

# Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621)

## Organ Works

[01] Toccata Primi Toni (d2) . . . . . 03:56  
SwWV 286

[02] Fantasia Ut re mi fa sol la à 4 (F1) . . . 09:18  
SwWV 263

[03] Fantasia [à 4: Echo] (d4) . . . . . 04:32  
SwWV 261

### Wir glauben all an einen Gott SwWV 316

[04] 1. Variatio Choral in discant. . . . . 02:56

[05] 2. Variatio Choral in Tenore . . . . . 03:05

[06] 3. Variatio Choral in Basso . . . . . 03:06

[07] Fantasia Crommatica à 4 (d1) . . . . . 07:20  
SwWV 258

### Psalm 23 Mein Hüter und mein Hirt SwWV 310

[08] 1. Variatio auf 2 Clavieren . . . . . 02:49

[09] 2. Variatio A 2 . . . . . 02:13

[10] 3. Variatio . . . . . 02:46

### Allein Gott in der Höh sey Ehr SwWV 299

[11] 1. Variatio . . . . . 00:58

[12] 2. Variatio Bicinium . . . . . 00:54

[13] 3. Variatio Coral in Tenor . . . . . 00:58

[14] 4. Variatio Coral in Cantu/  
4 vocum . . . . . 01:04

### Erbarm dich mein o Herre Gott SwWV 303

[15] 1. Variatio . . . . . 02:00

[16] 2. Variatio . . . . . 01:49

[17] 3. Variatio . . . . . 02:00

[18] 4. Variatio . . . . . 01:50

[19] 5. Variatio . . . . . 02:11

[20] 6. Variatio . . . . . 01:57

### Puer nobis nascitur SwWV 315

[21] 1. Variatio . . . . . 00:36

[22] 2. Variatio . . . . . 00:40

[23] 3. Variatio . . . . . 00:41

[24] 4. Variatio . . . . . 00:58

### Esce mars SwWV 321

[25] 1. Variatio . . . . . 00:40

[26] 2. Variatio . . . . . 00:37

[27] 3. Variatio . . . . . 00:39

[28] 4. Variatio . . . . . 00:44

[29] 5. Variatio . . . . . 00:41

[30] 6. Variatio . . . . . 00:37

[31] 7. Variatio . . . . . 00:52

[32] Paduana Lachrymae SwWV 328 . . . 04:49  
after John Dowland

[33] Toccata 9. Toni (a1) SwWV 296 . . . 04:53

**TOTAL 75:44**

## JOSEPH KELEMEN

Van Hagerbeer-Orgel 1643/90,  
Pieterskerk, Leiden (NL)

## JOSEPH KELEMEN

Joseph Kelemen wurde 1957 in Budapest geboren. Nach Studien an der Franz-Liszt-Musikuniversität seiner Heimatstadt, der Schola Cantorum Basiliensis in Basel und der Hochschule für Künste in Bremen (Orgelklasse: Harald Vogel) widmet er sich der historischen Aufführungspraxis an der Orgel und gilt als Kenner insbesondere der deutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts und der Musik Johann Sebastian Bachs. Rundfunkproduktionen, Interpretationskurse und CDs dokumentieren Joseph Kelemens Arbeit. Seine jüngste bei OehmsClassics erschienene CD mit Musik Johann Caspar Kerlls gewann den Preis der Deutschen Schallplattenkritik sowie den französischen „Diapason d'or“. Als aktiver Kirchenmusiker ist Kelemen Organist an St. Johann Baptist in Neu-Ulm.

Joseph Kelemen was born in Budapest in 1957. After completing his studies at the Franz Liszt University of Music in his



home city, at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel and with Harald Vogel at the Academy of Arts in Bremen, he dedicated himself to historical performance practice on the organ. Today, he is considered an authority on German organ music of the seventeenth century as well as the music of Johann Sebastian Bach. Many radio broadcasts, interpretation courses and CDs document Joseph Kelemen's work. His most recent release on OehmsClassics, with music by Johann Caspar Kerll, won the "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" as well as the French "Diapason d'or". As an active church musician, Joseph Kelemen is the organist of St. Johann Baptist in Neu-Ulm, Germany.

## JAN PIETERSZOOM SWEELINCK LEBEN UND WIRKEN

Das *Goldene Zeitalter* (de Gouden Eeuw) umschreibt die Epoche einer ca. 100 Jahre andauernden wirtschaftlichen und kulturellen Blüte in den Niederlanden. Während dieser Zeit (die etwa mit dem 17. Jahrhundert zusammenfällt) erlangte das kleine Land eine Weltmachstellung. Politisch beginnt das Goldene Zeitalter im Jahr 1581, als die kleine Republik der Sieben Vereinigten Niederlande aus der Utrechter Union entstand.

Etwa zeitgleich, im Jahre 1577, begann Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) seine Tätigkeit als Organist in der *Oude Kerk* Amsterdam. Schon damals gehörte die Oude Kerk zu den wichtigsten Kirchen des Landes; 1542 und 1545 hatte sie zwei Orgeln aus der Werkstatt des berühmten niederländischen Orgelbauers Hendrik Niehoff (um 1495–1560) erhalten. 1564 wurde Jans Vater, Pieter Swibbertszoon, hier als Organist angestellt; er verstarb bereits 1573, als Jan gerade elf Jahre alt war.

Jan nahm Musikunterricht beim Sänger Jan Willemszoon Lossy im benachbarten Haarlem, vielleicht auch bei Floris van Adrichem, dem Organisten der dortigen St. Bavo Kerk.

Jans hohe musikalische Begabung zeigte sich früh; bereits mit 15 Jahren trug sie ihm die Anstellung im Organistenamt der Oude Kerk ein. Dieser Stelle blieb er bis zu seinem Tode 1621 treu und fand dort schließlich auch seine letzte Ruhestätte.

Amsterdam wurde 1578 im Zuge der Reformation calvinistisch. Auch wenn der Konfessionswechsel sich „sanft“ und anfänglich ohne Repressalien gegen Katholiken vollzog, mussten die Orgeln – als Relikt des Katholizismus – aus den nunmehr reformierten Kirchen weichen. Viele Städte (so auch Amsterdam) wollten jedoch auf ihre prächtigen Instrumente nicht verzichten: Sie behielten die Orgeln und beschäftigten ihre Organisten als städtische Angestellte. Infolgedessen lag auch Sweelincks Hauptaugenmerk – nunmehr als Stadtorganist – bald auf den öffentlichen Konzerten außerhalb der Liturgie.

Diese Konzerte bescherten ihm (der zeitlebens Katholik blieb) beachtlichen Ruhm, der weit über die Stadtgrenzen hinausreichte. Sein Jahresgehalt – ursprünglich 100 Gulden – wurde bereits 1586 von der Stadt verdoppelt. Nach einer weiteren Erhöhung im Jahre 1590 auf 300 Gulden bekam er ab 1607 sogar 360 Gulden.

Neben den regelmäßigen Konzerten entwickelte Sweelinck ab etwa 1600 eine rege pädagogische Tätigkeit. Zahlreiche begabte Schüler aus Nord- und Mitteldeutschland pilgerten nach Amsterdam, um durchschnittlich zwei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen. Die Liste der Sweelinck-Schüler enthält zahlreiche Namen angesehenen deutscher Organisten: Jacob und Johann Praetorius, Heinrich Scheidemann und Ulrich Cernitz (Hamburg), Paul Siefert (Danzig), Melchior Schildt (Hannover), August Brücken (Berlin), Samuel und Gottfried Scheidt (Halle), Andreas und Martin Düben (Leipzig). Auch der Unterricht brachte Sweelinck beträchtliche Einkünfte: Im Jahre 1613 soll der Branden-

burger Kurfürst allein für August Brückens Orgelstunden 200 Gulden bezahlt haben. Bis ins 18. Jahrhundert blieb Sweelincks Ruf als Pädagoge legendär – bezeichnete ihn doch 1740 Johann Mattheson (wegen seiner zahlreichen Schüler aus Hamburg) als den „Hamburgischen Organistenmacher“<sup>1</sup>.

Manche Musikwissenschaftler sehen sich durch die ausgedehnte Unterrichtstätigkeit Sweelincks dazu veranlasst, eine Schüler-Verbindung bis hin zu Johann Sebastian Bach (1685–1750) nachzuzeichnen. Demnach wäre Bach ein Urenkelschüler Sweelincks: Sweelinck – Heinrich Scheidemann (1595?–1663, Katharinenkirche Hamburg) – Johann Adam Reincken (1643–1722,

---

<sup>1</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Lipmannssohn, Berlin 1910, S. 332. Man kann Sweelincks Rang als Lehrer mit der Bedeutung berühmter Pädagogen des 20. Jahrhunderts wie etwa Nadia Boulanger (1887–1979) oder Heinrich F. Neuhaus (1888–1964) vergleichen. Boulanger unterrichtete u.a. Aaron Copland und Leonard Bernstein, zu Neuhaus' Schülern zählten Emil Gilels und Sviatoslav Richter.

Katharinenkirche Hamburg) – Georg Böhme (1661–1733, St.-Johannis-Kirche Lüneburg) – Johann Sebastian Bach. Letztlich beweisen lässt sich diese Verbindung nicht, da Böhm's Studium bei Reincken fraglich (wenn auch wahrscheinlich) bleibt. In jedem Fall bekam Bach (hörbar) wichtige Impulse aus einer Tradition, deren Ursprünge im norddeutsch-niederländischen Raum und in der Person Jan Pieterszoon Sweelincks wurzeln<sup>2</sup>, gleichviel, ob es die-

---

<sup>2</sup> Bach steht am Ende einer langen musikalischen Entwicklung; er war ein „Synthetiker“ – ein Vollender. Bachs Kompositionsweise war mit seinem Tod sozusagen „aufgezehrt“. Ähnliches gilt auf dem Gebiet der Oper für Richard Wagner (1813–83). Demgegenüber begannen die „Pioniere“ unter den großen Komponisten etwas ganz Neues. Auch wenn dieses Neue nie aus dem Nichts entstand, sondern auf vorhandenen „Stoff“ aufbaute, vermochten die Pioniere doch, die Richtung der musikalischen Entwicklung mehr zu beeinflussen als andere. Zu den Pionier-Geistern der Musik können wir etwa Guillaume de Machaut (ca. 1300–77), Girolamo Frescobaldi (1583–1643) oder Joseph Haydn (1732–1809) rechnen – ebenso wie Sweelinck. Nicht immer werden die Pioniere für ihre schöpferische

se direkte „Nachfolgerschaft“ nun gab oder nicht.

Sweelinck verließ Amsterdam selten und eigentlich nur wegen Orgelinspektionen. Seine einzige längere Reise führte ihn nach Antwerpen, wo er 1604 ein Ruckers-Cembalo kaufte. Sein Bruder Gerrit (1566–nach 1610) machte sich als Maler einen Namen; ihm wird das berühmte Porträt Jans (siehe hintere Umschlagseite) zugeschrieben.

---

Leistung gebührend gewürdigt. Bei Haydn rühmen wir den Esprit seiner Kompositionen, vergessen aber dabei, dass er mehrere (im Keim bereits existierende) Gattungen wie Streichquartett, Klaviertrio, Klaviersonate und „klassische“ Sinfonie vervollkommnete bzw. neu erfand. „Vor anderen Gattungen des klassischen Werkkanons scheint sich das Streichquartett dadurch auszuzeichnen, dass es in unlösbarer Verbindung mit dem Namen Haydns um 1760 neu entstand, ohne unmittelbar an ältere Vorformen anzuknüpfen.“ Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 6,1, Laaber-Verlag 2001, S. 13.

## DAS WERK<sup>3</sup>

Sweelinck komponierte seine Tastenmusik (soweit wir sie heute kennen) erst nach 1605<sup>4</sup>, also recht spät in seiner Laufbahn. Das überlieferte Œuvre wirkt wie eine Zusammenfassung, wie eine resümierende Niederschrift seiner improvisatorischen und pädagogischen Tätigkeit. Die etwa 60 Werke waren zu seiner Zeit weit verbreitet und von Kollegen geschätzt. Unsere Einspielung legt einen repräsentativen Querschnitt seines Œuvres der Tastenmusik an der Orgel vor.

3 Gründliche Einführung ins Werk Sweelincks: Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Koninklijke Vereniging, Utrecht 1997. Siehe auch informatives Vorwort zu *Jan Pieterszoon Sweelinck, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, 4 Bde., Breitkopf Wiesbaden, Hrsg. Harald Vogel und Pieter Dirksen.

4 Er begann also mit über 40 – auf dem Gebiet der Tastenmusik ohne Beispiel. In der Symphonik kennen wir indessen prominente Fälle: Anton Bruckner (1824–96) komponierte seine 1. Sinfonie 1865 mit 41 Jahren, Johannes Brahms (1833–97) seine 1. Sinfonie 1876 mit 43 Jahren.

Sweelinck war mit der Musik seiner Zeit wohlvertraut; so orientieren sich seine Tastenwerke stark an der Claviermusik englischer Virginalisten<sup>5</sup>. Zwei von ihnen – Peter Philips (1561–1628) und John Bull (1562/63–1628) – blieben (wie Sweelinck) dem katholischen Glauben treu und flohen vor dem britischen Anglikanismus in den südlichen – von katholischen Spaniern besetzten – Teil der Niederlande (heute Belgien). Eine persönliche Begegnung Sweelincks mit Philips hat erwiesenermaßen stattgefunden, ein Zusammentreffen mit Bull wird ebenfalls vermutet.

Die für den Anfang bzw. den Schluss unseres Programms gestellten *Toccaten in d und a* [01 & 33] gehören zu den herausragenden Beispielen ihrer Gattung. Die kompositorische Tiefe der beiden Werke ist in der Generation nach Sweelinck nur noch ausnahmsweise zu finden. Als wirkungsvolles Kompositionsmittel verwendet Sweelinck in den

5 Die englischen Virginalisten komponierten überwiegend für das „Virginal“, ein rechteckiges Kieelinstrument mit lieblichem Klang.

Toccaten (vor allem in der rechten Hand) häufig perlende Passagen mit großem Tonumfang, die mithin über zwei Oktaven eilen und wesentlich zur Brillanz dieser Stücke beitragen. Die beiden eingespielten Toccaten zeigen kompositorisch den gleichen Aufbau: Zwei Abschnitte von virtuosem Laufwerk (am Anfang und am Schluss) umschließen einen imitatorischen Mittelteil. Hierin zeigen sich venezianische Vorbilder, etwa bei Claudio Merulo (1533–1604).

Eine besondere Eigenschaft Sweelinck'scher Tastenmusik ist der vokal gefasste, gleichwohl idiomatisch-instrumentale Kontrapunkt<sup>6</sup>. Nirgendwo kommt die Kunst des Kontrapunkts so effektiv zum Vorschein wie in seinen monothematischen (= auf einem einzigen Thema basierenden) Fantasien, wovon auf dieser CD zwei erklingen.

6 Kontrapunktik nennt man die kompositorische Technik, zu einer vorhandenen Melodie eine melodisch eigenständige „Gegenstimme“ (punctus contra punctum = Note gegen Note) zu finden, die sich mit dieser sinnvoll harmonisch ergänzt.

Die *Fantasia Ut re mi fa sol la* [=Hexachord-Fantasia, 02] stellt einen Höhepunkt in Sweelincks Schaffen dar<sup>7</sup>. Eine Fantasia

7 Die *Fantasia* wird als eine der höchsten Kunstformen überhaupt angesehen. „Die individuelle Form der *Fantasia* erfordert vom Komponisten ein bestimmtes Maß an Originalität. Denn er musste ohne formale oder inhaltliche Stütze etwa in Form eines Textes ... seinen eigenen *Fantasia*-Typus mehr oder weniger kreieren ... Die *Fantasia* als musikalische Gattung ist eine der wichtigsten Konsequenzen der musikhistorisch so entscheidenden Berührung zwischen Humanismus und Musik. *Fantasia* entstammt dem griechischen Gedankengut und entstand am Ende des 15. Jahrhunderts durch die Verbindung der humanistischen Ästhetik mit den zeitgenössischen Künsten. Der abstrakte Begriff steht für das ‚Höchste,‘ das ein Künstler als Individuum erreichen konnte.“ Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 2, Breitkopf Wiesbaden, Hrsg. Pieter Dirksen, S. 16. Sweelincks meisterhafte Beherrschung und die „humanistische“ Ästhetik der Gattung *Fantasia* zeigt mitunter Ähnlichkeiten zum literarischen Output des Zeitgenossen William Shakespeare (1564–1616). Auch dieser suchte in den „übergroßen“ Helden seiner Theaterstücke oft das „Humanum“.

über sechs nebeneinander liegende Töne zu schreiben, war eine Art „Pflichtübung“ unter den führenden Komponisten. Mit der Anordnung der sechs Töne für das Thema *seiner* Fantasie bekundet Sweelinck allerdings eine gewisse Originalität: Er beginnt nicht – wie die Kollegen – mit dem Grundton *Ut*, sondern mit dessen Oberquinte *Sol*. In der wichtigsten Quelle des Werkes – im *Fitzwilliam Virginal Book* – ist als Entstehungsjahr 1612 angegeben – die einzige handschriftliche Datierung eines Sweelinck-Werkes.

Wie in der Hexachord-Fantasie wird auch in der berühmten *Fantasia Crommatica*<sup>8</sup> [07] vom Komponisten ein Höchstmaß an kontrapunktischer Dichte erreicht, die jedoch nie akademisch wirkt. Gegen das Ende zeigen beide Werke immer kleiner werdende Notenwerte und verlangen vom Interpreten hohe Virtuosität.

Im Vergleich zu diesen beiden großen Fantasien ist Sweelincks *Echo-Fantasia in d* [03] nichts anderes als das kokettierende Spiel einer Melodie (in der rechten Hand, auf dem Rugwerk) mit ihrem Echo (auf dem Oberwerk). Die Ursprünge des Echo-Spiels finden sich in der Volksmusik; die populäre Kompositionstechnik wird hier von Sweelinck auf die Ebene der kunstvollen Orgelmusik gehoben.

Das Choralvorspiel *Wir glauben all an einen Gott* [04–06] zitiert seine Choralmelodie in den drei Sätzen jeweils in einer anderen Tonlage: im Diskant, Tenor und zuletzt im Bass. Bemerkenswert ist, dass alle drei Sätze (zwar nur) dreistimmig gearbeitet sind, dennoch durchweg eine hohe kontrapunktische Dichte aufweisen.

Der *Psalm 23* [08–10] baut in seinen drei Sätzen auf eine zarte, gleichsam pastorale Färbung, die in der vorliegenden Interpretation mit nur wenigen Registern realisiert wird. Dieses Werk könnte als Zeugnis dafür dienen, dass der niederländische Meister (wohl als erster in der Musikgeschichte)

in „Orgelfarben“ komponierte. *Allein Gott in der Höb sey Ehr* [11–14] scheint ein didaktisch gefasstes Werk zu sein; seine vier Sätze verkörpern absichtsvoll vier unterschiedliche Kompositions-Typen. Der Lutherische Choral „Allein Gott“ war in protestantischen Kreisen Hollands allgemein bekannt; die Choralbearbeitung entstand wohl besonders im Hinblick auf die deutschen Schüler.

Das sechssätzig *Erbarm dich mein o Herre Gott* [15–20] ist eines der längsten Werke Sweelincks (und der damaligen Zeit). Die ersten vier Sätze ähneln sich in ihrer erlesenen kontrapunktischen Gestalt, dementsprechend wurden sie durchweg ähnlich registriert – die gleichartigen Klänge bringen den kunstvoll verwobenen Kontrapunkt transparent zur Geltung. Die folgenden beiden Sätze des Choralvorspiels sind als *Diskant-Solo über Begleitung* gearbeitet. Nicht nur zur Verfeinerung dieser Technik trägt Sweelinck entscheidend bei, er etabliert auch das Choralvorspiel als Gattung.

Die verbliebenen drei Stücke der Einspielung *Puer nobis nascitur*, *Esce mars* und *Paduana Lachrymae* sind eher für das Cembalo gedacht und verwenden durchgängig Variationsformen: Jeder neue Abschnitt variiert die Musik des vorausgegangenen auf neue Weise. *Puer nobis nascitur* [21–24] hat ein altkatholisches Weihnachtslied als Grundlage; die schnellen Sechzehntel-Ketten sind zweifellos als Ausdruck der Weihnachtsfreude gedacht. *Esce mars* [25–31] basiert auf dem ursprünglich aus Frankreich kommenden Lied *Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes?*; die ausgereifte Komposition entstand in einer relativ späten Schaffensphase, vermutlich 1614/15. In der *Paduana Lachrymae* [32] über John Dowlands 1600 publizierte, populäre Lied *Fließt, meine Tränen*, kommt die *Quintadena 8'* zum Einsatz; dieses Register wurde in den Niederlanden erfunden, und auch die Van Hagerbeer-Orgel verfügt über zwei schöne Exemplare.

Neben seiner Tastenmusik hinterließ Sweelinck auch bedeutende Vokalwerke,

<sup>8</sup> Dieses Stück sieht Harald Vogel mit einer Programmatik verbunden. Harald Vogel, Sweelincks „Orfeo“. Die „*Fantasia Crommatica*“, in: Musik und Kirche 75 (2005), S. 98–104.

die heute zu Unrecht im Schatten seiner Clavierwerke stehen<sup>9</sup>. Sweelincks wichtigstes Vokalwerk ist die vier- bis achtstimmige Vertonung aller 150 Psalmen des calvinistischen Genfer Psalters. Unter dem Titel *Cantiones sacrae* veröffentlichte er 1619 in Antwerpen seine lateinischen Motetten. In den Vokalkompositionen für beide Konfessionen zeigt sich der aufgeschlossene und weltoffene Geist Sweelincks.

## DAS INSTRUMENT

Die beiden Dienstinstrumente Sweelincks in der Oude Kerk Amsterdam – die große Orgel wie die Chororgel aus der Werkstatt des Niederländers Hendrik Niehoff – existieren heute nicht mehr. Für unsere Einspielung der Sweelinck'schen Werke wurde

<sup>9</sup> Beim großen Zeitgenossen Hans Leo Hassler (1562–1612) ist die Sachlage umgekehrt. Aus heutiger Sicht steht seine Tastenmusik eher im Hintergrund, obwohl sie nicht minder bedeutend ist als das Vokalschaffen. Die Einspielung einer Auswahl der Tastenmusik Hasslers ist in Planung.

die Van Hagerbeer-Orgel der *Pieterskerk* in Leiden herangezogen; aufgrund ihrer Größe, ihrer klanglichen Eigenschaften und ihrer alten Stimmung eignet sie sich bestens für die Darbietung von Musik des niederländischen Meisters<sup>10</sup>. Um eine „echte“ Sweelinck-Orgel zu erhalten, müssten seine beiden Niehoff-Instrumente rekonstruiert werden, um sich so den Sweelinck'schen Klangverhältnissen möglichst dicht annähern zu können.

In der *Pieterskerk* herrschte schon im Mittelalter reges Musikleben. Bereits im 15. Jahrhundert ist eine große Orgel auf der Westwand der Kirche nachgewiesen.

<sup>10</sup> Die Van Hagerbeer-Orgel der *Pieterskerk* verfügt über 36 Register, verteilt auf drei Manuale und Pedal. Sie ist das größte niederländische Instrument mit (noch) mitteltöniger Stimmung. Dieses Stimm-System, das erstmals ca. 1550–1730 allgemeine Verbreitung fand, generiert 5–6 reine Grundtonarten (C, F, G, B, D), alle anderen sind weitgehend unbrauchbar.

Weitere niederländische „Sweelinck-Orgeln“ befinden sich in Oosthuizen, Zeerijp, Hattum, Alkmar (kleine Orgel) – wie (auf deutschem Boden) in Lemgo und Uttum.

Einige Pfeifen aus dieser Zeit, die dem Orgelbauer Jacob van Bilsteijn um das Jahr 1448 zugeschrieben werden, existieren noch heute in der Orgel der *Pieterskerk*. Sie gehören zu den ältesten spielbaren Pfeifen der Welt<sup>11</sup>. 1518, nach dem Einsturz des Turmes, erfuhr die Orgel eine Restaurierung durch den berühmten Orgelbauer Jan Covelen. Zu dieser Zeit hatte die Orgel bereits drei Manuale und (wahrscheinlich) ein Pedal.

Im darauf folgenden Jahrhundert ordneten die Stadtbehörden von Leiden eine komplette Überholung der Orgel an, die von *Germer van Hagerbeer* (? –1646) 1639–43 ausgeführt wurde. Das beeindruckende Orgelgehäuse mit den Flügeltüren für Haupt- und Rugwerk lässt den Reichtum des Goldenen Zeitalters erahnen.

Im Jahre 1687 wurden die Zusammensetzung und die Messuren der *Mixtuur* und des *Scherp* (im Rugwerk) von Roelof Barentz und Johannes Duyschot verändert,

<sup>11</sup> Siehe genaue Angaben des Pfeifenwerks unter „Disposition“ auf S. 24–26 dieses Beiheftes.

um sie den Bedürfnissen der Gemeindebegleitung anzupassen. Ferner erhielt 1691 das Oberwerk eine *Vox humana* von Duyschot, das Rugwerk 1744/45 ein *Cornet* von Pieter Assendelft.

Einen schmerzhaften Eingriff erlitt die Orgel 1843–46, als sie durch die Arbeiten der Gebrüder Lohmann weiter von ihrer originalen Gestalt entfernt wurde, um dem romantischen Zeitgeschmack zu entsprechen.

In einer weitgehenden Restaurierung 1994–98 wurde das Instrument von *Ver-schueren Orgelbouww* (Heythuysen) in den Originalzustand zurückversetzt. Die Van Hagerbeer-Orgel gehört heute zu den Denkmälern hoher niederländischer Orgelbaukunst. Sie eignet sich in besonderer Weise für die Darbietung der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts wie auch späterer Epochen.

*Joseph Kelemen*

## JAN PIETERSZOOM SWEELINCK LIFE AND WORK

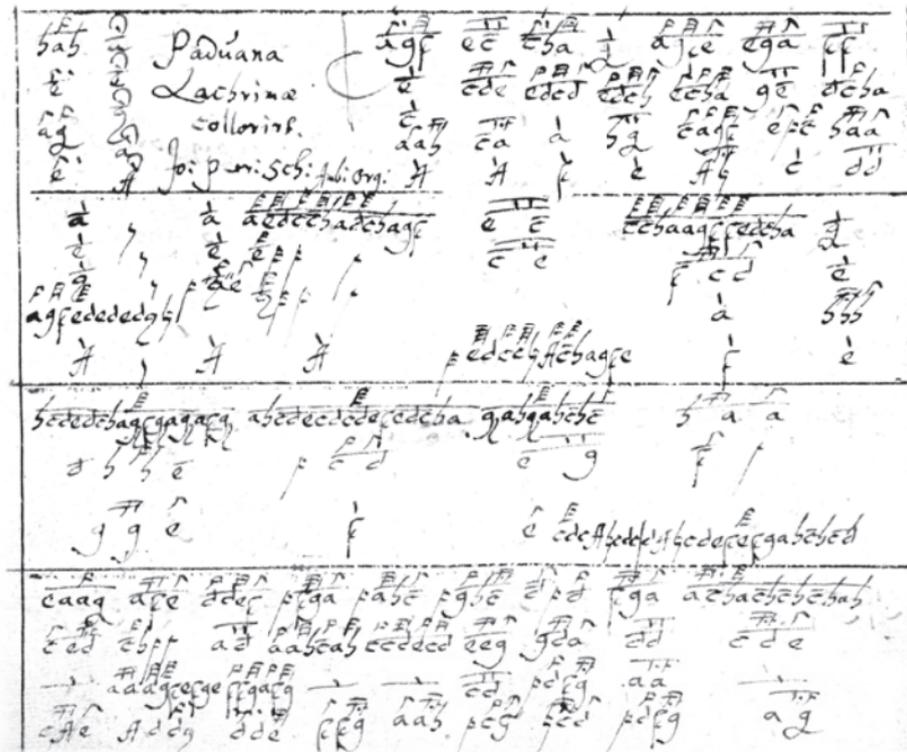
The term ‘Golden Age’ is used to describe the era of economic and cultural prosperity in the Netherlands that lasted for about 100 years. During this period, which coincides approximately with the seventeenth century, this small country practically became a world power. Politically speaking, the Golden Age began in 1581, when the small republic of the Seven United Netherlands developed from the Union of Utrecht.

At almost the same time, in 1577, *Jan Pieterszoon Sweelinck* (1562–1621) took up his activities as organist of Amsterdam’s *Oude Kerk*. Even then, the *Oude Kerk* was among the country’s most important churches. In 1542 and 1545 it had obtained two organs from the workshop of the famous Dutch organ builder Hendrick Niehoff (ca. 1495–1560). In 1564, Jan’s father, Peter Swibbertszoon, had been employed as the church’s organist. He died, however, when Jan was just eleven years old.

Jan studied music with the singer Jan Willemszoon Lossy in the neighboring city of Haarlem and possibly with Floris van Adrichem as well, who was the organist of St. Bavo Kerk in that city.

Jan’s great musical talent was already apparent at a very young age, which led to his appointment as organist of the *Oude Kerk* at age 15. He remained faithfully in this position until his death in 1621, and found his last resting place there.

In the course of the Reformation in 1578, Amsterdam became Calvinistic. Even if the change was “gentle” and no reprisals were taken against Catholics at first, the organs – as relics of Catholicism – had to yield to the (now) reformed churches. Many cities, however, including Amsterdam, did not want to give up their magnificent instruments. They kept them and continued paying their organists as city employees. As a result, Sweelinck – now a city organist – soon focused primarily on public concerts outside of the liturgy, despite remaining a Catholic for his entire life.



Der Beginn von *Paduana Lachrymae*, Mus. Ms. Bártfa 27, Országos Széchényi Könyvtár (Széchényi-Landesbibliothek) Budapest. Die osteuropäische Handschrift ist die einzige Quelle des Werkes.

*The beginning of Paduana Lachrymae*, Mus. Ms. Bártfa 27, Országos Széchényi Könyvtár (Széchényi-State Library) Budapest. The Eastern European manuscript is the only source of the work.

These concerts brought him considerable fame, which extended far beyond the borders of the city. His annual salary – originally 100 guilders – was doubled by the city in 1586. After a further increase in 1590 to 300 guilders, it was raised again to 360 guilders in 1607.

In addition to his regular concerts, Sweelinck began actively teaching around 1600. Numerous talented pupils from northern and central Germany flocked to Amsterdam to study with him – often staying for an average of two years. The list of Sweelinck pupils includes the names of many eminent German organists: Jacob and Johann Praetorius, Heinrich Scheidemann and Ulrich Cernitz (Hamburg), Paul Siefert (Danzig), Melchior Schildt (Hanover), August Brücken (Berlin), Samuel and Gottfried Scheidt (Halle) as well as Andreas and Martin Düben (Leipzig). Sweelinck's teaching was also a source of significant revenue: in 1613, the Elector of Brandenburg is said to have paid 200 guilders alone for August Brücken's organ lessons. Sweelinck's repu-

tation as a teacher remained legendary all the way down to the eighteenth century. In 1740, for example, Johann Mattheson called him the "Hamburg organist-maker"<sup>12</sup> (due to his many students from Hamburg).

Due to Sweelinck's extensive teaching activities, some musicologists even suggest a lineage that extends down to Johann Sebastian Bach (1685–1850). This would make Bach a great-grandson (pupil) of Sweelinck: Sweelinck – Heinrich Scheidemann (1595?–1663, Katharinenkirche Hamburg) – Johann Adam Reincken (1643–1722, Katharinenkirche Hamburg) – Georg Böhm (1661–1733, St.-Johannis-Kirche Lüneburg) – Johann Sebastian Bach. In the end, however, it is not possible to confirm this connection,

---

12 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Lipmannssohn, Berlin 1910, p. 332. His role as a teacher can even be compared to such significant educators of the twentieth century as Nadia Boulanger (1887–1979) or Heinrich F. Neuhaus (1888–1964). Boulanger taught major composers like Aaron Copland or Leonard Bernstein; Neuhaus's pupils included Emil Gilels and Sviatoslav Richter.

because Böhm's study with Reincken remains questionable (even though probable). In any event, however, Bach obtained important impulses from a tradition whose origins lay in the north German and Dutch regions and that were rooted in the person of Jan Pieterszoon Sweelinck<sup>13</sup>, regardless

---

13 Bach stands at the end of a long musical development; he was a "syntheticist" – a consummate master. With his death, Bach's compositional style vanished, so to speak. The same applies to the type of opera composed by Richard Wagner (1813–83). In contrast, "pioneers" among the great composers always began something brand new. Even if the "new" never developed in a vacuum, but from preexisting "substance", pioneers were able to influence the direction of musical developments more than other composers. Musical pioneers have included composers like Guillaume de Machaut (ca. 1300–77), Girolamo Frescobaldi (1583–1643) or Joseph Haydn (1732–1809) – and likewise, Sweelinck. Pioneers are not always given due recognition, however, for their creative work. In the case of Haydn, for example, we praise the esprit in his compositions, but forget that he perfected or newly invented a number of genres (the seeds of which already existed) such as the string quartet, piano trio, piano sonata and the "classical" symphony. "In contrast to other genres

of whether there was actually a direct "succession" or not.

Sweelinck rarely left Amsterdam and when he did, then only to inspect organs. His only longer trip took him to Antwerp, where he bought a Ruckers harpsichord in 1604. His brother Gerrit (1566–after 1610) made a name for himself as a painter; he is said to have painted the famous portrait of Jan (see back cover).

---

that belong to the classical canon of forms, the string quartet seems to be characterized by the fact that it developed anew around 1760, inseparably attached to Haydn's name, without directly picking up where other ideas had left off." Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Handbuch der musikalischen Gattungen Vol. 6,1, Laaber 2001, p. 13.

## WORKS<sup>14</sup>

As far as we know, Sweelinck did not begin composing his own keyboard music until after 1605<sup>15</sup>, i.e. relatively late in life. The works we do have seem almost to be a summary, a written-down synthesis of his improvisatory and didactic activities. These circa 60 works were widely known in his time and treasured by colleagues. Our recording presents a representative cross-section of his oeuvre for organ.

Sweelinck was very familiar with the

<sup>14</sup> Thorough introduction to Sweelinck's works: Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Koninklijke Vereniging, Utrecht 1997. See also the informative forward to *Jan Pieterszoon Sweelinck, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, 4 Vols., Breitkopf Wiesbaden, Publ. Harald Vogel and Pieter Dirksen.

<sup>15</sup> He thus began composing after the age of 40 – in the area of keyboard music – with no examples. Prominent examples of this do exist in the symphonic repertoire: Anton Bruckner (1824–96) composed his first symphony in 1865 at the age of 41; Johannes Brahms (1833–97) his first symphony in 1866 at the age of 43.

music of his time; his keyboard works are strongly oriented to those of the English Virginalists.<sup>16</sup> Two of them – Peter Philips (1561–1628) and John Bull (1562/63–1628) – had remained true to the Catholic faith (as had Sweelinck) and fled from the British Anglicans to the southern part of the Netherlands (now Belgium), which was occupied by Catholic Spain. A personal encounter between Philips and Sweelinck in Amsterdam is documented; one between Bull and Sweelinck is suspected.

The *Toccata in d* and *Toccata in a* [01, 33] which frame this recording are among the outstanding examples of their genre. Such compositional depth is seldom seen in the generation after Sweelinck. A very effective compositional tool found in both toccatas is the frequent use of brilliant runs over a wide tonal range (primarily in the right hand). They occasionally even bridge two octaves and greatly contribute to the splendor of

<sup>16</sup> The English Virginalists composed primarily for the „Virginal“, a rectangular plucked keyboard instrument with a sweet sound.

the two works. Both toccatas have the same compositional structure: an imitative middle section is enclosed by virtuoso passagework before and after. This also shows the influence of Venetian models such as Claudio Merulo (1533–1604).

A special feature of Sweelinck's keyboard music is its counterpoint<sup>17</sup>, which is reminiscent of vocal style while remaining completely idiomatic for the instrument. The art of counterpoint is never as effective as in the composer's monothematic (= based on one theme) Fantasias, two of which are presented on this CD.

The *Fantasia Ut re mi fa sol la* [=Hexachord-Fantasia, 02] represents a culmination of Sweelinck's creative activities.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Counterpoint is the term for the compositional technique of finding an independent melodic line (punctus contra punctum = note against note) that harmonically and suitably complements a previously existing melody.

<sup>18</sup> The fantasia is considered to be one of the highest art forms of all. „The individual form of the fantasia requires a certain degree of originality from the composer. He must more or less create

Writing a fantasia on six adjacent tones was almost a compulsory exercise for leading composers. With the sequence of the six tones for the theme of *his* fantasia, however, Sweelinck showed a certain originality. He does not begin – as do his colleagues – with the root *Ut*, but on the perfect fifth above, *Sol*. In the most important source of this work, the *Fitzwilliam Virginal Book*, this composition is dated 1612 – the only hand-

---

his own type of fantasia-form without any formal or content-related support, i.e. text. ... The fantasia as a musical genre is one of the most important consequences of the extremely decisive music-historical contact between humanism and music. Fantasia comes from Greek thought and developed at the end of the fifteenth century from the connection of humanist aesthetics with contemporary arts. The abstract term stands for 'the highest' that an artist as an individual could achieve." *Jan Pieterszoon Sweelinck, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Vol. 2, Breitkopf Wiesbaden, Publ. Pieter Dirksen, p. 16. Sweelinck's masterful control and the „humanistic“ aesthetics of the genre of the Fantasia also resembles the literary output of his contemporary, William Shakespeare (1564–1616). The latter also searched for the “humanum” in the outsized heroes of his plays.

written dating of any Sweelinck work.

As in the Hexachord Fantasia, the composer also achieves incredible contrapuntal density in his famous *Fantasia Crommatica*<sup>19</sup> [07], which never seems academic, however. Towards the end of both fantasias, the increasingly smaller note values demand a virtuoso performance by the interpreter.

Compared to both of these great works, Sweelinck's *Echo-Fantasia in d* [03] is nothing more than the coquettish game played by a melody (in the right hand on the Rugwerk) with its echo (on the Oberwerk). The origins of echo music can be found in folk music; Sweelinck raises this popular compositional technique to the level of art music for the organ.

In each of the three movements of the chorale prelude *Wir glauben all an einen Gott* [04–06], the chorale melody is quoted in another voice: first in the treble, then in

the tenor and at last in the bass. It is worth noting that although all three movements are only written for three voices, the composer still achieves highly dense counterpoint throughout.

The three-movement *Psalm 23* [08–10] develops a delicate, almost pastoral color, which is realized in this interpretation by the use of only a few registers. This work demonstrates the idea that the Dutch master (as practically the first in the history of music) composed using “organ colors”. *Allein Gott in der Höh sey Ehr* [11–14] seems to have been written for didactic purposes; its four movements each feature a different compositional form. The Lutheran chorale “Allein Gott” was well known in Protestant circles in the Netherlands; the chorale arrangement was most certainly written for German pupils.

The six-movement *Erbarm dich mein o Herre Gott* [15–20] is one of Sweelinck's longest works (and of the age). The first four movements resemble each other in their exquisite counterpoint – and have thus been

similarly stopped on this recording. The similarity in the sound enhances the artfully interwoven counterpoint and makes it even more transparent. The following two movements of the chorale prelude are composed as descant solos over an accompaniment. Sweelinck did not only contribute to the refinement of this technique, he also established the chorale prelude as a genre.

The remaining three pieces on the recording, *Puer nobis nascitur*, *Esce mars* and *Paduana Lachrymae*, were intended for the harpsichord. They make consistent use of the variation form: every new section varies the music of the previous section in a new manner. *Puer nobis nascitur* [21–24] is based on an Old Catholic Christmas song. The fast sixteenth-note runs are undoubtedly intended as an expression of Christmas joy. *Esce mars* [25–31] is based on a song that originally came from France: *Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes?*. This mature composition was created in a relatively late period, presumably in 1614/15. In the *Paduana Lachrymae* [32], based on John Dowland's

popular song *Flow my Tears* from 1600, the *Quintadena 8'* is used. This register was invented in the Netherlands; the Van Hagerbeer organ includes two fine examples of it.

In addition to his keyboard music, Sweelinck also wrote significant vocal compositions, which unjustly stand in the shadow of his keyboard works today.<sup>20</sup> His most important vocal work is the four- to eight-voice arrangement of all 150 psalms in the Calvinist Geneva psalter. He published his Latin motets in 1619 in Antwerp under the title *Cantiones sacrae*. Sweelinck's vocal works for both denominations demonstrate his open-minded and cosmopolitan spirit.

<sup>19</sup> Harald Vogel suggests that this work has a certain program to it. Harald Vogel, *Sweelincks „Orfeo“: Die „Fantasia Crommatica“*, in: *Musik und Kirche* 75 (2005), pp. 98–104.

<sup>20</sup> The opposite is true of the works of his great contemporary Hans Leo Hassler (1562–1612), however. From today's perspective, his keyboard music stands more in the background although it is no less important than his vocal *Œuvre*. A recording of keyboard music by Hassler is in planning.

## THE INSTRUMENT

The two instruments that Sweelinck played in the Oude Kerk in Amsterdam – the great organ as well as the choir organ from the workshop of Dutch organ builder Hendrik Niehoff – no longer exist. For our recording, the Van Hagerbeer organ in the *Pieterskerk* in Leiden was used. Its size, sound qualities and old tuning make it ideally suited for the Dutch master's music.<sup>21</sup> To obtain a "true" Sweelinck organ, both of his Niehoff instruments would have to be reconstructed. Only this would let us achieve the composer's true sound even more closely.

The Pieterskerk was home to an active

---

<sup>21</sup> The Van Hagerbeer organ in the Pieterskerk has 36 registers distributed over three manuals and pedal. It is the largest Dutch instrument that still features meantone temperament. This first generally used tuning (ca. 1550–1730) had five to six perfectly pure basic keys (C, F, G, B-flat, D); all others were for the most part unusable. Further „Sweelinck“ organs in the Netherlands can be found in Oosthuizen, Zeerijp, Hattem, Alkmar (small organ) – as well as in Lemgo and Uttum in Germany.

musical life as early as the Middle Ages. During the fifteenth century, a large organ existed on the church's west wall. Some of the pipes from this time, which are attributed to the organ builder Jacob van Bilsteijn (ca. 1448), still exist in the Pieterskerk organ. They are among the oldest playable pipes in the world.<sup>22</sup> In 1518, after the collapse of the tower, the organ was restored by the famous organ builder Jan Covelen. At this time, the organ already had three manuals and (probably) a pedal.

In the following century, the city authorities of Leiden ordered that the organ be completely overhauled, a task carried out in 1639–43 by *Germer van Hagerbeer* (?–1646). The impressive organ case with double doors for the Haupt- and Rugwerk give us a glimpse of the riches of the Golden Era.

In 1687, the choirs and measurements of the *Mixtuur* and *Scherp* (in the Rug-

---

<sup>22</sup> See the exact information on the pipes under „Disposition“ on p. 24–26 of this booklet.

werk) were changed by Roelof Barentz and Johannes Duyschot to adapt them to the needs of a more congregation-focused accompaniment. Furthermore, Duyschot added a *Vox humana* to the Oberwerk in 1691; Pieter Assendelft added a *Cornet* in 1744/45.

The organ suffered a painful intervention in 1843–46 when the Lohmann brothers removed it even farther away from its original form by bending it to suit the romantic taste of the day.

An extensive restoration from 1994–98 done by *Verschueren Orgelbouw* (Heythuysen) returned the instrument to its original condition. Today, the Van Hagerbeer organ is among the monuments to the art of high Dutch organ building. It is particularly suited for the performance of music from the seventeenth century as well as later epochs.

*Joseph Kelemen*

*Translation: Elizabeth Gabbler*

## DISPOSITION/SPECIFICATION

## LEIDEN, PIETERSKERK, VAN HAGERBEER-ORGEL

15. Jahrhundert (15.Jh.) / 15th century: Jacob van Bilsteyn (?)

1518: Jan van Covelens

1643: Galtus &amp; Germer van Hagerbeer

1690/1691: Johannes Duyschot

1998: Verschuere Orgelbouw

+: diverses Material aus späteren Perioden / various materials from later periods

dop.: doppelt/doubled

B/D: Bass-Diskant-Teilung / bass-treble separation

**Hoofdwerk (II, Hw) F<sub>1</sub>G<sub>1</sub>A<sub>1</sub> contra – c<sup>3</sup>:**

Prestant 24' B/D	ab c <sup>o</sup> dop.	15.Jh./1643 (Doppelchor 1643/+)	P24
Bourdon 16' D	ab dis <sup>o</sup>	1998	B16
Prestant 12' B/D	ab c <sup>o</sup> dop.	15.Jh./1643 (Doppelchor 1998/+)	P12
Octaaf 6'	ab c <sup>t</sup> dop.	15.Jh./1643/1998 (Doppelchor 1998/+)	O6
Mixtuur 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' 4-8fach	B/D	15.Jh./1643/1998	Mix
Groot Scherp 2' 6-10fach B/D	15.Jh./1998/+		gS
Klein Scherp 1' 5-8fach B/D	15.Jh./1998/+		kS
Trompet 8' D	ab dis <sup>o</sup>	1998	Tr8

**Rugwerk (I, Rw) CDE – c<sup>3</sup>:***onderlade*

Prestant 8'	ab c <sup>o</sup> dop.	1643 (Doppelchor 1643/1998)	P8
Superoctaaft 2'	ab f <sup>t</sup> dop.	1518/1643 (Doppelchor 1998)	SO <sub>2</sub>
Quintanus 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '	ab gis <sup>2</sup> dop.	1643 (Doppelchor 1998)	Q1½
Sifflet 1'	ab c <sup>2</sup> dop.	1643/1998 (Doppelchor 1998)	S1
Mixtuur 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' 3-8fach	1518/1690/1998		Mix
Scherp 1' 4-6fach	1518/1998		Sch
Schalmei 8'		Kehlen 1518/1998, Rest größtenteils 18.Jh. (Rest=Stiefel und/oder andere Unterteile)	Si8

*bovenlade*

Quintadeen 8'	1643		Q8
Octaaf 4'	ab f <sup>t</sup> dop.	1518/1643/+ (Doppelchor 1998)	O4
Holpijp 4'	1643		Hp4
Sesquialtera 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' + 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> ' D	1998		Ses
Cornet 5fach D	1744/1998		Cor

**Bovenwerk (III, Bw) CDE – c<sup>3</sup>:***onderlade*

Prestant 8'	vollständig dop.	1643 (Doppelchor 1643/1998)	P8
Holpijp 8'	1518/1643		Hp8
Quintadeen 8'	1643/1998		Q8
Octaaf 4'	ab c <sup>t</sup> dop.	1643/+ (Doppelchor 1998)	O4
Superoctaaft 2'	ab c <sup>t</sup> dop.	1643/1998/+ (Doppelchor 1998)	SO <sub>2</sub>
Trompet 8'	1998		Tr8
Vox humana 8'	1691		Vh8

*bovenlade*

Gemshoorn 2'	1518/1643		Gh2
Nasard $1\frac{1}{3}$ '	ab c <sup>2</sup> dop.	1643/+ (Doppelchor 1998)	N11/3
Sifflet 1'	ab c <sup>2</sup> dop.	1998 (Doppelchor 1998)	S1
Sesquialtera $2\frac{2}{3}/\frac{1}{3}+1\frac{3}{5}/\frac{2}{5}$ D	1998		Ses
Tertiaan $\frac{4}{5}-1\frac{3}{5}$ '	1643/1998		T

**Pedal (Pd) CDE – d<sup>2</sup>**

Octaaf 8'	1643		O8
Octaaf 4'	15.Jh./1643/+		O4
Trompet 16'	Kehlen C-f <sup>2</sup> 1643?, Rest 1998		Tr16
Trompet 8'	1998		Tr8

Pedal permanent 1 Oktav tiefer am Hoofdwerk angehängt (FGA– d<sup>2</sup> angehängt an F<sub>1</sub>G<sub>1</sub>A<sub>1</sub>– d<sup>0</sup>)/*pedal*

*permanently coupled to Hoofdwerk one octave lower*

Manualkoppel (Hoofdwerk an Rugwerk B/D, nach der Situation ab 1690)/*Manual coupler after changes made ca. 1690*

Tremulant Rugwerk

Tremulant Bovenwerk

Calcant

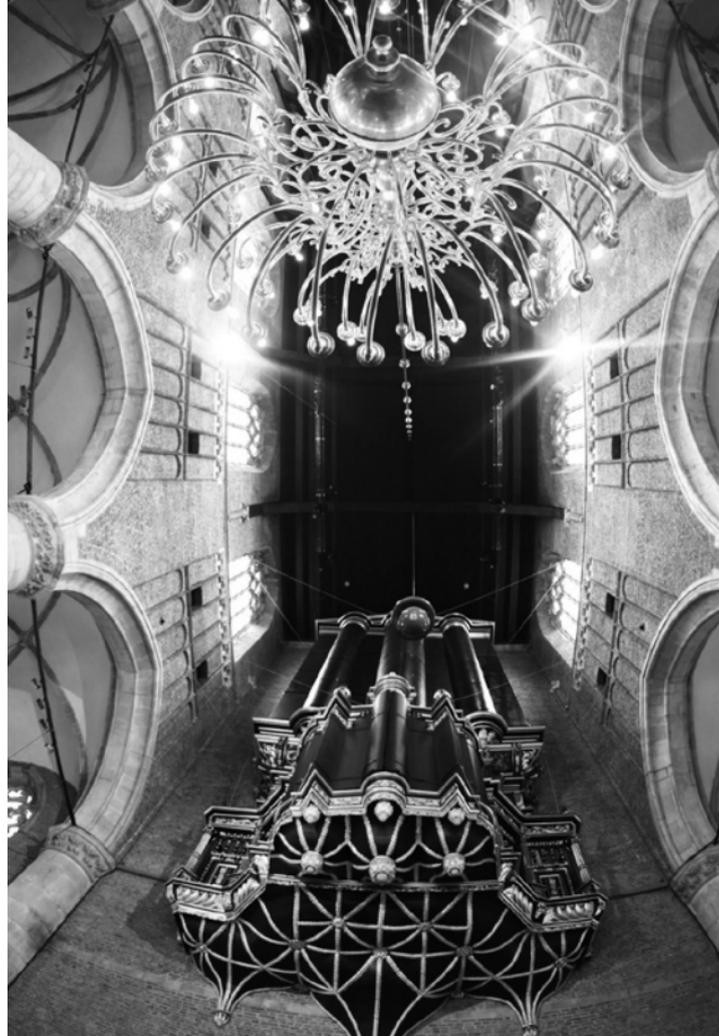
Teilung Bass-Discant Hoofdwerk/*separation bass-treble Hoofdwerk*: d<sup>0</sup>-dis<sup>0</sup>

Teilung Bass-Discant Rugwerk/Bovenwerk/koppel: h<sup>0</sup>-c<sup>1</sup>

a<sup>1</sup> = 417 Hz

Stimmung/*tuning*: Mitteltönig/*meantone*

Winddruck/*wind pressure*: 76 mm



## REGISTRIERUNGEN/REGISTRATIONS

### [01] **Toccata Primi Toni (d2) SwWV 286**

T.01 **Rw** P8 O4 SO2 Q1½  
 T.41 **Bw** Hp8 O4 Gh2  
 T.67 =T.01

### [02] **Fantasia Ut re mi fa sol la (F1)**

**SwWV 263**  
 T.01 **Rw** P8  
 T.69 **Pd** Tr8  
 T.137 **Bw** Hp8 O4  
 T.183 **Rw** Q8 O4 SO2 r.Hd.  
**Hw** Tr8 l.Hd.

### [03] **Fantasia à 4: Echo (d4) SwWV 261**

T.01 **Hw** O6  
 T.13 **Rw** O4 SO2 Q1½ oktaviert r.Hd.  
 T.18 **Bw** Gh2 Nr1/3 oktaviert [Echo]  
 im Wechsel

### **Wir glauben all an einen Gott SwWV 316**

[04] 1.Var. **Hw** P24 P12 O6 Mix gS kS  
 T.69 **Pd** Tr8 nur im Bass-  
 Schlussston  
 [05] 2.Var. **Rw** Hp4  
 [06] 3.Var. **Hw** P12 Mix

### [07] **Fantasia Crommatica (d1) SwWV 258**

T.01 **Bw** P8  
 T.71 **Rw** Q8 O4  
 T.120 **Bw** P8 O4  
**Pd** Tr8  
 T.141 **Rw** Si8 Q8 Hp4 l.Hd.  
 T.171 **Hw** P24 P12 O6 Mix gS kS

### **Psalm 23 Mein Hüter und mein Hirt SvWV 310**

[08] 1.Var. **Rw** Hp4 Q1½ oktaviert r.Hd.  
**Bw** Hp8 l.Hd.  
 [09] 2.Var. **Rw** Q8 O4  
 [10] 3.Var. **Bw** Q8 Hp8 O4 Gh2 Nr1/3 r.Hd.  
**Rw** P8 l.Hd.

### **Allein Gott in der Höh sey Ehr SvWV 299**

[11] 1.Var. **Rw** P8 O4 SO2 Sch  
 [12] 2.Var. **Bw** Gh2  
 [13] 3.Var. **Rw** Si8 Q8 O4  
 [14] 4.Var. **Rw** P8 O4 Mix Sch

### **Erbarm dich mein o Herre Gott SwWV 303**

[15] 1.Var. **Hw** P12 O6 +  
**Rw** O2 gespielt auf **Rw** in 16'-Lage  
 [16] 2.Var. **Bw** P8 O4  
**Pd** O8 + **Hw** O6

[17] 3.Var. **Rw** P8 O4

**Pd** Tr8

[18] 4.Var. **Bw** Hp8 Q8 O4 SO2

**Pd** Tr8

[19] 5.Var. **Rw** Q8 Hp4 + Trem

**Bw** Hp8 l.Hd.

[20] 6.Var. **Rw** P8 O4 Q1½

**Bw** P8 Hp8

### **Puer nobis nascitur SwWV 315**

[21] 1.Var. **Rw** Q8 Hp4  
 [22] 2.Var. **Bw** Hp8 SO2  
 [23] 3.Var. = 2.Var. r.Hd.  
 = 1.Var. l.Hd.  
 [24] 4.Var. **Rw** Q8 O4

### **Esce mars SwWV 321**

[25] 1.Var. **Bw** Tr8 Hp8  
 [26] 2.Var. **Hw** O4  
 [27] 3.Var. **Bw** O4 Gh2  
 [28] 4.Var. **Rw** Q8 Hp4  
 [29] 5.Var. **Hw** P12 O6  
 [30] 6.Var. **Bw** Hp8 Q8 Gh2  
 [31] 7.Var. **Rw** Si8 O4

### [32] **Paduana Lachrymae SwWV 328**

after John Dowland  
 T.01 **Bw** Q8  
 T.33 **Rw** Hp4  
 T.49 **Rw** Q8  
 T.65 =T.33  
 T.82 **Bw** Q8 Hp8

### [33] **Toccata 9. Toni (ar) SwWV 296**

T.01 **Rw** P8 O4 Mix

Registrant/assistant: Dr. Christian Broy

Bereits erschienen · Also available:

## SÜDDEUTSCHE ORGELMEISTER



**Süddeutsche Orgelmeister  
Vol. 1**  
**Johann Caspar Kerll:**  
Complete Free Organ Works  
*Joseph Kelemen,  
Egedacher-Organ (1708),  
Stift Schlägl (A)*  
1CD · OC 362



**Süddeutsche Orgelmeister  
Vol. 3**  
**Johann Pachelbel:** Organ Works  
*Joseph Kelemen, Stertzing Organ  
1702, Erfurt Büßleben  
Crapp Organ 1722, Pappenheim*  
1SACD · OC 613



**Süddeutsche Orgelmeister  
Vol. 2**  
**Georg Muffat:**  
Apparatus musico-organisticus  
*Joseph Kelemen, Freundt Organ  
Klosterneuburg  
Silbermann Organ Ebersmünster*  
2SACDs · OC 604



**Süddeutsche Orgelmeister  
Vol. 4**  
**Buxheimer Orgelbuch ca. 1460**  
*Anonymus-Orgel ca. 1425  
St. Andreaskirche,  
Soest-Ostönnen (D)  
Ebert-Orgel 1558  
Hofkirche Innsbruck*  
1SACD · OC 645

## NORDEUTSCHE ORGELMEISTER



**Norddeutsche Orgelmeister  
Vol. 1**  
**Vincent Lübeck:**  
Complete Organ Works  
*Joseph Kelemen,  
Huß/Schnitger Organ  
Ss. Cosmae et Damiani zu Stade*  
1SACD · OC 607



**Norddeutsche Orgelmeister  
Vol. 2**  
**Matthias Weckmann:**  
Organ Works  
*Joseph Kelemen, Arp Schnitger  
Organ 1603,  
St. Jacobi, Hamburg*  
1SACD · OC 627



**Norddeutsche Orgelmeister  
Vol. 3**  
**Nicolaus Bruhns:**  
Complete Organ Works  
**Melchior Schildt:**  
Organ Works  
*Joseph Kelemen, Arp Schnitger  
Organ 1692, Ludgerikirche, Norden*  
1SACD · OC 641



**Norddeutsche Orgelmeister  
Vol. 4**  
**Heinrich Scheidemann**  
Organ Works  
*Gothenburg, Örgryte nya kyrka,  
North German Organ*  
1SACD · OC 682