

Vorwort

Die vorliegende Edition enthält alle Werke Lübecks mit obligatem Pedal sowie in einem Anhang jene Manualiter-Werke, die auf Orgeln oder auch auf besaiteten Tasteninstrumenten gespielt werden können.¹ Vergleichbar mit der Quellenlage der Werke seiner Zeitgenossen Dieterich Buxtehude, Johann Adam Reincken, Nicolaus Bruhns oder Georg Böhm sind von Vincent Lübeck keine Autographie seiner Werke für Tasteninstrumente erhalten.²

Wie bereits bei den Orgelwerken von Nicolaus Bruhns (Edition Breitkopf 8663) der *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt (Edition Breitkopf 8565–67), und den Werken für Tasteninstrumente von Jan Pieterszoon Sweelinck (Edition Breitkopf 8741–44) wird hier eine praktische Quellenedition vorgelegt, die den Informationsgehalt der Quellen für die heutigen Benutzer erschließen soll. Die moderne Notation kann die ursprüngliche Werkgestalt nicht besser wiedergeben als die ursprüngliche Buchstabentabulatur, aber sie besitzt Vorteile im Vergleich zu den historischen Formen der Liniennotation, die unten näher erläutert werden.

Ein wesentlicher Teil der Überlieferung von Vincent Lübecks freien Orgelwerken stammt aus dem Notenbestand der Hamburger Nikolaikirche und liegt in Abschriften aus dem Schülerkreis Vincent Lübecks vor. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass es keine Doppelüberlieferung gleicher Stücke in verschiedenen Handschriften gibt. Alle Werke sind als Unika überliefert und zeigen überwiegend noch die von den norddeutschen Organisten benutzte Notation der Buchstabentabulatur.

Vincent Lübeck

Durch die lange Lebenszeit von 1654³ bis 1740 spielte Vincent Lübeck in der Orgelkultur Norddeutschlands sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Seine Orgelwerke repräsentieren das Spätstadium des norddeutschen Orgelstils, der im 17. Jahrhundert aus einem professionellen musikalischen Umfeld erwuchs und dessen Kontinuität dadurch gefördert wurde, dass Organtenfamilien über mehrere Generationen tonangebend waren.⁴

Lübecks Leben und Werk war mit drei wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Zentren verbunden: Flensburg, Stade und Hamburg. Der Vater, Vincent Lübeck (d. Ä.), wirkte zunächst als Organist an der Schlosskirche in Glückstadt (an der Elbe), ab 1647 an der Marienkirche in Flensburg und verstarb vor der Geburt des Sohnes wahrscheinlich im Dezember 1653 in Stade.⁵ Es ist nicht klar, welche Umstände die Mutter veranlassten, für eine Übergangszeit nach Padingbüttel (bei Bremerhaven) zu ziehen, wo Mattheus Lübeck – vielleicht ihr Schwager – als Organist wirkte.⁶ Hier kam Vincent Lübeck zur Welt, bevor die Witwe nach Flensburg zurückging und 1655 den Nachfolger ihres verstorbenen Mannes, Caspar Förckelrath, heiratete.⁷

Flensburg war das wichtigste Handelszentrum in der deutsch-dänischen Grenzregion und gehörte politisch zu Dänemark. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstand in der Nikolaikirche eine der größten Renaissance-Orgeln Europas, deren eindrucksvoller Prospekt mit zwei Rückpositiv-Gehäusen heute noch erhalten ist.⁸ Die Marienkirche war die ältere Hauptkirche der Stadt. Sie besaß zur Zeit der musikalischen Ausbildung des jungen Vincent Lübeck bei seinem Stiefvater eine dreimanualige Orgel mit den typischen klanglichen Ressourcen einer norddeutschen Stadtorgel (Disposition S. 97). Nach der biografischen Darstellung bei Johann Gottfried Walther⁹ war Caspar Förckelrath der einzige Lehrer seines Stiefsohnes. Es ist aber anzunehmen, dass Vincent Lübeck noch vor seinem 20. Lebensjahr andere profilierte Organisten zur Weiterbildung besuchte, wie es in Norddeutschland damals allgemein üblich war. Allerdings konnte dafür bisher kein Beleg gefunden werden.

Vincent Lübeck wurde 1674, im Alter von 20 Jahren, Organist an der von Arp Schnitger und seinem Lehrmeister Berendt Hus neu erbauten Orgel in der Kirche St. Cosmae in Stade. Von hier aus entfaltete er in den folgenden 28 Jahren eine umfangreiche Tätigkeit als Orgelspieler und -lehrer, als Komponist und Orgelsachverständiger. Er wurde zu einer Autorität zunächst in dem seit 1648 zu Schweden gehörigen Herzogtum Bremen-Verden, dem Land zwischen Weser- und Elbemündung mit der Hauptstadt Stade.

Von besonderer Bedeutung wurde Lübecks enges persönliches und geschäftliches Verhältnis zu Arp Schnitger. So führte er 1687 und 1693 zusammen mit Christian Flor (Lüneburg) und Andreas Kneller (Hamburg) die Abnahmen von Schnitgers größten Orgeln in Hamburg (St. Nicolai und St. Jacobi) durch.¹⁰ Für die Einweihung der Schnitger-Orgel in der Kirche St. Petri in Buxtehude (bei Stade) wurde 1701 die Komposition einer Festmusik bei Lübeck in Auftrag gegeben. Neben einer nicht erhaltenen Passion für den Bremer Dom entstanden die Kantaten Lübecks in Stade als Auftragskompositionen der schwedischen Regierung zu besonderen Anlässen.¹¹

Eine wichtige Einnahmequelle für Vincent Lübeck war die pädagogische Tätigkeit.¹² Zu den wichtigsten Schülern in Stade gehörten seine Söhne Peter Paul und Vincent Lübeck d. J. sowie Georg Dietrich Leyding. Peter Paul wurde 1703 Nachfolger des Vaters in Stade und Vincent d. J. 1740 Nachfolger an St. Nicolai in Hamburg. Leyding bewarb sich 1684 für den Dienst an der St. Ulrici/Brüderkirche in Braunschweig und vermerkte in seinem Bewerbungsschreiben, dass er nicht nur den sechsjährigen Unterricht bei Jacob Bölsche, „[...] sondern auch die auswärtigen der Organistenkunst Kunst halber, sonderlich berühmter Leüte, absonderlich H. *Vincentium* Liebeck zu Stade, H. Reincken zu Hamburg, H. Buxtehuden zu Lübeck besucht, dieselbe gehöret, die besten Kunstgriffe, durch ihre anführung ihnen abgelernt, auch unterschiedliche *rare* stücke von ihnen erhalten [...]“.¹³ Lübeck wird hier in einer Reihe mit Buxtehude und Reincken

genannt. Sehr informativ ist die Aussage zu den Lerninhalten bei den Besuchen der damals führenden norddeutschen Orgelmeister: Erstens das Hören des Orgelspiels der Meister, zweitens der persönliche Unterricht mit der Vermittlung der Kunstgriffe (der Spielweise) und drittens der Erhalt von Werken, die als „rare stücke“ ein nachträgliches Studium der Kompositionsweise erlaubten.

Mit dem Wechsel an die Hamburger Nicolaikirche im Jahre 1702 erhielt Lübeck eine Position, die seinen Einfluss als Orgellehrer und Orgelberater noch erweiterte. Der sonst so kritische Johann Mattheson bedachte ihn mit einem Lob, das für einen Organisten der älteren Generation sehr ungewöhnlich war. Er vermerkte bei der Beschreibung der großen Orgel in Hamburg-St. Nicolai, dem größten Orgelwerk der damaligen Zeit: „Diese ungemeine Orgel ist Anno 1686 von Arp Schnitker verfertigt / und hat auch einen ungemeinen Organisten. Was soll man aber von einem genug=berühmten Mann viel Rühmens machen; Ich darff nur Vincent Lübeck nennen / so ist der gantze Panegyricus fertig.“¹⁴

In Hamburg versammelte Lübeck einen großen Kreis von Orgelschülern um sich, zu dem der spätere Flensburger Organist Hans Heinrich Lüders und wahrscheinlich der seit 1705 in Stockholm wirkende Gottlieb Nittauff gehörten.¹⁵ In der *Grundlage einer Ehren=Pforte* erwähnt Johann Mattheson den Aufenthalt von Lüders in Hamburg ab 1702, „[...] dahero er sich 4. Jahre an diesem berühmten Orte aufgehalten und mit grossem Vergnügen die Sonnabends-Vespers, vor anderen in der N i c o l a s -Kirche, wo Vicent Lübeck Organist war, fleißig besucht hat.“¹⁶ Dieser Hinweis bestätigt den hohen Stellenwert, den das „Behorchen“ der Meister für junge Organisten nach ihrer Lehrzeit einnahm.¹⁷

In Hamburg unterhielt Lübeck, wie in Stade, ein vertrauensvolles Verhältnis zum Kantor der Stadt. Hier wirkte ab 1721 Georg Philipp Telemann. Für das *Musicalische Lexicon* erhielt Johann Gottfried Walther die Lebensbeschreibungen von Telemann und Lübeck „in ineinander geschloßenen“ Briefen.¹⁸

1728 erschien Lübecks einzige Druckausgabe, die *Clavier Uebung*, mit Werken für Tasteninstrumente in Hamburg. Ein im Landesmuseum Hamburg-Altona befindliches Porträt zeigt den in ein kostbares Seidengewand gekleideten Vincent Lübeck mit einer fein geschnittenen, aristokratisch wirkenden Physiognomie.

Die Orgelwerke

Die überlieferten Orgelwerke von Vincent Lübeck gehören zu den „raren Stücken“, die im Schülerkreis als Beispiel der Kunst des Meisters aufgezeichnet wurden. Wir erhalten in diesem Fall einen Eindruck von den Werken, die im unmittelbaren Umfeld eines norddeutschen Orgelkomponisten als Muster ihrer Gattung abgeschrieben wurden.

Das gottesdienstliche Orgelspiel ist für die Wirkungszeit Vincent Lübecks in Stade und Hamburg in drei Dokumenten beschrieben: in der Stader Kirchenordnung und den *Unvorgreifliche[n] Monita wegen unserer Kirchengesäng* von 1652 sowie in der 1699 in Hamburg gedruckten *Abgefassete Ordnung / Wie es So wol mit den Vespers an Sonn= und an den Feyertagen=Abend. Ingleichen mit dem Gottes=Dienst*

an Sonn und anderen Feyer=Tagen allhier in Hamburg zu halten.¹⁹ Die Rolle der Orgel bestand nur in Ausnahmefällen in der Begleitung des Gemeindegesangs. Sie wurde hauptsächlich in choralgebundenen Orgelversen als Einleitung des Gemeindegesangs und zwischen den gesungenen Versen (alternativ) eingesetzt. Weiterhin wurden viele liturgische Stücke durch Orgelspiel eingeleitet („Praeludiret die Orgel“). Dabei musste darauf geachtet werden, dass die Orgel nicht zu lange spielte („Wiederumb kurtz die Orgel, indem doch alles zum Singen vielmehr als zum Spielen angesehen“). In Stade konnte auf der Orgel zur Entlastung des Kantors „eine feine Motet“ während der Kommunion auf der Orgel gespielt werden.²⁰

Ganz anders waren die Sonnabend-Vespergottesdienste in Hamburg angelegt, in denen die Organisten nicht nur ihre Spielkunst demonstrieren konnten, sondern auch konzertante vokal-instrumental besetzte Werke zur Aufführung brachten. In Hamburg hatte die „Organistenmusik“ eine lange Tradition, da hier die vom Stadtkantor geleitete Kantorei des Johanneums nur umschichtig in den Hauptkirchen der Stadt musizierte und an den dazwischenliegenden Sonntagen die Organisten für die Figuralmusik sorgten.²¹ Bei den Organistenmusiken wurden die großen Orgeln als Generalbassinstrumente verwendet und prägten dabei den Klangeindruck sowohl des traditionellen Motettenrepertoires als auch der modernen Generalbasskonzerte. In der langen Wirkungszeit Vincent Lübecks in Hamburg (1702–1740) fand der grundlegende Wandel der Orgel vom Instrument der Figuralmusik (im Wechsel mit dem Gemeindegesang und als Generalbassinstrument) zur Begleitung des Gemeindegesangs statt.²²

Die musikalisch hervorgehobenen Vesper-Gottesdienste in der Hamburger Nicolaikirche wurden von Vincent Lübeck in ambitionierter Weise gestaltet und fanden Beachtung auch bei reisenden Organisten.²³ Hier konnten große Choralfantasien²⁴ und auch freie Orgelwerke in einem dramatischen und affektbezogenen Stil ihren Platz finden. Die Orgelwerke Lübecks stehen als Kompositionen auf gleicher Stufe mit seinen Kantaten und zeigen eine stilistische Bandbreite, die von der strengen Fugentechnik bis zu den virtuosen und expressiven Werken des „fantastischen Styls“ reicht.

Die Orgelwerke Vincent Lübecks gehören nicht zum liturgischen Gebrauchsrepertoire, in dem jeder Orgelvers nur eine begrenzte Ausdehnung haben konnte. Sie konnten allerdings einen Platz in den Sonnabend-Vespers finden, in denen gering besetzte konzertante Vokalkompositionen, Instrumentalstücke und Orgelwerke abwechseln konnten. Bemerkenswert ist, dass die Orgel hier nicht zum Gemeindegesang spielte und auch bei den meisten Liedern nicht „praeludierte“.²⁵

Die freien und choralgebundenen Orgelkompositionen Lübecks sind differenzierte Einzelwerke, die formal, kompositionstechnisch und tonartlich ganz individuell gestaltet sind. Die Affektdarstellung steht – wie bei den Vokalwerken – im Vordergrund, wodurch dieses Repertoire den ästhetischen Forderungen, die von dem in Hamburg wirkenden einflussreichen Johann Mattheson

aufgestellt wurden, entsprach. So ist es nicht verwunderlich, dass Mattheson zu einer positiven Beurteilung diese Stils und der Orgelkunst von Vincent Lübeck kam, obwohl dieser einer älteren Generation angehörte, deren Werke im Allgemeinen als veraltet angesehen wurden.

Bei der Choralfantasie *Ich ruf zu dir* ist uns das Verhältnis von Text und musikalischer Affektdarstellung durch den Liedtext bekannt. So soll hier die Verteilung des Textes auf die z. T. gegensätzlich gestalteten Teile der Komposition angegeben werden:

- T. 1 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
- T. 8 ich bitt, erhöhr mein Klagen;
- T. 13 verleih mir Gnad zu dieser Frist,
- T. 51 lass mich doch nicht verzagen.
- T. 94 (verzagen)
- T. 106 Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
- T. 139 den wollest du mir geben,
- T. 175 dir zu leben,
- T. 200 mein(e)m Nächsten nütz zu sein,
- T. 220 dein Wort zu halten eben.
- T. 262 Coda

Zur Überlieferung

Von Vincent Lübecks sieben freien Werken mit obligatem Pedal gehen fünf auf Quellen in der norddeutschen **Buchstabentabulatur** zurück. Es handelt sich um die ehemals in Berlin und jetzt in Kraków aufbewahrten Handschriften, die unter der Bezeichnung *Schmahls Orgeltabulaturen* bekannt sind, sowie um die in der Universitätsbibliothek Lund befindliche Tabulatur mit der Signatur *Wenster N 7*.

Schmahls Orgeltabulaturen gehören zu den wenigen Handschriften mit norddeutscher Orgelmusik um und nach 1700, die noch die ursprüngliche Notationsform der norddeutschen Organisten zeigt. Es handelt sich um ein Konvolut, das aus fünf Faszikeln (Heften) besteht und auf einem Vorsatzblatt aus dem 19. Jahrhundert in der Handschrift des Hamburger Jacobi-Organisten Heinrich Schmahl (1827–1892) Angaben zu den Vorbesitzern enthält.²⁶ Die Angabe Schmahls auf dem Vorsatzblatt „aus des Org. Westphals Nachlaß“ weist auf den Hamburger Nicolai-Organisten Johann Christian Westphal (1773–1828) und damit auf die Herkunft aus dem Notenbestand der Hamburger Nicolaikirche, an der Vincent Lübeck bis 1740 und dessen Sohn Vincent d. J. bis 1755 tätig waren.²⁷

In der Handschrift befinden sich zwei Datierungen: 1696 (im 1. Faszikel) und 1710 (im 2. Faszikel).²⁸ Das Monogramm „J:HB“ im 2. Faszikel bezieht sich möglicherweise auf Johann Hinrich Beuthner (1693–1731), der als Schüler des Johanneums in Hamburg nachzuweisen ist und ab 1717 Lehrer und Kantor in Riga war.²⁹

Die Tabulaturenschrift in den Faszikeln mit den Werken von Lübeck weist Züge von Unsicherheiten in der Zuordnung der Rhythmuszeichen zu den Tasten-

buchstaben und einen noch ungelenten Schreibduktus auf, was zu der Annahme führt, dass es sich hier um die Schrift von jungen Organisten handelt, die von Vincent Lübeck unterrichtet wurden. Die Schriftunterschiede weisen darauf hin, dass jeder Faszikel von einem anderen Schreiber stammt.

Die Handschrift enthält folgendes Repertoire:³⁰

1. Faszikel	D. Buxtehude:	Praeludium (A-dur)	BuxWV 151
2. Faszikel	V. Lübeck:	Praeludium ex g	LübWV 12
	V. Lübeck:	Praeludium ex C	LübWV 10
3. Faszikel	V. Lübeck:	Praeambulum ex E	LübWV 7
	V. Lübeck:	Praeambulum ex c	LübWV 6
	V. Lübeck:	Praeambulum ex d	(Papierverlust) ³¹
4. Faszikel	N. Bruhns:	Praeludium ex e	
	D. Buxtehude:	Praeludium (D-dur)	BuxWV 139
5. Faszikel	G. D. Leyding:	Praeludium ex B	
	G. D. Leyding:	Praeludium ex C	
	G. D. Leyding:	Praeludium ex Dis (Es)	
	anonym:	Fuga	

Die Verbindung zu Georg Dietrich Leyding ist durch das auf S. 3 zitierte Bewerbungsschreiben bekannt geworden. Die Verbindung zu Nicolaus Bruhns erfolgte wahrscheinlich über den Stader Kantor Enewald (latinisiert: Eobaldus) Laurentius, der aus Husum stammte und 1702 in die Position des Kantors an der Marienkirche in Husum zurückging. Dort wirkte – als Nachfolger von Nicolaus Bruhns – bis 1742 dessen Bruder Georg. Da in dem Konvolut mit dem *Praeludium ex e* von Bruhns auch noch das *Praeludium D-dur* (BuxWV 139) von Buxtehude überliefert ist, kann angenommen werden, dass dieses Werk aus dem Bestand der Buxtehudiana stammt, der in der Familie Bruhns vorhanden war. Das gilt auch für die Abschrift des *Praeludiums A-dur* (BuxWV 151) im 1. Faszikel, die bereits in der Stader Zeit in den Besitz Vincent Lübecks gekommen sein kann.

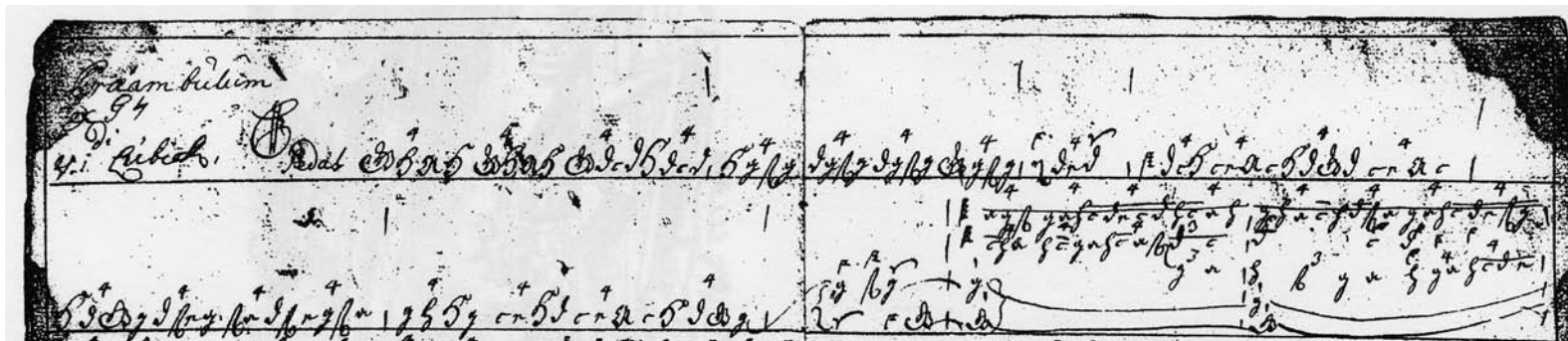
Es handelt sich hier um ein Repertoire, das offenbar durch persönliche Verbindungen Lübecks in den Notenbestand der Hamburger Nicolaikirche gelangte. Die einzelnen Faszikel waren ursprünglich lose und sind in einem Abstand von mindestens 14 Jahren entstanden.³²

Schmahls Orgeltabulaturen sind offenbar ein Rest der Handschriften, die als Sammlung von „raren Stücken“ zum professionellen Notenbestand Vincent Lübecks gehörten. Es ist hier möglich, aus dem unmittelbaren Umfeld eines bedeutenden norddeutschen Orgelkomponisten einen Einblick in die gesammelten Bestände eigener und fremder Werke zu gewinnen. Das in *Schmahls Orgeltabulaturen* überlieferte Repertoire ist nicht eine zufällige Zusammenstellung von Orgelwerken der Zeit, sondern steht im Zusammenhang mit den persönlichen Beziehungen und der Lehrtätigkeit Vincent Lübecks.

Die im schwedischen Lund aufbewahrte Tabulatur *Wenster N 7*, in der das *Praeambulum ex G* enthalten ist, lässt sich ebenfalls mit dem unmittelbaren

Schülerkreis Lübecks in Hamburg in Verbindung bringen. Die in der Universitätsbibliothek Lund aufbewahrte Sammlung Wenster geht auf den Organisten Gottfried Lindemann zurück, der 1719 von Stettin nach Karlshamm in Schweden übersiedelte.³³ 1741 gelangte sie in den Besitz seines Nachfolgers Christian

Wenster. Im Faszikel *Wenster N 7* steht das *Praeludium ex G* von Vincent Lübeck zwischen zwei Pedal-Praeludien Gottlieb Nittaus (1685–1722), der als Organist in Stockholm und Göteborg tätig war und 1705 „in Hamburg mit einem bedeutenden Meister“, wahrscheinlich Vincent Lübeck, studiert hatte.³⁴

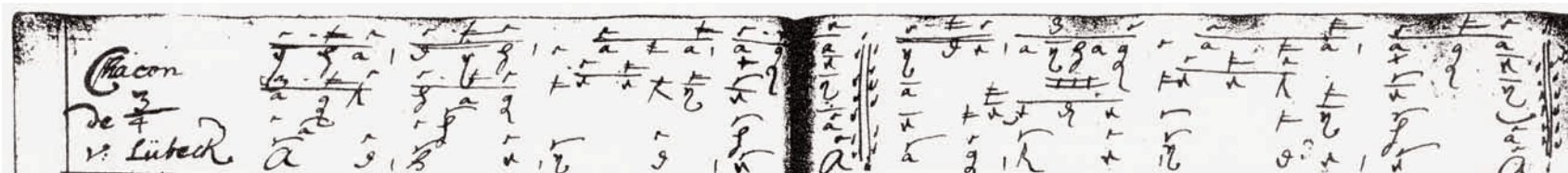


Beginn des *Praeambulum ex G* aus *Wenster N 7*

Die saubere Tabulaturenschrift zeigt als besonderes Merkmal kleine senkrechte Striche, die als Taktstriche eingesetzt sind. Diese für die taktstrichlose Buchstaben-Tabulatur unübliche Besonderheit ist auch in *Schmahls Orgel-Tabulaturen* zu finden und lässt sich als eine Eigenart der Tabulaturnotation Vincent Lübecks einordnen. Das *Praeambulum ex G* stammt nach der Quellenlage aus den Jahren nach 1702, dem Amtsantritt Lübecks in Hamburg.³⁵

Die dritte Tabulaturquelle, *Kalmar 1709*, befindet sich ebenfalls in Schweden und enthält die *Chacon ex A*. Sie ist in der Stadtbibliothek in Kalmar aufbewahrt

und enthält auf 60 Folioseiten ein Liebhaber-Repertoire mit einfachen Praeludien und Tänzen, die teilweise Zuschreibungen an französische Lautenisten wie E. Gaultier und J. Gallot aufweisen. Auf Hamburg deutet eine Zuweisung an Johann Schop Junior, den Sohn des mit Scheidemann befreundeten Leiters der Hamburger Ratsmusik, und an Vincent Lübeck.³⁶ Die *Chacon ex A* von Lübeck ist wohl das jüngste und anspruchvollste Werk in der Sammlung, die laut einer schwedischen Inschrift seit dem 15. März 1709 für Unterrichtszwecke benutzt wurde.³⁷



Beginn der *Chacon ex A* aus *Kalmar 1709*

Die Tabulaturnotation der *Chacon* zeigt den für Liebhaber- und Unterrichtshandschriften weit verbreiteten Typus der Spielnotation, wo die Handverteilung sich aus der Positionierung der Buchstabenreihen ergibt. Der Anfangssatz der *Chacon* ist in den ersten beiden Takten vierstimmig, wobei – entsprechend der Tabulatur-Lesegewohnheit – in jeder Hand jeweils zwei Stimmen gelesen und gespielt werden.

Die Variationen sind zumeist dreistimmig, wobei die höhere oder tiefere Positionierung der Buchstabenreihe zwischen den Außenstimmen die Handverteilung abbildet. Bei den Schlussakkorden wird die Abgrenzung der Spielanteile beider

Hände durch einen Horizontalstrich in der Mitte des Lesefeldes markiert (zuerst in Takt 4 zwischen *cis*¹ und *a*).

Für heutige Spieler ist die Komplexität der Tabulaturnotation in einem nicht strengen polyphonen (freistimmigen) Satz erstaunlich groß. Es ist wahrscheinlich, dass der musikalische Lernprozess zunächst beim Lesen ansetzte.³⁸

Die angemessene Form der **Liniennotation** für den polyphonen Satz war das im Faksimile (S. 111) abgebildete Liniensystem mit einem geringen Abstand zwischen dem oberen und unteren System. Bemerkenswert ist hier das völlige Fehlen von Hilfslinien zwischen den Systemen, wodurch – wie bei der Tabulaturnotation –

ein einheitliches großes Lesefeld entsteht. Genau diese Notationsform wurde für die Übertragungen der norddeutschen Orgelwerke aus der ursprünglichen Buchstabentabulatur in die zweisystemige Liniennotation benutzt.³⁹

Das *Praeludium ex F*⁴⁰ ist in einer Hamburger Quelle, *Hamburg 3294*^o, überliefert, die diese Liniennotation zeigt. Der Schreiber ist nach Jürgen Neubacher⁴¹ der ab 1735 als Organist an der Petrikirche in Hamburg wirkende Johann Ernst Bernhard Pfeiffer (1703–1774). Es handelt sich um eine Einzelhandschrift, die sorgfältig geschrieben ist und nur wenige Fehler aufweist.

Der größte Teil der in Liniennotation überlieferten Werke von Vincent Lübeck stammt aus den in Berlin aufbewahrten Handschriften *P 801* und *P 802*.⁴² Es handelt sich um umfangreiche Sammelhandschriften, die Johann Tobias Krebs (1690–1762) in seiner Studienzeit bei Johann Gottfried Walther (bis 1714) und Johann Sebastian Bach (bis 1717) in Weimar anlegte,⁴³ und in denen Johann Gottfried Walther als ein Hauptschreiber vertreten ist. Die Bedeutung der Handschriften liegt – zusammen mit dem Sammelband *P 803* – vor allem in der Überlieferung der in Weimar entstandenen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Die Werke von Vincent Lübeck wurden von Walther eingetragen und befinden sich in unmittelbarer Nähe zu anderen bedeutenden Orgelwerken norddeutscher Komponisten: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* in *P 802* unmittelbar vor der Choralfantasie *Nun komm, der Heiden Heiland* von Nicolaus Bruhns sowie das *Praeludium ex d* und *Nun lasst uns Gott dem Herren* in *P 801* unmittelbar nach dem *Te Deum* von Buxtehude.

Es ist bisher nicht nachweisbar, auf welchem Wege Walther die Vorlagen zu seinen Lübeck-Abschriften erhielt. Seine Sammeltätigkeit beruhte auf einem Netzwerk von Verbindungen, das uns zum Teil aus den Angaben in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 und in den erhaltenen Briefen an den Wolfenbütteler Hofkapellmeister Heinrich Bokemeyer bekannt ist.⁴⁴ Walther erwähnte in einem Brief an Bokemeyer vom 6. August 1729 den ihm vorliegenden Bestand an Stücken von „Teütschen Organisten“ (zu denen auch die Werke von Lübeck gehörten) und von des „H. Buxtehudens eigner Hand in Teütscher Tabulatur“.⁴⁵

Die einzige Druckausgabe mit Werken Lübecks erschien 1728 in Hamburg unter dem Titel *Clavier Uebung* „auf ersuchen einiger guten freunden“. Der Titel *Clavier Uebung* wurde auch für die gedruckten Sammlungen von Johann Kuhnau (1689 und 1692), Johann Krieger (1699)⁴⁶ und Johann Sebastian Bach (1726–31 in vier Teilen) benutzt.

Der Inhalt ist unzusammenhängend und besteht neben dem Praeludium und der Fuga in a-moll aus einer Suite (mit Allemande, Courante, Sarabande und Gigue) in g-moll und einer Chaconne in F-dur („Lobt Gott ihr Christen allzugleich“) als „Zugabe“. Nur in den beiden Werken zu Beginn der *Clavier Uebung* sind Elemente des Orgelstils zu erkennen. Dazu gehört die formale Klammer der Solopassagen am Anfang und am Schluss des Praeludiums und am Ende der Fuge. Im Gegensatz zur Cembalo-Suite können das Praeludium und die Fuge ebenso gut als Orgel- wie als Cembalowerke ausgeführt werden.

Der Druck zeigt im Kupferstich die zweisystemige Notation in der Schlüsselung des 10-Liniensystems, – genau wie bei der handschriftlichen Hamburger Quelle vom *Praecambulum ex F*.



Beginn der *Fuga* aus dem Druck der *Clavier Uebung* (1728)
Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Quellen der Orgelwerke Vincent Lübecks verschiedene Typen der Überlieferung aus der Zeit um 1700 zeigen:

- 1) das Clavierbuch für den Anfangsunterricht (*Kalmar 1709*) – geschrieben von einem professionellen Lehrer,
- 2) einzelne Hefte (Faszikel) mit Modell-Kompositionen (*Schmabls Orgeltabaturen*, 2. und 3. Faszikel) – geschrieben von jugendlichen Orgelschülern unter der Leitung des Lehrmeisters,
- 3) Einzelüberlieferung von „raren Stücken“ bedeutender Meister (*Wenster N 7, Hamburg 3294^o*) – geschrieben im Rahmen eines professionellen Unterrichts von längerer oder kürzere Dauer,
- 4) Sammelhandschrift mit Werken bedeutender Meister (*P 801* und *P 802*) – geschrieben von professionellen Organisten als Teil der Fortbildung nach dem Antritt der ersten Stelle (Johann Tobias Krebs) oder als Bestandteil eines Unterrichtskontingents (Johann Gottfried Walther) und schließlich
- 5) Publikationen (*Clavier Uebung*, 1728).

Diese Überlieferungstypen entsprechen den verschiedenen Stufen der Organistenlehre, die nach den Regeln der professionellen Handwerksausbildung organisiert war:

- die Grundausbildung im Kindesalter (1),
- die Lehrzeit im jugendlichen Alter (2),
- die Gesellenzeit mit Wanderjahren (3),
- die Sammeltätigkeit der selbständigen Meister (4) und
- die Repräsentation der Meister durch Publikationen (5).

Handschriften, die aus einer Lehrsituation heraus entstanden, zeigen durch die zumeist autographen Vorlagen in der Regel eine große Nähe zur authentischen Werkgestalt. Dabei können Unsicherheiten in der Tabulaturenschrift und Flüchtigkeitsfehler die Textqualität vermindern. Hingegen können die Quellen, die das Ergebnis einer ausgedehnten Sammeltätigkeit sind und z. T. mit großer Sorgfalt geschrieben wurden, durch mögliche Überlieferungs-Zwischenstufen große Abweichungen von der ursprünglichen Werkgestalt aufweisen.⁴⁷

Zur Edition

Die Textkritik erfolgt in dieser Edition durch das Fehlen von Mehrfachüberlieferungen und der oben geschilderten Herkunft der Quellen in erster Linie nur als Korrektur von offensichtlichen Fehlern, nicht aber als Stilkorrektur. An wenigen Stellen erscheinen weitergehende Textkorrekturen, die in den Einzelanmerkungen (S. 107ff.) mit * gekennzeichnet sind.

Notation

Die neue Lübeck-Edition zeigt ein flexibles Notationskonzept, wobei je nach der Notationsform der Quellen die moderne Notation auf zwei oder drei Systemen erscheint.

Die Notation auf drei Systemen wird bei Werken mit obligatem Pedal angewandt, die in Buchstabentabulatur oder in dreisystemiger Liniennotation überliefert sind. Die Notation auf zwei Systemen erscheint bei Manualiter-Werken und bei Praeludien mit obligatem Pedal, die nur in zweisystemiger Liniennotation überliefert sind.

Eine einheitliche moderne Notation der freien Werke auf ausschließlich zwei Systemen kann zu einem unübersichtlichen Notenbild führen, das vor allem im mehr als vierstimmigen Satz die Stimmführung und mögliche Handverteilung weniger gut abbildet, als es in der ursprünglichen Buchstabentabulatur oder der dreisystemigen Liniennotation der Fall ist. Andererseits muss aber eine an den Quellen orientierte Edition den Umstand berücksichtigen, dass viele Werke des norddeutschen Pedaliter-Repertoires nur in Liniennotation mit zwei Systemen erhalten sind. Für Vincent Lübeck trifft das auf das *Praeludium ex d* (Faksimile S. 111) und das *Praeambulum ex F* zu.

Die historische Liniennotation auf zwei Systemen unterscheidet sich grundsätzlich von der modernen Notation mit Hilfslinien zwischen den Systemen. Das Notationsbild ist gekennzeichnet durch zwei dicht zusammenliegende Fünflinien-Systeme ohne Schlüsselwechsel mit dem Sopranschlüssel (C-Schlüssel) im oberen und dem Bassschlüssel (F-Schlüssel) im unteren System. Dadurch sind keine Hilfslinien zwischen den Systemen erforderlich; nur der Ton *b* liegt zwischen den Systemen. Diese Notationsweise wurde bis zum frühen 18. Jahrhundert für die Übertragung von polyphonen Werken aus der Buchstabentabulatur benutzt, da hier jede Note ihren eindeutigen Platz in den beiden Liniensystemen erhält, allerdings ohne eine besondere grafische Berücksichtigung des Stimmenverlaufs.

In dieser historischen Liniennotation auf zwei Systemen fehlen Schlüsselwechsel, die für die meisten anderen Notationsformen typisch sind. Dadurch entsteht ein immer gleiches Lesefeld, in dem die Kompositionsstrukturen leicht identifiziert werden können, vergleichbar mit dem einheitlichen horizontalen Lesefeld der Buchstabentabulatur.

Die Buchstabentabulatur ist neben der modernen Notation auf drei Systemen die einzige Notationsform, die komplexe polyphone Strukturen und gleichzeitig eine Wiedergabe des Spielvorgangs abbilden kann (Faksimile S. 6 und 21).

Stimmenverteilung

In dieser Edition wird großer Wert auf eine sinnvolle Verteilung der Stimmen des Manualsatzes bei den freien Pedaliter-Werken gelegt. Bisher bildete eine möglichst gleichbleibende Stimmenverteilung die Grundlage der modernen Notation auf drei Systemen, wobei zwei Stimmen im oberen, eine Stimme im mittleren und die Pedalstimme im unteren System notiert wurden. Diese Verteilung der Manualstimmen wird aber in den freien Teilen dieses Repertoires nicht immer dem Lese- und Spielvorgang gerecht, da oft die Mittelstimmen, die mit der linken Hand gespielt werden, gleichzeitig auf zwei Systemen gelesen werden

müssen. Wie schon in meiner Bruhns-Edition ausgeführt,⁴⁸ bestand die Grundlage des Spielvorgangs der Buchstabentabulatur im Falle einer konsequenten polyphonen Satzweise in dem gleichzeitigen Erfassen von nicht mehr als zwei Buchstabenreihen pro Hand. Im Maximalfall des sechsstimmigen Satzes können jeweils zwei Stimmen zusammen gelesen und jeweils mit einer Hand und den Füßen gespielt werden. Im fünfstimmigen Satz (z. B. bei der zweiten Fuge des *Praeludiums in G* von Nicolaus Bruhns) werden jeweils zwei Stimmen von jeder Hand und eine Stimme im Pedal gespielt. Im vierstimmigen Satz mit obligatem Pedal sind zwei Konstellationen möglich: 1) mit zwei Stimmen rechts und einer links sowie 2) mit einer Stimme rechts und zwei Stimmen in der linken Hand. Diese beiden Möglichkeiten können bei der ursprünglichen Buchstabentabulatur auf die eine und andere Weise herausgelesen werden.⁴⁹ Bei der modernen dreisystemigen Liniennotation ist also eine Entscheidung für jeweils eine der beiden Möglichkeiten erforderlich.

In den Orgelwerken Lübecks finden wir zwei stilistische Schichten:

- Den polyphonen Fugensatz mit einem begrenzten Ambitus aller Stimmen (in der Tradition der Canzona) und
- den freien Satz mit einer wechselnden Anzahl von Stimmen, die oft einen großen Ambitus aufweisen.

Im ersten Fall ist die bisher übliche moderne Notation von zwei Stimmen im oberen System, die fast immer mit der rechten Hand gespielt werden können, und einer Stimme im mittleren System für die linke Hand auch grifftechnisch die sinnvollste Lösung. Dabei sind dann der Lese- und der Spielvorgang wie bei der Buchstabentabulatur übereinstimmend.

Bei den freien Teilen entspricht dagegen die andere Möglichkeit – mit nur einer Stimme im oberen System für die rechte Hand – besser der Satzstruktur und der Ausführbarkeit. Hier sind oft Ähnlichkeiten zum Stil der Choralfantasien zu entdecken.⁵⁰

Die Berücksichtigung dieser Sachverhalte zeigt den Zusammenhang von Stil, Lesevorgang und Spielweise, der die Interpretation erleichtert, wenn er im modernen Notenbild zum Ausdruck kommt. Die Lösung für die vorliegende Edition ist daher einfach:

Die dreisystemige Notation bei den freien Orgelwerken zeigt zumeist eine Aufteilung von

1 (oberes System, r.H.) / 2 (l.H.) / 1 (Ped.) Stimme(n) in den freien Teilen und
2 (oberes System, r.H.) / 1 (l.H.) / 1 (Ped.) Stimme(n) in den fugierten Teilen mit obligatem Pedal.

Damit werden die Möglichkeiten der modernen Liniennotation in flexibler Weise ausgenutzt. Gleichzeitig wird in diesem modernen Notenbild die strukturelle Gliederung der Buchstabentabulatur besser wiedergegeben als bei der schematischen Notationsweise mit möglichst zwei Stimmen im oberen System. Ausnahmen von dieser Regel ergeben sich bei ungewöhnlichen Ambitusüberschreitungen einzelner Stimmen.

Balkung

In der vorliegenden Edition ist die Viertelnote die Balkungseinheit für die Verbindungen von Achtel- und Sechzehntelnoten, entsprechend der Notationskonvention der Liniennotation in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und auch in den Transkriptionen des norddeutschen Orgelrepertoires aus der Buchstabentabulatur, die aus dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert stammen. Die Einzelhaltung von Achtelnoten in der Verbindung mit 16teln:  und bei Punktierungen: , wie sie in neueren Editionen zu finden ist und als „tabulaturkonform“ bezeichnet wird, entspricht einer Konvention der Liniennotation aus dem frühen 17. Jahrhundert, wie sie z. B. in den vor 1620 entstandenen Sweelinck-Handschriften *Lynar A1* und *A2*⁵¹ anzutreffen ist, in den späteren Quellen mit norddeutscher Orgelmusik jedoch nicht vorkommt. Es entsteht dadurch ein für die Wirkungszeit Lübecks unübliches Notenbild, das in dieser Form nicht existierte. Auch die Notation der 1728 gedruckten Ausgabe der *Clavier Uebung* von Vincent Lübeck zeigt die Viertelnote als Balkungseinheit der schnellen Notenwerte (siehe Faksimile S. 7).⁵²

Pausen

Das Konzept der Notation von ergänzten Pausen im Kleinstich, das bereits in der alten Breitkopf-Edition (EB 6673) von Lübecks Orgelwerken zu finden ist, kann weiterhin als die beste Lösung angesehen werden. In den Quellen (sowohl in Tabulatur- als auch in Liniennotation) fehlen die Pausen häufig. Die Übernahme dieses Notenbildes fördert nicht das Verständnis für die polyphonen Verläufe. Deshalb wurden im vorliegenden Notentext bei Fugen die Pausen möglichst vollständig und in den freien Teilen soweit ergänzt, dass der (unregelmäßige) Eintritt von neuen Stimmen verständlich wird.

Verzierungen

Die Ornamente sind in der Form der Quellen wiedergegeben.

Es handelt sich dabei um

- 1) die im norddeutschen Repertoire vorkommenden Ornamentzeichen in der Form eines schrägen Doppelstrichs (/), eines Kreuzes (+) und eines diagonalen Doppelkreuzes (*),
- 2) das Trillerzeichen (tr) und
- 3) zwei Zeichen aus der französischen Tradition ( und .

Die Quellen in Tabulturnotation enthalten die norddeutschen Ornamentzeichen. Sie bezeichnen Ornamente, die in der Regel mit der Hauptnote beginnen.⁵³ Die Quellen in Liniennotation zeigen ein anderes Bild, da Johann Gottfried Walther in der Niederschrift der choralgebundenen Werke und des *Praeludiums ex d* in den Handschriften *P 801* und *P 802* die ursprünglich vorhandenen norddeutschen Ornamentzeichen durch zwei französische ( und ) ersetzt hat. Vincent Lübeck selbst hat in seiner *Clavier Uebung* nur das Zeichen tr verwendet, allerdings nicht bei den in dieser Edition vorliegenden Stücken. Schließlich findet sich in dem einzeln in der Handschrift *Hamburg*

3294^o überlieferten *Praeambulum in F* eine ungewöhnlich große Anzahl von Ornamentzeichen, die aus dem Umkreis von Vincent Lübeck bekannt sind: //, + und tr.⁵⁴ Die Vorhaltzeichen in dieser Handschrift sind in keiner anderen Quelle mit Orgelwerken Lübecks zu finden und gehören offensichtlich nicht zu Lübecks Orgelstil.

Insgesamt enthalten die Orgelwerke Vincent Lübecks nur wenig Ornamentzeichen. Eine Ausnahme bildet vor allem das *Praeambulum ex F*, das mehr Ornamentzeichen enthält als alle anderen Werke in dieser Edition zusammen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass dieses Modell als Regelfall gelten kann und die anderen Werke Lübecks in ähnlicher Weise zusätzlich ornamentiert werden sollten. Die Frage der Hinzufügung von Ornamenten ist eine Geschmacksfrage, die letztlich nicht mit historischen Fakten begründet werden kann.

Werktitel

Die Titel der freien Werke werden in vereinheitlichter Form wiedergegeben, da in den handschriftlichen Quellen verschiedene Versionen erscheinen (siehe Quellenverzeichnis, S. 106, und Einzelanmerkungen, ab S. 107). Auf den Titelblättern der Quellen werden die freien Werke in einigen Fällen als *Præludium et Fuga* bezeichnet, vor dem Notentext dagegen als *Præludium* oder *Præambulum*.

In dieser Edition erscheinen die Titel in einer Form, die dem Quellentext in der Terminologie entspricht, aber nicht alle Inkonsistenzen und Abkürzungen der Schreiber wiedergeben. Das gilt auch für die choralgebundenen Werke. Der genaue Quellentext ist den Kritischen Bemerkungen zu entnehmen. Die Quellen für das norddeutsche freie Orgelrepertoire zeigen fast ausschließlich die Bezeichnungen „Præludium ex ...“ oder „Præambulum ex ...“, wenn die Tonarten im Titel erscheinen.

Osterholz-Scharmbeck, Herbst 2010

Harald Vogel

- 1 Nicht aufgenommen wurden die drei Verse von *In dulci jubilo*, die anonym in der Hamburger Handschrift *S.M.G. 1691* überliefert sind und von Hermann Keller in seiner Ausgabe der Orgelwerke Lübecks (Edition Peters Nr. 4437) 1941 publiziert wurden. Diese Handschrift enthält ein häusliches Repertoire für Liebhaber aus dem Hamburger Umkreis der Organistenfamilie Lübeck; vgl. Lübeck, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003.
- 2 Im Gegensatz zu den Orgelwerken sind zwei Kantaten-Autographe von Lübeck im Niedersächsischen Staatsarchiv Stade erhalten: „Es ist ein großer Gewinn“ (LübWV 1) und „Ich hab hier wenig guter Tag“ (LübWV 4); vgl. Wolfram Syré, *Vincent Lübeck. Leben und Werk, Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36, Band 205, Frankfurt/M. 2000, S. 137ff., im Rahmen des hier vorgelegten Vincent-Lübeck-Werkverzeichnisses (LübWV).
- 3 Vgl. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Faksimile: Kassel 1953), S. 373. Walther konnte bei den biografischen Daten und dem Geburtsjahr 1654 auf Lübecks eigene Angaben zurückgreifen; vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. v.

Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 100. Johann Mattheson vermerkte ebenfalls das Geburtsjahr 1654 in seiner *Grundlage einer Ehren=Pforte* (Hamburg 1740), S. 56: „Dieser tüchtige Mann starb den 9. Febr. 1740., alt 86. Jahr.“ Das Geburtsjahr 1656, das in einer Familienchronik der Familie Lübeck von 1756 erwähnt ist, wurde von Paul Rubardt 1924 bekannt gemacht, entspricht aber nicht den Tatsachen. Vgl. Paul Rubardt, *Vincent Lübeck. Ein Beitrag zur Geschichte norddeutscher Kirchenmusik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1924), S. 450–70.

- 4 Die Familien Praetorius (mit drei Generationen in Hamburg von 1555 bis 1651) und Bruhns (mit zwei Generationen in Schwabstedt und Husum von 1665 bis 1742) sind typische Beispiele.
- 5 Die Nachricht über das Begräbnis eines *Vincentius Lübeck* am 12. Dezember 1653 in Stade wurde 1936 mitgeteilt; vgl. Otto Viertel, *Zur Herkunft von Vincent Lübeck*, in: *Stader Archiv, Neue Folge* 26 (1936), S. 194–96.
- 6 Paul Rubardt, *Vincent Lübeck, Sein Leben und seine Werke* [...], Diss. Leipzig 1920 (Ms.).
- 7 Siehe Syré (Anm. 2), S. 29.
- 8 Vgl. *Die große Orgel von St. Nikolai in Flensburg*, Festschrift zur Orgelweihe der Doppelorgel von Gerald Woehl 2009, Hrsg. Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Nikolai Flensburg.
- 9 Siehe Walther (Anm. 3), S. 373.
- 10 Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel 1974, S. 50.
- 11 Siehe Syré (Anm. 2), S. 36f.
- 12 Die von Wolfram Syré aufgestellte hypothetische Modellrechnung der Einnahmen aus der Unterrichtstätigkeit scheint mir zu hoch zu sein, da er von mehr als zehn ständigen Schülern ausgeht; vgl. Syré (Anm. 2), S. 110.
- 13 Freundliche Mitteilung von Rüdiger Wilhelm, der bei seinen langjährigen Forschungen zur Braunschweiger Orgelgeschichte dieses bisher unbekannte Schreiben von Leyding gefunden hat. Es wird vollständig in seinem Artikel zum 300. Todestag des Braunschweiger Organisten Georg Dietrich Leyding publiziert werden. Bisher war nur durch Walther (*Musicalisches Lexicon*, S. 360) überliefert, dass die Kunstreise Leydings nach Hamburg und Lübeck zu „den beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden“ führte, nicht aber zu Lübeck in Stade.
- 14 In: Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1710 (Faksimile: Buren 1976); Anhang zum 2. Teil mit 63 von Johann Mattheson zusammengestellten Orgeldispositionen, S. 174. Als Panegyricus wurde nach altgriechischem Brauch eine Lobrede bezeichnet.
- 15 Vgl. *Gottlieb Nittauf (1685–1722): Complete Organ Works*, hrsg. von John Sheridan (*Bibliotheca Organi Sueciae*, Bd. 2), Stockholm 1996, S. VI.
- 16 Siehe Mattheson (Anm. 3), S. 173f.
- 17 Auch Johann Sebastian Bach folgte dem Brauch, „so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören“. Er wanderte 1706 nach Lübeck, um Dieterich Buxtehude „zu behorchen“; vgl. Nekrolog auf Johann Sebastian Bach, in: *Bach-Dokumente*, Bd. III, Kassel etc./Leipzig 1969 Nr. 666, S. 82.
- 18 Siehe *Johann Gottfried Walther, Briefe* (Anm. 3), S. 101.
- 19 Abgedruckt in Syré (Anm. 2), S. 352–54 (Stadtarchiv Stade, Ratsakten) und S. 420–24.
- 20 Vgl. Punkt 3 in den *Unvorgreiflichen Monita* (1652); (Anm. 19).
- 21 Vgl. Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist*, Kassel 1982, S. 55f.
- 22 Die sehr langsame Entwicklung des Spiels der Orgel mit dem Gemeindegesang lässt sich in Hamburg seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts verfolgen; eine sehr frühe Er-

- wähnung dieser Praxis, die im 16. Jahrhundert noch völlig unüblich war, findet sich im Vorwort vom Hamburger *Melodeyen Gesangbuch* (1604).
- 23 Vgl. Anm. 16.
- 24 In der Beschreibung von Bachs Aufenthalt in Hamburg im Jahre 1720 heißt es über sein Spiel des Chorals *An Wasserflüssen Babylon* in der Hamburger Katharinenkirche vor Reincken (und wahrscheinlich auch vor Lübeck): „... aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespem gewohnt waren ...“; in *Nekrolog* (1750/54), *Bach-Dokumente III*, Nr. 666.
- 25 Vgl. *Abgefasste Ordnung* (Anm. 19); im Abschnitt „Von den Vespem“ heißt es: „... wie nachgehends von einem jeglichen Liede / worauf der Vorsänger es intoniret / und die Orgel ruhet.“
- 26 Die Besitzerfolge ist von Johann Christian Westphal (seit 1803 Organist an der Nicolaikirche in Hamburg) über August Heinrich Redeker bis zu Heinrich Christian Ehrenfried Schmahl (seit 1864 Organist an der Jacobikirche in Hamburg) dokumentiert.
- 27 Schmahl vermachte die Tabulatur testamentarisch dem Händel- und Bachforscher Philipp Spitta, dessen Erben die Handschrift 1907 an die Preußische Staatsbibliothek Berlin gaben. Nach der kriegsbedingten Auslagerung kam sie vor 1948 in die Biblioteka Jagiellońska der Universität Kraków.
- 28 *Praeludium* | D B H. | A° 1696 d[ie] 25 Junius im 1. Faszikel (BuxWV 151) und J:HB | ANNO 1710 | d[ie] 28 7br [Septembris] im 2. Faszikel (LübWV 10).
- 29 Vgl. Syr  (Anm. 2), S. 124.
- 30 Eine Darstellung des Inhalts und ein Inventar von *Schmahls Orgeltabulaturen* in: Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes*, Frankfurt/M. 21997, S. 72f.
- 31 Das *Praeambulum ex d* ist nur auf dem Titelblatt aufgeführt und im Notentext verloren gegangen. Es ist möglich, dass es sich hier um das von Johann Gottfried Walther überlieferte *Prael: dj Vincent: Lübeck* (in d) der Handschrift P 802 handelte; allerdings muss konstatiert werden, dass der Titel hier *Praeambulum* und nicht *Praeludium* lautet.
- 32 Siehe Belotti (Anm. 30), S. 79.
- 33 Siehe Belotti (Anm. 30), S. 79f. Lindemann erhielt 1713/14 seine Ausbildung in Stettin, wo der Buxtehude-S hler Friedrich Gottlieb Klingenberg und dessen Schüler Michael Rohde an den dortigen Hauptkirchen wirkten.
- 34 Vgl. Vincent Lübeck, *Claviermusik aus schwedischen Quellen*, hrsg. von Pieter Dirksen, *Biblioteca Organi Sueciae*, Bd. 5, Stockholm 2000, S. II–VIII.
- 35 Klaus Beckmann hat den Versuch unternommen, das *Praeambulum ex G* zusammen mit dem *Praeambulum ex F* Vincent Lübeck d. J. zuzuweisen; vgl. Vincent Lübeck, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz 2004 (ED 9784). Diese Beurteilung ist nicht nachvollziehbar, denn das *Praeludium ex G* gehört zu den Werken aus dem späten norddeutschen Repertoire, die sich durch eine ungewöhnlich hohe Differenzierung des Satzes auszeichnen in einem st ndigen Wechsel von Stimmenzahl, rhythmischer Bewegung, einfallsreicher Harmonik, solistischen und polyphonen Passagen sowie durch ausdrucksvolle Melodiebildungen (wie z. B. in den T. 67–77).
- 36 Erstveröffentlichung von Pieter Dirksen, s. Anm. 34.
- 37 „INI beg ntes Information d 15 Mart  Ao 1709“ (In Nomine Jesu, der Unterricht begann am 15. März 1709). Die Tabulatur enthält auch Fingersatz-Angaben.
- 38 Der Verfasser bereitet eine ausführliche Darstellung der Lernprozesse zur Spielweise im frühen Repertoire und zur Improvisation vor. Die Improvisation spielte eine große Rolle bei der Erarbeitung der Spieltechnik und das Memorieren beim Erlernen des Repertoires.
- 39 Eine wichtige Quelle in dieser Notationsform ist das vor 1688 in Dresden geschriebene Manuskript *E. B. 1688* (New Haven, Yale University, Music Library, *LM 5056*), das u. a. zehn Werke von Buxtehude enthält.
- 40 Die Echtheitsdiskussion, die Klaus Beckmann (s. Anm. 35, S. 4f.) angestoßen hat, ist auch hier nicht nachvollziehbar, da im *Praeambulum ex F* die Wechselnoten- und Tetrachordfiguren zu finden sind, die in ähnlicher Weise im *Praeludium ex C* oder im *Praeludium ex d* in den einleitenden Toccateilen auftreten. In einer gehäuften Repetition treten diese Figuren immer wieder im Werk Lübecks auf.
- 41 Vgl. Jürgen Neubacher, *Unbekannte Kompositionen Georg Philipp Telemanns in der wieder zugänglichen Musikhandschrift* [...], in: *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg*, Hrsg. Peter Petersen und Helmut Rösing, Frankfurt am Main 1999, S. 385.
- 42 Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803* [...], *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 1, Hamburg 1969.
- 43 Vgl. Walther (Anm. 3), Leipzig 1732, S. 345. Die Handschriften wurden an den Sohn Johann Ludwig Krebs, der später in Altenburg wirkte, weitergegeben. Sie blieben danach in Altenburg im Besitz der dortigen Hoforganisten (bis zum Tod von Carl August Reichardt im Jahre 1859) und gingen 1889 in den Besitz der damaligen Königlichen Bibliothek in Berlin über; s. Zietz (Anm. 42), S. 74f.
- 44 *Johann Gottfried Walther, Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987.
- 45 Siehe Anm. 44, S. 62f.
- 46 Johann Kuhnau, *Neue Clavier-Übung* (2 Teile); Johann Krieger, *Anmuthige Clavier-Übung*.
- 47 Durch das Fehlen der Mehrfach berlieferung gleicher Stücke in verschiedenen Handschriften sind sowohl der Quellenkritik als auch der Stilkritik Grenzen gesetzt.
- 48 Vgl. Nicolaus Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 2008 (Edition Breitkopf 8663), S. 53.
- 49 Es ist kaum möglich, einen st ndigen Wechsel der Mittelstimme(n) in der Verteilung auf die rechte oder linke Hand aus der Tabulturnotation im Spieltempo herauszulesen. Meine jahrzehntelangen Versuche im Tabulaturspiel haben zu dem Ergebnis geführt, dass nur eine möglichst gleichbleibende Verteilung der Stimmen im Spiel- und im Leseprozess ein Spiel des Repertoires nach der Tabulturnotation möglich macht. Auch die polyphone Improvisation in diesem Stil funktioniert nur bei einer weitgehend gleichbleibenden Verteilung der Stimmen auf die Hände.
- 50 Im *Praeludium ex d* geht ab T. 113 der Fugensatz unmittelbar in den freien Satz über (mit einem Dialog zwischen der Oberstimme und dem Pedal und einer Generalbassaussetzung in den Mittelstimmen). Hier wird die Oberstimme im oberen System wiedergegeben, wobei diese auf einem separaten Manual gespielt werden kann; in T. 131–133 wechselt die Solostimme im Stil der Choralfantasie in die linke Hand.
- 51 Faksimile in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 4, S. 14–15, hrsg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden 2004 (Edition Breitkopf 8744).
- 52 Vgl. Faksimile: Vincent Lübeck, *Clavier Uebung* (Hamburg 1728), *Critical Facsimiles 5*, New York 2000.
- 53 Eine umfassende Dokumentation ist zu finden in: Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton (New Jersey) 31983.
- 54 In der Handschrift *S.M.G. 1691* (Anm. 1).

Preface

The present edition contains all of Vincent Lübeck's works with obligato pedal and, in an appendix, the *manualiter* works that can be played both on the organ or on a stringed keyboard instrument.¹ Comparable to the state of the sources for the works of his contemporaries Dieterich Buxtehude, Johann Adam Reincken, Nicolaus Bruhns, and Georg Böhm, no autographs of Lübeck's works for keyboard instruments have survived.²

Just as with the editions of the organ works by Nicolaus Bruhns (Edition Breitkopf 8663), of Samuel Scheidt's *Tabulatura nova* (Edition Breitkopf 8565–67) and of Jan Pieterszoon Sweelinck's works for keyboard instruments (Edition Breitkopf 8741–44), this edition is a practical source edition intended to make the content of the sources accessible to present-day users. Although modern notation cannot reproduce the original form of the work any better than the original letter tablature, it does have advantages when compared to the historical forms of staff notation which are explained below.

A sizable amount of Vincent Lübeck's free organ works has been transmitted in the music collections of Hamburg's Nicolaikirche and is available in the form of copies made within Lübeck's circle of students. It should be noted that there is no double transmission of one and the same piece in different manuscripts. Every work has come down to us in a single source and most compositions are still written in the letter tablature notation used by the North-German organists.

Vincent Lübeck

By virtue of his long life, Vincent Lübeck (1654³ to 1740) played an important role in the organ culture of Northern Germany both in the 17th and 18th centuries. His organ works represent the late stage of the North German organ style, which evolved in the 17th century within a professional musical environment, and whose continuity was maintained through the existence of family dynasties of organists that made their influence felt over the course of several generations.⁴ Lübeck's life and work was linked to three economic, cultural and political centers: Flensburg, Stade, and Hamburg. Vincent Lübeck's father, Vincent Senior, first found employment as an organist at the chapel of the castle in Glückstadt (on the Elbe River). In 1647 he moved on to the Marienkirche in Flensburg and later likely passed away in Stade in December 1653 before the birth of his son.⁵ It is not clear why the widow moved temporarily to Padingbüttel (near Bremerhaven), where Mattheus Lübeck, possibly her brother-in-law, worked as organist.⁶ It is here that she gave birth to Vincent Lübeck, after which the widow returned to Flensburg and married her late husband's successor, Caspar Förckelrath, in 1655.⁷

Flensburg was the most important commercial center in the German-Danish border region and belonged politically to Denmark. In the early 17th century, one of the largest Renaissance organs in Europe was built in the Nikolaikirche; its

impressive facade, with two *Rückpositiv* cases, has been preserved to this day.⁸ The Marienkirche was the older main town church. During the time of young Vincent's musical training with his stepfather, the church had a three-manual organ equipped with the typical variety of stops of a North-German town organ (specification p. 101). According to the biographical notes of Johann Gottfried Walther⁹, Caspar Förckelrath was his stepson's only teacher. However, it is likely that Vincent Lübeck paid visits to various well-known organists before his 20th year in order to expand his musical horizons, as was generally the case in Northern Germany at that time. Nevertheless, this assumption cannot be confirmed. In 1674, at the age of 20, Vincent Lübeck was appointed organist at St. Cosmae in Stade. The organ there had just been built by Arp Schnitger and his master Berendt Hus. He was to spend the next 28 years in Stade as an organist and teacher, composer and organ expert. Lübeck first established himself as an authority in the Duchy of Bremen-Verden, which had been under Swedish rule since 1648 and was situated between the estuaries of the Weser and the Elbe Rivers. Its political center was Stade.

Lübeck's close personal and professional relationship with Arp Schnitger played a particularly important role in his life. Together with Christian Flor (Lüneburg) and Andreas Kneller (Hamburg), he carried out the inspection and approval of Schnitger's largest organs in Hamburg (St. Nicolai and St. Jacobi) in 1687 and 1693.¹⁰ A festive musical work was commissioned from Lübeck in 1701 for the dedication of the Schnitger organ at St. Petri in Buxtehude (near Stade). Besides a no longer extant Passion for the Cathedral of Bremen, Lübeck wrote his cantatas in Stade as commissions by the Swedish government for special occasions.¹¹

An important source of income for Vincent Lübeck was his pedagogical activity.¹² Foremost among his students in Stade were his sons Peter Paul and Vincent Lübeck Jr., as well as Georg Dietrich Leyding. Peter Paul succeeded his father in Stade in 1703, and Vincent Jr. followed his father as organist of St. Nicolai in Hamburg in 1740. In 1684 Leyding applied for the post of organist at the St. Ulrichi/Brüder-Kirche in Brunswick, and noted in his application that he had not only studied with Jacob Bölsche in Brunswick for six years, "[...] but also learned from other masters of the art of organ playing, above all such famous men as H.(err) *Vincentium* Lübeck of Stade, H.(err) Reincken of Hamburg, H.(err) Buxtehude of Lübeck, by hearing them play, learning their best technical feats under their direction, and obtaining various *rare* pieces from them [...]"¹³ Lübeck is mentioned here in one breath with Buxtehude and Reincken. Very revealing is the statement concerning the pedagogical procedure employed during the visits of the leading North-German organ masters: first the student listened to the master's playing, then he obtained personal instruction, during which the master imparted various technical resources (performance technique) to the student, and

finally the student was given works by the master – “rare pieces” – which allowed him to study compositional style on his own.

Lübeck's new position at Hamburg's Nicolaikirche, which he assumed in 1702, gave him an even broader scope to exert his influence as an organ teacher and expert. The otherwise very critical Johann Mattheson showered Lübeck with encomia that were most unusual for an organist of the preceding generation. In his description of the large organ at St. Nicolai in Hamburg, the largest organ of that time he notated: “This extraordinary organ was built by Arp Schnitker in 1686, and also has an extraordinary organist. But how can one praise someone who is already greatly celebrated? I need only give his name, *Vincent Lübeck*, and the panegyric is complete.”¹⁴

In Hamburg, Lübeck gathered around him a large circle of organ students, including the later Flensburg organist Hans Heinrich Lüders and most likely Gottlieb Nittauff as well, who found work in Stockholm in 1705.¹⁵ In his *Grundlage einer Ehren=Pforte*, Johann Mattheson refers to Lüders' tenure in Hamburg and states that it started in 1702, “[...] when he spent four years at this celebrated location and showed great diligence and pleasure in attending the Saturday Vespers, in particular those in the Nicolaikirche, where Vincent Lübeck was the organist.”¹⁶ These words confirm the great value placed on “listening” to the masters, which was of inestimable importance to young organists after their period of training.¹⁷

Lübeck enjoyed a trusting relationship with the town “Kantor,” or municipal music director, both in Hamburg and in Stade. Among them was Georg Philipp Telemann, who was appointed “Kantor” in 1721. For his *Musicalisches Lexicon*, Johann Gottfried Walther obtained the biographies of Telemann and Lübeck in letters “that were enclosed together.”¹⁸

Lübeck's sole printed edition, the *Clavier Uebung*, which contains works for keyboard instruments, was published in Hamburg in 1728. A portrait of Lübeck in the Landesmuseum Hamburg-Altona depicts a man with a finely chiseled, almost aristocratic physiognomy, and clad in a precious silk garment.

The Organ Works

Vincent Lübeck's surviving organ works belong to the “rare pieces” that were eagerly transcribed by the master's pupils as examples of his artistry. In Lübeck's case, we can get a good impression of the works that were copied in the immediate circle of a North-German organ composer as paragons of their genre.

There are three documents detailing the use of the organ during the religious service during the time of Vincent Lübeck's activity in Stade and Hamburg: in the Stade Church Regulations, the “Undisputed Directions (*Unvorgreifliche Monita*) about our Congregational Singing” of 1652, and the “Codified Guideline for Dealing with the Vespers on Sunday and Holyday evenings, as well as with the Religious Service on Sundays and Other Feast Days here in Hamburg,” published in Hamburg in 1699.¹⁹ The role of the organ consisted only excep-

tionally in the accompaniment of congregational singing. It was mainly used in chorale-based organ verses as an introduction to the congregational singing and between the sung verses (*alternatim*). Further, many liturgical pieces were introduced by organ playing (“*Praeludiret die Orgel*”). It was important at this time that the organ should not play too long (“The organ again, but briefly, as everything must be considered here for singing, and not for playing”). In Stade, “a fine motet” could also be played on the organ during communion to relieve the *Kantor*.²⁰

The Saturday evening Vesper services were organized in a completely different way in Hamburg, where the organists were not only able to demonstrate their artistry, but could also perform concerted works for voices and instruments. There was a long tradition of “organist's music” in Hamburg, since the *Kantorei* of the Johanneum, which was directed by the *Stadtkantor*, or town music director, performed in turns at the city's principal churches, meaning that on the other Sundays the organist had to provide figural music.²¹ As to the organist's music, the large organs were used as thoroughbass instruments and determined the main impact of the organ sound in the traditional motet repertoire as well as in the modern concerted music. The fundamental transformation of the organ from an instrument that supplied figural music (in alternation with congregational singing and as a thoroughbass instrument) to one that accompanied mainly congregational singing took place during Vincent Lübeck's long period of activity in Hamburg (1702–1740).²²

The musically enhanced Vesper services in Hamburg's Nicolaikirche were organized with lavish care by Vincent Lübeck and also found great acceptance by traveling organists.²³ One could hear large chorale fantasias²⁴ and other free organ works in a dramatic style based on the representation of affects. Lübeck's organ works boast the same level of quality as his cantatas, and command a stylistic scope ranging from the strict fugal technique to the virtuoso and expressive works of the *stylus phantasticus*.

Vincent Lübeck's organ works do not belong to the liturgical “everyday” repertoire in which each organ verse was allowed only a limited scope. Nevertheless, the free works found their way into the Saturday Vespers, in which concerted vocal works for small scorings alternated with instrumental works and organ pieces. Noteworthy is the fact that the organ did not play for the congregational singing here, and did not introduce most of the hymns with a prelude.²⁵

Lübeck's free and chorale-based organ works are highly differentiated single works that, with respect to form, composition technique and tonality, are fashioned very individually. As with the vocal works, priority is given to the expression of “*affecten*” which means that this repertoire does justice to the aesthetic demands set up by the influential, Hamburg-based Johann Mattheson. It is thus hardly surprising that Mattheson arrived at a positive judgment of this style and of Vincent Lübeck's organ artistry, even though Lübeck belonged to an earlier generation whose works were generally viewed as old-fashioned.

Regarding the chorale fantasia “Ich ruf zu dir,” we are aware of the relationship between the text and the depiction of the musical “affecten” through the hymn text. The words can be distributed among the sometimes contrasting sections of the work as indicated here:

M. 1 I call to you, Lord Jesus Christ,
 M. 8 I pray, hear my lamentations,
 M. 13 grant me mercy at this time,
 M. 51 do not let me despair;
 M. 94 (despair)
 M. 106 I trust that you wish, Lord,
 M. 139 to give me the true faith,
 M. 175 to live for you,
 M. 200 to be useful to my neighbor,
 M. 220 to keep your word faithfully.
 M. 262 Coda

The Transmission

Five out of seven of Vincent Lübeck’s free works with obligato pedal are to be found in sources written in North-German **letter tablature**. One manuscript, formerly preserved in Berlin and now in Kraków, is known under the name of *Schmahls Orgeltabulaturen*, and another tablature is preserved in the Lund University Library, shelfmark *Wenster N 7*.

Schmahls Orgeltabulaturen belong to the few manuscripts containing North German organ music dating from the time around 1700 that still present the original notational form of the North German organists. This manuscript consists of five fascicles and a 19th-century flyleaf in the hand of Hamburg’s Jacobi organist Heinrich Schmahl (1827–1892) providing information on the manuscript’s former owners.²⁶ Schmahl’s mention on the flyleaf “from the estate of the organist Westphal” refers to the organist of Hamburg’s Nicolaikirche Johann Christian Westphal (1773–1828) and thus to the collection’s provenance from the music library of the Nicolaikirche, where Vincent Lübeck and his son Vincent Jr. worked until 1740 and 1755 respectively.²⁷

There are two dates in the manuscript: 1696 in the first fascicle and 1710 in the second.²⁸ The monogram “J:HB” in the second fascicle possibly refers to Johann Hinrich Beuthner (1693–1731), who ascertainably studied at the Johanneum in Hamburg and became a teacher and *Kantor* in Riga in 1717.²⁹

The tablature writing in the fascicles containing Lübeck’s works bears certain traits showing an uncertainty in the attribution of the rhythm markings to the keyboard letters as well as an awkward handwriting style. These writing differences lead us to believe that the fascicles were written by Vincent Lübeck’s young organ students and that each fascicle was written by a different copyist.

The manuscript contains the following repertoire:³⁰

1st fascicle D. Buxtehude: Praeludium (A major) BuxWV 151

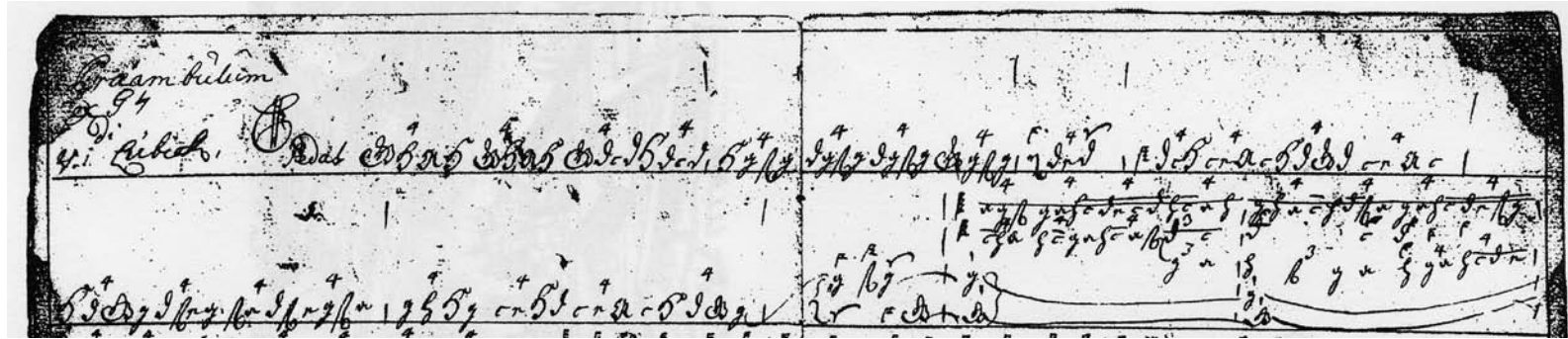
2nd fascicle	V. Lübeck:	Praeludium ex g	LübWV 12
	V. Lübeck:	Praeludium ex C	LübWV 10
3rd fascicle	V. Lübeck:	Praeambulum ex E	LübWV 7
	V. Lübeck:	Praeambulum ex c	LübWV 6
	V. Lübeck:	Praeambulum ex d	(paper loss) ³¹
4th fascicle	N. Bruhns:	Praeludium ex e	
	D. Buxtehude:	Praeludium (D major)	BuxWV 139
5th fascicle	G. D. Leyding:	Praeludium ex B (B flat)	
	G. D. Leyding:	Praeludium ex C	
	G. D. Leyding:	Praeludium ex Dis (E flat major)	
	Anonymous:	Fuga	

We know of the link to Georg Dietrich Leyding from the application request quoted on p. 12. The connection to Nicolaus Bruhns most likely arose through the intermediary of the Stade *Kantor* Enewald (Latinized: Eobaldus) Laurentius, a Husum native who returned to his hometown in 1702 to become *Kantor* at the Marienkirche there. Georg Bruhns succeeded his brother Nicolaus as organist at this church, where he remained until 1742. Since Buxtehude’s *Praeludium in D major* (Bux WV 139) is also transmitted in *Schmahls Orgeltabulaturen* along with Bruhns’ *Praeludium ex e*, it can be assumed that this work stems from the Bruhns family’s collection of works by Buxtehude. This assumption also applies to the copy of the *Praeludium in A major* (Bux WV 151) in the first fascicle, which might have made its way into Vincent Lübeck’s musical library as early as during his Stade period.

This repertoire seems to have entered the music collection of Hamburg’s Nicolaikirche through Lübeck’s personal connections. The individual fascicles were originally separate and were written within a period of at least 14 years.³²

Schmahls Orgeltabulaturen are apparently a remnant of the manuscripts that belonged to Vincent Lübeck’s professional collection of “rare pieces.” From the immediate surroundings of this important North-German organ composer, one can gain insights into the collections of works by Lübeck and others. The repertoire transmitted in *Schmahls Orgeltabulaturen* is not a haphazard compilation of organ works of the time, but reflects Vincent Lübeck’s personal relations and teaching.

The tablature *Wenster N 7*, which is located today in the Swedish city of Lund and contains the *Praeambulum ex G*, can also be associated with Lübeck’s immediate circle of students in Hamburg. The Wenster Collection, housed in the Lund University Library, was compiled by the organist Gottfried Lindemann, who moved from Stettin to Karlshamm, Sweden, in 1719.³³ In 1741 it passed into the property of his successor Christian Wenster. In the fascicle *Wenster N 7*, Vincent Lübeck’s *Praeludium ex G* takes its place between two pedal preludes by Gottlieb Nittauf (1685–1722), who worked as an organist in Stockholm and Göteborg and who had studied “in Hamburg with a leading master” in 1705, probably Vincent Lübeck.³⁴

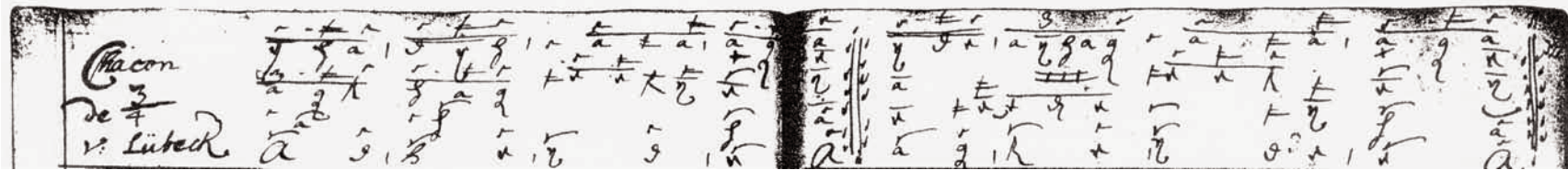


Beginning of the *Praeambulum ex G* from *Wenster N 7*

A peculiar characteristic of the neatly written tablature are the little vertical dashes that serve as barlines. This trait is uncommon for letter tablature, which does without barlines, and can also be found in *Schmahls Orgeltabulaturen*. One might call it an idiosyncrasy of Vincent Lübeck's tablature notation. According to the source findings, the *Praeambulum ex G* dates from the years following 1702, which is when Lübeck took office in Hamburg.³⁵

The third tablature source, *Kalmar 1709*, is also located in Sweden and contains the *Chacon ex A*. Housed in the Kalmar Municipal Library, it has 60 folio sheets

containing a repertoire of simple preludes and dances for amateurs, some of which are attributed to French lutenists such as E. Gaultier and J. Gallot. References to Hamburg can be seen in the attribution of works to Johann Schop Junior, the son of the director of the Hamburg "Ratsmusik," who was a friend of Scheidemann, and to Vincent Lübeck.³⁶ Lübeck's *Chacon ex A* is no doubt the most demanding (and the latest) work in this collection which, according to a note in Swedish, had been used for teaching purposes since 15 March 1709.³⁷



Beginning of the *Chacon ex A* from *Kalmar 1709*

The tablature notation of the *Chacon* displays the type of performance notation that was widely used in manuscripts for amateurs and for teaching, and in which the distribution of voices to both hands results from the positioning of the rows of letters. The first two measures of the opening movement of the *Chacon* are in four parts, whereby two parts are read and played by each hand respectively, in harmony with the traditional way of reading tablatures.

The variations are mostly in three parts; the disposition of the hands is depicted here by the higher or lower positioning of the letter rows between the outer parts. In the closing chords, the delimitation of the playing material of each hand is marked by a horizontal dash in the middle of the reading field (first occurring in measure 4 between *c sharp*¹ and *a*).

Modern-day performers are often overwhelmed by the complexity of the tablature notation in a non-strictly polyphonic, "free-part" writing that does not strict-

ly adhere to a fixed number of parts. It is likely that students used to begin their training by learning to read this notation.³⁸

The suitable form of **staff notation** for polyphonic writing was the system with little distance between the upper and lower staves (see facsimile p. 111). Noteworthy here is the complete lack of ledger lines between the staves, which – as with tablature notation – gives rise to a uniform reading field. This is precisely the form of notation that was used for the transcription of the North-German organ works from their original letter tablature to the two-staff system.³⁹

The *Praeambulum ex F*⁴⁰ is transmitted in the source *Hamburg 3294*^o, which uses this type of staff notation. According to Jürgen Neubacher,⁴¹ this work was written by Johann Ernst Bernhard Pfeiffer (1703–1774), who became the organist of the Petrikirche in Hamburg in 1735. It is a single manuscript that was written very carefully and contains very few errors.

The bulk of Vincent Lübeck's works transmitted in staff notation stems from the manuscripts *P 801* and *P 802*,⁴² which are preserved in Berlin. These are extensive collective manuscripts compiled by Johann Tobias Krebs (1690–1762) while he was studying in Weimar with Johann Gottfried Walther (until 1714) and Johann Sebastian Bach (until 1717),⁴³ and in which Johann Gottfried Walther is one of the main scribes. The importance of these manuscripts – along with the volume *P 803* – lies above all in the transmission of the organ works written by Johann Sebastian Bach in Weimar. Vincent Lübeck's works were copied by Walther and are found in the immediate vicinity of other significant organ works of North-German composers: while *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* in *P 802* immediately precedes the chorale fantasia *Nun komm, der Heiden Heiland* by Nicolaus Bruhns, the *Praeludium ex d* and *Nun lasst uns Gott dem Herren* in *P 801* immediately follow Buxtehude's *Te Deum*.

To date, it has been impossible to determine how Walther obtained the sources for his Lübeck copies. His collecting activity was based on a network of connections that we know about partly from references made in his *Musicalisches Lexicon* and partly in the surviving letters to the Wolfenbüttel court Kapellmeister Heinrich Bokemeyer.⁴⁴ In his letter to Bokemeyer of 6 August 1729, Walther mentions his collection of pieces by “German organists” (which also include Lübeck's works) and “in German tablature written in H.(errn) Buxtehude's own hand.”⁴⁵ The only printed edition of works by Lübeck was published in Hamburg in 1728 under the title *Clavier Uebung* “at the request of several good friends.” The title *Clavier Uebung* was also used for the printed collections of Johann Kuhnau (1689

and 1692), Johann Krieger (1699)⁴⁶ and Johann Sebastian Bach (in four parts, 1726–31).

There is no cohesiveness among the contents, which consists of the Praeludium and Fuga in A minor, a Suite in G minor (with Allemande, Courante, Sarabande and Gigue) and as an addition a Chaconne in F major (“Lobt Gott ihr Christen allzugleich”). Elements of the organ style are only discernible in the two works at the beginning of the *Clavier Uebung*. This includes the formal bracket of the solo passages at the beginning and end of the Praeludium and at the end of the Fuga. In contrast to the harpsichord suite, the Praeludium and the Fuga can be played both on the organ as well as on the harpsichord.

The print is a copper engraving and has a two-staff notation in the clef combination of the ten-line double staves – exactly as the manuscript *Hamburg 3294*^o for the *Præambulum ex F*.

In summary, it can be asserted that the sources of Vincent Lübeck's organ works reveal various types of transmission from the period around 1700:

- 1) the clavier book for the instruction of beginners (*Kalmar 1709*), written by a professional teacher,
- 2) single fascicles with model works (*Schmahls Orgeltabulaturen*, 2nd and 3rd fascicles), written by young organ students under the direction of the master,
- 3) the individual transmission of “rare pieces” of great masters (*Wenster N 7, Hamburg 3294*^o), written within the framework of a period of study, either long or short, with a professional teacher,



Beginning of the *Fuga* from the printing of the *Clavier Uebung* (1728)
Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

4) collective manuscripts with works of distinguished masters (*P 801* and *P 802*), written by professional organists as part of their further training after taking up their first post (Johann Tobias Krebs) or as a component of a pedagogical syllabus (Johann Gottfried Walther) and finally

5) publications (*Clavier Uebung*, 1728).

These transmission types correspond to the various steps of an organist's training, which was organized according to the rules of professional craftsmen's training:

- the basics in childhood (1),
- instruction as a youth (2),
- the apprenticeship phase with a period of travel (3),
- the collection activity of independent masters (4) and
- the representation of the masters through publications (5).

Sources arising from a teaching situation are generally very close to the authentic work form. However, uncertainties in the tablature writing and slips in the copying process can diminish the quality of the text. In contrast, the sources that result from an extensive collecting activity and that were often written with great care, can contain major divergences from the original form of the work through possible intermediate transmission levels.⁴⁷

About the Edition

Due to the lack of multiple transmissions and to the origins of the sources as mentioned above, textual criticism in this edition concerns solely the correction of obvious errors, and not a correction of style. At a few passages, one will find more extensive text emendations which are marked with * in the "Einzelanmerkungen" (pp. 107ff.).

Notation

The new Lübeck edition has a flexible notational concept that uses modern notation on two or three staves, depending on the form of notation of the sources. The notation on three staves is used in works with obbligato pedal that are transmitted in letter tablature or in staff notation on three staves. The two-staff notation is found in *manualiter* works and in Preludes with obbligato pedal that are only transmitted in staff notation on two staves.

A uniform, modern notation of the free works – especially pieces written in more than four parts – exclusively on two staves can lead to a confusing appearance of the music on the page that does not illustrate the voice-leading and possible hand distribution as distinctly as the original letter tablature. On the other hand, a source-oriented edition must take into account the fact that many works of the North-German *pedaliter* repertoire have only survived in staff notation on two staves. Examples of this notation include Vincent Lübeck's *Praeludium ex d* (facsimile on p. 111) and *Praeambulum ex F*.

The historical staff notation on two staves differs fundamentally from modern-day notation with ledger lines between the staves. Its appearance is characterized by two five-line staves placed very closely to one another, without change of clefs between the soprano clef (C clef) in the upper staff and the bass clef (F clef) in the lower staff. This spacing renders ledger lines between the staves superfluous; only the note *b* lies between the staves. Such notation was used until the early 18th century for the transcription of polyphonic works from letter tablature since here, every note has its unmistakable place within the two staves, albeit without any particular graphic consideration for the voice leading.

In this historical staff notation with two staves, there are no changes of clefs, which are typical of most of the other notational forms. This gives rise to a consistently uniform reading field in which compositional structures can be easily identified, comparable with the uniform horizontal reading field of letter tablature.

Next to modern two-staff notation, the letter tablature is the only notational form that can illustrate complex polyphonic structures and, simultaneously, depict the playing process (facsimile on pp. 15 and 21).

Distribution of the Parts

In this edition, great value has been placed on a reasonable distribution of the manual parts in the free *pedaliter* works. Up to now, the basis of modern notation on three staves was constituted by a consistent distribution of the parts, whereby two parts were notated in the upper staff, one part in the middle staff and the pedal part in the lower staff. However, this distribution of the manual parts does not always do justice to the reading and playing process in the free sections of this repertoire, since the middle parts, which are played with the left hand, must often be read simultaneously on two staves. As explained previously in my Bruhns edition,⁴⁸ the basis for the playing process of letter tablature consists in the simultaneous reading of no more than two series of letters (voices) per hand in the case of a consistently polyphonic writing style. In the maximum case of six-part writing, two parts can be read and played by one hand each and the feet. In a five-part piece (e.g. the second fugue of the *Praeludium in G* by Nicolaus Bruhns), each hand plays two parts each, and the pedal plays one part. In four-part writing with obbligato pedal, two solutions are possible: 1) with two parts in the right hand and one in the left, or 2) with one part in the right hand and two in the left. These two possibilities can be interpreted either way with the original letter tablature.⁴⁹ When using modern three-staff notation, it is thus necessary to choose between the two possibilities.

There are two stylistic layers in Lübeck's organ works:

- polyphonic fugal writing with a limited ambitus of all parts (in the tradition of the *canzona*) and
- free writing with a changing number of parts often with a large ambitus.

In the first case, the best solution – also from a technical point of view – is the traditional modern notation of two parts in the upper staff, which can almost always be played with the right hand, and one part in the middle staff for the left hand. As with letter tablature, the reading and playing process are concurrent. As to the free sections, the other possibility – one part in the upper staff for the right hand – corresponds better to the structure of the piece and to its performability. One can often discover similarities with the style of the chorale fantasias here.⁵⁰

If we take all of this into consideration, we can see how style, reading process and performance manner are all interconnected; the interpretation is facilitated by this interconnection when it is expressed in modern staff notation. The solution for the present edition is simple. The three-staff notation of the free organ works is generally divided up as follows:

1 (upper staff, r.h.) / 2 (l.h.) / 1 (Ped.) part(s) in the free sections and

2 (upper staff, r.h.) / 1 (l.h.) / 1 (Ped.) part(s) in the fugal sections.

The possibilities of modern staff notation are thus exploited in a flexible manner. At the same time, the modern notational image illustrates the structural articulation of letter tablature better than a schematic notation with two parts in the upper staff, whenever possible. Exceptions from this rule result when the ambitus of certain parts occasionally exceeds the norm.

Beaming

In the present edition, the quarter note is the beaming unit for the linking of eighth and sixteenth notes, in harmony with the notational convention of staff notation in the second half of the 17th century as well as in the transcriptions from letter tablature of the North-German organ repertoire made in the late 17th and early 18th centuries. The individual stemming of eighth notes in combination with sixteenth notes:  and at dottings: , can be found in more recent editions and is called “tabulaturkonform” (concurrent with visual aspects of letter tablature). This stemming method corresponds to an early 17th-century convention of staff notation that occurs, for example, sometimes in the Sweelinck manuscripts *Lynar A1* and *A2*⁵¹ (written before 1620), but which is not found in the later sources of North German organ music. The „tabulaturkonform“ notation gives rise to a graphic appearance that never existed in Lübeck’s period of activity. The notation in the edition of Vincent Lübeck’s *Clavier Uebung* printed in 1728 consistently employs the quarter note as the beaming unit for the rapid note values (see facsimile on p. 16).⁵²

Rests

The concept of notating supplemented rests in small print, which was already implemented in the old Breitkopf edition (EB 6673) of Lübeck’s organ works, can still be considered as the best solution. Rests are often missing in the sources (in both tablature and staff notation). Reproducing this notational image does

not promote the understanding of the polyphonic texture. For this reason, in our edition we supplemented the rests as thoroughly as possible in the fugues and in the free sections only to the extent that the (irregular) entrance of new parts is intelligible.

Ornaments

The ornaments are notated as in the sources. They fall into one of the following categories:

1) ornament signs occurring in North-German repertoire in the form of slanted double strokes (//), a cross (+) and a diagonal double cross (*),

2) the trill sign (tr) and

3) two signs out of the French tradition (♬ and ♪).

The sources in letter tablature utilize North-German ornament signs. As a rule these ornaments begin with the main note.⁵³ The sources in staff notation present another picture. The handwriting in *P 801* and *P 802* indicates that in writing out the chorale-based works and the *Praeludium ex d*, Johann Gottfried Walther replaced the North-German ornaments that were originally used with two French ornament signs (♬ and ♪). In his *Clavier Uebung* Vincent Lübeck used only the trill sign, however those pieces are not included in this edition. Finally, in the *Praeambulum ex F*, found in the manuscript *Hamburg 3294*^o, we see an unusually large number of ornament signs that were well known in Vincent Lübeck’s circle: //, + and tr.⁵⁴ The suspension signs in this handwriting are not found in any other sources of Lübeck’s organ works and obviously do not belong to Lübeck’s organ style.

Vincent Lübeck’s organ works contain only a few ornament signs. The *Praeambulum ex F* is an exception, but it should not serve as a model for other works by Lübeck. Additional ornamentation is a matter of taste that can not be grounded in historical facts.

Titles

Since there are various versions of the titles of the free works in the manuscript sources, we have reproduced them here in a standardized form (see “Quellenverzeichnis” on p. 106 and the “Einzelnmerkungen”, beginning on p. 107). On the title pages of the sources, the free works are designated in several cases as *Praeludium et Fuga*; yet before the musical text, by contrast, as *Praeludium* or *Praeambulum*.

In this edition we have supplied the titles in a form that corresponds to the source text in its terminology, but does not reproduce all the inconsistencies and abbreviations of the scribes. This also applies to the chorale-based works. The exact source text can be found in the “Kritische Bemerkungen”. The sources for the North-German free organ repertoire almost exclusively use the terms „*Praeludium ex ...*“ or „*Praeambulum ex ...*“ when the key appears in the title.

- 1 Not included are the three verses of *In dulci jubilo* that are transmitted anonymously in the Hamburg manuscript *S.M.G. 1691* and were published in 1941 by Hermann Keller in his edition of the organ works of Lübeck (Edition Peters Nr. 4437). This manuscript contains a domestic repertoire for amateurs from the Hamburg circle of the Lübeck family. See also Lübeck, *New Edition of the Complete Organ and Keyboard Works*, ed. by Siegbert Rampe, Kassel etc., 2003.
- 2 Contrary to the organ works, there are two cantata autographs by Lübeck preserved in the Niedersächsisches Staatsarchiv Stade: “Es ist ein großer Gewinn” (LübWV 1) and “Ich habe hier wenig guter Tag” (LübWV 4); see Wolfram Syré, *Vincent Lübeck. Leben und Werk, Europäische Hochschulschriften*, series 36, vol. 205, Frankfurt/M., 2000, pp. 137f., containing the Vincent-Lübeck-Werkverzeichnis (LübWV).
- 3 See Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732 (facsimile: Kassel, 1953), p. 373. Walther borrowed Lübeck’s own information for his biographical notes and for the birth year 1654; see *Johann Gottfried Walther. Briefe*, ed. by Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, 1987, p. 100. Johann Mattheson also confirmed that he viewed Lübeck’s year of birth as 1654 in his *Grundlage einer Ehren=Pforte* (Hamburg, 1740), p. 56: “This proficient man died on 9 February 1740, at the age of 86.” The year 1656, which is mentioned in a family chronicle of the Lübeck family of 1756, was published by Paul Rubardt in 1924, but does not correspond to the facts; see Paul Rubardt, *Vincent Lübeck. Ein Beitrag zur Geschichte norddeutscher Kirchenmusik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1924), pp. 450–70.
- 4 The Praetorius family (with three generations in Hamburg from 1555 to 1651) and the Bruhns family (with two generations in Schwabstedt and Husum from 1665 to 1742) are typical examples.
- 5 The news of the funeral of a Vincentius Lübeck on 12 December 1653 in Stade was published in 1936; see Otto Viertel, *Zur Herkunft von Vincent Lübeck*, in: *Stader Archiv, Neue Folge* 26 (1936), pp. 194–96.
- 6 Paul Rubardt, *Vincent Lübeck, Sein Leben und seine Werke [...]*, Diss. Leipzig, 1920 (ms.).
- 7 See Syré (note 2), p. 29.
- 8 See *Die große Orgel von St. Nikolai in Flensburg*, Festschrift zur Orgelweihe der Doppelorgel von Gerald Woehl 2009, ed. by Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Nikolai Flensburg.
- 9 See Walther (note 3), p. 373.
- 10 Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel, 1974, p. 50.
- 11 See Syré (note 2), pp. 36f.
- 12 The hypothetical model calculation of income from teaching advanced by Wolfram Syré seems too high since he assumes that there were more than ten regular students; see Syré (note 2), p. 110.
- 13 Kindly communicated by Rüdiger Wilhelm, who found this previously unknown document by Leyding in the course of his many years of research on Brunswick organ history. It will be published in its entirety in his article on the 300th anniversary of the death of the organist at the St. Ulrichi/Brüderkirche and Cathedral in Brunswick, Georg Dietrich Leyding. Until now, only Walther (*Musicalisches Lexicon*, p. 360) had reported about Leyding’s artistic pilgrimage to Hamburg and Lübeck, where he met “the two most extraordinarily celebrated organists of that time, Herr Reincken and Herr Buxtehude” – but not Vincent Lübeck in Stade.
- 14 In: Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg, 1710 (facsimile: Buren, 1976), Appendix to the 2nd volume with 63 organ specifications, collected by Johann Mattheson, p. 174. According to the ancient Greeks, a “panegyricus” (panegyric) is an eulogy.
- 15 See *Gottlieb Nittauff (1685–1722): Complete Organ Works*, ed. by John Sheridan (*Bibliotheca Organi Sueciae*, vol. 2), Stockholm, 1996, p. VI.
- 16 See Mattheson (note 3), pp. 173f.
- 17 Johann Sebastian Bach also adhered to the practice of “listening to as many good organists as possible.” He traveled to Lübeck in 1706 to listen to Dieterich Buxtehude; see obituary for Johann Sebastian Bach in: *Bach-Dokumente*, vol. III, Kassel etc./Leipzig, 1969, no. 666, p. 82.
- 18 See *Johann Gottfried Walther, Briefe* (note 3), p. 101.
- 19 Printed in Syré (note 2), pp. 352–54 (Stadtarchiv Stade, Ratsakten) and pp. 420–24.
- 20 See item 3 in the *Unvorgreifliche Monita* (1652); (note 19).
- 21 See Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist*, Kassel, 1982, pp. 55f.
- 22 The very slow development of the use of the organ with congregational singing can be traced in Hamburg since the early 17th century. One of the first references to this practice, which was completely untypical in the 16th century, is found in the preface to the Hamburg *Melodeyen Gesangbuch* (1604).
- 23 See note 16.
- 24 The description of Bach’s playing in Hamburg’s Katharinenkirche in 1720 contains valuable information about his performance of the chorale fantasia *An Wasserflüssen Babylon* in the presence of Reincken (and probably Lübeck): “...performed extempore at great length for almost a half-hour and in different ways, just as the good organists of Hamburg in the past had been used to do at the Saturday vespers...”; in *Nekrolog* (1750/54), *Bach-Dokumente* III, no. 666.
- 25 See *Abgefasste Ordnung* (note 19); in the section “Of the Vespers” we read: “[...] as subsequently at every hymn, whereupon the precentor starts to sing, while the organ rests.”
- 26 The ownership sequence is documented from Johann Christian Westphal (organist at the Nicolaikirche in Hamburg from 1803) to August Heinrich Redeker and to Heinrich Christian Ehrenfried Schmahl (organist at the Jacobikirche in Hamburg from 1864).
- 27 In his testament, Schmahl bequeathed the tablature to the Handel and Bach scholar Philipp Spitta, whose heirs gave the manuscript to the Preußische Staatsbibliothek Berlin in 1907. After its relocation during World War II, it made its way to the Biblioteka Jagiellońska of the University of Kraków before 1948.
- 28 *Praeludium | D B H. | A° 1696 d[ie] 25 Junius* in the 1st fascicle (BuxWV 151) and *J:HB | ANNO 1710 | d[ie] 28 7br [Septembris]* in the 2nd fascicle (LübWV 10).
- 29 See Syré (note 2), p. 124.
- 30 A description of the contents and an inventory of *Schmahls Orgeltabulaturen* in: Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes*, 2nd printing, Frankfurt/M., 1997, pp. 72f.
- 31 The *Praeambulum ex d* is only listed on the title page and is no longer extant in the musical text. It is possible that this was the *Pral: dj Vincent: Lübeck* (ex d) of the manuscript *P 802*, transmitted by Johann Gottfried Walther; however, it should be noted that the title here reads *Praeambulum* and not *Praeludium*.
- 32 See Belotti (note 30), p. 79.

- 33 See Belotti (note 30), pp. 79f. In 1713/14 Lindemann underwent his training in Stettin, where the Buxtehude student Friedrich Gottlieb Klingenberg and his student Michael Rohde worked at the main churches.
- 34 See Vincent Lübeck, *Claviermusik aus schwedischen Quellen*, ed. by Pieter Dirksen, *Biblioteca Organi Sueciae*, vol. 5, Stockholm, 2000, pp. II–VIII.
- 35 Klaus Beckmann undertook the attempt to ascribe both the *Praeambulum ex G* and the *Praeambulum ex F* to Vincent Lübeck Jr., in: Vincent Lübeck, *Sämtliche Orgelwerke*, ed. by Klaus Beckmann, Mainz, 2004 (ED 9784). This ascription is untenable since the *Praeludium ex G* takes its place among the works from the late North German repertoire that boast an unusually differentiated writing characterized by a permanent change in the numbers of parts, in rhythmic motion, imaginative harmony, soloistic and polyphonic passages as well as expressive melodic structures (such as, for example, in mm. 67–77).
- 36 First published by Pieter Dirksen, see note 34.
- 37 “INI begyntes Information d 15 Martÿ Ao 1709” (In Nomine Jesu, the instruction began on 15 March 1709). Since the manuscript was conceived for pedagogical purposes, the tablature also contains fingerings.
- 38 The author is preparing a detailed description of the learning processes pertaining to the performance of the early repertoire and to improvisation. The latter played an important role in the mastery of performance technique and memorization was of the essence for learning the repertoire.
- 39 The manuscript *E. B. 1688* (New Haven, Yale University, Music Library, *LM 5056*), which was written before 1688 in Dresden, is an important source for this form of notation; it contains, among others, ten keyboard works of Buxtehude.
- 40 The claim of attribution to Vincent Lübeck Jr. advanced by Klaus Beckmann (see note 35, pp. 4f.) is also untenable here. In the *Praeambulum ex F*, one finds the same auxiliary-note figures and tetrachord figures that occur in a similar manner in the introductory toccata sections of the *Praeludium ex C* and in the *Praeludium ex d*. In Lübeck’s oeuvre, such figures appear often in a cumulative repetition.
- 41 See Jürgen Neubacher, *Unbekannte Kompositionen Georg Philipp Telemanns in der wieder zugänglichen Musikhandschrift [...]*, in: *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg*, ed. by Peter Petersen and Helmut Rösing, Frankfurt/M., 1999, p. 385.
- 42 Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 [...]*, *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 1, Hamburg, 1969.
- 43 See Walther (note 3), p. 345. The manuscripts were passed on to Krebs’ son, Johann Ludwig, who later worked in Altenburg. They remained in Altenburg as property of the court organists there (until the death of Carl August Reichardt in 1859) and were transferred in 1889 to the collections of the then Königliche Bibliothek in Berlin; see Zietz (note 42), pp. 74f.
- 44 *Johann Gottfried Walther, Briefe*, ed. by Klaus Beckmann and Hans-Joachim Schulze, Leipzig, 1987.
- 45 See note 44, pp. 62f.
- 46 Johann Kuhnau, *Neue Clavier-Übung* (2 parts) and Johann Krieger, *Anmuthige Clavier-Übung*.
- 47 The lack of a multiple transmission of one and the same piece in different manuscripts imposes limits both on source evaluation and stylistic criticism.
- 48 See Nicolaus Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke*, Edition Breitkopf 8663, p. 53.
- 49 It is hardly possible to carry out a permanent alternation of the middle parts among the right and left hands while playing in performance tempo from letter tablature. After decades of practice in playing from tablature, I have come to believe that a performance of the repertoire from tablature notation is only possible when the parts are distributed as consistently as possible in the playing and reading process. Polyphonic improvisation in this style also only functions with a broadly consistent distribution of the parts among the hands.
- 50 In the *Praeludium ex d* the fugal section leads directly to the free section at m. 113 (with a dialogue between the upper part and the pedal, and a thoroughbass realization in the middle parts). Here the upper part is placed in the upper staff and can be played on a separate manual; in mm. 131–133 the solo part shifts to the left hand in the style of the chorale fantasia.
- 51 Facsimile in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Vol. 4, pp. 14f., ed. by Pieter Dirksen, Wiesbaden, 2004 (EB 8744).
- 52 See facsimile: Vincent Lübeck, *Clavier Uebung* (Hamburg, 1728), *Critical Facsimiles 5*, New York, 2000.
- 53 A comprehensive documentation of the sources is available in: Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton (New Jersey) ³1983.
- 54 In the manuscript *S.M.G. 1691* (see note 1).