Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 45

Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln

C. D. Graff - M. J. F. Wiedeburg - C. M. Meineke
J. H. Katterfeldt - C. Loewe - C. Leschen

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 45

Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln

Christian David Graff, Michael Johann Friedrich Wiedeburg, Carl Michael Meineke, Johann Hinrich Katterfeldt, Carl Loewe, Carl Leschen

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2019

Inhalt

Vorwort mit Kritischem Bericht 5

Oldenburgische Texte zu den Orgelchorälen Meinekes 13

Komponisten an Orgeln Schnitgers in historischer Abfolge ihres Wirkens (nur: solistische Orgelmusik) 14

Edition

Christian David Graff (1700–1775): Magdeburg, St. Ulrich und Levin
1. Der du bist drei in Einigkeit (4/4, Choral in Tenorlage) 16
2. Der du bist drei in Einigkeit (12/8, Choral im Bass) 20

Michael Johann Friedrich Wiedeburg (1720–1800): Norden, St. Ludgeri
3. Allein Gott in der Höh sei Ehr 23

Carl (Michael) Meineke (1745–1824): Oldenburg, St. Lamberti
4. Schön ist die Natur 26
5. Ich kam aus meiner Mutter Schoß 29
6. Was mein Gott will, gescheh allzeit 32

Johann Hinrich Katterfeldt (1785–1864): Hamburg, St. Jacobi
7. Mache dich, mein Geist, bereit 33

Carl Loewe (1796–1869): Stettin, St. Jakobi
8. Eins ist not, ach, Herr, dies eine 34
9. Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt 37
10. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen 40

Carl Leschen (1808–1899): Itzehoe, St. Laurentii
11. Ein feste Burg ist unser Gott 42
12. Jesu, meines Lebens Leben 45

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee" (MNO) 46

Vorwort mit Kritischem Bericht

Zur Edition

2019 jährt sich zum 300. Mal der Todestag des Orgelbauers Arp Schnitger. Die Wiederentdeckung seiner Orgeln – einsetzend etwa zwei Jahrhunderte nach seinem Tod – fiel zusammen mit der musikhistorisch-musikalischen Erschließung des Orgelrepertoires der Generationen bis hin zu Bach. In der Folge erschien die Verbindung der Schnitger-Orgeln mit jener Orgelmusiktradition als etwas, das der Diskussion nicht mehr bedürfe. Doch dabei trat in den Hintergrund, dass Schnitgers Orgeln zugleich kompositorische Inspirationsquellen waren.

Die vorliegende Edition liefert einen ergänzenden Querschnitt zu dem, was anderweitig bereits vorliegt. Einen Überblick über das Verfügbare (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) bietet das Verzeichnis auf S. 14f.

Zur Anlage der Edition

Die ausgewählten Werke erscheinen chronologisch geordnet: nach den Geburtsjahren ihrer Komponisten. Soweit möglich, finden sich nähere Angaben zu den Entstehungsumständen hier im Vorwort.

Die Quellen sind stark unterschiedlicher Natur. Nur von Leschen liegen „gesichert autographe" Manuskripte (für den Eigengebrauch) vor; die anderen Komponisten sind in (im weiteren Sinne) Lehrwerken erhalten geblieben, wiederum aber in stark unterschiedlicher Form. Für Meineke handelt es sich um eine Schüler-Abschrift; in zwei Fällen geht es um historische Drucke (für Wiedeburg um ein musiktheoretisches Werk, für Katterfeldt um eine kaum weniger didaktisch gedachte Sammlung); und Loewes Orgelwerke, gleichfalls mit didaktischem Anspruch, liegen nur in Versionen vor, für die nicht einmal das Ausmaß von Bearbeitungs-Eingriffen geklärt ist. Vor allem für dessen Werke bietet die Quellenlage keinesfalls eine philologisch verlässliche Grundlage.

Aus diesem Grund werden die Angaben, die sonst in einem eigenen Kritischen Bericht zu finden wären, hier jeweils in die Vorwort-Darstellung mit einbezogen.

Angaben zu den Komponisten und den Einzelwerken

CHRISTIAN DAVID GRAFF

Der Komponist war von 1720 bis zu seinem Tod 1774 Organist an der Kirche St. Ulrich und Levin in Magdeburg. Zweifellos zunächst ausgebildet durch seinen Vater Johann Christian, der an der Magdeburger Schnitger-Orgel in St. Johannis Dienst tat, gehört er gerade eben noch zu den Musikern, die zu Lebzeiten Schnitgers in Kontakt mit dessen Instrumenten kamen, allerdings ohne dass es zu einer persönlichen Begegnung kam.

Die beiden Choralbearbeitungen finden sich in einem Manuskript mit 70 Kompositionen von zunächst Johann Ludwig Krebs und Gottfried August Homilius, denen am Bandende die beiden Stücke Graffs folgen. Ihr Schreiber ist ein anderer als der der anderen Teile; die Vermutung, es könne sich um ein Autograph Graffs handeln, wirkt naheliegend.

Dies verstärkt sich, weil in das Manuskript Dispositionsanweisungen eingezeichnet sind und diese sich auf die Magdeburger Ulrichs-Orgel beziehen lassen[1]. In der ersten der beiden Kompositionen sind die beiden Manualstimmen, obgleich im Triosatz miteinander dialogisierend, in unterschiedlicher Oktavlage angelegt, und dieser Unterschied wird obendrein durch die Registrierung noch vergrößert: Die tiefere Stimme geht im Klang vom 16' aus, die höhere lediglich vom 8'. Tatsächlich ließ sich dies in Magdeburg so spielen: Im „Manual" (Mittelklavier) stand als Basis ein 16'-Prinzipal zur Verfügung; vermutlich dachte Graff daran, die andere Stimme im Oberpositiv zu spielen, nicht also „in der Brust", denn dieses Werk war hinter Schnitztüren verborgen und insofern in der Klangabstrahlung noch weiter „benachteiligt". Ein 4', der die Bedingung „NB forte" zu erfüllen hatte, fand sich im Pedal als Trompete. Diese Registrierung scheint ihm sehr wichtig gewesen zu sein, denn sie wird eigens hervorgehoben (mit „NB") und auch in der Überschrift erwähnt. Graff unterscheidet also zwischen einer Zungen-Solostimme und einem sorgsam ausbalancierten Aufbau der Prinzipalklänge.

In der zweiten Komposition sind die Registerangaben weniger deutlich. Eine 8'-Vox humana stand ihm im Oberwerk zur Verfügung, eine 8'-Trompete im Hauptwerk; demzufolge verband er diesen Part auf irgendeine Weise mit einer Begleitung der rechten Hand in einem der anderen Teilwerke.

1. Der du bist drei in Einigkeit (4/4), Choral im Pedal

Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus.ms. Autogr. Krebs, J. L. 5 N[2], darin Nr. 39b. Der Bibliothek sei für die Abdruckgenehmigung herzlich gedankt.

Überschrift: *Der du bist drey in Einigk. a 3. 2 Man.. con Pedal | NB a 4 fus Thon die [sic] CD Graff.* 15-zeilig von Hand rastriert, Notation orig. auf 3 Systemen; Schlüsselung in I orig. c_1.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
2	II	6: Rasur; vorher f oder e
47	I	5–8: Balken nachgezogen, zunächst nur 5–7
49	P	nach dem Doppelstrich Vermerk „Fine"

2. Der du bist drei in Einigkeit (6/8), Choral in Tenorlage

Quelle: wie 1., Nr. 39a.

Überschrift: *Der du bist drey in Einigkeit. a 3. 2 Clav. et Pedal. di CD. Graff,* dabei das C der Vornameninitialen als Überschreibung von „G"; dieses möglicherweise als Anfangsbuchstabe für „Graff" gedacht. 15-zeilig rastriert, Notation orig. auf 3 Systemen; Schlüsselung in II orig. c_4.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	II	Schlüsselung überschrieben, zunächst f_4
3	P	2: Bezifferung orig. durchstrichene (erhöhte) 5
12	II	2: als Halbe Pause notiert (ebenso T. 21 und 29)
26	II	1: anschließend nachträglich (wie „Verzierungen") Achtel b–c^1 eingefügt (nicht gebalkt, jeweils mit Fähnchen)
32	I	8: urspr. b^1, überschrieben

1 Zur Disposition vgl. Palme, S. 774.

2 Online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00015CEF00000000 (Abruf vom 07.05.19)

MICHAEL JOHANN FRIEDRICH WIEDEBURG

Geboren 1720 in Hamburg, übernahm er 1748 den Organistenposten an St. Ludgeri in Norden, den er daraufhin bis zu seinem Tod am 18. Januar 1800 inne hatte; schon als 8-Jähriger war er nach Ostfriesland gelangt, wo sein Vater Matthias Christoph ab 1728 in Aurich als Hofkapellmeister und Kantor wirkte.

Wiedeburg gab mehrfach Orgelwerke in Druck, darunter auch schlichte Präludien, die weniger auf seinen Dienst an der großen Schnitger-Orgel von 1686–88 (erweitert 1691/92) verweisen, sondern viel eher mit den neuen, bescheideneren Orgelansprüchen des ostfriesischen Hinterlandes zusammenhängen dürften: Nach dem Übergang des Landes in preußischen Besitz (1744) veränderten sich die liturgischen Prämissen – besonders deutlich sichtbar, als nach dem Urbarmachungsedikt von 1765 Orgeln auch in die Kirchen der Geest- und Moorlandschaften eingebaut wurden (exemplarisch durch Hinrich Just Müller, typischerweise mit weniger als zehn Registern, einem Manual und freiem Pedal).

Davon nur partiell abgesetzt ist Wiedeburgs musiktheoretisches Werk *Der sich selbst informirende Clavierspieler*, dessen erste beide Bände 1765/67 erschienen: im Verlag des Hallischen Waisenhauses als zentraler Publikationsstätte des Pietismus. Im dritten Band, der 1765 herauskam[3], entwickelt Wiedeburg eine Anleitung zum Selbststudium im „Fantasiren auf der Orgel und dem Clavier“, die sich allerdings an „Liebhaber der Music“ richtet. Dennoch kann hier angenommen werden, dass Wiedeburg die Anregungen aus seiner Praxis heraus entwickelte.

[3] Digitalisat des Exemplars der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale): http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-731414 (Abruf vom 07.05.19). Sämtliche Zitate nach dieser Quelle, ebenso die Edition beider Kompositionen.

Der didaktische Sinn der wiedergegebenen Komposition ergibt sich im Rahmen des 9. Kapitels der Schrift; es ist „Wie ein schlechter [= schlichter] Baß zu variiren“ überschrieben. Thema ist laut Wiedeburg (S. 436), wie man „einen schlechten Baß (der gemeiniglich in Vierteln stehet, und da Eine Baß-Note zu Einer Discant-Note gehöret,) so zu verändern, daß die Grund-Noten bleiben, und nur vervielfältiget werden; nemlich, da aus einem Viertel zwey Achtel, oder ein Achtel und zwey Sechszehntheile, oder vier Sechszehntheile werden.“ Von dieser musiktheoretischen Zielsetzung entfernt Wiedeburg sich; so entstehen exemplarische Kompositionen, die sich nur noch locker an die zu Kapitelbeginn so fortgesetzte Formulierung anschließen: „Dergleichen laufende Bässe, wie sie pflegen genannt zu werden, weil sie immer fortgehen, und beym Ende eines Lieder-Satzes [d. i. Liedzeile] keine Ruhezeichen annehmen, sind gefällig, und finden viele Liebhaber. Sie schicken sich schön zu den langsamen Lieder-Melodien: denn dadurch werden die leeren Stellen ausgefüllet, und das Traurige, Gelassene, Muntere und Freudige kan dadurch oft bequem ausgedrücket werden.“ Bei genauerer Betrachtung handelt es sich aber um Planspiele dafür, wie sich ein Choralvorspiel generieren lässt.

3. Allein Gott in der Höh sei Ehr

Die Komposition ist das einzige Beispiel des § 30, der das Kapitel abschließt; seine Randüberschrift (S. 565) lautet: „Wie man sich beym Vorspiel der Melodie auch wol kurzer Zwischen-Spiele bedienet.“ Den kurzen Texterläuterungen zufolge mache man diese Zwischenspiele (im Gegensatz zu dem im vorigen Abschnitt dargestellten Verfahren) auch „mit beyden Händen, sonderlich, wenn eine Orgel mehr als Ein Clavier hat, auf welchen beyden Clavieren das *forte* und *piano*, vermittelst des Anziehens der Register, kan gemacht werden. […] Das Zwischen-Spiel ist immer gleich lang, nemlich es hat vier Tacte.“

Gerade dies ließe sich speziell auf die Orgel in Norden beziehen – und zwar mit genau der musikalischen Substanz, die Wiedeburg entwickelt. Denn bei den eingeschobenen piano-Teilen mag er das Oberwerk genutzt haben, das Schnitger nachträglich an die Orgel angebaut hatte.

Wiedeburg allerdings erläutert das Verfahren nicht weiter, sondern schließt die Thematik so ab (S. 568): „Der Raum leidet nicht, weitläuftige Anmerkungen und Erläuterungen über dieses Lied zu geben; es ist auch mein Zweck eigentlich nicht, hier auf verschiedene Arten seine Melodie kan vorspielen, sondern nur, wie man einen schlechten Baß variiren lernen soll, und dieses hoffe deutlich gelehrt zu haben.“ Er schreitet daraufhin fort zu einer Systematisierung von Techniken, wie sich zwischen zwei Liedzeilen mit der rechten Hand musikalische Figuration einfügen lässt[4].

Interessant ist aber, dass aus Wiedeburgs Sicht die Präsentation dieses Schlussstücks anscheinend eine neue Thematik berührt, zu der er im gegebenen Zusammenhang eigentlich gar nichts sagen wollte. Damit mag sein, dass sich das hier gespiegelte Vorgehen seinem eigentlichen musikalischen Tun näher ist als anderes, das er für „Liebhaber“ entwickelt.. Und so erwähnt Wiedeburg auch nicht, dass in seiner Komposition noch weiter gehende Freiheiten stecken: etwa im Hinblick auf die Dehnungen einzelner Melodienoten oder die nochmals sehr viel breitere Gestaltung des Schlusses.

Im Originaldruck auf S. 565–568. Die Oberstimme im Original im c1-Schlüssel notiert.

[4] In einem ähnlichen Sinne, wie dies später (und freier) von Carl Michael Meineke in Oldenburg unterrichtet und von einem seiner Schüler exemplarisch festgehalten wurde; vgl. Gerhard Hinrich Schütte, *Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820),* Hamburg 2014, online: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/13_Schuette_Choraele.pdf.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	I	Im Auftakt Dynamikangabe sinngemäß ergänzt (d. h., wie in allen anderen „Melodie“-Abschnitten)
21	I	1: irrtümlich mit Dehnungspunkt; ebenso T. 59, 67, 79

Carl Michael Meineke

Meineke stammte aus Braunschweig, wo er 1745 geboren wurde. Von 1770 bis 1824 hatte er den Organistenposten an St. Lamberti in Oldenburg inne, der traditionell mit einer Vielzahl von kirchenmusikalischen Aufsichtsaufgaben verbunden war; sie reichten von der Betreuung der Orgelbauprojekte (seit der Zeit seines fünften Amtsvorgängers Hermann Cropp, ab 1634) bis zur Erarbeitung eines Choralbuches (so auch für seinen Vorgänger Christoph Lanau und seinen zweiten Amtsnachfolger Friedrich Wilhelm Rothe). Für Meineke erweiterte sich der Aufgabenkreis nach der Errichtung des oldenburgischen Lehrerseminars, an dem er die Organistenausbildung übernahm. Ein Einschnitt in seinem Wirken war 1791 der Einsturz der Lambertikirche, bei dem sein Dienstinstrument (1715 war Schnitgers Umbau abgeschlossen) zerstört wurde. Im Nachfolgebau schuf Jacob Courtain eine völlig neue Orgel.

Orgelwerke Meinekes sind durch seinen Schüler Wilhelm Grundmann überliefert worden, der in Norden (Ostfriesland) 1842 als zweiter Amtsnachfolger Wiedeburgs den Organistenposten an St. Ludgeri antrat. Besonderes Interesse kann den Werken dienen, die – ohne Chance einer Reaktivierung in moderner kirchlicher Praxis– einer eigenen kirchengeschichtlichen Entwicklungsphase angehören.

1791 wurde für Oldenburg – ebenso umstritten wie in anderen Regionen – ein neues Gesangbuch herausgegeben, in dem sämtliche Texte im Sinne der Aufklärung als theologisch ‚gereinigte‘ Neudichtungen ent-

halten sind[5]; nur „Ein feste Burg“ wurde vom Umdichtungswahn der Zeit verschont, der im Prinzip jede Landeskirche erfasste, aber in jeder zu anderen Textformulierungen führte. Bisweilen wurde der Liedbestand aber auch mit völlig Neuem erweitert – so in Oldenburg. Wer die Texte verfasst hat, lässt sich nicht ermitteln; da Meineke die herausgehobene Musik-Stellung gegenüber dem Konsistorium innehatte, ist die Vermutung, dass das Erfinden der Melodien in seinen Aufgabenbereich fiel, außerordentlich naheliegend. Er hat die Melodieschöpfungen weiterentwickelt: 1792 lag zu dem Gesang- auch das Choralbuch vor, und dessen Sätze wirken weiter in die Choralbearbeitungen, die Grundmann überlieferte.

Aus dieser Sammlung sind erste Editionen bereits 2008 in *Arp Schnitgers Erben* vorgelegt worden[6]. Neben „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (Nr. 8, manualiter) handelt es sich dort bei „Gott des Himmels und der Erden“ und „Lieber Tag, seh ich dich wieder“ (Nr. 5 und 7) um Trio-Kompositionen zum älteren Bestands-Liedrepertoire – neben das mit „Auf, auf, mein Geist, mit Lobgesang“ (Nr. 4) ein Trio über eines jener neuen Lieder tritt.

Auf diese Gruppe – in der es um den frei schöpferischen Prozess eines Organisten von der Melodie über ihren vierstimmigen Satz bis hin zum Vorspiel geht – werden hier zwei völlig verschiedenartige Stücke abgedruckt: das eine („Schön ist die Natur“) als Einbettung des Liedsatzes in eine freie Gestaltung, das zweite „Ich kam aus meiner Mutter Schoß“) als durchgängige Umspielung der Melodie. Diese Stücke (ebenso wie das dritte) stehen zweifellos noch nicht unter dem Eindruck der Courtain-Orgel, sondern sicherlich noch unter dem des von Schnitger geprägten Vorgängerinstruments: Die neuen Melodien müssen 1791 (beim Erscheinen des Gesangbuches) vorgelegen haben, und es wäre kaum zu erwarten, dass daraufhin viel Zeit bis zur Entstehung der organistischen Erweiterungen verstrich.

Die Quellen:

- für die Choralvorspiele: *Vorspiele | zu dem | Oldenburgischen Choralbuche.*; unten Schreiber- und Besitzangabe *W. Grundmann* (Handschrift Wilhelm Grundmann, Norden). Oldenburg (Oldb.), Oldenburgische Landesbibliothek, *Mus 96 C*[7]. Der Bibliothek sei für die Abdruckgenehmigung herzlich gedankt. Notiert auf 2 Systemen, I orig. im c_1-Schlüssel.
- für die Choralsätze: Carl Meineke, *Choralbuch zu dem im Jahr 1791 im Herzogthum Oldenburg eingeführten Gesangbuche*, Kassel 1791, Expl.: Oldenburg (Oldb.), Oldenburgische Landesbibliothek, *Gesch IX B 290*[8]. Notiert auf 2 Systemen, I orig. im c_1-Schlüssel.
- für die Texte: *Gesangbuch zur öffentlichen und häuslichen Andacht für das Herzogthum Oldenburg. Nebst einem Anhange von Gebeten*, Oldenburg 1791, Landesbibliothek Oldenburg, Signatur *Gesch IX B 280*.[9]

4. Schön ist die Natur

Der Originaltext des Liedes ist auf S. 13 wiedergegeben.

In den Vorspielen Nr. 134 (S. 90). Überschrieben „*134. [von anderer Hand] Schön ist die Natur*“, rechts außen „*Meinecke.*“

---

5 Im Überblick: Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation,* Kassel 2016, S. 253–255.

6 Bei Nr. 6, „Jesus, meine Zuversicht“, handelt es sich um eine Fehlzuschreibung Grundmanns; Komponist ist vielmehr Johann Balthasar Kehl.

7 Online: https://digital.lb-oldenburg.de/ihd/content/titleinfo/853034

8 Als http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10525169-7 auch online einsehbar.

9 Online (2. Auflage 1792): http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10590318-9

Im Choralbuch S. 61 (Nr. 94); dort I, T. 6, untere Note: orig. irrtümlich mit Notenhals.

5. Ich kam aus meiner Mutter Schoß

Der Originaltext des Liedes ist auf S. 13 wiedergegeben.

In den Vorspielen Nr. 92 (S. 59); orig. im c_1-Schlüssel. Überschrieben *„95. [von anderer Hand] Ich kam aus meiner Mutterschoß“*, rechts außen „*Meinecke.“* In der Edition in drei Systemen übertragen; die im f_4-Schlüssel notierten Anteile orig. im unteren System (oben), die im g_2-Schlüssel original im oberen System (unten).

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
9	I	6: zunächst d^1, gestrichen und überschrieben
16	II	1: orig. quasi als Halbe (der Notenkopf von Ped. nach oben behalst)

Im Choralbuch Nr. 61 (S. 40).

6. Was mein Gott will, gescheh allzeit

In den Vorspielen Nr. 159 (S. 110). Überschrieben „*Was mein Gott will gescheh allzeit“*, rechts außen „*Meineke.“*

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
4	I	vor 1 (Zeilenbeginn): versehentlich Taktvorzeichnung eingetragen, ausgewischt
5 6	I	5–8: urspr. unter einem einzigen Bogen, überschrieben prima- bzw. seconda-volta-Klammer orig. erst ab der Taktmitte
7 (2.)	I	2: oben urspr. mit Auflösezeichen, ausradiert (seconda volta)

7. Mache dich, mein Geist, bereit

Der Komponist (1785–1864), Vater u. a. seines deutlich bekannteren Sohnes Julius (1813–1886), wirkte von 1815 bis 1864 an der Schnitger-Orgel der Hamburger Hauptkirche St. Jacobi. Allem Anschein nach ist es sein einziges erhaltenes Werk. Man sollte jedoch vorsichtig damit sein, aufgrund der Schlichtheit und Anspruchslosigkeit des kurzen Stückes auf die Kunstansprüche Katterfeldts schließen zu wollen; denn auf derselben Grundlage könnte man auch seinem Hamburger Kollegen und Zeitgenossen Johann Friedrich Schwencke kein besseres Urteil ausstellen – von dem neben ähnlich knappen Choralvorspielen auch deutlich längere, freie Orgelwerke erhalten geblieben sind. Schwencke jedenfalls charakterisiert die stilistischen Voraussetzungen dieser Werke so[10]:

> *Bei unserer bisherigen Einrichtung des [Hamburger] Gottesdienstes ist leider! fast gar keine Gelegenheit, die vortrefflichen Vorspiele von Bach, Fischer, Rink, Stolze, Umbreit u. A. hören zu lassen, weil die Vorspiele hier durchaus so kurz als möglich (!) verlangt werden […].*

Der Druck des kurzen Werkes in: *Kurze und leichte | VORSPIELE | zu den | gebräuchlichsten Chorälen | des | Apel'schen Choralbuches. Herausgegeben unter Mitwirkung mehrerer Orgel-Componisten | von | Julius Katterfeldt, | Klosterorganisten | in Preetz.* Schleswig, Flensburg: van der Smissen 1855, S. 47.

---

10 *Kirchen- und Orgel-Compositionen von J. F. Schwenke Organisten zu S^t Nikolai in Hamburg. Erster Theil. 404 Choral-Vorspiele für die Orgel mit obligatem Pedal, oder für das Pianoforte (zu 2, 3, oder 4 Händen) gesetzt … von J. F. Schwenke*, Hamburg o. J. (Druck), Vorwort datiert 1841, S. I. Auch online zugänglich (vgl. dort auch die Länge von Schwenckes Choralvorspielen!): https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN815266782 .

CARL LOEWE

„Loewe hat nicht allein Balladen komponiert, sondern ist seiner frühen Jugend, angeregt durch eignen frommen Sinn und durch den Unterricht gediegener Lehrer, der Kirchenmusik mit ganzem Herzen ergeben gewesen“, schreibt Leopold Hirschberg 1905 im Vorwort zur Editionsvorlage und fährt etwas später fort: „Loewes Stellung als Musikdirektor des Gymnasiums und Seminars und als Organist der Jakobikirche in Stettin, die er über 40 Jahre mit nie erlahmendem Eifer bekleidete, brachte es mit sich, daß er für den theoretischen und praktischen Unterricht seiner Schüler eine Anzahl von Werken verfaßte.“ Zu diesen gehörte auch der *Musikalische Gottesdienst*, der in seiner Originalform verschollen zu sein scheint. Die Orgel, die Hirschberg anspricht, war das Instrument, über dessen Erbauung Matthias Schurig 1697 gestorben war, dessen Fertigstellung Schnitger 1698 übernahm (auf Empfehlung Dieterich Buxtehudes) und durch seinen einstigen Meistergesellen Johann Balthasar Held ausführen ließ; am 11. Januar 1700 wurde sie eingeweiht[11]. Loewe (1796–1869) wirkte an ihr von 1820 bis 1866.

Der Druck, den Hirschberg einleitete, enthält die Werke in einer zeitgenössischen Bearbeitung durch Gustav Zanger. Für die vorliegende Edition wurden Stücke ausgewählt, zu denen entweder gleichzeitig eine Registrierung überliefert wird oder die – ausdrücklich so bezeichnet – von Zanger in ihrer Tonart transponiert wurden, also bedingt aufs Original zurückgeführt werden können. Als Nr. 10 schließlich findet sich eine Komposition, die im Schnitger-Umkreis eine besondere Geschichte hat (siehe dort).

[11] Zu Details vgl. Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel etc. 1974, S. 170–175.

Der Edition liegt zugrunde: *44 Präludien | für die Orgel | aus „Musikalischer Gottesdienst“ | von | Dr. Carl Loewe. | Ausgewählt und bearbeitet | von | Gustav Zanger | und mit einem Vorwort versehen von Dr. Leopold Hirschberg. | In dieser Bearbeitung alleiniges Eigentum des Verlegers. | Verlag Georg Bratfisch, Frankfurt-Oder.* Stichplattennummer G. B. 1118; Hirschbergs Vorwort datiert Berlin, im Juli 1905.

8. Eins ist not, ach, Herr, dies eine

In Zangers Edition S. 18f. (II, Nr. 5), auf zwei Systemen notiert; die unterste Stimme bezeichnet „Ped.“ und hier in ein eigenes System herausgelöst. Überschrieben „№ 5. Eins ist not. | Ursprünglich C-dur. | Andante. *Sanft.“*

Für die vorliegende Edition wurde das Stück, das auch in seinen Wechseln von Metrum und Tempo interessant ist, in die Ursprungstonart C-Dur zurücktransponiert; dynamische Angaben der Vorlage sind weggelassen.

T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
11	I unten	zusätzlich zu der gebotenen Notation (einschließlich der Viertelpausen) ein Haltebogen von der jeweiligen Auftaktnote der Oberstimme aus; ebenso T. 12.
16	I unten	prima volta: 2–6 noch einmal unter einem Legato-Bogen. Dieser ist in der seconda volta nicht vorhanden; die Darstellung daran angepasst

9. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

In Zangers Edition S. 26f. (II, Nr. 12) , auf zwei Systemen notiert. Überschrieben „№ 12. Mach’s mit mir, Gott, nach deiner Güt‘. (Mir nach, spricht Christus, unser Held.) | Ursprünglich Es-dur. | Moderato.“

Für die vorliegende Edition wurde das Stück in die Ursprungstonart Es-Dur zurücktransponiert. Die sehr weiträumig geführten Legatobögen wurden weggelassen. Die Notation auch in der Vorlage auf 3 Systemen.

Sofern die Registerangaben original sind und Schnitgers Disposition noch zugrunde gelegt werden kann, müssen sich die Angaben für II auf das Hauptwerk (und dort auf Prinzipal 8’ und Quintadena 16’) beziehen und wirken insofern konventioneller als die Überlegungen Graffs (im Rückpositiv (also dem Untermanual) stand als 16’-Register lediglich ein Dulcian zur Verfügung). Unter den Labialstimmen käme mit dem 8’ des II. Manuals folglich die Fleute douce des Brustwerks in Frage – oder das 8’-Gedackt des Rückpositivs. Die 4’-Registrierung des Cantus firmus im Pedal (zu Schnitgers Zeit: Schalmei) erinnert hingegen an die Choralbehandlung in Nr. 1 (Graff).

10. Herzliebster Jesu

In Zangers Edition S. 24 (II, Nr. 10), auf zwei Systemen notiert; die unterste Stimme bezeichnet „Ped.“ und hier in ein eigenes System herausgelöst. Überschrieben „№ 10. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. | Andante. *Sanft.“*

Für die vorliegende Edition wurden die sehr weiträumigen Legato-Bögen weggelassen.

Dieses Werk wurde zumindest im Bereich der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers bis zur Etablierung älterer Orgelmusik gespielt; es war im (verbreiteten) *Präludienbuch* der Hannoveraner Seminardirektors Hermann Kleemeyer enthalten (dort Nr. 83, mit dem Zusatz „Nachspiel für die Passionszeit“). Es gehörte damit als einzige Komposition eines „Schnitger-Komponisten“ noch bis ins 20. Jahrhundert zu dem typischen Repertoire, das an Schnitger-Orgeln (etwa im Elbe-Weser-Raum) gespielt wurde.

Leschen (1808–1900) übernahm 1844 den Posten an Schnitgers Opus ultimum, der Orgel in der Laurentiikirche in Itzehoe; er hatte ihn bis 1899 inne. 1830 war die Orgel erstmals gründlich umgebaut worden: durch Andreas Reuter (Marcussen & Reuter).

Leschens Orgelwerke liegen in einem Konvolut seiner früheren Dienststellung vor: querformatig, eingebunden in marmoriertes Papier der Zeit mit einem Titeletikett, dessen Aufschrift „*Für die Orgel.* | *Itzehoe* | *1844*.“ lautet.

Nr. 11 Ein feste Burg ist unser Gott

Reinschrift in Tinte. Das Manuskript überschrieben mit *Als Vorspiel zu gebrauchen*, die Stimmen bezeichnet als „1. Man.“, „2. Man.“ und „Pedal“. Die Bindebögen außerordentlich uneinheitlich gesetzt, teils auch in Kollision mit den staccato-Punkten; für die Edition stillschweigend vereinheitlicht.

Nr. 12 Jesu, meines Lebens Leben

Konzeptschrift in Bleistift[12] nach einem Vokalwerk mit Amen-Schluss. Notation auf 2 Systemen; die unterste Stimme, mit „Ped.“ bezeichnet, für die Edition als einzelne Stimme ausgegliedert.

12 Abgebildet in: Konrad Küster, *Arp Schnitger,* Kiel 2019, S. 199.

Oldenburgische Texte zu den Orgelchorälen Meinekes

Nr. 3: Schön ist die Natur

Orig.: Nr. 34, Dasein und Wesen Gottes

1. Schön ist die Natur!
Bach und Hain und Flur
Spricht: Es ist ein Gott!
Von dem Baum zum Halm
Tönt sein Lob, sein Psalm;
Tönt: Es ist ein Gott!

2. Alles, was ich seh'
Hier und in der Höh'
Ist durch ihn gemacht.
Sonne, Mond und Stern
Sind das Werk des Herrn,
Zeugen seiner Pracht.

3. O wie groß ist der,
Welcher Land und Meer,
Erd und Himmel hält!
Herr, Herr Zebaoth,
Du, nur du bist Gott,
Du, der Herr der Welt!

4. Seele, preis ihn gern,
Habe Lust am Herrn
Und an seiner Macht.
Alle Welt ist sein;
Und der hat auch dein
Liebevoll gedacht.

5. Er, der seine Welt
Träget und erhält,
Trägt, erhält auch mich.
O wie wohl ist mir,
Herr der Welt, bei dir!
Denn dein Kind bin ich!

Nr. 4: Ich kam aus meiner Mutter Schoß

Orig.: Nr. 251

1. Ich kam aus meiner Mutter Schoß,
Ein Sohn der Schmerzen, nackt und bloß,
Mit Schwachheit angetan.
Ich kam ins ungekannte Land,
Und dieses Lebens neuen Stand
Trat ich mit Weinen an.

2. Ich wusste nicht, woher? wohin?
Noch schlummerte Gedank und Sinn
Untätig, weich und zart.
Der Blume, die allmählich sich
Am Sonnenstrahl entfaltet, glich
Ich Blume höh'rer Art.

3. Die Blütenzeit ging schnell vorbei,
Der Kindheit süßes Einerlei,
Der Jugend Frühlingstraum.
Ich wurzelte bei Sonnenschein
Und Sturm ins Leben tiefer ein;
Die Blume ward ein Baum.

4. Du Unsichtbarer über mir!
Ich kam von dir, und geh zu dir;
Du weiß es, wie und wann?
Mein Leben welkt dahin wie Laub;
Du bist es, der dereinst von Staub
Mich neu beleben kann!

5. Ich wandle freudig meinen Pfad;
Der bis hieher geholfen hat,
Hilft wahrlich fernerhin!
Dort werd ich unverhüllt ihn schaun!
In diesem seligen Vertrau'n
Ist Sterben mein Gewinn!

Komponisten an Orgeln Schnitgers in historischer Abfolge ihres Wirkens (nur: solistische Orgelmusik)

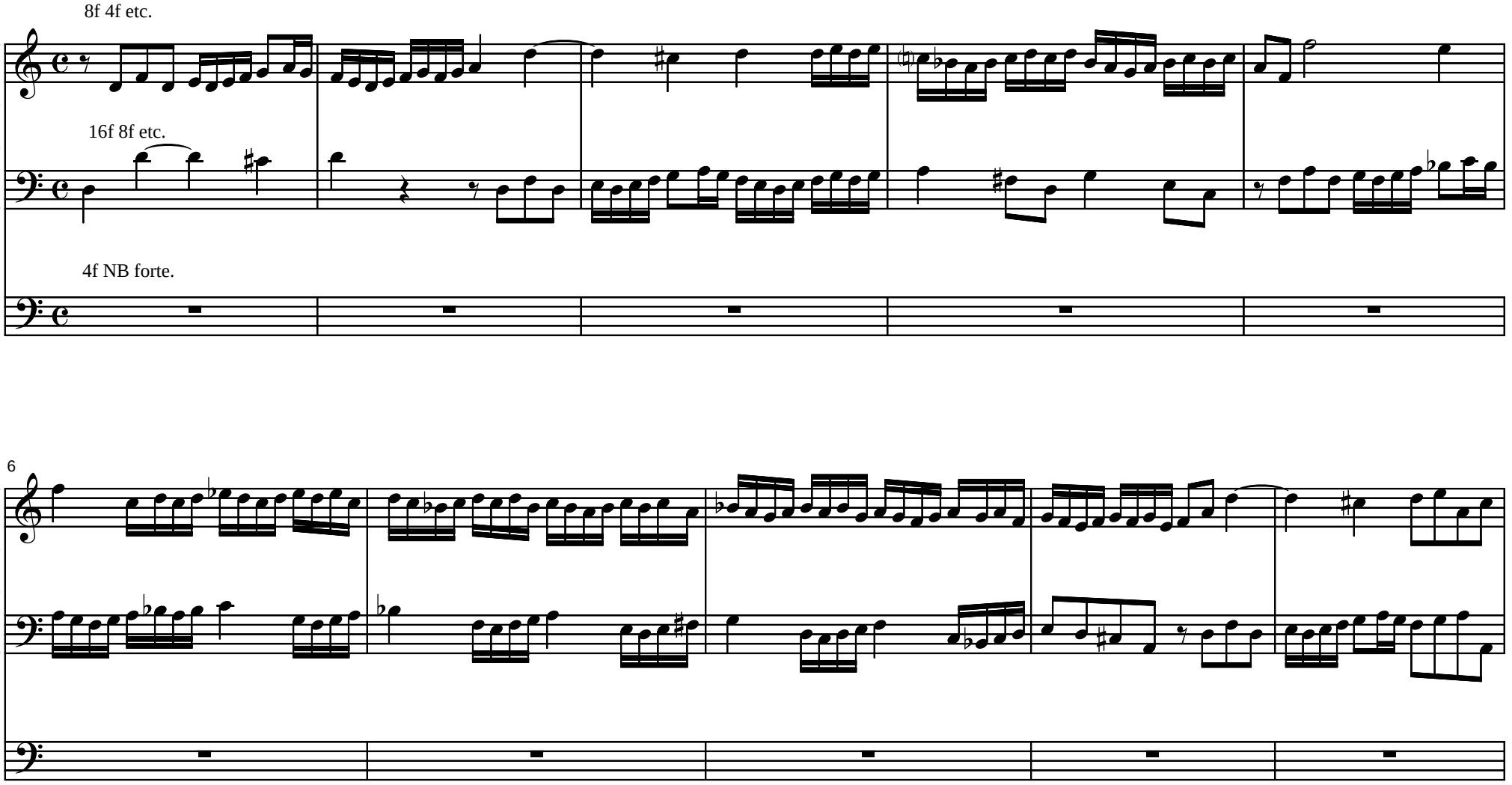
Name	**Wirken an Schnitger-Orgel (wann erbaut?) in**	**Werke, Bemerkungen**	**Editionen**
Lübeck, Vincent d. Ä.	1675–1702 Stade St. Cosmae und Damiani (Orgel von Berend Hueß, 1668–1675) 1702–1740 Hamburg St. Nikolai (1682–1687)	6–8 Präludien, 3 komplette Choralbearbeitungen (1 Fragment)	diverse Editionen
Graff, Johann Christian	1702–1709 Magdeburg St. Johannis (1690–1695)	Fuge; 3 Ciaconen (eine „conpedal“); Beziehung zur Johannis-Orgel unklar	–
Druckenmüller, Christoph Wolfgang	1709–1731 Jork (Altes Land; 1709) 1731–1741 Verden Dom (1696)	4 Konzerte für Orgel solo, Präludium und Chaconne	*Das Husumer Orgelbuch von 1758*, Stuttgart 2001; *Musik der Organistenfamilie Druckenmüller*, München 1996
Zinck, Hinrich	1717/20–1732 Itzehoe St. Laurentii (1718ff.)	Präludium mit Fuge und Chaconne (korrumpiert?)	*Das Husumer Orgelbuch von 1758*, Stuttgart 2001
Graff, Christian David	1720–1774 Magdeburg St. Ulrich und Levin (1698–1700)	2 Trios über „Der du bist drei in Einigkeit“	vgl. dieses Heft
Telemann, Georg Philipp	1721–1767 Hamburg Johanneum: inkl. Klosterkirche St. Johannis, heutige Schnitger-Orgel in Cappel (1680)	Choralvorspiele (1730); Triosonaten für Orgel etc.	diverse Editionen
Vincent Lübeck d. J.	1724–1735 Hamburg St. Georg (Teile: Lenzen/Elbe; 1707/08) 1735/40–1755 Hamburg St. Nikolai (1682–1687)	bisweilen: Zuschreibung einzelner Werke seines Vaters	siehe „Lübeck, Vincent d. Ä.“
Lustig, Jacob Wilhelm	1728–1796 Groningen Martini (1691/92)	24 Capricetten (um 1770); überliefert um 1770 in Weener	Amsterdam 2008
Appel, Georg Albrecht	1741–1762 Rendsburg Christkirche (1714–1716)	Choralvorspiel „Aus tiefer Not“	in: Christian Calsen u.a., *Orgelchoräle im Gardinger Choralbuch von 1803,* Hamburg 2014 (MNO 14), online: http://d-nb.info/1056945486/34, S. 46–48.
Wiedeburg, Michael Johann Friedrich	1748–1800 Norden St. Ludgeri (1686–1688, 1691/92)	Choralvorspiele in *Der sich selbst informirende Clavierspieler* (1765–75); vielleicht auch die 24	vgl .dieses Heft

Name	**Wirken an Schnitger-Orgel (wann erbaut?) in**	**Werke, Bemerkungen**	**Editionen**
		Präludien für Stadtorganisten	
Meineke, Carl Michael	1770–1791 Oldenburg St. Lamberti (bis zum Verlust des Instruments)	Choralvorspiele zum Oldenburger Gesangbuch von 1790 (mit eigenen Melodien)	*Arp Schnitgers Erben,* Stuttgart 2008; vgl. ferner dieses Heft
Grundmann, Wilhelm	1795–1860 Norden St. Ludgeri (1686–1688, 1691/92)	Eigenkompositionen in seiner Sammlung von Choralvorspielen; für mehrere Werke benennt er allerdings den Autor nicht korrekt.	*Arp Schnitgers Erben,* Stuttgart 2008
Katterfeldt, Johann Hinrich	1815–1864 Hamburg St. Jacobi (1689–1693)	1 Choralvorspiel in einer Drucksammlung seines Sohnes (um 1850)	vgl. dieses Heft
Loewe, Carl	1820–1866 Stettin St. Jakobi (1698–1700)	44 Präludien und 20 Choralvorspiele in: *Musikalischer Gottesdienst* (1851)	Mehrere Neudrucke nach: *44 Präludien für die Orgel: Aus „Musikalischer Gottesdienst“*, bearbeitet von Gustav Zanger, Frankfurt/Oder 1905; vgl. auch dieses Heft
Schwencke, Johann Friedrich	1829–1842 Hamburg St. Nikolai (1682–1687; bis zur Zerstörung 1842)	Choralvorspiele; „Nachspiele“	*Arp Schnitgers Erben,* Stuttgart 2008
Katterfeldt, Julius	um 1830–1839 Hamburg St. Jacobi (1689–1693)	Ausbildungszeit als Schüler seines Vaters; 3 Nachspiele, 2 Fugen, zahlreiche spätere Orgelwerke	*Arp Schnitgers Erben,* Stuttgart 2008
Sauerbrey, Carl	1835–1839 Stade St. Cosmae und Damiani (Orgel von Berend Hueß, 1668–1675)	zahlreiche Werke in Sammeldrucken der Zeit	*Arp Schnitgers Erben,* Stuttgart 2008;
Leschen, Carl	1844–1899 Itzehoe St. Laurentii (1718ff.)	mehrere Choralbearbeitungen	*Arp Schnitgers Erben,* Stuttgart 2008; vgl. dieses Heft

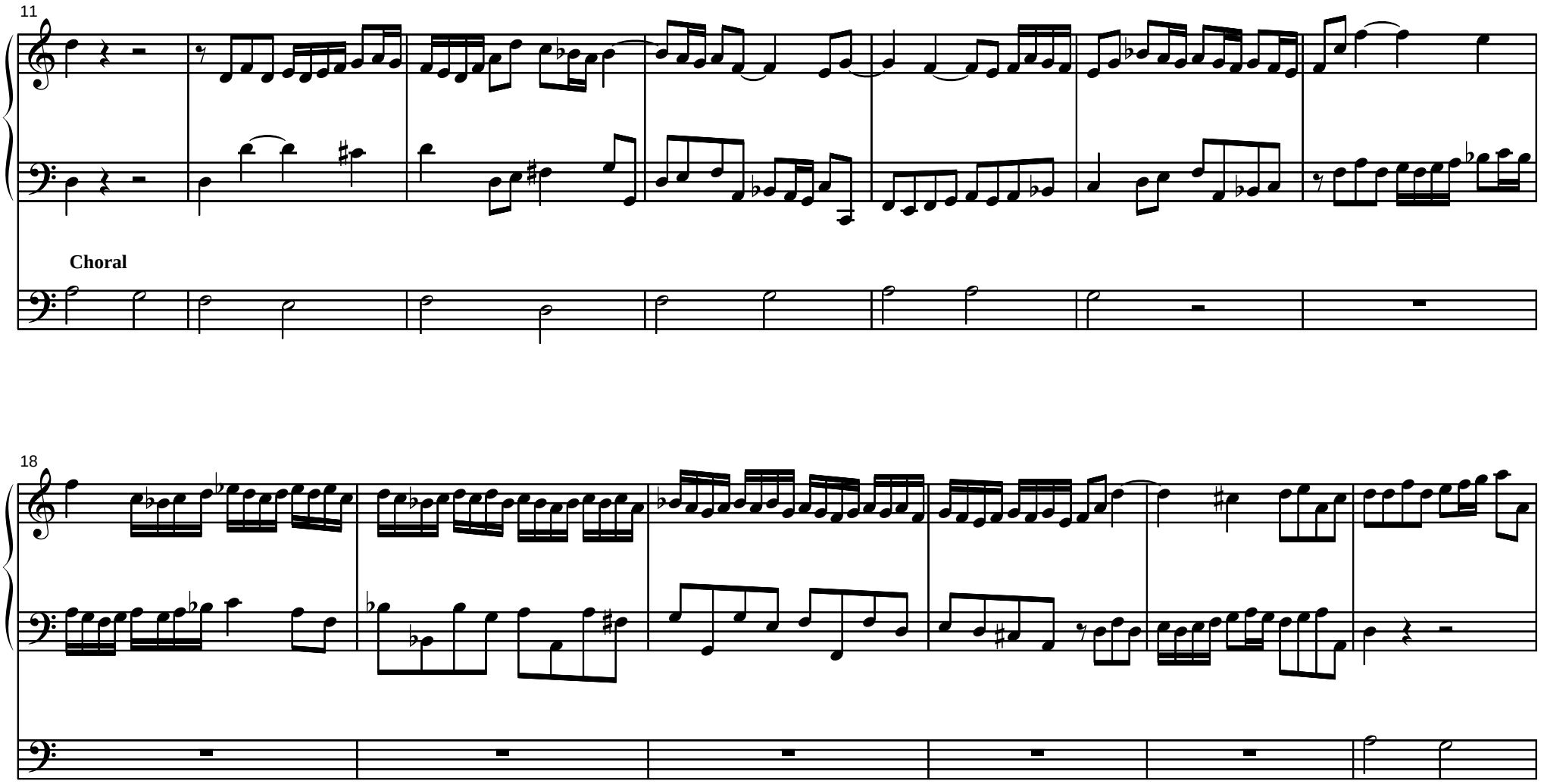
1. Der du bist drei in Einigkeit (4/4)

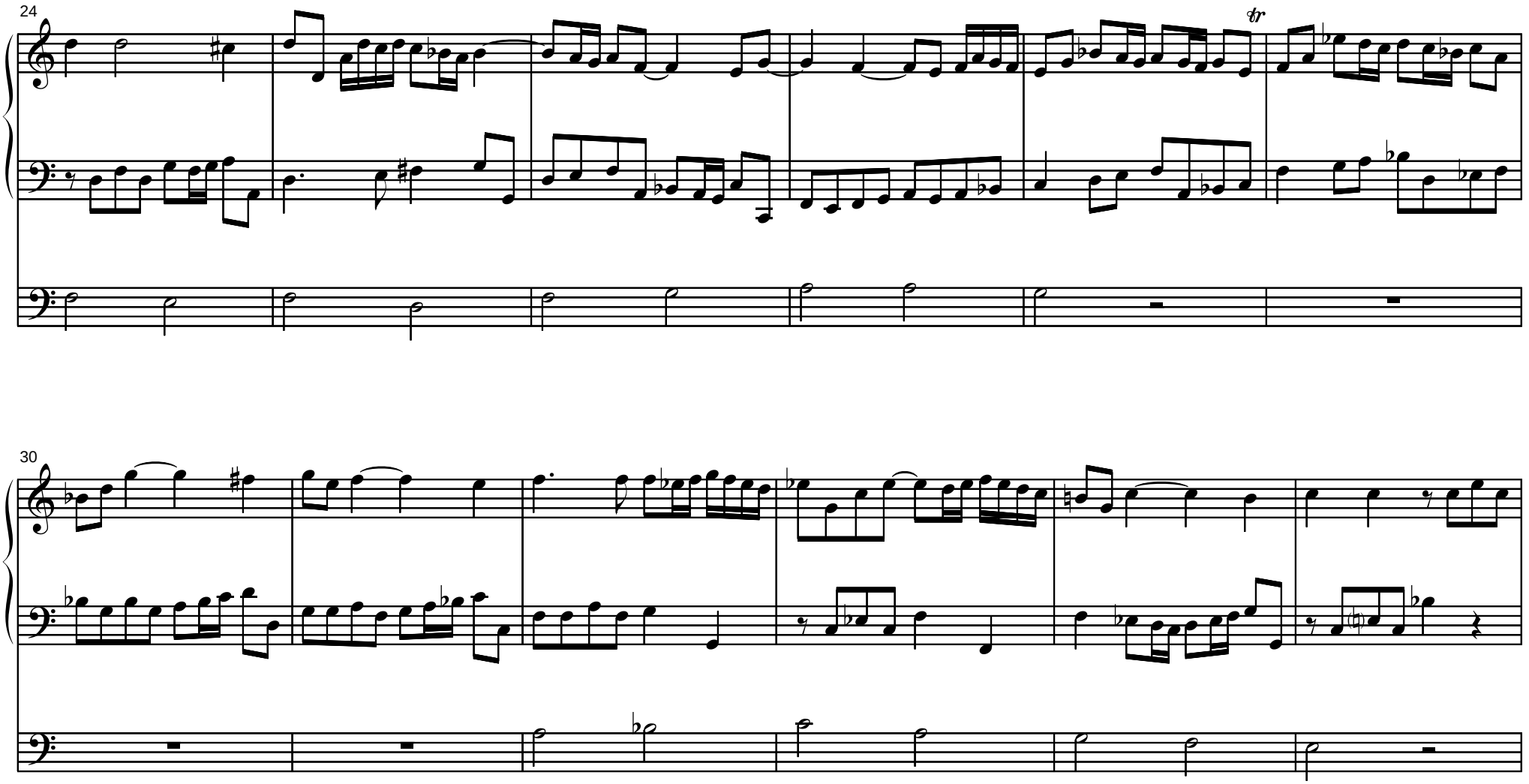
[Choral im Pedal]

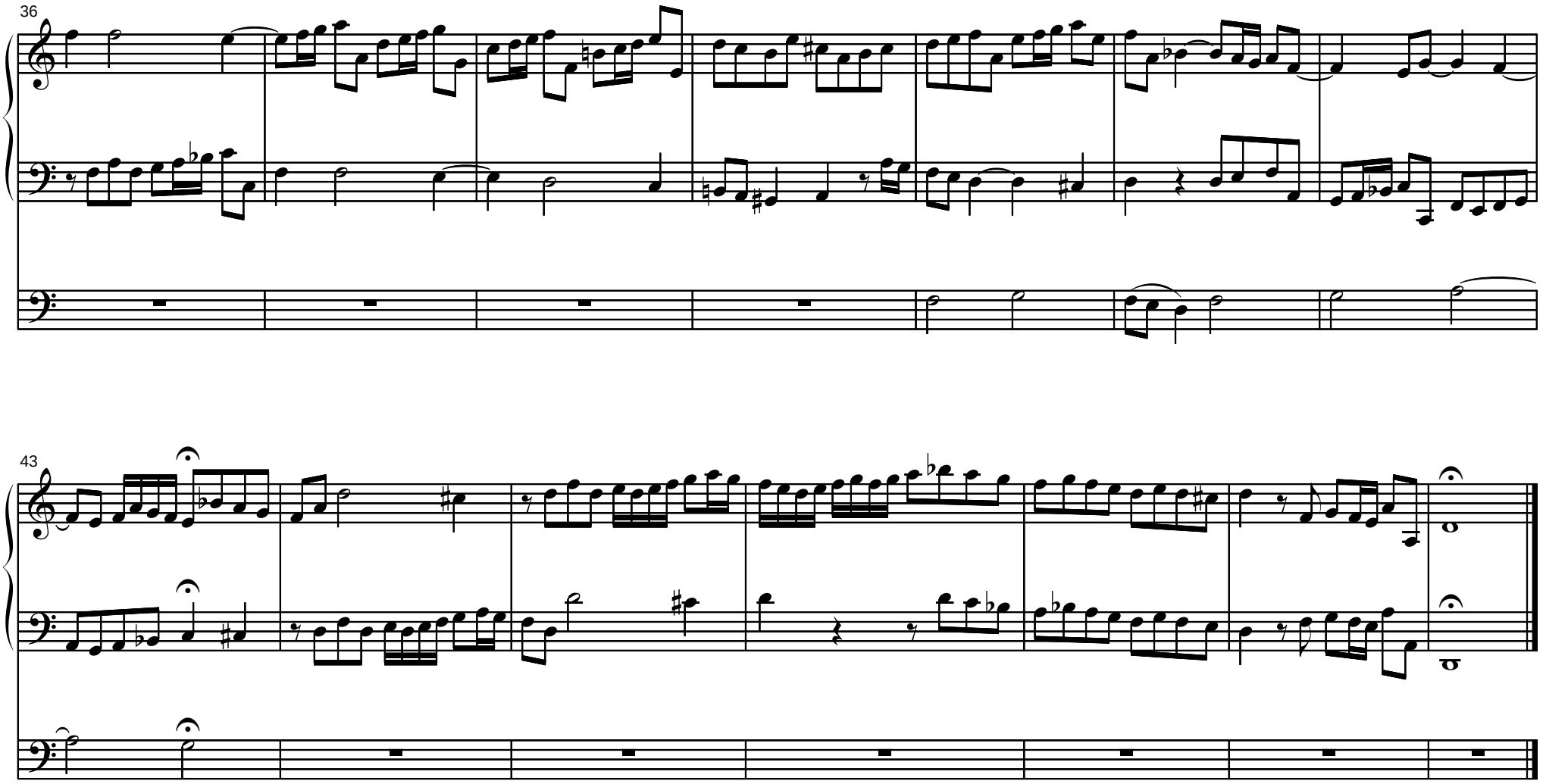
Christian David Graff



© Konrad Küster 2019


11
Choral
18

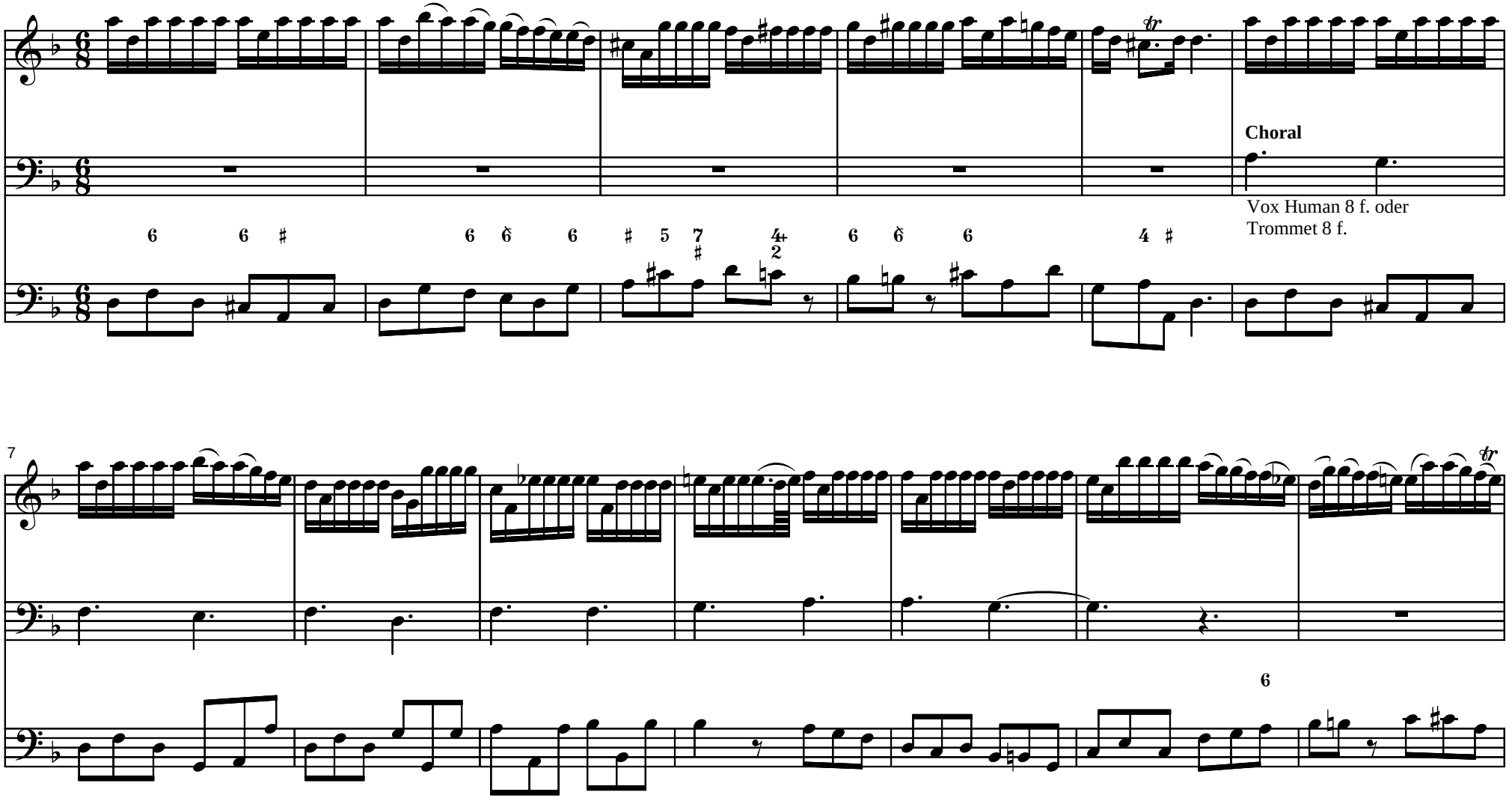

24
30


36
43

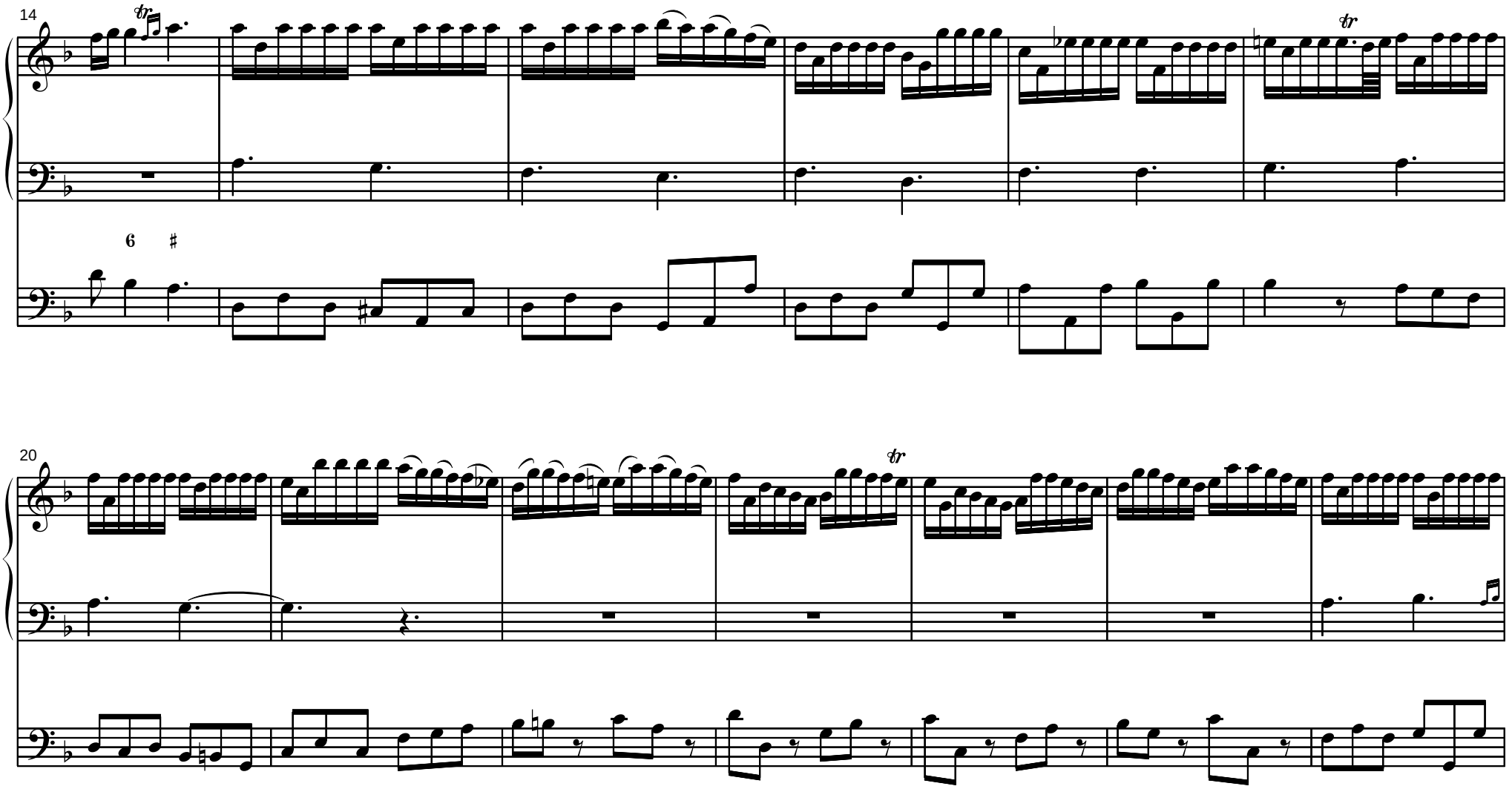
2. Der du bist drei in Einigkeit (6/8-Takt)

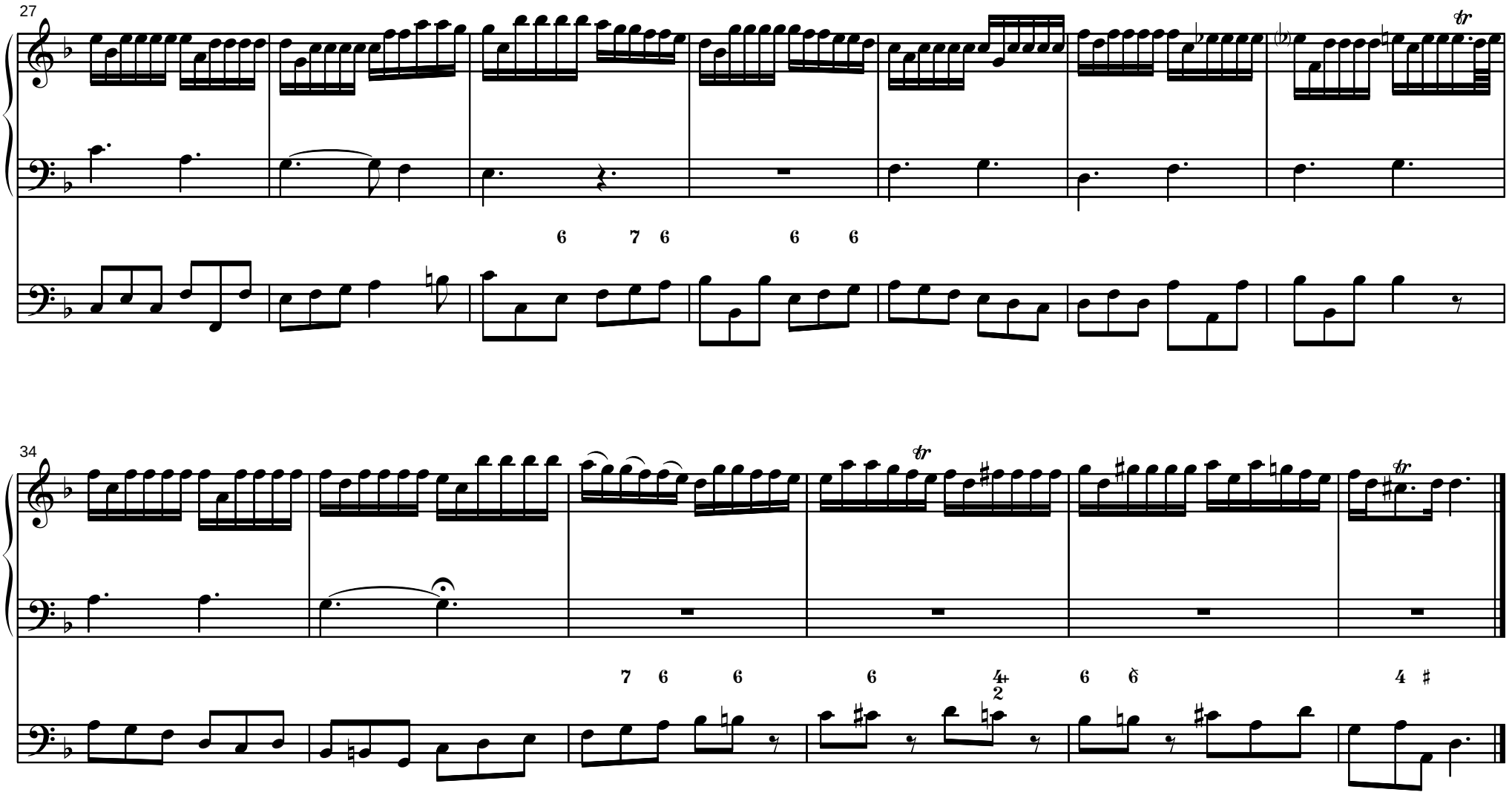
[Choral in Tenorlage]

Christian David Graff



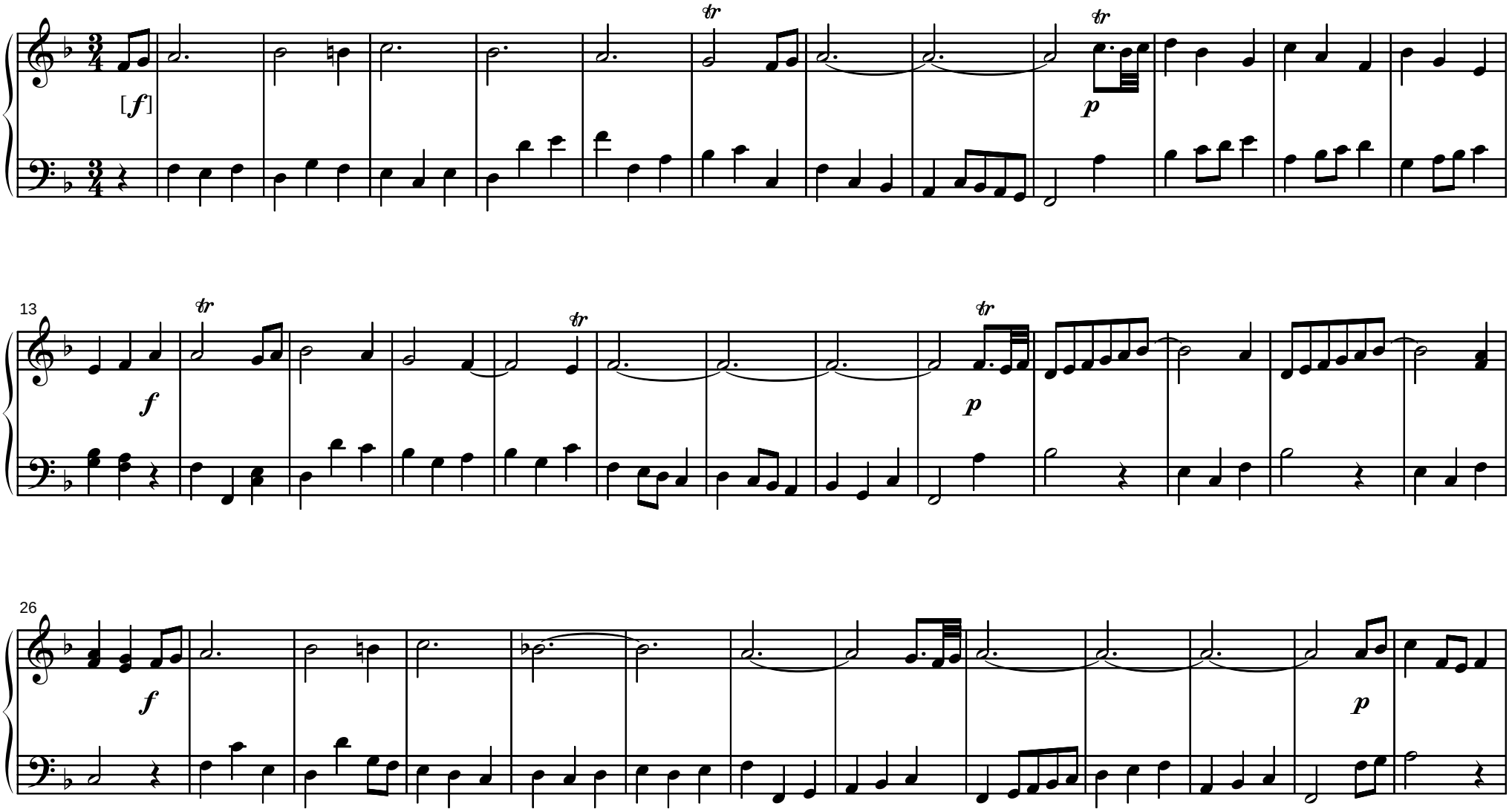
© Konrad Küster 2019


14
6
#
20

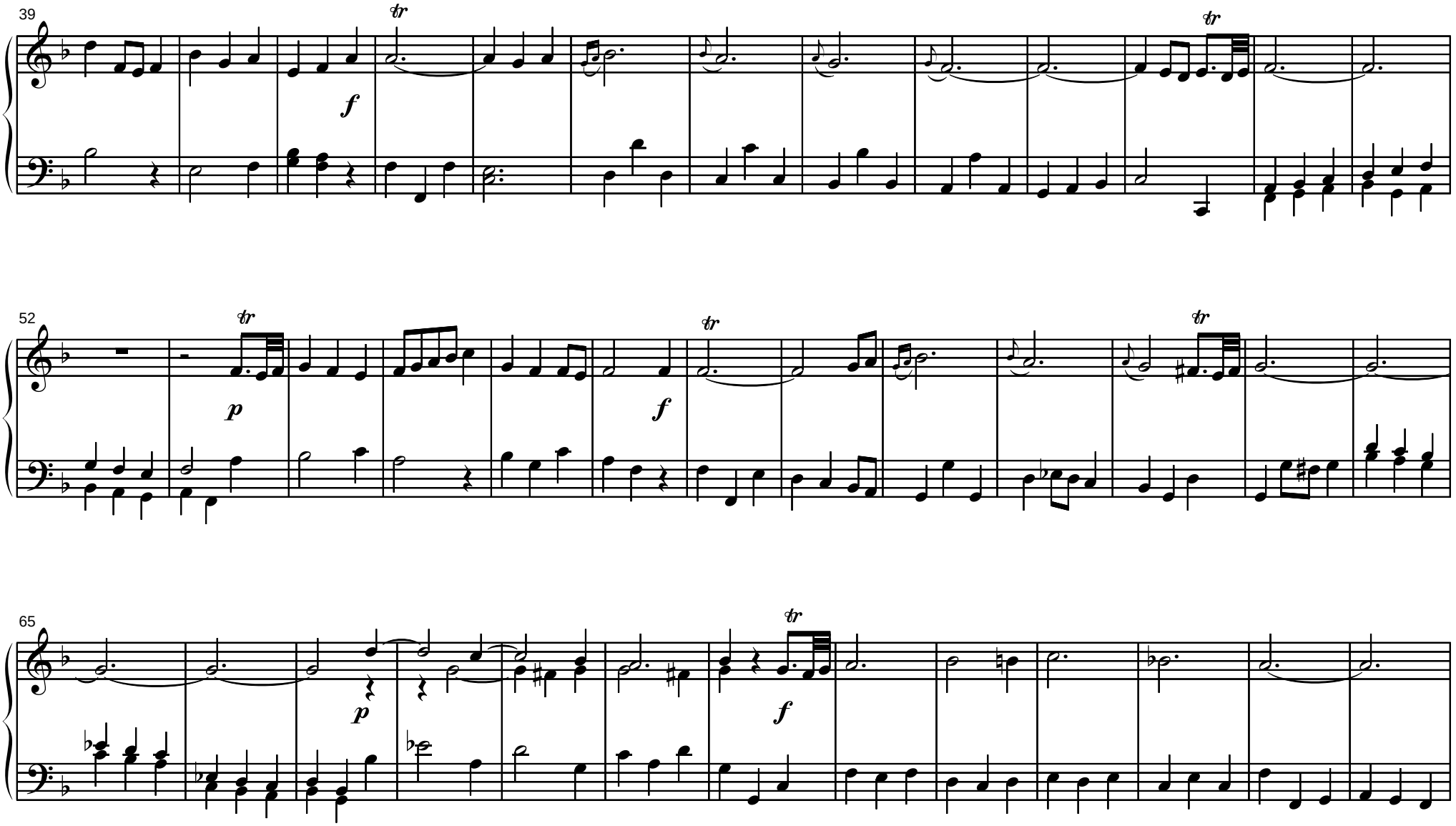

27
tr
6 7 6 6 6
34
tr
tr
7 6 6 6 4 2 6 6 4

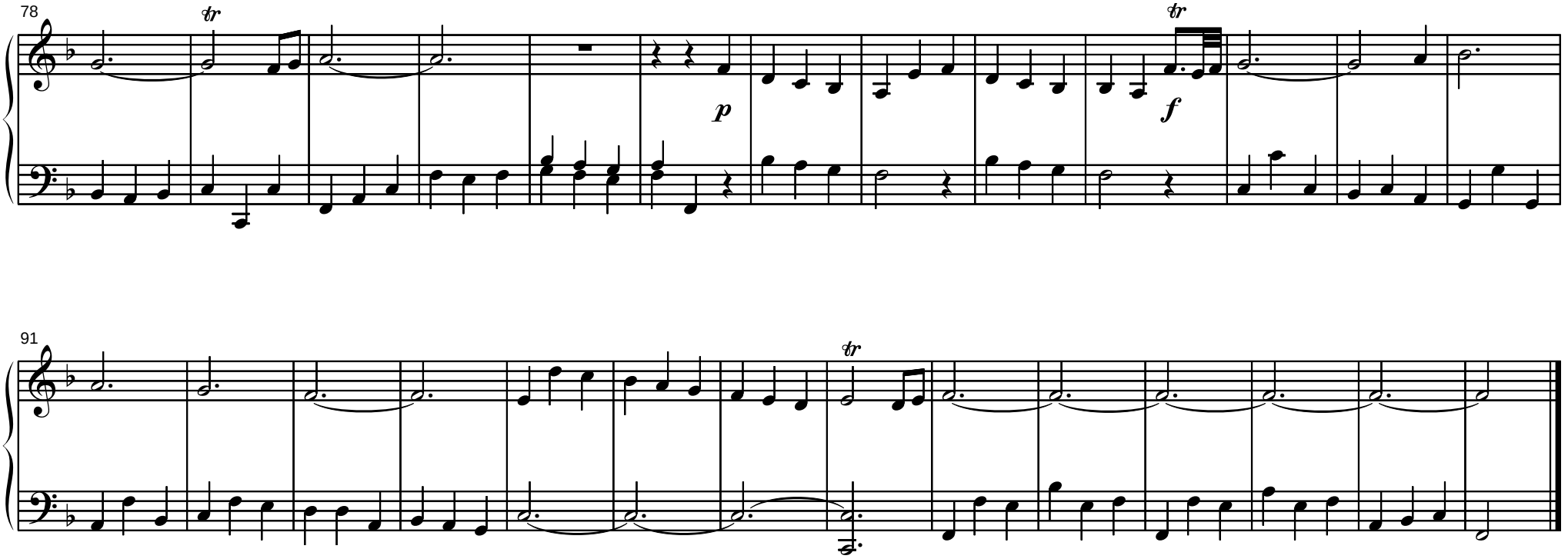
3. Allein Gott in der Höh sei Ehr

Michael Johann Friedrich Wiedeburg



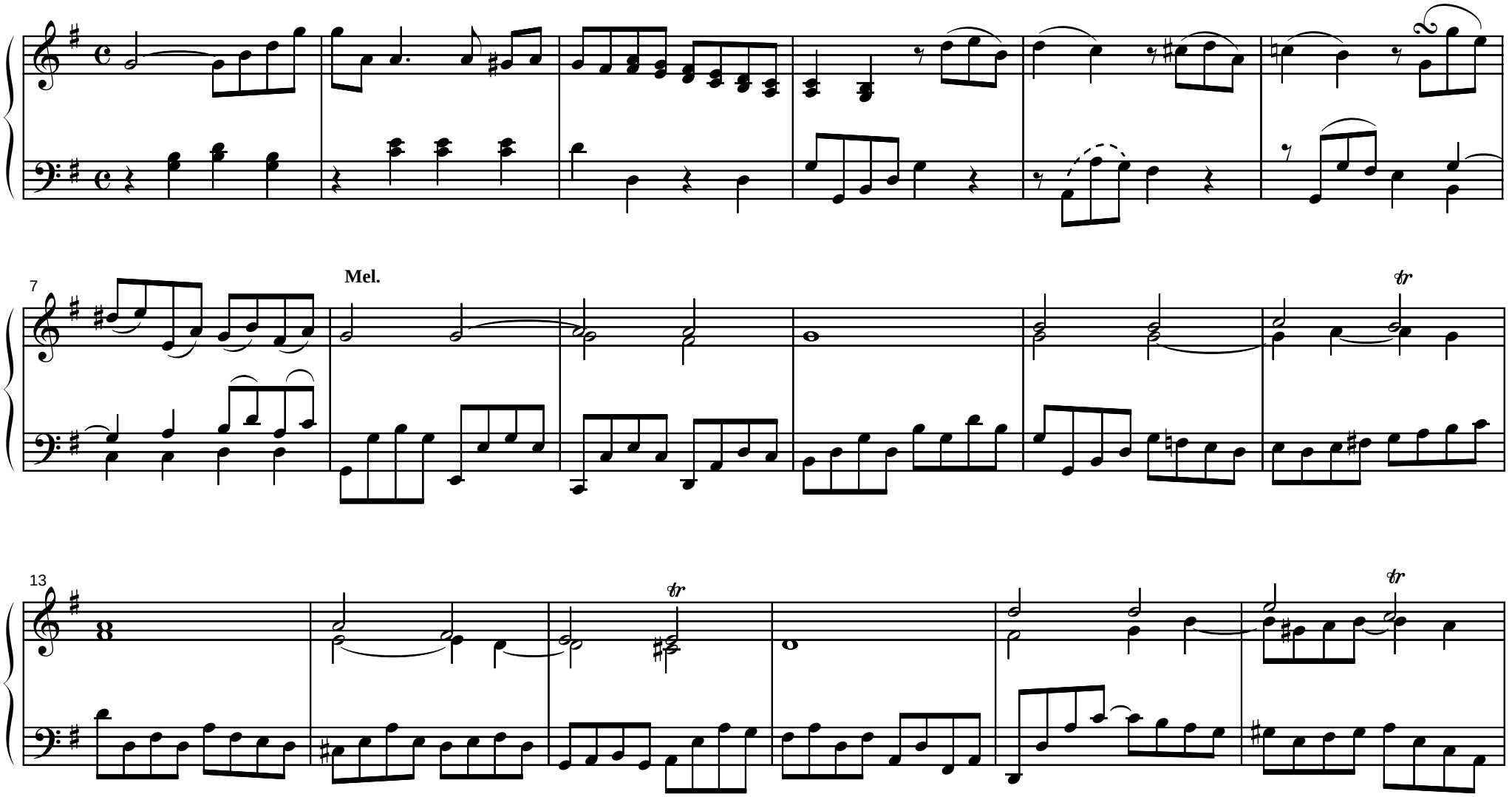
© Konrad Küster 2019


39
52
65

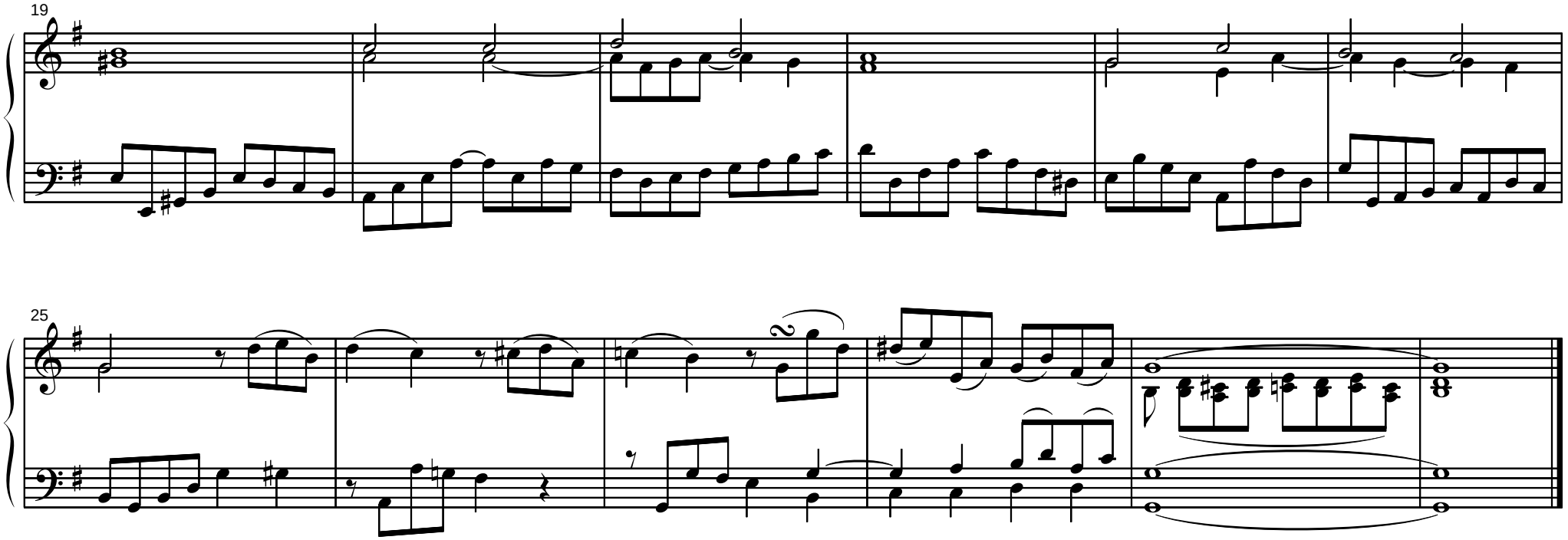

78
tr
p
tr
f
91
tr

4. Schön ist die Natur

Carl Meineke



© Konrad Küster 2019

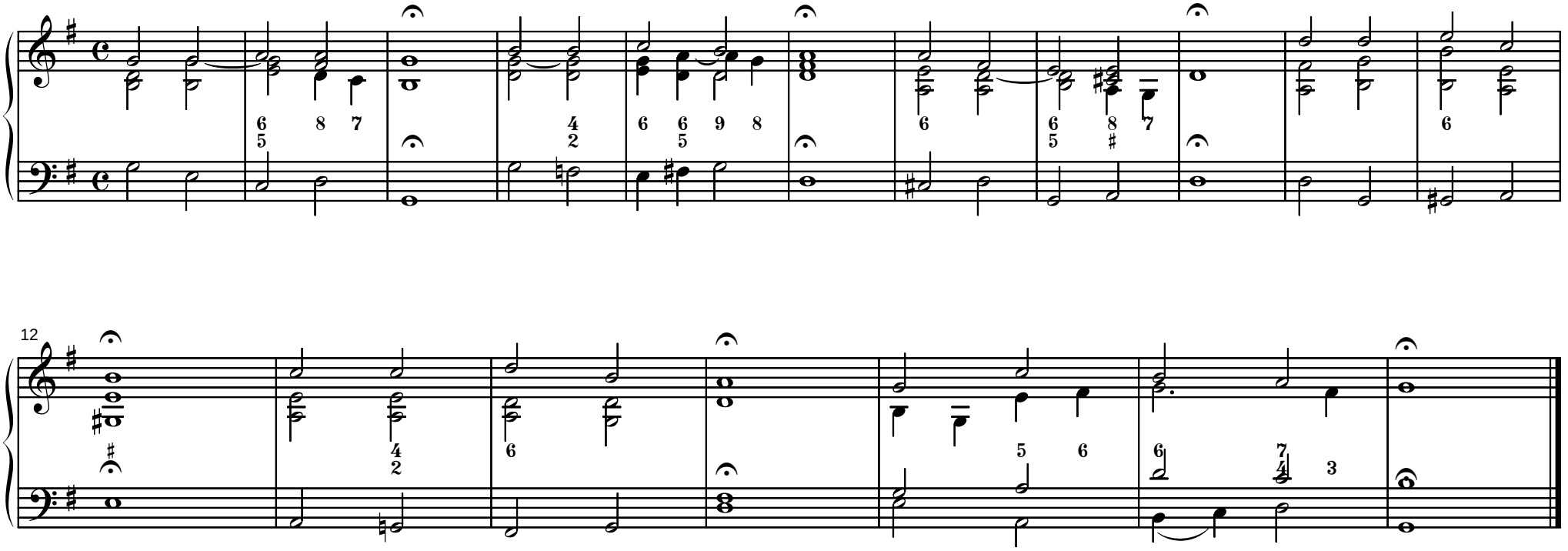


Auf der Folgeseite der originale Choralsatz

4. Schön ist die Natur (Meineke)

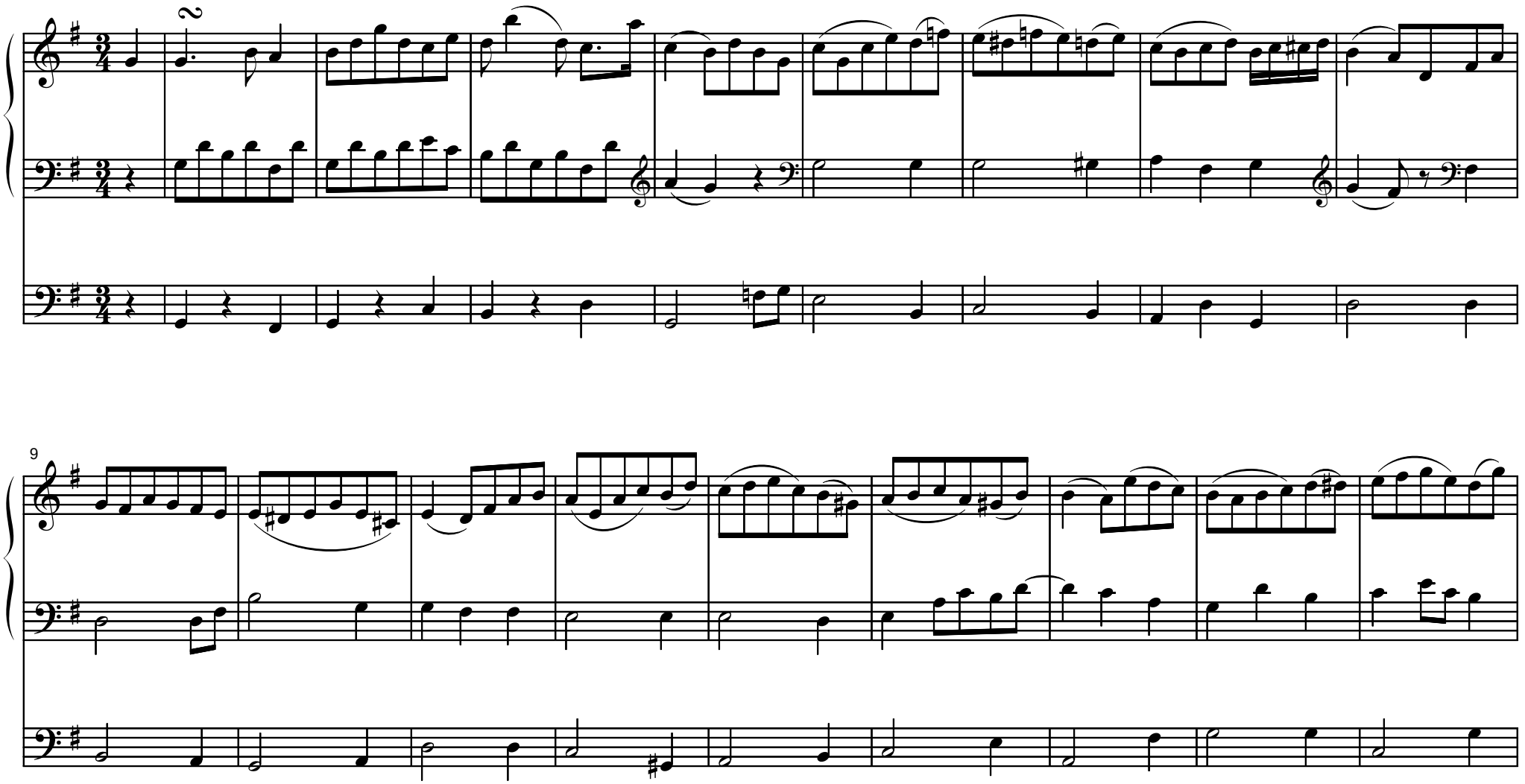
Orig.Choralsatz

Carl Meineke



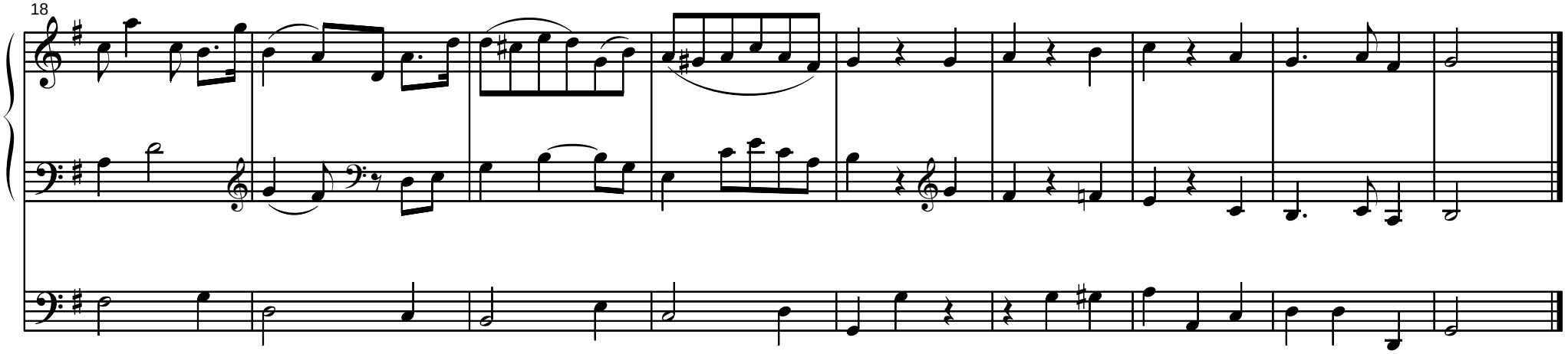
5. Ich kam aus meiner Mutter Schoß

Carl Meineke



© Konrad Küster 2019

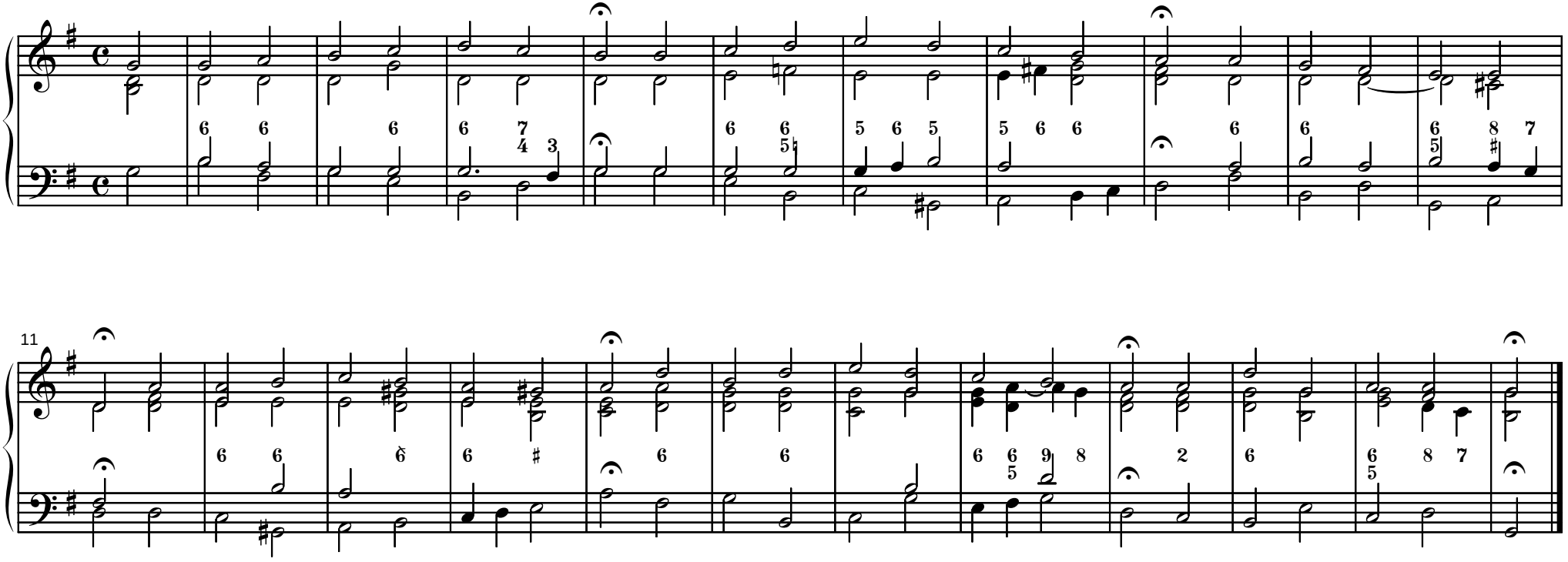
5. Ich kam aus meiner Mutter Schoß (Meineke)



Auf der Folgeseite der originale Choralsatz

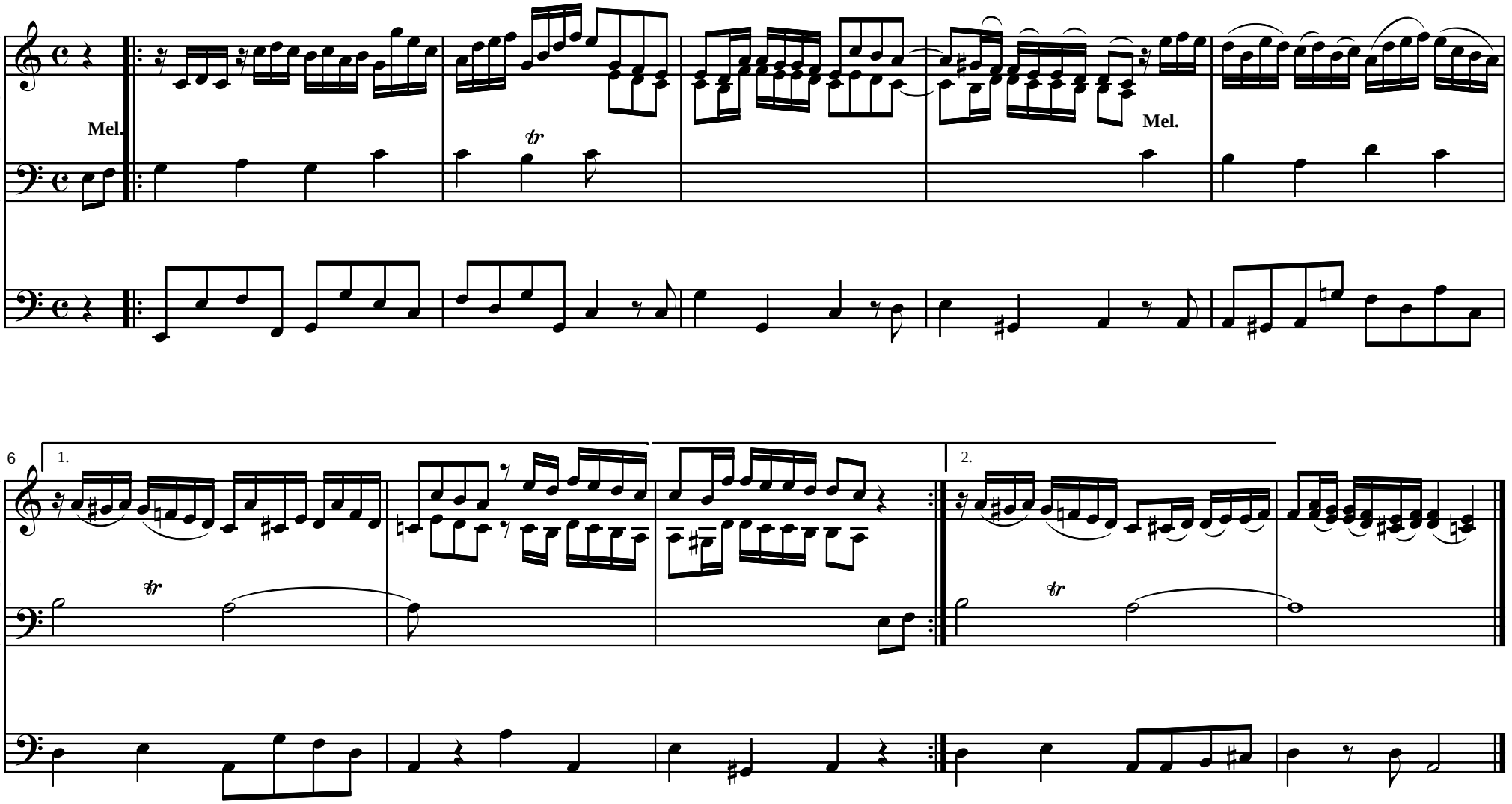
Orig. Choralsatz

Carl Meineke



6. Was mein Gott will, gescheh allzeit

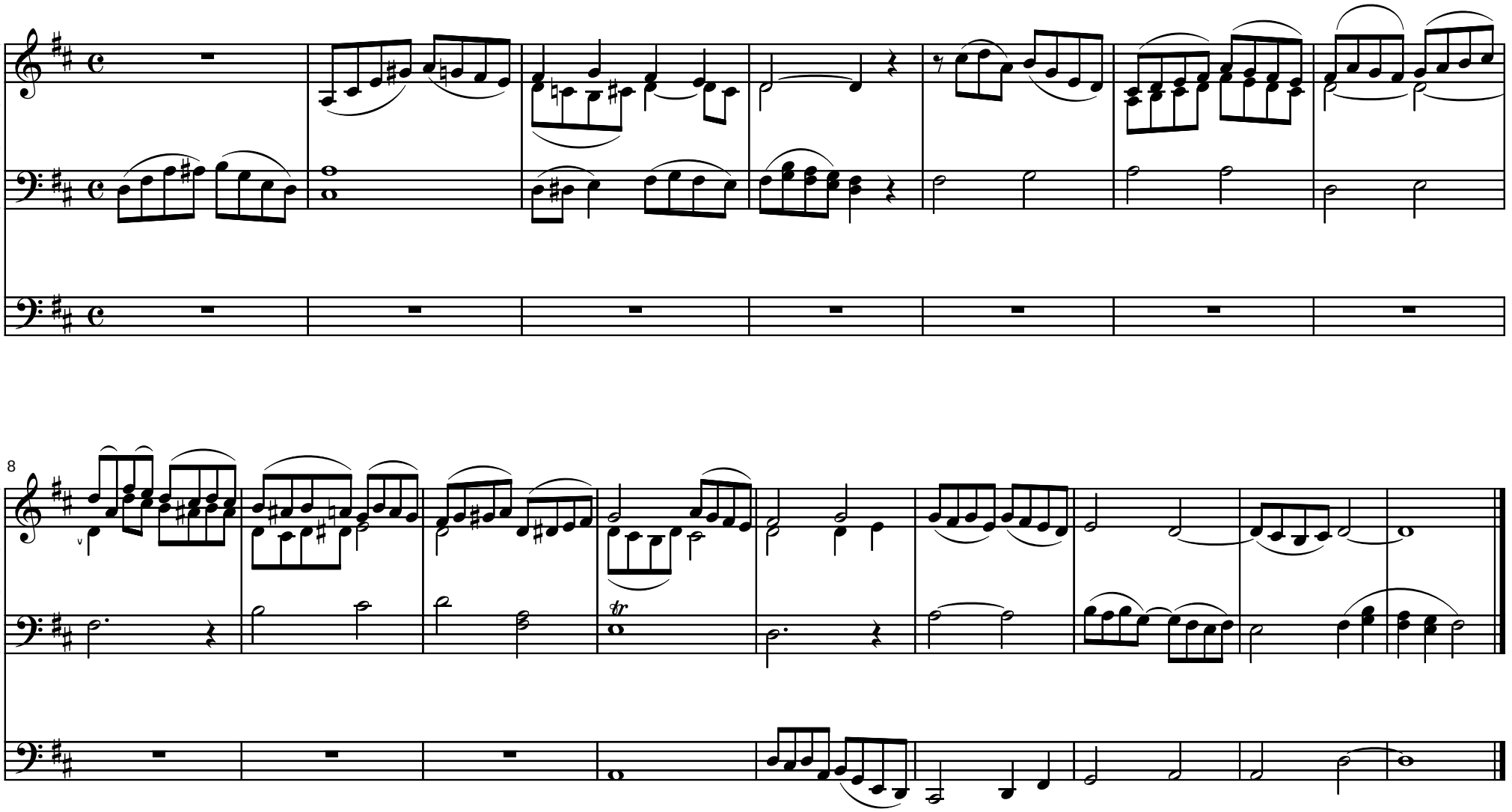
Carl Meineke



© Konrad Küster 2019

7. Mache dich, mein Geist, bereit

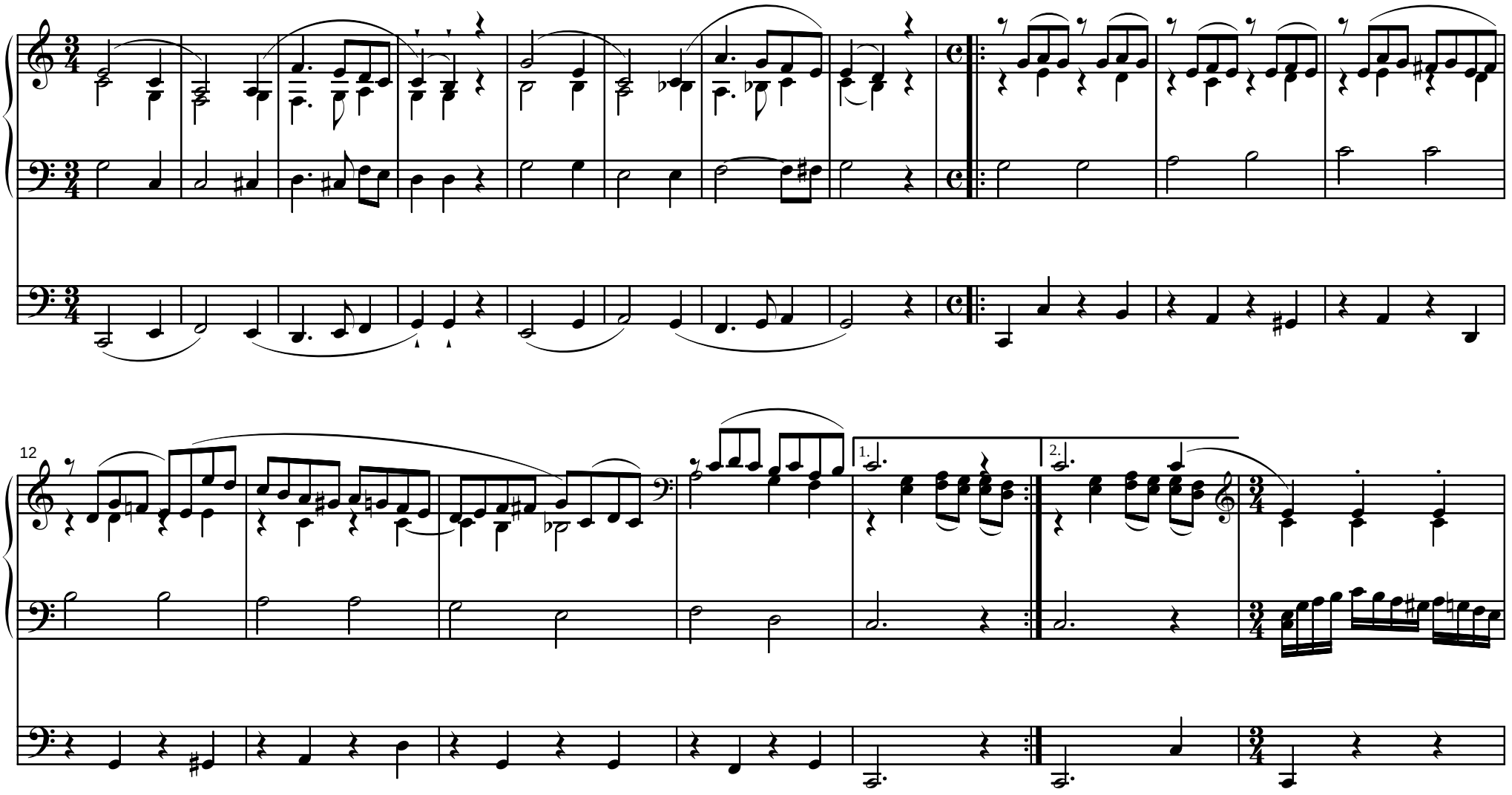
Johann Hinrich Katterfeldt



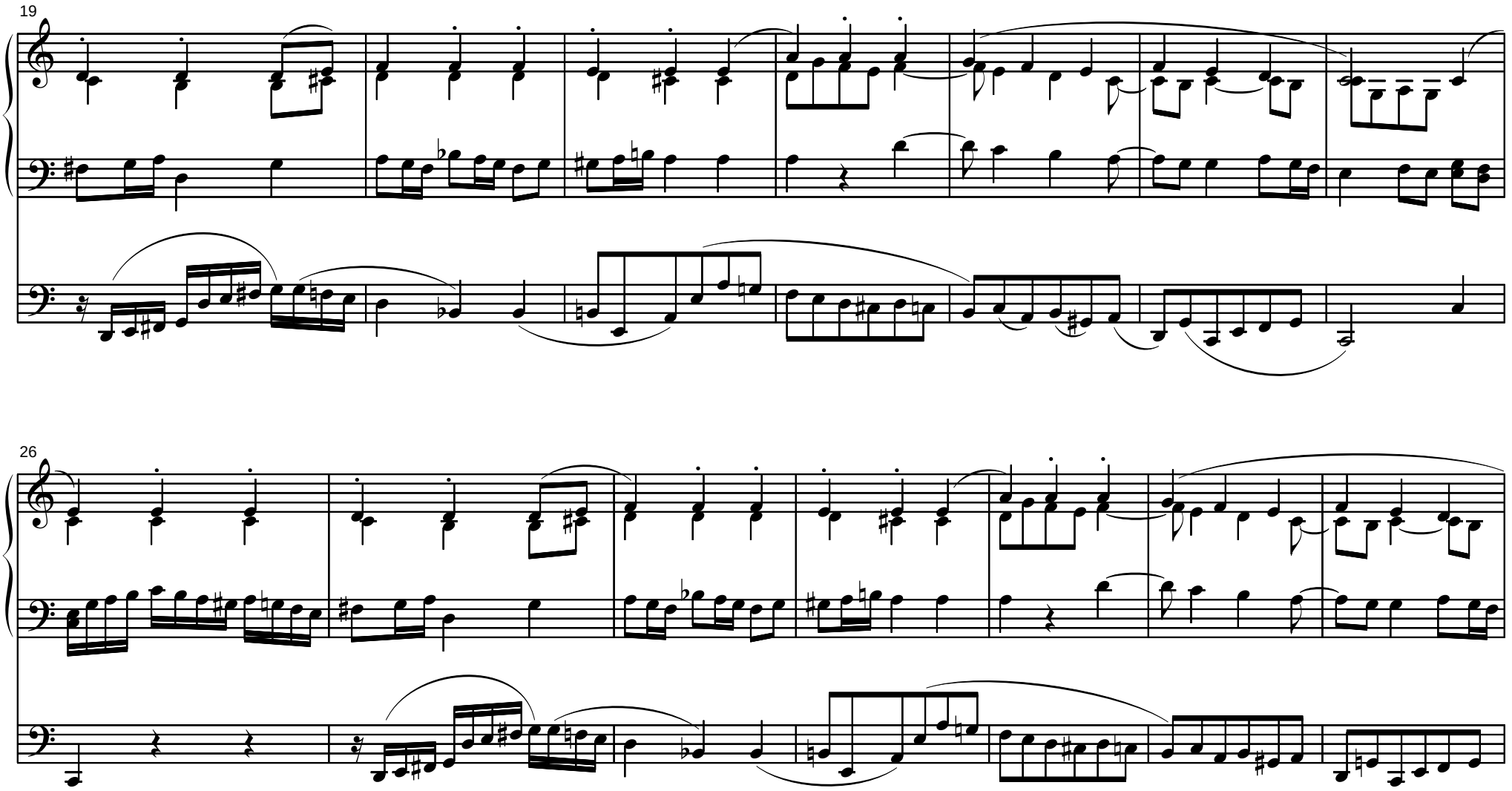
© Konrad Küster 2019

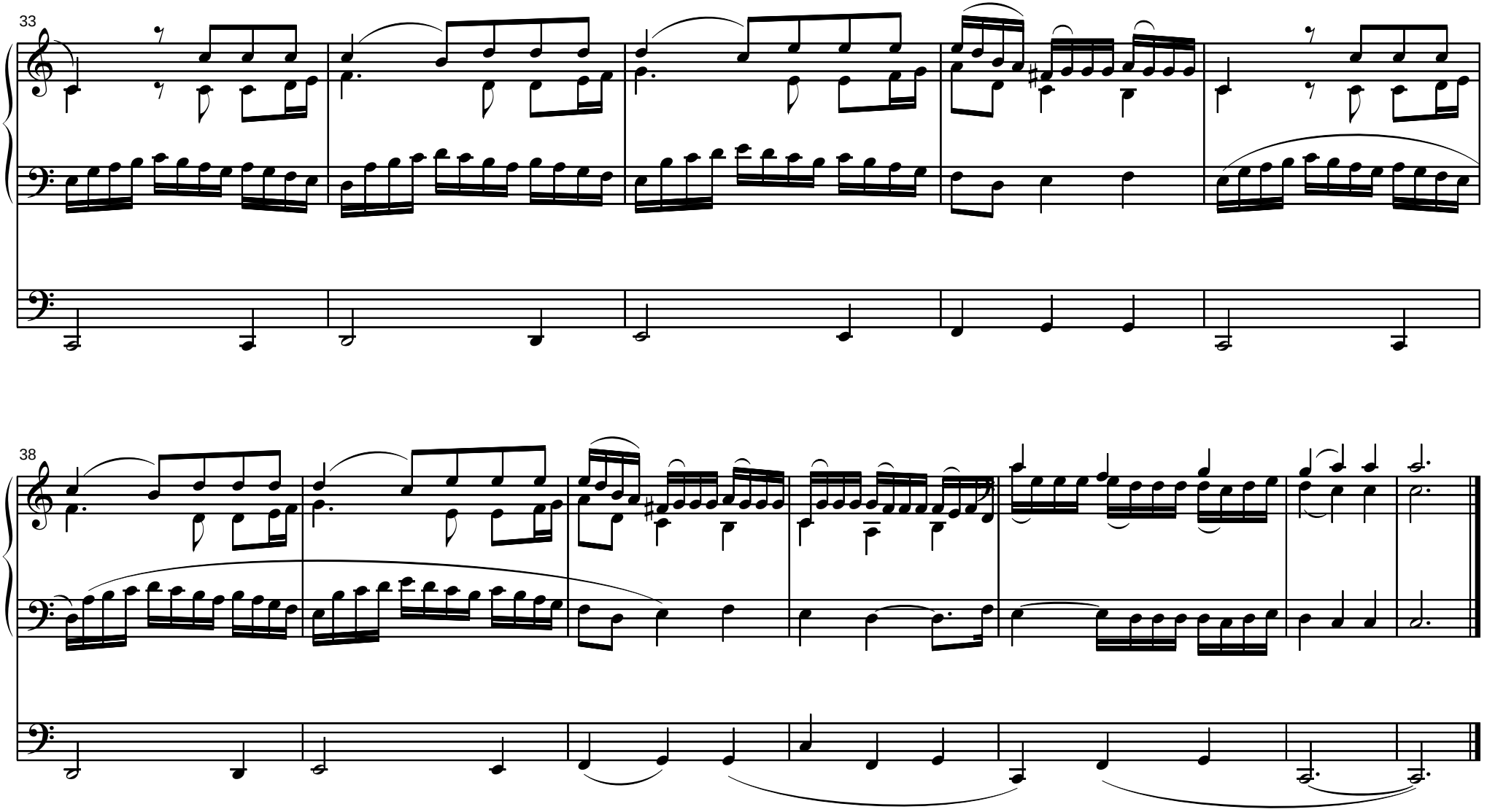
8. Eins ist not, ach, Herr, dies eine

Carl Loewe



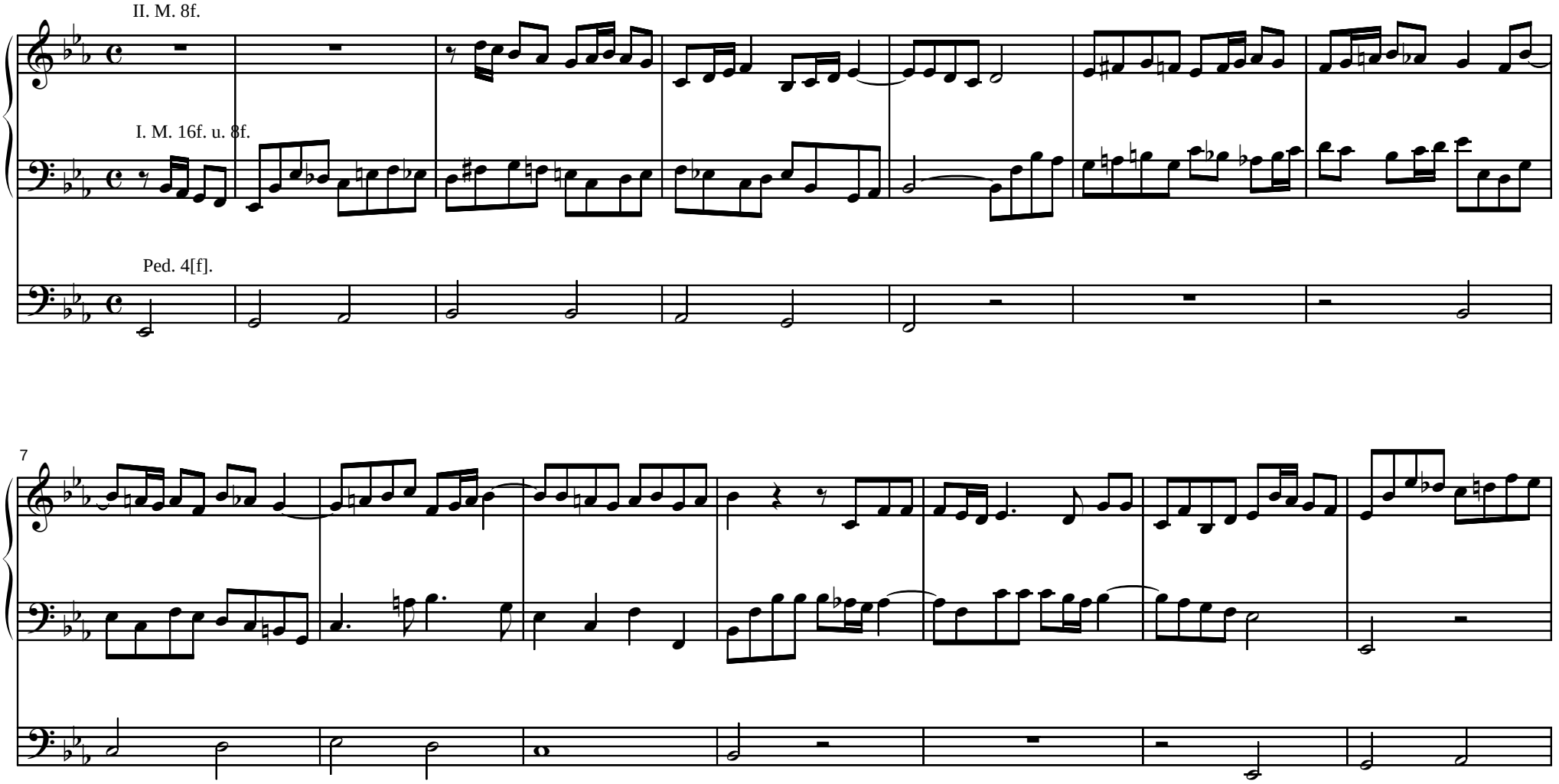
© Konrad Küster 2019


19
26

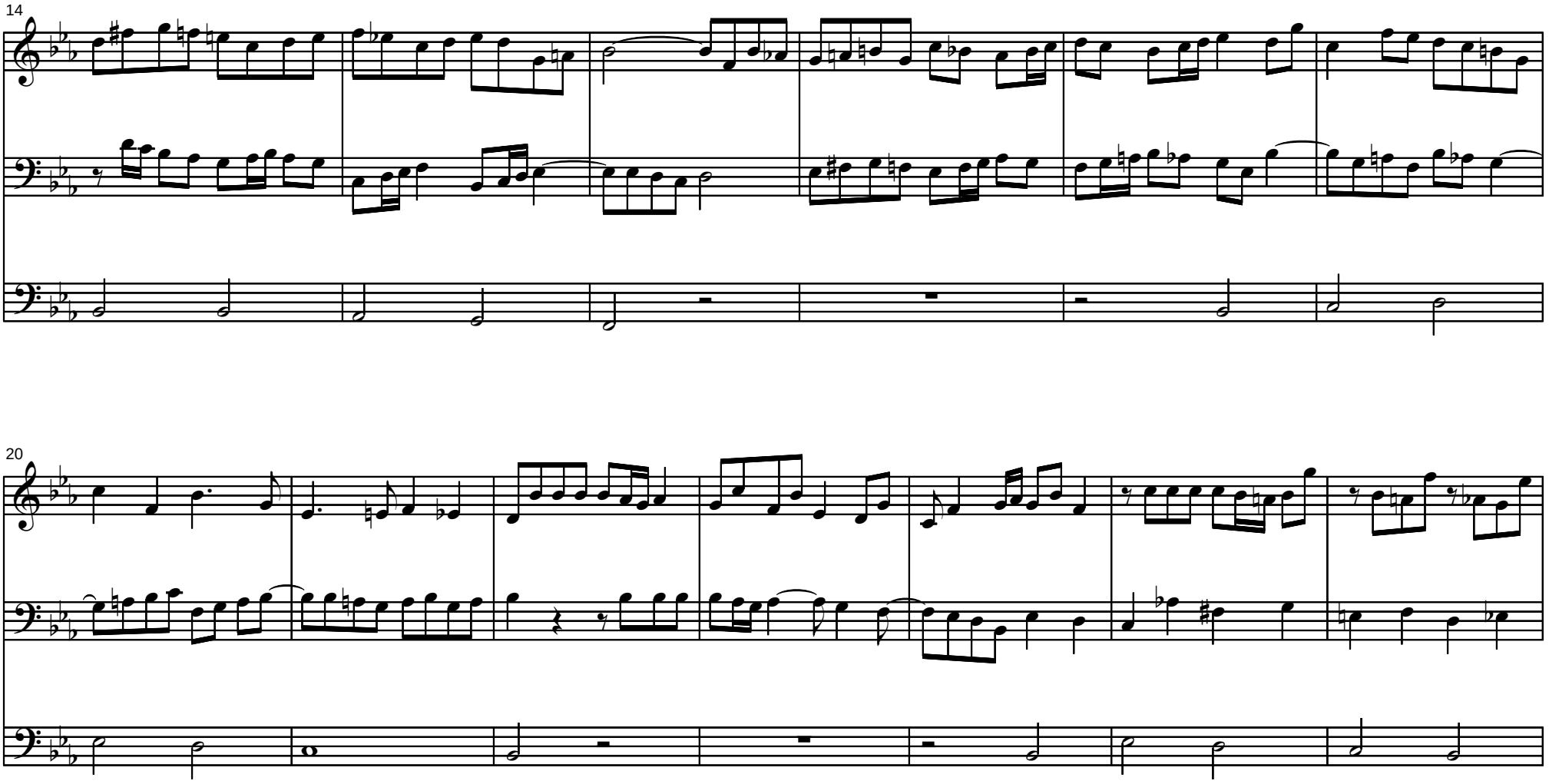

33
38

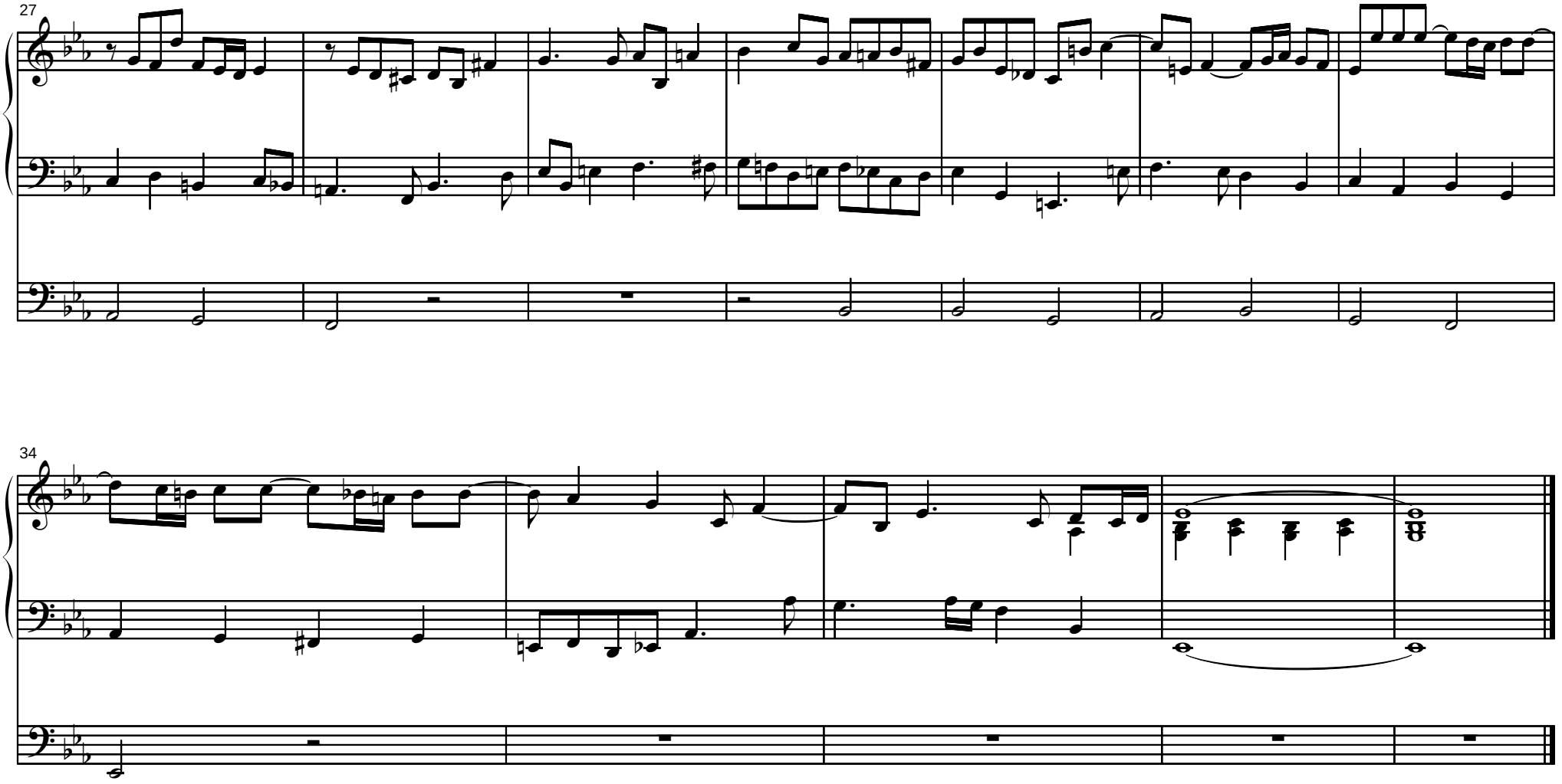
9. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

Carl Loewe



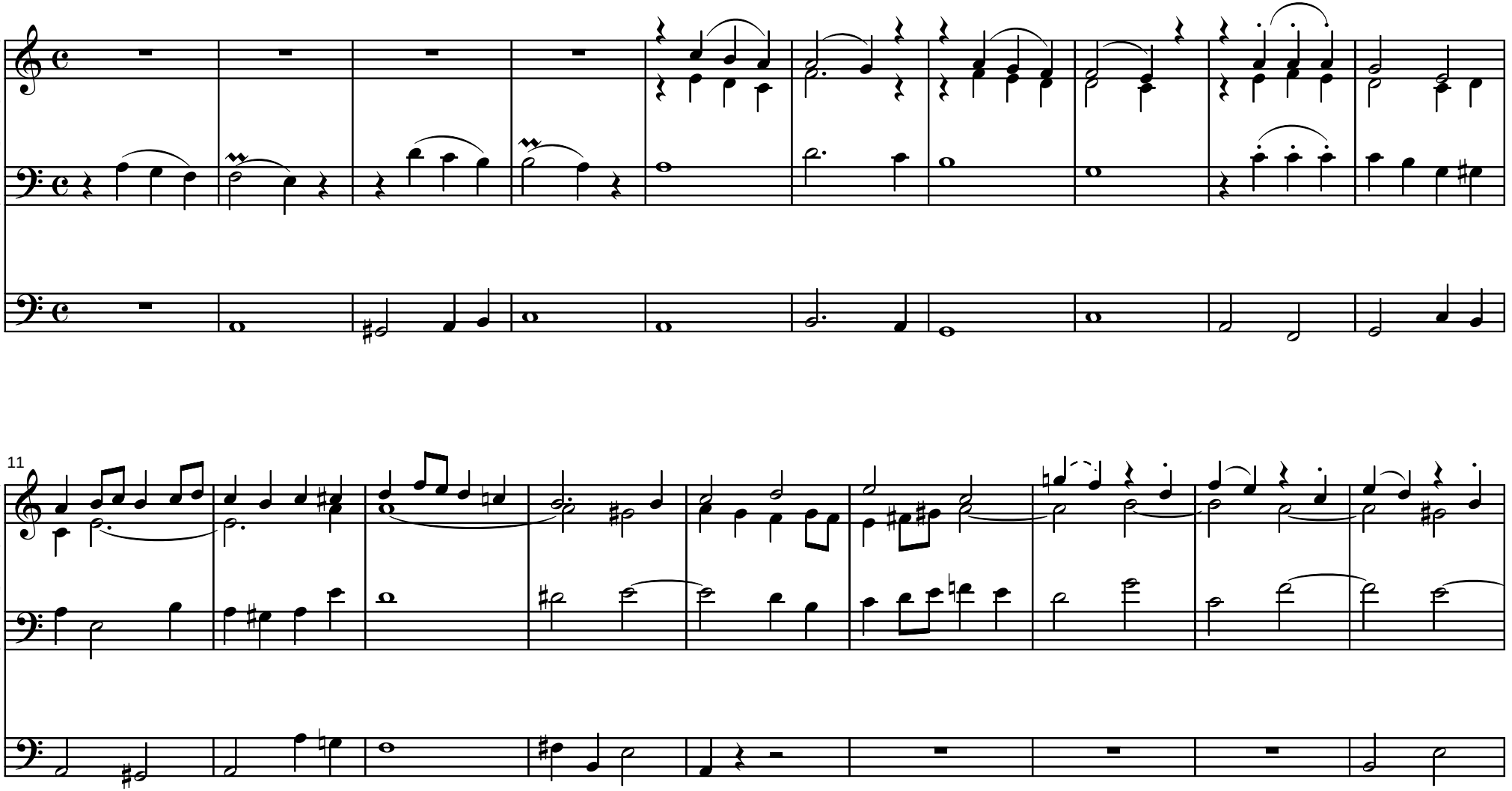
© Konrad Küster 2019


14
20

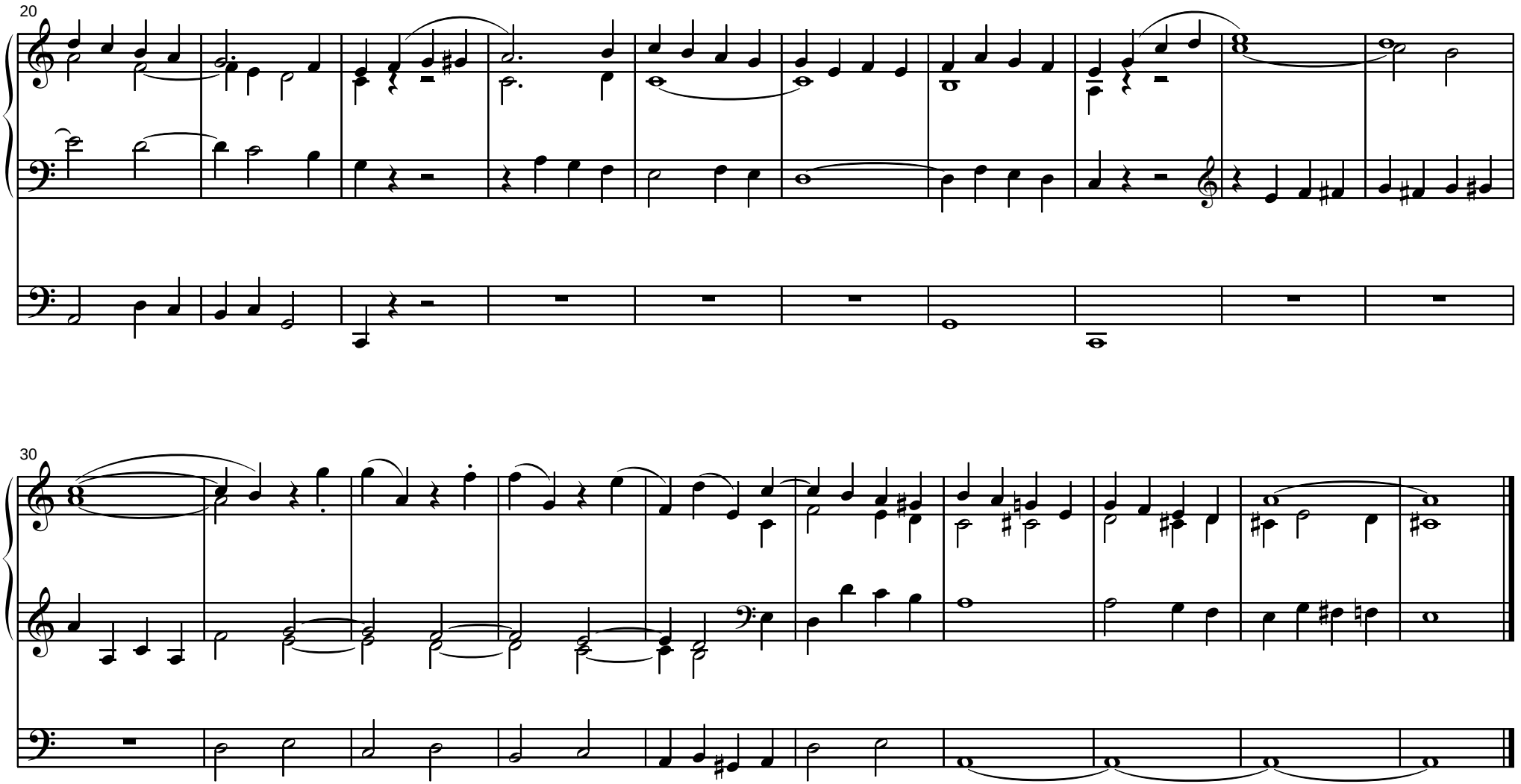

27
34

10. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen

Carl Loewe

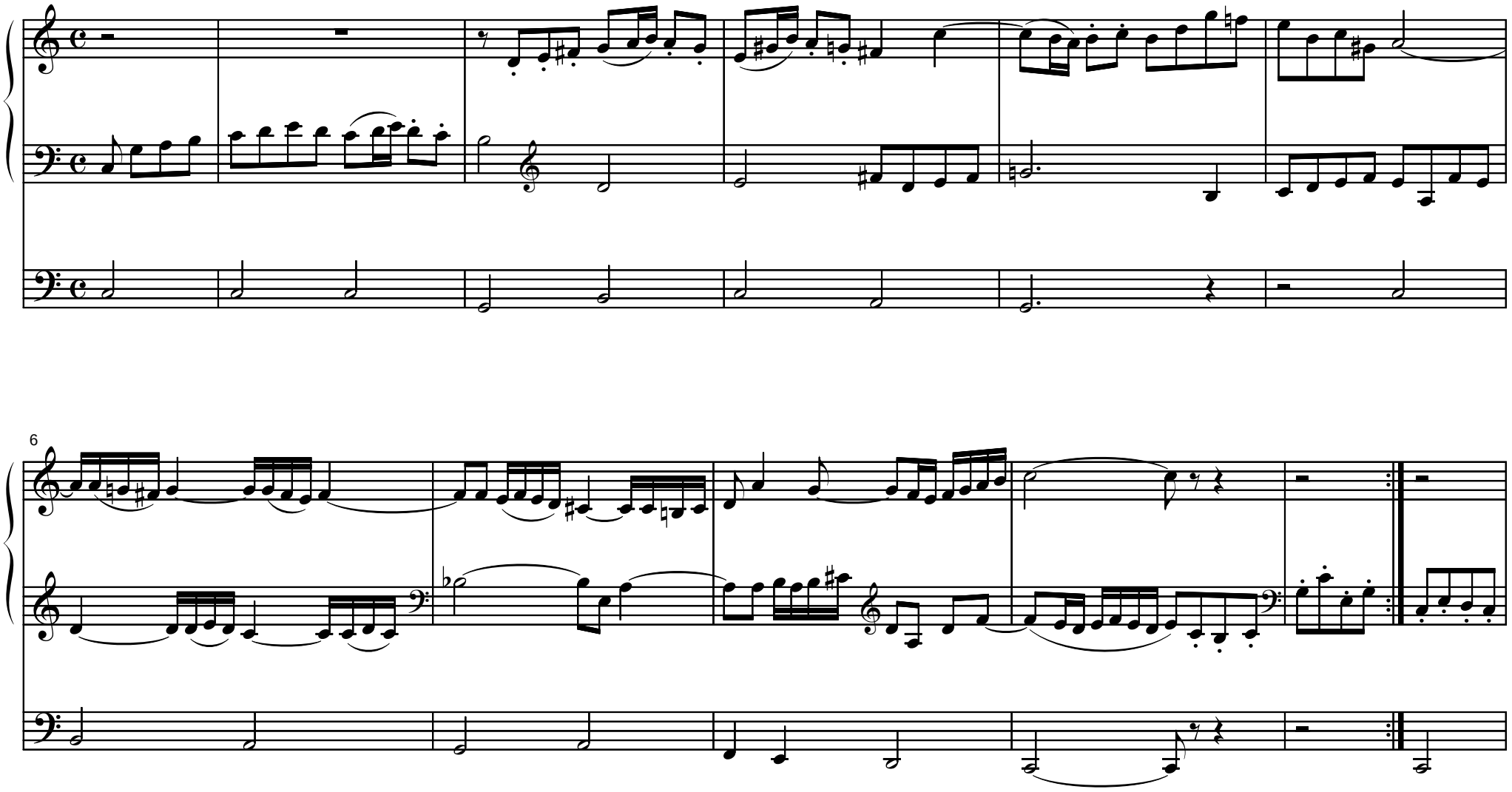


© Konrad Küster 2019

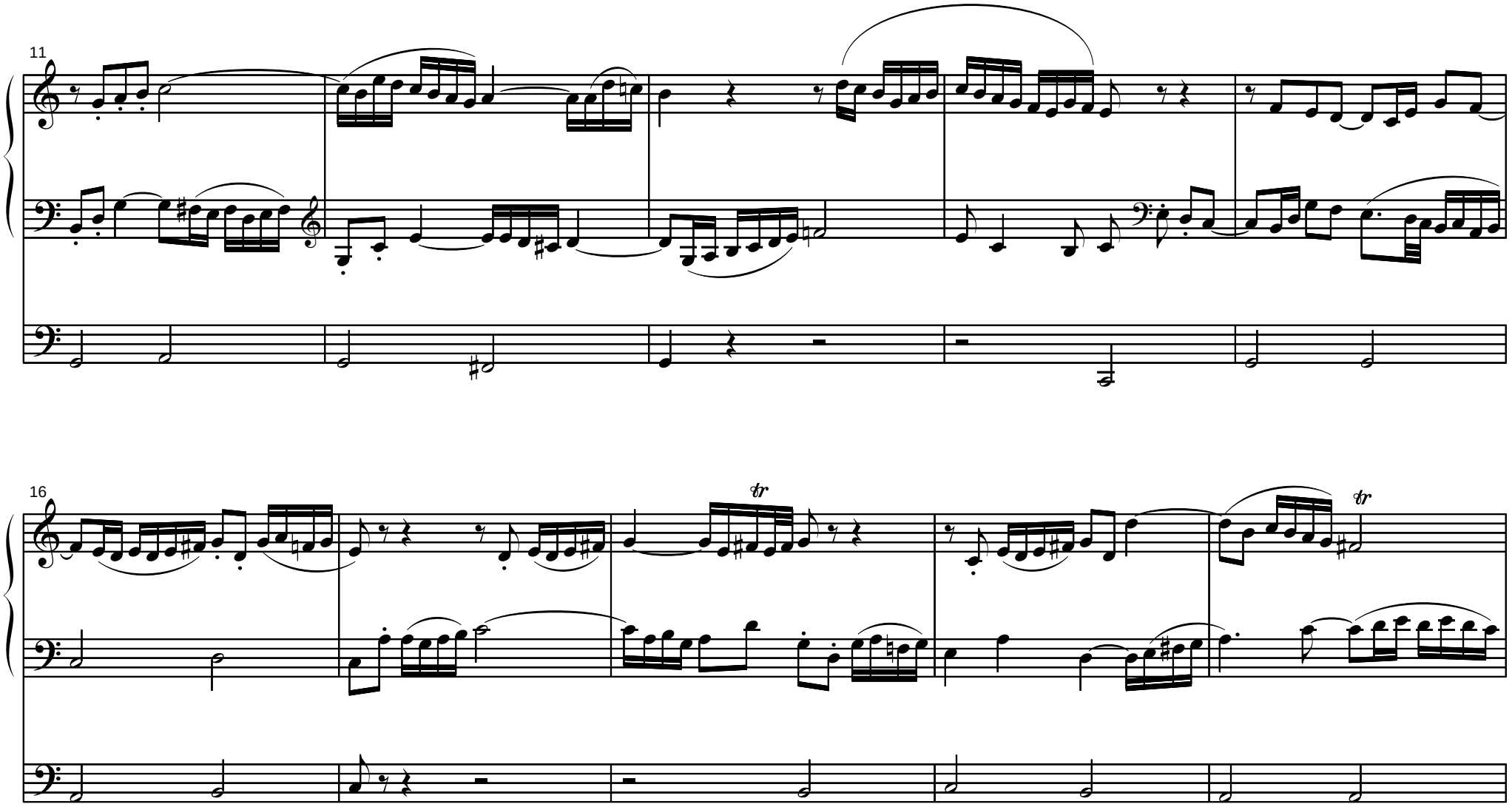

20
30

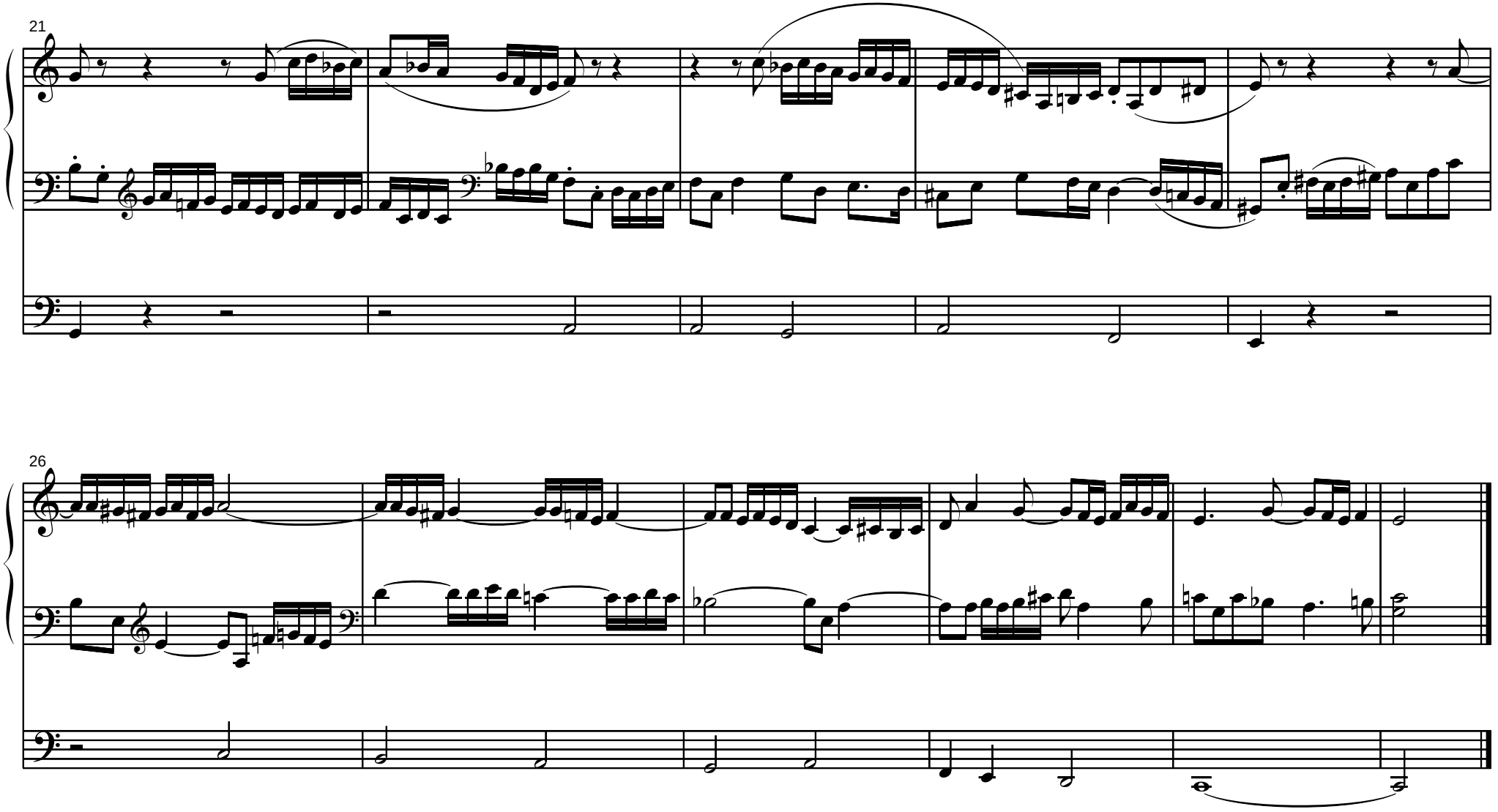
11. Ein feste Burg ist unser Gott

Carl Leschen



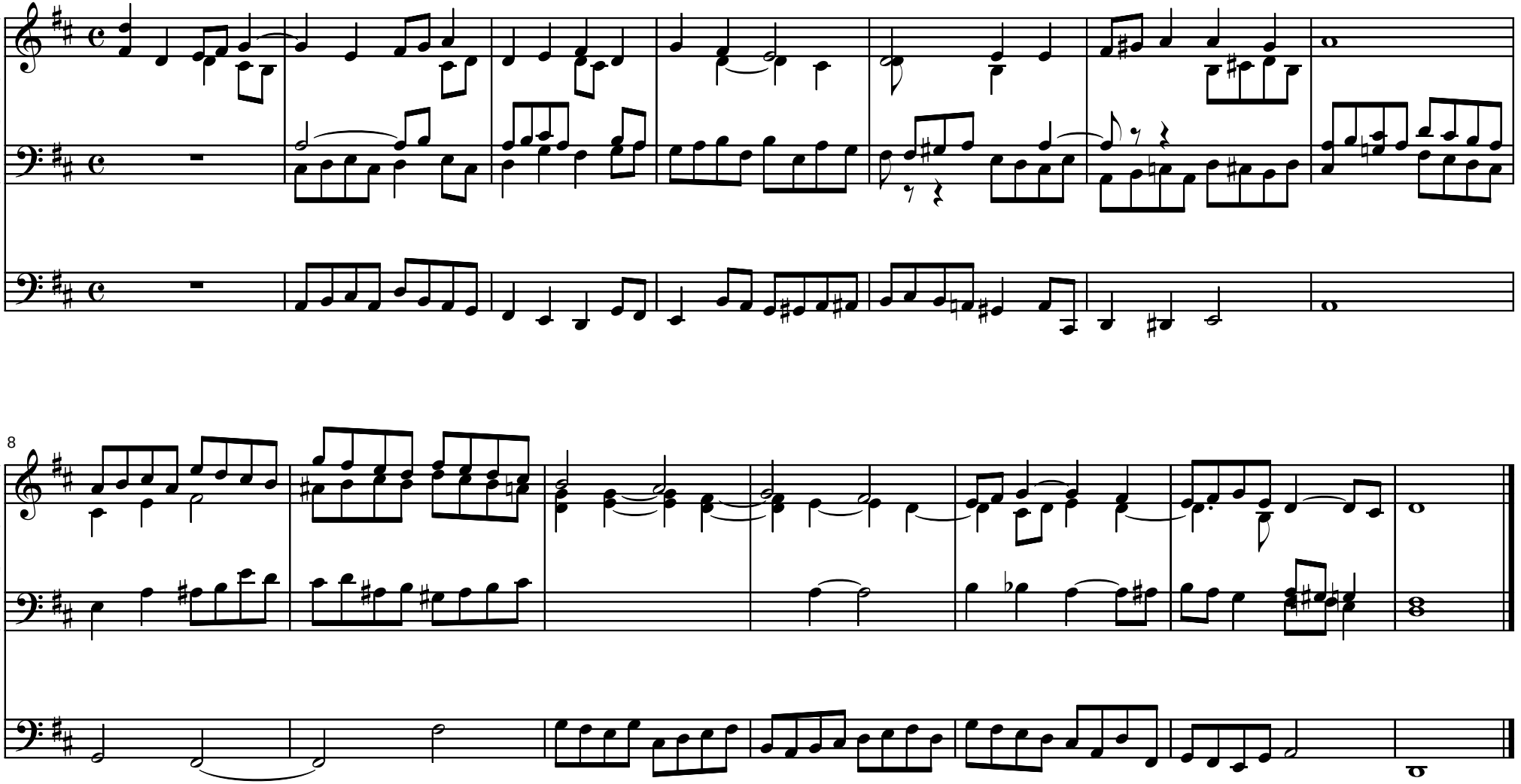
© Konrad Küster 2019


11
16
tr
tr


21
26

12. Praeludium con fermezza. Jesu meines Lebens Leben

Carl Leschen



© Konrad Küster 2019

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.