

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“

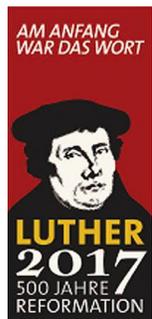
ist im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ begründet worden, das 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf im Rahmen des Förderprogramms Interreg IV A durchgeführt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



INTERREG4A
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.

Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Europäische Union · Investition in Ihre Zukunft



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		5. Schmücke dich, o liebe Seele	
a) „Vorspiel“ (c. f. in der Oberstimme)	24	a) „Vorspiel pro organo manualiter“	38
b) „Vorspiel zu obigem Gesang“ (c. f. in Tenorlage)	26	b) [Choral] (nur Melodie und unbezifferter Bass)	40
c) „Choral“ (nur Melodie und bezifferter Bass)	28	<i>Kittel S. 164, um einen Halbton aufwärts transponiert</i>	
2. Wer nur den lieben Gott lässt walten		6. Freu dich sehr, o meine Seele“	
a) „Vorspiel“	29	<i>Faksimile-Abbildung</i>	41
b) „Choral“ (nur Melodie und bezifferter Bass)	31	a) „Praeludium supra Freu dich sehr, o meine Seele pro organo pleno con Pedale“	42
3. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt		b) „Choral Freu dich sehr, o meine Seele pro organo pleno con Pedale“	44
a) „Vorspiel, a 1 Clavier con Pedale“	32	c) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass)	45
b) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass)	34	<i>Kittel S. 63, untransponiert</i>	
<i>Kittel S. 132, um eine Terz aufwärts transponiert</i>		7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir [vgl. auch Nr. 9]	
4. Was Gott tut, das ist wohlgetan		a) „Praeludium supra Aus tiefer Not schrei ich zu dir di Mons. G. A. Appel“	46
a) „Vorspiel“	35	b) „Choral“ (figuriert)	48
b) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass)	37	c) [Choral] (nur Melodie und unbezifferter Bass)	49
<i>Kittel S. 179, um einen Ganzton abwärts transponiert</i>		<i>Kittel S. 22, um einen Ganzton aufwärts transponiert</i>	

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 wurde¹. Bemerkenswert ist aber der Erhaltungszustand der Exemplare: Zwar sind die Einbände in der Regel be-
stoßen, 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 obrigkeitstaatliches Interesse² 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 Praxis³.

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 gehörten⁴. 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.

Christian Calsen

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 erkennen⁵, die wenige Jahre später trotz des Einspruchs des Landeskonservators Richard Haupt (der in musikhistorischen Fragen ein unbeschriebenes Blatt war) weggeworfen wurden⁶. Einzelstapen der Baugeschichte liegen im Dunkeln; z. B. weiß man nicht, wann (um 1700) das Rückpositiv angebaut wurde⁷.

Calsen⁸ 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 hervortrat⁹. Neuenkirchen erhielt 1705 von der Hand Arp Schnitgers eine neue Orgel (als einer von ganz weniger in

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).

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 Borge 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 Wörden; 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 Klappmeyer aus Glückstadt erbaut¹⁰, 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 gewöhl.“ 6 Mark lübisch zuzüglich der Umzugskosten in Höhe von 12 Mark¹¹. 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 1802¹²); 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

¹⁰ Klappmeyers Gehäuse erhalten, das Werk zunächst durch Johann Färber ersetzt; vgl. <http://www.arschnitger.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 Barlöse (wie Anm. 8), S. 394.

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 ausgeliefert¹⁴, 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 erschienen¹⁵? 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-

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 gebrauchsbefugten 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 makellosoes 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 verstehen¹⁶. 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 Singstimmanteils noch nicht vorwegzunehmen; vielmehr kann dieser in jenes „eingebaut“ werden, ohne dass diese Verbindung absehbar ersiene¹⁷. 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 Zeilenzwischenpielen. 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 die tonartige 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 einlädt¹⁸. 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 war¹⁹. 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. Jahrhunderts²⁰? 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 phantasticus 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 lässt²², 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 1780²⁴ 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. III f. (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_Choralvorspiele.pdf, sowie *Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit (1780–1860)*. 3 Bde., 1: *Arp Schnitzgers Erben*; 2: *Andreas Sabelon, Choralvorspiele: Kleine praktische 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 manifestierte²⁵.

Calsen als Komponist: Dies machte auch die wenigen Beobachtungen verständlich, die angesichts der Quellengestalt möglich sind. In „Jesus, 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

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.

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

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 Gegenläu-

figkeit 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 einzeichnete²⁶, 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 widerspruchlos 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 Liedern die Außenstimmen des Kettel-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 Gegenzeichen²⁷):

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 Seitenfals 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 Hilfsliniennotation 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 Manualseiten werden als I und II von oben durchnummeriert; 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. d²-cis², Notenköpfe überschrieben
24 II 2: orig. mit Auflösezeichen (Schreibfehler)
26 P 3: urspr. Viertel (?) b, verwischt
27 I 4: zunächst c², Notenkopf überschrieben; ebenso 27,9,
28,1 (demnach Revision)
28 P 2. Takthälfte, ebenso 29: Pausen aus II eingetragen (Akko-
ladenbeginn)
32 Am Werkende „Da capo vom 2^{te} 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 c⁰.
23 II 11: orig. e¹, 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 „Praeludium 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 Takt 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 „Praeludium 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) „Praeludium 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 d², 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 d¹, offensichtlicher Schreibfehler
 16 II/P in der 2. Takthälfte durch Behaltung 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: „Praeludium 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. h⁰, 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. cis¹; offenkundig Schreibfehler

Nr. 11: Liebster Jesu, wir sind hier

S. 17–18 des Bandanhangs. Überschrift „Praeludium 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, „Praeludium supra Liebster Jesu wir sind hier“

26 II 4–6: urspr. g¹-a¹-h¹, korrigiert durch Streichungen und Überschreibungen

Nr. 12: Allein Gott in der Höh sei Ehr

S. 19–20 des Bandanhangs. Überschrift „Praelud: 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, „Prälu- 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, „Prälu- 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 secunda volta)
26	I, P	1: notiert als Halbe ohne Punkt

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

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

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

1	II	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. ursprünglich.“. 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: <i>Jesus han er syndres ven</i>)
2	EG 369 / DK 225: 1 Ton tiefer (DK: <i>Hvo ikkun lader Herren råde</i>)
3	EG 525: eine Quart tiefer / DK 76: eine Terz tiefer (<i>Det livets ord vi bygger på</i>)
4	wie EG 372 / DK 90 (Du er, opstandne sejrshelt)
5	EG 218: eine Terz tiefer / DK 293: einen Halbton tiefer (<i>Jesus, livets sol og glæde</i>)
6	EG 524 / DK 285: 1 Ton tiefer (DK: <i>Jesus, dine dybe vunder</i>)
7 / 9	EG 299 (2. Mel.) / DK 126: 1 Ton tiefer (DK: <i>Et trofast hjerte, Herre min</i>)
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: <i>Herre Jesus, vi er her</i>)
12 / 15	EG 179 / DK 9: 1 Ton tiefer (DK: <i>Aleneste Gud i Himmerig</i>)
14	EG 396 / DK 172: 1 Ton tiefer (DK: <i>Gud skal alting mage</i>)

1. Jesus meine Zuversicht

1a. Vorspiel

The musical score is written for piano and consists of two systems of three staves each. The top staff in each system is a grand staff (treble and bass clefs), while the bottom two staves are a grand staff (bass and bass clefs). The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is indicated in the first system, and another trill (tr) is indicated in the second system. The score includes repeat signs and a first ending bracket.

12

tr

This system contains measures 12 through 16. It features a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves. The piano part consists of a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. A trill (tr) is indicated above the vocal line in measure 14. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

17

tr

This system contains measures 17 through 21. It features a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves. The piano part consists of a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. A trill (tr) is indicated above the vocal line in measure 19. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns as the previous system.

22

tr

This system contains measures 22 through 25. It features a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves. The piano part consists of a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. A trill (tr) is indicated above the vocal line in measure 22. The piano accompaniment concludes with a final cadence in measure 25.

1b. Vorspiel zu obigem Gesang

The image displays a musical score for a piano introduction, consisting of two systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The first system spans four measures. The right hand begins with a series of eighth-note chords, marked with a fermata (7) above the first two measures. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The second system spans four measures, starting with a measure number '6' above the first measure. It continues the melodic and harmonic development, featuring a trill (tr) in the right hand in the third measure. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the second system.

1c. Choral

6 6 7 4 # 6 5 6/5 4+ 6 6/5 # 6 6 6 6/5

2. Wer nur den lieben Gott lässt walten

2a. Vorspiel

Largo

§

The musical score is presented in three systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef line below. The second system also consists of a grand staff and a single bass clef line below. The third system consists of a grand staff and a single bass clef line below. The music is in common time (C) and features a slow tempo (Largo). The first system includes a repeat sign (§) and a trill (tr) marking. The second system begins with a measure number 5. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for measures 9-12. The system consists of two grand staves. The upper staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with fewer notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the lower staff at the beginning of measure 11. A fermata is placed over the final note of measure 12, with the word "Fine" written below it.

Musical score for measures 13-17. The system consists of two grand staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with intricate sixteenth-note patterns. The lower staff (bass clef) continues the accompaniment. The piece concludes with a final note in measure 17.

Musical score for measures 18-22. The system consists of two grand staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line. The lower staff (bass clef) continues the accompaniment. A dynamic marking of *tr* (tristesse) is placed above the lower staff in measure 19, with a dashed line indicating its duration. The piece concludes with a final note in measure 22.

Musical score for measures 23-27. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand (treble clef) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Musical score for measures 28-31. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand (treble clef) continues the complex, rhythmic melody. The left hand (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment. A trill (tr) is marked above a note in measure 30. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Dal segno
al fine

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

Musical score for the choral part, measures 1-8. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The melody is simple and homophonic, consisting of quarter and half notes. The bass line is also simple, with quarter and half notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

♭ 6 5 # ♭ 5 6 # 6 6 6 6 # 6 6

3. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt

3a. Vorspiel a 1 Clavier con Pedale

The image displays a musical score for a single keyboard instrument, titled '3a. Vorspiel a 1 Clavier con Pedale'. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A repeat sign is present at the beginning of measure 6. A trill (tr) is indicated above the final note of measure 10 in the upper staff. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 10.

11

tr

This system contains measures 11 through 15. It features three staves: a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 11 starts with a whole rest in the vocal line. A trill (tr) is marked above the vocal line in measure 13. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

16

1 2

This system contains measures 16 through 21. It features three staves: a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves. The key signature has one flat. Measures 16 and 17 are marked with a first ending bracket (1). Measures 18 and 19 are marked with a second ending bracket (2). The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

22

tr

This system contains measures 22 through 26. It features three staves: a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves. The key signature has one flat. Measure 22 begins with a long note in the vocal line. A trill (tr) is marked above the vocal line in measure 25. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

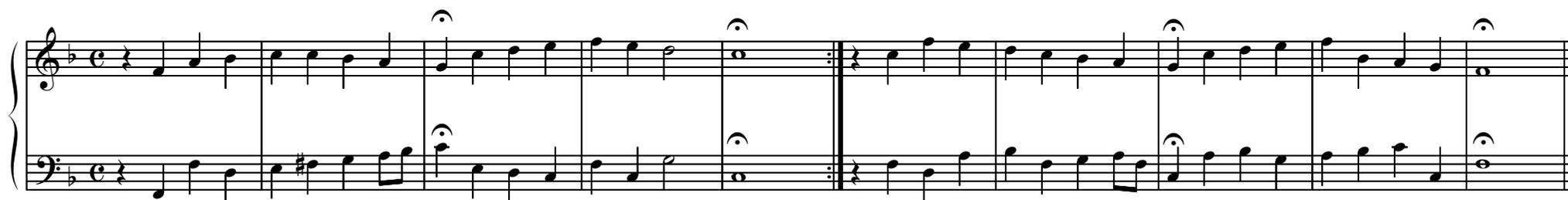
27



Musical score for Ms. C. Calsen, Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The music is a continuous piece with various rhythmic patterns and melodic lines.

3b. Choral

nach Johann Christian Kittel



Musical score for Choral, nach Johann Christian Kittel. The score is in G minor, 4/4 time, and consists of two staves: Treble and Bass. The music is a choral setting with a simple harmonic structure and a repeat sign.

4. Was Gott tut, das ist wohlgetan

4a. Vorspiel

The musical score for '4a. Vorspiel' is written in B-flat major and 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a bass clef. The second system starts at measure 6 and features a repeat sign. The music is characterized by flowing sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

10

10

11

12

13

tr

This system contains measures 10 through 13. The top staff (treble clef) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff (bass clef) has a simpler, more rhythmic accompaniment. A trill (tr) is marked in the middle staff at measure 11. The bottom staff (bass clef) continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

14

14

15

16

17

18

1

2

This system contains measures 14 through 18. Measures 14 and 15 are marked with a first ending bracket (1). Measures 16 and 17 are marked with a second ending bracket (2). The top staff continues with intricate melodic patterns. The middle and bottom staves provide a consistent accompaniment.

19

19

20

21

22

23

tr

This system contains measures 19 through 23. The top staff shows a continuation of the complex melodic line. The middle staff has a trill (tr) marked at measure 21. The bottom staff maintains the accompaniment throughout the system.

24

Musical score for measures 24-27. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom system is a single bass staff with a similar accompaniment pattern.

28

Musical score for measures 28-31. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom system is a single bass staff with a similar accompaniment pattern. A trill (*tr*) is marked above the first note of the bass staff in measure 28.

4b. Choral

nach Johann Christian Kittel

Musical score for the Choral section, measures 32-35. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a simple melodic line with quarter and eighth notes, including slurs and ties. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom system is a single bass staff with a similar accompaniment pattern.

15

tr

20

tr

24

tr

28

tr

33 *tr*

3 3

This system contains measures 33 to 40. It features a treble and bass clef. Measure 33 has a trill (tr) over the first note. Measures 34-36 contain a complex melodic line with triplets (3) in measures 35 and 36. Measure 40 ends with a repeat sign.

37

This system contains measures 37 to 40. It continues the melodic and harmonic development from the previous system, ending with a repeat sign in measure 40.

5b. [Choral]

nach Johann Christian Kittel

This system contains measures 1 to 10 of the choral section. It is written in a simple, homophonic style with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, and the bass line provides harmonic support.

10

This system contains measures 10 to 19 of the choral section. It continues the simple, homophonic style of the first system, ending with a repeat sign in measure 19.



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

The image displays a musical score for a prelude on a full organ with pedals. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of three staves each. The top staff of each system is the right-hand part, the middle is the left-hand part, and the bottom is the pedal part. The first system contains measures 1 through 5. The second system starts at measure 6 and contains measures 6 through 9. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and grace notes (7). The pedal part features a steady eighth-note accompaniment.

10

Musical score for measures 10-13. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 10 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Middle staff. Measures 11 and 12 continue with similar rhythmic patterns. Measure 13 ends with a trill in the Treble staff.

14

Musical score for measures 14-17. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 14 features a trill in the Treble staff. Measures 15 and 16 continue with similar rhythmic patterns. Measure 17 ends with a trill in the Treble staff.

18

Musical score for measures 18-21. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 18 features a triplet of eighth notes in the Treble staff. Measures 19 and 20 continue with similar rhythmic patterns. Measure 21 ends with a trill in the Treble staff.

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

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, with trills (tr) marked above the first, second, and fifth measures. The middle and bottom staves are for the organ, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both sharing the same key signature and time signature. The organ accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and a trill in the final measure of the system.

The second system of the musical score consists of three staves, starting at measure 7. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, with a trill (tr) marked above the fifth measure. The middle and bottom staves are for the organ, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both sharing the same key signature and time signature. The organ accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and a trill in the final measure of the system.

13

Musical score for measures 13-19. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with some rests and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

20

Musical score for measures 20-26. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line has a long note in measure 25. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

6c. Choral

Johann Christian Kittel

Musical score for the Choral section, measures 1-8. The score is in G major and common time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a simple harmonic support.

7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Georg [Jürgen] Andreas Appel

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

Adagio

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a more rhythmic bass line. There are several fermatas and accents throughout the system.

The second system of the musical score also consists of three staves. It begins with a measure rest in the top staff, followed by a measure with a fermata. The music continues with intricate sixteenth-note patterns in the upper staves and a steady bass line. A trill (tr) is marked above a note in the top staff. The system concludes with a final cadence in the bass staff.

12

17

p

3

This system contains measures 12 through 17. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The first staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and slurs. The second staff has a treble clef and contains a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The third staff has a bass clef and contains a simple bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second staff at measure 12. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first staff at measure 14.

18

24

This system contains measures 18 through 24. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music continues in the same key and style as the previous system. The first staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and slurs. The second staff has a treble clef and contains a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The third staff has a bass clef and contains a simple bass line. The system ends at measure 24.

25

31

This system contains measures 25 through 31. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music continues in the same key and style as the previous systems. The first staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and slurs. The second staff has a treble clef and contains a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The third staff has a bass clef and contains a simple bass line. The system ends at measure 31.

31

Musical score for measures 31-35. The score is written for three staves: Treble (right hand), Treble (left hand), and Bass (left hand). The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final note of the first staff.

segue Choral

7b. Choral

Musical score for '7b. Choral'. The score is written for three staves: Treble (right hand), Treble (left hand), and Bass (left hand). The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The music consists of a series of chords and single notes, with a repeat sign at the end of the first system.

14

Musical score for measures 14-27. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 14 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 15 and a piano (*p*) marking in measure 27. The piece concludes with a double bar line.

28

Musical score for measures 28-41. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 29. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 28. The piece concludes with a double bar line.

7c. [Choral]

nach Johann Christian Kittel

Musical score for the Choral section (7c). The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. The score consists of two staves: Treble and Bass. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

8. In dich hab ich gehoffet, Herr

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

The image displays a musical score for a prelude. It is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is organized into two systems, each with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system contains measures 1 through 6. The second system begins at measure 7, indicated by a '7' above the first staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of a Baroque or Classical prelude.

13

20

8b. Choral

6 6 6 4/2 6 5 # 6 6 6 6 # # 6 6

11

6 # 6 $\frac{4}{2}$ 6 5 # # 6 6 6 # 6 #

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

7

13

Musical score for measures 13-19. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a minor key and 3/4 time. Measure 13 features a complex rhythmic pattern in the treble with sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes. The system concludes with a double bar line.

20

Musical score for measures 20-26. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music continues in the same key and time signature. Measure 20 begins with a treble staff featuring sixteenth-note runs. The bass staff continues with a simple accompaniment. The system concludes with a double bar line.

9. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

9a. Praeludium supra Aus tiefer Not

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the upper voice with various intervals and a steady accompaniment in the lower voices.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues from the first system, featuring a melodic line in the upper voice with various intervals and a steady accompaniment in the lower voices. There are triplets marked with a '3' in the top staff. The system concludes with a double bar line.

segue Choral

9b. Choral

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with two trills marked 'tr' over the second and fourth measures. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system begins at measure 9. The upper staff contains several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and a trill marked 'tr' in the sixth measure. The lower staff continues the accompaniment, also featuring triplet markings in the first measure of the system.

The third system begins at measure 18. It features a complex texture with a melodic line in the upper staff and a dense accompaniment in the lower staff. The upper staff includes a triplet marking and a fermata over a measure. The lower staff continues with rhythmic patterns, including triplets.

10. Es ist das Heil uns kommen her

10a. Harmonisch Vorspiel über Es ist das Heil

The image displays a musical score for a harmonical prelude. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score is arranged in three systems, each with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system contains measures 1 through 8. The second system begins at measure 9 and ends with a double bar line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties used throughout. A trill (tr) is marked in measure 14 of the second system. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Callsen S. 16 unten

10b. Choral

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6 7 5 6 6b 8 7b 6 6 6 6 7b 6 6.

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of two staves in the same key signature and time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fermatas. Below the bass staff, there are fingering numbers: # 6 7 # 7 5 6 6 5 6 6 7 5 6 5 6 5 6 6 4 5 7.

11. Liebster Jesu, wir sind hier

11a. Praeludium supra Liebster Jesu, wir sind hier

Vivace

The image displays a musical score for a prelude. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Vivace'. The score is arranged in three systems. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The second system also consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The third system consists of a single bass clef staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings such as 'tr' (trill) and '3' (triplets).

14

Musical score for measures 14-19. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 14 features a treble clef staff with three triplet eighth notes. The grand staff continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. A repeat sign is present at the beginning of measure 15. The bass clef staff provides a steady accompaniment.

20

Musical score for measures 20-25. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 20 features a treble clef staff with a trill (tr) over a note. The grand staff continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. A repeat sign is present at the beginning of measure 21. The bass clef staff provides a steady accompaniment.

26

Musical score for measures 26-31. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 26 features a treble clef staff with a triplet eighth note. The grand staff continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. A repeat sign is present at the beginning of measure 27. The bass clef staff provides a steady accompaniment.

32

Musical score for piano accompaniment, measures 32-37. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the upper voice and eighth-note patterns in the lower voices. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 35. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

11b. Choral

Musical score for choral accompaniment, measures 1-8. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is characterized by sustained chords in the upper voice and moving bass lines in the lower voices. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

13

Musical score for measures 13-20. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a vocal line in the upper treble staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes chords and a melodic line in the bass clef staff.

21

Musical score for measures 21-28. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a vocal line in the upper treble staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes chords and a melodic line in the bass clef staff. The system concludes with a double bar line.

12. Allein Gott in der Höh sei Ehr

12a. Praelud: supra Allein Gott in der Höh

Musical score for the prelude of 'Allein Gott in der Höh sei Ehr'. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is marked with trills (tr) and triplets (3). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

The first system consists of five measures. The Treble staff begins with a trill (tr) and continues with a series of sixteenth-note runs. The Bass staff features a trill (tr) and a series of eighth-note patterns. The lower Bass staff has a simple eighth-note melody. The second system consists of five measures, starting at measure 6. The Treble staff continues with complex rhythmic patterns, including triplets (3) and trills (tr). The Bass staff features a series of eighth-note patterns with some accidentals. The lower Bass staff remains mostly empty.

11 *tr*

16 *tr*

21 *tr*

segue Choral

12b. Choral

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a continuous eighth-note accompaniment pattern starting on G2. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and it contains a whole rest throughout the system. Trills (tr) are indicated above the notes in the top staff at measures 5 and 6, and below the notes in the middle staff at measures 5 and 6.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a continuous eighth-note accompaniment pattern starting on G2. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and it contains a whole rest throughout the system. Trills (tr) are indicated above the notes in the top staff at measure 7, and below the notes in the middle staff at measures 7 and 8. The system concludes with a double bar line.

13

tr

tr

tr

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a trill in measure 13, a slur over measures 14-15, and another trill in measure 16. The middle staff is in bass clef and contains a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains mostly rests, with a few notes in measures 16 and 17.

19

tr

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. The top staff continues the melodic line with a trill in measure 19, a slur over measures 20-21, and a trill in measure 22. The middle staff continues the complex rhythmic accompaniment. The bottom staff remains mostly empty with rests.

25

tr

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The top staff features a trill in measure 25, a slur over measures 26-27, and a trill in measure 28. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff has a few notes in measures 28 and 29.

13. Es ist das Heil uns kommen her

13a. Praelud. supra Es ist das Heil

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a melodic line in the treble staff, followed by a more rhythmic accompaniment in the bass staves.

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of three staves in the same key signature and time signature. The music features intricate melodic and rhythmic patterns across all staves, with a notable increase in rhythmic activity in the bass staves.

segue Choral

13b. Choral

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

The second system of the musical score starts at measure 6. It features a first ending bracket over measures 6 and 7, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The vocal line in the top staff has a fermata over the final note of the first ending. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with its rhythmic patterns, including some sixteenth-note passages.

The third system of the musical score starts at measure 12. The vocal line in the top staff concludes with a final note and a fermata. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with its rhythmic patterns, ending with a final chord in the bass staff.

13c. Vorspiel mit voller Orgel zu vorhergehendem Liede

The image displays a musical score for a prelude, consisting of two systems of music. The first system is divided into two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system is divided into three staves: a treble clef staff, a middle bass clef staff, and a bottom bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills (tr). The first system ends with a fermata over a whole note. The second system begins with a measure number '6' and continues with complex rhythmic patterns and trills. The bottom bass clef staff in the second system features a long, flowing line of music with many sixteenth notes.

Musical score for the beginning of the piece, starting at measure 11. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a more melodic line in the lower staff.

segue Choral

13d. Choral mit vorigem Thema mit voller Orgel

Musical score for the choral section, starting at measure 13d. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a more melodic line in the lower staff.

6

Musical score for measures 6-10. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices and instruments, including a prominent bass line in the lower staff.

11

Musical score for measures 11-15. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music continues with a complex texture, featuring a prominent bass line in the lower staff.

16

Musical score for measures 16-20. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music concludes with a complex texture, featuring a prominent bass line in the lower staff.

14. Jesu, meine Freude

14a. Vorspiel zum Choral.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains 10 measures, and the second system contains 11 measures. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The music is a prelude for a choral setting. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

segue Choral

14b. [Choral]

This musical score is for a choral piece, labeled '14b. [Choral]'. It is written in a three-staff system, consisting of a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, with measure numbers 10 and 19 indicated at the beginning of the second and third systems, respectively. The first system contains measures 1 through 9. The second system contains measures 10 through 18, featuring a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third system contains measures 19 through 27, concluding with a double bar line. The piano accompaniment includes various textures, such as arpeggiated chords and rhythmic patterns. A trill (tr) is marked above a note in measure 15 of the first system. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics (not visible in this image).

14c. [Choral]

The image displays a musical score for a choral piece, labeled '14c. [Choral]'. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is divided into two systems. The first system consists of 7 measures. The second system begins at measure 8 and contains 11 measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and 'f' (forte). A first ending bracket is present in the first system, and a second ending bracket is present in the second system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Anhang: Choralbearbeitungen aus dem Vorspann

14. Allein Gott in der Höh sei Ehr

14a. Praeludium [1]

Musical score for 14a. Praeludium [1]. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece consists of 10 measures. The top staff features a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

14b. Praelud: [2]

Musical score for 14b. Praelud: [2]. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece consists of 10 measures. The top staff features a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

6

tr

15c. Praelud: [3]

tr tr

15d. Praelud. [4]

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and some rests. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a measure number '8' above the staff. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.

15e. Praelud. [5]

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a series of eighth notes: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, and contains a whole rest for the entire duration of the system.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a series of eighth notes: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, and contains a whole rest for the entire duration of the system.

15f. Praelud: [6]

Musical score for Praelud: [6]. The piece is in G major and 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff features eighth-note patterns and chords, while the bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

Musical score for Praelud: [6], measures 11-16. The piece continues in G major and 2/4 time. The treble staff shows a melodic line with eighth notes and chords, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

15g. Choral. Allein Gott in der Höh

Musical score for Choral: Allein Gott in der Höh. The piece is in G major and common time (C). It consists of three staves: a treble staff, a middle bass staff, and a bottom bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and chords, and the two bass staves provide a steady accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line.

16. Wir gläuben all an einen Gott

16a. Praelud. ex D moll [1]

The image displays a musical score for a prelude in D minor, consisting of three systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass staff. The first system (measures 1-10) features a melodic line in the treble staff with various ornaments and a bass line of chords. The second system (measures 11-18) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic pattern of triplets. The third system (measures 19-26) continues the complex rhythmic pattern in the bass staff and includes trills in the treble staff. The score is marked with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).

80

Musical score for 'Wir gläuben all an einen Gott'. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 29 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 48. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with block chords and moving bass lines in the left hand.

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

16c. Praelud. ex D moll (2)

Musical score for 'Praelud. ex D moll (2)'. The score is in D minor (two flats) and 4/4 time. It consists of a single system of piano accompaniment. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with block chords and moving bass lines in the left hand.

16d. Praelud. ex D moll [3]

The image displays a musical score for a prelude in D minor, consisting of three systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble with eighth-note patterns and a bass line with chords and eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) shows a treble staff with chords and a bass staff with a continuous eighth-note accompaniment. The third system (measures 9-12) continues the eighth-note accompaniment in the bass and features chords in the treble, ending with a double bar line.

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 Gesanges 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 Schlüsselungen 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 Auflöseseichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöseseichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöseseichen 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.