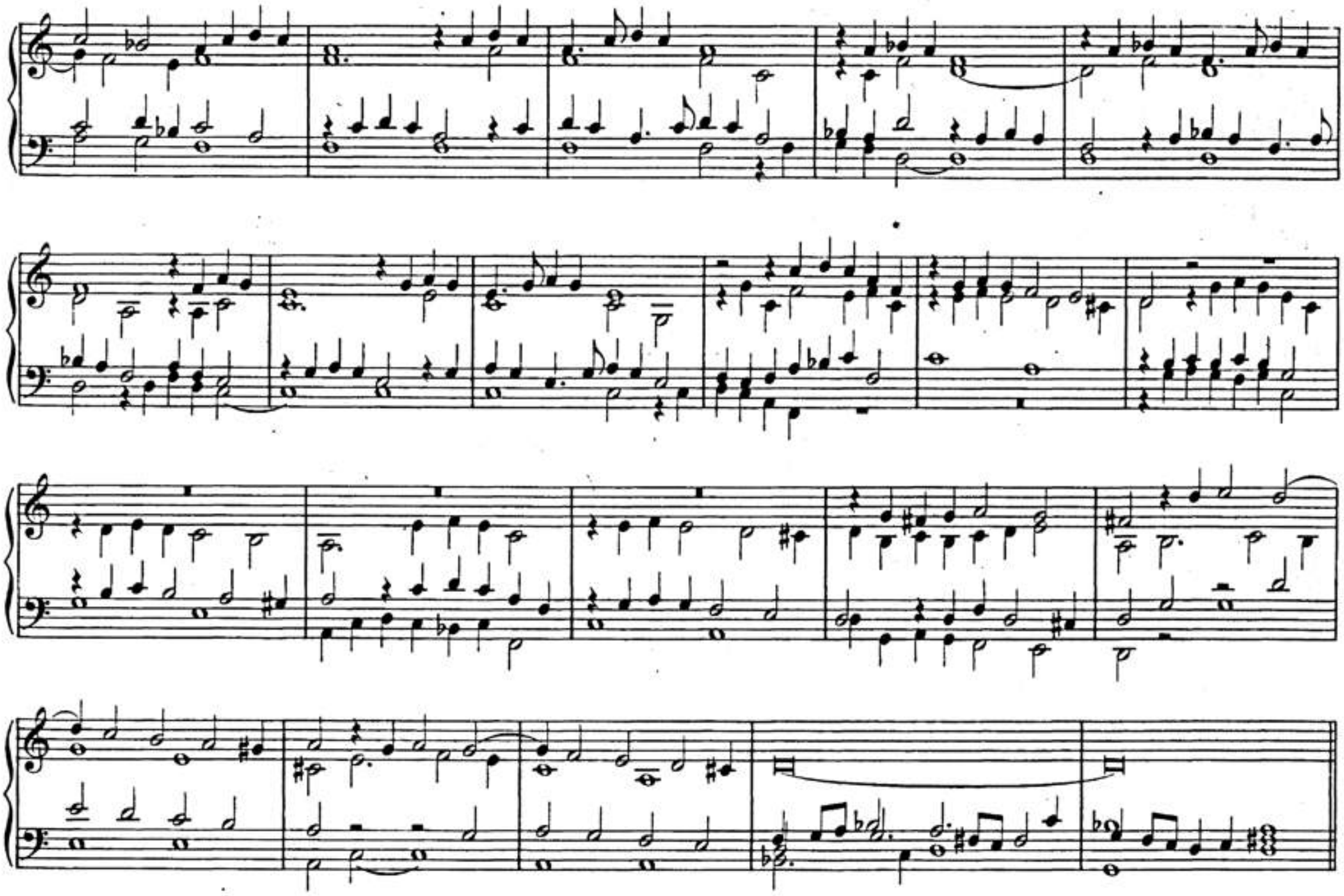
18. Psalmus sub Communione.

Jesus Christus, unser Heiland.

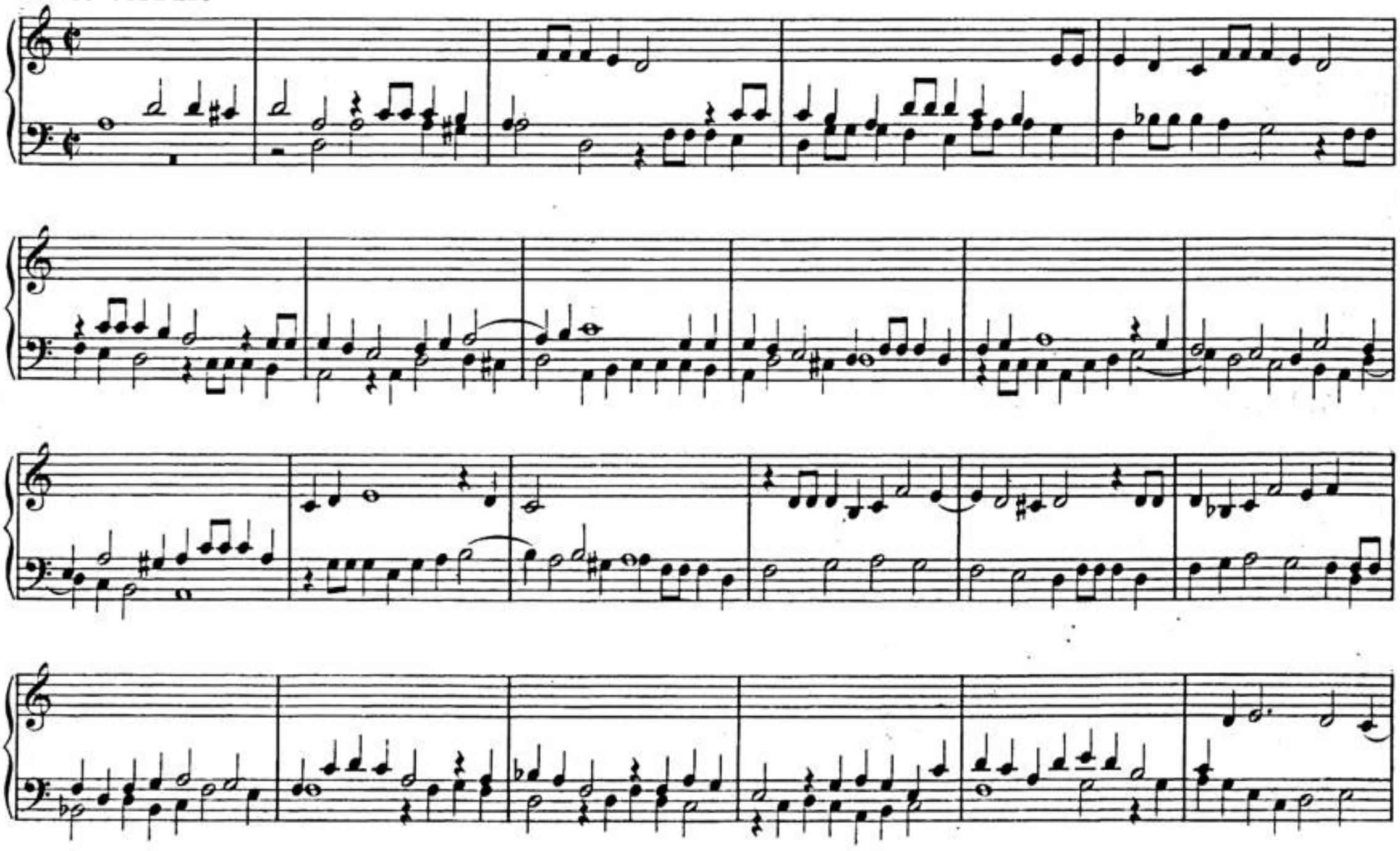
1. Versus.



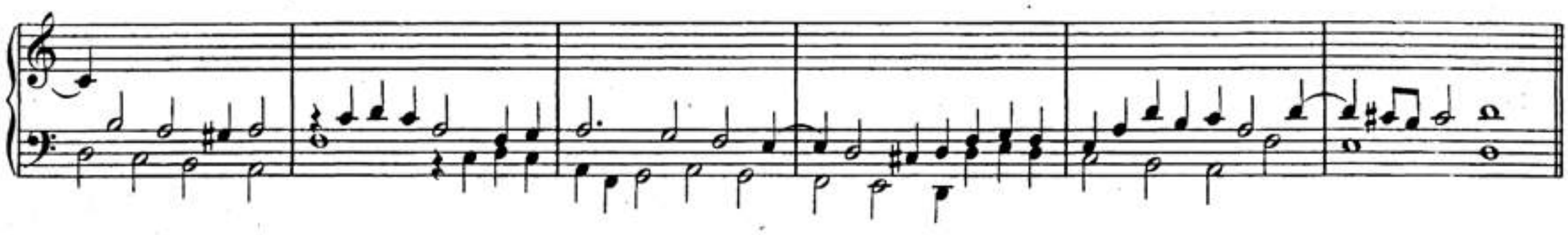
BSB



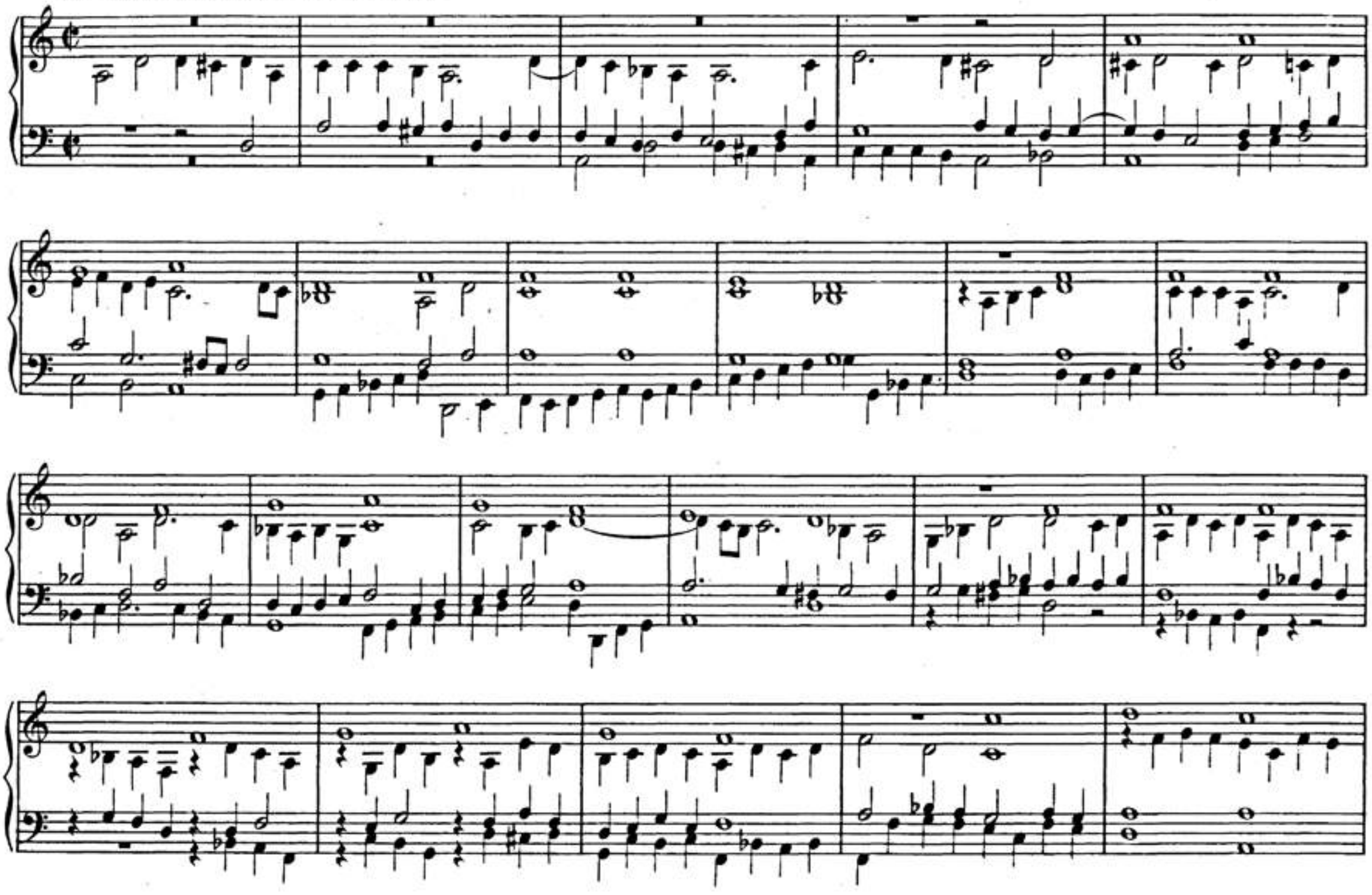
2. Versus.



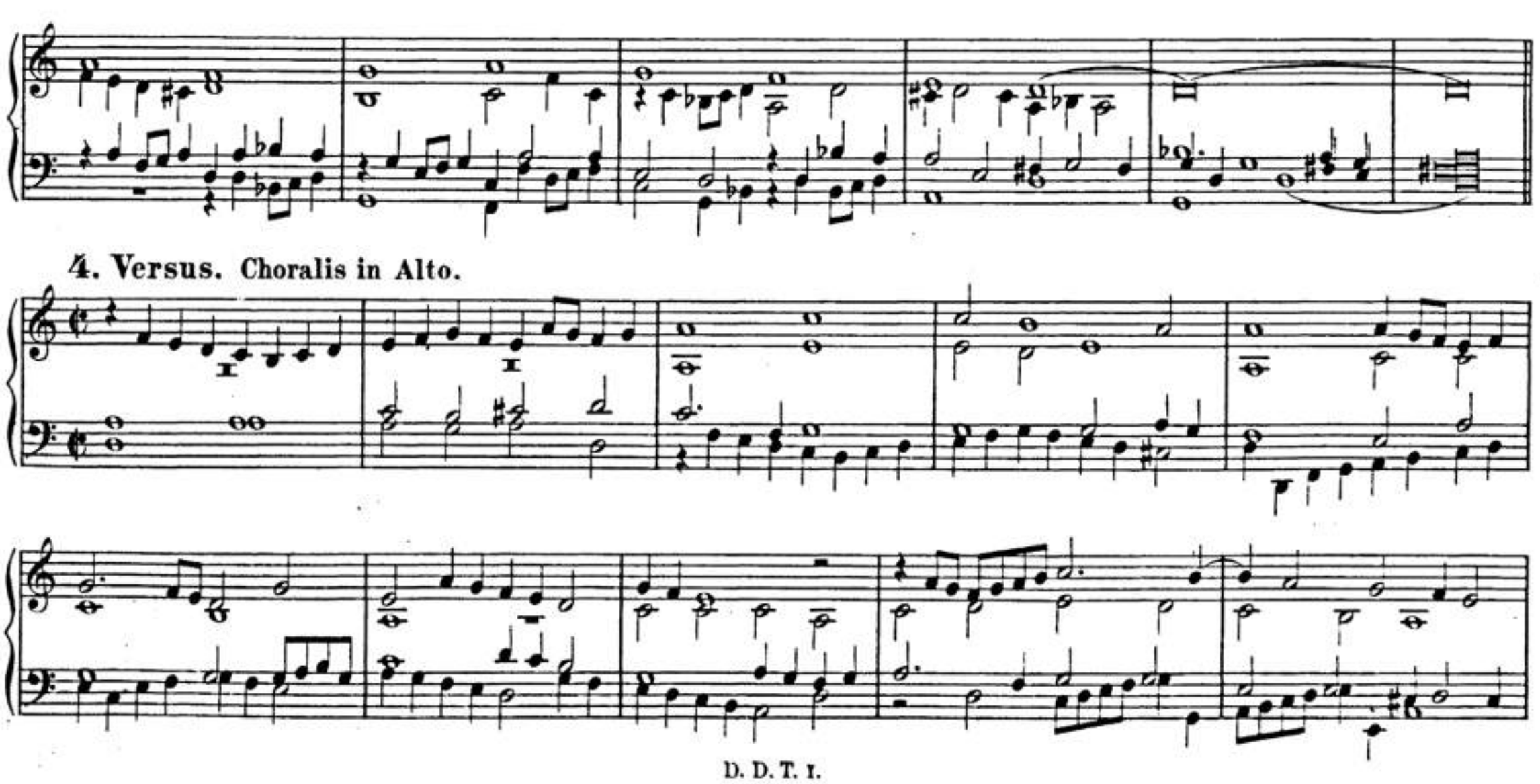
BSB



3. Versus. Choralis in Cantu.



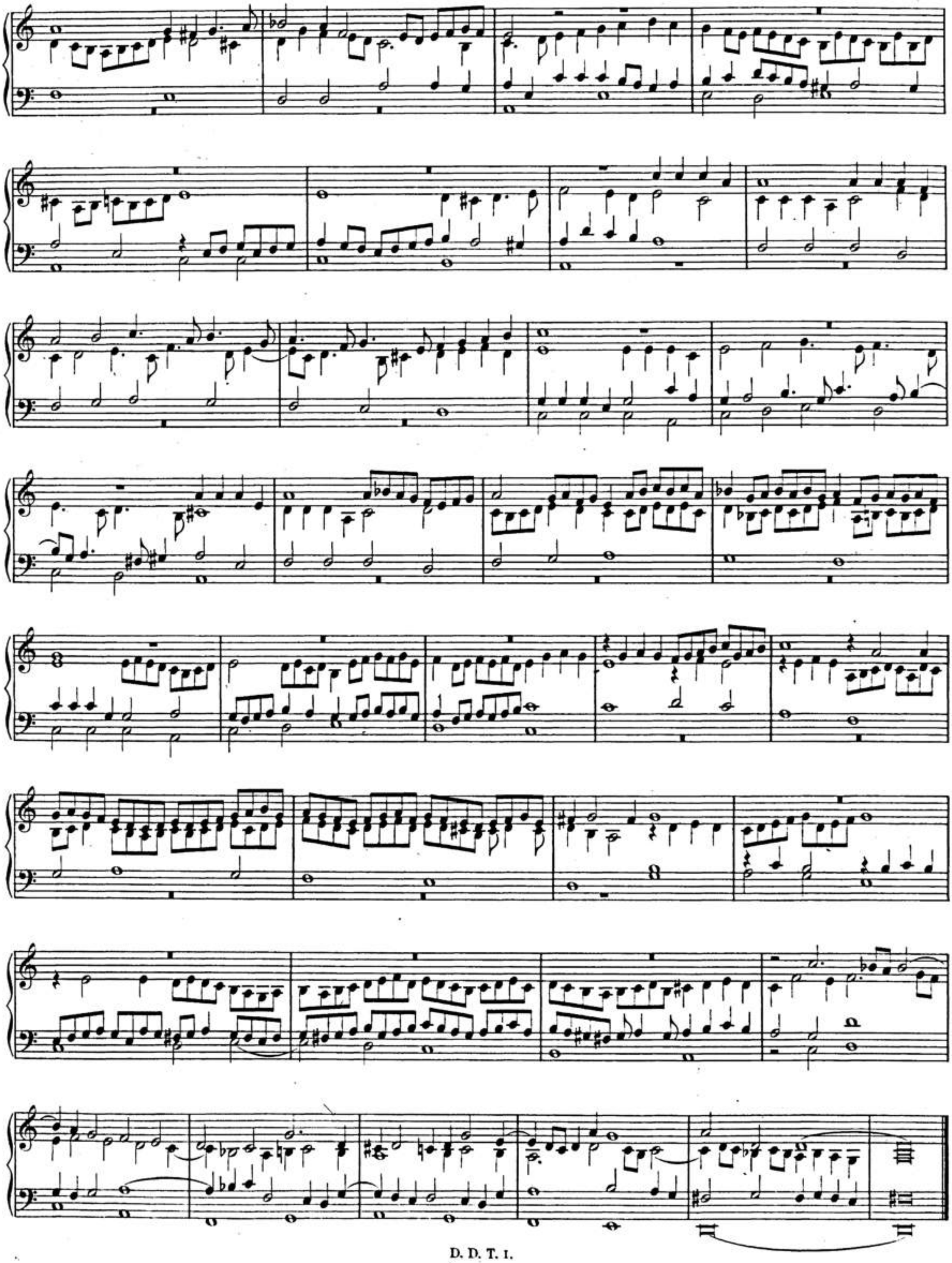
4. Versus. Choralis in Alto.



5. Versus. Choralis in Tenore.

6. Versus. Choralis in Basso.

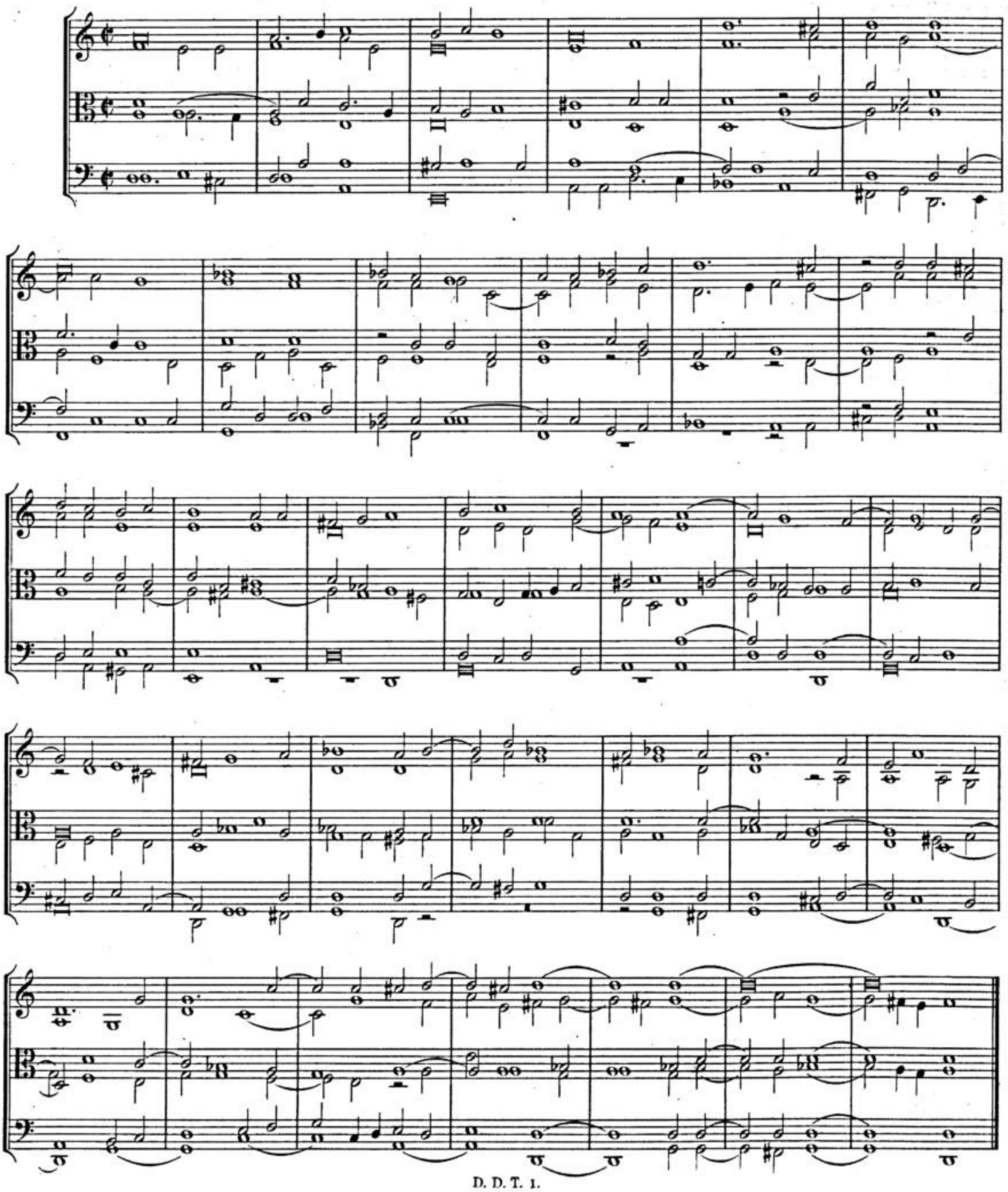
BSB

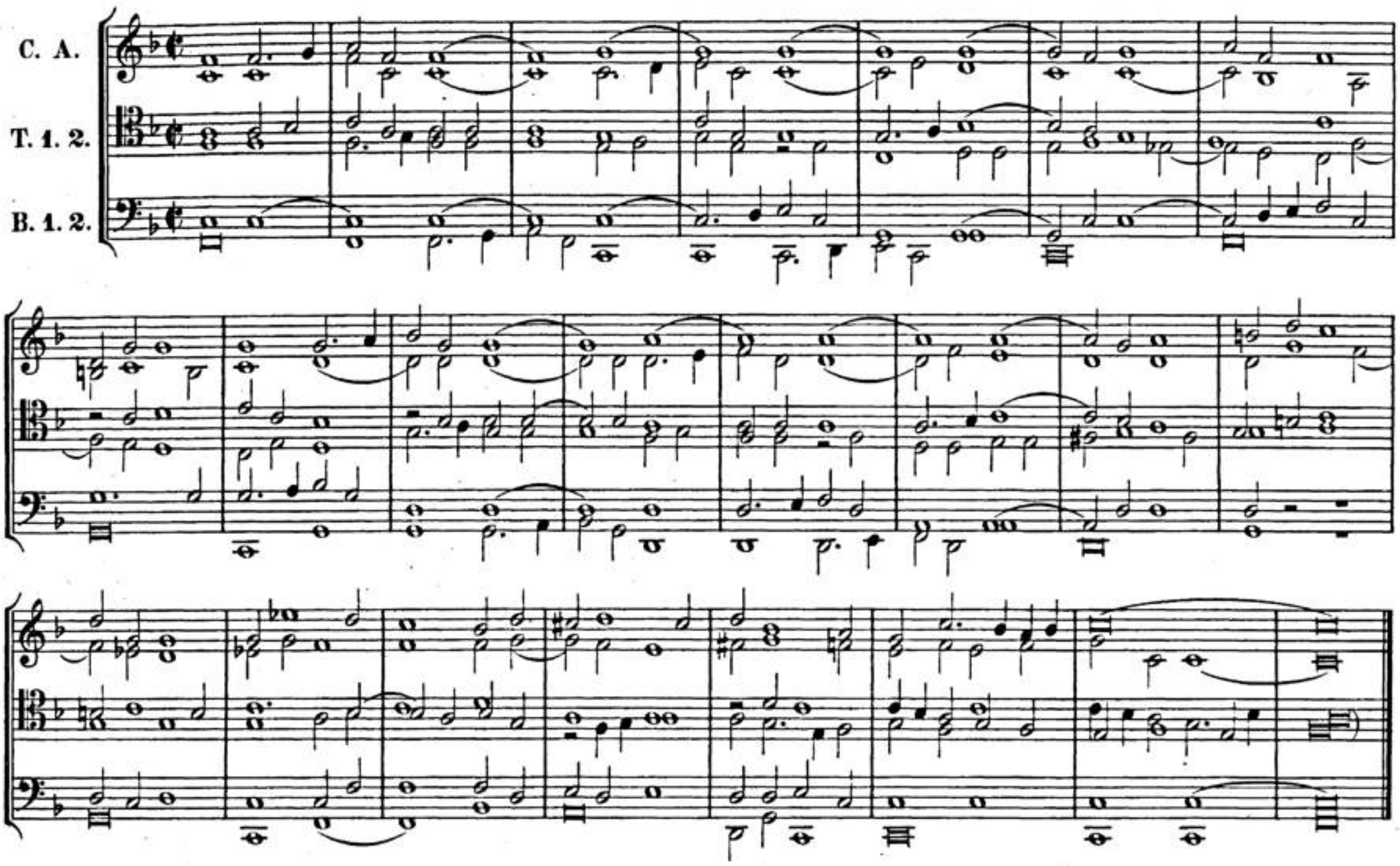


BSB

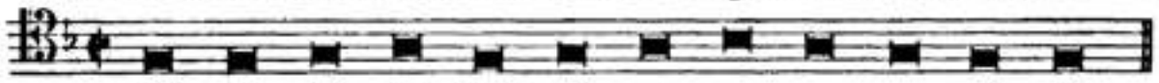
19. Modus ludendi pleno Organo pedaliter.

Eine Manier, auf dem ganzen vollen Werk mit dem Pedal zu spielen.





Benedicamus sub finem Concionis Vespertinae ludi solita.



An die Organisten.

DJese Magnificat vnd Hymnos / wie auch in meinem 1. vnd 2. theil etzliche Psalmen zu finden / kan ein jeder Organist welcher ein Orgel mit 2. Clavier vnd Pedal hat / sie sein im Discant oder Tenor absonderlich auff den Rückposetif mit einer scharffen Stimme (den Choral desto deutlicher zu vernehmen) spielen. Ist es ein Bicinium vnd der Choral im Discant / so spielet man den Choral mit der Rechten Hand auff dem Ober Clavir oder Werck / vnd mit der Lincken Handt die 2. Partes auff dem Rückposetif. Ist der Choral im Discant mit 4. Parteien / so spielet man den Choral auff dem Rückposetif mit der rechten Handt / den Alt Tenor auff dem Ober Clavir oder Werck mit der Lincken Handt / vnnd den Baß mit dem Pedal. Ist der Choral im Tenor / so spielet man den Choral auff dem Rückposetif mit der Lincken handt vnd die andern Parteien auff dem Ober Clavir oder Werck mit der rechten Handt / den Baß mit dem Pedal.

Den ALT Kan man auch absonderlich spielen mit 4. Partein auff dem Rückposetif / aber man muß den Discant auff dem Ober Clavir nehmen mit der Rechten Handt / den Tenor vnd Baß auff dem Pedal zugleich 2. stimmen / aber es muß sonderlich darzu Componirt sein / das der Tenor nicht höher als c̄ den man das d̄ auff den Pedalen selden findet vnd auch nicht weit von einander setzet / nur ein 8. oder 5. oder 3. den man solches sonsten mit den Füssen nicht wol erspannen kan.

(N.B.)

Aber diese Manier / ist die schönste vnnd zum aller bequemsten zu thun / den Alt auff dem Pedal zu spielen / der Handtgrieff vnd Vortheil aber / ist an den Registern vnd Stimwerck in der Orgel / das man dieselben wol zu disponiren weiß / von 4. vnd 8. Fuß Ton. 8. Fuß Ton muß stets auff den Posetif sein. Vnd 4. Fuß Ton im Pedal.

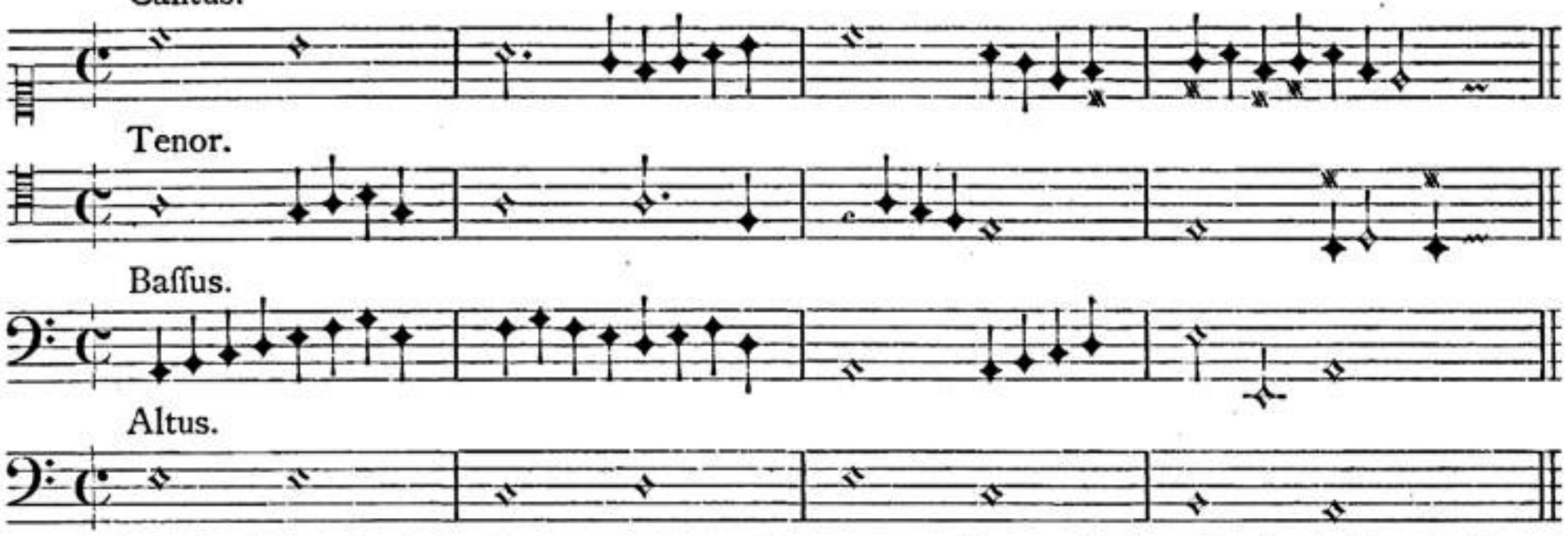
Exempel den Choral auff dem Pedal zu ſpielen:

Cantus.

Tenor.

Baſſus.

Altus.

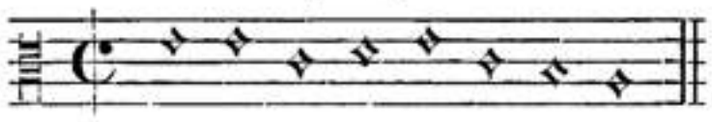


Dieſe 3. Stimmen (als Cantus, Tenor, Bassus,) werden auff den Rückpoſetif geſpielet einer Stimme von 8. Fuß Ton ꝛc. Altus- auff den Pedal wirdt geſpielet mit einer Stimme von 4. Fuß Ton.

Stimmen von 4. Fuß Thon im Pedal ſcharff:

4. Fuß Octaf Zimmel. 4. Fuß Gedackt Zimmel. Cornet Baß 4. Fuß / vnd dergleichen / ꝛc. Wenn ſolche 4. Füſſige Stimmen gezogen werden / ſo kömpt der Alt recht in ſeinen Thon.

Exempel:



Etzliche Regiſter oder Stimwerck zuziehen wenn man einen Choral auff 2 Clavir ſpielen wil / ſolchen deutlich zuvernehmen.

Im Werck.

Grob Gedact 8. Fuß Ton.
Klein Gedact 4. Fuß Ton.
Dieſe beide zuſammen.
Oder Principal allein von 8. Fuß Thon / vnd andere Stimmen mehr nach eines jeden gefallen.

Im Rückpoſetif ſcharffe Stimme den Choral deutlich zuuernehmen.

Quinta dehn oder Gedact 8. Fuß Thon / Klein Gedact oder Principal 4. Fuß Thon / Mixtur oder Zimmel oder ſuperoctaf, dieſe Stimmen zuſammen / oder andere nach eines jeden gefallen.

Im Pedal den Choral deutlich zuuernehmen.

Vnterſatz 16. Fuß Thon. Poſaunen Baß 8. oder 16. Fuß Thon / Dulcian Baß / 8. oder 16. Fuß / Schalmei / Trommete / Baur Flöte / Cornet: vnd andere welche in kleinen vnd groſſen Orgeln genugſam zu finden. Welches ich jedoch nur allein denen zugefallen wil geſetzet haben / welche ſolche Manier noch nicht kündig / vnd gleichwol beliebung daran haben möchten / andern Fürnemen vnd verſtendigen Organiſten aber ſolches nach ihren Humor zu dirigiren heimgeſtellt ſein laſſen. Vale.

HAMBURGI,
Excudebat LAURENTIUS PFEIFFER.
ANNO M D CXXIV.