

Norddeutsche Orgelmusik
des 17. Jahrhunderts

TanzToccata



audite

**Martin
Sander**

Schweimb-
John-Orgel
von 1696/1707
in Salzgitter-
Ringelheim

Wir hoffen, daß Ihnen diese CD gefällt!
Wenn Sie Interesse an anderen Produktionen
unseres Labels haben: Schreiben Sie uns!
Gerne schicken wir Ihnen unseren Katalog.

Aufnahme: 12.-14.9.1995

Assistentin an der Orgel: Natascha Tchineaeva

Aufnahmeleitung, Technik, Schnitt und Design:

Fermate Musikproduktion

Dipl. Tonm. Ludger Böckenhoff

Friedenstal 8, D-32756 Detmold

Tel.: 05231 / 32680 • Fax: 05231 / 38044

Technik: Mikrophone: Sennheiser MKH 20;

Mic-Amps: Flock-Electronic;

Mischpult: Yamaha PRO MIX 01;

Monitoring: Stax SRM Monitor, ATC SCM 20;

Aufzeichnung: Tascam DA 30

Fotos: Franz Henschel, Salzgitter-Ringelheim,

Ludger Böckenhoff

Texte: Dr. Martin Sander

FER 20023



Wo in der Musik über Noten oder Pausen eine "Fermate" steht, veranlaßt sie zum Innehalten, zum Verweilen über den notierten Zeitwert hinaus. Fermate-Produktionen lösen die klingende Musik von der Einmaligkeit des Konzertes. Klang, Aufnahmeleitung, Takeauswahl und Schnitt ordnen sich hier dem Inhalt der aufgenommenen Werke unter, sie sind nie Selbstzweck. Als Ergebnis dieser Haltung präsentiert dieses Label musikalische Höhepunkte in audiophiler Vollendung.

Tanz & Toccata

**Norddeutsche Orgelmusik
des 17. Jahrhunderts**

Martin Sander

**an der Schweimb-John-Orgel von 1696 / 1707
in der ehemaligen Klosterkirche St. Abdon und Sennen
zu Salzgitter-Ringelheim**

Tanz und Toccata

Die fesselnde Rhetorik der italienischen Toccata und Fantasien geht in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts eine einzigartige Synthese ein mit Elementen der von höfischen Tänzen inspirierten Ensemble-Musik. **Dietrich Buxtehude**, sein Schüler **Nicolaus Bruhns**, **Vincent Lübeck** und die übrigen „Norddeutschen“ brachten den hier entwickelten Fantasie-Stil oder „Stylus phantasticus“ zur Vollendung, von dem auch der junge **Johann Sebastian Bach** noch stark beeinflusst war.

Diese Musik will den Hörer mitreißen, ihn überraschen und in ihren Bann ziehen. In ihrer dramatischen Eindringlichkeit ebenso wie in ihrer Virtuosität weist sie eine starke Nähe zum Theatralischen auf. Die von dieser Musik ausgehende Faszination ließ Menschen von nah und fern beschwerliche Reisen beispielsweise zu Buxtehude nach Lübeck antreten und die große Marienkirche bei seinen Konzerten füllen. Im Falle des gerade dreißigjährigen Bruhns kam es sogar zu einem handfesten Streit zwischen den Städten Husum und Kiel um die Gunst des berühm-

ten Virtuosen (in dem Husum durch das Angebot eines geradezu exorbitanten Gehaltes schließlich die Oberhand behielt). Die in der norddeutschen Orgelmusik auftretenden Bezeichnungen „Praeludium“, „Praeambulum“ und „Toccata“ - gelegentlich auch noch andere - bedeuten mehr oder weniger dasselbe: ein freies (d.h. nicht choralgebundenes) Werk im Fantasie-Stil. Bei aller Variabilität hat sich eine charakteristische Struktur herausgebildet, die an den drei hier gespielten Praeludien von Buxtehude und Bruhns, dem *Praeambulum in E* von Lübeck sowie der *Toccata E-dur* von Bach beispielhaft deutlich wird.

Die große rhetorische Geste des Toccata-Teiles zu Beginn fesselt durch ihre Emotionalität, ihre ungewöhnlichen Wendungen, durch unvermittelte Abwechslungen einstimmiger Linien mit majestätischen Akkorden oder italienischen „*durezza e ligature*“ (Härten und Vorhalte) und ganz kurzen fugierten Passagen - oder auch durch Novitäten der damaligen Zeit wie Pedal-Soli (hier bei Lübeck und Bach sowie Buxtehudes *Praeludium in C*): Man ließ

sich und sein prächtiges Instrument bewundern.

Die bei allen fünf hier besprochenen freien Werken auf den Einleitungsteil folgende Fuge (auf der CD jeweils durch den Index 2 markiert) entlehnt ihre Herkunft zumeist dem „Consort-Stil“ der damals modernen Ensemble-Musik, die ihrerseits eine ihrer Wurzeln in den höfischen Tänzen hatte. Bruhns kombiniert sogar zwei gegensätzliche Stile, indem er auf wirkungsvolle Weise ein chromatisches Thema in langen Notenwerten (wie in dem alten „gebundenen“ Kirchenstil) mit einem kammermusikalischen Kontrapunkt verbindet.

An die erste Fuge schließt sich wieder ein toccatenartiger Abschnitt an (Index 3). Gelegentlich stellt er nur ein kurzes Zwischenspiel dar, wie hier bei Bach, bei Buxtehudes *Praeludium in C* und auch in Lübecks *Praeambulum*, wo sich hinter diesem Teil eine echte Fuge verbirgt (die aber nach originaler Registrieranweisung „*Rückpositiv scharff*“, also im Sinne einer Toccata zu spielen ist!).

Gelegentlich ist er aber auch sehr viel reicher ausgeformt und führt unmittelbar zum Abschluß des Stückes (hier bei Buxtehude: *Praeludium in D*). In dem

großen *Praeludium in e* von Nicolaus Bruhns - dem vielleicht genialsten Orgelwerk der gesamten Epoche - nimmt er sogar an zentraler Stelle das Hauptgewicht der Komposition in Anspruch. Besonders auffällig ist hier der „*Harpeggio*“ überschriebene Teil (Index 4), in dem der vorzügliche Violinist Bruhns den Effekt gebrochener Akkorde von der Geige auf die Orgel überträgt.

Eine sich anschließende (Index 4 bzw. 5) tänzerische Fuge im Dreiertakt oder auch ganz explizit eine Tanzform - wie die *Ciacona* in Buxtehudes *Praeludium in C* - bildet meist gemeinsam mit einem wieder freien Abschnitt von nur wenigen Takten den krönenden Abschluß.

Obschon die Überlieferungs- und Editions-geschichte dazu geführt hat, daß für norddeutsche Praeludien gelegentlich die Bezeichnung „Präludium und Fuge“ zu finden ist, ist das oben beschriebene Konzept doch ein völlig anderes als die zur Zweiteiligkeit komprimierte Form, die sich in Mitteldeutschland herausbildete. Bei Bachs als „Präludium und Fuge“ bezeichneten Werken ist die Fuge Höhepunkt und Ziel. Dieses Gewicht kommt den fugierten Teilen im norddeutschen Fantasie-Stil nicht zu: Sie sind als Kon-

trast eingestreut und dienen der um so stärkeren Wirkung der freien Teile, dürfen gegenüber diesen aber nicht die Oberhand gewinnen. Nach den Worten des Zeitzeugen Johann Mattheson, der dem Stylus phantasticus einige Seiten seines Buches „Der vollkommene Capellmeister“ widmet:

„Daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang.“¹

Steht dem Stylus phantasticus nach dieser Definition eigentlich jede Bindung an etwas Vorgegebenes entgegen, so ist um so interessanter, wie Buxtehude mit den Mitteln eben dieses Stils den Lobgesang der Maria darstellt in seinem *Magnificat primi toni* („im ersten Ton“, d.h. nach der ersten von neun Melodie-Versionen des kirchlichen Canticum).

In der dramatischen Ausarbeitung des Textes erweist sich die bereits erwähnte enge Beziehung dieses Stils zur Oper. Welche der sich abwechselnden freien und fugierten Teile mit welchen Textversen korrespondieren, ist durch Buxtehude allerdings nicht angegeben, so daß hier

sehr verschiedene Auslegungen möglich sind. Nach der hier gewählten Interpretation entsprechen die auf der CD durch die Indizes 1-9 markierten Abschnitte den auf Lukas 1, Vers 46-55 zurückgehenden Canticum-Versen (wobei der ausführliche Schluß des letzten Verses das im Canticum angehängte Gloria Patri andeutet):

1. Meine Seele erhebt den Herren, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.
2. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindsckind.
3. Denn er hat große Ding an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist,
4. und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.
5. Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.
6. Er stößet die Gewaltigen vom Thron und erhebet die Niedrigen.
7. Die Hungerigen füllet er mit Gütern und lässet die Reichen leer.
8. Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf,
9. wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.

Den Werken vom Ende des 17. Jahrhunderts werden hier zwei Werke aus dem

ersten Drittel gegenübergestellt. Deren Schöpfer, **Samuel Scheidt** und **Michael Praetorius**, kannten sich und hatten sogar mehrfach Gelegenheit zur Zusammenarbeit: So erhielten sie 1618 gemeinsam mit Heinrich Schütz den Auftrag, die „Concert-Music“ im Magdeburger Dom zu organisieren, und trafen sich im folgenden Jahr wieder, um die neue Orgel der Stadtkirche Bayreuth zu spielen und zu begutachten.

Scheidt führt in seinen Lied- und Tanzvariationen die lange Tradition der Variationskunst fort, die er von seinem Lehrmeister, den Niederländer Jan Pieterszoon Sweelinck, übernahm. Das *Niederländisch Liedgen* (oder „Cantio Belgica“) entstammt Scheidts 1624 veröffentlichtem Werk „*Tabulatura Nova*“. Der Begriff „Liedlein“ oder „Liedgen“ steht bei Scheidt - ebenso wie bei Praetorius - häufig als Synonym für den typischen deutschen Tanz des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, die Allemande. Und so ist auch das Lied „Ach du feiner Reuter“ am Taktmaß und vor allem an den charakteristischen eintaktigen Wiederholungen und Sequenzen im „Abgesang“ (die den sogenannten Simple-Schritten im Tanz entsprechen) als Allemande zu erkennen.

In den Variationen 1, 3 und 5 (Indizes 1, 3, 5 auf der CD) zeigt Scheidt sein kontrapunktisches Können. Dabei demonstriert die zweistimmige dritte Variation als „*Bicinium duplici contrapuncto*“ den sog. doppelten Kontrapunkt, während die ebenfalls zweistimmige fünfte einem Spezialeffekt gewidmet ist: „*Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu, tum dextra, tum sinistra*“. Durch Fingerwechsel auf ein- und derselben Taste soll der Orgel-Tremulant nachgeahmt werden, indem Tonwiederholungen nicht mehr als solche wirken, sondern eher als das „Atmen“ eines Tones erscheinen.

Mit den geradzahligen Variationen (2, 4 und 6) - und ganz besonders mit den Terzen- und Sextenpassagen der vierten - erreicht Scheidt eine Virtuosität, die derjenigen der viel späteren romantischen Orgelvirtuosen nicht nachsteht. Und ebenso wie es sich schon im 16. Jahrhundert für auf einen „Dantz“ gesungene Lieder gehörte, mit einem „Hupfauff“ zu schließen, so beendet auch hier die 7. Variation die Reihe im schwungvollen Tripeltakt.

Eine besondere Beziehung zu dem Ort der vorliegenden Aufnahme besitzt **Michael Praetorius**: Von spätestens 1614

bis zu seinem Tode war er Prior des Klosters Ringelheim. Nicht viel ist bekannt über sein Wirken hier; immerhin soll aber das noch heute bekannte Weihnachtslied „Es ist ein Ros entsprungen“ in Ringelheim zum ersten Mal gesungen worden sein.

Im Jahre 1612 veröffentlichte Praetorius seine Sammlung „TERPSICHORE. Darinnen Allerley Frantzösische Dantz und Lieder [...] Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespielt/ unnd vor Fürstlichen Taffeln / auch sonst in Convivijs zur recreation und ergötzung gantz wol gebraucht werden können.“

Laut Vorwort erhielt Praetorius die meisten Melodien, gelegentlich auch den Baß, von dem am Wolfenbütteler Hof wirkenden Dantzmeister Anthoine Emeraud und schrieb die übrigen Stimmen dazu. Andere Tänze, darunter die hier gespielten *Passameze* und *Gaillarde*, stammen vollständig von dem Franzosen Francisq Caroubel. Hier trat Praetorius lediglich als Herausgeber auf.

Die (durch die Praetorius-Interpretation des russischen Organisten Juri Krjatschko angeregte) Einspielung einiger dieser lebendigen und ausdrucksvollen Tänze folgt der im 16. und 17. Jahrhundert üblichen

Praxis der Intabulierung (Umschreibung der meist in Einzelstimmen gedruckten mehrstimmigen Vokal- und Ensemblesmusik in die für Tasteninstrumente gebräuchliche Tabulaturenschrift). Praetorius selbst erwähnt im Vorwort der *Terpsichore* die Möglichkeit einer Aufführung auf der Orgel, indem er die Transposition mancher Tänze in entferntere Tonarten mit dem Satz begründet:

„Ob es nun zwar denen / die es ungewohnt und ungeübt seyn / etwas frembd und schwehr fürkömpt / so gibt es jedoch auff Orgeln und allen andern Instrumenten einen frischeren und fast anmütigern Resonants.“

Und dieselben kammermusikalischen Qualitäten, die Praetorius in seinem berühmten, sieben Jahre nach der *Terpsichore* publizierten theoretischen Werk „*De Organographia*“² an den „Consort-Organen“ seiner Zeit würdigt, sind auch in der 80 Jahre später entstandenen Ringelheimer Orgel sehr ausgeprägt vorhanden.

So mag die Registrierung mit Gedackt 8' und Principal 4' in der *Gaillarde* die Funktion von Fiedeln und Gamben übernehmen, können die Flöten in der *Pavane de Spaigne* und der *Courante* an Blockflöten erinnern und die Zungenregistrierung in *La Bouree* ein Holzbläser-Ensemble der

Renaissance imitieren, während das Pleum die Intensität des Bläserklangs in den hier als Ecksätze gewählten *Passameze* und *Ballet des coqs* adäquat darzustellen vermag.

Literaturangaben

- [1] Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* Hamburg 1739; Facsimile-Ausgabe Kassel 1954
Zehntes Capitel: Von der musicalischen Schreib Art, § 94, S. 88
- [2] Michael Praetorius: *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619; Facsimile-Ausgabe Kassel 1958

Die Orgel der ehemaligen Klosterkirche St. Abdon und Sennen in Ringelheim

Das nahe dem nördlichen Rand des Harzes gelegene ehemalige Kloster Ringelheim (heute ein Teil der Stadt Salzgitter) wurde erstmalig in einer Urkunde des späteren Kaisers Otto I. im Jahre 940 erwähnt. Es handelte sich zuerst um ein Kanonissenstift, das nach 1153 in ein Benediktinerkloster umgewandelt wurde.

Die den Märtyrern Abdon und Sennen geweihte Klosterkirche und heutige katholische Pfarrkirche - ein ursprünglich romanischer Bau, der bis zur Barockzeit mehrmals erweitert und 1796 im klassizistischen Stil umgestaltet wurde - verfügt über eine in Norddeutschland

ungewöhnlich reiche Ausstattung an Kunstschätzen. Unter anderem gehört ihr mit dem berühmten (heute aus Sicherheitsgründen nur in Kopie aufgehängten Bernwards-Kreuz die - neben dem Gero Kreuz des Kölner Domes - einzige erhaltene Großplastik der Zeit um das Jahr 1000. Eine Orgel allerdings scheint es vor der jetzigen nicht gegeben zu haben, denn der Hildesheimer Jakobioorganist Johann Hermann Biermann notiert in seiner 1731 erschienenen *Organographia Hildesiensis Specialis*¹, daß das Ringelheimer Instrument „unter den Clösterlichen Land=Orgelen vermuhtlich das allererste gewesen“ sei, und

beklagt im Rückblick auf die Zeit vor dem in den Folgejahren vorgenommenen Bau von Orgeln auch in den anderen Klöstern, daß „an Statt dessen man sich voriger Zeiten mit elenden altfränckischen Regalen und gar kleinen Positiven in so grossen Kirchen nohtgezwungener Weise hat behelffen müssen.“

Mangels schriftlicher Dokumente lag die Erbauungsgeschichte der Ringelheimer Orgel lange Zeit im dunkeln. Erst kürzlich konnte Cornelius Edskes mit einiger - wenn auch nicht mit letzter - Sicherheit Andreas Schweimb als Erbauer von Hauptwerk („Manualwerk“) und Pedal nachweisen.²

Schweimb (1654 - 1701) stammte aus der Gegend von Halberstadt und zog 1687 nach Einbeck, wo er sich bald einen guten Ruf als Orgelbauer erwarb und zahlreiche Aufträge aus dem Gebiet des heutigen südlichen Niedersachsens und Westfalens erhielt.

Auf einer Pfeife der *Rohrflöit* 8' im Manualwerk wurde die eingravierte Jahreszahl 1696 gefunden - eine Angabe, die recht gut zu der oben zitierten Bemerkung paßt, die Ringelheimer Orgel sei als erste der Klosterorgeln auf dem Lande entstanden. Die mit Sicherheit von Schweimb stam-

menden Orgeln der ebenfalls im Bistum Hildesheim gelegenen Klosterkirchen von Lamspringe und Heiningen werden jedenfalls auf die Jahre 1696 bzw. 1698 datiert.

Auch fanden in den Jahren 1694 und 1695 Erweiterungen der Kirche statt. Mit dem Einbau der kostbaren und empfindlichen Orgel dürfte man wohl bis zum Abschluß dieser Bauarbeiten gewartet haben.

Interessant ist, daß das prächtige, von König David mit der Harfe angeführte Engelskonzert oben auf der Orgel (siehe Coverbild!) noch einmal mit demselben Instrumentarium in der Schweimb-Orgel von Hemer in Westfalen vorkommt. Dort allerdings müssen die Engel ihre Flügel aus Platzmangel halb einziehen, während sie sie in Ringelheim voll entfalten können.

Die *Vox humana* des Manualwerks und das Rückpositiv müssen nach Schweimbs Tod, also nach 1701, entstanden sein. Diese Teile sind wohl von Schweimbs Meistergesellen Johan Jakob John (1668 - 1707) geschaffen, der an mehreren von Schweimbs Orgeln mitwirkte und Schweimbs angefangene Werke nach dessen Tod vollendete. Die *Vox humana* wurde zeitweilig sogar Arp Schnitger zugeordnet, da sie äußerlich praktisch baugleich mit dessen Regi-

stern dieses Namens ist. Nach der bereits erwähnten Untersuchung von C. Edskes stimmen aber einige Details nicht mit der Schnitgerschen Bauweise überein, und zwar gerade solche Details, die nur bei einer Öffnung der (oben zugelöteten) Becher erkennbar werden. Man kann also vermuten, daß John an einer Schnitger-Orgel die dortige *Vox humana* gründlich studiert hat, man ihm verständlicherweise aber nicht erlaubte, die Becher auseinanderzuschneiden.

Ein in einen Becher der Ringelheimer *Vox humana* eingravierter Stoßseufzer über die Lebensmittelpreise Anno 1707 legt eine Datierung des Werkes auf dieses, das Todesjahr von John, nahe.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden von einem bislang unbekannten Meister zwei Pedaltürme angebaut, die die Register *Principal* 16', *Violon* 16' und *Quinte* 10 $\frac{1}{3}$ ' beherbergen. Diese Erweiterung erfüllte den im Spätbarock aufgetauchten Wunsch nach größerer Gravität des Pedals.

Durch die Entstehung in drei Bauabschnitten hat sich in dieser Orgel ein Nebeneinander verschiedener Bausysteme ergeben: Das Hauptwerk und die im Hauptgehäuse aufgestellten Pedalregister sind

als sogenannte Springlade ausgeführt (in der von dem Holländer Nicolaas Niehoff entwickelten und auch von Arp Schnitgers Lehrmeister Berend Huß verwendeten Form mit herausnehmbaren Kanzellen), das Rückpositiv erhielt die modernere und platzsparende Schleiflade, und auch die nun hinzugekommenen Pedalregister stehen auf Schleifladen.

Dem sich wandelnden Zeitgeschmack entsprechend verschwanden im 19. Jahrhundert zunächst im Pedal die *Mixtur* und das *Nachthorn* 2' zugunsten einer *Quinte* 5 $\frac{1}{3}$ ', dann mußte die *Sesquialtera* im Rückpositiv einer *Flöte travers* 8' weichen, und schließlich wurden die Springladen des Manualwerkes durch Schleifladen ersetzt. Auch der *Cornet* 2' des Pedals und die *Vox humana* wurden ausgebaut, jedoch nicht wie sonst üblich eingeschmolzen, sondern sorgfältig im Orgelinneren gelagert. Trotz mehrerer weiterer Reparaturen blieb die Grundsubstanz der Orgel ansonsten weitgehend unangetastet.

Großen Schaden fügte der Orgel dagegen eine von O. Dutkowski 1959 durchgeführte „Überholung“ zu. Die ohne weitere Prüfung für romantische Zutaten gehaltenen Pedalregister *Violon* 16' und *Quinte* 10 $\frac{1}{3}$ ' wurden beseitigt. Schlimmer noch wirkte

sich die Herabsetzung des Winddruckes, das Erniedrigen der Aufschnitte bei fast sämtlichen tiefen bis mittleren Principal-Pfeifen und die vollständige Neubesetzung der höchsten Lagen der Principale mit „modernen“ Fabrikpfeifen aus.

Dem - wohl nur aus dem damals üblichen strengen Legato-Spiel verständlichen - Irrglauben des Neobarock folgend, Ansprachegeräusche der Pfeifen steigerten die Deutlichkeit des Spiels, wurde hier konsequent eine künstliche Verschlechterung der Ansprache durchgeführt: Die entstehenden Lücken sollten das Legato in Richtung auf eine lebendigere Artikulation auflockern, ohne daß der Spieler sich selbst darum zu bemühen brauchte.

Kaum 15 Jahre später wurde die durch Dutkowskis Eingriffe mit teilweise mangelhaftem Material entstandene Instabilität der gesamten Orgel so gravierend, daß eine schonende, aber umfassende Restaurierung unausweichlich war. Diese wurde 1974-75 durch die Firma Gebr. Hillebrand aus Altwarmbüchen bei Hannover durchgeführt. Hierbei entschloß man sich erstmalig zu einer genaueren Untersuchung des noch vorhandenen Bestandes, zur Rekonstruktion des Verlorenen und Veränderten und zu einer Neu-Intonation im Sinne

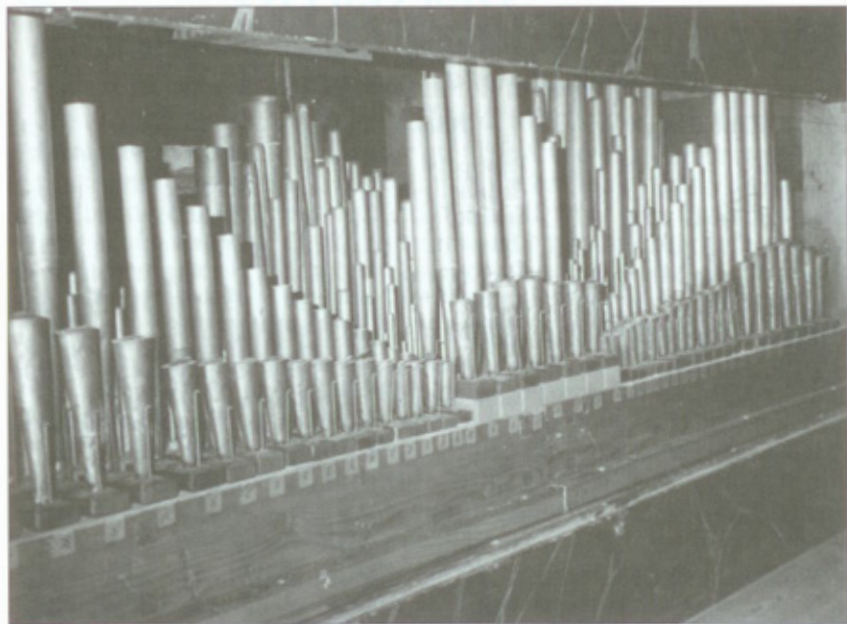
einer Rückführung auf den mutmaßlichen Originalzustand. Lediglich die wohl im Laufe der Zeit abgemilderte Kraft der Pedalungen wurde nicht gänzlich wiederhergestellt; zum Ausgleich baute man neue Koppeln des Pedals zu beiden Manualen ein. Schließlich kehrte 1994 die schon lange nicht mehr gebrauchte und kurz vor dem Zweiten Weltkrieg an die Firma Klais zu Studienzwecken ausgeliehene *Vox humana* an ihren angestammten Platz zurück.

Auch wenn noch immer nicht alle Wunden geheilt werden konnten und weitere Arbeiten für die Zukunft geplant sind, so hat die Ringelheimer Orgel doch schon viel von ihrem einstigen Glanz zurückgewonnen und stellt sich wieder als großartiges Denkmal der Orgelbaukunst um 1700 dar.

Dr. Martin Sander

Literaturangaben

- [1] J.H. Biermann, *Organographia Hildesiensis Specialis*, Hildesheim 1738.
Facsimile-Ausgabe: E. Palandt, Kassel 1930;
Nachdruck Amsterdam 1981
- [2] C.H. Edskes, *Bericht über die Orgel der ehemaligen Klosterkirche St. Abdon und Sennen zu Salzgitter-Ringelheim.. Gutachten beim Amt für Kirchliche Denkmalpflege*, Hildesheim (Manuskript); Groningen 1994



Blick von hinten ins Rückpositiv

DISPOSITIO

Der Orgel des vortrefflichen Stifts und Klosters zu Ringelheim Ord. S. BENEDICTI.

Manualwerk			Rückpositiv		Pedal			
Principal	8'	S	Principal	4'	J	<i>auf den Springladen:</i>		
Quintadena	16'	S	Gedackt	8'	J	Subbass	16'	S
Viola di Gamba	8'	S	Spitzflöt	4'	J	Octava	8'	S
Rohrflöit	8'	S	Quinta	3'	J	Octava	4'	S
Octava	4'	S	Octava	2'	J	Nachthorn	2'	H
Quinta	3'	S, D, H	Sesquialtera	2 fach	H	Mixtur	4 fach	H
Octava	2'	S, H	Quinta	1 1/2'	J, D	Posaune	16'	S
Mixtur	5 fach	H	Scharf	4 fach	H	Trompete	8'	S
Trompete	8'	H	Hobo	8'	J	Cornet	2'	S
Vox humana	8'	J	Krumhorn	8'	J			

in den Pedaltürmen auf Schleifladen:

Principal	16'	U
Violon	16'	H
Quinte	10 2/3'	H

S = wahrscheinlich A. Schweimb 1696

J = wahrscheinlich J.J. John 1707

U = unbekannt ca. 1740-1752

D = O. Dutkowski 1959

H = Gebr. Hillebrand 1975

Die laut originaler Pfeifenbeschriftung als „Hobo“ bezeichnete Oboe d'amore im Rückpositiv ist heute am Spieltisch als „Dulcian“ benannt; das originale „Krumhorn“ trägt heute die Bezeichnung „Regal“.

Manualumfang: C,D-c³, Pedalumfang: C,D-d¹

Tremulanten für Manual und Rückpositiv (ursprünglich ein Tremulant für das gesamte Werk)

zwei Cymbelsterne (Sterne alt, Mechanismus und Glocken von Hillebrand)

Manualkoppel (ursprünglich Schiebekoppel, heute moderne Bauweise)

zwei Pedalkoppeln (neu von Hillebrand)

Stimmung: a¹ = 499,5 Hz (gut ein Ganzton über dem heutigen Kammerton)

ungleichschwebende Temperatur nach Werckmeister III (ursprünglich wohl mitteltönig)

Was hiebei zu observiren stehet/ ins besondere ist die vortrefflich angerichtete Vox humana als welche den Vorzug vor alle andere hiesiger Orten noch zur Zeit behauptet/ wenigstens nicht besser zu finden ist/ und wann gleich dieses Werk unter denen auf dem Lande belegenen Orgeln die äußerliche grösste Structur nicht verzeiget/ so muß ihm dennoch der Preis gelassen werden/ daß es unter den Eids-sterlichen Land-Organen vermuthlich das allererste gewesen so Anfangs eine grosse und gute Orgel benennet und dafür angesehen zu werden verdienen mögen/ wie nicht weniger ein anmüthig und wohl-klingen- des Werk an sich sey und bleibe/ so denen nachhero erbaueten Orgeln zu einem vortrefflichen Object, Imitation und Nachfolge dienen mö- gen/ inmassen dadurch denen anderen ein gutes Beyspiel und Exem- pel hiernne zu folgen vergezeiget worden/ wie dann auch in der That nach und nach erfolgt ist; an Statt dessen man sich voriger Zeiten mit elenden altfrantzösischen Regalen und gar kleinen Positiven/ in so grossen Kirchen nothgezwungener Weise hat behelffen müssen/ wel- len die damalige harte Zeiten es nicht andersier verstatten wollen/ sonsten hat diese schöne Kirche ihrer Länge-so wohl als hohen Situa- tion halber die allerangenehmste Resonanz und Harmonie/ welches also genug sey von der Orgel zu Ringelheim.

Erste Beschreibung der Ringelheimer Orgel bei J.H. Biermann,
Organographia Hildesiensis Specialis (1738)

Martin Sander

wurde 1963 in Berlin geboren.

1984 - 1992 studierte er an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Prof. Ulrich Bremsteller (Orgel) und Prof. Gerrit Zitterbart (Klavier) und legte 1994 das Konzertexamen für Orgel ab.

Meisterkurse bei Harald Vogel, Luigi Ferdinando Tagliavini, Flor Peeters, Daniel Roth u.a. rundeten die musikalische Ausbildung ab.

Er errang 1986 in Berlin mit dem Mendelssohn-Preis eine hohe nationale Auszeichnung und konnte in den folgenden Jahren auch drei der bedeutendsten internationalen Wettbewerbe für sich entscheiden:

den Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München (1987, 2.Preis; ein 1.Preis wurde nicht vergeben),

den Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig (1988, 1. Preis und Sonderpreis),

sowie den Internationalen Wettbewerb des Prager Frühlings (1989, 1. Preis).

Einen weiteren Erfolg markierte der 2. Preis bei der „First International Organ Competition“ in Tokyo (1988).

Er konzertierte in vielen Städte Europas und unternahm längere Konzertreisen, unter anderem nach Rußland und Japan. An die Öffentlichkeit trat er auch durch Einspielungen und Konzertmitschnitte für verschiedene deutsche und ausländische Rundfunk- und Fernsehanstalten sowie mehrere CD-Produktionen. Hiervon bei FERMATE:

FER 20008 OKNA-Fenster. Trompete und Orgel im 20. Jahrhundert. Bernhard Kratzer, Trompete und Martin Sander, Orgel



Dance and Toccata

In the North German organ music of the 17th century, the stirring rhetoric of the Italian toccatas and fantasies entered into a unique synthesis with the dance-inspired style of ensemble music. The resulting “fantastic style” or “*stylus phantasticus*” was brought to perfection by **Dietrich Buxtehude**, his disciple **Nicolaus Bruhns**, **Vincent Lübeck** and others of the same school. **Johann Sebastian Bach** was also strongly influenced by this style in his early years.

This music aims to carry away, surprise and captivate the listener. Its dramatic forcefulness, as well as its virtuosity, make it closely related to musical theatre. People travelled far and wide to hear its fascinating power. During Buxtehude's concerts, the huge Marienkirche in Lübeck was crowded with listeners. Nicolaus Bruhns, when just thirty years old, even had two major cities of the time, Husum and Kiel, vying for his services. (By offering a really exorbitant salary, Husum finally got the upper hand.)

In North German organ music, all of the terms “*Praeludium*”, “*Praecambulum*”, “*Toccata*”, (sometimes even other terms are

used) more or less denote the same thing: a free (i.e. not bound to a choral melody) composition in the *stylus phantasticus*. Despite all its variations, a characteristic structure was developed, as is evident in exemplary fashion in five of the works played on this CD: the three *Praeludia* by Buxtehude and Bruhns, the *Praecambulum in E* by Lübeck, and the *Toccata in E major* by Bach.

The great rhetorical gesture of the opening toccata captivates us with its emotionality, uncommon turns, and sudden changes between one-voice lines and majestic chords, or Italian “*durezze e ligature*” (“hardnesses and suspensions”) and short fugal passages - or with novelties like pedal solos (as here in the works of Lübeck, Bach, and Buxtehude's *Praeludium in C*). The listener is made to admire the organist and his splendid instrument.

In all of the five works under discussion, the initial toccata section is followed by a fugue (marked by the index 2 on the CD). Most often, this fugue derives its style from the contemporary ensemble or “consort” music which, in turn, had one

of its roots in the dances played at court. Bruhns even employs, in an impressive way, two contrasting styles at once. A chromatic theme in minims (as in the old "bound" ecclesiastical style) is combined with a counterpoint in repeated crotchets (as in chamber music for strings).

The first fugue is again followed by a toccata section (index 3). Sometimes this is only a short episode, as is the case here with Bach, Buxtehude's *Praeludium in C*, and also with Lübeck's *Praeambulum*, where a genuine fugue hides behind a registration "*Rückpositiv scharff*", thus meaning it to be played in the style of a toccata!

Sometimes, however, this section is much more richly elaborated and leads already to the close (Buxtehude: *Praeludium in D*). In the great *Praeludium in e* by Bruhns (which is possibly the most ingenious work of the whole epoqe), it even claims central importance and constitutes the main and largest part of the composition. Especially noticeable is the "*Harpeggio*" part (index 4) in which Bruhns, himself a brilliant violinist, transfers the effect of broken chords from the violin to the organ.

In most cases, the following part (index 4 or 5 respectively) consists of a fugue in danc-

ing triple time - or it is even explicitly a dance, like the *Ciacona* in Buxtehude's *Praeludium in C*. Together with another free-style section of a few bars, the crown-ing close is reached.

Although, with time, the North German *Praeludia* have often been called "Prelude and Fugue", the concept described above is totally different from the bipartite structure developed in central Germany. In Bach's works named "Prelude and Fugue", the fugue is the climax and goal of the composition. This weight may not be claimed by the fugue-like sections in the *stylus phantasticus*: here they are inserted in order to contrast with the free parts and to increase the effectiveness of the latter. They must never prevail over them. As Johann Mattheson put it in his famous book "*Der vollkommene Capellmeister*" ("The Perfect Master of Music"), in which he devoted several pages to the *stylus phantasticus*:

"Those authors, working formal fugues into their *Fantaisies* and *Toccatas*, do not have the right insight into the intended style, as to which nothing is as adverse as order and constraint."¹

While, according to this statement, any restrictions by a given theme stand against the *stylus phantasticus*, it is all the more

admirable how Buxtehude, with the means of exactly this style, depicts St. Mary's hymn of praise in his *Magnificat primi toni* ("in the first tone", i.e. after the first of nine melody models of the canticle).

The dramatic elaboration of this work shows the close connection of the fantastic style with the opera. Buxtehude does not indicate which of the alternating free and fugue-like parts corresponds to which verse of the text. So there is room for very different interpretations. According to the interpretation chosen here, the parts marked on the CD with indices 1-9 correspond to the first nine verses of the canticle, which are based on Luke 1, 46-55. (The final passages appended to the last verse seem to hint at the *Gloria Patri*, not present in the biblical text, but added in the canticle.)

1. My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Saviour.
2. For he hath regarded the low estate of his handmaiden: for, behold, from henceforth all generations shall call me blessed.
3. For he that is mighty hath done to me great things; and holy is his name.
4. And his mercy is on them that fear him from generation to generation.
5. He hath shewed strength with his arm;

he hath scattered the proud in the imagination of their hearts.

6. He hath put down the mighty from their seats, and exalted them of low degree.
7. He hath filled the hungry with good things; and the rich he hath sent empty away.
8. He hath holpen his servant Israel, in remembrance of his mercy;
9. As he spake to our fathers, to Abraham, and to his seed for ever.

This CD combines works taken from the end of the 17th century with two compositions from the first twenty-five years. Their authors, **Samuel Scheidt** and **Michael Praetorius**, knew each other and even worked together on several occasions. In 1618, they were commissioned to organize, together with Heinrich Schütz, the "Concert-Music" at Magdeburg Cathedral and, in the following year, all three met again in order to play and examine the new organ in the parish church of Bayreuth. In his variations on songs and dances, Scheidt continues the long tradition of this art which he adopted from his master, the Dutch organist Jan Pieterszoon Sweelinck. *Niederländisch Liedgen* (or "Cantio Belgica", i.e. Dutch song) is contained in Scheidt's *Tabulatura Nova* published in 1624.

Literally meaning "little song", the words "Liedgen" or "Liedlein" are often used by Scheidt (as well as by Praetorius) as a synonym for the typical German dance of the 16th and early 17th centuries, the Allemande. Indeed, the song "Ach du feiner Reuter" ("Oh, ye graceful horseman") can be recognized by its rhythm as an Allemande, and especially by some characteristic one-bar repetitions and sequences (which correspond to *simple-steps* in the dance).

In variations 1, 3, and 5 (indices 1, 3, 5 on the CD), Scheidt displays his mastery of counterpoint. The third variation, a "*Bicinium duplici contrapuncto*", demonstrates the so-called double counterpoint in two voices, whereas the fifth variation is devoted to a special effect: "*Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu, tum dextra, tum sinistra*". By means of a change of finger on one and the same key, the tremulant of the organ is imitated: repeated tones no longer appear as such, but rather as a "breathing" single tone.

In the even-numbered variations (2, 4, and 6) - and especially with the passages in thirds and sixths in the fourth one - Scheidt reaches a virtuosity that is in no way inferior to the much later romantic

organ virtuosos. In Germany, it was customary already in the 16th century for a song based on a "Dantz" ("dance", i.e. Allemande) to end with a "Hupfauff" ("hop", i.e. Galliard). So also Scheidt closes the series of variations with the seventh variation in spirited triple time.

Michael Praetorius was closely associated with the place of this present recording. From 1614 on (or even earlier) and up until his death, he was prior of the monastery of Ringelheim. Not much is known about his activities here, but at least it is said that his still famous Christmas carol "*Es ist ein Ros entsprungen*" was sung in Ringelheim for the first time.

In 1612, Praetorius published *Terpsichore*, his collection of French dances. According to the preface, Praetorius got most of the melodies, sometimes also the bass, from the French dancing-master Anthoine Emeraud who, at that time, worked at the court of Wolfenbüttel. Praetorius added the other parts. Some dances, like the *Passameze* and *Gaillarde* on this CD, completely stem from the Frenchman Francisq Caroubel. In these cases, Praetorius acted only as the editor.

Inspired by the Praetorius interpretations of the Russian organist, Yuri Kryatchko,

the recording of some of these lively and expressive dances follows the custom of 16th- and early 17th-century intabulations (transcriptions for keyboard instruments) of choir and ensemble music. Praetorius himself, in his preface, mentions the possibility of executing these dances on the organ, by defending the transposition of some pieces into more remote keys with the remark:

"Although this will seem somewhat strange and difficult to those who are not experienced and used to it, it will nevertheless, on organs and all other instruments, give a fresher and certainly more graceful sound."

Those same chamber-music qualities praised by Praetorius in his work *De Organographia*² (1619) on the organs of his time, are very prominent in the Ringelheim instrument built 80 years later.

Thus, in the *Gaillarde*, the registration with *Gedackt 8'* and *Principal 4'* may stand for fiddles and viols, the flute stops in the *Pavane de Spaigne* and in the *Courante* sound like recorders, and the reeds in *La Bouree* are reminiscent of Renaissance woodwind instruments. The *plenum* registration in the *Passameze* and *Ballet des coqs* adequately represents the intense sound of a brass ensemble.

References

- [1] Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739. Facsimile edition Kassel 1954, Zehntes Capitel: Von der musicalischen Schreib-Art, §94, S. 88
- [2] Michael Praetorius: *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619. Facsimile edition Kassel 1958

The Organ of the Former Monastery St. Abdon and Sennen at Ringelheim

(for the specification and for a facsimile of the first mentioning of this instrument, see pp. 14 and 15)

In 940, the former cloister of Ringelheim was mentioned for the first time in a letter of protection by the later Emperor Otto I. Situated just north of the Harz mountains, on the ancient road between Hildesheim and Goslar, Ringelheim today forms part of the town of Salzgitter. The initial convent was transformed, after 1153, into a Benedictine monastery.

The church (today the Roman Catholic parish church) was consecrated to the martyrs Abdon and Sennen. The original Romanesque building was enlarged several times up until and including the Baroque period and was transformed into classicistic style in 1796. It is equipped with a wealth of art treasures quite unusual in Northern Germany. Amongst others, it possesses the famous "St. Bernward's Cross" (today, for safety reasons only a copy is displayed), which - along with "St. Gero's Cross" at Cologne Cathedral - is the only life-size sculpture preserved

from the time around the year 1000.

An organ, however, seems not to have been present at earlier times, since the Hildesheim organist Johann Hermann Biermann notes, in 1738, in his *Organographia Hildesiensis Specialis*¹ that the Ringelheim instrument was probably the very first one amongst the organs in the rural cloisters of the Hildesheim diocese. Moreover, he deplores the situation encountered before the construction of this and other organs around Hildesheim, "instead of which, one had to do scantily with miserable Franconian regals and very small positives in such large churches."

Due to the absence of written documents, the history of the Ringelheim organ remained obscure for a long time. It was only recently that Cornelius Edskes found good evidence to establish Andreas Schweimb as the builder of the *Manualwerk* (Great Organ) and the pedal.²

Schweimb (1654 - 1701) came from the Halberstadt region and moved to Einbeck in 1687. There he quickly acquired fame as an organ builder, and received numerous contracts from what is today the southern

part of Lower Saxony and from Westphalia. On one pipe of the *Rohrfloit* 8' of the *Manualwerk*, the engraved year 1696 was found. This validates the above-mentioned remark that the instrument was the first one in the region. The instruments in the neighbouring monasteries of Lamspringe and Heiningen - both with certainty ascribed to Schweimb - date from 1696 and 1698, respectively.

Moreover, in 1694 and 1695, enlargements of the church building were carried out. Quite probably, the precious and sensitive organ was installed only after the completion of these works.

On top of the organ, there is a magnificent ensemble of angels, led by King David with the harp (see cover photo!). Interestingly, the same arrangement, with the same instruments, occurs once more at the Schweimb organ in Hemer, Westphalia. There, however, due to limited space, the angels have to partially draw in their wings, whereas in Ringelheim they can fully expand them.

The *Vox humana* of the *Manualwerk* along with the whole *Rückpositiv* must have been made after Schweimb's death (later than 1701). Very probably, these parts are the work of Johan Jakob John (1668 - 1707)

who at first worked as a journeyman with Schweimb on several organs and, after Schweimb's death, completed those instruments already under construction.

For a time, the *Vox humana* was even attributed to Arp Schnitger, as it looks practically identical to his stops of the same name. However, as the above-mentioned investigation by C. Edskes showed, there are some details differing from Schnitger's way of construction, noticeably those details which become apparent only after opening the barrels (which have soldered lids). It seems, therefore, as if John has thoroughly studied a *Vox humana* at some Schnitger organ, but, understandably enough, was not allowed to cut the barrels open. The Ringelheim *Vox humana* carries a sigh engraved into one of the barrels, groaning about the food prices *anno* 1707. This suggests that John's work was completed in that year - the year of his own death.

Around the middle of the 18th century, an unknown master added pedal towers which contain the three stops *Principal* 16', *Violon* 16', and *Quinte* 10²/₃'. This enlargement fulfilled the wish for more gravity in the pedal, arising in the late Baroque period. The creation in three stages has left the organ with a coexistence of different styles

of construction. The *Manualwerk* and Schweimb's pedal stops were built with so-called spring chests (as they also had been used by Arp Schnitger's master Berend Huß). The *Rückpositiv* got the more modern and space-saving slider chest, and also for the added pedal stops, slider chests were employed.

As a consequence of the changing taste during the 19th century, at first *Mixtur* and *Nachthorn 2'* of the pedal disappeared, being replaced by a *Quinte 5 1/2'*. Then the *Sesquialtera* of the *Rückpositiv* had to give way to a *Flöte travers 8'*, and, finally, the spring chests of the *Manualwerk* were replaced by slider chests. Also, *Cornet 2'* of the pedal and *Vox humana* were removed. However, instead of melting them down as usual, they were cautiously stored inside the organ case. In spite of further repairs, the core of the historic substance of the organ remained unaffected.

Great damage was inflicted upon the organ only in 1959, when O. Dutkowsky "overhauled" it. Without any further examination, the pedal stops *Violon 16'* and *Quinte 10 1/2'* were removed, being considered as "romantic additions". Worse still, the wind pressure was reduced, the cut-ups of nearly all diapason pipes lowered

and the upper registers of the diapason chorus completely exchanged for "modern" factory pipes.

Dutkowsky followed a common misunderstanding of the neo-baroque style which assumed that a noisy response of the pipes was good for the clarity of performance. Accordingly, the response of the pipes was artificially worsened. The resulting gaps between successive notes were meant to break up the customary uniform *legato* into a more lively articulation - without the player having to bother himself.

Merely 15 years later, all these operations (partly utilizing inferior material) caused the whole organ to become so unstable that a cautious, but thorough restauration was unavoidable. It was performed in 1974-75 by Hillebrand Brothers from Altwarmbüchen (near Hannover). For the first time, attempts were made to investigate the historic material still present, to reconstruct what had been lost and spoiled, and to re-voice the organ as in its presumed original state. Only the strength of the pedal reeds, which had been softened in the course of time, was not completely restored. As a compensation, couplers from the pedal to the *Manualwerk*

and to the *Rückpositiv* were built. Finally, in 1994, the *Vox humana*, which had been out of use for 130 years and was lent to the organ builder Klais for study right before World War II, returned to its proper place.

Although not all wounds have as yet been healed, and although more work is to be done in the future, the Ringelheim organ has already regained most of its erstwhile splendour, and presents itself as a magnificent monument to organ building around 1700.

Dr. Martin Sander

References

- [1] J.H. Biermann, *Organographia Hildesiensis Specialis*, Hildesheim 1738.
Facsimile edition: E. Palandt, Kassel 1930; reprint Amsterdam 1981
- [2] C.H. Edskes, *Bericht über die Orgel der ehemaligen Klosterkirche St. Abdon und Sennen zu Salzgitter-Ringelheim..*
Expertise for the *Amt für Kirchliche Denkmalpflege*, Hildesheim (manuscript); Groningen 1994

Martin Sander

was born in 1963 in Berlin.

From 1984-1992 he studied at the Hochschule für Musik und Theater in Hannover with Ulrich Bremsteller, organ, and Gerrit Zitterbart, piano and received his „Konzertexamen“ degree in 1994. Masterclasses with Harald Vogel, Luigi Ferdinando Tagliavini, Flor Peeters, Daniel Roth and other renowned teachers completed his musical education.

After having won one of the highest national awards, the Mendelssohn Prize in Berlin (1986), he succeeded in winning three of the most important international organ competitions:

- the International Competition of the ARD in Munich (1987, 2nd Prize; a First Prize was not awarded),
- the International Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig (1988, First Prize and Special Prize),
- and the organ competition of Prague Spring Festival (1989, First Prize).

Another success was the 2nd Prize at the First International Organ Competition Musashino-Tokyo (1988).

He has given recitals in many European cities, and his foreign tours have taken him to, amongst others, Russia and Japan. Other public appearances include recordings for various German and foreign radio and TV stations. His several CD recordings include:

FER 2008 OKNA

Trompete & Orgel im 20. Jahrhundert
Trumpet & Organ in the 20th century
Bernhard Kratzer, Trompete
Martin Sander, Orgel



Tanz & Toccata

Norddeutsche Orgelmusik des 17. Jahrhunderts

Dietrich Buxtehude (1637-1707):

- | | | | | |
|----------|-----|------------------------------|-----------|------|
| 1 | 1-4 | <i>Praeludium in C</i> | BuxWV 137 | 5:44 |
| 2 | 1-3 | <i>Praeludium in D</i> | BuxWV 139 | 6:34 |
| 3 | 1-9 | <i>Magnificat primi toni</i> | BuxWV 203 | 8:11 |

Michael Praetorius (1571-1621): Sechs Tänze aus *Terpsichore*

- | | | | |
|---------------------|--|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 4 - 9 | | <i>Passameze • Gaillarde • Pavane de Spaigne • Courante • La Bouree • Ballet des coqs</i> | 10:57 |
|---------------------|--|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

Nicolaus Bruhns (1665-1697):

- | | | | |
|-----------|-----|--------------------------|------|
| 10 | 1-6 | <i>Praeludium I in e</i> | 9:15 |
|-----------|-----|--------------------------|------|

Vincent Lübeck (1654-1740):

- | | | | |
|-----------|-----|-------------------------|------|
| 11 | 1-4 | <i>Praeambulum in E</i> | 6:24 |
|-----------|-----|-------------------------|------|

Samuel Scheidt (1587-1654):

- | | | | |
|-----------|-----|-------------------------------------------------------------------------|------|
| 12 | 1-7 | <i>Niederländisch Liedgen</i> (Variationen über „Ach du feiner Reuter“) | 9:25 |
|-----------|-----|-------------------------------------------------------------------------|------|

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

- | | | | | |
|-----------|-----|---------------------|---------|------|
| 13 | 1-4 | <i>Toccata in E</i> | BWV 566 | 9:28 |
|-----------|-----|---------------------|---------|------|

Gesamtspielzeit: 66:11

Martin Sander

an der Schweimb-John-Orgel von 1696 / 1707
in der ehemaligen Klosterkirche St. Abdon und Sennen
zu Salzgitter-Ringelheim

