Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 8

# Carl Heinebuch:

# Variationen über „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ für Orgel

Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

**Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“**

ist im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ begründet worden, das 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf im Rahmen des Förderprogramms Interreg IV A durchgeführt wird.

Sie flankiert zugleich das Verbundprojekt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, das unter dem Titel „Luthers Norden: Kulturwirkungen der Reformation im Norden erforschen und vermitteln“ einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) leistet.

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:
http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/in-der-nordkirche/noten-download.html

Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 8

# Carl Heinebuch
1840–1896

## Variationen über „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ für Orgel

Herausgegeben von Konrad Küster

Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2013

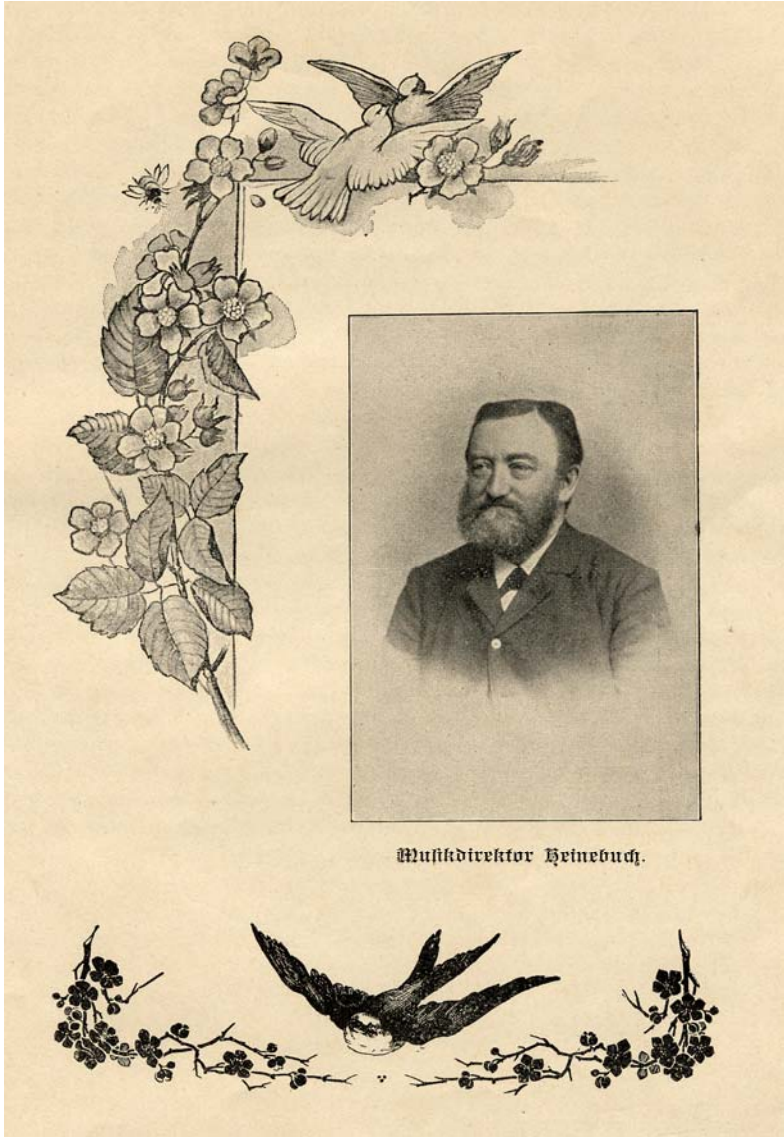
# Inhalt


Vorwort 5

Kritischer Bericht 10

Edition 13

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO) 30


Die nebenstehende Abbildung aus:
Claussen/Bruhn (wie unten, Anm. 1), Bildbeigabe nach S. 56.

# Vorwort

*Bewusstsein für norddeutsche Orgel-Eigentraditionen?*

Wer Carl (Christoph) Heinebuch war, ist bislang kaum bekannt. Dennoch war er ohne Zweifel eine der besonders aktiven norddeutschen Kirchenmusik-Akteure des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dass er damit zugleich wesentliche Spuren in der dänischen Gottesdienstpraxis hinterlassen hat, ist der vermutlich einzige Zugang, den die Nachwelt über längere Zeit hinweg zu ihm gehabt hat.

Schon seine Lebensdaten sind nicht klar: Jenseits der Jahreszahl 1840 (Geburt) und der Herkunft aus dem damaligen Königreich Hannover hört die Einigkeit bereits auf. Geboren wurde er am 24. Juli 1840 in Celle[1]. Weitere Details erschließen sich aus Bewerbungsunterlagen und einem Nachruf[2]: Demnach ging er in Winsen an der Luhe zur Schule und absolvierte dann das „Bezirks-Seminar" in Lüneburg (1858/59), wo er in sämtlichen Fächern „sehr gut" erhielt, schlechter nur in „Lehrtüchtigkeit" („gut"), noch besser jedoch in „Orgelspiel und Generalbass" („ausgezeichnet"). Ähnlich das Bild nach dem Besuch des „Hauptseminars" in Hannover (1861–64): Alle Fachnoten lauteten auf sehr gut und gut, im Orgelspiel erneut auf „ausgezeichnet". Der Seminarmusiklehrer Lahmeyer bescheinigte seinem „braven und talentvollen Schüler" zugleich, dass er „besonders zur Entwerfung einer Orgeldisposition, so wie zur Überwachung und Revision eines Orgelbaues befähigt" sei (Juni 1865). Heinebuchs Bewerbungsschreiben für Uetersen zufolge war der Seminarzeit in Lüneburg ein Orgelunterricht beim Organisten Christian Julius Wilhelm Thies in Altengamme (Hamburger Vierlande) vorausgegangen, also auf dem nördlichen Elbufer; zwischen den beiden Seminaraufenthalten hat er an mehreren Orten als Hilfslehrer gearbeitet. Seine Uetersener Bewerbung formulierte er schließlich von Lüneburg aus, wo er an der Mädchenschule unterrichtete.

Ein weiterer Lehrer Heinebuchs muss der Lüneburger Organist Louis Anger (1813–1870) gewesen sein, der an der traditionsreichen Orgel in St. Johannis Amtsnachfolger unter anderem von Christian Flor und Georg Böhm war und zuvor in Leipzig zum Kreis Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys gehört hatte[3]. Die Johannis-Orgel war 1852 grundlegend im Stil der Zeit umgebaut worden[4]. Anscheinend vertrat Heinebuch selbst jedoch gegenüber alten Orgeln eine andere, traditionellere Einstellung.

Ihre erste Nutznießerin war die Orgel in Uetersen. Dort war Heinebuch 1868 als Organist angestellt worden: an der Orgel, deren hauptsächliche Bausubstanz aus dem Jahr 1749 von Johann Dietrich Busch

---

1 Celle, Kirchenbuch der Garnisons-Kirchengemeinde 1792–1852, 1840 Nr. 13. Für die Recherche danke ich Jörg Rohde, Landeskirchliches Archiv Hannover. Nicht also am 7. April (http://www.stadtarchiv-flensburg.findbuch.net, Abruf 07.12.2013), auch nicht in Gehrden bei Hannover; so J. Claussen und E. Bruhn, „Musikdirektor Carl Christoph Heinebuch", in: *Aus dem Bilderschatz des Sonntagsboten*, Bd. I: Lebensbilder, Bordesholm 1902, S. 57.

2 Umfangreiche Informationen zur Ausbildungszeit in: Klosterarchiv Uetersen, IV 27: betr. das Subrektorat und den Organistendienst in Uetersen. Für weitere Daten vgl. Rochus von Liliencron, „Karl Christoph Heinebuch", in: Anton Bettelheim (Hrsg.), *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*, 1. Band, Berlin 1897, S. 1–3.

3 Zu Anger vgl. Joachim Kremer, „Der Lüneburger Organist Louis Anger (1813-1870) im Urteil Mendelssohn-Bartholdys, Schumanns und Hummels", in: Arnfried Edler u. a., *Niedersachsen in der Musikgeschichte: Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung*, Augsburg 2000, S. 161-183.

4 Vgl. http://musik.st-johanniskirche.de/?tree_id=32 (Abruf 07.12.2013).

stammte und in die noch einiges ältere Material eingegangen war (u. a. aus dem Vorgängerinstrument von Christian Koch, 1690, das seinerseits nochmals ältere Register enthalten haben muss). Heinebuchs Renovierungsprojekt von 1870[5] führte dazu, dass – im Hinblick auf die herrschenden Stilvorstellungen kaum erstaunlich – am Ende sieben Register ganz neu und sechs ältere grundlegend umgestaltet worden waren. Hält man aber dagegen, dass 16 Register die Umbaumaßnahme überstanden, wird deutlich, dass es sich um keine Radikalerneuerung handelte, sondern um eine Bestands-Fortentwicklung – so, wie der Orgelbauer dies bei seinen Lehrern erlernt hatte: Ihn, Heinrich Vieth aus Celle, bezeichnete Heinebuch im Abnahmegutachten als einen „talentvollen Schüler des rühmlich bekannten Marcussen in Apenrade", und seine Lehrzeit dort muss noch in einer Zeit gelegen haben, in der der Orgelbau noch nicht vom Gedanken der Komplett-Erneuerung beherrscht wurde. Die Orgel hat daraufhin auch die heftigsten Umbau-Epochen weitgehend schadlos überstanden.

Nach einem nur kurzen Wirken in Neumünster im Jahr 1872 wechselte Heinebuch noch im selben Jahr weiter an die 1866 erbaute Marcussen-Orgel in Gettorf (zwischen Kiel und Eckernförde)[6], einem der traditionsreichsten Orgel-Orte des norddeutschen Raumes[7]; das hier edierte Werk ist höchstwahrscheinlich dort entstanden (siehe unten).

Im Januar 1879 bezog er seine Lebensstellung an der Orgel der Flensburger Marienkirche, wiederum einem traditionsreichen Instrument, das in seinen Wurzeln bis ins mittlere 16. Jahrhundert zurückreichte (Barthold Hering, 1553), von Umbauten des 17. Jahrhunderts geprägt (u. a. Nicolaus Maaß, 1605–09; Tobias Brunner, 1651–53; Johann Hinrich Wernitz, 1686) und durch Johann Dietrich Busch, Marcussen & Reuter (1831) und den Marcussen-Schüler Emil Hansen (1894/95) grundlegend umgestaltet worden war (stets jedoch auch unter Beibehaltung älteren Materials)[8]. Die letzten Arbeiten fanden also ihren Abschluss kurz vor dem Tod Heinebuchs am 6. November 1896. Für seine Verdienste wurde er mit dem Titel „Königlicher Musikdirektor" geehrt.

So ist zunächst festzustellen, dass Heinebuch mehr als andere in seiner Zeit Traditionsdenken verkörperte – wenn es um Orgeln ging. Dies gilt aber auch für sein komplettes übriges Wirken.

### *Kirchenmusik-Organisator mit Weitblick*

Als 1886 der „Verein zur Pflege kirchlicher Musik in Schleswig-Holstein" gegründet werden sollte, war Heinebuch eine der treibenden Kräfte; er wirkte als erster Schriftführer. Der Verein setzte sich zum Ziel, die kirchliche Musikpflege insgesamt zu verbessern; wesentlich war die Vereinsarbeit auch von einem Bewusstsein für die Bedeutung eigener, regionaler Kultur- und Liturgietraditionen in den seit 1864/67 zu preußischen Provinzen gewordenen Herzogtümern getragen. Für zahlreiche Publikationen war Heinebuch mitverantwortlich, so für *Die schönsten Melodien unseres Neuen Gesangbuchs, erarbeitet vom Provinzialverein zur Pflege kirchlicher Musik*, 1893/95 mit Erläuterungen gemeinsam herausgegeben

5 Zur Orgelgeschichte vgl. Klosterarchiv Uetersen, D 7, betr. die Orgel.

6 In wesentlichen Teilen erhalten; vgl. Dirk Jonkanski u. a. (Hrsg.), *Orgellandschaft Schleswig-Holstein: Zur Geschichte und Pflege eines Klang- und Kulturdenkmals*, Kiel 2012 (Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, 3), S. 162.

7 In der Hauptkirche eine Orgel 1491 vorhanden; zudem in der damaligen Wallfahrtskapelle seit 1500 ein Positiv. Vgl. Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 243–248.

8 Hans Peter Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, Kassel etc. 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 11), S. 258–264; Schumann (wie Anm. 7), S. 209–211.

mit dem späteren Schleswiger Dompropst Theodor Stoltenberg, den Heinebuch aus der gemeinsamen Zeit in Gettorf kannte, und des Pastors Albert Voss (Bornhöved).

Diese Ideen setzte Heinebuch auch für die dänischsprachigen Gemeinden der preußischen Provinz um. Am Anfang standen die *Liturgiske Melodier til Brug ved den lutherske høimesse*, denen 1892 ein Gesangbuch folgte; in beiden Werken arbeitete er eng und fruchtbar mit dem Pastor Hans Schlaikier Prahl (wirkend in Mjolden, Møgeltønder, Egen/Als, Gammel Haderslev) zusammen. Die Kooperation, die gleichfalls schon aus der gemeinsamen liturgischen Vereinsarbeit hervorging, wurde gekrönt mit einem Choralbuch, den *Melodier til Evangelisk Luthers Psalmebog for de dansktalende menigheder i Slesvig* (unterzeichnet am Michaelisfest 1895). Diese Werke wurden in ihren differenzierten deutsch-dänischen Text- und Melodiezugängen zu zentralen Dokumenten der dänischen Liturgiegeschichte des späteren 19. Jahrhunderts[9]. Gleichzeitig strahlte diese grundlegende liturgische Arbeit auch auf die deutschsprachigen Gemeinden der ehemaligen Herzogtümer aus: Gemeinsam mit Prahl erarbeitete Heinebuch 1893/94 eine Gottesdienstordnung[10].

Nach dem Tod Heinebuchs wurde sein Nachlass von Theodor Stoltenberg übernommen; damit war ein Grundstock der Sammlungen des späteren Nordelbischen Kirchenchorverbandes gebildet, die im Besitz des jeweiligen Vorsitzenden weitergegeben wurden. Nur in Teilen sind die Noten Heinebuchs erhalten geblieben; ein eigenes Verzeichnis berichtet jedoch umfassend über die Bestände im Jahr 1897.

*Heinebuchs Orgelkompositionen*

Vermutlich nur durch Zufall sind auch einige Orgelwerke von Heinebuch selbst überliefert; in den übrigen Sammlungsbeständen gibt es keinerlei Bibliothekseinheiten (Bände, Hefte) mit Musik von seiner Hand[11] – nur eben ein Faszikel als Teil eines Bandes, der eigentlich etwas ganz anderes enthält und insofern möglicherweise eher wegen dieses Inhalts aufbewahrt wurde. Es handelt sich um eine der Abschriften von Druckwerken, die Heinebuch von seinem Lehrer Anger geerbt hatte, in diesem Fall ein dreiteiliges pädagogisches Orgelwerk von Johann Gottfried Vierling[12]. Nach dem dritten Teil waren in dem Band einige Seiten freigeblieben, ehe Anger ein weiteres Werk Vierlings eintrug; diese Lücke füllte Heinebuch mit insgesamt 40 Werken, die er als „Tonsätze für die Orgel von C. Heinebuch“ überschrieb. Bei ihnen handelt es sich um weitgehend akkordisch gestaltete, oft kaum mehr als 20 Takte umfassende Kompositionen, die teils lediglich mit einer Tempoangabe versehen, teils ausdrücklich als Präludien zu einzelnen Chorälen bezeichnet sind (auch ohne konkrete Melodieanspielung – wie im ersten Stück, für das Heinebuch auf die Dur-Version von „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ verweist). Etwas länger ist ein Vorspiel „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Nr. 34), das eine Leidenschaft für Akkordbildungen in der

9 Vgl. Søren Sørensen, „Salmesang i Grænselandet efter 1864: Om Prahl og Heinebuchs melodisamling (192 og 1895) til den dansk-slesvigske salmebog“, in: *Dansk kirkesangs årsskrift* 1977/78, S. 47–82, besonders S. 78–80. Siehe auch: Hans Valdemar Gregersen, *Reformationen i Sønderjylland*, Aabenraa 1986 (Skrifter, udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, 63), S. 243 (das Gesangbuch von 1889 wurde demnach bis 1914 in 100.000 Exemplaren verkauft). Zudem kam es auch zu einer Übernahme der dänischen Materialien in deutschsprachigen Gemeinden, wie die handschriftlichen deutschen Umtextierungen der „Liturgiske Melodier“ im Exemplar der Bibliothek von Løgumkloster Kirkemusikskole es belegen.

10 Liliencron (wie Anm. 2), S. 3.

11 Korrekturanteile des „Psalmebog“ von 1892 kamen in den Antiquariatshandel; Sørensen (vgl. Anm. 9, S. 59) konnte sie privat erwerben.

12 Zu Details vgl. die Einleitung des Kritischen Berichts.

zweigestrichenen Oktave zeigt – eine Idee, die auch in den Variationen erkennbar wird (T. 201–204).

Die Variationen sind somit mit Abstand das umfangreichste Werk dieser Gruppe. Annähernd datierbar ist es mit Hilfe des vorletzten, 38. Stückes der Sammlung, das die Tagesangabe „16 Aug [18]76“ trägt. Auch diese letzte, größte Komposition der Sammlung stammte demnach aus Heinebuchs Gettorfer Zeit und wäre demnach knapp 2 ½ Jahre vor seinem Wechsel nach Flensburg entstanden.

Die zugrunde gelegten Variationstechniken mischen übliche Klavierpraktiken (schrittweise Verdichtung der Bewegung) zuerst mit solchen der Orgelkunst (Variationen in unterschiedlichen Stimmlagen). Danach, ab Variation V, greifen die Techniken ineinander; zwei grundverschiedene Figurationsansätze prägen die Variationen V und VI, triolische Bewegungen die siebte. Mit ihr war die letzte freie Seite des Bandes beschrieben; ihr folgt die Abschrift des letzten Vierling-Werks. So erhielt die VIII. Variation an völlig anderer Stelle im Band ihren Platz: mitten im dritten Vierling-Teil auf einer rechten Seite, von der nur die obere Hälfte beschriftet war. Doch auch dieser Notbehelf bot nicht genügend Platz: Der Schlusstakt dieser Variation existiert nicht; die Seite ist bis in die äußerste Ecke rechts unten beschriftet, doch in ihr steht der Takt mit dem vorletzten Ton der Liedmelodie. Der Schluss muss also ergänzt werden – abgestimmt auch darauf, dass die Basslinie die Kadenz-Ultima nicht direkt ansteuert.

Über weite Strecken mag die Musik konventionell anmuten, allenfalls mit kleineren harmonischen Schärfungen gewürzt; doch wäre die Erwartung verfehlt, hier könne direkt mit Auswirkungen der gleichzeitigen französischen Orgelmusik oder gar mit einem Vorgriff auf das Werk Max Reger gerechnet werden. Fragt man also nach einem Traditionskontext, liegt eine Anlehnung an denjenigen viel näher, der etwa durch die Thüringer Schule (Christian Friedrich Kittel, Michael Gotthard Fischer, Christian Heinrich Rinck etc.) umrissen werden kann oder auch bei Heinebuchs älterem Schleswiger Kollegen Julius Katterfeldt[13] feststellbar ist. Trotzdem muss man auch Heinebuchs individuelles Profil in den Blick nehmen. Denn die Arbeit mit traditionsgebundenen Satzstrukturen, in die eine aufgelockerte Harmonik eindringt, wirkt ebenso wie ein kompositorischer Ausdruck seiner organologisch-liturgischen Arbeit. So sind die Werke zugleich Dokumente eines gehobenen Alltags der schleswig-holsteinischen Kirchenmusik vor 1900.

### *Spezielle Bemerkungen zu Variation V*

Wie im Kritischen Bericht einzeln ausgeführt, hat Heinebuch zwei Schichten von Notation in die Systeme eingetragen: eine mit Tinte, eine mit Bleistift. Die letzteren Eintragungen erscheinen als die jüngeren, weil mit ihnen punktuell der Tinten-Notentext relativiert wird.

Dies ist von entscheidender Bedeutung für die Einschätzung des Notenbildes, das die 5. Variation zeigt. In Tinte ausgeführt ist nur ein akkordischer Satz; das Erscheinungsbild entspricht also dem der Themenvorstellung in Takt 1ff. – allerdings nicht ganz. Denn sämtliche Notenhälse sind nach unten gerichtet; über diesen Eintragungen blieb also von vornherein ein Freiraum für Ergänzungen. Dieser Grundbestand wird in der Edition im unteren und mittleren System abgedruckt.

In die Lücken zwischen diesen Eintragungen fügte Heinebuch mit Bleistift eine figurierte Stimme ein. Bisweilen sind die Notenwerte vollständig und eindeutig zu identifizieren; nicht immer lässt sich aber eindeutig entscheiden, ob ein Balken auf Viertel oder Sechzehntel verweist

13 Werke im Neudruck: *Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit (1780–1860)*, hrsg. von Konrad Küster, Bd. 3: *Organisten um Jürgen Marcussen*, Stuttgart 2008, S. 34–67.

– auch deshalb nicht, weil manche Gruppen aus vier Sechzehnteln nur einmal notiert worden sind, aber offensichtlich zweimal gespielt werden sollen. Wie weit gilt dies also auch für Notengruppen, die nur einen Notenbalken zeigen, aber dennoch so in dem jeweiligen Takt positioniert sind, dass in ihm anschließend noch eine zweite, gleichartige Notengruppe hätte eingetragen werden können?

Für die Edition dieser Variation wird ein Kompromiss gewählt:

1. Sowohl Tinten- als auch Bleistifteintragungen werden nebeneinander wiedergegeben. Es ist jedoch denkbar, dass Heinebuch nur eine der beiden Optionen spielen wollte: entweder also den akkordischen Satz (kaum) oder (eher) nur die figurierte Oberstimme. Doch es ist auch die dritte Möglichkeit denkbar und machbar, die gesamte überlieferte musikalische Substanz zu spielen; möglicherweise hat Heinebuch die beiden „Schichten" deshalb im Schriftbild unterschieden, weil sie anders bei einer Arbeit mit nur zwei Systemen gar nicht lesbar gewesen wären. Tatsächlich gibt es auch anderweitig in der Komposition Belege für diese Praxis: In T. 87–88 stehen im tiefsten Part Umspielungen der jeweils tiefsten Akkordtöne.
2. Sämtliche Noten, die in der Edition exakt den Bleistifteintragungen folgen können, erscheinen in Normaldruck.
3. Wenn eine Sechzehntelgruppe nur einmal notiert ist und dies offensichtlich im Sinne einer „simile"-Anweisung gemeint ist, wird die original notierte Tongruppe in Großdruck wiedergegeben, die ergänzte in Kleindruck.
4. Wenn der Eindruck entsteht, dass eine Notengruppe, die als Achtel gelesen werden kann, offenkundig eher als Sechzehntelgruppe gemeint ist, werden beide Eintritte im Kleindruck wiedergegeben; dies wird im Kritischen Bericht eigens erwähnt. Für das Spiel entsteht aber die Möglichkeit, an dieser Stelle nur eine der Sechzehntelgruppen zu spielen, aber zu Achteln gedehnt.

# Kritischer Bericht

## *Die Quelle*

Autographe Reinschrift: Kiel, Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-lutherischen Kirche in Norddeutschland, Bestand 15.19 (Nordelbischer Kirchenchorverband), Nr. 364; Depositum des Kirchenchorverbands in der Nordkirche. Dem Archiv und dem Kirchenchorverband sei für die Abdruckerlaubnis herzlich gedankt.

Folioband (Hochformat), unpaginiert. Enthaltend: Johann Gottfried Vierling, *Sammlung leichter Orgelstücke, nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beim Choral*, 3 Teile, Abschrift der Ausgabe Leipzig (Breitkopf) durch Louis Anger (Schreibervermerk auf dem Titelblatt des 1. Teils „H L E Anger"). Danach folgen die 40 Orgelwerke Heinebuchs (vgl. Vorwort), von denen der Variationenzyklus das letzte ist (Variation VIII hingegen auf einer freien unteren Hälfte einer rechten Seite im 3. Teil des Vierling-Werkes eingetragen). Am Bandende Vierling, *Versuch einer Anleitung zum Präludiren* (Leipzig: Breitkopf); wie die ersten drei Teile.

Eintragungen Heinebuchs zumeist mit zierlicher Feder in Tinte; einzelne Bleistiftzusätze. Im Hinblick auf die Tinte-Blei-Notation der V. Variation werden die Bleistift-Einzeichnungen in die Edition übernommen, jedoch eigens im Kritischen Bericht bezeichnet.

Notation: original auf zwei Systemen, die zumeist je zwei Stimmen enthalten. Aufgrund der dichten Satzstrukturen erscheint es nicht möglich, dass in zweimanualigem Spiel eine melodieführende Stimme durchweg aus dem Kontext der übrigen Stimmen herausgelöst werden sollte (vgl. z. B. T. 45–46; identischer Ton e' in T. 76,1). Somit wurde eine möglichst behutsame Zergliederung des Notenbildes versucht: Aus dem unteren System wurde die untere Stimme als Pedalstimme entnommen, ferner Melodieanteile möglichst freigestellt. Erst in einer weiteren Stufe wurde auch die Grifftechnik in den Blick genommen: In der Edition soll die musikalische Substanz deutlich gemacht werden, ohne aber Interpreten die Möglichkeit zu nehmen, jene nach den individuellen künstlerischen Vorstellungen für eine Aufführung umzusetzen.

## *Allgemeine Anmerkungen zu einzelnen Stücken*

I Choral: Melodie in größeren Notenzeichen notiert, die Begleitung in kleinerer Schrift hinzugesetzt; in der Stollenwiederholung nur die Melodie notiert.
II: Registerangaben als späterer Zusatz (Bleistift); ebenso VI, Takt 176.
V: vgl. zunächst die Ausführungen im Vorwort. In der Stollenwiederholung keine Figurierung; diese in Anlehnung an den Erstdurchgang ergänzt, jedoch im Sinne der anderen Begleitharmonien abgewandelt.

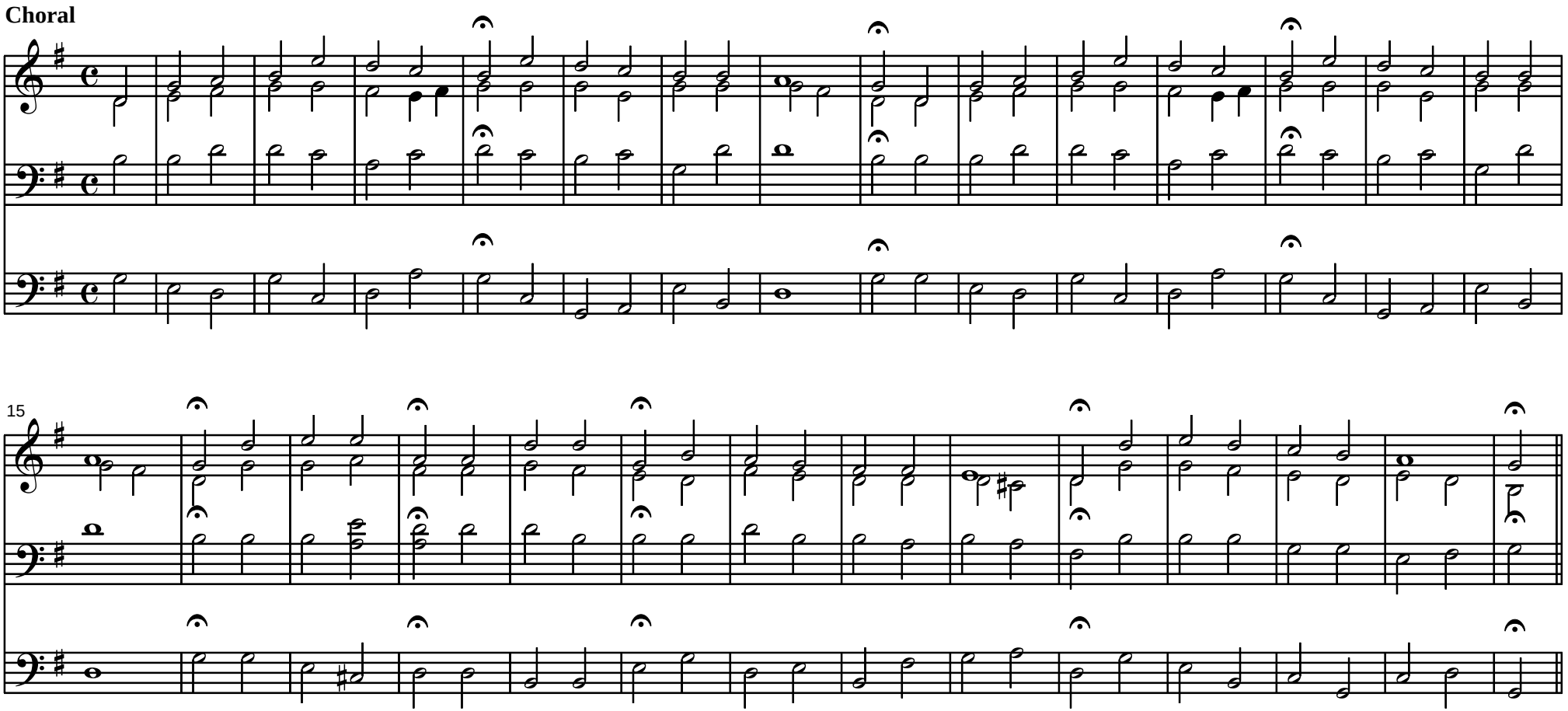
## *Einzelanmerkungen*

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. Das unterste System wird mit „P" bezeichnet.

| **T.** | **St.** | **Zeichen: Bemerkung** |
|---|---|---|
| 17 | II unten | 2: mit Bleistift ergänzt |
| 29 | II unten | 5: orig. Viertel; mit Blei überschrieben, 6 als Achtel hinzugefügt |
| 38 | II unten | 3–4: nachträglich mit Blei ergänzt, nicht gebalkt; zuvor 1: Halbe Pause; anstelle von 4: Achtelpause |
| 49 | I | über der Akkolade am Taktende Zahlenangabe „5" |
| | P | 3: urspr. nur Viertel d. Achtelbewegung (zudem T. 50,1: H) nachträglich mit Blei hinzugesetzt, keine Streichung der Tinten-Vorversion |

| T. | St. | Zeichen: Bemerkung |
|---|---|---|
| 50 | I unten | 1: Achtel $d^1$ vor der 4-Achtel-Gruppe mit Blei ergänzt |
| 71 | II | 4–5: urspr. d-e; 8: urspr. a |
| 76 | I unten | 1: urspr. Viertel, mit Tinte überschrieben |
| | II | 5: urspr. Halbe, mit Tinte überschrieben |
| | P | 1: urspr. Halbe, mit Tinte überschrieben; demnach 2 hinzugefügt |
| 77 | I oben | 5: urspr. Viertel, mit Blei überschrieben und mit neuer Note (6: $d^1$) erweitert |
| 78 | I oben | 4–5: urspr. $a^1$-$h^1$, mit Tinte überschrieben |
| | I unten | 1: Viertel $g^1$+$d^1$ nachträglich mit Tinte ergänzt |
| 90 | I, II | notiert als Halbe (ohne Pause) |
| 94 | II | 2: zuvor Zusatz „11“ (vgl. T. 49?) bzw. „II“ (d. h. nicht auf demselben Manual wie die c. f.-Melodie zu spielen?) |
| 95 | II | 5: erneut Zusatz „c. f.“ |
| 97 | I unten | 3: urspr. 2 Achtel $g^1$-$gis^1$, Viertel $a^1$; mit Blei kanzelliert |
| 128 | II | 4–5: urspr. Viertel h, mit Blei überschrieben |
| 129 | I unten | 2: urspr. Viertel $a^1$-$fis^1$; $a^1$ mit Blei überschrieben, $fis^1$ unverändert |
| 148 | II | 1: Akkord urspr. als $fis^1$-$a^1$-$d^2$ notiert, gestrichen und rechts daneben ersetzt (Tinte) |
| 159 | I | 3ff: als Achtel notiert (aber in der 2. Takthälfte: Zeilenwechsel nach der ersten Hälfte) |
| 162 | I | 5–8: als Achtel notiert, aber klar nur dem 3. Viertelwert zugeordnet |
| 167 | I | 3–6: im unteren Basssystem notiert |
| 168 | I | 1–4: als Sechzehntel notiert (im Basssystem) |
| 169 | I | 3ff: frei ergänzt; keine Anhaltspunkte für die Fortführung erkennbar |
| 170 | I | 1–3: Noten nur noch schemenhaft erkennbar |
| 174 | I | 9–10: urspr. $e^2$-$d^2$; mit Blei überschrieben |
| 176 | P | 3: Beischrift „Ped.“ |
| 182 | I | orig. nur 1 und 4 vorhanden, keine Pausen; ferner die Sechzehntel zum 4. Viertelwert unten |
| | II | orig. nur 1 (= Viertel); keine Pausen. Alle übrigen Noten als Blei-Korrektur |
| 183 | II | 1–2: urspr. Achtel a-$c^1$ (gebalkt); 1: gestrichen und durch Pause ersetzt; 2: Balkung gestrichen, Fähnchen angesetzt. 9: urspr. g, mit Blei in a verändert |
| 184 | I | 1: urspr. $c^2$, Sofortkorrektur mit Tinte |
| 188 | II | 1: urspr. Achtel a-$d^1$; mit Bleistift überschrieben, die 2. Note durchgestrichen |
| 189 | II | 1: urspr. Viertel, Sofortkorrektur mit Tinte |
| 192 | II | Triolen zunächst mit Bleistift eingetragen, dann mit Tinte nachgezogen (bis 193,3); 193,4–9 mit Bleistift ins untere, mit Tinte ins obere System eingetragen |
| 197 | I | 1: mit Fermate; ebenso 205,1 |
| 244 | P | 2: Beischrift „Ped.“ |
| 252 | | nicht ausgeführt (kein Platz mehr auf der Seite!) |

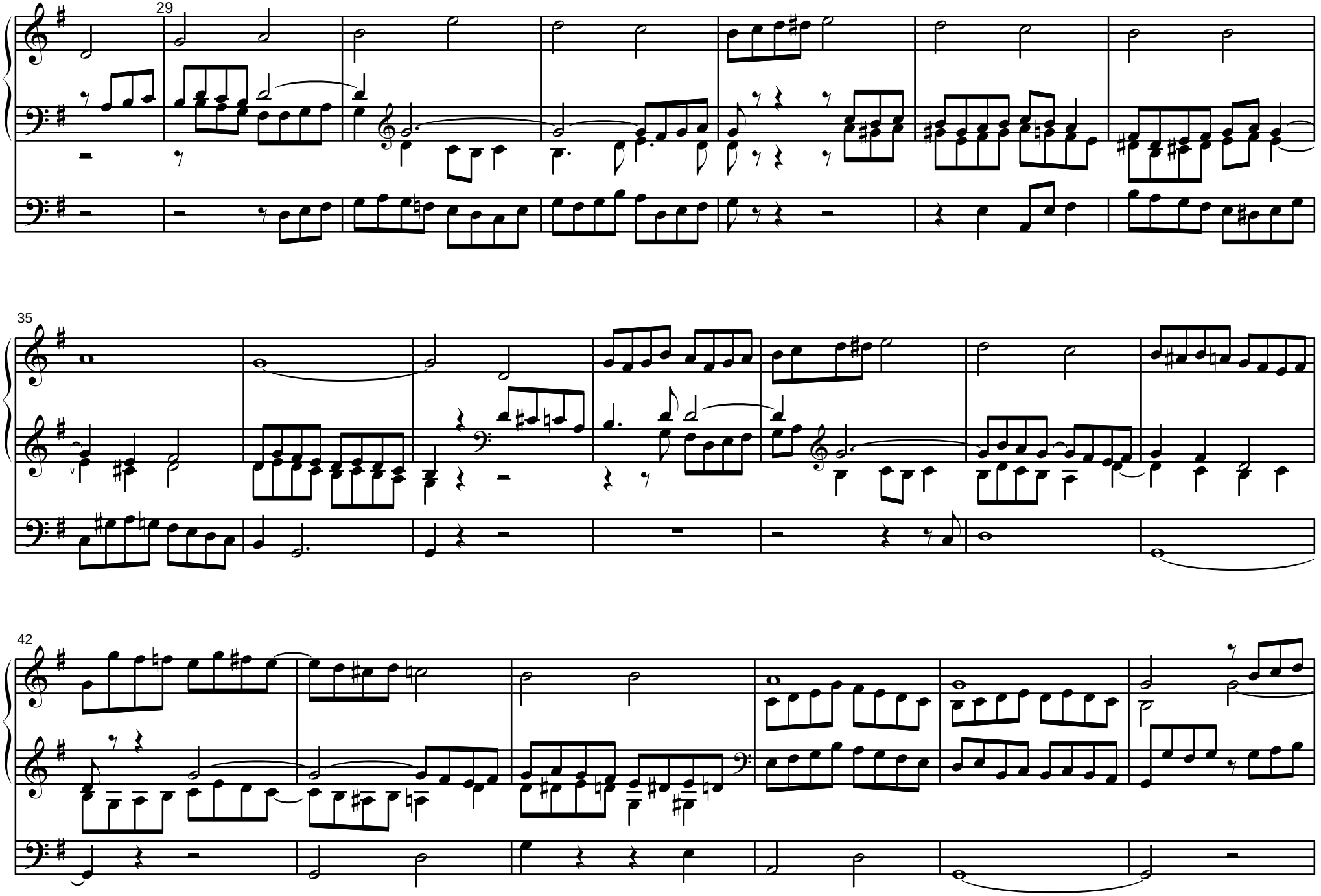
# Was Gott tut, das ist wohlgetan

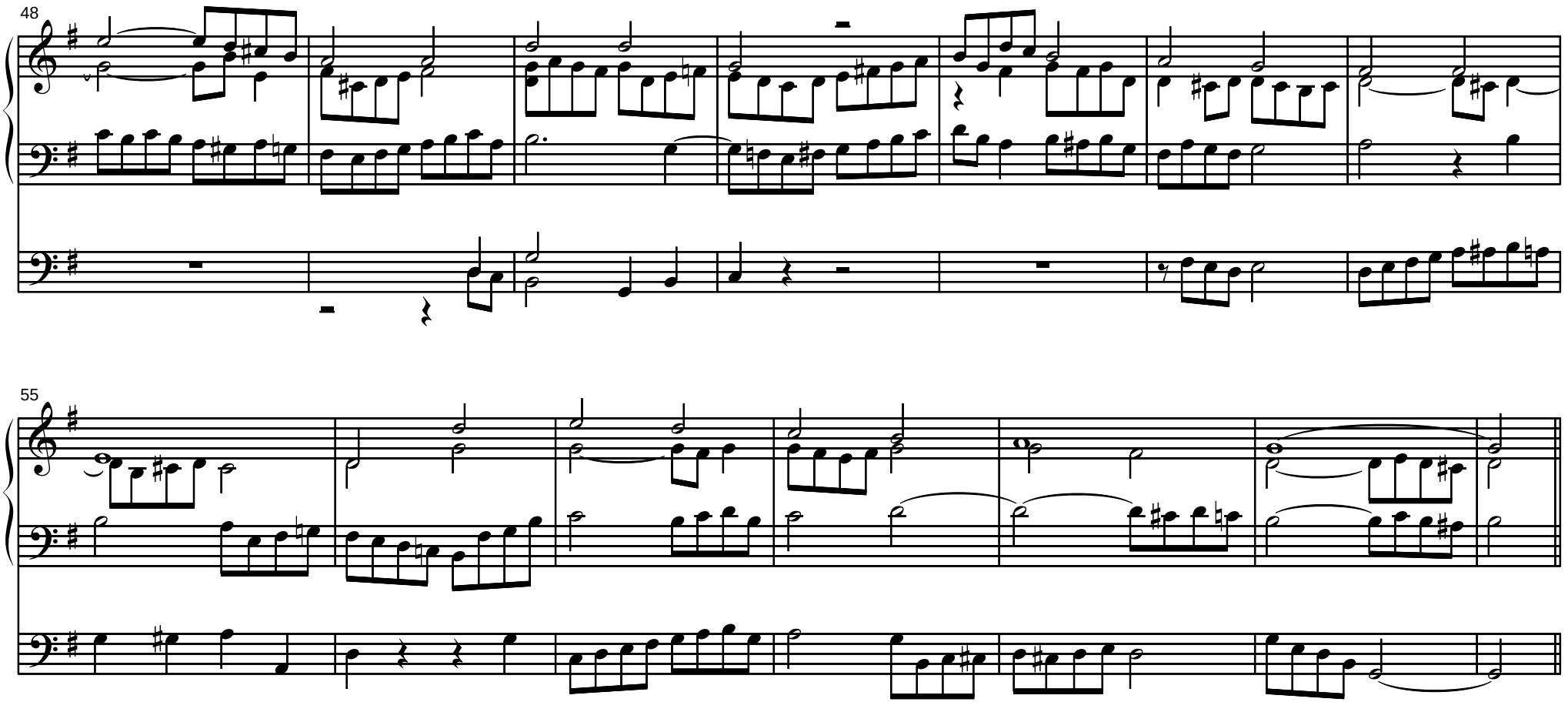



© Konrad Küster 2013

14

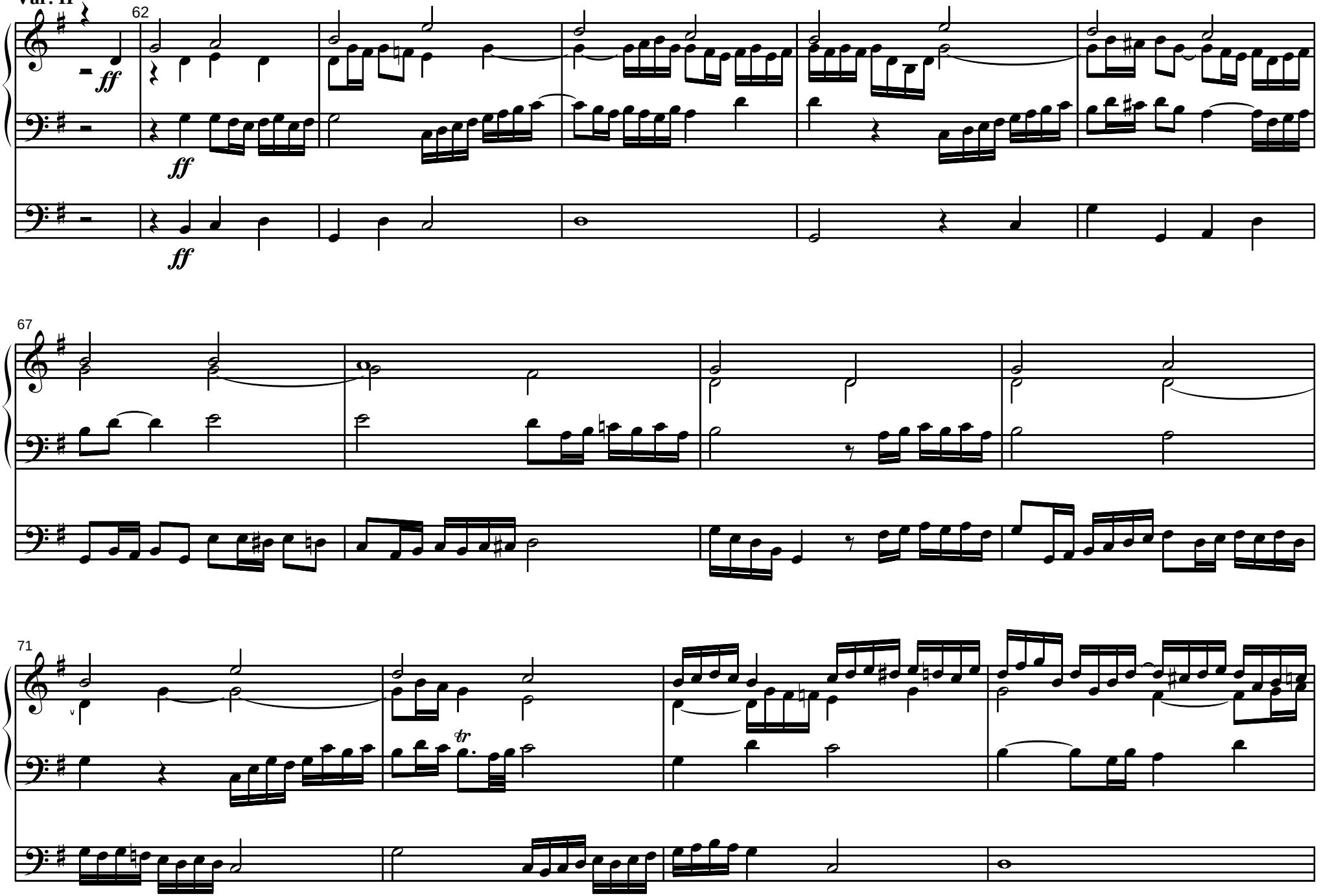
**Var. I** Gamba 8' Gemshorn 4'

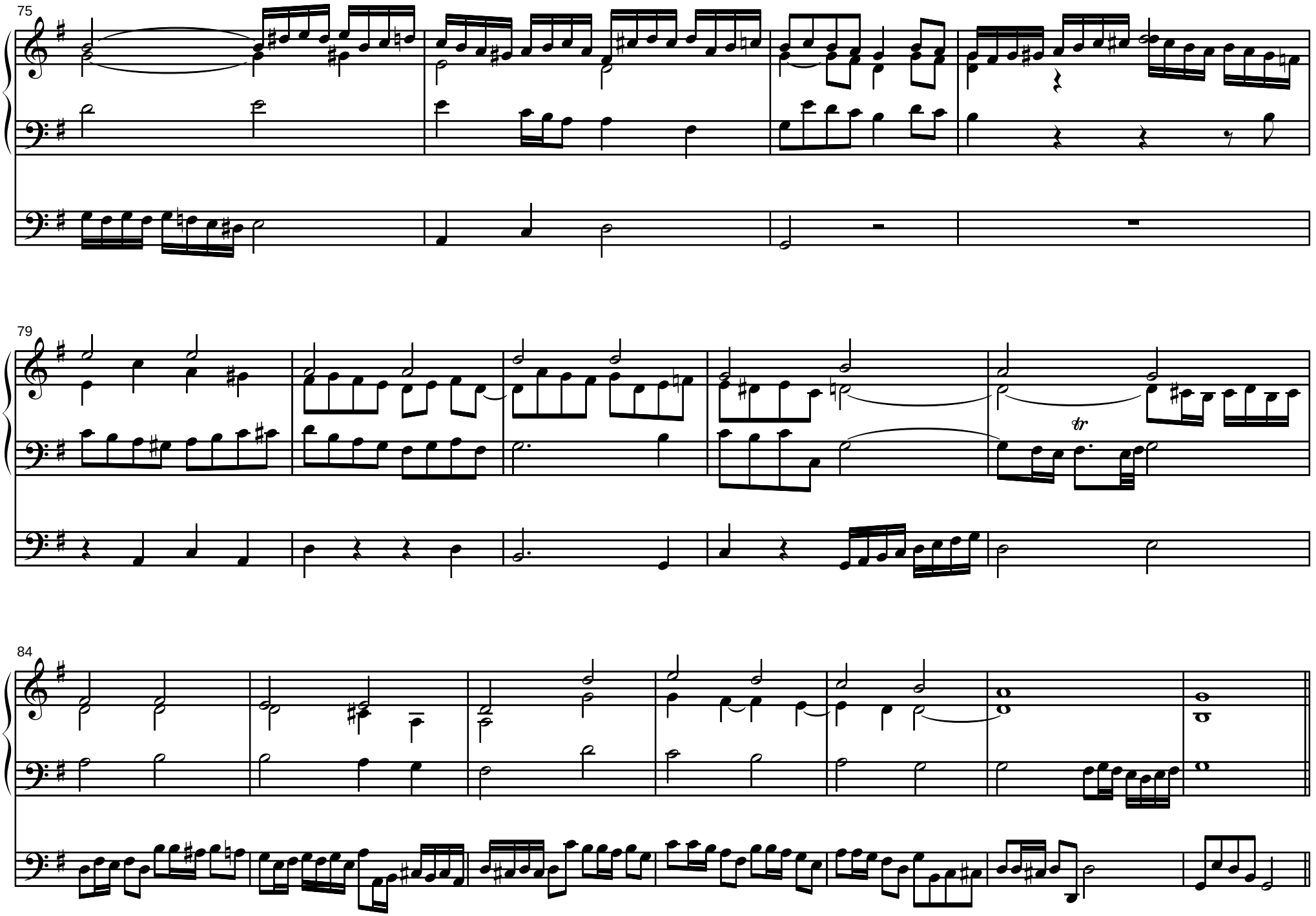



48
55

16

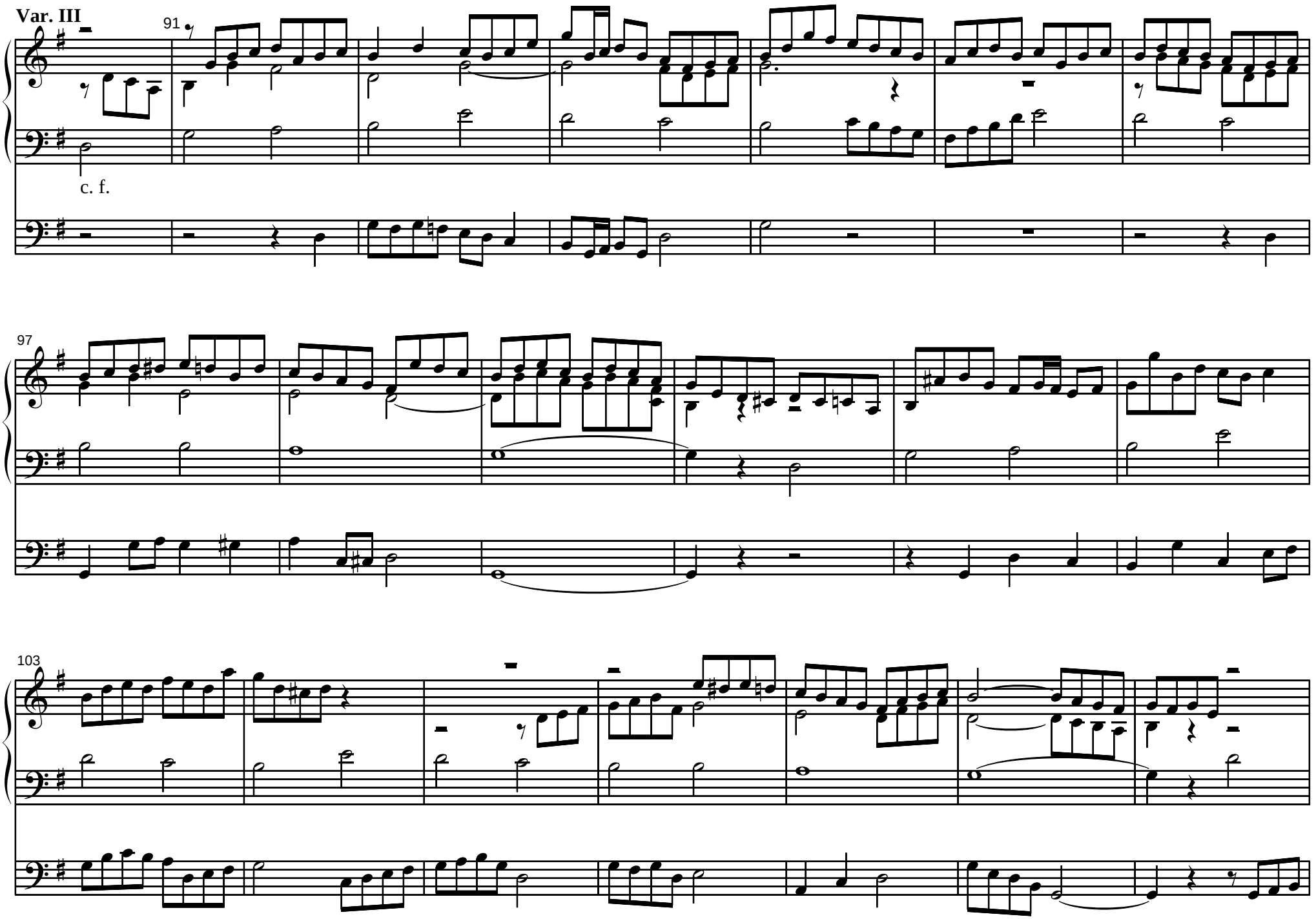
**Var. II**

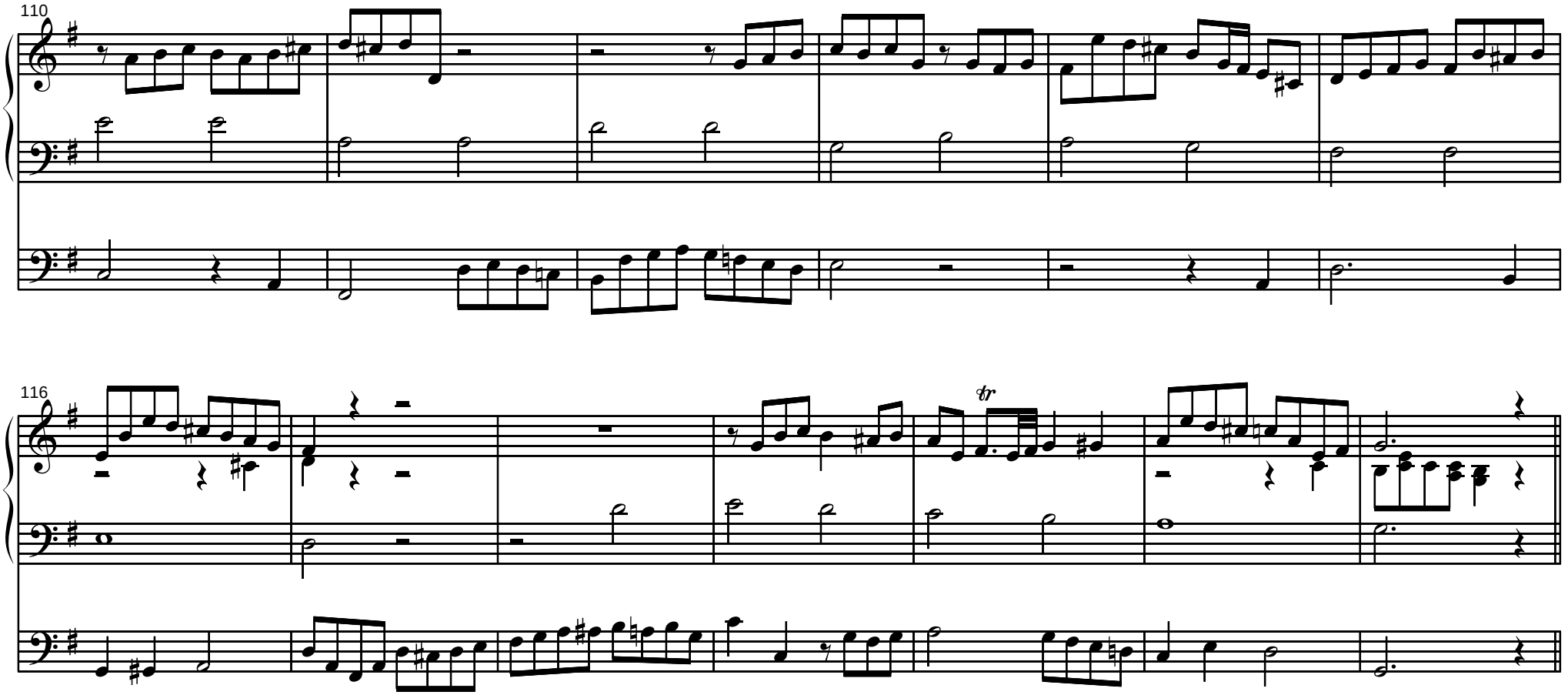



75
79
tr
84

18

**Var. III**




110
116
tr

**Var. IV**

123

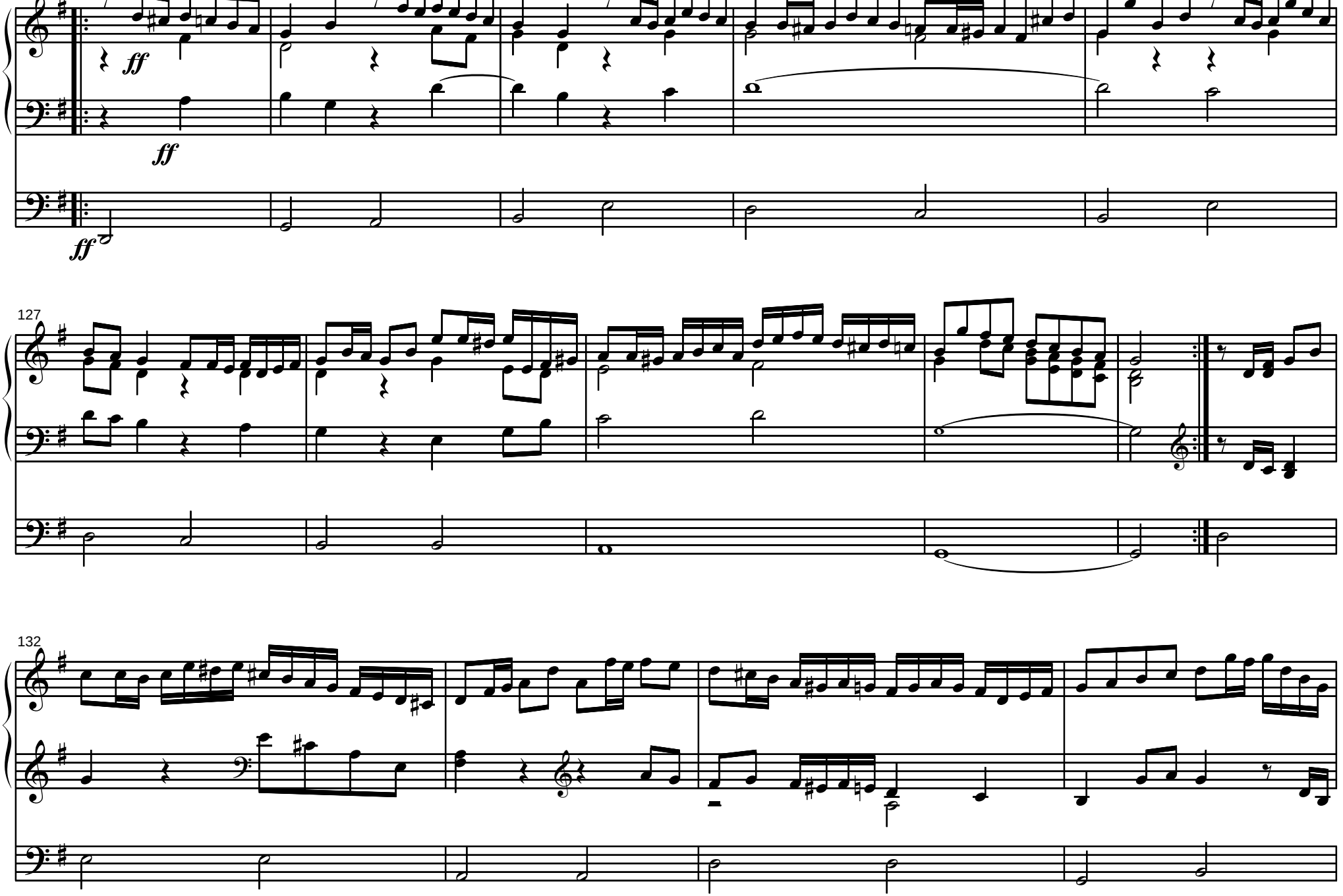
*ff*

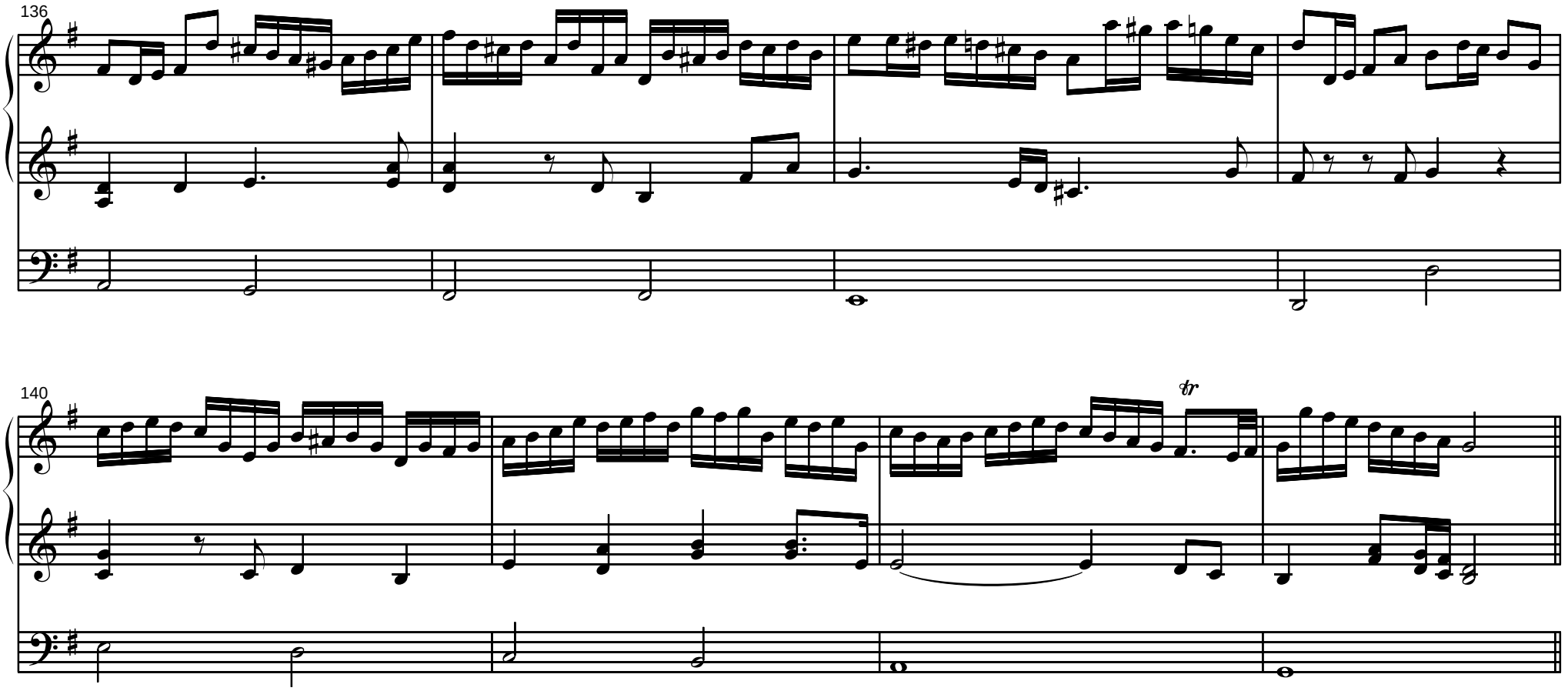
*ff*

*ff*

127

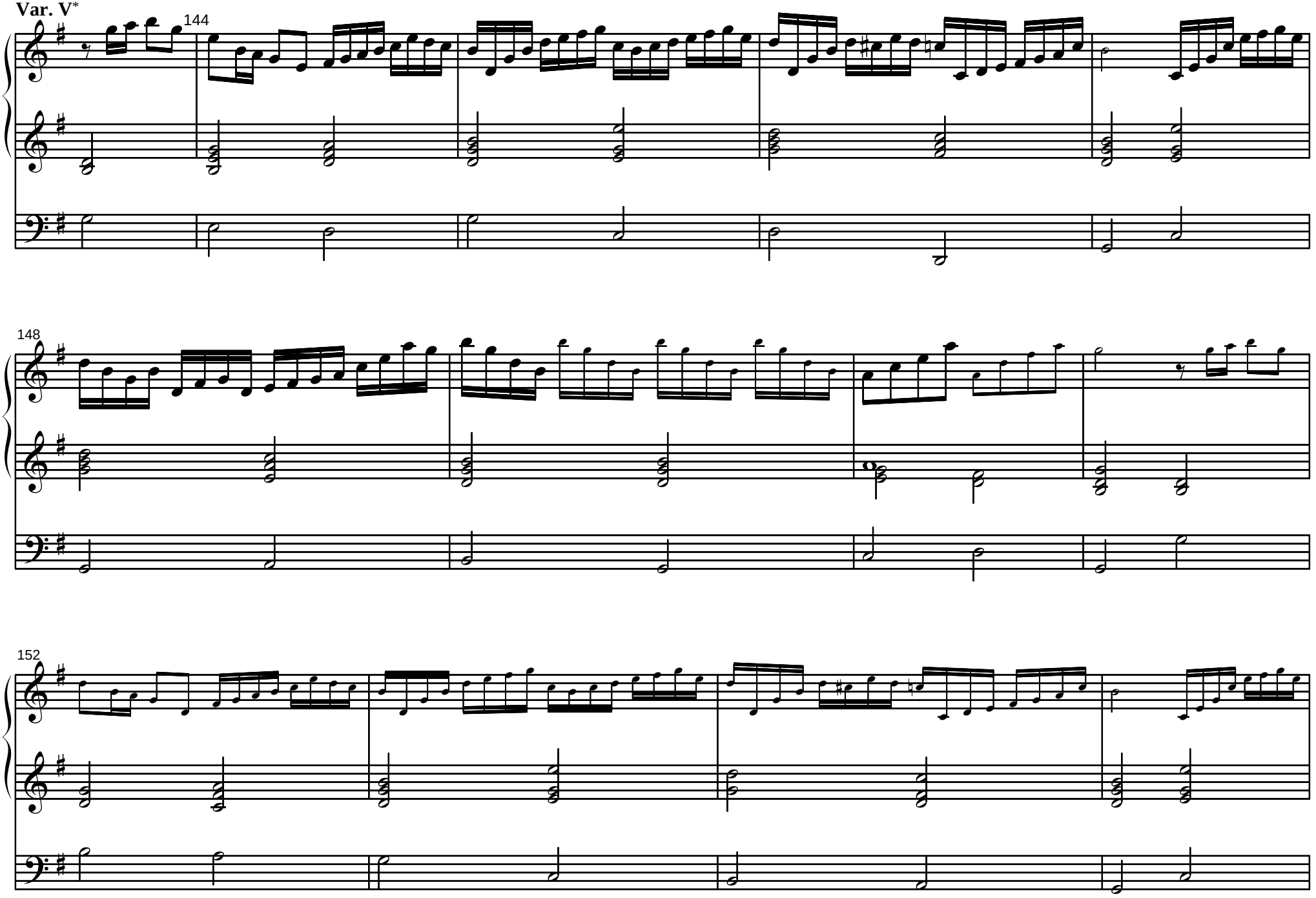
132



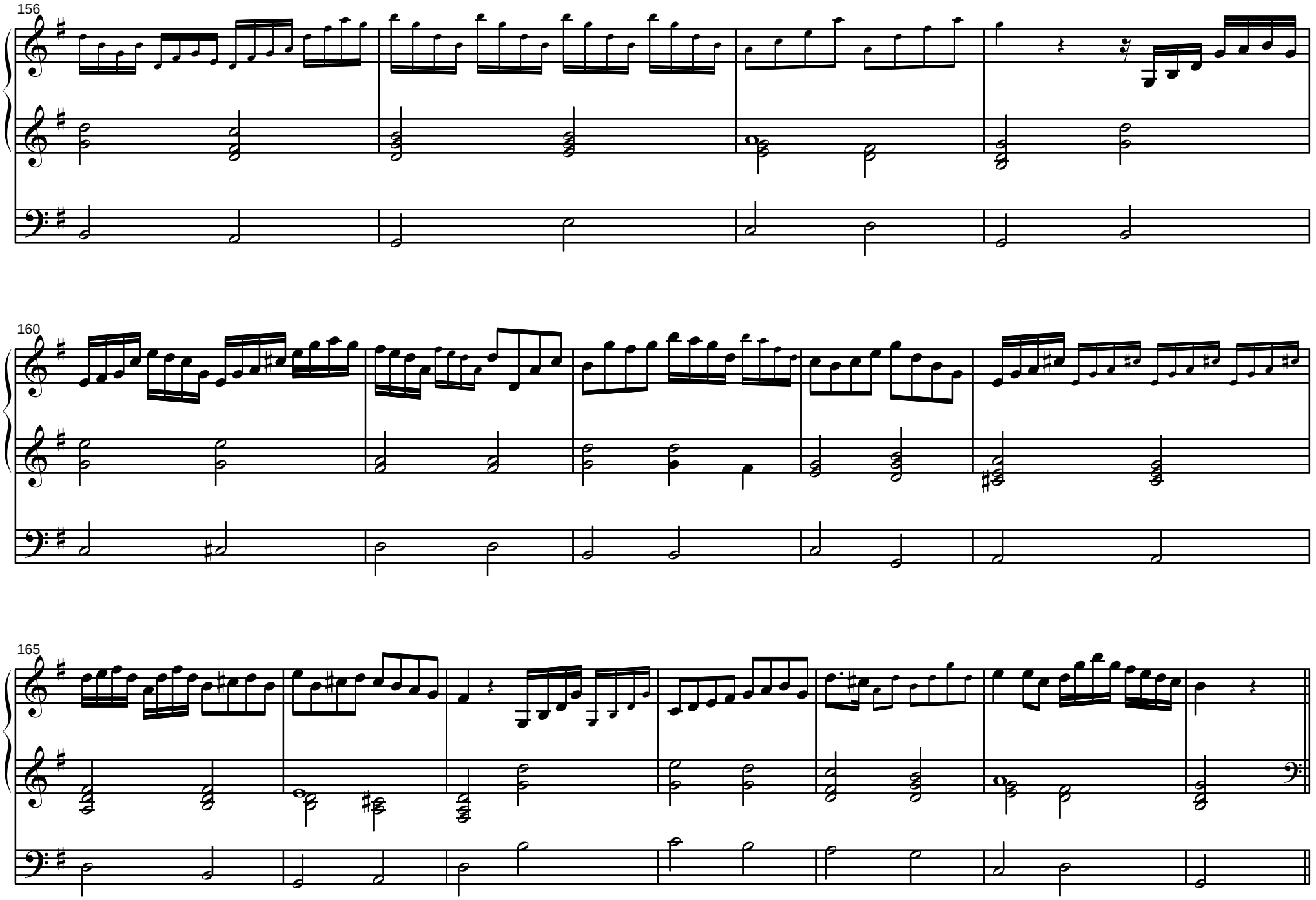

136
140
tr

22

**Var. V***




** Zum Notentext und seiner Aufführungspraxis vgl. das Vorwort*


156
160
165

**Var. VI**

172

*p*

*p*

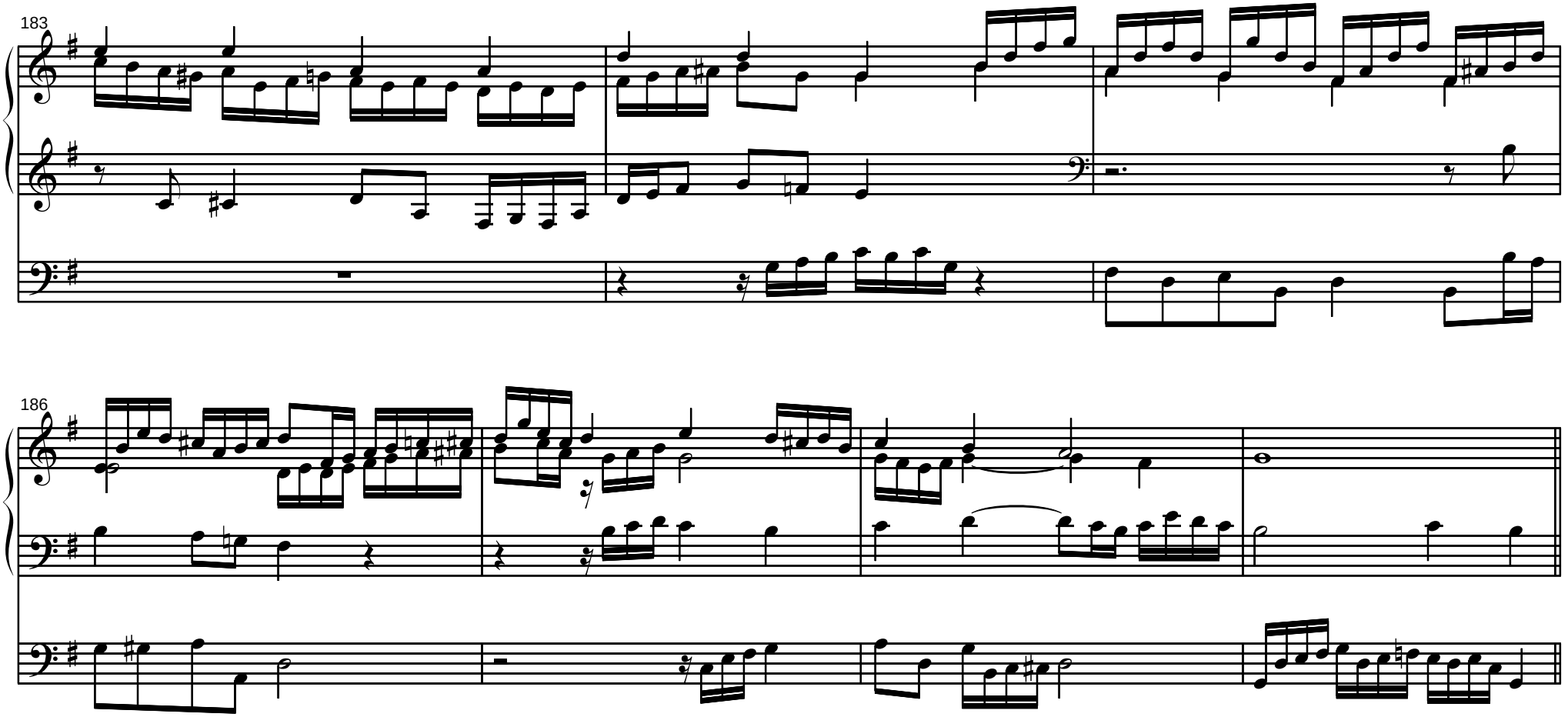
176

*[+]* Oct. 2'

*f*

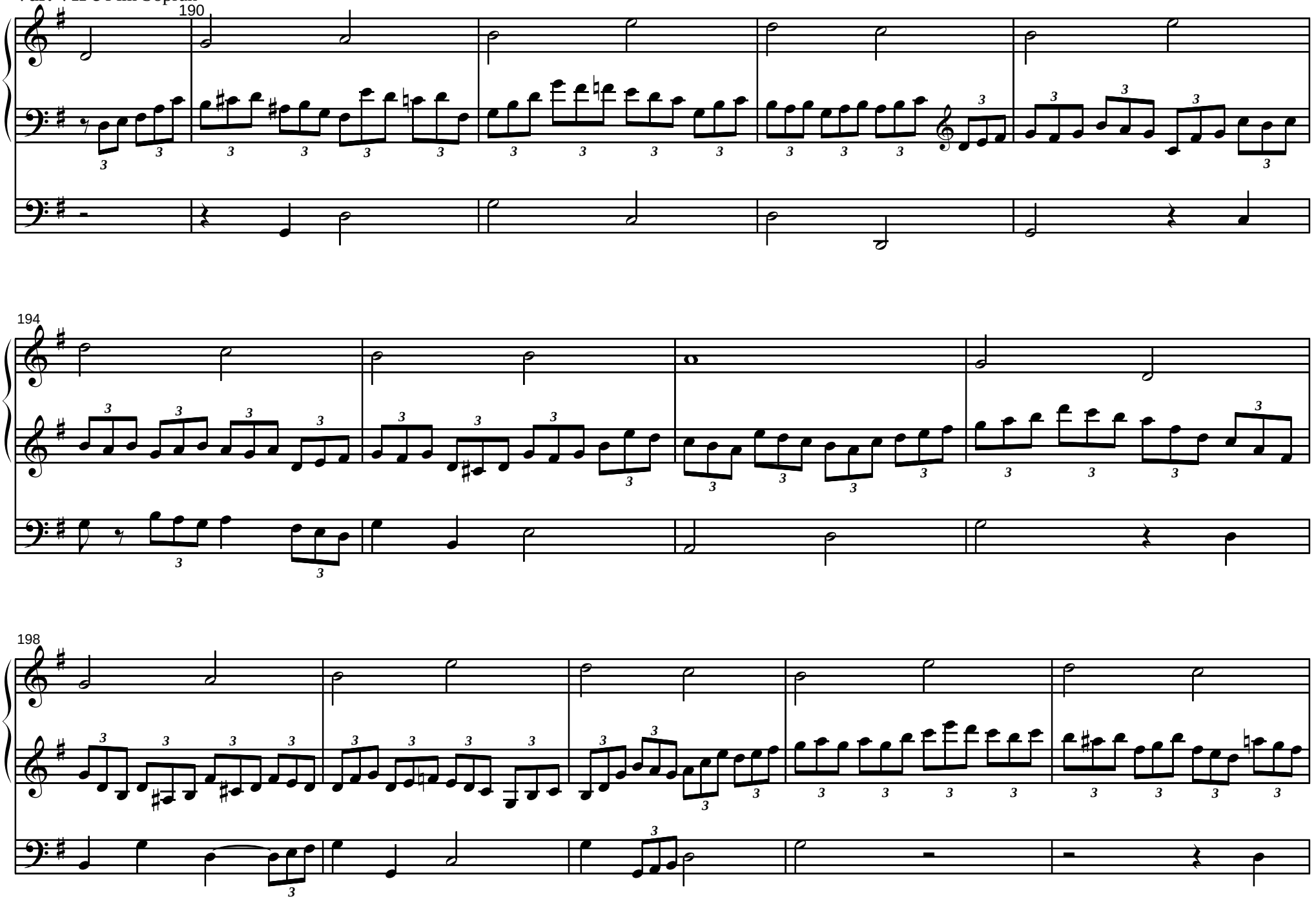
*f*

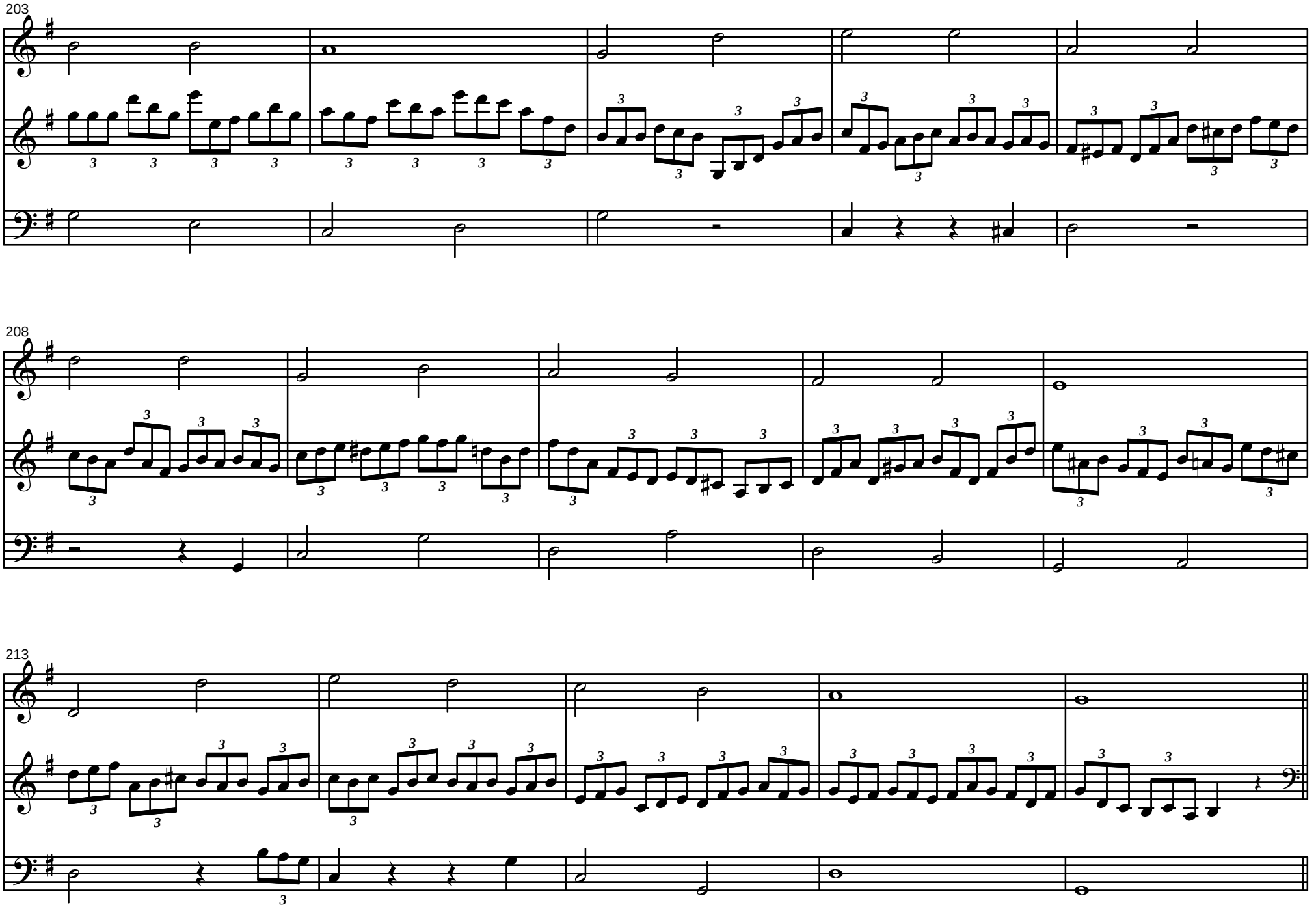
179


183
186

26

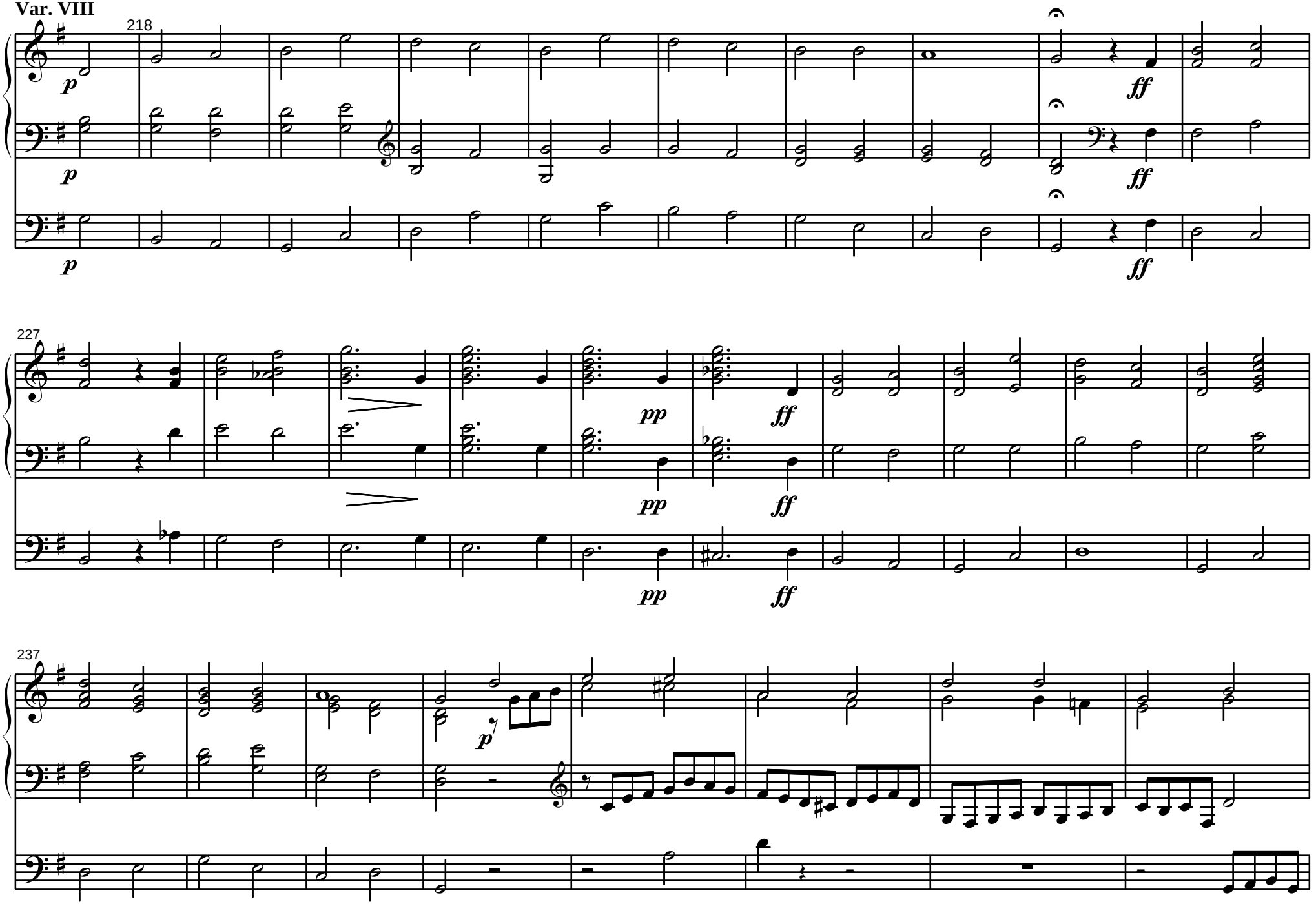
**Var. VII** c f im Sopran

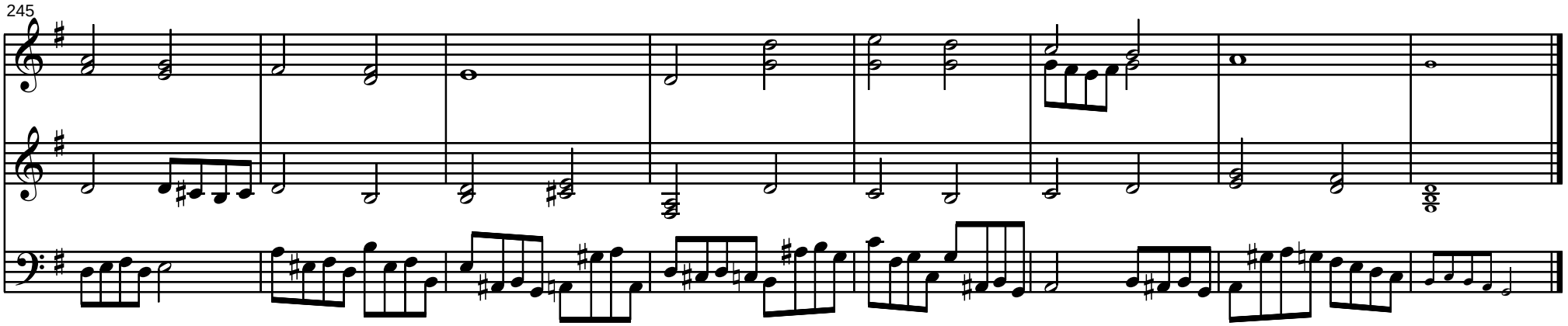



203
208
213

28

**Var. VIII**




245

# 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.