

cpo

Matthias Weckmann
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme



Johann-Patroclus-Möller-Organ der Abteikirche Marienmünster (© Gregor van den Boom)

Organ Works of the North German Baroque

Vol. XII

Matthias Weckmann (um 1617–1674)

Complete Organ Works

CD 1

1	Praeambulum primi toni a 5	3'27
----------	-----------------------------------	------

Magnificat Secundi Toni

2	Primus Versus	1'18
----------	---------------	------

3	Secundus Versus	2'25
----------	-----------------	------

4	Tertius Versus	1'46
----------	----------------	------

5	Quartus Versus	1'10
----------	----------------	------

Gelobet seist du, Jesus Christ

6	Primus Versus	1'06
----------	---------------	------

7	Secundus Versus	6'54
----------	-----------------	------

8	Tertius Versus	2'12
----------	----------------	------

9	Quartus Versus	1'17
----------	----------------	------

Gelobet seist du, Jesus Christ

10	Primus Versus	1'48
11	Secundus Versus	1'27
12	Tertius Versus	0'52

Ach wir armen Sünder

13	Primus Versus	1'21
14	Secundus Versus	3'25
15	Tertius Versus	2'29

Es ist das Heil uns kommen her

16	Primus Versus	3'01
17	Secundus Versus	1'58
18	Tertius Versus	3'28
19	Quartus Versus	2'21
20	Quintus Versus	2'54
21	Sextus Versus	10'41
22	Septimus et ultimus Versus	3'14

T.T.: 60'45

CD 2

1	Fantasia ex D	4'07
2	Fuga ex D primi toni pedaliter	5'05
	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	
3	Primus Versus	2'26
4	Secundus Versus	3'17
5	Tertius Versus	3'27
	Gott sei gelobet und gebenedeiet	
6	Primus Versus	2'40
7	Secundus Versus	4'01
	Nun freut euch, lieben Christen gmein	
8	Primus Versus	1'41
9	Secundus Versus	2'31
10	Tertius Versus	2'08
	O lux beata Trinitas	
11	Primus Versus	2'22
12	Secundus Versus	2'10

13	Tertius Versus	2'06
14	Quartus Versus	9'20
15	Quintus Versus	5'48
16	Sextus Versus	2'01

T.T.: 55'18

Friedhelm Flamme

an der Johann-Patroclus-Möller-Orgel der Abteikirche Marienmünster

Dankesworte · Word of Thanks

Vorliegender Tonträger entstand in Kooperation mit dem Netzwerk der Klosterlandschaft und der Orgelroute OWL, dem Projekt der Gesellschaft der Musikfreunde der Abtei Marienmünster e.V.

Besonderer Dank an die Kirchengemeinde Marienmünster, die Passionisten der Abtei Marienmünster, Pater Gerd Blick, Kantor Hans Hermann Jansen, Orgelbauer Josef Fuhrmann sowie die Kalkanten Sabine und Christian Mansfeld für die freundliche Unterstützung.

The recording was made in cooperation with the Netzwerk der Klosterlandschaft and the Organ Route of Eastern Westphalia-Lippe, a project sponsored by the Music Lovers' Society of Marienmünster Abbey.

We wish to extend our special thanks to the Marienmünster congregation, the Passionists of Marienmünster Abbey, Father Gerd Blick, church music director Hans Hermann Jansen, organ builder Josef Fuhrmann, and the calcants Sabine and Christian Mansfeld for their friendly support.

**Disposition der Johann-Patroclus-Möller-
Orgel der Abteikirche Marienmünster**

Restauration durch *Manufacture d'Orgues Mühleisen*,
Straßburg (2012)

I. Rückpositiv (CD – c³)

Principal	8'
Gedact	8'
Octav	4'
Rohrflöte	4'
Quinte	3'
Quintflöte	3'
Super-Octav	2'
Waldflöte	2'
Sesquialtera	2f.
Mixtur	4f.
Fagott	16'
Hautbois	8'

II. Hauptwerk (CD – c³)

Principal	16'
Octav	8'
Gemshorn	8'
Viola di Gamba	8'
Quinte	6'
Octav	4'
Flöte duis	4'
Tertia	3'
Sesquialtera	3f.
Cornett	3f.
Mixtur	5f.
Cimbal	4f.
Trompet	8'
Vox humane	8'

III. Brustwerk (CD – c³)

Quintadena	8'
Flöte traverso	8'
Gedact	4'
Octav	2'
Quinte	1 1/2'
Flageolett	1 1/2'
Mixtur	3f.
Krummhorn	8'

Pedal (CD – d¹)

Principal	16'
Subbass	16'
Octav	8'
Gedactbass	8'
Nachthorn	4'
Choralflöte	1'
Mixtur	6f.
Posaune	16'
Trompet	8'
Cornett	2'

Schiebekoppel RP/HW

Winddruck: 65 mm WS

Stimmtönhöhe: a¹ = 472 Hz bei ~15 °C

Temperierung: Mitteltönig 1/6'

Vorliegende Aufnahme verzichtet vollständig auf den Einsatz des modernen elektrischen Gebläsemotors, stattdessen wird die historische Balganlage durch Muskelkraft der zwei Kalkanten betätigt. Durch die flexible Windversorgung und Windstößeigkeit sowie entsprechende Geräusche der Bälge entsteht ein lebendiges Klangbild im Sinne historischer Authentizität.

Wir danken für die Unterstützung von

Musikfreunde
Gesellschaft der Musikfreunde der Abtei Marienmünster e.V.



Matthias Weckmann (um 1617–1674)

Matthias Weckmann wurde um 1617 in Niederdorla, nahe der thüringischen Reichsstadt Mühlhausen, als Sohn des Organisten bzw. Pfarrers Jacob Weckmann (auch Weckman) geboren. Nachdem das Dorf am 4. April 1619 durch einen verheerenden Brand nahezu völlig eingäschert wurde, musste die Familie nach Mühlhausen ziehen, wo Weckmann zusammen mit seinem älteren Bruder Andreas die Schule besuchte. Dort hat er sich beheimatet gefühlt und später häufig seinen Initialen MW ein weiteres M für „Molehusanus“ (aus Mühlhausen) angefügt. 1627 fand im Oktober der Fürstentag in Mühlhausen statt, dessen musikalische Ausgestaltung in den Händen von Heinrich Schütz lag, der damals auf den musikalischen Schüler Weckmann aufmerksam geworden sein könnte. Bereits 1628 war Weckmann Kapellknabe in der Dresdener Hofkapelle, die von Schütz geleitet wurde, der aber bald seine zweite Italienreise antrat. Der begabte Junge erhielt daher zunächst von Caspar Kittel Gesangsunterricht und erlernte beim Hoforganisten Johann Klemm das Orgelspiel.

Schütz, der sich nach dem Tode von Weckmanns Eltern sehr um den Kapellknaben kümmerte, befand dessen Stimme nach dem Stimmbruch nach 1631 als zu schwach für eine Sängerkarriere und sorgte deshalb dafür, dass Weckmann ein Stipendium vom Kurfürsten erhielt, um bei dem berühmten Hamburger Petri-Organisten Jacob Praetorius (1586–1651), einem Schüler des Amsterdamer „Organistenmachers“ Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), eine profunde Ausbildung als Organist und Komponist zu erhalten.

Der bekannte Hamburger Musikkritiker Johann Mattheson, Zeitgenosse Bachs und Telemanns, stellte bei einem Vergleich Praetorius' mit seinem Kollegen und

Freund Heinrich Scheidemann (1595–1663), Organist der St. Katharinen-Kirche, der „scheidemannischen Lieblichkeit“ die „praetorianische Ernsthaftigkeit“ gegenüber, die Weckmann beide in seinem Spiel vereinigt habe.

Nach drei Jahren Ausbildung in Hamburg erhielt Weckmann von Schütz den Auftrag, einige seiner „besten musikalischen Sachen“, die er bei seiner Reise nach Dänemark in Kopenhagen gelassen habe, von dort zu holen und nach Dresden zu bringen. So hatte Weckmann die Möglichkeit, auch den damals musikalisch führenden dänischen Hof kennenzulernen. Bereits 1637 war er wieder in Dresden, wo er zum Organisten der Schlosskirche und Mitglied der kurprinzlichen Kapelle ernannt wurde. Wenige Jahre später, 1642, nahm Weckmann die Einladung als Organist an den Hof des dänischen Kronprinzen Christian V. in Nyköbing auf Falster an, wo sein Mentor Heinrich Schütz inzwischen eine leistungsfähige Kapelle aufgebaut hatte.

1646 zur Rückkehr nach Dresden aufgefordert, machte er zunächst in Hamburg Station und feierte am 31. Juli 1648 mit der Tochter Regina des Lübecker Lautenisten Beute Hochzeit, an der auch der berühmte Marienorganist Franz Tunder als Trauzeuge teilnahm. Wieder als Hoforganist in Dresden tätig, lernte er dort um 1650 den kaiserlichen Organisten Johann Jacob Froberger kennen, mit dem er einen musikalischen Wettstreit auszutragen hatte, bei dem er Frobergers Bewunderung und jahrelange Freundschaft gewann.

In Dresden hatte Weckmann auch die Besonderheiten der italienischen Musik intensiv studieren können und verfügte damit über ein ungewöhnlich breites Repertoire musikalischer Ausdrucksmittel. So war es nicht verwunderlich, dass er 1655 nach einem brillanten Probespiel zum Organisten der Hamburger

Jacobi-Kirche mit ihrer grandiosen Orgel ernannt wurde. Im Winter 1656 zog die Familie – Weckmann hatte inzwischen zwei Söhne und wohl auch eine Tochter – nach Hamburg, wo er den Dienst an St. Jacobi und der benachbarten St. Gertrudenkapelle als Organist und „Kirchenschreiber“ (Leiter der Kirchenverwaltung) antrat. Nachdem er 1660 in die Hamburger Bürgerschaft aufgenommen worden war, gründete Weckmann das „Collegium musicum“, eine Gruppierung von etwa 50 profilierten Musikern, die sich einmal wöchentlich im Remter des Doms zum Musizieren trafen. 1664 wurde Weckmanns alter Dresdener Freund, der Schütz-Schüler Christoph Bernhard (1628–1692), zum Nachfolger von Thomas Selle als Kantor am Johanneum ernannt, wo er bis 1674 tätig war.

Allerdings trafen Weckmann jetzt zahlreiche Schicksalsschläge. Bereits 1662 war sein Bruder Andreas verstorben und 1665 starb seine Frau Regina und ließ ihn mit acht Kindern zurück. 1669 ging er daher eine zweite Ehe ein, in der drei weitere Töchter geboren wurden. 1671 wurde er vom Amt des Kirchenschreibers entbunden, erhielt aber weiterhin sein Gehalt.

Am 24. Februar 1674 starb Matthias Weckmann und wurde unter den Klängen seiner eigenen Trauermusik „In te Domine speravi“ (In Dich hab’ ich gehoffet, Herr), die sein „Hertzens=Freundt“ Christoph Bernhard für ihn aufführte, neben dem linken Orgelpfeiler in der Jacobikirche begeben.

Weckmanns Musik zeigt, ähnlich wie die seines Lehrers Schütz, eine ungewöhnlich intensive Wort-Ton-Beziehung (vor allem in der Vokalmusik) und geht in ihrer kontrapunktischen Komplexität mit klanglichen Härten bis an die Grenzen der Harmonik.

Zu den Stücken

Der vorliegende Tonträger enthält sämtliche überlieferten Werke Weckmanns, die genuin der Orgel zugewiesen werden können.

Das **Praeambulum primi toni a 5** beginnt mit einem vollstimmigen „Exordium“ im „durezze e ligature“-Stil, also ausgedehnten Vorhaltketten, an die sich vier kurze modulierende Abschnitte mit langen Sechzehntelläufen anschließen. Die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden fugierten Teile wenden das Umtaktierungsprinzip an, und das Stück schließt mit drei kurzen tokkatischen Takten.

Das **Magnificat secundi toni** folgt der in Hamburg vor allem zu den Vespertagesdiensten am Sonnabend üblichen sog. *alternativ*-Praxis, bei der die Orgel zunächst einen Vers des Lobgesangs der Maria vorträgt, der dann vom Chor mit weiteren Versen nach demselben Tonmodell („Tonus“) beantwortet wird. Die für die Orgel bestimmten vier Versus beginnen, in der Tradition der Praetorius-Schule stehend, mit einem fünfstimmigen Satz im schweren „Hamburger Prunkstil“, bei dem hier der cantus firmus [c.f.] im Tenor durch das Fagott 16' des Rückpositivs akzentuiert wird. Begleitet von drei langsam fortschreitenden Unterstimmen ist der zweite Versus ein Orgelchoral mit dem verzerten und fragmentierten cantus firmus im Diskant, aus dem sich im zweiten Teil ein kurzes Motiv verselbständigt und mit schwingenden Triolen den Satz beschließt. Beim wiederum fünfstimmigen *Tertius Versus* liegt die leicht verzerte Melodie zunächst in der Mittelstimme („Vagans“, hier mit dem Pedal gespielt) und bietet dann das Material für kurze Sequenzen, die in verschiedenen harmonischen Färbungen durchgeführt werden. Der gravitatisch-massive sechsstimmige Schluss-Versus führt das Tonmodell zunächst im geraden Takt,

und anschließend im 6/4-Takt vor, der die Wucht der dichten Akkordschläge etwas abmildert, ehe der Schluss mit einer synkopierenden Figur im geraden Takt erfolgt.

Die Melodie von **Gelobet seist du, Jesus Christ**, die die Menschwerdung Gottes preist, wurde von Weckmann in zwei unterschiedlich langen Zyklen vertont, bei denen der erste vier, der zweite drei Versus umfasst. Der *Primus Versus* der längeren Bearbeitung ist ein (hier mit dem Principal 8' gespielter) Orgelchoral mit dem leicht ornamentierten cantus firmus im Tenor. Der zweite *Versus* ist eine ausgedehnte Choralfantasie, bei der der Choral auf zwei Werke der Orgel verteilt wird, wobei das Eingangsmotiv mehrfach wiederholt auf dem Rückpositiv durch die ausdrucksstarke Waldflöte 2' hervorgehoben wird. Die zweite Choralzeile folgt als ausgedehntes Bicinium, an das sich die dritte Choralzeile in Echomanier anschließt. Klingelnde 32stel-Figuren und fallende Arpeggien erzeugen eine weihnachtliche Stimmung, die im vierten Teil („des freuet sich der Engel Schar“, in Halben im Pedal) durch die jubelnde Oberstimme (zunächst im Dreiviertel-Takt, dann im geraden Takt), am Schluss gewissermaßen davonfliegend, noch verstärkt wird. Der *Tertius Versus* bringt den kolorierten cantus firmus als Unterstimme auf dem Rückpositiv und die beiden Oberstimmen umspielen ihn zunächst mit Sext- und Terzfiguren; dann tritt der Bass hinzu, und die Bewegung des melodieführenden Tenors wird noch lebhafter. Der vierte *Versus* ist ein geschwinder Triosatz mit Sechzehntelketten der beiden Oberstimmen über dem cantus firmus in Halben im Bass, der weihnachtlichen Glanz vermittelt.

Die kürzere Bearbeitung von **Gelobet seist Du Jesu Christ** besteht aus drei miteinander verbunden Choralvorspielen, bei denen im *Primus Versus* der vorwiegend in Halbe- und Vierteln geführte cantus firmus im Tenor liegt. Im zweiten *Versus* erscheint er

stärker verzert im Sopran nach Vorimitation in den Begleitstimmen und im Tertius Vers als Bass eines im Gegensatz zu den eher kontemplativen Eingangsstücken sehr lebhaften Triosatzes.

Eine Sonderstellung unter den Orgelwerken Weckmanns nehmen die drei Versus des Passions- bzw. Bußliedes **Ach wir armen Sünder** wegen ihres lyrischen Stimmungsgehaltes ein, vor allem aber wegen der einheitlich Satzstruktur, und zudem ist die Komposition im Gegensatz zu den übrigen in deutscher Orgeltabulatur überlieferten Werken Weckmanns in moderner Form notiert. Verschiedene Autoren weisen das Stück daher jüngeren Komponisten, u.a. Weckmanns Sohn Jacob (Klaus Beckmann), dem Leipziger Thomasorganisten, zu. Der Sachverhalt ist nicht geklärt, einig ist man sich jedoch, dass es sich um ein besonders schönes, intensiv wirksames Stück handelt. Beim Primus Versus liegt der cantus firmus, mit dem Pedal gespielt, im Tenor, den die häufig in Terz- und Sextparallelen in fließender Bewegung geführten Begleitstimmen umspielen. Der zweite Versus bringt den durch Sprungfiguren und Sechzehntelketten verzerrten cantus firmus im Sopran. Beim dritten Versus liegt die teils unverzerrte, teils durch Sprungfiguren aufgelockerte Melodie in der Unterstimme (Vox humana des Rückpositivs), während die beiden Oberstimmen teils vorimitierend, teils in Terz- oder Sextgängen die Ornamentik des Eingangssatzes wieder aufnehmen. Durch die lebhafte Bewegung der Unterstimme im Schlussteil mit darüber liegendem Halteakkord erhält das Stück eine versöhnlich-zuversichtliche Schlussstimmung.

Das umfangreichste Werk unter den Orgelkompositionen Weckmanns sind die vertonten sieben Versus des Glaubensliedes **Es ist das Heil uns kommen her**. Dabei wird der erste Versus im *Hamburger Prunkstil* mit dem cantus firmus im Bass mit

einer gleich eingangs auftretenden synkopierenden Figur kombiniert, deren fallenden, später auch ansteigenden Tonschritte den Satz dominieren. Das Motiv des „Gesetzes“, das der zweite Versus anspricht, setzt Weckmann bildhaft in einem Quintkanon der beiden Unterstimmen im Abstand einer Halben um, über dem die Verszeilen jeweils durch einen Takt getrennt erscheinen. Im Gegensatz zum strengen *Stylus gravis* des zweiten Versus erscheint der dritte Versus im affektbetonenden, freien *Stylus luxurians* und präsentiert die mit dem Pedal auf der Trompete 8' gespielte Melodie im Tenor. Der lebhaft figurierende Bass wird mit der linken Hand auf dem Rückpositiv gespielt und nimmt Teile der Melodie vorweg, während die beiden Oberstimmen mit der rechten Hand auf dem Hauptwerk teils punktierte, teils sprungetonte Motive miteinander verflechten. Der vierte und fünfte Versus wird wiederum als Kanon mit dem cantus firmus in der Unterstimme bzw. der Mittelstimme (5. Versus) kombiniert, wobei die Schwierigkeit im geringen Abstand der kanonisch geführten Stimmen von nur einer „Semiminima“ (Viertelnote) liegt. Die künstlerisch-musikalische Qualität zeigt sich besonders in den virtuosen Triolen-Figuren im vierten Versus und dem Klangreiz der alternierenden Sequenzen im Duodezimenkanon des fünften Versus mit dem durch den Choralbaß 1' hervorgehobenen cantus firmus der Mittelstimme.

Der *Sextus Versus* „Vff 2 Clavier“ ist eine ausgedehnte fünfstimmige (am Schluss sogar siebenstimmige) Choralfantasie. Der ornamentierte, fragmentierte und variierte cantus firmus ist dem Plenum des Rückpositivs zugewiesen, erscheint aber häufig abschnittsweise im Pedal, wo er durch den hoch liegenden Cornett 2' hervorgehoben wird. Die Gliederung der Fantasie hält sich strikt an die Bauform des Textes aus sieben Zeilen, verteilt auf Stollen, Gegenstollen und Abgesang.

Zunächst erscheint die erste Zeile nach einer fast statisch wirkenden Vorimitation im Diskant in Halben, dann sofort in rauschenden Sechzehnteln, und die zweite Zeile folgt in ähnlicher Weise, geht dann aber in Oktavsprünge über, deren Tonmaterial einem Melodiefragment entnommen ist. Es schließen sich wirkungsvolle Arpeggien in Sechzehnteln, Dreiklangfolgen in Vierteln verteilt auf alle Stimmen, Verdoppelung der Oberstimme mit Triolen und Läufen, rauschende Zweiunddreißigstel-Figuren und synkopierende Elemente über c.f. Teilen im Bass an, um schlussendlich in jubelnde Sechzehntelketten in Verbindung mit Haltetönen auf dem Solomanual, Vorhaltsbildungen der beiden Mittelstimmen und Doppelpedal-Partien im Bass real siebenstimmig mit einem achtstimmigen Akkord zu enden. Der *Septimus et ultimus* vers ist überschrieben „Im vollen Werk, Coral im Tenor, Manualiter et pedal[iter]“, dieses Mal mit Doppelpedal, wobei der mit Durchgangsnoten zwischen Terzgängen plan (d.h. in ganzen und halben Noten) vorgetragene cantus firmus mit dem rechten Fuß gespielt wird. Die schrittweise fließenden Begleitstimmen geben dem sechsstimmigen Satz jene erste Schwere und Würde des *Stylus gravis*.

Die beiden einleitenden freien Stücke der CD II sind nicht nur tonartlich gleich, sondern auch wesensverwandt, denn bei beiden werden durch Umtaktierung variierte Themen zu verschiedenen Fugen vereinigt. Diese werden durch freie, rhapsodische Abschnitte im *Stylus phantasticus* getrennt und zugleich angereichert, bei der **Fantasia d-moll** stärker, bei der **Fuga** vor allem nach einer dritten Fuge am Schluss. Insbesondere bei diesem Stück lässt sich gut verfolgen, wie Weckmann durch geringe Eingriffe in die thematische Substanz jeweils den Stimmungsgehalt der Fuge verändert, von ruhig-kontemplativ über beschwingte- r zu energisch-forttreibend.

Der als *Introitus* (Eingangschoral) des lutherischen Gottesdienstes verwendete pfingstliche Hymnus *Veni sancte spiritus* wird in den drei Sätzen von **Komm, Heiliger Geist, Herre Gott** ganz unterschiedlich behandelt. Der erste Versus ist ein zum Orgelchoral erweiterter Kantionalsatz, bei dem die Aussagen der Textzeilen der leicht verzierten Melodie im Sopran durch Taktwahl, Satzform und kurze, charakteristische Motive in den Begleitstimmen verdeutlicht werden. Der zweite Versus „auf 2 Clavir“ bringt den stark ornamentierten c.f. zeilenweise mehrfach wiederholt im Diskant, aber auch in Tenor und Bass, fügt kurze Kanonabschnitte der Außenstimmen ein und belebt mit unterschiedlichen Figuren den musikalischen Verlauf. Der dritte Versus ist ein Triosatz, bei dem in einem Bicinium der Sopran zunächst die erste Choralzeile zitiert und dann zeilenweise nach kurzen Vorimitationen der leicht aufgelockerte bzw. plane cantus firmus im Bass erscheint. Wie in anderen Beispielen Weckmanns für die auf mitteldeutsche Vorbilder zurückgehende Ausdeutung von Hymnus-cantus firmi werden die Verszeilen mit Triolen, Sechzehntel-Kaskaden und komplementär-rhythmischen Abschnitten verdeutlicht, so etwa auch das abschließende „Halleluja“ mit einer extravaganten harmonischen Überhöhung.

Von den drei Strophen des trinitarischen Abendmahlsliedes **Gott sei gelobet und gebenedeiet** sind nur zwei Strophen vollständig überliefert. Der erste Versus ist rhythmisch in drei Teile gegliedert: 4/4, 6/4 und *alla breve*, denen auch unterschiedliche Bearbeitungsformen des vierstimmigen Satzes entsprechen: c.f. in der Unterstimme (Tenor), teilweise als Kanon, das *Kyrie eleison* im Dreiertakt und ein abschließendes fröhliches Supplement. Der *Secundus Versus* wird wieder „Auf 2 Clavir“ durchgeführt, wobei der c.f. nach Vorimitation in den Begleitstimmen auf

dem Solomanual teils im Sopran, teils im Tenor gespielt, erscheint, während das Pedal mit Grundregistern das zunächst belebte, am Schluss dann mit langen Halteklängen versehene Fundament liefert.

Der freudige Ausdruck im ersten Versus des Glaubensliedes **Nun freut euch, lieben Christen** **mein** erscheint anfangs in den aufschwebenden Sechzehntellläufen („*Tirate*“) über dem im Pedal liegenden planan cantus firmus, der nur ausnahmsweise voritiert wird. Der zweite Versus bringt, wie häufig bei Weckmann, den Choral zunächst unverzerrt auf dem Solomanual im Sopran, später wird er koloriert und mit Gegenmotiven ausgeschmückt. Ein Paradebeispiel für die bildhaft-musikalische Interpretation des Choraltextes findet sich im *Tertius Versus*, dessen Text die Verlorenheit des glaubenslosen Mensch mit den Worten „Angst“, „Sterben“ und „Hölle“ ausmalt. Weckmann legt den Choral zeilenweise plan in die Unterstimme (hier mit der Trompete 8' im Pedal gespielt) und ordnet ihm wiederum sinndeutende Figuren zu: eingangs in beiden Oberstimmen sequenzierende Anapäst-Motive, dann imitierende Triolenketten und schließlich, angekündigt durch eine Verbindung des verkleinerten Zeilenanfangs mit chromatischen Achtelnoten („*Passus duriusculus*“) chromatisch fallende Sechzehntellläufe, die einen „heulenden“ Eindruck hinterlassen: ein Bild von unerhörter Drastik, in dem sich das ganze apokalyptische Elend des Dreißigjährigen Krieges zu verdichten scheint.

Der Hymnus **O lux beata trinitas**, wird – ähnlich wie in *Es ist das Heil uns kommen her* – in einem umfangreichen Choralzyklus auf sechs Sätze verteilt, wobei der vierte Versus noch einmal in vier Variationen unterteilt ist. Beim *Primus Versus*, fünfstimmig „Im vollen Werck“ gespielt, liegt der c.f. im Tenor, hier durch Doppelpedalspiel mit dem rechten Fuß zugleich mit der linken Hand auf dem Manual hervorgehoben.

Beherrschend für den Höreindruck des Satzes sind jedoch eine kanzonartige Repetitionsfigur und ein aufsteigender Quintgang in halben Noten, die in ihrer Dichte den in ganzen Noten erscheinenden Hymnus gewissermaßen verschleiern. Der *Secundus Versus* bringt den wiederum in ganzen Noten erscheinenden Hymnus im Sopran des vierstimmigen Manualsates, wobei entsprechend der Spielanweisung „*manualiter vel si placet pedaliter*“, also wahlweise auch mit dem Pedal gespielt, der c.f. durch die Kombination eines Vierfuß- und 1'-Registers besonders klar hervortritt. Die ruhige Bewegung der Begleitstimmen gibt dem im strengen Stil geschriebenen Orgelchoral einen ernst-kontemplativen Charakter.

Etwas lebhafter geht es durch die bewegten Figuren des (mit der linken Hand auf dem Rückpositiv und einem 16'-Zungenregister gespielten) Basses im vierstimmigen *Tertius Versus* zu, bei dem der c.f. im Tenor (Pedal, Trompete 8') liegt und die beiden Oberstimmen imitierend mit Partikeln aus dem Melodieverlauf des Hymnus eine fließende Bewegung erzeugen. Beschleunigte Bassfiguren kontrastieren dabei im Schlussteil mit langen Liegetönen der Oberstimme und des cantus firmus. Die erste Variatio des *Quartus Versus* ist ein Bicinium im Sweelinck-Stil, bei dem der c.f. in ganzen Noten in der Oberstimme mit (vorwiegend) Sechzehntellläufen der Unterstimme kontrapunktiert wird. Die zweite Variatio kehrt das Modell um und verlegt den c.f. in die Unterstimme, über der sich die stärker variierten Tongirlanden der Oberstimme entfalten. Ebenso die dritte und vierte Variatio, sie sind Kanons in der Unteroktave der Begleitstimmen, die im Abstand einer Viertelnote („*post Semiminimam*“) einander folgen. Dabei liegt in der 3. Variatio der plane c.f. in der Oberstimme und in der 4. in der Unterstimme (mit 4'-Registers, also in Hochlage, gespielt).

Der *Quintus Versus* („Auff 2 Clavier“) ist eine ausgedehnte Choralfantasie, bei der der c.f. drei Mal durchgeführt wird, zunächst verziert im Diskant, dann plan im Tenor und anschließend wieder im Diskant mit charakteristischen Verzierungen. Sie lassen drei aufeinanderfolgende unterschiedliche Elemente erkennen: Sechzehntel-Ketten, Triolen und fliegende Zweunddreißigstel. Der abschließende *Sextus Versus* ist auch in diesem umfangreichen Zyklus ein gravitatischer fünfstimmiger Satz mit dem c.f. abwechselnd plan bzw. leicht verziert im Pedal. Die Fülle der rhetorischen Figuren der Begleitstimmen (sog. *Multiplicatio*, d.h. synkopierende Tonrepetitionen, Vorhalte, chromatische Gänge usw.) erzeugen große harmonische Spannungen. Die aufsteigenden *Passus duriusculus*-Figuren im Schlussteil bewirken einen positiv gestimmten, aber auch dramatischen Schluss des monumentalen Satzes.

Gerhard Aumüller

Baugeschichte der Johann-Patroclus-Möller-Orgel in der Abtei Marienmünster

Das an einem Höhenzug zwischen dem Eggegebirge und dem Weserbergländ gelegene (ehem.) Benediktiner-Kloster Marienmünster St. Jacobus und Christophorus wurde als Grablege von den Grafen von Schwalenberg (später von Waldeck) gestiftet und 1128 vom Paderborner Bischof Bernhard von Oesede geweiht. Es bestand bis zur Säkularisation, ist heute Pfarrkirche St. Jakobus der Ältere der Pfarrgemeinde Marienmünster, und in der Abtei leben Patres vom Orden der Passionisten, die den Pastoralverbund betreuen. Die nach 1150 erbaute dreischiffige Basilika mit typisch sächsischen Baumerkmalen wurde nach dem Dreißigjährigen Krieg im frühbarocken Stil zur Hallenkirche ausgebaut und erhielt unter anderem

eindrucksvolle neue Altäre; eine Orgel ist schon seit dem frühen 16. Jahrhundert nachweisbar. Mit der Barockisierung der Innenausstattung wurde auch 1677–1679 von dem in Höxter ansässigen Orgelbauer Andreas Schneider (* Dortmund um 1645 + Höxter Februar 1685) eine bereits vorhandene größere Orgel durch ein neues Instrument ersetzt, das allerdings bereits 1737 in das benachbarte Nonnenkloster Gehrden versetzt wurde und dem nun der Neubau des Lippstädter Orgelbauers Johann Patroclus Möller (* Soest 1698 + Lippstadt 1772) folgte. Möller, Sohn eines Kunstschlzers, stand in der Tradition der westfälischen Orgelbauerdynastie Bader, die durch die Verwendung der sog. Springlade und einen besonders sonor klingenden Orgeltypus gekennzeichnet war. Er hatte während seiner Lehrzeit (vermutlich bei dem in Soest ansässigen Peter Henrich Varenholt, ca. 1637–1720) auch die thüringisch-niedersächsisch beeinflussten Orgeln Johann Jacob Johns (1665–1707) bzw. der Brüder Andreas (ca. 1670–1727) und Bernhard (ca. 1670/75–1731) Reinecke in den Klöstern Dalheim, Hardehausen, Willebadessen und Neuenheerse kennengelernt und einen eigenen unverwechselbaren Stil entwickelt. Ab 1720 in Lippstadt als Organist an der Kleinen, später auch Großen Marienkirche tätig, baute Möller zahlreiche große Orgeln im Raum zwischen Münster und Paderborn, die häufig einen konkav geschwungenen Grundriss aufweisen, oder, wie Möller es ausdrückte, „die Faciätät eines halben Monden“ besitzen. Bei dem sog. westfälischen Prospekt herrscht dabei ein zentraler hoher Rundturm mit seitlich anschließenden doppelgeschossigen Spitztürmen und weiteren außen liegenden Rundtürmen sowie durch geschwungene Flachfelder vorgezogene Pedaltürme vor. Das Rückpositiv stellt eine verkleinerte Form dieser Anordnung dar und verdeckt das von durchbrochenen

Türen verschlossene Brustwerk. Diese Anordnung hat auch die imposante Möller-Orgel auf der originalen Orgelbühne im Westwerk der Abtei Marienmünster. Die dunkelgrau schimmernden Bleipfeifen bilden zusammen mit dem vergoldeten Schnitzwerk der Schleierbretter und dem farbig dezent gefassten Gehäuse ein außerordentlich harmonisches Ensemble.

Da die Orgel vergleichsweise wenige Umbauten oder substanzvernichtende Eingriffe (wie z.B. Entfernung der originalen Springladen) zu erleiden hatte, weist sie noch eine hohe Zahl weitgehend originaler Lippenpfeifen auf. Bei den Zungenregistern sind leider nur noch die Zungenbecher in größerem Umfang ursprünglich; der Klang konnte aber in einer dem Original entsprechenden Form rekonstruiert werden.

Nach einer zeitbedingt recht invasiven Umgestaltung der äußeren, inneren und vor allem der Klangstruktur der Orgel in den Zwanziger- und Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts konnte zwischen 2010 und 2012 die überaus sorgfältige Restaurierung des kostbaren Werkes durch die elsässische Orgelbau-Firma „Manufacture d’Orgues Mühleisen“ in Eschau bei Straßburg ein dem Originalzustand weitgehend entsprechendes Klangbild einer typischen Möller-Orgel rekonstruieren. Mit ihrem Farbenreichtum, den besonders gestalteten Mixturen und der Bassbetonung des Hauptwerks auf Principal 16'-Basis, den brillanten Stimmen des Brustwerks, den wundervollen Soloregistern des Rückpositivs und dem bis zur 1'-Lage reich ausgebauten Pedal kommt sie der Darstellung der nord- und mitteldeutsch beeinflussten Orgelmusik Matthias Weckmanns besonders entgegen.

Gerhard Aumüller

Friedhelm Flamme

Friedhelm Flamme studierte an der Musikhochschule Detmold und an der Universität Paderborn Schulmusik, Kirchenmusik, Orgel (bei Prof. Gerhard Weinberger), Dirigieren (bei Prof. Alexander Wagner und Prof. Karlheinz Bloemeke), Musikwissenschaft (bei Prof. Gerhard Allroggen), Tonsatz (u. a. bei Prof. Walter Steffens und Prof. Dietrich Manicke) und Theologie. Den Abschluß dieser Studien bildeten u.a. das Kirchenmusik-A-Examen, das Konzertexamen im Fach Orgel (mit Auszeichnung) und die Promotion (mit einer Arbeit über den Pianisten und Komponisten Friedrich Gulda) im Fach Musikwissenschaft.

Seit 1991 ist er als Kirchenmusikdirektor und als Lehrer an der Paul-Gerhardt-Schule Dassel tätig. Außerdem nimmt er einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Detmold wahr und ist als Oratoriendirektor tätig. Neben zahlreichen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen – u. a. die mit dem *Internet Classical Award 2004* ausgezeichnete Einspielung des gesamten Orgelwerks von Maurice Duruflé bei **cpo** – führten ihn Konzertreisen bisher nach Dänemark, England, Finnland, Schweden, Polen, Ungarn, Italien, in die Schweiz, die USA und nach Hong Kong.

Zur Zeit arbeitet er an Gesamteinspielungen des norddeutschen barocken Orgelrepertoires an historischen Instrumenten für **cpo** (bisher erschienen: siehe S. 26 ff.).



Spieltisch der Johann-Patroclus-Möller-Orgel der Abteikirche Marienmünster (© Gregor van den Boom)



Johann-Patroclus-Möller-Orgel der Abteikirche Marienmünster (© Gregor van den Boom)

Matthias Weckmann **Organ Works**

This recording dispenses entirely with the use of a modern electric wind system. Instead, the historical bellows are operated by the muscular strength of two calcats. The flexible wind supply and the stuttering of the pipes, together with the noise of the bellows, produce a lively and historically accurate sound.

Matthias Weckmann (ca. 1617–1674)

Matthias Weckmann, the son of the organist and pastor Jacob Weckmann (or Weckman), was born in 1617 in Niederdorla near the free imperial city of Mühlhausen in Thuringia. On 4 April 1619 the village was almost completely destroyed by fire, and the family was forced to move to Mühlhausen, where Weckmann attended school with his older brother Andreas. He felt so much at home in the city that in later life he often added an additional M for *Molehuanus* („from Mühlhausen“) to his initials MW. In 1627 Mühlhausen was the site of the imperial diet, and Heinrich Schütz was placed in charge of the musical program. By 1628 Weckmann was already a choirboy in the Dresden court chapel under the direction of Schütz, who however soon departed on his second Italian journey. The gifted boy thus received singing lessons from Caspar Kittel and learned to play the organ from the court organist Johann Klemm. Schütz, who kept a close eye on Weckmann after the death of his parents, found the boy's post-pubescent voice after 1631 too weak for a singer's career. He therefore arranged for him to be awarded a scholarship from the Elector, enabling him to receive a solid education as an organist and composer from the famous organist of St. Peter's in Hamburg, Jacob

Praetorius [1586–1651], a pupil of the Amsterdam „maker of organists," Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621). When the well-known Hamburg music critic Johann Mattheson, a contemporary of Bach and Telemann, compared Praetorius to his colleague and friend Heinrich Scheidemann (1595–1663), the organist at St. Catharine's, he contrasted „Scheidemann's loveliness" with „Praetorius's earnestness" and found both united in Weckmann's playing.

After three years of training in Hamburg, Weckmann was commissioned by Schütz to fetch several of the „best pieces of music" that he had left behind in Copenhagen during his Denmark years and to bring them to Dresden. This gave Weckmann an opportunity to become familiar with the Danish court, a leading musical establishment of its day. By 1637 he had returned to Dresden, where he was made the organist of the Castle Church and a member of the electoral chapel. A few years later, in 1642, he accepted an invitation to become the organist at the court of the Danish crown prince Christian V in Nykøbing on the island of Falster, where his mentor Schütz had built up a serviceable chapel.

Ordered to return to Dresden in 1646, Weckmann first made a sojourn in Hamburg. In near-by Lübeck, on 31 July 1648, he celebrated his marriage to Regina, the daughter of the Lübeck lutenist Beute; also involved in the ceremonies as a witness was the famous organist of St. Mary's, Franz Tunder. Around 1650, having returned to Dresden as court organist, he made the acquaintance of the imperial organist Johann Jacob Froberger, with whom he entered a musical contest that earned him Froberger's admiration and longstanding friendship.

In Dresden, Weckmann was also able to study the special features of Italian music, and thus had an unusually broad repertoire of expressive devices at his command. It therefore comes as no surprise that in 1655,

after a brilliant audition, he was appointed organist of the Church of St. James in Hamburg (Jacobikirche) with its superb organ. In winter 1656 he and his family (Weckmann by now had two sons and probably a daughter as well) moved to Hamburg, where he took up his work at St. James's and the neighboring Chapel of St. Gertrude as organist and „*Kirchenschreiber*“ (head of the church administration). Accepted into the Hamburg citizenry in 1660, he founded the Collegium Musicum, a group of some fifty noteworthy musicians who met once a week in the cathedral's refectory to make music. In 1664 his longstanding friend from Dresden, Christoph Bernhard (1628–1692), likewise a pupil of Schütz, was appointed to succeed Thomas Selle as music director of the Johanneum, where he remained until 1674.

At this point, however, Weckmann suffered a number of setbacks. His brother Andreas had already died in 1662, and his wife Regina passed away in 1665, leaving him with eight children. He therefore entered a second marriage in 1669, from which three more daughters proceeded. In 1671 he was relieved of his duties as church administrator, though he continued to receive his salary. He died on 24 February 1674 and was buried in St. James's beside the left pillar of the organ, to the strains of his own funeral music *In te Domine speravi* (In Thee, O Lord, I have hoped), performed for him by his bosom friend Christoph Bernhard.

Weckmann's works, like those of his teacher Schütz, reveal an unusually close relation between words and music (especially in the vocal pieces) and stretch the rules of harmony to the limits with their harsh sonorities and contrapuntal complexity.

The Music

This recording contains all of Weckmann's surviving works that can be genuinely assigned to the organ.

The **Praeambulum primi toni a 5** opens with a full-voiced Exordium in the *durezza e ligature* style, i.e. extended strings of suspensions joined by four brief modulating sections with long sixteenth-note runs. The two adjoining sections of fugato employ the technique of „rebarrring,“ and the piece ends with three short measures in the manner of a toccata.

The **Magnificat secundi toni** adopts the *alternatim* practice then customary in Hamburg, especially for Sunday Vesper services. Here the organ first states a verse from Mary's canticle, after which the chorus responds with further verses in the same mode (*tonus*). The four verses intended for the organ begin, in the tradition of the Praetorius school, with a five-part texture in the heavy „Hamburg ceremonial style,“ with the tenor cantus firmus reinforced by a Fagott 16' from the Rückpositiv. The second verse, accompanied by three slowly proceeding lower voices, is an organ chorale in which the ornamented and fragmented cantus firmus appears in the descant. In the second section a brief motif emerges from the descant, and the movement ends in a swirl of triplets. The *Tertius Versus*, again set in five voices, places the lightly embellished melody first in the middle voice (*vagans*, played on the pedals) and then develops the material in short sequences through contrasting harmonic hues. The massive and stately final verse, set in six voices, presents the model first in duple meter and then in 6/4, somewhat lightening the weight of the dense chordal hammerblows, before the piece comes to a close with a syncopated figure in duple meter.

The melody of **Gelobet seist du, Jesus Christ** (Praise be to Thee, Jesus Christ), praising God's incarnation, is set in two cycles of contrasting length, the first with four verses and the second with three. The *Primus Versus* of the longer setting is an organ chorale (here played with Principal 8') in which the lightly ornamented cantus firmus appears in the tenor. The second verse is an extended chorale fantasy in which the chorale is spread over two divisions of the organ, with the opening motif repeated several times on the Rückpositiv and emphasized with an expressive Waldflöte 2'. The second line of the chorale is an extended *bicinium*, followed by the third line in the echo style. Sparkling thirty-second-note figures and descending arpeggios conjure up a Christmas mood, which is intensified in the fourth section („des freuet sich der Engel Schar," set in half-notes in the pedals) by the jubilant upper voice, first in 3/4, then in duple meter. At the end this mood virtually takes flight. The *Tertius Versus* presents the elaborated cantus firmus as a lower voice on the Rückpositiv while the two upper voices embellish it with 6ths and 3rds. Then they are joined by the bass, and the motion of the tenor, which carries the melody, becomes more lively. The fourth verse is an animated trio movement projecting the splendor of Christmas, with strings of sixteenths in the two upper voices above the cantus firmus in half-notes in the bass.

The shorter setting of **Gelobet seist Du Jesu Christ** consists of three interrelated chorale prelude in which, in the *Primus Versus*, the cantus firmus lies in the tenor and is set mainly in half- and quarter-notes. In the second verse it appears in the soprano, more heavily ornamented, following anticipatory imitation in the accompaniment parts. In the third it forms the bass of a very lively trio movement, sharply contrasting with the more meditative opening pieces.

The three verses of the Passion and penitential hymn **Ach wir armen Sünder** occupies a special place in Weckmann's organ works owing to its lyrical mood, and especially to its unified compositional fabric. Moreover, the piece is written in modern notation, unlike Weckmann's other works, which have come down to us in German organ tablature. Various writers have therefore attributed the piece to younger composers, such as Weckmann's son Jacob (Klaus Beckmann), the organist at St. Thomas's in Leipzig. Though the situation still awaits clarification, all are agreed that the piece is especially beautiful and thrillingly effective. In the *Primus Versus* the cantus firmus, played on the pedals, lies in the tenor and is frequently adorned with parallel 3rds and 6ths in flowing accompaniment. The second verse places the cantus firmus in the soprano, adorned with leaping figures and strings of sixteenths. In the third verse the melody, partly unornamented, partly enlivened with leaping figures, appears in the lower voice (Vox humana in the Rückpositiv) while the two upper parts adopt the ornamentation of the opening movement, partly in anticipatory imitation, partly in passages of 3rds or 6ths. The lively motion in the lower part beneath a sustained chord gives the ending a mood of reconciliation and hope.

The longest of Weckmann's organ compositions is his set of seven verses from the gospel hymn **Es ist das Heil uns kommen her**. The first verse is set in Hamburg ceremonial style with the cantus firmus in the bass, combined with a syncopated figure that appears at the very opening and dominates the texture with its descending and later ascending melodic progression. The motif of „The Law," addressed in the second verse, is vividly depicted in the two lower voices by a canon at the 5th, a half-note apart. Above the canon each line of verse is separated from the others by a measure.

Unlike the rigorous *stylus gravis* of the second verse, the third appears in a free, affect-laden *stylus luxurians* and presents the melody in the tenor, played with Trompete 8' in the pedals. The lively figural bass, played with the left hand on the Rückpositiv, anticipates parts of the melody, while the two upper parts, taken on the great organ with the right hand, interweave motifs that are partly dotted, partly marked by leaps. The fourth and fifth verses are again combined as a canon with the cantus firmus in the lower or middle voice (Verse 5). Here the difficulty lies in the short duration separating the canonic voices, namely, a *semiminima* (quarter-note). The artistic and musical quality comes especially to the fore in the virtuosic triplet figures of Verse 4 and the attractive sound of alternating sequences in the canon at the 12th in Verse 5, where the cantus firmus is brought out in the middle voice with Choralbaß 1'.

The *Sextus Versus*, on two manuals, is an extended five-voice chorale fantasy which, at the end, even expands to seven voices. The cantus firmus, ornamented, fragmented, and varied, is assigned to the *organo pleno* of the Rückpositiv, though in certain sections it frequently appears in the pedals, brought out with a high Cornett 2'. The fantasy is subdivided strictly in accordance with the form of the seven-line text, divided into *Stollen*, *Gegenstollen*, and *Abgesang*. Initially the first line appears after an almost static anticipatory imitation in half-notes in the descant, then in exhilarating sixteenths. The second line proceeds in similar fashion before turning into octave leaps on material taken from a fragment of the melody. This is followed by effective sixteenth-note arpeggios, quarter-note triadic writing in all voices, the doubling of the upper part with triplets and runs, madcap thirty-second-note figures, and syncopated elements above sections of the cantus firmus in the bass. It concludes in joyous strings of sixteenths combined with

sustained notes on the solo manual, suspensions in the two middle voices, and double-pedal writing in the bass, producing seven real parts and ending in an eight-note chord. The *Septimus et ultimus versus* is headed „with *organo pleno*, chorale in the tenor, *manualiter* and *pedaliter*,“ this time with double pedal, where the right foot presents the cantus firmus plain (i.e. in whole- and half-notes) with passing notes between strings of 3rds. The flowing stepwise accompaniment parts lend the six-voice texture the high seriousness and dignity of the *stylus gravis*.

The first two pieces on CD II, both without chorale cantus firmus, are similar not only in their key but in their essence, for both vary themes by rebarrring them and combining them in fugues. The fugues are at once separated and enriched by freely composed rhapsodic sections in the *stylus phantasticus*, more obviously in the **Fantasia in D minor**, most notably at the end following a third fugue in **Fuga**. The latter piece is a good illustration of the way in which Weckmann, by slightly altering the thematic substance, changes the mood of the fugue from tranquil and contemplative via buoyant and cheerful to energetic and propulsive.

The Pentecostal hymn *Veni sancte spiritus*, used in the Lutheran service as an introductory chorale (*Introitus*), is treated in highly contrasting ways in the three movements of **Komm, Heiliger Geist, Herre Gott**. The first verse is a cantional movement expanded into an organ chorale, in which the meanings of the lines of text in the lightly embellished melody (soprano voice) are elucidated in the accompaniment parts through choice of meter, texture, and brief characteristic motifs. The second verse, on two manuals, presents the richly ornamented cantus firmus in the descant, stated line by line with multiple repetitions, and in the tenor and bass as well. Brief canonic passages are interpolated in the

outside voices, and the course of the music is enlivened with contrasting figurations. The third verse is a trio movement in which the soprano first quotes the opening line of the chorale in a *bicinium*, after which, following brief anticipatory imitations, the cantus firmus appears in the bass, either plain or lightly embroidered. As in other cases where Weckmann interprets cantus firmus hymns (a practice deriving from central German precedents), the lines of verse are elucidated with triplets, cascading sixteenths, and sections in complementary rhythm, as exemplified with extravagant harmonic overstatement in the concluding „Halleluja.“

Of the three stanzas of the Trinitarian communion hymn **Gott sei gelobet und gebenedeit**, only two have come down to us intact. The first verse is divided rhythmically into three sections: 4/4, 6/4, and *alla breve*. These are matched by contrasting forms of four-part texture: cantus firmus in the lower voice (tenor), partly in canon; the *Kyrie eleison* in triple meter; and a cheerful concluding epilogue. The *Secundus Versus* is again played on two manuals; the cantus firmus, after anticipatory imitation in the accompaniment parts, appears on the solo manual, partly in the soprano and partly in the tenor, while the pedals provide the foundation in open diapason, initially animated and finally with long sustained notes.

The joyous mood in the first verse of the gospel hymn **Nun freut euch, lieben Christen gmein** is initially expressed in soaring sixteenth-note runs („*tirate*“) above the plain cantus firmus in the pedals, here, by way of exception, with anticipatory imitation. The second verse states the chorale in the soprano on the solo manual. As so often in Weckmann's music, it appears first without ornamentation and is later embellished and adorned with counter-motifs. A prime example of a vivid musical interpretation of the chorale can be found in the *Tertius*

Versus, the text of which depicts the despair of the non-believer with the words *Angst* (fear), *Sterben* (death), and *Hölle* (Hell). Weckmann places the chorale in the lower voice (here played with Trompete 8' in the pedals), line by line and unadorned, and assigns it interpretative figures: first a sequence of anapestic motifs in the two upper voices, then imitative strings of triplets, and finally descending runs in chromatic sixteenths – a „wailing“ image foreshadowed by a combination of the opening line in diminution and chromatic eighth-notes (*passus duriusculus*). It is an image of unparalleled starkness that seems to encapsulate the entire apocalyptic misery of the Thirty Years' War.

The hymn **O lux beata trinitas**, much as in *Es ist das Heil uns kommen her*, is spread across a large chorale cycle in six movements, with the fourth verse further subdivided into four variations. In the *Primus Versus*, played *organo pleno* in five voices, the cantus firmus lies in the tenor, here emphasized by double-pedaling, with the right foot reinforced by the left hand on the manual. Yet the auditory impression of this movement is dominated by a canzona-like repeated figure and ascending half-note 5ths whose density seem to cast a veil over the whole-note melody of the hymn. The *Secundus Versus* again presents the hymn in whole notes in the soprano of a four-voice *manualiter* texture. In accordance with the performance instruction „*manualiter vel si placet pedaliter*“ (optionally with the pedals), the cantus firmus is made to stand out with special clarity through the combination of a 4' and a 1' stop. The tranquil motion of the accompaniment parts lends an earnest and contemplative character to this organ chorale, composed in the strict style.

The four-voice *Tertius Versus* is somewhat more lively owing to the agile figures in the bass (played with the left hand on the Rückpositiv and a 16' reed stop). Here

the cantus firmus lies in the tenor (Trompete 8' in the pedals), and the two upper parts create a flowing motion with particles from the hymn melody in imitation. In the final section, accelerated bass figures contrast with long sustained notes in the upper voice and the cantus firmus. Variation I of the *Quartus Versus* is a *bicinium* in the Sweelinck style in which the cantus firmus, played in whole notes in the upper part, forms a counterpoint with the (predominantly) sixteenth-note runs in the lower part. Variation II reverses this model and shifts the cantus firmus to the lower part, above which more richly varied garlands of notes flourish in the upper part. Variations III and IV follow this same pattern: canons a quarter-note apart (*post semiminimam*) appear in the lower register of the accompaniment parts, while the plain cantus firmus lies in the upper voice in Variation III and in the lower voice in Variation IV (played with 4' stops, i.e. in the high register). The *Quintus Versus* (on two manuals) is an extended chorale fantasy in which the cantus firmus is stated three times, first embellished in the descant, then plain in the tenor, and finally again in the descant with characteristic ornaments. Three contrasting elements follow in succession: strings of sixteenths, triplets, and fleet thirty-seconds. In this long cycle, too, the concluding *Sextus Versus* is a stately five-voice movement with the cantus firmus alternately plain or lightly ornamented in the pedals. The richness of the rhetorical figures in the accompaniment parts (so-called *multiplicatio*, i.e. syncopated repeated notes, suspensions, chromatic passages, etc.) generate great harmonic tension. The ascending *passus duriusculus* figures in the concluding section provide an affirmative yet dramatic ending to this monumental movement.

Gerhard Aumüller

History of the Johann Patroclus Möller Organ in Marienmünster Abbey

Perched on a ridge between the Egge Hills and the Weser Uplands, the former Benedictine monastery of Marienmünster, dedicated to Sts. James and Christopher, was founded as a place of burial for the Counts of Schwalenberg (later Waldeck) and consecrated by Bishop Bernhard von Oesede of Paderborn in 1128. It existed until the dissolution of Germany's monasteries and is today the Parish Church of St. James the Elder for the parish of Marienmünster. The abbey is inhabited by friars of the Passionist Order, who supervise the union of parishes. The three-nave basilica with typical Saxon architectural features was built no earlier than 1150. After the Thirty Year's War it was enlarged into a hall church in early baroque style and given impressive new altars, among other things. It is known to have had an organ since the early sixteenth century. In 1677–79, when the interior was remodeled in the baroque style, the Höxter organ builder Andreas Schneider (b. Dortmund, ca. 1645; d. Höxter, February 1685) replaced a large existing organ with a new one. However, it was moved to the neighboring convent of Gehrden in 1737 and in turn replaced by a new instrument from the Lippstadt organ builder Johann Patroclus Möller (b. Soest, 1698; d. Lippstadt, 1772). Möller, the son of a cabinetmaker, came from the Westphalian tradition of the Bader dynasty, noted for their use of the so-called „spring chest“ and for an especially sonorous species of organ. During his apprenticeship, presumably spent with the Soest builder Peter Henrich Varenholt (ca. 1637–1720), he had also become acquainted with the organs of Johann Jacob John (1665–1707) and the Reinecke brothers Andreas (ca. 1670–1727) and Bernhard (betw. 1670–75 and

1731] in the monasteries of Dalheim, Hardehausen, Willebadessen, and Neuenheerse. It was from these instruments, with influences from Thuringia and Lower Saxony, that he developed his own inimitable style. From 1720 Möller served as organist at Little St. Mary's and later Great St. Mary's in Lippstadt. He built a multitude of large organs in the region between Münster and Paderborn, frequently with a concave ground plan or, as Möller himself put it, a „demilunar finish.“ The so-called Westphalian organ façade is dominated by a high round tower in the center with two-story pointed towers on either side, more round towers further out, and pedal towers with arched pipe flats. The Rückpositiv replicates this design on a smaller scale and conceals the Brustwerk, enclosed in open-work panels. This is also the design of the imposing Möller instrument located in the original organ loft in the westwork of Marienmünster Abbey. The iridescent dark-gray lead pipes, together with the gilt carving on the pipe shades and the restrained hues of the case, form an extraordinarily harmonious ensemble.

As the instrument was seldom rebuilt or made to suffer severely damaging alterations (e.g. the removal of the original spring chests), it still retains many largely original flue pipes. Among the reed stops, unfortunately only the resonators are to a large extent original, but it was possible to reconstruct the sound in a form corresponding to the original.

In the 1920s and again the 1960s the organ's exterior, interior, and especially its sonic structure were redesigned – quite invasively, given the prevailing circumstances. But from 2010 to 2012 the Alsatian organ building company Manufacture d'Orgues Mühleisen (Eschau near Strasbourg) carefully restored the precious instrument and reconstructed the sound of a typical Möller organ largely consistent with its original

state. With its wealth of timbres, its specially designed mixtures, its emphasis on Principal 16' in the bass of the Hauptwerk, the brilliant voices in the Brustwerk, the magnificent solo stops in the Rückpositiv, and the richly equipped Pedal (extending to the 1' register), the instrument is especially well-suited for the organ music of Matthias Weckmann, uniting influences from both northern and central Germany.

Gerhard Aumüller

Translated by J. Bradford Robinson

Friedhelm Flamme

Friedhelm Flamme studied school music, church music, organ (with Prof. Gerhard Weinberger), conducting (with professors Alexander Wagner and Karlheinz Bloemeke) and theology at the Academy of Music in Detmold and the University of Paderborn. He concluded his studies with the church music “A” examination on the one hand as well as the concert examination for organ on the other (with distinction) and completed his dissertation thesis in the field of musicology (with a work on the pianist and composer Friedrich Gulda). He has been church director of music in the diocese of Göttingen and a teacher at the Paul Gerhardt School in Dassel since 1991, and furthermore works as a lecturer at the Academy of Music in Detmold. In addition to numerous recordings for the radio and on records – among them the entire works for organ by Maurice Duruflé published by **cpo** – concert tours so far took him to Denmark, England, Finland, Sweden, Poland, Hungary, Italy, to Switzerland, the USA and to Hong Kong. He currently works on a complete recording of the North-German Baroque organ repertoire played on historical instruments for **cpo**. (published to date: see p. 26).

Registrierungen

Matthias Weckmann, Sämtliche Orgelwerke

CD 1

1 Praeambulum primi toni a 5

HW: P 16, O 8, Q 6, O 4, Mix, Cimb

Ped: S 16, Pos 16, Tr 8, Mix

Takt 54 [2. Fuge]

HW: + Tr 8, Ter 3, Cor

Magnificat Secundi Toni

2 Primus Versus

RP: Fg 16, P 8, O 4, SO 2

Ped: P 16, O 8, Nh 4

3 Secundus Versus

HW: VdG 8, Fd 4

RP: G 8, Sesq

Ped: S 16, G 8

4 Tertius Versus

HW: O 8, Fd 4

Ped: Tr 8

5 Quartus Versus

HW: P 16, O 8, Q 6, O 4, Ter 3, Mix, Cimb

Ped: Pos 16, Mix

Gelobet seist du, Jesus Christ

6 Primus Versus

HW: O 8

Ped: O 8

7 Secundus Versus

HW: Gh 8

Ped: O 8

RP: G 8, Wf 2

Takt 60

HW: Gh 8, Fd 4

Ped: O 8, Nh 4

RP: G 8, SO 2, Wf 2

Takt 118

HW: Gh 8, O 4, Fd 4

Ped: O 8, Nh 4

RP: G 8, O 4, SO 2, Wf 2

8 Tertius Versus

HW: VdG 8

RP: Hb 8

Ped: S 16, G 8

9 Quartus Versus

HW: Gh 8, Sesq

RP: G 8, Rf 4, SO 2

Ped: Tr 8

Gelobet seist du, Jesus Christ

10 Primus Versus

BW: Kh 8, G 4

Ped: O 8, Nh 4, Chf 1

11 Secundus Versus

HW: Fd 4 (Oktave tiefer gespielt)

Ped: S 16, G 8

RP: G 8, Qf 3

12 Tertius Versus

HW: O 8, Cor

RP: Hb 8, O 4, Qf 3, SO 2

Ped: O 8, Nh 4, Cor 2, Chf 1

Ach wir armen Sünder

13 Primus Versus

RP: G 8

Ped: O 8 (Tenor-cl)

14 Secundus Versus

RP: G 8, Sesq

HW: Gh 8, VdG 8

Ped: O 8, G 8

15 Tertius Versus

RP: G 8

HW: Vh 8

Es ist das Heil uns kommen her

16 Primus Versus

HW: P 16, O 8, Gh 8, O 4, Cimb

Ped: P 16, Pos 16, Tr 8, Mix

17 Secundus Versus

RP: P 8

18 Tertius Versus

HW: O 8, Fd 4

RP: Fg 16, G 8

Ped: Tr 8

19 Quartus Versus

HW: O 8

RP: P 8

Ped: O 8, G 8, Nh 4

20 Quintus Versus

HW: Gh 8, O 4

Ped: O 8, Nh 4, Chf 1

21 Sextus Versus

HW: O 8, O 4

Ped: P 16, O 8, Cor 2

RP: P 8, O 4, SO 2, Mix

22 Septimus et ultimus Versus

HW: P 16, O 8, O 4, Mix, Cimb

RP: P 8, O 4, SO 2, Mix

RP/HW

Ped: Pos 16, Tr 8, Cor 2, Mix

CD 2

1 Fantasia ex D

HW: Gh 8, O 4

Ped: O 8, Nh 4

Takt 44 (2. Fuge)

RP: P 8, O 4

Ped: O 8, Nh 4

Takt 103

HW: Gh 8, O 4, Mix

Ped: S 16, O 8, Nh 4

2 Fuga ex D primi toni pedaliter

RP: P 8, Wf 2

Ped: O 8, G 8, Nh 4

Takt 48 (2. Fuge)

HW: Tr 8

Ped: Tr 8

Takt 120 (3. Fuge)

HW: Tr 8, O 4, Mix

Ped: P 16, Tr 8, Mix

Komm, heiliger Geist, Herre Gott

3 Primus Versus

HW: P 16, O 8, O 4, Mix

Ped: Pos 16

4 Secundus Versus

HW: Gh 8

RP: G 8, Wf 2

Ped: S 16, G 8

5 Tertius Versus

HW: P 16, O 8, O 4, Mix, Cimb

Ped: Pos 16, Tr 8

Gott sei gelobet und gebenedeiet

6 Primus Versus

HW: O 8, O 4, Mix

Ped: P 16, O 8

7 Secundus Versus

HW: Gh 8, VdG 8

RP: G 8, O 4, Wf 2

Ped: O 8

Nun freut euch, lieben Christen gmein

8 Primus Versus

RP: P 8, Mix

Ped: Pos 16

9 Secundus Versus

HW: Gh 8

Ped: S 16, G 8

BW: Q 8, O 2, Flg 1 1/2

10 Tertius Versus

RP: P 8, Q 3

HW: O 8, Gh 8, VdG 8, O 4, Fd 4

Ped: Tr 8

O lux beata Trinitas

11 Primus Versus

HW: P 16, O 8, Q 6, O 4, Mix, Cimb

Ped: Pos 16, Tr 8

12 Secundus Versus

BW: Q 8, G 4

Ped: Nh 4, Chf 1

13 Tertius Versus

HW: Gh 8, Fd 4

RP: Fg 16, P 8, O 4

Ped: Tr 8

14 Quartus Versus

1. Variatio

RP: Rf 4

2. Variatio (Takt 46)

HW: Fd 4

Takt 70

BW: G 4

3. Variatio (Takt 90)

RP: Rf 4

4. Variatio (Takt 137)

HW: Fd 4

Ped: Nh 4

15 Quintus Versus

HW: O 8, O 4

Ped: P 16, O 8

RP: P 8, Mix

16 Sextus Versus

HW: P 16, Tr 8, O 4, Mix, Cimb

RP: P 8, O 2, Mix

RP/HW

Ped: P 16, Pos 16, O 8, Tr 8, Cor 2, Chf 1, Mix

Organ Works of the North German Baroque

Already available

Vol. 1

Nicolaus Bruhns (1665–1697)

Complete Organ Works

Georg Dietrich Leyding (1664.–1710)

Complete Organ Works

Friedhelm Flamme,

Christian-Vater-Organ, 1724,

St.-Petri Kirche, Melle (Germany)

cpo 777 123–2 (SACD, Hybrid, DDD, 04)

klassik.com 5/07: »The choice of stops is carefully considered and ideally geared to each piece.

Flamme's keyboard dexterity is impressive. The informational content and design of the booklet are exemplary.«

Vol. 2

Vincent Lübeck (1654–1740)

Complete Organ Works

including 3 organ works ascribed to the son:

Vincent Lübeck (1684–1755)

Friedhelm Flamme, Christoph-Treutmann Organ,
1734–37

Stiftskirche St. Georg zu Grauhof bei Goslar

cpo 777 198–2 (SACD, Hybrid version, DDD, 05)

Early Music Review 10/06: »The playing is excellent, with a fine sense of the architecture of these sometimes complex works and with no irritating mannerisms to annoy on repeat listening.«

Vol. 3

Organ Works by Christian Geist, Andreas Kneller & Johann Adam Reincken

Friedhelm Flamme, Johann-Matthias-Hagelstein-Organ,
Kirche St. Georg, Gartow, 1735–1740

cpo 777 246–2 (SACD, Hybrid version, DDD, 04)

Early Music Review 6/07: »This CD is a very welcome insight into an important musical world.«

Vol. 4

Complete Organ Works by Nicolaus Hanff, Martin Radeck, Arnold Matthias Brunckhorst, Johann Steffens, Daniel Erich, and Christian Ritter

Friedhelm Flamme, Christian-Vater-Organ (1721/22)

St. Cosmas und St. Damian, Bockhorn

cpo 777 271–2 (SACD, Hybrid, DDD, 06)

Early Music Review 4/08: »As with the other CDs in this series, Friedhelm Flamme brings a considerable degree of insight into his performances, with exemplary touch and articulation. The organ has a delightful flexibility of winding, which Flamme knows just how to control. Recommended.«

Vol. 5

Complete Organ Works by Melchior Schildt and Peter Morhard

Friedhelm Flamme,

Gerhard-von-Holy-Organ (1710/11)

Bartholomäuskirche zu Dornum

cpo 777 343–2 (SACD, Hybrid version, DDD, 07)

organmag.com 1/10: »Here, surely, is a genuine 16th-17th-century sound excellently captured in a perfect ambience.«

Vol. 6

Complete Organ Works by Franz Tunder & Nicolaus Hasse

Friedhelm Flamme, Christian-Vater-Organ (1724)
St.-Petri-Kirche, Melle

cpo 777 370-2 (SACD, Hybrid version,DDD,06)
klassik.com 2/09: »Flamme ist ein absolut sicherer und kundiger Stilist und sorgt mit seiner Reihe bei cpo dafür, dass mit dem oft verwendeten Begriff des norddeutschen Orgelbarock mehr als ein paar wenige Namen verbunden werden können..«

Vol. 7

Johann Praetorius (1595–1660)

Selected Organ Works

Friedhelm Flamme, Orgel der Peter- und Paul-Kirche, Klostergut Holthausen, bei Büren (Germany), 1764

cpo 777 344-2 (SACD, Hybrid version,DDD,07)
klassik-heute.com 10/09: »J. Praetorius und sein Interpret Friedhelm Flamme erfüllen die Forderungen des Thomaskantors zur Gänze und können so die Gemüter aller Freunde der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts wirklich erfreuen.«

Vol. 8

Georg Böhm (1661–1733)

Complete Organ Works

Friedhelm Flamme, Creutzburg-Organ der Propsteikirche St. Cyriacus zu Duderstadt

cpo 777 501-2 (2SACDs, Hybrid version,DDD,07)
klassik.com 1/2012: »Flamme hat sich auf seinem interpretatorischen Weg zweifellos einen einzigartig zu nennenden stilkundlichen Schatz erworben – die Intensität der Beschäftigung ist jedenfalls bemerkenswert.«

Vol. 9

Hieronymus Praetorius (1560–1629)

Complete Magnificat Compositions and other Works for Organ

Friedhelm Flamme, Scherer-Organ
der St. Stephanskirche zu Tangermünde (1624)

cpo 777 345-2 (2SACDs, Hybrid version,DDD,07)
rbb 8/2012: »Es ist der Organist Friedhelm Flamme, der für die vorzügliche Qualität der Produktion verantwortlich zeichnet.«

Vol. 10

Das Orgel-Gesamtwerk von Saxer, Andreas, Gustav & Martin Düben, Nittauff, Hintz, Schieferdecker, Neunhaber

Friedhelm Flamme,
Lorentz-Frietzsch-Organ St. Mariae Helsingör (DK)

cpo 777 502-2 (1SACD, Hybrid version,DDD,09)
klassik.com 02 / 13: »Friedhelm Flamme weiß mit dieser Musik wirklich etwas anzufangen, versteht sie als Kunst eigenen Ranges und nicht als Vorstufe zu musikhistorisch vermeintlich Größeren. Er hat für diesen zehnten Teil seiner verdienstvollen cpo-Reihe ein bemerkenswertes Programm zusammengestellt.»

Vol. 11

Nikolaus Adam Strunck (1640-1700)

Complete Organ Works

+Organ Works by Delphin Strunck, Christian Flor, Dietrich Meyer, Johann Decker & Marcus Olter

Friedhelm Flamme, Schweimb-Orgel St. Abdon und Sennen Salzgitter-Ringelheim & Thielemann-Orgel Dreifaltigkeitskirche Gräfenhain

cpo 777 597-2 (2 SACDs, Hybrid,DDD,2010/13)
Deutschlandfunk 18.04.2014: »Sowohl Vater und Sohn Strunck als auch Flor, Decker, Meyer oder Olter haben zur Entwicklung der Orgelmusik des norddeutschen Barock beigetragen, die Bach so in ihren Bann zog und sein eigenes Schaffen beeinflusste. Man darf gespannt sein, welche musikalischen Wiederentdeckungen der engagierte Organist Friedhelm Flamme auf seiner nächsten CD präsentieren wird.«

Further Recordings:

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)

Complete Organ Works

Friedhelm Flamme, Hillebrand-Orgel, Münsterkirche St. Alexandri zu Einbeck

cpo 777 527-2 (SACD, Hybrid version,DDD,09)
klassik-heute.com 2/11: »Each and every piece, superbly rendered by Friedhelm Flamme, is a rewarding listening experience. As already has quite often been the case, hearty thanks must be extended to the cpo label for unearthing this treasure from the ›realm of oblivion‹.«

Marcel Dupré (1886-1971)

Le Chemin de la Croix op. 29

+ Gregorian Chants for Passion

Friedhelm Flamme, Mühleisen Organ, Stiftskirche Bad Gandersheim
Gregorianik-Schola Marienmünster
Hans Hermann Jansen

cpo 777 128-2 (SACD,Hybrid,DDD,04)
klassik.com 6/05: »Flamme delights with the finest tone-color shadings and dynamic nuances.«

Maurice Duruflé (1902-1986)

Complete Organ Works

Friedhelm Flamme, Mühleisen Organ (2000)
Stiftskirche, Bad Gandersheim

cpo 777 042-2 (SACD,Hybrid,DDD,03)
ClassicsToday 9/2004: »Such sumptuous sonorities, such perfect integration of the instrument within its acoustic environment. This is a marvelous disc, and if you've been waiting for a great organ recording to test on your system, this is it.«

Carl Nielsen (1865-1931)

Complete Organ Works

+ Rued Langgaard (1893-1952)

Selected Organ Works

Friedhelm Flamme, Mühleisen Organ, Stiftskirche Bad Gandersheim

cpo 777 414-2 (SACD, Hybrid,DDD,08)
American Record Guide 12/2010: »Flamme's performance is breathtaking in its fluency and precision.«

Some Remarks to the chosen exceptional painter of our Cover Beate Kliche

1946 Born in Quakenbrück, Lower Saxony, Germany
1957–64 Artland Gymnasium in Quakenbrück
1964–66 Design School in Hildesheim: study of graphic design and art in the class of Prof. Paul König and with others

1966–69 Professional School in Münster, Westphalia: study of graphic design in the class of Prof. Reinhard Herrmann and with others

1969 Diploma, qualification for further study
1969–73 State Academy of the Fine Arts in Karlsruhe: study of free painting and graphic design with Prof. Peter Dreher; lives and works in Freiburg im Breisgau for ten years

1981 Moves to the Westerwald, where she begins work in her own studio

1983–88 Several stays for work in France

1996 Art Prize of the German Land of the Rhineland-Palatinate

2003 Moves to the Artland in the Osnabrücker Nordland, to a farm complex with a studio, gallery, and vacation apartments; painting courses, summer workshops, individual instruction

Presentation of the artist's works on radio and television productions: SWR/ZDF, TVT1, SWR Radio, NDR TV (2009), and NDR Radio

Works in private and public art collections: Germany, England, Switzerland, Canada, and the United States
Organ Works of the North German Baroque Vol. 1-12: All cover paintings by Beate Kliche.



Beate Kliche



Friedhelm Flamme (© Valérie Wagner)

cpo 777 873-2