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*

UNI FREIBURG
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

*1.: Zwölf Präludien: C – D – d – Es – F (6 Stücke) – G (2 Stücke)* 19

*2.: 31 Choraleinleitungen*
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

*3. Anhang*
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 sei[1].

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 ist[2]; 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. Jahrhunderts[3].
- 2001 konnte Jürgen Neubacher Orgelwerke des Hamburger Petri-Organisten Johann Ernst Bernhard Pfeiffer (1703–1774) präsentieren[4]: „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 zusammen[5].

---

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_Choralvospiele.pdf.

- 1744: Eine Sammlung von Choralvorspielen dokumentiert (als einzige Quelle) die Orgelkunst, die der Langzeit-Organist in Tønder (Tondern), Andreas Friederich Ursinus (1699–1781), weitergab[6]. Auf ihn ist eigens zurückzukommen.
- 1758: Bendix Friedrich Zinck legt in Husum ein Orgelbuch an, in dem er vorwiegend Konzerte für Orgel solo zusammenfasst[7]; 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 Werke[8].
- 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) entstanden[9].

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 Musikdokumente 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. Praeludien, 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.

Fehr[10] 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 Tondern, 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 Tondern, zugleich als Schaltstelle kirchlicher Kultur mit weiten Wirkungen über die damaligen Grenzen Schleswig-Holsteins hinaus ins „reichsdänische“ Gebiet: Mit dem Wirken des deutschsprachigen Propsten 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 Geschehens[11]. Aus Thüringen gebürtig, wird er zunächst nach Hamburg gelangt sein; 1725 kam er nach kurzzeitigem Wirken in Cismar (Ostholstein) nach Tondern, 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 Orgel[12] war kein Neubau, sondern kam „durch Vermittlung von Inspektor Haeseler im A.-Chr.-Albr.-Koog [Alter Christian-Albrechts-Koog[13]] von einem ihm verwandten Pastor auf Pellworm“. Der „Inspektor“, Bendix Heseler, versah diese Funktion in dem Koog (und dem angrenzenden Neuen Christian-Albrechts-Koog[14].

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 waren[15]. 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 Einlagerungszeit 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 Lehrerausbildung[17]. Beides mag Fehr den Einstieg in den Beruf und die Region ermöglicht haben.

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 hatte[18].

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

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

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 Rein[19] 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 werden 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 Choralmelodie 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 Bachs[20]. 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 Liedeinleitungen 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 „Dorforganisten" 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 Auswahlausgabe 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 Møgeltønder (mit der Orgel von 1679, an der der Organist 1704 „das Vaterunser auslegte“, also eine eigene Choralfantasie improvisierte[22]) 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.

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 qualitätvolles, 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 (ohnehin 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 Musikdokumenten 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

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 „Präludium“ und „Vorspiel“).

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 Göhres, 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 Hinrich 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 zusammengefügten 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 $c_1$, II $f_4$), 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 $b^0$ oder $h^0$ 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 $c_1$-Schlüssel wird in $g_2$-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 wird 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 Schlussstrich 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). Überschrit „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 *b*, 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 behalste 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.

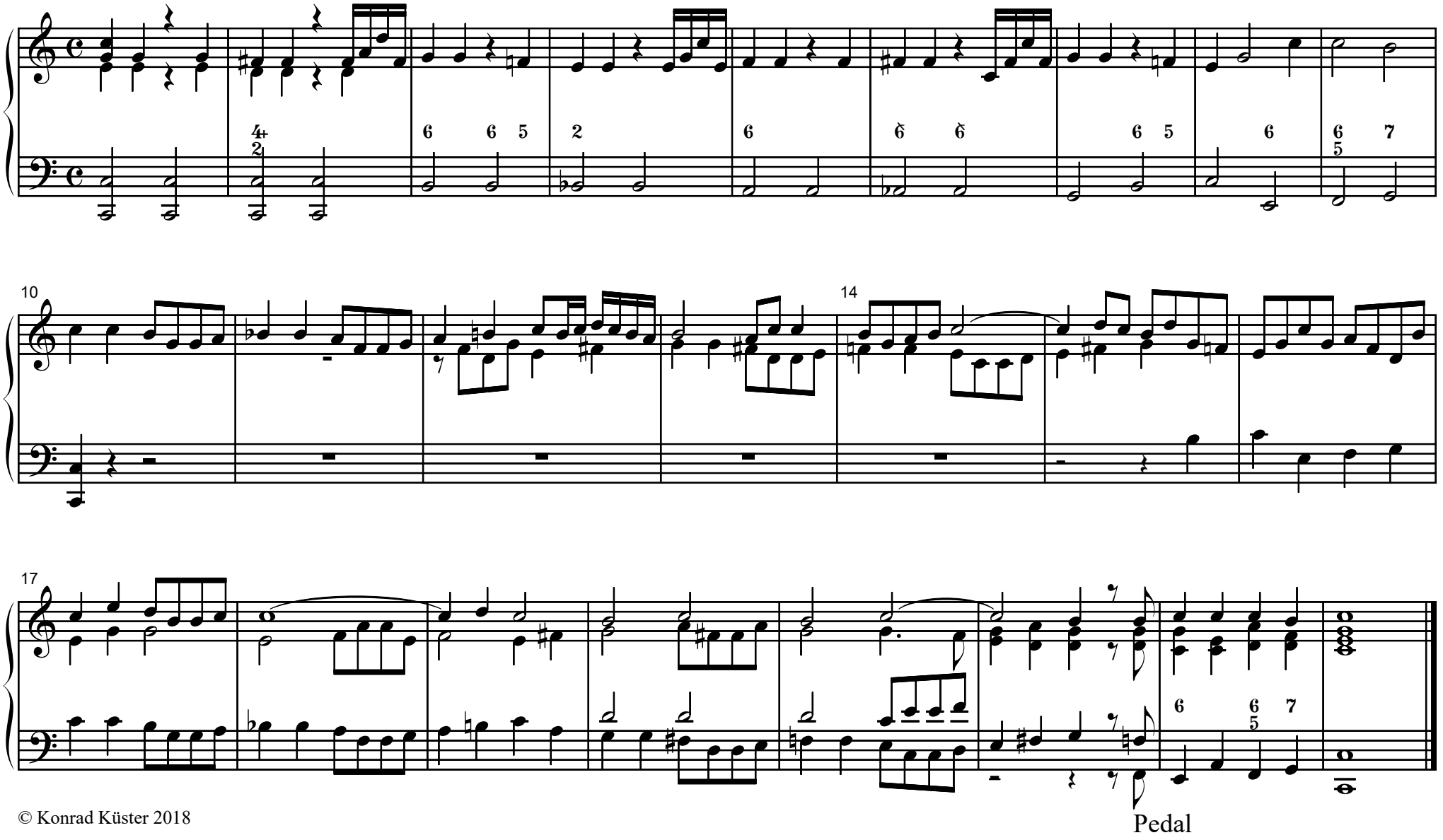
45.: orig. S. 25 (Nr. 41), keine Überschrift, Zusatz „+“. Endet am Seitenende mit T. 10, der 11. Takt oben rechts auf der Seite angefügt.

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

46.: orig. S. 1 (Nr. 1), Überschriften orig.; in II Abschnitte im $g_2$-Schlüssel orig. $c_1$. In D–G: T. 3, unten 4. Note urspr. A, gestrichen und überschrieben.

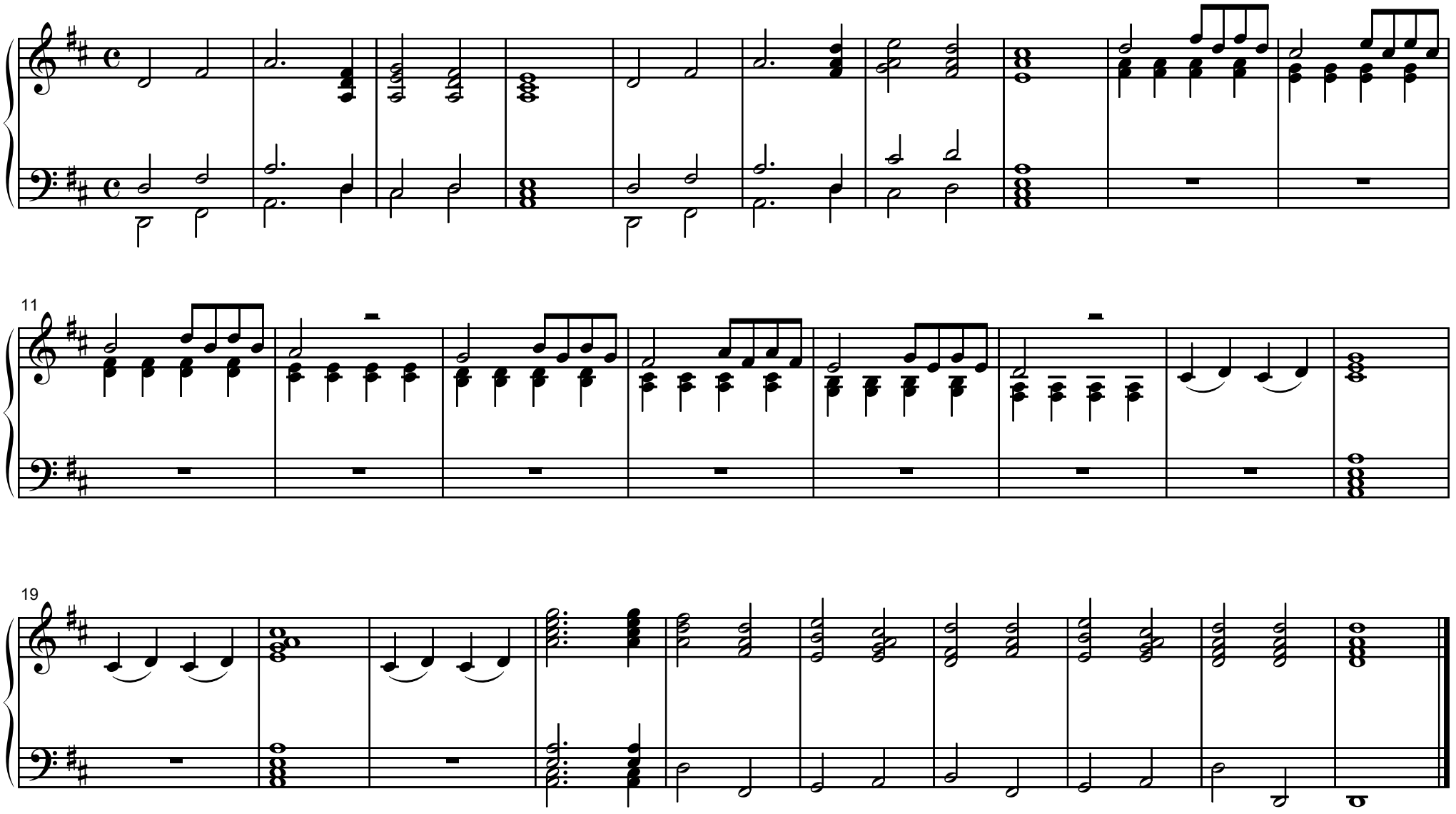
# 1.: Zwölf Präludien

# 1. [Praeludium] C

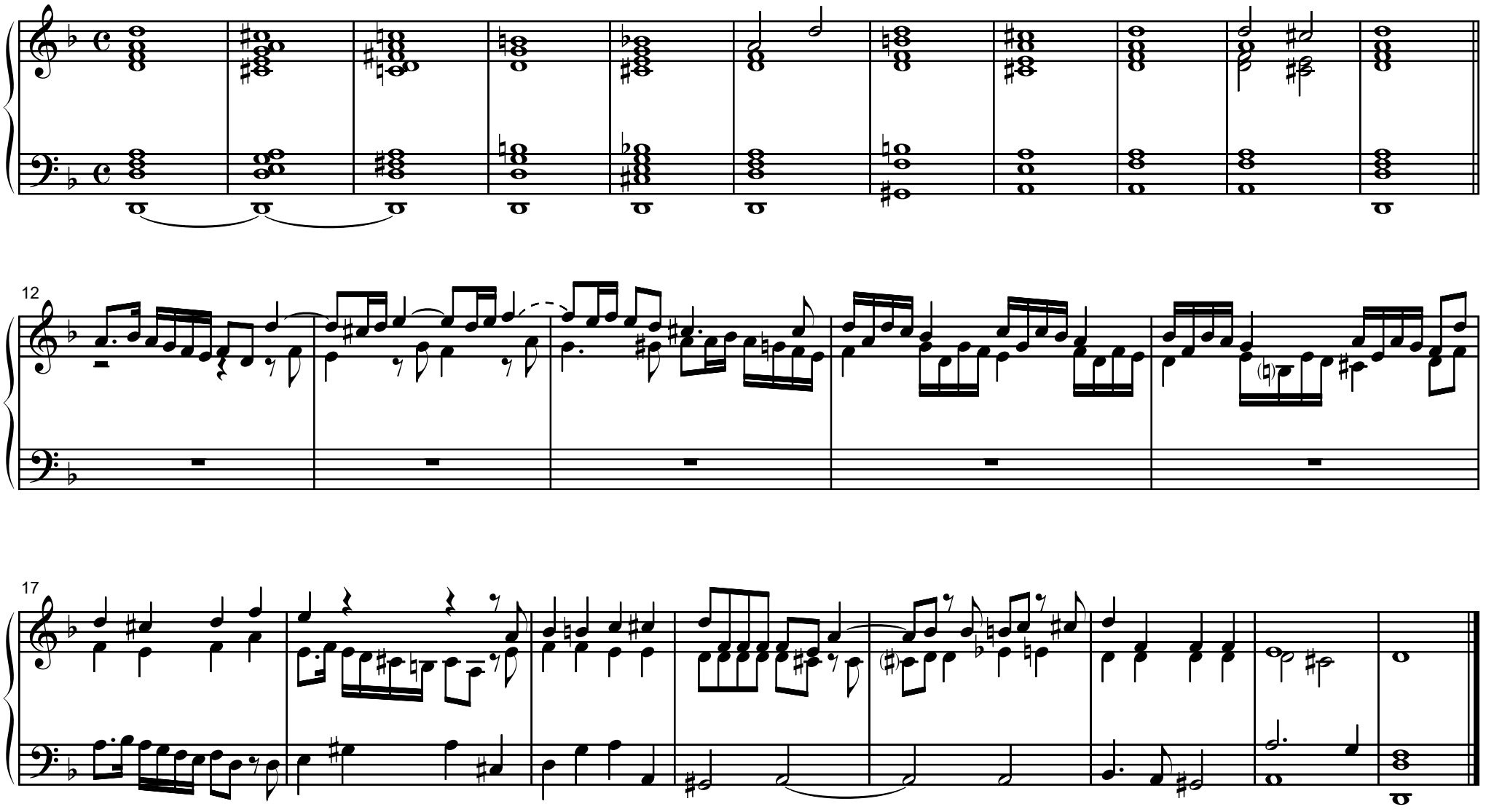



© Konrad Küster 2018

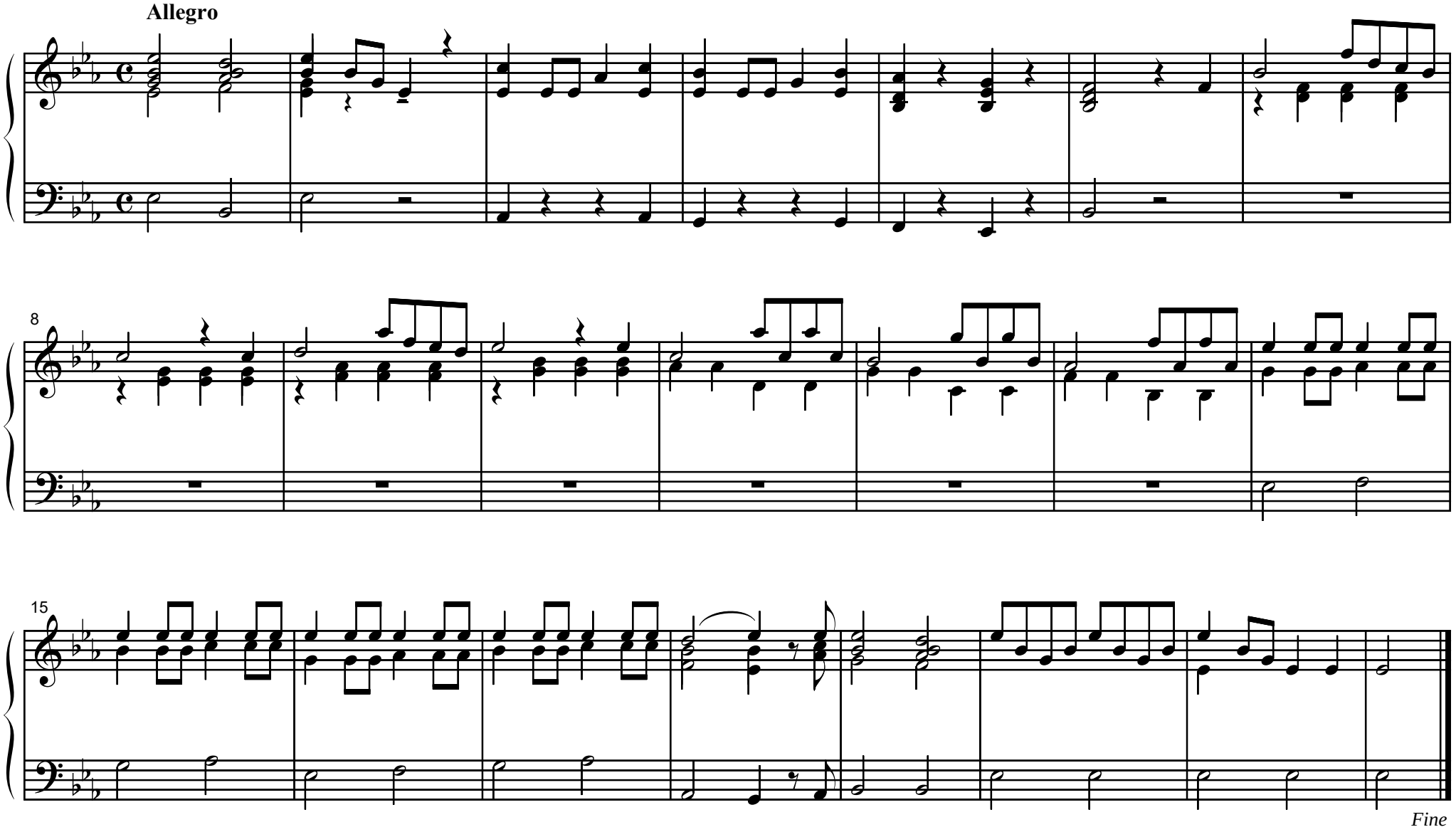
# 2. [Praeludium] D

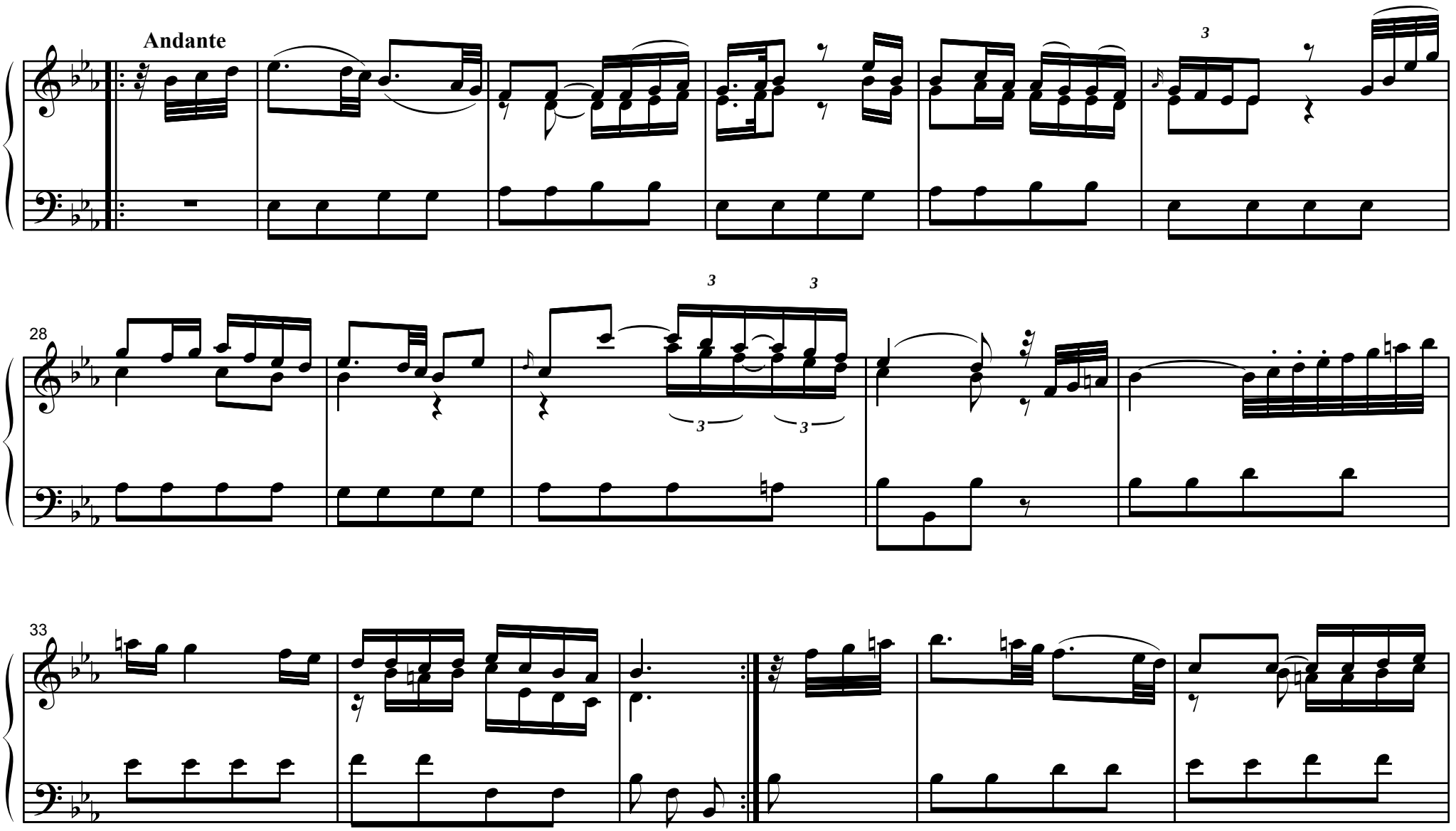


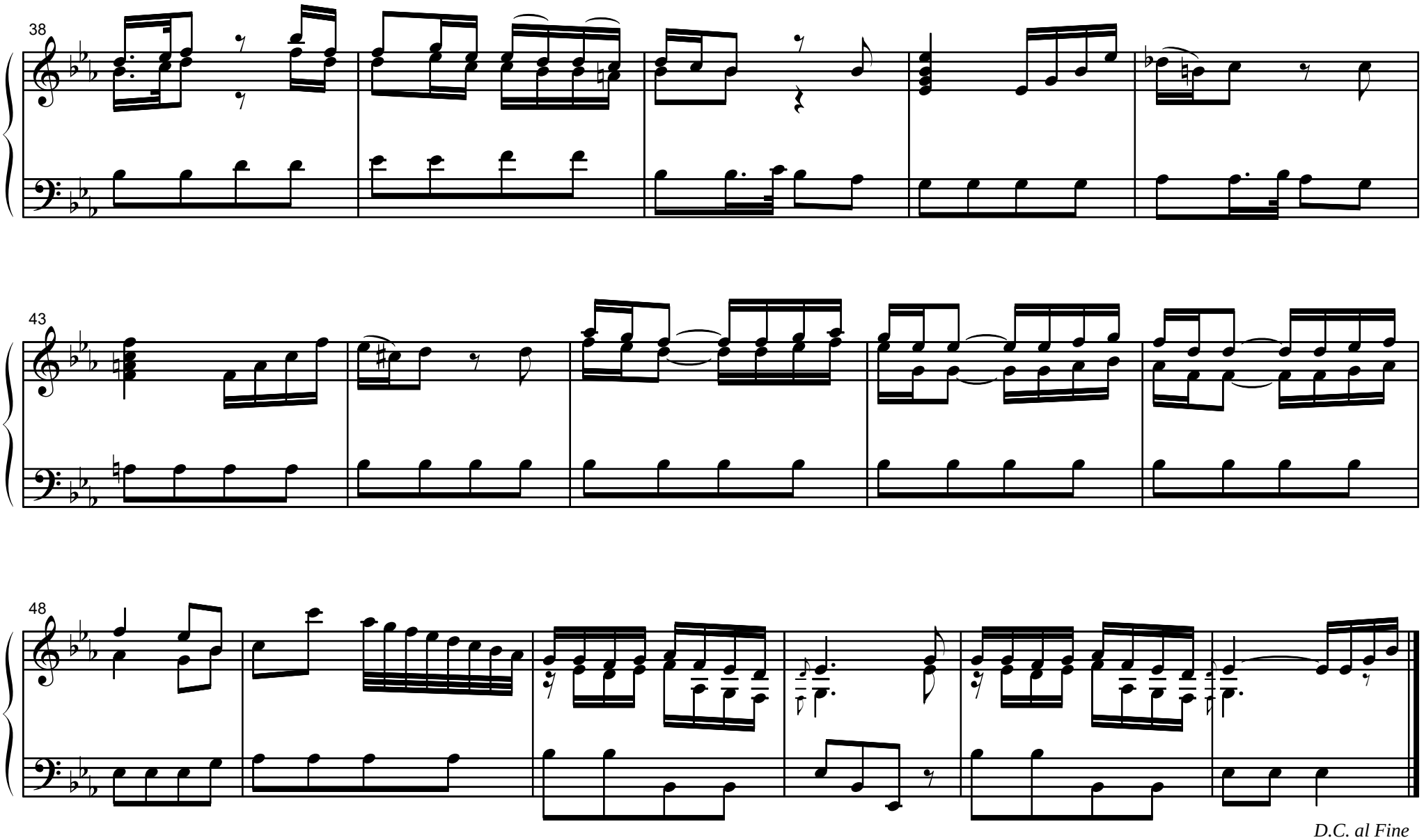
# 3. [Praeludium] d



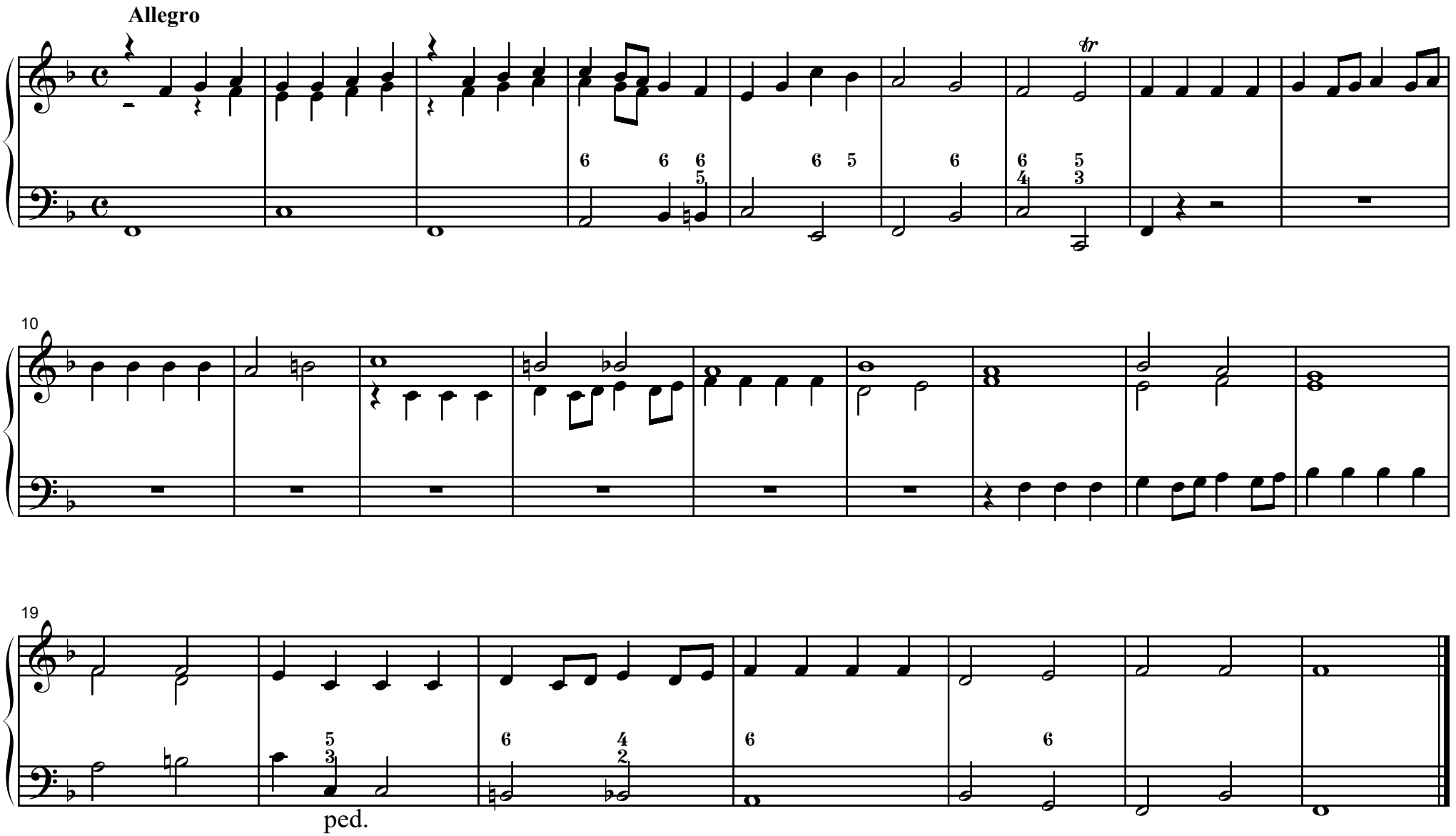
# 4. Allegro - Andante - Allegro Es



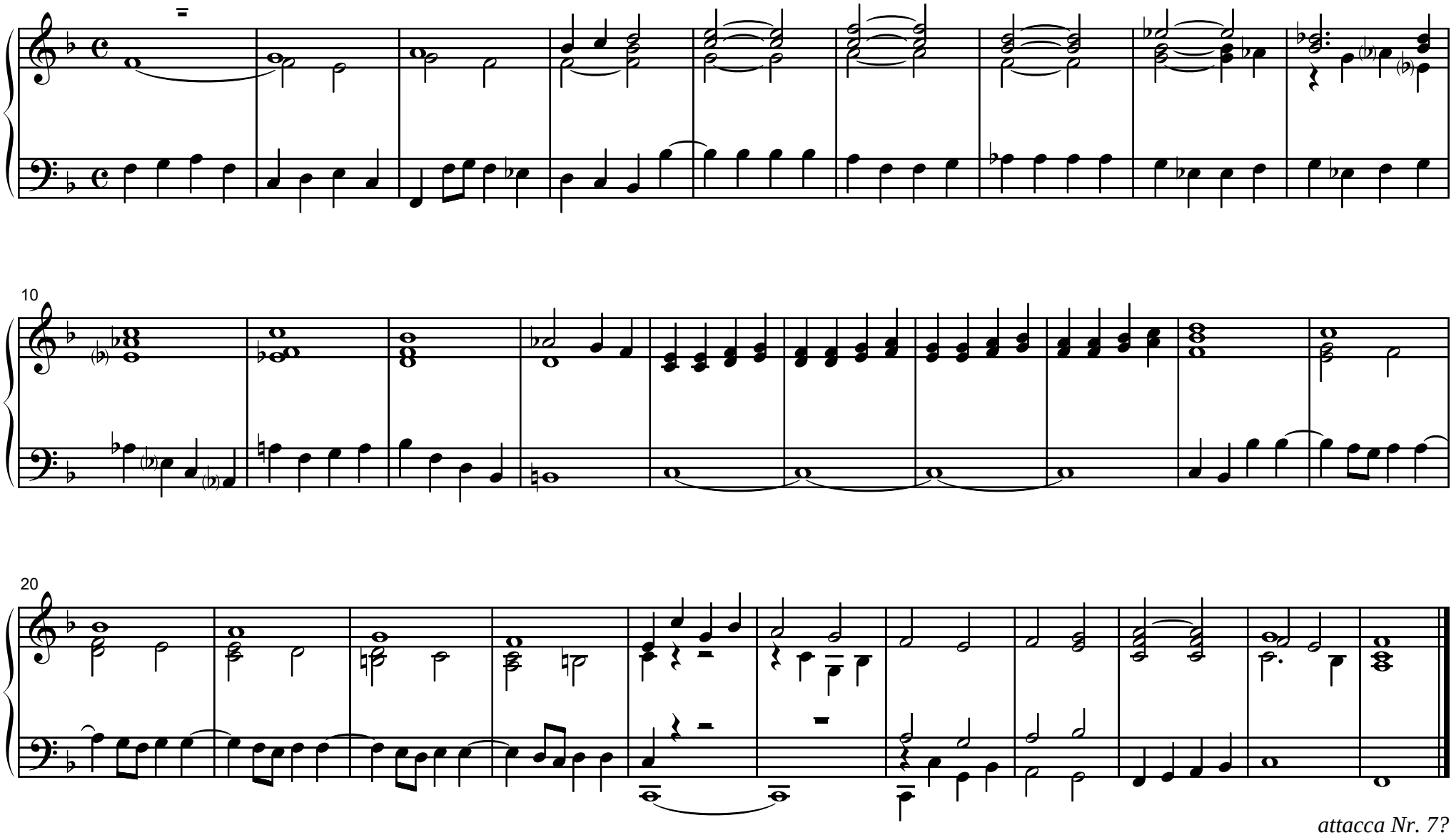

Andante
28
33


38
43
48
D.C. al Fine

# 5. [Praeludium] F

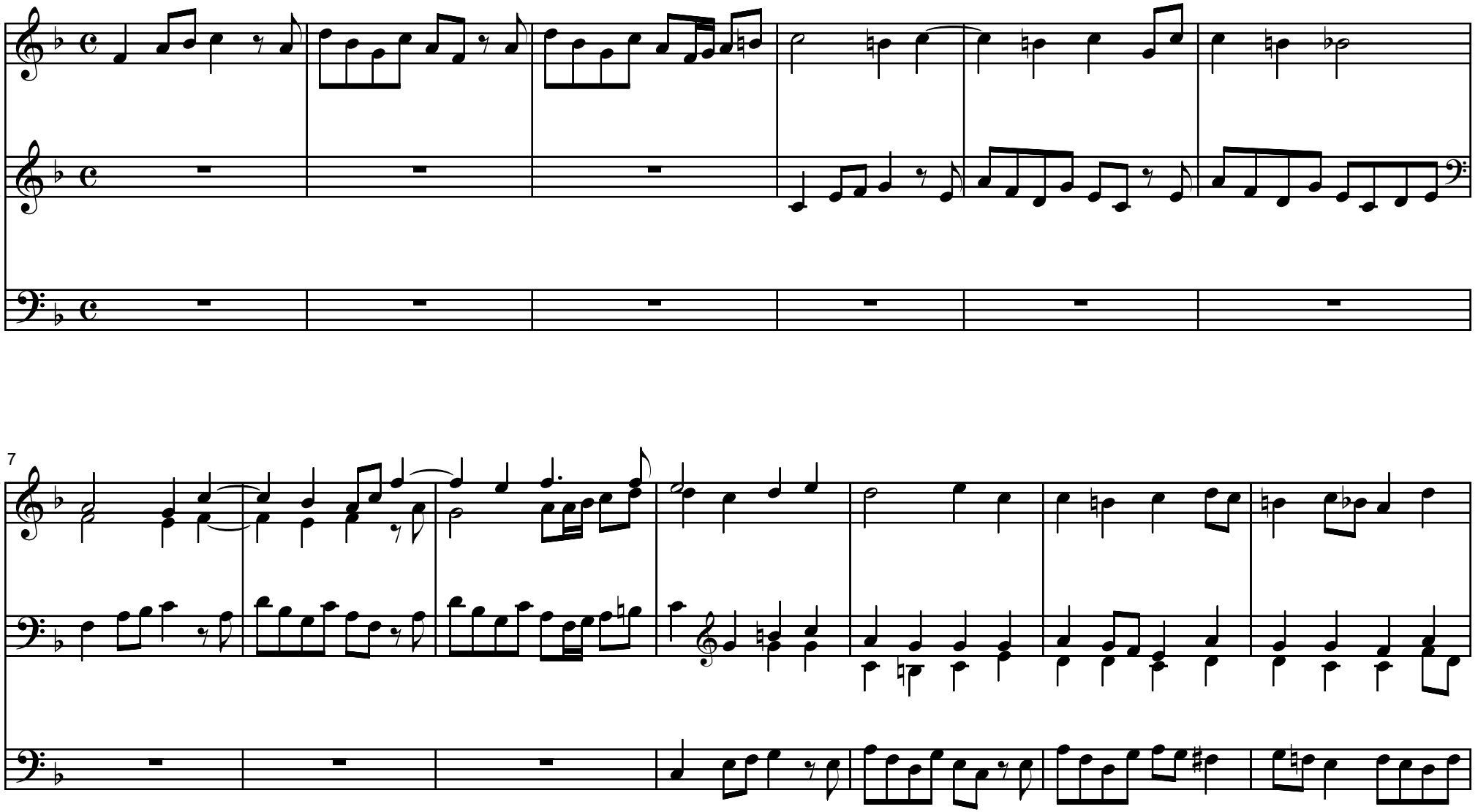


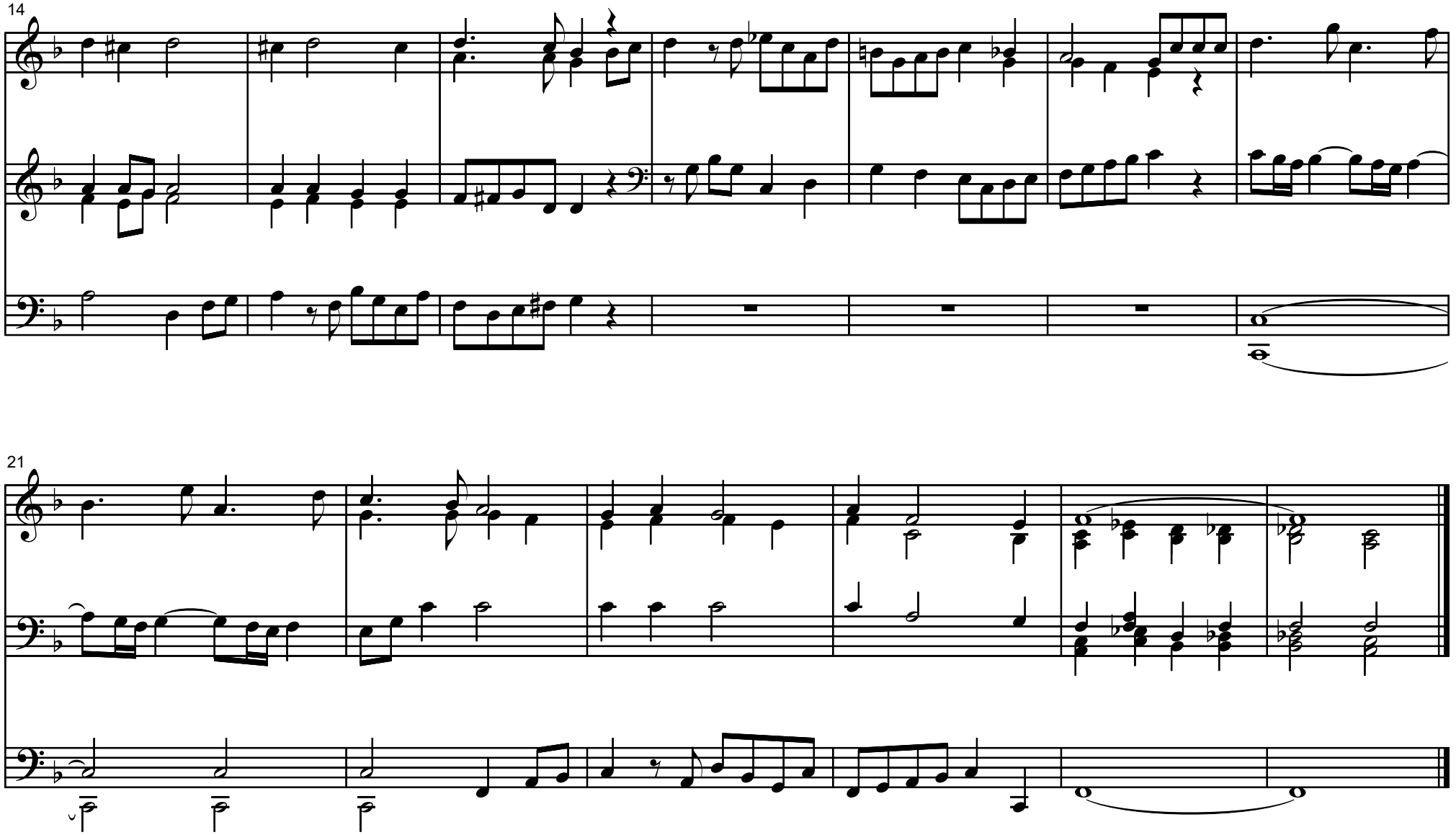
# 6. [Praeludium] F



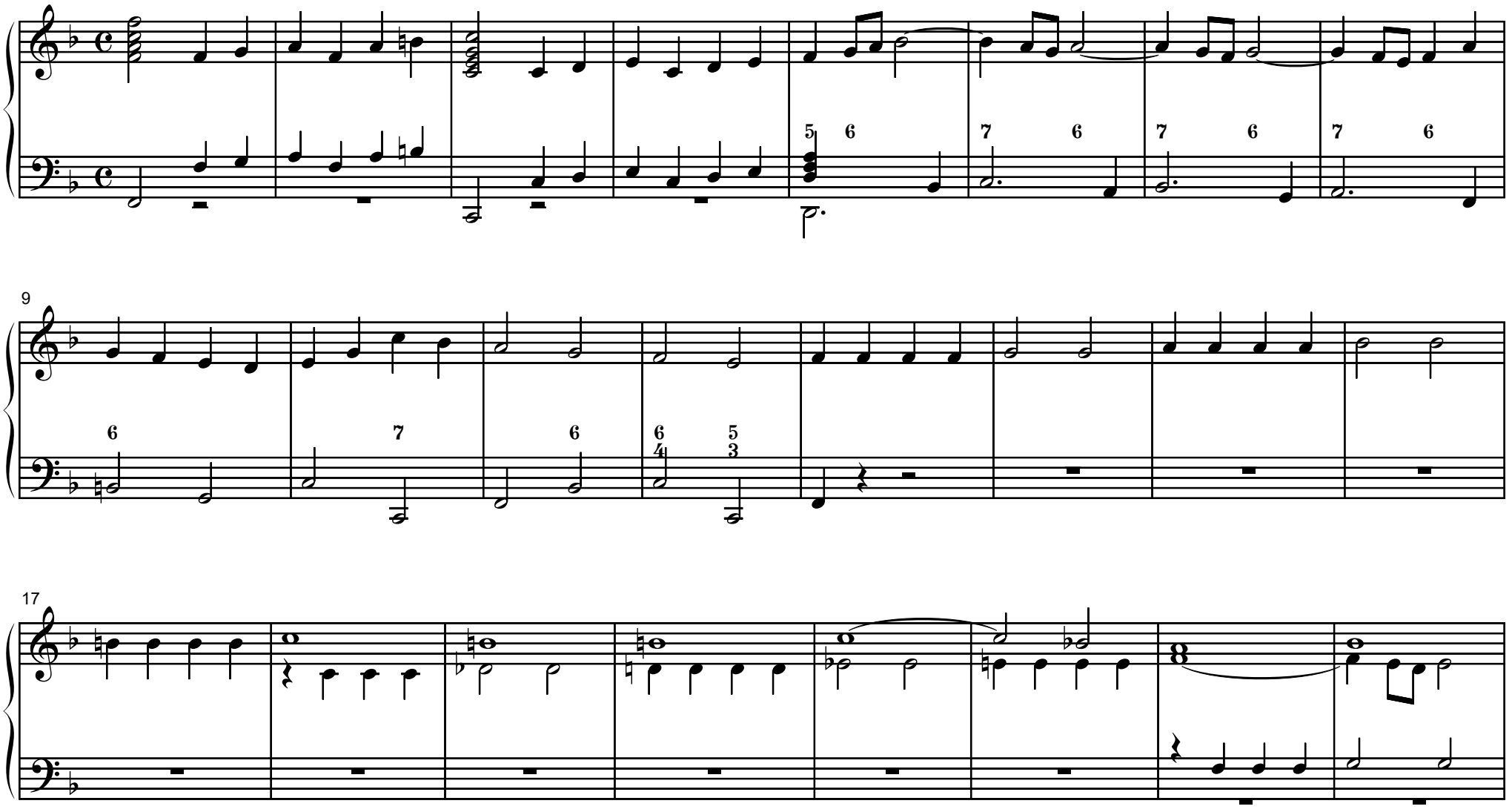

*attacca Nr. 7?*

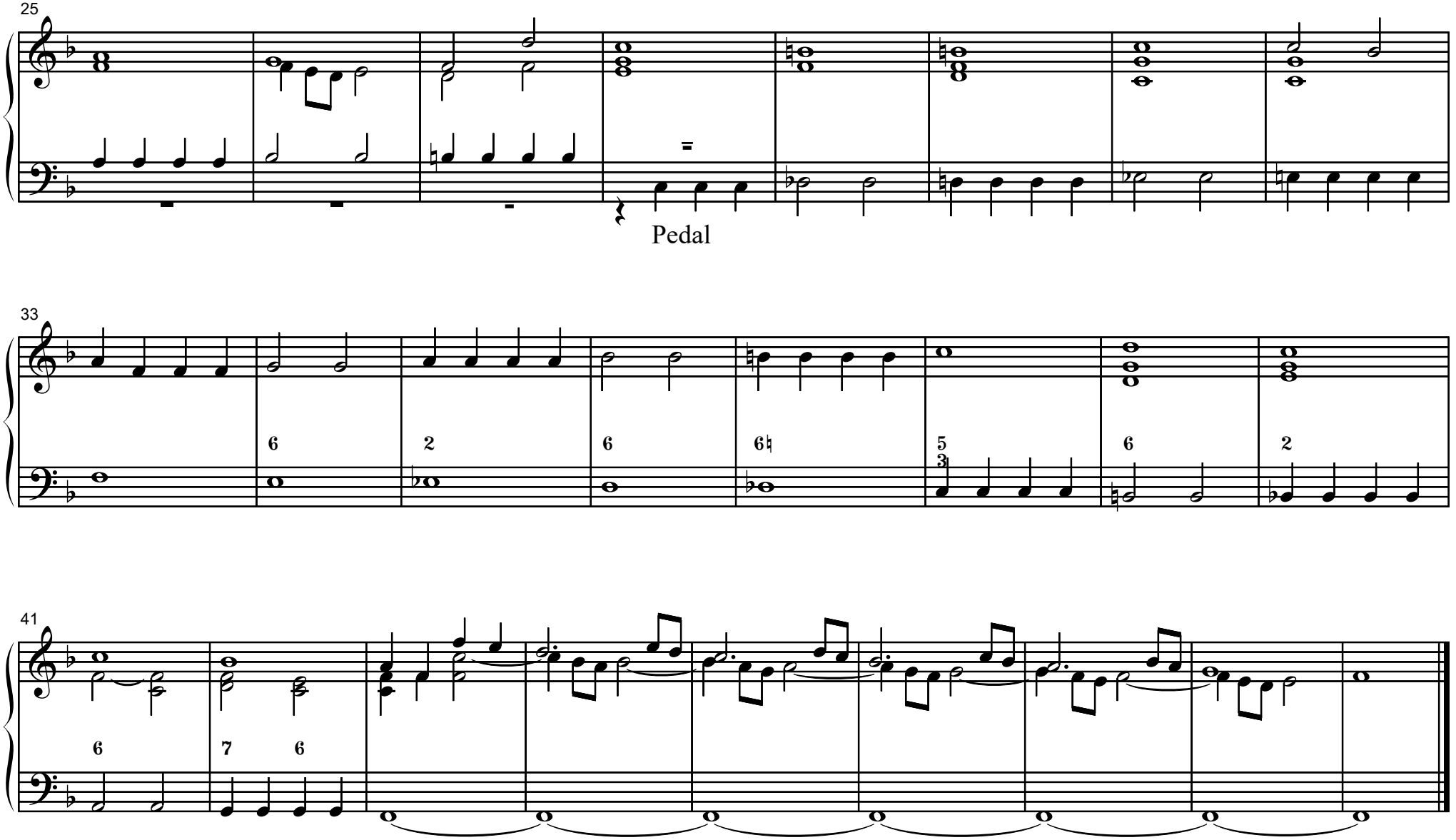
# 7. [Fuge] F



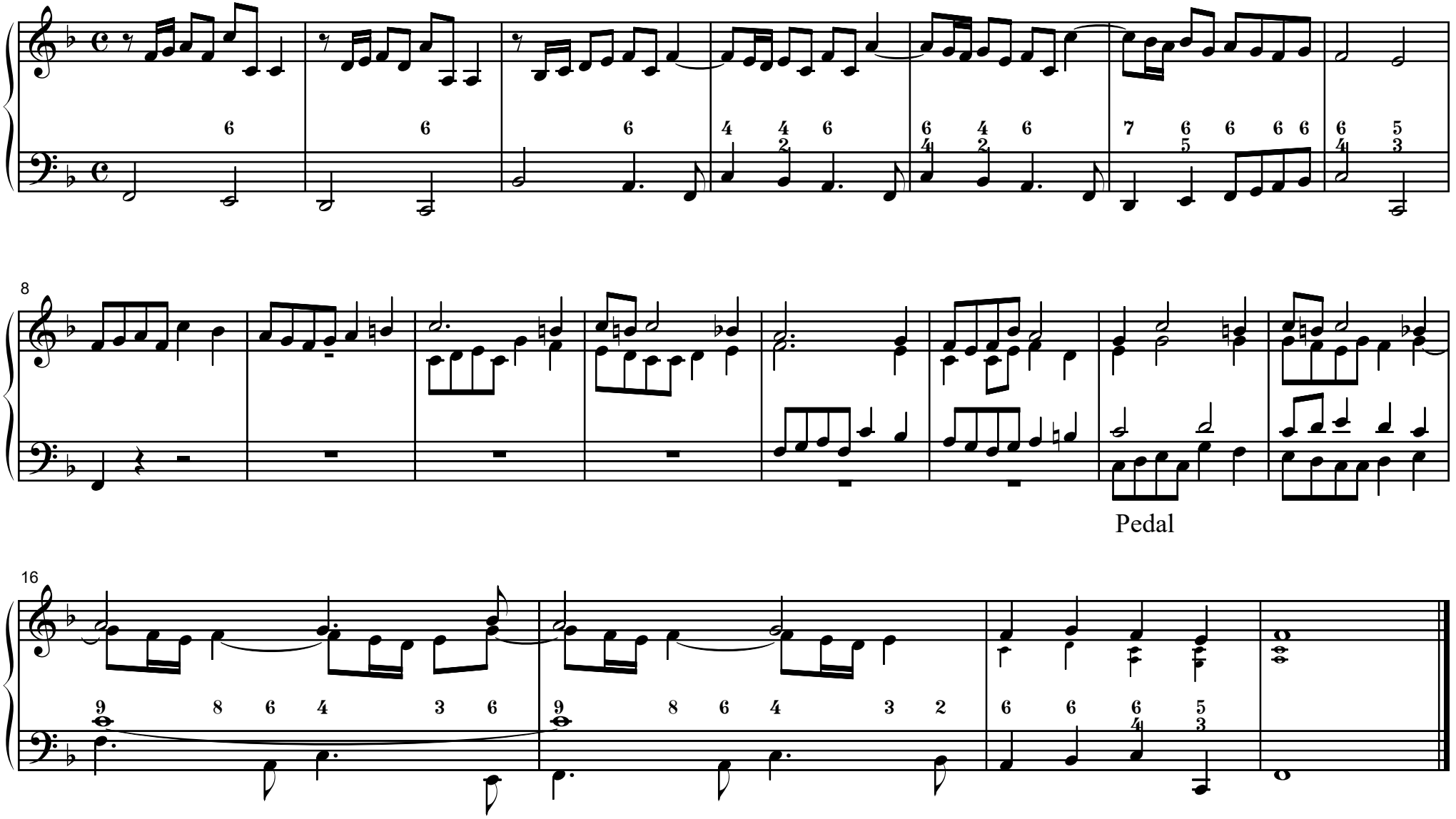

14
21

# 8. Praeludium F

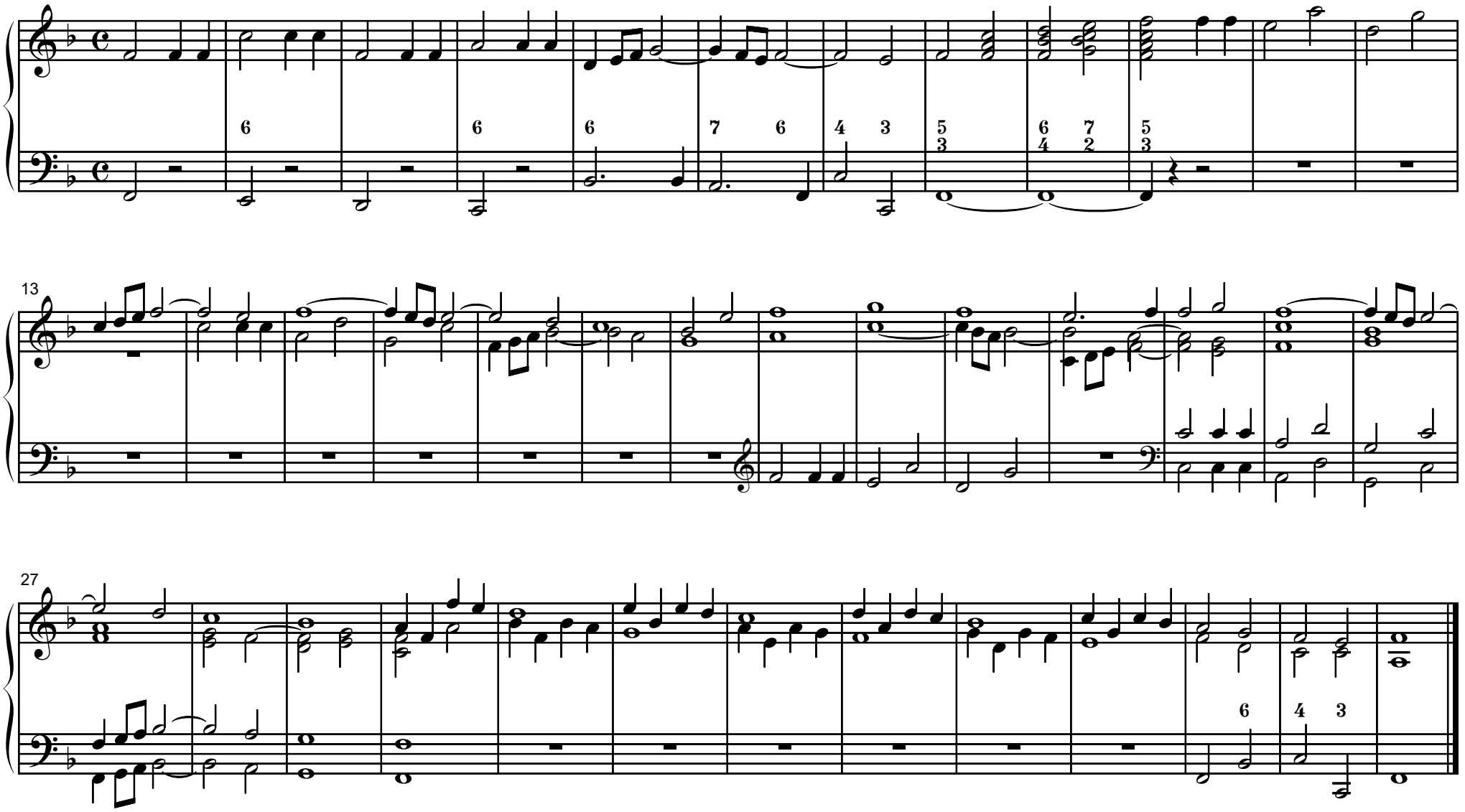



25
Pedal
33
6
2
6
6
5
3
6
2
41
6
7
6

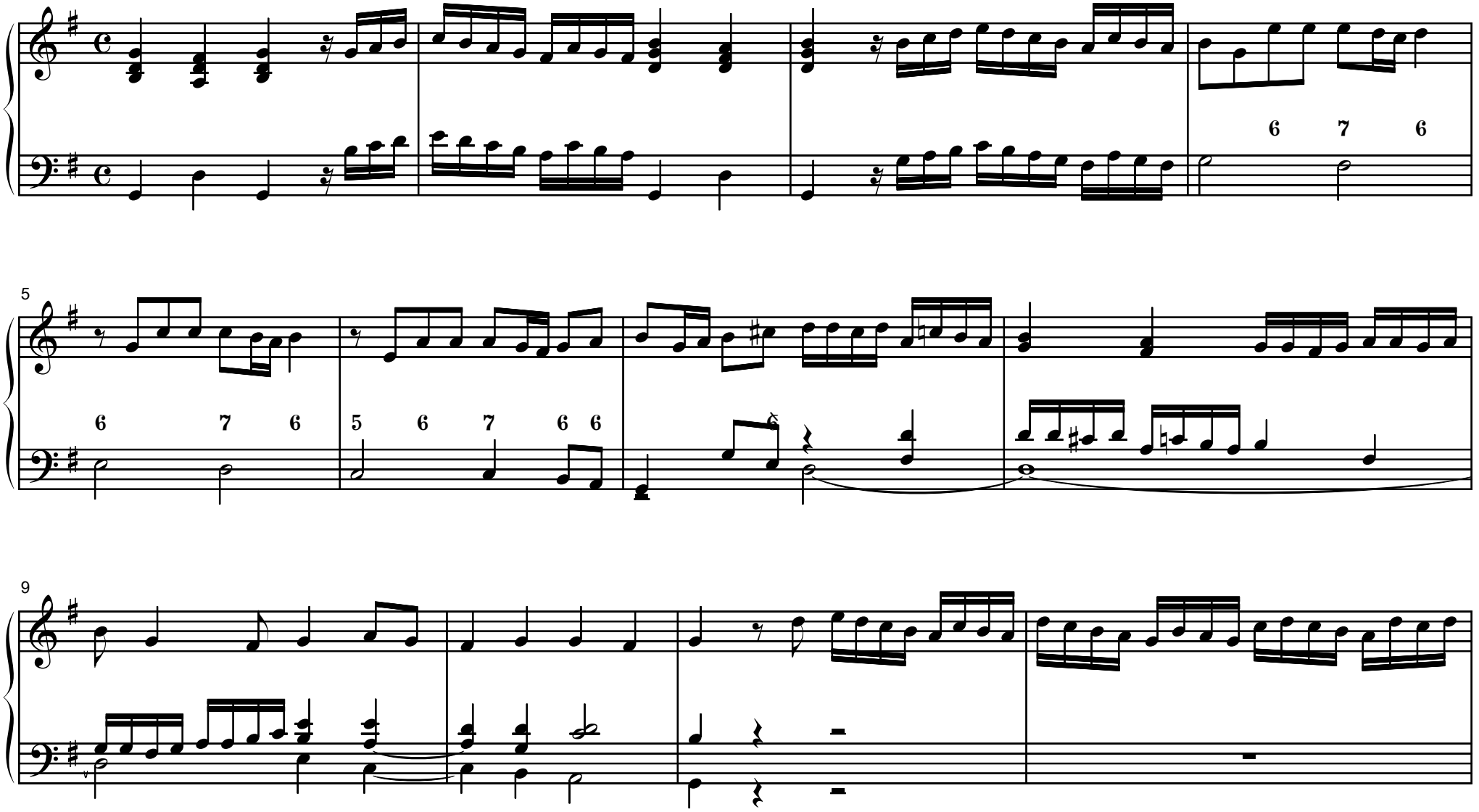
# 9. Praeludium F

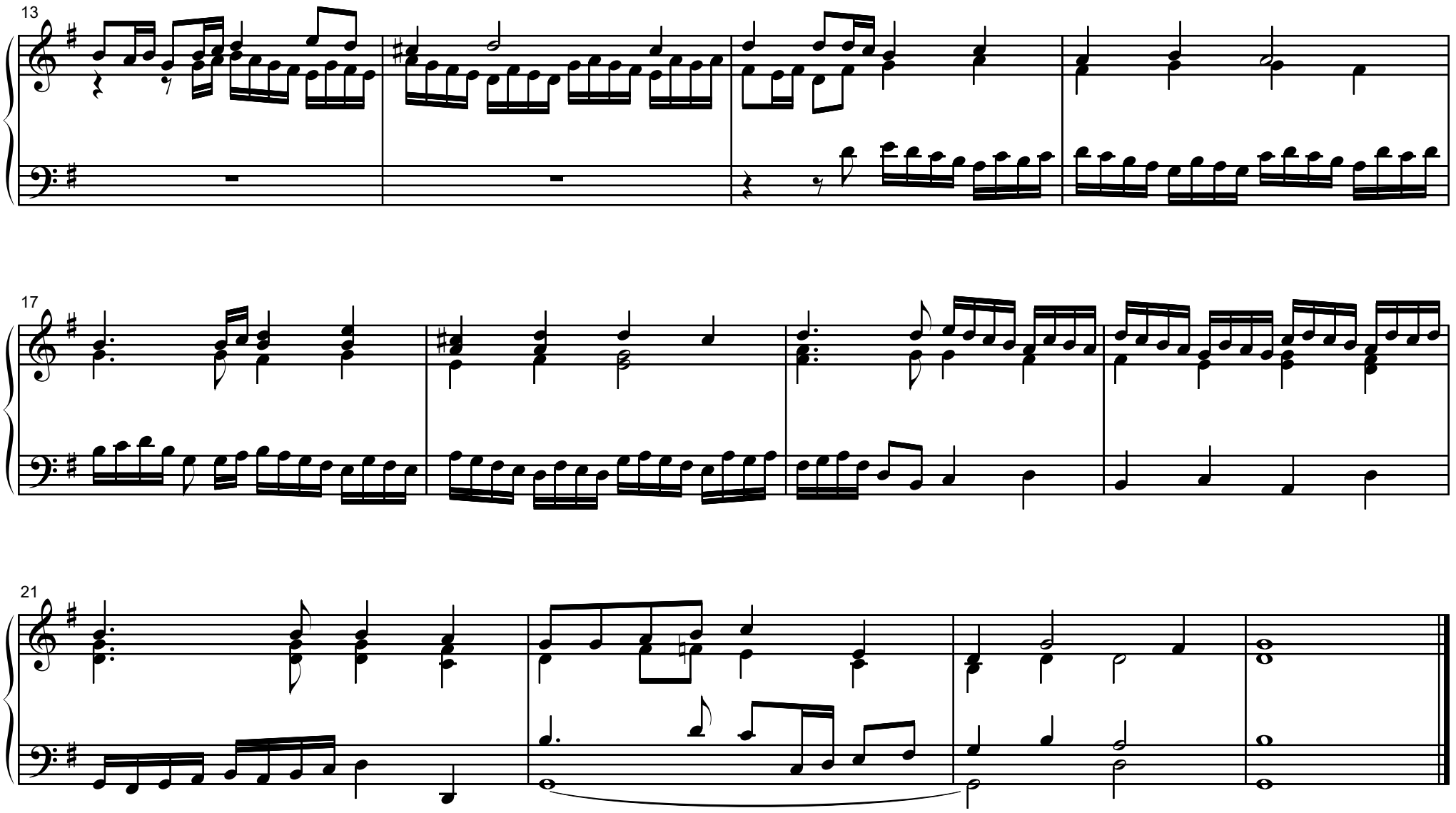


# 10. Praeludium F

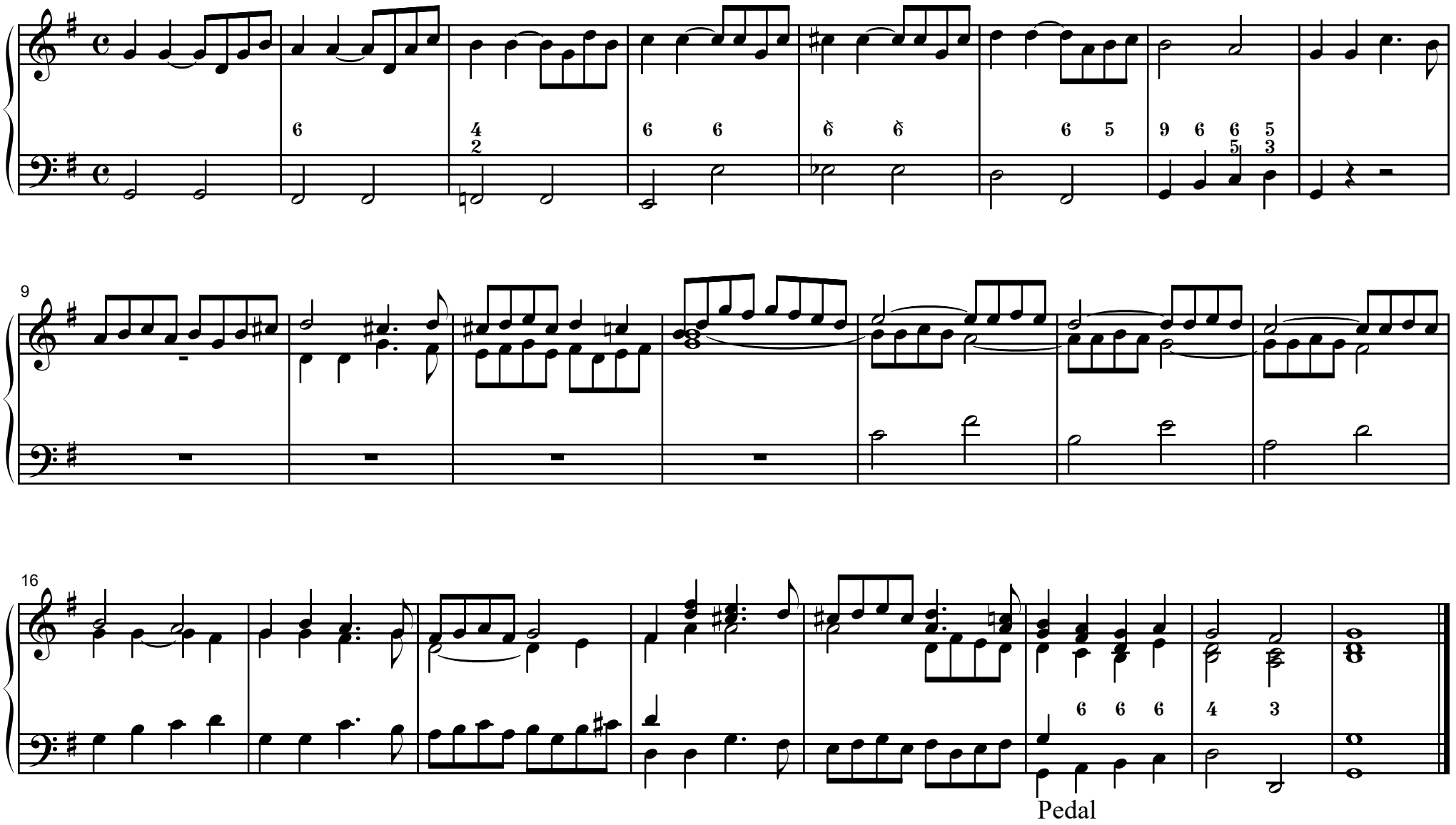


# 11. [Praeludium] G



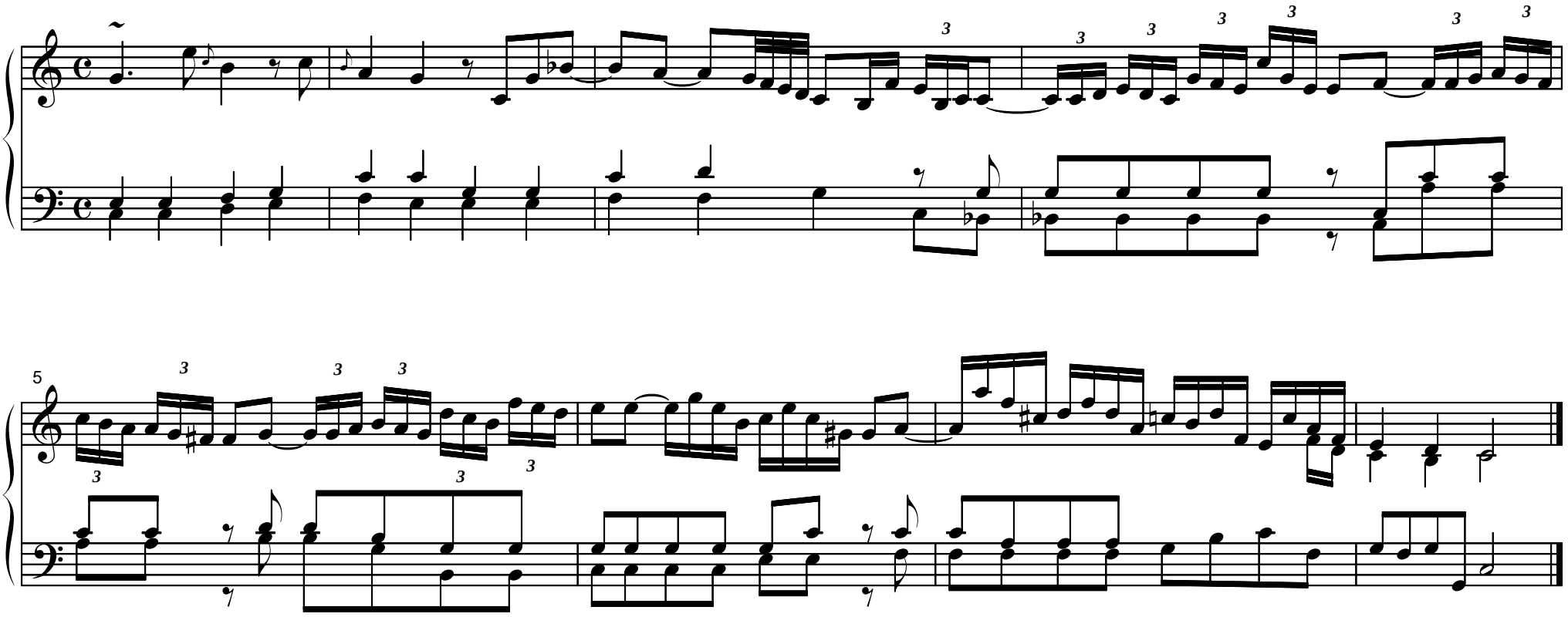

13
17
21

# 12. [Präludium] G

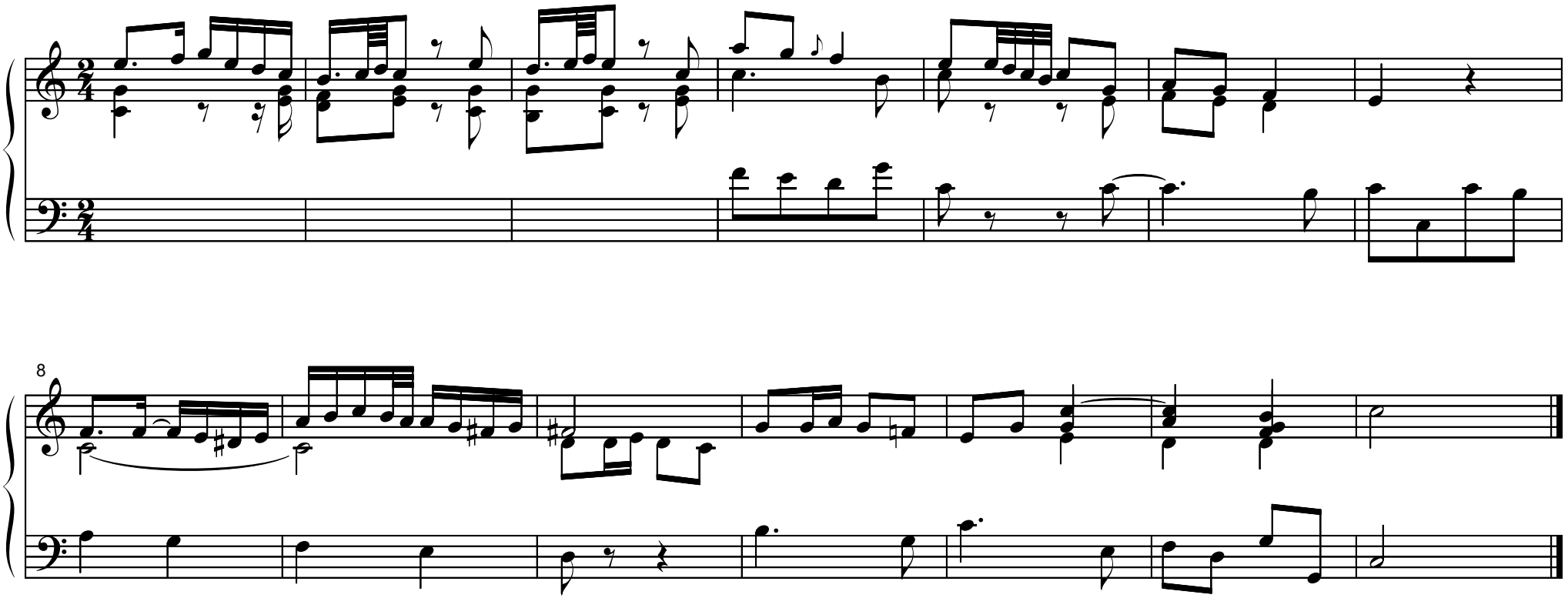


# 2.: 31 Choraleinleitungen

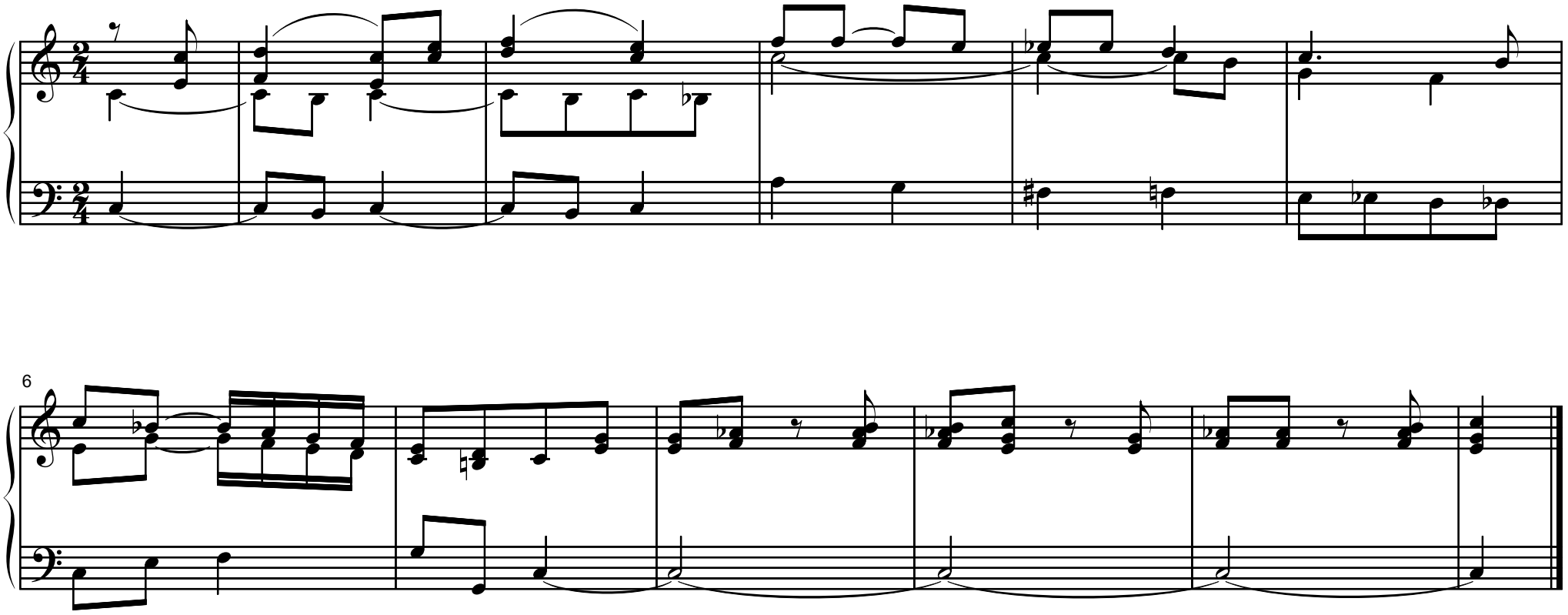
# 13. C



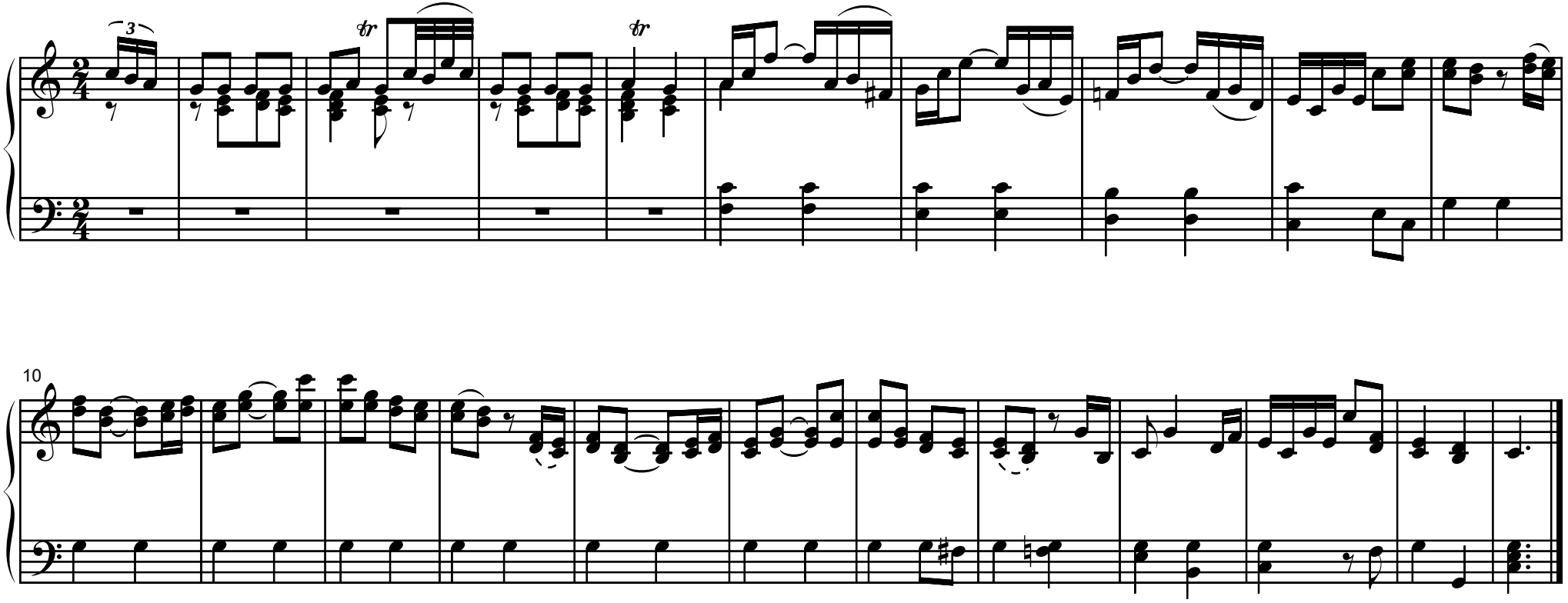
# 14. Andante C



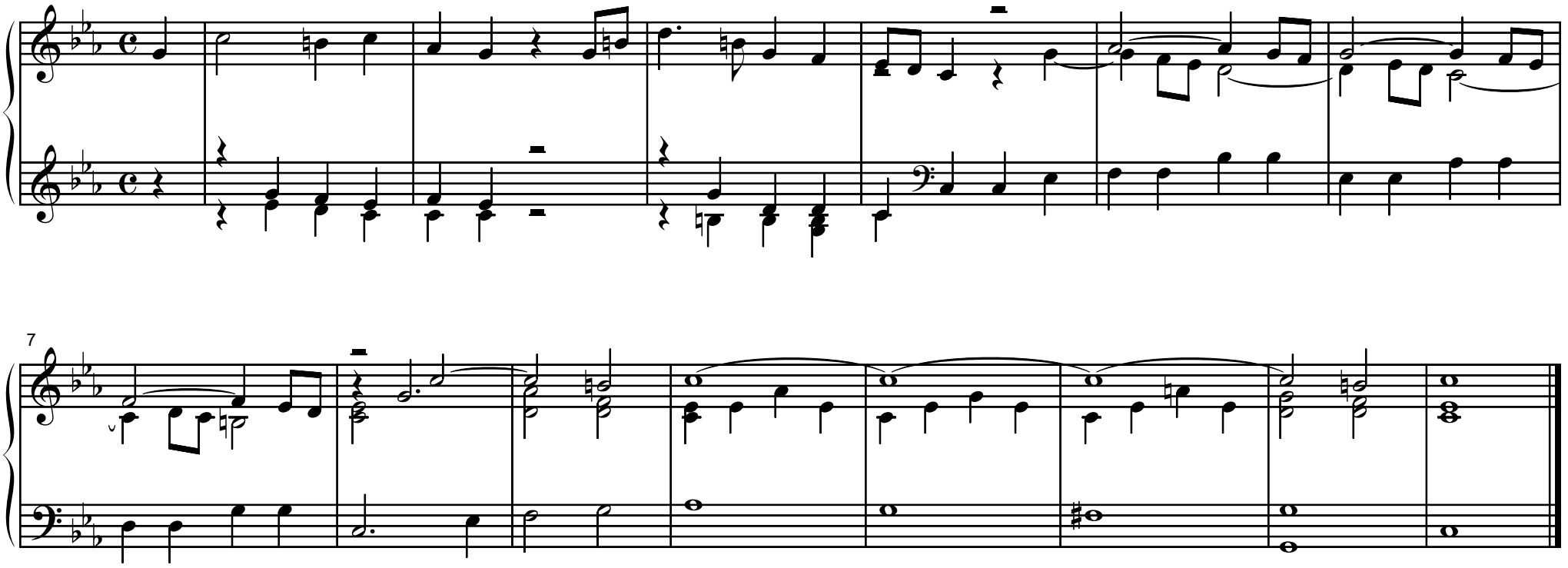
# 15. Andante C



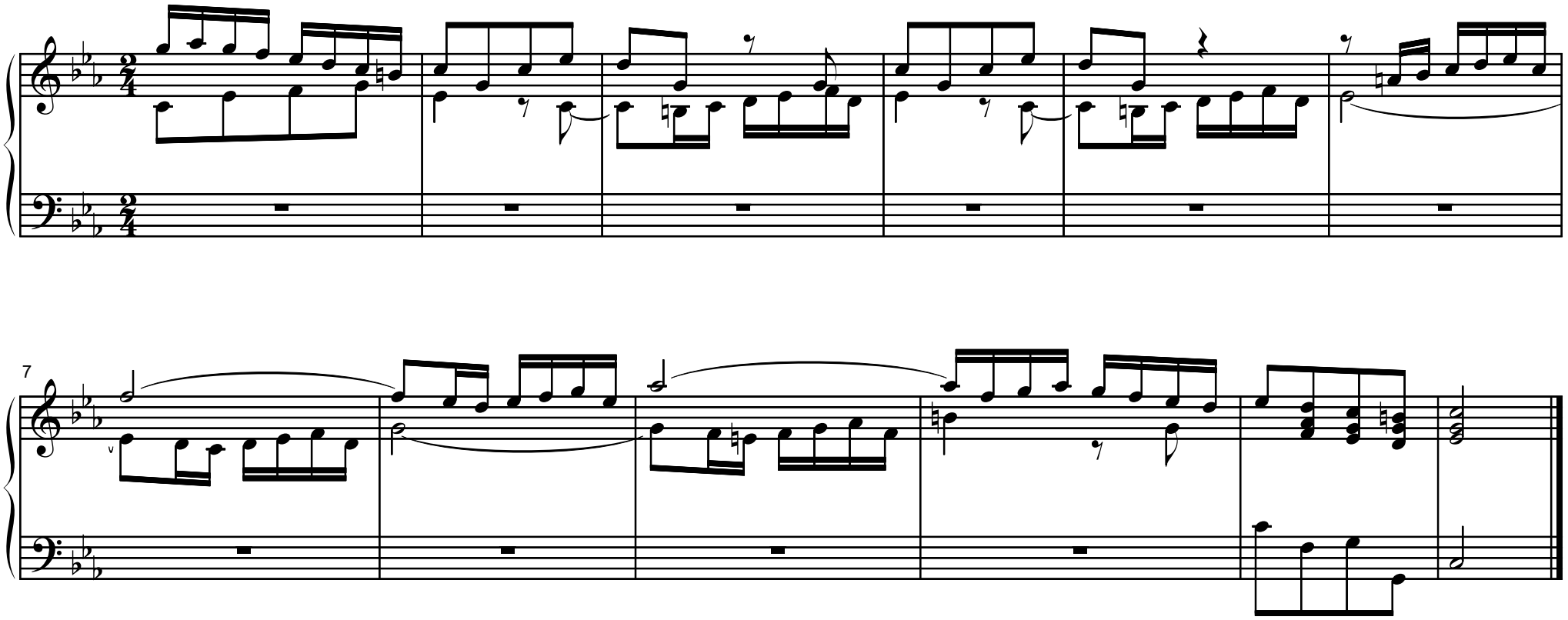
# 16. Andante C



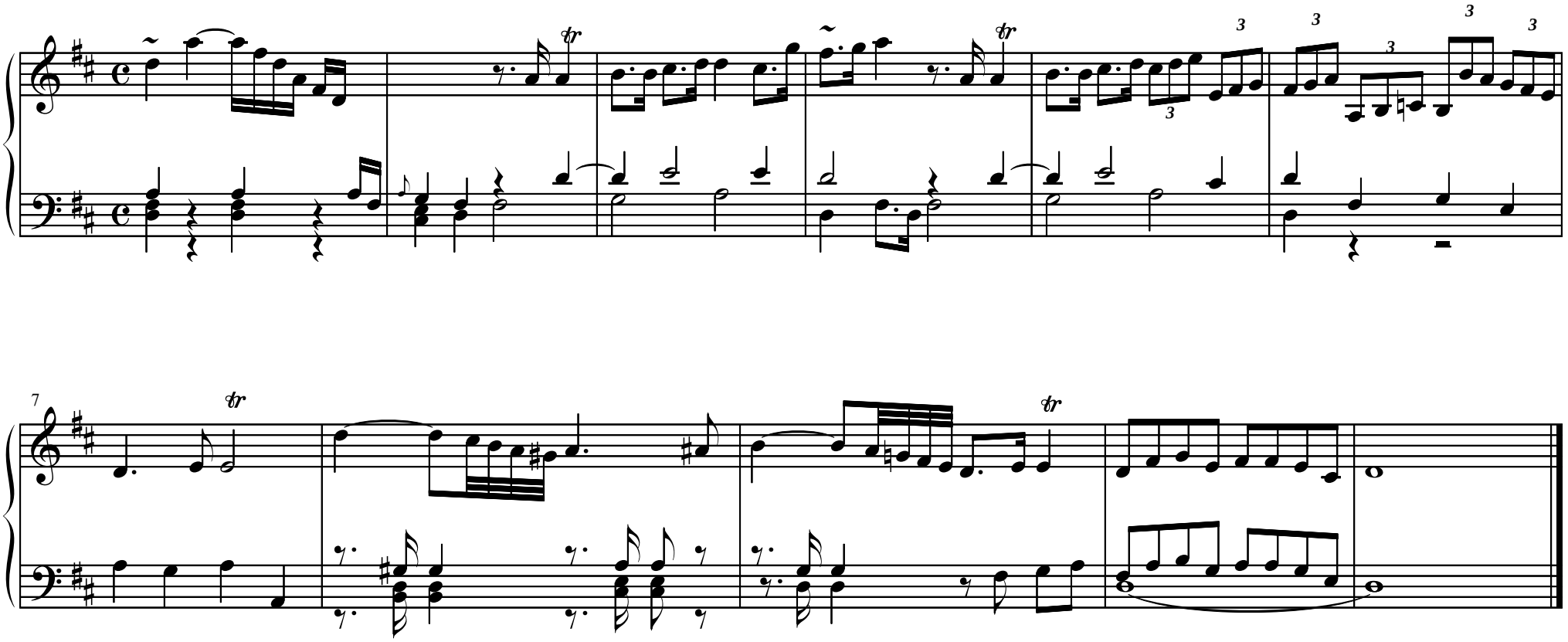
# 17. c



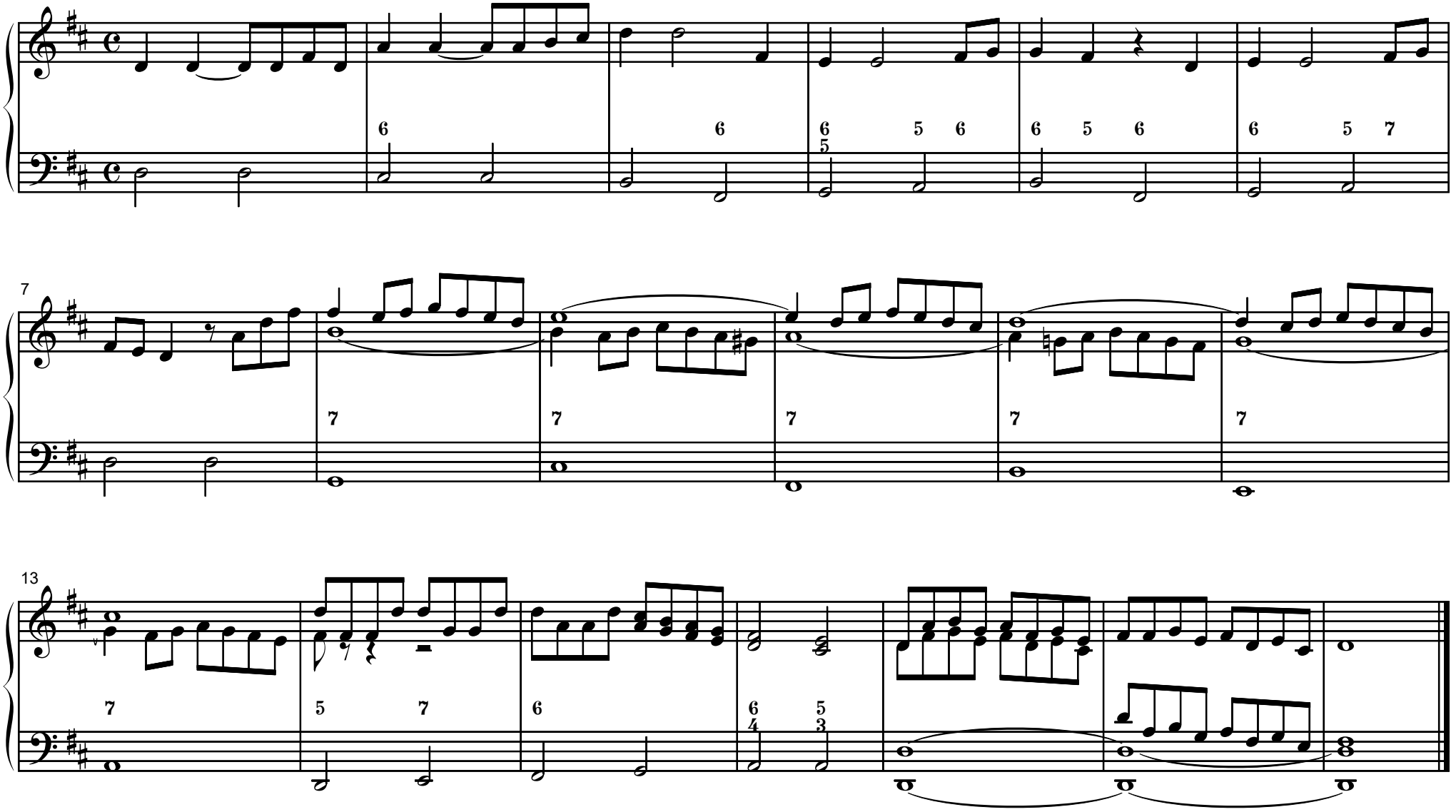
# 18. Andante c



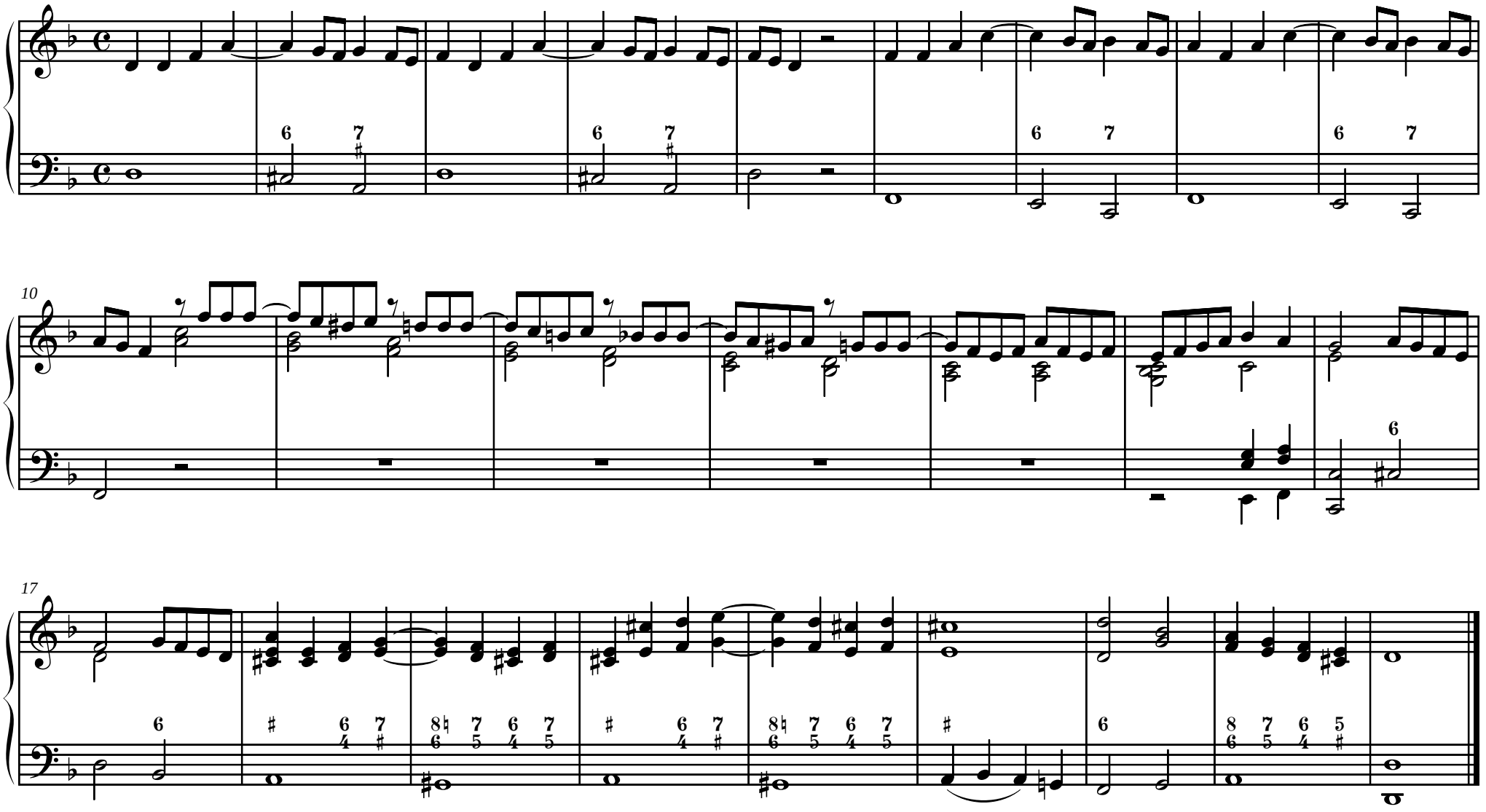
# 19. Andante D



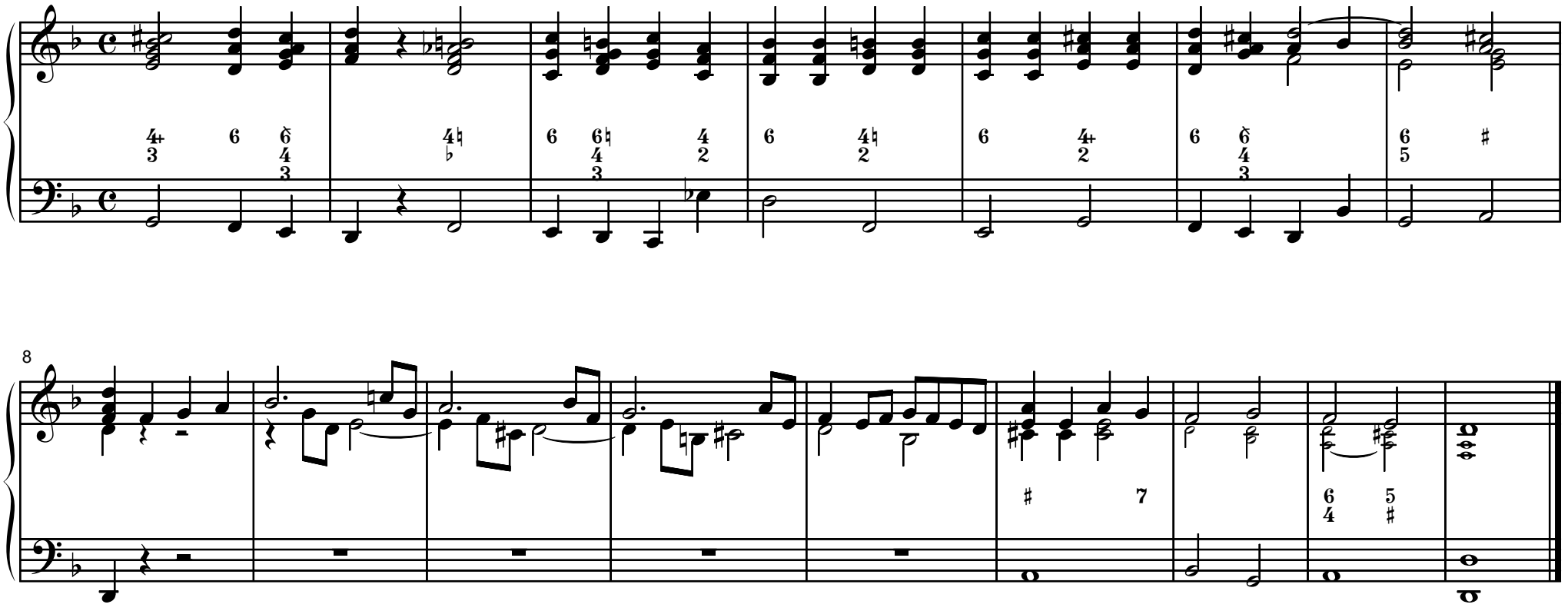
# 20. D



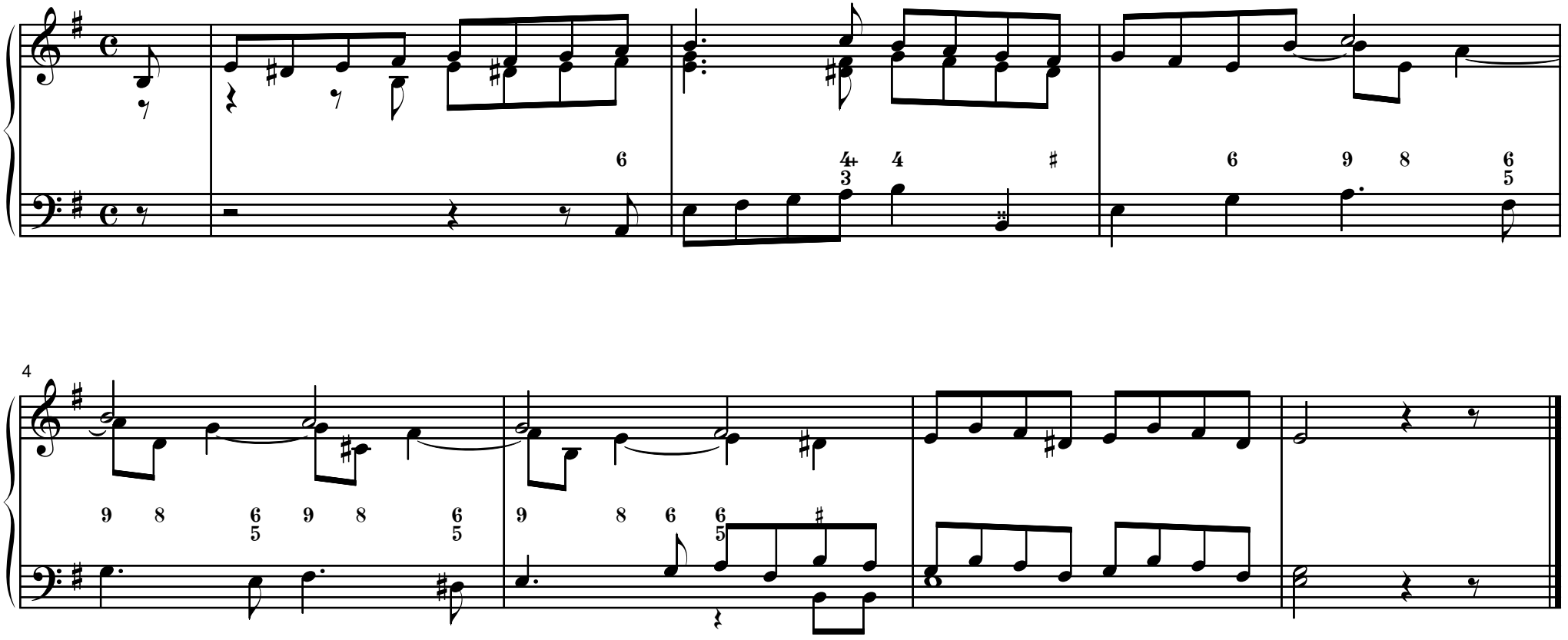
# 21. Moderato d



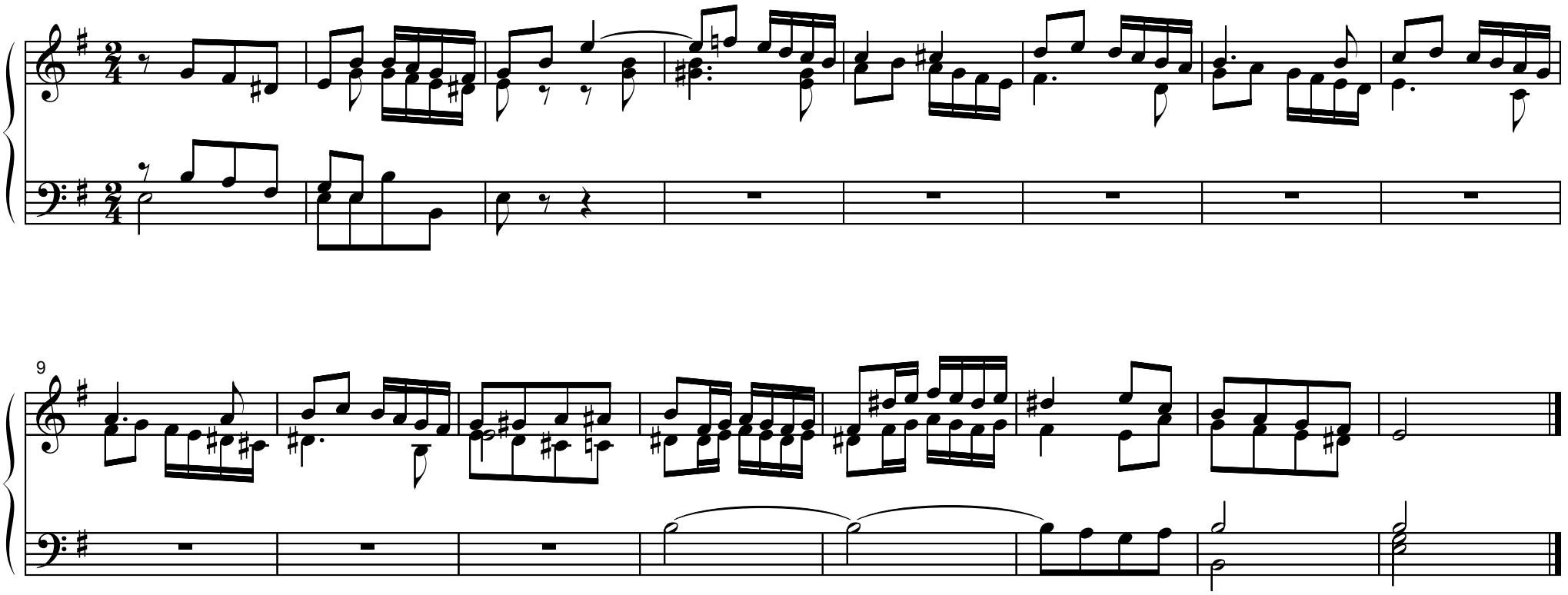
# 22. d



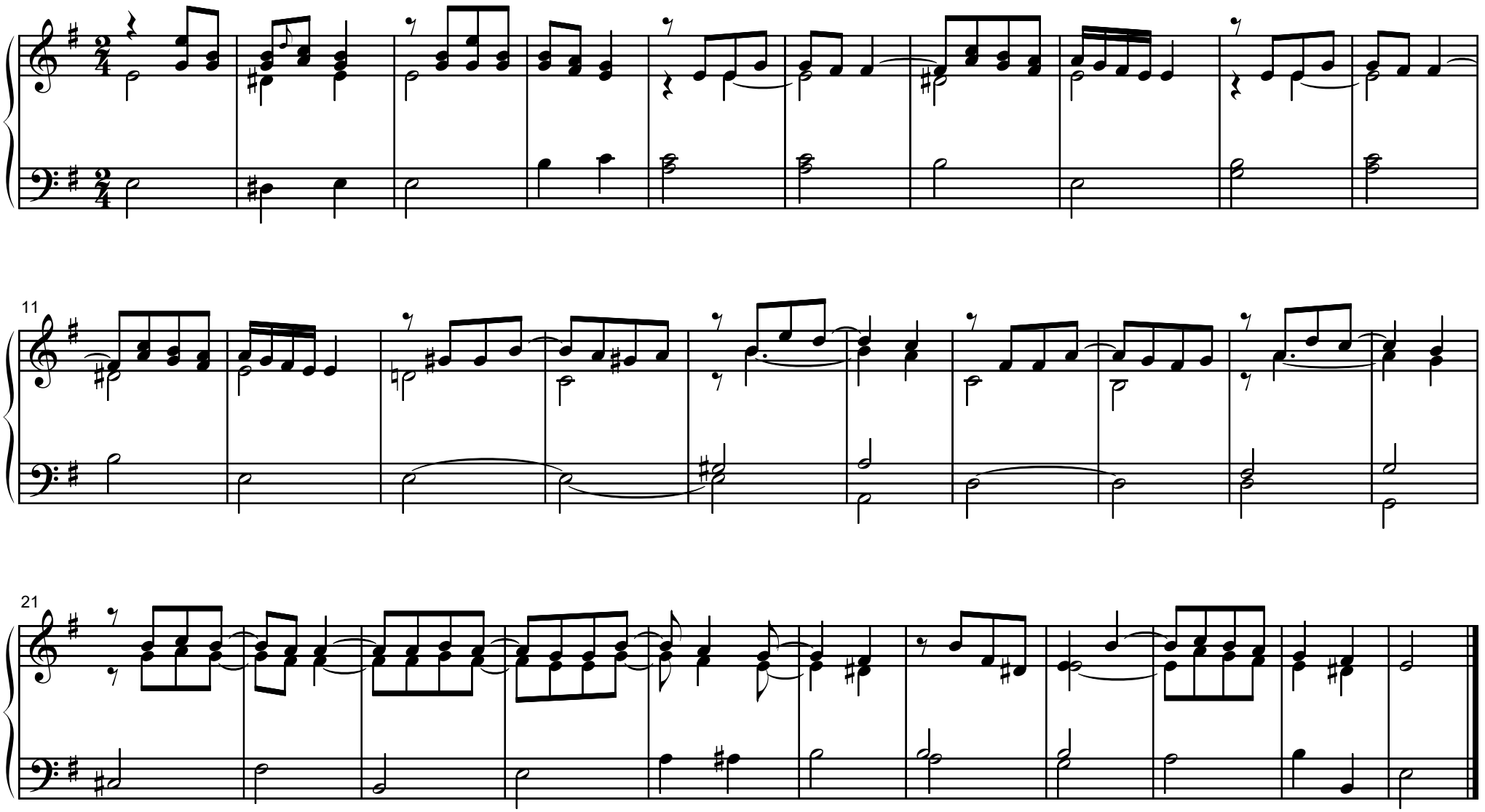
# 23. e



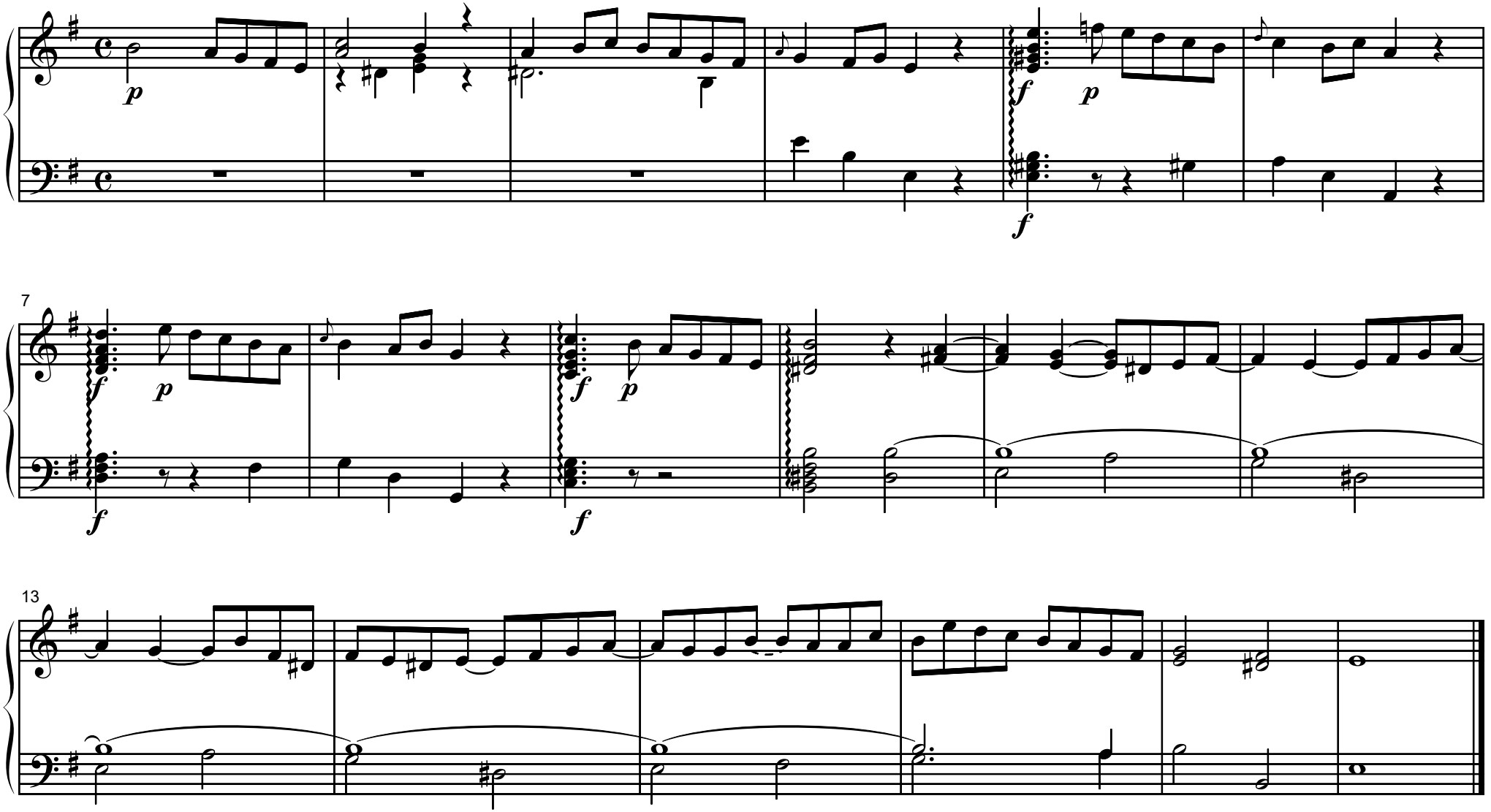
# 24. Andante e



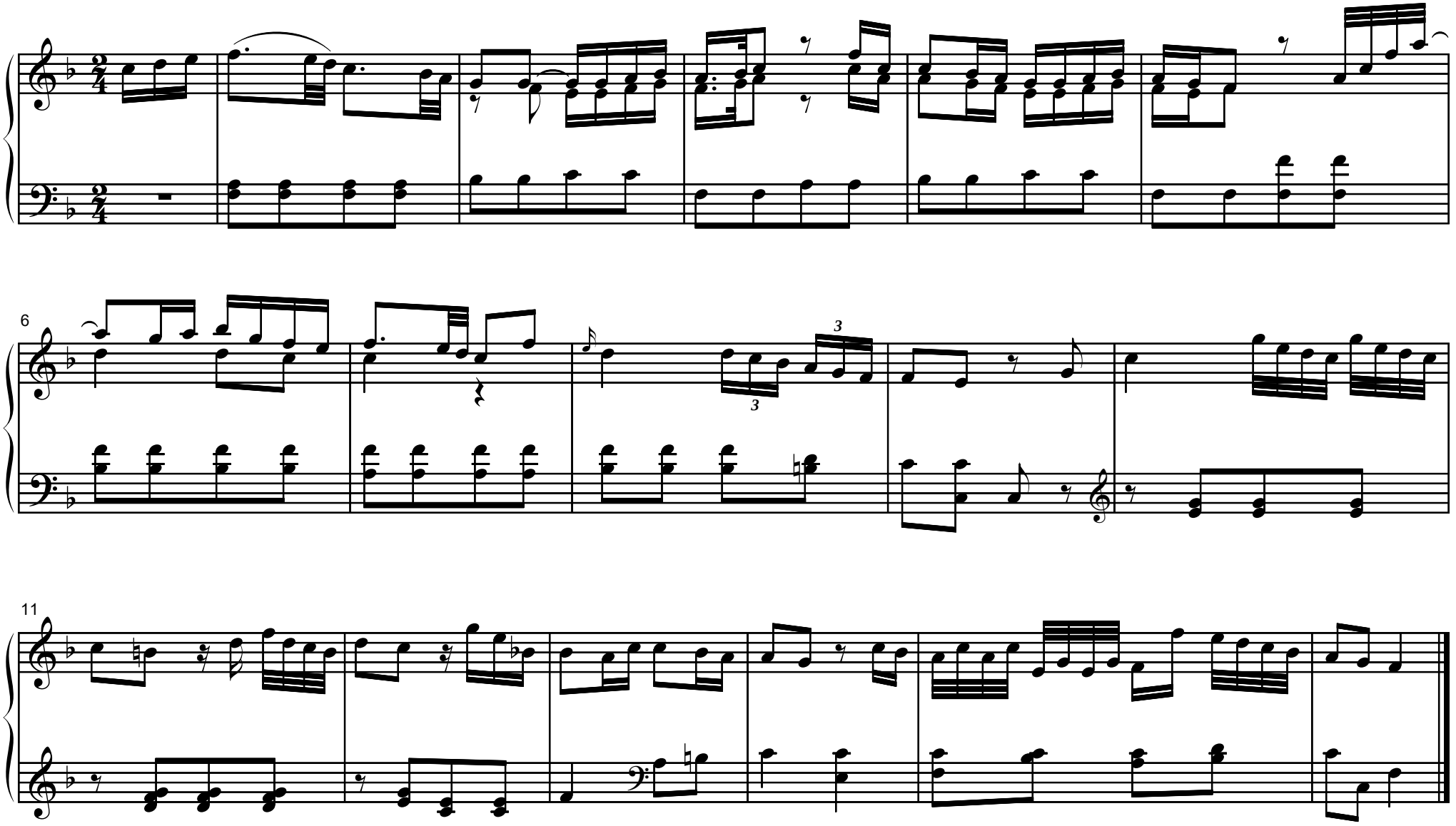
# 25. Andante e



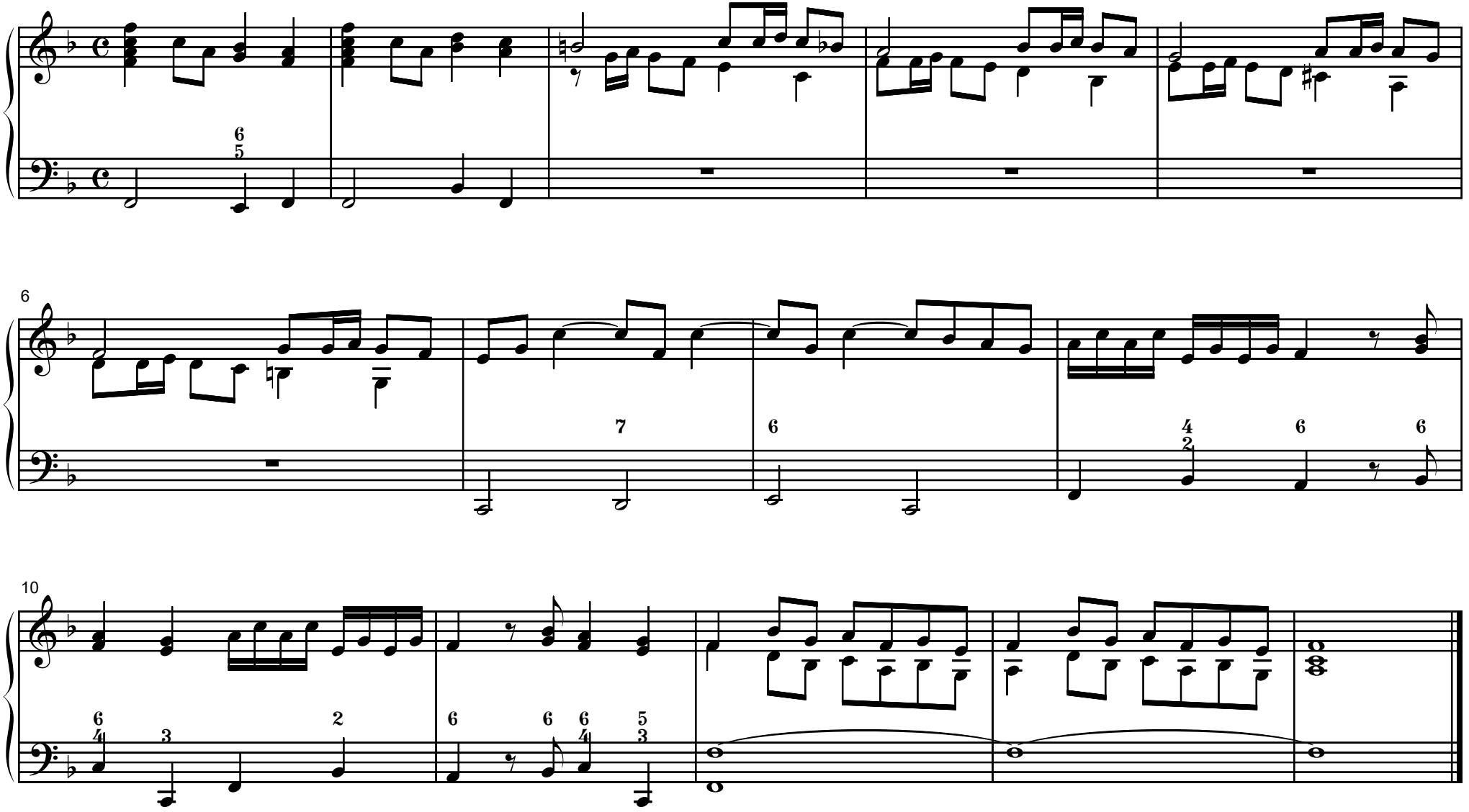
# 26. Andante e



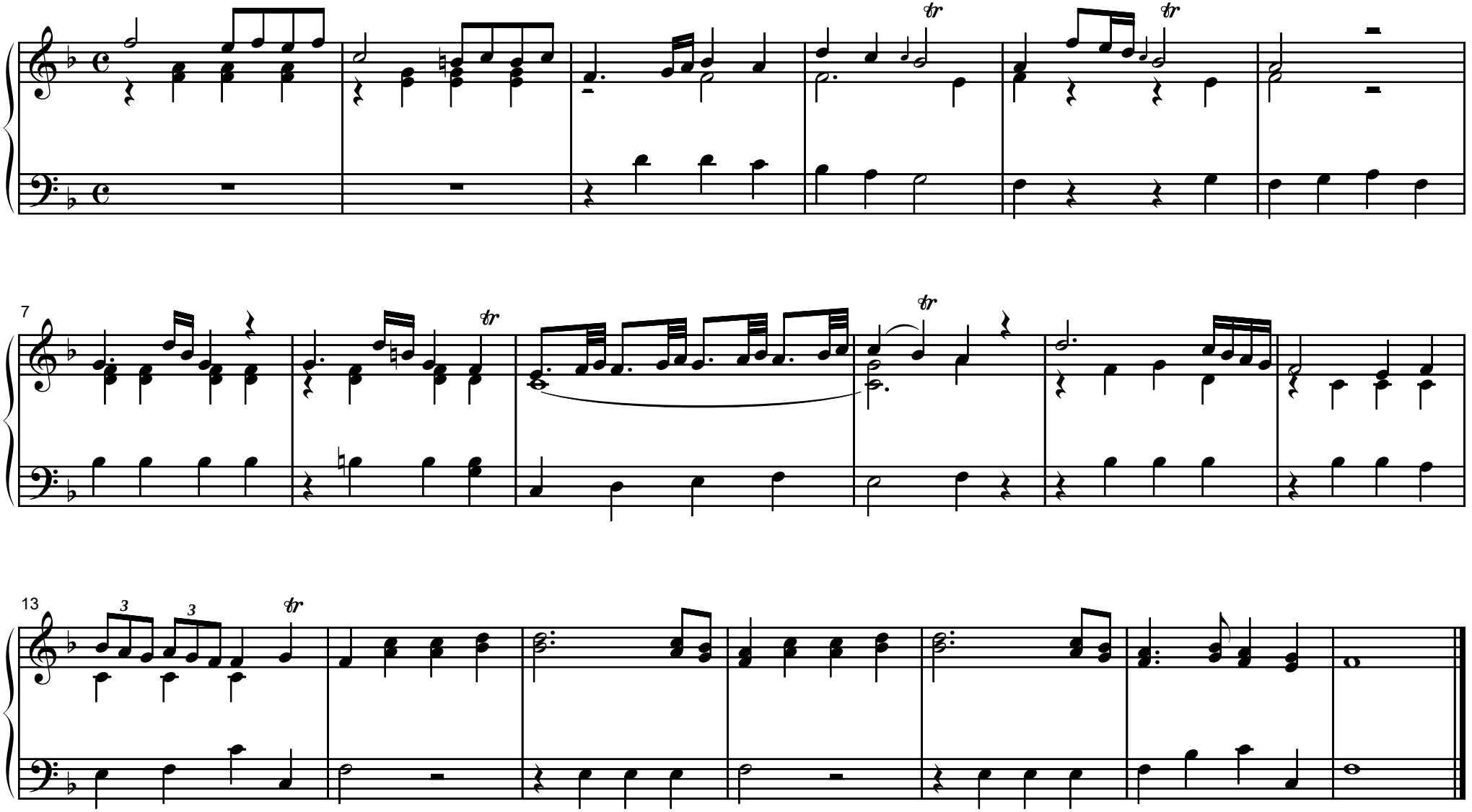
# 27. Andante F



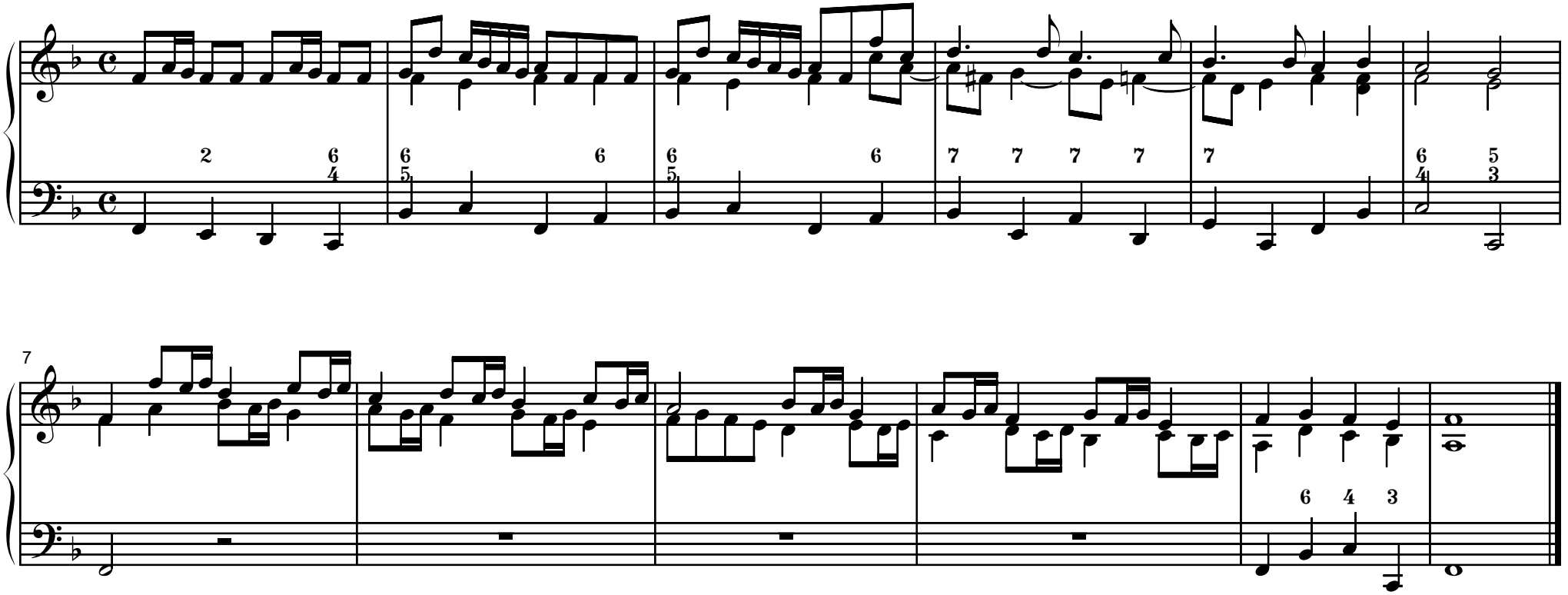
# 28. F



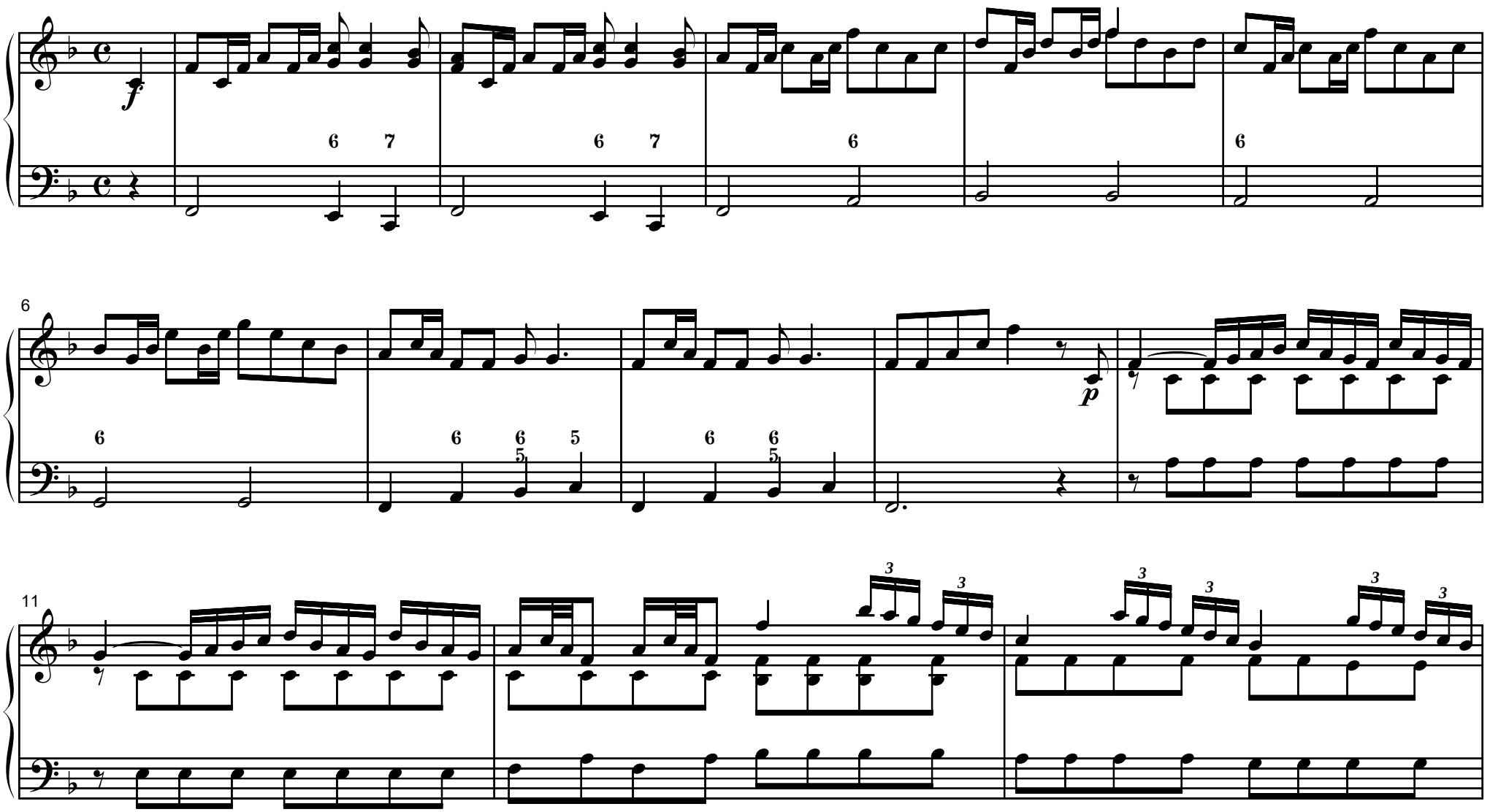
# 29. Andante F

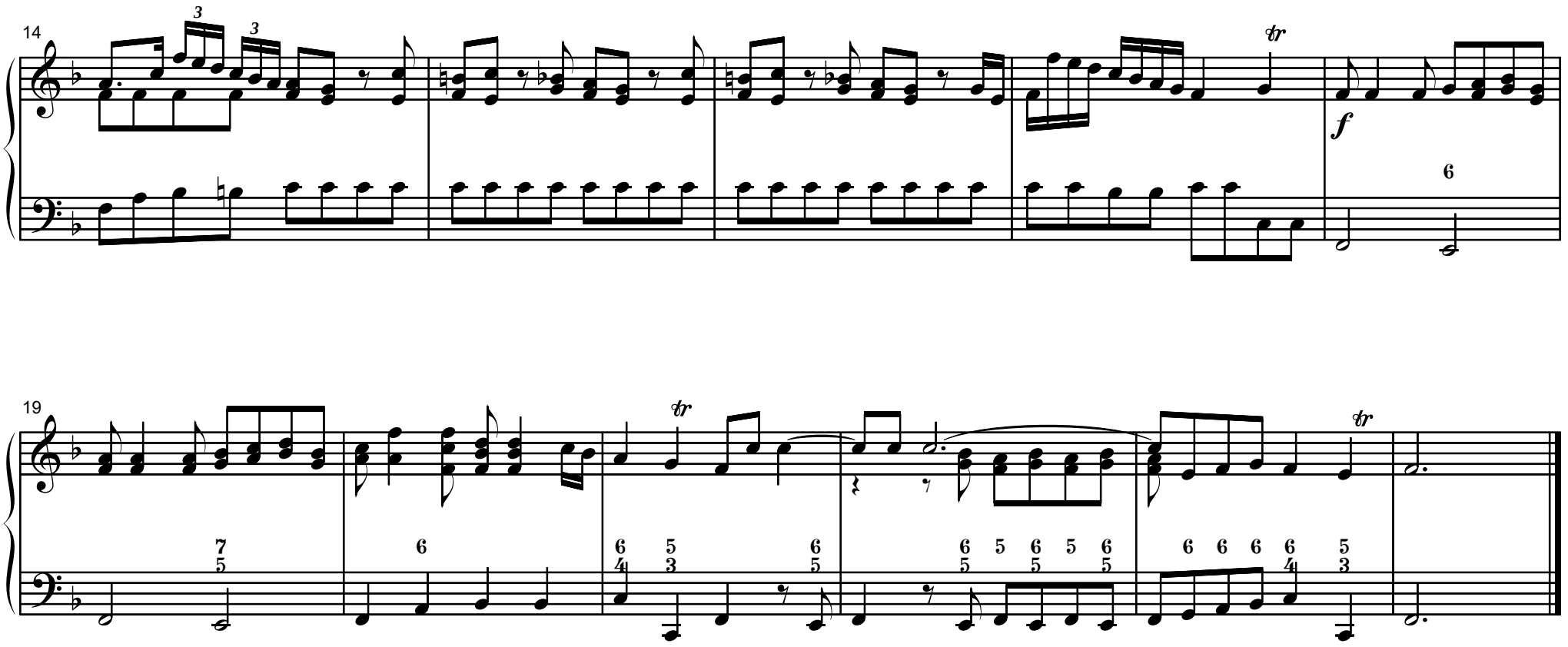


# 30. F

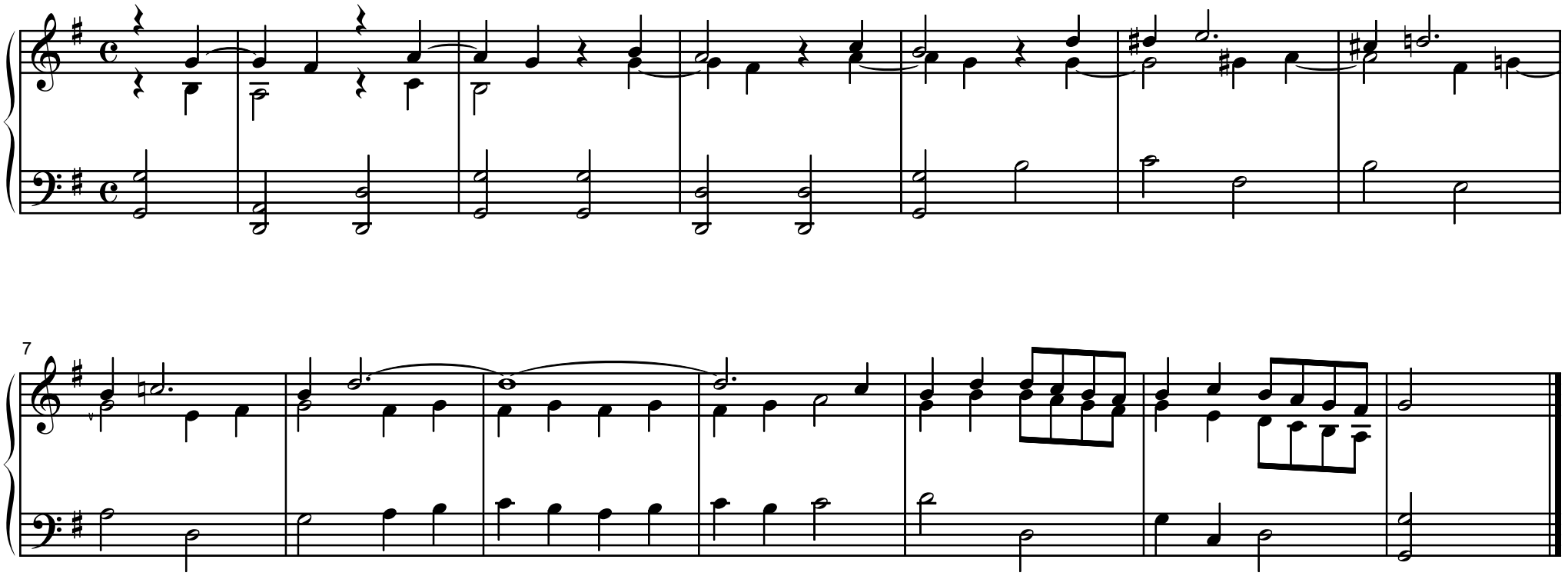


# 31. F

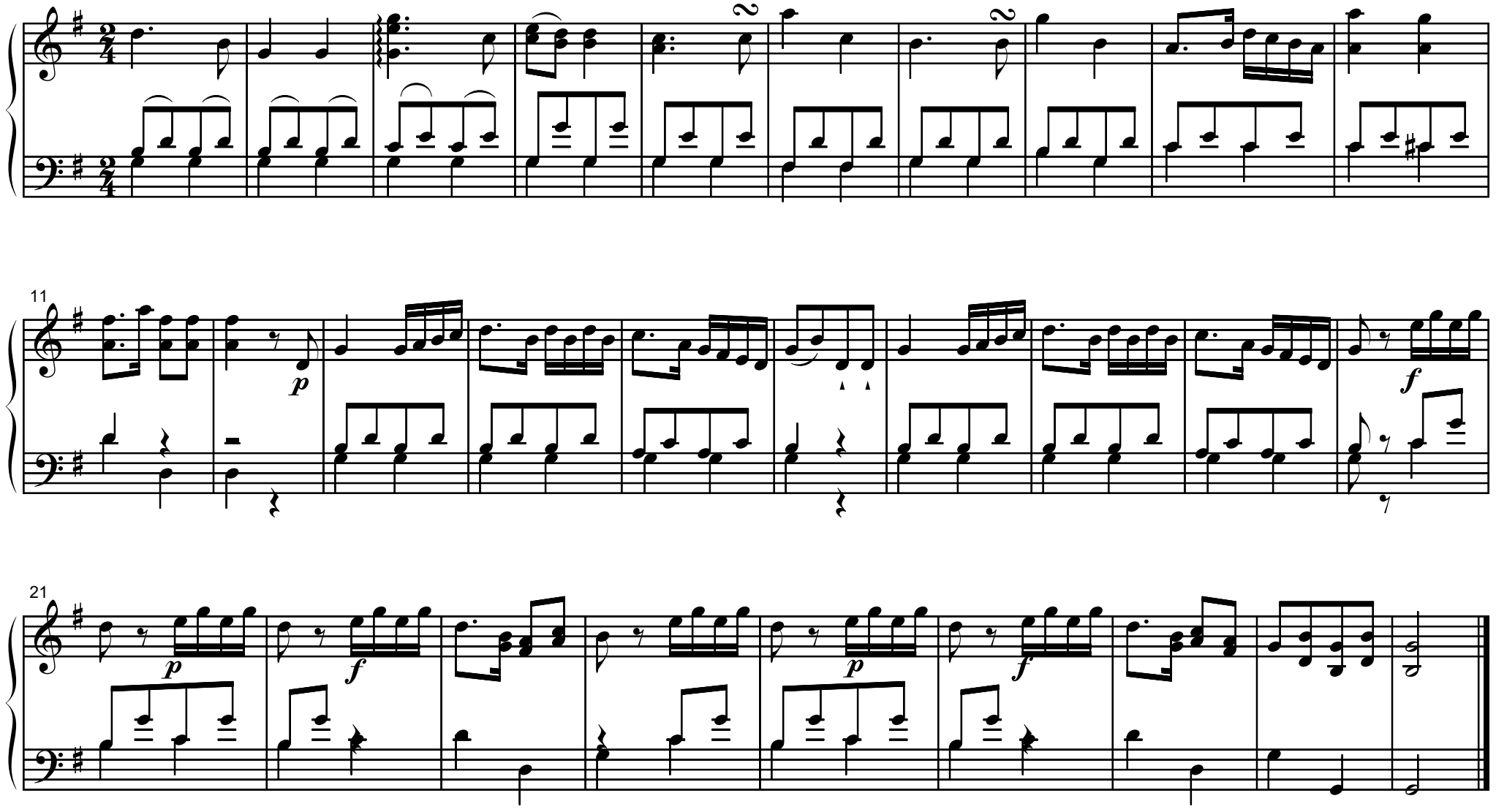



14
3
3
tr
f
6
19
tr
tr
7
5
6
6
4
5
3
6
5
6
5
6
5
6
5
6
6
6
6
6
4
5
3

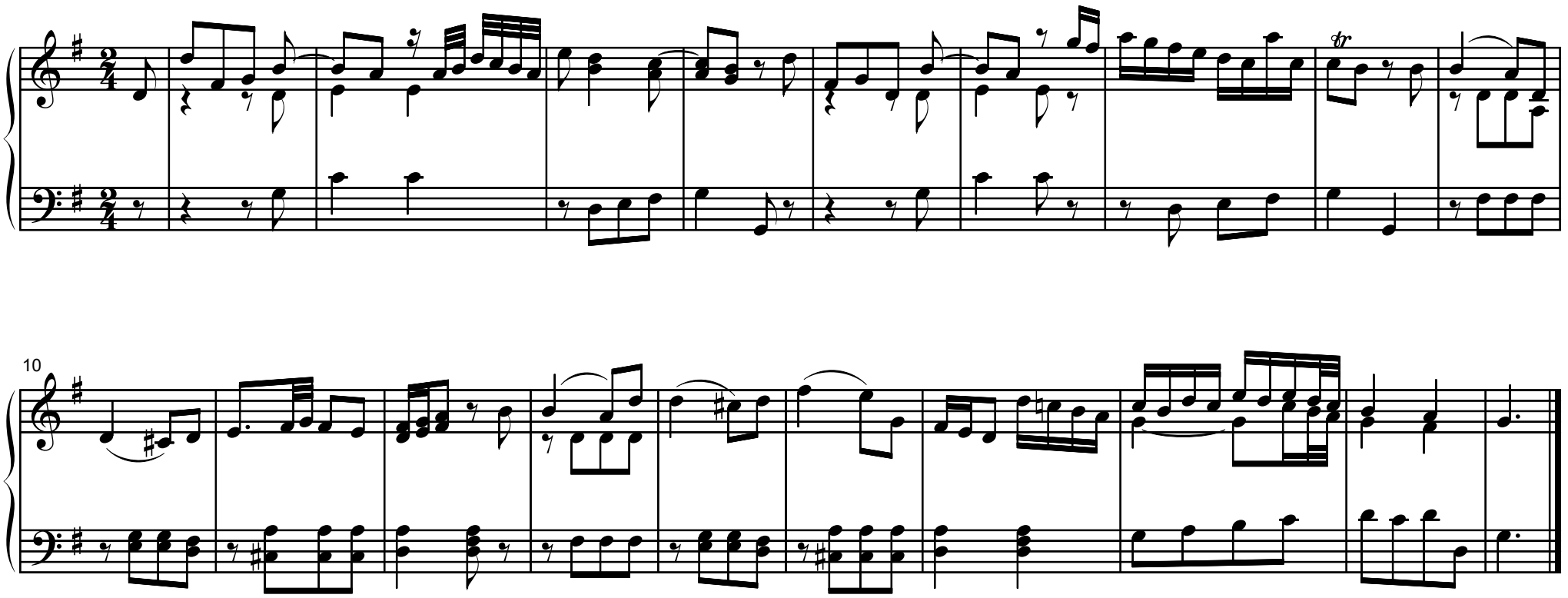
# 32. Andante G



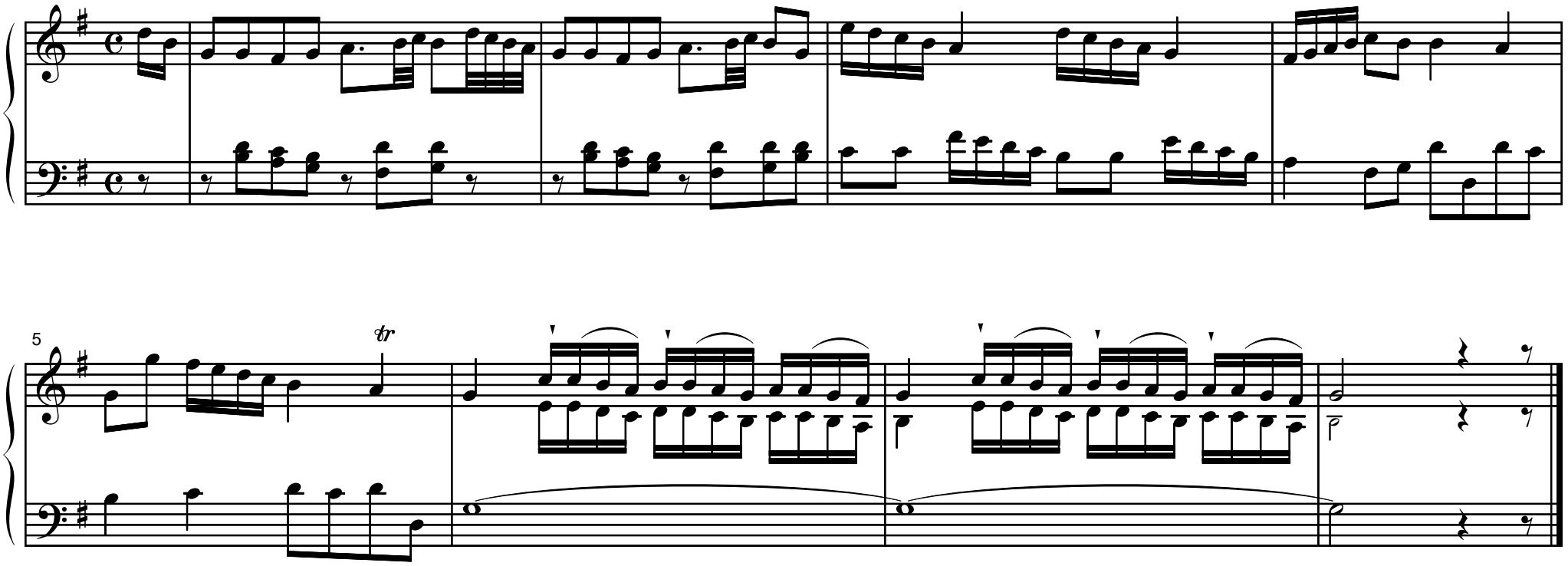
# 33. Allegro ma grazioso G



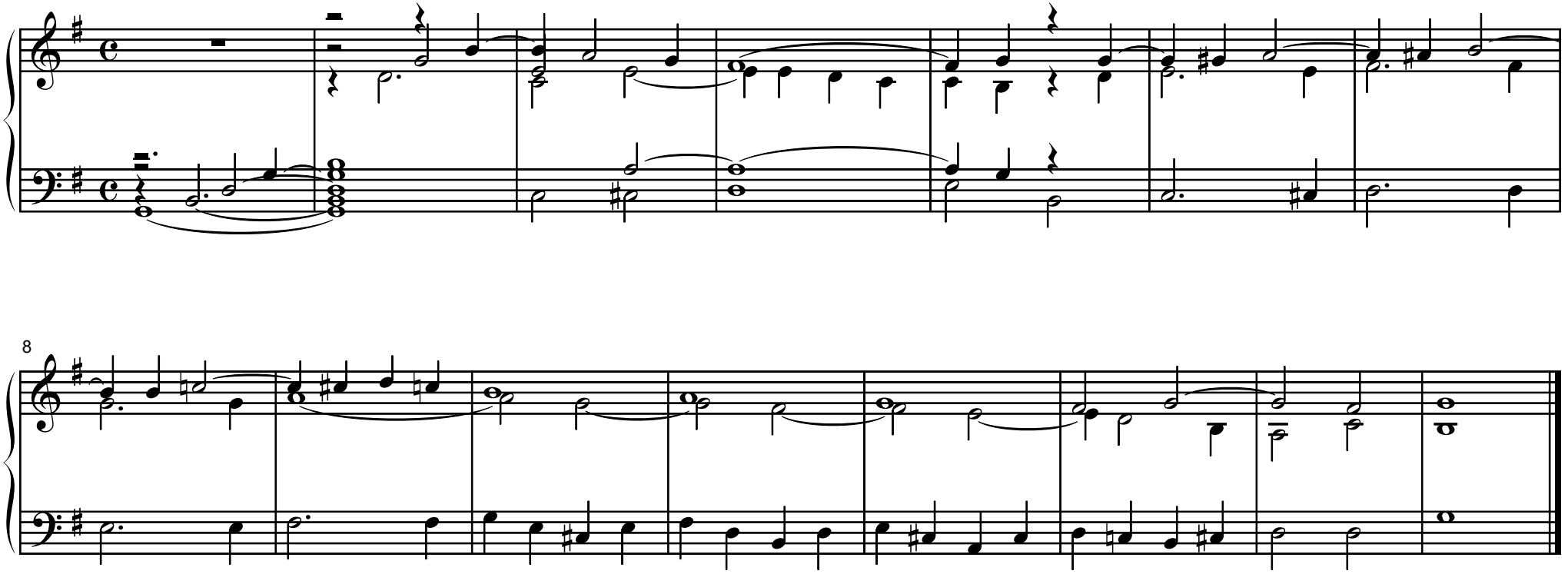
# 34. Andante G



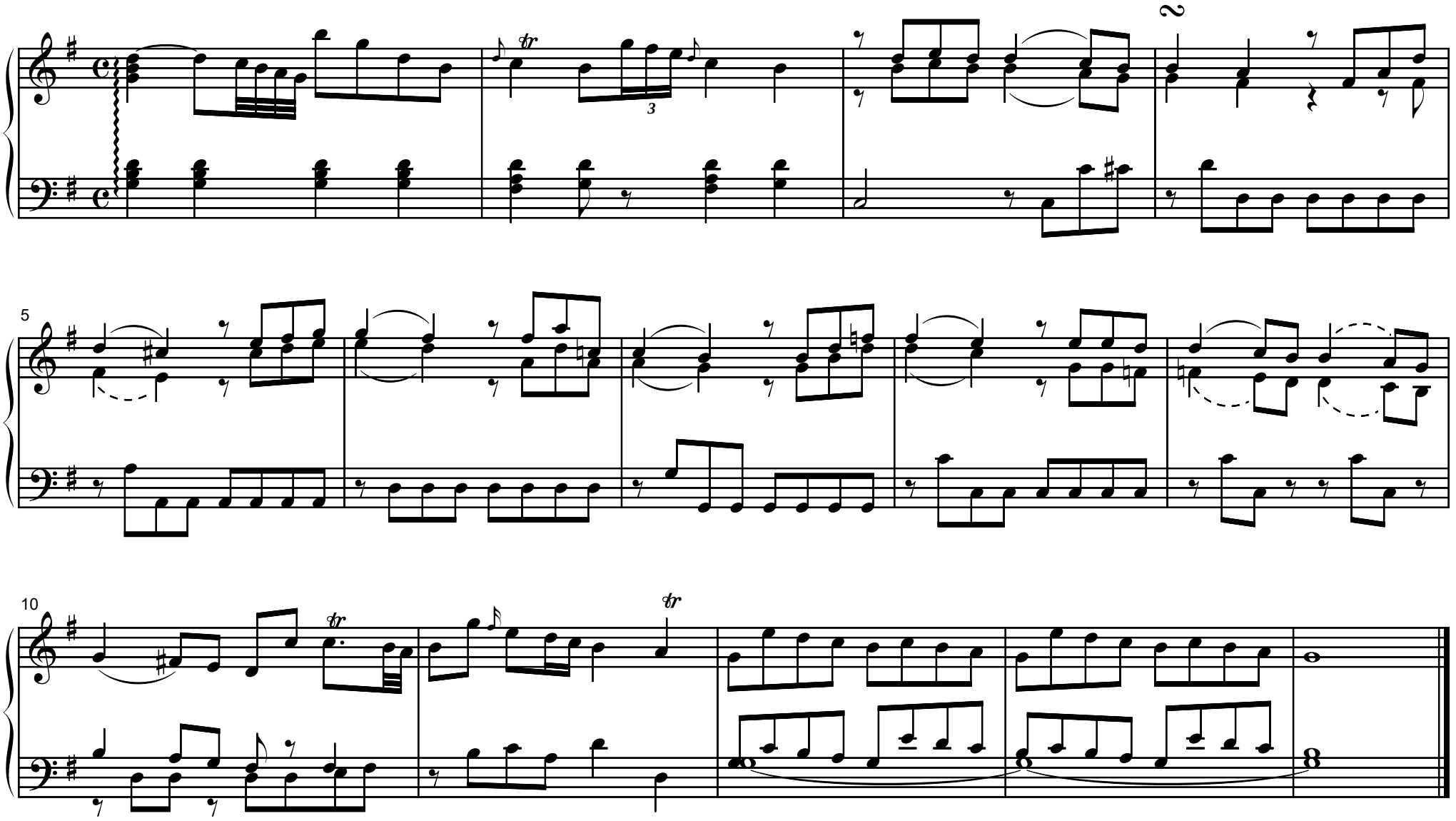
# 35. G



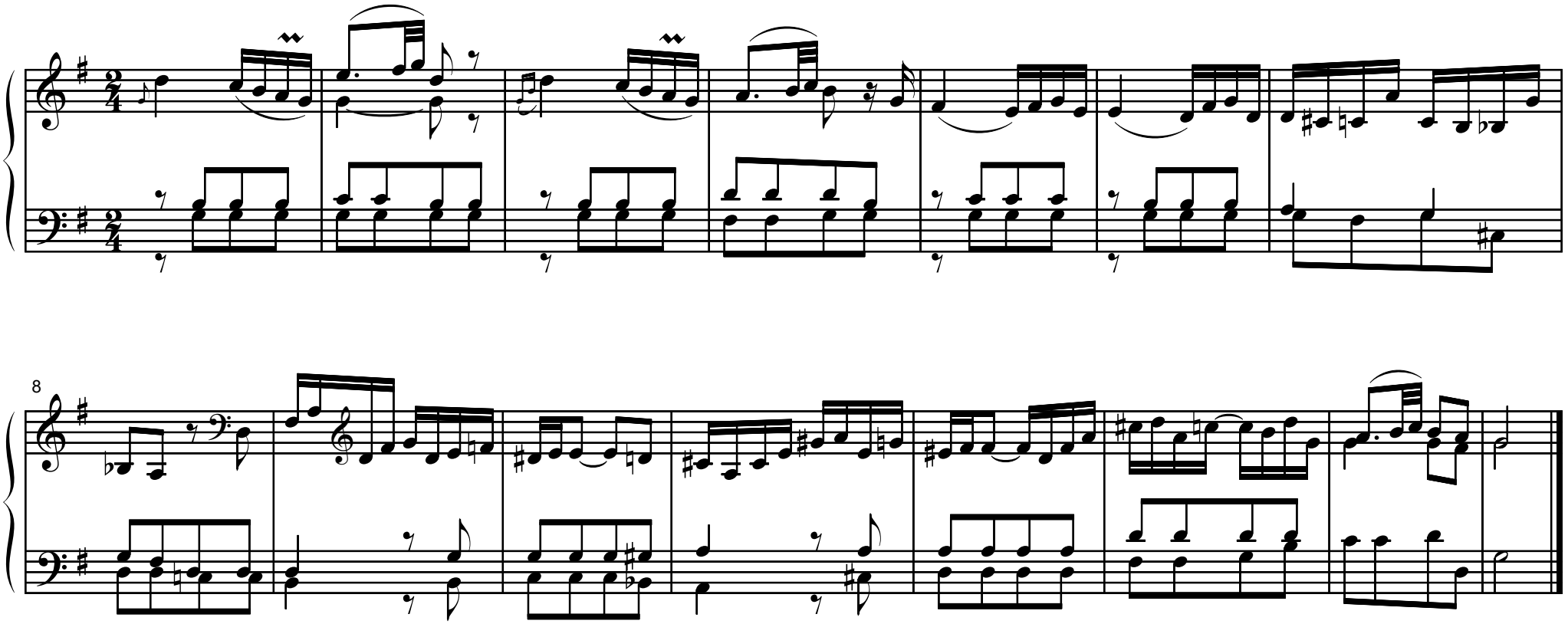
# 36. Andante G



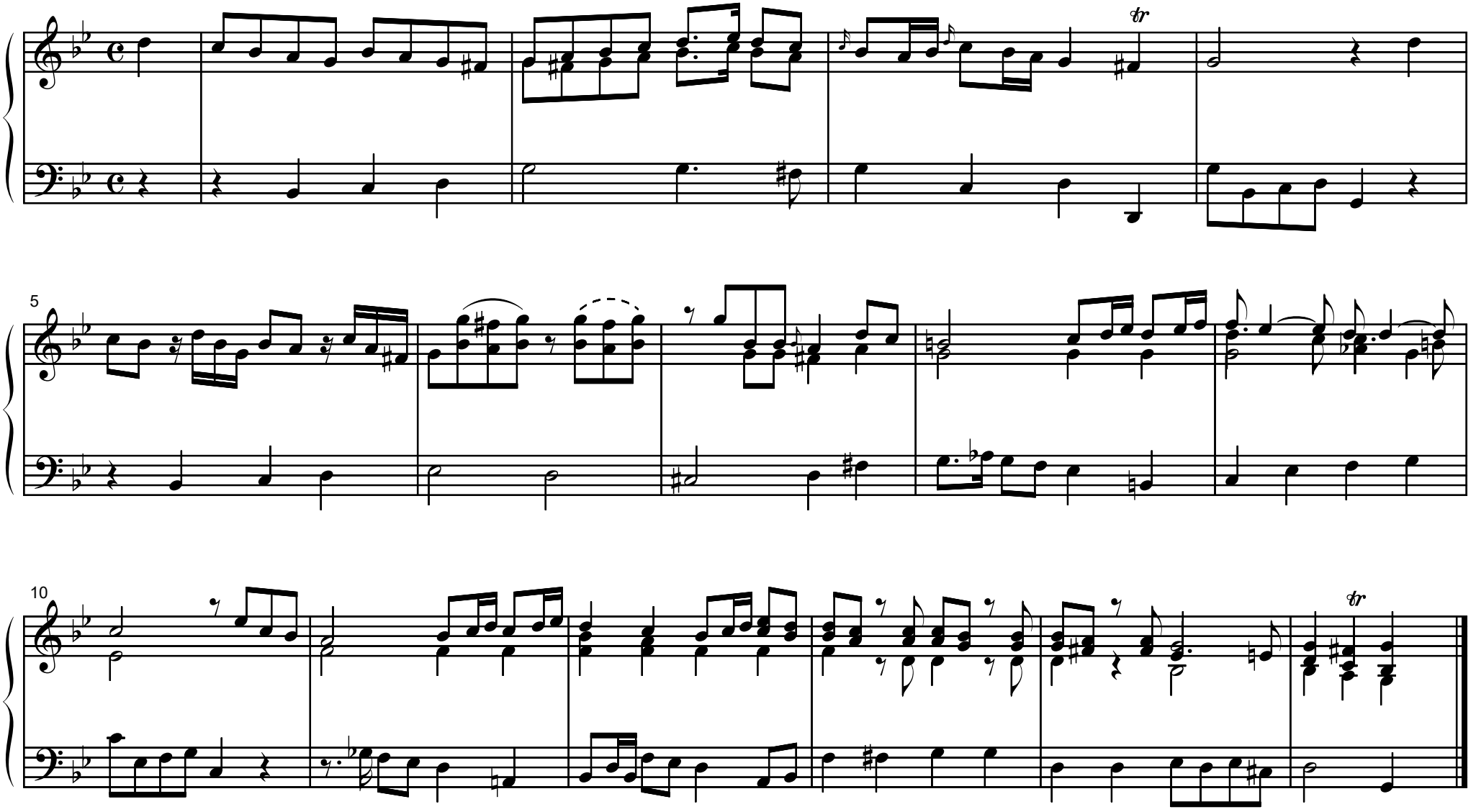
# 37. Andante G



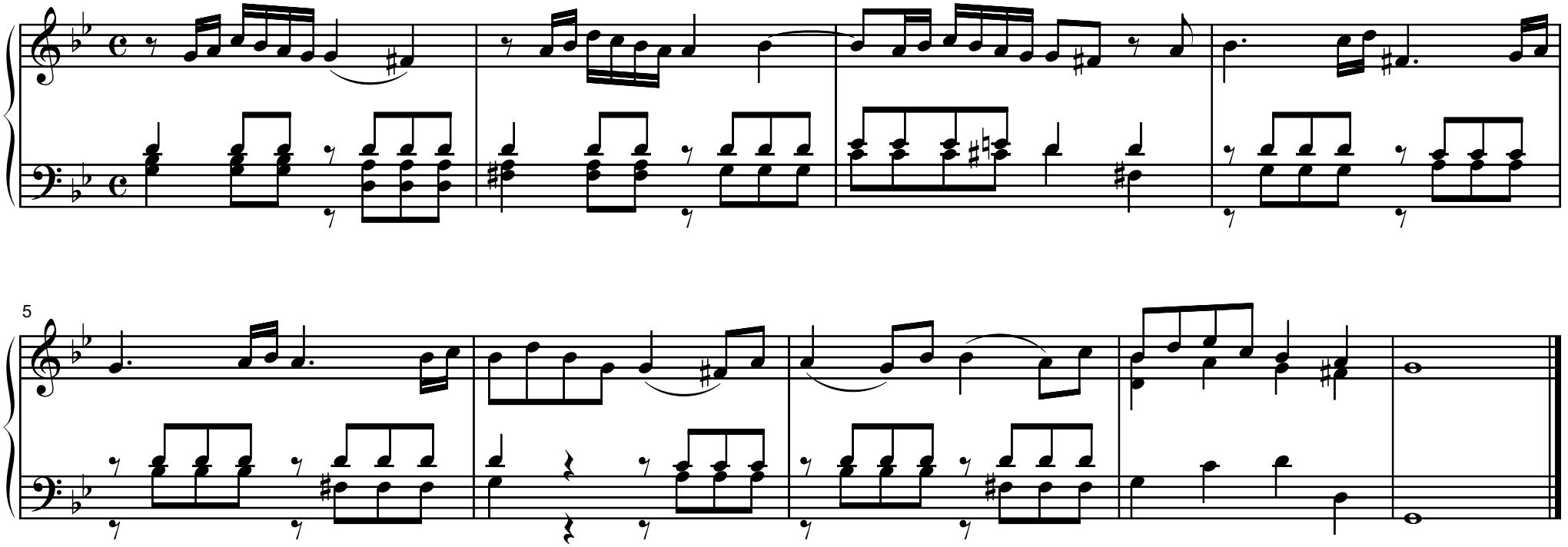
# 38. Andante G



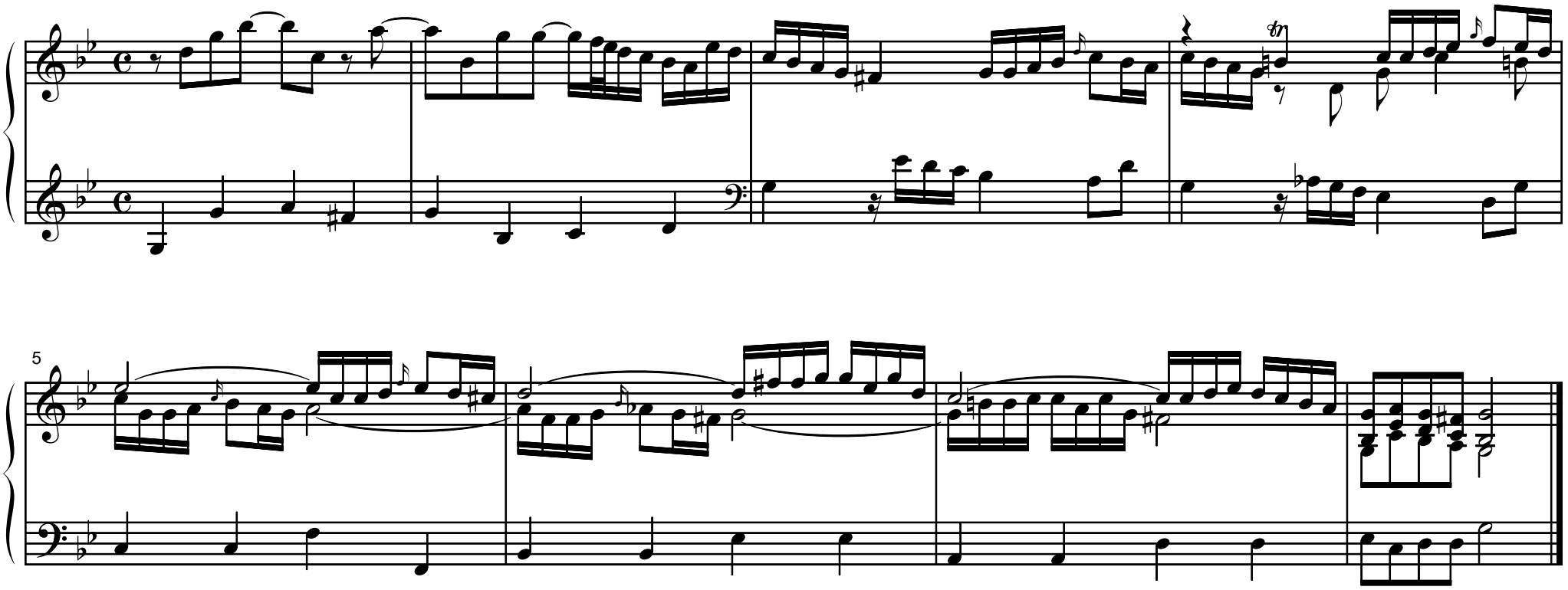
# 39. g



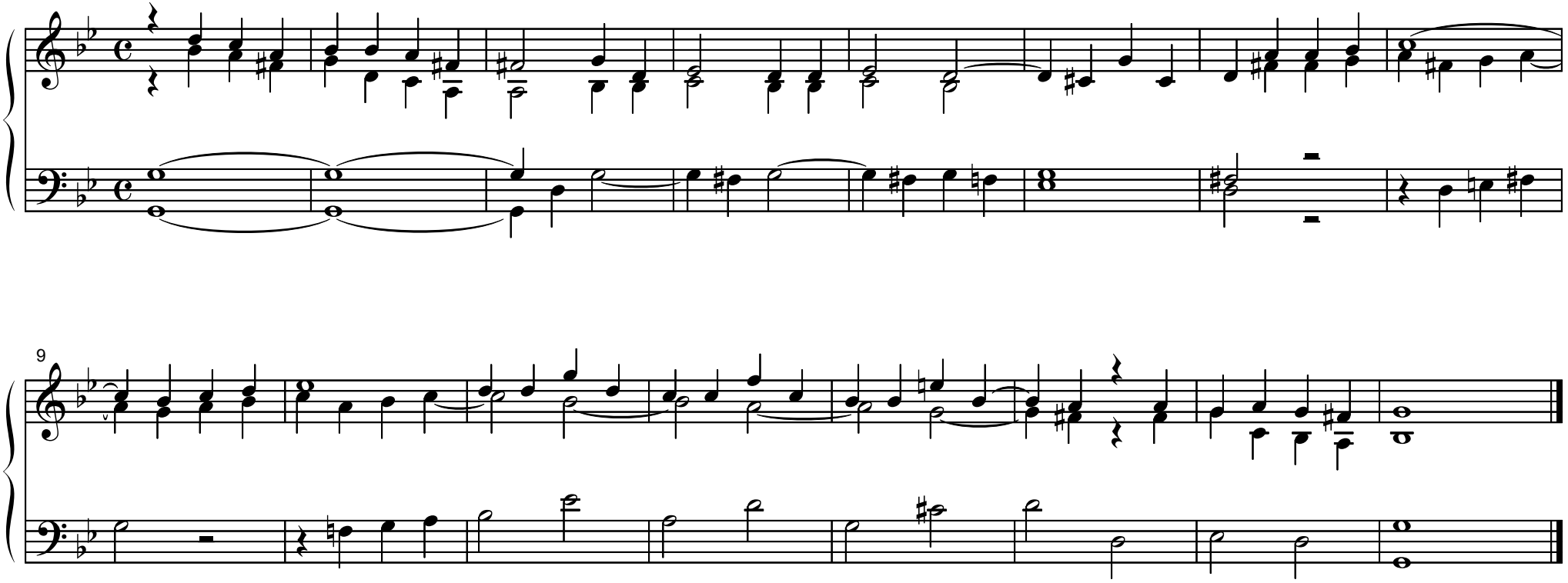
# 40. g



# 41. g

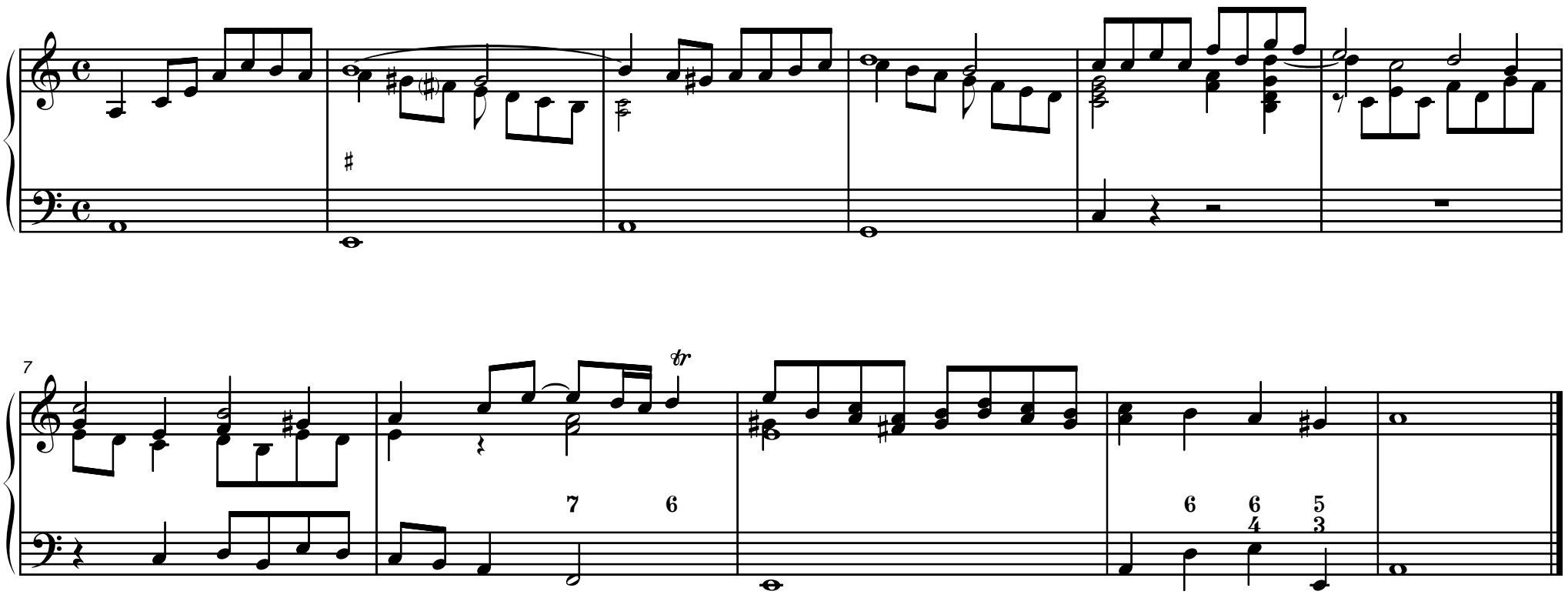


# 42. Andante g



# 43. a

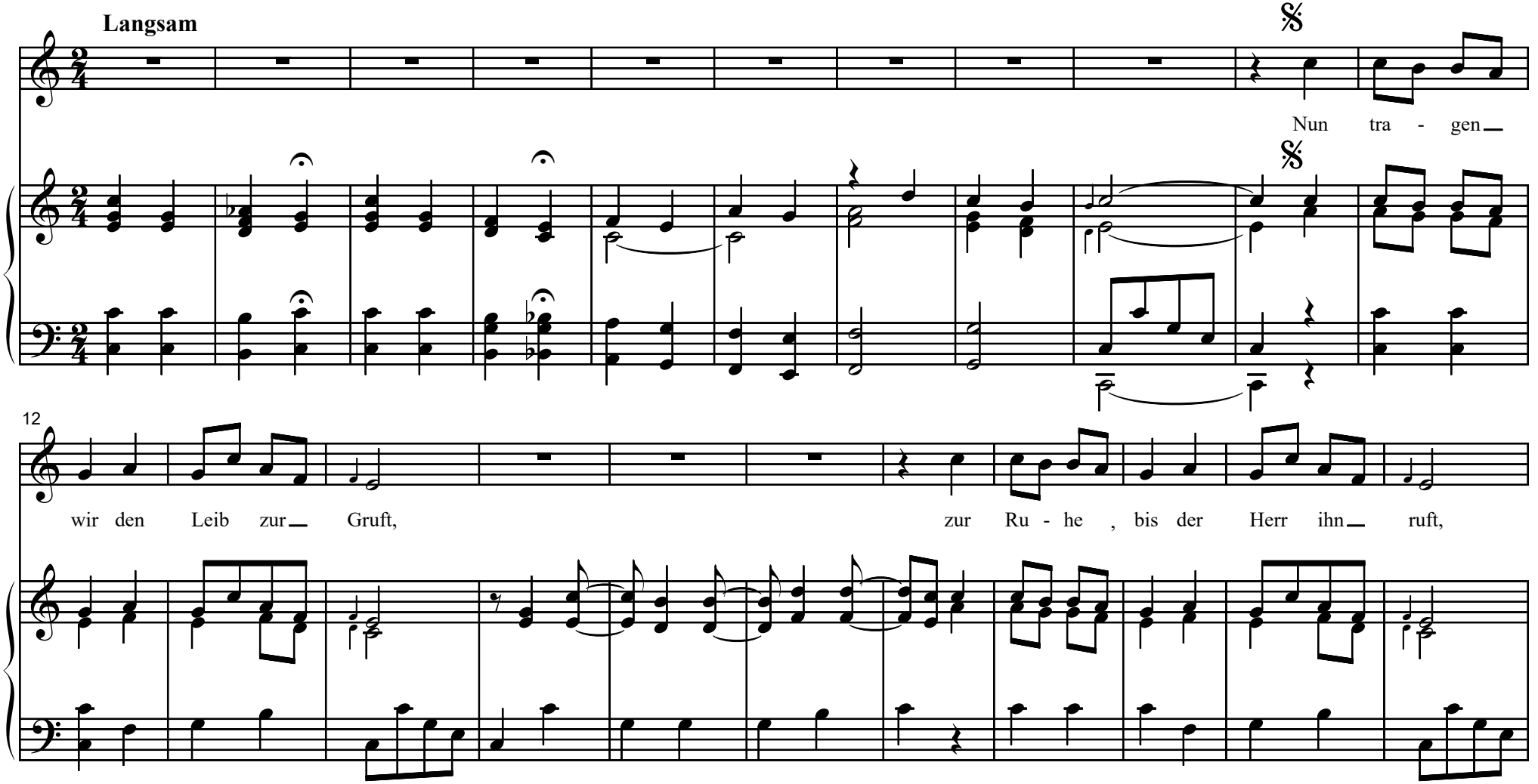
**Fehr S. 9 Nr. 22**

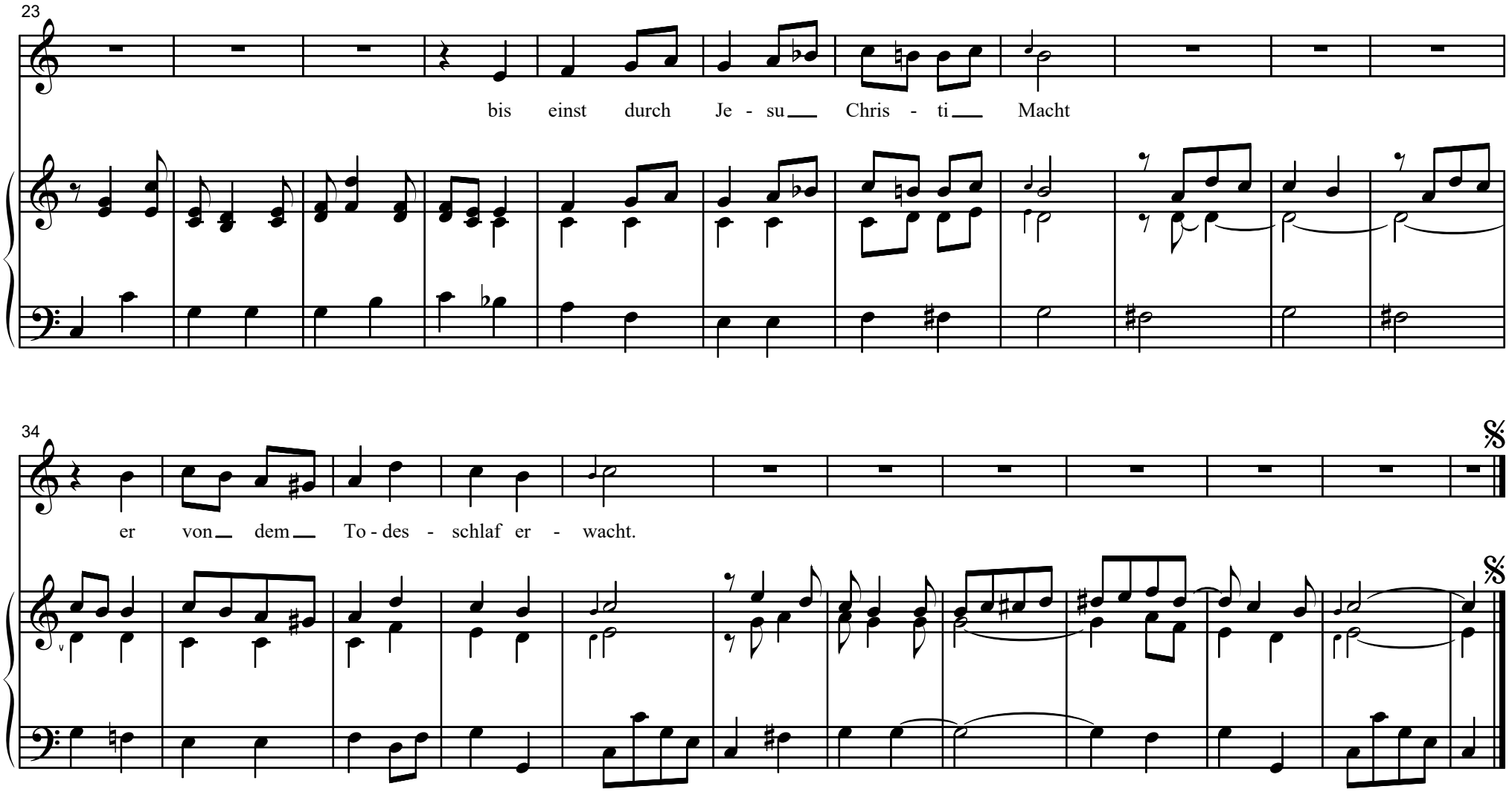


# ANHANG

# 44. Trauer-Aria

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




23
bis einst durch Je - su Chris - ti Macht
34
er von dem To - des - schlaf er - wacht.
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.

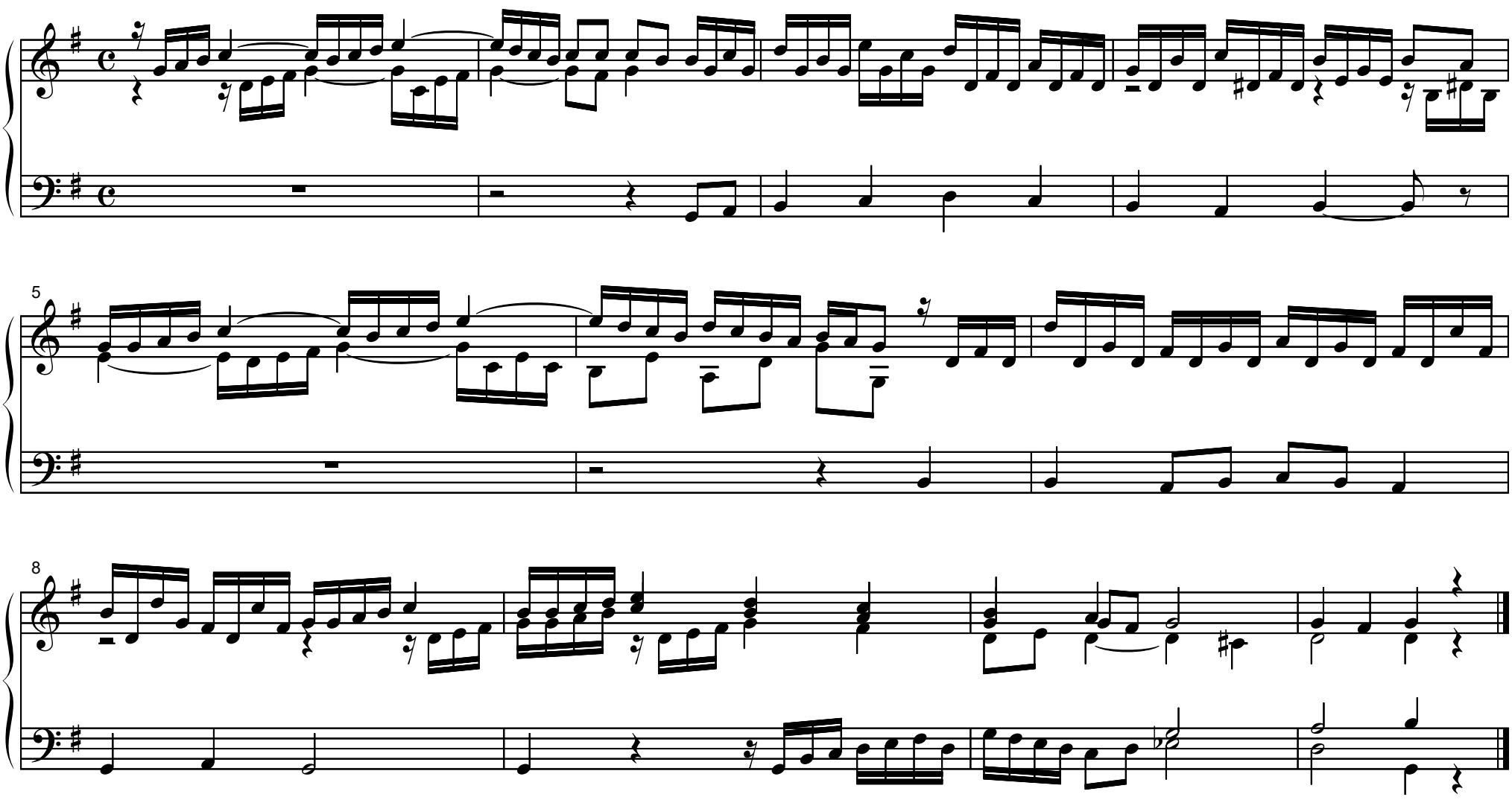
2. Dies ist die Saat, von Gott gesät,
Der Staub, so künftig aufersteht.
Zwar irdisch wird er ausgestreut,
Doch blüht er auf zur Herrlichkeit.

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.

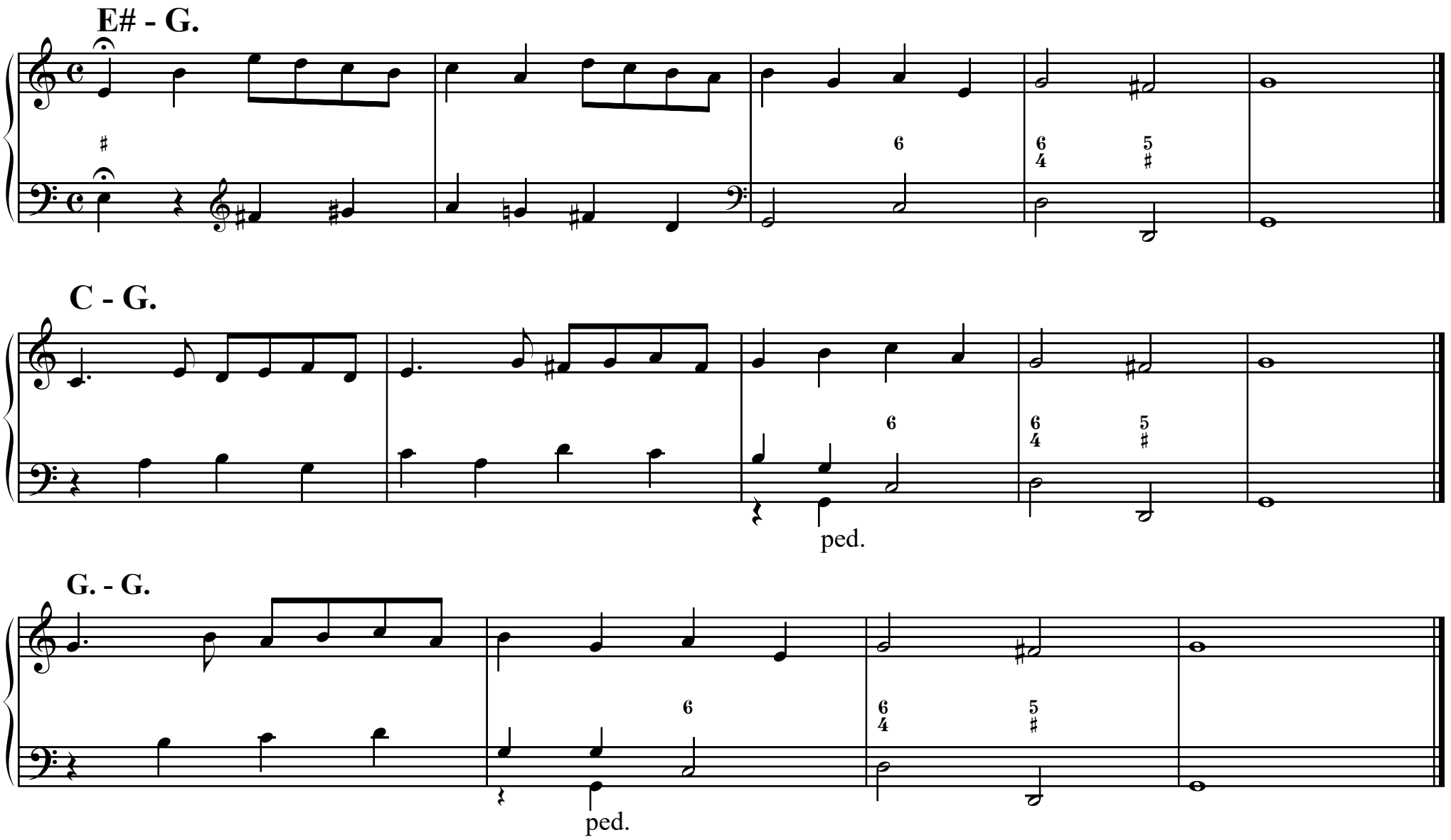
4. Dies ist des Glaubens Zuversicht,
Drum traur man um die Seinen nicht,
Sie sterben, und des Herren Wort
Gibt diesen Trost: wir seh'n uns dort.

*Dichter unbekannt*

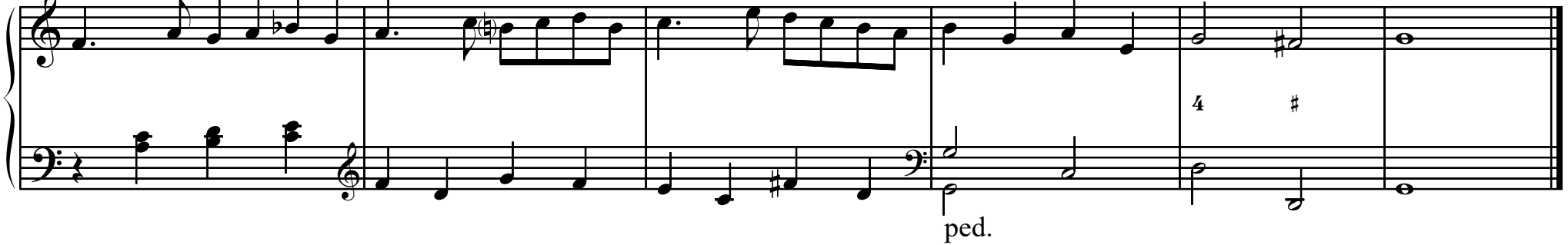
# 45. [Allein Gott in der Höh sei Ehr]



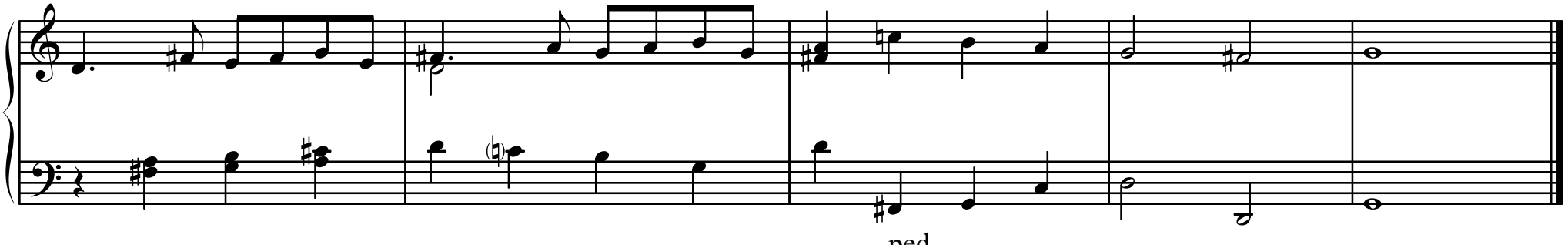
# 46. Sechs Überleitungen



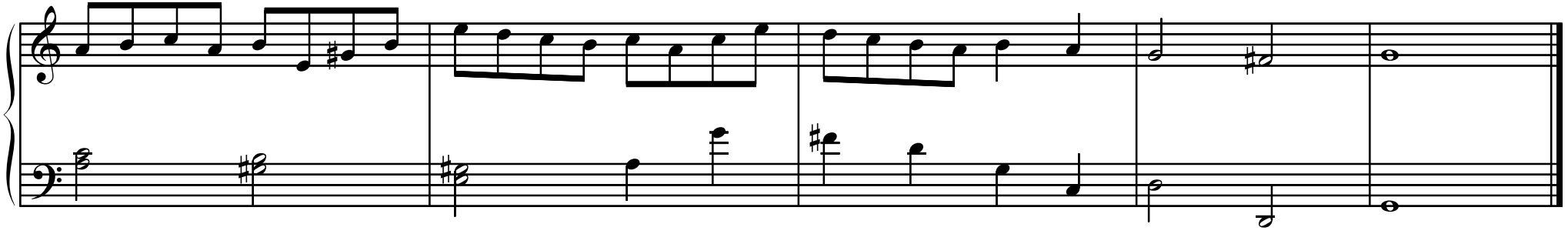
**F. - G.**




**D. - G.**




**A. G.**



# 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 Gesangbuches 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 Auflösezeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflösezeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflösezeichen 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.