Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 14

Christian Calsen (und andere):

Orgelchoräle
im Gardinger Choralbuch von 1803

Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

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

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

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:
http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html

Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 14

Christian Calsen
1748–1822
(und andere)

Orgelchoräle
im Gardinger Choralbuch von 1803

Herausgegeben von Konrad Küster

Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2014

Inhalt

Vorwort 6

Kritischer Bericht 18

Edition

A) Choralbearbeitungen aus dem Anhang

1. Jesus, meine Zuversicht
   - a) „Vorspiel“ (c. f. in der Oberstimme) 24
   - b) „Vorspiel zu obigem Gesang“ (c. f. in Tenorlage) 26
   - c) „Choral“ (nur Melodie und bezifferter Bass) 28

2. Wer nur den lieben Gott lässt walten
   - a) „Vorspiel“ 29
   - b) „Choral“ (nur Melodie und bezifferter Bass) 31

3. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt
   - a) „Vorspiel, a 1 Clavier con Pedale“ 32
   - b) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass) 34
     Kittel S. 132, um eine Terz aufwärts transponiert

4. Was Gott tut, das ist wohlgetan
   - a) „Vorspiel“ 35
   - b) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass) 37
     Kittel S. 179, um einen Ganzton abwärts transponiert)

5. Schmücke dich, o liebe Seele
   - a) „Vorspiel pro organo manualiter“ 38
   - b) [Choral] (nur Melodie und unbezifferter Bass) 40
     Kittel S. 164, um einen Halbton aufwärts transponiert

6. Freu dich sehr, o meine Seele“
   Faksimile-Abbildung *41*
   - a) „Praeludium supra Freu dich sehr, o meine Seele pro organo pleno con Pedale“ 42
   - b) „Choral Freu dich sehr, o meine Seele pro organo pleno con Pedale“ 44
   - c) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass) 45
     Kittel S. 63, untransponiert

7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir [vgl. auch Nr. 9]
   - a) „Praeludium supra Aus tiefer Not schrei ich zu dir di Mons. G. A. Appel“ 46
   - b) „Choral“ (figuriert) 48
   - c) [Choral] (nur Melodie und unbezifferter Bass) 49
     Kittel S. 22, um einen Ganzton aufwärts transponiert

8. In dich hab ich gehoffet, Herr
a) „Praeludium supra In dich hab ich gehoffet, Herr“ 50
b) „Choral“ (Sopran und Bass, beziffert) 51
c) „Choral im Pedal. In dich hab ich gehoffet, Herr“ 52

9. „Präludium supra Aus tiefer Not“ [vgl. auch Nr. 7]
a) „Praeludium supra Aus tiefer Not“ 54
b) „Choral“ 55

10. Es ist das Heil uns kommen her“ [vgl. auch Nr. 13]
a) „Harmonisch Vorspiel über Es ist das Heil“ 56
b) „Choral“ (vierstimmig, beziffert, mit Zeilenzwischenspielen) 57

11. Liebster Jesu, wir sind hier
a) „Präludium supra Liebster Jesu, wir sind hier“ 58
b) „Choral“ (figuriert) 60

12. Allein Gott in der Höh sei Ehr [vgl. auch Nr. 15]
a) „Präludium“ 62
b) „Choral“ 64

13. Es ist das Heil uns kommen her [vgl. auch Nr. 10]
a) „Prälud[ium] supra Es ist das Heil“ 66
b) „Choral“ (figuriert, zu a) 67
c) „Vorspiel mit voller Orgel zu vorhergehendem Liede“ 68
d) „Choral mit vorigem Thema mit voller Orgel“ (figuriert) 69

14. Jesu, meine Freude
a) „Vorspiel zum Choral“ 71
b) unbezeichnet (figurierter Choral; zu a) 72
c) unbezeichnet (figurierter Choral) 73

B) ANHANG: CHORALBEARBEITUNGEN AUS DEM VORSPANN

15. Allein Gott in der Höh sei Ehr [vgl. auch Nr. 12]
a) „Präludium“ [1] 74
b) „Prälud[ium]“ [2] 74
c) „Prälud[ium]“ [3] 75
d) „Prälud[ium]“ [4] 76
e) „Prälud[ium]“ [5] 77
f) „Präludium“ [6] 78
g) „Choral“ 78

16. Wir gläuben all an einen Gott
a) „Prälud[ium] ex D moll“ [1] 79
[b) Choral – nicht ausgeführt]
c) „Prälud[ium] ex D moll“ [2] 80
d) „Prälud[ium] ex D moll“ [3] 81

Editionsrichtlinien der Notenreihe
„Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO) 82

Die Faksimile-Abbildung (zu Nr. 6) ist im Hinblick auf die Seitenabfolge als S. 41 eingefügt.

Vorwort

Choralbuch „Zum besondern Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen"

Im Jahr 1803 ließ der dänische König ein Choralbuch für Schleswig-Holstein erscheinen. Erarbeitet hatte es Johann Christian (Leberecht) Kittel, Organist der Predigerkirche in Erfurt – „Bachs letzter Schüler". Wie er mit dem dänischen Königshaus in Kontakt gekommen war, ist nicht bekannt; die Widmung richtete Kittel an den Kronprinzen, den späteren König Frederik VI. (auf dem Thron 1808–1839).

Es war nicht das erste Choralbuch für das Land. Der Altonaer Musiker Johann Balthasar Rein hatte 1755 – gleichfalls mit königlichem Privileg – einen ersten Versuch unternommen; das Choralbuch setzte sich nicht durch. 1785 war der Schleswiger Domorganist Bendix Friedrich Zinck an der Reihe, mit kaum größerem Erfolg. In diese Reihe trat nun also Kittel ein.

Sein Choralbuch unterscheidet sich von den Vorgängern grundsätzlich dadurch, dass zu jedem Lied nicht nur ein vierstimmiger Satz (mit Bezifferung) geboten wird, sondern zugleich ein kurzes Vorspiel, das zwar auf das nachfolgende Lied stimmungsmäßig vorbereitet, ohne aber notwendigerweise bereits Melodiebruchstücke zu enthalten. Kittels Choralbuch hatte somit das Zeug dazu, zu einem umfassenden Handbuch für Organisten zu werden, vor allem für die, die in ihre Berufsausübung nicht allzu viel Improvisationskunst einbringen wollten. Dies Ganze hätte zudem eine breite Grundlage für die Normierung der organistischen Praxis bieten können.

Anders vor allem als das Choralbuch Reins ist dasjenige Kittels in zahlreichen Exemplaren erhalten geblieben, manche von ihnen bis heute im Besitz der Kirchengemeinden, denen das Werk damals dringend zur Anschaffung empfohlen wurde[1]. Bemerkenswert ist aber der Erhaltungszustand der Exemplare: Zwar sind die Einbände in der Regel bestoßen, doch der Buchblock hat sich nicht gelockert, die Seiten haben keine Eselsohren oder ähnliches. Insofern wirken die Exemplare weitgehend verlagsfrisch – oder anders: Sie kamen im gottesdienstlichen Alltag kaum zum Einsatz. Vielleicht wurden sie durchgeblättert, aber ansonsten eher von einem Regal in das nächste gestellt. Kurz: Auch das Kittel-Choralbuch setzte sich nicht durch. Dieser Erfolg blieb erst dem Nachfolgewerk beschieden, das der Kieler Nikolai-Organist Georg Christian Apel 1832 herausbrachte. Zahllose verschlissene Exemplare vermitteln hier ein ganz anderes Bild des liturgischen Gebrauchs.

Bis um 1800 war es demnach eine Illusion zu glauben, dass der Liedgebrauch in norddeutschen Gemeinden normierbar war. Ein entsprechendes obrigkeitsstaatliches Interesse[2] kollidierte demnach mit einer auf

---

1 Besonders erhellend hierzu: Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bestand Mildstedt Nr. 76. Demnach war der königliche Wunsch ergangen, dass jede Gemeinde sich dieses Choralbuch anschaffe – als Ersatz des (dänischen) Choralbuches von Niels Schiørring aus dem Jahr 1783 (26.07.1801). Der schleswig-holsteinische Generalsuperintendent Adler hatte Sonderkonditionen für die Anschaffung des Choralbuches (für Sammelbestellungen über den zuständigen Propsten und das Konsistorium in Schleswig) ausgehandelt (8 Mark anstelle des Ladenpreises von 15 Mark und des Subskriptionspreises von 9 Mark; Schreiben vom 05.08.1802).

2 Diese Eigenständigkeit war eine Stärke der norddeutschen Kultur; entgegen Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 23),. S. 200ff., besonders S. 206f.

Ortsebene lebendigen und funktionstüchtigen, von individuellen Traditionen getragenen Praxis[3].

Entsprechend standardisiert reagierten also die Gemeinden: Teils wurden die Bücher zwar beschafft, dann aber nie benutzt; teils nahm man die Bände zur Kenntnis, fügte ihnen aber handschriftlich Anhänge bei, in denen das auf Ortsebene Übliche ‚nachgetragen' wurde. Das hatte Tradition: Als Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf 1665 das „Kirchenbuch" für Schleswig-Holstein erließ (mit allen Lesungen, Kollekten, dem Katechismus und den Liedertexten), fügte die Eiderstedter Gemeinde Tetenbüll eine moderne Trauer-Aria ein, die für ihr Gemeindeleben anscheinend wichtig war, die Gemeinde Westerhever hingegen die zweistimmigen Gesänge des Gothaer Cantionals von 1646, die – abweichend von den Erwartungen der Hofbürokratie – zur örtlichen Normalität gehörten[4]. Dasselbe widerfuhr 1803 dem Gardinger Exemplar des Kittel-Choralbuches: Hier findet sich nun ein umfangreicher Anhang mit choralgebundener Orgelmusik, eingetragen von Christian Calsen als dem damaligen Organisten in der St.-Christians-Kirche der kleinen Stadt.

3 In manchen Gegenden war der Gottesdienstablauf von Ort zu Ort komplett unterschiedlich gestaltet (zu Bremen-Verden vgl. Konrad Küster, *Im Umfeld der Orgel: Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser*, Stade 2007, S. 39–41 und S. 88–91). Für andere Gegenden, in denen die Gottesdienstpraxis nicht so global dokumentiert worden ist, deutet der allgemeinere Befund der Liedpraxis zumindest tendenziell auf ähnliche Unterschiede hin.

4 Exemplare: Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bibliothek der ehemaligen Propstei Eiderstedt, P 55 (Tetenbüll; „Ich armer Mensch, ich armer Sünder"), P 56 (Westerhever).

Calsen wirkte an einer Orgel, deren Hauptwerksgehäuse noch vom ersten Orgelbau im Jahr 1512 stammt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts enthielt dieses Schlüsselinstrument der Orgelkultur an der Nordsee auch noch umfangreiches Pfeifenmaterial der Erbauungszeit: Eine historische Fotografie der 1880er-Jahre lässt sogar die Bemalungen der Prospektpfeifen erkennen[5], die wenige Jahre später trotz des Einspruchs des Landeskonservators Richard Haupt (der in musikhistorischen Fragen ein unbeschriebenes Blatt war) weggeworfen wurden[6]. Einzeletappen der Baugeschichte liegen im Dunkeln; z. B. weiß man nicht, wann (um 1700) das Rückpositiv angebaut wurde[7].

Calsen[8] war als Sohn eines Müllers am 31.1.1748 in Neuenkirchen (Dithmarschen) getauft worden, einem Kleinst-Dorf, das allerdings selbst über eine bemerkenswerte Orgeltradition verfügte; in den 1590er-Jahren wirkte hier ein Organist namens Michael Schulte, der auch als Orgelsachverständiger hervortrat[9]. Neuenkirchen erhielt 1705 von der Hand Arp Schnitgers eine neue Orgel (als einer von ganz weniger in

5 http://download.bildindex.de/bilder/d/mi05333d04 (Abruf: 18.07.2014).

6 Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bestand Garding Nr. 131, Brief vom 24.09.2896: „Beim Contract mit dem Orgelbauer wäre jegliche Veränderung oder Herstellungsarbeit am Äußeren, wie es jetzt ist, einschließlich der Prospektpfeifen auszuschließen."

7 Zu Details der Baugeschichte Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 238–240.

8 Biographische Daten nach Børge L. Barløse, *Lærerstanden i Sydslesvig fra reformationen til 1864: Personalhistoriske undersøgelser*, Aabenraa 1981 (Skrifter, udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, 53), S. 46 (Nr. 435).

9 Namentlich fassbar, von dort mit überregionalen Folgen, in Wöhrden; vgl. Reimer Hansen, „Zur Topographie und Geschichte Dithmarschens", in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holstein-Lauenburgische Geschichte* 27 (1898), S. 191–316, S. 305.

Schleswig-Holstein), die aber 1729 verbrannte; mit ihrem Nachfolgeinstrument, 1734–38 von Johann Hinrich Klapmeyer aus Glückstadt erbaut[10], verbanden sich demnach die ersten orgelmusikalischen Eindrücke Calsens.

Über Calsens Lebensweg ist kaum etwas bekannt. 1786 wurde er nach Garding berufen und erhielt zum Dienstantritt „wie gewöhnl." 6 Mark lübisch zuzüglich der Umzugskosten in Höhe von 12 Mark[11]. Seine erste Anstellung kann dies nicht gewesen sein, denn er war damals bereits 38 Jahre alt. Aus seiner Gardinger Zeit ist nur benennbar, dass er später – im Zuge der zeitgenössischen Schulreformen – auch als Mädchenlehrer beschäftigt wurde, vermutlich seit der Schul-Einrichtung (formal 1800, faktisch 1802[12]); aber er war unzweifelhaft für den Dienst als hauptamtlicher Organist ausgebildet (und 1786 auch angestellt) worden. 1822 starb er am 28. Juli.

Die Quelle

Im Gegensatz zu manchem zeitgenössischen Kollegen hat Calsen das neue Choralbuch gründlich zur Kenntnis genommen. Von seiner Hand stammt nicht nur der Besitzvermerk auf der Titelseite, sondern ebenso eine umfassende Konkordanz, die dem Band vorgebunden wurde und die Nummern der Gesangbuchliedern mit der Zahlenfolge des Choralbuches korreliert, ferner eine Übersicht, nach der im Band die Sätze „für die Sonnabends Beicht Andacht" aufgefunden werden können; außerdem hat er (?) bei mehreren Sätzen Bleistiftvermerke hinterlassen (als „+" oder „#") und schließlich auch umfassende Eintragungen vorgenommen: Den Orgelsatz zu „Herr Gott, dich loben wir"[13] hat er durchgängig textiert; den Schluss von Kittels Vorspiel Nr. 95 („Lobsinget dem Höchsten") hat er auf leeren, gedruckten Notenlinien am Seitenfuß handschriftlich durch eine Alternative ersetzt.

Laut Besitzeintragung auf der Titelseite erhielt Calsen das Manuskript nicht aus der Hand eines Kirchenvertreters, sondern „durch den Buchbinder Stüber in Tönning". Dieser hatte demnach den stabilen Ganzledereinband geschaffen, der den Band nach wie vor umschließt; folglich war auch die innere Struktur des Bandes damals so definiert, wie sie heute dem Benutzer entgegen tritt, d. h. über den gedruckten Originalbestand des Choralbuches auch weitere Papierlagen: vorn ein Binio (zwei ineinander liegende Bogen, also 4 Blätter mit 8 Seiten), hinten drei Ternionen (3x 3 Bogen, also 36 Seiten) zuzüglich eines weiteren Bogens. Buchbinder Stüber muss also den Auftrag erhalten haben, den 206 Seiten umfassenden Band um nahezu ein Viertel seines Umfangs (23 %) zu erweitern.

Das muss alles sehr schnell gegangen sein. Das Erscheinen des Kittel-Choralbuches, offensichtlich in einem provisorischen Papiereinband ausgeliefert[14], ist mit 1803 datiert; den fertigen Band nahm Calsen aber schon am 11. Februar entgegen. Was dies genau bedeutet, ist nicht zu erkennen: Ist die Datierung des Drucks prophylaktisch erfolgt, dieser aber eigentlich schon 1802 erschienen[15]? Welches Bild hatten sich Organist und Gemeinde von dem Inhalt des neuen Bandes gemacht, so dass sie sich zur Erarbeitung eines eigenen Anteils entschlossen? Dieser übri-

10 Klapmeyers Gehäuse erhalten, das Werk zunächst durch Johann Färber ersetzt; vgl. http://www.arpschnitger.nl/sneuenk.html (Abruf 28.07.2014). Das heutige Werk von Walcker, Ludwigsburg (Signatur am Spieltisch).

11 Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bestand Garding, Nr. 97, Kirchenrechnung 1786, S. 27.

12 Barløse (wie Anm. 8), S. 394.

13 Im hier zugrunde liegenden Exemplar (vgl. Krit. Bericht) S. 78–81 (zu Nr. 70).

14 Äußerlich gleicht kein erhaltenes Exemplar einem anderen.

15 Zur Datenfolge vgl. auch Anm. 1 (Sommer 1801, 1802).

gens muss nicht sofort 1803 entstanden sein; dessen Anlage kann sich – ab 1803 – auch über einen längeren Zeitraum erstreckt haben.

Die damit geschaffene Papierreserve wurde nicht ausgeschöpft: Nur der vorgebundene Binio und zwei der angebundenen Ternionen wurden beschriftet, der Rest blieb leer. Das Vorgehen war teils planvoll, teils entwickelte es eine eigene Dynamik.

Die Zusatzseiten am Bandanfang sind teils auf die Nutzung des gedruckten Bandes selbst bezogen (wie die Liedverzeichnisse); ansonsten bezieht sich dieser Teil auf das Ordinarium des Gottesdienstes. Calsen hat sie nicht vollständig ausgeführt; zum deutschen Credo-Lied („Wir glauben all an einen Gott") fehlt die Ausführung als mehrstimmiger Satz. Letztlich sind diese Anteile ähnlich gebrauchsbezogen wie die Listen: man schlägt den Band auf, und das Elementare steht vor einem. „Elementar" sind die Teile auch in ästhetischer Hinsicht: Die meisten der Musikstücke sind ausgesprochen kurz (hierzu unten mehr).

Dies gilt für die Eintragungen des Anhangs nicht: Die Stücke sind länger als die (in der Regel unter 20 Takte langen) Vorspiele Kittels; zudem sind sie spieltechnisch und musikalisch deutlich anspruchsvoller. Wer also war der Komponist? Was sagen die Eintragungen über Calsen aus: als Spieler wie als Schreiber? Eine eingehende Betrachtung liefert immerhin Anhaltspunkte, aber keine umfassende Lösung.

Die Klärung wird durch einen besonderen Umstand erschwert: Calsen hat ein weitgehend makelloses Manuskript hinterlassen; die Stücke muss er mit größter Konzentration eingetragen haben (vgl. auch die Abbildung auf S. 41). Fehler sind ihm praktisch nie unterlaufen – ein exzeptionelles Resultat beim Notenabschreiben. Fehler, die er trotzdem machte, beschränken sich auf falsche Tonlagen im Sekundabstand, die durch Überschreibungen eindeutig zu korrigieren waren; wenn er sich doch einmal nachhaltiger verschrieb, dann hat er sich bemüht, die falsche Version vollständig zu tilgen – durch Rasur der irrtümlichen Eintragung und die saubere Ersetzung durch die richtige. Das minimiert die Ansatzpunkte für philologisch-‚kriminalistische' Arbeit: Es lassen sich aus den Korrekturen kaum Rückschlüsse auf die Art der Vorlage gewinnen. Ebenso gibt es angesichts der so makellosen Reinschrift kaum Klärungsansätze, ob Calsens ‚Korrekturen' – anstatt auf Abschreibe-Fehler – nicht eher auf ein Weiterdenken an der musikalischen Substanz hindeuten. In jedem Fall handelt es sich ja um eine Reinschrift; gerade dann, wenn die Vorlage eine eigene Komposition war, wäre dieses Weiterdenken plausibel. darauf ist später nochmals zurückzukommen. Um den eigenen Anteil Calsens an dieser Musik zu ermitteln, müssen zunächst Argumente zusammengetragen werden.

Liturgische Voraussetzungen: Präludium, Vorspiel und Choral

Zunächst jedoch ist der Rahmen abzustecken, in dem sich der gesamte Werkkomplex befindet: sowohl in den Anteilen Kittels als auch in den handschriftlich hinzugesetzten Potentialen. Wie also funktionierte die Liturgie, für die diese Art der Choralbehandlung bestimmt war?

Zunächst sind die „Choralvorspiele" des 19. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, die keinerlei Beziehung zu einer Melodie zeigen. Teils sind diese Sammlungen lediglich nach Tonarten geordnet worden, teils verweisen ihre Titel auf ein bestimmtes Lied, ohne aber dessen Melodie zu zitieren. Hintergründe des Verfahrens lassen sich mit Hilfe einer Organisten-Anweisung aus der Stadt Buxtehude von 1749 verstehen[16]. Demnach hatte ein Organist im Zusammenhang mit dem Liedgesang drei Aufgaben: Er sollte ein „Präludium" spielen, danach das Lied „vorspielen" und schließlich ein „mitspielen". Das letztere ist unmittelbar

16 Vgl hierzu: Küster (wie Anm. 3), S. 42f. und 91.

plausibel. Das mittlere Glied setzt voraus, dass die Melodie erklingen soll, ehe das Lied gesungen wird; und wenn diesem dann noch ein „Präludium“ vorausgehen soll, braucht dieses die Melodie noch nicht zu enthalten braucht. Also ergibt sich eine klare Abfolge:

- *Präludium:* frei, ohne Melodiebezug, vernünftigerweise aber in der Tonart des folgenden Liedes (wie aus Drucksammlungen des weiteren 19. Jahrhunderts bekannt);
- *Vorspiel:* Die Melodie muss vernehmlich erklingen; sie kann in einen kunstvolleren Satz eingebettet werden, steht aber im Vordergrund;
- *Liedbegleitung:* Neben der Melodie gibt es allenfalls sparsame Durchgangsbildungen im Begleitsatz, ferner – sofern üblich – Zwischenspiele zwischen den Zeilen.

Alle drei Typen hatten in Buxtehude eine klare Funktion. Das Eingangslied des Gottesdienstes („Komm, Heiliger Geist, Herre Gott) wurde unbegleitet gesungen; weitere Lieder, die in jedem Gottesdienst vorkamen, erhielten ein „Präludium“, also eine freie, tonartliche Einstimmung. Nur für die wechselnden Hauptlieder des Gottesdienstes war das Maximalprogramm gefordert: Nach einer allein tonartlichen Einstimmung wurde der Gesang des konkreten Liedes vorbereitet, ehe die Gemeinde in Aktion trat.

Vor diesem Hintergrund gesehen, bietet Kittels Choralbuch in der Regel ein melodiefreies „Präludium“ und einen Choralsatz. Das Zwischenglied scheint zu fehlen, wirkt aber unverzichtbar: Die Gemeinde muss auf das Lied vorbereitet werden. Hierfür aber bietet der Liedsatz genügend Material: Entweder er wird einfach vorgespielt; oder der Organist nimmt den Liedsatz lediglich zum Ausgangspunkt dafür, die Melodie erklingen zu lassen, und überformt ihn improvisatorisch.

Für die Arbeit mit den Buxtehuder Kriterien ist zuallererst alles Sprachliche problematisch: Zwischen einem lateinisch benannten Präludium und einem deutsch benannten Vorspiel(en) ist nur mit Mühe ein Unterschied ersichtlich. Daher sind die funktionalen Hintergründe wichtiger als die Begriffe selbst: Worum geht es also in einem bestimmten Stück – um die tonartliche Einstimmung oder um das Vorstellen der Melodie, beides ohnehin in künstlerischer Überhöhung?

Schließlich ergibt sich noch eine typische Variante. Denn das Tonart- und das Melodie-Vorstellen lässt sich auch in einem einzigen Stück verschmelzen. Hintergrund hierfür ist eine Spielart der zeitgenössischen Arie: Deren instrumentales Ritornell braucht die Musik des anschließenden Singstimmenteils noch nicht vorwegzunehmen; vielmehr kann dieser in jenes „eingebaut“ werden, ohne dass diese Verbindung absehbar erschiene[17]. Genau dies lässt sich auch im Verhältnis von „freien“ Orgelanteilen und dem Choral-Vorspielen erreichen.

Die Choralbearbeitungen im Anhang des Choralbuches: Liturgisches

Calsens Manuskript lässt erkennen, dass genau dies der Traditionshintergrund war, in dem er arbeitete (ohne dass er aber auf die fragwürdigen Begriffe Bezug nähme). Es gibt Stücke, die in großem Abstand zum Lied stehen, denen dann aber erst noch ein weiteres mit der Überschrift „Choral“ folgt, ohne dass dieses von einer Gemeinde mitgesungen werden könnte; erst danach kommen die schlichten Choralsätze – bisweilen auch mit Zeilenzwischenspielen. Gegenüber dem Kittel-Angebot gibt es also zwei Komponenten mehr: das kunstvolle Vorspielen der Choralme-

[17] Im Sinne des „Vokaleinbaus“ (Begriffe der Bach-Forscher Werner Neumann und Alfred Dürr; zur Fortschreibung vgl. Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch,* Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1999, S. 119f.

lodie und letztlich auch die Melodiezwischenspiele im Choralsatz. Zudem sind die Stücke, die in Buxtehude „Präludien“ hießen, länger als die gedruckten „Vorspiele“ Kittels.

Die differenzierte Abfolge aus allen drei Elementen zeigt sich etwa in Nr. 6: Das „Praeludium“ verweist in nichts auf „Freu dich sehr, o meine Seele“; ein Zusammenhang lässt sich nur im Nachhinein konstruieren – nämlich dadurch, dass die Tonart korrekt ist. Dem Präludium folgt der „Choral“, gleich benannt wie der schlichte Choralsatz; mit der Überschrift ist folglich zunächst gemeint, dass das eigentliche Lied vorgespielt wird. Das geht mit reichen künstlerischen Ambitionen vonstatten, denn beim zweiten Durchgang durch den Stollen wird die Musik insbesondere in der Harmonik radikal variiert. Dies setzt sich im Abgesang fort; dem Gesamteindruck des Liedes schadet dies nicht, da sein Melodieverlauf problemlos mitzuverfolgen ist, und eher zieht die freie Harmonik Aufmerksamkeit an, als dass sie sich dem Liedeindruck entgegenstellte.

Auch die zweigliedrige Gestaltung innerhalb eines einzigen Stückes findet sich: Das „Vorspiel“ zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 2a) beginnt ohne Melodiebezug; dieser kommt im weiteren Verlauf zustande (die einzelnen Stellen sind demzufolge eigens als „Choral“ ausgewiesen). Folglich erfüllt dieses „Vorspiel“ mit seinen Choralanteilen den gleichen Zweck wie in anderen Liedzusammenhängen die getrennte Behandlung beider Komponenten.

Diese klare Ausrichtung lassen nicht alle Liedbearbeitungen erkennen. Vielmehr hat es den Anschein, als ob im Band nach den Bearbeitungen von „Aus tiefer Not“ (Nr. 7) die Perspektive wechselt. Fortan gibt es nur noch einmal einen „Choralsatz als Liedbegleitung“, allerdings mit Zeilenzwischenspielen (Nr. 10) und somit abweichend von Kittels Ansatz. Ansonsten beschränkt sich Calsen darauf, Angebote für die beiden übrigen Typen zusammenzutragen, also für doe tonartliche und melodische Vorbereitungen des eigentlichen Liedgesangs. Gab es also eine Planänderung in der Anlage des Bandes?

Calsen, Kittel und Georg Albrecht Appel

Dies lenkt den Blick auf Calsens Motivationen. Unzweifelhaft geht er im Liturgischen nicht von exakt denselben Voraussetzungen aus, auf die Kittels Band ausgerichtet ist: In jeder Hinsicht sind die gebotenen Präludien und ausgearbeiteten Choräle komplexer als der gedruckte Bestand, und dies begründet in jedem Fall die Erweiterung des Bandes durch ein abweichendes Stil-Repertoire. Doch die Beziehungen sind noch differenzierter – und dies lenkt den Blick auch auf die Frage, wie mit der Klärung der Autorschaft umzugehen ist.

Fünf der Liedbegleitungen hat Calsen aus dem Band entnommen, in den er seine Varianten eintrug: Zwar sind sie in der Regel transponiert und ohne Binnenstimmen notiert, doch allein das Gerüst der Außenstimmen zeigt, dass er sich an Kittel orientierte – so weit, dass ihm im Choralsatz zu Nr. 5 ein Lesefehler unterlief, zu dem die Präsentation bei Kittel einlädt[18]. Folglich setzen diese Eintragungen die Kenntnis des Bandes und dessen genaues Studium zwingend voraus; und erst danach kann Calsen die Bände auch in den (im Februar 1803 fertigen) Band eingetragen haben. Es kann also nicht angenommen werden, dass Calsen die Vorspiel-Varianten im Verbund mit den Choralsätzen aus anderer Quelle übernahm; die Kombination geht letztlich auf ihn zurück.

Dies wird besonders deutlich für das einzige Stück, für das Calsen einen Komponisten benennt: Das Präludium zu „Aus tiefer Not“

[18] Im Kittel-Druck ist eine Achtelnote des Tenors in T. 2 (1. Viertel) so notiert, dass sie nur bei genauem Hinsehen eindeutig auf diesen (und nicht auf den von Calsen kopierten Bass) zu beziehen ist.

(Nr. 7a) wird als Werk „di Mons. G. A. Appel“ bezeichnet. Hinter diesem Namen verbirgt sich Georg (bzw. Jürgen) Andreas Appel, der zwischen 1741 und 1762 Organist an der Christkirche in Rendsburg-Neuwerk und zugleich Stadtmusiker war[19]. Gerade dieses Stück ist also zwingend erst postum mit Kittels Satz verbunden worden – vermutlich aber zudem auch mit dem figurierten Choral (Nr. 7b), in dessen Präsentation (auf einer neuen Seite) nichts darauf hindeutet, dass auch er von Appel sei.

Calsen lässt einen differenzierten Umgang mit dem Material Kittels erkennen. Nur einen der Choralsätze übernimmt er untransponiert (Nr. 6); keines der Transpositionsintervalle der anderen Stücke kommt ein zweites Mal vor. Denkbar ist, dass Calsen diese Choralsätze an vorliegende Stücke anpasste. Zu fragen ist dann aber, weshalb diese überhaupt in anderen Tonarten standen. Denn die Tonartbindung eines Liedsatzes ist nicht primär künstlerisch motiviert, sondern hat zunächst ihre Wurzeln in der Liturgie, die seine Entstehung umgibt. Insofern stellt sich die Frage, in welchem geographisch-künstlerischen Kontext die Werke entstanden sein können.

19 Zu den Personenverhältnissen insgesamt vgl. Karl Friedrichs, *Musikgeschichte der Stadt und Festung Rendsburg bis zum Jahre 1920,* Rendsburg 1976, S. 31f. Zu Appels Klaviersonaten vgl. Edler (wie Anm. 2), S. 287–297 (allerdings steht er dem Stil, den er weitläufig von außen zu definieren versucht, weitgehend ratlos gegenüber: S. 286). – Als Arabeske am Rande: Appel war dort Nachfolger von Friedrich Wilhelm Böhm (im Amt 1721–1741), der wie Calsen aus Neuenkirchen (Dithmarschen) stammte. Die Orgel der Rendsburger Christkirche hatte gleichfalls Arp Schnitger gebaut.

Künstlerische Ansätze: Norddeutsches um 1800?

Auf den ersten Blick scheinen die Stücke nicht von einheitlichen künstlerischen Ideen getragen zu sein. Nur wenige Werke sind auf Fugentechniken aufgebaut (Nr. 14a, Vorspiel zu „Jesu, meine Freude“). Einmal zeichnet sich ein rein akkordisches Spielen ab, also ohne Bewegung durch kleinere Notenwerte – so, wie es in mancher einfacherer Orgelmusik des späteren 19. Jahrhunderts zu finden ist (Nr. 10a, „Es ist das Heil …“). Allerdings ist dieses Stück eigens auch als etwas Besonderes bezeichnet worden, so dass sich dieses „Harmonisch Vorspiel“ mit einem gezielten Programm von den übrigen Stücken absetzt. Und andere Stücke wiederum scheinen den Sturm-und-Drang-Gesten in der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs nahezustehen, vor allem die Bearbeitung von „In dich hab ich gehoffet, Herr“ mit Cantus firmus im Pedal (Nr. 8c).

Gerade dieses Stück weist aber einen Weg. Denn die Gesten sind strikt auf den Choraleindruck ausgerichtet, insofern also alles andere als frei: Sie zielen jeweils auf den nächstfolgenden Bass-Melodieton ab. Was also, wenn die Balance zwischen Freiem und Kontrolliertem sich hier in ähnlicher Weise äußert wie in der (auch nicht völlig „freien“) Phantastik der Toccatenkunst des 17. Jahrhunderts[20]? Auch anderes würde im Kontext norddeutscher Orgelmusik nicht verwundern, etwa der teils sehr dichte Satz, die gewagten Harmonien in „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Nr. 6b) und die Chromatik in „Jesu, meine Freude“ (Nr. 14b oder c), die (ähnlich wie in Nr. 8c) zumeist direkt auf den Melodieeinsatz hinführenden Zwischenspiele in „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Nr. 4a),

20 In ähnlicher Ausrichtung, wie Friedhelm Krummacher dies beschrieben hat: „Stylus phantasicus und phantastische Musik – Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“, in: *Schütz-Jahrbuch* 2 (1980), S. 7–77.

nicht zuletzt auch das Pedalsolo in „Es ist das Heil uns kommen her“ (Nr. 13d). Auffällig sind ferner die Fortspinnungs-Techniken, die etwa in den Nummern 2a und 5a („Wer nur den lieben Gott …“, „Schmücke dich …“) auf eine Lust am Musizieren hindeuten, gerade nicht also darauf, dass ein Vorspiel „kurz und deutlich“[21] sein solle. Verwunderlich wirkt dies alles nur, weil es sich in einer Quelle findet, die 1803 datiert ist: aus einer Zeit stammend, für die viel eher mit dem Verfall der Orgelkunst gerechnet wird. So sind nur wenige geographische Räume denkbar, in denen dieses Musizieren um 1800 genau in dieser Weise möglich war – im liturgischen Alltag.

Der Denkfehler mag darin liegen, dass der Rückzug der städtischen Musikinteressen, der sich (neben dem mitteldeutschen Raum) für norddeutsche Städte erkennen lässt[22], den alten Kulturpartner dieses Milieus nicht betraf: die Marschenregionen an der Nordsee. Schon die Identifizierung der Musik, die im „Husumer Orgelbuch von 1758“ enthalten ist, hat auf ein organisches Fortleben von gezielt norddeutschen Stilprinzipien in den Marschlandschaften hingedeutet, gezielt im dörflichen Ambiente (Jork/Altes Land, Drochtersen/Land Kehdingen, Tradition via Breklum/Nordfriesland oder Wesselburen/Dithmarschen)[23]. Mit Calsens Manuskript reicht der Skopus nun nochmals ein halbes Jahrhundert weiter – in einer Landschaft, die ohnehin seit den 1680er-Jahren eine herausragende Rolle in der Orgelmusik innegehabt haben muss. Denn mit Peter Heydorn (Uetersen, Krempe, Itzehoe), Nicolaus Bruhns (Husum), der Choraltabulatur Peter Gerritz (1724), der Konzert-Überlieferung im Husumer Orgelbuch von 1758 und anderen Orgelwerken der Zeit nach 1780[24] erweist sich der Nordseemarschen-Raum Schleswig-Holsteins als eine Schlüsselregion der Orgelkunst.

Calsen als Komponist? Minimale und maximale Folgerungen

Calsen erscheint im handschriftlichen Anhang des Bandes zuallererst als eines: als ein brillanter Tastenmusiker. Denn ohne dass sich unterstellen ließe, dass er diese Musik spielen konnte, ist das Zustandekommen dieses Manuskripts nicht denkbar. Orgelkunst in Gardinger Gottesdiensten nach 1800 muss ein künstlerisch ausgesucht großes Vergnügen gewesen sein.

Die minimale Konsequenz für die Autorschaftsbestimmung lautet also, dass Calsen ein Repertoire höchstwertiger Orgelmusik zusammengetragen hat. Vor allem im norddeutschen Traditionskontext wäre dies künstlerisch erklärlich.

Weil Calsen aber dieses anspruchsvolle Repertoire als Spieler beherrscht haben muss, kommt er – nach den Kunstauffassungen der Zeit – zugleich als Komponist der Werke in Frage. Nur für einen von ihnen benennt er einen anderen als Urheber: Appel in Rendsburg, den er aller Voraussicht nach nicht gekannt hat (Calsen war erst 14 Jahre alt, als Appel starb). Es passt zur Sorgfalt des Abschreibens, dass Calsen für dieses Werk dennoch den Namen des Komponisten mit erwähnt. Dass er hin-

21 Zur Formulierung aus Buxtehude vgl. Anm. 16.

22 Edler (wie Anm. 2), S. 200 und 211–214.

23 Vgl. *Das Husumer Orgelbuch von 1758. Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal. Sammlung Bendix Friedrich Zinck mit Werken aus dem Alten Land, dem Land Kehdingen und Schleswig-Holstein,* Stuttgart 2001, Vorwort, S. IIIf. (mit Karte).

24 Neben Bruhns und dem „Husumer Orgelbuch“: Peter Heydorn (zu ihm: Konrad Küster, „Peter Heydorn: Zwei Biographien in der norddeutschen Orgelkunst“, in: *Acta organologica* 32, 2012, S. 379–404), Peter Gerritz http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/1_Gerritz_Choralvospiele.pdf, sowie *Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit (1780–1860)*. 3 Bde., 1: *Arp Schnitgers Erben*; 2: *Andreas Sabelon, Choralvorspiele: Kleine practische Orgelschule (1822)*; 3: *Organisten um Jürgen Marcussen*. Stuttgart 2008.

gegen die Urheberschaft Kittels nicht bezeichnet, erklärte sich auch daraus, dass er dessen Sätze genau dem Band entnommen hatte, in dem er arbeitete: Er variierte demnach den Kittel-Bestand.

Genau dies tritt an einer Stelle aber auch in den Sätzen selbst hervor. In Kittels Vorspiel zu „Was Gott tut, das ist wohlgetan" finden sich ähnliche Kleinst-Figurationen, die um einen einzelnen Ton kreisen, wie auch bei Calsen. Dessen Umgang mit diesem Detail ist aber komplexer, und während diese Figuration bei Kittel im Zwischenspiel steht, begleitet Calsen mit ihr eine Melodiezeile. Es wäre ein typisches Beispiel dafür, dass ein Musiker aus der Kenntnis einer Komposition gezielt zu einer anderen Detailkonstellation gelangte, dass also „Einfluss" sich gerade nicht durch Ähnlichkeiten an gleichartigen Stellen manifestierte[25].

Calsen als Komponist: Dies machte auch die wenigen Beobachtungen verständlich, die angesichts der Quellengestalt möglich sind. In „Jesu, meine Freude" (Nr. 14a) gibt es Korrekturen, die eindeutig nicht als Verbesserungen von Schreibirrtümern erklärlich sind, sondern nur als Resultate eines Mitdenkens beim Abschreiben. Sicher, Calsen hätte dies auch beim Abschreiben des Werkes eines anderen tun können; doch die penible Sorgfalt des Dokumentierens deutet eher darauf hin, dass er nicht aufs Geratewohl arbeitete und Dinge auf sich zukommen ließ; und es hätte dann häufiger nicht nur Verbesserungen von Fehllesungen gegeben, sondern auch von Denkfehlern beim Abschreiben.

Doch letztlich kann auch diese maximale Variante eine Fehlinterpretation sein. Die minimale ist dies keinesfalls; Calsens Handschrift belegt die hohen Standards des „norddeutschen" Orgelspiels auch nach 1800 – außerhalb der Metropolen.

Die Choralbearbeitungen des Band-Vorspanns und die Rolle der Liturgie

Zwischen den Choralbearbeitungen des Band-Anhangs und denen des Band-Vorspanns scheinen Welten zu liegen, und dies lässt sich sehr weitgehend konkretisieren. Für „Allein Gott in der Höh …" notiert Calsen im Anhang (Nr. 12b) eine manualiter-Bearbeitung, die darin überrascht, wie frei die Melodie rhythmisiert ist. Dies erklärt sich mittelbar aus den Buxtehuder Liturgieanweisungen: Das Lied kam in jedem Gottesdienst vor; die gleiche Präzision in der Melodie-Vorbereitung, die in einem De-tempore-Lied unabdingbar war, war hier nicht nötig – es boten sich Freiheiten.

Doch wenn eine Gemeinde ohnehin weiß, dass im Gottesdienst eines der beiden klassischen lutherischen Ordinariumslieder folgen wird, lässt sich das Vorspiel auf deutlich knapper fassen – und zwar auch ohne Melodiebezug. Diese liturgischen Überlegungen müssen daher den ästhetischen Zugang zu den Stücken des Band-Vorspanns bestimmen. Denn offensichtlich sind die meisten der dort eingetragenen Bearbeitungen nicht deshalb unspektakulärer als die im Band-Anhang, weil der Komponist ‚es' nicht besser konnte.

Um dies zu verstehen, lassen sich Vergleiche zwischen weiteren Vorspielen beider Teile ziehen – zunächst ausgehend von dem „harmonischen" Vorspiel zu „Es ist das Heil uns kommen her" (Nr. 10a), das wegen der Fokussierung auf Klangverschiebungen figurationsarm wirkt: Sobald die Zeitdauer solcher Kompositionen begrenzt wird, schrumpfen auch die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zusammen. Ferner: Bis zu welchem Grad werden kleinere Notenwerte verwendet (bzw., sind sie

25 Zu Mozarts Komposition eines Arientextes, den er eigentlich in Vertonung durch Johann Christian Bach verinnerlicht hatte (Brief an seinen Vater vom 28.2.1778), vgl. Stefan Kunze, Stefan Kunze, „Die Vertonungen der Arie ‚Non sò d'onde viene' von J. Chr. Bach und W. A. Mozart", in: *Analecta musicologica* 2 (1965), S. 85–111.

überhaupt erwünscht)? Ein anderes Präludium zu „Es ist das Heil“ (Nr. 13a) ist mit seinen nur 10 Takten Länge zwar wirkungsvoller als manche der Ordinariums-Vorspiele, doch die kompositorischen (nicht spieltechnischen) Unterschiede zu Nr. 15f oder 16c wirken letztlich nicht schwer. So besehen, lassen sogar die meisten der maximal 12-taktigen Formeln, die den Einleitungen des Gloria- und des Credo-Liedes vorangestellt werden, immer noch eigene Ideen erkennen, die über das Mindestprogramm einer ausgedehnten Kadenz hinausgehen (mit Ausnahme des ersten Gloria-Präludiums). Eine Zwischenstellung übernimmt das erste der d-Moll-Präludien, die offensichtlich auf „Wir glauben all an einen Gott“ bezogen werden: Es ist stärker figuriert als Nr. 11a, wirkt aber in seiner musikalischen Diktion dennoch zurückgenommen – weil es ein Manualiter-Stück ist.

Dies wiederum kennzeichnet sehr weitgehend auch das Gloria-Präludium des Anhangs (Nr. 12a): Wie weitgehend wurde also überhaupt der Umgang mit den Ordinariumsliedern von Auflagen zur Reduktion künstlerischer Ansprüche bestimmt? War es Ordinariums-Standard, möglichst weitgehend auf Pedalmitwirkung zu verzichten?

Ordinariums-Vorspiele: Warum schreibt man solche Stücke auf?

Je transparenter der Satz ist, desto klarer tritt ein unkonventioneller Umgang mit kontrapunktischen Regelwerken hervor – desto eher wirkt die Musik also fehlerhaft. In den Stücken des Anhangs werden großzügig Quintparallelen gebildet, offensichtlich im Vertrauen auf eine nivellierende Registrierung: Wer Quartparallelen innerhalb des Prinzipalchores mit Registern in höheren Oktavlagen begleitet, kann jene im Klang ohnehin nicht vermeiden. Ebenso werden nicht selten Reibungen zwischen alterierten und unalterierten Tönen gebildet und mit Hilfe der Gegenläufigkeit von Melodieentwicklungen legitimiert (unweigerlich fallen sie dennoch als moderne Elemente auf, die man in Musik der Zeit um 1730/50 so nicht erwartete). Doch der ‚antizipierte‘ Quartsextakkord im 4. Takt des ersten d-Moll-Präludiums tritt in der lockereren Satzgestaltung eben nur deutlicher in Erscheinung als in einer kompakteren.

In diesem Aspekt lassen sich die Unterschiede zwischen den Stücken des Anhangs und des Vorspanns also zueinander in direkte Beziehung setzen. Zugleich eröffnen sie den Blick dafür, dass Werke, wie Ulrich Anton Clausen Fehr rund 20 Jahre früher in sein Niebüller Notenbuch einzeichnete[26], nicht eo ipso Ausdruck verminderter Kunst-Möglichkeiten sind, sondern eine eigene liturgische Stufe repräsentieren. Dass über ihr auch weitere Potentiale lagen, erschließt sich hingegen erst an Calsens Manuskript.

Fraglich mag somit nur sein, weshalb ein Musiker wie Calsen diese Stücke in den Band-Vorspann eintrug: Wer die Choralvorspiele des Band-Anhangs meistert, kann Präludien wie das zweite und dritte der d-Moll-Stücke oder das erste und dritte zu „Allein Gott in der Höh“ unzweifelhaft auch improvisieren – erst recht in der Zeit um 1800, also bevor erste orgelmusikalische ‚Repertoires‘ definiert waren.

Auch hier hilft eine liturgieorientierte Interpretation weiter. Die kirchliche Obrigkeit hat das Choralbuch nicht für den geringen Erfolg geplant, den es letztlich hatte, sondern notwendigerweise als ‚definitive‘ Klärung der liturgischen Grundlagen verstanden. Genau in dieser Art hat auch Calsen den Band behandelt: Wenn es fortan in Garding ein liturgisches Handbuch zum Gebrauch des Organisten geben sollte, dann war es dieser Band. Er enthielt alles, was man brauchte: neben dem normierten Kittel-Bestand auch die Spitzen-Choralbearbeitungen, die über ihn hinausgingen, ebenso das, was man als Organist zum Umgang

26 Werkauswahl in: *Organisten um Jürgen Marcussen* (wie Anm. 24), Nr. 1–5.

mit dem Ordinarium benötigte. Dies galt nicht nur für Calsen selbst, sondern für die Ewigkeit, also auch für den nächsten Stelleninhaber, der das Erbe dieser liturgischen Klärung von 1803 antreten würde – vielleicht aber auch für Orgelschüler, die Calsen auf den Beruf hinführte. Denn der Gedanke, dass Orgelnoten Studienmaterial seien, denen Improvisation folgen kann, wirkt ebenfalls in der Zeit um 1800 gerade eben noch plausibel.

Selbst also wenn es zweifelhaft erscheint, Werke wie das erste der Präludien zu „Allein Gott in der Höh" zu publizieren, übernimmt der Abdruck eine Funktion zum Verständnis des Repertoires. Deshalb aber werden diese Stücke im Anhang dieser Ausgabe mitgeteilt.

Die Überlieferung des Manuskripts

Was mit der Quelle nach dem Tod Calsens 1822 geschah, ist unbekannt. Sie mag eine Zeitlang in Garding geblieben sein; nichts ist bekannt, das über das weitere Schicksal des Bandes berichten könnte.

Im Herbst 2008 wurde Hartmut Friedel (damals Pastor in Klanxbüll) darauf aufmerksam, dass der Band damals im Zuge einer Auktion seinen Besitzer wechselte. Ihm gelang die Kontaktaufnahme mit dem Käufer, und er machte mir Kopien einzelner Seiten zugänglich, damit ich den Wert der Quelle begutachten könne. Auf dieser Grundlage glückte es, dieses herausragende Dokument der schleswig-holsteinischen Orgelkunst wieder ins Land zu holen. Seitdem zählt der Band zu den Schätzen der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek.

Zur Präsentation der Werke und zur Aufführungspraxis

Hat Calsen Einzelwerke notiert? Oder sind die Bearbeitungen als Satzfolgen zu verstehen? Das Manuskript lässt dies nicht auf Anhieb bzw. generell klar werden. Zwar erfolgt die Präsentation in der Regel fortlaufend: Einem Schluss-Doppelstrich folgt mit einer nächsten Überschrift (hier im Wortlaut wiedergegeben) gleich das nächste Stück. Dieses aber erhält neben der Überschrift eine neue Generalvorzeichnung, und wenn das neue Stück auftaktig beginnt, ist der Schlusstakt des vorausgehenden nicht darauf abgestimmt.

In liturgischer Hinsicht war und ist jedoch ein melodiefreies Präludium nicht ‚allein lebensfähig'. Sein Zweck ist es, auf eine melodiegebundene Fortsetzung hinzuführen, ebenso wie dies in den Choralbearbeitungen ohnehin der Fall ist, in denen die beiden Aspekte von vornherein miteinander verschmolzen sind (wie z. B. „Wer nur den lieben Gott lässt walten", Nr. 2a).

So läge es nahe, Werkpaare aus den Stücken zu bilden, die untereinander auch motivisch verbunden sind. Doch es blieben Grenzfälle übrig: Welche der „Choral"-Bearbeitungen lassen sich alternativ auf ein einzelnes, insofern übergeordnetes Tonart-Vorspiel beziehen? Und das Vorspiel zu „Jesu, meine Freude" (Nr. 14a) enthält in seinem Ende die Vorwegnahme der ersten Melodiezeile (im Pedal) auf eine ganz ähnliche Weise, wie dies im mittleren 19. Jahrhundert für eine auch melodiegebundene Einleitung des Gemeindeliedes ausreichend gewesen wäre, quasi also als kurze Tonart- und kürzest mögliche Melodievorbereitung. Doch ist gerade für dieses Stück erkennbar, dass dieses „Vorspiel" und der nachfolgende „Choral" thematisch aufeinander abgestimmt sind.

Dies alles lässt sich in einer modernen Edition nicht reproduzieren: Es gibt keine Techniken dafür, die Stücke quasi sowohl fortlaufend als auch als etwas Selbstständiges zu präsentieren; und was Calsen mit der

Aufzeichnung gemeint hat, braucht auch nur er wirklich verstanden zu haben. In der Edition muss daher versucht werden, die musikalischen Zusammenhänge anzudeuten, die Stücke aber dennoch als etwas Selbstständiges erscheinen zu lassen.

Daher findet sich als Herausgeberzusatz jeweils dort, wo dies notwendig erscheint, der kursiv gesetzte Hinweis „segue Choral“. Für eine konzertante Aufführung wird damit unterstrichen, dass Calsen die Stücke als etwas Zusammengehöriges behandelt haben muss. Dies leitet auch den Zugang im gottesdienstlichen Gebrauch (wo dieser in tonartlicher Hinsicht möglich gemacht werden kann); allerdings ist dort auch möglich, Teilkomponenten zu isolieren, etwa nur das melodiegebundene Vorspiel aus einem größeren Vorspiel-Komplex.

Tonartfragen

Im Zuge der Gesangbuchreformen des spätesten 20. Jahrhunderts sind traditionelle Tonarten durch neue ersetzt worden; damit wurden die Lieder in der liturgischen Praxis von einem gewaltigen Traditionshintergrund an Choralvorspielen abgesetzt. Vielfach sind die Transpositionen nur punktuell begründbar: Transponiert man eine Melodie um einen Ton abwärts, um ein d^2 zu vermeiden, hätte dieses Verfahren nur dann systematisch einen Sinn, wenn dieser Grenzton überall vermieden worden wäre – das ist aber nicht der Fall.

Insofern ist im Einzelfall zu überlegen, wie weitgehend man die Tonart-„Vorgaben“ eines Choralbuches tatsächlich als „Vorgaben“ akzeptieren muss: Beeinträchtigt es den Gemeindegesang wirklich, wenn das Lied um einen Ton höher gesungen und dabei ein Tonmaterial berührt wird, das in anderen Liedern widerspruchslos hingenommen wird?

Für den Umgang mit dem hier abgedruckten Material heißt das: Die Choralvorspiele lassen sich nicht transponieren, wohl aber die aktuellen Choralsätze. Sollen jene also im liturgischen Gebrauch aufgehen, müssen diese an die veränderten Tonartsituationen angepasst werden – nicht umgekehrt. Eine praktische Grundlage entsteht dadurch, dass zu vielen die Liedern die Außenstimmen des Kittel-Satzes mit abgedruckt werden; zwischen sie lässt sich ein neuer Satz problemlos eintragen.

Über die diesbezüglichen Möglichkeiten informiert eine Tonarten-Übersicht am Ende des Kritischen Berichts.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Reinschrift von Christian Calsen, Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Signatur *Cp 105*. Der Bibliothek sei für die Abdruckerlaubnis herzlich gedankt.

Folioband (Hochformat), alter Ganzledereinband mit Rückentitel „J. C. Kittel | Choralbuch.“, vor- und angebundene Zusatzseiten modern mit Bleistift einzeln paginiert (d. h 2 Zahlenfolgen).

Vorgebunden 1 Binio (Wasserzeichen: „PIETER DE VRIES“ mit hier nicht erkennbaren Zusatzanteilen und Gegenzeichen[27]):

S. 1–4 oben: Register der Gesangbuchlieder (links, numerisch aufsteigend) und der Melodien (diesen zugeordnet)

S. 4 unten bis S. 7: handschriftliche Noteneintragungen für die Ordinariumslieder (Gloria, Credo)

S. 8: handschriftliche Übersicht: „Gesänge für die Sonnabends Beicht Andacht“

Angebunden: 3 Ternionen und 1 Einzelbogen aus festerem, weniger rauem Papier als der Druck. Die ersten beiden Ternionen für die Choralvorspiele genutzt (zzgl. der verso-Seite zu S. [206] des Druckes, dessen größere Papier-Saugfähigkeit die Beschriftung beeinträchtigt); lediglich die letzte verso-Seite des 2. Ternios ebenso leer wie alle anschließenden Seiten.

Wasserzeichen:

Ternionen: Hahn auf Zweig mit Blatt und stilisierter Traube, darunter „JKOOL“, Gegenmarke der Schriftzug „JKOOL“.

Einzelbogen: Wappenschild mit schrägem Balken, bekrönt mit Lilie, darunter „JH & Z“; Gegenmarke „J. HONIG | & | ZOONEN“

Schrift in heller Tinte. Rastrierungsverfahren anfänglich unklar (unterschiedliche Rastralweiten; Lineal?), ab S. 5 vermutlich mit Doppelrastral. Die Rastrierung erfolgte nach dem Binden; im Seitenfalz mussten die Linien häufig nachgebessert werden (vgl. auch die Abb. auf S. 41). Im gedruckten Hauptteil des Bandes einzelne Bleistiftzusätze (zur Bezifferung und +- oder #-Zeichen neben den Überschriften, vgl. Vorwort).

Notation:

Die figurierten Stücke in Nr. 1 und 2 auf drei Systemen; diese Notation original beibehalten. Alle übrigen auf zwei Systemen (oben c_1-Schlüssel, unten f_4-Schlüssel); folglich in „italienischer Tabulatur“, derzufolge sämtliche Stimmen in einem 10-Linien-System eingetragen werden (unten G–a, darüber c^1–d^2, mit dazwischen liegendem h und Hilfslinienotation in höheren und tieferen Lagen). Während die Verteilung der obersten und untersten Stimme keine Probleme bereitet (für die unterste stehen „Ped.“-Vermerke bereit, zudem sind Pausen für die Pedallage sehr weitgehend notiert), muss die Verteilung der höheren Binnenstimmen (I oder II?) vielfach mit Hilfe grifftechnischer Überlegungen erfolgen und ist insofern ein Herausgebervorschlag.

Einzelanmerkungen

Angaben bezeichnen ein „Zeichen“ (Note, Pause) im jeweiligen Takt; die beiden Manualsysteme werden als I und II von oben durchgezählt; unterschiedliche Lagen werden mit „oben“ und „unten“ bezeichnet. Das unterste System wird mit „P“ bezeichnet.

---

27 Eine detailreichere Form wiedergegeben in (letzter Abruf vom 18.07.2014): http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWatermark_watermark_00000529

T.	St.	Zeichen: Bemerkung

Nr. 1: Jesus meine Zuversicht

S. 1–2 des Bandanhangs. Überschrift auf S. 1 mittig: „Jesus meine Zuversicht pp.“, über der 1. Akkolade links Überschrift „Vorspiel“. Unten auf der Seite Beginn von Nr. 1b (Überschrift „Vorspiel zu obigem Gesang“ offensichtlich nach Anlage der Akkoladen zwischen die zweiunterste und unterste eingefügt); unten auf S. 2 mit hellerer Tinte und breiterem Rastralabstand anschließend Nr. 1c (Notation auf 2 Systemen, Überschrift: links „Choral“ mittig „Jesus meine Zuversicht pp.“, beide optisch in eine einzige Überschrift zusammenfließend). 18 bzw. 16 Systeme.

Nr. 1a: „Vorspiel“

10	I	1: Zusatz „Chor:“ [= Choral], ebenso T. 19,1

Nr. 1b: „Vorspiel zu obigem Gesang“

9	II	1: Zusatz „Chor:“ [= Choral], ebenso T. 17,1

Nr. 2: Wer nur den lieben Gott lässt walten

S. 3–4 des Bandanhangs. Überschrift auf S. 3: „Wer nur den lieben Gott läßt walten p.“, links daneben „Vorspiel“, darunter „Largo“. Unten auf S. 4 Nr. 2b, Überschrift links: „Choral“, mittig „Wer nur den lieben Gott läßt walten p.“, beide optisch in eine einzige Überschrift zusammenfließend (2 Akkoladen zu 2 Systemen). 18 bzw. 16 Systeme.

Nr. 2a: „Vorspiel“

2		Wiederholungszeichen ergänzt (vgl. Hinweis am Werk-Ende)
7	P	1: letzte Note der Akkolade; urspr. mit Haltebogen zu 2. Diese urspr. Viertel e, ausgewischt. Offenkundig kein Schreibfehler
11		Taktende: Fermate nur zu I; unter P „Finis“
12	II	1: Zusatz „Choral“
16	P	1–4: ohne Balken, aber in korrektem Untersatz
17	I	15–16: urspr. d^2-cis^2, Notenköpfe überschrieben
24	II	2: orig. mit Auflösezeichen (Schreibfehler)
26	P	3: urspr. Viertel (?) b, verwischt
27	I	4: zunächst c^2, Notenkopf überschrieben; ebenso 27,9, 28,1 (demnach Revision)
28	P	2. Takthälfte, ebenso 29: Pausen aus II eingetragen (Akkoladenbeginn)
32		Am Werkende „Da capo vom 2te Tacte.“; hier umgesetzt als „Dal segno al fine“

Nr. 3: Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

S. 5 des Bandanhangs. Überschrift, für das Lied und Nr. 3a, mittig: „Machs mit mir Gott nach deiner Güt pp. | a 1 Clavier con Pedale“, links daneben „Vorspiel“; diese Begriffe für die Edition dem Sachstand folgend neu angeordnet. Unten über der letzten Akkolade (mit Nr. 3b) „Choral“. 16 Systeme.

Nr. 3a, „Vorspiel a 1 Clavier con Pedale“

8	I	7: zuerst Achtel, Fähnchen ausgewischt
17	P	3 (Zeilenanfang): Rasur, mehrere Korrekturschichten: zunächst *b*-Vorzeichnung vor B, dann Auflösezeichen; verdickt zu c^0.
23	II	11: orig. e^1, offenkundiger Schreibfehler

Nr. 4: Was Gott tut, das ist wohlgetan

S. 6 des Bandanhangs. Überschrift mittig „Was Gott thut das ist wohlgethan pp.“, links daneben für Nr. 4a „Vorspiel“. Unten über der letzten Akkolade (mit Nr. 4b) „Choral“. 16 Systeme.

Nr. 4a, „Vorspiel“

3	I	10: Haltebogen ergänzt
6	I	1: unten Haltebogen ergänzt
	II	3: Zusatz „Choral“, ebenso T. 18,3 (T. 15, 19, 26: „Chor:“)

Nr. 5: Schmücke dich, o liebe Seele

S. 7–8 des Bandanhangs. Überschrift, für das Lied und Nr. 5a, mittig: „Schmücke dich o liebe Seele pp. | pro organo manualiter“, links daneben „Vorspiel“, darunter „Cantabile“; diese Begriffe für die Edition dem Sachstand folgend neu angeordnet. Nr. 5b auf S. 8, ohne Überschrift, 5.–7. Akkolade, darunter zwei leere Systeme. Beide Seiten mit je 16 Systemen.

Nr. 5a, „Vorspiel pro organo manualiter“

8	I	1: Zusatz „Choral“ (ebenso T. 26); T. 29 „Chor:“
14	I	Haltebögen zur ersten und von der letzten Note ergänzt
35	I	20: Vorschlagsnote (d^3) ergänzt
37	I	Haltebögen unten ergänzt
40	II	1: obere Note geschwärzt

Nr. 5b, „Choral“

2	II	1–2: Bei Kittel orig. Viertel (= 1); die nachfolgende Note (= 2) bei ihm Bestandteil der Tenorführung, die sich damit vom gehaltenen Basston löst. Lesefehler Calsens.
15		Fermaten ergänzt

Nr. 6: Freu dich sehr, o meine Seele

S. 9–10 des Bandanhangs. Überschrift „Præludium supra Freu dich sehr o meine Seele pp. | pro organo pleno con Pedale“; die ersten beiden Begriffe möglicherweise nachträglich zu einem ansonsten mittig angeordneten Titel hinzugefügt (vgl. auch die Abb. auf S. 41). In der 3. und 4. Akkolade Abdrücke des Notentextes von Nr. 6b. Im zweituntersten System auf S. 9 Schlusstakt von Nr. 6a mit Schluss-Zierdoppelstrich, direkt anschließend Eintragung von Nr. 6b (mit vorgesetzter Akkoladenklammer; also keine direkte Zusammengehörigkeit beider Teile impliziert), Überschrift „Choral Freu dich sehr o meine Seele pp. | pro organo pleno con Pedale“; ab dem 2. Wort nachträglich hinzugefügt, da zwischen dem drittletzten und dem vorletzten Wort Platz für das Trillerzeichen aus T. 2 gelassen wird. Auf S. 10, 4. Akkolade, nach den beiden letzten Takten von Nr. 6b Anschluss von Nr. 6c (wie zwischen Nr. 6a und b), mit Überschrift „Choral“. 16 Systeme, die unteren vier auf S. 10 leer..

Nr. 6a, „Praeludium sopra Freu dich sehr, o meine Seele“

6	I	12: Verzierung undeutlich; auch als Doppelschlag lesbar, ebenso T. 8,12 und 9,17
10	P	Rasur, erst die Töne von II im c_1-Schlüssel eingetragen
20	II	4: Rasur, urspr. h^1

Nr. 7: Aus tiefer Not schrei ich zu dir

S. 11–12 des Bandanhangs. Überschrift „Præludium supra Aus tiefer Noth schrey ich zu dir p.“, die ersten beiden Wörter vermutlich nachträglich zum mittig angeordneten Choraltitel hinzugesetzt. Rechts außen die Autorenangabe „di Mons. | G. A. Appel“. Tempoangabe links vor der Akkoladenklammer. Auf S. 11 Nr. 7a, unten „verte Choral“ (obgleich dieser auf der rechten Seite folgt). Für diesen Überschrift „Choral“ (System 1–10), darunter Nr. 7c ohne Überschrift in 2 weiteren Systemen. Jeweils 16 Systeme, auf S. 12 die beiden unteren frei.

Nr. 7a „Praeludium supra Aus tiefer Not schrei ich zu dir“

5	P	Zusatz „Pedal pausirt“ (ebenso T. 13 und 25)
9	P	2: Zusatz „Ped.“ (ebenso T. 15,4 und T. 27,2)
20	I	2: Notenkopf als Überschreibung
23	P	1: zudem die hier dem unteren Part von II zugeordnete Note d^0 als Pedalton eingesetzt; klassischer Abschreibefehler; daraufhin fehlt am Taktende eine Viertelpause

Nr. 7b, „Choral“

35ff.	P	Haltebögen ergänzt

Nr. 8: In dich hab ich gehoffet, Herr

S. 13–14 des Bandanhangs. Überschrift „In dich hab ich gehoffet Herr pp“ mittig, davor (und mit dem Choraltitel zusammenfließend) „Præludium supra“. In der 6. Akkolade Anschluss von Nr. 8b (wie Nr. 6a/b, aber ohne Akkoladenklammer vor Nr. 8b). S. 14 mit erneuter Überschrift „In dich hab ich gehoffet Herr p“ (mittig), links davor gesetzt „Choral im Pedal.“ Die vier untersten Systeme frei. Jeweils 16 Systeme.

Nr. 8a, „Praeludium supra In dich hab ich gehoffet, Herr“

5	I	oben 4: zunächst d^2, überschrieben

Nr. 8b, „Choral im Pedal. In dich hab ich gehoffet, Herr“

1	II	2–3: zuerst als Achtel gebalkt, Rasur
	P	2: zunächst Viertel, überschrieben
13	II	1: notiert als d^1, offensichtlicher Schreibfehler
16	II/P	in der 2. Takthälfte durch Behalsung die Stimmzuordnung umgekehrt (Halbe zu II, Viertel plus Pause zu P); an den Choral-Melodieverlauf angepasst

Nr. 9: Aus tiefer Not schrei ich zu dir

S. 15 des Bandanhangs. Überschrift: „Præludium supra Aus tiefer Noth.“; nach der 3. Akkolade „Choral“ (für Nr. 9b). 16 Systeme.

Nr. 9a: „Praeludium supra Aus tiefer Not“

4	II	7: ohne Achtelfähnchen (aber in korrektem Untersatz)
5	I/II	2. Takthälfte auf sorgfältiger Rasur
9	I	5–8: als Achtel gebalkt (aber in korrektem Untersatz)

Nr. 9b: „Choral“

16	II	7: urspr. h^0, Rasur
20	I	oben: mit Fermate

Nr. 10: Es ist das Heil uns kommen her

S. 16 des Bandanhangs. Überschrift „Harmonisch Vorspiel über Es ist das Heil uns kommen her p.“. Am Ende der 3. Akkolade Anschluss von Nr. 10b (wie Nr. 6a/6b) mit Überschrift „Choral“. 16 Systeme, die vier untersten leer (ebenso die rechte Hälfte der Systeme 11 und 12).

Nr. 10a: „Harmonisch Vorspiel über Es ist das Heil“

1	P	1: Als Halbe notiert (aber in korrektem Untersatz; wie I/II, aber ohne Rücksicht darauf, dass dort 2 Viertel folgen). Zusatz „Ped.“
8	II	2: orig. cis^1; offenkundig Schreibfehler

Nr. 11: Liebster Jesu, wir sind hier

S. 17–18 des Bandanhangs. Überschrift „Præludium supra Liebster Jesu wir sind hier p.“. Auf S. 18 ab der 2. Akkolade Nr. 11b, Überschrift „Choral.“ 16 Systeme, auf S. 18 die sechs untersten leer.

Nr. 11a, „Præludium supra Liebster Jesu wir sind hier“

26	II	4–6: urspr. g^1-a^1-h^1, korrigiert durch Streichungen und Überschreibungen

Nr. 12: Allein Gott in der Höh sei Ehr

S. 19–20 des Bandanhangs. Überschrift „Prælud: supra Allein Gott in der Höh pp.“. In der zweituntersten Akkolade direkter Anschluss von Nr. 12b (wie Nr. 8a/8b), Überschrift „Choral.“ 16 Systeme, auf S. 20 die beiden untersten leer (sowie das Paar darüber, in dem nur der Schlussklang von Nr. 12b steht).

Die Manual-Pedal-Zuordnung in beiden Stücken ist lediglich ein Vorschlag: Im Präludium sind T. 1 und 2 manualiter nicht darstellbar, der Rest aber durchaus. Folglich wird der Rest wie eine manualiter-Gestaltung behandelt (und ist insofern ein Angebot an den Interpreten). Dies gilt sinngemäß ebenso für den Choral (Nr. 12b).

Nr. 12a, „Praelud: supra Allein Gott in der Höh“

5	I	13: mit präzisierendem Buchstabenzusatz „H“ 15–19: eingeflickt: über den System in einem eigens angelegten, kurzen Zusatzsystem ergänzt
10		keinerlei Anhaltspunkte für ein vergessenes Wiederholungszeichen; vgl. vielmehr Nr. 16a, T. 26.
11ff.		Tintenabdrücke von der rechten Seite

Nr. 12b, „Choral“

4	I	2: mit Fermate (ebenso T. 23,1)
18	I	nur als Halbe notiert

Nr. 13: Es ist das Heil uns kommen her

S. 21–22 des Bandanhangs. Überschrift, für das Lied und Nr. 13a zusammen, „Prælud: supra Es ist das Heil uns kommen her pp.“ In der 3. Akkolade direkter Anschluss von Nr. 13b (wie Nr. 6a/6b), Überschrift „Choral“, in der zweituntersten Akkolade ebenso Anschluss von Nr. 13c, Überschrift „Vorspiel mit voller Orgel zu vorhergehenden [!] Liede.“ Entsprechend auf S. 22, 3. Akkolade, für Nr. 13c, Überschrift: „Choral mit vorigem Thema mit voller Orgel“ (ideale Platzdisposition: In der Akkolade stehen nur noch die ersten 3 Viertelwerte des Stückes; die Überschrift beginnt noch über dem Schluss von Nr. 13c und endet am rechten Rand bündig mit dem Notentext). Je 16 Systeme. Der Schluss von Nr. 13d fand auf S. 22 keinen Platz mehr; auf S. 21 unten wurden eigens hierfür zwei enge Systeme hinzugefügt.

Nr. 13a, „Praelud: supra Es ist das Heil“

1	P	klare Pausensetzung in II, Musik darunter eingetragen; dennoch Zusatz „Man.“; offensichtlich irrtümlich schon hier eingetragen (anstatt zu T. 2 Ende?)
4	P	4: Zusatz „Ped.“
11	I	Zusatz „Choral“
13	P	3: Pausen zuvor vorhanden, aus diesem Grund hier eine Eintragung ergänzt
15		2. Takthälfte unter beiden Klammern (sowohl prima als auch seconda volta)
26	I, P	1: notiert als Halbe ohne Punkt

Nr. 13c, „Vorspiel mit voller Orgel zu vorhergehendem Liede“

1	P	Zusatz „Ped:
3	II	8: orig. (Zeilenende) h; offenkundig Schreibfehler

Nr. 13d, „Choral mit vorigem Thema mit voller Orgel“

1	ÎI	2: Zusatz „man:“
	P	3: Zusatz „Ped.“, ebenso T. 7,3
3	I	3: mit Fermate (ebenso T. 9,3 und T. 18,1)
9	I	11: überschrieben
15	I	unten 6: Überschreibung. Zuvor vermutlich a
16	II	3: als Ganze notiert (ohne Kauda)

Nr. 14: Jesu, meine Freude

S. 23–24 des Bandanhangs. Überschrift, für das Lied und Nr. 14a zusammen, „Vorspiel zum Choral. Jesu meine Freude pp.“ In der 4. Akkolade direkter Anschluss von Nr. 14b (wie Nr. 6a/6b), ohne eigene Überschrift. Auf S. 24, erneut ohne Überschrift, Nr. 14c. Jeweils 16 Systeme, auf S. 24 die acht untersten leer.

Nr. 14a, „Vorspiel zum Choral“

1	P	1: Zusatz „Ped.“ (ebenso T. 15,1)
5	II	8: orig. c^1, fortgesetzt in 6,1 mit dis^1 [!]. Offensichtlicher Schreibfehler (eine Terz zu tief eingetragen).
6	II	6: Hochalteration nachgetragen; hier zudem für 4 ergänzt
8	II	2: Zusatz „Man:“

Nr. 14b, [Choral]

1	P	1: Zusatz „Ped.“

Nr. 14c, [Choral]

1	II	6: zusatz „Man.“
2		Zu Taktbeginn mit einem §-Zeichen den Wiederholungsbeginn bezeichnet
	P	1: Zusatz „Ped“, daran anschließend eine waagrechte Linie bis T. 3,3; dort endet er aber offenkundig nur aus Platzgründen
3	I	2 oben: mit Fermate, ebenso T. 5,2 oben (dort auch zu P), T. 7,1 (nur P), T. 11,3, T. 13,1 und T. 15,2 oben (dort auch P)

7		über dem Wiederholungszeichen §-Zeichen (vgl. T. 2)
10	II	1: Rasur und Überschreibung, urspr. Halbe c^1/e^1, kein Schreibfehler
12	I	3 unten: Rasur, zunächst als f^1 eingetragen (kein Schreibfehler)
13	I	5 oben: Rasur, zunächst als a^1 eingetragen (kein Schreibfehler)

Anhang: Bearbeitungen der Ordinariumslieder aus dem Band-Vorspann

Nr. 15: Allein Gott in der Höh sei Ehr

S. 4–5 des vorgebundenen Teils. Auf S. 4 im oberen Drittel Schluss der Liedkonkordanz (vgl. Vorwort), darunter 8 Systeme Musiknotation. Generalüberschrift hierfür „Allein Gott in der Höh pp.“. Die Präludien fortlaufend notiert (zum Verfahren siehe Nr. 6a/6b) mit der jeweils wiedergegebenen Überschrift. Nr. 15a–c beginnend auf S. 4, Nr. 15d–f auf S. 5. Dort ebenso Nr. 15g, Überschrift: „Choral. Allein Gott in der Höh p.“ Auf S. 5 Notation auf 14 Systemen.

Nr. 15a, Praeludium [1]

4	P	2: überschrieben (zuerst A?)

Nr. 15g, „Choral. Allein Gott in der Höh“

10	2ff.: Über dem Notensystem „NB“, verweist auf einen am Werkende angesetzten Notenabschnitt mit der Überschrift „NB. urspränglich.“. Formulierungen: I oben: Viertel g^1-a^1-h^1 I unten: Viertel e^1, Achtel fis^1-g^1, Viertel gis^1 II: h-c^1-d^1 P: e-c-H

Nr. 16: Wir gläuben all an einen Gott

S. 6–7 des vorgebundenen Teils. Auf S. 6 Notation zu Nr. 16a, Überschrift: „Prælud:“, später hinzugefügt „ex D moll“. 16 Systeme. Auf S. 7 Nr. 16b (Choralmelodie, das Basssystem ohne Noteneintragung) mit Überschrift „Choral. Wir gläuben all an einen Gott pp.“. Mitten in der 4. Akkolade schließt Nr. 16c an, mitten in der 6. Nr. 16d; die 2. Hälfte von T. 8 ist in einem Freiraum der untersten Akkolade auf S. 6 rechts eingefügt, offensichtlich aufgrund eines souveränen Überblicks über den Platzbedarf. – Eine Beziehung von Nr. 16a zum Choral wird nicht ausdrücklich hergestellt: Im Unterschied zu sämtlichen anderen Stücken wird das Lied nicht schon als Überschrift auf S. 6 erwähnt. Angesichts der Gestaltung auf S. 4–5 und der sonstigen Relation zwischen „Vorspielen“ und „Chorälen“ ist aber auszuschließen, dass Nr. 16a nur zufällig als freies d-Moll-Präludium an dieser Stelle des Bandes steht.

Nr. 16a, „Praelud. ex D moll [1]“

3	I	3–5 oben: zum ergänzten Bogen vgl. T. 41

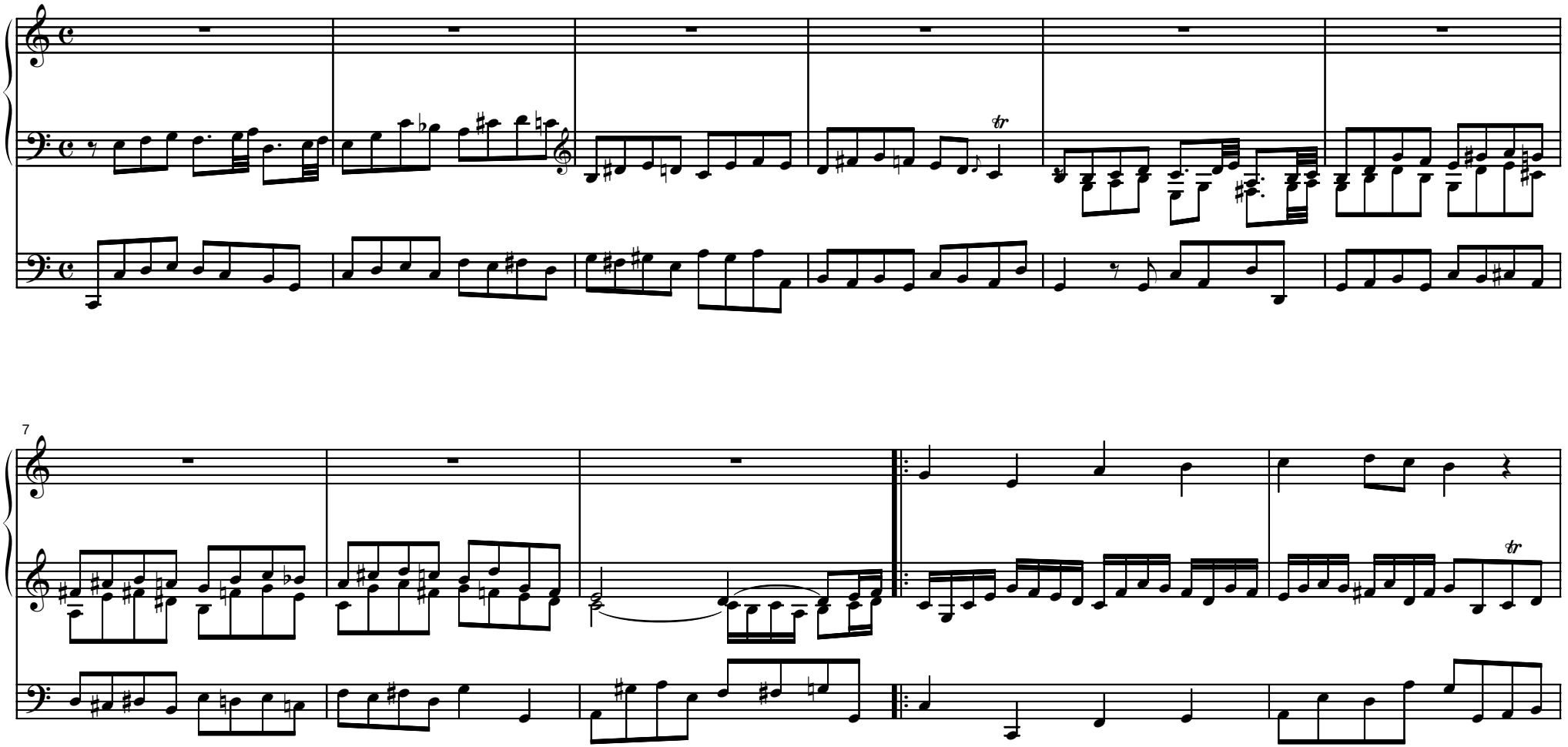
Tonartfragen:

Für folgende Lieder entspricht die Tonart des Calsen-Manuskripts den Vorgaben des *Evangelischen Gesangbuches* (EG) oder des *Koralbog til Den Danske Salmebog* (DK):

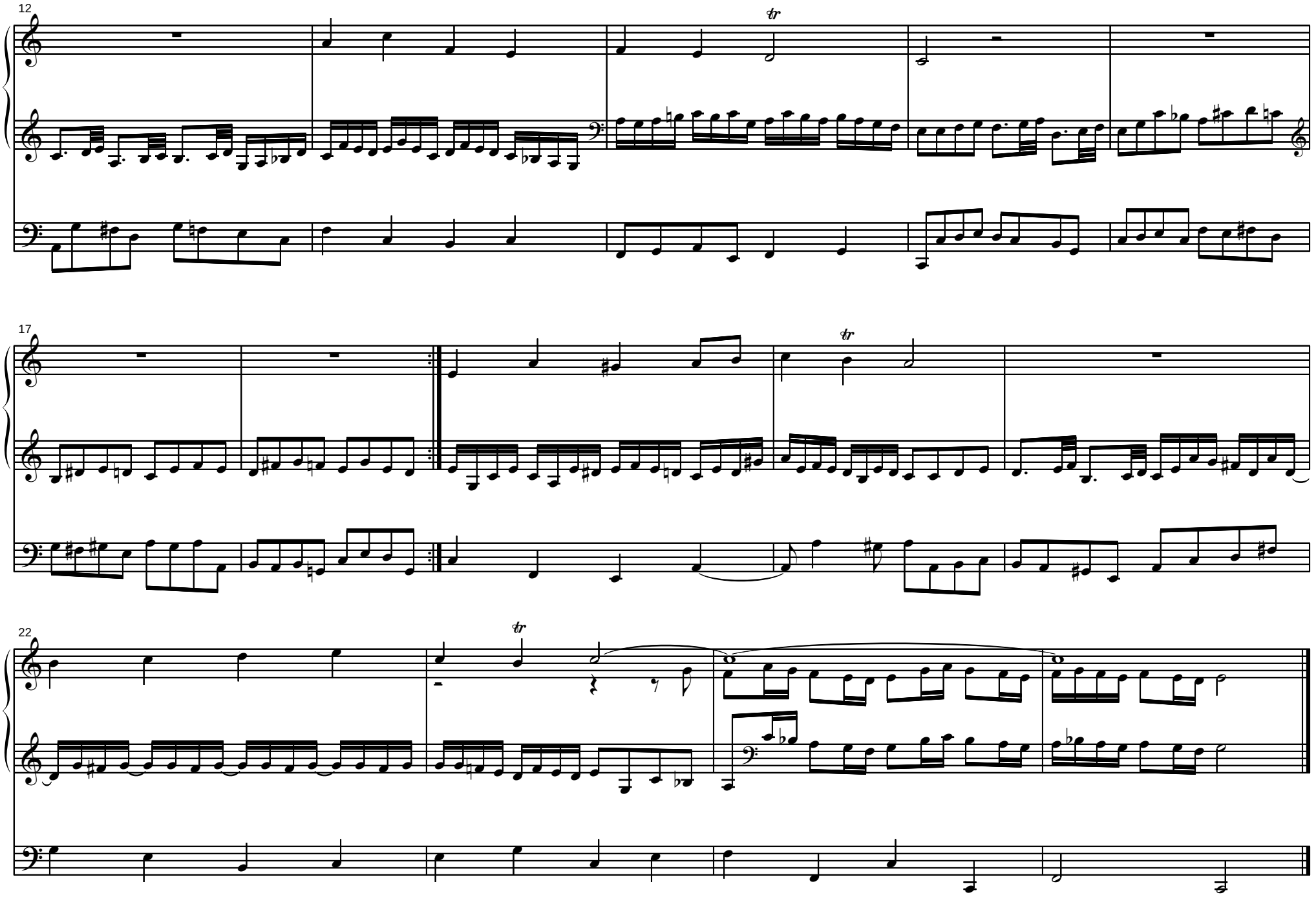
1	*EG 526 / DK 288: 1 Ton tiefer (DK: Jesus han er syndres ven)*
2	*EG 369 / DK 225: 1 Ton tiefer (DK: Hvo ikkun lader Herren råde)*
3	*EG 525: eine Quart tiefer / DK 76: eine Terz tiefer (Det livets ord vi bygger på)*
4	**wie EG 372 / DK 90 (Du er, opstandne sejershelt)**
5	*EG 218: eine Terz tiefer / DK 293: einen Halbton tiefer (Jesus, livets sol og glæde)*
6	*EG 524 / DK 285: 1 Ton tiefer (DK: Jesus, dine dybe vunder)*
7 / 9	*EG 299 (2. Mel.) / DK 126: 1 Ton tiefer (DK: Et trofast hjerte, Herre min)*
8	**wie EG 275** / *nicht in DK*
10 / 13	**wie EG 342 / DK 183 (Guds Søn kom ned fra Himmerig)**
11	*EG 161/206 / DK 205: 1 Ton tiefer (DK: Herre Jesus, vi er her)*
12 / 15	*EG 179 / DK 9: 1 Ton tiefer (DK: Aleneste Gud i Himmerig)*
14	*EG 396 / DK 172: 1 Ton tiefer (DK: Gud skal alting mage)*

1. Jesus meine Zuversicht

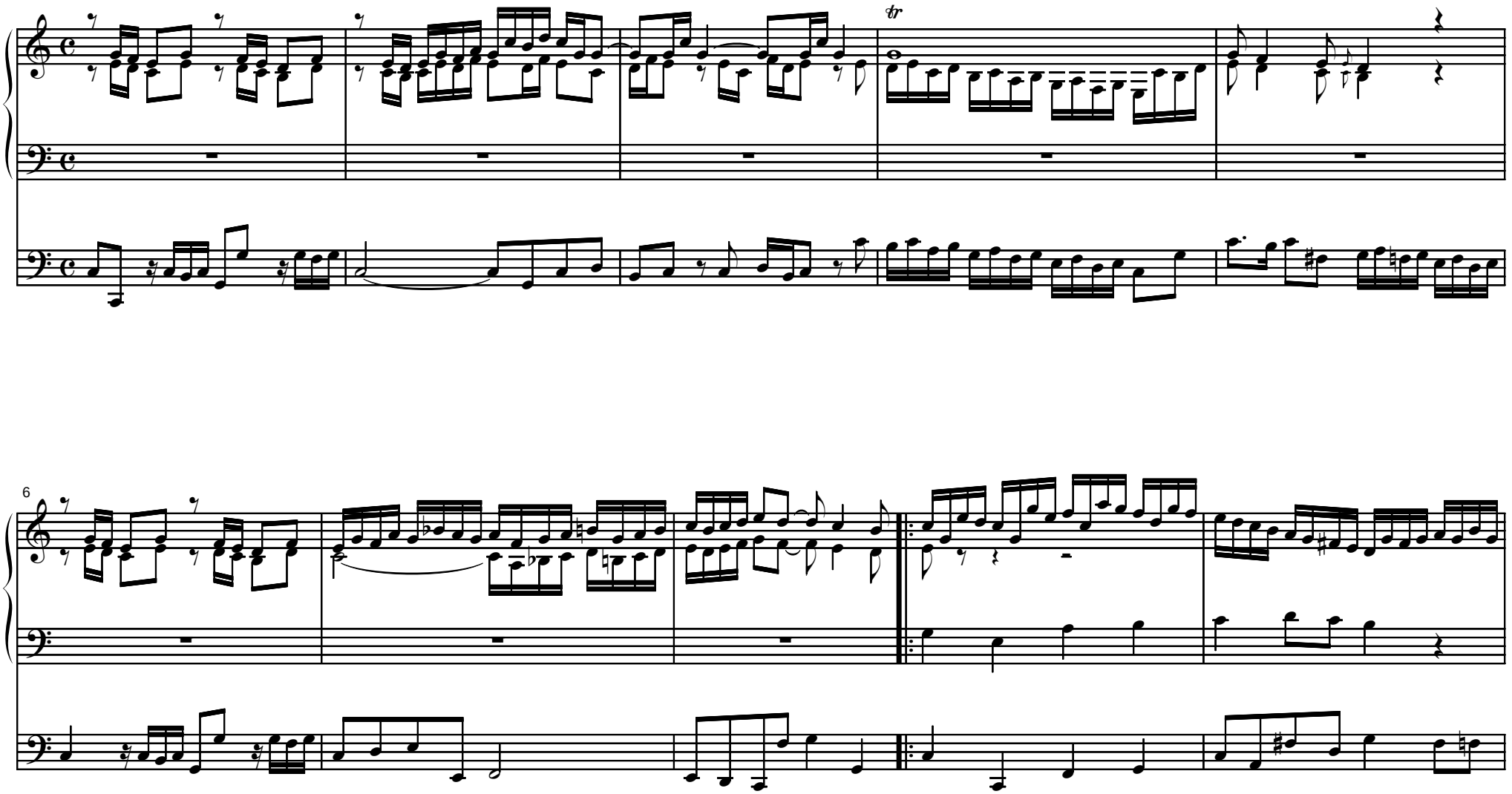
1a. Vorspiel

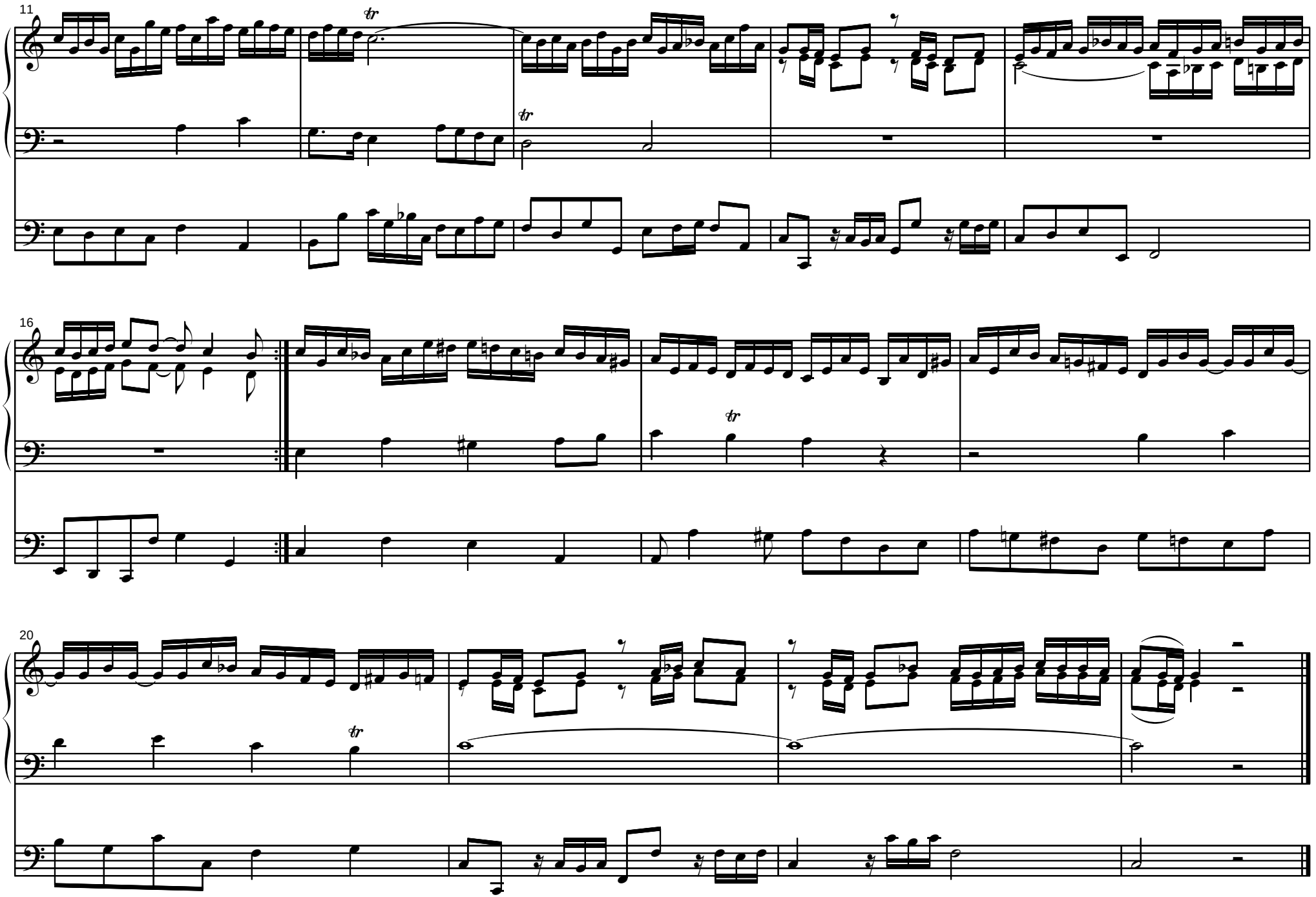


© Konrad Küster 2014

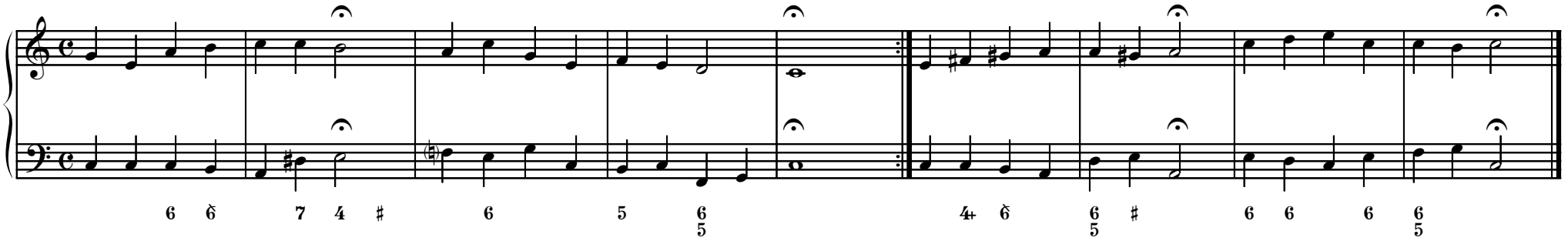

12
tr
17
tr
22
tr

1b. Vorspiel zu obigem Gesang



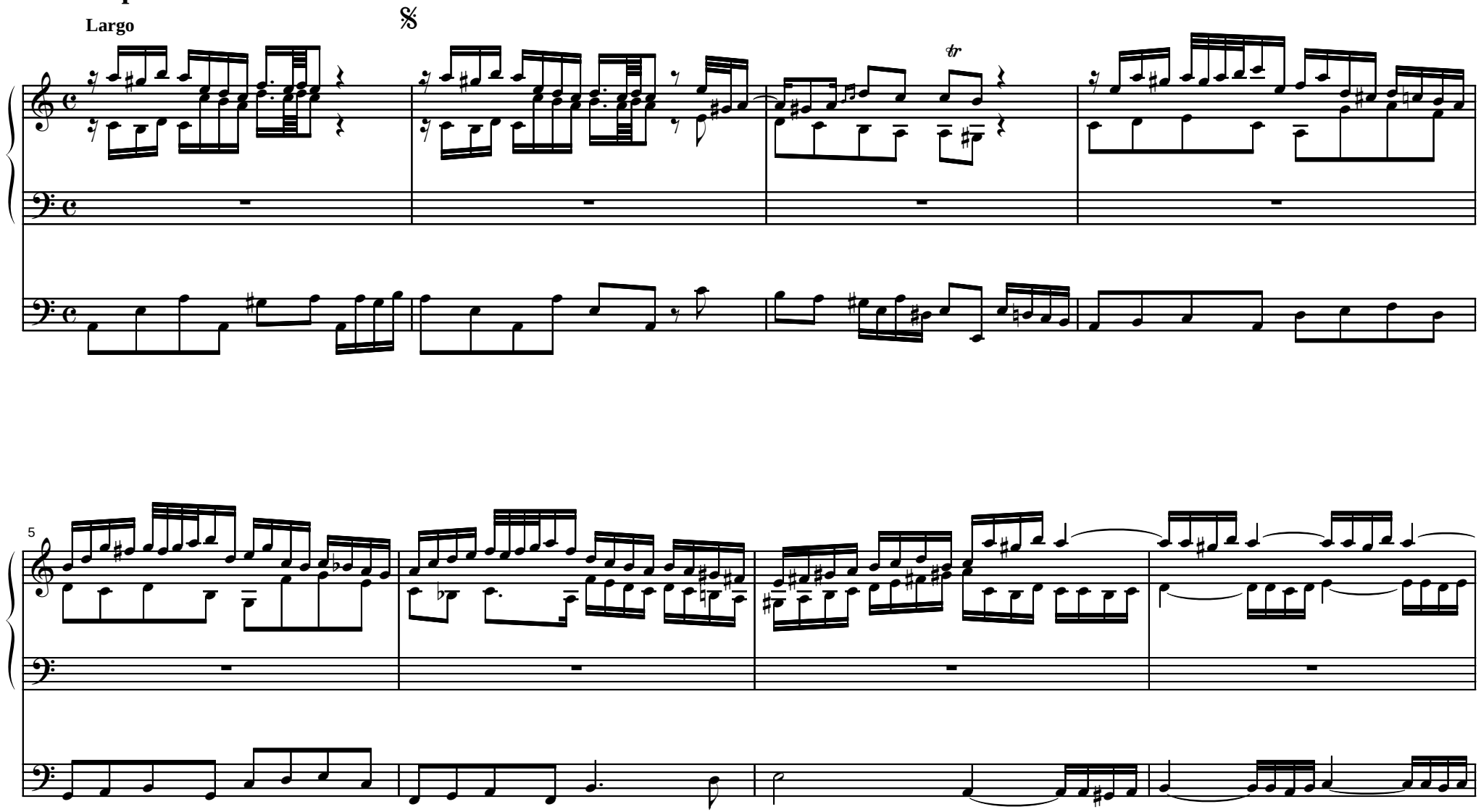

11
16
20

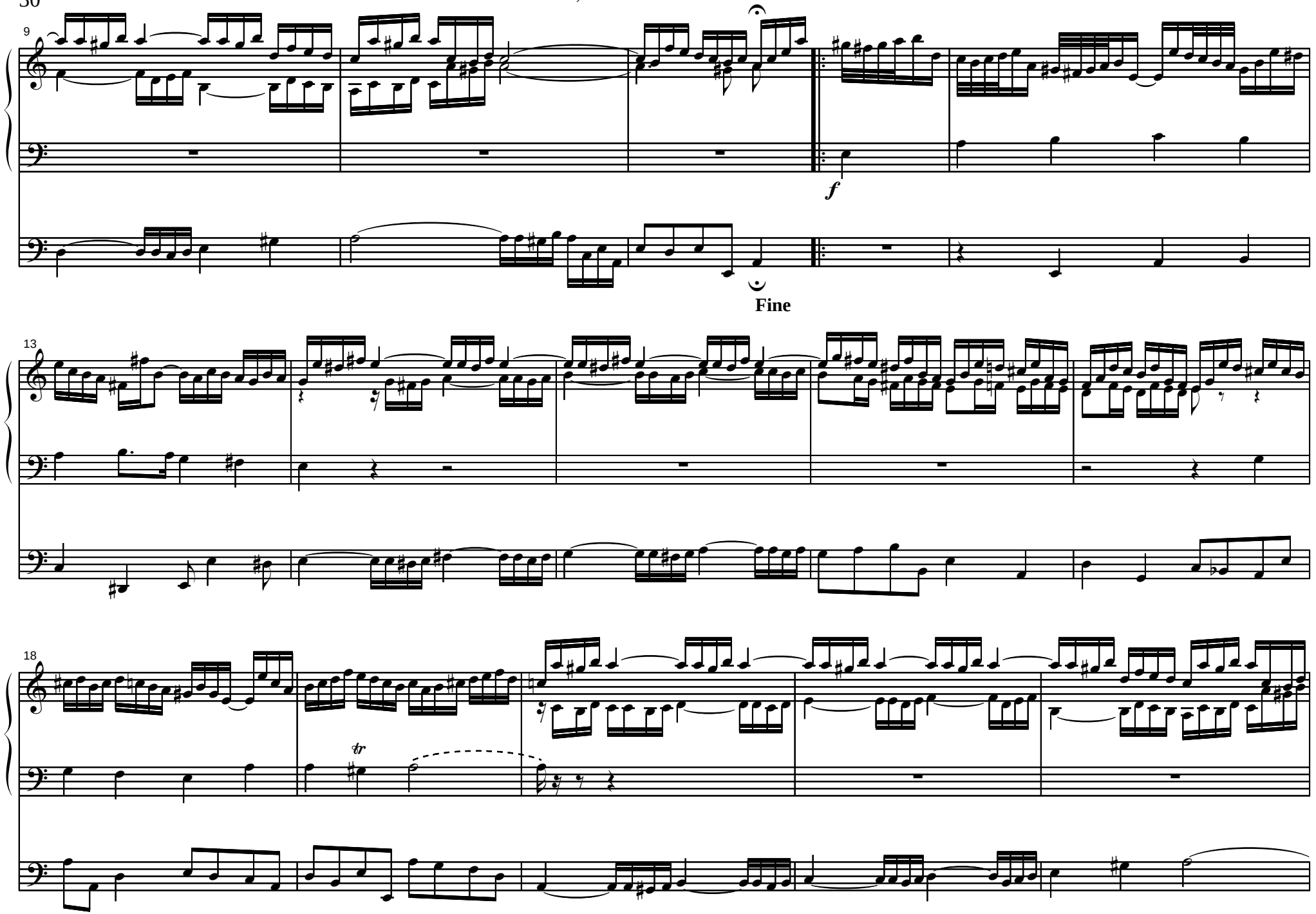
1c. Choral

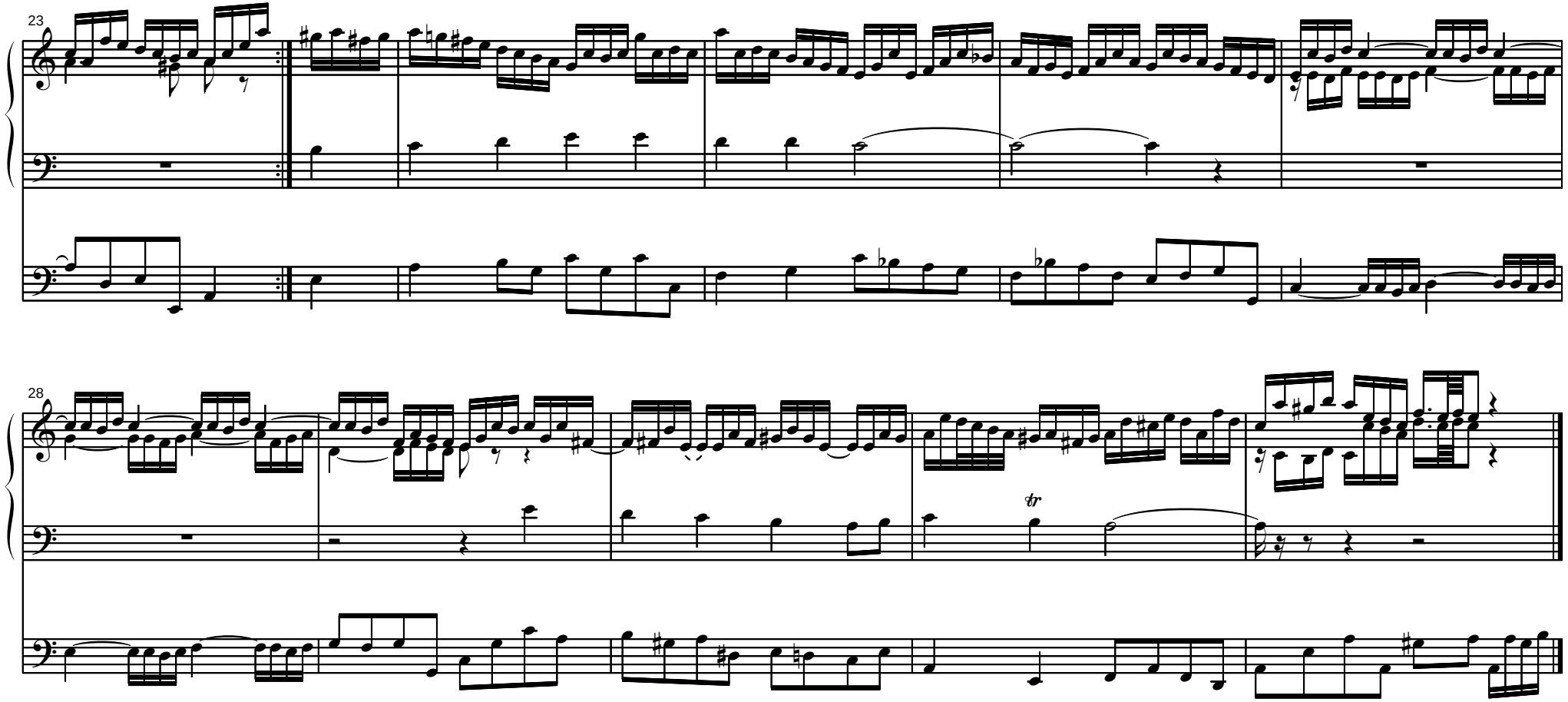


2. Wer nur den lieben Gott lässt walten

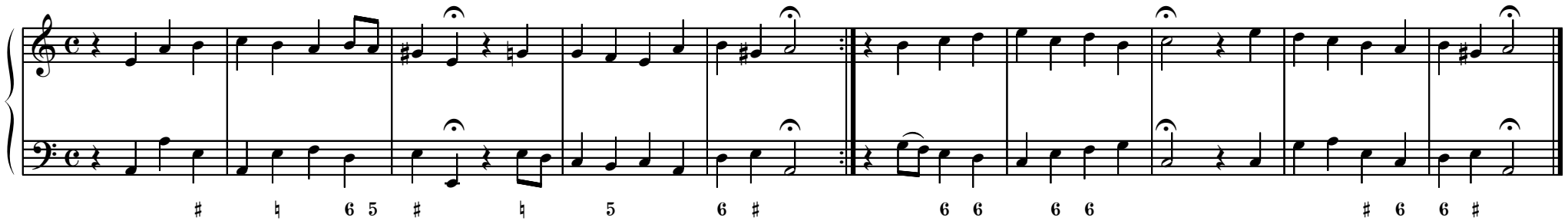
2a. Vorspiel




9
f
Fine
13
18
tr

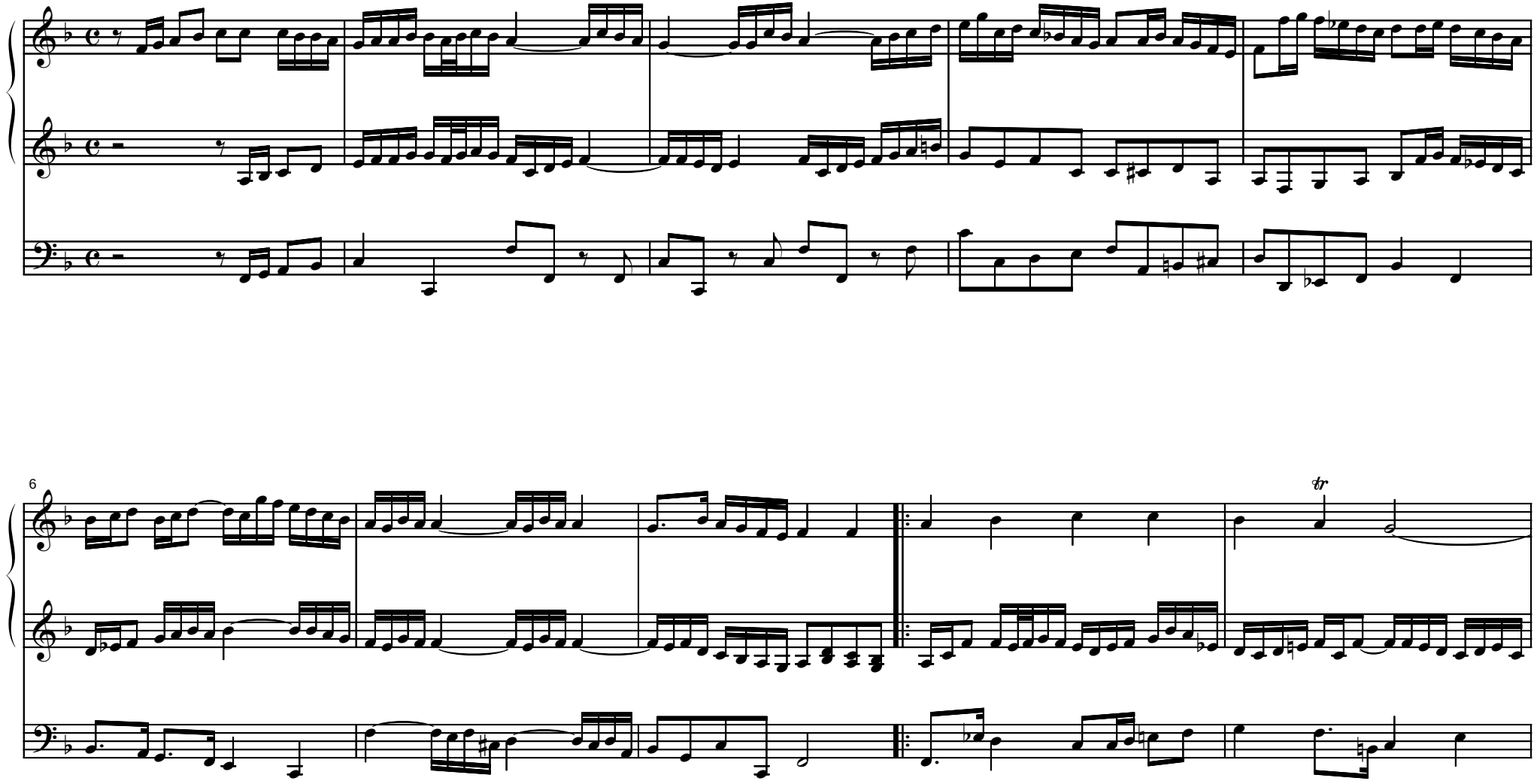


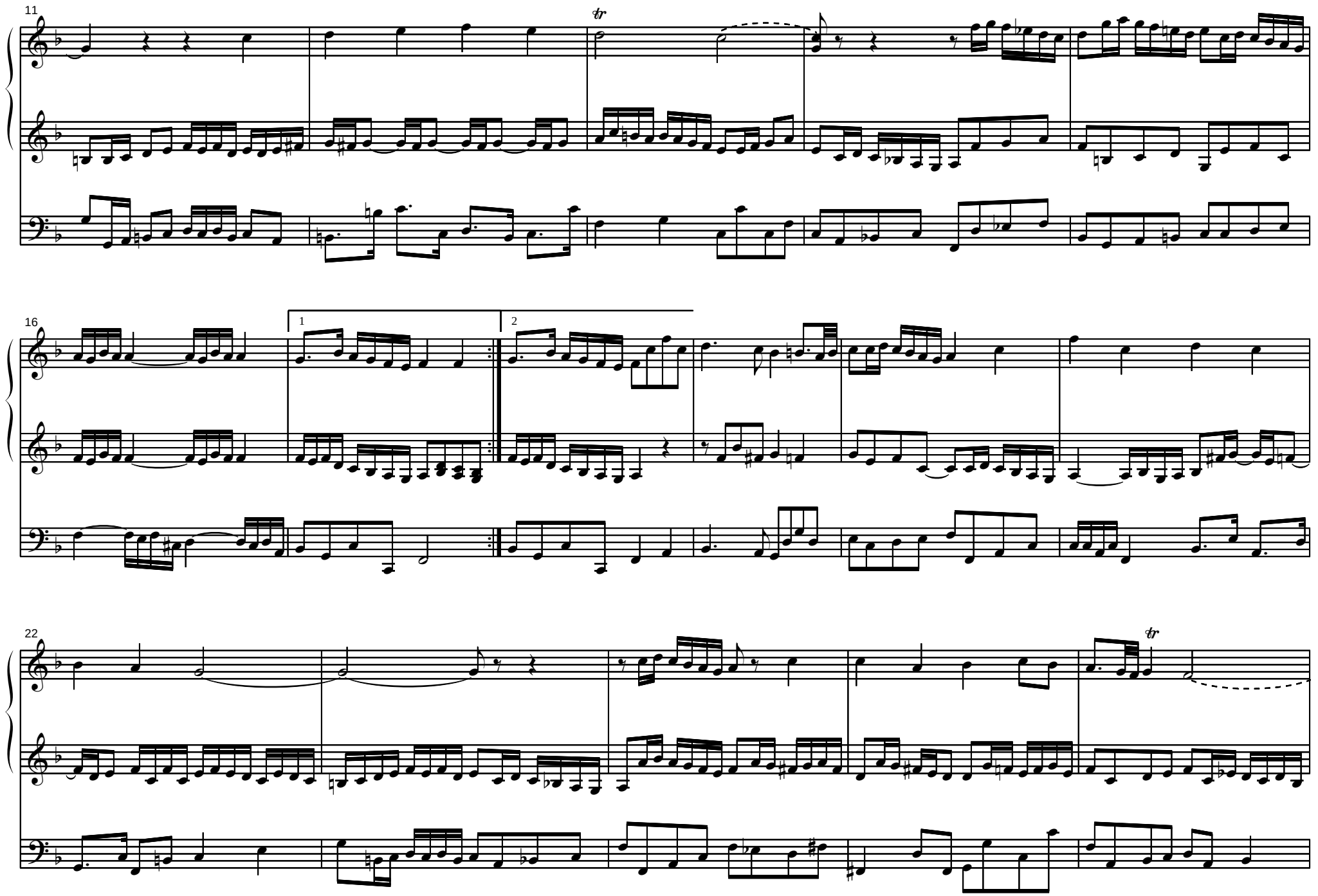
2b. Choral. Wer nur den lieben Gott lässt walten

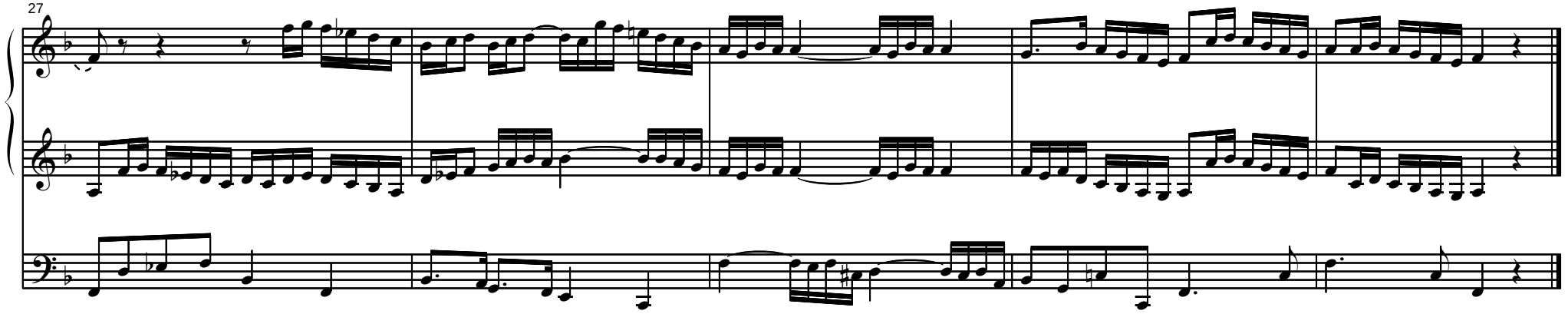


3. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

3a. Vorspiel a 1 Clavier con Pedale

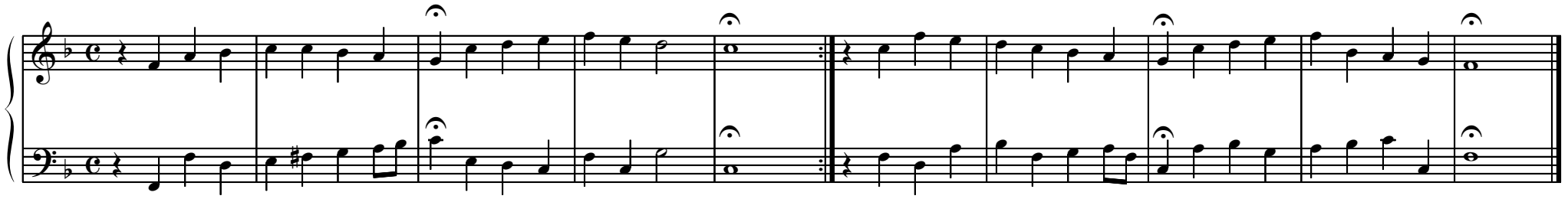



11
tr
16
1
2
22
tr



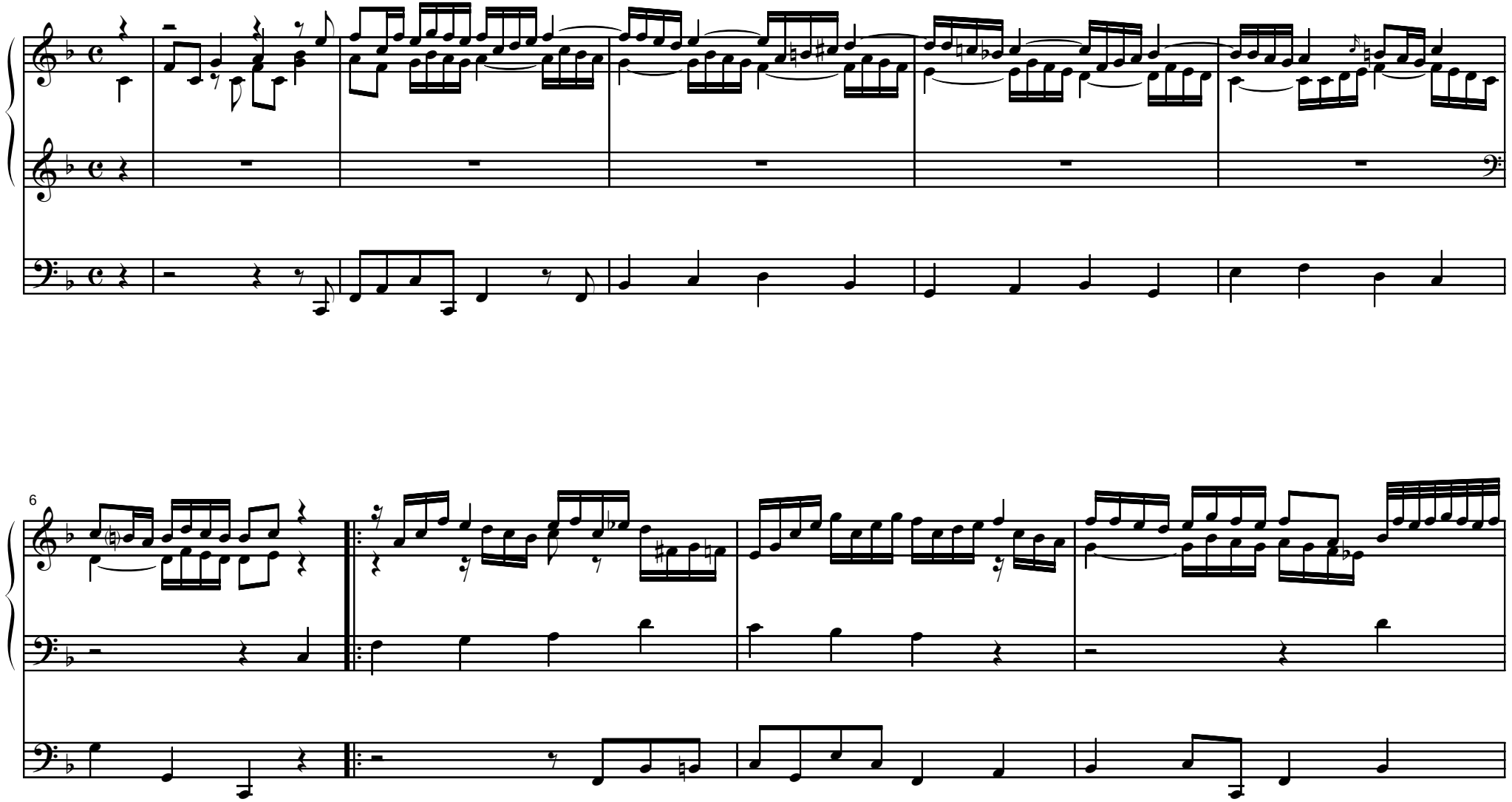
3b. Choral

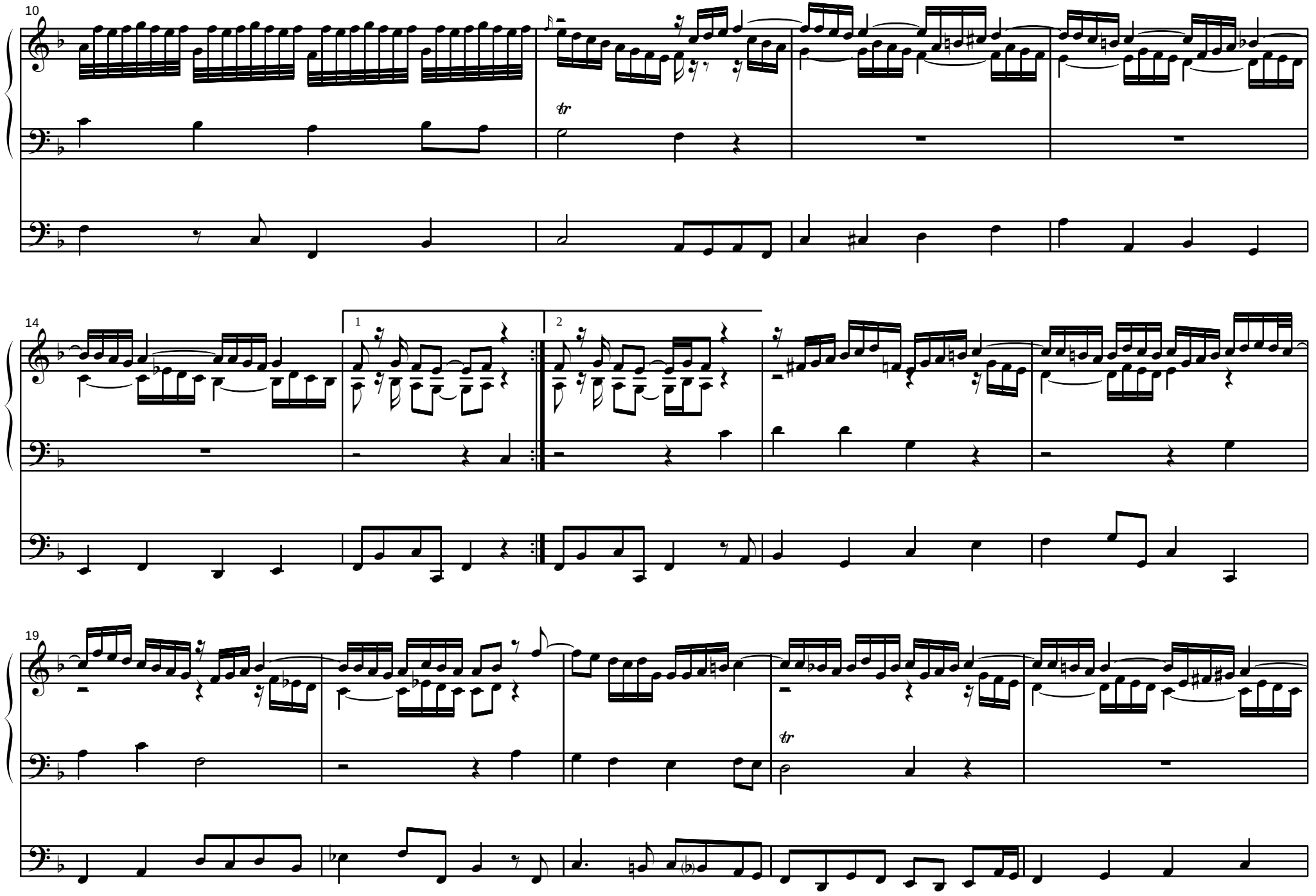
nach Johann Christian Kittel

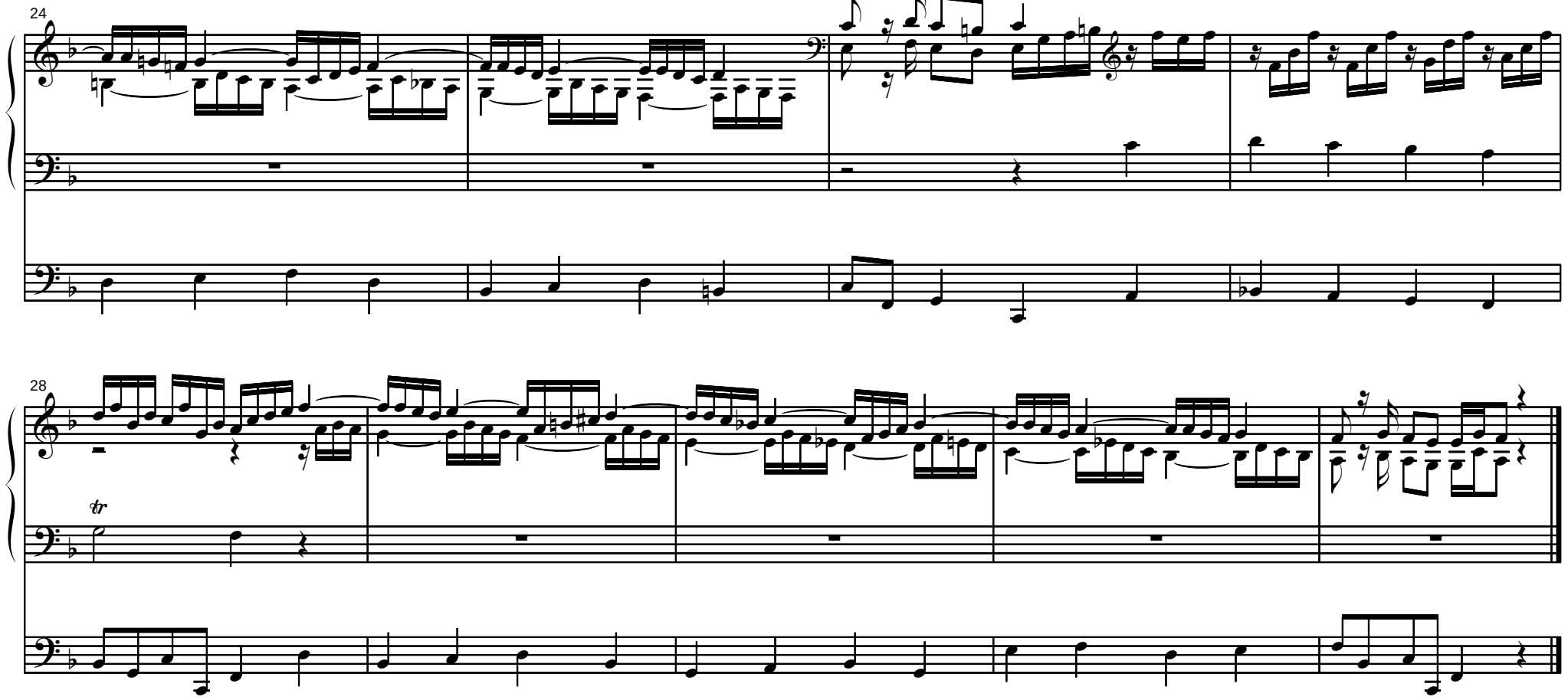


4. Was Gott tut, das ist wohlgetan

4a. Vorspiel

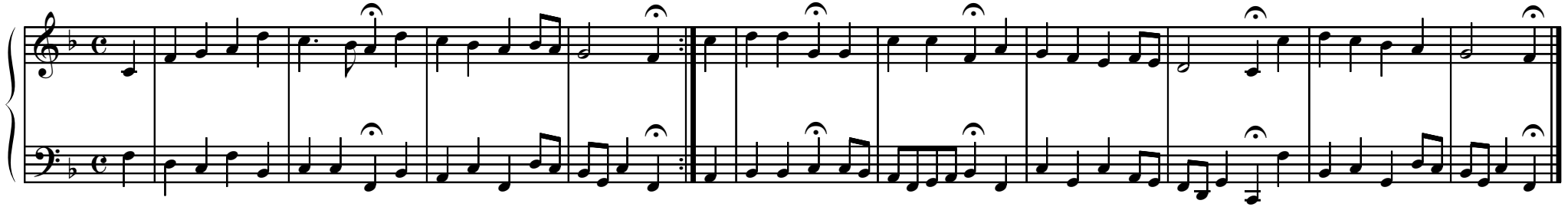



10
14
1
2
19



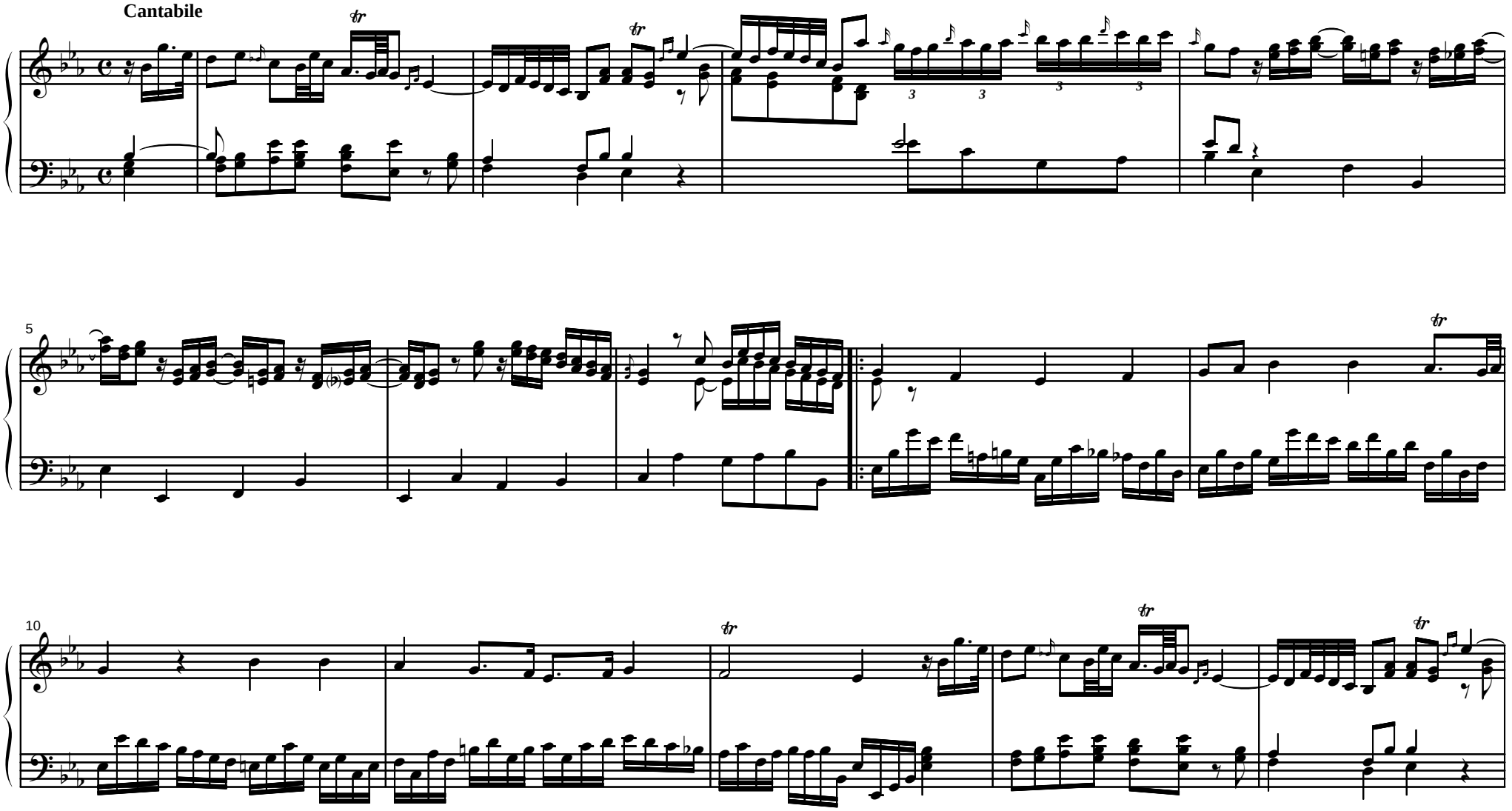
4b. Choral

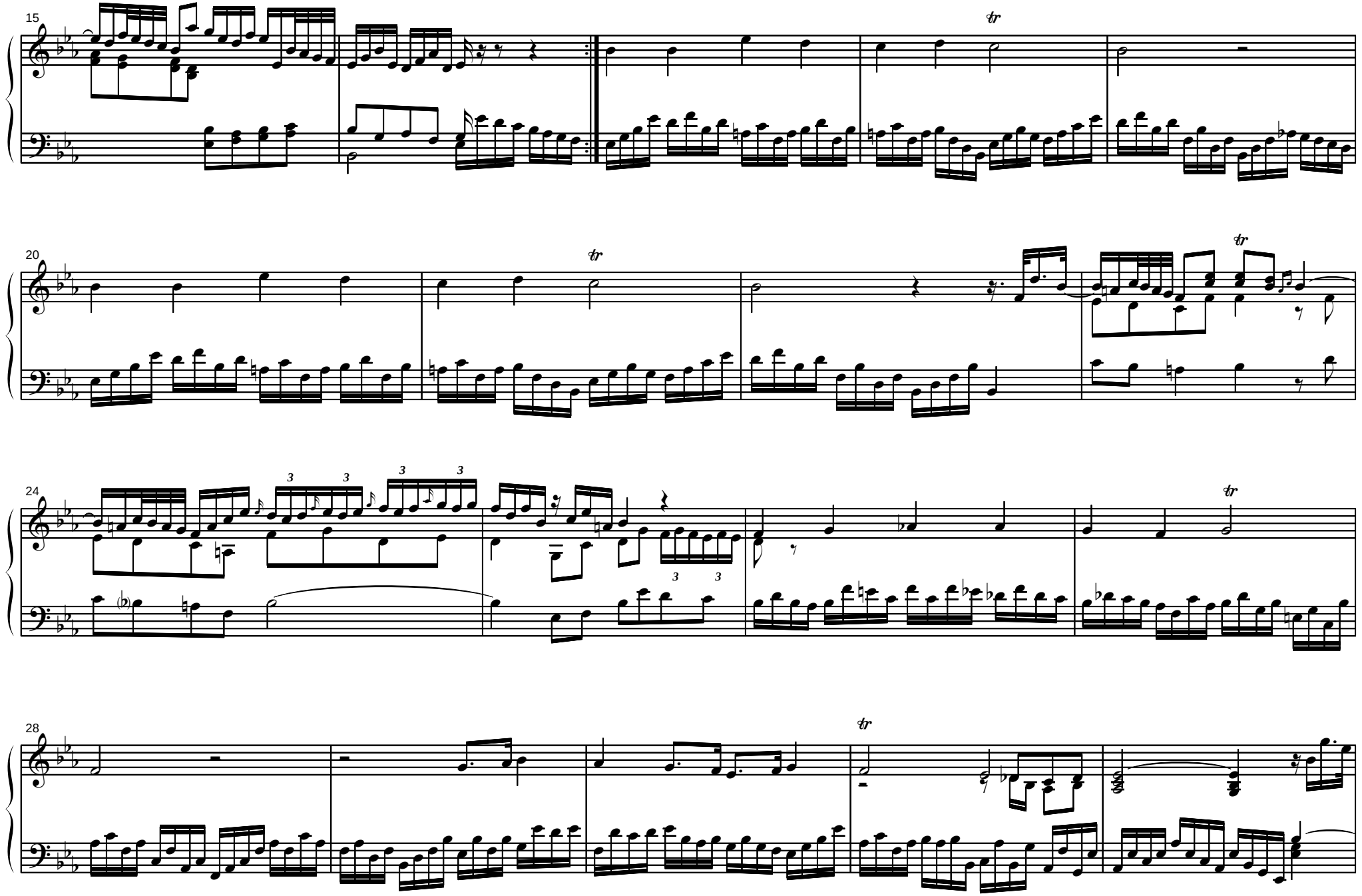
nach Johann Christian Kittel

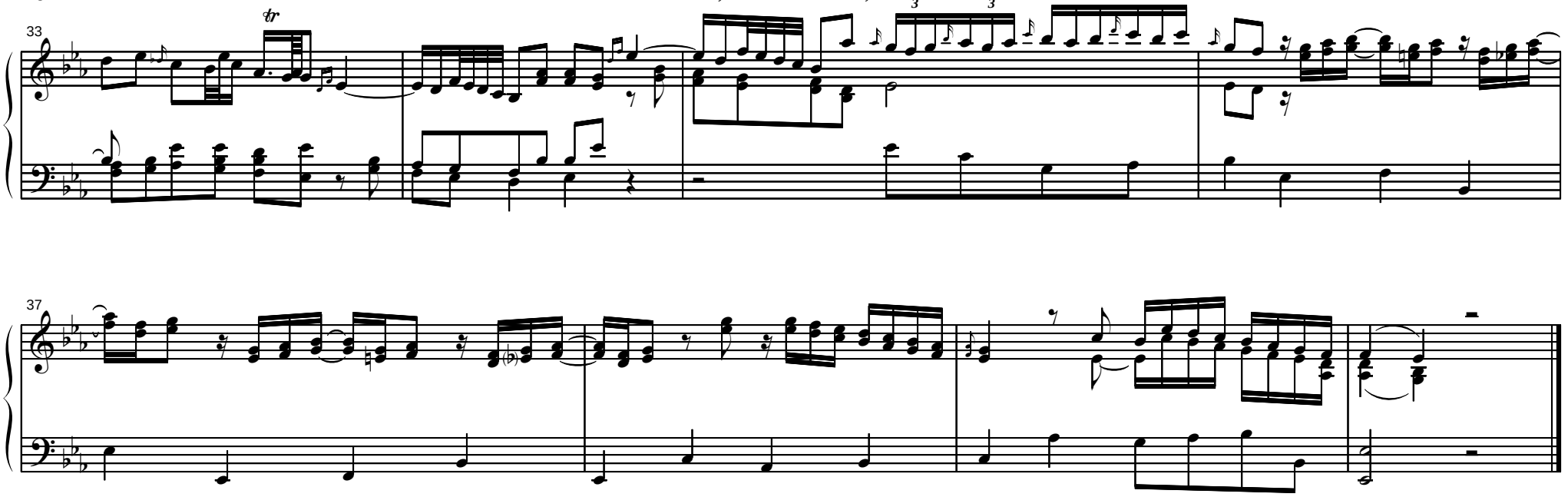


5. Schmücke dich, o liebe Seele

5a. Vorspiel pro organo manualiter

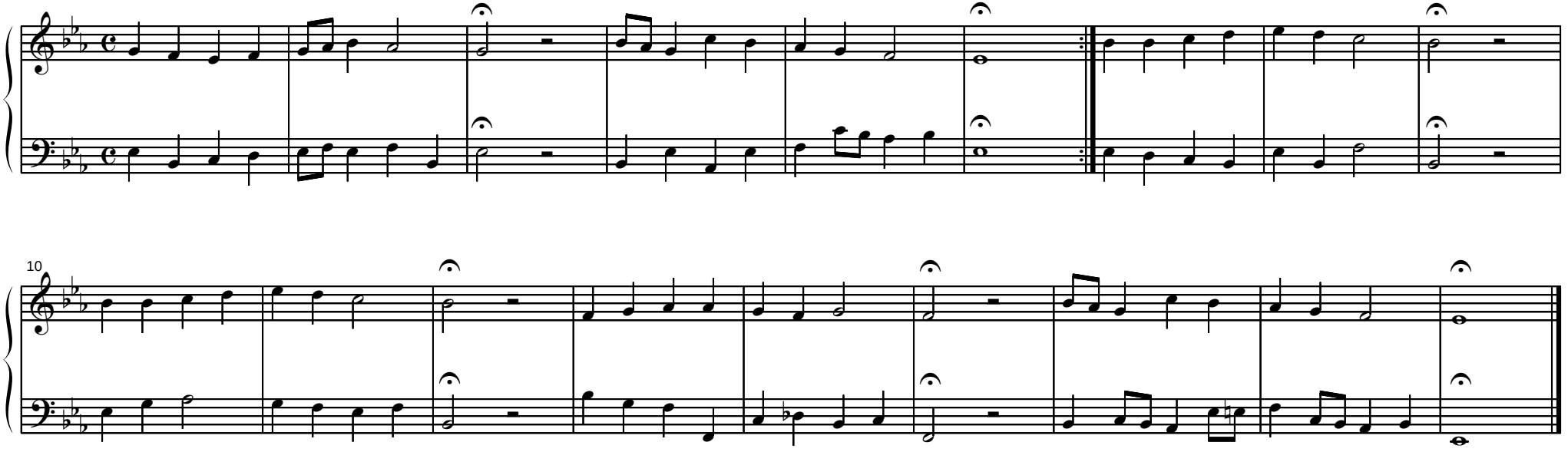



15
20
24
28



5b. [Choral]

nach Johann Christian Kittel



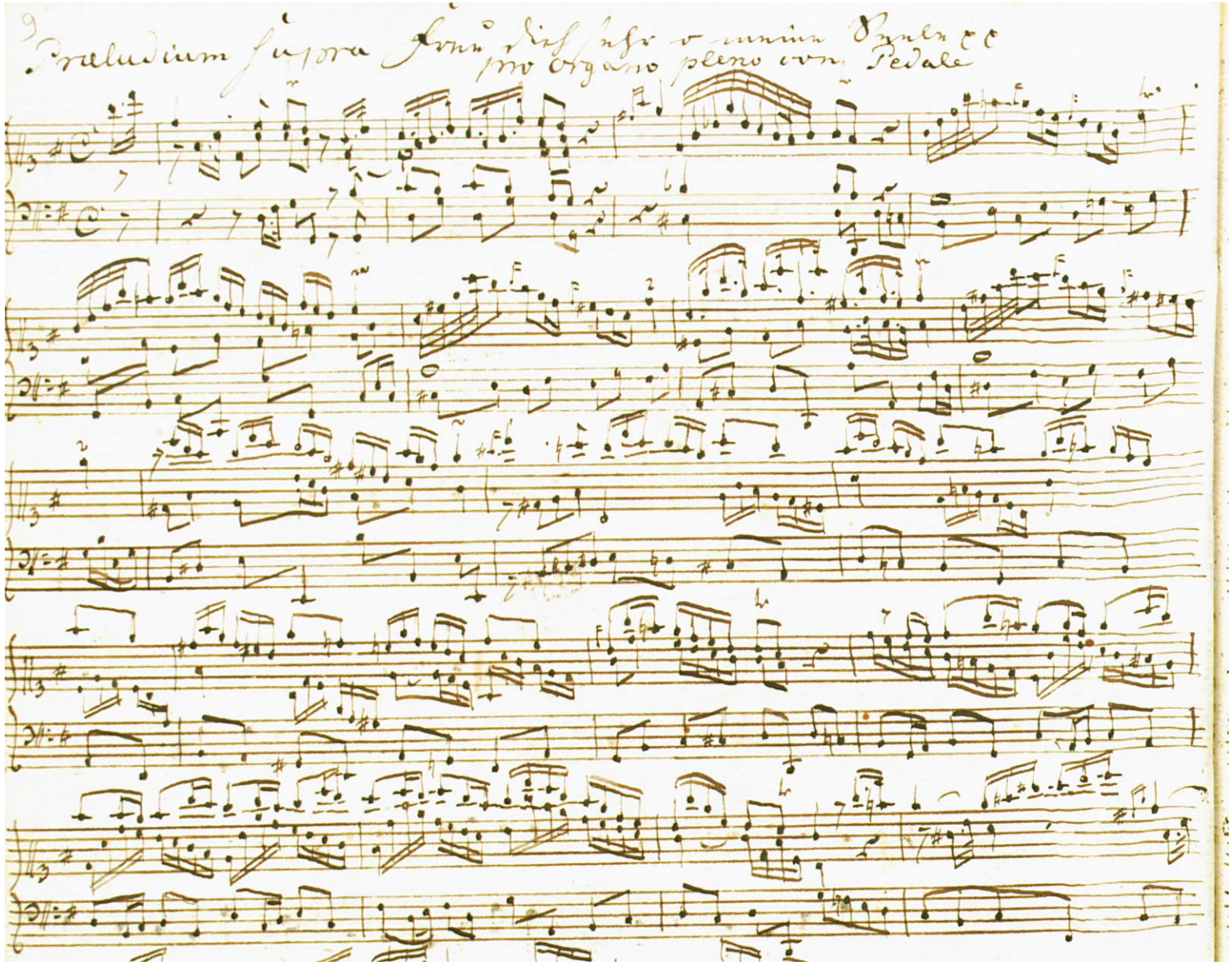


Abbildung:

Zu Nr. 6a
(S. 9 oben im Anhang
des originalen
Choralbuch-Exemplars)
als Schriftprobe Calsens.

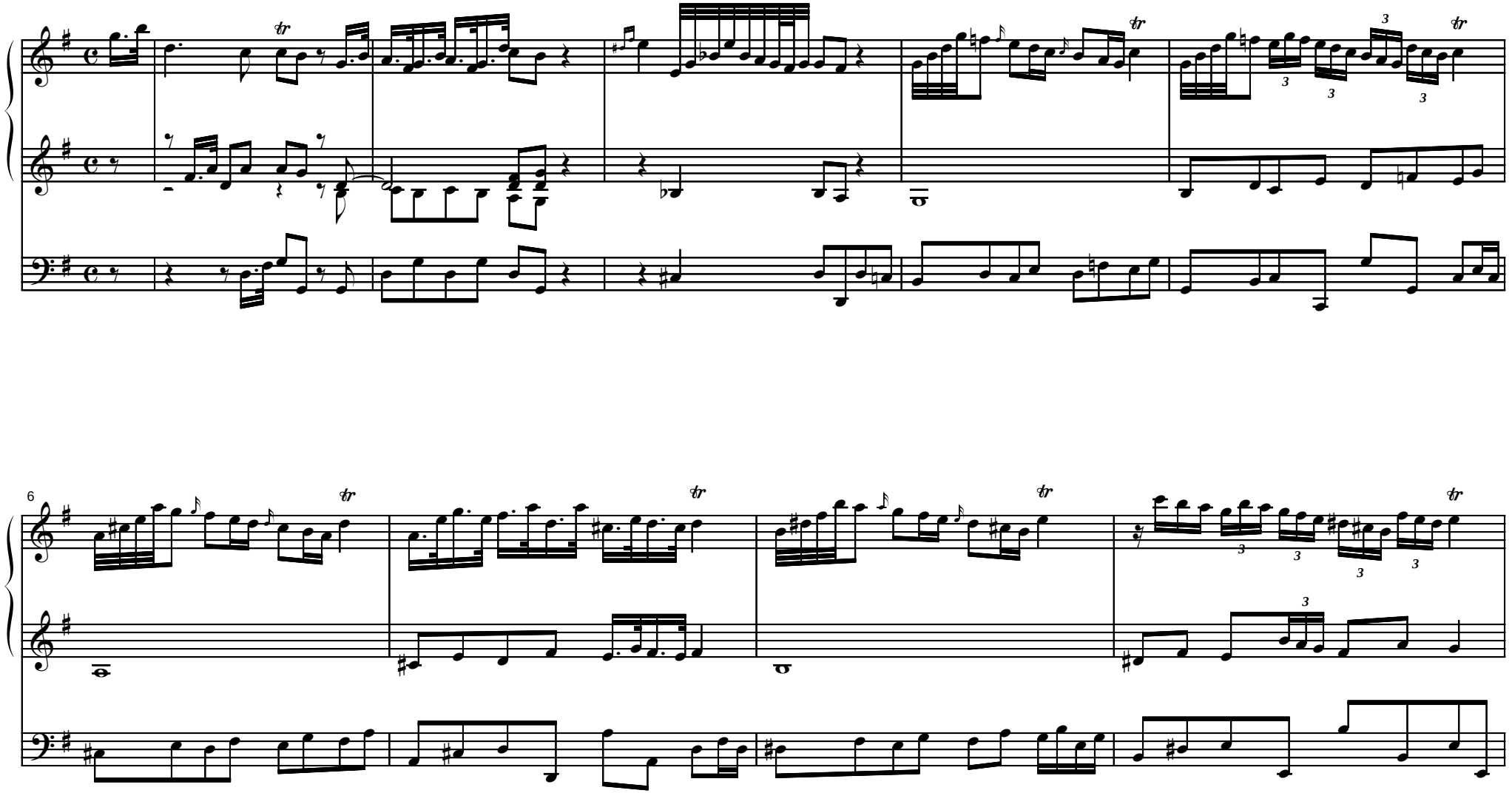
Rechts im Falz die
nachgezogenen
Notensysteme.

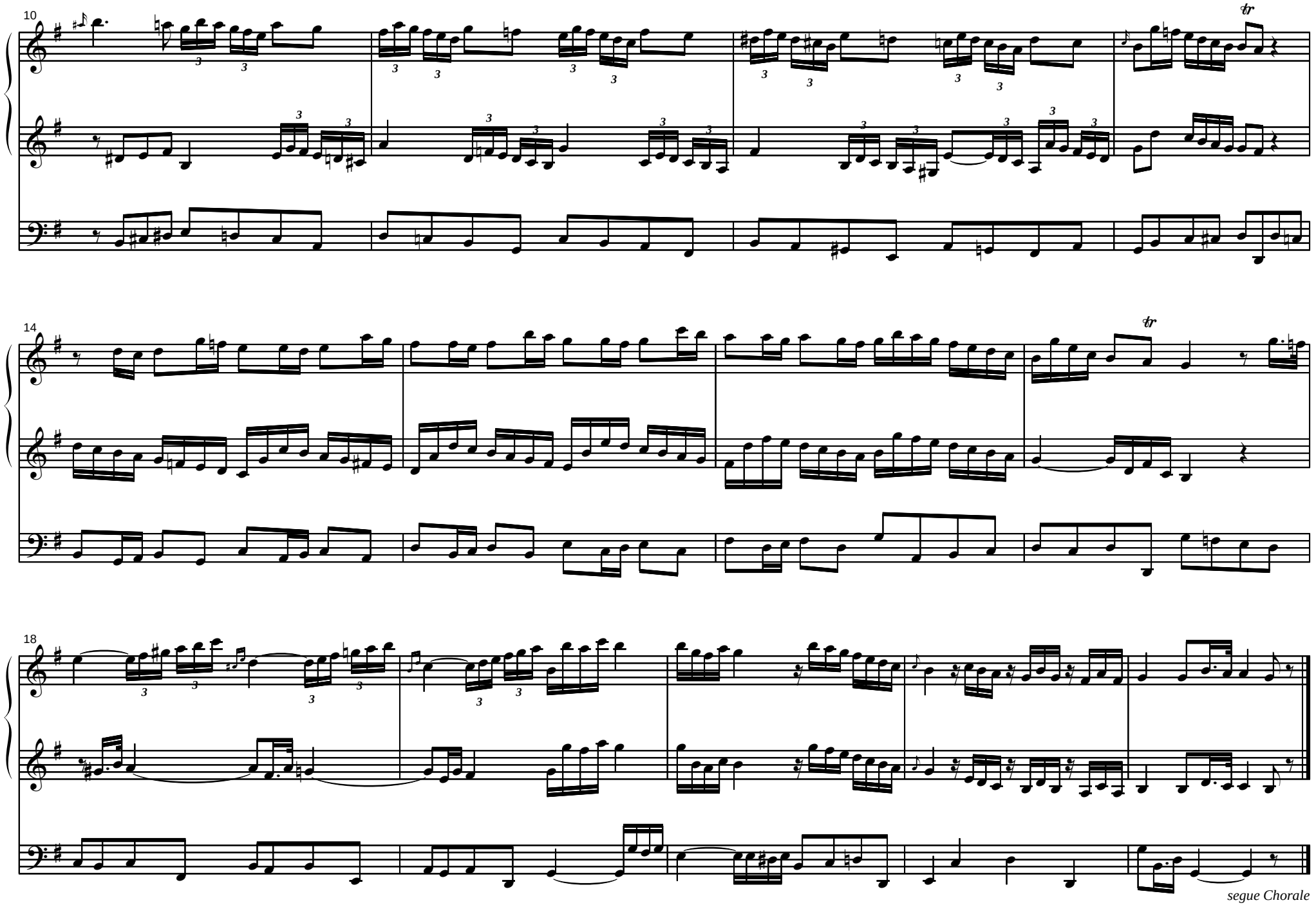
In der 3. und
4. Akkolade
Tintenabdrücke von
S. 10.

*Mit freundlicher
Genehmigung der Schleswig-
Holsteinischen
Landesbibliothek*

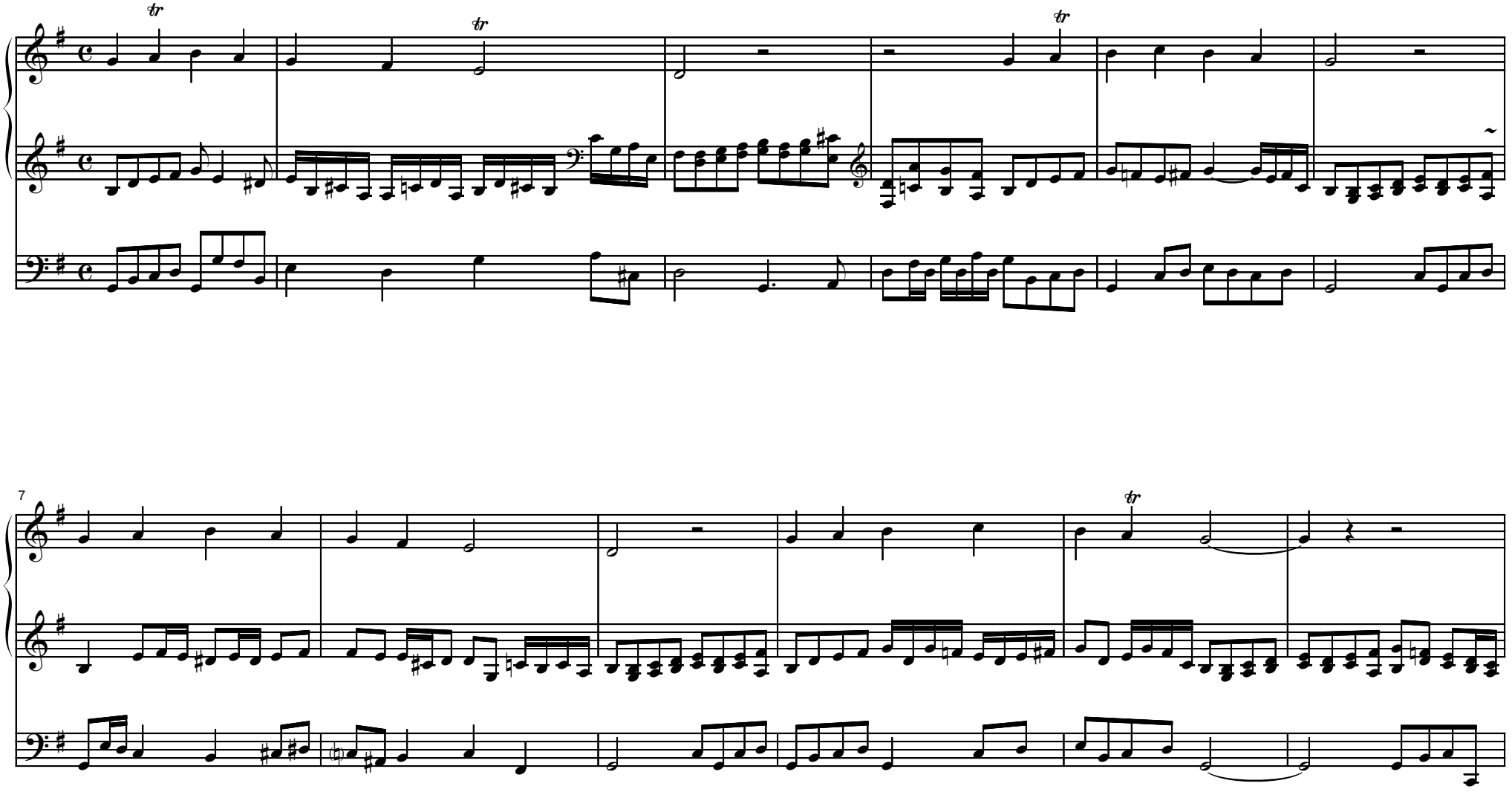
6. Freu dich sehr, o meine Seele

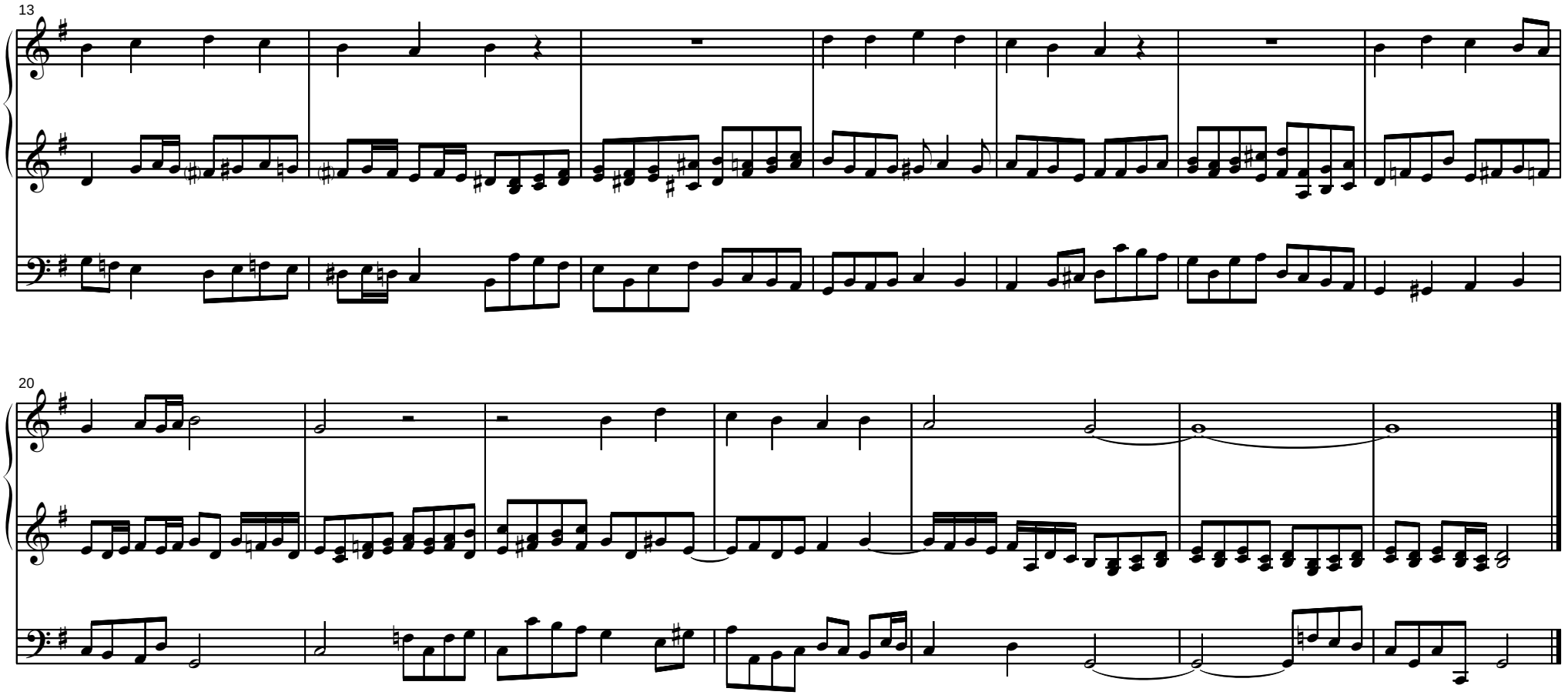
6a. Praeludium supra Freu dich sehr, o meine Seele pro organo pleno con Pedale




10
14
18
segue Chorale

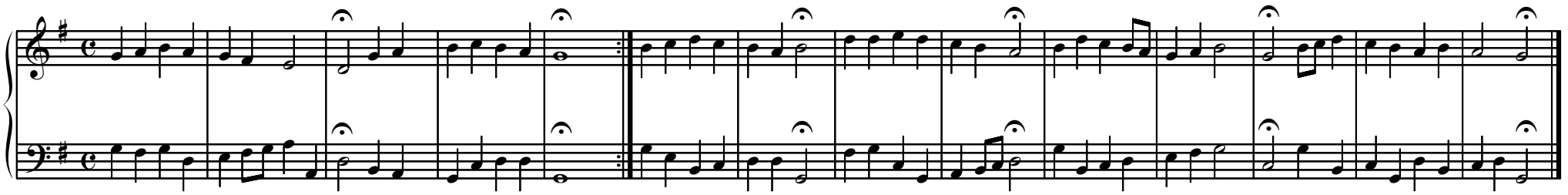
6b. Choral Freu dich sehr o meine Seele
pro organo pleno con Pedale





6c. Choral

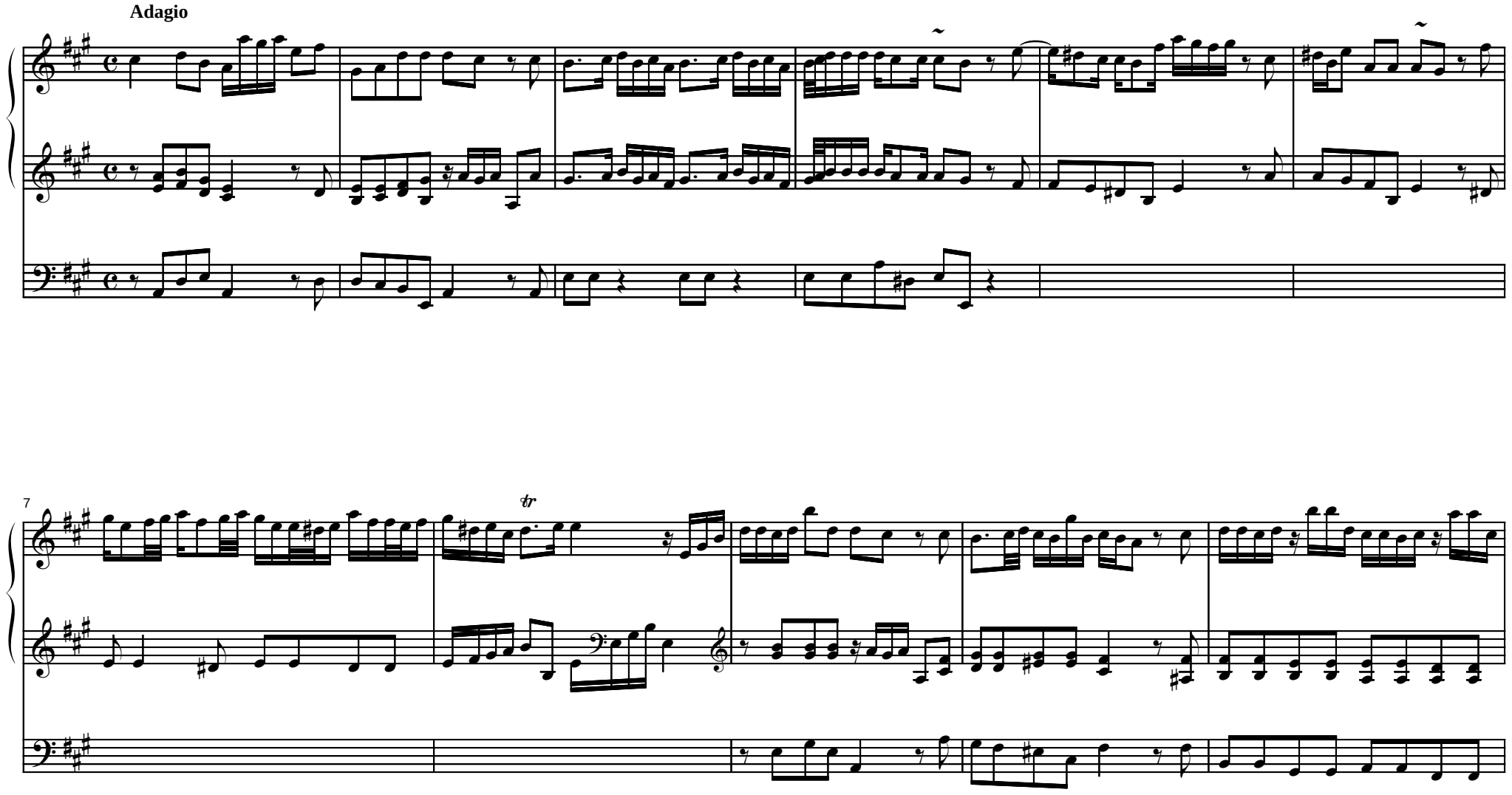
Johann Christian Kittel

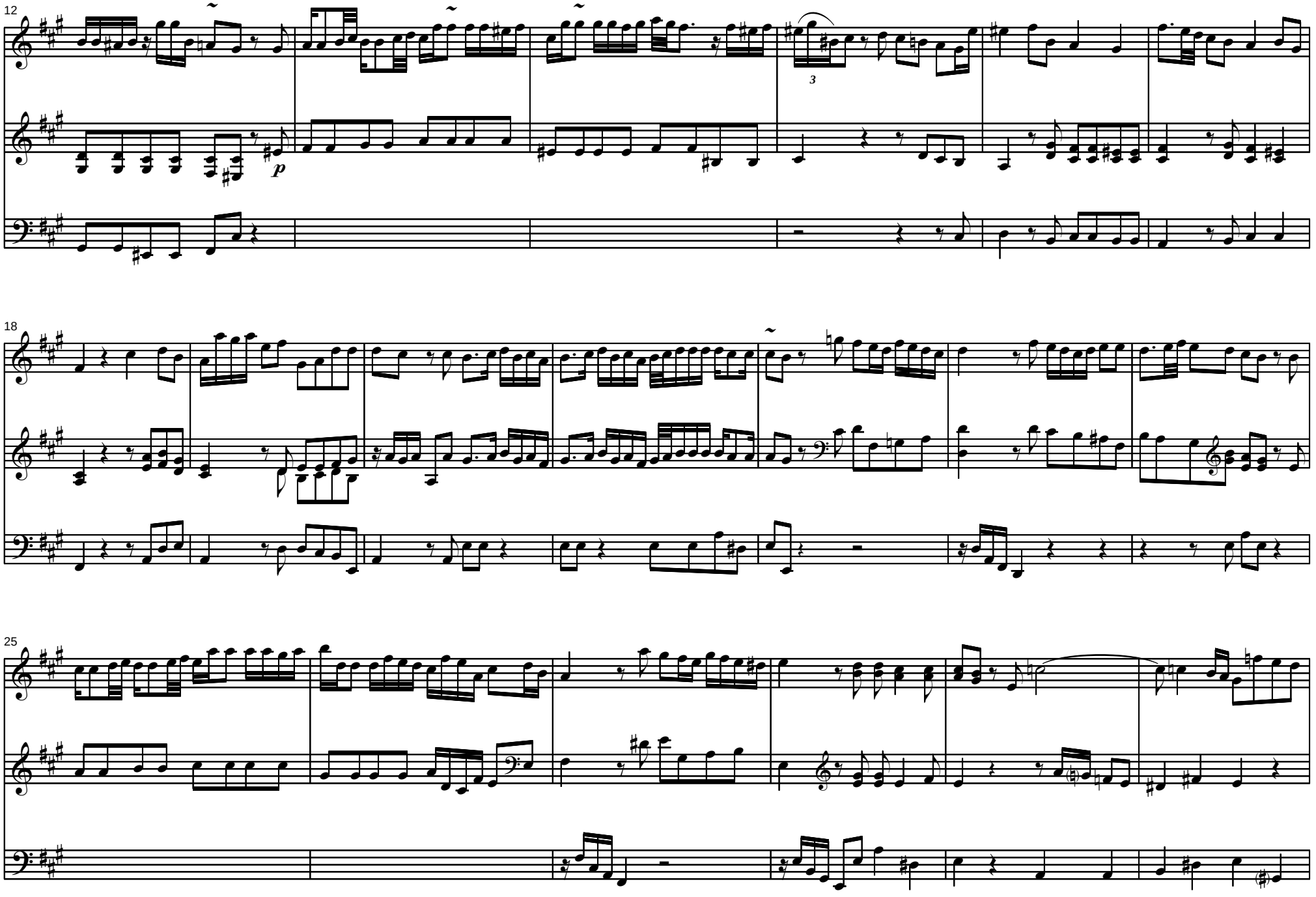


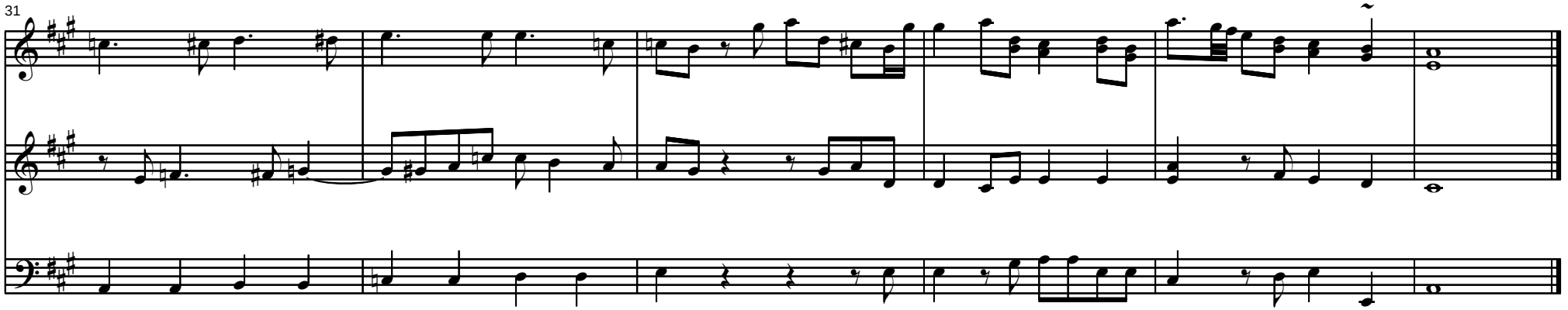
7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Georg [Jürgen] Andreas Appel

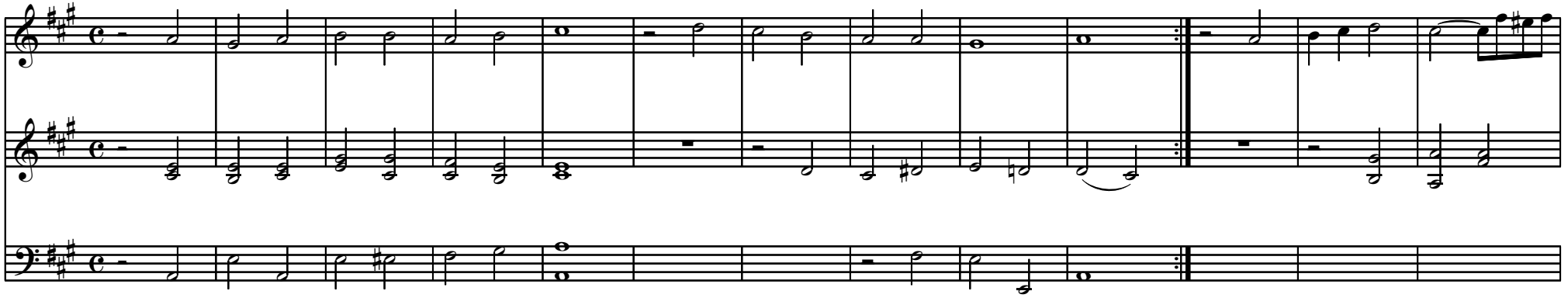
7a. Praeludium supra Aus tiefer Not schrei ich zu dir




12
p
18
25



7b. Choral



14

f

p

28

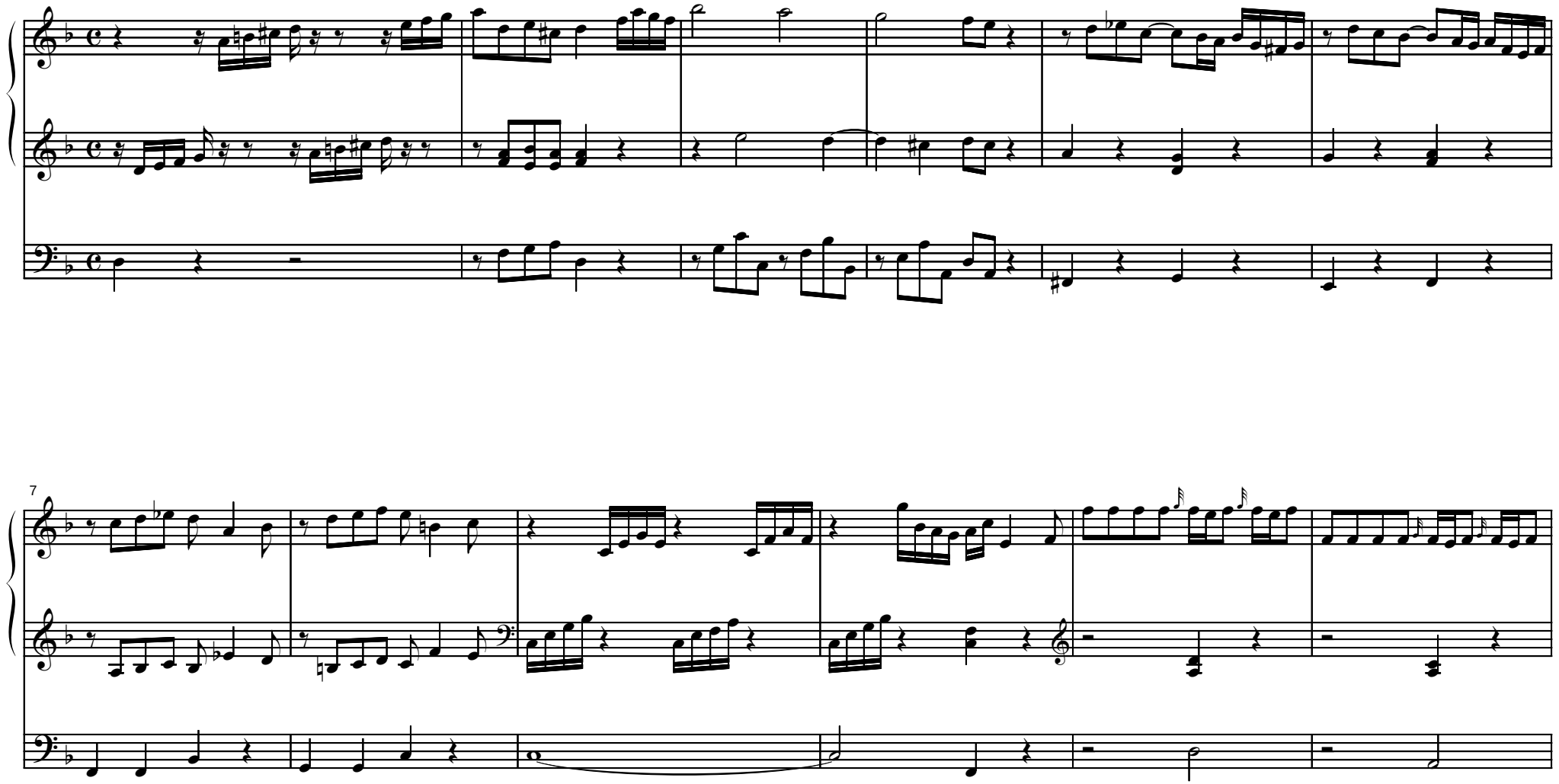
f

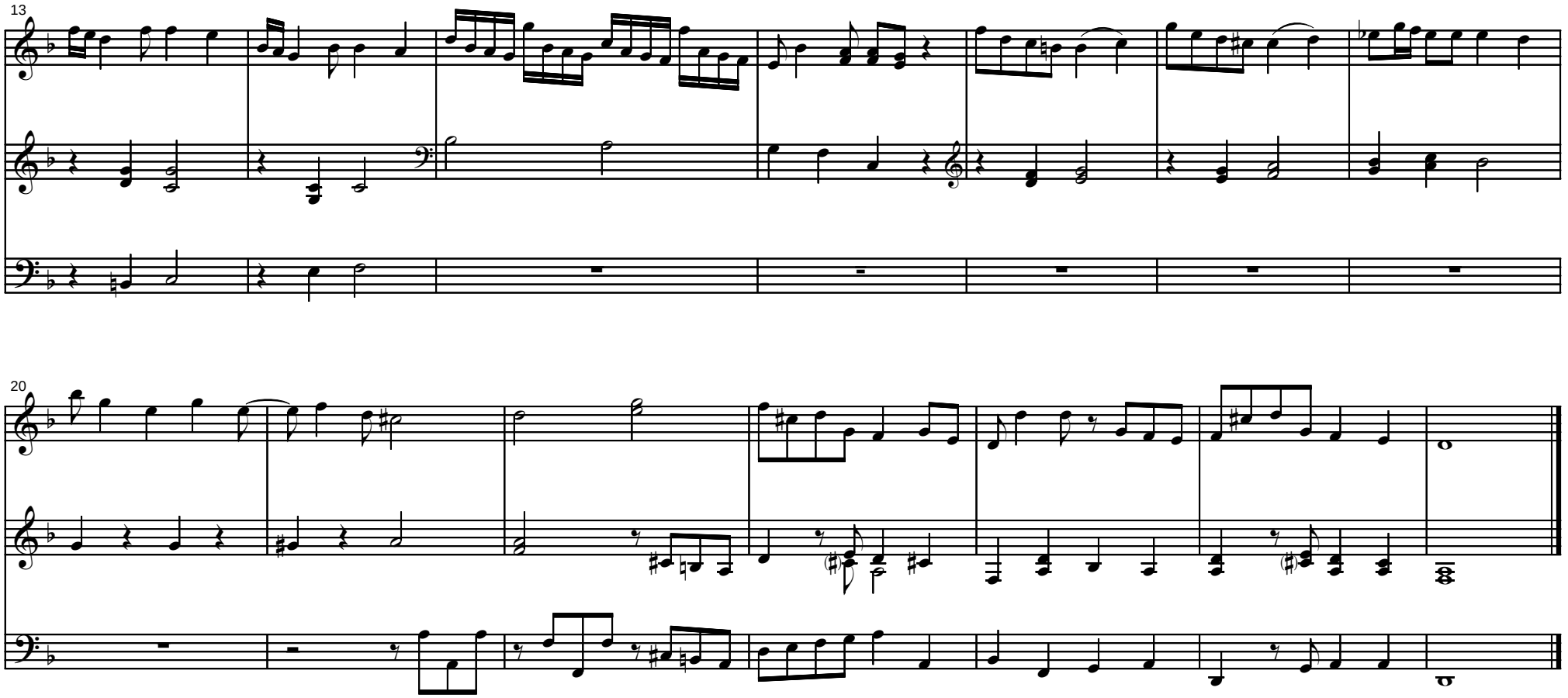
7c. [Choral]

nach Johann Christian Kittel

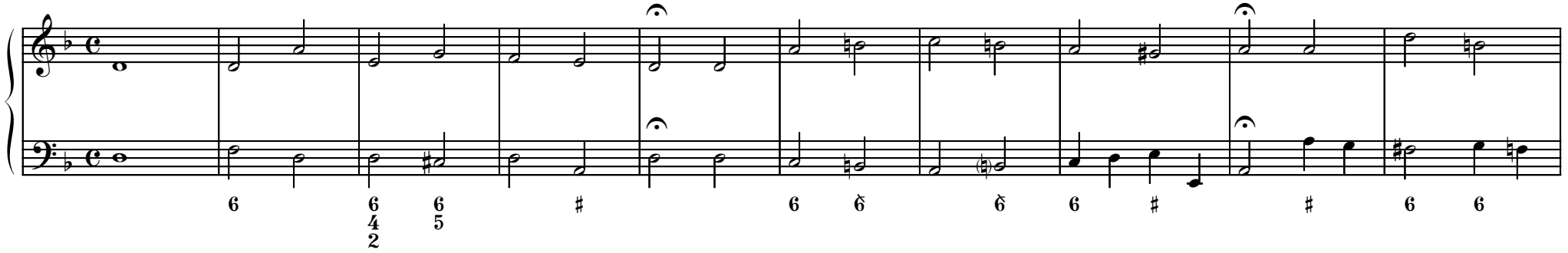
8. In dich hab ich gehoffet, Herr

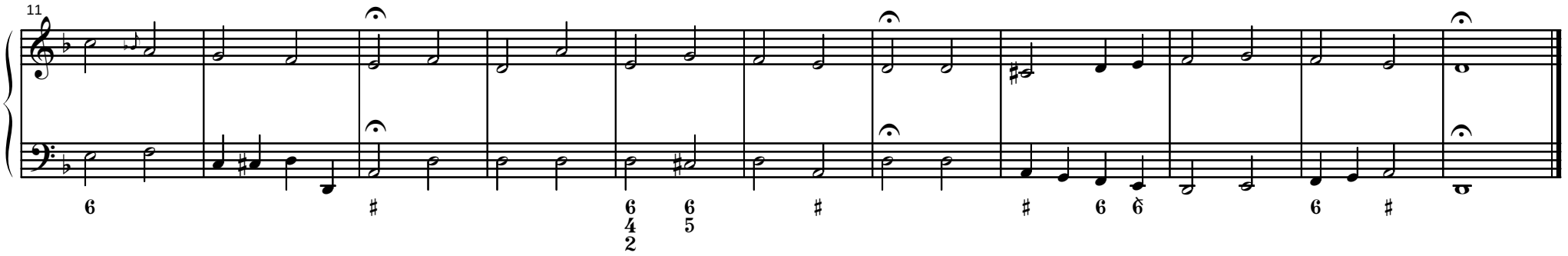
8a. Praeludium supra In dich hab ich gehoffet, Herr



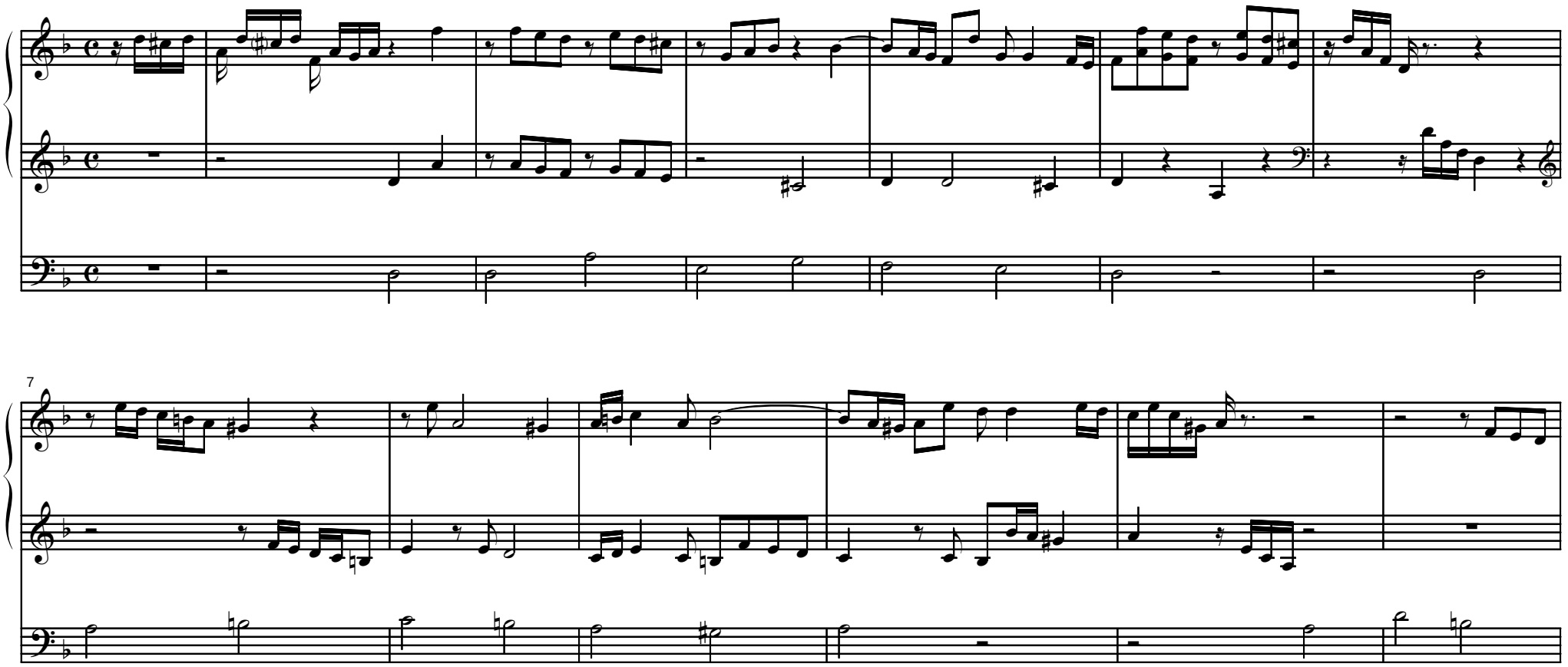


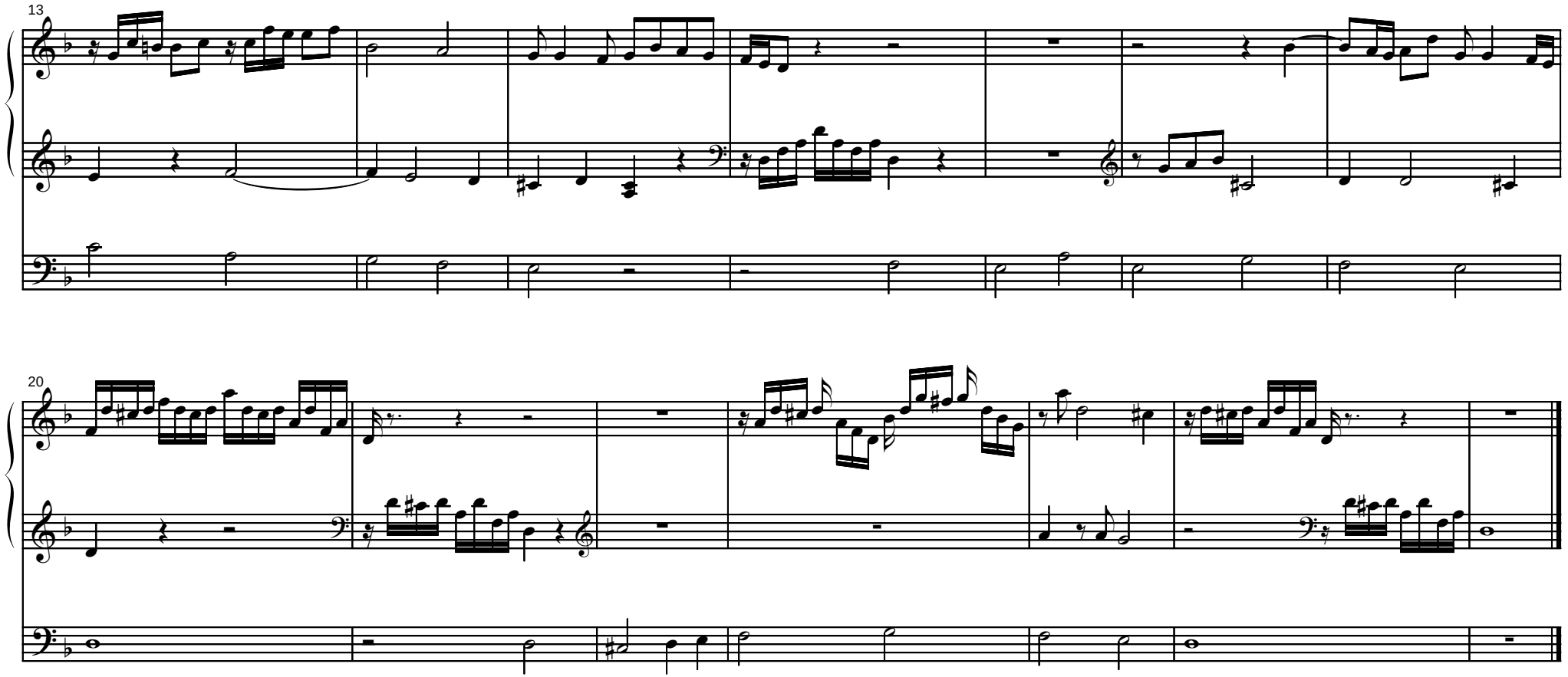
8b. Choral





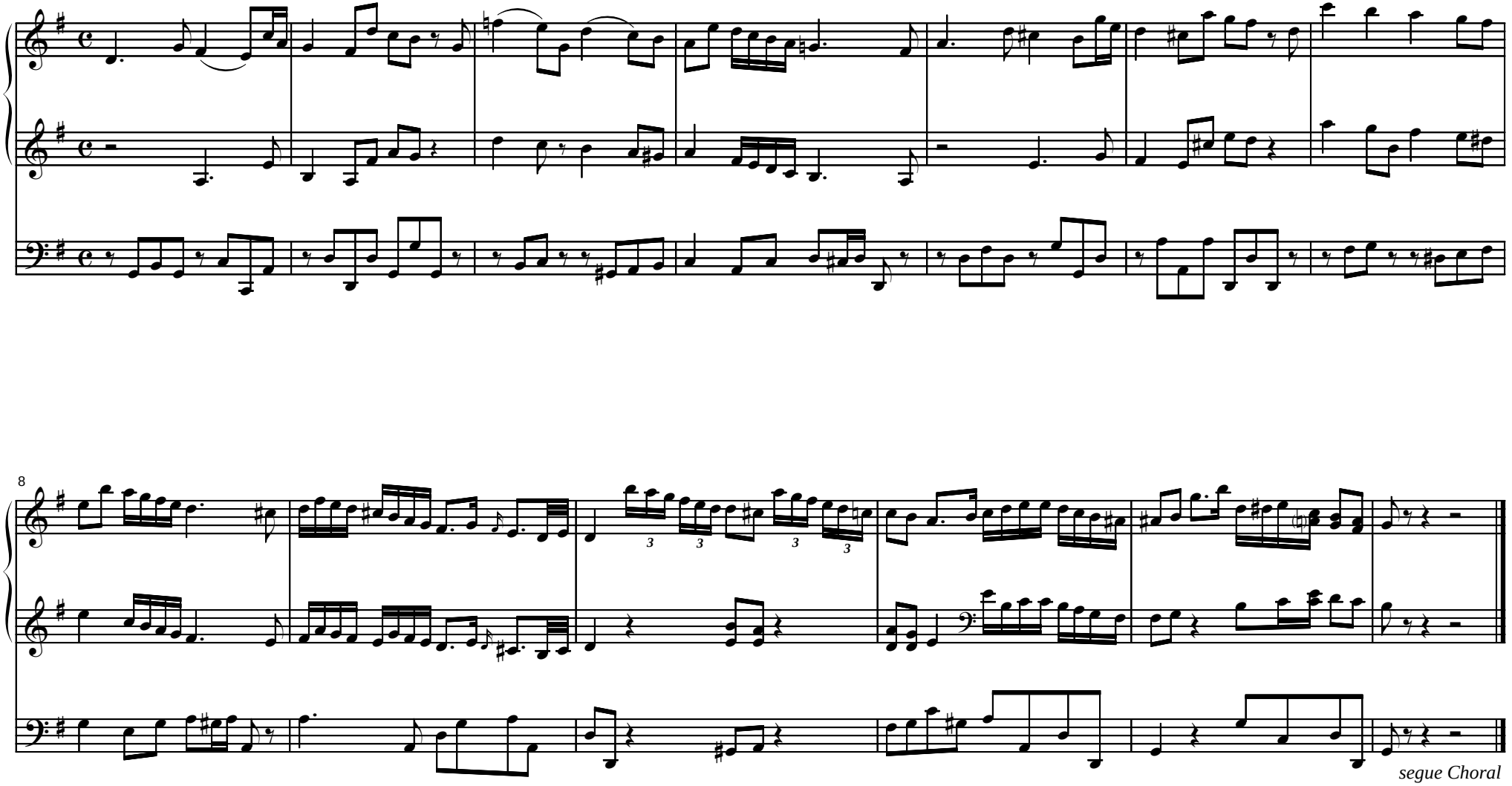
8c. Choral im Pedal. In dich hab ich gehoffet, Herr



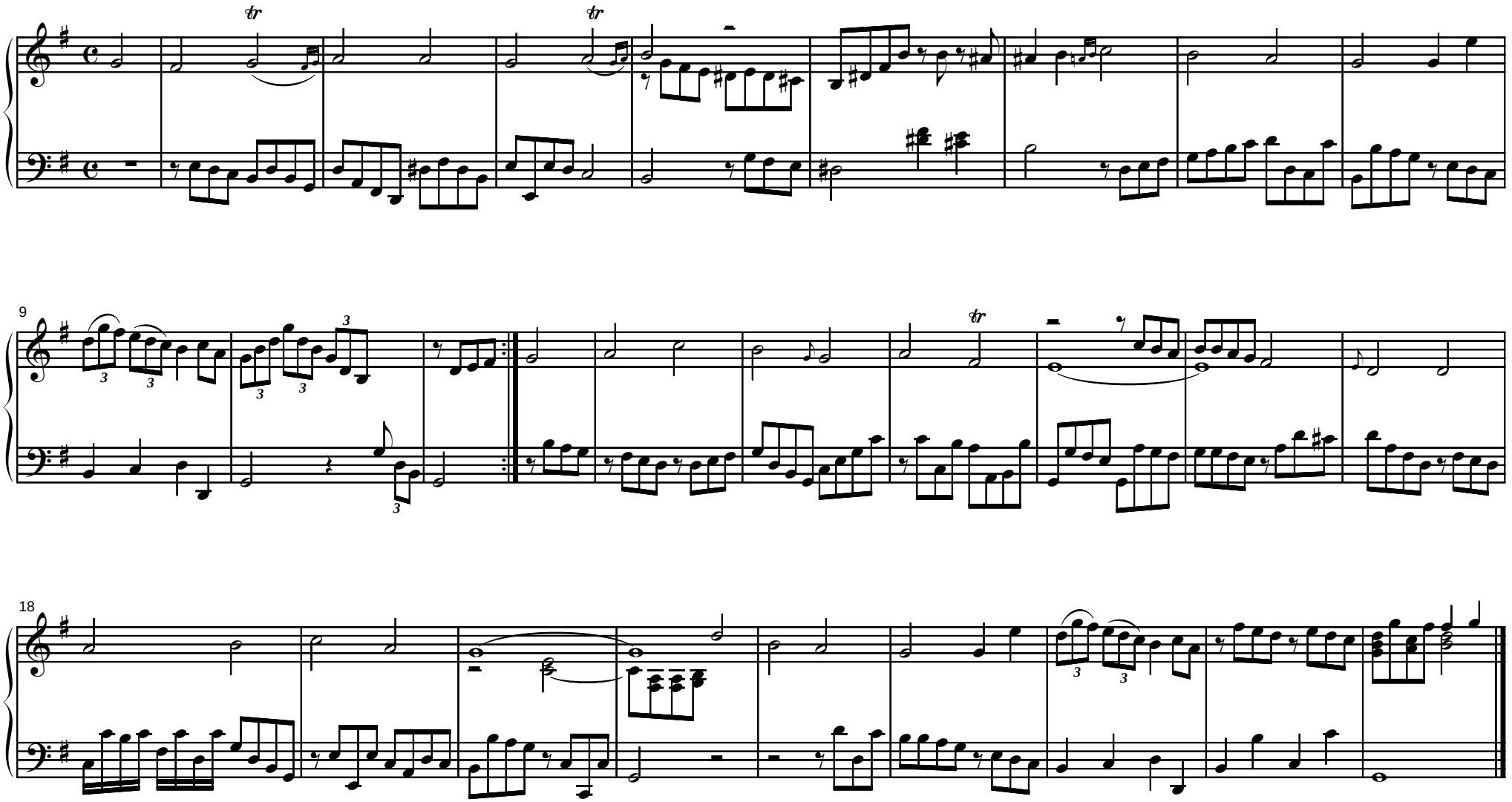

13
20

9. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

9a. Praeludium supra Aus tiefer Not

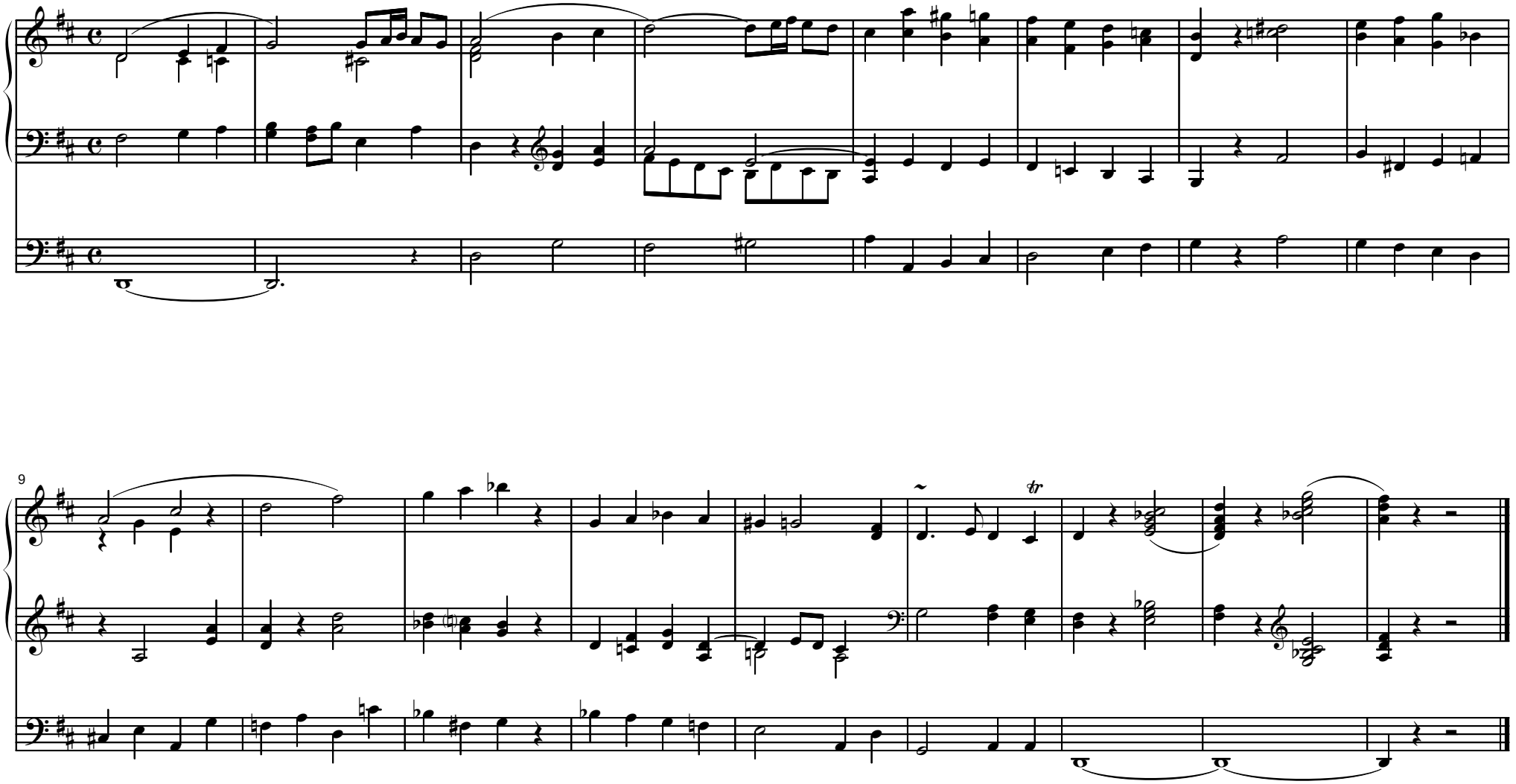


9b. Choral



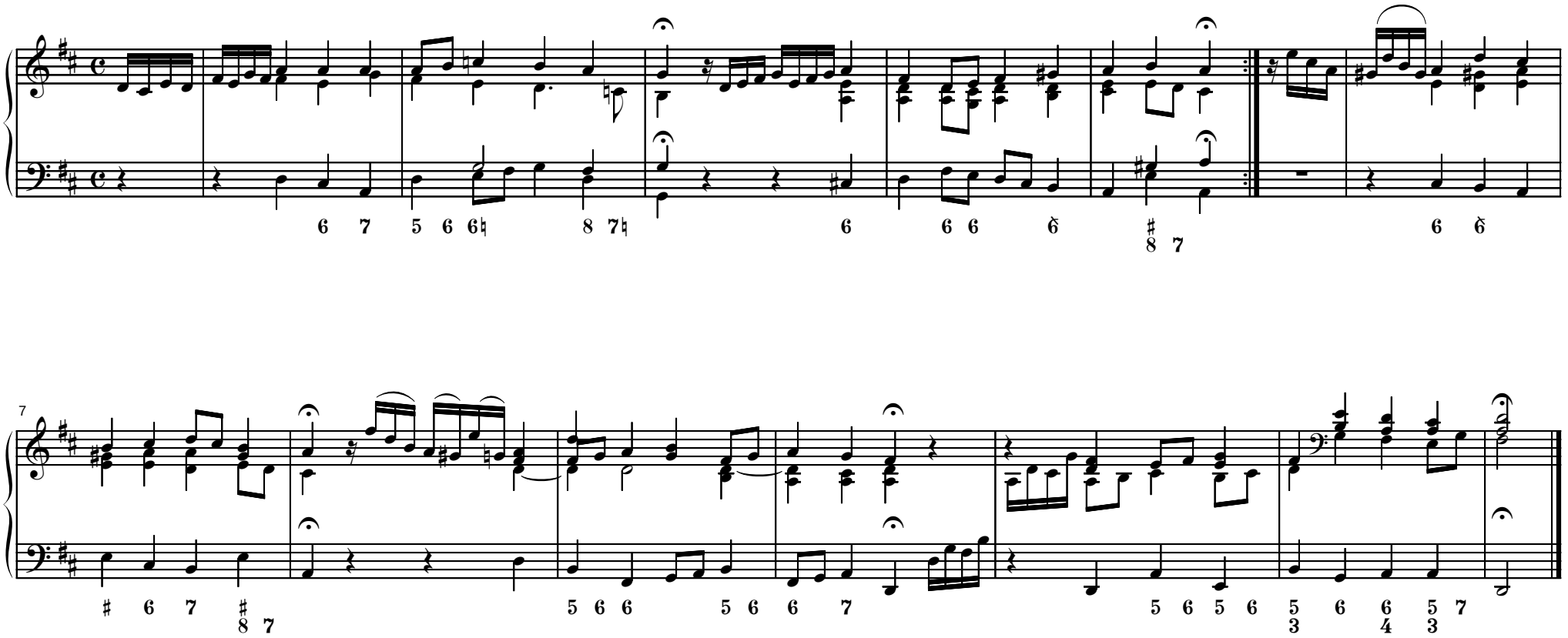
10. Es ist das Heil uns kommen her

10a. Harmonisch Vorspiel über Es ist das Heil



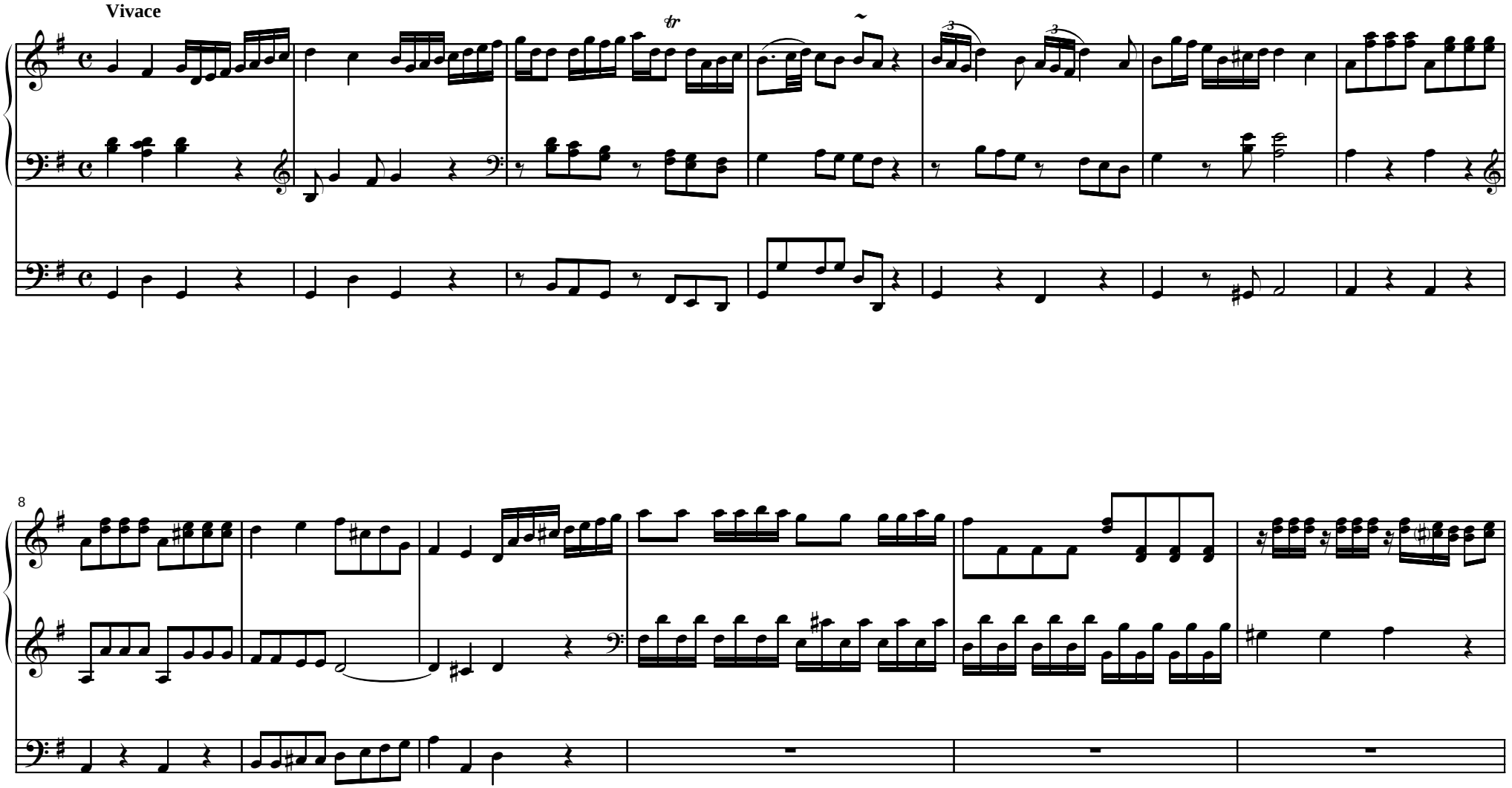
Callsen S. 16 unten

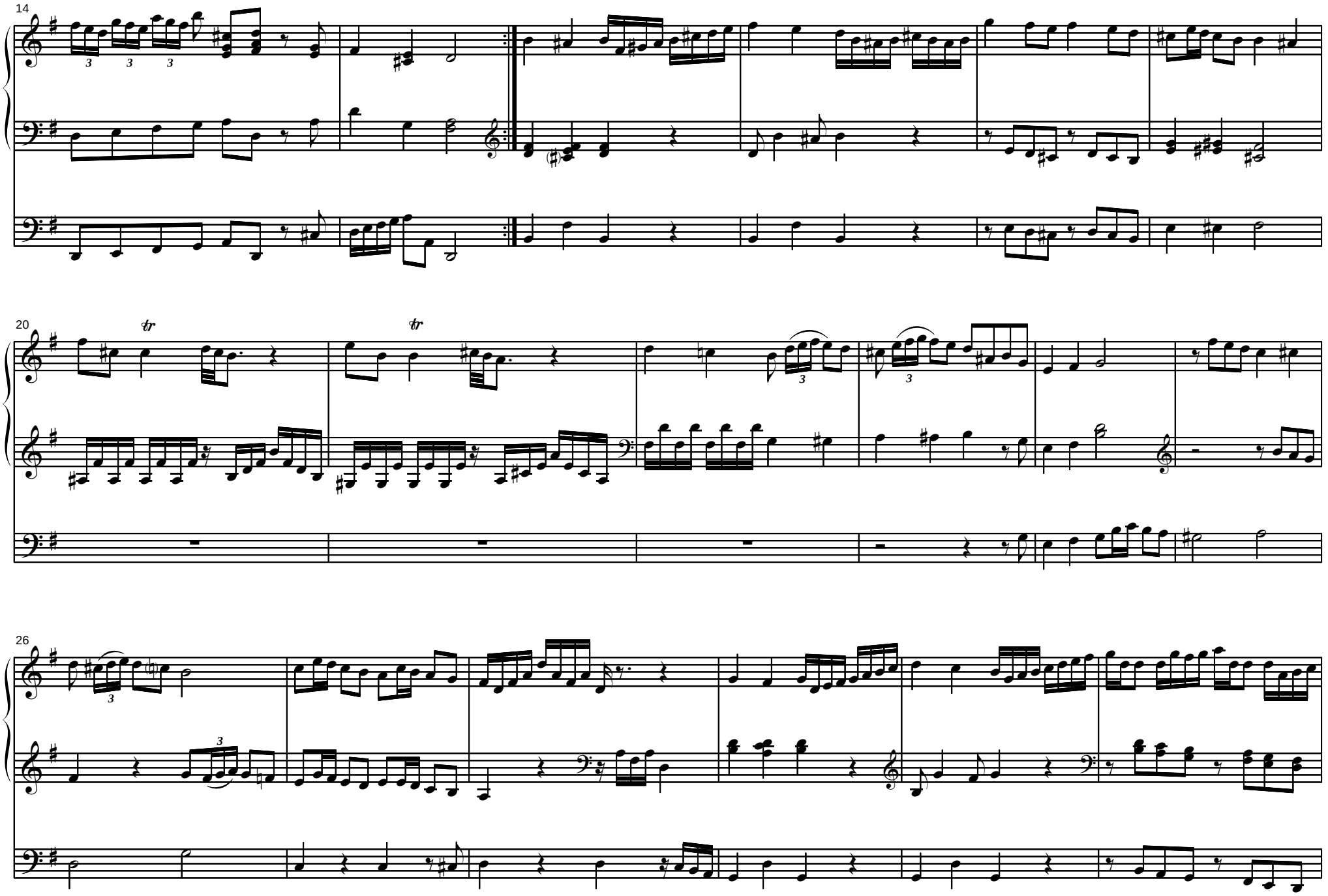
10b. Choral

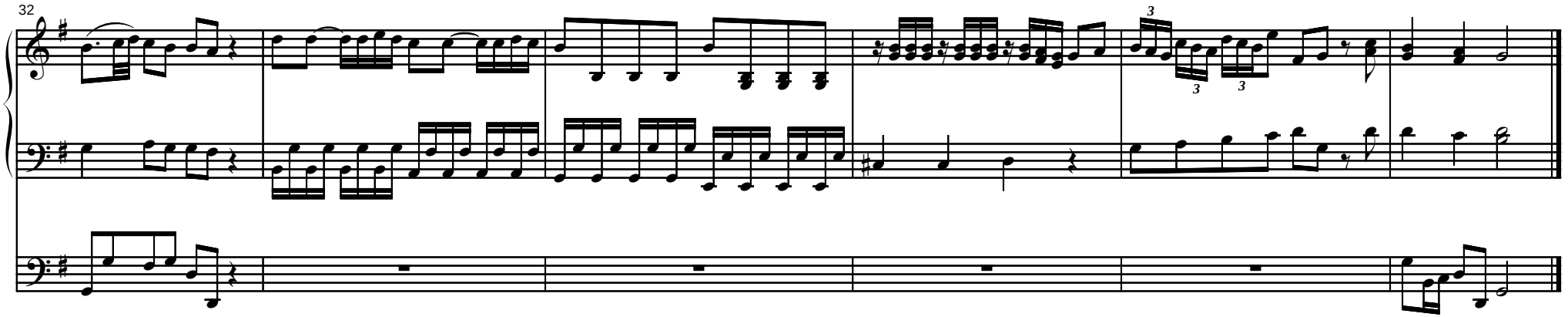


11. Liebster Jesu, wir sind hier

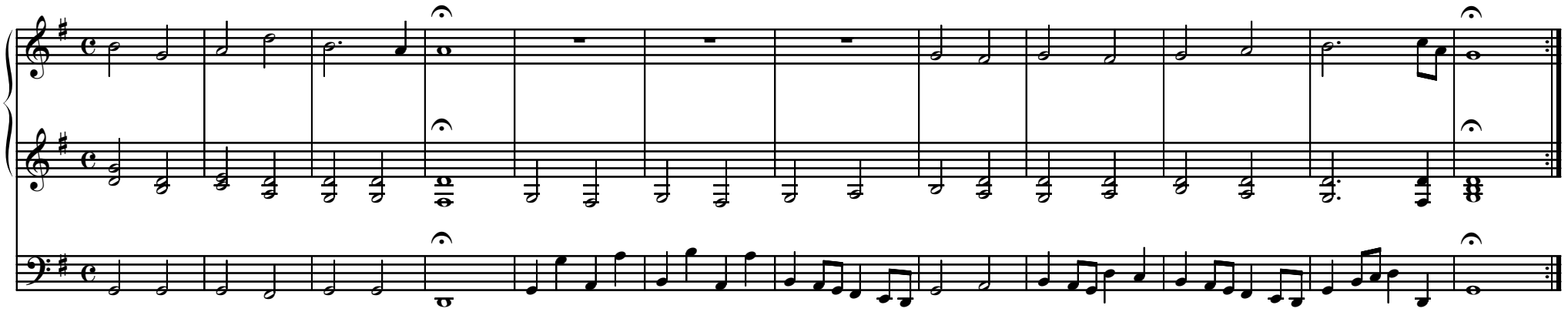
11a. Praeludium supra Liebster Jesu, wir sind hier

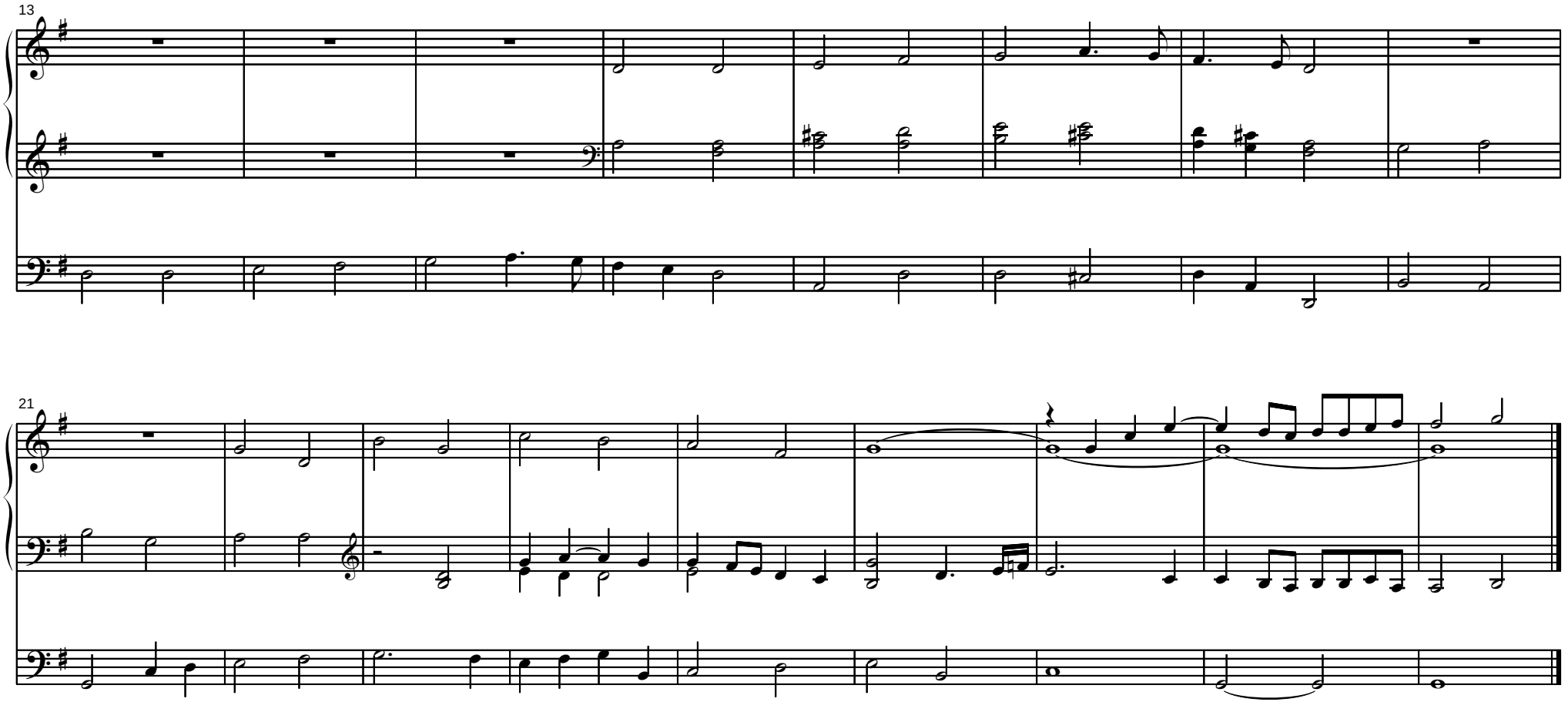



14
20
26



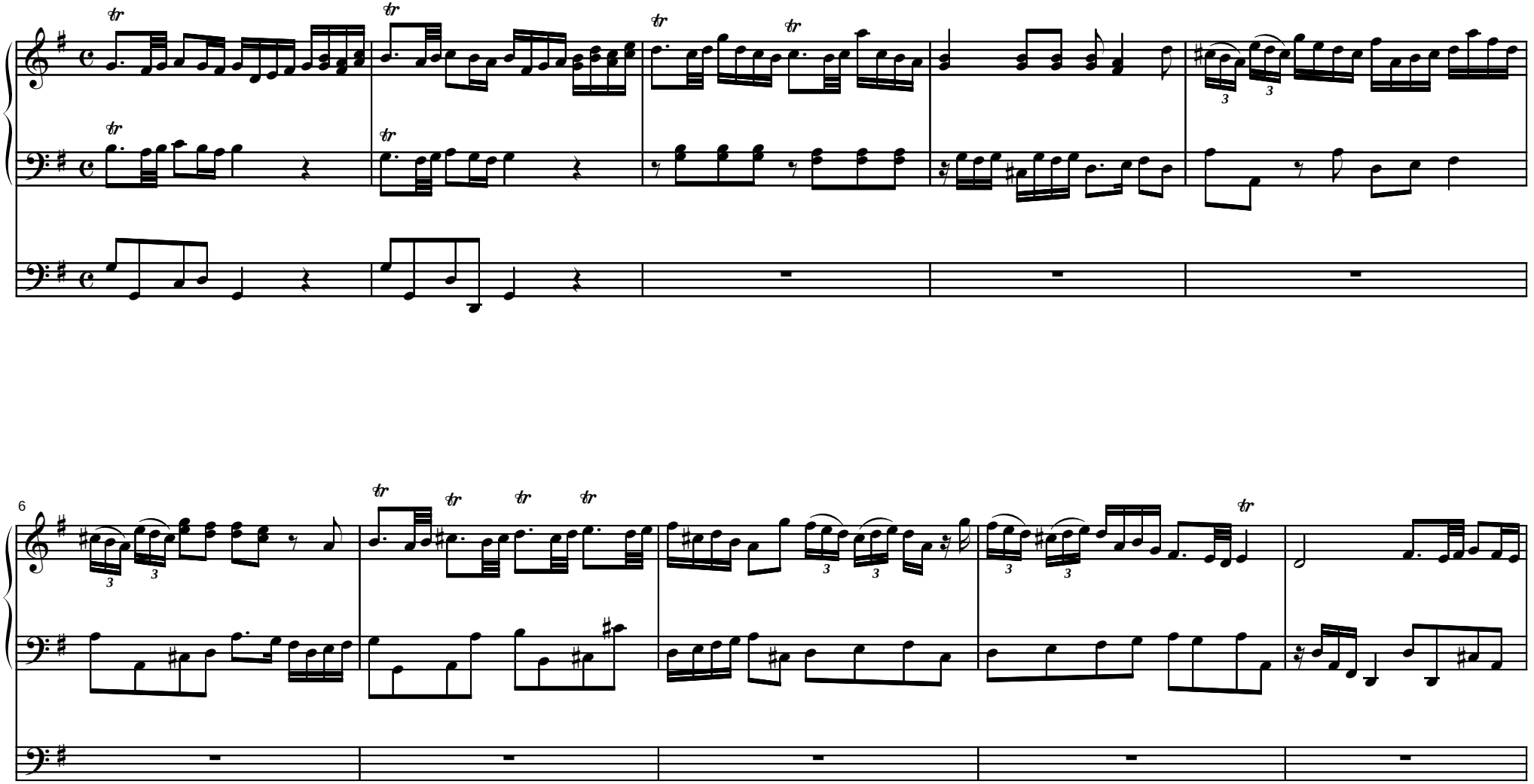
11b. **Choral**

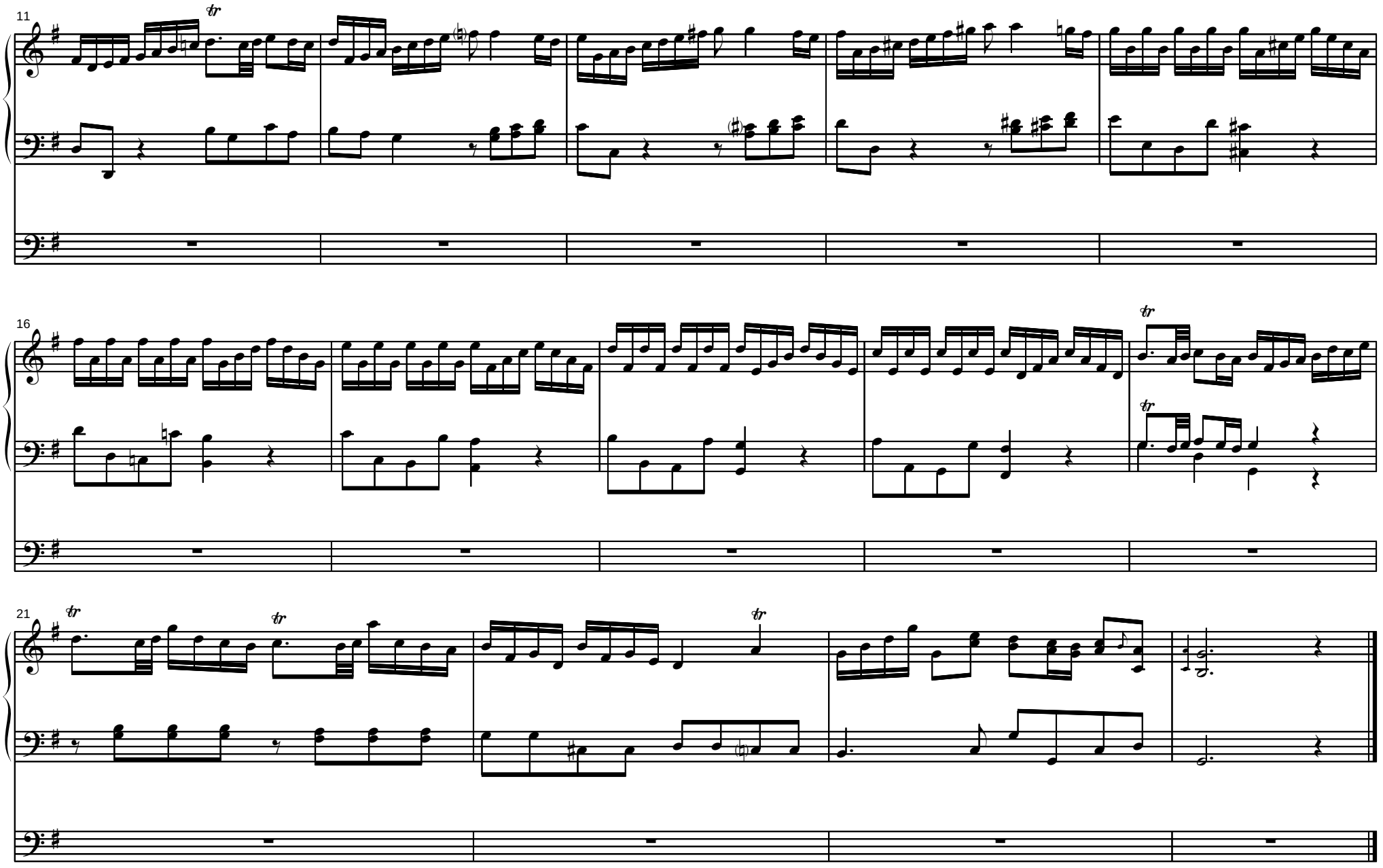



13
21

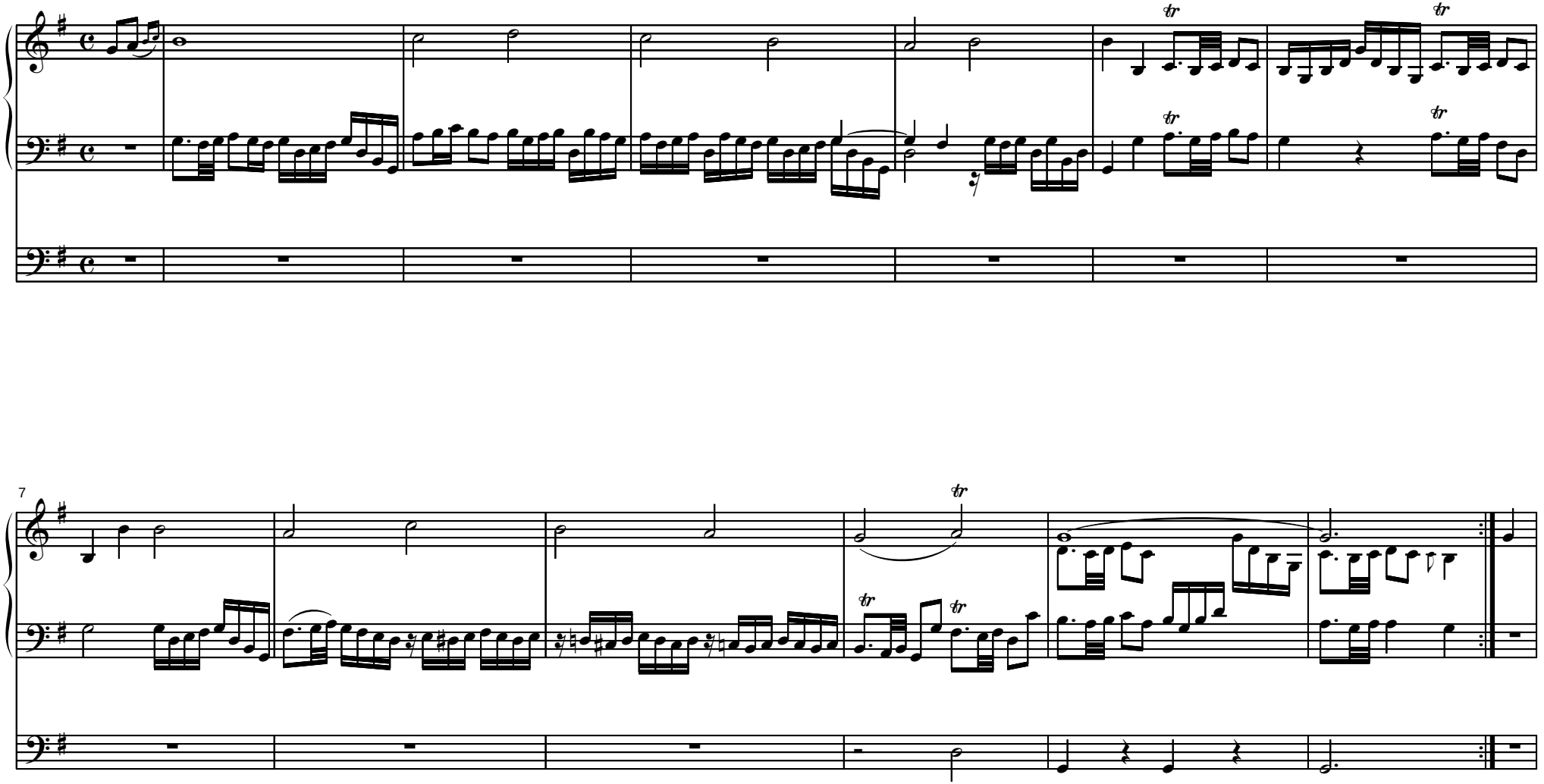
12. Allein Gott in der Höh sei Ehr

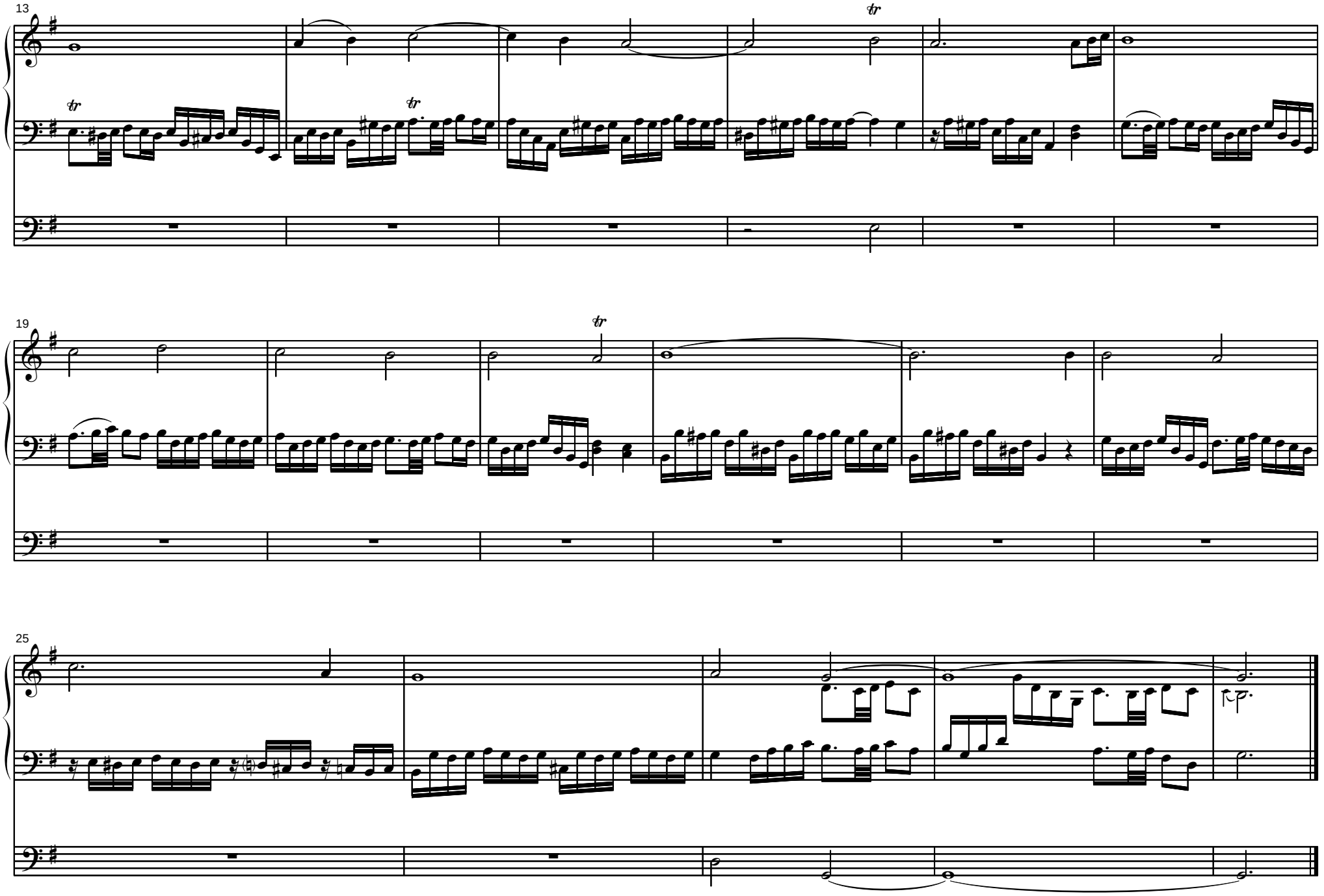
12a. Praelud: supra Allein Gott in der Höh




11
16
21
segue Choral

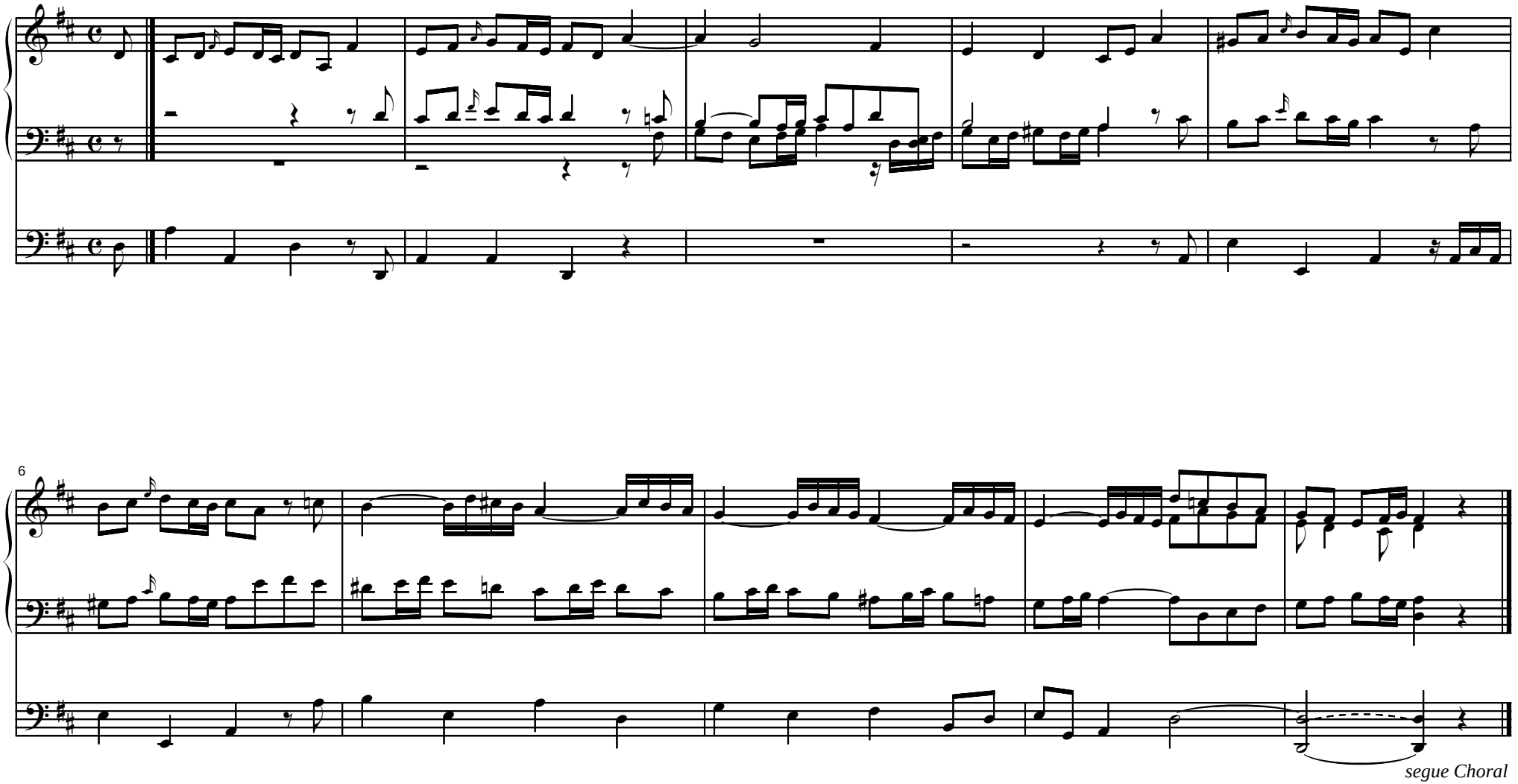
12b. Choral



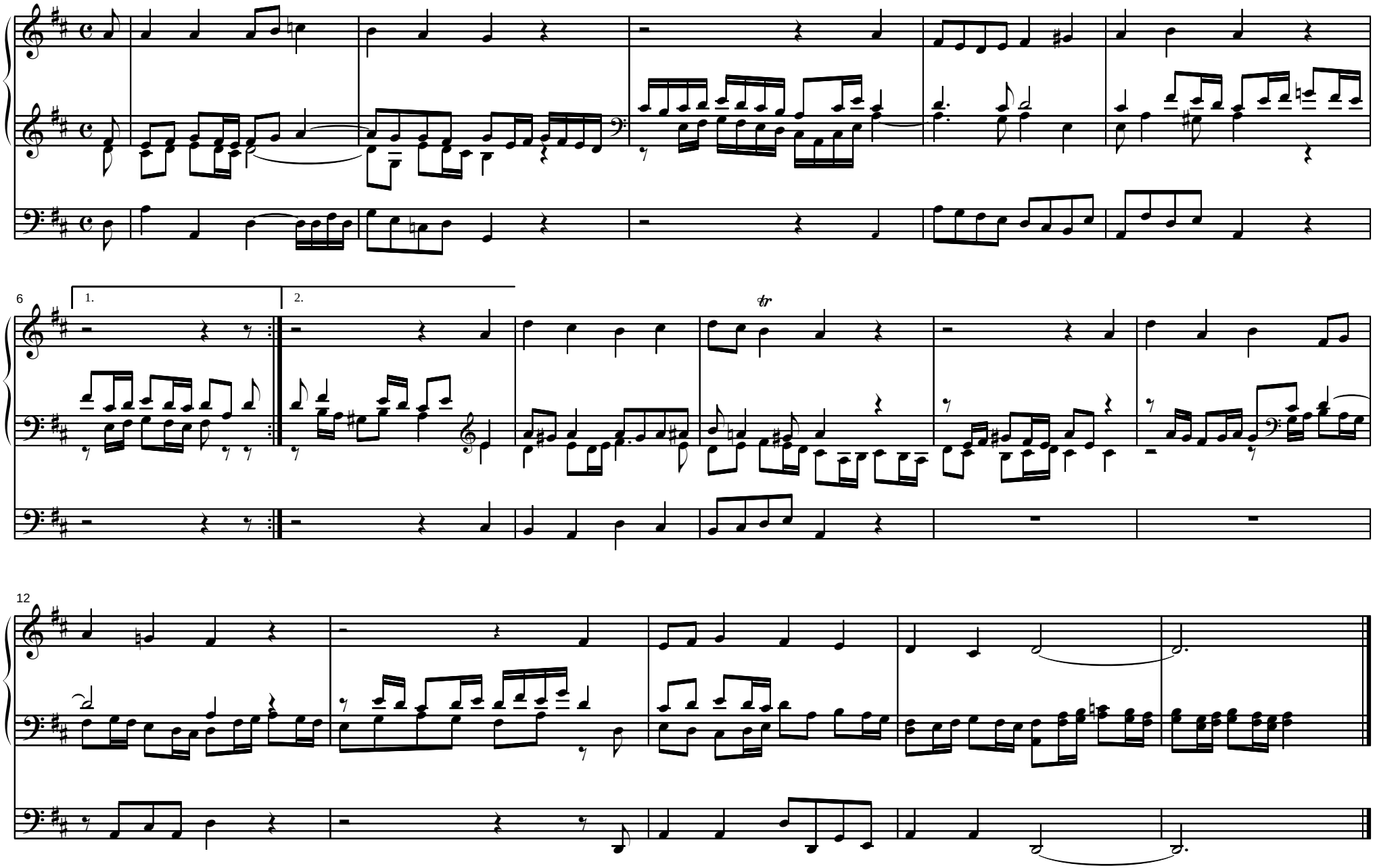

13
19
25

13. Es ist das Heil uns kommen her

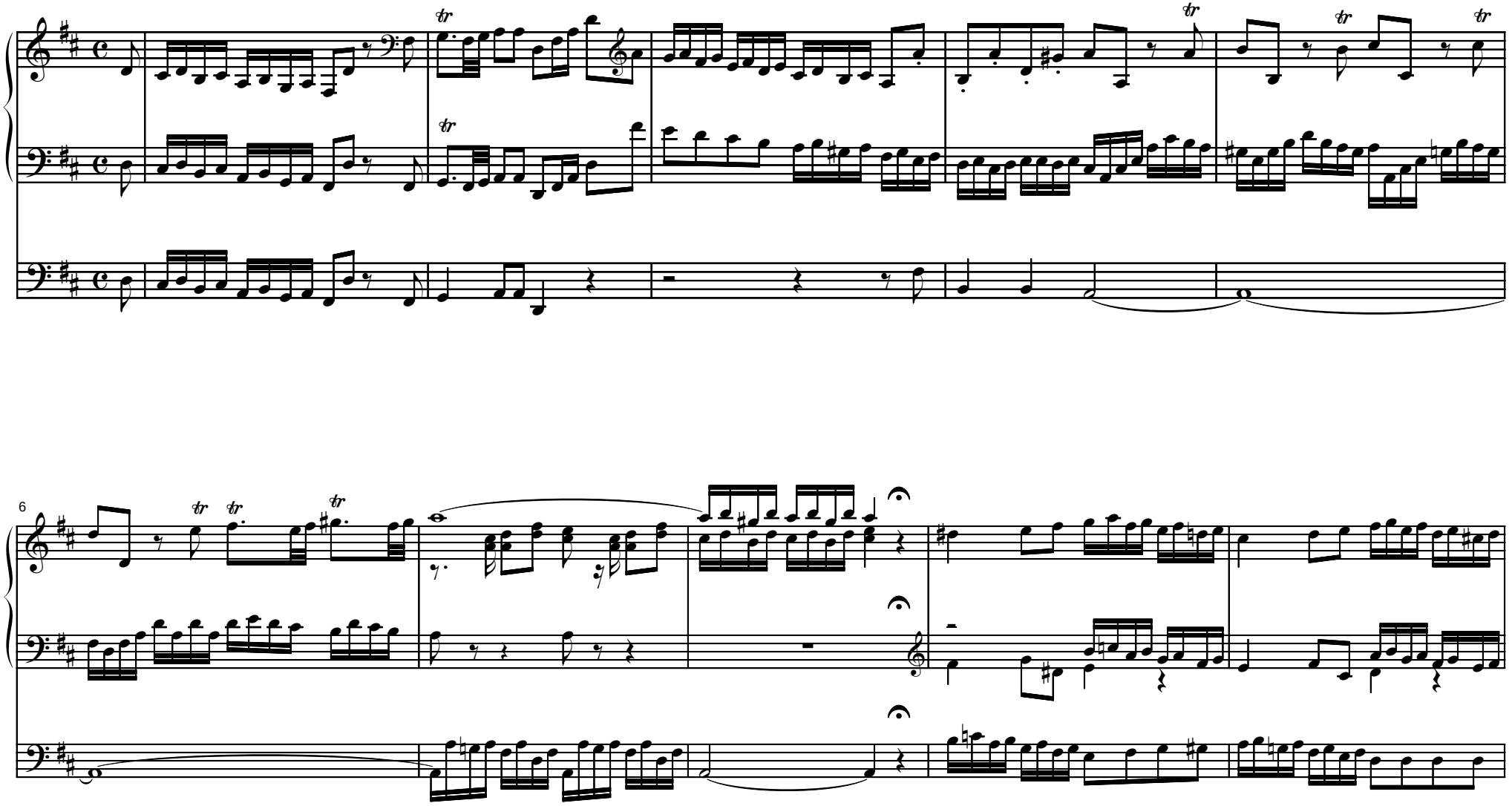
13a. Praelud. supra Es ist das Heil

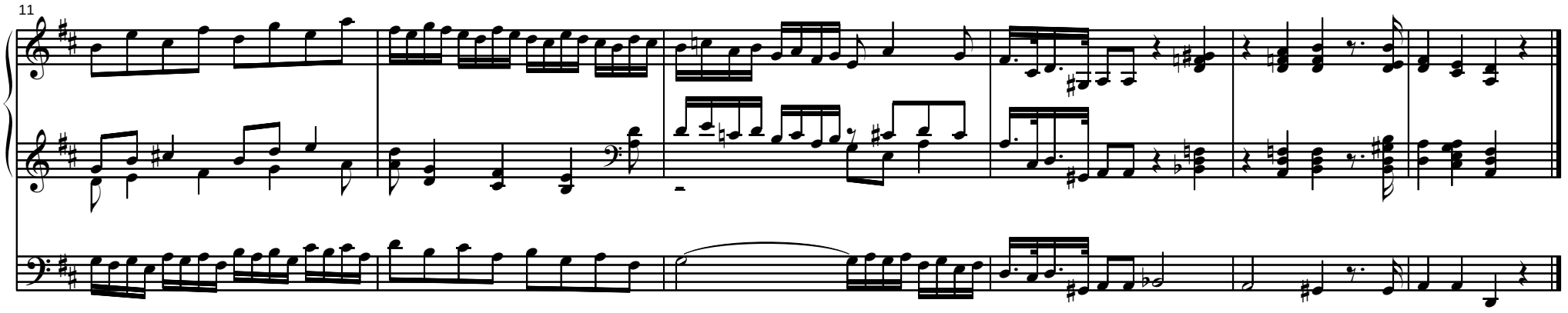


13b. Choral



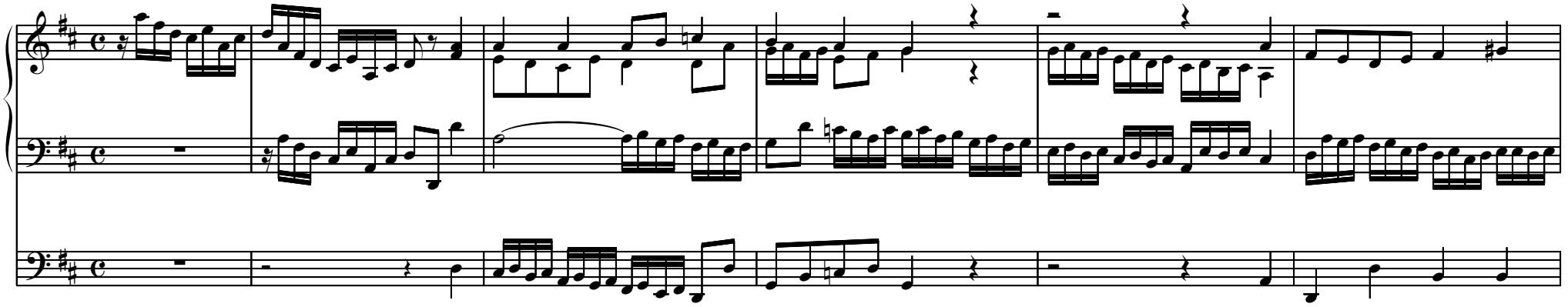
13c. Vorspiel mit voller Orgel zu vorhergehendem Liede

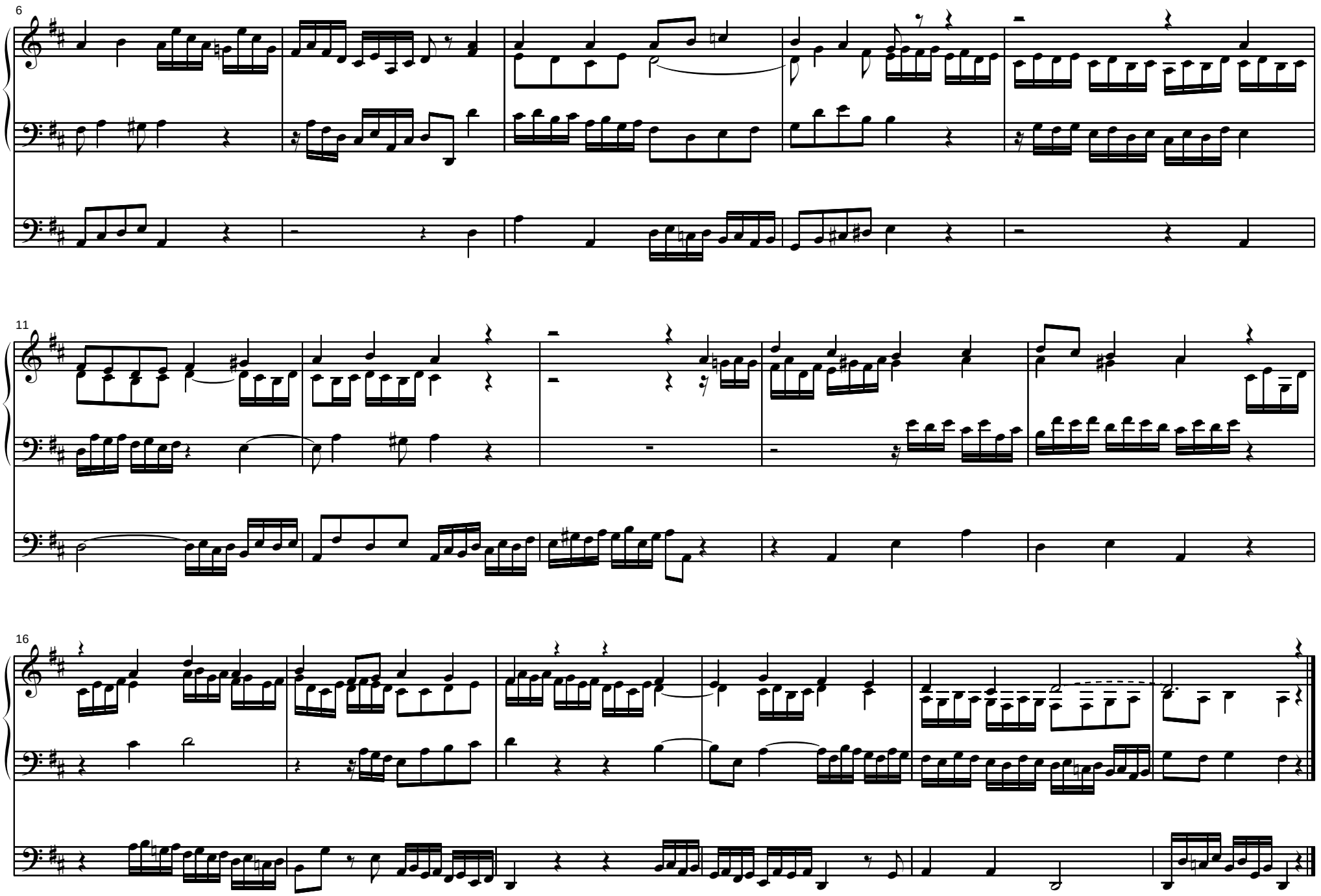




segue Choral

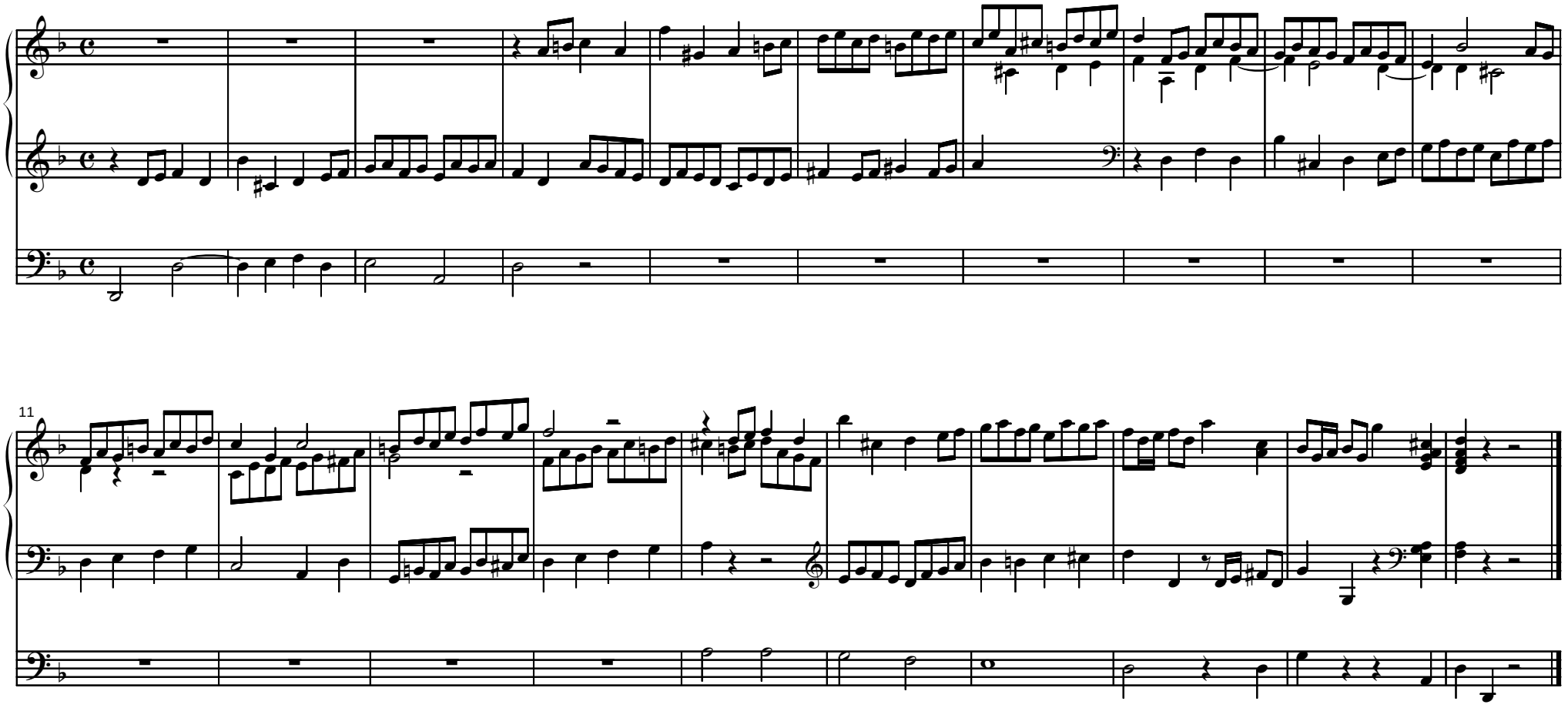
13d. Choral mit vorigem Thema mit voller Orgel




6
11
16

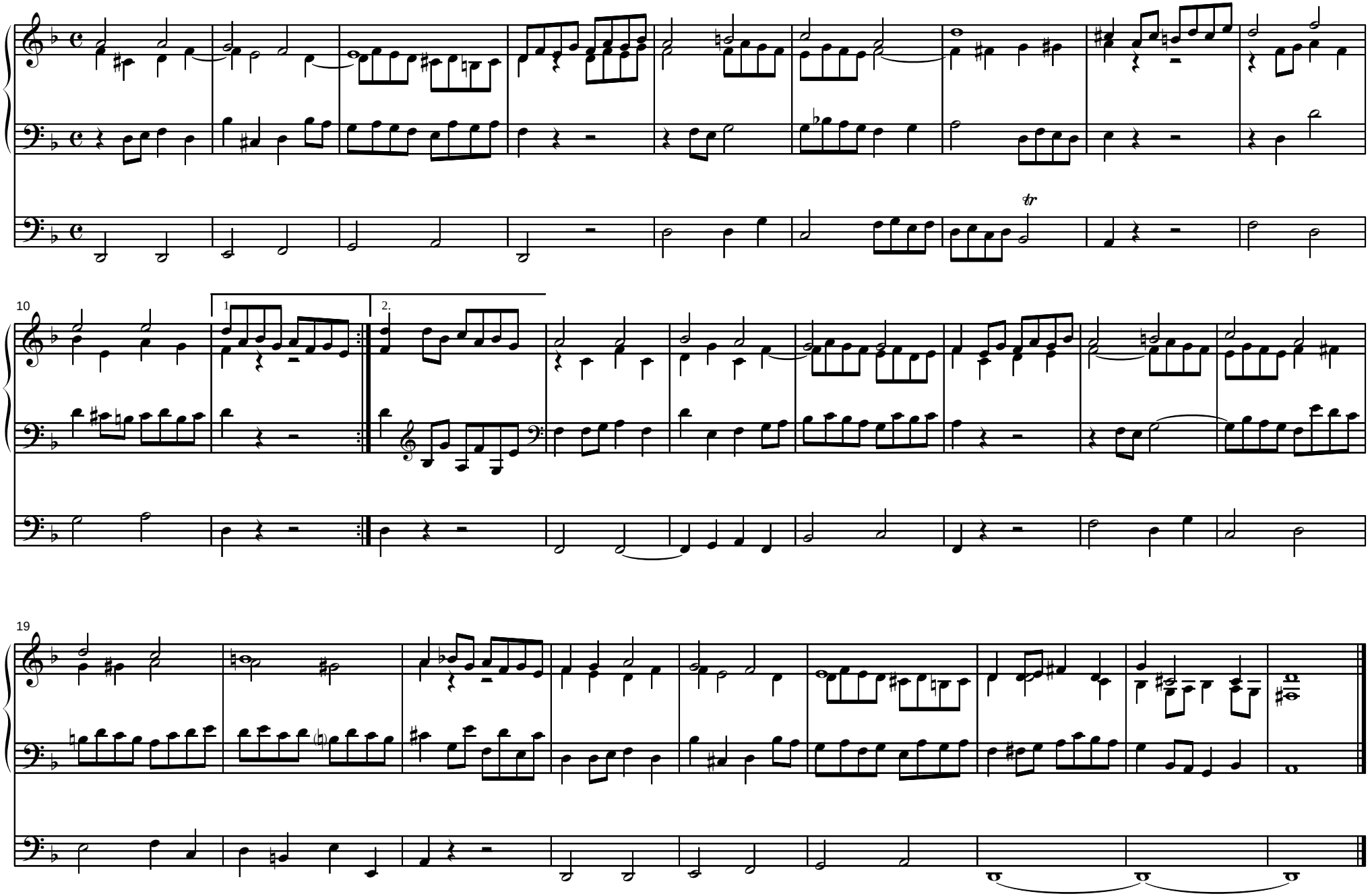
14. Jesu, meine Freude

14a. **Vorspiel zum Choral.**

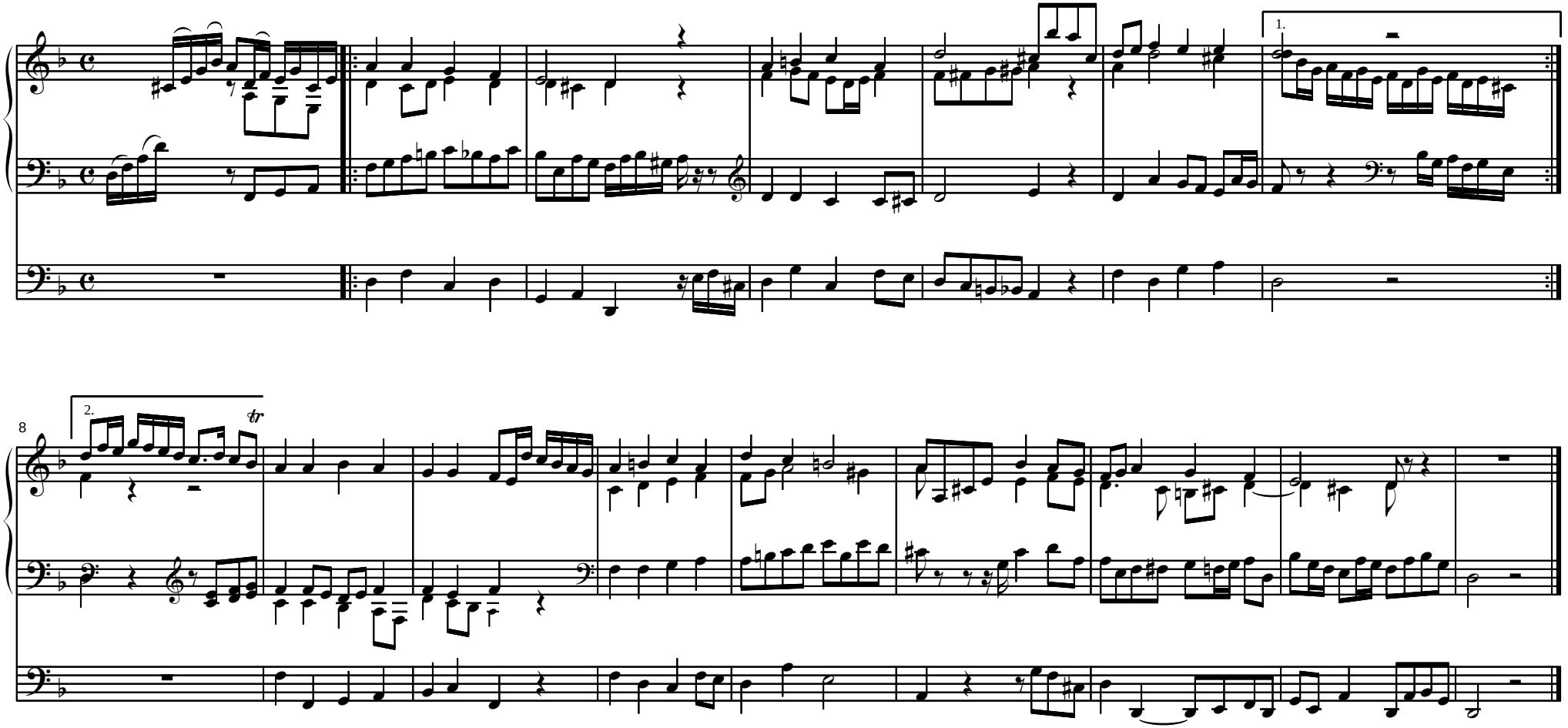


segue Choral

14b. **[Choral]**



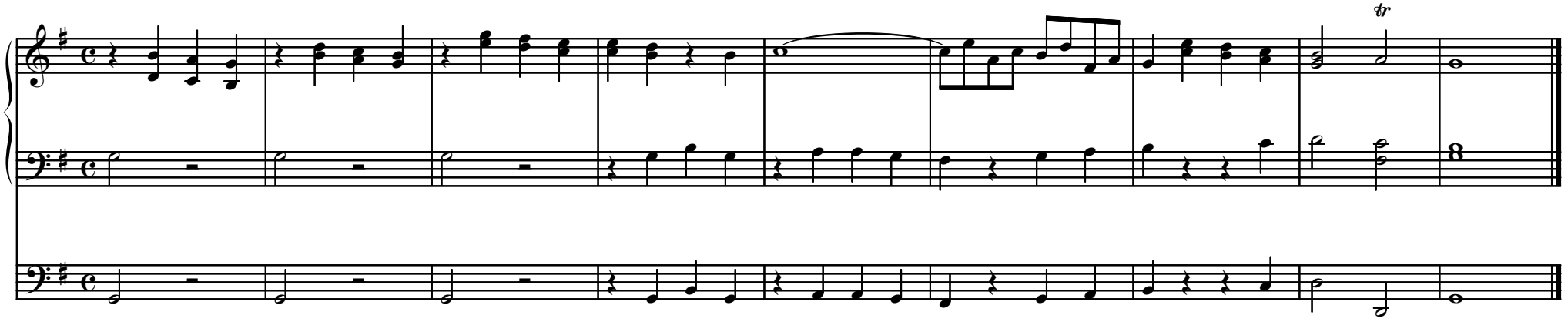
14c. **[Choral]**



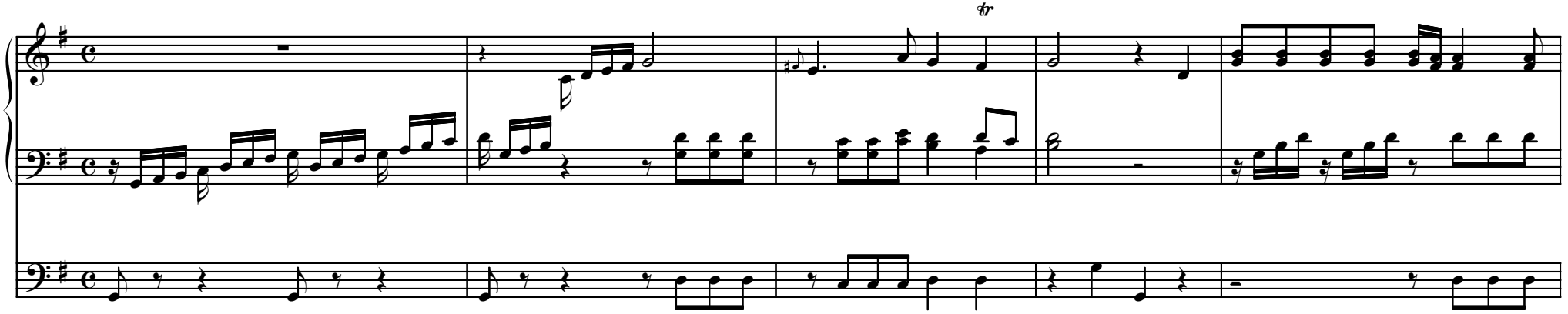
Anhang: Choralbearbeitungen aus dem Vorspann

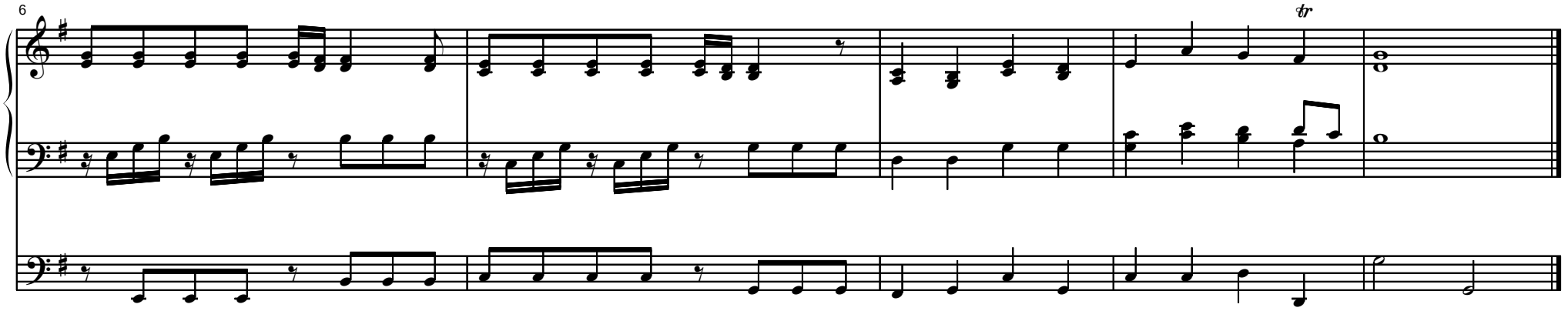
14. Allein Gott in der Höh sei Ehr

14a. Praeludium [1]

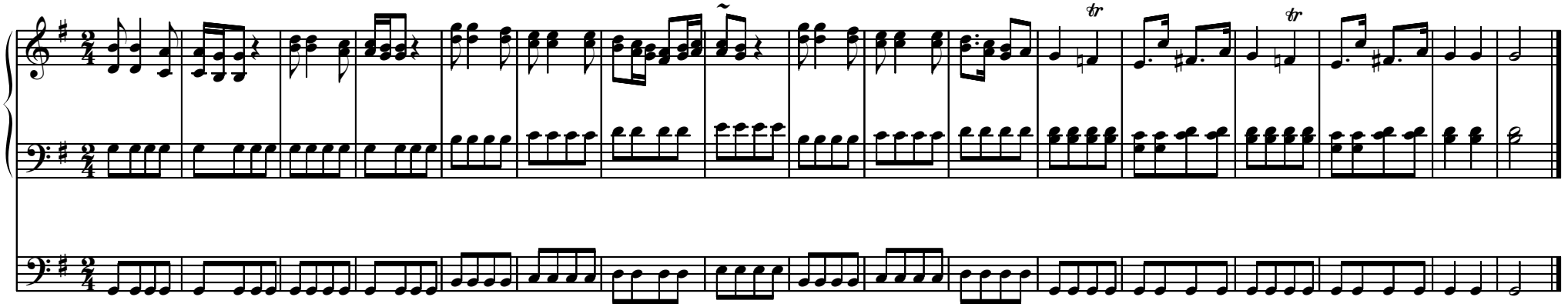


14b. Praelud: [2]

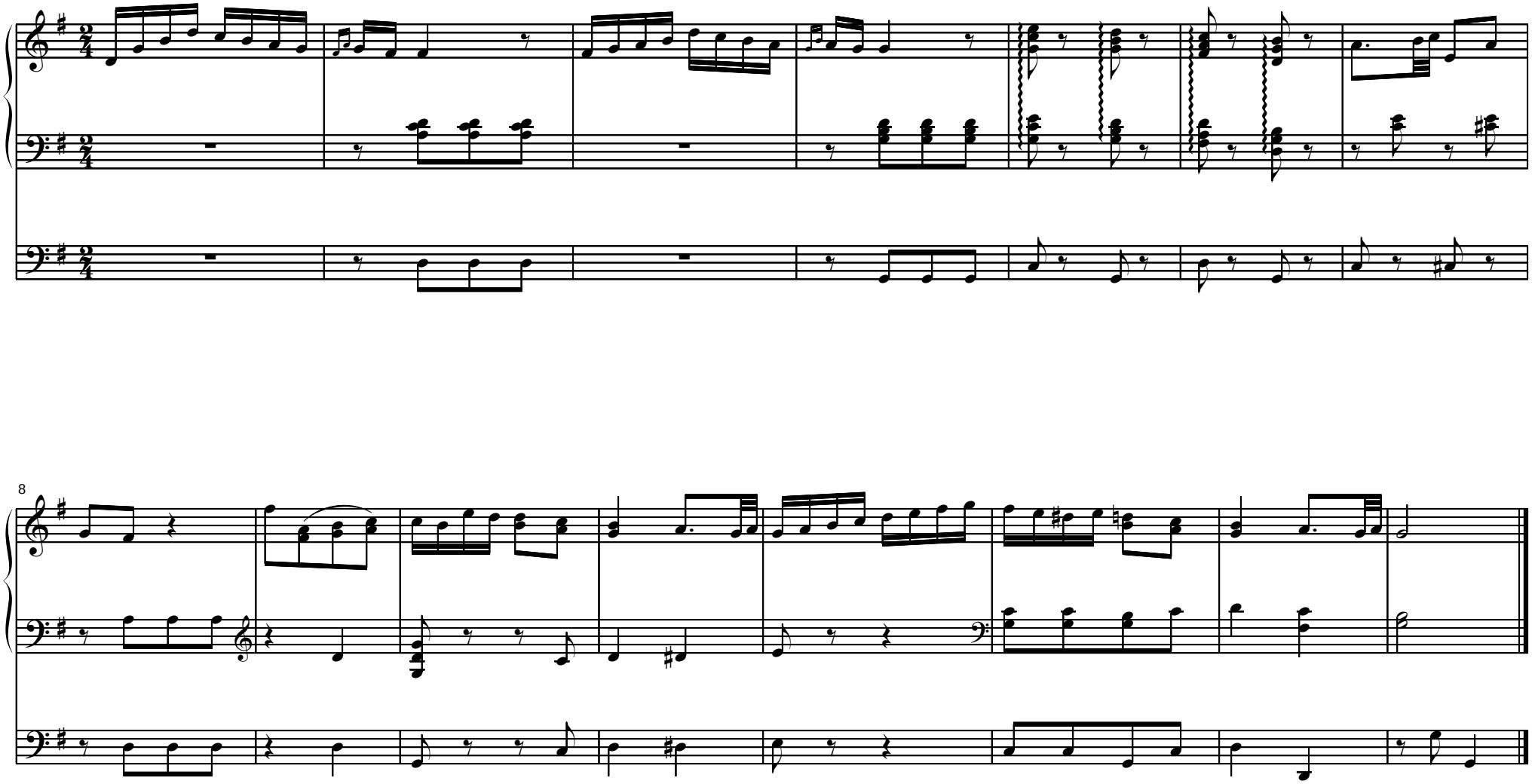




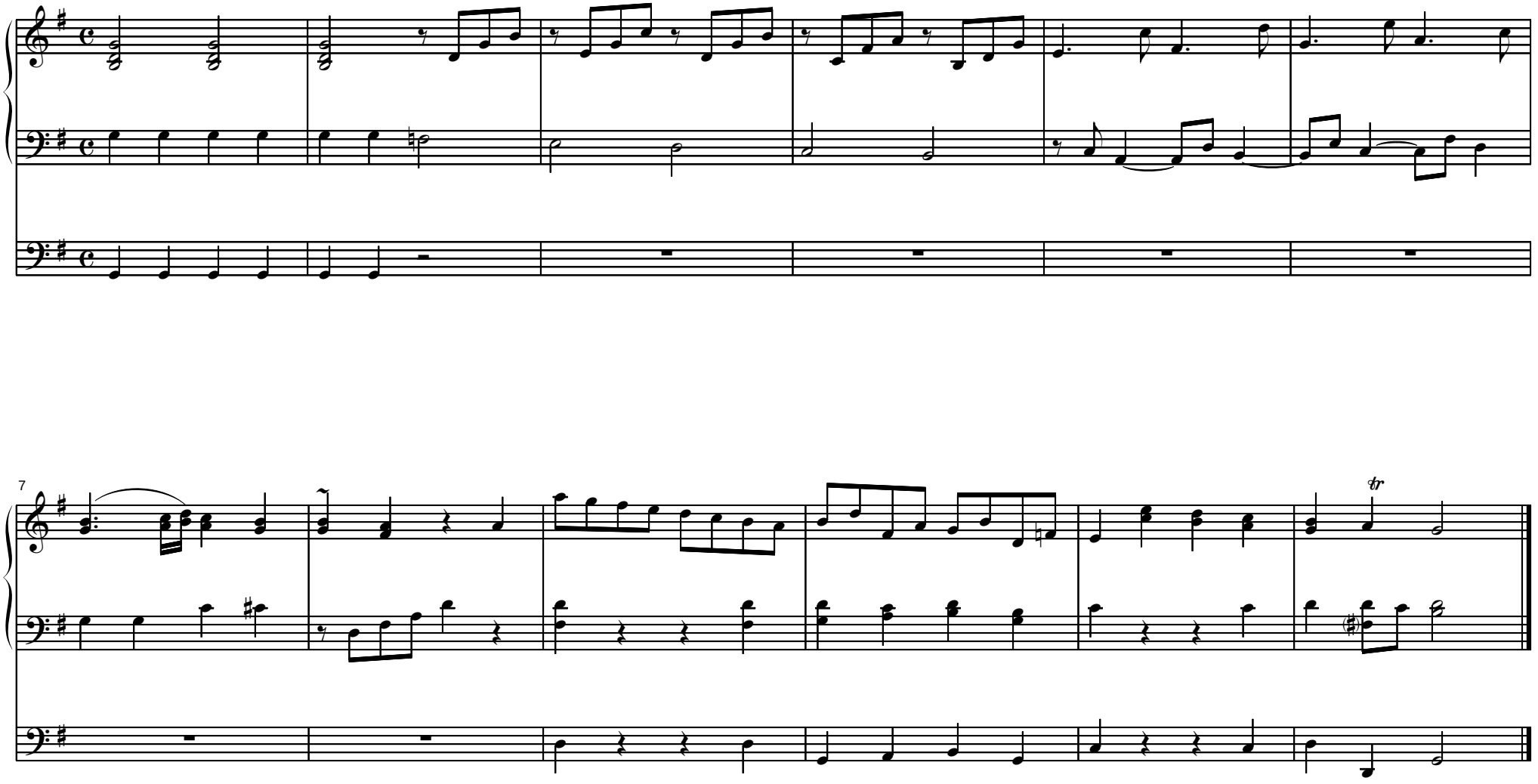
15c. **Praelud: [3]**



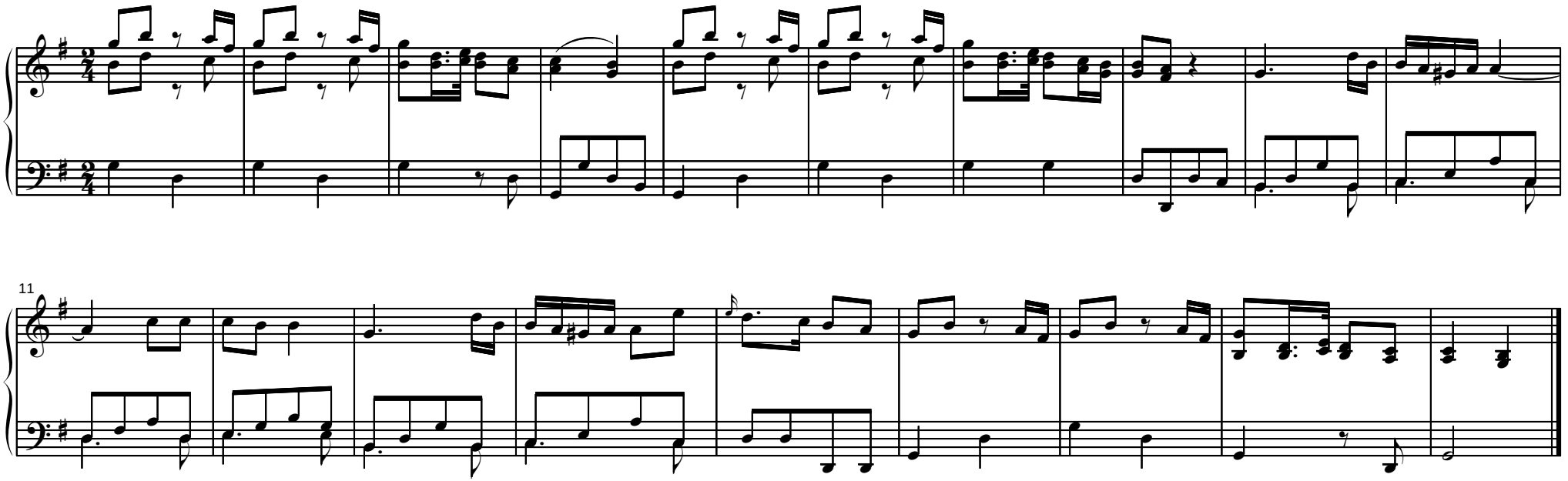
15d. Praelud. [4]



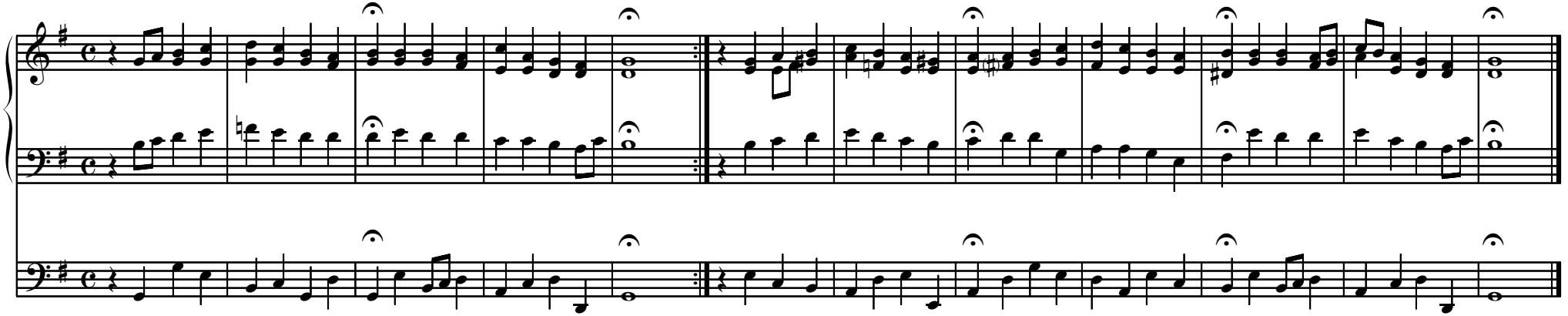
15e. Praelud. [5]



15f. Praelud: [6]

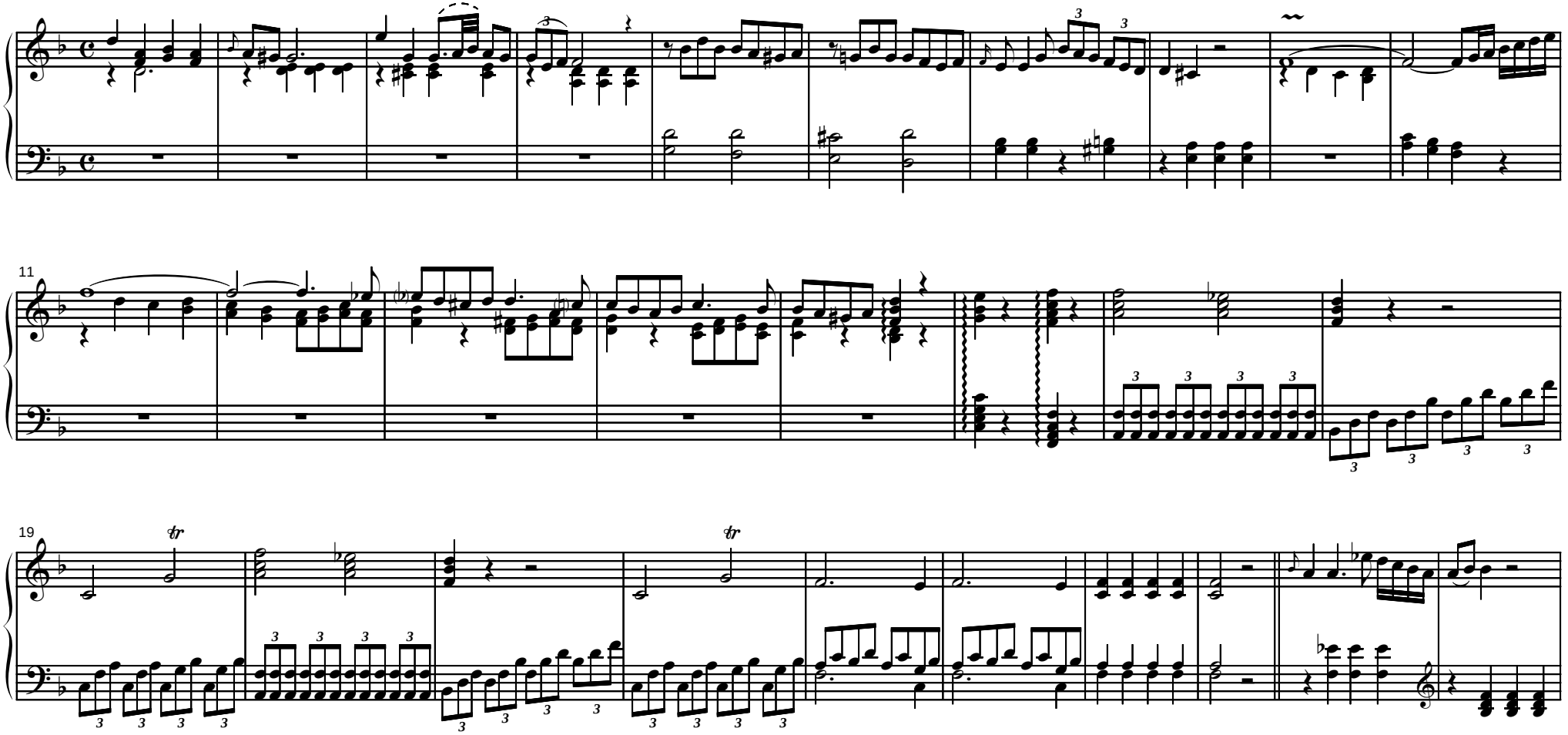


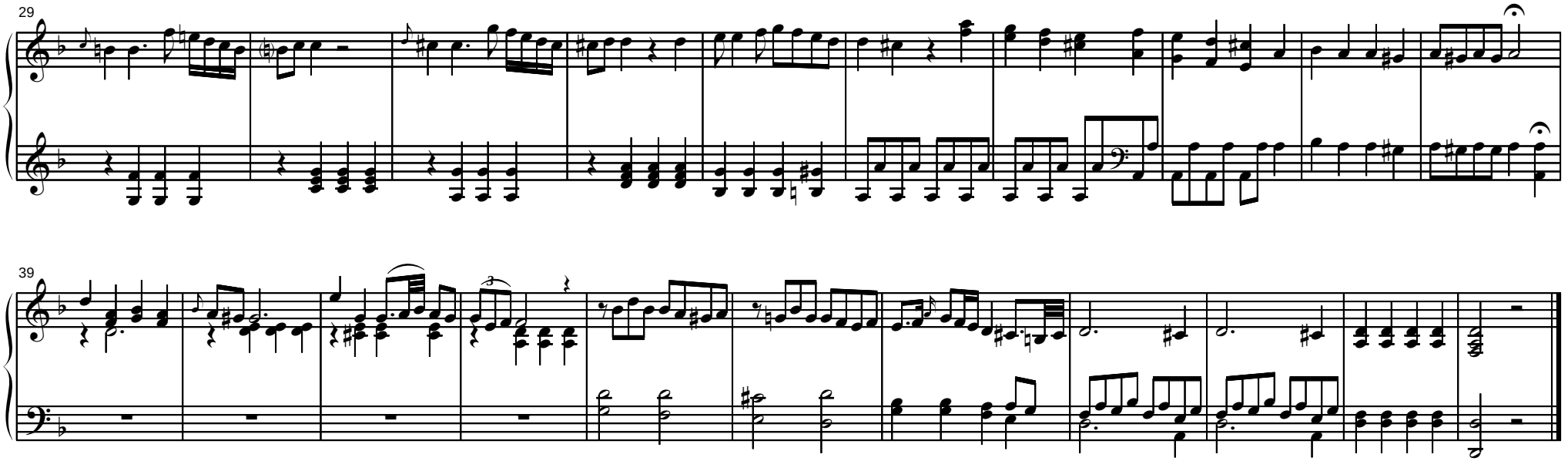
15g. Choral. Allein Gott in der Höh



16. Wir gläuben all an einen Gott

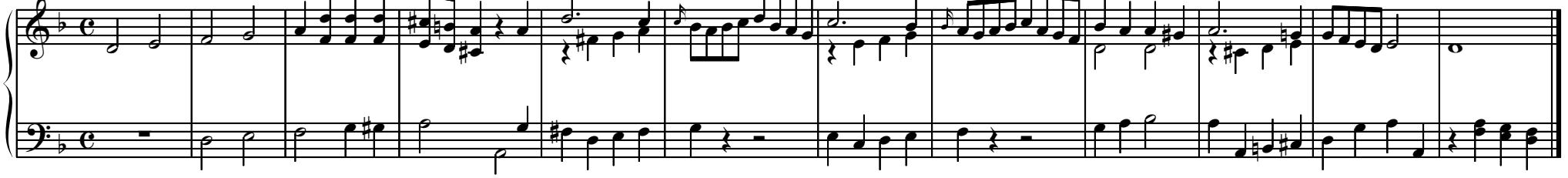
16a. Praelud. ex D moll [1]



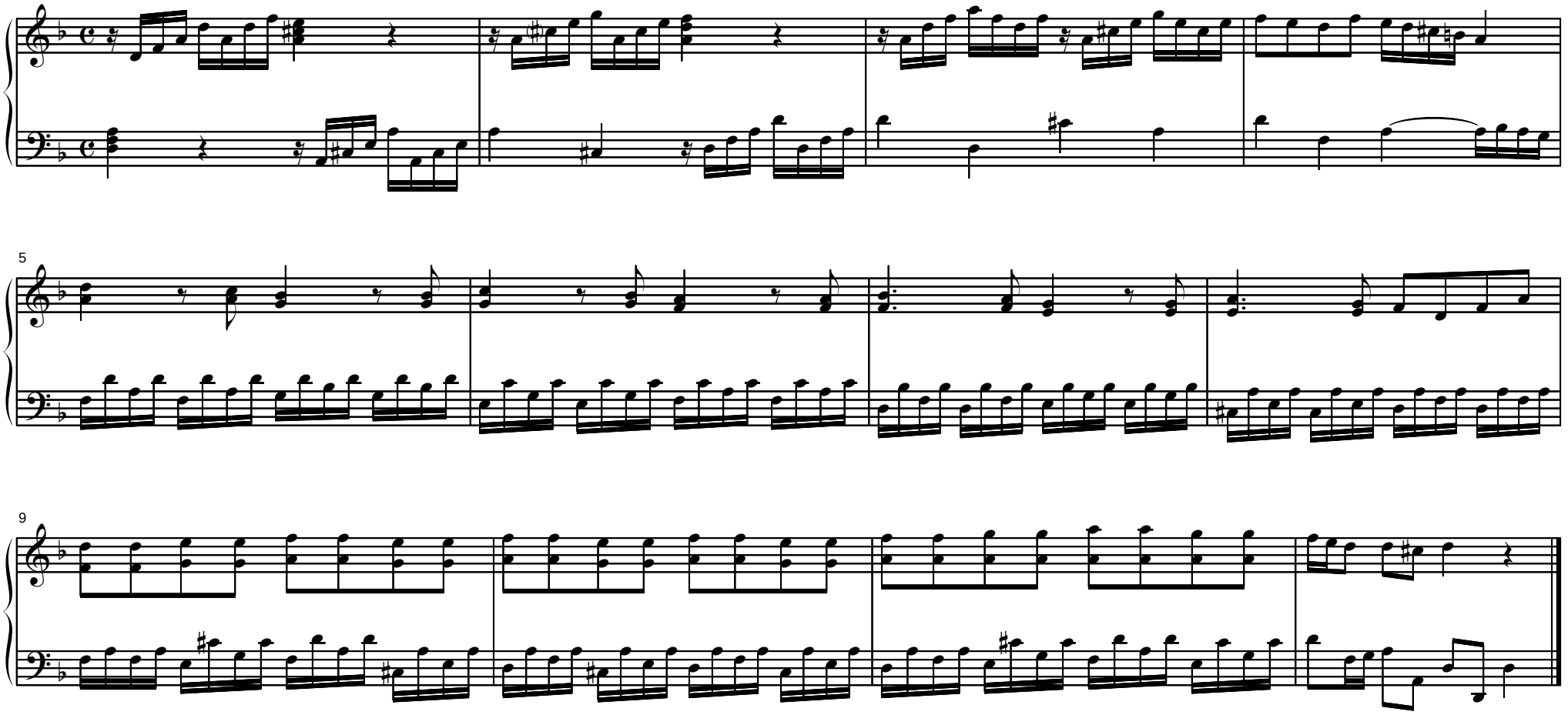


16b. **Choral. Wir gläuben all an einen Gott**
[Melodie-Eintragung; Satz nicht ausgeführt]

16c. **Praelud. ex D moll (2)**



16d. Praelud. ex D moll [3]



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

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflösezeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflösezeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflösezeichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.