



THE ORGAN
OF THE
STADTKIRCHE
ST. MARIEN,
CELLE

Brett Leighton

THE ORGAN OF THE
STADTKIRCHE ST. MARIEN,
CELLE, LOWER SAXONY
(GERMANY)

THE RISE OF THE NORTH GERMAN
ORGAN SCHOOL

DER AUFSTIEG DER NORDDEUTSCHEN
ORGELSCHULE



Brett Leighton

For John Liddy, in gratitude
Für John Liddy in Dankbarkeit

THE ORGAN OF THE STADTKIRCHE ST. MARIEN, CELLE

1	<i>Dieterich Buxtehude: Toccata ex d, Bux WV 155</i>	8'07
2	<i>Matthias Weckmann: Canzona ex d</i>	3'38
3	<i>Jacob Praetorius: Von allen Menschen abgewandt I</i>	5'27
4	<i>Jacob Praetorius: Von allen Menschen abgewandt II & III</i>	5'30
5	<i>Heinrich Scheidemann: Preambulum ex C, WV 72</i>	2'25
6	<i>Heinrich Scheidemann: Eine feste Burg ist unser Gott, WV 76</i>	13'04
7	<i>Franz Tunder: Praeludium ex F</i>	4'28
8-11	<i>Melchior Schildt(?): Wie schön leucht uns der Morgenstern</i>	7'47
12	<i>Johann Sebastian Bach: In dulci jubilo, BWV 608</i>	1'57
13	<i>J. S. Bach: Allein Gott in der Höh' sey Ehr, BWV 676</i>	5'59
14-16	<i>J. S. Bach: Toccata ex C, BWV 564</i>	16'43

Total Time: 75'14



Brett Leighton

Brett Leighton has been lecturer in organ and harpsichord at the Anton Bruckner University, Linz (A) since 1994. A native of Sydney, Australia, he was awarded concert and pedagogical diplomas in organ (both with highest distinction) from the Conservatorium of his native city (1977) before continuing studies with Michael Radulescu at the Vienna Music Academy (1978). The prizes, distinctions and scholarships he gained (merit prize of the Austrian Ministry for Science and Research, Winston Churchill Fellowship, award of the Music Board of the Australia Council, etc.) were but

the beginning of a voyage of discovery to historic organ landscapes all over Europe. Of similarly decisive importance for research into performance practice – first and foremost of early music – was his enthusiasm for the harpsichord, on which instrument he undertook further studies (1981–1985) with Jean-Claude Zehnder in Basel and Ton Koopman in Amsterdam. He complemented his formal education with courses and private study with Luigi Ferdinando Tagliavini, Harald Vogel and Jean Langlais, among others.

In 1979 he became the first person to win the Paul Hofhaimer Prize of the City of Innsbruck for the performance of keyboard music by early masters, a prize which had not been awarded in the ten years of the competition's existence.

Since then, concerts regularly take him to most European countries as well as to Japan, the USA, Mexico and his native Australia. His playing reflects a keen interest in source studies and research into performance practice. He has furthermore numerous premières and first performances of contemporary works for and with organ (Berio, Heiller, Langlais, Radulescu, Schlee, Tournemire, etc.) to his credit. Additionally, he has contributed articles to various music journals and adjudicated for international organ competitions (Hofhaimer Competition, Innsbruck 2007; Bach-Liszt Competition, Weimar 2008, etc.). Brett Leighton enjoys regular artistic collaboration with baroque violinist Annegret Siedel.

In addition to his duties in Linz, he has taught and lectured at the Music University of Vienna as well as at summer courses and festivals in many European countries (Trent, Bolzano (I), Marchena, San Sebastian (E), Baigorri, Les Andelys (F), Muri (CH), etc.). He has recorded for Swiss, Austrian, Japanese, Spanish and Australian radio as well as for such CD labels as Symikon, Carrara, Weinberg Records, Motette and Ex Libris. This is his first CD recording for Muscia Omnia.

The Musical Fruits of Lutheran Pietism from Praetorius to Bach

The free preludes and toccatas of Dieterich Buxtehude, not one of which has been preserved in the master's hand, allow us a fascinating glimpse into the world of the North German composing organists in the latter half of the 17th century. Here, in contrast to erudite vocal and instrumental works in strict counterpoint, the employment of instrumental virtuosity was not only permitted but expected. If the northern clavierists' manner of playing harks back to the Anglo-Dutch school, it is the "keyboard madrigals" of the Italians, particularly Girolamo Frescobaldi, which provide the impetus for a colourful array of *affect* juxtapositions. Here the soloist dared to arouse the passions of his listeners without reference to a text. In North Germany, moreover, powerful organs of several manuals were built, offering an enormous spectrum of colours, including independent pedal registers.

The *Toccata ex d* is one of the finest examples of the so-called *stylus phantasticus*, "the freest and least restrained manner of composing, singing and playing one can imagine" (Johann Mattheson, 1739), with its skilful alternation of free and fugal sections. An heroic, fanfare-like opening punctuated by rhetorical pauses leads via a short canzona-like section to an ingenious first fugue, whose main subject is always accompanied by a short motif.



In best North German tradition, the fugue does not come to a formal close but leads to a free passage, first in the dominant, then in the tonic. There follows an extended second fugue on a subject derived from the first, accompanied by a dynamic figure in semiquavers, which enlivens the entire movement. This fugue is not brought to a close either but hovers questioningly on an imperfect cadence on the dominant. The concluding section, as a summary of the whole, exhibits the same virtuosity as the beginning, but alternates between free and rhythmic writing.

The northern Thuringian composer **Matthias Weckmann** received his first musical training at the Dresden court under the tutelage of Johann Klemm and Heinrich Schütz, who sent him to Hamburg in 1637 for further studies with Jacob Praetorius. During his second sojourn in Dresden (1641 – 1655) he had ample opportunity to familiarize himself with Italian music and also made the acquaintance of Frescobaldi's pupil, Johann Jacob Froberger, with whom he remained on amicable terms for the rest of his life. In 1655, after an “extraordinary” audition (according to Johann Kortkamp), he obtained the post of organist at the Jacobikirche in Hamburg, where he died in 1671. The tripartite **Canzon ex d** adheres to the Italian tradition of (manualiter) canzoni alla francese and treats a single theme, whose beginning consists of repeated notes, the outersections in duple, the middle section in triple, metre. In accordance with Italian registration practice, the higher-pitched flutes of the Rückpositiv and Brustwerk are used on this recording.

The above-mentioned Hamburg composer, **Jacob (II) Praetorius** studied – as did his brother Johann and his colleague Heinrich Scheidemann – in Amsterdam with Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621). In 1604 – at the age of eighteen – he was appointed organist at the church of St. Petri, an office in which he served with the greatest distinction until his death in 1651. A century later, Mattheson was able to report, “Praetorius was always of highly solemn and somewhat curious demeanour...It was a delight not only to hear but also to see him when he sat at the organ...” The 1624 dedication copy of the chorale-cycle **Von allen Menschen abgewandt** was almost certainly intended for August junior, Duke of Brunswick and Lüneberg (1579 – 1666). Both in its virtuoso treatment of instrument and chorale, and in its deviation from quarter-comma meantone tuning, it remains unique in the composer's oeuvre. The registration chosen here for the second and (attacca) third verse is derived from Kortkamp's

description of Weckmann's audition in 1655, whereby "the registration of the late Jacob Schultzen [i.e. Praetorius], which he was accustomed to use in St. Petri" is listed as follows: "Trommete 8, Zinke 8, Nassat 3, Gemshorn 2, Hohlflaute 4 foot, in the Rückpositiv; Prinzipal 8 and Oktave 4 foot for the middle voices; in the pedal Posaune 16 foot, Principalbaß 24, Trommete 8 & 4 foot, Cornet 2 foot..."

"...Scheidemann, on the other hand, was more amicable and gregarious, dealt with everyone in a free and jovial manner, and made nothing of himself. His playing was of a like; swift of fist; lively and merry: in composing well-founded; but for the most part as far as the organ's resources extended. His pieces were easy to play...Schultz's pieces were more difficult to play and showed more artifice, in which he surpassed all." When Mattheson thus describes the difference between the two great Sweelinck pupils in Hamburg, the works recorded here appear to prove him correct. The short **Praeambulum ex C** consists of an eleven-bar free section and a fugal main section, proceeding mostly in thirds, tenths and double tenths. The chorale fantasia on **Ein' feste Burg ist unser Gott** contained in the Pelplin Tablatures presents Luther's well-known melody with tuneful divisions in the upper part and only hintingly in the pedal. Each line of the chorale is clearly articulated from the next by means of rests, change of tessitura, apostrophe and antistrophe, and the writing is extremely varied. We are actually dealing with a double fantasy here, as the entire chorale is set twice; in the second part, even the chorale's latter section (Abgesang) is repeated. Echo effects and dialogue are used. Noteworthy is the depiction of the "*old, evil enemy*" using dotted figures and repeated notes, and the "threatening" chromaticism used for the passage "*is his cruel weaponry*". The present recording largely follows a transcription of the tablature by Dr. Michael Belotti (Freiburg im Breisgau), to whom I here express my thanks.



Born in Burg on the island of Fehmarn, **Franz Tunder** became organist and, from 1647 onwards, keeper of the church records, at St. Mary's, Lübeck. Little is known of his period of study, though Mattheson and Gerber claimed that he learned from Frescobaldi. Tunder remained in Lübeck until his death and nine months later – in August 1668 – his successor Dieterich Buxtehude married his daughter, Anna Margaretha. The **Praeludium ex F** stands, as it were, midway between the free works of Scheidemann and Buxtehude. The element of virtuosity is much more evident than in Scheidemann but the drama of Buxtehude (or Frescobaldi) with its rhythmic variety is not yet present. Formally, the prelude resembles Scheidemann's C-major prelude: a lengthy introductory section is immediately followed by a fugue in homogeneous writing, whereby the simple theme is soon treated in stretto and inversion. A powerful close over long pedal notes recalls the fiery opening.

The anonymous set of variations on **Wie schön leucht uns der Morgenstern** from the Berlin manuscript Lynar B 2 must doubtlessly be ascribed to a composer from Sweelinck's circle. There are similarities with an (almost) homonomous vocal work by Dirck Sweelinck (son and successor of Jan Pieterszoon), by whom, however, no keyboard music has survived. The variations are preceded in the manuscript by an authenticated work of the Sweelinck pupil Melchior Schildt, to whom they might thus also be attributed. These melodious variations recall the secular variations of the Amsterdam master.

Johann Sebastian Bach was generally quite explicit in the formulation of his title pages; thus we read in the **Orgelbüchlein** "Wherein the beginning organist is given instruction in how to execute a chorale in all sorts of ways and also to habituate himself in the study of the pedal, since all the chorales contained herein treat the pedal in obbligato fashion." In the case of the chorale-prelude **In dulci jubilo** BWV 608, Bach sets high demands on the beginner: the melody is treated in canon at the octave between the right hand and the pedal (which for reasons of compass must be played an octave lower than written with appropriate registration), first at **one** bar's distance, then for the last two lines of the chorale at **two** bars' distance. He likewise treats the accompanying alto and bass parts – notated in orthographically incorrect triplet quavers – in canon, though only up to bar 24.

When, more than twenty years later, Bach had the third part of his **Clavier Übung** printed, he addressed a different target group. According to the title page, it was to serve "*those*

amateurs and especially connoisseurs of said labours for the recreation of the mind'. In the ingenious trio on *Allein Gott in der Höh' sey Ehr* BWV 676, almost the entire material is derived from the chorale, which appears alternately in all three voices (in the *Abgesang* it even appears in canon). This recording employs the three original case principal stops by Harmen Kröger.

The renowned *Tocatta ex C* BWV 564 is one of only two organ works by Bach requiring the top manual key d³, which has led to conflicting attempts at dating it. Musicologists point out typical North German characteristics in the writing, to which one might add the influence of the Central German composer Johann Heinrich Buttstedt (to judge particularly by his *Prelude in G* of 1713). The charm of the beautifully Italianate *adagio* middle movement was later imitated – by Bach or his followers – by inserting movements from the C-major Sonata BWV 529 and E-minor Sonata BWV 528 between the preludes and fugues in C-major BWV 545 and G-major BWV 541 respectively. A five-voice *grave* in the *durezze e ligature* manner forms a transition to the *fugue*. Perhaps Johann Nikolaus Forkel was thinking of this fugue when he wrote in his biography of 1802, “The special quality of Bachian harmony and melody was linked with a highly extended and manifold employment of rhythm...In order to achieve an expedient and easy handling of divers rhythms, the composers of Bach's age had a splendid opportunity via the so-called suites...No type of metre was left untested or untried by him...He ultimately acquired such expertise in this that he was able to lend even his fugues, while retaining all the artifice of their individual voices, such a marked, characterful and light rhythmic proportion – uninterrupted from beginning to end – that they seemed to be mere minuets”...or giges!

Brett Leighton



The Organ in St. Mary's Parish Church in Celle, Germany

The first mention of an organ in St. Mary's Parish Church is from the early 15th Century. In 1651, Georg Wilhelm (1624-1705), Duke of Brunswick-Lüneburg, began to plan a new organ for the parish church of his seat of Government in Celle. The search for a suitable organ-builder led to Heinrich Scheidemann from Hamburg being consulted. Scheidemann recommended Hans Christoph Fritzsche (son of Gottfried). Fritzsche was at that time involved in building an instrument for another town and asked for the project in Celle to be delayed for a year. The Duke, however, wanted the work to commence as soon as possible and, after negotiating with Harmen Kröger from Minden in Westphalia, awarded him the contract. Little is known of Kröger's life and few of his instruments remain, the most noteworthy being the two manual and pedal, 21-stop instrument from 1650/1 in St. Laurentius, Langwarden (D).

The procurement of well-cured oak for the case and wind chests, lead for the pipes, "32 Ellen of unbleached linen for casting lead", (slightly less than 16 metres) and brass for the reeds and action parts proved to be almost impossible, as suitable materials were extremely scarce following the horrendous destruction wrought during the Thirty Years' War (1618-1648). The Duke, however, intervened personally but only managed to overcome the reluctance of the merchants involved to part with their wares by paying for the materials directly with gold coins. It is of significant historical interest to note that Kröger cast the lead sheets for the pipework on "unbleached linen". This is in direct contrast to the practice of casting pipe-metal alloys on sand, which was common in the north German and Dutch provinces at that time.

The construction of the organ was undertaken by Harmen Kröger (†1671), his principal journeyman Berendt Huss (uncle and teacher of Arp Schnitger) and a small group of journeymen, and took two years to complete. The magnificent organ case was carved by Ahrend Schultze and Andreas Grober from Osterode (D). It is the first-known in the "Hamburg Style" to have the pedal towers attached to the Hauptwerk case by means of pipe-flats. Arp Schnitger learned this case design from Berendt Huss, and retained it in most of the organs he built as an

independent master. The Kröger windchests were constructed as simple spring-chests, perfectly preserved examples of which are still to be found in the instrument in Langwarden mentioned above.

The Cello organ was finished in 1653 and originally had 28 stops distributed over Hauptwerk, Rückpositiv and Pedal divisions. Kröger received the final payment along with the unusual reward of a “Court frock-coat” from the Duke for his excellent work. The examination of the organ was undertaken in August 1653 by the renowned organist and composer Delphin Strungk, Court Organist at Brunswick, and by his colleague at the Cello Court, Ulrich Schop.

In 1685, inspired by a fashionable Grand Tour of Italy, Duke Georg Wilhelm demolished the gothic vaulting of his parish church and replaced it with an Italianate barrel-vaulted stucco ceiling (still visible today), almost ruining the organ in the process. The organ had to be completely renovated and was enlarged with the addition of a third manual (Brustwerk) and 10 new stops by Martin Vater of Cello (father of Christian Vater, who completed his apprenticeship with Arp Schnitger, and later - after ca. 1702 - became a famous organ-builder in his own right). In 1697, the façade was painted and gilded, and the unusual painting of some of the façade pipes carried out. In 1742, a Pedal-Glockenspiel was added by Johann Friedrich Eggers, who also repaired the organ.

In 1834, Friedrich Meyer, court organ-builder in Hannover, replaced the spring chests, the keys and the stop action, enlarging the keyboard compass in the process. In 1914, the Kröger organ finally succumbed to the fashion of the day and was replaced by a pneumatic 4-manual organ built by Furtwängler and Hammer of Hannover. Fortunately, the Historic Monuments Office insisted that the historic case and façade pipes be retained. This organ was in turn replaced by a four manual instrument of 45 stops built by Kleuker of Bielefeld in 1968. Once again, this instrument lacked the high technical demands and was unable to satisfy the musical requirements implied by the magnificent original case.

In the context of a major restoration of the vaulting from 1993-1999, the parish council decided on a reconstruction based on the original organ by Kröger and to restore the case and façade. The additions of the late 17th and early 18th centuries were retained and a Hinterwerk (not visible) was added in the style of the original. The resulting instrument is a new organ in the monumental North German style of the late 17th century, which endeavours to recapture

the tonal splendour and myriad colours found in those legendary instruments played by the pupils of Sweelinck and their followers, to the young Johann Sebastian Bach and beyond.

In 1997, we examined the remnants of the case and the façade pipes (Oberwerk Principal 8', Rückpositiv Principal 4' and Pedal Principal 16'), which all had survived the ravages of time and neglect, although in a tonally much altered state. To our great surprise, we discovered that the pipes in the upper pipe-flats of the Oberwerk, Rückpositiv and the flats joining the Pedal and Oberwerk had survived completely unaltered. These pipes remained unnicked and demonstrated an extraordinary singing quality. Careful measurement revealed that the scalings of these pipes were identical to those of the same stops in the organ built 20 years later by Berendt Huss and his journeyman Arp Schnitger for the church of St. Cosmas and Damian in Stade (D). The stops of the St. Cosmas organ were used as models for the reconstruction of all the concurring stops in Celle. Using the original voicing of the intact façade pipes as a point of departure, we were able to reconstruct the sound for the new pipework. For the stops placed in the new Hinterwerk (at the back of the Oberwerk), we copied stops by Arp Schnitger and one of his later followers, Erasmus Bielfeldt (the Viola da Gamba 8' in St. Wilhadi, Stade).

In the reconstruction of 1997-1999, the historic parts of the organ case were uncovered and the entire organ case was restored and rebuilt using traditional joinery techniques. In addition, the colour scheme and decorations were refurbished.

With the addition of the Hinterwerk, the organ now has 49 speaking stops distributed over four manual divisions, played from three manuals and pedal. The organ has been tuned in the well-tempered "Bach-Barnes" system, with a¹ 440Hz at 18°C. The wind pressure was derived from the original façade pipes and measures 74mm.

My special thanks go to Terry Shires and George Fowler of Leeds in England, who spent many months hand-planing the lead sheets and soldering the pipes for the reconstructed ranks as well as restoring the case Principal stops with meticulous attention to the historic details and working methods used by the original builders.

*Rowan West
Orgelbaumeister*





Brett Leighton

Brett Leighton ist seit 1994 Lehrer für Orgel, Cembalo und Ensemblesmusik an der Anton Bruckner Privatuniversität, Linz. Gebürtig aus Sydney, Australien, hat er seine Hochschulstudien bei David Rumsey am Conservatorium seiner Heimatstadt (1977), später bei Michael Radulescu an der Wiener Musikhochschule (1981) absolviert. Die vielen ihm verliehenen Auszeichnungen und Preise (u.a. Würdigungspreis des Österreichischen Ministeriums für Wissenschaft und Forschung) sowie

Stipendien (u.a. der Winston Churchill Fellowship Trust und des Music Board of the Australia Council) waren allerdings erst der Anfang einer Entdeckungsreise zu den historischen Orgellandschaften Europas. Mitbestimmend für die gleichzeitige Erforschung der Alten Musik war seine Begeisterung fürs Cembalospiele. Es folgte 1981 – 1985 eine weitere Ausbildung als Cembalist bei Jean-Claude Zehnder und Ton Koopman in Basel bzw. Amsterdam. Weitere Impulse verdankt er Luigi Ferdinando Tagliavini, Harald Vogel und Jean Langlais. 1979 gewann er den Paul Hofhaimer Preis der Stadt Innsbruck für die Interpretation von Orgelwerken alter Meister, der seit dem zehnjährigen Bestehen des Wettbewerbs noch nie vergeben worden war.

Seither rege Konzerttätigkeit in ganz Europa, Japan, Australien, Mexiko und den USA mit Werken nahezu aller Stilepochen. Sein Spiel wird durch Quellenstudium und Erforschung der Aufführungspraxis bereichert. Zahlreiche Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Werke für und mit Orgel (Tournemire, Berio, Heiller, Radulescu, Schlee, Jungwirth usw.). Jurorentätigkeit bei internationalen Orgelwettbewerben im In- und Ausland. Verfasser von Artikeln in diversen Fachzeitschriften zur Aufführungspraxis älterer Tastenmusik. Initiator und Leiter der Internationalen Max Reger Tage, Linz 2005, künstlerischer Leiter der 'Fiesta Espanola', Linz 2010.

Zusätzlich zu seiner Unterrichtstätigkeit in Linz ist er Dozent bei vielen europäischen Festivals (Treviso, Arona, La Spezia [I], Baigorri [F], Muri [CH] u.a.) und Sommerkursen (Ponte in Valtellina, Brescia, Venedig, Civitanova Marche [I], San Sebastian, Marchena, Cuenca [E], les Andelys [F] u.a.). 1996/97 war er Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Brett Leighton arbeitet regelmäßig als Generalbassspieler und unterhält seit mehreren Jahren eine intensive künstlerische Zusammenarbeit mit der Barockviolinistin Annegret Siedel.

Rundfunkaufnahmen (ORF, DRS, WDR, Radio nacional de Espana usw.) und CD-Produktionen sowohl als Solist als auch im Ensemble (Coronata, Weinberg Records, Motette-Ursina, Carrara, ex Libris usw.) hat er viele gemacht, dies ist seine erste CD-Aufnahme für Musica Omnia.

Die musikalischen Früchte des lutherischen Pietismus von Praetorius bis Bach

Die freien Praeludien und Toccaten **Dieterich Buxtehudes**, von denen kein einziges in der Hand des Meisters überliefert ist, erlauben uns einen faszinierenden Einblick in die Welt der komponierenden norddeutschen Organisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hier, im Gegensatz zu den gelehrten Vokal- und Instrumentalwerken in strengem Kontrapunkt, wurde der Einsatz der instrumentalen Virtuosität nicht nur geduldet, sondern sogar verlangt. Wenngleich die Spielweise der nordischen Clavieristen vornehmlich auf die der englisch-niederländischen Schule zurückgeht, so sind es auch die „Tastenmadrigale“ der Italiener – allen voran Girolamo Frescobaldi –, die den Zündstoff für einen bunten Teppich der Affektgegenüberstellungen liefern. Hier wagte es der Solist, die Leidenschaften des Zuhörers ohne Bezug zu einem Text zu regen. In Norddeutschland kam hinzu, dass mächtige, mehrmanualige Orgeln mit einem enormen Farbreichtum, inklusive selbständigen Pedalstimmen, gebaut wurden. Die **Toccat ex D** ist eines der schönsten Beispiele für diesen sogenannten

stylus phantasticus, „die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spielart, die man nur erdencken kann“ (Johann Mattheson, 1739), mit ihrer gekonnten Abwechslung freier und fugierter Abschnitte. Ein heroischer, fanfarenartiger Anfang, durchsetzt von rhetorischen Pausen, führt über einen kurzen, canzonartigen Abschnitt zu einer kunstvollen ersten Fuge, deren Hauptthema immer von einem kurzen Motiv begleitet wird. Diese schließt in bester norddeutscher Manier nicht ab, sondern führt zu einem freien Teil, zuerst in der Dominante, dann in der Haupttonart. Es folgt eine viel längere zweite Fuge über ein Thema, das von demjenigen der ersten abgeleitet wurde, begleitet von einer dynamischen Figur in Sechzehntelnoten, die den ganzen Satz prägt. Auch diese Fuge schließt nicht ab, sondern bleibt fragend in einem Halbschluss auf der Dominante stehen. Der Schlussteil als Zusammenfassung zeigt die gleiche Virtuosität wie der Anfang, wechselt allerdings zwischen einer rhythmisierten und einer freien Schreibweise.

Der aus Nordthüringen gebürtige **Matthias Weckmann** erhielt eine erste Musikausbildung bei Johann Klemm und Heinrich Schütz am Dresdener Hof, bevor ihn letzterer 1637 zu Jacob Praetorius nach Hamburg schickte. Während seines zweiten Dresdener Aufenthaltes (1641 – 1655) hatte er Gelegenheit, vielseitige Kenntnisse der italienischen Musik zu erwerben, machte auch um 1649 Bekanntschaft mit dem Frescobaldi-Schüler Johann Jacob Froberger, mit dem ihn in der Folge eine fruchtbare Freundschaft verband. Ab dem Jahre 1655 bekleidete er nach einem „außerordentlichen Probespiel“ (so Johann Kortkamp) das Organistenamt der Jakobikirche zu Hamburg, wo er 1674 verstarb. Die dreiteilige **Canzona ex d** folgt der italienischen Tradition der (manualiter) *canzoni alla francese* und verarbeitet ein einziges Thema, dessen Beginn aus Tonwiederholungen besteht, die Eckteile sind im geraden, der Mittelteil im ungeraden Takt. In Anlehnung an die italienische Registrierpraxis werden bei dieser Einspielung hohe Flöten im Rückpositiv und Brustwerk verwendet.

Der bereits oben erwähnte Hamburger Komponist **Jacob [II] Praetorius** studierte, gleich seinem Bruder Johann und seinem Kollegen Heinrich Scheidemann, in Amsterdam bei Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621). 1604 wurde er - achtzehnjährig - als Organist der Petrikirche in Hamburg gewählt, ein Amt, das er bis zu seinem Tode im Jahre 1651 mit hohem Ansehen versah. Noch ein Jahrhundert später wusste Mattheson zu berichten: „Praetorius bezieht sich immer sehr gravitatisch und etwas sonderbar... Es war eine Lust ihn nicht nur zu



hören; sondern auch zu sehen, wenn er an der Orgel saß...“ Das 1624 niedergeschriebene Widmungsexemplar des Choralzyklus **Von allen Menschen abgewandt** war wohl für den Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, August den Jüngeren (1579 – 1666), bestimmt. Das Werk ist in seiner virtuoson Behandlung sowohl vom Instrument als auch vom Choral einzigartig im *oeuvre* des Komponisten und weicht bezüglich des progressiven musikalischen Satzes auch mehrmals von der ansonsten üblichen viertelkomma mitteltonigen Stimmung ab. Die hier gewählte Registrierung für den zweiten und (*attacca*) dritten Vers lehnt sich an Kortkamps Beschreibung vom Probespiel Weckmanns im Jahre 1655, worin „die Registrierung des seel. Jacob Schultzen [Praetorius], so er gewohnt zu St.Petri“ wie folgt beschrieben wird:

„Trommete 8, Zinck 8, Nassat 3, Gemshorn 2, Hohlflaute 4 Fuß, im Rückpositiv: Prinzipal 8 und Oktave 4 Fuß zum Sanfften und Mittelpartey, im Pedal Posaune 16 Fuß, Principalbaß 24, Trommete 8 u. 4 Fuß, Cornet 2 Fuß...“.

„**Scheidemann** hingegen war freundlicher, und leutseliger, ging mit jedermann frey und fröhlich um, und machte nichts sonderliches aus sich selber. Sein Spielen war eben der Art; hurtig mit der Faust; munter und aufgeräumt: in der Composition wohl gegründet; doch mehrentheils so weit, als sich die Orgel erstreckte. Seine Sätze liessen sich leicht spielen...Schultzens Sachen fielen schwerer zu spielen, und wiesen mehr Arbeit, worin er allen was voraus hatte“. Wenn Mattheson 1740 den Unterschied zwischen den beiden großen Hamburger Sweelinck-Schülern so beschreibt, scheinen ihm die hier aufgenommen Werke recht zu geben. Das kurze **Praeambulum ex C** besteht aus einem elftaktigen freien Teil und einem fugierten Hauptteil, der weitgehend in Terzen, Dezimen und Doppeldezimen fortschreitet. Die in den Pelpliner Tabulaturen enthaltene Choralfantasie **Ein' fest Burg ist unser Gott** präsentiert die bekannte Melodie Luthers mit gefälligen Diminutionen im Sopran und nur andeutungsweise im Pedal. Die jeweiligen Verszeilen werden durch Pausen, Lagenwechsel, Apostrophen und Antistrophen klar voneinander abgegrenzt, die Schreibweise ist extrem abwechslungsreich. Eigentlich haben wir es mit einer Doppelfantasie zu tun, da der ganze

Choral zweimal vertont wird, wobei im zweiten Teil auch die zweite Hälfte (Abgesang) wiederholt wird. Hier kommen Dialog- und Echoeffekte vor. Auffallend sind die Darstellung des „alten bösen Feindes“ durch Punktierung und Tonwiederholung, sowie auch die „bedrohliche“ Chromatik an der Stelle „*Sein' grausam Rüstung ist*“. Die vorliegende Aufnahme folgt weitgehend einer Übertragung der Tabulatur durch Dr. Michael Belotti (Freiburg im Breisgau), dem ich an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

1614 in Burg auf Fehmarn geboren, wurde **Franz Tunder** 1641 Organist und ab 1647 zusätzlich Werkmeister der Lübecker Marienkirche. Über seine Lehrzeit ist wenig bekannt. Mattheson und Gerber behaupten, er hätte bei Frescobaldi studiert. Tunder blieb bis zu seinem Tode in diesem Lübecker Doppelamt, neun Monate später, im Monat August 1668, heiratete der Nachfolger Dieterich Buxtehudes dessen Tochter Anna Margaretha. Das **Praeludium in F** steht stilistisch gewissermaßen zwischen den freien Werken Scheidemanns und Buxtehudes. Das Element der Virtuosität ist stärker vertreten als bei Scheidemann, aber die Dramatik Buxtehudes (oder auch Frescobaldis) in ihrer rhythmischen Vielfalt ist noch nicht vorhanden. Formal ähnelt das Praeludium dem C-Dur Praeambulium Scheidemanns: auf einen längeren Einleitungsteil folgt unmittelbar eine Fuge in gleichmäßigem Duktus, wobei das einfache Thema bald in Engführung und Umkehrung auftritt. Der gewaltige Schluss über lang ausgehaltenen Pedaltönen ruft den feurigen Anfang wieder in Erinnerung.

Die anonym überlieferte Variationsreihe **Wie schön leucht uns' der Morgenstern** aus der Berliner Handschrift Lynar B 2 darf zweifellos einem Komponisten aus dem Kreise Sweelincks zugeschrieben werden. Es bestehen Ähnlichkeiten zu einem Vokalwerk (fast) gleichen Titels von Dirck Sweelinck (Sohn und Nachfolger Jan Pieterszoons), von dem allerdings keine Tastenkompositionen bekannt sind. Den Variationen geht in der Handschrift ein authentisches Werk des Sweelinck-Schülers Melchior Schildt voraus, sodass man auch diesen als Komponist vermuten könnte. Die diskantbetonten Variationen erinnern stark an die weltlichen Variationswerke des Amsterdamer Meisters.

Johann Sebastian Bach war bei der Formulierung seiner Titelseiten im allgemeinen recht genau, so finden wir im *Orgelbüchlein*: „Worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal

studio zu habitiren, indem in solchen darinnen befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.“ Im Falle der Choralbearbeitung **In dulci jubilo** BWV 608 mutet Bach dem „Anfahenden“ viel zu: die Melodie wird im Kanon in der Oktav geführt zwischen der rechten Hand und dem Pedal (das entsprechend registriert eine Oktav tiefer gespielt werden muss als notiert), zunächst im Abstand von *e i n e m* Takt, in den letzten beiden Verszeilen aber von *z w e i* Takten. Die kontrapunktierenden Alt- und Bassstimmen führt er – orthografisch unrichtig – in triolischen Achtelnoten und ebenfalls kanonisch, allerdings nur bis Takt 24.

Als Bach etwa zwanzig Jahre später den dritten Teil seiner *Clavier Übung* in Druck gab, hatte er eine andere Zielgruppe vor Augen. Der Titelseite zufolge dient die Sammlung „Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemuths Erzeugung“. Im kunstreichen Trio über **Allein Gott in der Höh sey Ehr** BWV 676 wird nahezu das gesamte Material aus dem Choral gewonnen, der abwechselnd in allen drei Stimmen erscheint (im Abgesang sogar kanonisch). In diese Aufnahme sind dabei die drei originalen Prospektprincipale von Harmen Kröger zu hören.

Die berühmte **Toccata ex C** BWV 564 ist eines von nur zwei Orgelwerken Bachs, die die



Manualtaste d^3 verlangen, was zu unterschiedlichen Datierungsversuchen geführt hat. Die Musikwissenschaftler weisen auf typisch norddeutsche Merkmale in der Schreibweise hin, denen man den Einfluss des mitteldeutschen Komponisten Johann Heinrich Buttstedt hinzufügen könnte (insbesondere in Bezug auf das nach 1713 erschienene *Präludium G-Dur*). Der Reiz des wunderschön italienisch anmutenden Mittelsatzes **adagio** wurde später – von Bach oder seinem Kreis – bei den Präludien und Fugen C-Dur BWV 545 und G-Dur BWV 541 durch Hinzufügen von Sätzen aus der Sonate V C-Dur BWV 529 bzw. IV e-moll BWV 528 imitiert. Als Bindeglied zur **Fuge** dient

ein sechs- bis siebenstimmiges **Grave** in *durezza e ligature* Manier. An diese Fuge dachte vielleicht Johann Nicolaus Forkel, als er in seiner 1802 veröffentlichten Biografie schrieb: „Die besondere Beschaffenheit der Bachischen Harmonie und Melodie war auch noch mit einem sehr ausge-dehnten und in sich mannigfaltigen Gebrauch des Rhythmus verbunden...Zur zweckmäßigen und leichten Handhabung der mannigfaltigen Rhythmen zu gelangen, hatten die Componisten in Bachs Zeitalter eine vortreffliche Gelegenheit durch die sogenannten Suiten...Keine Art von Zeitverhältniß ließ er unversucht oder unbenutzt...Er bekam zuletzt eine solche Gewandtheit darin, dass er im Stande war, sogar seinen Fugen bey allem künstlichen Gewebe ihrer einzelnen Stimmen ein so auffallendes, charaktervolles, vom Anfang bis ans Ende ununterbrochenes und leichtes rhythmisches Verhältniß zu geben, als wenn sie nur Menuetten wären “...oder Giguen!

Brett Leighton

Die Orgel in der Stadtkirche St.Marien zu Celle

Die erste Erwähnung einer Orgel in der Stadtkirche St.Marien stammt aus dem frühen 15. Jahrhundert. Im Jahre 1651 begann Georg Wilhelm (1624-1705), Herzog von Lüneburg-Braunschweig mit der Planung für einen Orgel-Neubau in der Kirche St. Marien, Stadtkirche seiner Residenzstadt Celle. Man suchte am Ende des Dreißigjährigen Krieges nach einem geeigneten Orgelbauer und ersuchte unterdessen den großen Hamburger Organisten Heinrich Scheidemann um seinen Rat. Scheidemann nannte Hans-Christoph Fritzsche als geeigneter Meister. Fritzsche bat um ein Jahr Zeit um laufende Arbeiten zu Ende zu führen, aber der Herzog hatte es eilig. Nach einigen Verhandlungen einigte sich der Hof mit dem Orgelmacher Harmen Kröger aus Minden/Westfalen und der Neubau wurde in Angriff genommen.

Die Suche nach gut abgelagertem Eichenholz für das Gehäuse und die Windladen, sowie Blei für die Pfeifen, „32 Ellen nur ungebleicht Linnen worauf Bley gegossen“, Messing für die Zungen und Mechanikteile, gestaltete sich in der Folge als äußerst schwierig. Die enormen Verwüstungen des, 1648 zu Ende gegangenen, Dreißigjährigen Krieges hatten zu einer gravierenden Materialknappheit geführt. Erst nachdem der Herzog sich persönlich einschaltete und Direktzahlungen in Gold leistete, wurden ausreichend adäquate Materialien geliefert.

Wichtig ist hier die Tatsache, dass Kröger auf “nur ungebleicht Linnen“ die Bleiplatten gegossen hat, und nicht auf Sand, wie sonst im Norddeutschem Raum damals üblich.

Der Bau der Orgel dauerte etwa zwei Jahre unter Mitwirkung von Harmen Kröger, seinem Hauptgesellen Berendt Huß (Onkel und Ausbilder des berühmten Arp Schnitgers) und einigen Gesellen. Die Orgel erhielt dabei das erste Gehäuse im Hamburger Stil mit Verbindungsfeldern zwischen Hauptwerk und Pedaltürmen. Die Windladen wurden als einfache Springladen gebaut. (Es existieren noch heute perfekt erhaltene und funktionierende Springladen in der Orgel von Harmen Kröger in seinem kleinen Instrument in Langwarden) Arp Schnitger lernte diesen Gehäuse-Stil durch seinen Onkel Berendt Huß kennen und wandte ihn in vielen seiner Instrumente durch seine gesamte Schaffensperiode hindurch an.

Im Jahre 1653 wurde die Orgel fertiggestellt. Sie erhielt 2 Register auf zwei Manualen (Hauptwerk, Rückpositiv) und Pedal. Man war so angetan von den Ergebnissen, dass Harmen Kröger zusätzlich zum restlichen Entgelt, ein Ehrenkleid vom Herzog erhielt. Die Abnahme des neuen Werkes erfolgte durch den bedeutenden Komponisten und Organisten Delphin Strungk aus Braunschweig und den Celler Hoforganisten Ulrich Schop im August 1653.

Durch eine Italienreise inspiriert, baute der Herzog im Jahre 1687 das gemauerte gotische Gewölbe der St. Marienkirche in ein aus Stuck gefertigtes Tonnengewölbe um, das mit ausladender Akanthusblatt - Ornamentik versehen wurde. Gleichzeitig wurde die Orgel durch Martin Vater (dessen Sohn Christian Vater bei Schnitger in die Lehre ging und später bedeutende Orgeln baute) um ein Brustwerk und insgesamt 10 neue Register erweitert.

Im Jahre 1697 wurde der Prospekt farblich gefasst und vergoldet. Diese Fassung wurde bei den Rekonstruktionsarbeiten 1999 restauriert und teilweise erneuert.

Im Jahre 1742 erhielt die Orgel ein Pedalglockenspiel und wurde repariert durch Johann Friederich Eggers. Im Jahre 1834 tauschte der Hannoveraner Hoforgelbauer Friedrich Meyer die Springladen gegen Schleifladen aus, baute neue Klaviaturen und veränderte die Registertraktur.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Orgel als nicht mehr zeitgemäß empfunden und wich einem viermanualigen, pneumatischen Werk mit 74 Registern, gebaut von der Fa. Furtwängler und Hammer. Erhalten blieb lediglich die prachtvolle Fassade mit ihren originalen Prospekt Pfeifen aus gehämmertem Blei.

Diese Orgel wurde wiederum 1968 durch einen Neubau von der Fa. Kleuker in Bielefeld ersetzt. Nach nur 28 Jahren wies dieses Instrument so gravierende technische und klangliche Defizite auf, dass man die große Restaurierung des Kirchen-Innenraums als Anlass nahm, eine Rekonstruktion der Orgel auf der Basis des Instrumentes von Harmen Kröger hinter dessen historischem Prospekt in Auftrag zu geben.

Im Jahre 1997 sichteten wir zum ersten Mal die Reste des originalen Gehäuses und der Prospektpfeifen in Celle in Vorbereitung auf die Rekonstruktionsplanung. Alle Prospektpfeifen waren, zum Teil klanglich stark verändert, noch erhalten. Die oberen Flachfelder des Oberwerks und des Rückpositivs, sowie die Flachfelder zwischen Pedal und Oberwerk, enthielten jedoch klanglich völlig unveränderte Pfeifen von Kröger. Anhand der Pfeifenmessungen konnten wir eine völlige Übereinstimmung der Pfeifenmaße mit den original erhaltenen Pfeifen der Orgel in St. Cosmae in Stade, die 1675 durch Berendt Huß und Arp Schnitger gebaut wurde, feststellen.

Anhand von den gleichnamigen Registern in Stade konnten wir alle Pfeifenreihen für die Orgel in Celle bis ins kleinste Detail nachbauen und ausgehend vom originale Klangbild der Krögerschen Prospektpfeifen die Intonation rekonstruieren. Für die zusätzlichen Register im Hinterwerk haben wir Pfeifenreihen von Arp Schnitger und dessen Enkelschüler Erasmus Bielfeldt (Viola da Gamba 8', St. Wilhadi, Stade) kopiert.

Das Resultat ist ein neues Instrument im monumentalen Norddeutschen Stil des 17. Jahrhunderts in dem wir versucht haben, einen Eindruck von der Pracht und Farbigkeit jener legendären Instrumente zu vermitteln, die von den Schülern Sweelincks und deren Erben bis hin zu Johann Sebastian Bach gespielt wurden.

Die Orgel ist nach Bach/Barnes wohltemperiert auf 440Hz. bei 18°C eingestimmt. Der Winddruck wurde anhand der originalen Prospektpfeifen von Harmen Kröger auf 74mm. WS festgelegt.

Mein besonderer Dank gilt Terry Shires und George Fowler, Leeds England, für deren großartige Arbeiten bei der Rekonstruktion der neuen Register und der Restaurierung der Prospektpfeifen. Alle Pfeifen wurden in monatelanger Arbeit von Hand ausgehobelt.

*Rowan West
Orgelbaumeister*



Specification / Disposition

Rückpositiv I

Principal 4'

Quintadena 8'

Gedackt 8'

Rohrflöte 4'

Octava 2'

Waldflöte 2'

Sesquialtera II

Scharff IV

Dulcian 16'

Krummhorn 8'

Tremulant

Ow/Rp (II/I)

Oberwerk II

Principal 8'

Quintadena 16'

Gemshorn 8'

Rohrflöte 8'

Octava 4'

Coppelflöte 4'

Quinta 3'

Superoctava 2'

Mixtur V-VI

Trumeten 8'

Vox humana 8'

Hw+Bw/Ow (III/II)

Brustwerk III

Gedact 8'

Blockflöte 4'

Oktava 2'

Tertia 13/5

Quintflöte 11/2

Trechterregal 8'

Schalmey 4'

Hinterwerk III

Principal 8'

Traversflöte 8'

Viola da Gamba 8'

Octava 4'

Gedeckflöte 4'

Nasat 3'

Querflöte 2'

Tertia 13/5'

Trumeten 16'

Hobo 8'

Mixtur IV 1'

Pedal

Principal 16'

Subbaß 16'

Octava 8'

Gedecktblaß 8'

Octava 4'

Mixtur VI

Posaune 16'

Trumeten 8'

Trumeten 4'

Cornet 2'

Glockenspiel

Ow/Ped

3 Manuale

(Manual III für

Hw und Bw)

Manualumfang /

manual compass: C-f³

Pedalumfang /

pedal compass: C-f¹

Rowan West

Recording Date:
July 2001

Recording Location:
Stadtkirche St. Marien Celle,
Niedersachsen, Germany

Executive Producer:
Peter Watchorn, Musica Omnia, Inc.

Recording Producer:
Rowan West, Orgelbau West Ahrweiler

Editing:
Arnold Kaup, Brett Leighton
Michaela Deinhamer

Mastering:
Joel Gordon, Musica Omnia, Inc.

Booklet Design:
Nathan Lamshead, Goodnews Graphics

Cover Photo:
Pape Verlag, Berlin





The Organ of the Stadtkirche St. Marien,
Celle, Lower Saxony (Germany)

The Harmen Krüger organ of St. Mary's Church in Celle, Lower Saxony, dates from 1653, and is witness to the changing musical requirements placed on the instrument from its first construction into the early 20th century. Restored in 1999 to its original state by Australian organ builder, Rowan West, it provides an authentic voice for the music of Northern German masters from Scheidemann through to Buxtehude and Bach. Brett Leighton, one of Europe's leading organists specializing in authentic instruments of the 17th and 18th centuries provides a comprehensive portrait of the German organ of this period.



DDD

© & © 2013
Musica Omnia
& Brett Leighton

Made in the U.S.A.

All rights reserved.

Unauthorized duplication is a
violation of all applicable laws

musica omnia is
the vibrant classical music label
featuring historically-informed
performances by internationally
acclaimed artists

www.musicaomnia.org

mo0405



THE ORGAN OF THE STADTKIRCHE ST. MARIEN, CELLE

Brett Leighton

1	<i>Dieterich Buxtehude: Toccata ex d, Bux WV 155</i>	8'07
2	<i>Matthias Weckmann: Canzona ex d</i>	3'38
3	<i>Jacob Praetorius: Von allen Menschen abgewandt I</i>	5'27
4	<i>Jacob Praetorius: Von allen Menschen abgewandt II & III</i>	5'30
5	<i>Heinrich Scheidemann: Preambulum ex C, WV 72</i>	2'25
6	<i>Heinrich Scheidemann: Eine feste Burg ist unser Gott, WV 76</i>	13'04
7	<i>Franz Tunder: Praeludium ex F</i>	4'28
8-11	<i>Melchior Schildt(?): Wie schön leucht uns der Morgenstern</i>	7'47
12	<i>Johann Sebastian Bach: In dulci jubilo, BWV 608</i>	1'57
13	<i>J. S. Bach: Allein Gott in der Höh' sey Ehr, BWV 676</i>	5'59
14-16	<i>J. S. Bach: Toccata ex C, BWV 564</i>	16'43

Total Time: 75'14

German Text Included