

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 44

Ulrich Anton Clausen Fehr:

Das Notenbuch aus seiner Organistenzeit in Niebüll
(um 1780)

Eine Auswahl



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

Ihre Anschlusspublikationen, die als Kooperation zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erscheinen, leisten einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) und für das Gedenken zum 300. Todestag des Orgelbauers Arp Schnitger (2019).

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<https://www.nordkirche.de/kirchenmusikportal/notendownload/>



ORGELSTADT HAMBURG

Arp Schnitger & Orgeljahr 2019



Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 44

Ulrich Anton Clausen Fehr

1753–1812

Das Notenbuch aus seiner Organistenzeit in Niebüll (um 1780)

In Auswahl herausgegeben von Konrad Küster

Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2018

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	14
Edition	
<i>1.: Zwölf Präludien: C – D – d – Es – F (6 Stücke) – G (2 Stücke)</i>	19
<i>2.: 31 Choraleinleitungen</i>	
13–16: C-Dur (4 Werke)	38
17–18: c-Moll (2 Werke)	42
19–20: D-Dur (2 Werke)	44
21–22: d-Moll (2 Werke)	46
23–26: e-Moll (4 Werke)	48
27–31: F-Dur (5 Werke)	52
32–38: G-Dur (7 Werke)	58
39–42: g-Moll (4 Werke)	65
43: a-Moll (1 Werk)	69
<i>3. Anhang</i>	
44: Trauer-Aria	70
45: Sechs Überleitungen	72
46: Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh sei Ehr“	75
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	76

Vorwort

Norddeutsche Orgelmusik – nordfriesische Orgelmusik

Die Zeiten scheinen längst vergessen, als Nicolaus Bruhns (1665–1697) der einzige Komponist war, der die norddeutsche Orgelmusikkultur vertrat, ohne in einer der Großstädte des Raumes zu wirken. Eher war damals der Eindruck entstanden, er habe sich regelrecht in seine nordfriesische Heimat verirrt, als er 1689 den Posten an der Husumer Marienkirche antrat. Dieses Bild hatte seine Wurzeln in einer tiefen Skepsis gegenüber der Musikkultur nicht nur Nordfrieslands, sondern gegenüber Norddeutschland insgesamt. Und so lohnt es, den „Film“ der Veränderungen Revue passieren zu lassen: und zwar für den gesamten nordwestdeutschen Raum.

Dass 1987 der 350. Geburtstag Dieterich Buxtehudes begangen wurde, war eine Angelegenheit für Spezialisten; dasselbe galt für das Gedenken an den 200. Todestag Carl Philipp Emanuel Bachs 1988 in Hamburg. 1986 hingegen war das Schleswig-Holstein Musik Festival begründet worden, und im Festival-Almanach sprach Justus Frantz von der Absicht, erstmals „ein ganzes Land wie Schleswig-Holstein mit einem ‚musikalischen Flächenbrand‘ zu überziehen“ – ein Land, für das Heinrich W. Schwab an gleicher Stelle erklärte, dass Schleswig-Holstein nie „eine Musiklandschaft, Thüringen oder Böhmen vergleichbar“ gewesen sei¹.

In den folgenden Jahren kam es dann zur Fundamental-Restaurierung der Arp-Schnitger-Orgel in der Hamburger Hauptkirche

St. Jacobi (1989–93); ihr vorausgegangen war die Restaurierung von Schnitgers Orgel in der Alten Kirche auf Pellworm (1987–89). Beides wirkt wie eine Vorbereitung auf eine „andere“, neue Zeit. Orgelmusikalisch und musikhistorisch wurden in ihr neue Standards gesetzt, die sich eindrucksvoll in den völlig anderen Formaten der nachfolgenden, international begangenen Buxtehude- und Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gedenkjahre 2007 und 2014 manifestierten.

Das war in den 1980er-Jahren so nicht absehbar, und so heißt dies nicht, dass die Begründung, die Heinrich W. Schwab für seinen Eindruck der Musiktraditionen Schleswig-Holsteins gab, oder gar die Festival-Idee von 1986 falsch gewesen seien. Deutlich wird aber, dass es im „Land zwischen den Meeren“ etwas gab, das für die damaligen Kulturzugänge noch außerhalb des gedanklichen Horizonts lag.

Dabei geht es fundamental um eine Musikkultur, die an einer Orgel zentriert ist²; zu ihr ist die Beziehung weitgehend verloren gegangen. Organisten bezeichnen sich heute als Kantoren, auch weil für Bach diese Begriffseinheit zu bestehen schien; doch im mitteldeutschen Bild eines Kantors (als eines Schullehrers, der für das Musizieren der Schüler im Gottesdienst verantwortlich ist) hatte Orgelspiel keinen Platz. Kurz: „Kantor“ und „Organist“ waren einst nicht nur zu Recht getrennte Berufe, sondern standen auch für völlig unterschiedliche Zugänge zum Musizieren. Sie prägten zugleich zwei verschiedene „Systeme“ aus. Im mitteleuropäischen Osten der lutherischen Gebiete (zwischen Thüringen/Sachsen und Ostsee) stand der Kantor in der Hierarchie über dem

¹ Christoph Caesar (Red.), *Schleswig-Holstein Musik Festival 1986*, Kiel 1986, S. 14 (Frantz) und 17 (Schwab).

² Zum Folgenden Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel etc. 2016, S. 85–91.

Organisten; im Nordwesten Deutschlands (zwischen Harz und Nordsee) war es umgekehrt. Solange man nicht bereit war, dies zu unterscheiden, gab es keinen Weg dazu, „norddeutsche Orgelkultur“ angemessen zu beschreiben, weil man zunächst nach dem beherrschenden Kantor suchte, den es im Nordwesten kaum gab – am ehesten noch in Hamburg.

Zudem war die mitteldeutsche Kantorentradition etwas Städtisches: Sie ist an das Vorhandensein einer größeren Lateinschule gebunden, und eine solche gab es „im Dorf“ nicht, erst recht nicht in jedem; dort gab es Elementarschulen, und „der Lehrer“ leitete sonntags nur ein Liedersingen. Entsprechend der Rangfolge der Musikberufe gab es daher in mitteldeutschen Dörfern zumeist auch keine Orgeln. Das aber war (unter den umgekehrten Vorzeichen) in Teilen des Nordwestens schon im 16. Jahrhundert der Fall. Folglich entstanden dabei andere Künstlerprofile; auch Buxtehude ist anders als Bach. Die Musikauffassung funktionierte schlichtweg nach anderen Gesetzen; mit ihr waren andere ästhetische Ziele verbunden, erst recht dann für die späteren Zeiten Mozarts oder Beethovens. Sie hatte nicht den Anspruch, sich mit deren Werken zu messen – weil die norddeutsche Orgelkultur anders ist als jene.

Will man dieses andere „Musiksystem“ im Nordwesten Mitteleuropas verstehen, muss man es zugleich überhaupt als Zusammenhang erkennen können. Teils ergibt sich dies mit Hilfe der historischen Orgeln, die ja – als außerordentlich kostspielige Instrumente – keineswegs „anlasslos“ bis in die Dorfkirchen der Nordseemarschen als herausragende Musikinstrumente errichtet wurden; mindestens ebenso wichtig ist es, sich ein Bild von der Musik machen zu können, die sich mit diesen Instrumenten einst verband. Folglich geht es dann um das Grundproblem der „kritischen Masse“: Wie viele Organisten, die Orgelmusik hinterlassen haben, braucht man, um davon wegzukommen, es habe sich nur zufällig ein Künstler an die „abgelegene“ Nordseeküste verirrt? Die Vermutung, die Musik sei standardmäßig improvisiert worden, reicht

schließlich nicht aus, um dafür einen Kunstanspruch zu postulieren. Und selbstverständlich geht es auch darum, Unterschiede zu sehen: Gerade in einem Kultursystem, das möglicherweise eher handwerklich „funktionierte“ (das gilt ebenso für Thüringen und Böhmen...), ist nicht automatisch mit hochfliegenden Plänen zu rechnen, sondern möglicherweise „nur“ mit handwerklich gediegener Gebrauchskunst.

Die Wiederentdeckung verlief nicht ohne Irritationen, und mancher stand der Tatsache einer Musik, die schlichtweg nicht in das etablierte Bild zu passen schien, ratlos gegenüber. Doch das Bild füllte sich, und zwar auch von den „etablierten“ norddeutschen Zentren aus.

- Im Jahr 2000 erschloss Arndt Schnoor erstmals die reiche Tradition Lübecker Orgelmusik des 18. und 19. Jahrhunderts³.
- 2001 konnte Jürgen Neubacher Orgelwerke des Hamburger Petri-Organisten Johann Ernst Bernhard Pfeiffer (1703–1774) präsentieren⁴: „norddeutsche Orgelkunst“ der Zeit um/nach 1750.

Gleichzeitig drang der Blick in die Nordsee-Regionen vor, und dabei zeigte sich, dass für deren schleswig-holsteinische Anteile die Musiküberlieferung weitaus reicher ist als für die Nachbar-Nordseeanrainer und für die Ostseeküste.

- 1724: Der aus Mildstedt bei Husum stammende Organist Peter Gerritz (1681–1728), der daraufhin in Dithmarschen gewirkt hat, stellt in Rendsburg eine umfangreiche Sammlung von Choralvorspielen zusammen⁵.

³ *Lübecker Orgelbuch*, Bd. 1: *Bisher ungedruckte Orgelwerke Lübecker Organisten aus vier Jahrhunderten*, Lübeck 2000 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, 3. Reihe, 10).

⁴ Georg Philipp Telemann und Johann Ernst Bernhard Pfeiffer, *Drei Orgelfugen aus dem Repertoire der Hamburger St. Petrikirche*, St. Augustin 2001.

⁵ Auswahlausgabe online: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/1_Gerritz_Choralvorspiele.pdf.

- 1744: Eine Sammlung von Choralvorspielen dokumentiert (als einzige Quelle) die Orgelkunst, die der Langzeit-Organist in Tønder (Tondern), Andreas Friederich Ursinus (1699–1781), weitergab⁶. Auf ihn ist eigens zurückzukommen.
- 1758: Bendix Friedrich Zinck legt in Husum ein Orgelbuch an, in dem er vorwiegend Konzerte für Orgel solo zusammenfasst⁷; als Komponisten namentlich fassbar sind Christoph Wolfgang Druckenmüller (1687–1741, Jork/Altes Land) und Marx Philipp Zeyholdt (1704–1760, Drochtersen/Land Kehdingen), ferner der aus Schwabstedt (Nordfriesland) stammende und in Itzehoe wirkende Organist Hinrich Zinck (1677–1751), ein Verwandter des Schreibers. Diesem können die Werke der anderen nur zugänglich geworden sein, weil deren Verwandte in Wesselburen, Mildstedt und Breklum wirkten. Die anonym überlieferten Werke der Sammlung werden gleichfalls in diesem Raum entstanden und dem Schreiber zugänglich geworden sein.
- Um 1782: Dort geht es um das hier in einem repräsentativen Querschnitt edierte Manuskript.
- 1803: In Garding (Eiderstedt) erweitert der Organist Christian Calsen (1748–1822) „sein“ örtliches Exemplar der gedruckten

Choralvorspiele von Johann Christian Leberecht Kittel (1801) um eine Reihe aufwendiger weiterer Werke⁸.

- 1844 „erbt“ Carl Leschen (1808–1900) den Organistenposten an St. Laurentii in Itzehoe von seinem Vater. Aus seinen folgenden Wirkungsjahrzehnten sind mehrere Kompositionen überliefert, die in der Auseinandersetzung mit seinem Dienstinstrument (der „letzten“ Orgel Arp Schnitgers – die dieser nicht mehr vollenden konnte) entstanden⁹.

Ergänzt wird das Bild – außerhalb dieses Raumes – durch Einzelwerke von Carl Michael Meineke (1745–1824, Oldenburg) und seiner Schüler sowie Carl Sauerbrey (1804–1847, Stade), zugleich aber durch die, von denen die Kunstformen aus dem Nordseeküstengebiet Schleswig-Holsteins in andere Regionen getragen wurden: schon durch Cajus Schmedeke, der 1577 den Organistenposten in Husum aufgab, um nach Helsingør zu gehen; auf seine anschließende Zeit als Danziger Marienorganist geht anscheinend ein umfangreiches Orgelmusik-Manuskript zurück, das dann aber auch noch von seinem Wirken an der Nordsee geprägt ist. Später zogen Werner Fabricius (Organistensohn aus Itzehoe) nach Leipzig und Johann Friedrich Alberti (Pastorensohn aus Witzwort und Oldenswort) als Organist nach Merseburg. Auf diese Weise können einige Musikedokumente aus 250 Jahren immerhin – halbwegs kontinuierlich – verständlich machen, welche musikalischen Entwicklungen sich mit der viel reicher dokumentierten Orgelbaukultur dieses Nordseeraumes verband. Und die Mehrzahl der Komponisten und Musikquellen hat etwas mit Nordfriesland zu tun.

⁶ Andreas Friederich Ursinus, *43 Choräle für Orgel / 43 koraler for orgel*, hrsg. von Konrad Küster, Kopenhagen 2017 (Dansk Center for Musikudgivelse, 26). http://www.kb.dk/export/sites/kb.dk/da/nb/dcm/udgivelser/download/ursinus/DCM_026_Ursinus_web.pdf.

⁷ Konrad Küster (Hrsg.), *Das Husumer Orgelbuch von 1758. Præludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal. Sammlung Bendix Friedrich Zinck mit Werken aus dem Alten Land, dem Land Kehdingen und Schleswig-Holstein*, Stuttgart 2001.

⁸ Online: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/14_Calsen_Choralsammlung.pdf.

⁹ Zwei Werke in: *Arp Schnitgers Erben*, Stuttgart 2008 (Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit, 1780–1860, Bd. 1, Nr. 19 und 20).

Ulrich Anton Clausen Febr und seine Niebüller Orgel

Febr¹⁰ ist in diesem System nicht das, was man einen „großen Komponisten“ nennt. Seine Bedeutung liegt auf ganz anderen Gebieten.

1753 wurde er in Haderslev (Hadersleben) geboren. Dort war seine Mutter beheimatet; der Vater war Lehrer in Bredstedt (Nordfriesland) gewesen, aber vor der Geburt des Sohnes gestorben. Über seine Ausbildung ist wenig bekannt; fassbar wird er 1778, als er zum Lehrer, Küster und Organisten in Niebüll berufen wurde. Dieser Stellenzuschnitt war in jener Zeit noch nicht weit verbreitet; ursprünglich war die Organistentätigkeit ein Vollzeit-Job gewesen, neben dem – je nach Region – auch das Verwahren der kirchlichen Wertgegenstände (Altarsilber, Geld) gehören konnte (dies ist Sinn des Begriffs „Küster“, von „custos“, Wächter) oder der mit Aufgaben der Rechtspflege (Kirchspielschreiber) verbunden war. Jene Dreierkombination (plus „Dorflehrer“) setzte sich erst im 18. Jahrhundert durch.

Niebüll gehörte zu der riesigen Propstei Tønder, die von Föhr im Südwesten nach Løgumkloster (Lügumkloster) im Nordosten über 50 km hinweg alle Gegensätze von Wattenmeer und Marschland bis zur Geest überspannte und zugleich im Sprachlichen unterschiedlichste Schattierungen aufwies: Dialekte und Sprachrichtungen des Plattdeutschen, Friesischen und Dänischen. Unangefochtenes Zentrum des Ganzen war Tønder, zugleich als Schaltstelle kirchlicher Kultur mit weiten Wirkungen über die damaligen Grenzen Schleswig-Holsteins hinaus ins „reichsdänische“ Gebiet: Mit dem Wirken des deutschsprachigen Props-

ten Johann Hermann Schrader und des dänischsprachigen Pastors Hans Adolph Brorson (später Bischof von Ribe) verbindet sich die Entstehung einer charakteristischen Richtung des Pietismus.

Andreas Friederich Ursinus, dessen 1744 entstandene Orgelchoral-Sammlung oben erwähnt ist, der aber zugleich als Kantatenkomponist und Musiktheoretiker hervortrat, war der musikalische Partner dieses prägenden Geschehens¹¹. Aus Thüringen gebürtig, wird er zunächst nach Hamburg gelangt sein; 1725 kam er nach kurzzeitigem Wirken in Cismar (Ostholstein) nach Tønder, wo er bis zu seinem Lebensende blieb. Sein dortiges Wirken umfasste eine ausgreifende Unterrichtstätigkeit, und ebenso betreute er Orgelbaumaßnahmen in der Umgebung.

So war er der „geborene“ Gutachter, als 1729 in Niebüll eine erste Orgel aufgestellt wurde: zugleich die erste überhaupt, die in südlichen Festlands-Teilen der Propstei gebaut wurde (zuvor gab es Orgeln auf Föhr, in Højer und Emmerlev westlich des Zentrums Tønder sowie in Løgumkloster). Die Orgel¹² war kein Neubau, sondern kam „durch Vermittlung von Inspektor Haeseler im A.-Chr.-Albr.-Koog [Alter Christian-Albrechts-Koog¹³] von einem ihm verwandten Pastor auf Pellworm“. Der „Inspektor“, Bendix Heseler, versah diese Funktion in dem Koog (und dem angrenzenden Neuen Christian-Albrechts-Koog¹⁴).

Auf Pellworm gab es damals eine einzige Orgel: erbaut 1711 von Arp Schnitger und seitdem dort erhalten. Ihr Vorgänger, erstmals 1525 erwähnt, war schon in der Bauzeit nach Ostenfeld (Husum) verkauft

¹⁰ Zur Biographie: Ove Göttsche, *Aus der Geschichte der Kirche und des Kirchspiels Niebüll*, Niebüll 1929, S. 34; Niebüll, Kirchenarchiv, Taufbucheintragungen S. 137, 153, 171, 186; Haderslev, Byhistorisk Arkiv, Acta XII H. 3 und Acta XIII C. 13; Aabenraa, Firmenarchiv Marcussen & Søn, Mappe „Haderslev Domkirke“.

¹¹ Zu Details vgl. das Vorwort in: Ursinus, 43 *Choräle* (wie Anm. 6).

¹² Göttsche (wie Anm. 10), S. 11, dort das Zitat; Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 308f.

¹³ Westlich Niebülls, 1681/82 eingedeicht, heute zu Galmsbüll gehörig, einer ehemaligen Hallig.

¹⁴ Sönnich Volquardsen, „Die Familie Heseler in Nordfriesland“, in: *Zwischen Eider und Wiedau* 1981, S. 165–186, hier S. 167f.

worden. Bei der Klärung, um welches Instrument es sich gehandelt haben könne, hilft eine Idee weiter, die der langjährige Pellwormer (und spätere Eckernförder) Pastor Manfred Adam entwickelt hat.

Demzufolge muss es irgendwo auf der Insel eine Scheune (?) gegeben haben, die als zentrales Zwischenlager für Gegenstände des kirchlichen Kultus diente: solche, die nach der Sturmflut von 1634 in den zerstörten Teilen der Insel Alt-Nordstrand geborgen und nicht schon in der unmittelbaren Folgezeit von mehr oder weniger privater Seite verkauft worden waren¹⁵. Die Flut hatte das Land „nur“ langfristig unbewohnbar gemacht, so dass es aufgegeben wurde; denn noch einige Jahre lang war versucht worden, das Land zu bewirtschaften, und es muss Gebäude gegeben haben, die die Flut weitestgehend unbeschadet überstanden hatten. Gerade für manche Kirchen, traditionell auf Warften errichtet (oder sogar: auf dem höchsten Punkt einer Dorfwarft), muss dies gelten; die Kirche von Trindermarsch wurde erst 1661 abgerissen. Erst mit der Preisgabe der Orte kam es also – der Tradition zufolge – zum Einsammeln der Kanzel, die später in die Lutherische Kirche in Friedrichstadt gelangte, der Buphever-Glocke, die sich ab 1640 zunächst in Osterhever (Eiderstedt) befand, und wohl auch der Glocke im Schobüller „Kirchlein am Meer“ nördlich von Husum.

Zu diesen Kulturgütern wird auch die Orgel gehört haben, die in der Kirche des Dorfes Königsbüll stand und dort 1639 vom Pellwormer Organisten Johannes Gudeknecht begutachtet wurde (in der Kirche wurde „alles in zimlichem Wolstande“ angetroffen)¹⁶. Sie ist das einzige

Instrument, auf das die Beschreibung „Orgel von Pellworm“ 1729 passt. Und dass der Gutachter Ursinus davon sprach, die Orgel dürfe „in diesem Zustande nicht bleiben“, fällt nicht auf den Orgelbauer (Hans Vent aus Flensburg) zurück: Angesichts dessen, dass Ursinus für das Gutachten (und eine Einweihungsmusik) 36 Mark lübisch erhielt, Vent aber nur viermal so viel (144 Mark), ist auszuschließen, dass er sehr viel mehr zu leisten hatte als den Aufbau des alten Pfeifenwerks mitsamt der zugehörigen Mechanik und die Erarbeitung eines neuen Gehäuses. Ursinus' Kritik richtete sich demnach auf die nicht „zeitgemäße“ Disposition eines sehr alten (und begreiflicherweise über die rund 90-jährige Einlagezeit hinweg nicht fortentwickelte) Orgel aus.

Fehr blieb nur acht Jahre in Niebüll; 1786 trat er die Stelle des Schreib- und Rechenmeisters an der Bürgerschule seiner Heimatstadt Hadersleben an und übernahm damit zugleich die Verantwortung für die Vokalmusik in der Kirche (heute Domkirche) St. Marien. Zur Orgel kehrte er mindestens kurz vor seinem Tod in einer Vakanzzeit des Postens zurück. Damals reparierte der junge Orgelbauer Jürgen Marcussen die Marienorgel; Fehr bescheinigte die Qualität von dessen Arbeit. Als sich Marcussen 1811 um ein königliches Orgelbau-Privileg bemühte, legte er zur Unterstützung seines Anliegens auch Fehrs Zeugnis bei. Marcussens Ansuchen war erfolgreich; daran hatte demnach auch Fehr Anteil: langfristig, denn der Betrieb besteht in Aabenraa (Apenrade) bis heute.

Das Notenbuch und seine Geschichte

Das, was Fehr mit seinem „Notenbuch“ ursprünglich bezweckte, lässt sich mit dem Begriff „Buch“ nicht angemessen umschreiben; viel eher handelt es sich um eine Ansammlung von Material, mit dem er seinen

¹⁵ Hierzu schon M. H. Nielsen, „Stormfloden 1634 og dens Virkniner paa Sønderjyllands Vestkyst“, in: Sønderjyske Aarbøger 1900, S. 253–292, hier S. 274f.

¹⁶ Zit. in: Konrad Küster, *Orgeln an der Nordsee – Kultur der Marschen: Ausstellungsführer*, Kiel 2014, S. 37 (nach Landesarchiv Schleswig-Holstein Abt. 18 Nr. 116, fol. 90v/91r). Vgl. ebenso: Albert A. Panten, „Die Aufzeichnungen des Pellwormer Organisten und Schullehrers Johann Gudeknecht von 1645“, in: *Nordfriesisches Jahrbuch* 1981, S. 79–84.

Organistendienst (rechnerisch ein Drittel seiner Aufgaben) möglichst sachgerecht ausfüllen wollte. Es bestand aus mehreren Gruppen von ineinander liegenden, querformatigen Papierbögen, die sich rasch greifen und nach Bedarf aufs Pult der Orgel stellen ließen. Darauf deutet ganz konkret die 55. Seite (von insgesamt 106) hin: Sie war lange Zeit Lichteinwirkung ausgesetzt und ist deshalb stärker vergilbt als andere Seiten. Erklärlich ist dies nur dadurch, dass die Seite zeitweilig oben auf einem Papierstapel lag. Bei dem nachträglichen Bindevorgang ist zudem eine Papierlage falsch eingebunden worden: Auf Seite 18 beginnt ein Stück, das sich auf Seite 15 fortsetzt; die Papierlage lag dem Buchbinder also „verkehrt herum gefaltet“ vor.

Dies zeigt zugleich, dass die Paginierung jünger ist als die Beschriftung; sie wurde sogar erst nach dem Binden eingetragen. Und ganz zum Schluss entfielen einige Blätter; denn die Seitenzählung weist Lücken auf.

Und noch etwas spiegelt die Geschichte des Materials: Manche Stücke sind mit kräftiger Feder eingetragen worden, manche andere (erst später) mit einer zierlichen Stahlfeder. Folglich erstreckten sich die Eintragungen über einen längeren Zeitabschnitt. Dieser mag bis in die Haderslebener Zeit Fehrs gereicht haben; ebenso braucht dieser nicht erst 1778 in Niebüll mit der Anlage des Bandes begonnen zu haben. Sinnvoller erscheint, dass Fehr einen Grundbestand schon als organistisches Startkapital in seine Stellung mitbrachte. Folglich spiegelte sich hier auch seine Lehrzeit; er mag sie bei Ursinus absolviert haben. Ohnehin war dieser eine überregionale Autorität; zugleich gab es – im Vorgriff auf das 1788 in Tondern gegründete Lehrerseminar – in der Stadt eine Lehrerausbildung¹⁷. Beides mag Fehr den Einstieg in den Beruf und die Region ermöglicht haben.

¹⁷ Vgl. Vorwort zu Ursinus (wie Anm. 6), S. XIX.

Fehr ist der einzige, von dem sich Eintragungen in dem Band finden lassen. Keines der Werke ist mit einem Namen versehen. Auch die Identifizierung Fehrs ist nur durch einen (allerdings eindeutigen) Schriftvergleich möglich. Den entscheidenden Anstoß zur örtlich-personellen Bestimmung der Provenienz gibt die (hier im Anhang abgedruckte) „Trauer-Aria, abgesungen bey der Beysetzung des Wohlgebohren dem sel: Hrn. Etats-Rahts Heselers aus Tondern, in Niebüll d. 19. Nov. 1782“, die auf einer eigenen Papierlage in den Band eingebunden ist; sie führt zur Identifizierung des Schreibers – und verweist zugleich erneut auf die Familie, die einst den Einbau der Orgel in Niebüll veranlasst hatte¹⁸.

Die weitere Geschichte des Notenbuches teilt sich in zwei Etappen; beide sind unklar. Die erste setzt an dem erhaltenen Manuskript an. Zu erwähnen ist hier erneut, dass einzelne Seiten (nach dem Zusammenbinden der Einzellagen) aus dem Band herausgetrennt wurden; wichtiger ist, dass – von Fehrs Hand – zahlreiche Stücke mit Vermerken wie „Abge“, „Abgeschr.“ oder „Geschr.“ versehen sind, darunter auch solche, die klar Fehrs eigene Kompositionsarbeit erkennen lassen. Also bezeichnen diese Begriffe nicht die Autorschaft anderer, sondern dass Fehr selbst sie in ein anderes Manuskript „abgeschrieben“ hat. Hatte er also Schüler, denen er entsprechendes Unterrichtsmaterial verfügbar machte?

In Dunkel gehüllt ist erst recht das Schicksal des Bandes im mittleren 19. Jahrhundert, also nach Fehrs Tod. Erst im weiteren Verlauf lässt sich die Spur aufnehmen, als es sich im Besitz des Organisten Henrik Hansen

¹⁸ Die hier betroffene Person (erneut „Bendix Heseler“, 1715–1782) war Neffe des Orgelstifters; vgl. Volquardsen (wie Anm. 14), S. 176. Der Dichter des Textes ist unbekannt: Es handelt sich um eine sehr häufig verwendete poetische Form und wiederkehrende sprachliche Bilder, die somit auf unzählige Inspirationsquellen verweisen könnten, ohne aber wirklich konkrete Anhaltspunkte für eine Herkunftsbestimmung zu bieten.

(1838–1886) in Oxbüll auf der Insel Alsen (Oksbøl, Als) befand. Im 20. Jahrhundert sollte es dort eigentlich entsorgt werden sollte. Durch glückliche Umstände gelangte es stattdessen in Privatbesitz, zunächst in Schleswig-Holstein, später in Westfalen. Von dort wird es anlässlich eines festlichen Gottesdienstes am 21. Oktober 2018 an das Landeskirchliche Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland übergeben.

Zur musikalischen Substanz

Fehr gebrauchte in seinem Organistendienst offensichtlich zweierlei. Ihm stand das 1755 gedruckte Choralbuch von Johann Balthasar Rein¹⁹ zur Verfügung: das Werk eines Enthusiasten, weder also ein herrschaftlich „privilegiertes“ Choralbuch noch die Zusammenstellung eines Organisten. In diesem Buch finden sich auf 83 Druckseiten 201 Lieder: als Kombination aus Melodie und beziffertem Bass.

Dieses Material diente Fehr aber nicht nur als Grundlage für die Liedbegleitung, sondern er konnte aus ihm – wie zeitüblich gefordert – der Gemeinde unmittelbar vor deren Gesang auch das jeweilige Lied vorspielen, vielleicht als schlichte Sätze, vielleicht in mehr oder weniger starker Auszierung. Dieses Vorspielen erfüllte einen ähnlichen Zweck wie die Liednummerntafeln, die in jener Zeit aufkamen (zunächst wurden die Lieder nur angesagt).

Schlug eine Gemeinde also das angekündigte Lied auf, blieb währenddessen Zeit für ein „Präludium“: für eine Einstimmung in das Lied, die insofern dem „Vorspielen“ der Liedmelodie noch vorgeschaltet wer-

den konnte. Hierfür gab es bei Rein kein Material; dafür musste Fehr also zu seinem handschriftlichen Fundus greifen.

Das, was für diese Einstimmung erforderlich war, bezieht sich nur in der Tonart auf das nachfolgende Lied, also noch ohne auf deren Melodie vorzugreifen (das leistete ja das „Melodie“-Vorspiel). Das insofern „freie Präludium“ hat die gleiche Funktion wie das Vorspiel zu einer Opern- oder Kantatenarie des früheren 18. Jahrhunderts. Diese Praxis drang ab der Jahrhundertmitte in die Orgelmusikpraxis ein; die 1746 gedruckten „Schübler-Choräle“ von Johann Sebastian Bach zeigen dies. Denn fünf von ihnen (BWV 645–650 ohne BWV 646) sind Umarbeitungen von Kantatensätzen, in denen eine Chormelodie in einen andersartigen musikalischen Kontext eingebettet ist und in dieser Form auch eingeleitet wird. Der Charakter solcher Arienvorspiele prägt die kurzen „Präludien“ Fehrs sehr weitgehend, denn wie diese bestehen sie aus Startfloskeln (gelegentlich wiederholt), dann einer sequenzierenden Fortspinnung als Zwischenglied und einer Schlusskadenz.

Manche der Stücke muss Fehr abgeschrieben oder auf der Grundlage von Musik anderer weiterentwickelt haben – zum Beispiel aus Klaviermusik Carl Philipp Emanuel Bachs²⁰. Doch er hat eindeutig auch „komponiert“: Es gibt in dem Band Musik, die Fehr eingetragen, dann aber wieder durchgestrichen und direkt anschließend durch geringfügig andere Gestaltungen ersetzt hat. Dies spiegelt also einen Schaffensprozess, nicht nur ein einfaches Abschreiben.

Neben diesen Liederleitungen benötigte Fehr auch etwas größere Stücke, die dem Typus „Präludium und Fuge“ angehören. Sie mögen die Gottesdienst eingeleitet haben. Es wäre verfehlt, hier Stücke desselben

¹⁹ Online zugänglich als.: https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/pdf_download.pl?id=bsb10525191 (Abruf vom 03.09.2018).

²⁰ Vgl. Konrad Küster (Hrsg.) *Organisten um Jürgen Marcussen*, Stuttgart 2008 (Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit, 1780–1860, Bd. 3), hier Nr. 4 (Vorwort S. 5): Bearbeitung nach dem Finalsatz der 2. *Württembergischen Sonate*.

Kunstformats wie bei Dieterich Buxtehude oder Nicolaus Bruhns zu erwarten; denn Fehrs Ambitionen lagen nicht dabei, exemplarische Kunstmuster vorzulegen, sondern seinen sonntäglichen Dienstpflichten nachkommen zu können – und sich dabei nicht aufs Improvisieren verlassen zu müssen. Und es ging nicht um hauptamtlichen Dienst (daher haben die Choralvorspiele der Gardinger Calsen-Sammlung von 1803 ein anderes Format), sondern um den Alltag in einer kleinen und noch sehr jungen Orgelgemeinde. Folglich spiegelt sich in dem Notenbuch, was „Dorfororganisten“ seiner Zeit praktizierten, wenn sie gut waren (und sogar komponieren konnten).

Ebenso wie in den Liedpräludien liegt folglich auch den größeren Stücken ein überschaubares Material wiederkehrender Techniken zugrunde: klassische Fortschreitungen von Harmonien in mehr oder weniger aufwendiger Figuration. Theoretisch hätte man diese Musik auch damals improvisieren können; Fehr hat sie demnach tatsächlich zur sonntäglichen Absicherung fixiert – aber dafür auch kreativ gearbeitet. Obendrein spiegeln gerade die größeren Stücke auch Standardtechniken des 18. Jahrhunderts: In einer Fuge können (wie in der F-Dur-Komposition Nr. 5) Dux und Comes sich zueinander verhalten wie Vordersatz und Nachsatz einer Liedphrase; die Begleitung kann rein akkordisch sein, nicht also aufwendigere kontrapunktische Techniken einbeziehen. Doch gibt es auch die Fuge Nr. 7, in der das Fugenthema auf benachbarte Molltonart-Stufen geführt wird, oder die Nr. 10 mit einer Themenbehandlung, die weit in die Geschichte der Fuge zurückweist. Eine Ausrichtung auf Klangfolgen (d-Moll-Präludium Nr. 3, mit einer Fortsetzung, in der „Fugen“-Techniken nur zitiert erscheinen) können in der Chromatik der Themenführung selbst eine Entsprechung erhalten (F-Dur-Fuge in Nr. 8). Kurz: Es geht keineswegs um Fugentechniken der Buxtehude- und Bach-Zeit oder um ihre ästhetischen

Formate; doch die Gestaltung der Stücke zeigt trotzdem eine solide handwerkliche Beherrschung.

In seinem Notenbuch hat Fehr viele Stücke nach ihrer Tonart gruppiert. Jeweils eine Papierlage (mehrere ineinander liegende Bögen) bilden eine solche Gruppe: Zuerst finden sich größere Stücke des Typus „Präludium und Fuge“, dann Liedpräludien. Jeweils nach dem Innenfalz ist eine neue, zumeist verwandte Tonart an der Reihe: C-Dur und c-Moll stoßen auf diese Weise aneinander, entsprechend aber auch e-Moll und F-Dur (d. h., weder E Dur noch f-Moll kommen vor, aber dort z. B. auch nicht Es-Dur). Mehrere Seiten sind nur mit Notenlinien versehen; dies spiegelt, dass Fehr die Papierlagen als „Sammelbecken“ angelegt hatte und die Stücke erst nach und nach eingetragen hat.

Diese Tonart-Struktur kennzeichnet den größten Teil des Bandes. An seinem Beginn (und somit leicht auffindbar) finden sich kurze Überleitungen: dafür, dass zwischen zwei Liedern (oder auch: gegenüber dem Sprechgesang des Pastors) eine Überbrückung gespielt werden solle. Schließlich gibt es im vorderen Teil des Bandes eine eigene Papierlage mit aufeinanderfolgenden „Präludien und Fugen“, ebenso weitere Teile, in die (allerdings erneut nach tonartlichen Gesichtspunkten gruppiert) einzelne „Liedpräludien“ eingetragen wurden – wohl weil hier jeweils größere Seitenfolgen noch frei geblieben waren.

Die Präsentation dieser Auswahlsgabe greift diese Ideen auf. Zu Beginn steht eine Gruppe aus „Präludien und Fugen“²¹, dann, nach Tonart zusammengefasst, der Teil mit den kurzen „Liedpräludien“, in den allerdings Stücke aus dem gesamten Band einfließen (nicht also nur aus „den“ tonartlich definierten Papierlagen). Die tonartliche Ordnung folgt nicht der Bandstruktur, sondern modernen Tonartbegriffen („von C

²¹ Die e-Moll-Fuge wurde vorab publiziert; vgl. *Organisten um Jürgen Marcussen* (wie Anm. 18), Nr. 1 (S. 14f.)

aufsteigend“); ferner wird die Reihenfolge dadurch bestimmt, dass Stücke, die sich in der Edition über mehr als eine Seite erstrecken, möglichst ohne spieltechnisch problematische Wendestellen auskommen.

Schließlich wird ein Anhang gebildet: mit der Trauerkomposition von 1782, dem einzigen Choralvorspiel des Bandes, das eine Liedmelodie figurativ aufbereitet, und den „Überleitungen“ aus Fehrs Eröffnung.

Die Bedeutung des Buches

Für Niebüll ist auf diese Weise hundertprozentig rekonstruierbar, was den Organistendienst musikalisch ausmachte: das gedruckte Choral- und das handschriftliche Präludienbuch. Niebüll war kein alter Fokus der Orgelkultur an der Nordsee, auch kein zentraler Ort der Region; Stadtrechte erhielt Niebüll erst 1960, 40 Jahre nachdem es für den Südteil von Tonderns altem Propstei-, Amts- oder Kreisgebiet die Funktion des Landratssitzes übernommen hatte. Gegenüber Orten wie Møgeltonder (mit der Orgel von 1679, an der der Organist 1704 „das Vaterunser auslegte“, also eine eigene Choralfantasie improvisierte²²) oder Breklum (mit dem Zeyholdt-Verwandten an der Orgel) ergeben sich hier charakteristische Unterschiede. Insofern spiegelt Fehrs Orgelbuch nicht einmal die typischen Standards der Orgelkultur in Nordsee-Dörfern, sondern das, womit ein besonders junger Ort in dieser Kulturform sich musikalisch erst noch zu „definieren“ begann. Dafür war es zweifellos sinnvoll, dass Fehr sich sein Arbeitsmaterial strukturierte und es schriftlich fasste.

²² Konrad Küster, „Choralfantasie als Exegese: Konflikte zwischen musikalischer Realität um 1700 und jüngeren Gattungsbegriffen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2010), S. 23–34 (dort auch zum Verhältnis zwischen „Preludium“ und „Vorspiel“).

Dem ist zu verdanken, dass an dieser einen Stelle das Musizieren umfassend so dokumentiert worden ist – und es ist (anders als für andere Orte) erhalten geblieben. Dafür, was Orgelkunst in einem Ort der nunmehr um sich greifenden Kirchenliedkultur bedeutete, bietet Fehr ein nicht nur qualitativvolles, sondern möglicherweise obendrein einzigartiges Material.

Es wird nur begrenzt sinnvoll sein, diese Stücke in die Orgelkonzertkultur zu übernehmen. Doch ähnlich wie zu Fehrs Zeit mag es sein, dass diese Musik auf kleinen Stellen nebenamtlich tätiger Organistinnen und Organisten eine Inspiration für die gottesdienstliche Praxis bieten. Denen, die dieses kirchenmusikalische Personal hauptamtlich betreuen, mag es eine ansprechende Aufgabe sein, die Grundlagen der Generalbasspraxis weiterzuvermitteln, die für das Spiel vieler Stücke beherrscht werden müssen und die für Fehr (ohne im Umgang mit Reins Choralbuch) eine Selbstverständlichkeit waren. Deshalb wurde davon abgesehen, die Bezifferung durchgängig auszuführen; nur dort, wo kurzzeitig (z. B. für einen Takt) die Klangwirkung nicht vollständig erscheint, wurden Noten ergänzt.

Dank

Die Beschäftigung mit dem Notenbuch setzte 2001 an, als nach einer regionalen Presse-Rundfrage im Zusammenhang mit dem *Husumer Orgelbuch von 1758* Albert Panten (Niebüll) mich auf das Buch hinwies. Wie bei allen anderen Musikedokumenten des Nordseeraumes, die nicht dem Kernbereich der „norddeutschen Orgelkultur“ angehören, galt die Bearbeitung zunächst der elementaren Frage: Worum geht es hier eigentlich? Wo liegen Sinn und Bedeutung des Materials, und in welcher Musikkultur ist das Werk einst zu Hause gewesen? 2008 erschienen dann erste

Stücke in einem Sammelband des Carus-Verlages (diese Kompositionen kommen hier nicht erneut zum Abdruck).

Die Arbeiten wurden von Husum aus durch Annegret und Dr. Ulf-Dietrich von Hielmcrone unterstützt; die Übergabe von 2018 erfolgt im Zusammenspiel mit dem Landeskirchlichen Archiv (Dr. Annette Göhrres, Ulrich Stenzel), dem Landeskirchenmusikdirektor, Hans-Jürgen Wulf, und der Ev.-luth. Kirchengemeinde Niebüll. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Besonderer Dank gebührt hingegen Heinrich Paul, der die jahrelangen Arbeiten ermöglicht und begleitet hat.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autograph, bis Oktober 2018 in Privatbesitz, seitdem Kiel, Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland.

106 gezählte Seiten eines nachträglich aus mehreren Einzellagen zusammengefügt Bandes (Querformat, 24 x 15 cm), oben paginiert (nachträglich: in der Regel links, je nach bereits vorhandenen Eintragungen auch in der Mitte). 160 Kompositionen. Notiert auf 2 Systemen (Schlüsselung: I c₁, II f₄), 6 bzw. 8 Systeme pro Seite.

Eintragungen zumeist mit breiter (älter) oder gleichmäßig spitzer (neuer: Stahl) Feder in Tinte; einzelne Bleistiftzusätze.

Die Verteilung der Parts auf die beiden Systeme lässt keine direkten Konsequenzen für die Verteilung der Stimmen auf die Hände erkennen: Da zwischen beiden Systemen der Ton b⁰ oder h⁰ steht, können musikalische Linien einfach „durchlaufen“. Entsprechend ist nur gelegentlich die Mitwirkung des Pedals bezeichnet. In der Edition wird die Musik nur in Ausnahmefällen auf drei Systemen wiedergegeben, die Notation im c₁-Schlüssel wird in g₂-Schlüssel übertragen.

Der Bandaufbau lässt sich vereinfachend folgendermaßen umschreiben (angegeben sind jeweils die originalen Paginierungen Fehrs):

- 1–8 Einzelblätter mit den „Überleitungen“ (hier Nr. 45) und anschließend kürzeren Stücken in C und G
- 9–18 Fortsetzung mit 2 Binionen; kurze Stücke in a, G, D und F. Darin als Einschub die Melodie „Christus, der uns selig macht“ (mit beziffertem Bass) und die hier als Nr. 4 abgedruckte Komposition.
- 19–26 „Präludien und Fugen“ (F, d, G, e, G, d)

27–38	Ternio mit Kompositionen in D und d
29–42	Binio als Appendix zum Vorigen (d, D)
43–46	Binio mit Kompositionen in G und F
47–50	Binio mit Kompositionen in D und e
51–54	Binio; 1 Komposition in F, dann in G und g
55–70	Quaternio; mit Kompositionen in C und c, jeweils einleitend größere Werke
71–74	Trauer-Aria (direkt anschließend ans Vorige) und g-Moll-Andante, dann vacat-Seite
75–86	Ternio, wie 55–70, aber Kompositionen in G und g
87–106	Quinio analog zum Vorigen; Kompositionen in e und F, allerdings nur in F auch größere

Einzelanmerkungen

Angaben bezeichnen ein „Zeichen“ (Note, Pause) im jeweiligen Takt; die beiden Manualsysteme werden als I und II von oben durchgezählt; unterschiedliche Lagen werden mit „oben“ und „unten“ bezeichnet. Sofern vorhanden, wird das Pedalsystem mit „P“ bezeichnet.

a) „Präludienteil“

1.: orig. S. 55 (Nr. 89). Überschrift „C“, Zusatz „Abgeschr.“

2.: orig. S. 41 (Nr. 69). Überschrift „D.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
25	I	1: in der Mitte zunächst zusätzlich h ¹ , gestrichen; unten d ¹ angesetzt
	II	1: erst D, gestrichen, überschrieben

3.: orig. S. 35 (Nr. 42), unbezeichnet
keinerlei Schlusstrich am Werkende

4.: orig. S. 13 (Nr. 29); Überschrift „Allegro“ (später „Andante“ in kleinerer Schrift).

In sehr gedrängter Schrift auf einer rechten Seite notiert. Zum Andante-Mittelteil ein liegendes Kreuz; vgl. Nr. 27 (Variante in F-Dur).

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
4	I	2–3: orig. doppelt gebalkt (oben/unten)

5.: orig. S. 45 (Nr. 74). Überschrift „F # All.“

6.: orig. S. 19 (Nr. 36), keine Überschrift. Möglicherweise als Präludium zur Fuge Nr. 7 gedacht.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
9	II	1: urspr. Vorzeichnung <i>b</i> , mit der Note überschrieben

7.: orig. S. 20f. (Nr. 37), keine Überschrift. Möglicherweise als Fortsetzung zum „Präludium“ Nr. 6 gedacht. Orig. auf 2 Systemen notiert.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	I	6: urspr. c ² , Streichung und Überschreibung; Zusatzbuchstabe „a“
2	I	8: wie T. 1
16	P	1: urspr. mit #, gestrichen
25	II	2: oben mit Buchstabenzusatz „a“

8.: orig. S. 96f. (Nr. 146), Überschrift „Præl.“, Zusatz „#“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
5	II	1: Dreiklangsnotation in Vierteln nachträglich hinzugefügt

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
48–49		urspr. erweiterter Schluss, gestrichen/Rasur, Überschreibung; zunächst wie Nr. 9, T. 18–19 (in doppelten Notenwerten)

9.: orig. S. 96 (Nr. 145), Überschrift „Præl.“, Zusatz „#“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
17	I	oben 2: zuerst Viertel, überschrieben

10.: orig. S. 98 (Nr. 147), Überschrift „Præl.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
20	I	zunächst Halbe, überschrieben (beide Stimmen)

11.: orig. S. 22f. (Nr. 38), keine Überschrift

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
12		8: anschließend bereits Taktstrich (Zeilenwechsel); ab hier ist die Takteinteilung gegenüber dem Original folglich um einen halben Takt versetzt
24		Entsprechend zum Vorigen: Schlussnoten orig. nur Halbe

12.: orig. S. 76 (Nr. 110), Überschrift „G.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
7	I	1–2: stattdessen zunächst zwei Viertelpaare notiert; Hälse gestrichen, neue Noten darübergeschrieben
16	I	wie 7

b) Choraleinleitungen

13.: orig. S. 58 (Nr. 93), Überschrift „C“

14.: orig. S. 58 (Nr. 94), Überschrift „C And“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
8	I	8–9: zunächst unverziert; nur zweimal die Folge Achtel-Viertel-Achtel (f-f-e, a-a-g), gestrichen. Im Freiraum nach Ende des vorigen Stückes mit feinerer Feder nachträglich neu entwickelt

15.: orig. S. 60 (Nr. 99), Überschrift „Andante“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
7	I	2: anschließend versehentlich Taktstrich eingetragen; gestrichen

16.: orig. S. 61 (Nr. 102), Überschrift „Andante“, Zusatz „Abgeschr.“

17.: orig. S. 4 (Nr. 13), Überschrift „C“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	II	bis 4,1 orig. im c ₁ -Schlüssel

18.: orig. S. 68 (Nr. 105), Überschrift „C. Andante“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
3	I	3: zuerst Viertelpause, überschrieben

19.: orig. S. 26 (Nr. 45), Überschrift „D. And.“

20.: orig. S. 42 (Nr. 70), Überschrift „D“, Zusatz „#“ und „Abgeschr.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
14	I	3 unten: urspr. Halbe Pause, überschrieben

21.: orig. S. 36 (Nr. 59), Überschrift „D Moderato“

22.: orig. S. 35 (Nr. 58), keine Überschrift, Zusatz „abgeschr.“

23.: orig. S. 50 (Nr. 84), Überschrift „E“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
5	II	2: urspr. dazu Bezifferung „5“, gestrichen

24.: orig. S. 90 (Nr. 138), Überschrift „E. And.“, Zusatz „+“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	II	1: urspr. Viertel, überschrieben; oben 3–4: urspr. h^0 -a ⁰ , überschrieben
12	II	1: zunächst Viertel, überschrieben

25.: orig. S. 90 (Nr. 139), Überschrift „E. And.“, Zusatz „+“

26.: orig. S. 91 (Nr. 141), Überschrift „Andante“, Zusatz „# +“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
10		1: urspr. komplett als Viertel notiert, überschrieben

27.: orig. S. 46 (Nr. 77), Überschrift „Andante“, Zusatz „#“. Die ersten 7 Takte beziehen sich auf den Mittelteil von Nr. 4.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	I	Taktvorzeichnung zunächst „C“, überschrieben
3	I	4: zunächst a ¹ , überschrieben
5	II	3: bis 9,2 oben: mit feinerer Feder nachgetragen
9	II	1: oben zunächst d ¹
10	II	orig. im c ₁ -Schlüssel

28.: orig. S. 95 (Nr. 143), Überschrift „F“, Zusatz „x“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
12	I	1: unter der Doppelnote orig. nochmals eine Viertelpause

29.: orig. S. 100 (Nr. 149), Überschrift „F: And.“, Zusatz „x“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
2	I	2–3: zunächst mit Achtelbalken, dieser getilgt

30.: orig. S. 104 (Nr. 158), Überschrift „F“

31.: orig. S. 105 (Nr. 160), Überschrift „F“. De facto drei kurze Vorspiele in einer Komposition.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
5	I	2: zunächst g ¹ , überschrieben
10	I	1: zunächst Halbe, überschrieben, 2–5 nachgetragen
11	I	wie 10
22	I	Abwärts behaltene Noten als nachträglicher Zusatz

32.: orig. S. 7 (Nr. 17), Überschrift „Andante“, Zusatz „abge.“ Zuvor (Nr. 16 des Ms.) eine Vorabfassung. Ihr gegenüber wirkt die vorliegende ab dem 2. Viertelwert von T. 5 stark revidiert und entwickelt sich ab T. 8 (Beginn) komplett anders (daraufhin lediglich dreitaktiger Schluss).

33.: orig. S. 5 (Nr. 14), Überschrift „Allegro má grazioso“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
20	I	3: Dynamik-Angabe im Hinblick auf die Fortsetzung ergänzt

34.: orig. S. 8 (Nr. 21), Überschrift „And.“, Zusatz „Geschr.“

35.: orig. S. 12 (Nr. 28), Überschrift „G. #“. Darüber (Nr. 26 des Ms.) eine Vorabfassung. Ab dem 8. Achtelwert von T. 2 schlägt sie eine andere Richtung ein; für T. 4/5 ist nur I ausgeführt, dann bricht die Musik ab. Die Kompositionsarbeit setzte sich fort: Orig. schloss das Stück in T. 6 auf dem 1. Viertelwert; die Fortführung nachträglich angehängt.

36.: orig. S. 75 (Nr. 109), Überschrift „And.“, Zusatz „Abgeschr.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
9	II	2: zuerst d, gestrichen und überschrieben
14	I	2 unten: orig. außerdem a ⁰ , gestrichen

37.: orig. S. 78 (Nr. 113), Überschrift „G. And.“

38.: orig. S. 81 (Nr. 122), Überschrift „And.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
15	I	am Ende irrtümlich Wiederholungszeichen

39.: orig. S. 11 (Nr. 26), Titel „G.“ Im Ms. durchgestrichen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
10	I	4: zuerst d ² , überschrieben

40.: orig. S. 52 (Nr. 88), Titel „g“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
2	II	1: stattdessen zunächst zweimal als Achtel notiert; der zweite gestrichen, für den ersten einen längeren Viertel-Hals angesetzt

41.: orig. S. 84 (Nr. 127), keine Überschrift

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
8	II	1–4 erst später unter dem übrigen Satz hinzugefügt

42.: orig. S. 84 (Nr. 128), Überschrift „And.“, Zusatz „+“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
8	I	unten: zunächst Ganze a ¹ , diese gestrichen und überschrieben
10	I	analog T. 8

43.: orig. S. 9 (Nr. 22), Überschrift „A.“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
9	I	7 Mitte: überschrieben statt gis ¹

44.: orig. S. 70f. (Nr. 106), Überschrift orig. wiedergegeben. Orig. auf 2 Systemen notiert (möglicherweise also die untere Stimme von I gleichfalls als Singstimme zu nutzen). Bildet mit einem großen g-Moll-Andante (vgl. die in Anm. 18 erwähnte Edition) eine philologische Einheit.

45.: orig. S. 25 (Nr. 41), keine Überschrift, Zusatz „+“. Endet am Seitenende mit T. 10, der 11. Takt oben rechts auf der Seite angefügt.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
11	I	1 unten: urspr. Viertel, überschrieben

46.: orig. S. 1 (Nr. 1), Überschriften orig.; in II Abschnitte im g₂-Schlüssel orig. c₁. In D–G: T. 3, unten 4. Note urspr. A, gestrichen und überschrieben.

1.: Zwölf Präludien

1. [Praeludium] C

Measures 1-9 of the piece. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Fingering numbers are indicated below the left hand notes: 4+ 2 in measure 2, 6 6 5 2 in measure 3, 6 in measure 4, 6 6 in measure 5, 6 5 in measure 6, 6 in measure 7, and 6 5 7 in measure 9.

Measures 10-16 of the piece. The right hand continues the melodic line with various rhythmic patterns. The left hand has rests in measures 10-14 and then plays a simple accompaniment in measures 15 and 16. Measure numbers 10 and 14 are marked at the beginning of their respective measures.

Measures 17-24 of the piece. The right hand features a melodic line with some slurs. The left hand plays a continuous accompaniment. Fingering numbers 6 6 7 are shown in measure 23. The piece concludes with a final chord in measure 24.

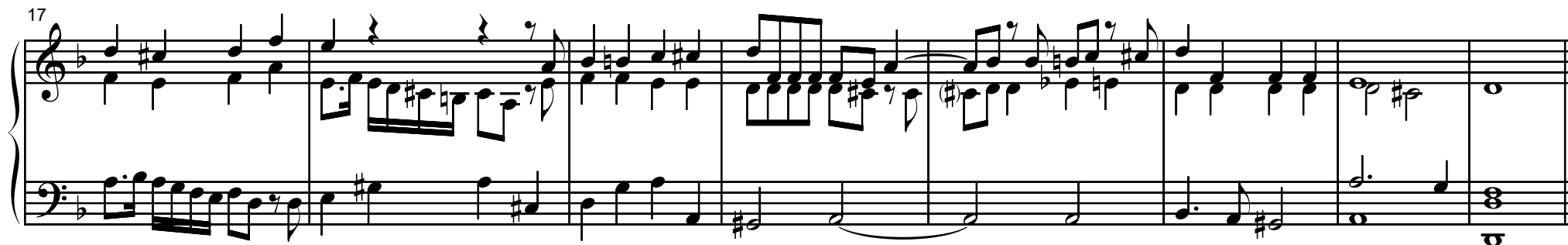
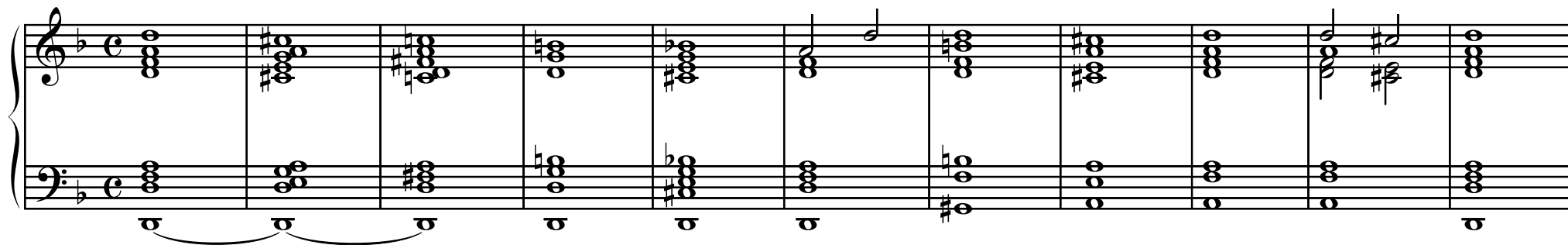
2. [Praeludium] D

The first system of the musical score for '2. [Praeludium] D' is written in D major (two sharps) and common time (C). It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The left staff begins with a bass clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for '2. [Praeludium] D' is written in D major (two sharps) and common time (C). It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The left staff begins with a bass clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score for '2. [Praeludium] D' is written in D major (two sharps) and common time (C). It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The left staff begins with a bass clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

3. [Praeludium] d



4. Allegro - Andante - Allegro Es

Allegro

8

15

Fine

Andante

This musical score is for a piano piece, measures 24 through 33. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 24 begins with a repeat sign and a key signature change to three flats. The right hand features a series of eighth-note chords and triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 25-27 continue this pattern with various chordal textures. Measure 28 introduces a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 29-30 feature a triplet of eighth notes in the right hand, with a '3' above the notes. Measures 31-32 show a continuation of the eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 33 concludes the section with a final chord in the right hand and a half note in the left hand.

28

33

38

Measures 38-42 of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. The treble staff features a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes, often in pairs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 42 ends with a double bar line.

43

Measures 43-47 of the musical score. The treble staff continues with a melodic line, including some tied notes and beamed eighth notes. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment. Measure 47 ends with a double bar line.

48

Measures 48-52 of the musical score. The treble staff features a more active melody with frequent beamed eighth notes. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. Measure 52 ends with a double bar line.

D.C. al Fine

5. [Praeludium] F

Allegro

Measures 1-9 of the piece. The music is in F major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 7. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (6, 5, 4, 3) are indicated for the left hand in measures 4, 5, 6, and 7.

Measures 10-18 of the piece. The right hand continues the melodic development with various intervals and eighth notes. The left hand has rests in measures 10-15 and then enters with a bass line in measures 16-18. Measure 18 ends with a double bar line.

Measures 19-26 of the piece. The right hand continues the melodic line. The left hand has rests in measures 19-20 and then enters with a bass line in measures 21-26. A 'ped.' (pedal) marking is present under measure 20. Measure 26 ends with a double bar line.

6. [Praeludium] F

The first system of the musical score for '6. [Praeludium] F' is written in F major and common time. It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It contains a half note F4, followed by a half note G4, and then a series of chords and single notes. The left staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It contains a half note F3, followed by a half note G3, and then a series of chords and single notes. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score for '6. [Praeludium] F' is written in F major and common time. It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It contains a half note F4, followed by a half note G4, and then a series of chords and single notes. The left staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It contains a half note F3, followed by a half note G3, and then a series of chords and single notes. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score for '6. [Praeludium] F' is written in F major and common time. It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It contains a half note F4, followed by a half note G4, and then a series of chords and single notes. The left staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It contains a half note F3, followed by a half note G3, and then a series of chords and single notes. The system ends with a double bar line.

attacca Nr. 7?

7. [Fuge] F

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is mostly empty, with a few notes appearing in the final measure. The bottom staff is also mostly empty, with a few notes appearing in the final measure.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

14

This system contains measures 14 through 20. The music is in F major (one flat). The right hand (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 20 ends with a long, sustained note in the bass clef, marked with a fermata.

21

This system contains measures 21 through 27. The right hand continues its intricate melodic pattern. The left hand features a more active bass line with frequent sixteenth-note runs. The system concludes with a double bar line in measure 27, indicating the end of a section.

8. Praeludium F

The first system of the musical score for '8. Praeludium F' consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for '8. Praeludium F' consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score for '8. Praeludium F' consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

25

Pedal

33

6 2 6 6 $\flat$ 5 6 2

41

6 7 6

9. Praeludium F

Measures 1-7 of the Praeludium F. The music is in F major (one flat) and common time. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Fingering numbers are indicated below the notes in the left hand.

Measures 1-7:
Measure 1: 6
Measure 2: 6
Measure 3: 6
Measure 4: 4, 4, 6
Measure 5: 6, 4, 6
Measure 6: 7, 6, 6, 6, 6
Measure 7: 6, 5

Measures 8-15 of the Praeludium F. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a more active accompaniment. A 'Pedal' instruction is present at the end of the system.

Measure 8: 8
Measures 9-15: Pedal

Measures 16-19 of the Praeludium F. The right hand features a descending eighth-note pattern, and the left hand provides a harmonic accompaniment. Fingering numbers are indicated below the notes in the left hand.

Measures 16-19:
Measure 16: 9, 8, 6, 4, 3, 6
Measure 17: 9, 8, 6, 4, 3, 2
Measure 18: 6, 6, 6, 5
Measure 19: 6, 5, 3

10. Praeludium F

The first system of the musical score for '10. Praeludium F' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a sequence of fingerings indicated by numbers 6, 6, 6, 7, 6, 4, 3, 5, 6, 7, 5, and 3, positioned below the staff. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for '10. Praeludium F' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a sequence of fingerings indicated by numbers 6, 6, 6, 7, 6, 4, 3, 5, 6, 7, 5, and 3, positioned below the staff. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score for '10. Praeludium F' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a sequence of fingerings indicated by numbers 6, 4, and 3, positioned below the staff. The system concludes with a double bar line.

11. [Praeludium] G

Measures 1-4 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) features a series of chords and eighth-note patterns. The second staff (bass clef) features a series of eighth-note patterns. The piece ends with a final chord in measure 4.

Measures 5-8 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) features a series of eighth-note patterns. The second staff (bass clef) features a series of eighth-note patterns. The piece ends with a final chord in measure 8.

Measures 9-12 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) features a series of eighth-note patterns. The second staff (bass clef) features a series of eighth-note patterns. The piece ends with a final chord in measure 12.

13

Measures 13-16 of the piece. The key signature is one sharp (F#). The music is in 4/4 time. Measures 13 and 14 feature a complex, fast-moving melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the left hand has whole rests. Measures 15 and 16 show the right hand continuing with a more active melody and the left hand entering with a steady eighth-note accompaniment.

17

Measures 17-20 of the piece. The right hand continues with a melodic line, often using triplets and beamed notes. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment throughout these measures.

21

Measures 21-24 of the piece. The right hand features a series of chords and moving lines. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes in measure 24 with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

12. [Präludium] G

Measures 1-8 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation is for a grand staff (treble and bass clefs). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Measure 1: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and an eighth note B4. Bass clef has a half note G2. Measure 2: Treble clef has a half note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Bass clef has a half note A2. Measure 3: Treble clef has a half note B4, a quarter note C5, and an eighth note D5. Bass clef has a half note B2. Measure 4: Treble clef has a half note C5, a quarter note D5, and an eighth note E5. Bass clef has a half note C3. Measure 5: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, and an eighth note F#5. Bass clef has a half note D3. Measure 6: Treble clef has a half note E5, a quarter note F#5, and an eighth note G5. Bass clef has a half note E3. Measure 7: Treble clef has a half note F#5, a quarter note G5, and an eighth note A5. Bass clef has a half note F#3. Measure 8: Treble clef has a half note G5, a quarter note A5, and an eighth note B5. Bass clef has a half note G3.

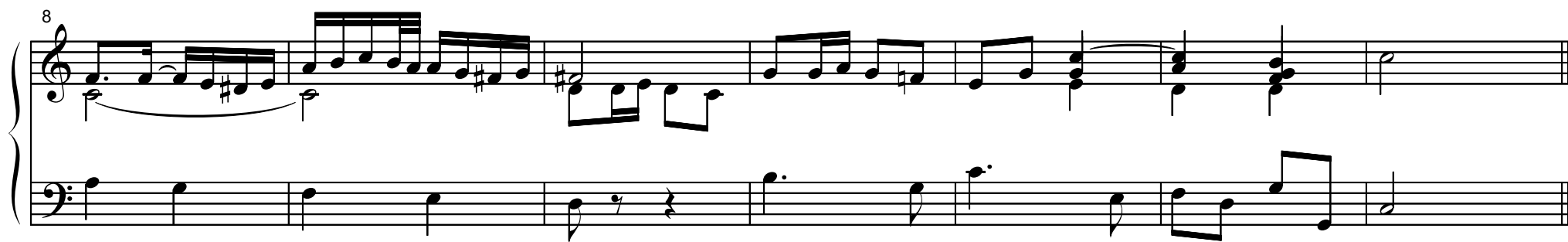
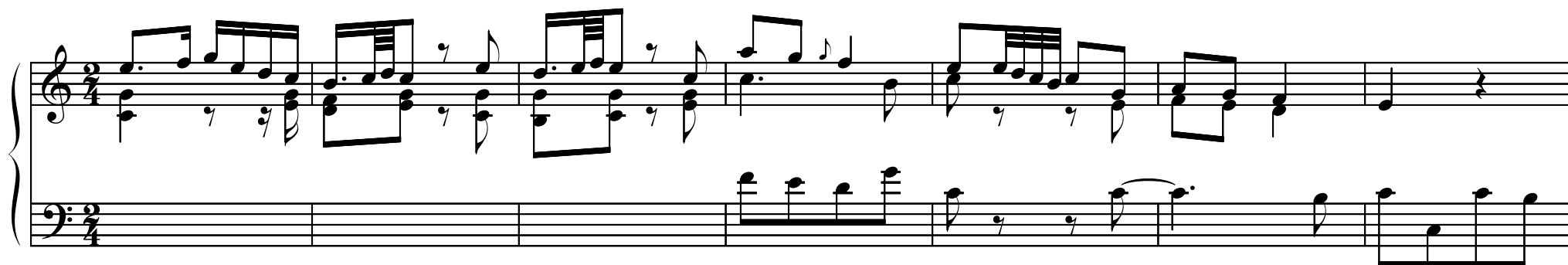
Measures 9-15 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation is for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 9: Treble clef has a half note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Bass clef has a half note A2. Measure 10: Treble clef has a half note B4, a quarter note C5, and an eighth note D5. Bass clef has a half note B2. Measure 11: Treble clef has a half note C5, a quarter note D5, and an eighth note E5. Bass clef has a half note C3. Measure 12: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, and an eighth note F#5. Bass clef has a half note D3. Measure 13: Treble clef has a half note E5, a quarter note F#5, and an eighth note G5. Bass clef has a half note E3. Measure 14: Treble clef has a half note F#5, a quarter note G5, and an eighth note A5. Bass clef has a half note F#3. Measure 15: Treble clef has a half note G5, a quarter note A5, and an eighth note B5. Bass clef has a half note G3.

Measures 16-22 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation is for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 16: Treble clef has a half note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Bass clef has a half note A2. Measure 17: Treble clef has a half note B4, a quarter note C5, and an eighth note D5. Bass clef has a half note B2. Measure 18: Treble clef has a half note C5, a quarter note D5, and an eighth note E5. Bass clef has a half note C3. Measure 19: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, and an eighth note F#5. Bass clef has a half note D3. Measure 20: Treble clef has a half note E5, a quarter note F#5, and an eighth note G5. Bass clef has a half note E3. Measure 21: Treble clef has a half note F#5, a quarter note G5, and an eighth note A5. Bass clef has a half note F#3. Measure 22: Treble clef has a half note G5, a quarter note A5, and an eighth note B5. Bass clef has a half note G3. The word "Pedal" is written below the bass clef staff.

2.: 31 Choraleinleitungen

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a piano and voice. The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked "3". The piano accompaniment is in the bass clef and consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked "3". The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked "3". The piano accompaniment is in the bass clef and consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked "3". The score ends with a double bar line.

14. Andante C



6

Musical score for measures 6-7 of "The Swan" by Maurice Strakosky. The score is in 2/4 time, key of D major, and common time signature. It features a treble and bass staff. Measure 6 contains a complex treble staff with many beamed notes and a simple bass staff. Measure 7 contains a treble staff with chords and eighth notes, and a bass staff with a long note and a half note.

16. Andante C

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time. The treble clef staff contains the melody, which begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) marked with a '3' and a slur. This is followed by a series of chords and eighth-note patterns. Trills are indicated by 'tr' above the notes in measures 3 and 5. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is marked 'Andante'.

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a measure number '10' above the treble clef staff. The melody in the treble clef staff features a series of chords and eighth-note patterns, with some notes beamed together. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature remains one sharp (F#), and the tempo is 'Andante'.

17. c

Two systems of musical notation for piano, measures 1 through 14. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-14. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

System 1 (Measures 1-6):

- Measure 1:** Treble staff has a half note G4. Bass staff has a whole rest.
- Measure 2:** Treble staff has a half note A4. Bass staff has a half note G3.
- Measure 3:** Treble staff has a half note B4. Bass staff has a half note A3.
- Measure 4:** Treble staff has a half note C5. Bass staff has a half note B3.
- Measure 5:** Treble staff has a half note D5. Bass staff has a half note C4.
- Measure 6:** Treble staff has a half note E5. Bass staff has a half note D4.

System 2 (Measures 7-14):

- Measure 7:** Treble staff has a half note F5. Bass staff has a half note E4.
- Measure 8:** Treble staff has a half note G5. Bass staff has a half note F4.
- Measure 9:** Treble staff has a half note A5. Bass staff has a half note G4.
- Measure 10:** Treble staff has a half note B5. Bass staff has a half note A4.
- Measure 11:** Treble staff has a half note C6. Bass staff has a half note B4.
- Measure 12:** Treble staff has a half note D6. Bass staff has a half note C5.
- Measure 13:** Treble staff has a half note E6. Bass staff has a half note D5.
- Measure 14:** Treble staff has a half note F6. Bass staff has a half note E5.

18. Andante c

Handwritten musical score for a piece titled "18. Andante c". The score is written for piano (p) and consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is indicated as "Andante c".

The first system contains six measures. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bass staff has whole rests in all six measures.

The second system contains six measures, starting with a measure number "7" above the treble staff. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass staff has whole rests for the first four measures, followed by a short melodic phrase in the last two measures.

19. Andante D

Handwritten musical score for a piece titled "19. Andante D". The score is written for piano (p) and consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is D major (two sharps: F# and C#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Andante".

The first system contains six measures. The melody in the treble staff features various ornaments (trills and mordents) and triplet figures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system contains five measures, starting with a measure number "7" above the treble staff. It continues the melodic and harmonic themes, ending with a double bar line. The notation includes trills, mordents, and triplet markings throughout.

20. D

System 1, measures 1-6. The music is in D major (two sharps) and common time. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with fingerings 6, 6, 6, 5 6, 6 5 6, and 6 5 7 indicated above the notes.

System 2, measures 7-12. The music continues in D major and common time. The treble staff features a melody with eighth notes and a slur over measures 10-11. The bass staff has a bass line with fingerings 7, 7, 7, 7, and 7 indicated above the notes.

System 3, measures 13-18. The music continues in D major and common time. The treble staff has a melody with eighth notes and a slur over measures 15-16. The bass staff has a bass line with fingerings 7, 5 7, 6, 6 4, 5 3, and a slur over measures 17-18. The system ends with a double bar line.

21. Moderato d

Measures 1-9 of the piece. The music is in 2/4 time, key of B-flat major. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, including fingerings 6 and 7.

Measures 10-16 of the piece. The right hand continues the eighth-note melody with various articulations. The left hand has rests in measures 10-15, followed by a chord in measure 16 with a fingering of 6.

Measures 17-24 of the piece. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand features complex chordal textures and arpeggiated figures, with fingerings 6, 7, 8, and 4 indicated. The piece concludes with a final chord in measure 24.

22. d

System 1 of the musical score for exercise 22. d. The system consists of two staves, Treble and Bass, in C major, 4/4 time. The Treble staff contains a series of chords and single notes, while the Bass staff contains a single-note bass line. The chords are labeled with figured bass notation: 4+ 3, 6, 6 4 3, 4 b, 6 6 b 4 2, 6 4 b 2, 6 4+ 2, 6 6 4 3, and 6 5 #.

System 2 of the musical score for exercise 22. d. The system consists of two staves, Treble and Bass, in C major, 4/4 time. The Treble staff contains a series of chords and single notes, while the Bass staff contains a single-note bass line. The chords are labeled with figured bass notation: #, 7, 6 4, 5 #, and a final chord with a double sharp symbol.

23. e

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

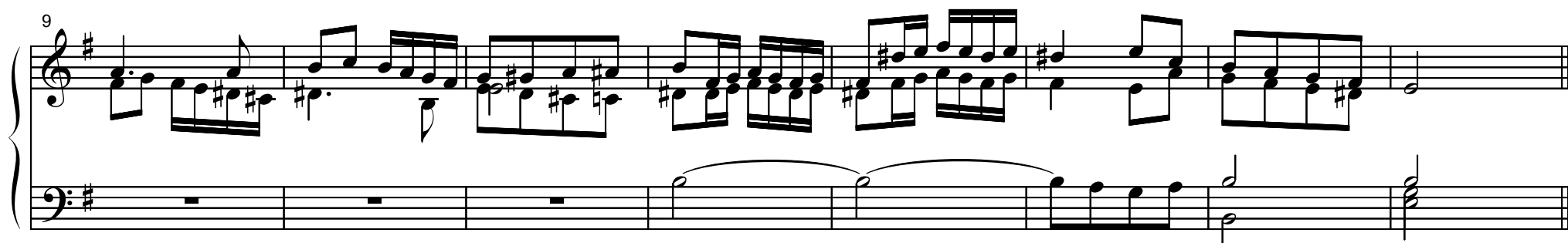
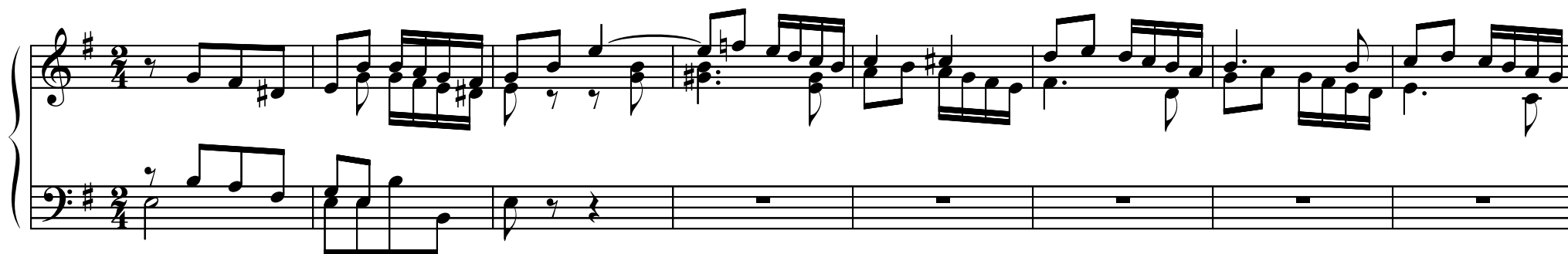
1519

1520

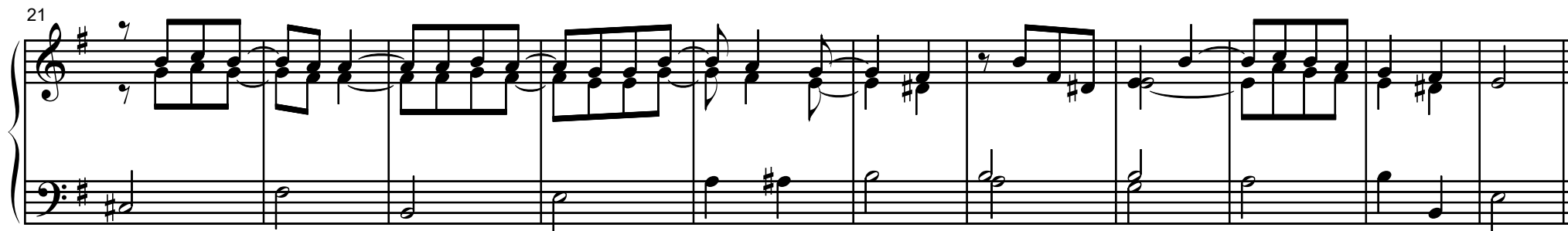
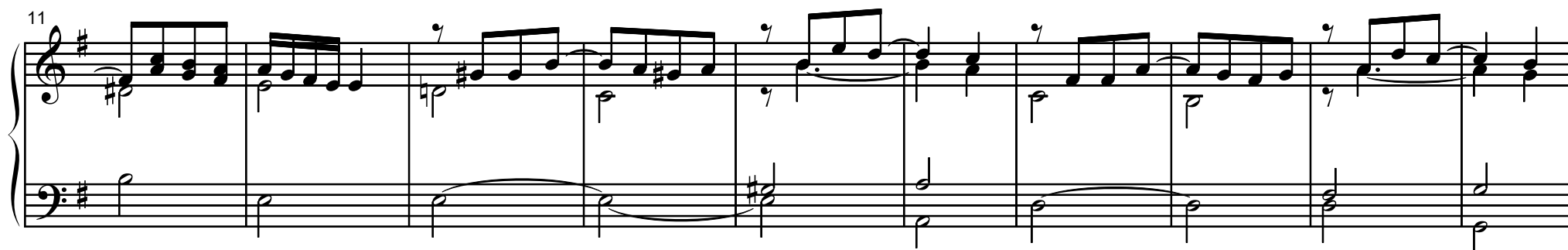
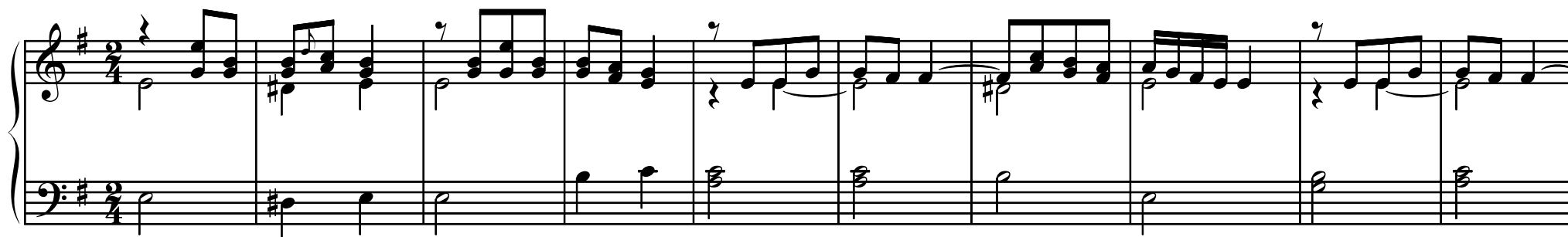
1521

15

24. Andante e



25. Andante e



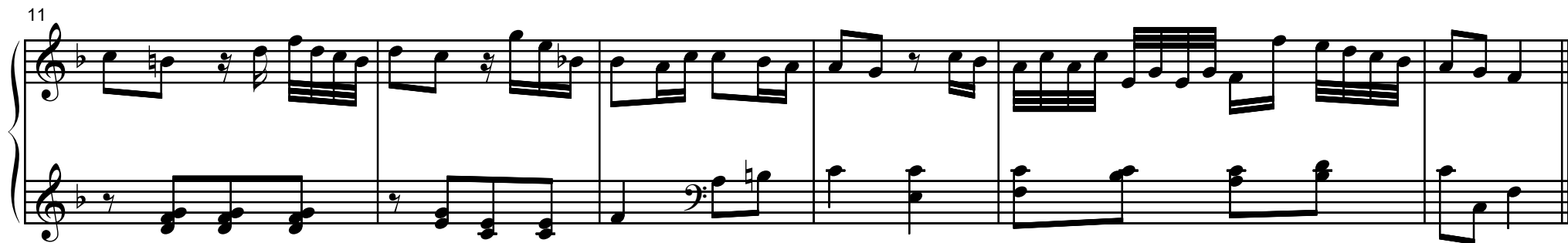
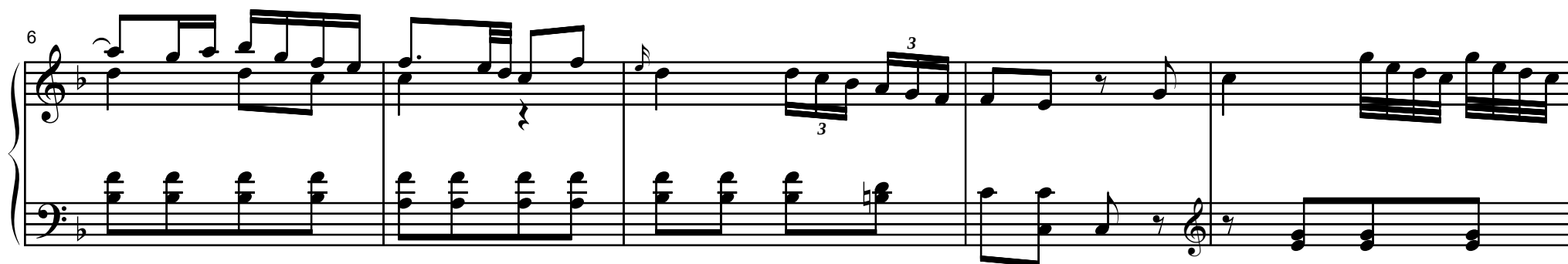
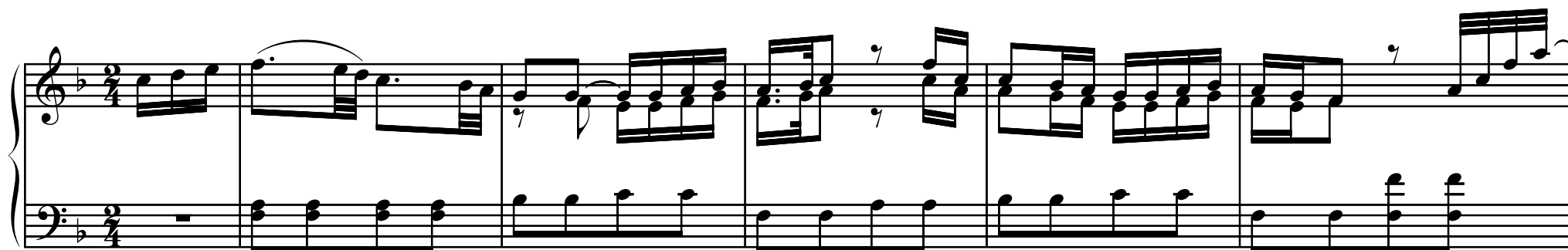
26. Andante e

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Andante e. The score features a piano (p) dynamic in measure 1, a forte (f) dynamic in measure 5, and a piano (p) dynamic in measure 6. The melody is primarily in the right hand, with some chords and single notes in the left hand.

Measures 7-12 of the piece. The music continues with a piano (p) dynamic in measure 7, a forte (f) dynamic in measure 8, and a piano (p) dynamic in measure 9. The melody is primarily in the right hand, with some chords and single notes in the left hand. The piece concludes with a final chord in measure 12.

Measures 13-18 of the piece. The music continues with a piano (p) dynamic in measure 13, a forte (f) dynamic in measure 14, and a piano (p) dynamic in measure 15. The melody is primarily in the right hand, with some chords and single notes in the left hand. The piece concludes with a final chord in measure 18.

27. Andante F



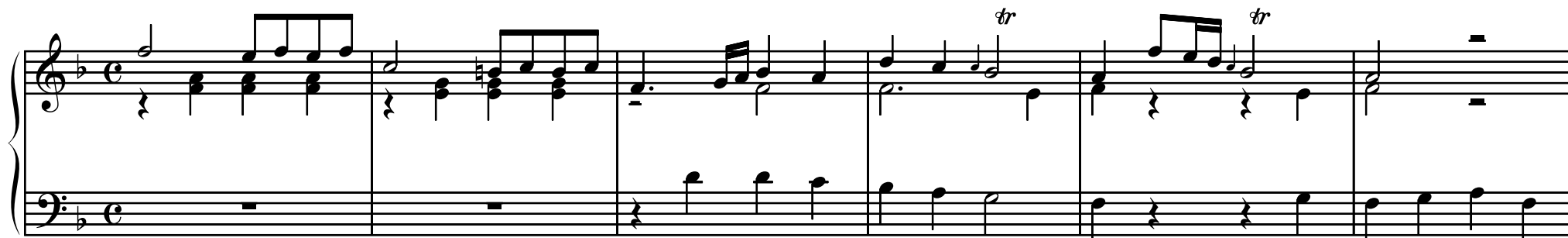
28. F

System 1 of the musical score for exercise 28. F. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains five measures of music, primarily consisting of eighth and sixteenth note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains five measures, with the first measure featuring a fingering '6' above the staff. The remaining measures are mostly rests.

System 2 of the musical score for exercise 28. F. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff contains several measures with rests, followed by notes with fingerings '7', '6', '4/2', '6', and '6' indicated above the staff.

System 3 of the musical score for exercise 28. F. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains several measures with rests, followed by notes with fingerings '6', '4', '3', '2', '6', '6', '6', '4', '5', and '3' indicated above the staff. The system concludes with a double bar line.

29. Andante F



30. F

2 6 6 6 6 7 7 7 7 7 6 5

4 5 5 5 5 4 3

7 6 4 3

31. F

First system of musical notation for exercise 31. F. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides a harmonic accompaniment with notes marked with fingerings 6 and 7.

Second system of musical notation for exercise 31. F. The system continues the piece. The right hand melody continues with eighth notes. The left hand accompaniment includes notes with fingerings 6, 6, 5, and 6. A piano (*p*) dynamic marking appears in the right hand towards the end of the system.

Third system of musical notation for exercise 31. F. The system continues the piece. The right hand melody includes triplets marked with a '3'. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

14

Measures 14-18 of a musical score. The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). The bass staff has a quarter note (G3), a quarter note (F3), and a quarter note (E3). Measures 15-17 continue with similar patterns. Measure 18 features a trill (tr) on a quarter note (C5) in the treble staff and a forte (f) dynamic marking. The bass staff has a quarter note (G3) and a quarter note (F3).

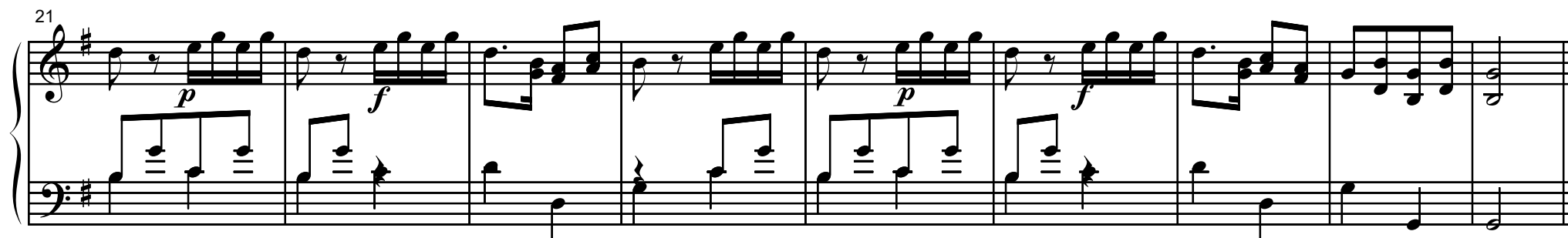
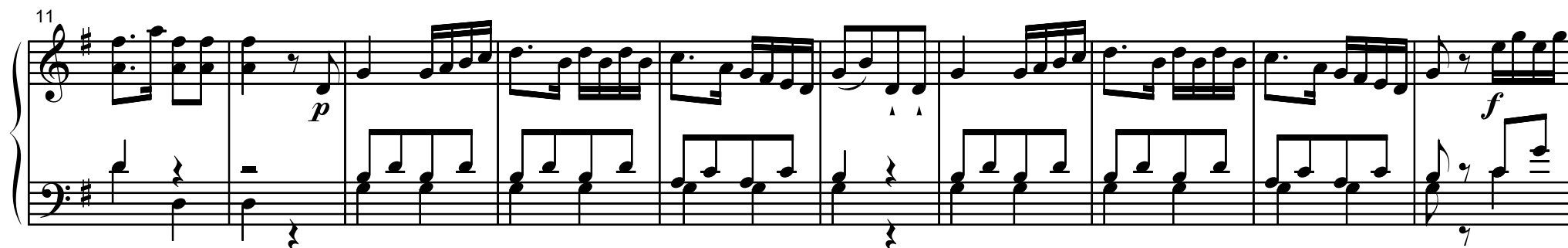
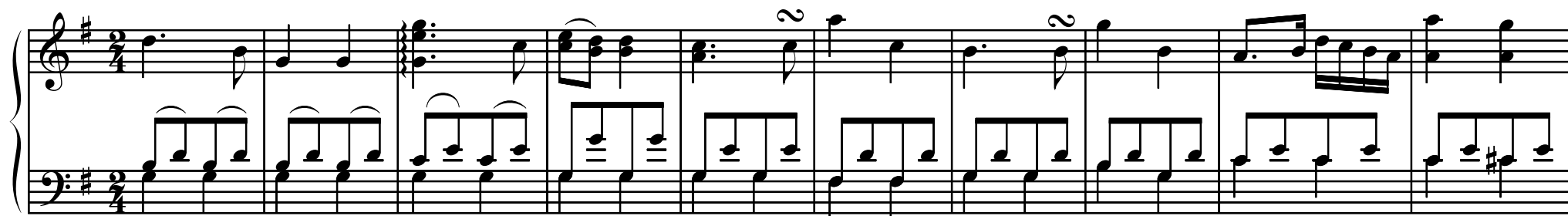
19

Measures 19-23 of a musical score. The key signature has one flat (B-flat). Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). The bass staff has a quarter note (G3), a quarter note (F3), and a quarter note (E3). Measures 20-22 continue with similar patterns. Measure 23 features a trill (tr) on a quarter note (C5) in the treble staff. The bass staff has a quarter note (G3) and a quarter note (F3). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

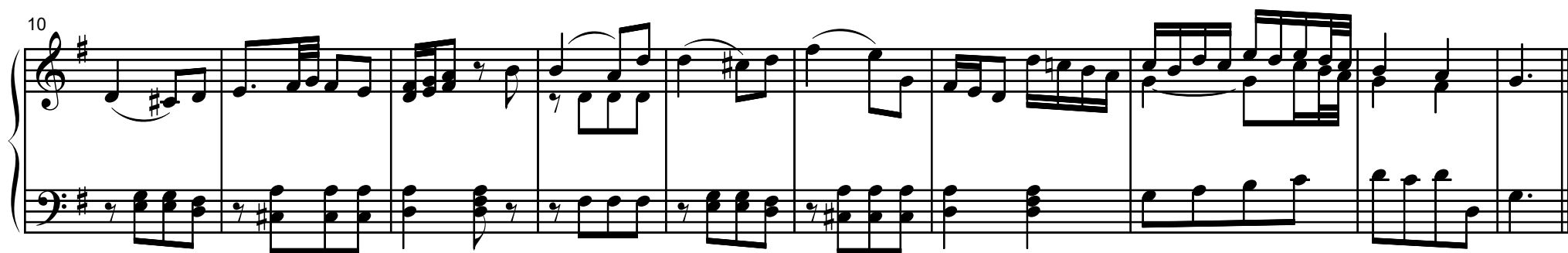
32. Andante G



33. Allegro ma grazioso G



34. Andante G



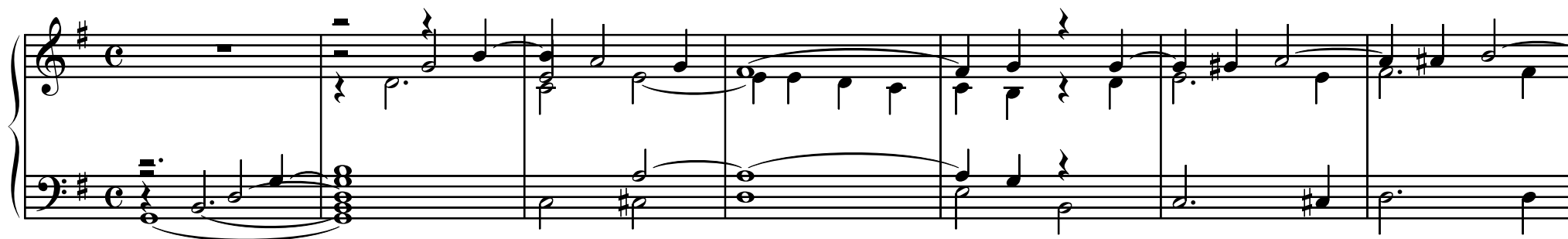
35. G

5

tr

This musical score is for a piano piece, measures 1 through 8. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is written for two staves, Treble and Bass. Measures 1-4 show a melodic line in the Treble staff and a harmonic accompaniment in the Bass staff. Measures 5-8 continue the melodic development, with a trill (tr) marked above the fifth measure. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 8.

36. Andante G



37. Andante G

This musical score is for a piece titled "37. Andante G". It is written for piano in G major and 6/8 time. The score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-4) begins with a treble staff featuring a wavy line and a triplet of eighth notes, and a bass staff with block chords. The second system (measures 5-9) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 10-14) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and slurs.

5

10

38. Andante G

Two systems of musical notation for a piano piece in G major, 2/4 time, marked Andante. The first system consists of seven measures. The second system begins with a measure number '8' and continues for seven measures, ending with a double bar line. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments.

39. g

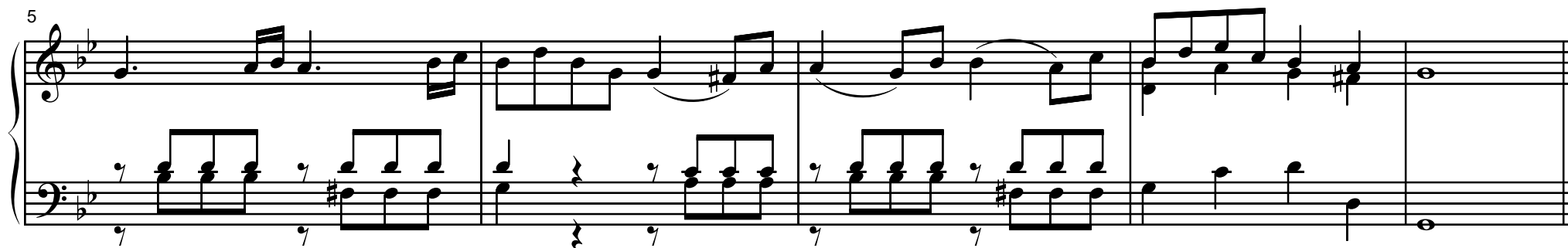
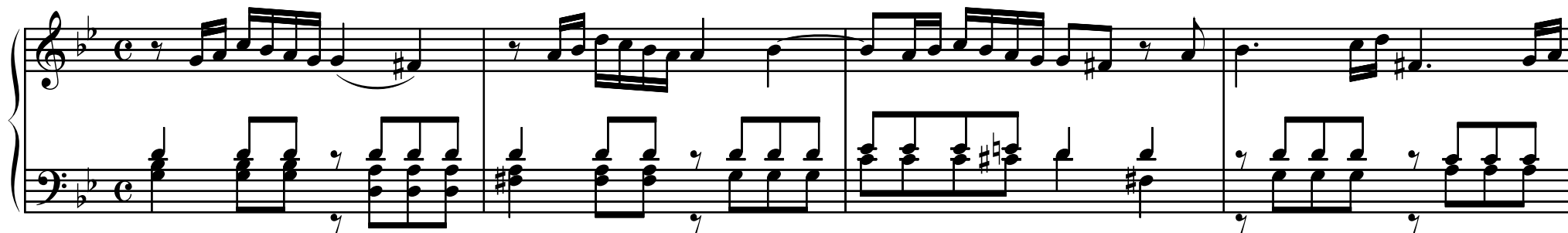
5

10

tr

tr

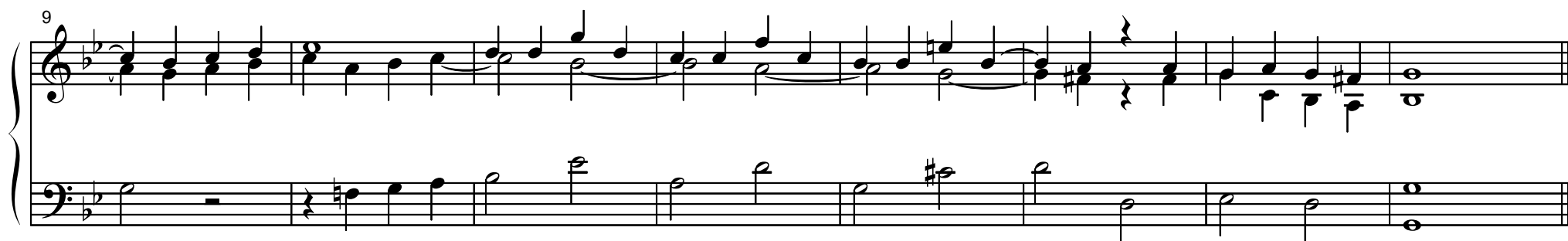
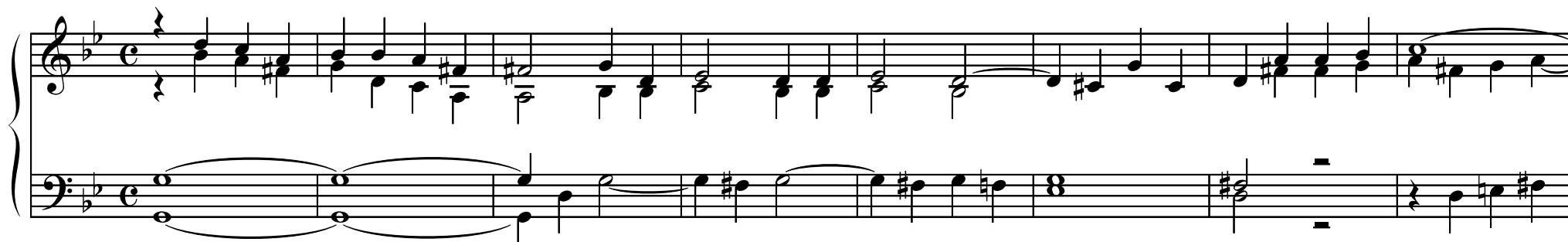
40. g



41. g

The musical score is for exercise 41. g, page 67. It is written in G minor (two flats) and 2/4 time. The first system consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a trill in the fourth measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system also consists of two staves. The right hand continues the melodic development with slurs and a final chordal ending. The left hand maintains the accompaniment pattern, ending with a final chord. The piece concludes with a double bar line.

42. Andante g



43. a

Fehr S. 9 Nr. 22

Handwritten musical score for exercise 43. a, Fehr S. 9 Nr. 22. The score is written for piano (p) and consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The first system contains five measures. The second system contains five measures, with the final measure ending with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill (tr) is marked above the final note of the second measure in the second system. The piece concludes with a final double bar line.

ANHANG

44. Trauer-Aria

Abgesungen bey der Beysetzung Sr. Wohlgebohren
dem sel. Hrn. Etats-Raths Heselers aus Tondern in Niebüll d. 19 Nov. 1782.

Langsam

Nun tra - gen —

wir den Leib zur — Gruft, zur Ru - he , bis der Herr ihn — ruft,

23

bis einst durch Je - su Chris - ti Macht

This system contains measures 23 through 33. The vocal line begins with a whole rest in measure 23, followed by a half rest in measure 24. The lyrics 'bis einst durch Je - su Chris - ti Macht' are sung from measure 25 to measure 33. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand, including some chromatic movement.

34

er von dem To - des - schlaf er - wacht.

This system contains measures 34 through 43. The vocal line starts with a half note in measure 34, followed by a half rest in measure 35, and then continues with the lyrics 'er von dem To - des - schlaf er - wacht.' through measure 43. The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The system concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

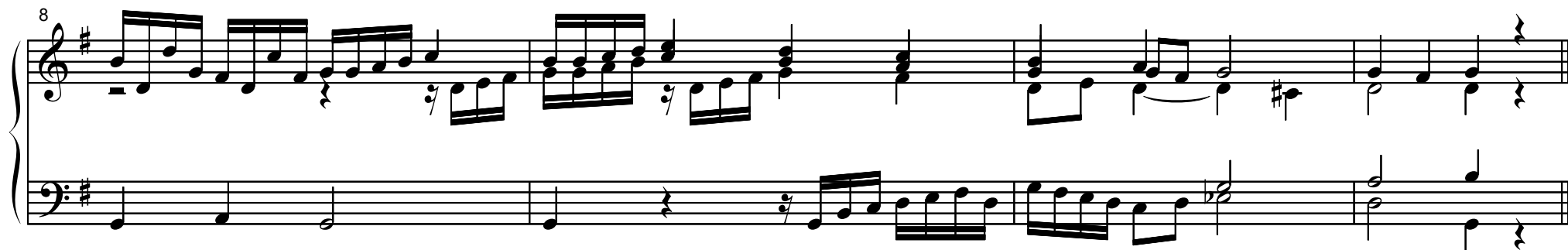
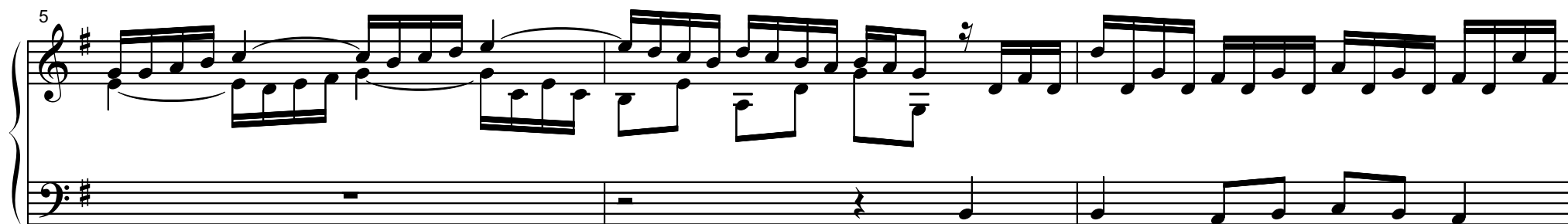
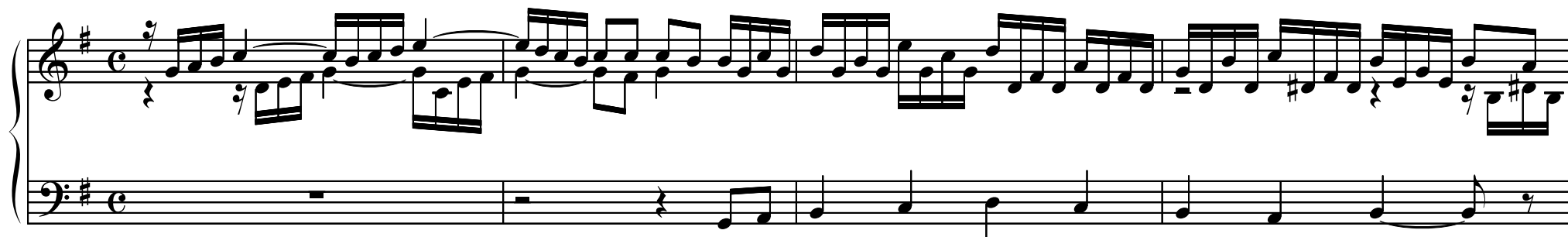
Vom Zeichen

Text der Aria

1. Nun tragen wir den Leib zur Gruft,
Zur Ruhe, bis der Herr ihn ruft,
Bis einst durch Jesu Christi Macht
Er von dem Todesschlaf erwacht.
2. Dies ist die Saat, von Gott gesät,
Der Staub, so künftig aufersteht.
Zwar irdisch wird er ausgestreut,
Doch blüht er auf zur Herrlichkeit.
3. Nichts als den Leib zerstört der Tod,
Die Seele geht hinauf zu Gott,
Umstrahlt von Wahrheit, Heil und Licht,
Wer glauben kann, der stirbet nicht.
4. Dies ist des Glaubens Zuversicht,
Drum traur man um die Seinen nicht,
Sie sterben, und des Herren Wort
Gibt diesen Trost: wir seh'n uns dort.

Dichter unbekannt

45. [Allein Gott in der Höh sei Ehr]



46. Sechs Überleitungen

E# - G.

First system of a piano exercise. The treble clef staff contains a melodic line starting on E#4, moving up stepwise to G5, then down stepwise to E#4. The bass clef staff contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to E#3, then down stepwise to G2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The system consists of five measures. The first measure has a fermata over the E#4 in the treble. The second measure has a fermata over the G5 in the treble. The third measure has a fermata over the E#4 in the treble. The fourth measure has a fermata over the G5 in the treble. The fifth measure has a fermata over the E#4 in the treble. The system ends with a double bar line.

C - G.

Second system of a piano exercise. The treble clef staff contains a melodic line starting on C4, moving up stepwise to G4, then down stepwise to C4. The bass clef staff contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to E#3, then down stepwise to G2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The system consists of five measures. The first measure has a fermata over the C4 in the treble. The second measure has a fermata over the G4 in the treble. The third measure has a fermata over the E#3 in the treble. The fourth measure has a fermata over the G4 in the treble. The fifth measure has a fermata over the C4 in the treble. The system ends with a double bar line. A ped. marking is present below the bass clef staff in the third measure.

G. - G.

Third system of a piano exercise. The treble clef staff contains a melodic line starting on G4, moving up stepwise to G5, then down stepwise to G4. The bass clef staff contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to E#3, then down stepwise to G2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The system consists of five measures. The first measure has a fermata over the G4 in the treble. The second measure has a fermata over the G5 in the treble. The third measure has a fermata over the E#3 in the treble. The fourth measure has a fermata over the G4 in the treble. The fifth measure has a fermata over the G4 in the treble. The system ends with a double bar line. A ped. marking is present below the bass clef staff in the third measure.

F. - G.

Musical score for the transition from F major to G major. The score is written for piano in 4/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a chromatic descent in the second measure. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a moving bass line. A 'ped.' (pedal) marking is present in the fourth measure. The piece concludes with a final chord in G major.

D. - G.

Musical score for the transition from D major to G major. The score is written for piano in 4/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a chromatic descent in the second measure. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a moving bass line. A 'ped.' (pedal) marking is present in the fourth measure. The piece concludes with a final chord in G major.

A. G.

Musical score for the transition from A major to G major. The score is written for piano in 4/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a chromatic descent in the second measure. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a moving bass line. The piece concludes with a final chord in G major.

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesanges transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflöseseichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöseseichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöseseichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.