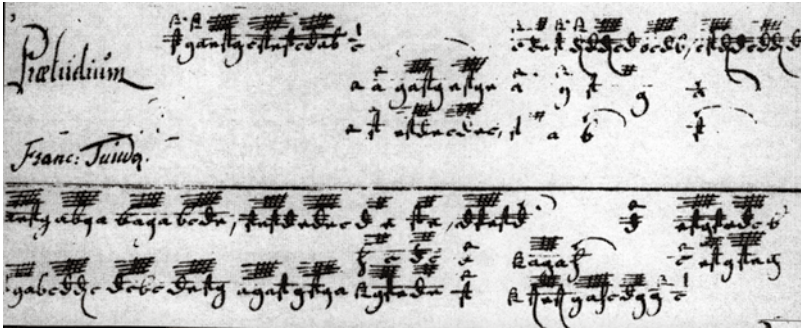


WIEDERENTDECKT: DER ORIGINALTON VON TUNDERS «VIER PRAELUDIA»



Lüneburg, Ratsbücherei (Sign.: KN 207/16), Tabulaturhandschrift
von ca. 1660–75 (Tunder, *Praeludium* F-Dur, Anfang)

**Ein Druck des Komponisten und Kantors Wolfgang Caspar Printz
(1641–1717, Sorau/Niederlausitz) von 1668 weist den Weg zum
Originalton der vier Praeludia des Lübecker Marienorganisten Franz Tunder
(1614–1667).**

Von Klaus Beckmann

Diesmal stehen nicht die üblichen Aspekte *Überlieferung, Textfrage, Echtheit, Gattungsgeschichte* im Mittelpunkt, sondern ein glücklicher Zugang zum Originalklang bzw. zur Spielpraxis barocker Tastenmusik. Im Titel seines kurzgefassten Lehrbuches der Musik *Compendium Musicae*¹ versprach der Autor Caspar Printz, all das zu erklären und bereitzustellen, was zur kunstvollen Komposition einer Vokalmusik erforderlich sei. Seine profunden Kenntnisse hatte er sich unter anderem auf einer Italienreise in den Jahren 1661 und 1662 erworben, während der er auch den berühmten Universalgelehrten Athanasius Kircher² in Rom traf.

Die äussere und innere Dauer eines Notenwertes

Printzens wichtigster Beitrag betrifft die Lehre von der *Äusseren* und *Inneren Zeitmenge* oder

Zeitlänge, der *Quantitas Temporalis extrinseca* und *intrinseca*. In Kapitel II stellt er fest, dass bei der Dauer der Klänge und Pausen eine äussere und eine innere *Quantitas* (Menge, Dauer, Länge) zu unterscheiden seien. Die äussere Dauer betrifft die echte, tatsächliche Länge des Zeitwertes der Noten und Pausen (*Quantitas extrinseca est vera longitudo mensuræ, notarum & pausarum*), also Ganze, Halbe, Viertel usw. Die entscheidende Vervollständigung dieser Lehre liefert er in Kapitel VII nach: Die innere Zeitlänge (*Quantitas intrinseca*) ist eine auf den Musikverlauf bezogene Grösse, die sich darin zeigt, dass die eine Note als lang bzw. betont, die andere als kurz bzw. unbetont erscheint, obwohl sie in Bezug auf die äussere Zeitlänge (den geschriebenen Notenwert) gleich sind. Dies entsteht aus einer gewissen verborgenen inneren Kraft der Taktzeiten (*numeri*), wobei die ungeradzahlgigen Taktzeiten als lang, betont [1, 3: – –], die geradzahlgigen [dagegen] als kurz, unbetont [2, 4: v v] gelten.³

Dieser Basistext war Printz so wichtig, dass er ihn in deutscher Sprache mehrmals wiederholte, so 1676 und 1696.⁴ Seine Botschaft lautete: gleiche Noten(werte, z. B. 2 Sechzehntel) können, sollen, müssen unbedingt unterschiedlich klingen! Nun sind Printzens Ausführungen hier nicht zum ersten Mal in den Fokus gerückt worden: Bereits 1952 ist Harald Heckmanns Dissertation über *W. C. Printz und seine Rhythmuslehre* (Univ. Freiburg/Breisgau) erschienen. Allerdings steht zu befürchten, dass Bedeutung und Reichweite der *Quantitas-intrinseca*-Lehre von Printz inzwischen dem Vergessen und mithin der Wirkungslosigkeit anheimgefallen sind. Vielleicht spielt sogar ein Missverständnis eine kontraproduktive Rolle: Wenn Printz als jener Autor verstanden und gefeiert wird, der als erster die Taktzeitenhierarchie im Akzentstufentakt mit den Begriffen *Longum* (lang, betont, –) und *Breve* (kurz, unbetont, v) beschrieben hat, mag das durchaus zutreffen, wird aber gerade im Bereich der Organistenschaft nicht jener Brisanz gerecht, die durch eine bestimmte Konkurrenz – bis hin zur Vernichtung – wirksam ist, wie sich zeigen wird. Es kommt entscheidend auf die Umsetzung von Printzens Erkenntnis an.

Quantitas INtrinseca

Tunder notiert, was ein Blick in die Tabulatur (siehe Kopfbild) und ihre häufigen Gitter mit vier Sechzehntelnoten bestätigt, seine Intention durchweg in der üblichen Notationspraxis. Printz würde zustimmen: Das ist die perfekte *Quantitas EXtrinseca*. Die Erörterung zielt hier allerdings auf mehr, die Sichtbarmachung der Klangverhältnisse oder -präsentation hinter den Noten, im Sinne von Printzens *Quantitas INtrinseca*. Um nunmehr das trochäische Raster zu veranschaulichen, werden im Notensatz die Doppelbalken der vier Sechzehntel in der Mitte unterbrochen, wobei allerdings der Achtennoten-Balken bleibt.

Eine weitere Differenzierung – und Abweichung vom Quellentext – bietet der Tenor in 6–7. Die Wiederkehr des Ähnlichen, das heisst eines bestimmten Strukturprofils, lässt Einheiten entstehen, die untereinander durch (für das Ohr und Verstehen Orientierung schaffende) Zäsuren abgegrenzt werden, zudem eine identische Binnengliederung aufweisen. Sie sind genau einen halben *Tactus minor* (C, 4/4, 2/2) lang und bestehen aus einem fallenden Dreiklang (5 3 1), einem *Erweiterten Dreiklang* abwärts (8 5 3 1) sowie der *Finalis* oder dem Zielton dieser Gruppierung, insgesamt also $3 + 2 + 2 + 1 = 8$ Sechzehntel.



Tunder, *Praeludium F-Dur*, T. 1–8. Quellentext, interpretatorisch manipuliert:

- Pause statt Punkt (Bernhard)
- Balkenunterbrechung nach Printz: *Quantitas intrinseca* (betont + unbetont; Kennzeichnung von *Suspiratio*, *Ditrochäus*), Ergänzung von Phrasierungs- und Artikulationsbögen

Modulus Alpha

Für die beschriebenen Elemente stehen durchaus historische Bezeichnungen, Begriffe, zur Verfügung. Die drei halbtaktigen Einheiten hat der Weimarer Organist und Lexikograph Johann Gottfried Walther 1732 als *Moduli* charakterisiert, wie sein *Lexicon* ausweist: *Modulus [lat.] wird gebraucht [...] (2. vor [für] einen gewissen Gang, und (3. vor ein musicalisches Förmelchen.*⁵ Sodann verwendet Tunder dreimal den fallenden Dreiklang, der seinerzeit allerdings vielmehr wegen seines schluchzermässigen Rhythmus (*v-v*) zu einer festgeprägten «Figur» avanciert war – der bereits erwähnte Athanasius Kircher nannte diese Figur 1650 *Suspiratio*.⁶ Die Kombination der 2 + 2 Sz in der Betonungsfolge *-v-v* erhielt die Bezeichnung *Ditrochäus*, Doppeltrochäus. *Suspiratio* + *Ditrochäus* + *Finalis* bilden mithin einen *Modulus*, der hier *Alpha* genannt sei. Die in 6–7 exemplarisch vorgenommene Bestimmung von *Alpha* ermöglicht nunmehr darüber hinausgehend die Feststellung, dass diese halbtaktige Einheit offensichtlich einen fundamentalen musikalischen Baustein für Tunders F-Dur-*Praeludium* (und die drei übrigen Gattungsbeiträge) darstellt: lupenrein begegnet er ferner in 1:3–4, 5:1–2, 5:3–4, 8:1–2, 8:3–4, geringfügig modifiziert in 1:1, 4:1–2, 7:3–4.

Als Zwischenergebnis ist festzuhalten: Tunders Tonsatz entspricht einwandfrei der von Printz proklamierten *Quantitas intrinseca*, dem betonungsdifferenzierten trochäischen Grundraster von *Longum* und *Breve* (*-v-v* usw.). Eingelagert in diese axiomatische Grundgegebenheit finden sich von Tunder organisierte Gruppierungen fester oder leicht modifizierter Anordnung, hier als *Alpha* bezeichnet, zur Bildung des syntaktischen Satzgefüges, der Verarbeitung der *Moduli*. Entscheidend ist nun, dass diese kompositorischen Strukturen weder als zufällig noch beliebig verstanden werden, sondern dass dieser analytische Befund bis in die performative Ebene gelangt (also nicht in der rein intellektuellen Wahrnehmung «hängen bleibt»): Sowohl die

trochäischen Betonungswechsel (*-v-v*) als auch die *Modulus*-Bauweise (*Alpha*, *Alpha'*) wollen akustisch hörbar vermittelt werden.

Superjectio

Weitere aufführungspraktische Merkmale können identifiziert werden. Während der Ausbildung der «Figurenlehre» seit etwa 1600 trat immer wieder die einzelne Sekunde aufwärts (*-v*) in Erscheinung, deren *Breve* häufig nach alter Theorie als Dissonanz, zudem noch unaufgelöst, auftrat. Weil der neue «*Stylus luxurians*» dieses Schmuckelement dennoch unbedingt favorisierte, wurde die mild dissonierende Störung akzeptiert und ins lizenzierte Repertoire der «Figuren» aufgenommen. Der von 1664–74 in Hamburg tätige Kantor und Musikdirektor Christoph Bernhard prägte dafür um 1660 die Bezeichnung *Superjectio* [Hinaufwurf], wenn [...] im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird.⁷ Dazu erhält man von J. G. Walther 1708 einen ergänzenden aufführungspraktischen Hinweis: *Diese Lehre von der Accent-Länge hat so wohl vocaliter als instrumentaliter ihren sonderbahren [besonderen] Nutzen; denn hie-raus entspringet die manirliche moderation der Stimme, oder [der] Finger, daß man neml. eine solche Note, [...] die der Zahl nach kurtz ist, auch etwas kürtzer und leiser exprimiret.*⁸ In 1 begegnet man der Figur *Superjectio* dreimal: *f"-g"*, *e"-f"*, *c"-d"* (bei *a'-b'* handelt es sich um einen Durchgang); das Mass der Kürzung ist vom Tempo abhängig, aber die Intention ist zumindest deutlich geklärt.

Abruptio

Takt 1 enthält gleich zu Beginn eine weitere Figur, die sich auf die Punktierung des Quellentextes bezieht (Achtelnote *f"* pkt Sechzehntelnote *g"*). Bei emphatischen Dehnungen hat man offensichtlich die spielpraktische Erfahrung gemacht, dass eine Pause die Wirkung zu verstärken vermag. Dieser plötzliche Einschnitt ist schliesslich zur «Figur» erklärt und von Christoph Bernhard um 1660 mit entsprechender Bezeichnung versehen worden: *Abruptio* [Abbruch] ist, wenn [...] der

Gesang [...] abgerißen wird [...] in der Mitte eines Contextus [Verlaufs], wenn an statt eines Punctes eine Pause gesetzt wird.⁹ – Die Figur *Abruptio* (statt des Punktes eine Pause) tritt ebenfalls in Tunders *Praeludium* g-Moll (Beginn *d"e"ff[is]*), 2, im *Praeludium* g-Moll (*g°h°a°*), 3, 5, 62, 63, sowie im *Praeludium* g-Moll (*d"es"d"*), 1–7, 11, 14–16 auf.

Verschleifung

Das Phänomen der *Phrasenverschleifung* – wenn die Grenze zwischen zwei Phrasen absichtlich verwischt oder überbrückt wird¹⁰ – ist Tunder bekannt gewesen, wie ein Blick auf 7:3 belegt. In den Achtelnoten *f'* und *d°* endet der Modulus *Alpha* im Diskant sowie Tenor sozusagen mit je einer Sechzehntel, sodann startet der neue Modulus unmittelbar mit denselben Tönen als Sechzehntel zur Fortsetzung, aber Tunder lässt beide Elemente, Sechzehntel-Finalis und Sechzehntel-Startton, jeweils zu einer Achtelnote *f'* bzw. *d°* verschmelzen, um eine Verschleifung zu erreichen.

Der Gesamtaufbau des F-Dur-Praeludiums gliedert sich in

1–25	Figurative Eröffnung
24–62	Fugierungskomplex
62–73	Supplementum

Figuration

Unter Figuration versteht man die Ausschmückung eines meist akkordischen Gerüstsatzes durch mehrere, mithin schnellere Töne, meist Sechzehntel (*figurae* hießen die Notenzeichen, deren häufiger Einsatz den *motus celerior*, die schnellere Bewegung, bedingt. Die Figuration des Eröffnungsteils hat Tunder hauptsächlich mit dem *Modulus Alpha* durchgeführt.

In 24 ändert sich mehreres: ein Thema im Tenor zeigt mit Viertel- und Achtelnote nunmehr einen *motus tardior*, geruhsame Bewegung. Einsätze der Stimmen Alt, Diskant, Bass folgen in ganztaktigen (4/4) Abständen, was Engführung bedeutet, dies ermöglicht aber einen komplementärhythmisch günstigen Stand von Viertel und Achtel. Danach tritt die Thema-Umkehrung in Erscheinung. Mit Errei-

chen der Subdominante in 42 beginnt ein komplett neuer Durchführungsabschnitt, wieder einstimmig (*Exordium nudum*). Dieser rückwärtsgewandte Fugentypus steht der Gattung *Ricercar* nahe, Grundlagen dazu liefern Seth Calvisius (*Melopoia*, Erfurt 1592) und Michael Praetorius (*Syntagma, III*, Wolfenbüttel 1619). Die heute viel bekanntere Fugenkomposition mit der Konzentration auf die Quintbeantwortung setzt erst nach Tunders Tod mit Buxtehude ein.

Mit Beginn des *Supplementums* in 62 führt Tunder die Kurzmensurierung (*diminutio*, Halbierung der Rhythmuswerte) ein. Das bedeutet zugleich die Rückkehr zum *motus celerior* (Sechzehntel-Bewegung).

Tunders Praeludia als Set?

Bilden Tunders vier *Praeludia* ein Set, Quattor, Quadruplum? Dafür könnten die exklusive *Überlieferung* (vier *unica*, Lüneburg), der gemeinsame *Stil* und der gleiche *Formgrundriss* sprechen. In allen vier Beispielen korrespondieren die Eckteile aufgrund der figurativen Arbeit und des *motus celerior*, wodurch ein Rahmen entsteht (**A ... A**). Der kontrastierende, zudem ausgedehntere Mittelteil ist insgesamt



Der hier beschriebene Makrokosmos Tunders lässt sich mit der altrömischen dreitorigen Portalanlage, ihren identischen Flanken und dem breiteren Mittelbau (vgl. Konstantins Trigemina Porta in Rom von 315) vergleichen.

durch fugierende Arbeit gekennzeichnet, aber zweigeteilt in **B1** und **B2**. Teil **B1** pflegt den *Motus tardior*, **B2** ist dagegen straffer organisiert durch Kurzmensur und Fragmentierung. Die Rahmenform **A B1 B2 A** liesse sich im Hinblick auf eine dreimanualige Orgel bzw. Einrichtung – Tunders Lübecker Instrumente stehen seit 1851 (Abriss und Neubau der Grossen Orgel) und 1942 (Totentanz-Orgel Kriegsverlust) nicht mehr zur Verfügung¹¹ – folgendermassen umsetzen: RP HW BW RP.

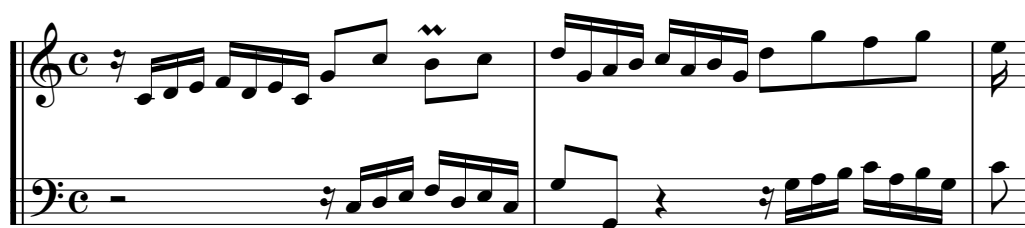
Französische Ouvertüre

Zur Entstehungszeit des wahrscheinlich gleichzeitig konzipierten Quattuors lässt sich folgende Überlegung anstellen. Ein auffälliges Merkmal der drei g-Moll-*Praeludia* bilden punktierte Rhythmen. Bezieht man diese *rythmes saccadés*, was absolut naheliegt, auf das Zeremoniell des französischen Hofes unter Ludwig XIV. (1638–1715) und Jean-Baptiste Lully (1632–1687, seit März 1653 *Compositeur de la musique instrumentale*, ab Mai 1661 *Surintendant de la musique du roi* [Leiter der königlichen Musik] in Schloss Versailles) – Französische Ouvertüre –, dürfte wohl kaum

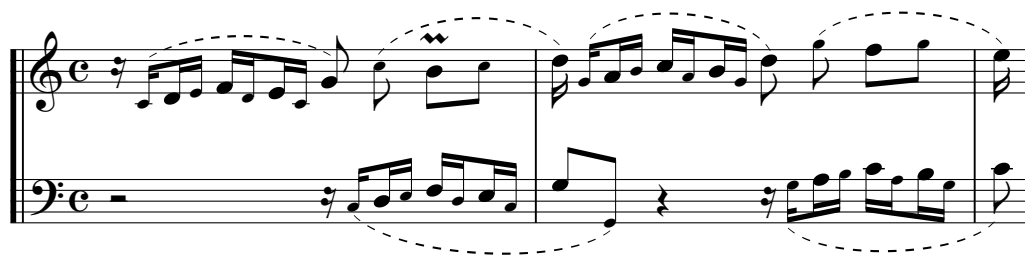
Tunders Zeit als Organist auf Schloss Gottorf (Dez. 1632 bis Sept. 1641) als Entstehungszeitraum dieses Quadruplums infrage kommen, vielmehr jedoch innerhalb der Phase als Marienorganist in Lübeck (Sept. 1641 bis 5. Nov. 1667) mutmasslich die erste Hälfte der 1660er-Jahre – ein Spätwerk also, dem ausgereiften Stil entsprechend.

Vergleich mit Bachs *Inventio I*

Dank der ausgesprochen konkreten Informationen von W. C. Printz (1668) zur *Quantitas intrinseca (Longum-Breve)* ist gewährleistet, dass Tunders *Praeludia* korrekterweise – das heisst authentisch – allein in betonungsdifferenzierter Weise erklingen bzw. aufgeführt werden dürfen. Um den vielleicht schroffen Transfer Printz-Tunder abzumildern, sei hilfsweise ein (welt)bekanntes Stück eingeschoben, das kurioserweise dem Aufbau von Tunders *Alpha-Modulus (Suspiratio-Ditrochäus-Finalis, 3 + 2 + 2 + 1 = 8 SN)* voll entspricht: J. S. Bachs *Inventio 1* [C-Dur, 1723]. Damit sollen mehrere Klangfassungen hergestellt und verglichen werden:



Originalnaher Quellentext (J. S. Bach, *Inventio I*)



Manipulationen, z. B. Notenkopfgrösse = Lautstärke

- (1) wie gedruckt, sämtliche Noten mit gleichem Anschlag, Dynamik etwa **mf**;
- (2) dasselbe, **p**;
- (3) dasselbe, *Andante*, **mf**;
- (4) dasselbe, *Presto*, **p**;
- (5) gemäss Printzens *Quantitas intrinseca*, *Largo*: – v – v – v – , v – v | – ;
- (6) gemäss Printz *accelerando Largo-Allegro*, als betonedifferenziert wie (5). Können Sie Ergebnisse des Hörvergleichs formulieren? Schliesslich unter dem Aspekt: Welche Fassung vermittelt eine Botschaft? Warum? Welche?
- (7) Wenden Sie die Aspektfragen nunmehr auf Tunders F-Dur-*Praeludium*, **1–8**, an. Ist Printz erkennbar?
- (8) Beobachten Sie einmal insbesondere den Trochäus vor der Finalis an den Modulusenden – lassen sich eine bestimmte Struktur sowie eine Funktion feststellen?

Pariser Legatoschule

Zu Beginn unserer Ausführungen ist angedeutet worden, dass eine kontraproduktive Entwicklung die Rückbesinnung auf die historisch legitimierte Aufführungspraxis (Printz) stören, ja sogar zunichtemachen könne. 1830 hat das westeuropäische Belgien seine Unabhängigkeit erlangt. Parallel zur politischen Neuordnung erfolgte auch eine kulturelle Erneuerung. In der Orgelmusik wurde die bisherige Vorherrschaft der deutschen Bachpflege auf der Grundlage des protestantischen Kirchenliedes eingeschränkt bzw. durch eine Orgelliteratur ersetzt, die nunmehr dem römischen Choral, der Gregorianik, Rechnung tragen sollte. Gleichzeitig proklamierte der Brüsseler Orgelprofessor Jacques Nicolas Lemmens (1823–1881) eine orgelgemässe Spieltechnik, die ein geschmeidiges, flächiges absolutes Legato hervorbringt. *Der Klavierfingersatz reicht für das Orgelspiel nicht aus. Um ein gut gebundenes Spiel, wie es dem Charakter der Orgel entspricht, zu erreichen, übe man vor allem das Austauschen [Substitution] der Finger¹², es bedarf fleissigster Legatoschulung. Das Legatospiel wurde in die Orgelklassen des Pariser Conservatoire über-*

nommen und erlangte von dort aus in der Ausbildung katholischer Organisten Weltgeltung, verbunden mit den Namen Alexandre Guilmant, Charles-Marie Widor und Marcel Dupré.¹³

Mit einem einfachen intellektuellen Anspruch könnte das Problem in der Sache auch plakatativ, praktisch und simpel gelöst werden: Sämtliche Orgelmusik bis 1750, dem Todesjahr J.S. Bachs, darf auf keinen Fall in der Lemmens-Dupré-Technik des *legato absolu* zu Gehör gebracht werden! Denn das wäre substanziell eine Fälschung, Betrug am Hörer. Doch diese Erkenntnis hat solange keine Chance, sich durchzusetzen, wie Organisten Bachs Orgelœuvre, nach der Dupré-Ausgabe lechzend, spielen, die zweifellos technische Sicherheit, aber ein falsches Klangergebnis bietet – und was für den Orgelgiganten recht ist, wird ja wohl für die «Kleinmeister» davor und daneben billig sein ... Mit der Wiederentdeckung von Printzens *Compendium Musicæ* (1668) besteht in der Tat die Chance eines absolut definitiven Nachweises der historisch legitimierten Wahrheit, wenn es denn Spieler und vor allem Orgellehrer in aller Welt endlich begriffen...

1992 erschien die Orgelschule *Organ Technique, Modern & Early* von George Ritchie und George Stauffer in den USA.¹⁴ Soweit ersichtlich, handelt es sich um das einzige Lehrwerk weltweit, das den radikalen Schnitt mit dem Jahr 1750 umgesetzt hat in Bezug auf an *early, articulated technique and the modern, legato technique* (Front Flap). Trotzdem hat sich diese fundamentale Erkenntnis zur früheren und späteren Spieltechnik bisher in keiner Weise flächendeckend etabliert, obsiegt hat bequemerweise der profillose Einheitsanschlag von Lemmens. W.C. Printz kommt bei Ritchie-Stauffer nicht vor, vielleicht befördert ja das einzigartige Dokument seiner *Quantitas-intrinseca*-Lehre (1668) eine neuerliche Beschäftigung mit wahrlich professionellem Rüstzeug. Die historisch legitimierte Wahrheit könnte beginnen.

- ¹ Wolfgang Caspar Printz, *Compendium Musicae In quo Breviter ac succintè explicantur & traduntur omnia ea, quæ ad Oden artificialiosè componendam requiruntur* [...], Guben 1668. Vgl. Faksimile im Internet. – Vgl. ferner Klaus Beckmann, *Dieterich Buxtehudes Orgelwerke. Überlieferung – Edition – Historisch legitimierte Aufführungspraxis*. Mainz: Schott 2021, 348 Seiten.
- ² Zur Musik hatte Athanasius im Internet. – Vgl. ferner seine Gesamtdarstellung *Musurgia Universalis* erscheinen lassen.
- ³ Caput VII. De *Quantitate intrinsecâ*. §.1. Quantitas intrinseca est quantitas temporalis adparens, quâ nota alia longa videtur, brevis alia, licet sint similis quantitatis extrinsecæ. §.2. Nascitur ea vi quâdam virtuali intrinseca numeri.
- ⁴ Wolfgang Caspar Printzens / von Waldthurn / Reichs=Gräfl. Promnitzschen Directoris Musices und Cantoris zu Sorau/ PHRYNIS oder Satyrischer Componist, Welcher [...] lehret / wie ein Musica-lisches Stück rein / ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey: Dessen Erster Theil enthält SYNOPSISIN MUSICES POETICÆ, oder Eine kurtze Einleitung zur Kunst nach dem rechten Grunde zu componiren. Denen Cantoribus, Organisten und Kunst=Pfeiffern zu beliebigen Gefallen aufgesetzt / und ans Licht gegeben. Quedlinburg / In Verlegung Christian Okels / 1676. [Reproduktion im Internet (Library of

- Congress)]. – Ferner: Wolfgang Caspar Printzens von Waldthurn Phrynis Mitilenæus oder Satyrischer Componist, [...] Dresden: Mieth & Zimmermann 1696.
- ⁵ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* [...], Leipzig 1732, Reprint Kassel: Bärenreiter 1953, 3/1967, S. 409.
- ⁶ wie Anm. 2, Liber VIII, S. 144 f.
- ⁷ Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter 1963, S. 71.
- ⁸ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*. Hrsg. von Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955, S. 24.
- ⁹ wie Anm. 7, S. 85.
- ¹⁰ Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation* [...], Kassel: Bärenreiter 1955, S. 24.
- ¹¹ Zur Geschichte und Disposition beider Orgeln vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude, Leben | Werk | Aufführungspraxis*. Kassel: Bärenreiter, 2. Aufl. 2007, S. 101–114.
- ¹² Jacques Nicolas Lemmens, *École d'Orgue, basée sur le Plain-Chant Romain*, Mainz, Brüssel 1862, S. 4.
- ¹³ Marcel Dupré, *Méthode d'Orgue*, Paris: Bornemann 1927.
- ¹⁴ George Ritchie, George Stauffer, *Organ Technique, Modern and Early*, Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall 1992, 382 Seiten.

JUBILÄUM **75 Jahre**
ORGELBAU Heinrich Pürro AG
gegründet 1948
Geschäftsführer: Daniel Pürro

Neubauten
 Revisionen
 Restaurationen
 Stimmungen
 Vermietung von Truhengorgeln
 Harmonium-Restaurationen
 Verkauf diverser Occasions-Instrumente

Oberdorfraun 2, 6130 Willisau
 Tel. 041 970 15 05/079 408 23 40
 info@orgelbau-puerro.ch
 www.orgelbau-puerro.ch



Bleienbach