

7. Sekundärliteratur

Geschichte der evangelischen Kirchenmusik.

Blume, Friedrich

Kassel [u.a.], 1965

Nutzungsbedingungen

Die Digitalisate des Francke-Portals sind urheberrechtlich geschützt. Sie dürfen für wissenschaftliche und private Zwecke heruntergeladen und ausgedruckt werden. Vorhandene Herkunftsbezeichnungen dürfen dabei nicht entfernt werden.

Eine kommerzielle oder institutionelle Nutzung oder Veröffentlichung dieser Inhalte ist ohne vorheriges schriftliches Einverständnis des Studienzentrums August Hermann Francke der Franckeschen Stiftungen nicht gestattet, das ggf. auf weitere Institutionen als Rechteinhaber verweist. Für die Veröffentlichung der Digitalisate können gemäß der Gebührenordnung der Franckeschen Stiftungen Entgelte erhoben werden.

Zur Erteilung einer Veröffentlichungsgenehmigung wenden Sie sich bitte an die Leiterin des Studienzentrums, Frau Dr. Britta Klosterberg, Franckeplatz 1, Haus 22-24, 06110 Halle (studienzentrum@francke-halle.de)

Terms of use

All digital documents of the Francke-Portal are protected by copyright. They may be downloaded and printed only for non-commercial educational, research and private purposes. Attached provenance marks may not be removed.

Commercial or institutional use or publication of these digital documents in printed or digital form is not allowed without obtaining prior written permission by the Study Center August Hermann Francke of the Francke Foundations which can refer to other institutions as right holders. If digital documents are published, the Study Center is entitled to charge a fee in accordance with the scale of charges of the Francke Foundations.

For reproduction requests and permissions, please contact the head of the Study Center, Frau Dr. Britta Klosterberg, Franckeplatz 1, Haus 22-24, 06110 Halle (studienzentrum@francke-halle.de)

DAS PIETISTISCHE LIED. DIE GESANGBÜCHER

Durch die pietistische Bewegung erfuhr das Liedschaffen erneuten Antrieb. Die Dichtungen neigen zunehmend zur Selbstbetrachtung und zum Gefühlsüberschwang, und die Melodien tragen der pietistischen Frömmigkeit Rechnung, indem sie einen Ton des persönlichen Enthusiasmus anschlagen, der langsam zur Verselbständigung der Melodien führt und damit zu jenem Säkularisierungsprozeß beiträgt, der die gesamte Musik des Zeitalters auszeichnet (vgl. W. Blankenburg, *Geschichte der Melodien des ev. Gesangbuchs*, Göttingen 1957, 103 ff.). Zu einem Teil neigen die Melodien zu einer im weltlichen Lied und im Volkslied verbreiteten Isometrik, andererseits zum Kunstlied und zu einem ariosen Stil, der notwendig eine Spaltung zwischen Gemeinde- und Privatlied heraufführen mußte.

Die Dichtung beginnt mit Spener selbst („Es sei, Herr, deine Gültigkeit“, „So bleibet's denn also“, 1676?) und J. Jakob Schütz, der in Frankfurt a. M. zum Kreise Speners gehörte („Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, 1673). Joachim Neander war einer der besten Liederdichter der Zeit, dessen Lieder auch vielfach in die Gesangbücher übergegangen sind, obwohl seine Sammlung (1679) für Privatkreise bestimmt war; sie stehen den calvinistischen Liedpsaltern nahe und entlehnen teilweise ihre Melodien von dort. Andere hat Neander selbst komponiert, auch einmal eine Melodie von Adam Krieger übernommen. Die bekanntesten sind „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, „Wunderbarer König“, „Der Tag ist hin“. Kein eigentliches Festlied oder gottesdienstliches Lied befindet sich in seinem Werk; alle sind für den häuslichen Andachtskreis, die Reise oder für die „christliche Ergötzung im Grünen“ geschrieben. Ihre Themen, Buße, Heiligung, Jesusliebe u. ä., gelten für die meisten Dichter der Periode. Laurentius Laurenti dichtete „Ermuntert euch, ihr Frommen“ und „Wach auf, mein Herz, die Nacht ist hin“ (1700). Von Christian Sriver, dem Verfasser des nächst J. Arndt beliebtesten Erbauungsbuches (*Seelenschatz*), stammt „Jesus, meiner Seele Leben“, von Adam Drese, der in Bachs Arnstädter Frühzeit dort Kapellmeister war, „Jesu, ruf mich von der Welt“, „Seelenweide, meine Freude“ und „Seelenbräutigam, Jesu, Gottes Lamm“, das Nelle „ein Programm des gesamten Pietismus“ genannt hat. Bartholomäus Crassellius ist der Verfasser von „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ (1697). Johann Kaspar Schade in Berlin ist der Dichter quietistischer Texte wie „Ruhe ist das beste Gut“ und „Meine Seel ist stille“ (1699). Von J. Heinrich Schröder ist noch heute bekannt „Eins ist not“ (1697), gedichtet auf eine Melodie aus Adam Kriegers Arien von 1675. Dem „aufgewühlten Spiritualismus“ Gottfried Arnolds, der auf dem Weg „von J. Böhme zu Klopstock“ wandelt (Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance zum Barock*, Potsdam 1927, 256), entsprangen Lieder wie „O Durchbrecher aller Bande“ und „Herzog unsrer Seligkeiten“; sie charakterisieren die pietistische Dichtung von ihrer schönsten Seite, während andere wie „Verliebttes Lustspiel reiner Seelen“ schon den betont weltlichen, scheinfrivolen Ton des 18. Jahrhunderts anschlagen.

Die Hallische Schule war besonders produktiv. August Hermann Francke in Halle (der eine der „drei großen Pietisten Deutschlands“; W. Blankenburg) dichtete „Gottlob, ein Schritt zur Ewigkeit“, Christian Friedrich Richter „Es kostet viel, ein Christ zu sein“ und „Hüter, wird die Nacht der Sünden“ (1697 und 1698). Die Namen J. Anastasius Freylinghausen, Joachim Lange, J. Friedrich Ruopp, J. Justus Breithaupt, J. Daniel Herrnschmidt, Justus Henning Böhmer u. v. a. sind noch bis in die Gegenwart hinein in Gesangbüchern vertreten gewesen. Aus Sachsen und Thüringen reihen sich an J. Joseph Winkler, Ludwig Andreas Gotter, J. Eusebius Schmidt („Fahre fort, fahre fort“) u. v. a. Zu den besten Dichtern des anfangenden 18. Jahrhunderts gehören Ernst Lange in Danzig, dessen Lied „O Gott, du Tiefe sonder Grund“ (1714) noch von Schleiermacher besonders gerühmt wurde, und Adolf Lampe („Mein Leben ist ein Pilgrimsstand“, „O, wer gibt mir Adlerflügel“, 1726).

Die Spätzeit der pietistischen Liederdichtung eröffnet J. Jakob Rambach. Wie A. H. Francke einen indirekten, so hat Rambach einen sehr direkten Einfluß auf die jüngere Kirchenkantate ausgeübt, indem er 1720 eine nachmals viel komponierte Sammlung von Kantatentexten herausgegeben hat. In seinen Liedern wird die rationalistische Nüchternheit und die mitunter platte Alltäglichkeit des neuen Jahrhunderts schon sehr deutlich („Ermuntere dich, mein blöder Geist“, „Dein Mittler kommt, auf, blöde Seele“, „Erwürgtes Lamm“, 1720, 1723 usw.). Von Karl Heinrich von Bogatzky stammt „Hosianna, Davids Sohn“, von Philipp Balthasar Sinold, gen. von Schütz, u. a. „Ich will mich mit dir verloben“. In Cöthen bilden Konrad Allendorf, Leopold Friedrich Lehr, J. Sigismund Kunth eine Sondergruppe, und in Schlesien hat Ernst Gottlieb Woltersdorf ausgesprochen rationalistische Lieder gedichtet, darunter eines in 263 Strophen (Nelle). Auch der württembergische Pietismus war

durch seinen Führer J. August Bengel, durch Philipp Friedrich Hiller, Johann Pöschel, durch J. Jakob und Friedrich Karl Moser sowie Karl Ludwig von Pfeil an der Liederdichtung beteiligt.

Der Herrnhutische Kreis (s. Kap. VI, *Böhmische Brüder*) trieb die rationalistische Verflachung und Banalität sowie die mystisierende Ekstase und Versüßlichung auf die Spitze und führte durch seine Überproduktion eine Entwertung und indirekt eine weitere Säkularisierung des neuen Liedschaffens herbei. Zinzendorf selbst soll etwa 2000 Lieder geschrieben haben, die von Paul Gerhardscher Schlichtheit bis zu fast psychopathischer Verstiengenheit reichen. Nur wenig hat sich im Gebrauch gehalten, das meiste davon in veränderter Form. Für das Brüdergesangbuch von 1788 hat Christian Gregor sie völlig umgedichtet, z. B. „*Jesu, geh voran*“ ist aus zwei sehr langen Liedern auf vier Strophen, „*Herr, dein Wort, die edle Gabe*“ aus 320 Zinzendorfschen Strophen auf zwei reduziert worden. Aus diesem Kreise ist J. Andreas Rothe noch bis in neuere Gesangbücher vertreten gewesen mit „*Ich habe nun den Grund gefunden*“.

Der einzige Dichter von wirklicher und überlegener Größe in diesem Zeitalter ist Gerhard Tersteegen gewesen, dem es, ähnlich Paul Gerhardt, noch einmal gelungen ist, die gesteigerte Innerlichkeit, den sinnlich-übersinnlichen Gehalt der pietistischen Frömmigkeit mit der überlieferten Dogmatik zu verbinden. Alles übertrieben rationale oder sentimentale Wesen fällt bei ihm dahin. Günther Müller findet in ihm „*eine stille, zuchtvolle Betrachtung, mehr Meditation als Kontemplation, einen Ausgleich zwischen den entgegengesetzten Strömungen . . . , wie er ähnlich nur Paul Gerhardt gelungen ist*“. „*O Jesu Christ, meins Lebens Licht*“, „*Nun sich der Tag geendet hat*“, „*Jauchzet, ihr Himmel*“ u. a. haben sich bis in die neuere Zeit in Gesangbüchern gehalten. Tersteegens mystischem Spiritualismus eng verwandt ist J. Scheffler (Angelus Silesius), selbst Katholik, aber durch die Melodien von G. Joseph (*Heilige Seelenlust*, 1657 f.) schon weit in evangelische Kreise eingedrungen und hier durch niemanden so stark gefördert wie durch Tersteegen, der in seinen Liedersammlungen (1729 ff.) unter 672 Liedern zwei von Luther, zehn von Paul Gerhardt, aber fünfzig von Scheffler abgedruckt hat (G. Müller).

Die Produktion an geistlicher Lyrik ist im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert äußerst umfangreich gewesen, aber die Grenze zwischen „geistlich“ und „kirchlich“, zwischen dem, was nur in private Zirkel gehört und für sie bestimmt ist, und dem, was zwar ichbetonte Lyrik ist, dennoch aber (wie z. B. oft die Dichtungen Rists, Gerhardts, Tersteegens usw.) in den Gottesdienst strebt, ist in diesem Zeitalter besonders schwierig zu ziehen. Weitaus das meiste davon war religiöse Andachtsliteratur; und wenn nur sehr wenig in den Gottesdienst und die Gemeindegesangbücher überging (und mit vorschreitender Zeit offenbar immer weniger), so liegt das einerseits an dem Verhältnis zwischen Orthodoxie und Pietismus, andererseits aber auch an dem zähen Festhalten der Gesangbuchredaktoren am alten Stamm des lutherischen Gemeindeliedes. Wie die Gesangbücher des früheren 17. Jahrhunderts, so überliefern auch jetzt die neuen vorwiegend den „Stamm“, dem wechselnde Auswahlen neuer Lieder beigegeben werden. Jedoch geben die Gesangbücher vom Ausgang des 17. Jahrhunderts an sehr bezeichnenden Aufschluß darüber, daß selbst die Überlieferungstreue der lutherischen Orthodoxie durch den ahistorischen, verstandeshaften und aufgeklärten Pietismus in Mitleidenschaft gezogen wurde. Je pietistischer ein Gesangbuch ist, um so mehr wird das überlieferte Material der Stammlieder abgeplattet, modernisiert und rationalisiert, und überdies wird eine zunehmend größere Zahl von altüberlieferten Liedern abgestoßen. Der Vorgang hat sich bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, ja bis in das 19. hinein fortgesetzt. Gesangbücher wie das von Porst in Berlin (1708 u. ö.; noch 1905 in einer überarbeiteten Ausgabe wieder aufgelegt), das von Rambach in Gießen (1735), das Hannoversche (1740) setzen pietätlos und ohne Gefühl für historische Werte die „Verbesserung“ der alten Texte fort, mit der das ausgehende 17. Jahrhundert begonnen hatte (s. o. S. 163), und in den Liedersammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Diterich, 1765, usw.) ist dann systematisch der Grund und Boden der protestantischen Liederdichtung umgegraben worden.

Das Gesangbuch von Daniel Speer (Stuttgart, 1692; 316 Lieder mit Melodie und Generalbaß) „*eröffnet die Reihe der Choralbücher des 18. und 19. Jahrhunderts*“ (Zahn) sowohl durch seine Notierung (Melodie und Baß)

wie durch seine Auswahl der Melodien, die spätere Gesangbücher dann vielfach übernommen haben. Das gleichzeitige Gesangbuch für Wolfenbüttel von H. G. Neuss (1692) zeigt schon das Eindringen französischer Opern-melodien. Ein böhmisches Brüdergesangbuch dieser Jahre (Lissa, 1694) ist im wesentlichen eine Neuauflage des von J. A. Comenius 1661 herausgegebenen und beweist den einstweiligen Konservatismus der Brüder-Unität, indem es noch keine pietistischen Lieder aufnimmt (vgl. zu den Brüder-Gesangbüchern Kap. VI). 1692 aber erschien auch schon das erste ausgesprochen pietistische Liederbuch, herausgegeben in Wesel von Andreas Luppilus. 1697 folgte J. G. Hassels *Geistreiches Gesangbuch*, zuerst in Halle erschienen, 1698 in Darmstadt neu aufgelegt. Es war der unmittelbare Vorgänger eines Buches, das für das ganze 18. Jahrhundert bestimmend werden sollte, des *Geistreichen Gesangbuches* von J. Anastasius Freylinghausen, erschienen in zwei Teilen 1704 und 1714 im Hallischen Waisenhaus (1. Teil 19 Auflagen bis 1759), beide Teile zusammen, stark vermehrt, herausgegeben von Gotthilf August Francke 1741 (2. Aufl. 1771). Es forderte die Wittenberger Theologische Fakultät zu einem Gutachten (1716) heraus (abgedruckt bei W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* II, 1, Halle 1939, 464 f.), das sich in scharfer Form gegen die „üppige, leichte und fast liederliche Art der weltlichen Gesänge“, die jetzt allgemein und im konkreten Falle mit dem Freylinghausenschen Gesangbuch in die Kirche ihren Einzug halten, gegen die „vielen hüpfenden, springenden, daktylischen“ Lieder dieser Sammlung wendet. Das Gefühl für die in der neuen Liedkunst enthaltene Säkularisierung war offenbar empfindlich.

Für Berlin und weite Teile Preußens wurde das maßgebliche Gesangbuch das oben erwähnte von J. Porst. Daniel Vettters *Kirchen- und Hausergötlichkeit* (Leipzig 1709 und 1713) läßt jedem Liede, das in einfachem Orgelsatz notiert wird, eine „gebrochene Variation“ für das Klavier folgen und beweist hiermit wie durch seinen Titel, daß die Choralvariation für Tasteninstrumente, mindestens z. T., eine Kunst der häuslichen Liedpflege gewesen ist. Überwiegend jedoch findet sich der Typus des „amtlichen“ Liederbuches für einzelne Städte oder Territorien, das nach altem Brauch dem „Stamm“ eine Auswahl neuer Lieder beigibt. Aus der unübersehbaren Reihe (Zahn kennt von Speer, 1692, bis zu den Oden von Gellert und Doles, 1758, über 150 Gesangbücher; eine neuere Bibliographie der lutherischen oder der protestantischen Gesangbücher gibt es nicht) sei nur hingewiesen auf die Gesangbücher von Gotha (Christian Friedrich Witt, 1699, 1715), Darmstadt (Christoph Graupner, 1728), Nürnberg-Bayreuth-Onolzbach (Cornelius Heinrich Dretzel, 1731; verkürzte Ausgabe 1748; in einer Auflage von 1773 noch bis ins 19. Jahrhundert gebraucht und damit ein süddeutsches Seitenstück zu Porst), Hessen-Homburg (1734), Frankfurt a. M. (J. Balthasar König, 1738), Kurpfalz (J. Martin Spiess, Heidelberg, 1745) usw. (über schweizerische und reformierte Gesangbücher vgl. Kap. V). Das Naumburg-Zeitzsche Gesangbuch (Georg Christian Schemelli, 1736) erlangte Berühmtheit durch seinen musikalischen Bearbeiter J. Sebastian Bach. Bach selbst hat jedoch nur eine Liedmelodie („Vergiß mein nicht, du allerliebster Gott“) beige-steuert und signiert. Unter den vielen Liedern, die ihm von den verschiedensten Autoren zugeschrieben worden sind, könnten ihm allenfalls noch zwei weitere angehören („Komm, süßer Tod“ und „Dir, dir, Jehova, will ich singen“). Wahrscheinlich aber beschränkt sich sein Beitrag auf die eine Melodie und im übrigen auf die Generalbässe.

Alles in allem war es eine Massenproduktion, und der musikalische Gewinn verhielt sich umgekehrt proportional zu ihrer Menge. Leierige Weisen wie die noch bis in die Gegenwart verbreiteten zu „Seelenbräutigam“ oder „Wunderbarer König“ sind nicht Ausnahmen, sondern die Regel. In der rapide absinkenden Qualität spiegelt sich der allgemeine Tiefstand der deutschen Liedkomposition (auch der weltlichen) am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Zeiten Adam Kriegers lagen weit zurück, und im geistlichen Bereich hatten etwa die Lieder der Ristgruppe (s. o. S. 160) und Buxtehudes letzte Höhepunkte gebildet. Die Verweltlichung der geistlichen und die Überfremdung der gesamten Liedkunst gingen Hand in Hand. Von der französischen Oper her trat eine Überschwemmung Deutschlands mit Tanz- und Air-Melodien ein, gegen die sich die geistlichen Behörden vergebens stemmten (vgl. das oben zitierte Wittenberger Gutachten gegen Freylinghausen), weil sie Modesache wurden. Von Quistorp und Grossgebauer (s. o. S. 125) an setzen sich die Klagen der Geistlichkeit gegen die allgemeine Säkularisierung der Kirchenmusik aller Gattungen fort über Spener und Muscovius bis zum Kantatenstreit der Schiff, Buttstett, Meyer, Guden usw. (s. w. u.). Georg Bronner (Hamburg, 1715) versieht die Melodien mit französischen Tempoangaben. G. Ph. Telemann (Hamburg, 1730) hält es für nötig, die Abweichungen seiner Melodieausgaben von den gewöhnlichen Fassungen ausdrücklich anzuzeigen. Mit Recht. Denn Hand in Hand mit den „Verbesserungen“ der alten Texte gingen die der Melodien. Die alten Weisen wurden verstümmelt, isometrisiert, in Taktschemata gepreßt, abgeschliffen und vielfach verstümmelt, viele von ihnen gewaltsam dem Dur-Moll-Schema angeglichen. Hierzu trat noch mit fast verwüstender Wirkung die allverbreitete Parodiepraxis; um der Popularität willen wurden bedenkenlos Opernarietten, Tänze u. dgl. mit geistlichen Liedtexten versehen, ein Verfahren, das weit über das Ende des 18. Jahrhunderts hinaus beliebt geblieben ist (Gesangbücher mit Melodien aus *Zauberflöte*, *Freischiütz* u. a. sind keine Seltenheit). Das Hanno-

versche Gesangbuch von 1740/41 versteht die Melodien mit Verzierungen und weist damit wohl auf die häusliche Klavierpraxis hin.

Je pietistischer Ursprungsort und Verfasser eines Gesangbuches, um so geringer in der Regel der musikalische Ertrag. Umgekehrt bedeuten die Kompositionen zu den Texten des orthodoxen Hamburger Theologen Heinrich Elmenhorst einen relativen Gipfelpunkt damaliger musikalischer Liedkunst. Gehören auch seine Dichtungen zu den plattesten Produkten pietistisch beeinflusster orthodoxer Literatur, so besitzen sie für die Musikgeschichte hohen Wert dadurch, daß Elmenhorst dem Vorgang Rists gefolgt ist und gute Musiker zur Vertonung herangezogen hat, den damaligen Hamburger Opernkomponisten J. Wolfgang Franck, den Kieler Kantor Peter Laurentius Wockenfuss und den Lüneburger Johannis-Organisten Georg Böhm. Die ersten Ausgaben von Elmenhorsts *Geistlichen Liedern* (1681 ff.) enthalten Melodien nur von Franck; an der letzten (1700) sind Wockenfuss und Böhm maßgeblich beteiligt. An Francks Weisen läßt sich die Wandlung von Rists etwas gekünstelter Volkstümlichkeit zu einem arios gerichteten, vielfach schon virtuosen Sololied erkennen. Insgesamt haben die Melodien der drei Meister aus den *„dürftigsten Erzeugnissen des Kirchenliedes im 17. Jahrhundert“* (G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, 1925) eine letzte Blüte geistlicher Liedkunst entfaltet. Ein Wurf wie *„Bringet meinen Herrn zur Ruh“* von G. Böhm, Bachsche Matthäuspässionsklänge dreißig Jahre vorwegnehmend, ist freilich auch den beiden anderen Beteiligten nicht gelungen.

DIE ORGELMUSIK. J. S. BACHS ORGELWERKE

Die Aufgaben der Orgel haben sich im spätbarocken Zeitalter gegenüber der Vergangenheit (s. S. 163 ff.) nicht wesentlich geändert. Die Produktion an Orgelmusik ist im protestantischen, d. h. vorwiegend im lutherischen Bereich umfangreich geblieben, wenn man auch annehmen muß, daß die Funktionen des Organisten im Gottesdienst vorwiegend dem Spiel ex improviso überlassen geblieben sind. Das Vorspiel zum Gemeindegesang, die aufkommende Orgelüberbrückung der Strophen, das Nachspiel sind sicher in der Regel freie Improvisation gewesen. Die Alternatimpraxis hat sowohl für das Gemeindelied wie für die Messe, das Magnificat und den Hymnus noch fortbestanden, kam aber allmählich in Abgang, je seltener der Gebrauch lateinischer Hymnen oder lateinischer Meßtexte wurde und je mehr sich die Orgelbegleitung zum Gemeindegesang (allgemein erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts) einbürgerte. Am häufigsten scheint sie noch im Vespersgottesdienst für das Magnificat angewendet worden zu sein. Orgelspiel zum Beginn und Schluß des Gottesdienstes ist häufig bezeugt, dürfte aber in der Regel ebenfalls Improvisation gewesen sein. Infolgedessen entsteht zwischen der überlieferten Orgelliteratur und der gottesdienstlichen Praxis eine gewisse Kluft: inwieweit sind Choralfantasien oder Choralvariationen größeren Maßstabes, inwieweit sind die „freien“ Formen der Toccata, der Fantasia, der Chaconne, des Capriccio (*„stylus phantasticus“*) als Kirchenmusik im engeren Sinne anzusehen? Die Frage ist bisher ungelöst geblieben. Als sicher muß jedoch angenommen werden, daß die größeren Formen im Ablauf des Gottesdienstes höchstens sub communione, sonst aber keinen Platz gefunden haben können, sondern entweder als Demonstration kontrapunktischen Könnens, als Lehrwerke oder als Virtuosenstücke für das Kirchenkonzert anzusehen sind, das sich von Holland her in den 1670er und 1680er Jahren an mehr und mehr auch in Deutschland, insbesondere in den norddeutschen Hansestädten ausbreitete. Reinken, Scheidemann, Buxtehude und Bach haben ihre großen Orgelwerke sicher nicht für den Gottesdienst, sondern für den freien, konzertmäßigen Vortrag komponiert, bzw. sie nach der freien Improvisation für Schau- und Lehrzwecke ausgearbeitet und niedergeschrieben.]

Die führende Gruppe der deutschen Orgelkomponisten wurde im späteren 17. Jahrhundert die norddeutsche mit H. Scheidemann, J. A. Reinken und Vincent Lübeck in Hamburg, Melchior Schildt in Hannover, Franz Tunder in Lübeck, Matthias Weckmann in Hamburg, zeitweise Kopenhagen, Delphin und Nikolaus Adam Strunk sowie Georg Bölsche und Georg Leyding in Braunschweig, Nikolaus Bruhns in Husum, Melchior Brunckhorst in Celle, Peter Morhardt und Georg Böhm in Lüneburg. Ihren überragenden Meister besaß sie in