

# 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“

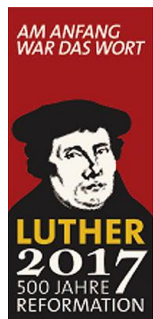
ist im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ begründet worden, das 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf im Rahmen des Förderprogramms Interreg IV A durchgeführt 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/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/14\\_Calsen\\_Choralsammlung.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/14_Calsen_Choralsammlung.pdf)



**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

Revision der Erstausgabe von 2014

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland  
Der Landeskirchenmusikdirektor  
Hamburg 2015

# Inhalt

|                                                                                    |    |                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------|
| Vorwort                                                                            |    | 6                                                            |
| Kritischer Bericht                                                                 |    | 18                                                           |
| Edition                                                                            |    |                                                              |
| A) CHORALBEARBEITUNGEN AUS DEM ANHANG                                              |    |                                                              |
| 1. Jesus, meine Zuversicht                                                         |    |                                                              |
| a) „Vorspiel“ (c. f. in der Oberstimme)                                            | 24 |                                                              |
| b) „Vorspiel zu obigem Gesang“ (c. f. in Tenorlage)                                | 26 |                                                              |
| c) „Choral“ (nur Melodie und bezifferter Bass)                                     | 28 |                                                              |
| 2. Wer nur den lieben Gott lässt walten                                            |    |                                                              |
| a) „Vorspiel“                                                                      | 29 |                                                              |
| b) „Choral“ (nur Melodie und bezifferter Bass)                                     | 31 |                                                              |
| 3. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt                                            |    |                                                              |
| a) „Vorspiel, a 1 Clavier con Pedale“                                              | 32 |                                                              |
| b) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass)                                   | 34 |                                                              |
|                                                                                    |    | <i>Kittel S. 132, um eine Terz aufwärts transponiert</i>     |
| 4. Was Gott tut, das ist wohlgetan                                                 |    |                                                              |
| a) „Vorspiel“                                                                      | 35 |                                                              |
| b) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass)                                   | 37 |                                                              |
|                                                                                    |    | <i>Kittel S. 179, um einen Ganzton abwärts transponiert</i>  |
| 5. Schmücke dich, o liebe Seele                                                    |    |                                                              |
| a) „Vorspiel pro organo manualiter“                                                |    | 38                                                           |
| b) [Choral] (nur Melodie und unbezifferter Bass)                                   |    | 40                                                           |
|                                                                                    |    | <i>Kittel S. 164, um einen Halbton aufwärts transponiert</i> |
| 6. Freu dich sehr, o meine Seele“                                                  |    |                                                              |
|                                                                                    |    | <i>Faksimile-Abbildung</i> 41                                |
| a) „Praeludium supra Freu dich sehr, o meine Seele<br>pro organo pleno con Pedale“ |    | 42                                                           |
| b) „Choral Freu dich sehr, o meine Seele<br>pro organo pleno con Pedale“           |    | 44                                                           |
| c) „Choral“ (nur Melodie und unbezifferter Bass)                                   |    | 45                                                           |
|                                                                                    |    | <i>Kittel S. 63, untransponiert</i>                          |
| 7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir [vgl. auch Nr. 9]                              |    |                                                              |
| a) „Praeludium supra Aus tiefer Not schrei ich zu dir<br>di Mons. G. A. Appel“     |    | 46                                                           |
| b) „Choral“ (figuriert)                                                            |    | 48                                                           |
| c) [Choral] (nur Melodie und unbezifferter Bass)                                   |    | 49                                                           |
|                                                                                    |    | <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]<br>[JOHANN CHRISTIAN KITTEL 1801, NOTENTEIL, S. 8 und 6:]        |    |
| 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]<br>[JOHANN CHRISTIAN KITTEL 1801, NOTENTEIL, S. 1, 2, 3 und 4f.:] |    |
| 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                                          |    |
|     | [JOHANN CHRISTIAN KITTEL 1801, NOTENTEIL, S. 9, 10 und 11:] |    |
| 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. Bemerkenswert ist ihr Erhaltungszustand: Zwar sind die Einbände in der Regel bestoßen, doch der Buchblock hat sich nicht gelockert, die Seiten haben keine Eselsohren oder ähnliches. Insofern wirken die Exemplare weitgehend verlagsfrisch – oder anders: Sie kamen im

gottesdienstlichen Alltag kaum zum Einsatz. Vielleicht wurden sie durchgeblättert, aber ansonsten eher von einem Regal in das nächste gestellt. Allerdings war den Kirchengemeinden das Werk dringend zur Anschaffung empfohlen worden<sup>1</sup>. Kurz: Auch das Kittel-Choralbuch setzte sich nicht durch. Dieser Erfolg blieb erst dem Nachfolgewerk beschieden, das der Kieler Nikolai-Organist Georg Christian Apel 1832 herausbrachte. Zahllose verschlissene Exemplare vermitteln hier ein ganz anderes Bild des liturgischen Gebrauchs.

Bis um 1800 war es demnach eine Illusion zu glauben, dass der Liedgebrauch in norddeutschen Gemeinden normierbar war. Ein entsprechendes obrigkeitsstaatliches Interesse<sup>2</sup> kollidierte demnach mit einer auf Ortsebene lebendigen und funktionstüchtigen, von individuellen Traditionen getragenen Praxis<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Besonders erhellend hierzu: Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bestand Mildstedt Nr. 76. Demnach war es königlicher Wunsch, dass jede Gemeinde sich dieses Choralbuch anschaffe – als Ersatz des (dänischen) Choralbuches von Niels Schiørring von 1783 (26.7.1801). Der schleswig-holsteinische Generalsuperintendent Adler hatte Sonderkonditionen für die Anschaffung (für Sammelbestellungen über den zuständigen Propsten und das Konsistorium in Schleswig) ausgehandelt (8 Mark statt des Ladenpreises von 15 Mark und des Subskriptionspreises von 9 Mark; Schreiben vom 5.8.1802).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

Entsprechend standardisiert reagierten also die Gemeinden: Teils wurden die Bücher zwar beschafft, dann aber nie benutzt; teils nahm man die Bände zur Kenntnis, fügte ihnen aber handschriftlich Anhänge bei, in denen das auf Ortsebene Übliche ‚nachgetragen‘ wurde. Das hatte Tradition: Als Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf 1665 das „Kirchenbuch“ für Schleswig-Holstein erließ (mit allen Lesungen, Kollekten, dem Katechismus und den Liedertexten), fügte die Eiderstedter Gemeinde Tetenbüll eine moderne Trauer-Aria ein, die für ihr Gemeindeleben anscheinend wichtig war, die Gemeinde Westerhever hingegen die zweistimmigen Gesänge des Gothaer Cantionals von 1646, die – abweichend von den Erwartungen der Hofbürokratie – zur örtlichen Normalität gehörten<sup>4</sup>. 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 erkennen<sup>5</sup>, die wenige Jahre später trotz des Einspruchs des Landeskonservators Richard Haupt (der in musikhistorischen Fragen ein unbeschriebenes Blatt war) weggeworfen wur-

den<sup>6</sup>. Einzeletappen der Baugeschichte liegen im Dunkeln; z. B. weiß man nicht, wann (um 1700) das Rückpositiv angebaut wurde<sup>7</sup>.

Calsen<sup>8</sup> war als Sohn eines Müllers am 31.1.1748 in Neuenkirchen (Dithmarschen) getauft worden, einem Kleinst-Dorf, das allerdings selbst über eine bemerkenswerte Orgeltradition verfügte; in den 1590er-Jahren wirkte hier ein Organist namens Michael Schulte, der auch als Orgelsachverständiger hervortrat<sup>9</sup>. Neuenkirchen erhielt 1705 von der Hand Arp Schnitgers eine neue Orgel (als einer von ganz wenigen in Schleswig-Holstein), die aber 1729 verbrannte; mit ihrem Nachfolgeinstrument, 1734–38 von Johann Hinrich Klapmeyer aus Glückstadt erbaut<sup>10</sup>, 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 Mark<sup>11</sup>. Seine erste Anstellung kann dies nicht gewesen sein, denn er war damals bereits 38 Jahre alt. Aus sei-

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

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

<sup>6</sup> 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.“

<sup>7</sup> 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.

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

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

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

<sup>11</sup> Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bestand Garding, Nr. 97, Kirchenrechnung 1786, S. 27.

ner Gardinger Zeit ist nur benennbar, dass er später – im Zuge der zeitgenössischen Schulreformen – auch als Mädchenlehrer beschäftigt wurde, vermutlich seit der Schul-Einrichtung (formal 1800, faktisch 1802<sup>12</sup>); 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 Gesangbuchlieder mit der Zahlenfolge des Choralbuches korreliert, ferner eine Übersicht, nach der im Band die Sätze „für die Sonntags 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“<sup>13</sup> 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 Papierla-

gen: vorn ein Binio (zwei ineinander liegende Bogen, also 4 Blätter mit 8 Seiten), hinten drei Ternionen (3x 3 Bogen, also 36 Seiten) zuzüglich eines weiteren Bogens. Buchbinder Stüber muss also den Auftrag erhalten haben, den 206 Seiten umfassenden Band um nahezu ein Viertel seines Umfangs (23 %) zu erweitern.

Das muss alles sehr schnell gegangen sein. Das Erscheinen des Kittel-Choralbuches, offensichtlich in einem provisorischen Papiereinband ausgeliefert<sup>14</sup>, ist mit 1803 datiert; den fertigen Band nahm Calsen aber schon am 11. Februar entgegen. Was dies genau bedeutet, ist nicht zu erkennen: Ist die Datierung des Drucks prophylaktisch erfolgt, dieser aber eigentlich schon 1802 erschienen<sup>15</sup>? 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 übrigens 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).

<sup>12</sup> Barlöse (wie Anm. 8), S. 394.

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

<sup>14</sup> Äußerlich gleicht kein erhaltenes Exemplar einem anderen.

<sup>15</sup> Zur Datenfolge vgl. auch Anm. 1 (Sommer 1801, 1802).



Dies gilt für die Eintragungen des Anhangs nicht: Die Stücke sind länger als die (in der Regel unter 20 Takte langen) Vorspiele Kittels im Choralbuch selbst; 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 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 irrümlichen 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 handschrift-

lich hinzugesetzten Potentialen. Wie also funktionierte die Liturgie, für die diese Art der Choralbehandlung bestimmt war?

Zunächst sind die „Choralvorspiele“ des 19. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, die keinerlei Beziehung zu einer Melodie zeigen. Teils sind diese Sammlungen lediglich nach Tonarten geordnet worden, teils verweisen ihre Titel auf ein bestimmtes Lied, ohne aber dessen Melodie zu zitieren. Hintergründe des Verfahrens lassen sich mit Hilfe einer Organisten-Anweisung aus der Stadt Buxtehude von 1749 verstehen<sup>16</sup>. 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 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 Eingangsglied 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

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

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 erschiene<sup>17</sup>. Genau dies lässt sich auch im Verhältnis von „freien“ Orgelanteilen und dem Choral-Vorspielen erreichen.

<sup>17</sup> 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.

### *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 umrissenen Begriffswelten 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 Chormelodie 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 entgegenstellt.

Auch die zweigliedrige Gestaltung innerhalb eines einzigen Stückes findet sich: Das „Vorspiel“ zu „Wer nur den lieben Gott“ (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 tonartliche und melodische Vorbereitungen des eigentlichen Liedgesangs. Gab es also eine Planänderung in der Anlage des Bandes?

#### *Calsen, Kittel und Georg Albrecht Appel*

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

Fünf der Liedbegleitungen hat Calsen aus dem Band entnommen, in den er seine Varianten eintrug: Zwar sind sie in der Regel transponiert und ohne Binnenstimmen notiert, doch allein das Gerüst der Außenstimmen zeigt, dass er sich an Kittel orientierte – so weit, dass ihm im Choralsatz zu Nr. 5 ein Lesefehler unterlief, zu dem die Präsentation bei Kittel einlädt<sup>18</sup>. 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

<sup>18</sup> 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.

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“ (Nr. 7a) wird als Werk „di Mons. G. A. Appel“ bezeichnet. Hinter diesem Namen verbirgt sich Georg (bzw. Jürgen) Andreas Appel, der zwischen 1741 und 1762 Organist an der Christkirche in Rendsburg-Neuwerk und zugleich Stadtmusiker war<sup>19</sup>. 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 des eigentlichen Kittel-Bandes 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.

<sup>19</sup> 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.

*Kittel als Komponist weiterer Werke – in Organisten-Netzwerken um 1800*

Für drei Nummern dieser Edition lässt sich, von Calsen so nicht benannt, ebenfalls Kittel als Verfasser identifizieren: Die Stücke der Nummern 10, 13 und 14 finden sich als didaktische Beispiele in seiner 1801 erschienenen Orgelschule *Der angehende praktische Organist*<sup>20</sup>. Von den 58 Seiten des darin befindlichen Notenanhangs hat Calsen die ersten elf in sein Manuskript übernommen, in der Regel mit den gleichen (oder ganz ähnlichen) Titeln, die sich auch bei Kittel finden. Damit ist in doppelter Hinsicht klar, dass er zu den Inhalten des Drucks zwei Jahre nach dessen Erscheinen Zugang hatte: aufgrund der Titelformulierungen, ebenso aufgrund der En-bloc-Übernahme<sup>21</sup>. Und doch ist „en bloc“ nicht völlig korrekt.

Kittels Eingangsbeispiel, im Text als „Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut tc.“ kommentiert (aber in den ersten beiden Stücken des Notenteil als „Es ist das Heil ...“ betitelt), besteht aus den zwei thematisch zusammenhängenden Paaren, die hier als Calsens Nummern 13a/b und 13c/d wiedergegeben sind. Sie dienen Kittel als elementare Zugänge dafür, wie man Choräle mit und ohne Benutzung der Melodie paarweise aus gleicher Thematik generieren kann. Kittel fügt, „Ganz für Anfänger“ betitelt, Calsens Nr. 10b an, dann das „Harmonisch Vorspiel“ Nr. 10a. Das erste dieser beiden Stücke erhält also bei Calsen einen anderen Titel; die Reihenfolge beider Stücke ist gegenüber dem Druck umgekehrt, das Satzpaar insgesamt von seinen vier Partnerwerken abgekoppelt. Dies ist eingehender zu betrachten.

<sup>20</sup> Für den Hinweis auf dieses Werk und die konkreten Beziehungen sei Christian Schaefer (Wiesloch) sehr herzlich gedankt. Herangezogenes Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 782-1: <http://reader.digital-sammlungen.de/resolve/display/bsb10622434.html> (Abruf 07.05.15).

<sup>21</sup> Erst in der Ausgabe von 1805 sind die Noten in den Text eingefügt worden; vgl. <http://de.scorser.com/Out/4255510.html> (Abruf 07.05.15).

Zunächst jedoch: Auch folgende Satz-Gruppe des Calsen-Bandes (das letzte in diesem) ist aus Kittels Orgelschule übernommen: die drei Bearbeitungen zu „Jesu, meine Freude“. So stehen die meisten dieser Kittel-Übernahmen am Ende des von Calsen notierten Bestandes; Kittels Fortsetzungen hat er nicht abgeschrieben – ob dies auf den Folgeseiten hätte geschehen sollen, ist natürlich nicht zu klären. Und: Keiner der weiteren Choräle, die Kittel behandelt, fanden in anderer Form Eingang in den Band; die Choralrepertoires in Calsens Handschrift und Kittels Orgelschule überschneiden sich also nicht einmal hinsichtlich der benutzten Lieder.

Vor diesem Hintergrund ist nun jedoch das Satzpaar Nr. 10 wichtig: Die Stücke müssen Calsen auf andere Weise zugänglich geworden sein als durch die Orgelschule – oder durch einen nach dieser erarbeiteten Notenauszug. Denn es wäre plausibler, dass in einem solchen diese sechs ersten Nummern Kittels in ihrer originalen Abfolge enthalten, dass Einzelstücke also aus ihm herausgelöst worden waren. Denn Calsen hat die Nummern 10a/b als isolierte Bestandteile in den Band eingetragen: früher als die anderen. Kursierten diese Materialien also in Schleswig-Holstein? Welche Verteilerfunktion hatte dabei der Organist Andreas Sabelon in Altona, der, in Flensburg aufgewachsen, mit einem dänischen Reisestipendium Schüler Kittels wurde und diesen um 1800 bei sich beherbergte<sup>22</sup>? Wie weit also werden in Calsens Manuskript schleswig-holsteinische Netzwerke der Orgelnoten-Verbreitung sichtbar? Insofern sind auch Autorschaftsbestimmungen erschwert; Calsen kann Komponist von weiteren Einzelstücken sein, könnte aber auch mit keinem von ihnen etwas anderes gemeinsam haben als sein Interesse: dahingehend, dass sie seine interpretatorisch-stilistischen Ambitionen zeigen.

Calsen übernimmt die beiden Stücke Nr. 10a/b unverändert; für die Stücke in Nr. 13 (auch 14) zeigen sich Abweichungen: teils durch Reduktion des Satzes

<sup>22</sup> Zu ihm Konrad Küster, Vorwort zu: Andreas Sabelon, *Choralvorspiele: Kleine praktische Orgelschule* (1822). Stuttgart 2008. Zu dieser Edition auch Anm. 27.

(Nr. 13a: Dass in der 2. Hälfte die Oberstimme – absichtlich? – weggefallen ist, gibt dem Werk einen anderen Charakter), teils in der Satzgestaltung (Nr. 14c, Takt 13). Entweder also hat Calsen eine musikalisch-spieltechnische Redaktion vorgenommen; oder die musikalische Substanz ist auf einem zeitlich begrenzten Überlieferungsweg bereits verschlissen gewesen, ehe sie Calsen erreichte.

Deutlich wird jedoch, dass Calsen die didaktischen Grundansätze Kittels übergibt: Sein Interesse lag, klar erkennbar, bei einer Gestaltungslinie des liturgischen Orgelspiels, die bei einem Vorspiel ansetzte und bei einem Choralatz endete – so, wie es sich auch im gedruckten Teil des Choralbuches zeigt. Dieses Prinzip wird nur mit den Kittel-Komplexen Nr. 13 und 14 durchbrochen; zwar hat Kittel in *Der angehende praktische Organist* eine thematische Verwandtschaft an- und dargelegt, nicht aber eine liturgische Verknüpfung. Calsen hat in seiner „vorgezogenen“ Übernahme der beiden Stücke, die seiner Nr. 10 zugrunde liegen, darauf reagiert und sie in seine „liturgische Ordnung“ gebracht: Erst kommt das freie, dann das an den Liedsatz gebundene Stück. Insofern geht hier Kittels Material in einem neuen Kontext auf.

So legt sich eine fließende Grenze zwischen Calsens Nummern 1–9, die insofern das Normale seines Anliegens zeigen und noch fortgeführt werden (darunter in Nr. 10 mit der Umgestaltung der Kittel-Vorlagen), und den Nummern 13–14, die einen anderen Gestaltungsansatz zeigen. Doch damit ist über die Herkunft dieser Orgelwerke nichts gesagt.

#### *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, Kittels Vorspiel zu „Jesu, meine Freude“). Einmal zeichnet sich ein rein akkordisches Spielen ab, also ohne Bewegung durch kleinere Notenwerte – so, wie es in mancher einfacheren Orgelmusik des späteren 19. Jahrhunderts zu

finden ist (Kittels 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. Diese Sonderformen treffen vielleicht nicht zufällig gerade auf die Kittel-Stücke des Repertoires zu; andere scheinen den Sturm-und-Drang-Gesten in der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs nahestehen, vor allem die Bearbeitung von „In dich hab ich gehoffet, Herr“ mit Cantus firmus im Pedal (Nr. 8c).

Gerade dieses Stück weist aber einen Weg. Denn die Gesten sind strikt auf den Choraleindruck ausgerichtet, insofern also alles andere als frei: Sie zielen jeweils auf den nächstfolgenden Bass-Melodieton ab. Was also, wenn die Balance zwischen Freiem und Kontrolliertem sich hier in ähnlicher Weise äußert wie in der (auch nicht völlig „freien“) Phantastik der Toccatenkunst des 17. Jahrhunderts<sup>23</sup>? 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), die (ähnlich wie in Nr. 8c) zumeist direkt auf den Melodieinsatz hinführenden Zwischenspiele in „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Nr. 4a). Auf diesem Feld ist in dem Band wiederum auch Kittel vertreten: mit der Chromatik in „Jesu, meine Freude“ (Nr. 14b oder c) oder dem 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“<sup>24</sup> 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

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Zur Formulierung aus Buxtehude vgl. Anm. 16.

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 (ähnlich auch im mitteldeutschen Raum) für norddeutsche Städte erkennen lässt<sup>25</sup>, 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)<sup>26</sup>. 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 Kompositionskunst von Orgelmusik innegehabt haben muss. Denn mit Peter Heydorn (Uetersen, Krempe, Itzehoe), Nicolaus Bruhns (Husum), der Choraltabulatur Peter Gerritz (1724), der Konzert-Überlieferung im Husumer Orgelbuch von 1758 und anderen Orgelwerken der Zeit nach 1780<sup>27</sup> erweist sich der Nordseemarschen-Raum Schleswig-Holsteins als eine Schlüsselregion der Orgelkunst.

<sup>25</sup> Edler (wie Anm. 2), S. 200 und 211–214.

<sup>26</sup> Vgl. *Das Husumer Orgelbuch von 1758. Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal. Sammlung Bendix Friedrich Zincke mit Werken aus dem Alten Land, dem Land Kehdingen und Schleswig-Holstein*, Stuttgart 2001, Vorwort, S. III f. (mit Karte).

<sup>27</sup> 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](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 Schnitgers Erben*; 2: *Andreas Sabelon, Choralvorspiele: Kleine practische Orgelschule (1822)*; 3: *Organisten um Jürgen Marcussen*. Stuttgart 2008.

### *Calsen als Komponist? Minimale und maximale Folgerungen*

Calsen erscheint im handschriftlichen Anhang des Bandes zuallererst als eines: als ein versierter 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 ausgesuchtes 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 – prinzipiell zugleich als Komponist in Frage. Als Urheber benennt er 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. Die Urheberschaft Kittels bezeichnet er hingegen nirgends. Und doch steht seine Arbeit Kittel ohnehin sehr nahe: Er variierte den Bestand, den dieser mit dem Choralbuch vorgelegt hatte.

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 ge-

langte, dass also „Einfluss“ sich gerade nicht durch Ähnlichkeiten an gleichartigen Stellen manifestierte<sup>28</sup>.

### *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 auch 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 – vorwiegend mit solchen, die aus Kittels Orgelschule in den Band hineinkamen. Kittels „harmonisches“ Vorspiel zu „Es ist das Heil uns kommen her“ (Nr. 10a) wirkt wegen der Fokussierung auf Klangverschie-

bungen figurationsarm: 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)? Kittels 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 ausge dehnten 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 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 Manuskriptanhangs 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. Eben-

<sup>28</sup> 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, „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.

so werden nicht selten Reibungen zwischen alterierten und unalterierten Tönen gebildet und mit Hilfe der Gegenläufigkeit von Melodieentwicklungen legitimiert (unweigerlich fallen sie dennoch als moderne Elemente auf, die man in Musik der Zeit um 1730/50 so nicht erwartete). Doch der ‚antizipierte‘ Quartsextakkord im 4. Takt des ersten d-Moll-Präludiums tritt in der lockereren Satzgestaltung eben nur deutlicher in Erscheinung als in einer kompakteren.

In diesem Aspekt lassen sich die Unterschiede zwischen den Stücken des Anhangs und des Vorspanns also zueinander in direkte Beziehung setzen. Zugleich eröffnen sie den Blick dafür, dass Werke, wie Ulrich Anton Clausen Fehr rund 20 Jahre früher in sein Niebüllener Notenbuch einzeichnete<sup>29</sup>, 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 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 zum Besitz der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek. Pastor Friedel danke ich zudem für eine Errata-Liste zur Ausgabe 2014.

### *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 wer-

<sup>29</sup> Werkauswahl in: *Organisten um Jürgen Marcussen* (wie Anm. 24), Nr. 1–5.



den. 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 got-

tesdienstlichen 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<sup>2</sup> 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 Kittel-Satzes mit abgedruckt werden; zwischen sie lässt sich ein neuer Satz problemlos eintragen.

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

## Kritischer Bericht

### *Die Quelle*

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

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

Vorgebunden 1 Binio (Wasserzeichen: „PIETER DE VRIES“ mit hier nicht erkennbaren Zusatzanteilen und Gegenzeichen<sup>30</sup>):

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 Seitenfz 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).

### *Allgemeine Anmerkungen*

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 Hilfs-liniennotation 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.

Die Stücke aus Kittels Orgelschule werden hier nicht mit quellenkritischem Kommentar versehen. Sie sind sorgfältig aus dem Original übernommen; Schreib-Eigentümlichkeiten werden nicht kommentiert, sondern nur Abweichungen gegenüber Kittels Druck dargestellt.

### *Einzelanmerkungen*

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

<sup>30</sup> Eine detailreichere Form wiedergegeben in (letzter Abruf vom 18.07.2014): [http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWatermark\\_watermark\\_00000529](http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWatermark_watermark_00000529)

**T. St. Zeichen: Bemerkung**

**Nr. 1: *Jesus meine Zuversicht***

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

*Nr. 1a: „Vorspiel“*

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

*Nr. 1b: „Vorspiel zu obigem Gesang“*

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

**Nr. 2: *Wer nur den lieben Gott lässt walten***

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

*Nr. 2a: „Vorspiel“*

2 Wiederholungszeichen ergänzt (vgl. Hinweis am Werk-  
Ende)  
7 P 1: letzte Note der Akkolade; urspr. mit Haltebogen zu 2.  
Diese urspr. Viertel e, ausgewischt. Offenkundig kein  
Schreibfehler  
11 Taktende: Fermate nur zu I; unter P „Finis“  
12 II 1: Zusatz „Choral“  
16 P 1–4: ohne Balken, aber in korrektem Untersatz

17 I 15–16: urspr. d<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>, Notenköpfe überschrieben  
24 II 2: orig. mit Auflösezeichen (Schreibfehler)  
26 P 3: urspr. Viertel (?) b, verwischt  
27 I 4: zunächst c<sup>2</sup>, 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<sup>te</sup> Tacte.“; hier umgesetzt  
als „Dal segno al fine“

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

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

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

8 I 7: zuerst Achtel, Fähnchen ausgewischt  
17 P 3 (Zeilenanfang): Rasur, mehrere Korrekturschichten:  
zunächst b-Vorzeichnung vor B, dann Auflösezeichen;  
verdickt zu c<sup>0</sup>.  
23 II 11: orig. e<sup>1</sup>, 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 <sup>3</sup> ) 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 Takten von Nr. 6b Anschluss von Nr. 6c (wie zwischen Nr. 6a und b), mit Überschrift „Choral“. 16 Systeme, die unteren vier auf S. 10 leer..

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

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

**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 <sup>0</sup> 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 d<sup>2</sup>, überschrieben

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

1 II 2–3: zuerst als Achtel gebalkt, Rasur  
 P 2: zunächst Viertel, überschrieben  
 13 II 1: notiert als d<sup>1</sup>, 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. h<sup>0</sup>, 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).

Beide Stücke aus Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1801,  
 Notenteil S. 8 („Harmonisch Vorspiel zu vorherigem Liede tc.“) und S. 6 („Ganz für  
 den Anfänger), ohne die Klausel-Varianten auf S. 6f. Keine abweichenden Lesarten.

*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. g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>, 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), Über-  
 schrift „Choral.“ 16 Systeme, auf S. 20 die beiden untersten leer (sowie das Paar dar-  
 über, in dem nur der Schlussklang von Nr. 12b steht).

Die Manual-Pedal-Zuordnung in beiden Stücken ist lediglich ein Vorschlag: Im Prälu-  
 dium 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 ange-  
 legten, kurzen Zusatzsystem ergänzt  
 10 keinerlei Anhaltspunkte für ein vergessenes Wiederho-  
 lungszeichen; 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, „Praelud: supra Es ist das Heil“*

Aus Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1801, Notenteil S. 1  
(„Vorspiel zu dem Chorale: Es ist das Heil uns kommen her tc.“)

|   |   |                                                                                                                         |
|---|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | P | wie bei Kittel Zusatz „Man.“ irrtümlich schon hier (anstatt<br>zu T. 2 Ende?)                                           |
| 4 | I | 1–2: bei Kittel fis <sup>1</sup> angebunden, daraufhin Achtel h-e <sup>1</sup> -d <sup>1</sup>                          |
| 6 | I | 8: bei Kittel auf dem letzten Viertelwert zudem Einsatz<br>einer Oberstimme (bei a <sup>2</sup> ), entsprechend T. 2ff. |

*Nr. 13b, „Choral“*

Ebenda, Notenteil S. 2: („Choral“)

|    |    |                                         |
|----|----|-----------------------------------------|
| 11 | II | 7 unten: freier Zusatz gegenüber Kittel |
|----|----|-----------------------------------------|

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

Ebenda, Notenteil S. 3: („Vorspiel mit voller Orgel, zu dem Liede: Sey Lob und Ehr  
dem höchsten Guth tc.“)

|    |    |                                                            |
|----|----|------------------------------------------------------------|
| 9  | II | 1: bei Kittel oben Halbe h <sup>1</sup>                    |
| 11 | I  | 1, 3, 5, 7 bei Kittel zudem als Viertelnoten (ausgehalten) |
| 15 |    | Akkord auf dem 3. Viertelwert bei Kittel mit Fermate       |

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

Ebenda, Notenteil S. 4, Titel von Calsen übernommen (Komma nach „Thema“)

|     |    |                                                  |
|-----|----|--------------------------------------------------|
| 5–6 | I  | Mittelstimme Kittels entfällt bei Calsen         |
| 16  | II | 3: als Ganze notiert (ohne Kauda); Schreibfehler |

**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“*

Aus: Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1801, Notenteil  
S. 9 („Vorspiel zum Chorale: Jesu meine Freude tc.“)

|   |    |                                                                                                                                                                                                     |
|---|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5 | II | 8: orig. c <sup>1</sup> (wie Kittel), fortgesetzt in 6,1 mit dis <sup>1</sup> (Kittel:<br>h <sup>0</sup> ). Andere Vorlage? Eine Terz zu tief eingetragen (wich-<br>tig: Vorzeichen dis – als fis?) |
|---|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Nr. 14b, [Choral]*

Aus: Ebenda, S. 10f. („Choral: Jesu meine Freude tc. mit voller Orgel.“)

|    |      |                                                           |
|----|------|-----------------------------------------------------------|
| 17 | II/P | in der Stimmführung gegenüber Kittel vertauscht: Bass f-g |
|----|------|-----------------------------------------------------------|

*Nr. 14c, [Choral]*

Aus: Ebenda, S. 11; dort ohne Überschrift direkt an das vorige Stück anschließend

|    |    |                                                                                   |
|----|----|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 9  | II | 3 oben: bei Kittel es <sup>1</sup>                                                |
| 13 | II | 5: bei Kittel punktierte Achtel. Daraufhin der folgende<br>Akkord als Sechzehntel |
|    | P  | 4: bei Kittel Sechzehntel                                                         |
| 14 | II | 6: bei Kittel nicht tiefalteriert                                                 |

## 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<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>  
I unten: Viertel e<sup>1</sup>, Achtel fis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>, Viertel gis<sup>1</sup>  
II: h-c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>  
P: c-c-H

### Nr. 16: Wir gläuben all an einen Gott

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

#### Nr. 16a, „Praelud. ex D moll [1]“

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

### Tonartfragen:

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

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

# 1. Jesus meine Zuversicht

## 1a. Vorspiel

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of two systems of three staves each. The first system (measures 1-6) features a treble staff with whole rests, a bass staff with a melodic line including a trill (tr) in measure 5, and a lower bass staff with a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 7-12) begins with a measure rest in the treble staff. The middle staff continues the melodic line with a trill in measure 11, while the lower bass staff continues the accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 12.



12

Tr

This system contains measures 12 through 16. The right hand (treble clef) has rests in measures 12, 13, 15, and 16, and a single eighth note in measure 14. A trill (tr) is marked above the eighth note in measure 14. The left hand (bass clef) features a continuous eighth-note accompaniment throughout the system.

17

Tr

This system contains measures 17 through 21. The right hand (treble clef) has rests in measures 17, 18, and 20, and a single eighth note in measure 19. A trill (tr) is marked above the eighth note in measure 19. The left hand (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, including a repeat sign in measure 18.

22

Tr

This system contains measures 22 through 25. The right hand (treble clef) has a half note in measure 22, a quarter note in measure 23, and a half note in measure 24. A trill (tr) is marked above the quarter note in measure 23. The left hand (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, ending with a double bar line in measure 25.

**1b. Vorspiel zu obigem Gesang**

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time. It consists of two systems, each containing five measures. The first system begins with a treble clef and a common time signature 'C', which changes to 2/4 in the second measure. The right hand features a series of eighth-note chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A trill is marked above the final note of the fourth measure in the first system. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a repeat sign in the fourth measure and a final cadence in the fifth measure.

11

Measures 11-15 of the musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills (tr) and grace notes (7). The middle staff (bass clef) has a simpler accompaniment with eighth and quarter notes, also featuring a trill (tr). The bottom staff (bass clef) provides a steady bass line with eighth and quarter notes.

16

Measures 16-19 of the musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) continues the melodic line with various intervals and accidentals. The middle staff (bass clef) includes a trill (tr) in measure 17. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with eighth and quarter notes.

20

Measures 20-23 of the musical score. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with grace notes (7) and a final measure with a circled chord. The middle staff (bass clef) includes a trill (tr) in measure 20 and long horizontal lines indicating sustained notes or glissandos in measures 21 and 22. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with eighth and quarter notes.

**1c. Choral**

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

## 2. Wer nur den lieben Gott lässt walten

### 2a. Vorspiel

Largo

§

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system also includes a grand staff and a single bass staff. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one sharp (F#). The score begins with a repeat sign (§). The first system features a complex treble staff with many beamed sixteenth notes and a simpler bass staff. The second system continues the melody in the treble staff with various ornaments and rests, while the bass staff provides a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above a note in the first system.

30

Ms. C. Calsen, Wer nur den lieben Gott lässt walten

Measures 9-12 of the musical score. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 9-10) features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. The second system (measures 11-12) continues the melody, with a forte (*f*) dynamic marking at the start of measure 12. A repeat sign is present at the end of measure 11. The word "Fine" is written below the staff at the end of measure 12.

Measures 13-17 of the musical score. The first system (measures 13-14) shows a more complex treble clef melody with many sixteenth notes. The second system (measures 15-17) continues this intricate melody. The bass clef accompaniment consists of simple eighth and sixteenth notes. The key signature remains G major.

Measures 18-21 of the musical score. The first system (measures 18-19) features a treble clef melody with a trill marked with a 'tr' symbol in measure 18. The second system (measures 20-21) continues the melody. The bass clef accompaniment is consistent with the previous systems. The key signature remains G major.

The image shows the piano accompaniment for the hymn 'Wer nur den lieben Gott lässt walten'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 23-27) features a treble staff with a complex, flowing melody and a bass staff with a simpler, more rhythmic accompaniment. The second system (measures 28-31) continues the melody in the treble staff, which includes a trill (tr) in measure 30, and the bass staff provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 31.

Dal segno  
al fine

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

The image shows the choral score for 'Wer nur den lieben Gott lässt walten'. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The melody is simple and homophonic, with the bass staff providing a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line. Below the staves, there are fingering and accidentals for the bass line: #, b, 6 5, #, b, 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-clavier piece with pedals, titled '3a. Vorspiel a 1 Clavier con Pedale'. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef, all in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The first system consists of five measures. The second system begins at measure 6, indicated by a '6' above the first staff. It contains five measures, with a repeat sign at the end of the fourth measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. A trill (tr) is marked above the final note of the first staff in the second system. The overall style is characteristic of 18th-century keyboard music.



11

tr

16

1 2

22

tr

27

27

### 3b. Choral

nach Johann Christian Kittel

3b. Choral

## 4. Was Gott tut, das ist wohlgetan

### 4a. Vorspiel

The musical score for '4a. Vorspiel' is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system spans measures 1 to 5. The second system spans measures 6 to 10. The score is arranged in three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The piano part is highly active, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The vocal parts (soprano, alto, and tenor/bass) are mostly rests, indicating that the piano introduction is intended to be played before the vocal entry.

10

tr

14

1 2

19

tr

24

25

26

27

28

29

30

31

**4b. Choral**

nach Johann Christian Kittel

32

33

34

35

## 5. Schmücke dich, o liebe Seele

### 5a. Vorspiel pro organo manualiter

*Cantabile*

5

10

15

tr

20

tr

24

3 3 3 3

tr

28

tr

Measures 33-40 of the piece. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measure 33 begins with a trill (tr) on the treble staff. Measures 34-35 feature a complex melodic line in the treble with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with eighth notes. Measures 36-40 continue the melodic development with various ornaments and a final cadence in measure 40.

**5b. [Choral]**

nach Johann Christian Kittel

Measures 1-10 of the choral section. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. Measures 1-4 show a simple harmonic setting with half notes and quarter notes. Measures 5-10 continue the harmonic progression, featuring a repeat sign in measure 7 and a final cadence in measure 10.





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 Praeludium on organ, titled 'Freu dich sehr, o meine Seele'. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass, all in G major (one sharp) and common time (C). The piece is marked '6a. Praeludium supra Freu dich sehr, o meine Seele pro organo pleno con Pedale'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, 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, and the second system consists of four measures. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

10

Measures 10-13 of the musical score. The system consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measures 10-13 feature complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. A trill (tr) is marked above the final note of measure 13.

14

Measures 14-17 of the musical score. The system consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measures 14-17 continue the complex rhythmic patterns. A trill (tr) is marked above the final note of measure 17.

18

Measures 18-21 of the musical score. The system consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measures 18-21 continue the complex rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

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

The musical score is written for organ with pedals (pro organo pleno con Pedale) and consists of two systems of three staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system contains measures 1 through 6. The second system, starting with a measure number '7' at the beginning of the first staff, contains measures 7 through 12. The notation includes various musical symbols: treble and bass clefs, a key signature of one sharp, common time, and specific performance instructions such as 'tr' (trill) above notes in measures 1, 2, 4, and 11. The organ part features a complex texture with multiple voices in the right hand, a continuous bass line in the left hand, and a detailed pedal line in the bottom staff. The piece concludes with a final measure in the second system.

13

20

### 6c. Choral

Johann Christian Kittel

## 7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Georg [Jürgen] Andreas Appel

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

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. All three staves are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The music features a slow, flowing melody in the upper staves, with the right hand of the piano (top staff) playing a series of eighth and sixteenth notes, and the left hand (middle and bottom staves) providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of three staves in the same key and time signature. The melody in the upper staves continues with a trill (tr) marked above a note in the second measure. The piano accompaniment in the lower staves continues with a steady rhythm of chords and single notes, supporting the overall mood of the piece.

12

Measures 12-17 of the piece. The music is in A major (three sharps). The right hand features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the start of measure 13. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 15.

18

Measures 18-24 of the piece. The right hand continues with a highly technical and expressive melody, featuring many sixteenth and thirty-second notes, trills, and grace notes. The left hand accompaniment remains consistent with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in measure 24.

25

Measures 25-30 of the piece. The right hand continues with a highly technical and expressive melody, featuring many sixteenth and thirty-second notes, trills, and grace notes. The left hand accompaniment remains consistent with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in measure 30.

31

This musical score block contains measures 31 through 36 of the piece. It is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 36.

*segue Choral***7b. Choral**

This musical score block contains the Choral section, labeled 7b. It is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the final measure.



14

*f* *p*

28

*f*

### 7c. [Choral]

nach Johann Christian Kittel

*f*

## 8. In dich hab ich gehoffet, Herr

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

The musical score is written for three staves: two treble clefs (upper and middle) and one bass clef (lower). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score consists of two systems of music. The first system contains six measures, and the second system contains six measures, starting with a measure number '7' above the first staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The upper treble staff often contains more complex melodic lines, while the lower bass staff provides a steady harmonic foundation.

13

This block contains measures 13 through 19 of the musical score. The notation continues on three staves. The upper staff features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The lower staff contains a simple bass line with whole and half notes. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

20

This musical score segment contains measures 20 through 26. The melody in the treble clef continues with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 25. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line at the end of measure 26.

### 8b. Choral

[illegible]

11

This musical system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody features several half notes and quarter notes, with some measures containing a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Below the bass staff, there are figured bass notations: 6, #, 6 4/2, 6 5, #, #, 6 6, 6, #, and a final C note.

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

This section contains two systems of musical notation. The first system has a grand staff with treble and bass clefs. The treble staff features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment with quarter and eighth notes. The second system continues the same musical texture, with the treble staff showing more intricate melodic patterns and the bass staff providing a steady harmonic foundation.

13

Measures 13-19 of the musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 13 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line at the end of measure 19.

20

Measures 20-26 of the musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 20 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line at the end of measure 26.

## 9. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

### 9a. Praeludium supra Aus tiefer Not

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major (one sharp) and common time (C). The piece consists of two systems of music. The first system contains six measures, and the second system, starting at measure 8, contains six measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The second system features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in measures 9, 10, 11, and 12. The piece concludes with a double bar line, followed by the text 'segue Choral'.

8

segue Choral

## 9b. Choral

The first system of the musical score for '9b. Choral' is written in G major (one sharp) and common time. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains several measures, including two trills marked with 'tr'. The lower staff begins with a bass clef and contains a continuous line of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues from the first. It begins with a measure number '9' above the treble staff. This system features more complex rhythmic patterns, including triplets marked with a '3' in both staves. The upper staff includes a trill marked with 'tr'. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score begins with a measure number '18' above the treble staff. It continues the melodic and harmonic development, featuring triplets marked with a '3' in both staves. The system concludes with a double bar line.

## 10. Es ist das Heil uns kommen her

Johann Christian Kittel (1801, S. 8)

### 10a. Harmonisch Vorspiel über Es ist das Heil

The musical 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 consists of two systems of music.

The first system (measures 1-8) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The lower bass staff contains a single note (F#) with a long note value, likely a whole note or half note, serving as a harmonic foundation.

The second system (measures 9-16) continues the harmonic development. The treble staff includes a trill (tr) in measure 14. The bass staff continues with a melodic line, and the lower bass staff features a long note value (likely a whole note or half note) with a slur over it, indicating a sustained harmonic element.



Johann Christian Kittel (1801, S. 6)

## 10b. Choral

6 7 5 6 6 $\sharp$  8 7 $\flat$  6 6 6 6 $\sharp$  7 6 6

7  $\sharp$  6 7 8 $\sharp$  7 5 6 6 5 6 6 7 5 6 5 6 5 $\flat$  6 6 $\flat$  4 5 7

# 11. Liebster Jesu, wir sind hier

## 11a. Praeludium supra Liebster Jesu, wir sind hier

**Vivace**

This musical score is for a prelude in G major, 3/4 time, marked 'Vivace'. It consists of two systems of three staves each. The first system includes a treble and bass staff for piano and a separate bass staff. The piano part features a lively melody with various ornaments, including a trill (tr) and a grace note (~), and triplet markings (3). The second system continues the piece, starting at measure 8, with more complex piano textures and a more active bass line.

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

This musical system contains measures 32 through 37. It is written for piano and bass. The piano part features a treble and bass staff. Measures 32-34 show a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 35 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 36-37 are simpler, with the right hand playing chords and the left hand playing a single note. The bass part has a single staff. Measures 32-34 are mostly rests, with some eighth notes in measures 32 and 33. Measures 35-37 show a simple bass line with eighth and quarter notes.

### 11b. Choral

This musical system contains measures 38 through 43. It is written for choral and piano. The piano part features a treble and bass staff. Measures 38-43 show a simple piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The choral part has a single staff. Measures 38-43 show a simple choral melody with half and quarter notes. The system ends with a double bar line.

13

Musical score for measures 13-20. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one sharp (F#). Measures 13-15 show rests in the upper staves and chords in the lower staves. Measures 16-20 contain a vocal melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5, and finally a half note D5.

21

Musical score for measures 21-28. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one sharp (F#). Measures 21-25 show a vocal melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5, and finally a half note D5. Measures 26-28 show a vocal melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5, and finally a half note D5.

## 12. Allein Gott in der Höh sei Ehr

### 12a. Praelud: supra Allein Gott in der Höh

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 features a series of eighth-note patterns, many of which are marked with a trill (tr). The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing eighth-note patterns and trills. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, showing a simpler eighth-note pattern. The system concludes with a measure containing two triplets of eighth notes in the top staff.

The second system of the musical score continues from the first. It also consists of three staves. The top staff (treble clef, F# key signature, C time signature) begins with a measure marked with a '6' above the staff, followed by eighth-note patterns and trills. The middle staff (bass clef, F# key signature, C time signature) continues the eighth-note patterns and trills. The bottom staff (bass clef, F# key signature, C time signature) remains mostly empty, with only a few notes in the final measure. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes in the top staff.

11

11

16

16

21

21

*segue Choral*

## 12b. Choral

The first system of the musical score for '12b. Choral' 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 half note G4, followed by a whole note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. 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 and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and it contains a whole rest throughout the system. Trills (tr) are marked above the final notes of the top staff and below the final notes of the middle staff.

The second system of the musical score for '12b. Choral' 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 half note G4, followed by a whole note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. 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 and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and it contains a whole rest throughout the system. Trills (tr) are marked above the final notes of the top staff and below the final notes of the middle staff. The system concludes with a double bar line.



13

tr

tr

19

tr

25

tr

# 13. Es ist das Heil uns kommen her

Johann Christian Kittel (1801, S. 1, verändert)

## 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 two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more active bass line with many sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, providing a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of three staves with the same key signature and time signature. The top staff continues the melodic line, ending with a double bar line. The middle staff continues the active bass line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. At the end of the system, there is a curved line with the text "segue Choral" written below it, indicating the transition to the next section.

## 13b. Choral

Johann Christian Kittel (1801, S. 2)

The musical score is written for piano accompaniment in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of staves.

**System 1 (Measures 1-5):** The right hand begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The left hand plays a series of arpeggiated chords. Measure 5 features a sixteenth-note run in the right hand.

**System 2 (Measures 6-11):** Measure 6 is marked with a '1.' and a repeat sign. Measure 7 is marked with a '2.' and a repeat sign. Measure 8 contains a trill (tr) on G4. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand continues with arpeggiated figures.

**System 3 (Measures 12-16):** Measure 12 is marked with a '12'. The right hand has a melodic line with a long note in measure 14. The left hand features a series of arpeggiated chords and a final sustained chord in measure 16.

Johann Christian Kittel (1801, S. 3)

**13c. Vorspiel mit voller Orgel zu vorhergehendem Liede**

The musical score is written for three staves in D major (two sharps) and 3/4 time. The first system consists of five measures. The Treble staff begins with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. The Bass staff begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The lower Bass staff begins with a quarter note D3, followed by eighth notes E3, F#3, G3, A3, B3, and C4. The second system consists of six measures, starting at measure 6. The Treble staff begins with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. The Bass staff begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The lower Bass staff begins with a quarter note D3, followed by eighth notes E3, F#3, G3, A3, B3, and C4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

11

Musical score for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves: Treble, Bass, and a third Treble staff. The first staff (Treble) contains the melody, the second staff (Bass) contains the bass line, and the third staff (Treble) contains a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by bar lines. The first staff has a treble clef, the second staff has a bass clef, and the third staff has a treble clef. The score ends with a double bar line.

*segue Choral*

### 13d. Choral mit vorigem Thema mit voller Orgel

**Johann Christian Kittel (1803, S. 4, leicht verändert)**

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for three parts: Treble Clef (Right Hand), Bass Clef (Left Hand), and a separate Bass Clef line at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Treble Clef part features a melody with various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The Bass Clef part provides a harmonic accompaniment with similar note values and rests. The bottom Bass Clef line appears to be a simplified or alternative version of the bass line, featuring fewer notes and more rests.

6

Measures 6-10 of the piece. The music is in D major (two sharps) and 3/4 time. The upper system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The lower system is a single bass staff continuing the accompaniment. Measure 6 starts with a treble staff entry. Measure 10 ends with a repeat sign.

11

Measures 11-15 of the piece. The treble staff continues the melody, and the bass staff continues the accompaniment. Measure 11 starts with a treble staff entry. Measure 15 ends with a repeat sign.

16

Measures 16-20 of the piece. The treble staff continues the melody, and the bass staff continues the accompaniment. Measure 16 starts with a treble staff entry. Measure 20 ends with a repeat sign.

# 14. Jesu, meine Freude

14a. Vorspiel zum Choral.

Johann Christian Kittel (1801, S. 9)

11

*segue Choral*

## 14b. [Choral]

Johann Christian Kittel (1801, S. 10-11)

This musical score is for the chorale 'Jesu, meine Freude' by Johann Christian Kittel. It is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. 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 (measures 1-9) features a treble staff with a melody of eighth and sixteenth notes, a bass staff with a steady eighth-note accompaniment, and a lower bass staff with a simple harmonic line. A trill (tr) is marked above the final note of the first system.

The second system (measures 10-18) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) in measure 10. The treble staff continues the melodic line, while the bass and lower bass staves provide harmonic support. Measure 10 is marked with a repeat sign.

The third system (measures 19-27) concludes the piece. The treble staff ends with a final cadence, and the bass and lower bass staves provide a concluding harmonic line. The piece ends with a double bar line.



## 14c. [Choral]

Johann Christian Kittel (1801, S. 11, leicht verändert)

The musical score is written for piano accompaniment in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains 7 measures, and the second system contains 8 measures, starting with a measure marked with the number 8. The piano part features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and sustained chords. The second system begins with a measure marked '8' and includes a trill (tr) in the right hand.

Anhang: Choralbearbeitungen aus dem Vorspann

## 14. Allein Gott in der Höh sei Ehr

### 14a. Praeludium [1]

14a. Praeludium [1] is a musical score for a three-part setting of the hymn "Allein Gott in der Höh sei Ehr". It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score consists of three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff begins with a series of chords and a melodic line that includes a trill (tr) in the final measure. The two bass staves provide a harmonic accompaniment, with the bottom staff featuring a more active, rhythmic line. The piece concludes with a double bar line.

### 14b. Praelud: [2]

14b. Praelud: [2] is a musical score for a three-part setting of the hymn "Allein Gott in der Höh sei Ehr". It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score consists of three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff begins with a series of chords and a melodic line that includes a trill (tr) in the final measure. The two bass staves provide a harmonic accompaniment, with the bottom staff featuring a more active, rhythmic line. The piece concludes with a double bar line.

6

This musical system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melody with various note values and rests, ending with a trill (tr) on a whole note. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, providing a simple harmonic support with quarter and half notes.

### 15c. Praelud: [3]

This musical system 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 melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, providing a simple harmonic support with quarter and half notes.

**15d. Praelud. [4]**

The first system of the musical score is written for 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 series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes and some rests. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes and some rests. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score is written for 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 series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes and some rests. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes and some 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 contains six measures of music, starting with a whole note chord and followed by eighth and sixteenth note patterns. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music, including eighth and sixteenth note patterns and a whole note chord. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music, primarily consisting of whole notes and rests.

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 contains six measures of music, starting with a whole note chord and followed by eighth and sixteenth note patterns. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music, including eighth and sixteenth note patterns and a whole note chord. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures of music, primarily consisting of whole notes and rests. The system concludes with a double bar line.

**15f. Praelud: [6]**

11

Musical score for Praelud: [6]. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 2/4 time. The piece consists of 11 measures. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

**15g. Choral. Allein Gott in der Höh**

Musical score for Choral. Allein Gott in der Höh. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and common time (C). The piece consists of 12 measures. The melody is primarily in the treble staff, featuring half notes and whole notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

## 16. Wir gläuben all an einen Gott

### 16a. Praelud. ex D moll [1]

The musical score is written for piano in D minor, 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-10) features a treble staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 11-18) continues the melody in the treble staff, while the bass staff introduces a more complex accompaniment with triplets and sixteenth notes. The third system (measures 19-26) shows the melody in the treble staff with trills and the bass staff with dense triplet patterns. The score concludes with a final chord in the bass staff.

29

39

This musical score is for a chorale in D minor, 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 29-38) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system (measures 39-48) continues the piece, with the treble staff showing more complex melodic figures and the bass staff providing a steady harmonic foundation. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

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

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

This musical score is for a prelude in D minor, 4/4 time. It consists of a single system of piano accompaniment. The treble staff features a melodic line with various intervals and a bass staff with a harmonic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.



**16d. Praelud. ex D moll [3]**

The musical score is written for piano in D minor, 3/4 time, and consists of 12 measures. It is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 5-8) shows a more active treble staff with eighth notes and a dense bass line with continuous sixteenth-note patterns. The third system (measures 9-12) continues the sixteenth-note texture in the bass and concludes with a final cadence in the treble staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

## 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 Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

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

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

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das 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.