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

aus klassisch-romantischer

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 d
18. Nachspiel C-Du

Carl Leschen (1808–1900)
19. Wie schön leuchtet
20. Jesu, meine Fr

Georg Ar
21.

Ber 70

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

…ei auf die

…anl der Werke bei Carus

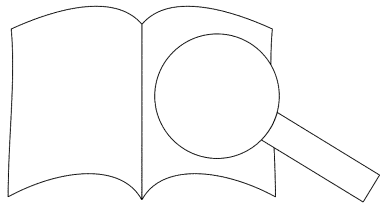
…arus …ction of these works is in preparation.

Für ihre Unterstützung der Publikation sei gedankt:

Norddeutsche Orgelmusikkultur in Niedersachsen und Europa
NOMINE

Nospa Kulturstiftung Schleswig-Flensburg

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 schwächer
Kantoren behaupten konnte, auch über 1750 hinaus. P
mus (und in dessen Folge auch die Aufklärung)
sich im Norden unter anderen Vorzeichen: I
deutschen Territorien herrschten veritabl
vor allem im Raum zwischen Elb
Hansestädten Hamburg und
im dänischen Königshaus
Schleswig-Holstein
wickelte sich di
ebenso mi
im ge
f
.nlich-li-

D ontinuität der kirch-
ionen Schnitgers (1648–1719)

prägte ihn über 1800 hinaus: Noch die Orgeln von Georg Wilhelm (Stade; etwa in Steinau/Land Hadeln 1839) lassen sich problemlos auf Schnitgers 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" Schnitger 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 Kü
tenstädten und in den reichen Agrarregionen der Marschen
und nach 1800 immer genügend Geld vorhanden w
Orgel durch einen „zeitgemäßen" Nachfolger
Neubauten entstanden, zeigen sie die Bindu
Traditionen – bei einem ungebrochen end
menten. Folglich steht die Nach e
schaft eigenen Gepräges, das d
sehen wurde. Auf alte m
aber direkten Kur
Zeit ideal auf
derum prägte

n sich d ilen d „zeitge-
dafür, dass die
durch Erweiterung
Diese Maßnahmen sind
dert vielerorts rückgängig ge-
ben als unbarocke, verfälschende
bauten ereigneten sich in derselben
geschildert – die norddeutschen Orgelbau-
gebrochen weiterwirkten. Eher also wurde hier
ntinuierliche Instrumenten-Fortschreibung lediglich
ergeführt, 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 b
zu charakterisieren; eher entstand der Eindruck, e
um völlig divergente Ansätze. Denn ein W
sich aus den ins Galante gehenden We
toph Schmügel (1727–1798; Lün
nistisch anmutenden Fugen v
Königslöw (1745–183
monik Johann Frie
zusammenset
qualitativ
neu
er
hard
3–1774,
sten des 18.
elbuches von 1758.[4]
So ue neue Komponistennamen, mit
dent e 18. und das 19. Jahrhundert eine
Orgelkultur profilieren lässt: Wirft man
und Schmügel den Blick auch auf Krohn und
nd 1), neben Schwencke auch auf Sabelon und
reldt (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,

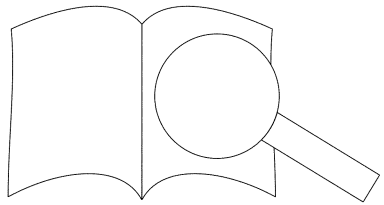
---

[1] Gustav Fock, *Arp Schnitger 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 nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompo ion eines Musikerberufs von der Ref ert*, Kassel etc. 1982.

[4] Jürgen Neubacher (Hrsg.), *Bernhard Pfeiffer: Drei (Hamburger St. Petrikirche* (Hrsg.), *Lübecker Orgelb Orgelwerke Lübecker Org* 2000; Konrad Küster (Hrs Stuttgart (Carus) 2001 (C



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

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 Einzelexemplar 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 Niedersachsen 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 Kirchenmusikalischen durchzogen, verbinden also letztlich auch Buxtehude und Gade: Dafür, dass sie Orgelmusik in Zusammenhang zur Ensemblemusik sahen (Buxtehude in Form Geistlichen Konzerts, Gade bis hin zur Sinfonik), k… Grundlagen innerhalb von kaum mehr als hu… nicht zweimal neu geschaffen worden sei…

Versucht man, Charakteristika die … europas aus der Zeit zwisch… springen Eigengesetzlic… um dezidiert konzert… ge Georg Joseph Vo… um das … gott… te… …ilen… …ugen… …erwunderlich, … beim Probespiel …undlage. Sicher, Wer… …großen Choralbearbeitun… …Kon… …en. Doch weil es Ziel der Edition …rstm… …eutsche Repertoire als solches zu bestimmen, 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 Verhä… des Gemeindegesangs: Liturgisch vo… vö… freie Choralpräludien, denen ein w… ebun… denes Vorspiel noch folgte … die … ang… anstimmte – oder Stüc… Komponenten miteina… dazu im Detail … zung der … mögli… den O… aktuelle… …ind (vgl. … …und 2 …

…und liedbezogenem Vorspiegelte Repertoire fortführen. …uch … …n aus Bachs *Orgelbüchlein* kann in …eies Präludium vorausgegangen sein. …unstvoller Gestaltung erschlossen sich auch …m Raum: auch in der Sammlung von Choralvor… …die Julius Katterfeldt und seine Partner den Spielern …ier kleiner Orgeln des 19. Jahrhunderts an die Hand gaben. Komplexität äußert sich in diesen Werken nicht in der Spieltechnik, 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 Kulturgefüge lebte).[6] Es handelt sich um Chromatik im eigentlichen Wortsinn („chroma" als „Farbe"): Wer Chromatik nur als ein zielgerichtetes Element der Modulati… …tet, mag ihre hier zu beobachtende Verwendung … …h oder gar überflüssig empfinden; sie ist … …arbe" und somit anders, als sich die… …ner Klassiker entfalten konnte. …h … der engen Affinität … …arten von Kirch… der harmo… tiert, … …sc… …d… …ei…

…n … …iekes (Band 1) und eh… Ritu… …von Arie und Konzertsatz in … Cl… …getragen; und die herausragen… …ed… …führte auch zu „liedhafteren" Lini… …en, bei Schwencke (Band 1) und Katter… …nlich wie in den (seit längerem bekannten) …n von Johann Peter Emilius Hartmann.[8]

…lledem 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.

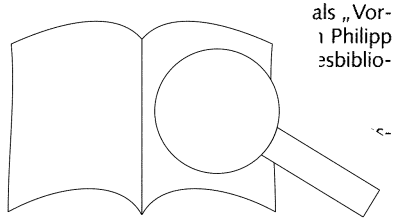
---

5 Hier unberücksichtigt bleibt … …tze mit Zeilenzwischenspielen – a… …als „Vorspiele" bezeichnet … …n Philipp Friedrich Langenbu… …esbibliothek *C Wn 102*, 18…

6 Vgl. hierzu besond…

7 Zur Erläuterung des … müssen).

8 Ausgabe z. B.: *Joh… ker*, Kopenhagen 1… 178).



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

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-Orgel spielt; und eine anscheinend missverstehende 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-Orgeln 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 D[illegible] terich Buxtehude (es gelang ihm nicht, Schnitger ein[illegible] bau seiner Lübecker Orgel übertragen zu lassen[illegible]

Zu „Schnitgers Erben" gehört insofern sc[illegible] Lübeck (1654/56–1740), der mit [illegible] menarbeitete. Doch beide wa[illegible] Lübeck war der ersten Begegn[illegible] te Prägungsphase d[illegible] waren „Schnit[illegible] frühestens de[illegible] Klangeindruck [illegible] Christoph [illegible]), fast [illegible] jüng[illegible] Als e[illegible] war, wurde [illegible] d) Dienstinstru- [illegible] seine erste Berufser- [illegible] melt [illegible] dann an den von Schnitger [illegible] in Jork (Altes Land, 1708–31) [illegible] /31–41) weiter entwickelte.[2] So ist [illegible] den „Erben" Schnitgers einer der ältes-

[illegible] diese Wirkungen so weitgehend jenseits der Lebenszeit [illegible] nnitgers 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 Orgeln Schnitgers, als dieser starb, noch jung; solide gebaut, brauchten sie kaum repariert zu werden und prägten [illegible] zehnte die Vorstellungswelten ihrer Spieler [illegible] dann, wenn die Orgeln in Wartungspr[illegible] 1800 Veränderungen über sich e[illegible] konnte als Grundsubstanz das [illegible] ben.

Die Vorstellung [illegible] ponierende[illegible] gleich[illegible] Ins[illegible] d[illegible] [illegible] zu- [illegible] lässt sich [illegible] Werke in die- [illegible] e Potentiale ihrer In- [illegible] etwas heraus, das ihre [illegible] en Zeitgeschmack befriedig- [illegible] kalischen Idealnutzung dieser In- [illegible]

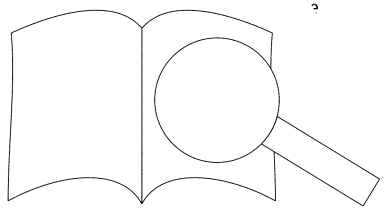
[illegible] n musikalischen „Erben" Schnitgers sucht und [illegible] unter seinen Zeitgenossen umsieht, springt zu kurz: [illegible] ade über die „große" Zeit der norddeutschen Orgelkultur hinaus spannt sich sein prägendes Wirken; Maßstäbe setzten seine Orgeln auch noch im fortgeschrittenen 18. oder gar im 19. Jahrhundert. Das zeigen die Werke von Musikern, die für ihre herausragenden Dienstinstrumente kompositorisch tätig waren. Sie und ihre Werke seien im Folgenden kurz dargestellt.[3]

---

1 Zu dieser antiromantischen Bewegung, die erstmals den Denkmalwert alter Orgeln systematisch fasste und dabei die Barockorgel ins Zentrum stellte, vgl. im Überbli[illegible] des 19. und 20. Jahrhunderts" [illegible] *Musik in Geschichte und* [illegible] (Kassel und Stuttgart/We[illegible] 1008f.

2 Werke und nähere Angabe[illegible] (Hrsg.), *Das Husumer Orge*[illegible] (CV 18.053).

3 Titelangaben für im Folgen[illegible] on enthalten sind, finden s[illegible]



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

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 … taucht diese Technik auf (z. B. Julius Katterfeldt, „N… op. 1 Nr. 1).

Carl Michael Meineke (1745–1824)
Aus einer Braunschweiger Organis…
Meineke 1770 auf den Org…
Oldenburg, traditione…
Grafschaften Oldenb…
so zentralen Diens…
und einer … in…
dun… …al-
tu… …durch
…rument war
…n Kröger erbaute
…chnitger umgestaltet
… Kirche 1791 wurde im
…ige… …von Jacob Courtain und Jo-
… Wil… …rt 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 l… ben Gott lässt walten" sogar darauf verzichtet, ein N… zu entwickeln. Dem stehen mit „Auf, auf, mein … „Jesus, meine Zuversicht" Stücke gegenüber … tornell sich im Gesamteindruck in den … die Choralabschnitte wirken hier als … sons… ten reich bewegten Geschehe…

Johann Friedrich Schw… …5)
Werke Schwen…
Schwencke…
Philipp…
erschie… …spiele,
sondern…

…w… …en… …burger Hauptkirche
…nitgers" fühlte, lässt sich
…arar… …er (in einer Dispositionsüber-
sein… …er Choralbuch von 1832) ihn als Er-
…drücklich nennt; andererseits wünschte
… Änderungen, die einen Ausbau der Labial-
…e Reduktion der Mixturen im Pedal sowie eine
… 4' im Hauptwerk zum Ziel gehabt hätten – eine
…erformung 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 Klangaufbaus nicht überall vorhanden war, hat Schwencke 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. Daneben lässt er Raum zu freierer Interpretation … …er gestaltet sind somit die Einzeichnungen von M… („Anderes Clavier", als „A. C." abgekürzt … …t eingehender kommentiert, wohin … …. So vermittelt Schwencke eine … ler zumindest annäher…

Schwencke …
Publiku… …r
gr… …un… …die
…er- … …ieler-Ziel-
…rd… Titels… …en- *und Orgel-*
…en … …detaillierte Regis-
…r- …ala… …rgelspiel bezogen sind,
…t e… …beln, deren Sinn sich nur im
…iers… …insofern bleibt unklar, worauf das
…w… …e Oktavspiel oder auch die spieltech-
… von Manual- und Pedalpart bezogen sind.
…amburger Orgel selbst stand Schwencke keine
…ne, breite Palette von Acht-Fuß-„Grundstimmen"
…erfügung, 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 Schwencke 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 Schwencke 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) …
5 Zu Hintergründen vg… …smussen.
6 Im Manuskript sind … …ige Stücke eingetragen; si… …jeweils nachfolgende, mit … …k bezogen.
7 Zur Biographie im … …te *der Stadt Oldenbu…*
8 Zu Schwencke vgl. … *Musik in Geschicht…* 15, Kassel etc. und …

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

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 Klangaufbau seiner Schnitger-Orgel umzugehen verstand. Diese Musiziergewohnheiten 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 Orgel[9] hervortreten. Diese Spiel-Idee wiederum prägt ebenso wieder manche „freien" Orgelwerke Schwenckes, denn in ihnen kann die Hauptstimme wie eine (fiktive) Choralmelodie 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 Meinekes (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 Meinekes 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.

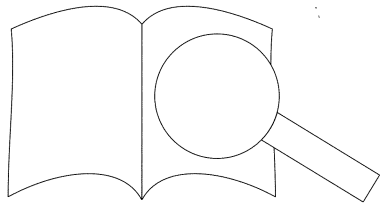
Die unter Grundmanns Namen geführten Kom… ser Vorspiel-Sammlung formen einen g… von Stücken aus, in dem Manualiter-Ante… erscheinen insofern als Grupp… Stücken dieser Gruppe eine… Grundmanns Werke gelte… nicht völlig gesich… kes nahe. D… erschließt dar… …um in …erscheint, …nen Ritornell- …ullung der Klang- …etu… …chude gepflegte Satz- …horal… …ant zu führen und sie mit einer 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 Klangaufbau gerechnet wird: In Nr. 13 werden im Pedal manche Töne in Oktaven verdoppelt; traditioneller Klangaufbau 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 Orgelmusik… trum Erfurt ausgebildet worden waren (Sauerbrey: h… el Gotthard Fischer) und auf der Suche na… Dienstinstrumenten das nördliche Deutsch… deckten. Schon als Hilfslehrer in Altenbruch… lebte er den Klang typisch „nor…" wirkte er als Organist an drei… in… Musiklehrer am damals jünger… er Interessenten ei… teilte.[11] Offen… ser altehrwür… die historische… stehend… er… mit einem …che… …umg… …das Alter sich …einschränkungen …sic… …en Oktave" resultieren, Rege… …sikalischen Grund-Sprachfor…nen gab er durch seine guten …gen auch überregionale Publizität. In …sich Choralbearbeitungen (teils umfang…); seine Präludium-Fuge-Paare zeigen in ih…en ähnliche Ausmaße wie die lyrischeren Werkkon… (z. B. „Andante" op. 17 Nr. 3) und entwickeln ein grö…eres 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…ten 1844 und hatte ihn bis kurz vor seinem Tod inn… bildung zeigt nebeneinander zwei unterschi… Zunächst hatte er – ganz traditionell – l… siker, dem er später im Amt nachfol… absolvierte er das Lehrersem… Dänemark), und zwar a… …dung.[12] Weite Teile… darunter auch… versehen… …ch, … an W… …tian… …ark… …h-Schu… …st einige …efe… …gegen ihm …asc… …di… …neben Kantaten …n k… Fe… …eßlich Choralbearbei…erli… …oräle, teils als Folge meh…re… …her… …scheinen als Choralvariationen (wi… …edition „Jesu, meine Freude"), wäh…nd… …glich aus unterschiedlichen Harmonisie…auf spezifische Strophen eines Liedes bezie…nensetzen.[13]

…e 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 eingereihte 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 Marcussen-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 Umfel… schen Elbe und Weser*, Sta…
[12] Konrad Küster, *Musiktradi…* vatdruck Itzehoe 2005, S.
[13] Für die Vermittlung der C… jahrelangen intensiven G… Bethke, Itzehoe.



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

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 Schnit
gers zu sein, ein Gesicht (Schwencke starb im Folgejahr i
ter von 60 Jahren). Mit der Berufung an die Petri-O
ging für Armbrust anscheinend ein Traum in E
zwei Jahre zuvor war ein erster Versuch, a
langen, noch gescheitert. Der Kandi
brust er unterlag, und der, gegen
te, zeigen seine individuelle
ger für Johann Juliu
vermutlich mit Carl
gewählt wurde wa
erfolgrei
Arm
a
Wilhelm
Homberg (Ef-
gen Orgelnoten-

Armb
Wurzeln hatte, spiegelt sich
nutli
eben seines Werks. Denn sein „Moderato" 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" behau
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.

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

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 be-
yond the "great" period of north German organ music,
his organs were still setting standards in the later 1
the 19th century.

The present edition is a collection of pieces
1780–1860 by musicians who
were directly influenced by t
of these instruments. There
panorama of the
of the Baroq
sical-Rom
the
tech-

which is devoted
ong
e, it is made clear for
t e in 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 instrume
Krohn's surviving chorale preludes show the youn
German organists' delight in harmonic experim
ticularly marked degree.

Carl Michael Meineke (1745–18
schweig, performed at the Ch
burg beginning in 1770. The o
by Schnitger in 16
the church c
ments are ver
and ria structu

ried (179 shed numer-
also one of Ham-
es. ain registration indica-
g how alued his organ (built by Arp
42 fire in the city of Hamburg).
st meticulously how his music should
usly his wish to achieve on organs built in
sound which would resemble that of Schnit-
ents. In addition he wanted pianists to be able to
is music as well, and for that reason he inserted numer-
us dynamic markings.

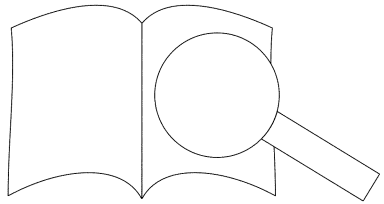
Wilhelm Grundmann (1795–1860) was a pupil of Meineke (see above); he performed on the Schnitger organ in Norden (East Frisia). Grundmann assembled an extensive collection of chorale preludes which included Meineke's contributions to the genre. In it, those pieces which our edition attributes to Grundmann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

Carl Sauerbrey (1804–1847)
one of those musicians
music, who had dis
for attractive
he worked anis
at the tau at
the vi them
in urch music.
s o practice the tonal
s in

Ca (1 s influenced by the sound of
the nent for almost his entire life: the
ran of St. Laurentii in Itzehoe which Schnit-
at his death in 1719 (his master apprentice
iel Ka[r]stens completed it). Leschen performed
church from 1844 until shortly before he died. Part of
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 m ell into the 20th century.

Freiburg im Breisgau, June
Translation: Peter Palmer



* Konrad Küster (ed.), *Das H*
2001 (Carus 18.053).

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

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 ignora 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 [illegible] « grande » époque de la culture d'orgue nord-[illegible] s'étend l'impact décisif de Schnitger ; ses orgues fo[illegible] tout au long du 18ème siècle, et même enc[illegible]

Cette édition réunit des composi[illegible] 1860 environ par des musi[illegible] ger et directement infl[illegible] lités sonores. Il en ré[illegible] nière dont la factu[illegible] baroqu[illegible] ron[illegible] [illegible] une [illegible]

[illegible]s dont la première [illegible]caux à long terme de [illegible]ière fois que la « musique [illegible]ue ne s'achève pas historiquement Die[illegible]ude (1637–1707) ou Vincent Lübeck ; 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 [illegible] de Schnitger. Les préludes-chorals conservés de K[illegible] trent notamment la joie expérimentale har[illegible] jeune génération d'organistes nord-alle[illegible]

Carl Michael Meineke (174[illegible]824) [illegible]veig et travaille à partir de 17[illegible]ise [illegible] bourg. L'orgue y a été [illegible] Schnitger ; il est [illegible]truit 1791. Les [illegible] geme[illegible] du mil[illegible]

Johann F[illegible]enc[illegible] [illegible]ublie nombre de [illegible]ta[illegible]ue de l'église principale [illegible]t souvent des indications [illegible]ion [illegible]a quel point il estimait son or[illegible]nst[illegible]nnitger, détruit lors de l'incendie de [illegible]. Schwencke décrit très précisément son [illegible]veut manifestement arriver à obtenir aussi sur [illegible]autres traditions de facture une sonorité semblable 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.

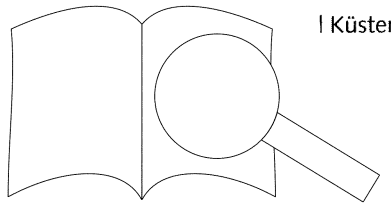
Wilhelm Grundmann (1795–1860) est élève de Meineke (cf. ci-dessus) ; son instrument de service est l'orgue Schnitger de Norden (Frise de l'Est). Grundmann crée un vaste recueil de préludes-chorals qui contiennent aussi des contributions de Meineke au genre. Les pièces qui sont attribuées à Grundmann 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 [illegible]vent sembler antiques ; pourtant, on reconnaît dan[illegible]'elles vont au-delà d'un langage musical pr[illegible]

Carl Sauerbrey (1804–1847), [illegible] tie des musiciens form[illegible] gue, et qui déco[illegible] d'instrumen[illegible] non se[illegible] au[illegible]tio[illegible]ses [illegible]r de[illegible]niques de [illegible]otidie[illegible]'eglise – nom[illegible]nger. Il inclut lui[illegible]ns [illegible]en [illegible]ric[illegible]u registre sonore telles [illegible]'elle[illegible]d courte » dans sa pratique de [illegible]

[illegible]–1900) a été influencé pratiquement toute [illegible]onorité d'un seul orgue de Schnitger : celui de [illegible]t. Laurentii d'Itzehoe, laissé inachevé par Schnitger à [illegible]ort en 1719 (son compagnon maître Lambert Daniel Ka[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.

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 nº 1, pièce de répertoire recommandée par l'église, a été joué jusqu'au 20ème siècle en Basse-Saxe actuelle, donc [illegible]rgues Schnitger.

Fribourg en Brisgau [illegible] l Küster
Traduction : Sylvie

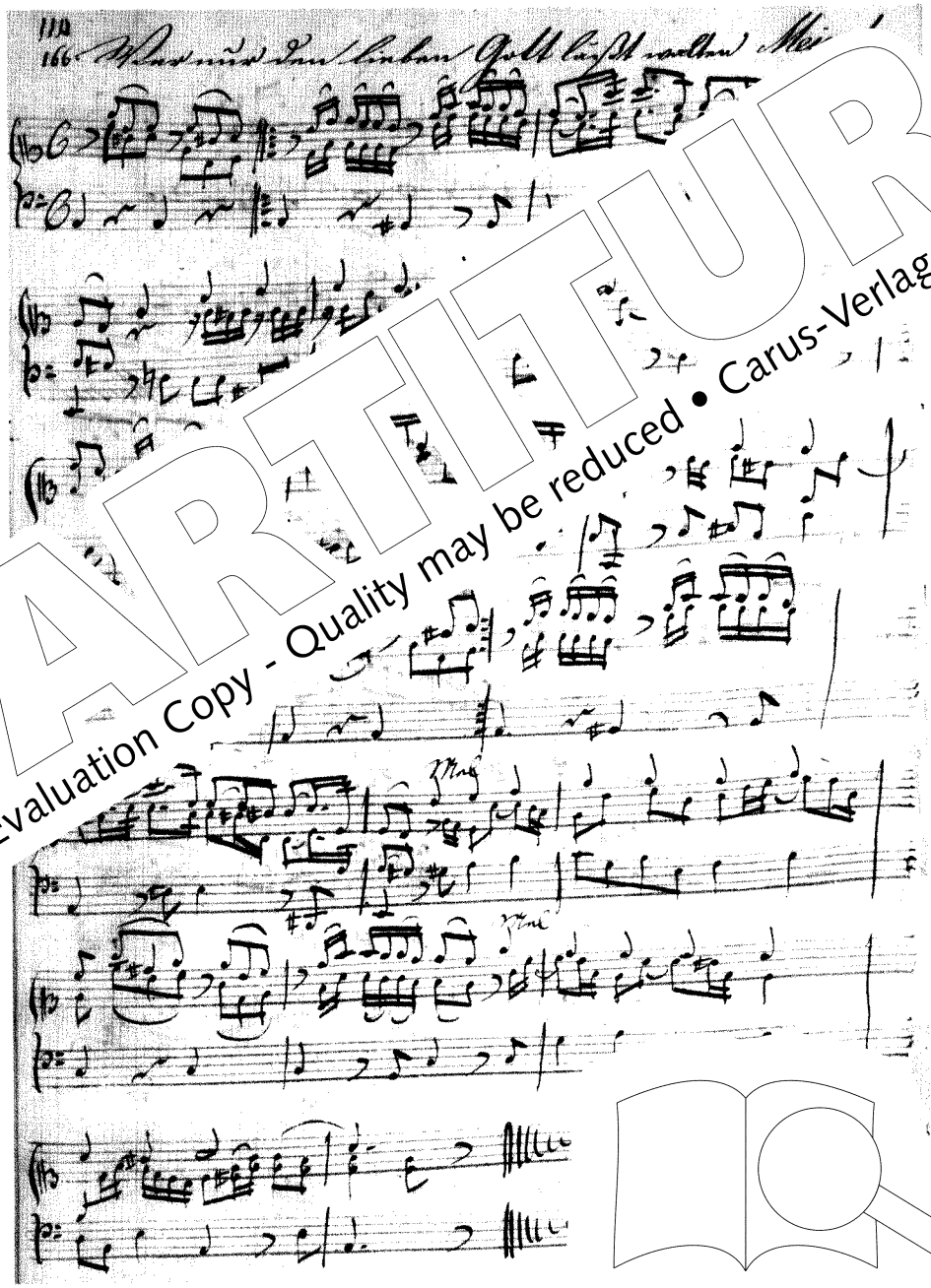


* Konrad Küster (éd[illegible] 2001 (Carus 18.0[illegible]

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

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

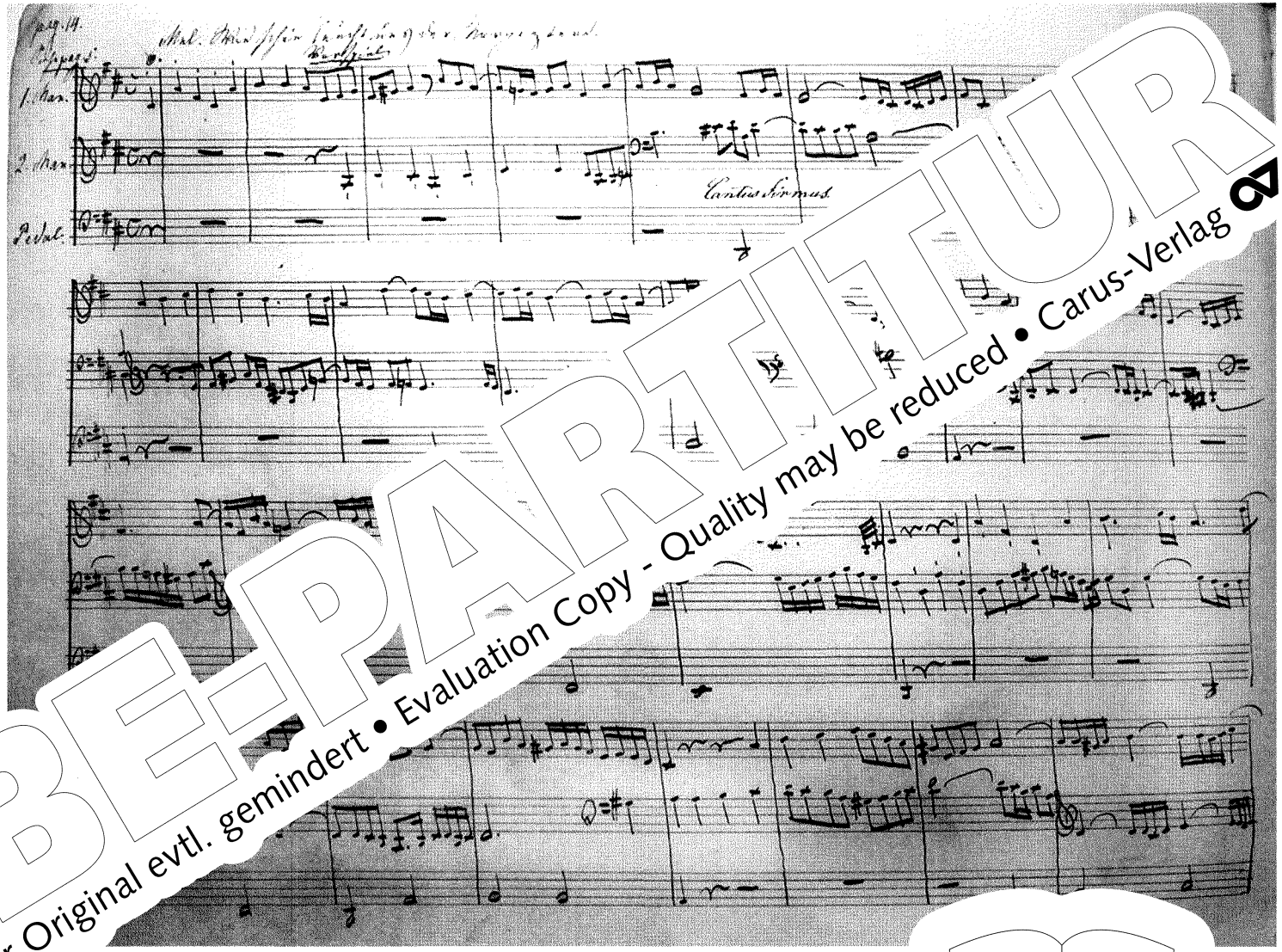
Quelle: Oldenburgische Landesbibliothek,
Signatur *Mus C 96*, S. 114.



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

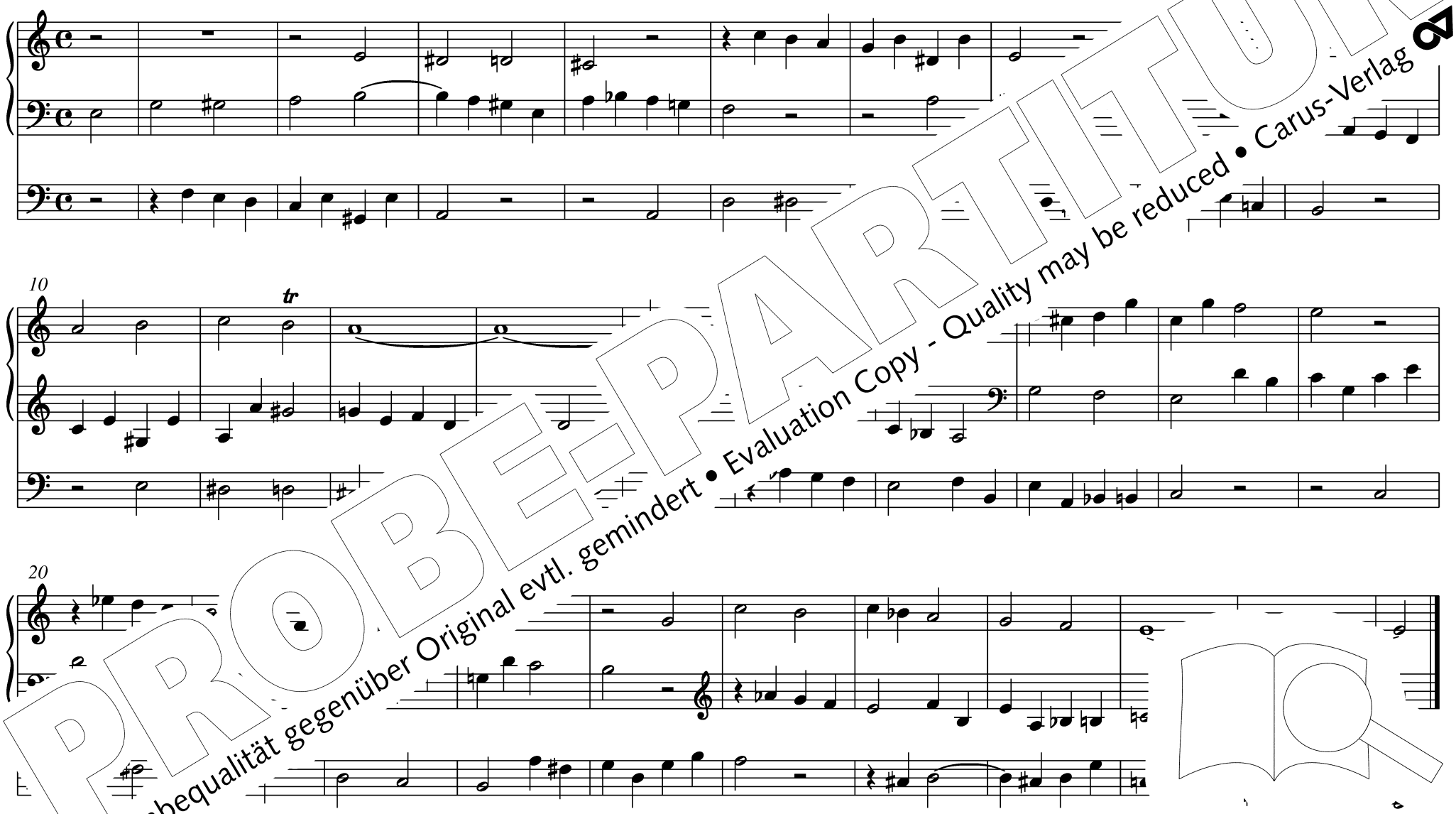
Abb. 2 Carl Leschen (?), *Wie schön leucht uns der Morgenstern* (Nr. 19 des Bandes), Handschrift: Carl Leschen

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



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

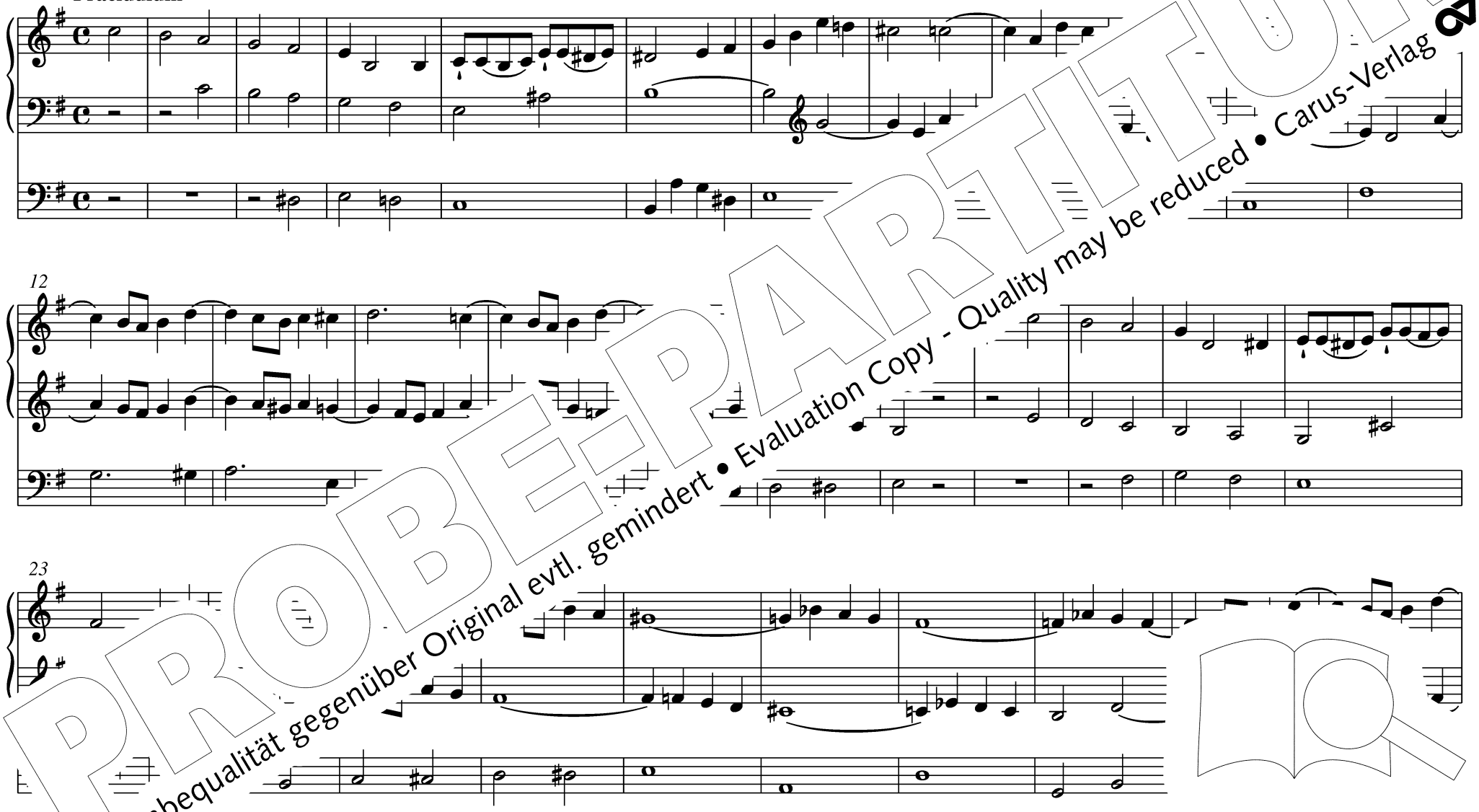
© 2008 [illegible]g, Stuttgart – CV 18.026/10
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Erstausgabe / First edition
edited by Konrad Küster

2 Wo soll ich fliehen hin

Auf meinen lieben Gott
Praeludium und Choralvorspiel

Praeludium



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

Erstausgabe / First edition
Carus 18.026/10

33

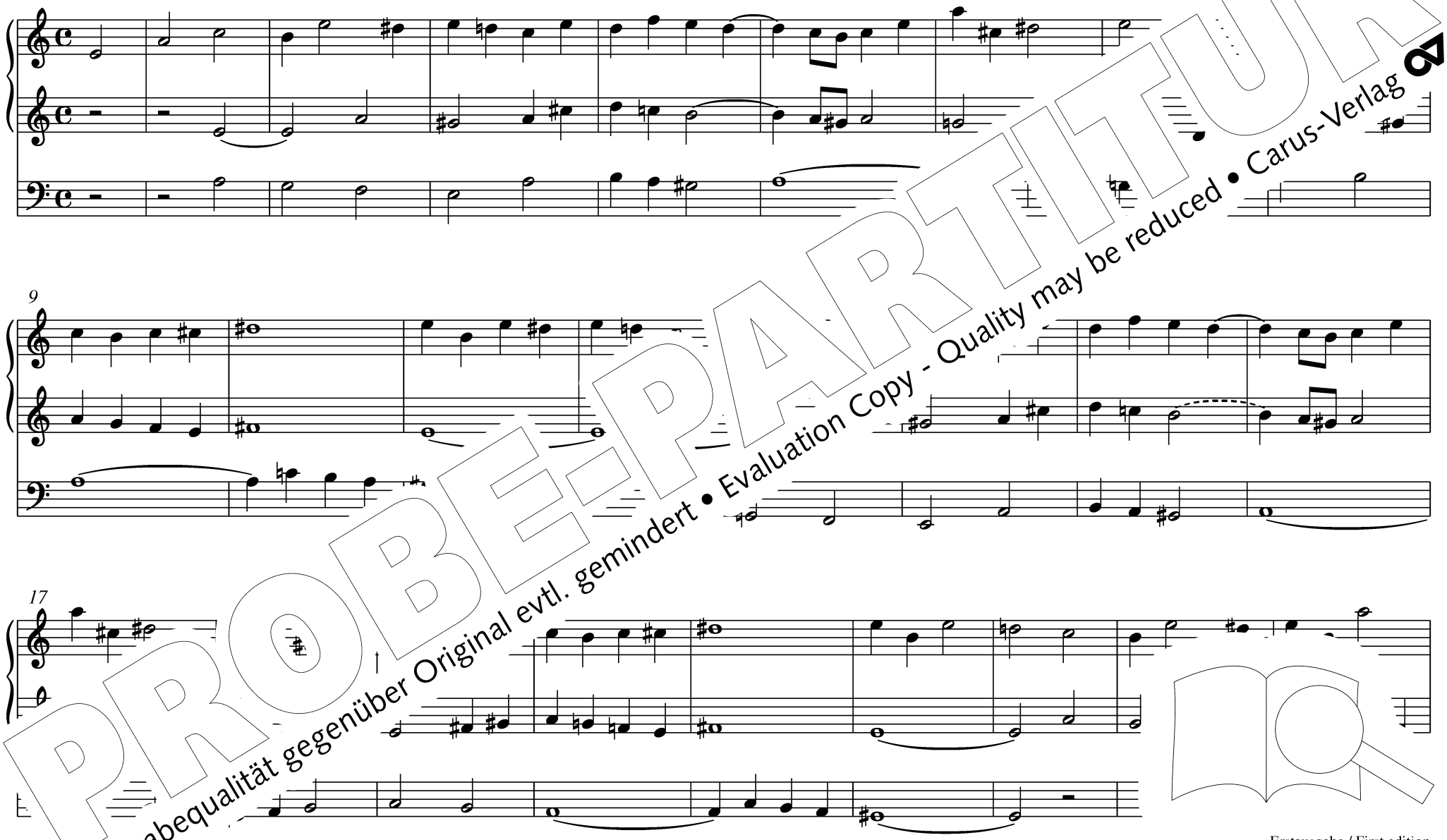
43

Wo soll ich flie.

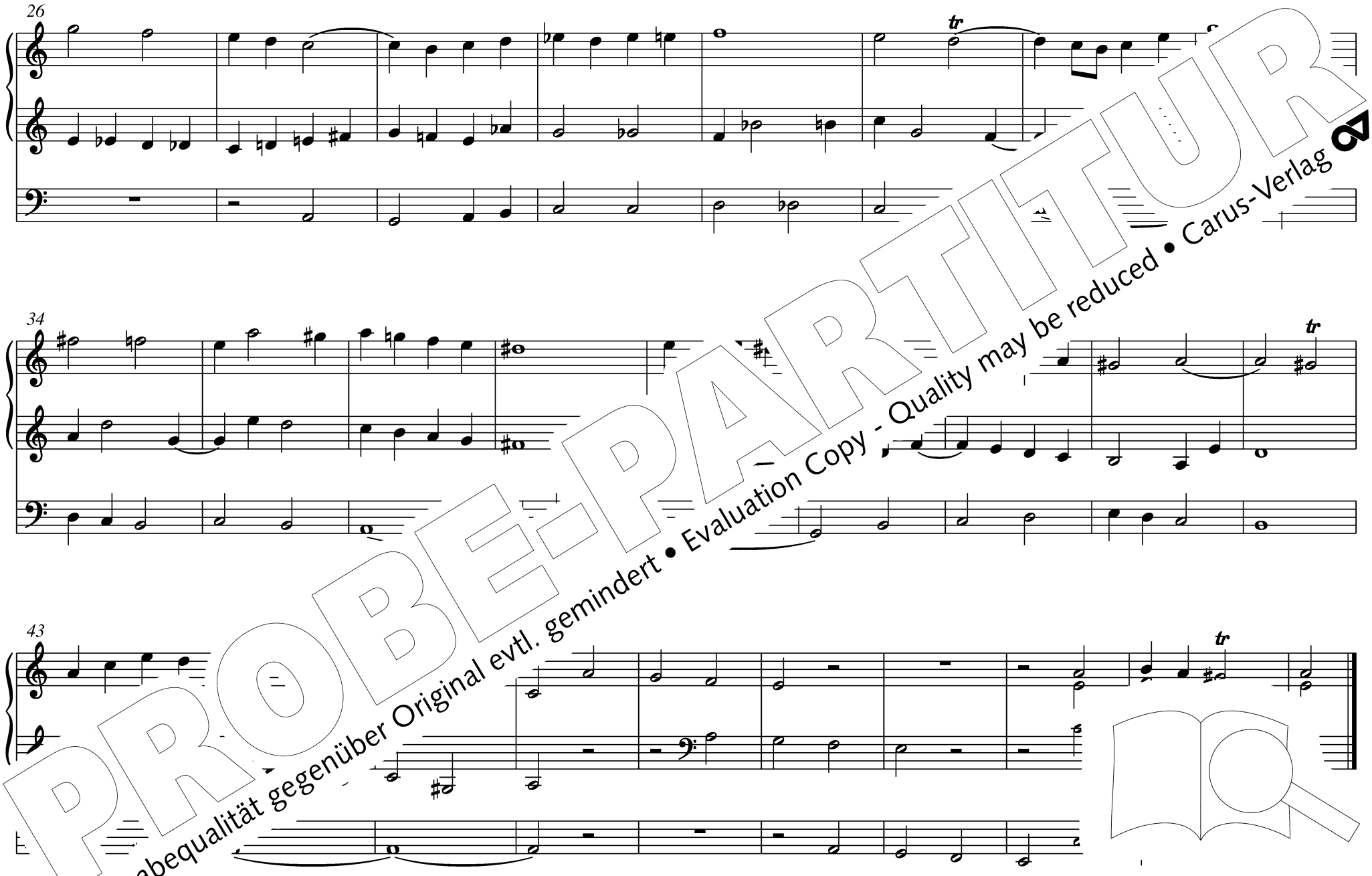
56

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

3 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut

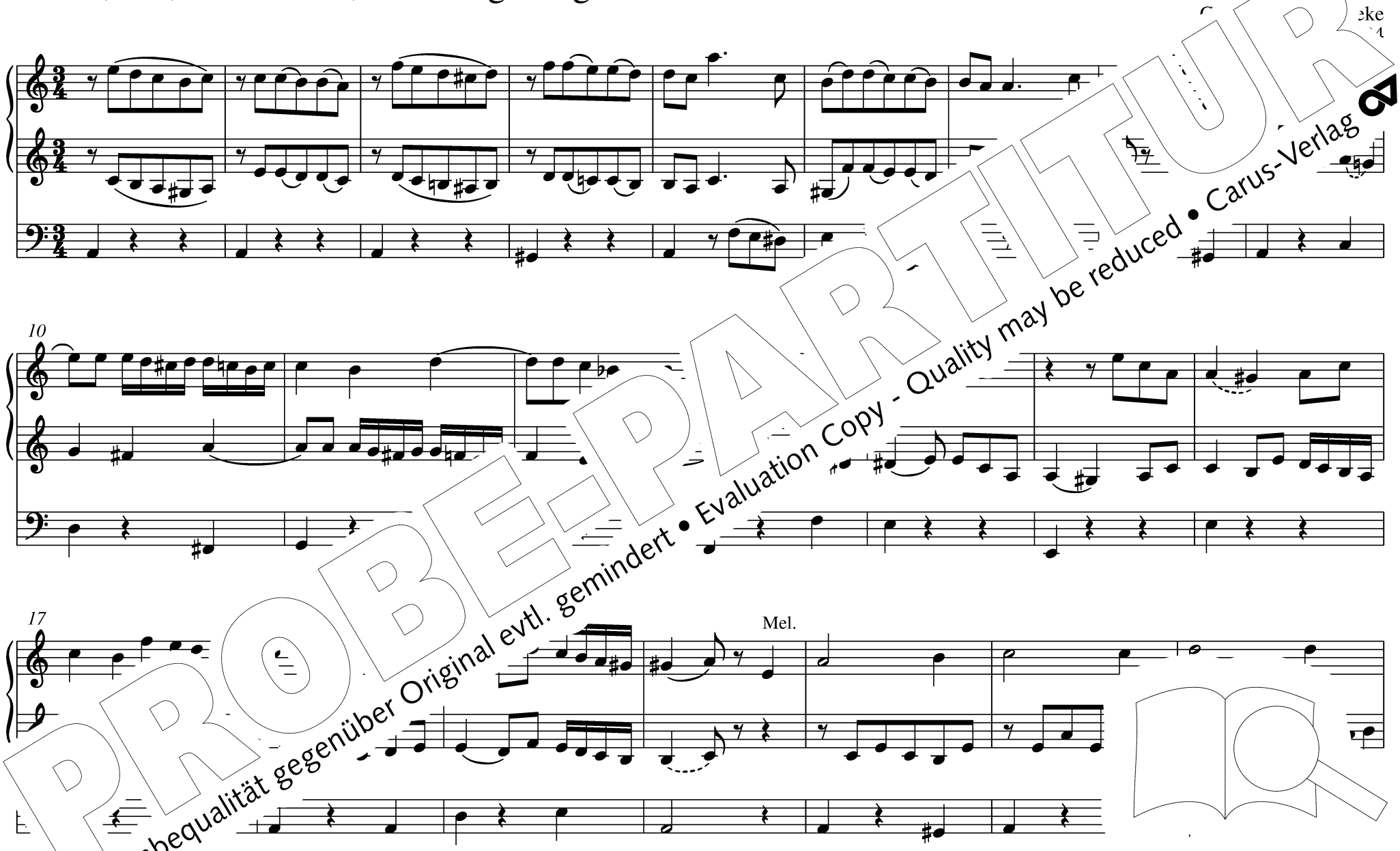


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



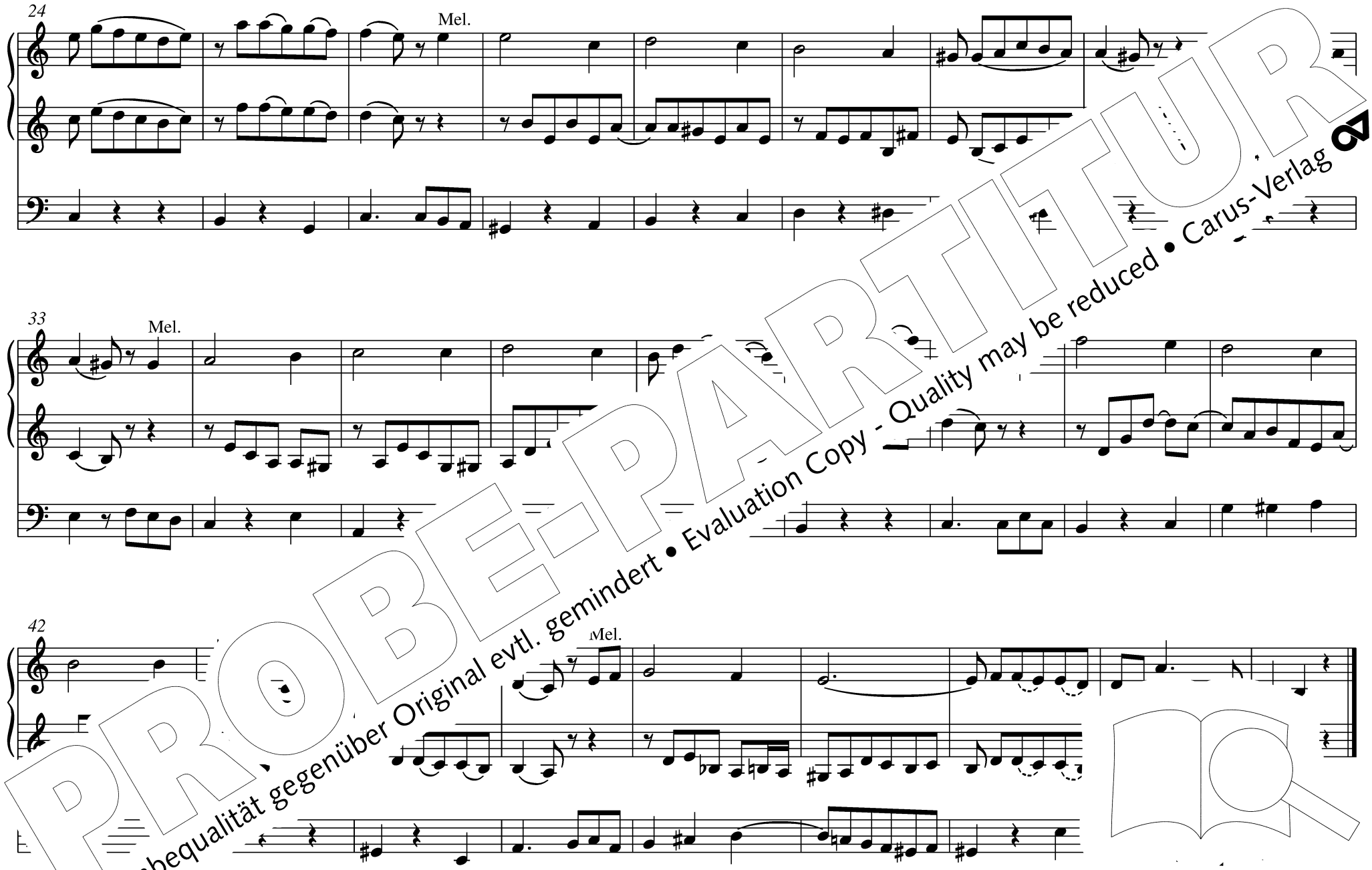
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4 Auf, auf, mein Geist, mit Lobgesang



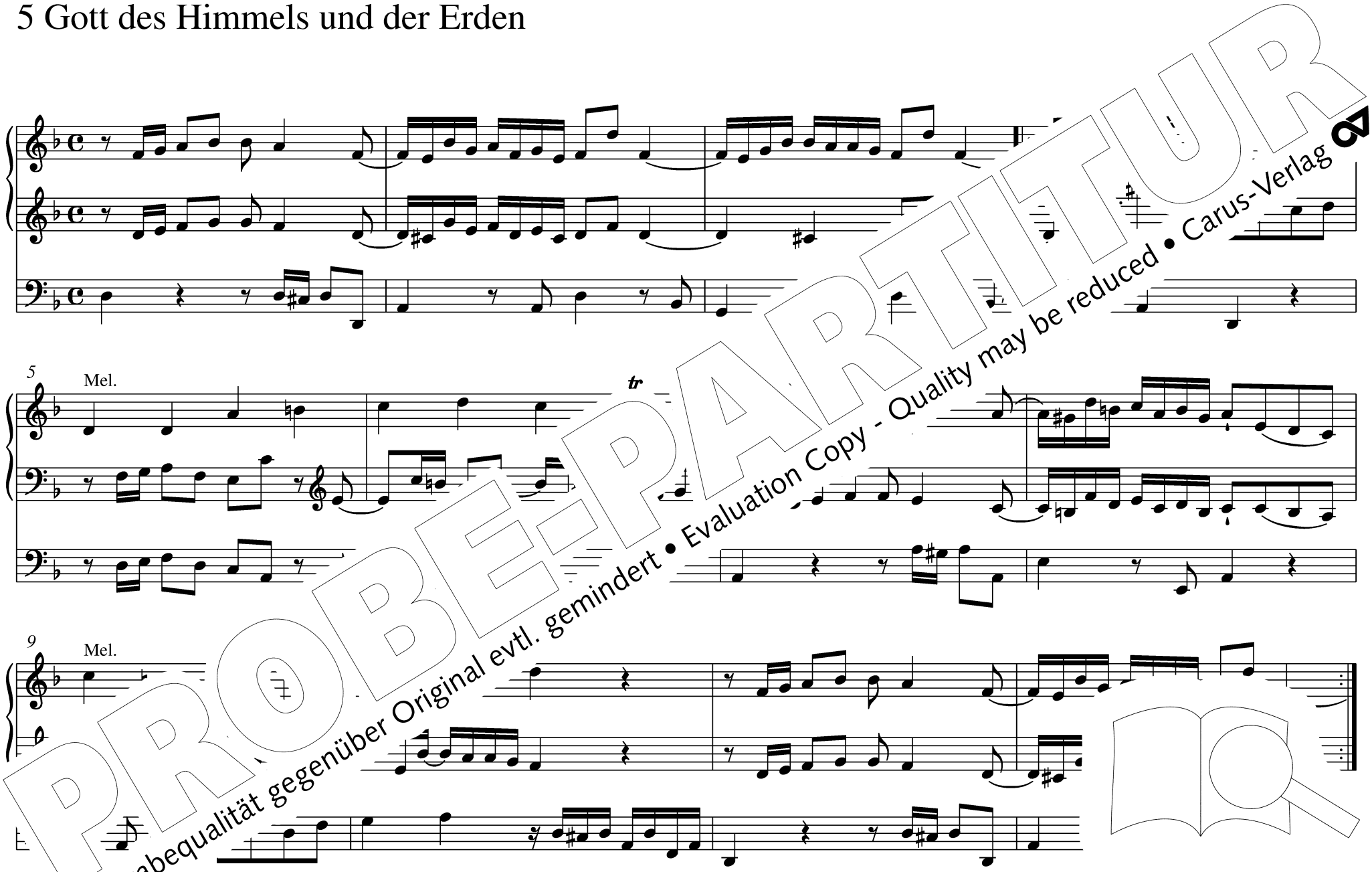
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Erstausgabe / First edition
Carus 18.026/10



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

5 Gott des Himmels und der Erden



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

Erstausgabe / First edition
Carus 18.026/10

13

Mel.

tr

16

20

tr

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

6 Jesus, meine Zuversicht

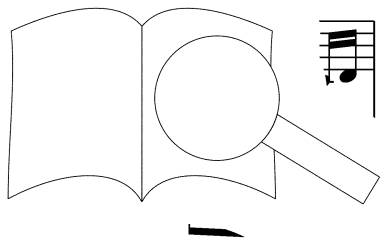
Ca[illegible]eke

5

10

15

Fine



Erstausgabe / First edition

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

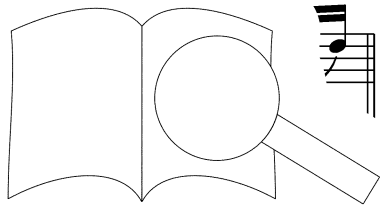
20

Mel.

24

28

32

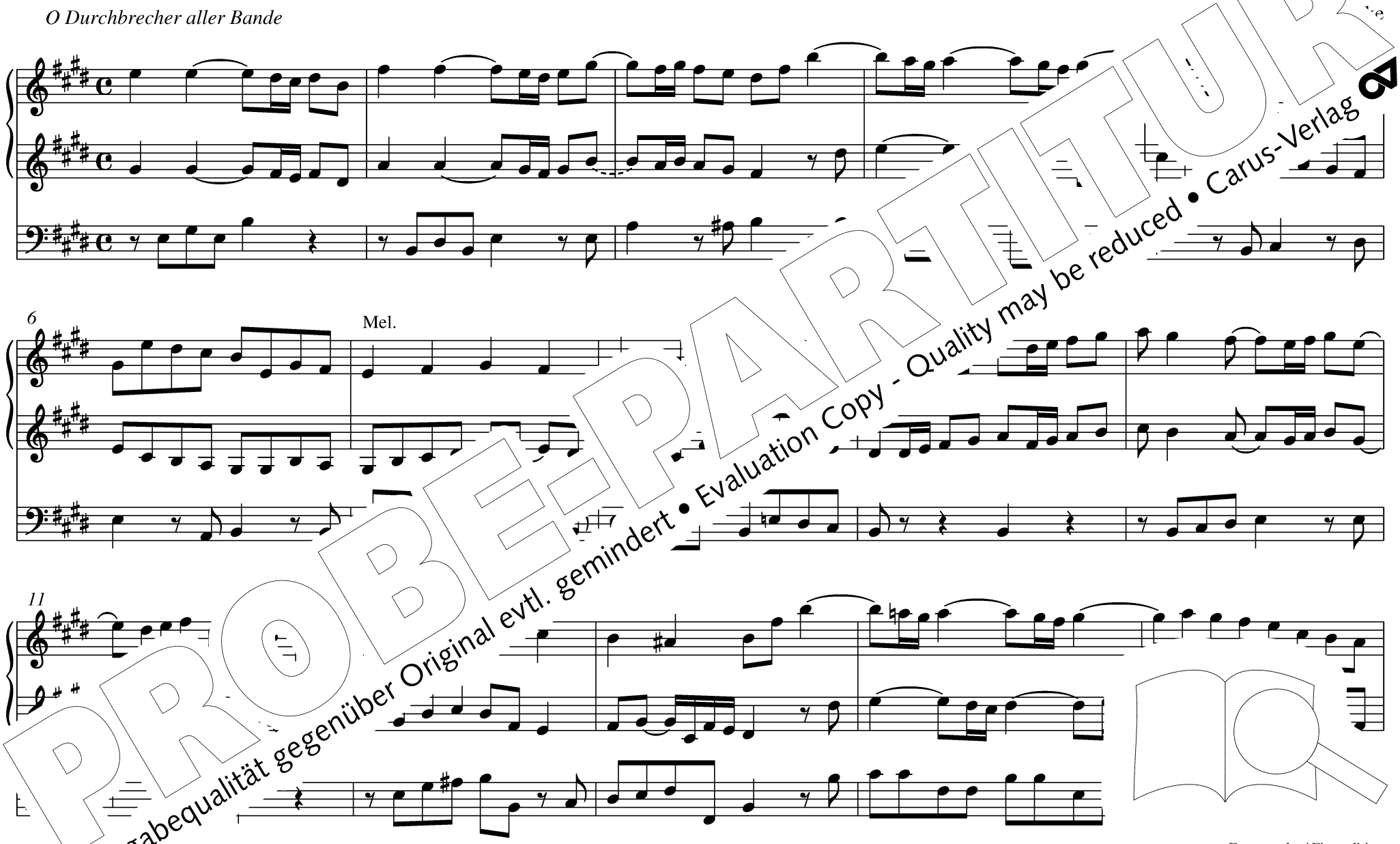


Da capo al Fine

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

7 Lieber Tag, seh ich dich wieder

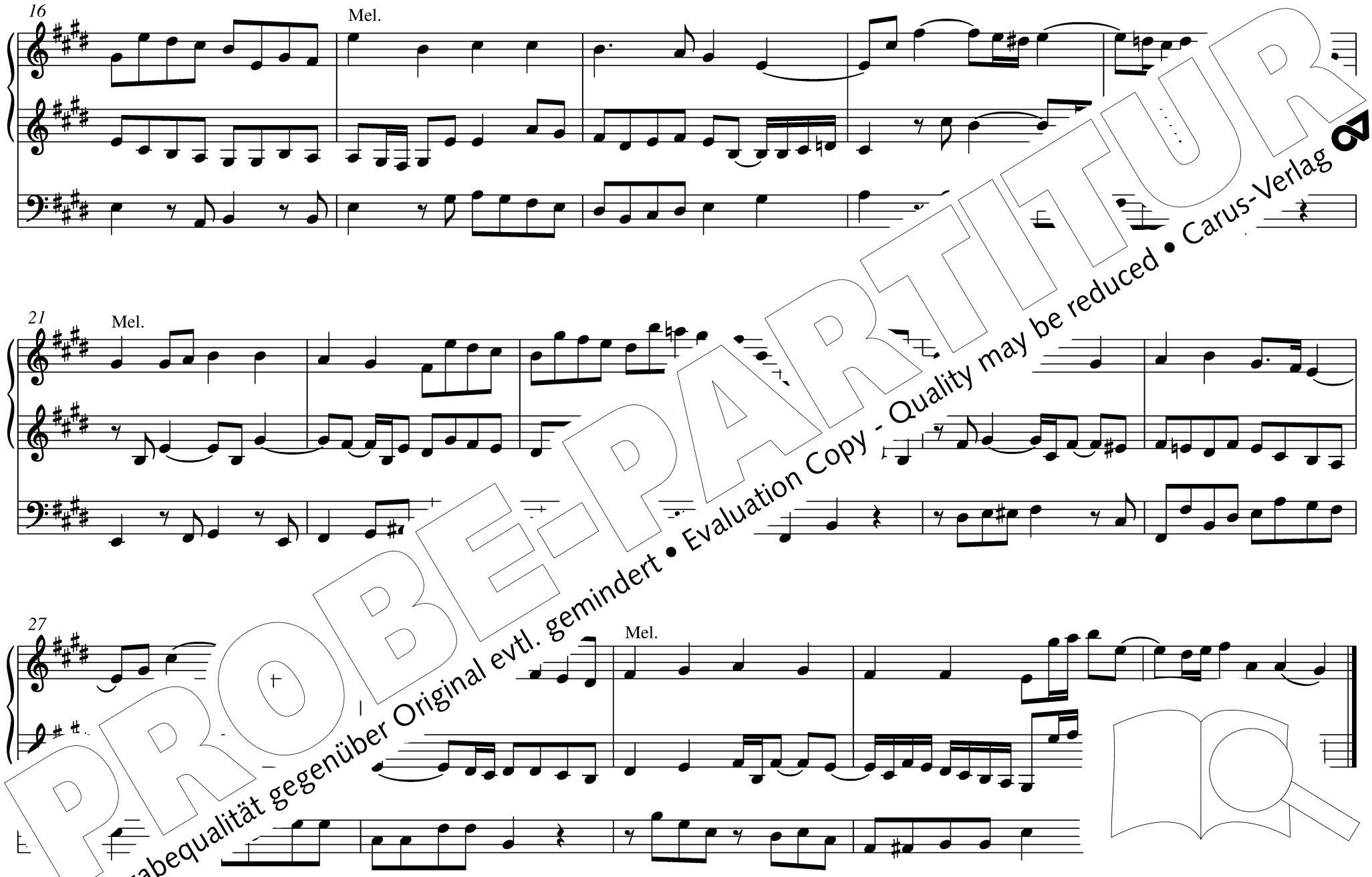
O Durchbrecher aller Bande



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

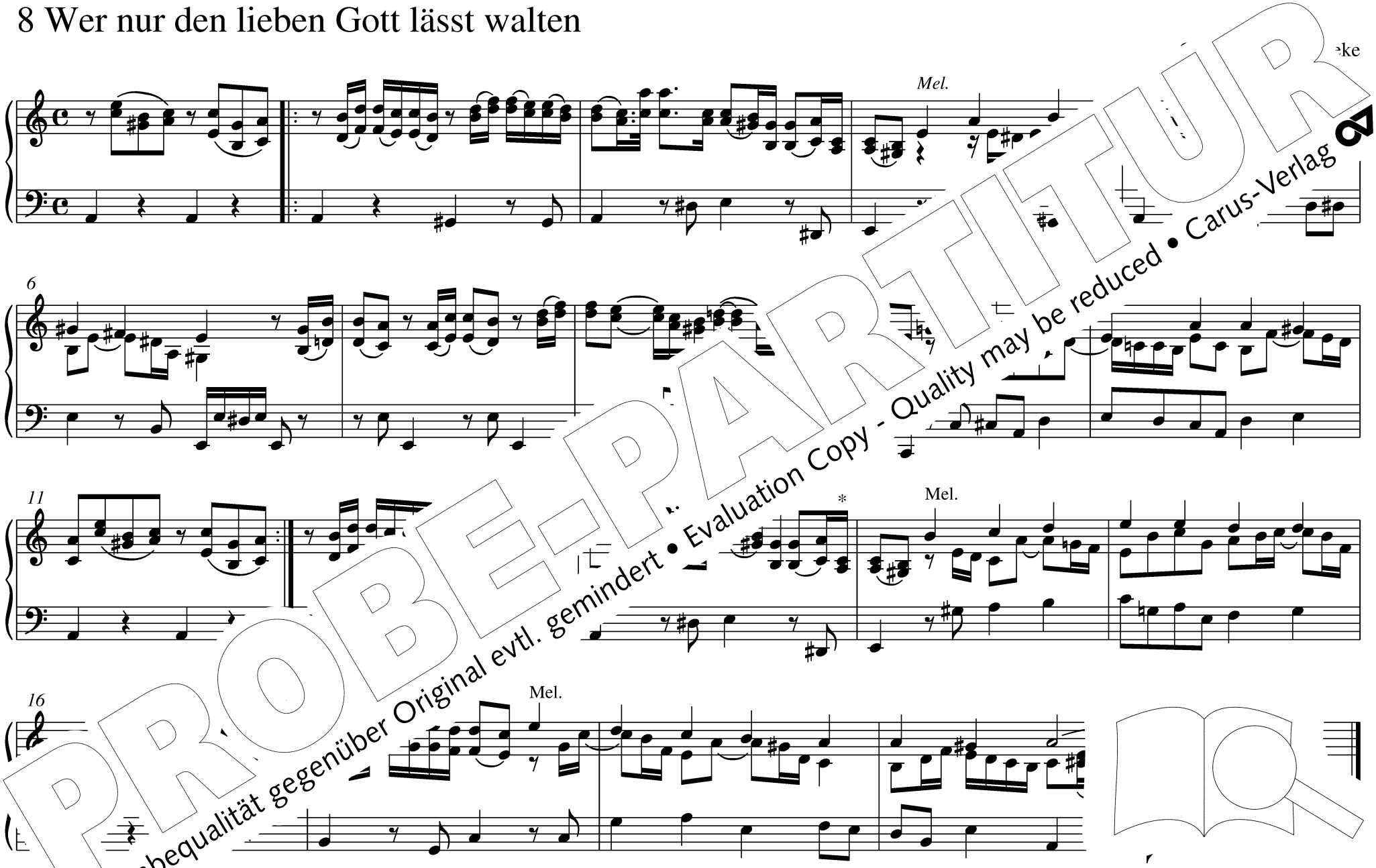
Erstausgabe / First edition

Carus 18.026/10



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

8 Wer nur den lieben Gott lässt walten



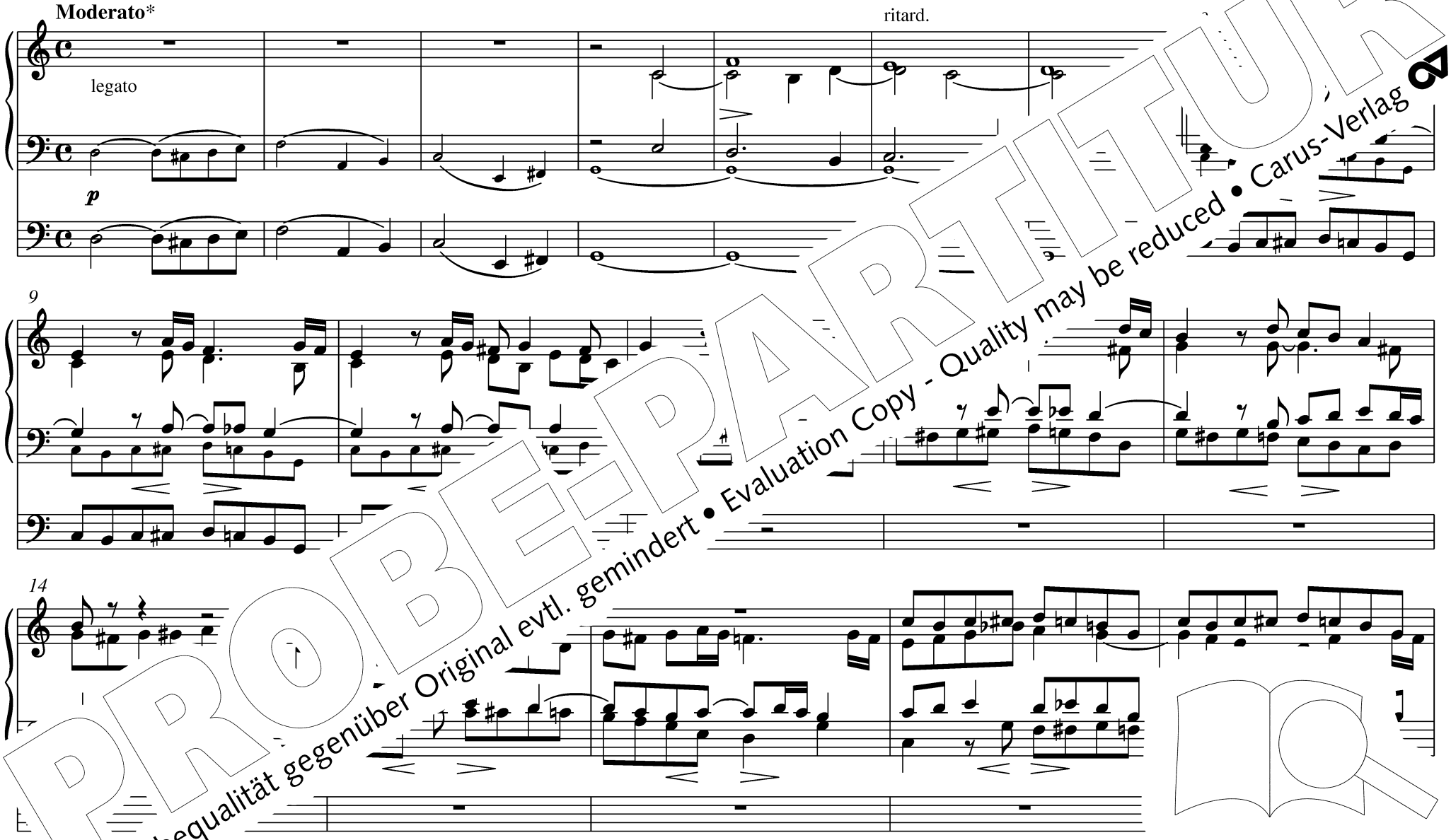
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

9 Postludium quasi Toccata C-Dur

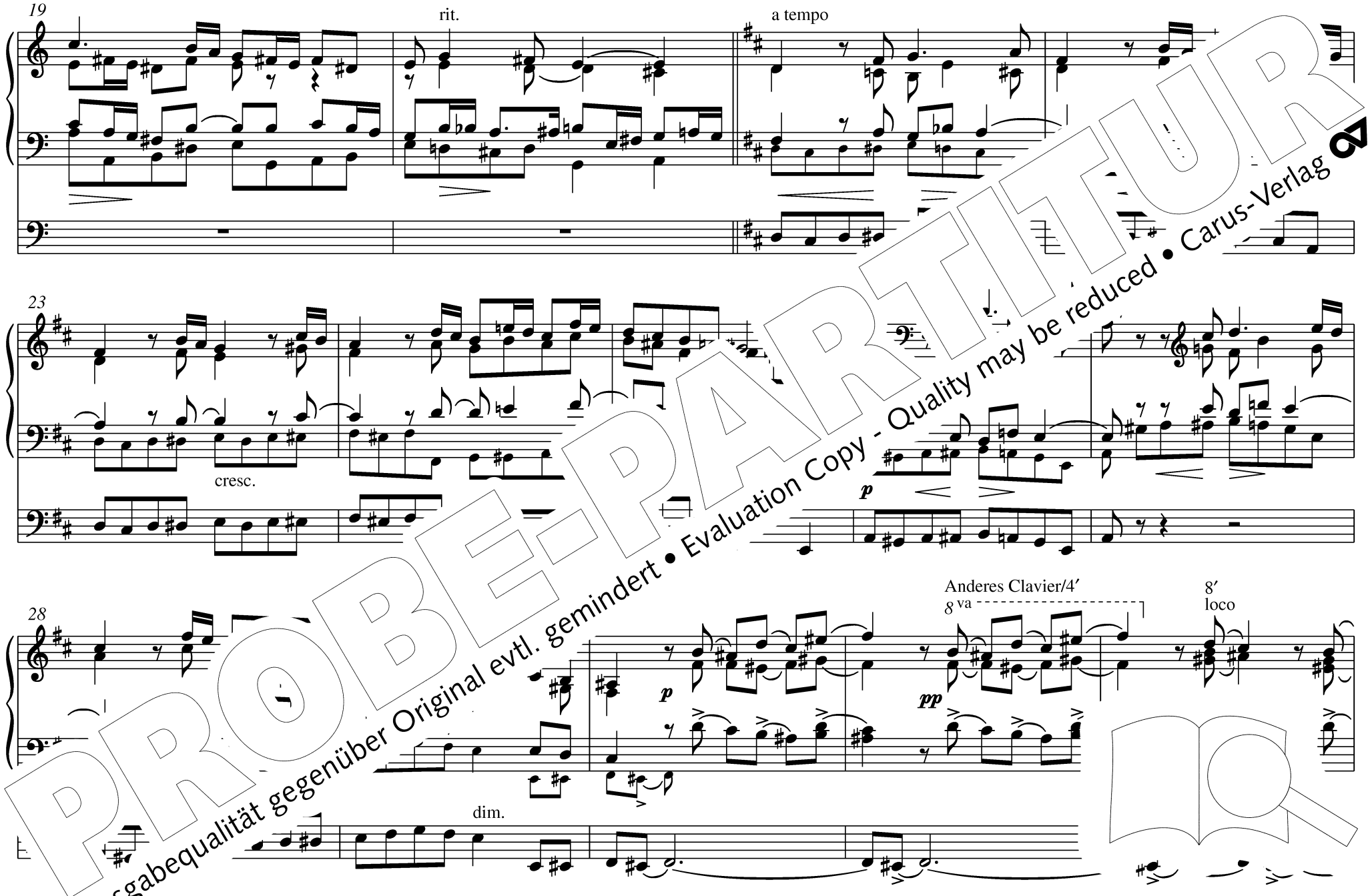
Manual: 8-füßige Labialstimmen
Pedal: 8-, 16- u. 32-füßige Stimmen

Johann Fri… …cke
…352



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

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



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

33

rit. u. dim.

a tempo

pp

cresc.

39

p

f

44

rp

f

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

10 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Johann Fri… …cke

Hauptwerk Okt. 8′

Oktave 8′ und 16′

5

C.f.: Oberwerk Krummhorn

10

anderes Manual

C.f.: Trompete

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

15

anderes Manual

C.f.

f

20

C.f.

p

25

rit.

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

11 Fantasia f-Moll

Johann F[illegible]cke

♩ = 66

Obw.

p * legato

10

18

Obw.

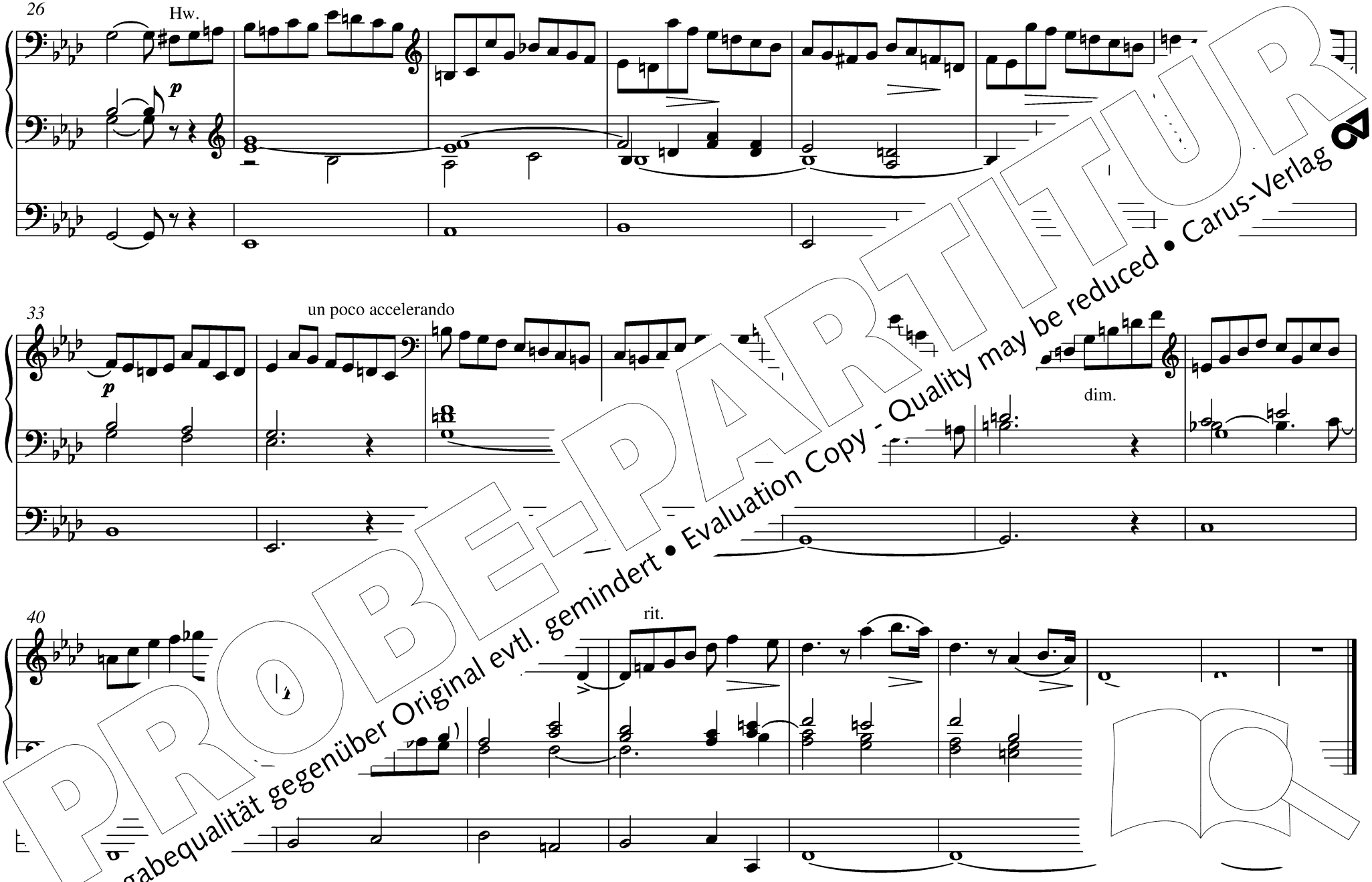
cresc.

f

dim.

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

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



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

12 *Nachspiel b-Moll*

Johann Fr… …cke

Obw. Obw.

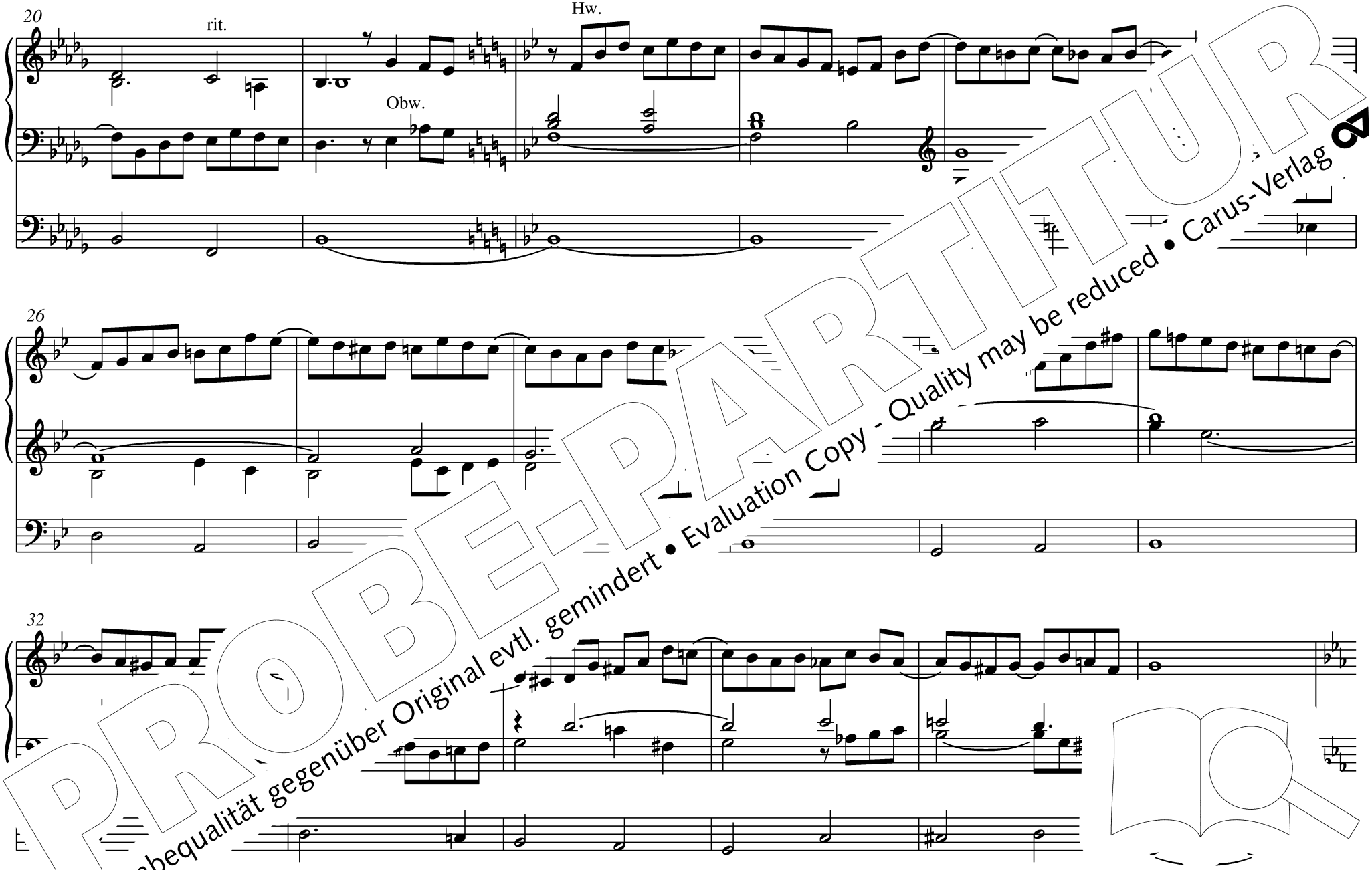
Hw. Gar…

p & leg.

8

14

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



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

38 Anderes Clavier

43

48

rit.

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

Anderes Clavier
a tempo

53

59

Hw

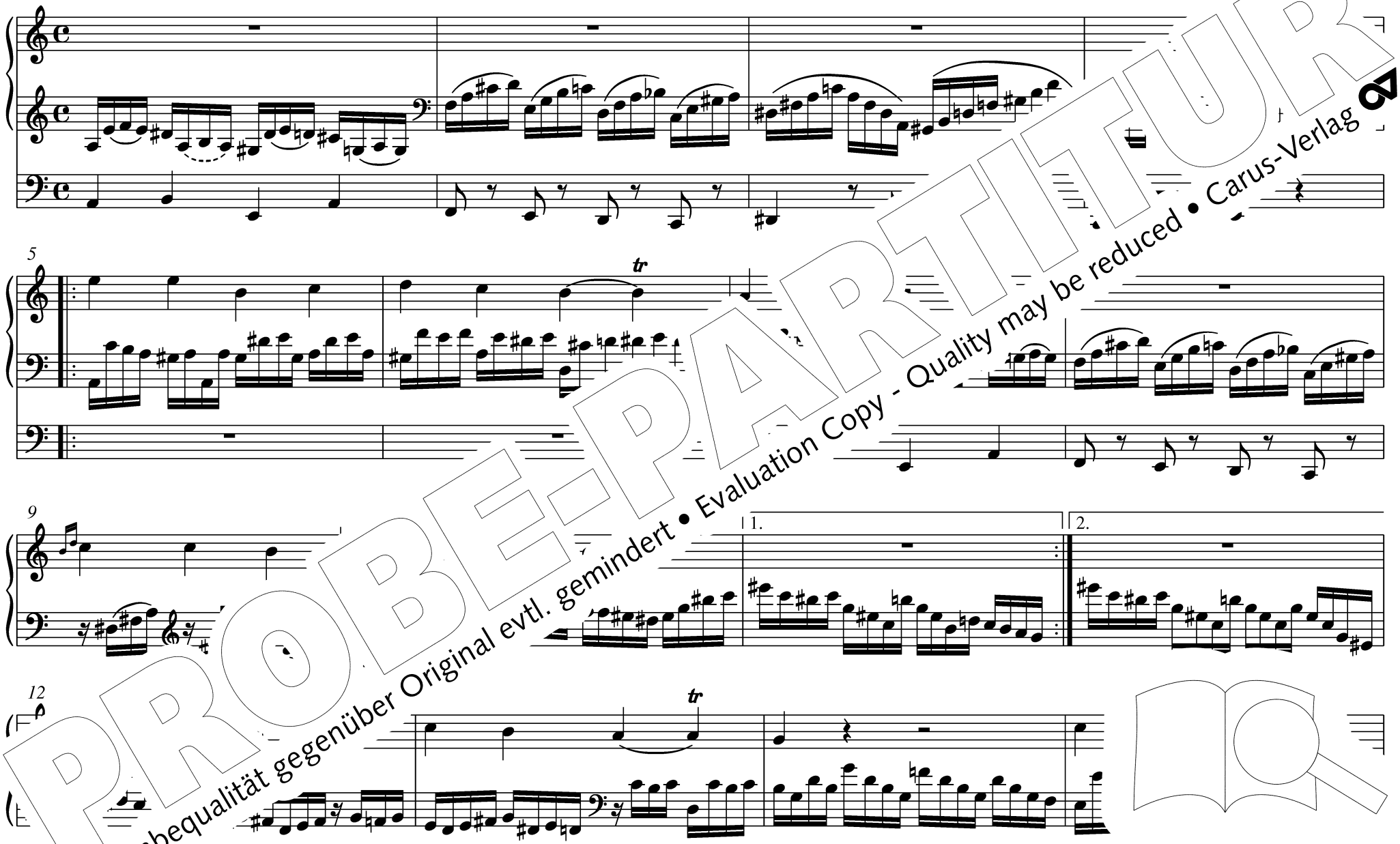
65

rit.

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

13 Jesu, der du meine Seele

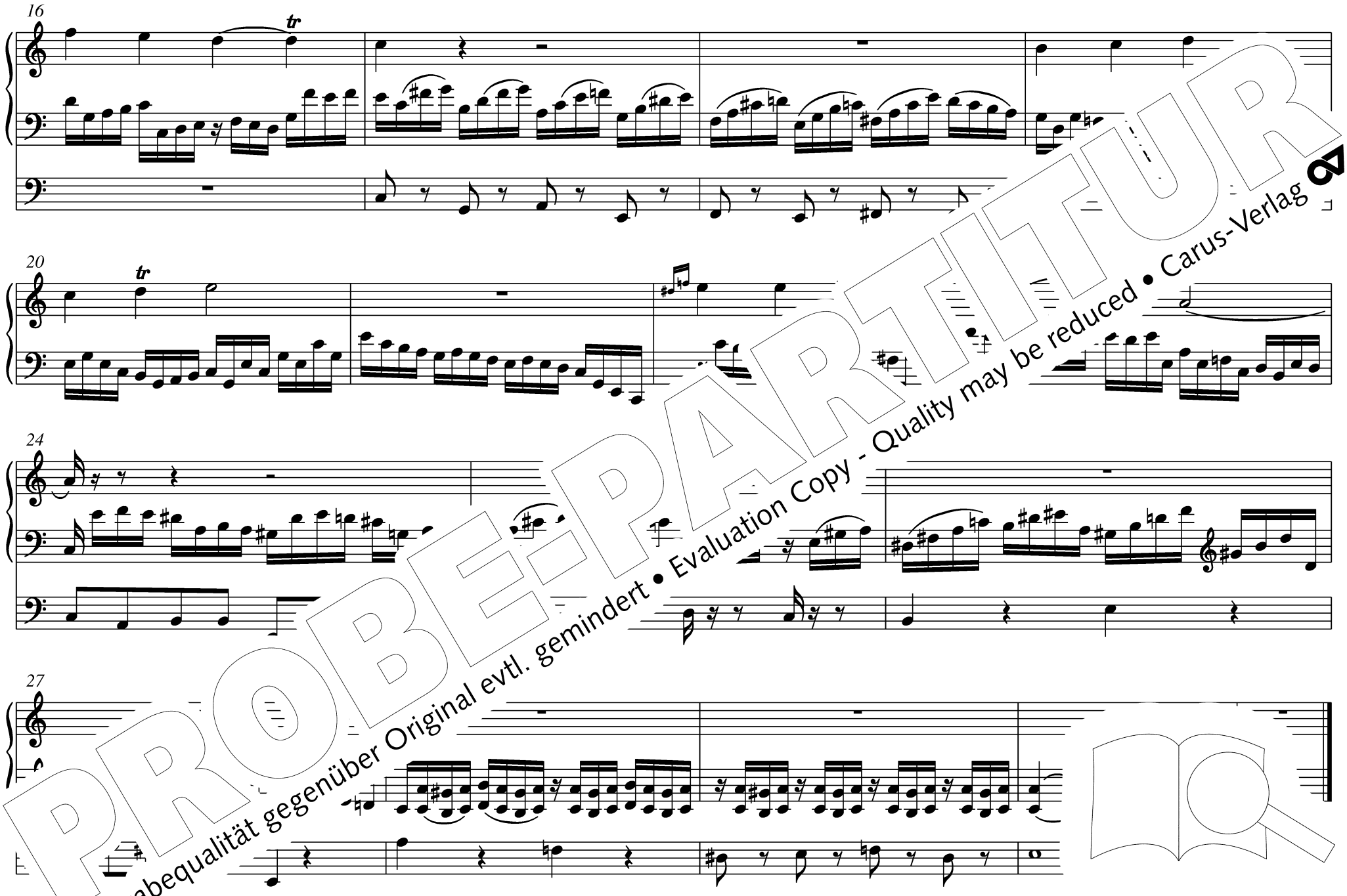
Wilhelm [illegible]ann*
360



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

* Zu[illegible]s Vorwort / *Concerning the authorship see the Foreword*

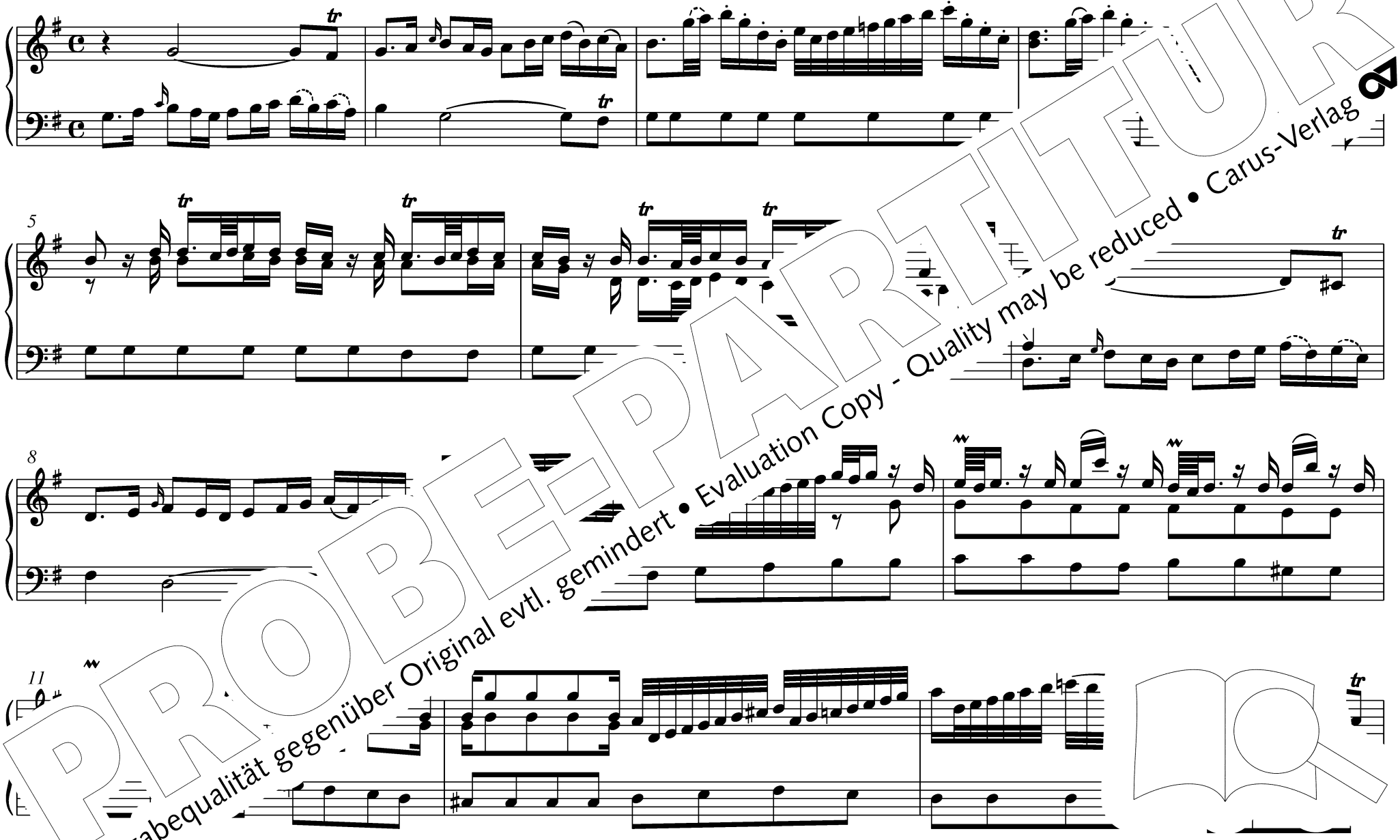
Erstausgabe / First edition



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

14 Lobt Gott ihr Christen allzugleich

Wilh[illegible]nn*



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

* Zu[illegible]s Vorwort / *Concerning the authorship see the Foreword*

Erstausgabe / First edition

14

Mel.

Fine.
sequitur Coda

17

Mel.

20

23

tr

Coda

Da capo al fine,
sequitur Coda

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

15 Schmücke dich, o liebe Seele

Andächtig

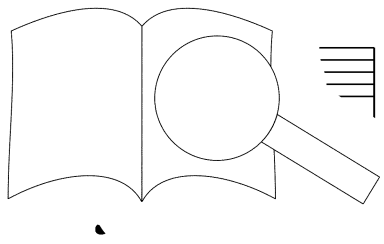
5

Mel.

9

13

Mel.



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

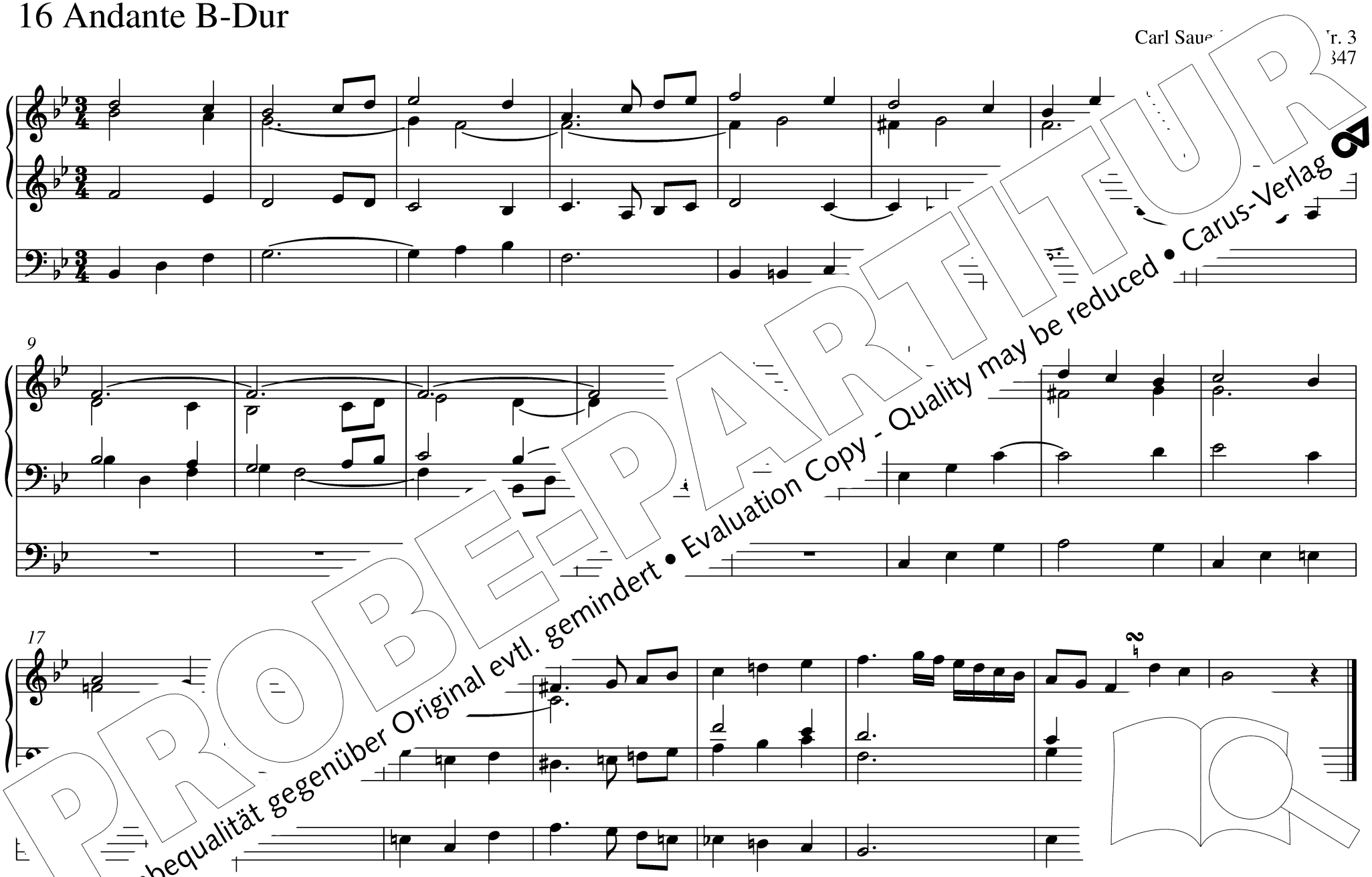
* Zur ...as Vorwort / *Concerning the authorship see the Foreword*

Erstausgabe / First edition

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

* Sie[illegible]gen im Kritischen Bericht / *See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report*

16 Andante B-Dur

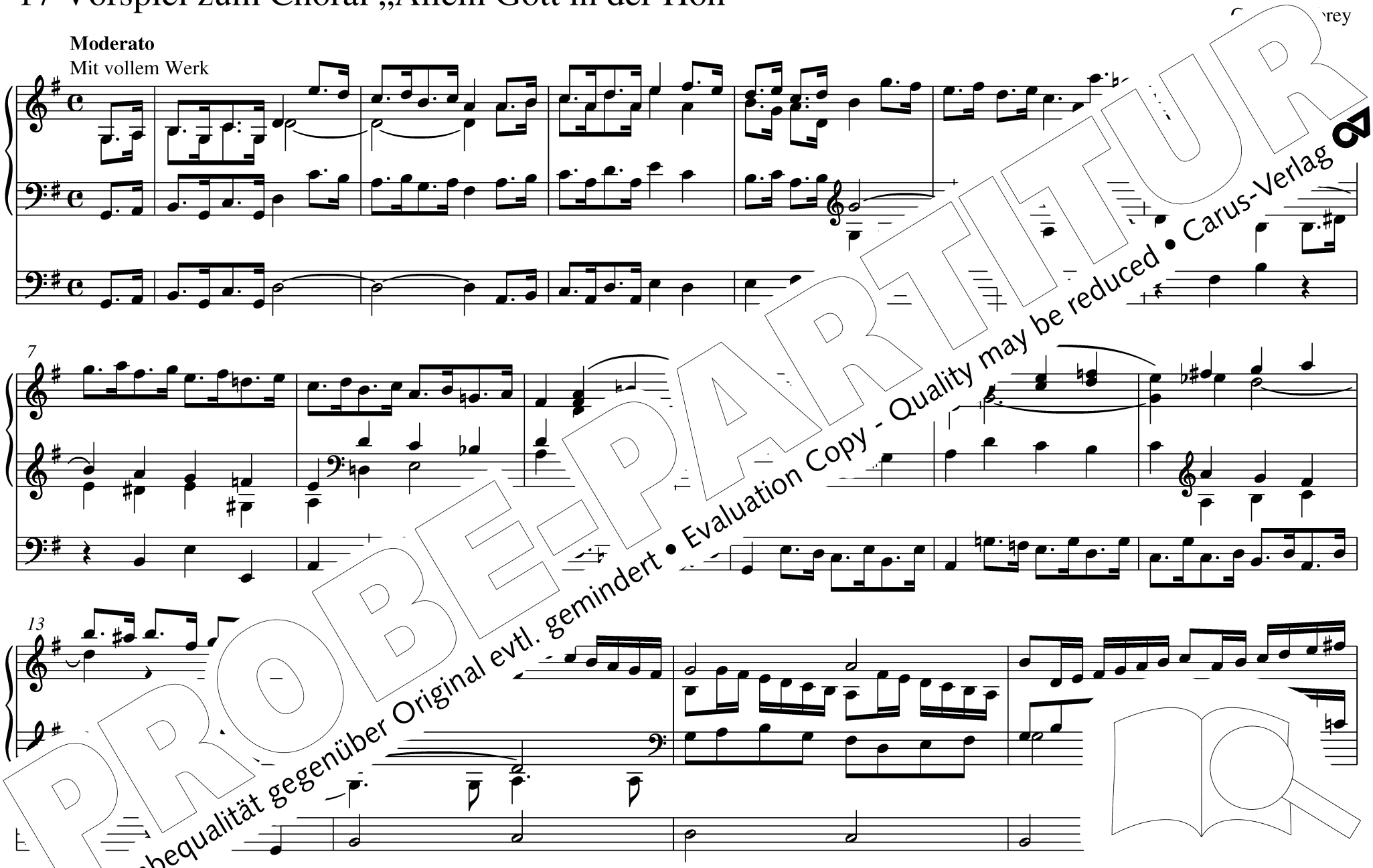


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

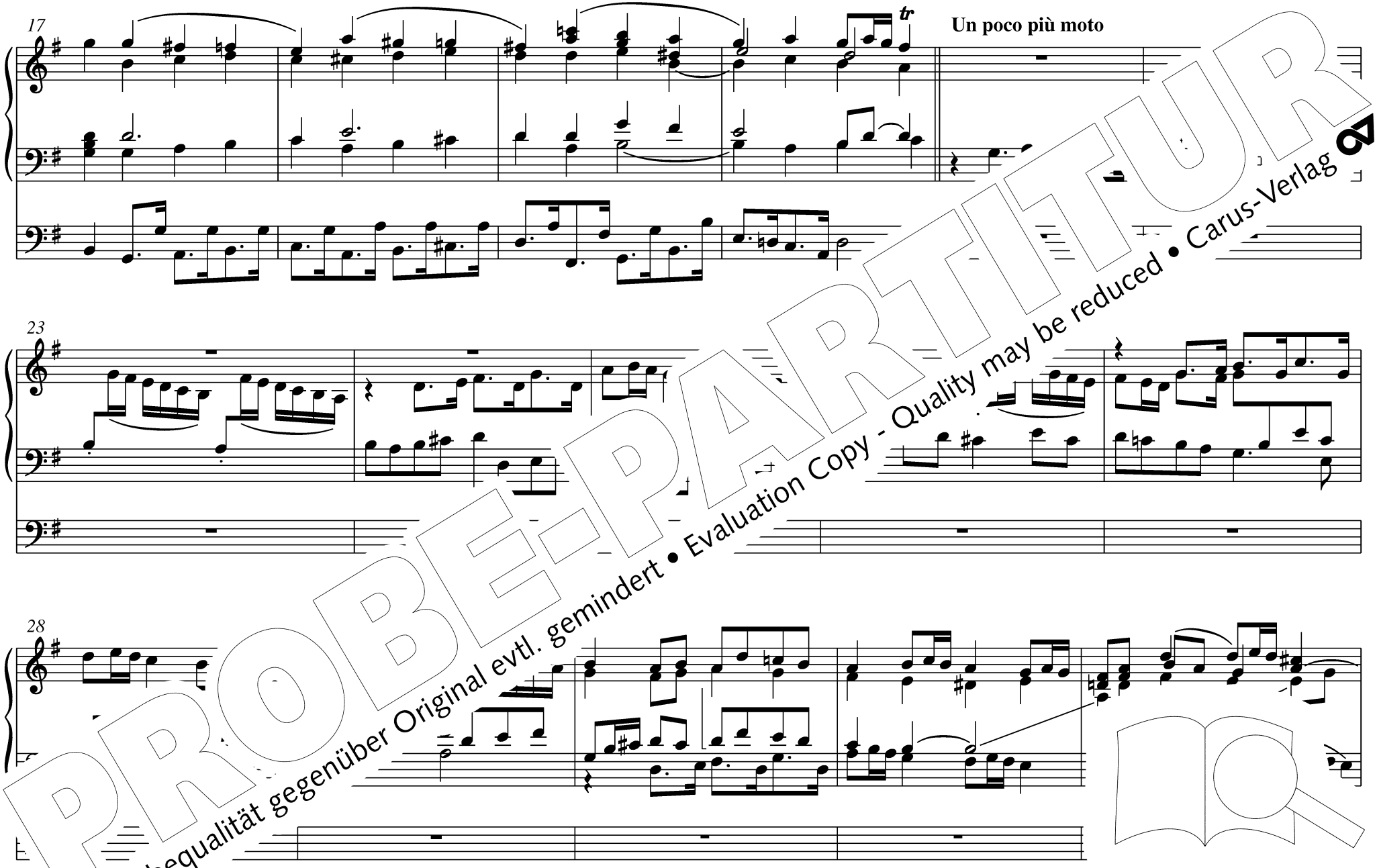
17 Vorspiel zum Choral „Allein Gott in der Höh“

Moderato

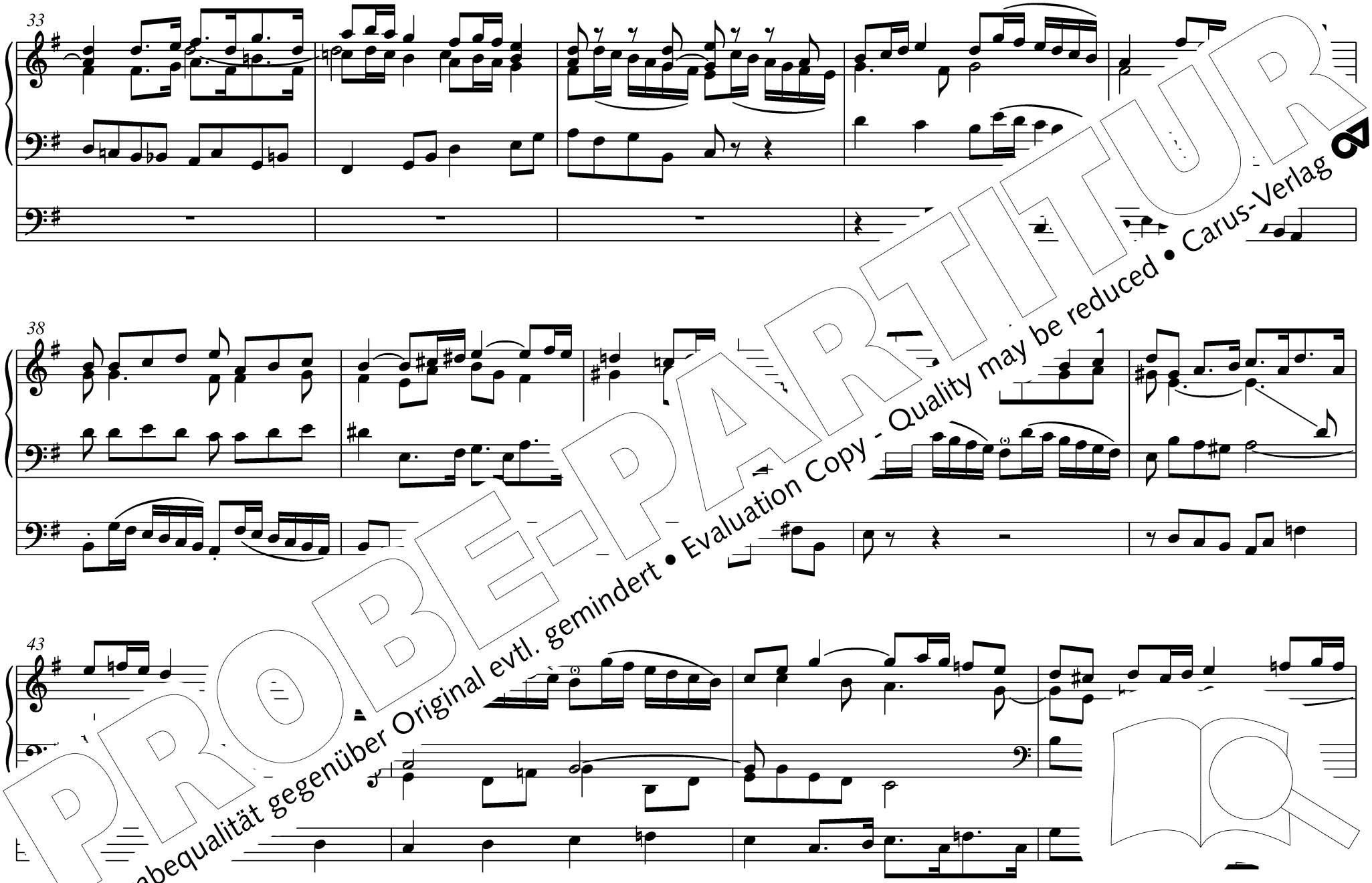
Mit vollem Werk



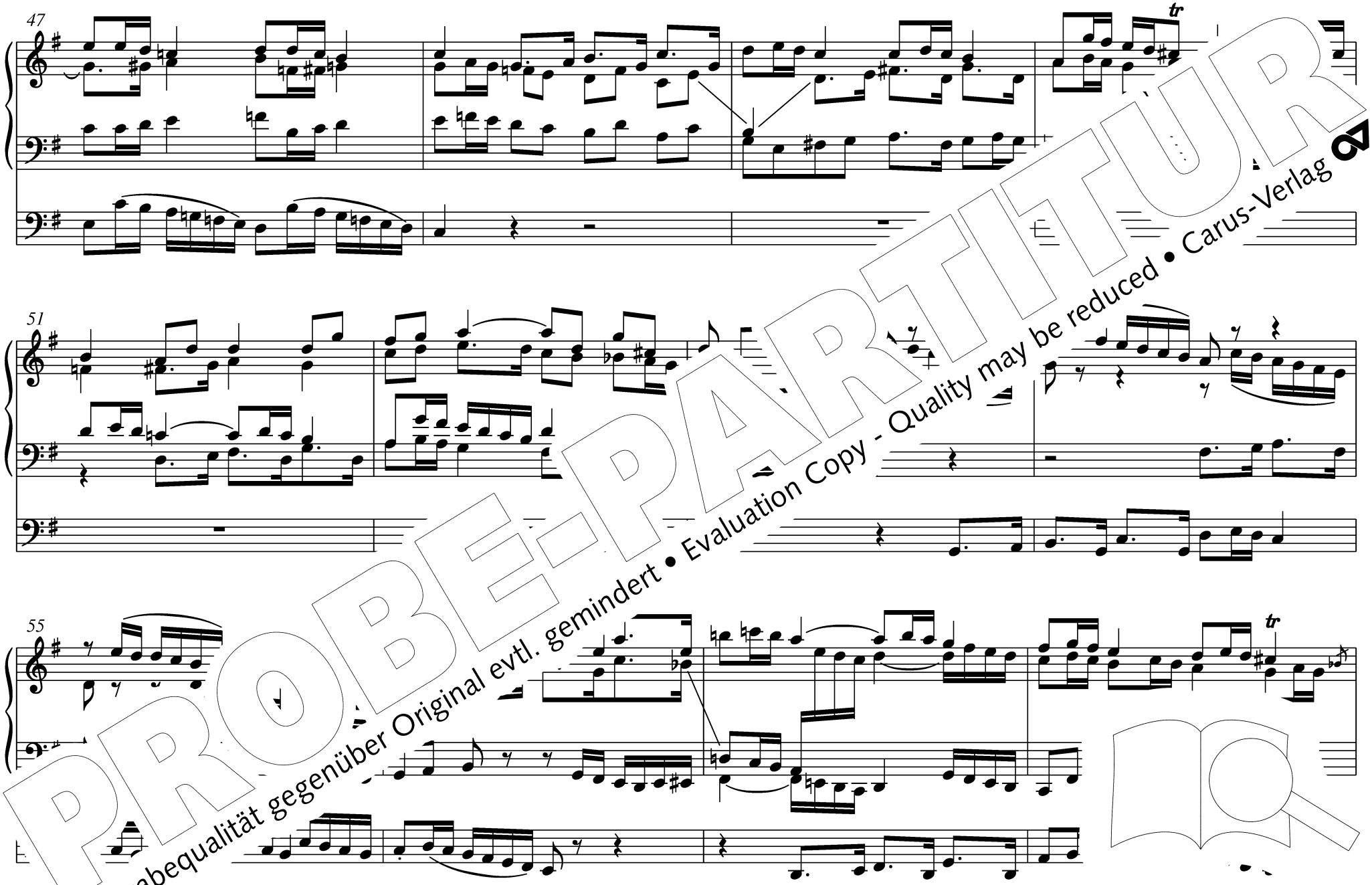
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



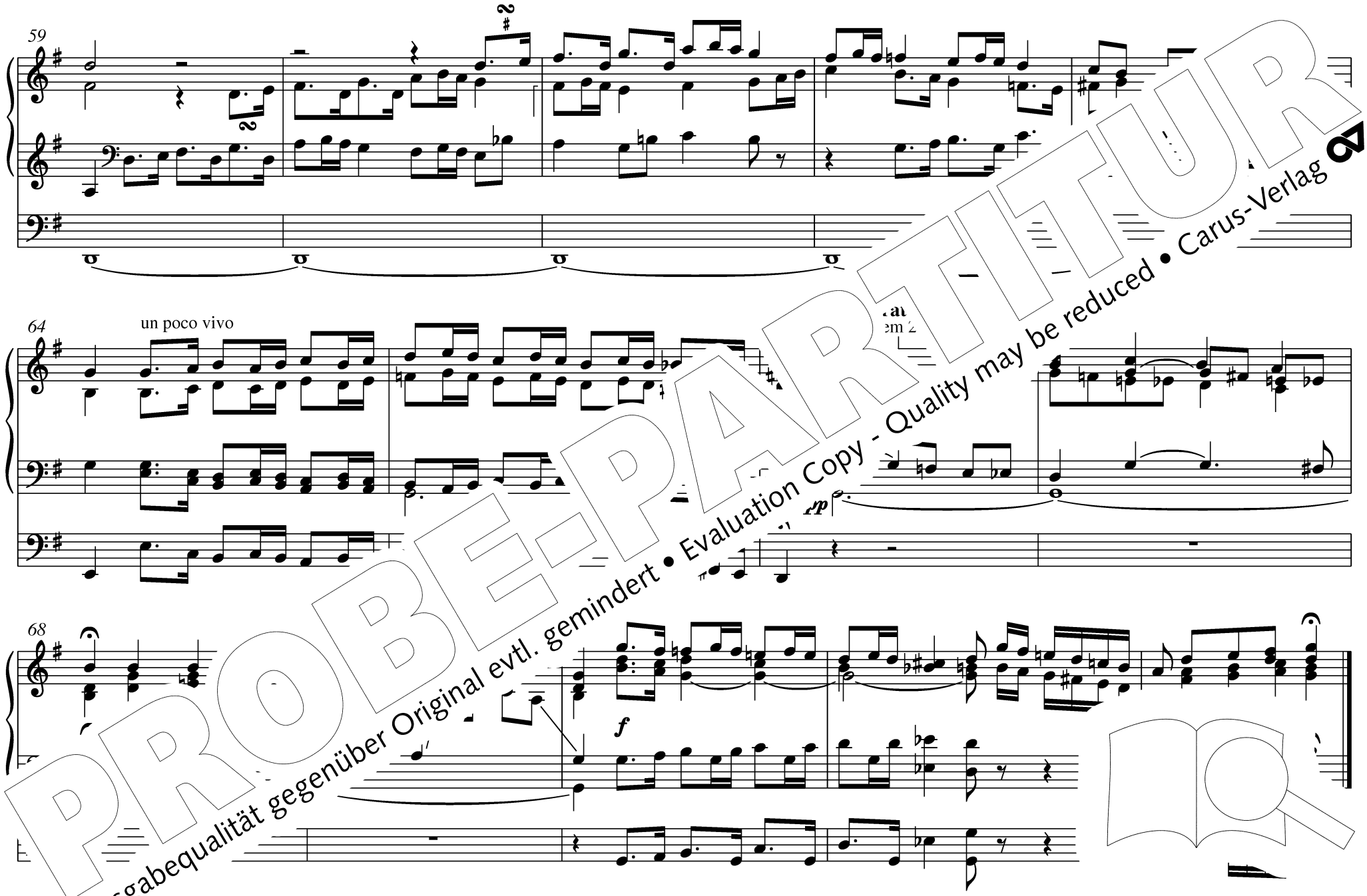
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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

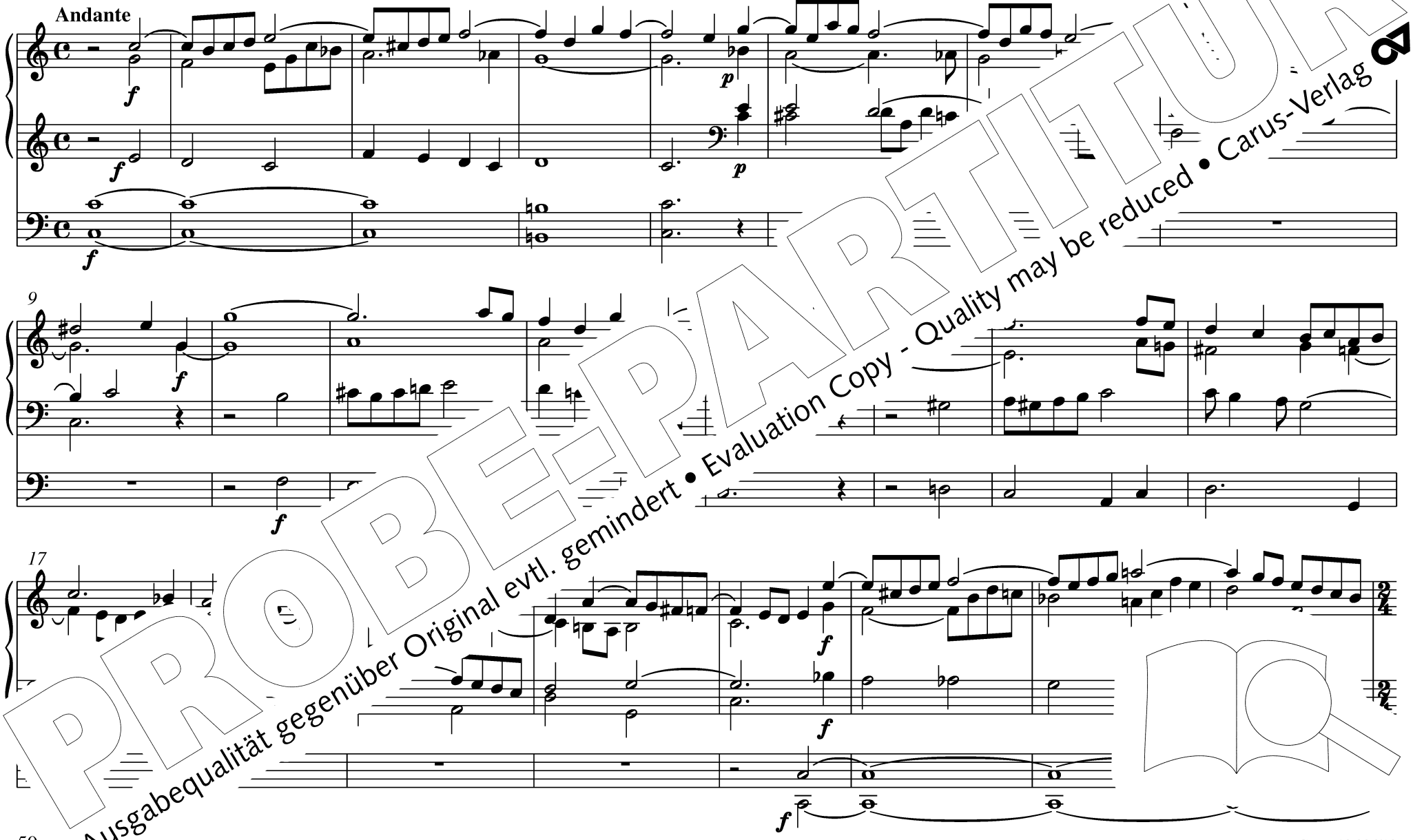


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

18 Nachspiel C-Dur

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

Carl S... r. 1



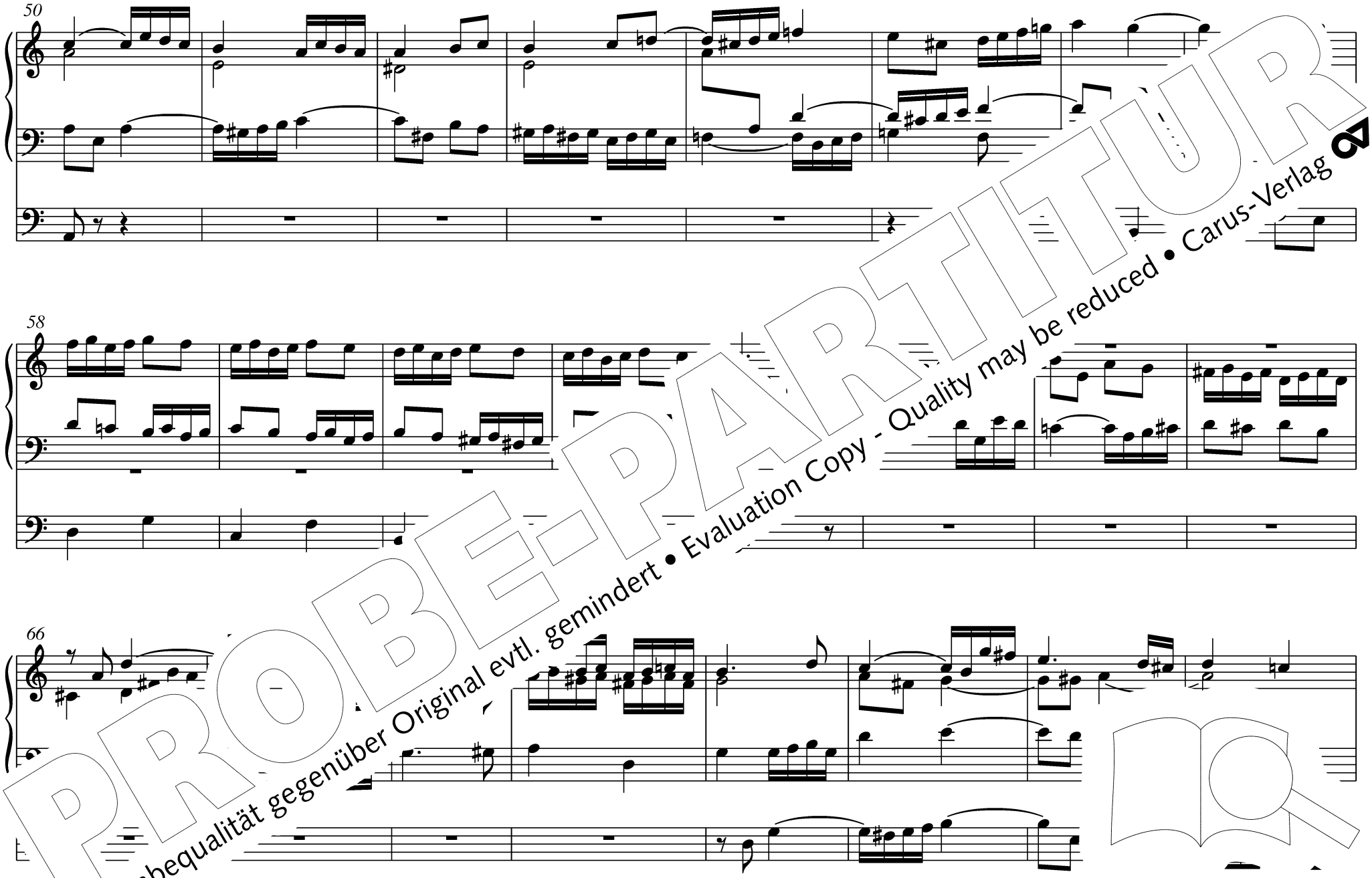
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

25 **Allegretto**

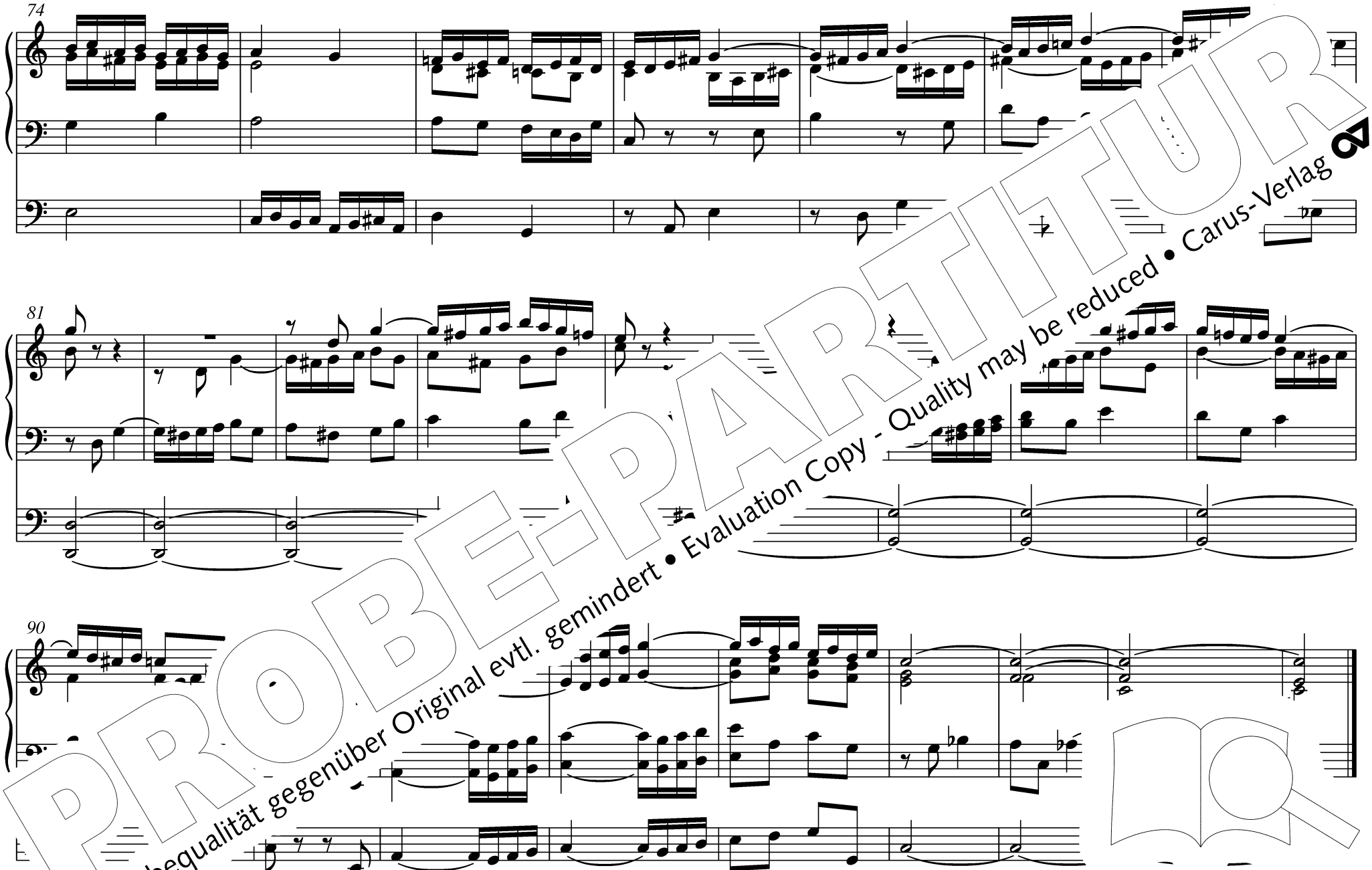
34

42

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



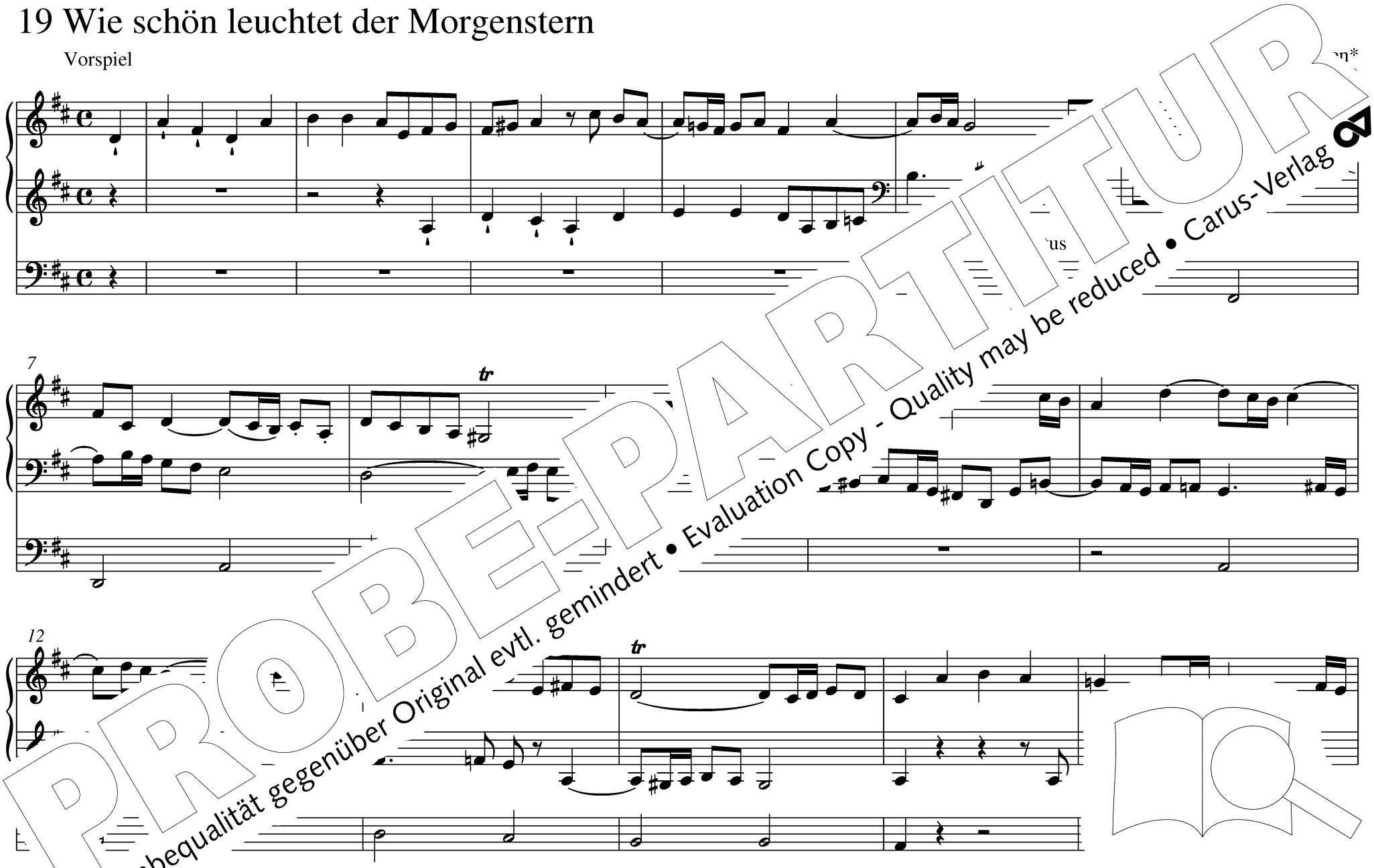
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

19 Wie schön leuchtet der Morgenstern

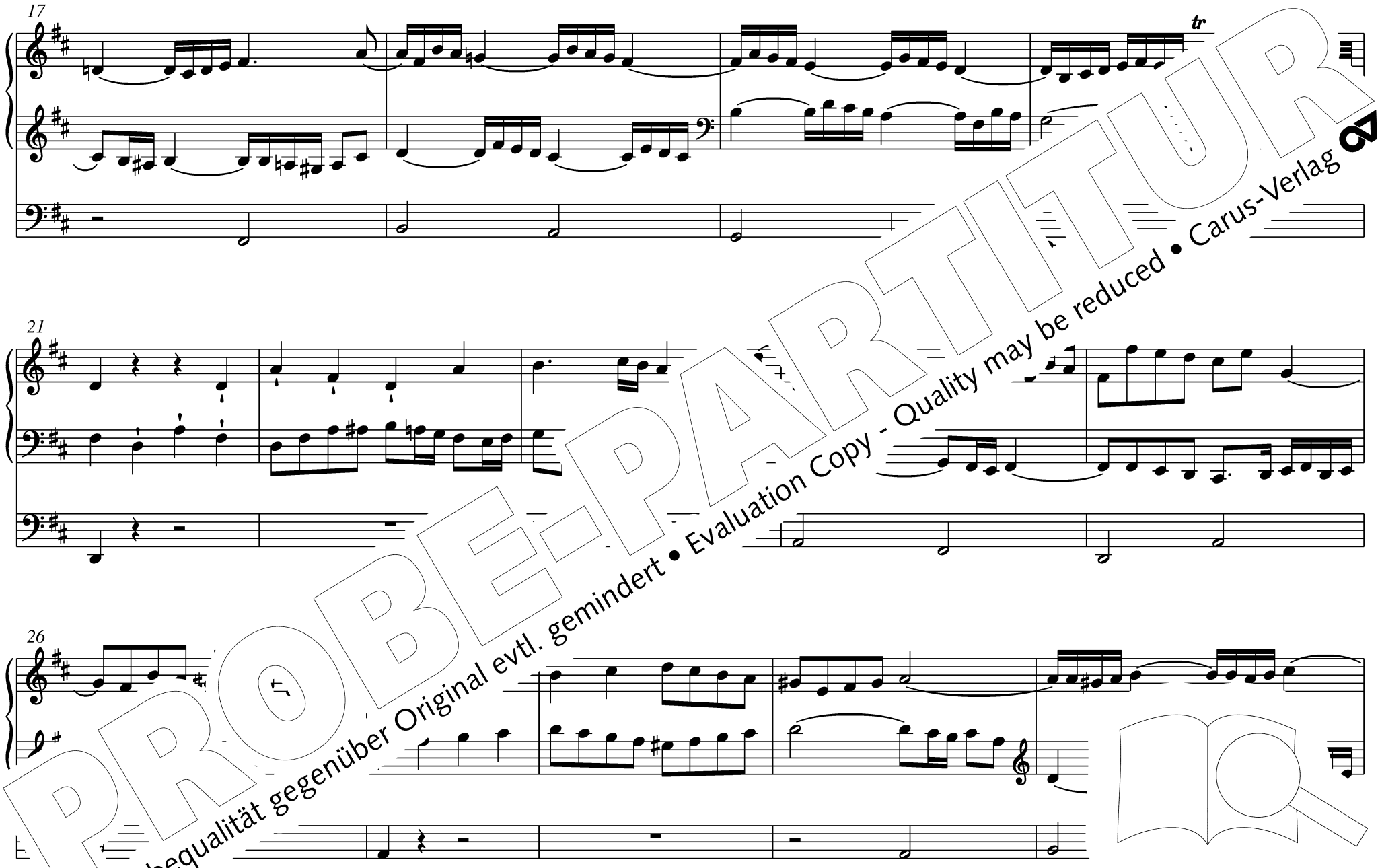
Vorspiel



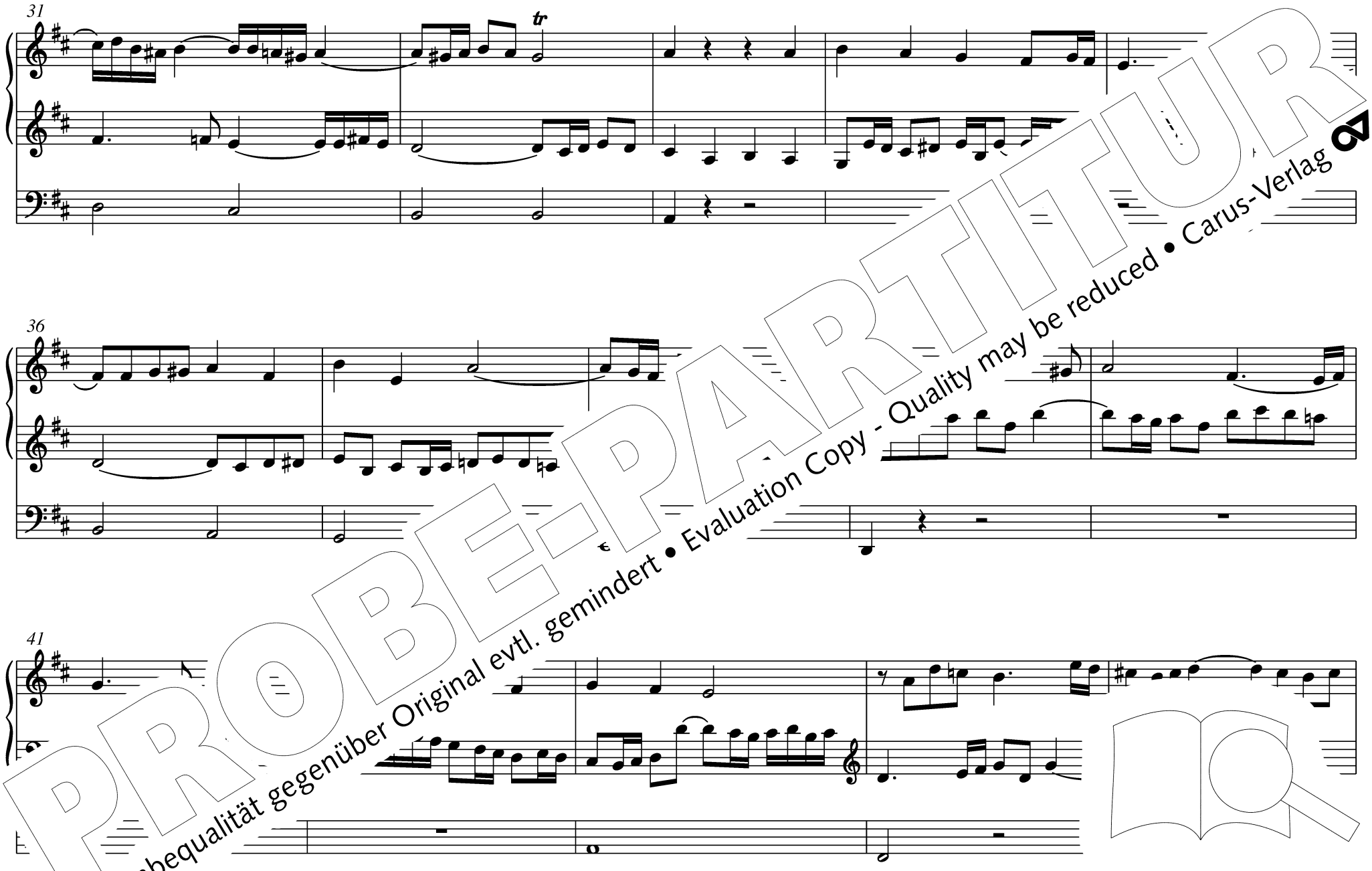
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

* Zu… …vorwort / *Concerning the authorship see the Foreword*

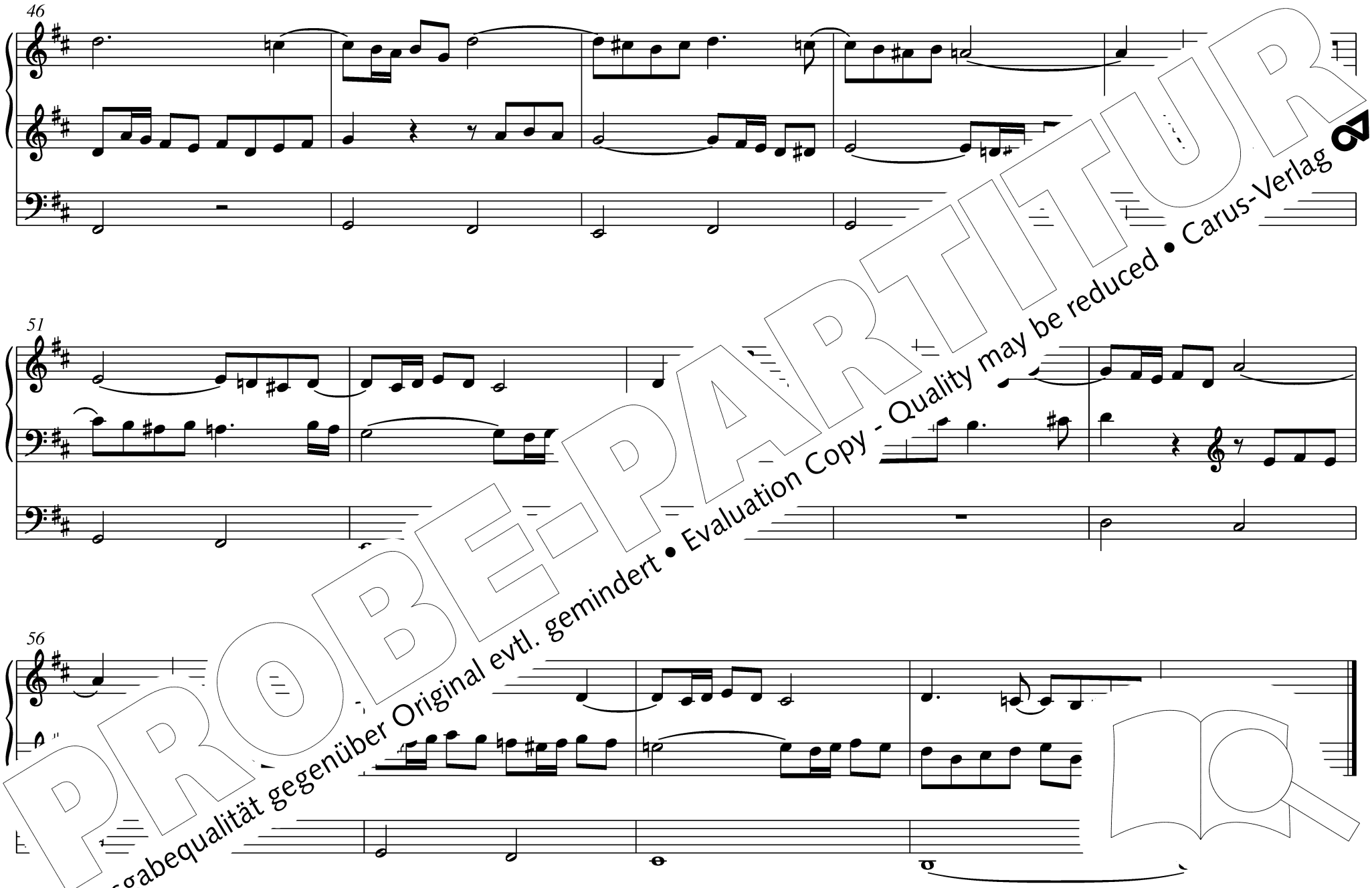
Erstausgabe / First edition



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



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



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

20 Jesu, meine Freude

Choral mit Variationen

Choral

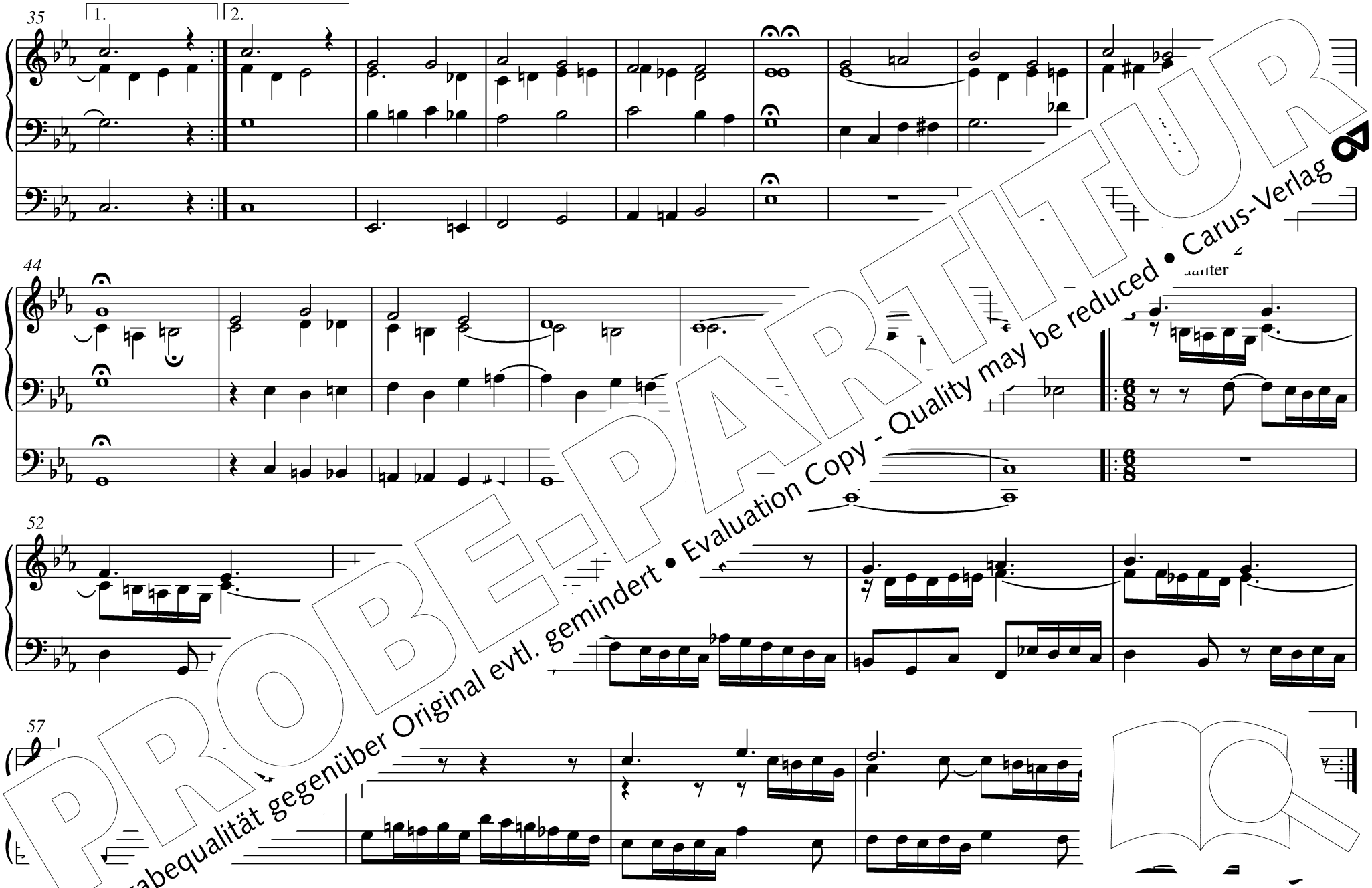
13

25 **Variation 1**

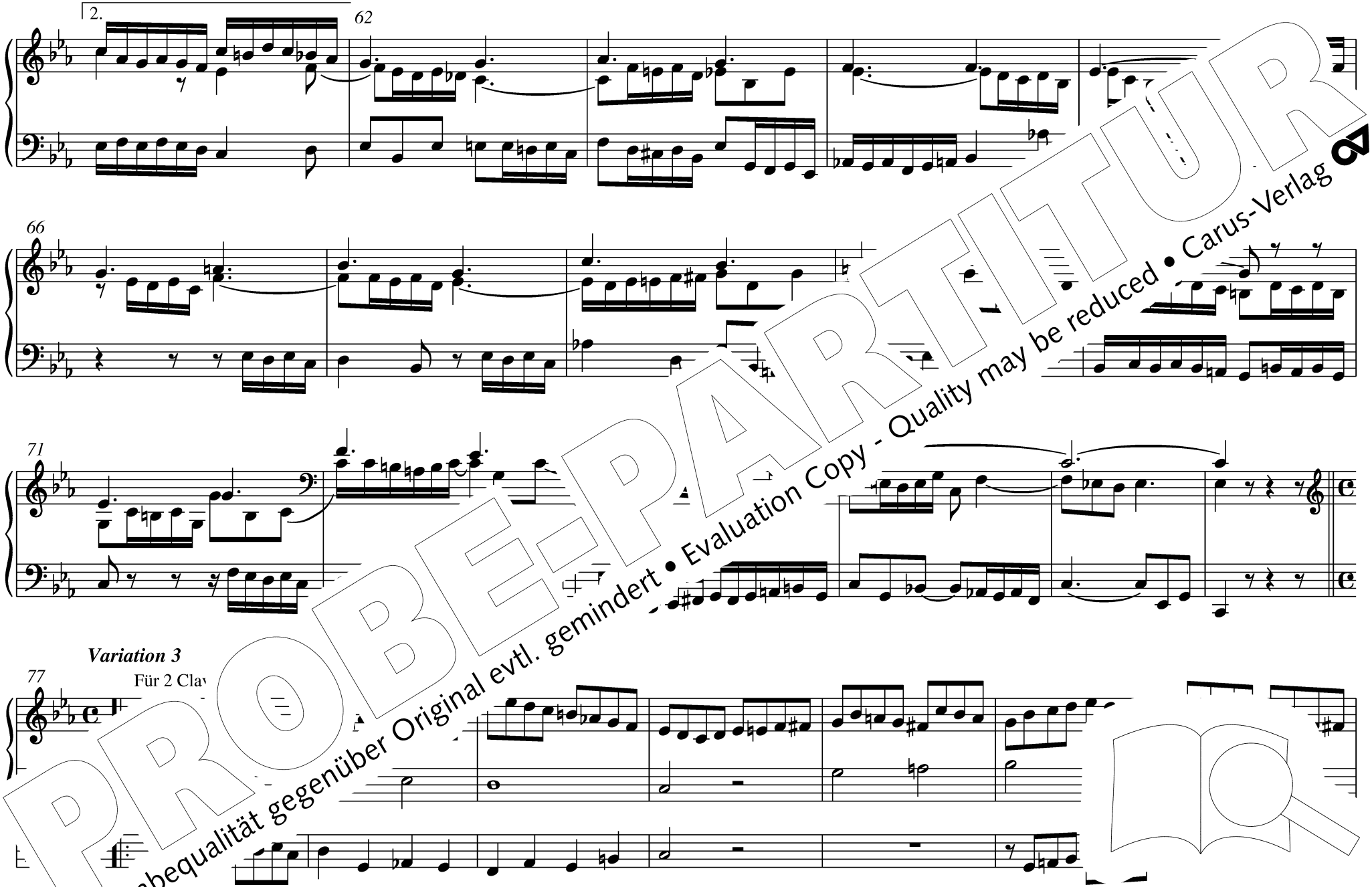
* Zu… …vorwort / *Concerning the authorship see the Foreword*

Erstausgabe / First edition

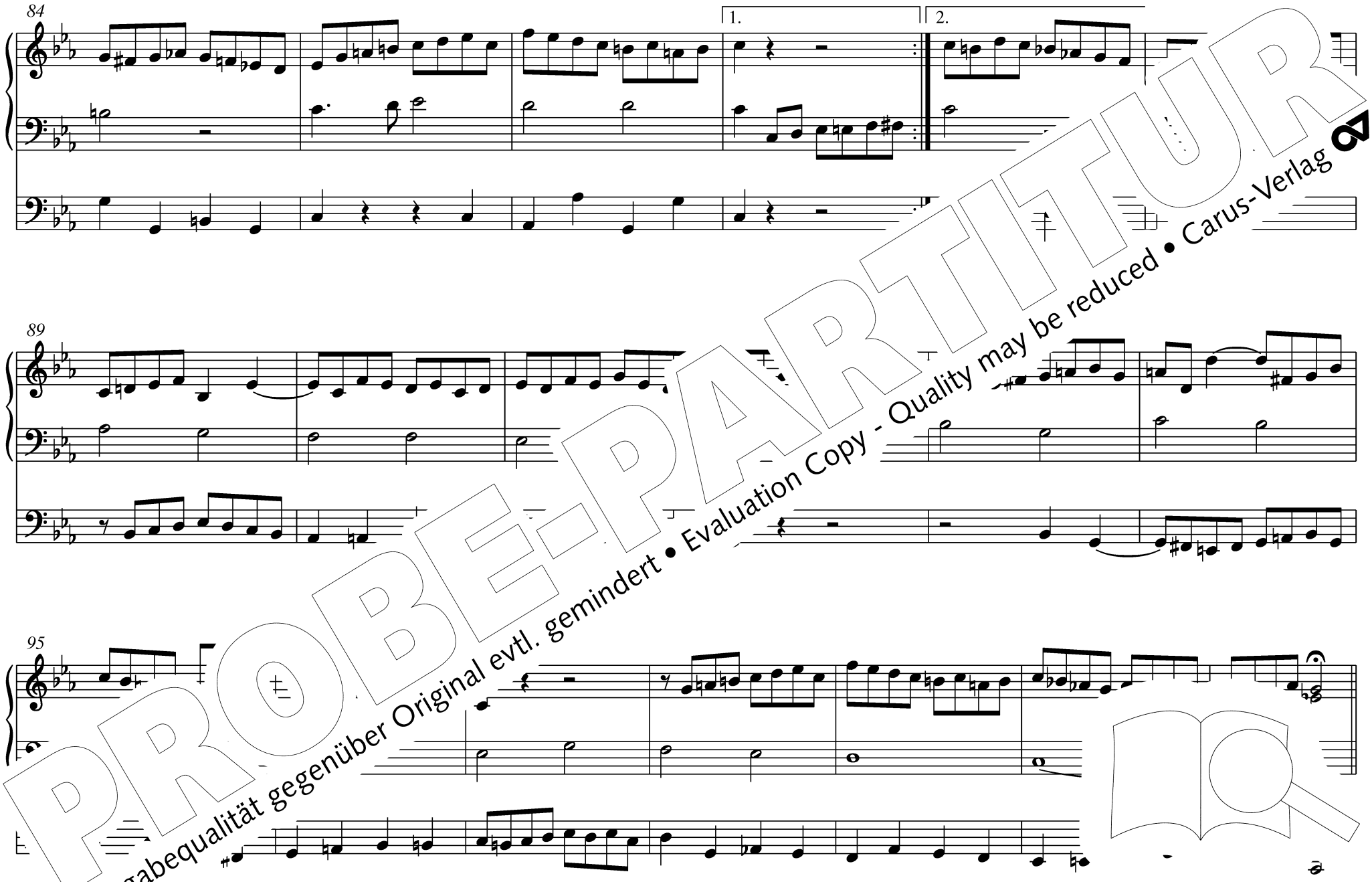
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

Variation 4

Für volle Orgel

102

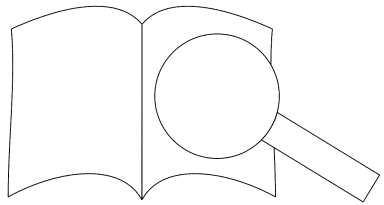
110

119

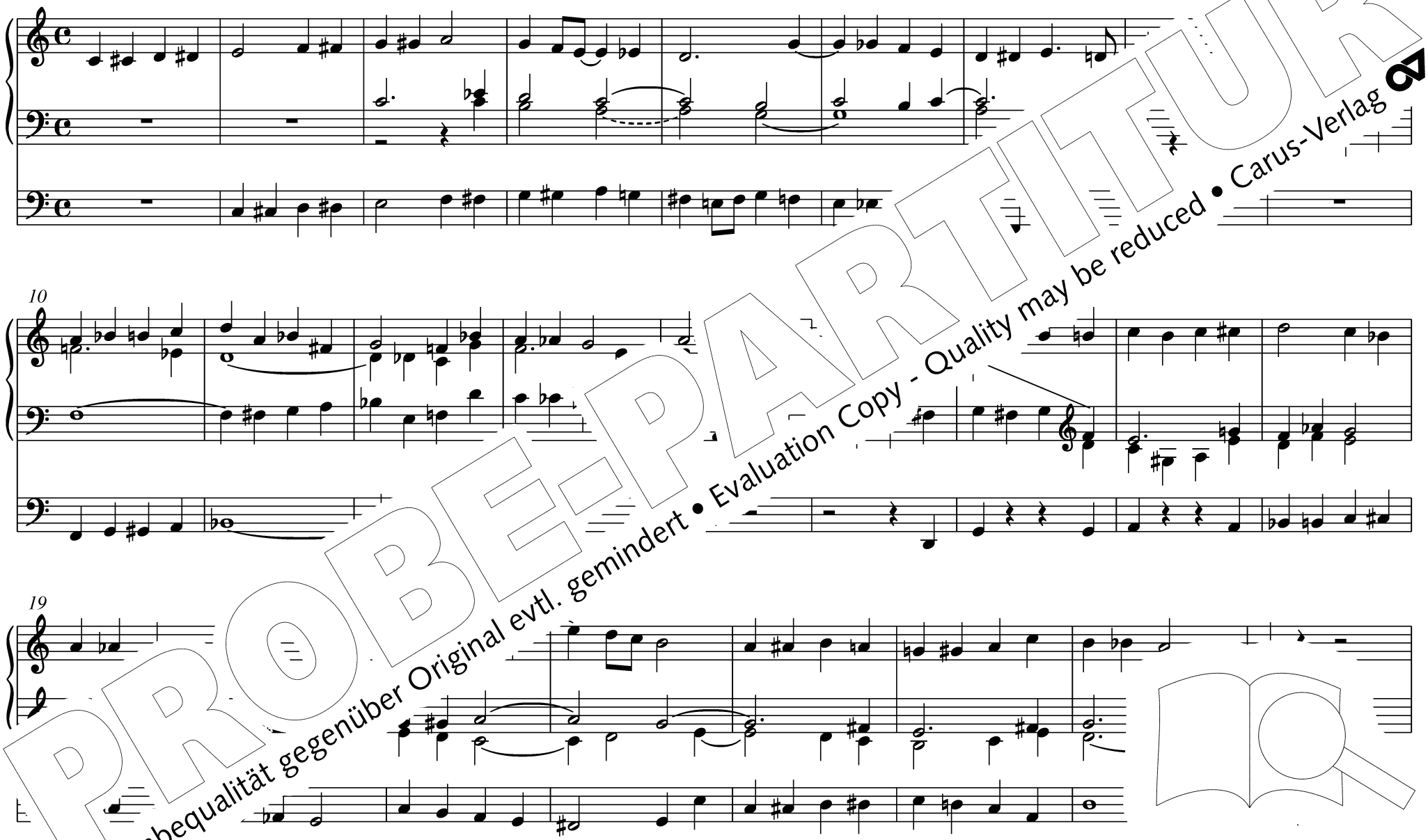
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Um einen gü… …rre…
bleibt d… …dru…

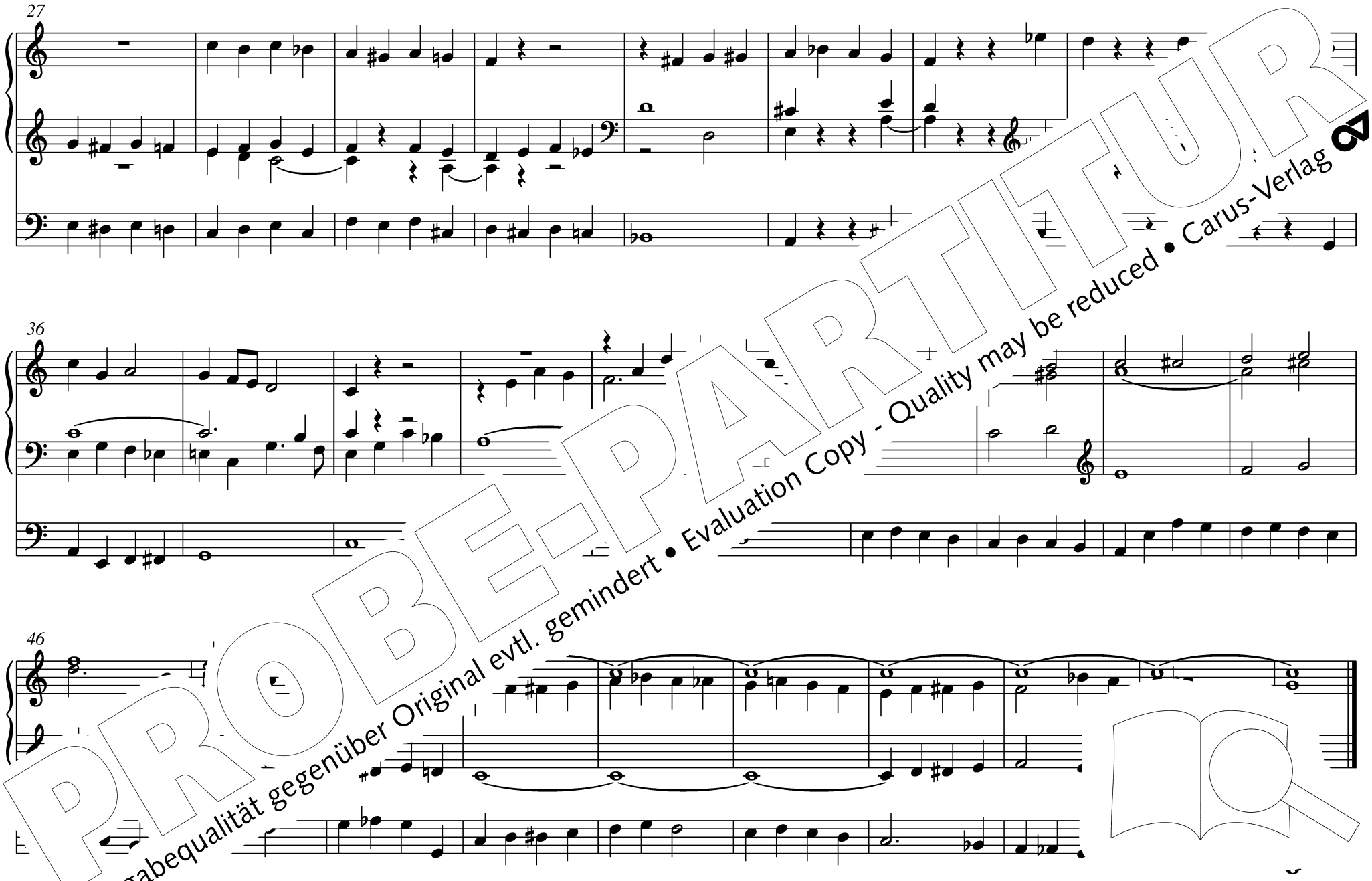
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



21 Moderato C-Dur



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



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

22 Fantasia c-Moll

Allegro maestoso

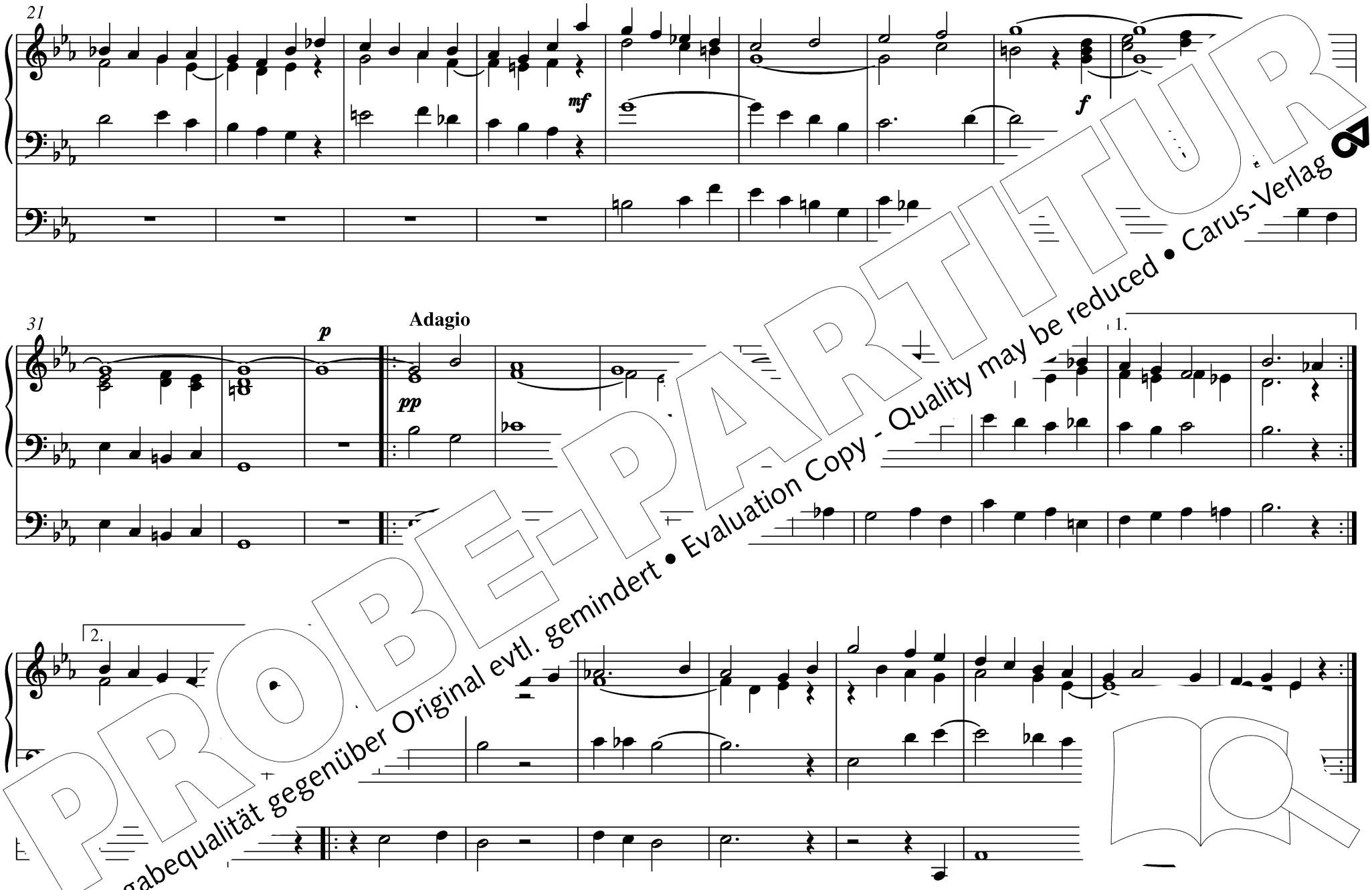
ff

11

mf

p

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



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

Etwas bewegter

50

mf

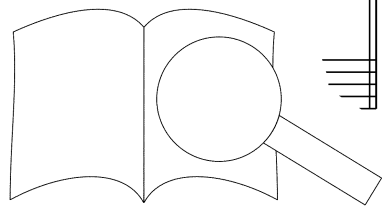
Adagio

58

pp

67

ritard.



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

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 origi-
nalen Titelschreibweisen der Stücke werden in den nac
genden Einzelanmerkungen genannt.

Vom Herausgeber hinzugefügte Pausen
scheinen ohne weiteren Kommentar
fügte Bögen werden gestrichelt, h
te sind in runde Klammer gesetzt,
zogen auf moderne lit
Ergänzungen des H
Die Setzung von W
Praxis. F
cher
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 | St Petri & St Johannis | à | Hamburg Ao 17*
1 May.
14 Blätter, paginiert, Querformat, 30 x 24 cm, 10-z
Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung: I C
Choralbearbeitungen in vier „Classen" z
Choralbearbeitungen mit einem eigen Prä
dium. Auf S. 27 ein Fugenbeginn (a 3-zeili
rastriert).

1. *Erbarm dich mein, o*
14 II 2 mi

2. *Wo*
ludiun ., S. 16)
Der Zus den Cho-
ralbearbe ile Stücke der Hand-
schrift Meti odischen evident.
ten Teils mutet im Manu-
beginn eines eigenen Stückes

höchstes Gut (in der Quelle: Nr. [24], S. 18;
on vieren)
3 Haltebogen nach T. 16 analog zu I ergänzt.
II 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 C_1, II F_4). Enthält in alphabetischer Folge 182 Choralbearbeitungen von Doles, Grundmann? (s. u.), Hiller, Kirnberger, Knecht, Krebs, Kühn urg, Meineke (39, Autorenangabe jeweils: „Meine g, Umbreit und Vierling, teilweise in Überarb ke.
Die Stücke zeigen jeweils eine kla Oberstimme setzt sich im Wechse vi-
schenspiele und den Ab
Für die Edition auf
auf drei Syster
gebunden
se Pr ei-
h Aus nne-
ene

ein Quelle: Nr. 18, S. 11f.)

nalog zu T. 8, I ergänzt.
n analog zu T. 15, II ergänzt.

und der Erden (in der Quelle: Nr. 69, S. 44)
b-Vorzeichnung auf Rasur.
5–7 g^1-f^1.
P 8 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
22	II 10	e
27	II	
28	I	
30		umfasst
		tstri-
35		

PROBE-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 *h-e*^{1}, überschrieben.
12	I 4	Ossia-Version von späterer Hand: Viertelnote *dis*^{2} (fortgesetzt in T. 12 mit 2x Viertelnote *cis*^{2}).
	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 *gis*^{1}.
29/30	I	Ossia-Version von späterer Hand: T. 29.4 Achtelnoten *h*^{1}-*a*^{1}, T. 30.1 Viertelnote *gis*^{1}.

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

1	I 2	unten zunächst *a*^{1}.
10	I 5	unten zunächst *d*^{1}.
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-BART-HOLDY-* | *ALBUM.* | *Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung.* | *Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den* | *kunstsinnigsten Organiste[n] Deutschlands und des Auslandes.* | *Den Manen dieser unst[erblichen] Meister geweiht* | […] | *von* […] | *G. W. KÖRNER* […]
Leipzig: Körner o. J. (Druck, Querformat).
Teil 3 (*Nachspiele, Fughetten, Fugen und Trio's*
Notation auf 3 Systemen (Schlüsselung wie
In der vorliegenden Edition wiedergegeben w
teile des originalen Notentextes
führung mit Klavier gelten kör

10. **Johann Friedri**
wend
Quelle (Ti
Schw
al, oder
[…] | *von J.*
at); Vorwort da-
alph
Choralanfänge. Daraus
'6. No
emen (Schlüsselung: I G_2, II F_4).

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 Haltetöne in I und P fraglich.

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

11. *Fantasia* f-Moll (in der Quelle: Nr. 12, S.

12. Nachspiel [ohne Titel] b-Moll (in
elle.

13–15: **Wilhelm Grun**
Quelle: wie 4.–8.
tation auf 2
zeichnung vo
u, der du
de
II
geglic
ich (in der Quelle: Nr. 103, S. 68f.)
angeglichen an T. 2.
erk „Fine, sequitur Coda" in der Edition aufgrund der Anweisung in T. 25 ergänzt.
17 oben: mit Achtel-Fähnchen.
Zusatz *Von Anf: zum Schlusse.*

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: *fis*^{1}, 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* | *ORGELFREUND.* | *Vor-*
figurirte Choräle, Trio's, Fugetten, Fugen, | *Fa*
herausgegeben von Gotthilf Wilhelm K
Querformat), Teil III Heft 1.
Erschienen kurz nach 1843 (A
Herzog in München auf S
Daraus Nr. 26, S. 17
G_2, II F_4) mit „P
„senza Ped
Autoren
Fu
Teil
Nr. 1 c
nuscript);
öffentlichung.
von Op. 17 Nr. 4
im Notenbuch Hinrich
gestützt.*
ungspunkt ergänzt.

Vorspiel zum Choral „Allein Gott in der Höh"
att): *DIE ORGEL-COMPONISTEN* | *DES* | *19ten*
ERTS. | *115* | *Tonstücke jeder Gattung u. Form für das studium u. für den öffentlichen Gottesdienst.* | *als National-*
ren-Denkmal | *für den seligen* | *ORGELMEISTER RINCK* | *in Original-Beiträgen von seinen Freunden und Verehrern* | *wie überhaupt von den vorzüglichsten Componisten der Gegenwart* | *herausgegeben durch* | *CARL GEISSLER.* Mainz u. a.: Schott o. J. (Druck, Querformat), Pl.-Nr. 18545. Notation auf 2 Systemen (Schlüsselung: I G_2, II F_4).
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* | *Organist an der St. Wilhadi Kirche zu Stade und Musik-* | *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	*h*^{1} orig. nur ein
17–19	I	Bögen re ir nächste
30	II	2 unten

* Im Überblick Konrad Küs
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 G_2, II F_4).
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 No. 13. (Manuscript.) No. 1.* Die Angabe *No. 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 (Schlüsselu
ausgabe, bezeichnet *1. Man.*, *2. Man.*, *Pedal.*
graph, Überschrift *Als Vorspiel zu gebrauc*

17	II 2–3	urspr. d^1-cis^1; k

20. **Carl Leschen**, *Jesu r*
Quelle: Autograph, 4
ge Blattgrößen (ca. 2
ßer letzte
Chora
re
.aviernota-
.utlich 12-zeilig,
.edalmitwirkung je-
d 2 eine obere, fol. 3 und
.der Variationen ist über mit-
.ern identifizierbar. 1 und 2 auf 1
+ auf 3r/v, 5 auf 4r; 4 v leer.

33	II 4	zunächst mit Auflösezeichen, 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 Auflösezeichen, korrigiert.
51	I 1	urspr. as^1, korrigiert.
62	I	3 unten: Auflösezeichen nachgetragen.
68	I	4 unten: urspr. f^1, 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* | *EO*
ARMBRUST. | *Op. 4 Preis: 7 ½ Sgr.* Er *V.* Kö
ner o. J. (Druck, Querformat
Erschienen in jedem Fal *sts*
Notiert auf 2 Systemen
kung verbal be
Stimme al
ausga
D-Du
Die Satz *eemeyer*
übernom *ur* (s. unten).

, S. 1).
ade Ped.
P 2 *Kleemeyer* abgeändert in *c*. Da je-
rm der Tonrepetition für das Stück un-
gewöhnlich wäre, wurde diese Änderung hier
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]*.

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