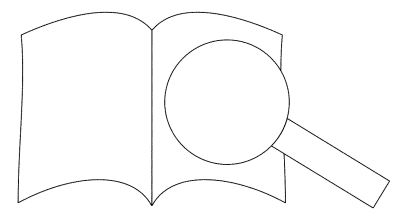


PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PARTEITUR
aus klassisch-romantischer
Musik

1. **Arp Schnitgers Erben**
2. Andreas Sabelon, Choralvorspiele:
Kleine practische Orgelschule (1822)
3. Organisten um Jürgen Marcussen
eingeleitet und herausgegeben
von Konrad Küster



Inhalt

Allgemeine Einführung zu Band 1–3	3
Vorwort	5
Foreword / Avant-propos	9
Facsimilia	11
Caspar Daniel Krohn (1736–1801)	
1. Erbarm dich mein, o Herre Gott	13
2. Wo soll ich fliehen hin	14
3. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	16
Carl Michael Meineke (1745–1824)	
4. Auf, auf, mein Geist, mit Lobgesang	18
5. Gott des Himmels und der Erden	20
6. Jesus, meine Zuversicht	22
7. Lieber Tag, seh ich dich wieder	24
8. Wer nur den lieben Gott lässt walten	26

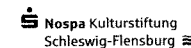
Johann Friedrich Schwencke (1792–1852)	
9. Postludium quasi Toccata C-Dur	27
10. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	30
11. Fantasia f-Moll	32
12. Nachspiel b-Moll	34
Wilhelm Grundmann (1795–1860)	
13. Jesu, der du meine Seele	38
14. Lobt Gott ihr Christen allzugleich	40
15. Schmücke dich, o liebe Seele	
Carl Sauerbrey (1804–1847)	
16. Andante B-Dur op. 17 Nr.	
17. Vorspiel zum Choral „Allein Gott in der Höh“	
18. Nachspiel C-Dur	

Carl Leschen (1808–1900)	
19. Wie schön leuchtet der Morgenstern	
20. Jesu, meine Freude	
Georg Arrighetti (1808–1878)	
21. Jesu, meine Freude	70

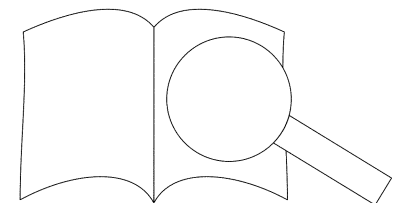
PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Für ihre Unterstützung der Publikation sei gedankt:



Kulturstiftung Alt
Evangelisch-Luth.
Nordelbische Eva.



Allgemeine Einführung zu Band 1–3

In der norddeutschen Orgelmusik werden traditionell zwei Hauptströmungen unterschieden, die beide im 17. Jahrhundert liegen: zum einen das Wirken der Hamburger Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks und ihrer Nachfolger, zum anderen die Musik der beiden großen Lübecker Marien-Organisten Franz Tunder und Dieterich Buxtehude. Beiden Traditionen begegnete noch Johann Sebastian Bach, und er kannte auch Werke der wenigen weiteren Meister, die diese Orgelmusik damals abrundeten (z. B. Vincent Lübeck, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns). Also erscheinen die norddeutschen Traditionen gerade durch Bach ideal fortgeführt. Was aber ereignete sich in Norddeutschland während und vor allem nach seiner Lebenszeit? Wie weit gilt die Vorstellung, dass nach 1750 ein Verfall der Kirchenmusik eingetreten sei, auch außerhalb des Bach'schen Traditionsraumes, also etwa auch für Nordmitteleuropa?

Beide Regionen unterscheiden sich kirchlich-liturgisch massiv. In der mitteldeutschen Musik dominierten nach dem 30-jährigen Krieg die Kantoren, hinter denen die Organisten zurücktraten; als nach 1730/50 die alte Kantorenkunst durch Pietismus und frühe Aufklärung in Frage gestellt wurde, konnte die Orgelkunst dies nicht aufwiegen. Demgegenüber lag in Norddeutschland seit der Reformation ein musikalisches Hauptgewicht bei den Organisten, deren Stand sich dauerhaft gegenüber den (an den meisten Orten schwächeren) Kantoren behaupten konnte, auch über 1750 hinaus. Pietismus (und in dessen Folge auch die Aufklärung) wirkte sich im Norden unter anderen Vorzeichen: In norddeutschen Territorien herrschten veritabel vor allem im Raum zwischen Elbe und Ostsee. In den Hansestädten Hamburg und Lübeck sowie im dänischen Königshaus in Kopenhagen und Schleswig-Holstein wurde die Orgelkunst fortentwickelt, auch wenn sich die Traditionen im 18. Jahrhundert nicht so kontinuierlich weiterwirkten, wie im süddeutschen Raum. Die Kontinuität der kirchlichen Orgelmusik gegenüber dem Verfall der Kantorentradition bei Schnitzers (1648–1719)

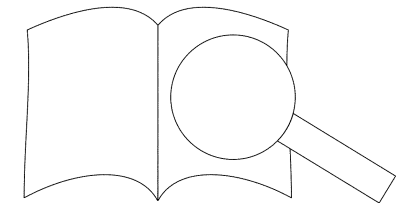
prägte ihn über 1800 hinaus: Noch die Orgeln von Georg Wilhelm (Stade; etwa in Steinau/Land Hadeln 1839) lassen sich problemlos auf Schnitzers Tradition beziehen.¹ Die Vorstellung, dieser Fortbestand höchster handwerklicher Standards habe sich in einer kirchenmusikalischen Verfallszeit ereignet, wirkt abwegig. Ähnlich ist das Bild im (heute zu Dänemark gehörigen) Norden des früheren Herzogtums Schleswig: Auch Jürgen Marcussen (1781–1860) entwickelte sein Handwerk auf der Grundlage der Kunstformen, die sich mit dem „Markennamen“ Schnitzger fassen lassen.

Im Ergebnis mutet die Situation zunächst ebenso konservativ an wie das Fortbestehen lutherischer Orthodoxie: Alte Orgeln wurden nur punktuell fortentwickelt, obgleich (vor allem in den Kirchenstädten und in den reichen Agrarregionen der Marschen) und nach 1800 immer genügend Geld vorhanden war, um eine Orgel durch einen „zeitgemäßen“ Nachfolger zu ersetzen. Neubauten entstanden, zeigen sie die Bindung an alte Traditionen – bei einem ungebrochenen Fortwirken der alten Traditionen. Folglich steht die Nachbarschaft eigenem Gepräges, das durch den Verfall der alten Traditionen gesehen wurde. Auf alter Tradition aufbauend, aber direkten Kontakt mit der Zeit ideal aufnehmend, derum prägte

„zeitgemäße“ Orgeln dafür, dass die Orgelkultur durch Erweiterung der Orgelkultur durch diese Maßnahmen sind, aber vielerorts rückgängig gegangen sind. Diese Orgeln sind als unbarocke, verfälschende Neubauten ereigneten sich in derselben Zeit, die in der Orgelgeschichte geschildert – die norddeutschen Orgelbauten sind ungebrochen weiterwirkten. Eher also wurde hier eine kontinuierliche Instrumenten-Fortschreibung lediglich fortgeführt, zu der einst auch die Überwindung vor- und frühbarocker Baudetails gehört hatte.² So muss (ausgehend von dieser nachbarocken Musik, die gezielt für Instrumente mit barocken Wurzeln geschrieben wurden) die Frage neu gestellt werden, ob die unbedingte Rückführung von Orgeln in einen barocken Zustand nicht Erkenntniswege verbaut, die als Zugänge zu dem spezifischen Weiterwirken norddeutscher Kirchenmusik über 1750 hinaus dienen können.

Lange Zeit war es kaum möglich, norddeutsche Orgelmusik der Generationen nach Böhm und Bruhns (geb. 1661 bzw. 1663) zu charakterisieren; eher entstand der Eindruck, es handele sich um völlig divergente Ansätze. Denn ein Werk von Wilhelm Christoph Schmügel (1727–1798; Lübeck) unterscheidet sich aus den ins Galante gehenden Werken von Johann Christian Bach (1733–1796) nicht nur von den pietistisch anmutenden Fugen von Carl Christian Königslöw (1745–1832), sondern auch von der Musik des Komponisten Johann Friedrich Fasch (1709–1774), der in der Orgelkomposition des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte. Die Komponistenangabe in den Quellen des Orgelbuches von 1758.⁴ So werden neue Komponistennamen, mit denen die Orgelkultur des 18. und des 19. Jahrhunderts eine neue Orgelkultur profilieren lässt: Wirft man den Blick auf die Orgelkultur und Schmügel den Blick auch auf Krohn und Fasch (Band 1), neben Schwencke auch auf Sabelon und Königslöw (Band 2 und 3), werden die Konturen der Orgelkunst klarer. Der Weg dorthin, diese Orgelkunst wiederzugewinnen, hat differenzierte Arbeit vorausgesetzt: Biographische und musikalische Informationen aus Kirchengemeinden müssen mit der Überlieferung nicht nur großer Bibliotheken,

- ¹ Gustav Fock, *Arp Schnitzger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel u. a. 1974, S. 119.
- ² Umstellung einer D-Basierung („dorisch“) oder F-Basierung (12') auf C; Einbau von Subsemitonien; Erweiterung um neue Registerspektren, z. B. durch Gottfried Fritzsche.
- ³ Vgl. Arnfried Edler, *Der norddeutsche Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 19. Jahrhundert*, Kassel etc. 1982.
- ⁴ Jürgen Neubacher (Hrsg.), *Bernhard Pfeiffer: Drei Orgelwerke* (Hrsg.), *Lübecker Orgelwerke Lübecker Orgelwerke* (Hrsg.), Konrad Küster (Hrsg.) Stuttgart (Carus) 2001 (C)



sondern auch kleiner, alter Organistensammlungen zusammengeführt werden. Die Suche ist vielfach mühsam, denn selbst von Musik, die im 19. Jahrhundert in respektablen Verlagen erschien, ist heute im besten Fall nur mehr ein Einzel-exemplar greifbar.

Mit der vorliegenden Edition wird diese jüngere Orgelmusik Nordmitteleuropas erstmals umfassend dargestellt. Sie ist nur bedingt „norddeutsch“: Alles, was sich von ihr bis 1864 in Schleswig-Holstein abspielte, war Teil einer Musikkultur unter dänischer Herrschaft und in einem dänischen Kulturgefüge, und das Geschehen in Hamburg und im heutigen Nordnieder-sachsen war mit diesen Entwicklungen aufs Engste verknüpft.

Der Blick auf die dänischen Verhältnisse erscheint besonders wichtig. Musiker dieser „norddeutschen“ Orgelkunst unterhielten lebendige Kontakte zu denjenigen Schlüsselfiguren des Kopenhagener Musikgeschehens, die ihre berufliche Basis ebenfalls im Organistendasein hatten: Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842; selbst aus Altona gebürtig), Johann Peter Emilius Hartmann (1805–1900) und Niels Wilhelm Gade (1817–1890). Die gemeinsamen Traditionslinien, die das nördliche Mitteleuropa im Sozialen, Liturgischen und Kirchen-musikalischen durchzogen, verbinden also letztlich auch Buxtehude und Gade: Dafür, dass sie Orgelmusik in Zusammen-hang zur Ensemblemusik sahen (Buxtehude in Form Geistlichen Konzerts, Gade bis hin zur Sinfonik), kann man die Grundlagen innerhalb von kaum mehr als hundert Jahren nicht zweimal neu geschaffen worden sein.

Versucht man, Charakteristika die europas aus der Zeit zwischen 1700 und 1850 zu springen Eigengesetzlich um dezidiert konzertant georgi Josenh Vo um das r gott te)

Wunderlich, beim Probespiel grundlage. Sicher, Wer großen Choralbearbeitung. Doch weil es Ziel der Edition deutsche Repertoire als solches zu be-

stimmen, müssen auch Kompositionen berücksichtigt werden, deren Platz das liturgische Orgelspiel war. Auch sie sind gerade nicht „schlicht“, und sie verdeutlichen folglich, wie viel Raum man den Orgelklängen im Gottesdienst auch noch um 1800–1840 im Nordwesten Mitteleuropas ließ. Diese Beobachtung strahlt dann auch auf die „freien“ Orgelwerke aus (also auf Kompositionen, die nicht auf einem Kirchenlied basieren): Als „Nachspiele“ werden viele von ihnen auch einer spezifischen Stelle des Gottesdienstes zugeordnet, nämlich dessen Schluss. Und damit klären sich auch Verhältnisse älterer Zeit. Denn selbst wenn Werke etwa Buxtehudes heutzutage als Konzertrepertoire gelten, beziehen sie sich dezidiert liturgische Anforderungen an die Orgelkunst.

Besonders bemerkenswert sind die Verhältnisse des Gemeindegesangs: Liturgisch vor freie Choralpräludien, denen ein we denes Vorspiel noch folgte die anstimmte – oder Stür Komponenten miteina dazu im Detail zung der mögli den O. in den aktuellen ind (vgl

und liedbezogenem Vor-spiegelte Repertoire fortführen. aus Bachs *Orgelbüchlein* kann in eines Präludium vorausgegangen sein. kunstvoller Gestaltung erschlossen sich auch im Raum: auch in der Sammlung von Choralvor- die Julius Katterfeldt und seine Partner den Spielern einer kleiner Orgeln des 19. Jahrhunderts an die Hand gaben. Komplexität äußert sich in diesen Werken nicht in der Spiel-technik, durchaus aber in der satztechnischen Ideenwelt.

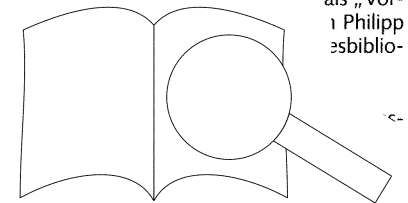
Neu sind aber auch Details. In der Harmonik dominiert schon um 1780 eine Flexibilität, die in anderen Musikverhältnissen der Zeit kaum so feststellbar ist – schroffer auch als im Werk Carl Philipp Emanuel Bachs (der seit 1768 selbst in diesem Kultursystem lebte).⁶ Es handelt sich um Chromatik im eigentlichen Wortsinn („chroma“ als „Farbe“): Wer Chromatik nur

als ein zielgerichtetes Element der Modulation, mag ihre hier zu beobachtende Verwendung gar überflüssig empfinden; sie ist und somit anders, als sich die Klassiker entfalten konnten, der engen Affinität in arten von Kirchen der harmonisiert, sner ei- et, mag ihre hier zu beobachtende Verwendung gar überflüssig empfinden; sie ist und somit anders, als sich die Klassiker entfalten konnten, der engen Affinität in arten von Kirchen der harmonisiert, sner ei- et, mag ihre hier zu beobachtende Verwendung gar überflüssig empfinden; sie ist und somit anders, als sich die Klassiker entfalten konnten, der engen Affinität in arten von Kirchen der harmonisiert, sner ei-

Alledem ließen die Komponisten ihren Interpreten Freiräume. Denn bisweilen erscheint die Musik durch das Notierte nur umrisshaft abgebildet: Wer sie beurteilen will, muss die Registrierung hinzurechnen. Für diese aber wurden, wie die punktuell sogar im Druck veröffentlichten Angaben deutlich machen, keine grundsätzlichen Probleme darin gesehen, auch barocke Mixturen und Zungenstimmen zum Einsatz zu bringen. Insofern schließt sich hier ein Kreis zwischen dem Fortbestand orgelbaulicher Traditionsgebundenheit und der überlieferten Musik.

⁵ Hier unberücksichtigt bleibt

⁶ Vgl. hierzu besond
⁷ Zur Erläuterung des
⁸ Ausgabe z. B.: Joh
ker, Kopenhagen 1
178).



Diese Orgelkunst geriet schlagartig in Vergessenheit, als sie – zumal in ihren „deutschen“ Anteilen – unter den Einfluss der Kultus-Strukturen Preußens geriet. Besonders deutlich wird dies für Organisten aus Schleswig-Holstein, die fortan in den Kulturtraditionen weder Dänemarks noch Preußens eine Heimat hatten – für nordhannoversche Organisten gilt dies in ähnlicher Weise. Nur die Bereitschaft, sich auf diese Eigenpotentiale einzulassen, bietet also die Chance, diese Musik wieder zu würdigen.

Nicht alle Musiker unter denen, deren Werke Eingang in diese Edition finden, waren gleich gut: Bald wirkt einer von ihnen anachronistisch, bald scheint ein anderer die Kunstformen des 17. Jahrhunderts „nicht mehr verstanden“ zu haben. Doch das ist ein Stück weit das Problem eines Blickwinkels jüngerer Zeit. Denn anachronistisch kann es auch wirken, wenn ein Musiker der Generation Beethovens überhaupt auf einer Schnitger-Organ spielt; und eine anscheinend missverständliche Ablösung von älteren Kunstformen zeigt auch dynamische Fortentwicklungen, mit der stets auch andere Ideen zur Entfaltung kommen. So enthält diese Edition bewusst eine vielfarbige Mischung: als ein historisch informativer Querschnitt, in dem unterschiedliche Facetten einen Platz erhalten.

Vorwort zu Band 1

Arp Schnitger (1648–1719) gilt mit seinem von Stade und Hamburg ausstrahlenden Wirken als einer der bedeutendsten Orgelbauer der Geschichte. Seine Wiederentdeckung ist der „Orgelbewegung“¹ zu verdanken, die in den 1920er-Jahren ansetzte. Doch kaum einer der Komponisten, deren Musik seitdem als Normalrepertoire für das Spiel auf Schnitger-Organen gilt, hatte die Gelegenheit, sich über eine längere Wirkungszeit hinweg mit diesen auseinanderzusetzen und kompositorisch auf ihre Potentiale zu reagieren. Dies gilt zuallererst für Johann Sebastian Bach (er bewarb sich lediglich 1720 um den Organistenposten an St. Jacobi in Hamburg) und Dietrich Buxtehude (es gelang ihm nicht, Schnitger ein Schüler zu werden; er ließ sich 1707 die Orgelbaukunst von dem Lübecker Organbauhau seiner Lübecker Orgel übertragen zu lassen).

Zu „Schnitgers Erben“ gehört insofern auch Johann Adam Lübeck (1654/56–1740), der mit Schnitger zusammenarbeitete. Doch beide waren in Lübeck in unterschiedlichen Phasen der ersten Barockzeit tätig. Die Prägungsphase der Orgelbaukunst waren „Schnitgers Erben“ vornehmlich die Orgelbauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die in der Tradition des Lübecker Orgelbaus standen. Als einer der bedeutendsten Orgelbauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, fast ausschließlich in Lübeck tätig, wurde Johann Adam Lübeck (1654/56–1740) die Orgelbaukunst (d) Dienstinstrumente, seine erste Berufserfahrung erhielt er in Jork (Altes Land, 1708–31) und in Stade (1731–41) weiter entwickelte.² So ist die Orgelbaukunst der „Erben“ Schnitgers einer der ältesten und bedeutendsten Instrumentenbaukunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Orgelbaukunst dieser Wirkungen so weitgehend jenseits der Lebenszeit Schnitgers liegen, ist für einen Instrumentenbauer typisch: Während das Werk eines Komponisten zuallererst in dessen Zeit selbst zur Entfaltung kam, können Instrumente überzeitlich wirken. Mit dieser Langzeit-Wirkung ist Schnitger unter Instrumentenbauern kein Einzelfall: Für die Violinen seines direkten Altersgenossen Antonio Stradivari (1644/48–1737) brach um 1780 eine neue Zeit an; sie erlangten nun erstmals eine überragende Bedeutung. Ähnlich waren die Orgelbaukunst

Schnitgers, als dieser starb, noch jung; solide gebaut, brauchten sie kaum repariert zu werden und prägten die Vorstellungswelten ihrer Spieler. Die Orgelbaukunst, die dann, wenn die Orgeln in Wartungspausen kamen, 1800 Veränderungen über sich ergehen ließen, konnte als Grundsubstanz das Erbe Schnitgers weitergeben.

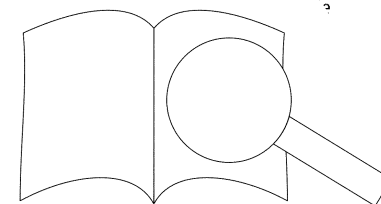
Die Vorstellung, die Orgelbaukunst, die dann, wenn die Orgeln in Wartungspausen kamen, 1800 Veränderungen über sich ergehen ließen, konnte als Grundsubstanz das Erbe Schnitgers weitergeben.

Die Orgelbaukunst der „Erben“ Schnitgers sucht und findet unter seinen Zeitgenossen umsieht, springt zu kurz: Die Orgelbaukunst, die dann, wenn die Orgeln in Wartungspausen kamen, 1800 Veränderungen über sich ergehen ließen, konnte als Grundsubstanz das Erbe Schnitgers weitergeben. Die Orgelbaukunst, die dann, wenn die Orgeln in Wartungspausen kamen, 1800 Veränderungen über sich ergehen ließen, konnte als Grundsubstanz das Erbe Schnitgers weitergeben. Die Orgelbaukunst, die dann, wenn die Orgeln in Wartungspausen kamen, 1800 Veränderungen über sich ergehen ließen, konnte als Grundsubstanz das Erbe Schnitgers weitergeben.

¹ Zu dieser antiromantischen Bewegung, die erstmals den Denkmalwert alter Orgeln systematisch fasste und dabei die Barockorgel ins Zentrum stellte, vgl. im Überblick die Darstellung von Schnitger in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel und Stuttgart/Wiesbaden 1980), S. 1008f.

² Werke und nähere Angabe (Hrsg.), *Das Husumer Orgelbuch* (CV 18.053).

³ Titelangaben für im Folgenden enthalten sind, finden sie



Caspar Daniel Krohn (1736–1801)

Krohn, in Hamburg geboren und seit 1774 Organist an der dortigen Hauptkirche St. Petri, war Schüler und Nachfolger seines Lehrers Johann Ernst Bernhard Pfeiffer.⁴ Zum Wirkungsbereich beider Musiker gehörte die Hamburger Nebenkirche St. Johannis; in dieser befand sich damals noch die Orgel Arp Schnitgers (1680), die 1816 nach Cappel bei Cuxhaven verkauft wurde und heute zu Schnitgers berühmtesten Instrumenten gehört.

Krohns erhaltene Choralvorspiele zeigen besonders weitgehend die harmonische Experimentierfreude jener jüngeren Organisten.⁵ „Erbarm dich, Herr“ ist ein virtuoses Meisterstück in melodischen Täuschungen: Linien, die kaum mehr als sanglich zu klassifizieren sind, werden scheinbar schroff (aber kontrapunktisch eben noch vertretbar) nebeneinander gestellt. Harmonisch radikaler ist die Bearbeitung von „Wo soll ich fliehen hin“ in freiem Trio-Präludium, an das sich ein „Vorspielen“ der beiden eröffnenden Melodiezeilen in deren kontrapunktischer Verarbeitung anschließt; praktisch nichts verläuft hier in gewohnten Bahnen, weder die Sequenzabschnitte noch etwa die „Vorausimitation“ der jeweiligen Liedzeile.⁶ Imitationen in abwärts führenden Bewegungen führen häufig zu einer Terzenschichtung (wie in „Wo soll ich fliehen hin“ in den Oberstimmen zu Beginn der Einzelabschnitte oder am Schluss von „Herr Jesu Christ“); auch in anderen Orgelkompositionen der Orgel taucht diese Technik auf (z. B. Julius Katterfeldt, „Nur op. 1 Nr. 1).

Carl Michael Meineke (1745–1824)

Aus einer Braunschweiger Organistenfamilie wurde Carl Meineke 1770 auf den Organistenposten an der Hauptkirche Oldenburg, traditionell als „Hauptorgel“, in der Grafschaften Oldenburg und Verden, so zentralen Dienstort und einer der größten Orgeln in Norddeutschland. Durch den durch den durch Kröger erbaute Orgelbauwerkstatt Schnitger umgestaltet wurde die Orgel der Kirche 1791 wurde im Auftrag von Jacob Courtain und Johann Wilhelm Kröger gebaut.

Meinekes Choralbearbeitungen nehmen sehr weitgehend Bezug auf Konzertsatz- und Arienstrukturen des mittleren 18. Jahrhunderts: Im Prinzip erscheinen Vor-, Zwischen- und Nachspiele wie Ritornelle, die den Choralverlauf an dessen unterschiedlichen Tonstationen gliedern – ein Verfahren, das ansonsten am ehesten aus Bachs *Schübler-Chorälen* bekannt ist, sich dort aber in Bearbeitungen von Vokalsätzen ergibt und somit aus anderen Gründen auf diesen Ritornellcharakter hin angelegt ist. Meinekes Gestaltungsformen hierfür sind stark unterschiedlich. Bald bleibt das Ritornellhafte auf einen knappen Gestus beschränkt: In „Gott des Himmels“ wirkt er sich als Rahmen aus, während Meineke in „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ sogar darauf verzichtet, ein Nachspiel zu entwickeln. Dem stehen mit „Auf, auf, mein Jesus, meine Zuversicht“ Stücke gegenüber, die sich ritornell sich im Gesamteindruck in den Choralabschnitten die Choralabschnitte wirken hier als Teil eines insgesamt reich bewegten Geschehens.

Johann Friedrich Schwenncke

Die Werke von Johann Friedrich Schwenncke, die von Philipp Schwenncke, dem Sohn des Johann Friedrich Schwenncke, herausgegeben wurden, sind in der Orgelliteratur besonders hervorgehoben. Schwenncke war ein Organist an der Hamburger Hauptkirche St. Nikolai. Er übernahm die Orgel von Schnitgers (1680) und ließ sie 1805 durch den Organbauwerkstatt von Schnitger umgestalten. In seiner Dispositionsübersicht (in einer Dispositionsübersicht des Choralbuch von 1832) ihn als Erbauer der Orgel bezeichnet; andererseits wünschte er Änderungen, die einen Ausbau der Labialorgel sowie die Reduktion der Mixturen im Pedal sowie eine Verformung der Schnitger-Konzepte. Doch empfiehlt er im Druck seiner Werke immer wieder bestimmte Registrierungen, und zwar solche, die direkt auf sein Dienstinstrument verweisen (1842 wurde es Opfer des verheerenden Hamburger Brandes). Dass ein Instrument dieser Größe und dieses Klंगाufbaus nicht überall vorhanden war, hat Schwenncke unzweifelhaft gewusst. Deshalb bezeichnet er Registrierungen sehr überlegt: Wenn ihm eine Klangfarbe essentiell erscheint, wird sie im Detail benannt; auch das Vorhandensein eines Rückpositivs wird bisweilen ausdrücklich gefordert. Da-

neben lässt er Raum zu freierer Interpretation, die gestaltet sind somit die Einzeichnungen von Meineke („Anderes Clavier“, als „A. C.“ abgekürzt) und die eingehender kommentiert, wohin er sich verhalten soll. So vermittelt Schwenncke eine detaillierte Registrierung, die der Spieler zumindest annähern muss.

Schwenncke hat die Orgel in der Dispositionsübersicht als „Hauptorgel“ bezeichnet, die im Sinne des 19. Jahrhunderts dies alles auch in der Notation erforderlich gemacht hätte. So liegt der Informationsgehalt eher woanders: Durch diese Aufbereitung des Notenbildes stellte Schwenncke sicher, dass auch auf einer Orgel, die dominant in Grundstimmen disponiert war, ein Klangbild angestrebt werden konnte, das der barocken Staffelung der Oktavlagen (8' mit darüber liegendem 4' und 2' sowie darunter liegendem 16', bisweilen auch 32') entsprach – so, wie Schwenncke dies in seinem Dienstinstrument entgegen trat. Gerade darin wird er also noch spät zu einem beson-

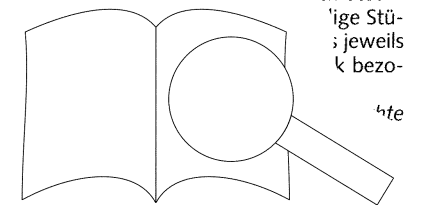
⁴ Vgl. Barbara Wiermann, „Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche in Altona“, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998) S. 10–11.

⁵ Zu Hintergründen vgl. die Orgelliteratur.

⁶ Im Manuskript sind die Registrierungen jeweils einzeln eingetragen; sie nachfolgende, mit den Nummern 1–10 bezeichnet.

⁷ Zur Biographie im *Handbuch der Stadt Oldenburg*.

⁸ Zu Schwenncke vgl. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 15, Kassel etc. und *Die Orgel*, Bd. 1, S. 100–101.



ders überzeugenden „Erben Schnitgers“. Aus seinen „Nachspielen“ werden hier zwei besonders signifikante Stücke vorgestellt (in f- und b-Moll), die spiegeln können, auf welche Weise ihr Komponist mit dem Klंगाufbau seiner Schnitger-Orgel umzugehen verstand. Diese Musizergewohnheiten setzen sich in manchen seiner Choralbearbeitungen fort: In „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ lässt Schwencke ähnlich wie in jenen die unterschiedlichen „Werke“ der Orgel⁹ hervortreten. Diese Spiel-Idee wiederum prägt ebenso wieder manche „freien“ Orgelwerke Schwenckes, denn in ihnen kann die Hauptstimme wie eine (fiktive) Chormelodie wirken, und sie kann wiederum den unterschiedlichen „Werken“ zugeordnet werden („Nachspiel b-Moll“). Dem steht mit dem motorischen „Postludium quasi Toccata“ C-Dur ein Werk völlig eigenen Charakters gegenüber: abschnittsweise fugiert, doch statt eines Themas wirkt eher nur eine knappe Geste als Grundlage des Geschehens, die dieses wie eine Obsession prägt und quasi überallhin mitnimmt.

Wilhelm Grundmann (1795–1860)

Grundmann war Schüler Meinekés (siehe oben). Als Organist wirkte er in Norden (Ostfriesland) und legte dort 1845 ein Choralbuch an.¹⁰ Die umfangreiche Sammlung von Choralvorspielen, der die hier abgedruckten Stücke entstammen und in der auch Meinekés Gattungsbeiträge erhalten blieben, folgt hingegen dem oldenburgischen Gesangbuch. Die Vorspiel-Sammlung ist also von dem Choralbuch unabhängig; dieses spielt daher für die vorliegende Edition keine Rolle.

Die unter Grundmanns Namen geführten Korser Vorspiel-Sammlung formen einen *g* von Stücken aus, in dem Manualiter-Anteil erscheinen insofern als Gruppen Stücke dieser Gruppe eine Grundmanns Werke gelten nicht völlig gesichert. *Das* erschließt dar

ner bewegten Manualiter-Basslinie zu begleiten (die deshalb streckenweise völlig allein im Raum steht), wird weitergedacht, indem einer solchen Basslinie punktuell noch eine eigene Begleitung unterlegt wird. Zugleich deutet sich an, dass nicht mehr durchgängig mit barockem Klंगाufbau gerechnet wird: In Nr. 13 werden im Pedal manche Töne in Oktaven verdoppelt; traditioneller Klंगाufbau wird punktuell herbeigeführt, also nicht durchgehend gewünscht (so dass sich dieses Anliegen etwa in einer durchgängigen Registrierung äußerte).

Carl Sauerbrey (1804–1847)

In Königsee im Thüringer Wald geboren, gehört Sauerbrey zu den Musikern, die im damals aufstrebenden Orgelmusiktrium Erfurt ausgebildet worden waren (Sauerbrey; hiel Gotthard Fischer) und auf der Suche nach Dienstinstrumenten das nördliche Deutschland deckten. Schon als Hilfslehrer in Altenbruch lebte er den Klang typisch „norddeutscher“ wirkte er als Organist an drei Musiklehrer am damaligen Interessenten eilte.¹¹ Offer' ser altehrwür die historische stehend er umse was Alter sich einschränkungen Oktave“ resultieren, lichen Grund-Sprachformen gab er durch seine guten auch überregionale Publizität. In sich Choralbearbeitungen (teils umfang-); seine Präludium-Fuge-Paare zeigen in ihnen ähnliche Ausmaße wie die lyrischeren Werkkon- (z. B. „Andante“ op. 17 Nr. 3) und entwickeln ein größeres Gewicht bei den fugierten Anteilen.

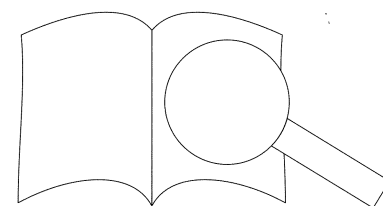
Carl (Johann Heinrich) Leschen (1808–1900)

Leschen ist praktisch lebenslang vom Klang einer einzigen Schnitger-Orgel geprägt worden: derjenigen in der Kirche St. Laurentii in Itzehoe, von Schnitger bei seinem Tod 1719 unvollendet hinterlassen (sein Meistergeselle Lambert Daniel Ka[r]stens stellte sie fertig). An dieser Kirche wirkte der Vater

Leschens als Küster; er selbst erlangte den Organisten 1844 und hatte ihn bis kurz vor seinem Tod in- bildung zeigt nebeneinander zwei untersch- Zunächst hatte er – ganz traditionell – siker, dem er später im Amt nachfol- absolvierte er das Lehrerse- Dänemark), und zwar 2- dung.¹² Weite Teile darunter auch versehen an W- hian h-Schle- er- einige gegen ihm neben Kantaten ablich Choralbearbei- oräle, teils als Folge meh- scheinen als Choralvariationen Edition „Jesu, meine Freude“), wäh- glich aus unterschiedlichen Harmonisie- auf spezifische Strophen eines Liedes bezie- nensetzen.¹³

Itzehoer Orgel wurde im 19. Jahrhundert mehrfach umgestaltet, zunächst durch Andreas Reuter, den Kompagnon des Orgelbauers Jürgen Marcussens. Insofern ist Leschen zugleich einer der Organisten, die den Weg dieser jungen Orgelbaufirma begleiteten (vgl. Band 3). Entsprechend umgekehrt ließe sich der im dritten Band eingereichte Julius Katterfeldt auch als Erbe Schnitgers bezeichnen: Sein Vater war Organist an der Hamburger Hauptkirche St. Jacobi – dort trat auch er selbst seinen Weg ins Berufsleben an. Doch der weitere Lebensweg rückte Katterfeldt viel intensiver in den Marcussens-Umkreis hinein als Leschen; gerade aber mit Leschen kann die enge Verzahnung der drei vorgelegten Bände deutlich werden.

⁹ In Nr. 10 Hauptwerk, Ober
¹⁰ Landesbibliothek Oldenbu
¹¹ Konrad Küster, *Im Umfeld schen Elbe und Weser, Sta*
¹² Konrad Küster, *Musiktradi vatdruck Itzehoe 2005, S.*
¹³ Für die Vermittlung der C jahrelangen intensiven G Bethke, Itzehoe.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Carus

Georg (Heinrich Friedrich) Armbrust (1818–1869)

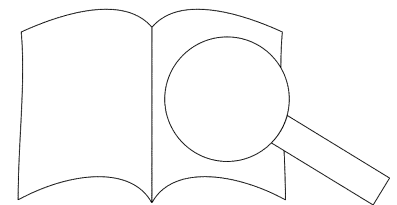
Armbrust war Sohn des Organisten Georg Friedrich Armbrust (1786–1842) an der Hauptkirche in Harburg, damals noch Vorposten des Königreiches Hannover gegenüber Hamburg. In Hamburg selbst war er zunächst an kleineren Kirchen tätig, ehe er 1851 Organist an der Petrikirche wurde.¹⁴ In dieser Stellung gehört er nur mit Abstrichen zu den Erben Schnitgers. Das gilt zunächst für das Instrument Armbrusts. Während in der Hamburger Hauptkirche St. Jacobi nach wie vor eine Schnitger-Orgel stand und in St. Michaelis die Hildebrandt-Orgel von 1761–69, war die seit dem Mittelalter kontinuierlich gewachsene Orgel der Petrikirche ebenso wie die der Hauptkirche St. Nikolai im Hamburger Brand von 1842 vernichtet worden. Das 1848 von Johann Gottfried Wolfsteller (Hamburg) erbaute Petri-Nachfolgeinstrument war folglich modern; dennoch steht auch dieses in den Traditionen des von Schnitger umfassend geprägten Hamburger Orgelbaus.

Ähnlich steht Armbrust auch künstlerisch den „Schnitger“-Traditionen nahe. In den Verhandlungen, die zu seiner Anstellung führten, äußerte einer der Gutachter (der Katharinenorganist Johann Nicolaus Schaller), er sei beeindruckt davon, wie ideal Armbrust die Kunst Johann Friedrich Schwenckes fortsetze. In diesen Worten über Armbrust erhält also das, was es für Hamburger Vorstellungen um 1850 ausmachte, Erbe Schnitgers zu sein, ein Gesicht (Schwencke starb im Folgejahr im Alter von 60 Jahren). Mit der Berufung an die Petrikirche ging für Armbrust anscheinend ein Traum in Erfüllung. Zwei Jahre zuvor war ein erster Versuch, an die Stelle von Schaller zu gelangen, noch gescheitert. Der Kandidat, der gegen Armbrust er unterlag, und der, gegen den Armbrust er unterlag, zeigten seine individuelle Bedeutung. Der Kandidat, der gegen Armbrust er unterlag, war vermutlich mit Carl ... gewählt wurde war erfolgreicher als Armbrust. Armbrust (1818–1869) war ein Organist in Hamburg. Er war ein Schüler von Wilhelm ... (Erfolger von ...). Armbrusts Orgelnoten-Wurzeln hatte, spiegelt sich im Leben seines Werks. Denn sein „Mo-

derato“ op. 4 Nr. 1 gehörte bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zum Normalrepertoire unzähliger Organisten im heutigen Niedersachsen: Es eröffnete den Reigen der 100 Stücke im Postludienbuch des Hannoveraner Organisten Hermann Kleemeyer (1859–1941). So erscheint Armbrust als Bindeglied zwischen Altem und Neuem: Seine Werke erklangen auch auf den Orgeln der Schnitger-Tradition, bis sich die Orgelbewegung diesen zuwandte und Barockes als neues, den instrumentalen Wurzeln angemessenes Repertoire propagierte. So leistete auch die Musik Armbrusts (in der Tradition Schwenckes) einen Beitrag dazu, dass sich die traditionsreichen Orgeln bis zu ihrer „Wiederentdeckung“ behaupten konnten.

Freiburg im Breisgau, im Juni 2008

¹⁴ Karl-Egbert Schultze und Harald Richert, *Hamburger Tonkünstler-Lexikon*, Manuskript (abgeschlossen 1983); benutztes Expl.: Staatsarchiv Hamburg.
¹⁵ Staatsarchiv Hamburg, 512-2, St. Petri, A.V.c.4; vgl. Küster, *Im Umfeld der Orgel* (wie Anm. 11), S. 54.



Foreword (summary)

Arp Schnitger (1648–1719) ranks as one of the most important organ builders in history. The organs he designed at his workshops in Stade and Hamburg have long been considered exemplary instruments for the performance of Baroque organ music, e.g., by Dieterich Buxtehude or J. S. Bach. But their music was not originally composed for these organs; for a long time the compositions actually intended for Schnitger's organs were a mystery. Certainly there was evidence pointing to Vincent Lübeck (1654/56–1740), although as a direct contemporary of Schnitger he cannot have reacted solely to Schnitger's influence. The first clear signs then became apparent in the compositions in the *Husumer Orgelbuch von 1758* and especially the works of Christoph Wolfgang Druckenmüller (1687–1741).*

Further musical influences exerted by Schnitger date from a distinctly later period. Even at that time, musicians were still responding to the specific possibilities presented by Schnitger's organs. It would be a mistake to imagine that generations of (composing or improvising) organists ranged themselves against their instruments day in, day out, as it were, by creating music to which the age of their increasingly elderly organs posed audible problems. The evidence points rather to the opposite: Schnitger's active influence stretches right beyond the "great" period of north German organ music, his organs were still setting standards in the later 18th and the 19th century.

The present edition is a collection of pieces from 1780–1860 by musicians who were directly influenced by that of these instruments. There is a panorama of the organ building of the Baroque and Classical-Romantic period which is devoted to the technical aspects of the organ. In it, it is made clear for all that "north German organ

music" did not end historically with Dieterich Buxtehude (1637–1707) or even Vincent Lübeck. Rather, the artistic forms continued to develop organically – partly in large-scale compositions but also partly in the daily liturgy, where they were developed in smaller works. There now follows a series of brief portraits of those musical "heirs" to Arp Schnitger represented in this volume.

Caspar Daniel Krohn (1736–1801) came from Hamburg and beginning in 1774 was organist at St. Petri, one of the city's main churches. He also officiated at the city's Nebenkirche St. Johannis, which at that time still housed the Arp Schnitger organ (1680) that was sold to Cappel, near Cuxhaven, in 1816 and is now one of Schnitger's most famous instruments. Krohn's surviving chorale preludes show the young German organists' delight in harmonic experimentation to a particularly marked degree.

Carl Michael Meineke (1745–1819) was born in Schleswig, performed at the Church of St. Laurentii in Hamburg beginning in 1770. He was organist at the church of St. Nikolai in Hamburg from 1770 until his death in 1819. His compositions are very varied and of a high artistic level.

Georg (Heinrich Friedrich) Armbrust (1818–1869) became organist at St. Petri in Hamburg in 1851. When appointed, he was viewed as a musician who ideally would continue the art of Johann Friedrich Schwencke. This also shows to what extent he can still be regarded in the Schnitger tradition. His *Moderato* op. 4 No. 1 in particular was played in the present Lower Saxony, and thus on many Schnitger organs, as a recommended item in the church music collection well into the 20th century.

Wilhelm Grundmann (1795–1860) was a pupil of Meineke (see above); he performed on the Schnitger organ in Norden (East Frisia). Grundmann assembled an extensive collection of chorale preludes which included Meineke's contributions to the genre. In it, those pieces which our edition attributes to Grundmann are entered anonymously, but they are generally

regarded as his. Stylistically they are close to Meineke's and can thus appear old fashioned, but it can be seen in certain details how they go beyond a pre-Schnitger language.

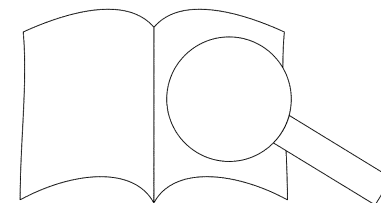
Carl Sauerbrey (1804–1847) was one of those musicians who were directly influenced by the sound of the Schnitger organ. He worked as organist at the church of St. Laurentii in Itzehoe from 1824 until his death in 1847. His compositions are very varied and of a high artistic level. He was influenced by the sound of the Schnitger organ for almost his entire life: the organ at St. Laurentii in Itzehoe which Schnitger built at his death in 1719 (his master apprentice Carl Ka[r]stens completed it). Leschen performed on the organ from 1844 until shortly before he died. Part of his education was received at the innovative teacher's seminar in Tondern (now Tønder, Denmark). There he already encountered instruments by Marcussen & Reuter, the young firm of organ builders who subsequently modified the Itzehoe organ.

Georg (Heinrich Friedrich) Armbrust (1818–1869) became organist at St. Petri in Hamburg in 1851. When appointed, he was viewed as a musician who ideally would continue the art of Johann Friedrich Schwencke. This also shows to what extent he can still be regarded in the Schnitger tradition. His *Moderato* op. 4 No. 1 in particular was played in the present Lower Saxony, and thus on many Schnitger organs, as a recommended item in the church music collection well into the 20th century.

Georg (Heinrich Friedrich) Armbrust (1818–1869) became organist at St. Petri in Hamburg in 1851. When appointed, he was viewed as a musician who ideally would continue the art of Johann Friedrich Schwencke. This also shows to what extent he can still be regarded in the Schnitger tradition. His *Moderato* op. 4 No. 1 in particular was played in the present Lower Saxony, and thus on many Schnitger organs, as a recommended item in the church music collection well into the 20th century.

Freiburg im Breisgau, June 2001
Translation: Peter Palmer

* Konrad Küster (ed.), *Das Husumer Orgelbuch von 1758* (Carus 18.053).



Avant-propos (résumé)

Arp Schnitger (1648–1719) est considéré comme l'un des plus grands facteurs d'orgue de l'histoire. Les orgues construits dans ses ateliers de Stade et Hambourg ont depuis longtemps valeur d'instruments exemplaires pour la musique d'orgue baroque, p. ex. de Dieterich Buxtehude ou Johann Sebastian Bach. Une musique qui n'est cependant pas destinée à ces orgues à l'origine ; on ignore longtemps quelle musique avait été écrite pour les orgues de Schnitger. On peut tout au plus penser à Vincent Lübeck (1654/56–1740) qui ne peut cependant pas n'avoir réagi qu'à ses impulsions en tant que contemporain direct de Schnitger. On reconnaît des premières approches avec les compositions du « Livre d'orgue de Husum de 1758 », surtout dans les œuvres de Christoph Wolfgang Druckenmüller (1687–1741).*

D'autres influences musicales de Schnitger se révèlent beaucoup plus tard ; là aussi, des musiciens réagissent aux potentiels spécifiques que leur offrent les orgues Schnitger : il serait faux de penser que des générations d'organistes (composant ou improvisant) auraient pour ainsi dire lutté contre leur instrument jour après jour : en jouant par exemple tandis que l'âge des orgues vieillissantes devient toujours plus un problème sonore. C'est exactement le contraire : justement au-delà de la « grande » époque de la culture d'orgue nord-allemande s'étend l'impact décisif de Schnitger ; ses orgues forment tout au long du 18^{ème} siècle, et même encore au 19^{ème} siècle, un modèle pour la facture d'orgue.

Cette édition réunit des compositions de la fin du 17^{ème} et du début du 18^{ème} siècle environ par des musiciens qui ont travaillé directement influencés par Schnitger et directement influencés par lui-même. Il en résulte une musique dont la facture est encore très baroque, mais qui se situe déjà à la limite de la musique romantique.

La première édition de ces œuvres par Konrad Küster (1900) a été influencée pratiquement toute entière par la sonorité d'un seul orgue de Schnitger : celui de l'église de St. Laurentii d'Itzehoe, laissé inachevé par Schnitger à sa mort en 1719 (son compagnon maître Lambert Daniel Kal[r]stens l'acheva). Leschen y travaille de 1844 à peu avant sa mort. Il accomplit sa formation e. a. au séminaire de formation des professeurs innovateur de Tondern (aujourd'hui Tønder, Danemark). Il y rencontre déjà des instruments du jeune atelier de facture d'orgue Marcussen & Reuter qui remaniera l'orgue d'Itzehoe.

au contraire, les formes artistiques connaissent une évolution organique – tantôt dans des compositions volumineuses, tantôt dans le quotidien liturgique en des œuvres de dimensions plus modestes. Maintenant, un bref portrait des « héritiers » musicaux d'Arp Schnitger représentés par des œuvres dans ce volume.

Caspar Daniel Krohn (1736–1801), originaire de Hambourg, est organiste à partir de 1774 à l'église principale St. Petri de la ville. Il exerce aussi à l'église secondaire St. Johannis de Hambourg ; celle-ci possède encore à l'époque un orgue d'Arp Schnitger (1680), vendu en 1816 à Cappel près Cuxhaven et aujourd'hui l'un des instruments les plus anciens de Schnitger. Les préludes-chorals conservés de Krohn sont notamment la joie expérimentale harnaisée pour la jeune génération d'organistes nord-allemands.

Carl Michael Meineke (1745–1824) est originaire de Hambourg et travaille à partir de 1774 à l'église principale St. Petri de la ville. L'orgue y a été construit par Schnitger ; il est détruit en 1791. Les compositions de Meineke sont généralement du milieu du 18^{ème} et du début du 19^{ème} siècle.

Johann Friedrich Schwencke (1745–1824) publie nombre de compositions pour orgue de l'église principale St. Petri de la ville. Il donne souvent des indications dynamiques. À quel point il estimait son orgue de Schnitger, détruit lors de l'incendie de 1791, Schwencke décrit très précisément son instrument. Il veut manifestement arriver à obtenir aussi sur son orgue, à partir d'autres traditions de facture une sonorité semblable à celle des orgues de l'école Schnitger. Il veut en outre permettre aux pianistes de jouer sa musique ; c'est pourquoi il ajoute beaucoup d'indications dynamiques.

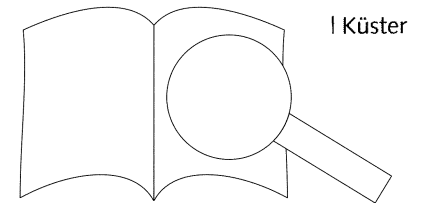
Wilhelm Grundmann (1795–1860) est élève de Meineke (cf. ci-dessus) ; son instrument de service est l'orgue Schnitger de Norden (Frise de l'Est). Grundmann crée un vaste recueil de préludes-chorals qui contiennent aussi des contributions de Meineke au genre. Les pièces qui sont attribuées à Grundmann dans cette édition y sont inscrites à titre anonyme ; on les considère comme des œuvres de Grundmann. Elles sont

proches des œuvres de Meineke par le style et peuvent sembler antiques ; pourtant, on reconnaît dans ses œuvres un langage musical qui va au-delà d'un langage musical baroque.

Carl Sauerbrey (1804–1847), originaire de Hambourg, est un compositeur de musique pour orgue, et qui décorne ses compositions d'instruments non seulement d'orgue, mais aussi de piano. Il inclut lui-même dans sa pratique de composition des registres sonores tels que « registre court » dans sa pratique de composition.

Georg (Heinrich Friedrich) Armbrust (1818–1869) devient en 1851 organiste de l'église St. Petri à Hambourg. Lors de sa nomination, il est considéré comme un musicien qui perpétue l'idéal artistique de Johann Friedrich Schwencke ; cela montre à quel point il s'inscrit encore dans la tradition de Schnitger. Notamment son *Moderato* op. 4 n° 1, pièce de répertoire recommandée par l'église, a été joué jusqu'au 20^{ème} siècle en Basse-Saxe actuelle, donc encore sur des orgues Schnitger.

Fribourg en Brisgau
Traduction : Sylvie



* Konrad Küster (éd. 1900)
2001 (Carus 18.02)

Abb. 1: Carl Michael Meineke,
Wer nur den lieben Gott läßt walten
(Nr. 8 des Bandes) in der Handschrift
von Wilhelm Grundmann.

Quelle: Oldenburgische Landesbibliothek,
Signatur Mus C 96, S. 114.

118
166

Wer nur den lieben Gott läßt walten

PROBE-PARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

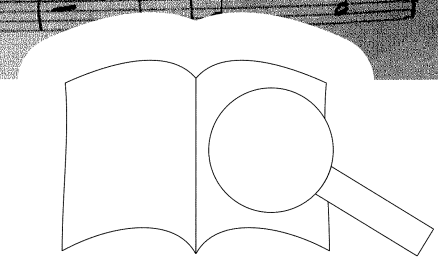
11

Abb. 2 Carl Leschen (?), *Wie schön leucht uns der Morgenstern* (Nr. 19 des Bandes), Handschrift: Carl Leschen

Quelle: Itzehoe, Kirchengemeinde St. Laurentii, handschriftlicher Sammelband (ohne Signatur), S. 14.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



1 Erbarm dich mein, o Herre Gott

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lower staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lower staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lower staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3.

2 Wo soll ich fliehen hin

Auf meinen lieben Gott
Praeludium und Choralvorspiel

Praeludium

Musical notation for the Praeludium, measures 1-11. The score is written for piano in G major and common time. It features a treble and bass clef system. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for the Praeludium, measures 12-22. The notation continues from the previous system, showing the development of the melodic and harmonic themes. The piece concludes with a final cadence in the treble clef.

Musical notation for the Praeludium, measures 23-32. This system shows the final measures of the piece, including a repeat sign and a final cadence. The notation is consistent with the previous systems.



33

Musical score for measures 33-42. The score is written for piano with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a supporting bass line. There are various note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

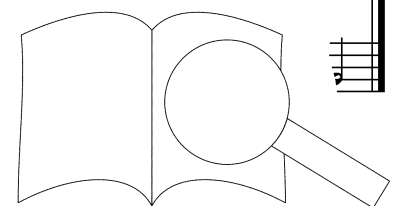
43

Wo soll ich flie.

Musical score for measures 43-55. The score continues with three staves. The lyrics "Wo soll ich flie." are written above the first staff. Trills (tr) are indicated above certain notes in the upper staves. The musical notation includes various note values and rests.

56

Musical score for measures 56-65. The score continues with three staves. Trills (tr) are indicated above notes in the upper staves. The musical notation includes various note values and rests.



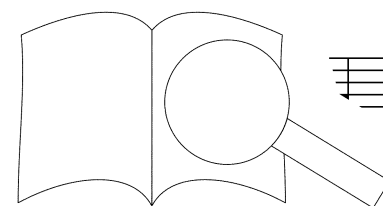
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut

Musical notation for measures 1-8, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for measures 9-16, continuing the piece. The notation includes a treble and bass clef with a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for measures 17-24, concluding the piece. The notation includes a treble and bass clef with a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

26

Musical score for measures 26-33. The score is written for piano in three staves: treble, middle, and bass. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A trill (tr) is marked above the final note of measure 33.

34

Musical score for measures 34-42. The score continues in three staves. Measure 34 introduces a key signature change to two sharps. The melodic and bass lines continue. A trill (tr) is marked above the final note of measure 42.

43

Musical score for measures 43-50. The score continues in three staves. Measure 43 introduces a key signature change to one sharp. The melodic and bass lines continue. A trill (tr) is marked above the final note of measure 50. The score concludes with a double bar line.

PROBE PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



4 Auf, auf, mein Geist, mit Lobgesang

Musical notation for measures 1-9, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff.

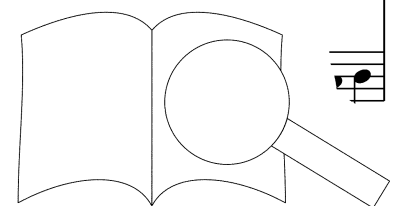
10

Musical notation for measures 10-16, continuing the piece with treble and bass staves.

17

Musical notation for measures 17-18, including a melodic line labeled 'Mel.' in the treble staff. Measure 18 is partially visible at the bottom.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



24 Mel.

33 Mel.

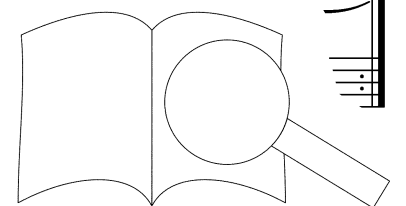
42 Mel.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 Gott des Himmels und der Erden

5 Mel.

9 Mel.



13 *Mel.* *tr*

16

20 *tr*

6 Jesus, meine Zuversicht

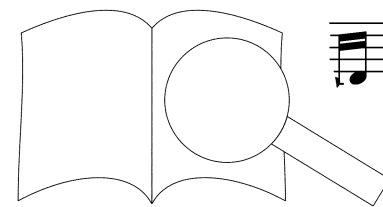
Carus-Verlag

Musical notation for measures 1-4, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and accidentals.

Musical notation for measures 5-8, including a trill (tr) and a fermata.

Musical notation for measures 9-14, including a trill (tr) and a fermata.

Musical notation for measures 15-21, including a fermata and a final cadence.



Erstausgabe / First edition

Fine

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

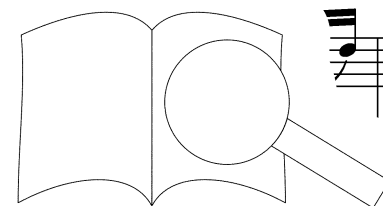
20

Mel.

24

28

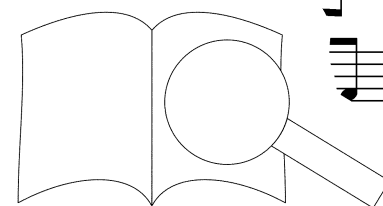
32



Da capo al Fine

7 Lieber Tag, seh ich dich wieder

O Durchbrecher aller Bande

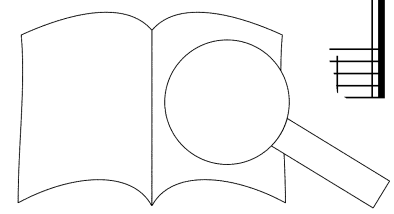


16 Mel.

21 Mel.

27 Mel.

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8 Wer nur den lieben Gott lässt walten

Mel.

Musical notation for measures 1-5, featuring a treble and bass clef with various rhythmic values and accidentals.

6

Musical notation for measures 6-10, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

11

Mel.

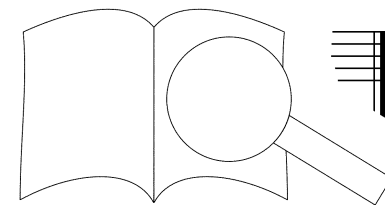
Musical notation for measures 11-15, including a melodic line labeled 'Mel.' and a measure marked with an asterisk (*).

16

Mel.

Musical notation for measures 16-20, concluding the piece with a melodic line labeled 'Mel.'.

* Siehe ...gen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report



9 Postludium quasi Toccata C-Dur

Manual: 8-füßige Labialstimmen
Pedal: 8-, 16- u. 32-füßige Stimmen

Johann Friedrich
cke
352

Moderato*

ritard.

* Zu gaben vgl. das Vorwort / Concerning the dynamics see the Foreword

19

rit.

a tempo

Musical score for measures 19-22. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The tempo markings are 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

23

cresc.

p

Musical score for measures 23-27. The score continues with the same key signature and tempo. It includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a dynamic marking of '*p*' (piano). The notation is dense with rapid sixteenth-note passages.

28

Andres Clavier/4'
8 va

8'
loco

p

pp

dim.

Musical score for measures 28-31. This section includes performance instructions: 'Andres Clavier/4'' and '8 va' (8va) for the first system, and '8' loco' for the second system. Dynamic markings include '*p*', '*pp*', and 'dim.' (diminuendo). The notation shows a transition in texture and dynamics.

28

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

33

rit. u. dim.

a tempo

Musical score for measures 33-38. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking is 'a tempo'. The first system (measures 33-34) is marked 'rit. u. dim.' and 'pp'. The second system (measures 35-38) is marked 'cresc.'.

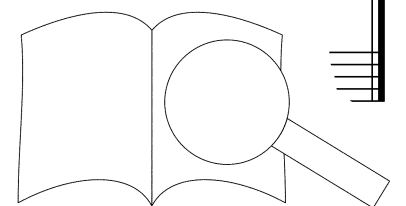
39

Musical score for measures 39-43. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system (measures 39-41) is marked 'p'. The second system (measures 42-43) is marked 'f'.

44

Musical score for measures 44-48. The score is written for piano and includes a separate bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system (measures 44-45) is marked 'pp'. The second system (measures 46-48) is marked 'f'. The score ends with a double bar line.

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



10 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Johann Frick

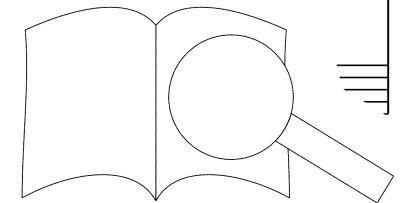
Hauptwerk Okt. 8'

Oktave 8' und 16'

5 C.f.: Oberwerk Krummhorn

10 anderes Manual

C.f.: Trompete



15

anderes Manual

C.f.

20

f.

25

rit.

11 Fantasia f-Moll

Johann F. Bach

♩ = 66
Obw.

First system of the musical score, measures 1-9. It features a treble clef with a key signature of three flats (F major/C minor) and a common time signature. The music is marked *p* legato*. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, measures 10-17. The treble clef part shows more complex rhythmic patterns and dynamics. The bass line continues with harmonic support.

Third system of the musical score, measures 18-25. Measures 18-22 are marked *cresc.* and measure 23 is marked *dim.*. The treble clef part includes a section labeled *Obw.* (Obbligato). The bass line features a prominent bass line with sustained notes.

* Zu gaben vgl. das Vorwort / Concerning the dynamics see the Foreword

26

Hw.

Musical score for measures 26-32. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. Measure 26 starts with a forte dynamic (f) and a half note chord. The melody in the right hand is a sequence of eighth notes. A watermark 'PROBE PARTITUR' is visible across the score.

33

un poco accelerando

Musical score for measures 33-39. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. Measure 33 starts with a piano dynamic (p). The tempo marking 'un poco accelerando' is present. A 'dim.' (diminuendo) marking appears in measure 38. A watermark 'PROBE PARTITUR' is visible across the score.

40

rit.

Musical score for measures 40-46. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. Measure 40 starts with a piano dynamic (p). The tempo marking 'rit.' (ritardando) is present. A watermark 'PROBE PARTITUR' is visible across the score.

PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

12 Nachspiel b-Moll

Johann Friedrich

Obw. Obw. Hw. Gar

p & leg.

8

14

20 rit. Hw. Obw.

26

32

38

Anderes Clavier

Musical notation for measures 38-42. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a minor key with a common time signature. The upper staff features a melodic line with some slurs, while the lower two staves provide harmonic accompaniment.

43

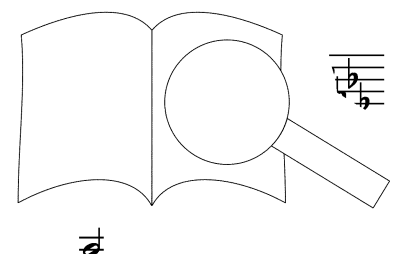
Musical notation for measures 43-47. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system.

48

Musical notation for measures 48-52. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music concludes with a 'rit.' (ritardando) marking above the final measure. The notation includes various note values, rests, and slurs.

36

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Anderes Clavier
a tempo

53

Musical score for measures 53-58. The score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

59

Musical score for measures 59-64. The score continues from the previous system. It includes a measure with a fermata and a measure with a half note marked 'Hw'. The watermark 'PROBEPARTITUR' is prominent across the page.

65

Musical score for measures 65-70. The score concludes with a measure marked 'rit.' (ritardando). A graphic of an open book with a magnifying glass is positioned at the bottom right of the page. The watermark 'PROBEPARTITUR' is still visible.

13 Jesu, der du meine Seele

Wilhelm
ann*
360

The image displays a musical score for the piece '13 Jesu, der du meine Seele'. It consists of four systems of music, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system (measures 1-4) features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes. The second system (measures 5-8) includes a trill (tr) in the upper right staff. The third system (measures 9-11) contains first and second endings. The fourth system (measures 12-15) also features a trill (tr) in the upper right staff. A large, diagonal watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid across the score. The text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' is written along the bottom left of the watermark. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of the score area.

* Zu
aus Vorwort / Concerning the authorship see the Foreword

16

tr

20

tr

24

27

14 Lobt Gott ihr Christen allzugleich

The image displays a musical score for the hymn '14 Lobt Gott ihr Christen allzugleich'. The score is arranged in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark that reads 'PROBEPARTITUR' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced'. In the bottom right corner, there is a small graphic of an open book with a magnifying glass over it, and a trill symbol.

Wilt- m*

* Zu als Vorwort / Concerning the authorship see the Foreword

Erstausgabe / First edition

14 Mel.

Fine.
sequitur Coda

This system contains measures 14, 15, and 16. Measure 14 features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with similar eighth-note accompaniment. Measure 15 continues these patterns. Measure 16 shows the melodic line ending with a fermata and a final note, while the bass line continues with eighth notes. The word 'Mel.' is placed above the staff in measure 14. The instruction 'Fine. sequitur Coda' is written below the staff in measure 16.

17 Mel.

This system contains measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a melodic line with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 18 continues the melodic line with a slur and eighth notes, and the bass line with eighth notes. Measure 19 shows the melodic line ending with a fermata and a final note, and the bass line with eighth notes. The word 'Mel.' is placed above the staff in measure 17.

20

This system contains measures 20, 21, and 22. Measure 20 has a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 21 continues the melodic line with eighth notes and a slur, and the bass line with eighth notes. Measure 22 shows the melodic line ending with a fermata and a final note, and the bass line with eighth notes.

23 Coda

Da capo al fine,
sequitur Coda

This system contains measures 23, 24, and 25. Measure 23 has a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 24 continues the melodic line with eighth notes and a slur, and the bass line with eighth notes. Measure 25 shows the melodic line ending with a fermata and a final note, and the bass line with eighth notes. The word 'Coda' is placed above the staff in measure 23. The instruction 'Da capo al fine, sequitur Coda' is written below the staff in measure 25. To the right of the staff is a large, stylized Coda symbol consisting of a circle with a vertical line through it, enclosed in a square frame.

15 Schmücke dich, o liebe Seele

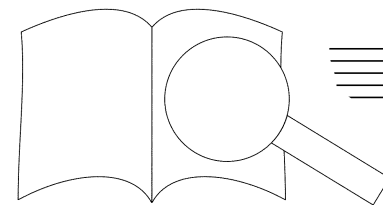
Andächtig

Musical notation for measures 1-4, featuring treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. Measures 7 and 8 contain trills (tr) and a melodic line (Mel.) in the treble clef.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a '9'. Measures 11 and 12 contain trills (tr) in the treble clef.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 is marked with a '13'. Measures 15 and 16 contain a melodic line (Mel.) in the treble clef.



* Zur Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Erstausgabe / First edition

16 *tr* Mel. Ped.

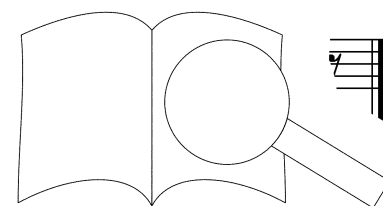
19 *tr* Mel. *tr*

23 *tr* *tr* *tr*

27 *

* Siehe ...gen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

PROBENPARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



16 Andante B-Dur

Carl Saue

r. 3
347

Musical notation for measures 1-8. The score is in B major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of a series of chords and moving lines, while the bass clef provides a steady accompaniment.

Musical notation for measures 9-16. The score continues with similar piano accompaniment. Measure 9 is marked with a '9' above the treble clef. The melody in the treble clef shows some chromatic movement and rests.

Musical notation for measures 17-44. The score continues with similar piano accompaniment. Measure 17 is marked with a '17' above the treble clef. The piece concludes with a double bar line and a fermata. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner of this section.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17 Vorspiel zum Choral „Allein Gott in der Höh“

Moderato

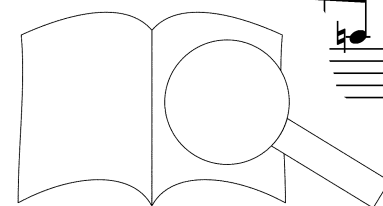
Mit vollem Werk

First system of musical notation, measures 1-6. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major and common time. The grand staff contains a complex texture with many sixteenth notes and some chords. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 7-12. It consists of three staves. The music continues with similar rhythmic patterns and harmonic structure. The grand staff shows more intricate melodic lines.

Third system of musical notation, measures 13-17. It consists of three staves. The music concludes with a final cadence. The grand staff features a more active melodic line in the right hand.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



17 *Un poco più moto*

23

28

33

Musical score for measures 33-37. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

38

Musical score for measures 38-42. The score continues from the previous system. It maintains the same key signature and time signature. The notation includes a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The watermark 'PROBEPARTITUR' remains visible.

43

Musical score for measures 43-46. The score concludes the page. It features a final cadence in measure 46. The watermark 'PROBEPARTITUR' is still present. In the bottom right corner, there is a small graphic of an open book with a magnifying glass over it.

47

Musical score for measures 47-50. The score is written for piano in G major. It features a treble and bass clef system. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A trill (tr) is marked at the end of measure 50.

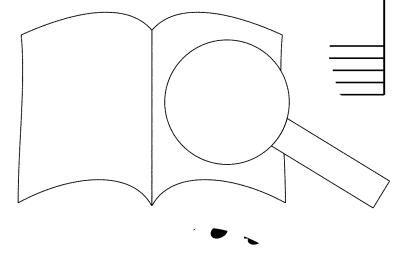
51

Musical score for measures 51-54. The score continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. A trill (tr) is marked at the end of measure 54.

55

Musical score for measures 55-58. The score concludes with a final melodic phrase and a trill (tr) at the end of measure 58.

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



59

Musical score for measures 59-63. The score is written for piano in G major. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

64 *un poco vivo*

Musical score for measures 64-67. The tempo marking *un poco vivo* is present. The score continues with similar melodic and harmonic patterns. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is indicated. The system concludes with a fermata.

68

Musical score for measures 68-72. The score continues with the same melodic and harmonic language. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The system ends with a fermata.

18 Nachspiel C-Dur

Mit abwechselnden Manualen.
Die Forte-Sätze mit vollem Werk; die Piano-Sätze mit schwachen Stimmen.

Carl Schubert r. 1

Andante

9

17

50

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

25 Allegretto

Musical score for measures 25-33. The piece is in 2/4 time and G major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords and single notes.

Musical score for measures 34-41. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand maintains the accompaniment pattern.

Musical score for measures 42-50. The right hand features a more complex melodic line with slurs and ties. The left hand continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

50

Musical score for measures 50-57. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

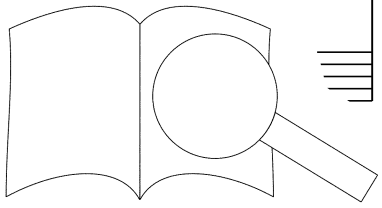
58

Musical score for measures 58-65. The score continues with the same complex rhythmic patterns. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

66

Musical score for measures 66-73. The score continues with the same complex rhythmic patterns. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



74

Musical score for measures 74-80. The score is written for piano in G major. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The right hand has a prominent melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

81

Musical score for measures 81-86. The score continues the piece with similar complexity. The right hand has a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The texture is dense and intricate.

90

Musical score for measures 90-95. The score continues the piece with similar complexity. The right hand has a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The texture is dense and intricate.

19 Wie schön leuchtet der Morgenstern

Vorspiel

Musical notation for measures 1-6 of the prelude. The score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for measures 7-11 of the prelude. Measure 7 is marked with a '7' above the treble clef. A trill (tr) is indicated above the eighth note in measure 8. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Musical notation for measures 12-15 of the prelude. Measure 12 is marked with a '12' above the treble clef. A trill (tr) is indicated above the eighth note in measure 13. The piece concludes with a final cadence in measure 15.

* Zu.

Vorwort / Concerning the authorship see the Foreword

Erstausgabe / First edition



17

tr

21

26

31

tr

This system contains measures 31 through 35. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 31 includes a trill (tr) over a note. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

36

This system contains measures 36 through 40. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

41

This system contains measures 41 through 55. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



46

Musical score for measures 46-50. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

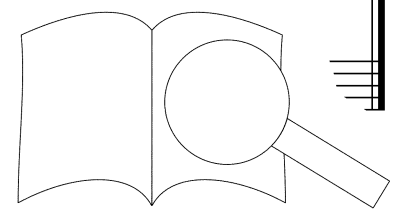
51

Musical score for measures 51-55. The score continues from the previous system. It features similar melodic and harmonic patterns, with the right hand playing more active lines and the left hand providing harmonic support.

56

Musical score for measures 56-60. The score concludes with a final cadence. The right hand has a more melodic line, while the left hand plays a simple accompaniment. The piece ends with a double bar line.

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



20 Jesu, meine Freude

Choral mit Variationen

Choral

13

25 Variation 1

* Zu.

Vorwort / Concerning the authorship see the Foreword

Erstausgabe / First edition

35

1. 2.

Musical score for measures 35-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 35 has two first endings, labeled '1.' and '2.'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

44

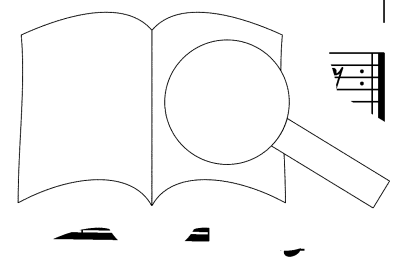
Musical score for measures 44-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 44 includes a fermata. The music continues with various rhythmic patterns and chordal textures.

52

Musical score for measures 52-56. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music features a prominent eighth-note pattern in the bass line and a more melodic line in the treble.

57

Musical score for measures 57-63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music continues with similar rhythmic and harmonic elements as the previous system.



2. 62

Musical notation for measures 58-62. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 58 starts with a second ending bracket. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

66

Musical notation for measures 63-66. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 63 starts with a first ending bracket. The music continues with eighth and sixteenth notes.

71

Musical notation for measures 67-71. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 67 starts with a first ending bracket. The music concludes with a double bar line and repeat signs.

Variation 3
Für 2 Clay

77

Musical notation for Variation 3, measures 72-77. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 72 starts with a first ending bracket. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

84

1. 2.

89

95

Variation 4

Für volle Orgel

102

110

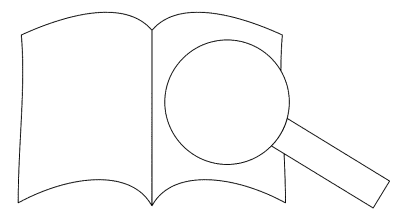
119

PROBE-PARTITUR

Caru

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Um einen gii
bleibt d' .aru rrc



21 Moderato C-Dur

Georg Arr.

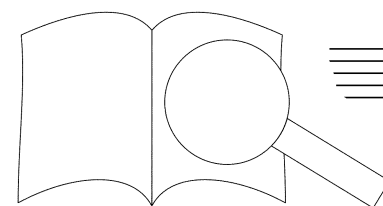
Tr. 1
369

Musical notation for measures 1-9. The score is written for piano in C major (C-Dur) and 3/4 time. It features a treble and bass clef system. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for measures 10-18. The notation continues from the previous system, showing the progression of the melody and accompaniment. Measure 10 is marked with a '10' at the beginning of the treble staff.

Musical notation for measures 19-63. The notation continues from the previous system, showing the progression of the melody and accompaniment. Measure 19 is marked with a '19' at the beginning of the treble staff. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



27

Musical score for measures 27-35. The score is written for piano and consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady bass line in the left hand.

36

Musical score for measures 36-45. The score continues from the previous system. It features a more active right hand with frequent sixteenth notes and a consistent bass line. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

46

Musical score for measures 46-55. The score concludes with a series of chords and melodic fragments in the right hand, while the left hand continues with a rhythmic pattern. The piece ends with a final chord.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



22 Fantasia c-Moll

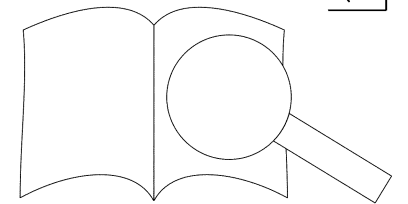
Georg ⁴ r. 2

Allegro maestoso

Musical notation for measures 1-10. The score is in C minor and common time. It features a grand staff with treble and bass clefs. The first system includes a forte (*ff*) dynamic marking. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Musical notation for measures 11-20. The score continues with various dynamics including mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). The notation includes slurs and accents, indicating phrasing and emphasis.

66 ₂ ^{B₁₂}
achte ach
s ac
er



21

mf

f

Carus-Verlag

This system contains measures 21 through 30. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. Dynamic markings include *mf* and *f*. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid on the score.

31

Adagio

p

pp

1.

This system contains measures 31 through 40. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked 'Adagio'. Dynamic markings include *p* and *pp*. A first ending bracket is shown above measure 39. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid on the score.

2.

This system contains measures 41 through 50. It features a grand staff with treble and bass clefs. A second ending bracket is shown above measure 41. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid on the score.

Etwas bewegter

50

mf

Musical score for measures 50-57. The score is written for piano and consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs. The tempo is marked 'Etwas bewegter' and the dynamic is 'mf'.

Adagio

58

pp

Musical score for measures 58-66. The score is written for piano and consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is slower, marked 'Adagio', and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs. The dynamic is 'pp'.

67

ritard.

Musical score for measures 67-68. The score is written for piano and consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is slower, marked 'ritard.', and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs. The dynamic is 'pp'. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner of the score area.

68

Carus 18.026/10

76

Allegro maestoso

Musical score for measures 76-87. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a minor key and features complex chordal textures and melodic lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the first system.

88

Musical score for measures 88-99. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music continues with intricate harmonic structures and melodic development.

100

Musical score for measures 100-107. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music concludes with a final cadence. A large graphic of an open book is positioned at the end of the system.

PROBE PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kritischer Bericht

Die Quellenlage für die abgedruckten Kompositionen ist stark uneinheitlich: Heranzuziehen sind Autographe und Abschriften sowie Drucke verschiedenen Alters und verschiedener Intentionen (Werksammlung, didaktische Sammlung etc.). Ausführlich beschrieben werden die handschriftlichen Quellen; für gedruckte Anthologien mit Werken mehrerer Komponisten beschränkt sich die Beschreibung hingegen auf den Gesamttitel der Quelle und Angaben zur Wiedergabe des für die vorliegende Edition relevanten Werkes. Papiermaße werden nur bei der Beschreibung von Manuskripten geleistet, nicht aber bei Druckausgaben, bei denen sie im 19. Jahrhundert vom Papierbeschnitt eines individuellen Exemplars abhängig sind.

Im Neudruck wird der Charakter der Vorlagen nach Möglichkeit gewahrt (Vereinheitlichungen beziehen sich auf eine Darstellung in der Regel auf drei Systemen mit modernen Schlüsseln). Die Art der Textzusätze entspricht den Angaben der jeweiligen Vorlage (Überschriften, Angaben zu Registrierung, zur Bezeichnung von Choralmelodien etc.); Abweichungen und Erweiterungen sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht, lediglich die Orthographie ist modernisiert. Die originalen Titelschreibweisen der Stücke werden in den nachfolgenden Einzelanmerkungen genannt.

Vom Herausgeber hinzugefügte Pausen scheinen ohne weiteren Kommentar. Hinzugefügte Bögen werden gestrichelt, Bogenstriche sind in runde Klammern gesetzt, die Bögen gezogen auf moderne liturgische Notation. Ergänzungen des Herausgebers sind durch die Setzung von Wellenlinien gekennzeichnet. Die Praxis für die Fingering ist in der Edition in

Einzelanmerkungen werden in der Folge „Takt“, „System“ (I = oben; P = Pedal; ist kein System angegeben, sind alle Systeme gemeint), „Zeichen“ (Noten und Pausen gleichwertig behandelt; Vorschlagsnoten zählen nicht als eigene Note) genannt.

1–3: Caspar Daniel Krohn

Quelle: autographe (?) Sammelhandschrift. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, Signatur ND VI 3257.

Titel: *Præludien | und | Canonisirende & Fugirende | Choräle | für die | Orgel | Componirt | von | Caspar Daniel Krohn | Organist bey der Kirchen | S^t Petri & S^t Johannis | à | Hamburg A^o 17^o*

1 May.
14 Blätter, paginiert, Querformat, 30 x 24 cm, 10-zeilig
Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung: I C₁, II F₄)
Choralbearbeitungen in vier „Classen“ zu je 10 Stücken
Choralbearbeitungen mit einem eigenem Fugensystem.
Auf S. 27 ein Fugensystem (analog zu T. 8, I ergänzt).
auf drei Systemen gebunden.
se Pr^o 8

1. *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (in der Quelle: Nr. 14, S. 16)
14 II 2
2. *Wachet auf, ruft uns die Stimm'* (in der Quelle: Nr. 15, S. 16)
Der Zus. der Choralbearbeitungen der Handschrift.
Metrische Veränderungen sind im Manuskript durch gestrichelte Bögen eines eigenen Stückes beginnend.
3. *Höchstes Gut* (in der Quelle: Nr. [24], S. 18)
von vieren)
3 Haltebogen nach T. 16 analog zu I ergänzt.
4 urspr. Viertelnote, überschrieben.

4–8: Carl Michael Meineke

Quelle: Sammelhandschrift von Wilhelm Grundmann (Norden). Oldenburg (Oldb.), Oldenburgische Landesbibliothek, Signatur Mus C 96.

Titelseite: *Vorspiele | zu dem | Oldenburgischen Choralbuche.;* unten Schreiber- und Besitzangabe „W. Grundmann“.
66 Blätter, Hochformat, 21 x 33,5 cm, 16-zeilig rastriert, Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung: I C₁, II F₄). Enthält in alphabetischer Folge 182 Choralbearbeitungen von Doles, Grundmann?

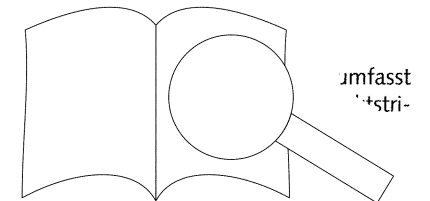
(s. u.), Hiller, Kirnberger, Knecht, Krebs, Kühnemann, Meinel, Meineke (39, Autorenangabe jeweils: „Meineke“), Umberg, Vierling, teilweise in Überarbeitungen.
Die Stücke zeigen jeweils eine klare Stimmführung.
Die Stimmführung setzt sich im Wechsel von Vierton und den Abwechselungen.
Für die Edition auf drei Systemen gebunden.
se Pr^o 8

Quelle: Nr. 18, S. 11f.)
analog zu T. 8, I ergänzt.
analog zu T. 15, II ergänzt.

und der Erden (in der Quelle: Nr. 69, S. 44)
b-Vorzeichnung auf Rasur.
g¹-f¹.
zunächst Auflösungszeichen, überschrieben.

6. *Jesus, meine Zuversicht* (in der Quelle: Nr. 102, S. 67f.)
Gegenüber den anderen Stücken ist hier die Stimmführung freier behandelt (zwischen Zwei- und Vierstimmigkeit schwankend, zudem ohne klare Profilierung der Funktionen von Binnenstimmen); die Wiedergabe erfolgt daher auf 2 Systemen und ermöglicht somit eine Manualiter- wie eine Pedaliter-Ausführung der Bassanteile.

- 3 II 10–12,
13–16 Bogen 10–16, angeglichen an 1. Takthälfte.
- 4 II 2–4,
5–8 Bogen 2–8, angeglichen an Vortakt.
- 5 I 2–3,
4–7 Bogen 2–7.
- 20 I 10–13,
13–16 Bogen 10–16.
- 21 I jeweils P
- 22 II 10 e
- 27 II
- 28 I
- 30
- 35



PROBEE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7. *Lieber Tag, seh ich dich wieder* (in der Quelle: Nr. 107, S. 72; von jüngerer Hand mit Bleistift ergänzt O *Durchbrecher aller Bande*)

3		Taktstrich am Taktende wie Wiederholungsmarke markiert („Dal-segno-Zeichen“).
7	II 8	16-tel <i>h-e¹</i> , überschrieben.
12	I 4	Ossia-Version von späterer Hand: Viertelnote <i>dis²</i> (fortgesetzt in T. 12 mit 2x Viertelnote <i>cis²</i>).
	II 7	Achtelnote, keine zusätzlichen Pausen.
18	I 1–2	Ossia-Version von späterer Hand: 2 Viertelnoten.
25	I 3–4	Ossia-Version von späterer Hand: punktierte Viertelnote, Achtelnote.
26	I 3–4	Ossia-Version von späterer Hand: nur Viertelnote <i>gis¹</i> .
29/30	I	Ossia-Version von späterer Hand: T. 29.4 Achtelnoten <i>h¹-a¹</i> , T. 30.1 Viertelnote <i>gis¹</i> .

8. *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (vgl. Abb. 1; in der Quelle: Nr. 166, S. 114)

1	I 2	unten zunächst <i>a¹</i> .
10	I 5	unten zunächst <i>d¹</i> .
13	I 10–11	punktierte 16-tel, 32-tel; angeglichen an T. 3.

9. **Johann Friedrich Schwencke**, *Postludium quasi Toccata C-Dur*
 Quelle (Titelblatt): *RINCK-, FISCHER-, MENDELSSOHN-BARTHOLDY- I ALBUM. I Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung. I Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den I kunstsinnigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. I Den Manen dieser unsterblichen Meister geweiht I [...]* I von [...] I G. W. KÖRNER. Leipzig: Körner o.J. (Druck, Querformat).
 Teil 3 (*Nachspiele, Fughetten, Fugen und Trio*)
 Notation auf 3 Systemen (Schlüsselung wie in der vorliegenden Edition wiedergegeben) w Teile des originalen Notentextes führung mit Klavier gelten kör

10. **Johann Friedrich Schwencke**, *Choralanfänge*. Daraus
 Quelle (Titelblatt): *Schwencke's Orgel- u. Clavier-Schmücke*. Leipzig: Köhler o.J. (Druck, Querformat).
 Teil 1 (*Choralanfänge*). Daraus
 Quelle (Titelblatt): *Choralanfänge*. Daraus
 6. Nr. 1 (Druck, Querformat).
 Caru.

Die Anweisung „anderes Manual“ ist jeweils aufzufassen als „zurückkehren zur Anfangsregistrierung“.

1	P	Beischrift „P[edal]“ (ebenso T. 5.2; T. 17.2 und T. 23.2).
3	II 2	Beischrift „M[anual]“ (ebenso unten T. 22.3).
27	I	Am Taktbeginn Beischrift „A. C.“ („anderes Clavier“). Realisierung angesichts der Halbetöne in I und P fraglich.

11 und 12: **Johann Friedrich Schwencke**
 Quelle: wie 10., aber: *I Zweiter Theil. I 24 Nachspiele in allen Tonarten u: 24 Übergänge I für die Orgel mit obligatem Pedal, oder für das Pianoforte (zu 2, 3, oder 4 Händen) I gesetzt I [...]* von J. F. Schwencke. Hamburg o. J. (Druck, Querformat). N on auf 3 Systemen (Schlüsselung wie Neuausgabe).

11.	<i>Fantasia f-Moll</i> (in der Quelle: Nr. 12, S. 7)
12.	Nachspiel [ohne Titel] b-Moll (in der Quelle: Nr. 13, S. 8)

13–15: **Wilhelm Grunow**
 Quelle: wie 4.–8.
 Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung wie in der vorliegenden Edition wiedergegeben) w zeichnung vo.

13	I 2	Beischrift „Fine, sequitur Coda“ in der Edition aufgrund der Anweisung in T. 25 ergänzt.
17	oben	mit Achtel-Fähnchen.
		Zusatz Von Anf: zum Schlusse.

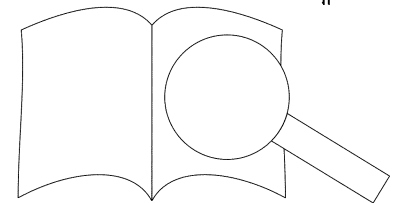
13	I 8	Beischrift „Schmücke dich, o liebe Seele“ (in der Quelle: Nr. 133, S. 88f.)
2	I 8	auf Korrektur (Vorstadium unleserlich).
18	II 1–2	keinerlei Eintragungen.
24	I 10	Orig.-Beischrift „Chor Mel.“.
28	I	8 unten: <i>fis¹</i> , angeglichen an T. 28.4.
30	I 1	Dehnungspunkt ergänzt; orig. ist der Takt unvollständig, es folgen Achtel-Pause sowie (wie II) Viertel-Pause, Achtel-Pause.

16. **Carl Sauerbrey**, *Andante B-Dur*
 Quelle (Titelblatt): *Der I ORGELFREUND. I Vor- u. Nachspiele, Choräle, Trio's, Fughetten, Fugen, I Fa figurirte Choräle, Trio's, Fughetten, Fugen, I Fa herausgegeben von Gotthilf Wilhelm Köhler. Querformat), Teil III Heft 1.*
 Erschienen kurz nach 1843 (A. C. Herzog in München auf S. 17).
 Daraus Nr. 26, S. 17.
 G₂, II F₄) mit „Pr“
 „senza Ped“
 Autoren
 Fußnote
 Nr. 1 c
 ..nuscrit);
 ..öffentlichung;
 .. von Op. 17 Nr. 4
 ..) im Notenbuch Hinrich
 ..) gestützt.*
 ..ungspunkt ergänzt.

Nachspiel zum Choral „Allein Gott in der Höh“
 (Titelblatt): *DIE ORGEL-COMPONISTEN I DES I 19ten JAHRHUNDERTS. I 115 I Tonstücke jeder Gattung u. Form für das Orgelstudium u. für den öffentlichen Gottesdienst. I als Nationaldenkmal I für den seligen I ORGELMEISTER RINCK I in Original-Beiträgen von seinen Freunden und Verehrern I wie überhaupt von den vorzüglichsten Componisten der Gegenwart I herausgegeben durch I CARL GEISSLER. Mainz u.a.: Schott o.J. (Druck, Querformat), Pl.-Nr. 18545. Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung: I G₂, II F₄).*
 Die Werke sind nach Komponistennamen alphabetisch geordnet. Daraus Nr. 82, S. 174–176 (Pl.-Nr. hier: 19545.9). Autorenangabe rechts über den Noten: *W. CHR. C. SAUERBREY I Organist an der St. Wilhadi Kirche zu Stade und Musik- I lehrer am königlichen Seminar daselbst; geb. 1804 † 1847 mit Fußnote: Kurz nach seinem Tode von seinem hoffnungsvollen Sohne zugesendet an den Herausgeber.*

10	I 1	<i>h¹</i> orig. nur einf.
17–19	I	Bögen re
		nächste
30	II	2 unten

* Im Überblick Konrad Küster: *Musiker zwischen Elbe u*



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- 36 P 2 unter der Akkolade *Ped.*
- 64 II/P 2 unter der Akkolade *Man. u. Ped.*
- 66 II 2 unter der Akkolade *Man.*
- 70 P 2 unter der Akkolade *Ped.*

18. **Carl Sauerbrey**, *Nachspiel* op. 28 Nr. 1

Quelle: wie 16, aber in Teil III Heft 6; Nr. 52, S. 46f.; Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung: I G₂, II F₄).

Autorenangabe über den Noten *J. W. C. C. Sauerbrey, Organist an St. Wilhadi-Kirche in Stade.*, mit Fußnote *Eingesandt: Vier leichte fugirte Nachspiele für die Orgel Op. 28 N^o. 13. (Manuscript.) N^o. 1.* Die Angabe N^o. 13 bezieht sich auf eine Zählung, die Sauerbrey eigens für seine Orgelwerke führte.

- 1 P unter der Akkolade *Ped. doppio.*
- 25 II/P 2 unter der Akkolade *Ped. et Man.*
- 33 II 1 Dehnungspunkte ergänzt.
- 45 II/P 2 unter der Akkolade *Man. et Ped.*
- 81 P 1 unter der Akkolade *dopp.*
- 91 II/P 2 unter der Akkolade *Man. et Ped.*

19. **Carl Leschen**, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Originaltitel: *Wie schön leucht uns der Morgenstern*)

Quelle (Titelschild): *Für die Orgel.* Itzehoe. 1844. | C. A. H. Les: Handschriftlicher Sammelband mit diversen Orgelwerken und (in der 2. Hälfte) Musik zu kirchlichen Hochfesten. Itzehoe, Kirchengemeinde St. Laurentii (ohne Signatur), S. 14f., vgl. Abb. 2.

8 Quaternionen, paginiert, Querformat, 31,5 x 23,5 cm
lig rastriert, Notation auf je 3 Systemen (Schlüsselung: I G₂, II F₄, III C₄), Ausgabe, bezeichnet 1. *Man.*, 2. *Man.*, *Pedal.* *Man.*
graph, Überschrift *Als Vorspiel zu gebrauchen*

- 17 II 2-3 urspr. *d¹-cis¹*; *kc*

20. **Carl Leschen**, *Jesu r*

Quelle: Autograph, 4
ge Blattgrößen (ca. 2
ßer letzte

Chor
re

aviernota-
utlich 12-zeilig,
pedalmitwirkung je-
u 2 eine obere, fol. 3 und
der Variationen ist über mit-
identifizierbar. 1 und 2 auf 1
auf 3r/v, 5 auf 4r, 4 v leer.

- 33 II 4 zunächst mit Auflös ezeichen, korrigiert.
- 38 II 1 Hals nachgetragen (urspr. Ganze Note).
- 41 I 3-4 unten: auf Korrektur (dto. II,2) (Vorstadium unleserlich).
- 42 I 2 urspr. mit Auflös ezeichen, korrigiert.
- 51 I 1 urspr. *as¹*, korrigiert.
- 62 I 3 unten: Auflös ezeichen nachgetragen.
- 68 I 4 unten: urspr. *f¹*, überschrieben.
- 78 P 1 verdickt (Korrektur?).
- 103 Wiederholungsanfang fälschlich erst hier eingezeichnet.
- 121 II 1 als Halbe Note notiert.
- 123 II 3 urspr. *d*, gestrichen.
- 125 P 1 als Halbe Note notiert.

21 und 22: **Georg Armbrust**

Quelle (Titelblatt): *Drei | Orgelstücke* | *ARMBRUST.* | *Op. 4* Preis: 7 1/2 Sgr. Er. *EO,*
ner o. J. (Druck, Querformat) *v. Kö*

Erschienen in jedem Fall
Notiert auf 2 Systemen

kung verbal be
Stimme als

ausga
D-Du

Die Satz
übernom.

ur (s. unten).

, S. 1).

leemeyer abgeändert in *c*. Da je-
rm der Tonrepetition für das Stück un-
wöhnlich wäre, wurde diese Änderung hier
übernommen.

übernommen.

sia c-Moll (in der Quelle: Nr. 2, S. 2-3).

- II/P unter der Akkolade *Ped. u. Man.* (ebenso T. 78).
- 5 I 1 obere Stimme: Ganze Note mit *♯* statt *♮* (vgl. T. 80)

- 28 P 2 unter der Akkolade *senza Ped.*, keine Pausen für die Pedalstimme, aufgehoben durch *Ped.* in T. 30.2.

- 51 P 2 unter der Akkolade *Ped.*
- 107 P unter der Akkolade *dopp[io]*.

