

Die Celler Orgeltabulatur von 1601

VON WILLI APEL, BLOOMINGTON / INDIANA

In seinem bahnbrechenden, auch heute noch wertvollen Buch *Zur Geschichte des Orgelspiels* (1884) machte August Gottfried Ritter die Musikwelt mit einem Manuskript bekannt, das er als „Das cellische Tabulaturbuch v. J. 1601“ bezeichnete (S. 107) und mit ziemlicher Ausführlichkeit beschrieb. Im *Zweiten Band: Musikalische Beispiele* teilte er aus dem Inhalt der Handschrift zwei Stücke mit: Nr. 72: *Allein Gott in der Höhe sey Ehre „Am 7. July 1601 in Zell. Ab. O: D: COMP.“* und Nr. 73: *Johann Stephan(i), Organist in Lüneburg: Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Soweit mir bekannt, findet sich der nächste Hinweis auf diese Quelle in Bernhard Engelkes *Musik und Musiker am Götter Hofe*, Bd. I (1930), wo zwei Seiten der Handschrift (f. 72r auf S. 16; f. 72v auf S. 15) reproduziert sind, mit der Bezeichnung: Joh. Steffens, Fragment einer Orgeltabulatur (Staatsbibl. Berlin).

Zwei Jahre später, in Fritz Dietrichs *Geschichte des deutschen Orgelchors* (1932), wird auf S. 88 die „Cellische Tabulatur von 1601“ unter den verschollenen Quellen genannt. In seiner *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (1935) spricht Gotthold Frotzcher von dem „Cellischen Tabulaturbuch“ als einem „Fragment in Staatsbibl. Berlin Mus. Ms. 40138“ (S. 382, Anm. 2). In Lydia Schiernings *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik* (1961) wird gesagt, daß (nach einer Mitteilung von Friedrich Blume) die Tabulatur um 1940 wieder aufgetaucht und dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung vorgelegt worden sei. „Dort hat M. Seiffert sie rekognosziert und sich an ihrer Entzifferung versucht. Es hat sich dabei herausgestellt, daß die Texte größtenteils verderbt waren und sich einer eindeutigen Entzifferung entzogen. Nur wenige Stücke (wie die von A. G. Ritter wiedergegebenen) erwiesen sich als mehr oder minder korrekt“ (S. 5, Anm. 5). Späterhin wird gesagt: „Die vom Staatlichen Institut angefertigte Photographie ist verlorengegangen.“ Im Jahrgang XVI der „Musikforschung“ gibt Margarete Reimann eine Besprechung von Schiernings *Überlieferung* und sagt hinsichtlich der Celler Tabulatur, daß sie sich 1941 erneut um ihre Entzifferung bemüht habe, und zwar nach den Photokopien des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, dessen damaliger Leiter sie im EdM veröffentlichen wollte. „Die ersten übertragenen Stücke zeigten leider solche unmögliche Satzgebilde, daß das Institut, etwas übereilt, die Absicht wieder fallen ließ. Man hätte erst nach Übertragung des ganzen Bandes ein endgültiges Urteil fällen sollen.“ Diese Bemerkung erweist sich als sehr berechtigt, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird.

Was zunächst die Frage nach der originalen Handschrift angeht, so muß diese gegenwärtig als verschollen gelten. Dagegen wird die von Schierning und Reimann erwähnte Photokopie von der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur *Bü 84* aufbewahrt und zwar (wie auch viele andere Photokopien aus den Beständen des Fürstl. Bückeburgischen Instituts, das 1935 von Seiffert nach Berlin verlegt wurde) in Form von Kartons, auf denen je eine verso- und recto-Seite des Originals aufgeklebt ist. Zu Anfang befindet sich eine handschriftliche Bemerkung von

Seiffert, die über die Geschichte der originalen Handschrift Aufschluß gibt. Sie lautet wie folgt:

Diese Tabulatur wurde von einem Organisten Rinkens (Lüneburger Gegend) aus Mauerschutt gerettet (daher die vielen Lücken!) und Prof. Haupt für das damalige Ak. Institut für Kirchenmusik überlassen. Von ihm erhielt sie A. G. Ritter zur Benutzung für seine Geschichte des Orgelspiels 1884.

Bei Haupts Tode (Juli 1891) befand sich die Tabulatur in seiner Wohnung; die Familie betrachtete demnach die Handschrift als persönliches Eigentum, zumal da seitens des Instituts keine Eigentumsrechte geltend gemacht wurden. Die Rechtsfrage ist inzwischen durch Verjährung zugunsten der Familie entschieden.

Die jetzige Besitzerin, Fr. Eva Richter, Berlin, ließ sich erst nach langwierigen Verhandlungen mit dem Unterzeichneten bereit finden, in eine Photokopie für das Staatl. Inst. f. d. Mf. einzuwilligen. Um die wertvolle Handschrift für die künftige Forschung sichern zu lassen, mußte eine Sperrfrist bis Ende 1941 als Bedingung angenommen werden, innerhalb deren die Besitzerin die wissenschaftliche Auswertung selbst betreiben wollte.

M. E. wird es bei diesem Wunsche sein Bewenden haben; Fr. Richter fehlen die Voraussetzungen für die Lösung der Aufgabe. Dann mag 1942 unsere jüngere Generation die Hand ans Werk legen.

2. Sept. 1937

Max Seiffert

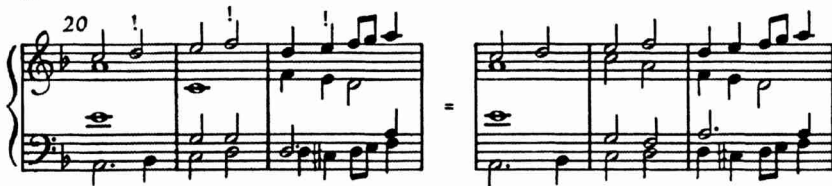
Auf dem Kasten, in dem die Kartons aufbewahrt sind, findet sich nochmals der Vermerk „Unbenutzbar bis 1941“ und der Kuriosität halber sei erwähnt, daß eine weitere handschriftlich Eintragung Seifferts dieses Verbot durch Androhung einer Geldstrafe von 3000.— Mark verstärkt. Dies alles gehört nun längst der Vergangenheit an, und somit besteht kein Grund, warum nicht „eine jüngere Generation die Hand ans Werk legen kann“. Dies habe ich denn auch mit freundlicher Erlaubnis des Abteilungsdirektors der Deutschen Staatsbibliothek, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler getan, der mir auch die Genehmigung erteilte, den Inhalt der Celler Tabulatur zu veröffentlichen. Sie wird im Verlaufe dieses Jahres (1966) als Band 17 des *Corpus of Early Keyboard Music* (American Institute of Musicology) erscheinen.

Ich begann mit den Übertragungen im Jahre 1960, also vor dem Erscheinen des oben erwähnten Buches von Lydia Schierning und seiner Besprechung von Margarete Reimann, in denen von „Schwierigkeiten der Entzifferung“, „verderbten Texten“ und „unmöglichen Satzgebilden“ die Rede ist. Ich kann versichern, daß alle diese Behauptungen oder Mutmaßungen sich weitgehend als unberechtigt herausstellen. Die Handschrift und besonders deren Photographie ist gewiß kein Musterbeispiel von Klarheit, die Buchstaben der deutschen Tabulatur sind flüchtig geschrieben und hier und da nicht gleich auf den ersten Anhieb zu identifizieren (besonders g und h sind leicht zu verwechseln, während in anderen deutschen Tabulaturen das c und e sich ähnlich sehen), aber die Schwierigkeiten sind nicht viel größer als in einigen der Lübbenauer oder Lüneburger Tabulaturen. Eine Hauptschwierigkeit besteht darin, daß die Photographien am inneren Rande der

Seiten vielfach Verzerrungen aufweisen, die durch die Krümmung der Blätter im originalen Einband entstanden sind. Besonders an einigen Stellen, wo der Kopist die Seite bis dicht an den Heftrand ausgenutzt hat, ist eine genaue Lesung kaum möglich. Doch sind dies alles Ausnahmefälle.

Auch die Bemerkung über „verderbte Texte“ und „unmögliche Satzgebilde“ erweist sich als unzutreffend. Gewiß finden sich an manchen Stellen parallele Oktaven oder Quinten, aber diese sind in der Klaviermusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts durchaus nicht selten. Abgesehen hiervon trifft man gelegentlich auf verderbte Stellen, die aber meistens ohne allzu große Schwierigkeiten korrigiert werden können. Eine der problematischsten findet sich gleich im ersten Stück, *Kirie Dominicale*. Sie ist in Beispiel 1 zusammen mit einer versuchsweisen Korrektur wiedergeben.

1.



Über den Ort und die Zeit der Herstellung geben drei Eintragungen deutliche Auskunft. Das erste Stück trägt die Bezeichnung: *Kirie Dominicale 12. Augus[ti]*; auf f. 5v findet sich die Angabe: *Allein Gott in der Hoge sey Ehre Undt Danck für seine gnade. Am 7. (?) Julii a[nn]o 1601 in Zell: Ab O: D: comp.*; und auf f. 67v heißt es: *Magnificat Septimi Toni Versus Primus. 1 Augusti A[nn]o 1601*. Demnach wurde die Handschrift in Celle angefertigt und zwar der Hauptteil (f. 5 bis 67) im Juli 1601. Die ersten fünf Blätter mögen im August 1600 geschrieben sein oder (mit größerer Wahrscheinlichkeit) nachträglich ab 12. August 1601.

Wie Seiffert in seiner Eintragung bemerkte, wies die originale Handschrift viele Lücken auf, und die Photographien sind natürlich ebenso lückenhaft. Doch sind sie keineswegs so unvollständig, daß man von einem Fragment reden könnte. Rechnet man eine Anzahl von Seiten ab, die (nach Seifferts Angaben) im originalen Manuskript leergelassen sind — offenbar zur Eintragung weiterer Bearbeitungen eines oder des anderen Chorals —, so fehlen von 75 Blättern neun, doch zeigt sich wenigstens in einem Falle (f. 52), daß Seifferts Angabe nicht richtig ist, da die auf f. 51 verso eingetragenen Stücke sich auf f. 53 recto fortsetzen (wie in den meisten deutschen Tabulaturen wird die Musik auf Zeilen notiert, die sich über die zwei Seiten des geöffneten Buches hin erstrecken). Andererseits gehören einige der nebeneinander aufgeklebten Photographien nicht zusammen, z. B. die als 63 verso und 64 recto bezeichneten.

Seiffert hat nicht nur die Blätter, sondern auch die auf ihnen eingetragenen Kompositionen numeriert und kommt zu einer Gesamtzahl von 78 Stücken. Von diesen sind 58 vollständig erhalten, drei weitere, ein *Magnificat Sexti Toni*, *Septimi Toni* und *Octavi Toni* unvollständig. Hier folgt ein Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen.

- 1: *Kirte Dominicale* (6 Sätze)
 2—7: *Allein Gott in der Höh* (6 Bearbeitungen; Nr. 4 im Original unvollständig)
 8—10: *Ach Gott vom Himmel* (3 Bearbeitungen)
 11—12: *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (2 Bearbeitungen)
 13—15: *Allein zu dir Herr Jesu Christ* (3 Bearbeitungen)
 16—19: *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* (4 Bearbeitungen, die dritte als *Alio modo* bezeichnet)
 20—24: *Vater unser im Himmelreich* (5 Bearbeitungen)
 25—27: *Herr Christ du einiger Gottes Sohn* (3 Bearbeitungen)
 28—29: *Es ist das Heil uns kommen her* (2 Bearbeitungen)
 30: *Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn*
 31—32: *O Herre Gott begnade mich* (2 Bearbeitungen)
 33—35: *Erbarm dich mein O Herre Gott* (3 Bearbeitungen)
 36—37: *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* (2 Bearbeitungen)
 38: *Es wollte uns Gott gnädig sein*
 39: *Wohl dem der in Gottes Fürchten steht*
 40—41: *O Gott wir danken deiner Gnade* (2 Bearbeitungen)
 42: *Christe du Lamm Gottes*
 43: *Gott sei gelobet und gebenedeiet*
 44: *O Lamm Gottes unschuldig*
 45: *Mag ich Unglücke nicht widerstehen oder O Gott verleihe mir deine Gnade*
 46: *Mensch willst du leben seliglich*
 47: *Meine Seele erhebet den Herren*
 48: *Christ der du bist Tag und Licht*
 49—53: *Jesus Christus unser Heiland* (5 Bearbeitungen)
 54—57: *Wir glauben all an einen Gott* (4 Bearbeitungen)
 58: *A solis ortus cardine*
 59: *[Magnificat Sexti Toni], Tertius — Sextus Versus*
 60: *Magnificat Septimi Toni, Primus — Quartus Versus*
 61: *Magnificat Octavi Toni, Primus — Sextus Versus*

Einige Stücke sind mit Komponistennamen oder -initialen versehen. Bei Nr. 7, 13, 14, 56 und 59, Vers 4 findet sich die Bezeichnung O. D., die Seiffert aus einem mir unbekanntem Grunde als O. Dithmers interpretiert, während Schierning (*Überlieferung*, S. 5, Anm. 5) sie als Organist Dedekind liest, wahrscheinlich weil sich auf dem Schlußblatt die Eintragung: „Ded. Ess ist gewißlich wahr“ findet. Beide Interpretationen entbehren der Beweiskraft. Bei Nr. 59, Vers 5 liest man J. L. H., also wohl Johann Leo Hassler, bei Vers 6 Wa (Wc?; nach Schierning Wolck), bei Nr. 61, Vers 5 I. C. H. (oder H. C.? Monogramm). Am aufschlußreichsten sind die Eintragungen bei Nr. 10: *Johan: Stepha: Or. in Lüneburg* und bei Nr. 49: *Johannis Stephani Or. in Lü.* Dies ist „sicherlich jener aus Itzehoe gebürtige Lüneburger Organist Johann Stephan (Steffens, gestorben 1616), der 1596 unter den 54 Examinatoren des Organum Gruningense fungierte“¹.

¹ G. Frotcher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 1935, S. 383, Anm. 1. Ausführlichere Mitteilungen über ‚Johann Steffens‘ gibt Engelke in seinem eingangs erwähnten Buch (S. 13 ff.).

Wie man aus dem oben gegebenen Verzeichnis ersieht, enthält die Celler Orgeltabulatur ausschließlich Choralbearbeitungen, mit wenigen Ausnahmen über lutherische Choräle, und erweist sich somit als eine der frühesten Quellen zur Geschichte des deutsch-protestantischen Orgelchorals — jener Gattung also, der im 17. Jahrhundert unter einer großen Reihe bedeutender Meister eine so glanzvolle Entwicklung beschieden war, gekrönt von dem Schaffen Johann Sebastian Bachs. Soweit mir bekannt, gibt es nur zwei noch frühere Quellen, das *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* des Elias Nicolaus Ammerbach von 1571, das 1583 in einem erweiterten Neudruck erschien, und das handschriftliche *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* des Dresdener Hoforganisten Augustus Nörmiger vom Jahre 1598². Ammerbachs Drucke enthalten insgesamt etwa 20 Bearbeitungen deutscher Choralmelodien, meistens Lob- und Danklieder, von denen sich nur wenige in das 17. Jahrhundert hinein erhalten haben. Nörmigers Sammlung ist mit 77 Choralbearbeitungen nicht nur weit umfangreicher, sondern enthält auch schon viele der Melodien, die von den Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder benutzt wurden: *Nun komm der Heiden Heiland*, *Meine Seele erhebt den Herrn*, *Vom Himmel hoch da komm ich her*, *Lobt Gott ihr Christen allzugleich*, *O Lamm Gottes unschuldig*, *Christ lag in Todesbanden*, *Komm Gott Schöpfer*, *Vater unser im Himmelreich*, *Jesus Christus unser Heiland*, *Ein feste Burg*, *Aus tiefer Not* usw. Bemerkenswert ist auch, daß diese Sammlung die übliche liturgische Ordnung aufweist: Advent, Weihnacht, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Drei-Einigkeit, dann Katechismuslieder und anderes. Im Vergleich hiermit ist (oder war) die Sammlung der Celler Orgeltabulatur ebenso umfangreich, doch ist sie nicht systematisch geordnet und beschränkt sich auf etwa 25 Choralmelodien, von denen aber einige in mehreren Bearbeitungen vertreten sind.

Um nun die Bedeutung der Celler Sammlung vom musikalischen Standpunkt aus zu erkennen und zu bewerten, ist es ebenfalls nötig, von den beiden früheren Sammlungen auszugehen. Ammerbach vertont die Melodien in einem knapp gehaltenen vierstimmigen Satz, den man als homophon mit polyphonen Einschlägen bezeichnen kann — also auf die gleiche Art wie Samuel Scheidt in den Chorälen seines *Görlitzer Tabulaturbuchs* vom Jahre 1650 und wie auch Johann Walter in seinem *Geistlich Gesangk-Buchleyn* von 1524. In der Tat sind zwei der Ammerbachschen Choräle direkt aus Walter übernommen, nämlich 1571, Nr. 1: *Wo Gott der Herr nicht bei uns helt* (= Walter, *Sämtliche Werke* I, S. 41) und 1583, Nr. 10: *Gelobet seist du Jesu Christ* (= *ibid.*, S. 19). Wie weit die anderen Sätze original oder aus vokalen Quellen übernommen sind, muß dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall sind sie von Interesse, weil man in ihnen zahlreiche archaische Bildungen, Verstöße gegen die Regeln und sonstige Absonderlichkeiten antrifft, die man gemeinhin als „unmögliche Satzgebilde“ bezeichnet und abfertigt. Sicherlich geht manches hiervon auf das Konto von Druckfehlern, aber dennoch bleibt genug übrig, was sich nur als Ausdruck eines eigenwilligen und gerade deshalb interessanten

² Vereinzelt finden sich noch frühere Beispiele, z. B. ein *Wir gläuben all an einen Gott* in der Handschrift Breslau Ms. 102 (um 1565; beschrieben in Dietrichs *Geschichte des Orgelchorals*, S. 14, gegenwärtig leider verschollen) und ein *De profundis clamavi ad te* in der Tabulatur des Johannes von Lublin (geschrieben von 1537—1548), welches tatsächlich eine Bearbeitung der deutschen Nachdichtung *Aus tiefer Not* ist, deren Melodie sich in Walthers *Gesangk-Buchleyn* von 1524 findet.

Personalstils erklären läßt. Als Beispiel ist hier der Anfang einer Bearbeitung von Herr Gott nu sey gepreiset (1583, Nr. 3) wiedergegeben.



Augustus Nörmiger bedient sich einer ähnlichen Satzweise wie Ammerbach, aber in einem gereinigten Satze, in dem Verstöße gegen die damals gültigen Regeln des Kontrapunkts kaum vorkommen. Als Beispiel diene die Bearbeitung von *Meine Seele erhebt den Herren*.

3.

Um das Bild der Entwicklung des Orgelchorals im 16. Jahrhundert zu vervollständigen, seien noch die vier Choralbearbeitungen des Simon Lohet (geb. um 1550 in Lüttich, seit 1571 in Stuttgart, wo er 1611 starb) erwähnt, die uns zwar nur aus *Woltz' Nova musices organicae tabulatura* vom Jahre 1617 bekannt sind, sicherlich aber aus einer früheren Zeit, vielleicht noch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen. Sie sind bemerkenswert, weil sich in ihnen zum ersten Male Ansätze zu kunstvollerer Behandlung finden, indem die Anfangszeile als Imitationszug gesetzt wird (besonders ausführlich in *Nun welche hie ihr Hoffnung gar*).

Während die bisher genannten Komponisten, Ammerbach, Nörmiger und Lohet, dem mittel- oder süddeutschen Bereich angehören, betreten wir mit der Celler Tabulatur das norddeutsche Gebiet, wo die Orgelmusik und besonders auch der Orgelchoral sich während des 17. Jahrhunderts unter Meistern wie Hieronimus, Michael und Jacob Praetorius, Scheidemann, Delphin Strunck, Tunder, Reincken, Buxtehude, Böhm, Hanff und Bruhns außerordentlich glanzvoll entfaltete. In der Celler Tabulatur finden sich unverkennbar die ersten Anzeichen dieser Entwicklung. Das augenfälligste dieser Anzeichen ist die weitgehende Verwendung des fünf-

stimmigen Satzes. Unter den vollständig erhaltenen Kompositionen finden sich nicht weniger als 20 fünfstimmige, zu denen noch eine Anzahl von unvollständigen hinzukommt. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß auch das nächste Dokument der norddeutschen Orgelmusik, die in der Petri-Tabulatur von 1609–1611 überlieferten Orgel-Magnificat von Hieronimus Praetorius³, zahlreiche fünfstimmige Sätze enthält, während solche im Schaffen der späteren norddeutschen Meister nur noch vereinzelt auftreten.

Auch hinsichtlich der Behandlung der Choralmelodien und der — damit zusammenhängenden — Ausdehnung der Kompositionen geht die Celler Tabulatur weit über Ammerbach und Nörmiger hinaus. Während diese sich darauf beschränken, die Choralmelodie als Oberstimme eines homophon gehaltenen Satzes erklingen zu lassen (bei Ammerbach gibt es ein paar Fälle, in denen sie in eine der unteren Stimmen verlegt wird), wird in der Celler Tabulatur die imitierende Behandlung zur fast uneingeschränkt gültigen Regel. Manchmal beschränkt sich — wie bei Lohet — die Imitation auf die Anfangszeile, gewöhnlich aber wird jede Zeile durchimitiert, so daß sich voll entwickelte Choralmotetten ergeben. Manche dieser motettischen Sätze sind ziemlich knapp gehalten, andere dagegen recht ausgedehnt, so z. B. Nr. 15, in der die Melodie des Chorals *Allein zu dir Herr Jesu Christ* in einem Satz von 120 Takten behandelt wird. Besonders ausgiebig ist die Darstellung der Schlußzeile, „zu dem ich mein Vertrauen hab“, deren Melodie in 30 Takten etwa fünfzehnmal erklingt, und zwar in verschiedenen Rhythmisierungen, manchmal teilweise verkleinert. Das folgende Beispiel zeigt den Anfang, eine Mittelstelle und den Schluß dieses Abschnitts.

4.

³ Neuausgabe von C. G. Rayner in *Corpus of Early Keyboard Music*, Nr. 4, 1963.



Eine Anzahl von Choralmotetten ist bemerkenswert, weil in ihnen die letzte, bestätigende Darstellung der einzelnen Choralzeilen nicht, wie vielfach üblich, dem Sopran, sondern dem Baß anvertraut ist, sicherlich unter Verwendung des Pedals. Als Beispiel diene die Darstellung der ersten Zeile von Nr. 53, *Jesus Christus unser Heiland*:

5.



Das in Takt 11 auftretende *fis* gegen *F* ist eines der in der Claviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts verschiedentlich vorkommenden Beispiele für das, was Correa de Arauxo in seinem *Libro de Tientos* von 1626 als „*punto intenso contra remisso*“ bezeichnet⁴.

Der ruhig-kontrapunktische Satz, den die Beispiele 4 und 5 zeigen, ist für die große Mehrzahl der Kompositionen typisch. Nur hier und da finden sich schnellere

⁴ Vgl. hierzu W. Apel, *Spanish Organ Music of the Early Seventeenth Century* in *Journal of the American Musicological Society* XV, 1962, S. 179.

Bewegungen. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht sind vier Kompositionen (Nr. 9, 29, 55 und 61, *Primus Versus*), deren Schluß durch eine Figurationspassage hervorgehoben wird, die den Charakter einer eindrucksvollen Geste hat, ganz wie in so vielen Orgelchorälen eines Scheidemann, Tunder und Buxtehude. Beispiel 6 zeigt den Schluß von Nr. 55, *Wir glauben all an einen Gott*.

6.

Die mit O. D. bezeichneten Choralbearbeitungen (Nr. 7, 13, 14, 56) sind alle motettisch angelegt, von erheblicher Ausdehnung (besonders Nr. 14), und in einem Falle (Nr. 56) fünfstimmig. Das bei Ritter (*Musikalische Beispiele Nr. 72*) wiedergegebene *Allein Gott in der Höh* (Nr. 7) ist mit seinem dunklen Klang und seiner strengen Haltung ein schönes Beispiel der Kunst dieses unbekanntes Frühmeisters des norddeutschen Orgelchorals.

Die hervorragendsten Kompositionen der Celler Orgeltabulatur sind die zwei Werke des Johann Stephan, *Ach Gott vom Himmel* (Nr. 10) und *Jesus Christus unser Heiland* (Nr. 49). Beide sind fünfstimmig und von erheblicher Ausdehnung, jenes mit 160 Takten (von denen Ritter in Nr. 73 die ersten 60 abdruckte), dieses mit 120. Beide sind voll ausgearbeitete Choralmotetten, in denen sich aber unverkennbar schon jene Behandlungsweise ankündigt, die für einen späteren Typus des norddeutschen Orgelchorals kennzeichnend ist, nämlich die Choralfantasie, die sich von der Motette durch die freie Verfügung über die verschiedensten Mittel wie Ornamentierung, Motivik, Fragmentierung, Echo-Effekte usw. unterscheidet. Deutlich zeigen sie auch die Wendung von einer vokal orientierten Schreibweise zu einem neuen Stil von ausgesprochen instrumentaler Haltung, dem lebhaftere Bewegungszüge und kurze Motive sein typisches Gepräge verleihen. Beispiel 7 zeigt zwei Abschnitte aus dem *Jesus Christus unser Heiland* des Johann Stephan, eines Lüneburger Organisten, in dem wir einen bedeutsamen Vorläufer der späteren norddeutschen Meister — Michael und Jacob Praetorius, Scheidemann, Tunder und andere — erblicken dürfen.

