10990035

7-

4. Mus. th. 662

Orgelschule.

Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels.

Zum Gebrauch in Musikschulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten, sowie zum Selbstunterricht

bearbeitet und herausgegeben

von

Dr. J. G. Herzog,

k. Professor der Musik in Erlangen.

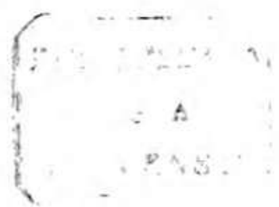
Op. 41.

Erlangen, 1867.

Verlag von Andreas Deichert.

130 = B

10990035



Orgelschule.

Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels.

Zum Gebrauch in Musikschulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten, sowie zum Selbstunterricht

bearbeitet und herausgegeben

von

Dr. J. G. Herzog,

k. Professor der Musik in Erlangen.

Op. 41.

Erlangen, 1867.

Verlag von Andreas Deichert.

10990035

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Seinen verehrten Freunden

den Herren

Pfarrer **W. Leydel**
in **München,**

Pfarrer **F. Mergner**
in **Ditterswind,**

Dr. Dom. **Mettenleiter**
in **Regensburg,**

Kapellmeister **H. M. Schletterer**
in **Augsburg,**

Organisten **J. H. Lützel**
in **Zweibrücken,**

gewidmet

vom

Verfasser.

10990035

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Einleitung.

Ueber Registriren. *)

§. 1.

Unter Registriren versteht man die Kunst, die einzelnen Stimmen der Orgel zweckmässig mit einander zu verbinden. Diese Verbindung kann in zweifacher Weise geschehen: einmal nach der Klangstärke, sodann in Beziehung auf die Klangfarbe der Stimmen. Ein zweckmässiger Gebrauch der Register nach diesen zwei Gesichtspunkten setzt aber von Seite des Organisten genügende Kenntniss derselben voraus, welche bei der Verschiedenheit der Intonirungsweise am Sichersten auf praktischem Wege, vor der Orgel, in Orgelbauwerkstätten, bei Aufstellung von neuen Orgelwerken etc. zu erreichen ist. Ohne uns daher auf eine detaillirte Beschreibung aller vorkommenden Register einzulassen, die der Schüler in ausführlicher Weise in den Schriften über Orgelbau von Töpfer und Seidel finden kann, ziehen wir es vor, denselben mit der Disposition einer Orgel von mittlerer Grösse und mit der Art und Weise bekannt zu machen, wie solche bei den Uebungen dieser Schule benützt worden ist.

Hauptmanual.

a) Prinzipal 8′ Oktave 4′ Oktave 2′	b) Flöte major 8′ Gedeckt 8′ Gemshorn 8′ Bordun 16′ Flöte 4′	c) Gambe 8′ Salicional 8′ Spitzflöte 4′
d) Trompete 8′	e) Quintflöte $5^1/_3$′ Quinte $2^2/_3$′ Mixtur 5fach.	

Oberwerk.

a) Geigenprinzipal 8′ Fugara 4′ Oktave 2′	b) Lieblichgedeckt 8′ Rohrflöte 8′ Gedeckt 4′	c) Aeoline 8′ **) Dolce 8′
d) Fagott und Klarinett 8′	e) Nasatquinte $2^2/_3$′ Cornett	

*) Ueber Stimmung und Frhaltung der Orgel sind die Abhandlungen von Töpfer (Weimar bei Vogt) und Ritter (Erfurt bei Körner) zu empfehlen.

**) Ein sanftes, eng mensurirtes, gambenähnliches Register von Zinn.

Pedal.

a) Prinzipal 16′ Oktavbass 8′	b) Subbass 16′ Flötenbass 8′ Flötenbass 4′	c) Violonbass 16′ Violoncell 8′
d) Posaune 16′ Clarino 4′	e) Quintbass $5^1/_3$′ Quintbass $10^2/_3$′ Pedalmixtur.	f) Pedalcoppel.

§. 2.

Die vorstehenden Register werden eingetheilt:

a) in Bezug auf ihre tonerzeugende Form in Labial- und in Zungenstimmen. Die Bestandtheile einer Labial- oder Lippenpfeife sind: der Fuss, der Kern, das Unterlabium, die Kernspalte, der Pfeifenkörper, das Oberlabium, der Aufschnitt. Die Haupttheile einer Zungenstimme sind: der Schallbecher, das Mundstück und der Stiefel. Vergleiche z. B. Prinzipal, Flöte mit Trompete oder Posaune.

b) Der Grösse nach: in 16, $10^2/_3$, 8, $5^1/_3$, 4, $2^2/_3$ und 2füssige Register. 8füssig nennt man z. B. ein Register, bei welchem die tiefste Pfeife 8 Fuss lang ist.

c) Der Zusammensetzung nach:
   1) in einfache, wenn jeder Ton nur durch eine Pfeife erzeugt wird; und
   2) in gemischte Stimmen, wenn bei jeder Taste 2, 3, 4 oder 5 Töne zugleich erklingen (Mixtur, Cornett)

d) in Bezug auf ihren Rang, ihre Bedeutung:
   1) in Grundstimmen, welche den der Taste entsprechenden Ton oder die höhere oder tiefere Oktave desselben angeben und den eigentlichen Kern des Orgeltons bilden. Ein 4füssiges Register gibt den einer Taste entsprechenden Ton um eine Oktave höher, ein 16füssiges um eine Oktave tiefer an u. s. w.
   2) in Neben- oder Füllstimmen wie Terzen, Quinten, welche nur in Verbindung mit den Grundstimmen gebraucht werden können. Quinte $5^1/_3$′ gibt $\bar{g}$ auf der Taste $\bar{c}$ —, Quinte $2^2/_3$′ dagegen $\bar{\bar{g}}$ an.
   3) in gemischte Stimmen, Mixturen, welche auf jeder Taste mehrere Töne, Oktaven, Quinten und Terzen hören lassen. Hieher gehören die Mixtur, der Cornett.

e) Ferner lassen sich diese Stimmen nach dem Charakter der Intonation eintheilen:
   1) in starke, kräftige Stimmen, z. B. Prinzipal 8′, Oktave 4′ und 2′, Prinzipal 16′ und Oktavbass 8′ im Pedal;
   2) in Stimmen, deren Haupteigenschaft Tonfülle ist: Bordun 16′, Flöte major 8′, Gedeckt 8′, Subbass 16′;
   3) in Stimmen von streichendem, schneidendem Charakter: Geigenprinzipal 8′, Gambe 8′, Aeoline 8′, Salicional 8′, Dolce 8′, Violonbass 16′, Violoncellbass 8′;
   4) in Register mit durchdringendem, glänzendem Toncharakter: Clarinett, Trompete 8′, Clarino 4′, Posaune 16′;
   5) in Register, die sich durch ihre Klangschärfe hervorheben, wie Quinte, Mixtur, Cornett.

§. 3.

Die Grundlage jeder Registermischung bilden im Manual die 8-, im Pedal die 16füssigen Stimmen. Die 4- und 2füssigen im Manual, die 8- und 4füssigen im Pedal, haben die Bestimmung, den Ton der eigentlichen Grundstimmen zu verstärken, ihn klarer und beweglicher zu machen; sodann sollen insbesondere die 4füssigen Register im Manual den Klangcharakter der grösseren Stimmen unterstützen und herausheben, so z. B. Oktove 4′: das Prinzipal, Flöte 4′: die Flöte und das Gedeckt 8′, Spitzflöte: die Gambe, das Geigenprinzipal. Die Quinten und Mixturen füllen und verschärfen den Orgelton und vereinigen die verschiedenen Stimmen zu einer gleichartigen Klangmasse. Den 4- und 2füssigen Stimmen im Manual gegenüber wird durch den 16füssigen Bordun (im vollen Werk durch Hinzufügung der Quinte $5^1/_3'$) das Gleichgewicht hergestellt.

Bei der Zusammensetzung der Register sind besonders folgende allgemeine Regeln zu beobachten:
   1) Es muss die nöthige Grundlage vorhanden sein, welche im Manual durch die 8füssigen, im Pedal durch die 16füssigen Stimmen gebildet wird.
   2) Es dürfen bei der Zusammenstellung keine Lücken im Oktavenverhältniss entstehen.
   3) Die 4füssigen Register müssen bezüglich der Klangstärke in rechtem Verhältniss zu den 8füssigen, die 8füssigen zu den 16füssigen stehen.
   4) Quinten und Terzen dürfen nicht die höchsten Stimmen bilden, sondern müssen stets durch die höher liegenden Oktavstimmen, im Manual zu 2′, im Pedal zu 4′, bedeckt werden.
   5) Es dürfen nicht lauter Register von gleicher Klangfarbe mit einander verbunden werden.
   6) Das Pedal muss in rechtem Verhältniss zur Stärke des Manuals stehen.

Die folgenden Mischungen verstossen gegen diese Regeln. Warum?
   1) Gedeckt 8′, Oktave 4′, Oktave 2′ oder: Salicional 8′, Oktave 4′.
   2) Prinzipal und Gedeckt 8′ — Oktave 2′ oder: Flöte, Gedeckt und Gambe 8′ Bordun 16 — Oktave 2′.
   3) Lieblichgedeckt 8′ und Oktave 4′ (helle scharfe Intonation). *Pedal*: Subbass 16′ Oktavbass 8′.
   4) alle 8füssigen Grundstimmen ohne Trompete mit Oktave 4′ Quinte $2^2/_3'$ und Bordun 16′.
   5) Gambe und Salicional 8′ oder: Gambe und Clarinett 8′ oder: Gambe und Quintatön 8′.
   6) im Manual: Prinzipal, Flöte, Gedeckt und Gambe 8′, Bordun 16′ Oktave 4′ — im Pedal: Subbass 16′ und Violoncell 8′.

§. 4.

Bei der grossen Verschiedenheit der Register in Bezug auf Intonation ist es schwer, ja unmöglich für alle Fälle bestimmte Mischungen vorzuschreiben. Aus diesem Grunde haben sich die meisten Orgelcomponisten auch nur allgemeiner Bezeichnungen für die Registrirung bedient. Dem Schüler gegenüber aber sind Beispiele nothwendig, um daran wenigstens die Art und Weise kennen zu lernen, wie eine gegebene Disposition zu benützen ist, und um daraus Folgerungen für die ihm zu Gebot stehende Orgel ziehen zu können. Nach der oben aufgestellten Disposition könnten die üblichen allgemeinen Bezeichnungen, um nur einige Beispiele zu geben, ungefähr in folgender Weise ausgeführt werden:

Mit sehr sanften Stimmen:

Manual: Dolce 8′.
Pedal: mittelst der Pedalcoppel aus dem Hauptwerk: Bordun 16′ Salicional 8′. Oder:
Manual: Salicional und Lieblichgedeckt 8′.
Pedal: Subbass 16′ Violoncell 8′.

Mit sanften Mittelstimmen:

Manual: Gambe und Gedeckt 8′.
Pedal: Subbass 16′ Violoncell 8′. Oder:
Manual: Flöte, Gedeckt, Gambe 8′ Flöte 4′ oder wenn der Charakter der Gambe mehr heraustreten soll, statt letzterer: Spitzflöte 4′.
Pedal: Subbass und Violonbass 16′ Violoncell 8′.

Mit kräftigen Stimmen:

Manual: Zu mehreren 8füssigen Mittelstimmen noch Prinzipal 8′ und ein entsprechendes 4füssiges Register,
Pedal: zu den vorhergehenden Stimmen noch die Pedalcoppel.

Mit starken Stimmen:

Manual: Die 8- und 4füssigen Stimmen, nebst Bordun 16′ Oktave 2′,
Pedal: die entsprechenden 16- und 8füssigen Stimmen nebst Coppel.

Mit vollem Werke:

Die 16-, 8-, 4- und 2füssigen Stimmen, Trompete, Quinte und und Mixtur.

Unter der Bezeichnung »Volles Werk« ist zunächst die Vertretung aller zu einer gleichartigen Klangmasse nothwendigen Stimmgat-

tungen verstanden: der Labial-Zungen- und Füllstimmen, nicht aber immer die Benützung aller Manuale oder aller Register. Mithin können nach Umständen bei 2manualigen Orgeln genügen: die 8füssigen Mittelstimmen wie Gedeckt, Flöte, Gambe, Gemshorn 8′, das Hauptprinzipal 8′ mit seinen Verstärkungen Oktav 4′ und 2′, Bordun 16′, Trompete 8′, Quinte und Mixtur, im Pedal die 16-, 8- und 4füssigen Stimmen nebst Pedalcoppel. Im andern Falle versteht man allerdings häufig darunter alle Register des Werks. Bei einer richtig disponirten und mit Berechnung der Gesammtwirkung intonirten Orgel, bei welcher namentlich den Abstufungen zwischen gleichnamigen oder gleichartigen Registern Rechnung getragen ist, werden auch die schwächeren Stimmen in ihrem Verhältniss zu andern im vollen Werk nicht ohne Bedeutung sein. Doch kann immerhin die Rücksicht auf präcise Ansprache oder auf Klarheit der Stimmenbewegung die Weglassung des einen oder andern Registers, wie z. B. einer Quintflöte $5^1/_3'$ im Manual, der Quinte $10^2/_3'$ im Pedal u. s. w., als wünschenswerth erscheinen lassen.

Einige vorkommende allgemeine Bezeichnungen, welche sich weniger auf die Tonstärke, als auf die Klangfarbe beziehen, sind:

Mit sanften, streichenden Stimmen:

Manual: Salicional und Lieblichgedeckt 8′ (auch Salicional allein) oder:
Gambe und Gedeckt 8′.
Pedal: Subbass 16′, Violoncell 8′.

Mit hellen, klaren Stimmen:

Manual: Gedeckt, Flöte 8′, Flöte 4′. Oder:
Manual: Gedeckt, Flöte und Prinzipal 8′, die klare Oktave 4′ —
Pedal: Subbass und Violonbass 16′, Oktavbass 8′.

Mit dumpfen Stimmen:

Manual: Gedeckt 8′, Gambe 8′, Bordun 16′, Gedeckt 4′.
(Oder bei einer anderen Disposition vielleicht:
Manual: Gambe, Hohlflöte 8′, Quintaton 16′, ein sanftes 4füssiges Register).
Pedal: Subbass und Violonbass 16′ nebst Pedalcoppel.

Mit vollen, ernsten Stimmen:

Manual: Mehrere 8füssige Stimmen mit Gambe 8′, Bordun 16′ und einem 4füssigen Register.
Pedal: Subbass und Violonbass 16′, der einschlagende Posaunenbass 16′, Violoncell und Flötenbass 8′.

Mit voller, glänzender Registrirung:

Mittelst der Manualcoppel aus beiden Manualen: Geigenprinzipal, Gambe, Salicional und Rohrflöte 8′, Trompete, Fagott und Clarinett 8′, Fugara und Spitzflöte 4′, Bordun 16′, Superoktav 2′, Cornett 8′ (wenn derselbe theilweise auch durch die unteren Oktaven geht).
Pedal: Subbass und Violonbass 16′, Posaune 16′, Oktavbass 8′, Violoncell 8′, Clarino 4′ — nebst Pedalcoppel.

Besondere Fälle der Registrirung, wie solche z. B. hie und da bei weniger gangbaren Melodien, beim Vortrag von Choralvorspielen mit einem Cantus firmus etc. vorkommen, findet der Schüler in den betreffenden Capiteln dieser Orgelschule näher angegeben.

§. 5.

Bei Begleitung des Gemeindegesanges richtet sich die Stärke der Orgel nach der Anzahl der Gemeindeglieder, nach der Gangbarkeit der Melodien und nach dem Charakter der gottesdienstlichen Feier. Der Gemeindegesang soll durch das Orgelspiel getragen und gehoben werden; zu schwache, wie umgekehrt zu starke Registrirung, welch letztere den Gemeindegesang übertönt, ist zu tadeln. Doch können auch hierin Ausnahmsfälle vorkommen, wie z. B. bei besonderen festlichen Gelegenheiten, die ein kräftiges Orgelspiel wünschenswerth erscheinen lassen, auch wenn die Anzahl der Gemeindeglieder nicht immer in gleichem Verhältniss damit steht, wie diess z. E. bei der Geburts- und Namenstagsfeier des Regenten der Fall sein dürfte. — Im Allgemeinen können die Mittelstimmen: Gedeckt, Gambe, Flöte, Gemshorn 8′ mit Flöte 4′ als die Grundlage der Choralbegleitung angesehen werden; die Verstärkung geschieht nach Umständen durch Prinzipal 8′, Oktave 4′, Bordun 16′, Oktave 2′, welche Registrirung durch Hinzuziehung der Trompete und Quinte und schliesslich durch die Mixturen zum vollen Werke anwächst.

§. 6.

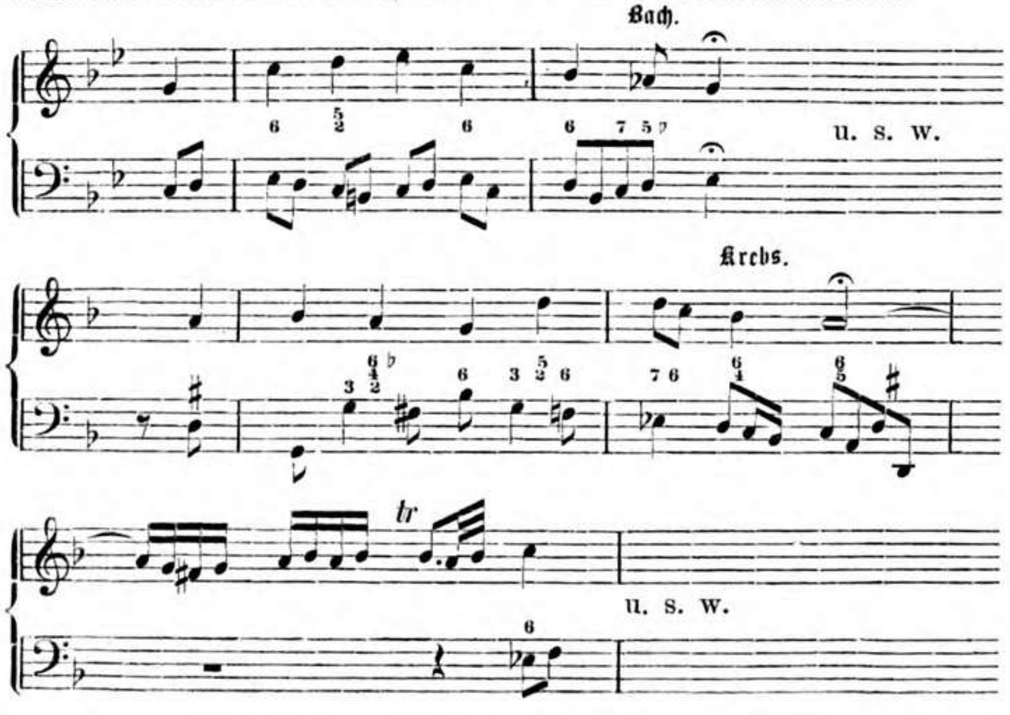
Die Registrirung ist ein wichtiges Mittel zur Darstellung des Charakters eines Tonstücks. Wohlbemessene, dem Inhalt entsprechende Wahl, edle Einfachheit, welche frei ist von aller Uebertreibung im Wechsel von piano und forte, bilden die Haupteigenschaften einer guten Registrirung. Ueberkünstelung im Registriren stört den reinen Genuss eines Kunstwerkes ebenso sehr, wie jene in unsern Tagen so beliebte Uebertreibung der Dynamik beim Chorgesang, mit welcher man sogar den altklassischen Werken eines Palestrina, Eccard etc., die solche Künste doch am allerwenigsten vertragen, aufzuhelfen sucht.

Ueber Choralgesang.

Der Gemeindegesang der evangelischen Kirche ist seinem Wesen und seiner Bestimmung nach ein kirchlicher Volksgesang mit ursprünglich bestimmt ausgeprägtem rhythmischen Charakter. Dass dieser rhythmische Charakter nach und nach verloren gegangen ist, beweist keineswegs das Unvermögen der Gemeinden, denselben genügend zur Geltung zu bringen. Die Erfahrung zeigt vielmehr, dass auch jetzt noch grössere Gemeinden, wenn sie nämlich gut geleitet werden, sich diese rhythmische Gesangsweise ohne erhebliche Schwierigkeiten anzueignen vermögen. Zur Verschlechterung des Gemeindegesanges hat ausser manchen andern Dingen, deren Aufzählung hier nicht nothwendig ist, hauptsächlich das Orgelspiel selbst mit beigetragen. Und die Gegner des rhythmischen Choralgesangs, welche sagen, dass die

Vervollkommnung des Orgelspiels ein wesentlicher Grund zur allmählichen Beseitigung desselben gewesen sei, sprechen damit zugleich ein von Seite der Organisten dem Gemeindegesang gegenüber begangenes Unrecht aus. Die Orgel verliess nämlich ihre mehr dienende Stellung und machte sich zur Herrin des Gemeindegesanges, wodurch dessen freier, volksthümlicher Charakter in seiner weiteren Entfaltung gehemmt worden ist. Die Bewahrung und Reinerhaltung dieses Charakters hätte von Seite der begleitenden Orgel vor Allem bestimmten Takt und wo möglich einfache, Jedermann zugängliche Harmonie verlangt. Statt dessen machte sich allenthalben eine mehr künstliche, über den Volkston hinausgehende, mitunter sogar figurirte Begleitung geltend. Die Veränderung der Töne in ihrem ursprünglichen Zeitwerth, die Verschleppung des Takts und Aufhebung aller rhythmischen Wirkung, sowie die Einschaltung von Zwischenspielen, die nicht selten als die eigentlich künstlerische Seite beim Orgelspiel angesehen wurden, sind zum grossen Theil eine Folge davon. Zur Zeit der höchsten Blüthe des Orgelspiels, nämlich zur Zeit eines Bach, Händel, Krebs war die rhythmische Gesangsweise schon verschwunden. Bach benützt den Choral, wie er ihn zu seiner Zeit vorfand. Des grossen Meisters Harmonisirung gehört dem Kunstgesang an. Seine wunderbare, tiefsinnige, echt exegetische Weise ist über alles Lob erhaben, aber sie widerstrebt dem Wesen des älteren Chorals in seiner Eigenschaft als Volksgesang *).

*) Man sehe nur einige Beispiele, und man wird sofort erkennen müssen, dass bei dieser Art die Gemeinden doch mehr oder weniger in der freien, selbständigen Theilnahme am Gesang beschränkt gewesen sein mussten. Und was war für den Gemeindegesang von Organisten zu erwarten, welchen der Geist Bachs und seiner Schule fehlte, und welche blos die Form nachahmten?



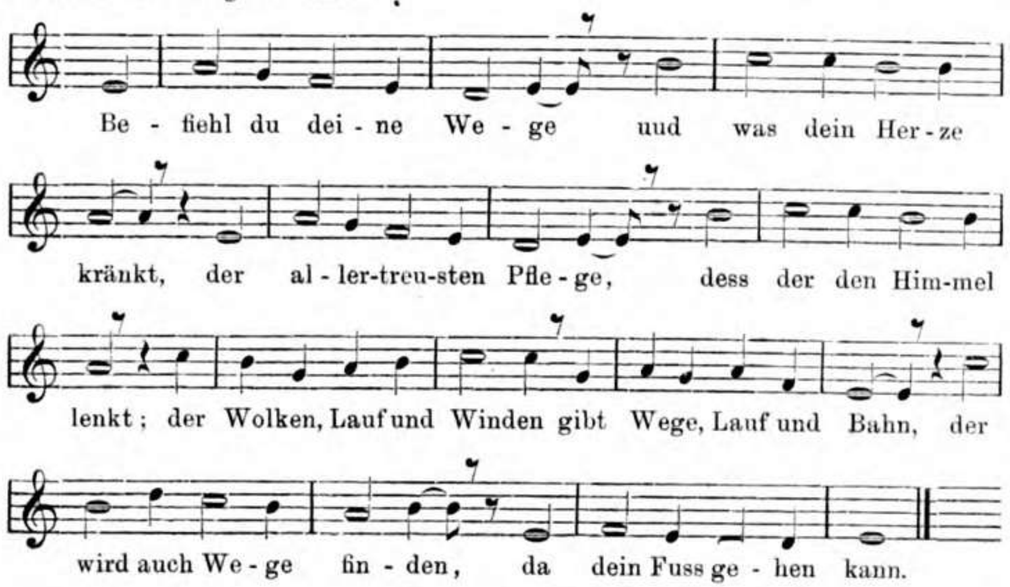
In späterer Zeit ist man zwar, die Folgen einer zu kunstvollen Begleitung bedenkend, wieder zu einer einfacheren Harmonie zurückgekehrt, man suchte wenigstens den Gemeindegliedern das Mitsingen wieder zu erleichtern, aber man ist dabei doch auf halbem Wege stehen geblieben, und eine allerdings nicht unbeträchtliche Anzahl evangelischer Gemeinden in Bayern abgerechnet, wo sich Männer wie v. Tucher, Zahn, Ortloph, Layritz, Kraussold, Mergner, Lützel, Wiener u. A. um die Verbesserung des Kirchengesanges sehr namhafte Verdienste erworben haben, ist es im Allgemeinen noch schlecht mit dem kirchlichen Volksgesang bestellt. Die meisten Gemeinden singen geradezu noch schleppend und schläfrig, die einzelnen Töne erscheinen abgerissen, jeder gleichsam für sich, die Fermaten werden ungebührlich lang ausgehalten, die einzelnen Zeilen stehen zu einander ohne innern Zusammenhang, von den vielen willkürlichen Veränderungen der Melodien in tonischer Beziehung gar nicht zu reden. Von einer wirklichen Erbauung und Erhebung der Gemeinde kann dabei um so weniger die Rede sein, als durch eine solche Verzerrung die Auffassung der Melodie und das Verständniss des Textes nothwendig erschwert wird. Die Gründe, warum so Viele noch dabei stehen bleiben, sind trotz alles gelehrten und ungelehrten Streitens darüber leicht einzusehen. Die Einen sind gebunden von der Macht der Gewohnheit, Andere sind zu indifferent, um für die Sache mit Entschiedenheit einzustehen, wiederum Andere, darunter leider ein grosser Theil unserer wenigstens in technischer Beziehung gewandten Organisten, durch die Sorge um ihren Ruf. Diese Letzteren bleiben lieber beim alten Schlendrian, als dass sie sich der Gefahr eines wenn auch ungerechtfertigten Tadels aussetzen. Wenn man bedenkt, wie der gegenwärtige Stand des Orgelspiels eine so grosse Anzahl tüchtiger und ausgezeichneter Meister aufzuweisen hat *), wie der Herstellung brauchbarer Orgelwerke, der Verbreitung guter Gesangbücher allenthalben die regste Theilnahme wieder zugewandt wird, so ist diese Vernachlässigung des Kirchengesanges, namentlich in grossen Städten, wo doch meist alle Mittel zur Verbesserung gegeben wären, schwer zu begreifen.

Es entsteht nun die Frage: Was muss geschehen, um den Gemeindegesang zu heben und ihm wieder grössere und allgemeine Theilnahme zuzuwenden? — Vor Allem muss er wieder als kirchlicher Volksgesang im wahren Sinne des Worts erkannt werden. Als solcher wird er sich erweisen, wenn man die Reinheit und Echtheit der Choräle in tonischer Beziehung zu wahren sucht, und wenn ihnen der Rhythmus wieder gegeben wird. »Rhythmus aber ist das bestimmt gegenseitige Verhältniss der Theile einer Melodie in der Zeit, also das einigende und die Einheit darstellende Band des Ganzen.« Er ist die eigentliche Seele der Melodie. Zuvörderst thut es noth, den Rhythmus im allgemeinen oder weitern Sinne wieder herzustellen. Dieser besteht darin, dass bei Chorälen von gleich langen Noten die einzelnen Töne

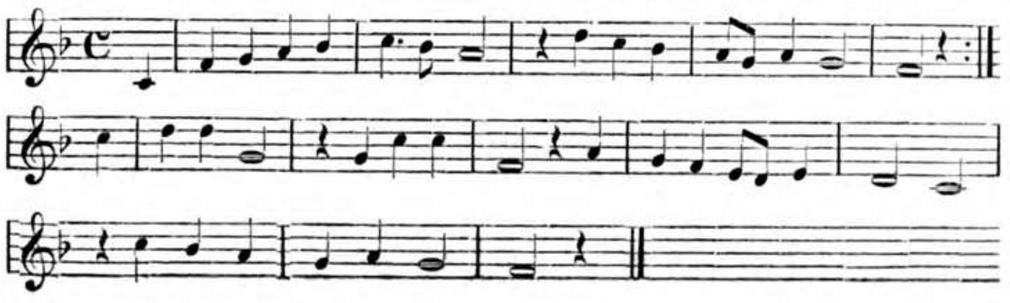
*) Wir erinnern hier nur an die Namen eines Ritter, Haupt, Töpfer, Stolze, Faisst, v. Eyken, Brosig, Merkel, A. Fischer, Fink, Helfer, Gottschalg, Stade, Engel, Thomas, Scherzer, Riegel u. s. w.

einer Zeile in Beziehung zu einander treten, so dass ein Gefühl von Thesis und Arsis hervortritt, und dass die Zeilen unter sich in architektonischen Zusammenhang gebracht werden, bei welchem allein das Fortwirken eines abgemessenen Taktes und des Rhythmus durch die ganze Melodie möglich ist. Zwischenspiele, willkürlich lange Fermaten *) sind daher unzulässig. Das Tempo ist so schnell zu

*) Wenn man sagt, der rhythmische Choral lasse gar keine Ruhepunkte, keine rechte Zeit zum Athemholen zu und sei deshalb mit zu grosser Hast verbunden, und daher ermüdend, so ist dies eine irrige Behauptung. Die Ruhepunkte desselben liegen in der rhythmischen Gliederung und unterscheiden sich von den Fermaten des nicht rhythmischen Gesangs dadurch, dass diese willkürlich lang, jene abgemessen, im Verhältniss zu der übrigen Taktmässigkeit gehalten werden, ähnlich wie es bei weltlichen Volksgesängen auch der Fall ist. Dadurch wird aber der Gemeinde das Singen wesentlich erleichtert. Zum Beweis diene folgende Melodie:



Die Auftaktnote wird zwar in ihrem vollen Werthe ausgehalten, der Accent fällt aber auf die folgende Note. Bei Chorälen in geradem Takt findet sich häufig die Notirung in der Weise, dass die Schlusssilbe einer Zeile auf das erste oder dritte Viertel fällt und die folgende Zeile sogleich ohne dazwischen tretende Pause mit dem nächsten Viertel beginnt; in solchen Fällen kann, wenn es nicht gegen den Rhythmus und den Text verstösst, die letzte Note verlängert werden. Als Beispiel diene folgender Choral, welcher im bayr. Choralbuch fortlaufend, ohne Pausen zwischen den Zeilen, notirt ist.



nehmen, als zum Hervortreten dieser Eigenschaften eines rhythmischen Gesangs erforderlich ist, es darf aber auch nicht schneller sein, als es der Charakter der Melodie, die Würde des Orts verträgt. Die Rectificirung der Choräle in tonischer Beziehung, die Herstellung dieses allgemeinen Rhythmus ist zunächst das Ziel, das in unsern evangelischen Gemeinden aller Orten wieder erreicht werden muss, und das auch leicht erreicht werden kann. Dieses Ziel darf aber nicht als ein zu geringes betrachtet werden. Es gibt Manche, welche auf einmal zu viel wollen, zu viel durcheinander versuchen und aus diesem Grunde in der Regel gar nichts oder doch nur Halbes erreichen. Singt eine Gemeinde nur erst überhaupt wieder rhythmisch, so ist damit schon ein grosser Fortschritt geschehen; denn an die Stelle der seitherigen Monotonie, des so schleppenden, gedankenlosen Schreiens, ist ein geregelter Gesang getreten, fähig die Gemeinde zu erheben und zu erbauen und sie zu eifriger Theilnahme anzuregen. Wo dieser Grund gelegt ist, da wird es auch nicht schwer halten, den Rhythmus im engern Sinne wieder einzuführen, ausgenommen diejenigen Fälle, bei welchen örtliche Verhältnisse: schlechte Akustik der Kirchen, ungenügende Orgelwerke, häufiger Wechsel der Gemeindeglieder, zu grosse Entfernung des Chores von der Gemeinde etc. einen durchgreifenden Erfolg zweifelhaft erscheinen lassen. Dieser Rhythmus im engern Sinne ist in Bezug auf Choralgesang gleichbedeutend mit dem sogenannten rhythmischen Wechsel oder mit dem „quantitirenden" Rhythmus, welcher allen Melodien in ihrer ursprünglichen Form zugeschrieben wird, die mit obigen Eigenschaften des allgemeinen Rhythmus noch Verschiedenheit der Notenquantitäten und des Rhythmus im Takt vereinigen, mithin ein ganz bestimmtes, eigenthümliches rhythmisches Gepräge haben. Dahin gehören z. B. Choräle wie: Freu dich sehr, o meine Seele — Wie schön leucht uns der Morgenstern — Die Auffassung solcher Melodien wird dadurch erleichtert, dass man in Beziehung auf Darstellung und Wirkung des Rhythmus einfach das natürliche Gefühl walten lässt. Die zahllosen Bedenken darüber, ob z. B. dieser manchfaltigere Wechsel in sich eine völlige Taktänderung enthalte oder nur auf dem Wesen der älteren Synkope innerhalb eines und desselben Taktes beruhe, ob die Anwendung von Taktstrichen thunlich sei, und was dergleichen Dinge mehr sind, haben nur vielfach Missverständnisse hervorgerufen und die Ausführung erschwert. Für die Praxis aber sind alle diese Punkte nur von untergeordnetem Werth; diejenige Darstellung ist dem Zwecke am entsprechendsten, welche dem rhythmischen Gefühl der Gegenwart am meisten entspricht und dem mit dem Wesen und den Gesetzen der älteren Musik weniger vertrauten Spieler die richtige, naturgemässe Accentuation am besten an die Hand gibt. Lediglich aus diesem Grunde wurde die bei den Choralübungen dieser Schule angewandte Notation gewählt. Im Wesen der älteren Musik ist sie nicht begründet, aber es handelt sich hier

Wo eine solche Verlängerung der Schlussnote als unstatthaft erscheint, ist blos das Tempo etwas zurückzuhalten, jedoch ohne das Taktgefühl dadurch zu verletzen. Vgl. die vorletzte Zeile des Chorals: Wie schön leuchtet der Morgenstern, Nr. 174 des bayr. Choralbuchs.

auch nicht um die Feststellung und Wiedereinführung alter Regeln und Formen.

Zu einer erfolgreichen Einführung dieser Weisen ist hauptsächlich nothwendig, dass dabei mit der nöthigen Umsicht verfahren werde. Vor Allem muss, wie oben schon angedeutet wurde, durch die Wiederherstellung des Rhythmus im allgemeinen Sinn ein tüchtiger Grund gelegt werden. Ist dieser vorhanden, dann wird durch allmähliche Heranziehung der Jugend, durch Unterstützung der Gemeinde mittelst eines accentuirten Orgelspiels und eines tüchtigen Sängerchores, wenn auch nur aus Schulkindern bestehend, ferner durch öfteres Vorführen einer und derselben Melodie, durch wohlbemessenes Fortschreiten vom Leichten zum Schwereren u. s. w. in kurzer Zeit Vieles erreicht werden können. Besonders übersehe man nicht, den Anfang mit ganz unbekannten Weisen zu machen. Für den Orgelspieler ist es nothwendig, dass er selbst am Gesang sich lebhaft betheilige. Singe der Organist nur selbst accentmässig tapfer mit, dann wird er merken, wie sich der Accent seinem Instrument und durch dieses seiner Gemeinde mittheilt. Vor zu grosser Hast, wie umgekehrt vor einem zu trägen Tempo wird er dadurch ebenfalls am Sichersten bewahrt bleiben.

Die Behauptung, der rhythmische Gesang widerstrebe dem Charakter der Orgel, bedarf, sobald man deren wahre Bedeutung dem Gemeindegesang gegenüber erkannt hat, wohl kaum einer Widerlegung. Die neueste Richtung der Orgelcomposition selbst steht mit dieser Behauptung in offenem Widerspruch. Ebenso wird überall der Einspruch, der rhythmische Wechsel führe eine Verweltlichung des Gesanges mit sich, wegfallen, wo das rechte Mass der Bewegung eingehalten wird, wo von Seite des Organisten Geschmack und Schicklichkeitsgefühl vorhanden ist, und wo man unter Kirchlichkeit nicht Monotonie und Langweile versteht. Die Frage aber, ob dieser rhythmische Wechsel unserm modernen Rhythmus gegenüber noch haltbar sei und von Laien in der Musik aufgefasst werden könne, wird am Schlagendsten durch die Thatsache beantwortet, dass gut geleitete Gemeinden bereits viele dieser Weisen ohne alle Orgelbegleitung sicher und mit der grössten Erbauung singen. —

Ueber die Kirchentonarten.

§. 1.

Das System der neuen Tonarten und die damit zusammenhängende Kunst der Harmonie sind in so hohem Grade ausgebildet, sind so reich an Mitteln des musikalischen Ausdrucks und lassen bei aller Gesetzmässigkeit, ohne welche es keine wahre Kunst gibt, der freien Entwicklung so grossen Spielraum, dass in Bezug auf Composition im Allgemeinen ein Zurückgehen auf das ältere System der „Kirchentonarten“ weder nothwendig, noch wünschenswerth erscheint. Und diess kann nicht blos der weltlichen Musik gegenüber gesagt werden; auch zur Darstellung eines wahrhaft kirchlichen Charakters birgt die neue Tonsetzkunst in sich die geeigneten Mittel. Keinem Verständigen, mit dem Wesen wahrer Kirchenmusik näher Vertrauten wird es beifallen, den Werken eines Bach und Händel gegenüber denen der älteren Meister den kirchlichen Charakter streitig machen zu wollen. Wenn wir z. B. mit einem „O bone Jesu, einem Adoramus te Christe, einem O crux ave von Palestrina etwa einen Choral wie „Gib dich zufrieden und sei stille“ — ein Choralvorspiel wie „O Mensch bewein dein Sünde gross“ — „Schmücke dich, o liebe Seele“ — oder den Schlusschor der Passionsmusik von Bach vergleichen, so ist wohl schwer zu sagen, welchem von beiden Meistern in Beziehung auf kirchliche Tiefe der Vorzug gebührt. — Aber das Alles schliesst nicht aus, dass auch jetzt noch eine alte Tonart benützt werden könne, wenn sie zum Ausdruck einer Stimmung als das geeignete Mittel erscheint, wie diess z. B. namentlich bei der phrygischen Tonart häufig der Fall sein dürfte. Für den Organisten ist das Studium der Kirchentonarten zunächst nothwendig zum Verständniss der altklassischen Musik überhaupt, und insbesondere zum Verständniss der älteren Choräle und altliturgischen Gesänge. So lange ihm die Kenntniss dieser Tonarten abgeht, kann von der ihm so nothwendigen Fähigkeit, einen älteren Choral zweckmässig zu harmonisiren oder denselben durch Vorspiel passend einzuleiten, wohl kaum die Rede sein. Auch wird ihm Manches in der älteren Musik, was ihm vorher als hart, unnatürlich, unmelodisch erschienen, bei einiger Kenntniss der älteren Weise in einem andern Lichte erscheinen. Ausserdem ist aber auch das Studium der alten Tonarten, wie überhaupt der alten Musik das wirksamste Mittel gegen jene allzu grosse Geschmeidigkeit und Weichheit, die vielen neueren Compositionen anhaftet und die dem Wesen der Kirchenmusik fremd ist; denn kirchliche Objektivität, kernhafte, natürliche Melodie, Einfachheit, Kraft und Reinheit der Harmonie sind Eigenschaften, die den meisten Werken der älteren Periode in hohem Grade eigen sind.

§. 2.

Während die neuere Zeit nur zwei Tonarten, dur und moll, annimmt, die sich auf allen Stufen in gleicher Weise wiederholen, suchte man in älterer Zeit auf jeder Stufe der Tonleiter von c bis c eine eigene Tonart zu bilden. Nur die Stufe h war wegen des unmelodischen Verhältnisses der obern Quarte, f zu h, ausgeschlossen. Die auf diese Art nach und nach entstandenen Kirchentonarten, später irrthümlicher Weise mit griechischen Namen benannt, wurden eingetheilt in authentische und in plagialische Tonarten. Die Tonleitern der ersten haben den Umfang vom Grundton bis zur Oktave, die der letzteren den von der Unterquarte bis zu deren Oktave, so dass der eigentliche Grundton in der Mitte liegt. Die Tonleitern gestalten sich demnach in folgender Weise:

Jonisch authentisch: c d e f g a h c
Jonisch plagialisch: g a h c d e f g
Dorisch authentisch: d e f g a h c d
Dorisch plagialisch: a h c d e f g a u. s. w.

Authentisch nannten die Alten alle Melodien, deren Tonumfang sich vom Grundton der Tonart bis zu dessen Oktave und darüber erstreckte; plagialisch dagegen die, welche sich um den Grundton herum bewegten. Durch die authentische Melodiebildung suchten sie den Charakter der Festigkeit, der Entschiedenheit, der hellen Freude — durch die plagialische dagegen den der Milde, der Ruhe, des Sanften auszudrücken. Beispiele hiefür sind die Choräle: Ein feste Burg — Nun ruhen alle Wälder.

§. 3.

Um zu lernen, wie sich diese Tonarten von einander unterscheiden, wie sie ihrem Charakter gemäss harmonisch zu behandeln sind und wie die Verschiedenheit von unseren jetzigen Tonarten melodisch und harmonisch festzustellen sei, ist vor Allem nöthig, die charakteristischen, wesentlichen Töne einer jeden Tonart aufzusuchen. Diese sind

bei der jonischen Tonart:	(c d e f g a h c)	die grosse Terz, die grosse Septime;
„ „ mixolydischen „:	(g a h c d e f g)	die grosse Terz, die kleine Septime;
„ „ dorischen „:	(d e f g a h c d)	die kleine Terz, die grosse Sext.
„ „ äolischen „:	(a h c d e f g a)	die kleine Terz, die kleine Septime;
„ „ phrygischen „:	(e f g a h c d e)	die kleine Terz, die kleine Sekunde,
„ „ lydischen „:	(f g a h c d e f)	die grosse Terz, die übermässige Quarte.

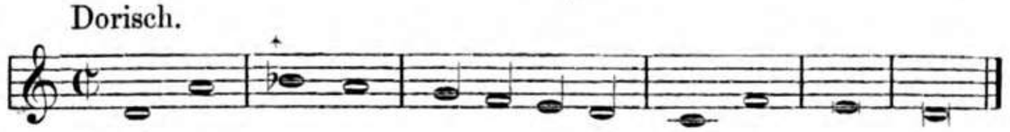
Durch das Verhältniss der Terz zum Grundton ergeben sich 3 Dur- und 3 Molltonarten *).

§. 4.

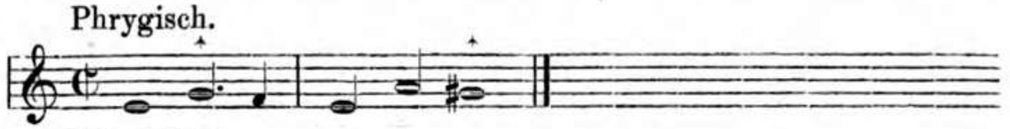
Bei allen diesen Tonarten ist die leitereigene Modulation in Melodie und Harmonie vorherrschend. Aber sie lassen auch den Gebrauch fremder Töne zu, wenn solche den Charakter der Tonart nicht aufheben. So kann z. B. in der dorischen Tonart zur Gewinnung eines befriedigenden Schlusses c in cis, oder um den Tritonus zu umgehen, h in b, verwandelt werden. Man vergleiche in letzterer Beziehung den ersten Psalmton. — In der phrygischen Tonart kann die grosse Terz gis gebraucht, in der äolischen und mixolydischen zur Formulirung eines authentischen Schlusses die kleine Septime in die grosse umgewandelt werden. Bei allen diesen Abweichungen ist aber unumgänglich nothwendig, dass vor Eintritt des fremden Tones die charakteristischen Intervalle zu ihrem vollen Recht gekommen sind. Beispiele:

Dorisch.

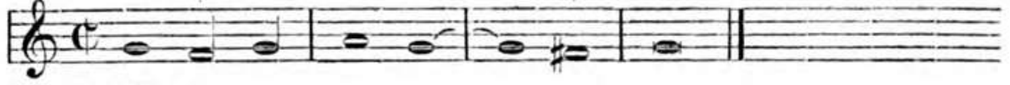
Dorisch.



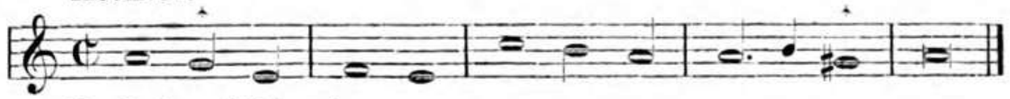
Phrygisch.



Mixolydisch.



Aeolisch.



Dorisch. (Schluss.)

Dass in einem längeren Satze beim Uebertritt von einer Tonart in eine andere die Gesetze der neuen Tonart gelten, versteht sich wohl von selbst. So ist z. B. der Gebrauch des b ein ganz anderer, wenn die dorische Tonart in die versetzte jonische in f übergeht, wie in gleicher Weise das fis eine ganz andere Stellung einnimmt, wenn die mixolydische Tonart wegen ihrer nahen Beziehung zum jonischen c in das versetzte jonische g umgewandelt wird.

*) Nach der von Ambrosius und Gregor d. G. aufgestellten Ordnung folgen sie so aufeinander:

1. Dorisch authentisch
2. Dorisch plagialisch
3. Phrygisch authentisch
4. Phrygisch plagialisch
5. Lydisch authentisch
6. Lydisch plagialisch
7. Mixolydisch authentisch
8. Mixolydisch plagialisch.

In dieser Ordnung gehen sie Hand in Hand mit den 8 Psalmweisen, auch Kirchentöne genannt, die nicht mit den Kirchentonarten zu verwechseln sind. Die jonische und äolische Tonart sind erst später hinzugekommen.

§. 5.

Die Tonarten erscheinen nicht immer auf ihren ursprünglichen Stufen. Durch Einführung der Nebentöne b und fis konnten die Tonleitern auch auf anderen Stufen dargestellt, nämlich versetzt werden. Die Versetzung geschah vorzugsweise in die untere und obere Quinte, aber auch eine Uebertragung um einen oder zwei Töne höher oder tiefer war zulässig. Die durch den Gebrauch des b in die Unterquinte versetzten Tonarten nannte man das genus molle, die durch Anwendung das fis in die Oberquinte versetzten Tonarten das genus durum. Letzteren setzte man zur näheren Bezeichnung das Wort „Hypo" bei, also z. B. hypojonisch etc. Die durch Glareanus später eingeführte Bezeichnung der plagialischen Tonarten mit dem Worte „Hypo" ist zur Beseitigung von Missverständnissen besser wegzulassen. Nach diesem Verfahren erscheint daher das Jonische auch in f — das Dorische in g mit der Vorzeichnung eines b — das Phrygische in a — das Jonische in g mit der Vorzeichnung eines ♯ — das Mixolydische in f mit der Vorzeichnung von b und es u. s. w.

§. 6.

Die eigentliche Blüthezeit der harmonischen Behandlung der älteren Tonarten beginnt mit dem 16. Jahrhundert und erstreckt sich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die vorzüglichsten und edelsten Leistungen in dieser Beziehung, wie die eines Goudimel, Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria, Gallus, Eccard, Hassler, Prätorius, Schein, Vulpius u. s. w. fallen in diese Periode. Die Harmonisirung dieser Meister ist einmal durch den Zusammenhang mit den Gesetzen des älteren Systems, dann durch die beschränktere Wahl der Akkorde, wie nicht weniger durch den ganz anderen Geist der Zeit wesentlich von der neueren Weise verschieden. In Beziehung auf Anwendung der harmonischen Mittel war der Gebrauch des reinen Dreiklangs vorwiegend. Zum Stammakkord gesellte sich der Sextakkord und Quartsextakkord, letzterer als Vorhalt. Aber auch als solcher ist der $\frac{4}{6}$ Akkord häufig durch die Wendung

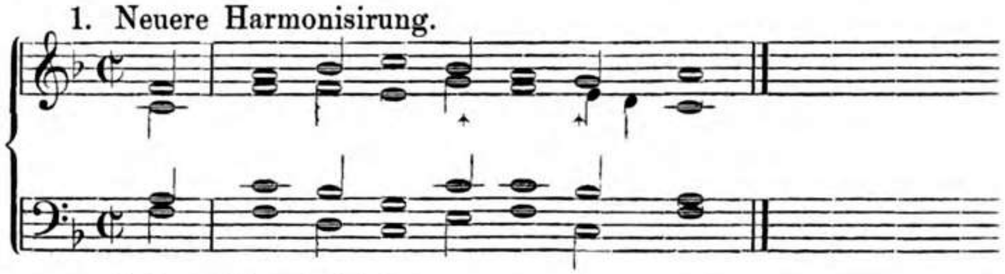
umgangen. Die kleine Septime erscheint als nachschlagend; der Hauptseptakkord, z. B. c e g b mit seinen Versetzungen war den älteren Meistern weniger zusagend; dagegen fand die Anwendung einiger Nebenseptimenakkorde, wie z. B. d f a c — f d a̅ c̅ — f d a♭ c̅ — keinen Anstoss. Die melodische Führung der Stimmen, die Anwendung der regelmässigen und unregelmässigen Durchgangsnoten beruhten auf dem Gebrauch der leitereigenen Töne. Die Einführung der chromatischen Töne gehört erst einer späteren Zeit an.

Die Schlussakkorde der Molltonarten erscheinen häufig mit grosser Terz, öfters fehlt aber auch die Terz ganz.

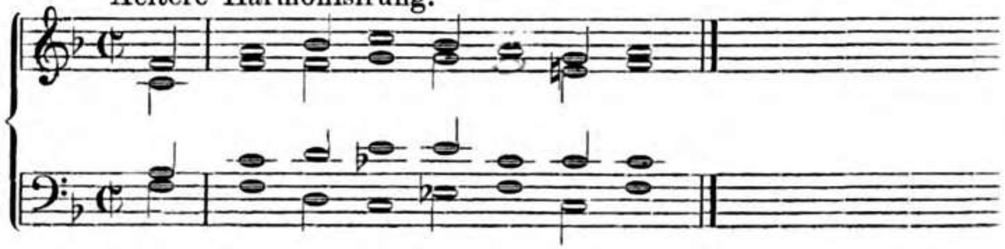
In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint die harmonische Behandlung in tonischer Beziehung weniger rein und streng, die älteren Tonarten mit Ausnahme der äolischen und jonischen verschwinden allmählich, und aus diesen beiden geht gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts mit Einführung der chromatischen Harmonik das jetzige Dur und Moll hervor. Die Organisten, wie diess auf uns überkommene, vortreffliche Sätze von Froberger, Pachelbel, G. Muffat u. A. beweisen, halten noch am längsten Stand. Aber auch sie erlauben sich schon Freiheiten. So findet sich z. B. bei allen diesen Meistern in phrygischen Tonsätzen schon der Dominantakkord h dis fis vor, wodurch der Charakter des phrygischen Schlusses gänzlich aufgehoben wird. Man vergleiche die Fuge von Froberger S. 174.

Der harmoniekundige Schüler vergleiche hierüber noch folgende Beispiele.

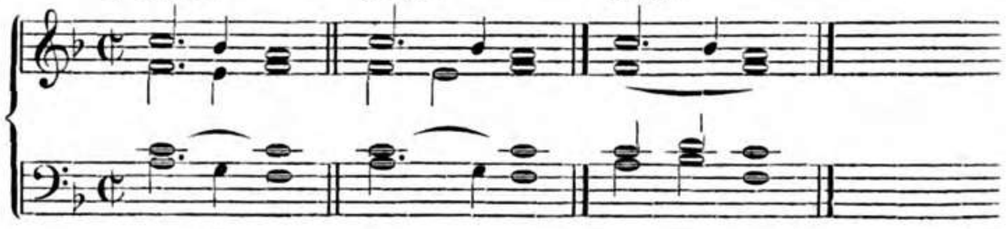
1. Neuere Harmonisirung.



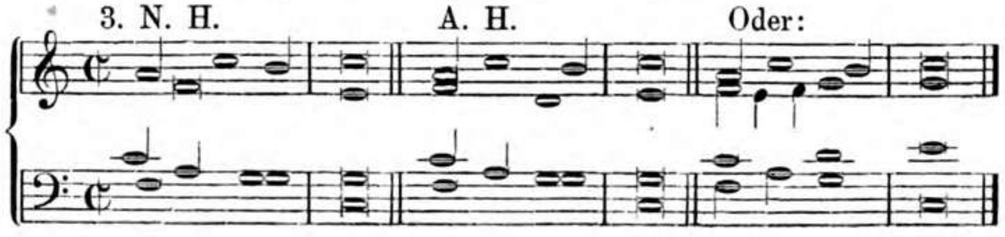
Aeltere Harmonisirung.



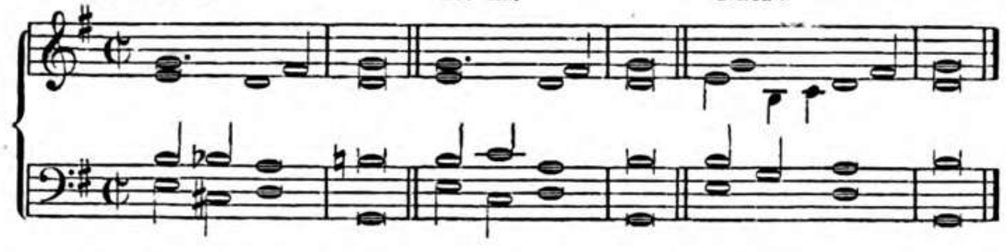
2. N. H. A. H. Oder:



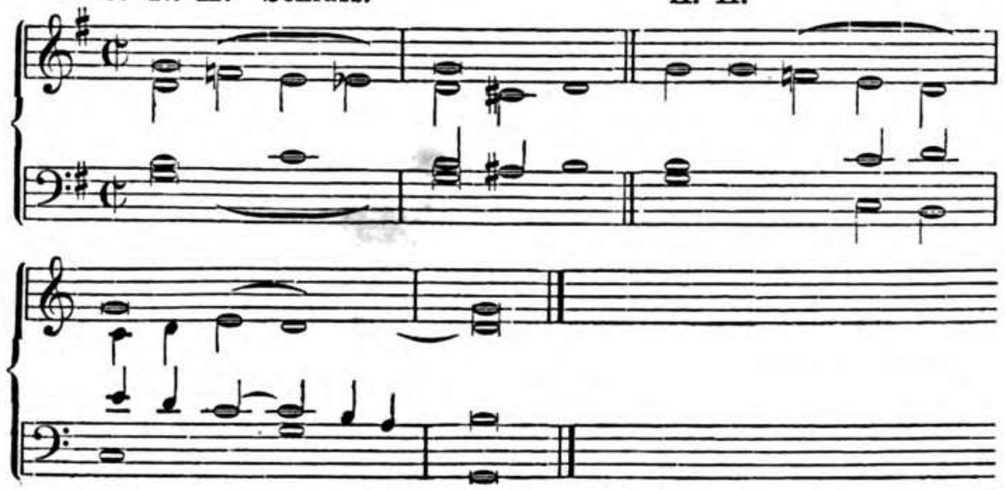
3. N. H. A. H. Oder:



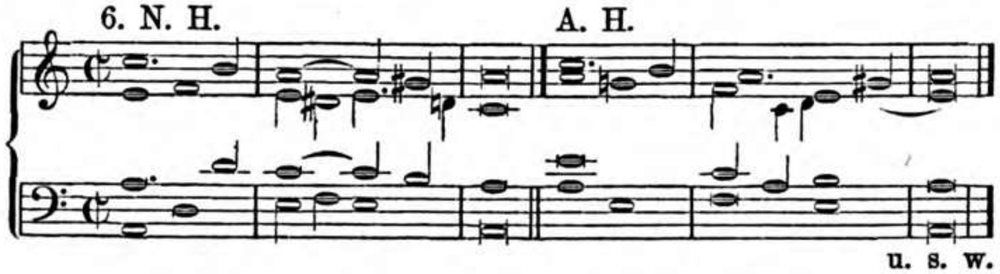
4. N. H. A. H. Oder:



5. N. H. Schluss. A. H.



6. N. H. A. H.



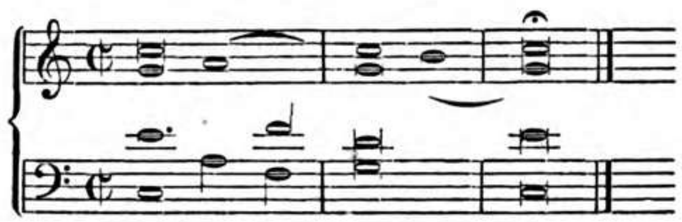
u. s. w.

§. 7.

Während bei der neueren Musik in Beziehung auf Modulation die grösstmögliche Freiheit herrscht, ist dagegen beim alten System die Modulation ziemlich beschränkt. Wenn auch die neuere Theorie gewisse allgemeine Regeln darüber aufstellt, in welcher Weise die Haupttonart mit anderen Tonarten, zunächst mit den verwandten wie der Dominante, der Paralleltonart u. s. w. zu verbinden ist und die Ordnung der Modulation für gewisse Formen bestimmt hat, so ist doch in einem längeren Satze jede der Haupttonart noch so entfernte Harmonie und Modulation erlaubt, wenn sie dem Sinn des Ganzen entspricht. Nicht so bei dem alten System. Hier ist der jeder Tonart entsprechende Modulationsgang durch den Charakter derselben, durch die ihr eigenthümlichen wesentlichen Töne bestimmt vorgezeichnet. Nur in der Aufeinanderfolge der zulässigen Tonarten herrscht mehr oder weniger eine gewisse Freiheit. Zum näheren Verständniss ist es nothwendig, den Modulationsgang in Folgendem näher anzugeben.

1) Die jonische Tonart modulirt durch e gis h nach a äolisch, durch c e g nach f lydisch, durch a cis e nach d dorisch, durch a c e und d f a nach e phrygisch, endlich, wiewohl seltener, durch d fis a in die jonische Dominante oder in die mixolydische Tonart. Die jonische Tonart wurde versetzt nach f und g. Auf letzterer Stufe entspricht sie dem Tonumfang der jonisch-plagalischen Melodien. Ihr Charakter eignet sich zum Ausdruck heller Freude, starken Muthes, fester Zuversicht. Vgl. z. B. die Choräle: Vom Himmel hoch — Ein feste Burg — Jesus meine Zuversicht. —

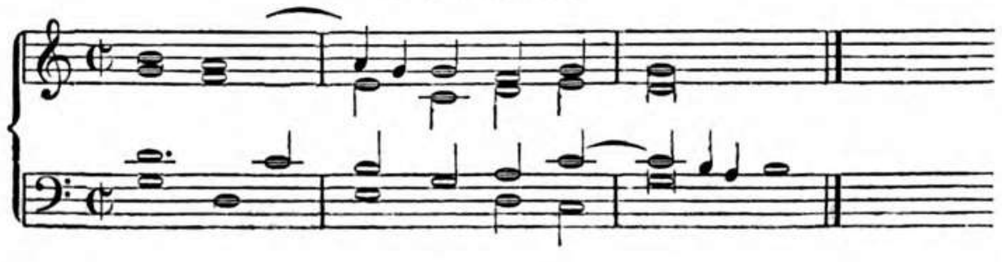
Die Schlussform ist gleich mit der in C dur z. B.



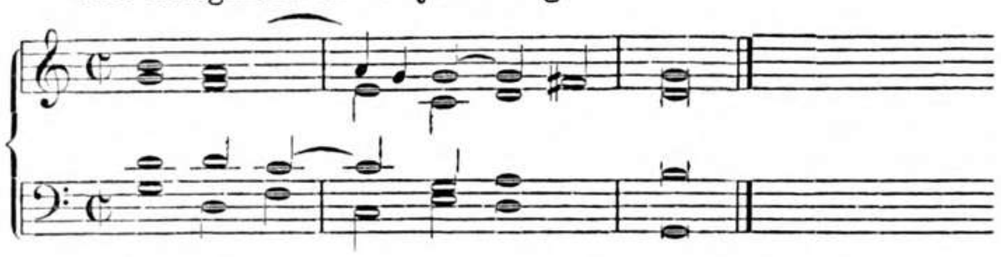
2) Die mixolydische Tonart ist eine Durtonart, welcher aber zum vollkommenen Abschluss auf der Dominante der harte Dreiklang fehlt, da die kleine Septime charakteristisches Intervall ist. Deshalb ist sie abhängig von der jonischen und strebt in diese überzugehen. Der Schluss wird durch die Unterdominante gebildet, nicht selten aber schliesst sie mittelst Modulation nach g jonisch. In letzterem Fall muss das charakteristische f vorher zu seinem Rechte kommen. In ihrem Charakter liegt heiteres Genügen, stille Freude, durch die nicht selten ein Zug der Sehnsucht geht. Ihre Modulation ist: nach c jonisch durch g h d, nach a äolisch durch e gis h, nach d dorisch durch a cis e, nach f jonisch durch c e g, nach g jonisch durch d fis a.

Der phrygischen Tonart kommt keine selbständige Stelle zu; diese erscheint mehr vorübergehend wegen ihrer nahen Beziehung zum Aeolischen. Mixolydische Melodien sind: Gelobet seist du Jesu Christ — Diess sind die heil'gen zehn Gebot — Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist. —

Schlussformen:



Oder übergehend in das jonische g.



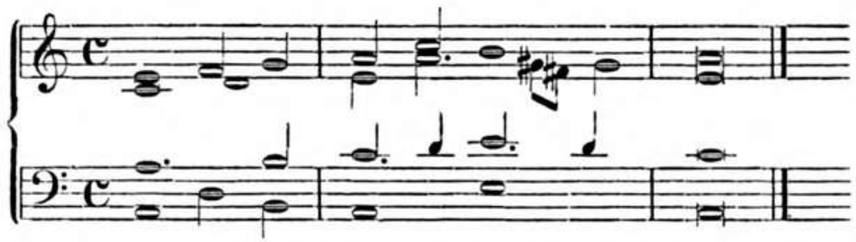
3) Die dorische Tonart mit kleiner Terz hat auf ihrer Unterdominante einen harten Dreiklang und auch der leitereigene Molldreiklang auf der Oberdominante kann in einen Durdreiklang umgebildet werden. Ausserdem steht sie durch den wesentlichen Ton h in naher Beziehung zum Mixolydischen und Jonischen. Es waltet demnach das Dur vor; das dem Moll eigne Trübe und Weiche tritt daher zurück. Heiliger Ernst, feste Ruhe, hohe Feierlichkeit sind dieser Tonart eigen. Sie modulirt: nach a äolisch, nach d äolisch durch a cis e, nach g mixolydisch, nach c jonisch, nach f lydisch, wohl auch nach f jonisch im genus molle, nach g jonisch. Hie und da schliesst das Dorische in A äolisch.

Das Intervall c kann, wenn es vorher genügend als leitereigener Ton eingeführt war, zum Leitton umgebildet werden. Am Schlusse erscheint das Dorische häufig mit grosser Terz. Eine Quinte tiefer nach g versetzt, erhält die Tonart ein b vorgezeichnet. Hieher gehören die Choräle: Wir glauben all an Einen Gott — Christ ist erstanden — Erschienen ist der herrlich Tag. —

Schlussformen.

4) Die äolische Tonart umgeht in modulatorischer Beziehung ihre Unterdominante d, um die Aehnlichkeit zwischen beiden Tonarten zu vermeiden; sie modulirt aber auch nicht nach ihrer Oberdominante e durch h dis fis, weil einmal das dis den alten Kirchentonarten gänzlich fehlt, und dann das f ein wesentliches Intervall der Tonart ist. Sie wendet sich daher dem Phrygischen zu, ohne dahin förmlich auszuweichen, und diese Beziehung zum Phrygischen führt sie weiter in das jonische c, mixolydische g, lydische f. Die kräftigen, starken Modulationen der übrigen Tonarten hat sie nicht, daher ist ihr Charakter weich, mild und ruhig, zum Ausdruck für wehmüthige Empfindungen, des ruhigen Vertrauens, der stillen Ergebung, der sanften, ruhigen Freude ganz geeignet. Durch den ihr eigenthümlichen Modulationsgang ist sie mehr auf die Gestaltung plagalischer Tonfolgen angewiesen. Die 7. Stufe, das leitereigene g kann in gis umgesetzt werden. Einen Ton tiefer versetzt, hat sie b und es vorgezeichnet. Man sehe die Choräle: Was mein Gott will — Wer nur den lieben Gott — Nun sich der Tag geendet etc.

Cadenz.

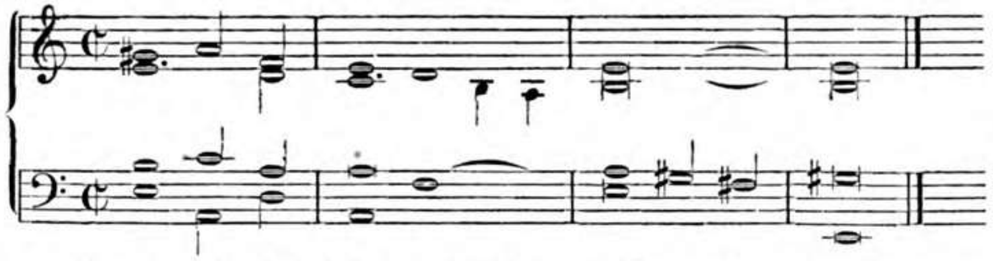


5) Die wesentlichen Töne der phrygischen Tonart sind die kleine Terz, die kleine Sekunde f und die kleine Septime d. Da dem alten Systeme das dis fehlt, ausserdem das f ein wesentliches Intervall ist, so entbehrt diese Tonart des vollkommenen Schlusses durch h dis fis. Der Schluss geschieht deshalb durch die Unterdominante a c e — oder durch den Akkord d f a und seine erste Versetzung. Ihre engste Beziehung hat diese Tonart zum Aeolischen und Jonischen, ausserdem modulirt sie in das Dorische und Mixolydische. In Bezug auf ihren Charakter eignet sie sich zur Darstellung des Tiefernsten, der Trauer, Demuth; aber durch ihren Zusammenhang mit dem Jonischen und Mixolydischen findet auch der freudige Lobgesang (wie diess z. B. der alte ambrosianische Gesang: Herr Gott, dich loben wir — beweist) in ihr die geeigneten Ausdrucksmittel. Der höchst eigenthümliche Charakter dieser Tonart dürfte schwerlich durch die neuere Weise erreicht werden.

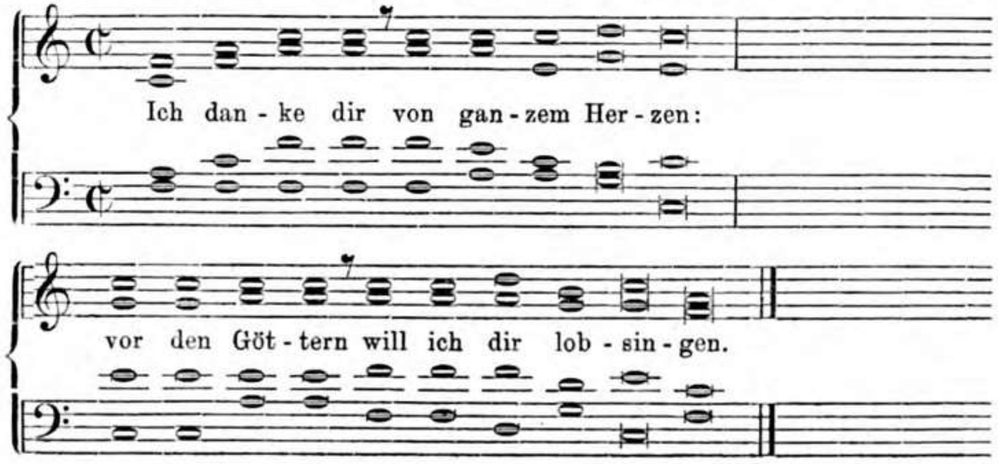
Versetzt findet sich die phrygische Tonart auf den Tonstufen a mit der Vorzeichnung eines b, auf d mit der Vorzeichnung von b und es, aber auch auf g mit 3, auf c mit 4 Erniedrigungszeichen.

Man vergleiche die Choräle: Aus tiefer Noth — Befiehl du deine Wege (diese Melodie findet sich häufig mehr jonisch als phrygisch behandelt) — Es woll' uns Gott genädig sein — Mitten wir im Leben sind — u. s. w.

Schlussformen.



6) Die lydische Tonart ist unter den Kirchentonarten diejenige, welche am wenigsten Anwendung gefunden hat und zur Zeit der Reformation, wenige Fälle ausgenommen, fast gänzlich verschwand. Sie erscheint mehr ausweichungsweise im Dorischen, Aeolischen. Ihr charakteristischer Ton ist h; dadurch ist sie zunächst zur Modulation nach c jonisch, nach a äolisch angewiesen, wogegen ihr der Gebrauch der Unterdominante b d f gänzlich versagt ist. Durch häufige Veränderung des h bei abwärts steigenden Tonfolgen hat sie sich zuerst mit dem Jonischen f vermischt und ist allmählich ganz in diese Tonart übergegangen. Als Beispiel, in welcher Weise beim Schluss das charakteristische h zur Geltung zu bringen ist, diene hier der 5. Psalmton:



§. 8.

Um sich in den Geist der alten Tonarten einzuleben, studire der Schüler vor Allem die Melodien zu den Psalmen, die sogenannten Psalmtöne, welche mit den Kirchentonarten im innigsten Zusammenhang stehen; sodann die alten Choräle mit der Harmonisirung der trefflichen älteren Meister, wozu ihm die Sammlung von Filitz und Erk (Essen bei Bädeker) reiche Auswahl bieten wird. In nächster Linie stehen alsdann die herrlichen Kirchengesänge, Motetten, Hymnen etc. der älteren Meister. Eine grosse Anzahl dieser Meisterwerke bietet die überaus reiche Sammlung von Broske. Nach solchen Studien werden ihm auch die Werke aus der Uebergangszeit, namentlich die ihm zunächststehenden Fugensätze, Choralvorspiele eines Froberger, Muffat, Pachelbel in ihrem Zusammenhang mit der älteren und neuen Schule verständlich werden, und es wird ihm nicht schwer fallen, die vorkommenden Abweichungen richtig zu deuten. Unter den Meistern, deren Werke schon ganz im neuen System wurzeln, haben, wenn auch mit grösserer Freiheit, namentlich Bach und Händel mit grosser Meisterschaft die alten Tonarten behandelt und zugleich den Beweis geliefert, wie diese Tonarten auch in ihrer theilweisen Verschmelzung mit dem neuen System wahrhaft grossartig wirken können. Vgl. z. B. unter andern nur den 6stimmigen Choral: Aus tiefer Noth — (von Bach), einige Chöre im Samson und Israel in Egypten (von Händel) u. s. w.

Den Versuch der neueren Zeit, alte Choräle in harmonischer Beziehung nach dem neuen System umzuwandeln, wie z. B. auch Mendelssohn gethan hat, halten wir aus dem einfachen Grund schon für verfehlt, weil damit der ganze Charakter dieser Melodien verloren geht. —

Druck von E. Th. Jacob in Erlangen.

10990035

10990035

Erste Abtheilung.

Das Manualspiel.

1. Vorbemerkungen.

Der Spieler nimmt seinen Platz in der Mitte der Orgelbank vor dem eingestrichenen c des Manuals. Bei zweckmässiger Anlage des Pedals wird das mittlere c desselben so ziemlich mit ersterem in gleicher Richtung zu stehen kommen. Die Haltung des Oberkörpers muss beim Spiel auf dem untern Manual gerade sein; ein stetes Vorwärtsbeugen nach der Tastatur ist ermüdend und zugleich schädlich. Der Vorderarm steht mit der Hand und dem ersten Gelenk der mittleren Finger in gleicher Richtung; die mittleren, längeren Finger werden nach der Handfläche zu etwas eingebogen. Der Daumen wird nicht vollständig gestreckt, sondern das vordere Glied mittelst des rechten Gelenkes sanft nach der Hand zu eingebogen. Das Auswärtsbiegen des Oberarmes und Ellbogens, das Herunterhängen oder Ansetzen des Daumens am Vorsetzbrett, das steife Auswärtsstrecken oder krampfhafte Einziehen der vier längeren Finger sind immer sichere Anzeichen, dass von einer eigentlich guten Handhaltung noch keine Rede ist.

Der Anschlag geschieht mit der eigentlichen Fingerspitze, also weder mit dem Nagel, noch mit dem innern fleischigen Theil der Finger. Sind die Vorderglieder der drei mittleren Finger zu sehr nach innen eingebogen, so wird nothwendig der erste Fehler, sind sie dagegen gestreckt, der zweite Fehler eintreten. Man bringe daher die Spitze des Daumens mit der des kleinen Fingers in eine gleiche Linie und nähere alsdann die mittleren Finger dieser Linie so weit, dass beide Fehler vermieden werden können.

Der Anschlag beim Orgelspiel ist wesentlich von dem des Klavierspiels verschieden. Die Orgeltasten werden nicht wie bei dem Klavier eigentlich angeschlagen, sondern niedergedrückt, und zwar rasch und mit Bestimmtheit, aber dabei doch weich und elastisch. Alles Hämmern, Stossen, Klappern ist strenge zu vermeiden. Daher dürfen die Finger nicht zu weit von den Tasten abstehen, und beim Aufheben müssen die letzteren so lange unter den Fingern gefühlt werden, bis sie ihren Höhepunkt wieder erreicht haben. Das Niederdrücken mit dem Vorderarm, wozu namentlich viele ältere Orgeln mit schwerer Spielart verleiten, und womit eine gänzliche Steifheit der Fingergelenke verbunden ist, muss mit der grössten Strenge vermieden werden. Hierauf richte der Schüler gleich mit Beginn der Studien seine volle Aufmerksamkeit; eine schlechte Angewöhnung in diesem Punkte ist später bei aller Mühe nicht immer vollständig zu beseitigen.

Eine nicht unerhebliche Schwierigkeit bietet dem Anfänger das Ablösen und Verbinden der Töne, das genaue Einhalten des Zeitwerthes der Noten. Ein zu frühes Aufheben der Töne namentlich bei Bindungen, oder unzeitiges Liegenlassen der Finger, oder auch Auflegen namentlich des vierten Fingers der rechten Hand auf einer Obertaste, während die übrigen Finger auf Untertasten beschäftigt sind, gehören besonders zu den Mängeln, womit Lehrer und Schüler im Anfange des Unterrichts so oft zu kämpfen haben. In den meisten Fällen wird ungenügende, mangelhafte Vorbildung in den Elementen des Klavierspiels der Grund hievon sein.

D. 23

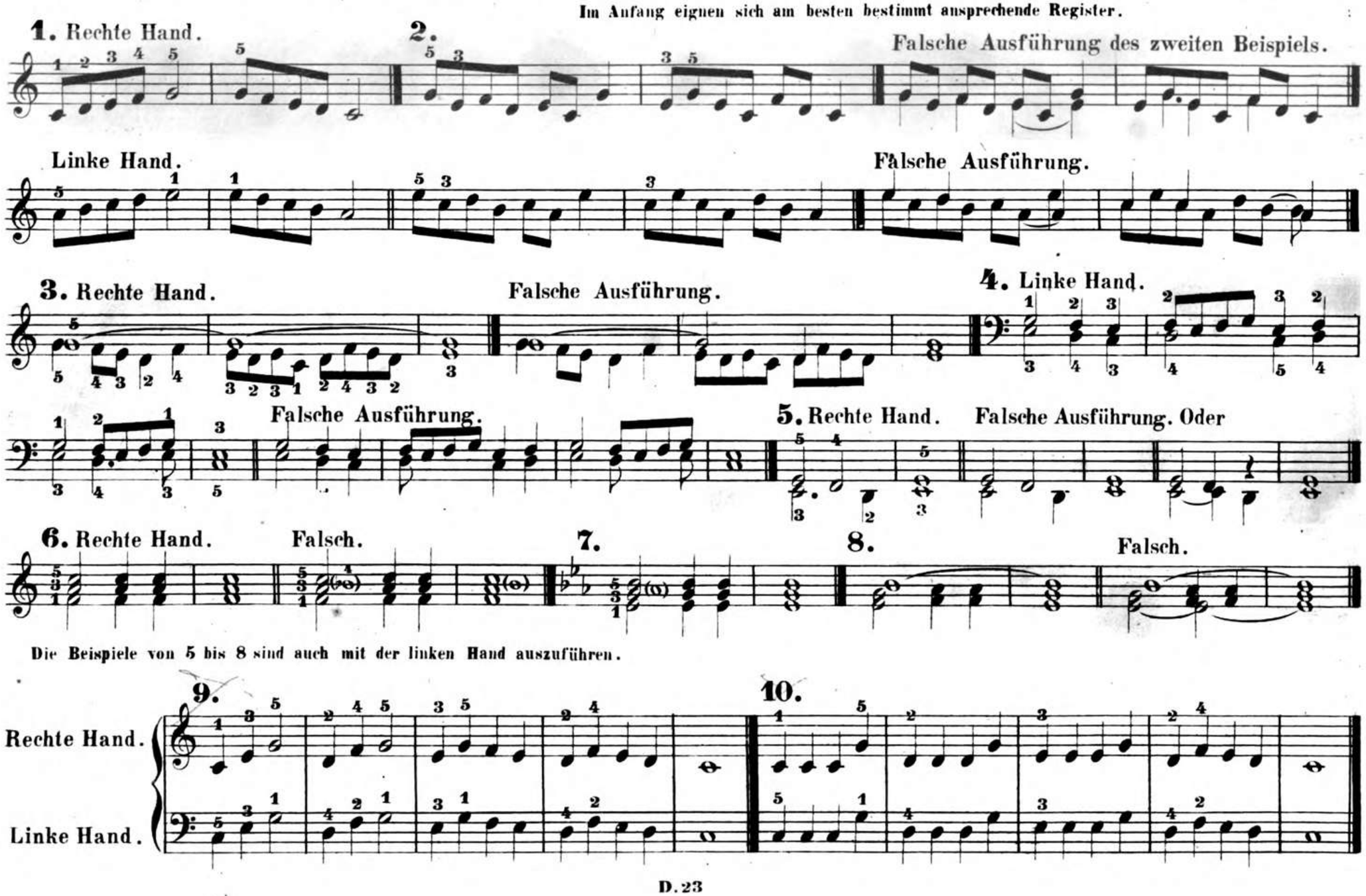
Carl Schulze's Anstalt für Musikaliendruck in Leipzig.

2. Uebungen im Manualspiel.

A. Mit stillstehender Hand.

Bei diesen Uebungen, welche sich im Umfang einer Quinte bewegen, werden die Finger in ihrer natürlichen Aufeinanderfolge benützt.

Als Registermischungen können bis zu Nr. 94 benützt werden: *Flöte u. Gedackt 8′ — Gedackt u. Salicional 8′ — Gambe u. Gedackt 8′ — Gemshorn u. Gedackt 8′.*
Im Anfang eignen sich am besten bestimmt ansprechende Register.



Die Beispiele von 5 bis 8 sind auch mit der linken Hand auszuführen.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

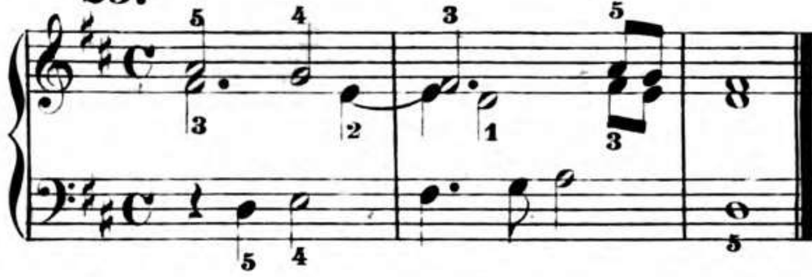
21.

22.

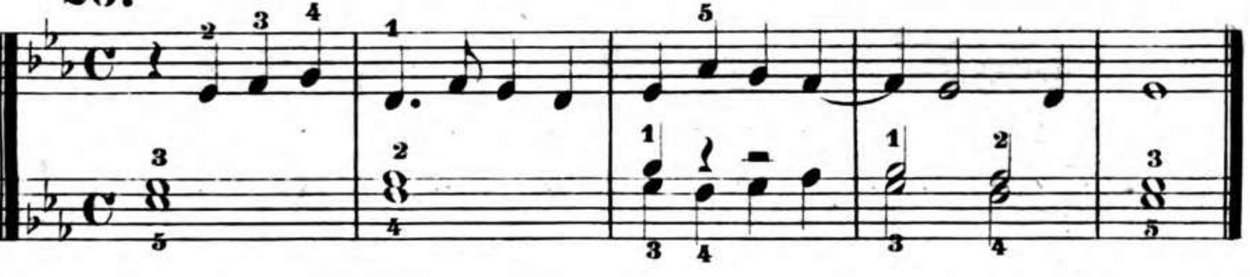
23.

24.

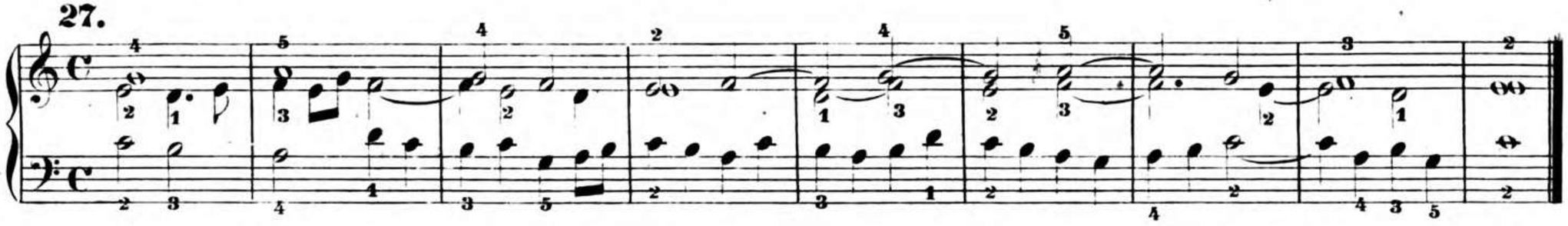
25.



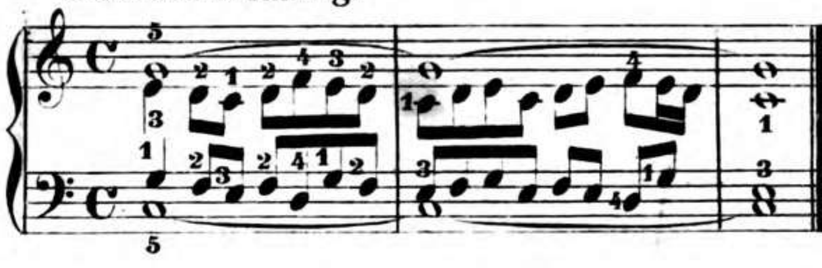
26.



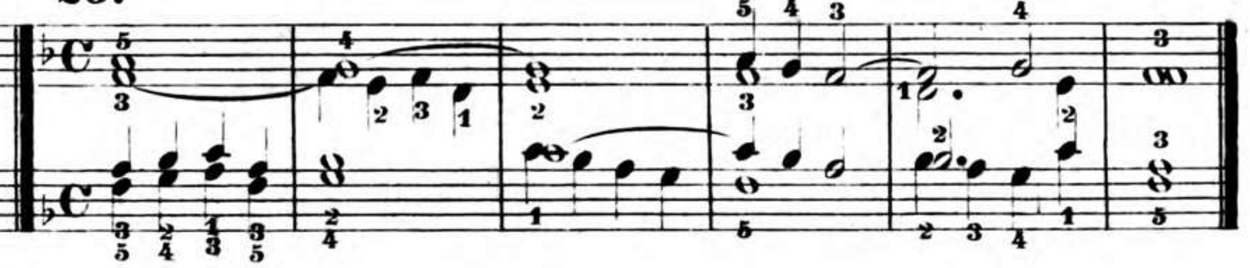
27.



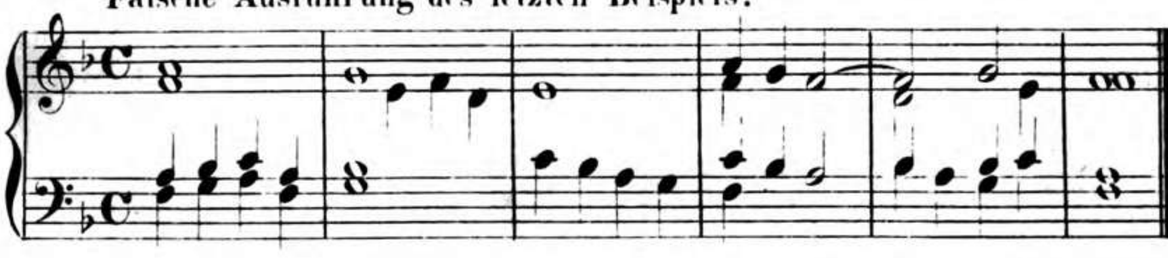
28. Vierstimmig.



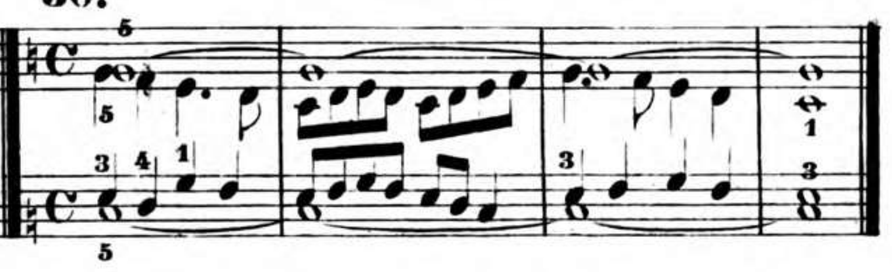
29.



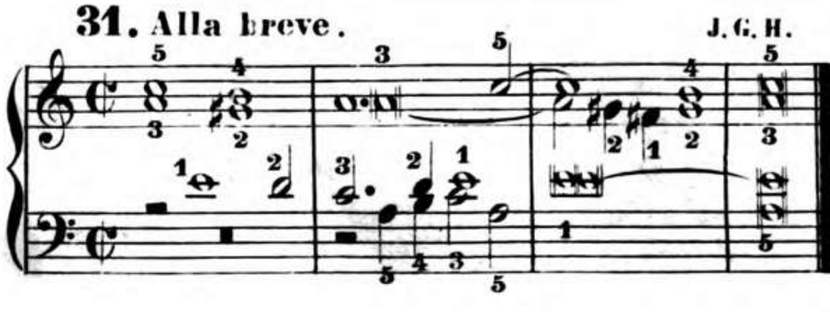
Falsche Ausführung des letzten Beispiels.



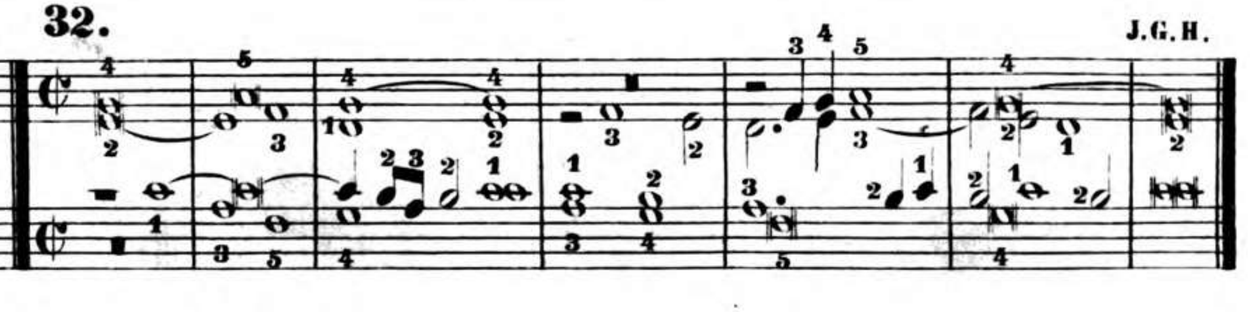
30.



31. Alla breve. J. G. H.



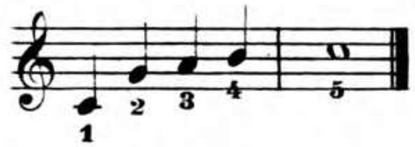
32.



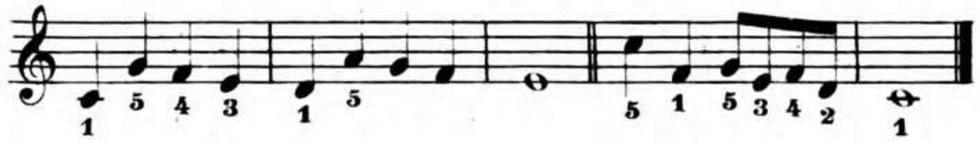
J. G. H.

B. Ausbreiten und Zusammenziehen der Hände.

Ein Ausbreiten der Hand findet bei Tonfolgen statt, welche den Umfang einer Quinte überschreiten z. B.

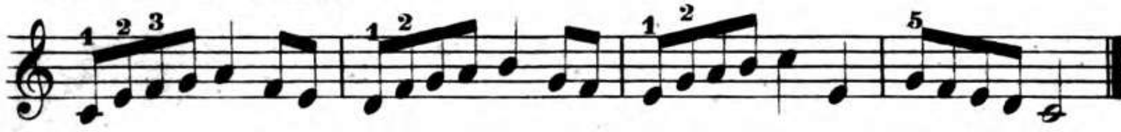


Zusammenziehen der Hand erfolgt, wenn bei nahe liegenden Tasten Finger ausgelassen werden z. B.



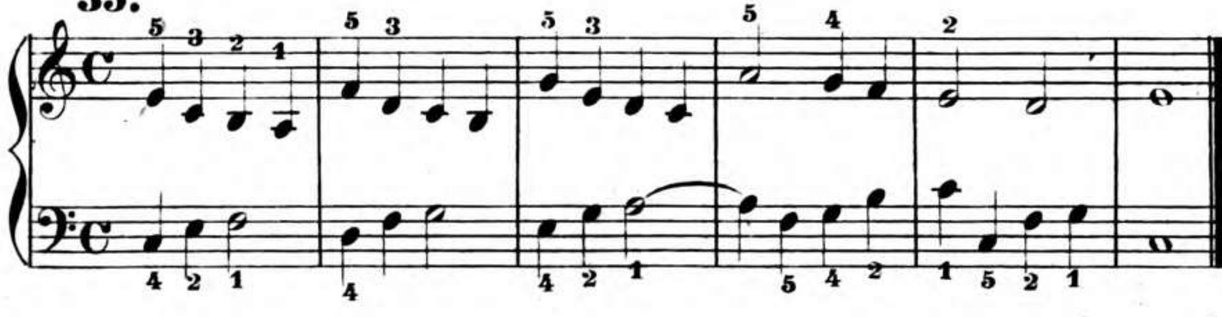
Uebungen.

33. Rechte Hand.

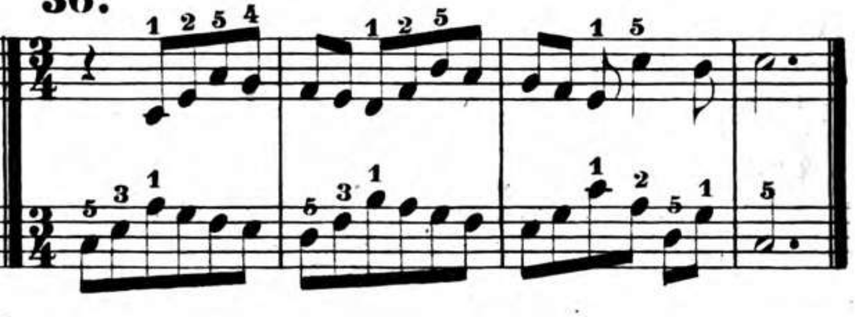


34. Linke Hand.

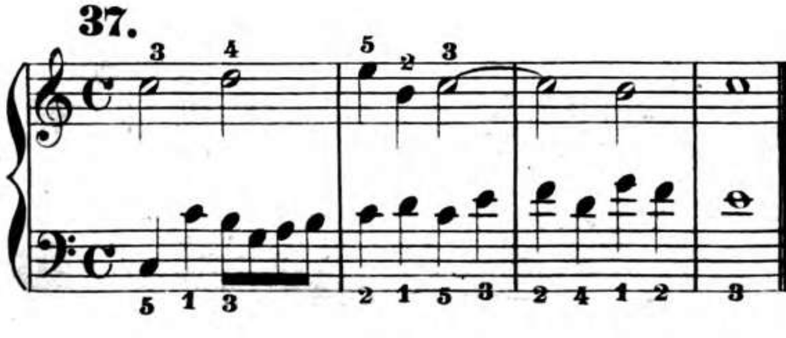
35.



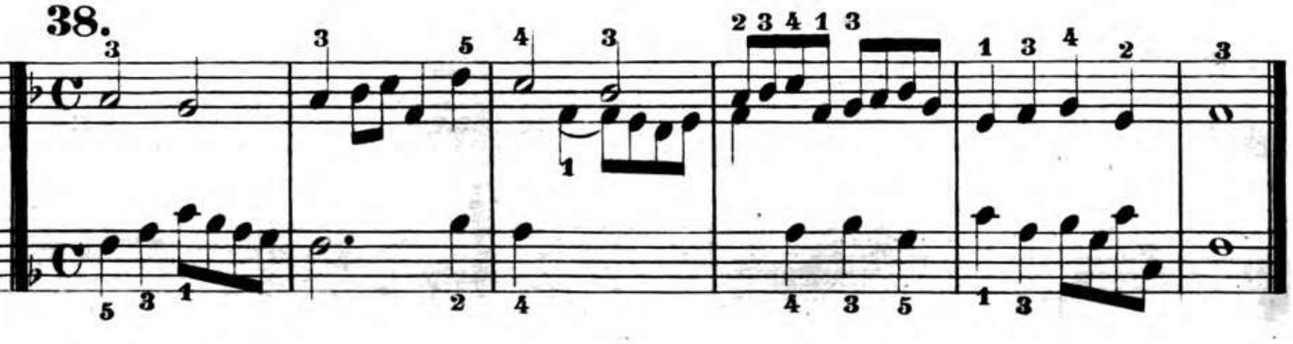
36.



37.



38.



39.

J.G.H.

40.

J.G.H.

41.

J.G.H.

42.

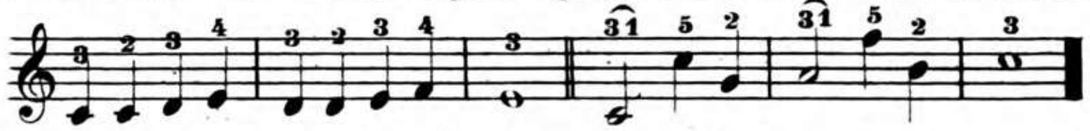
J.G.H.

43.

J.G.H.

C. Lautes und stilles Wechseln der Finger.

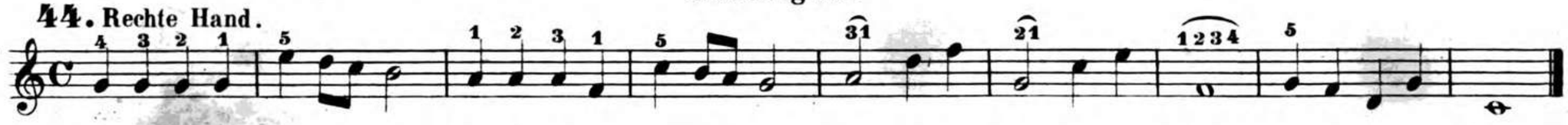
Bei lautem Wechsel wird die Taste aufs neue wieder angeschlagen, bei stillem Wechsel bleibt die Taste während des Ablösens ruhig liegen z. B.



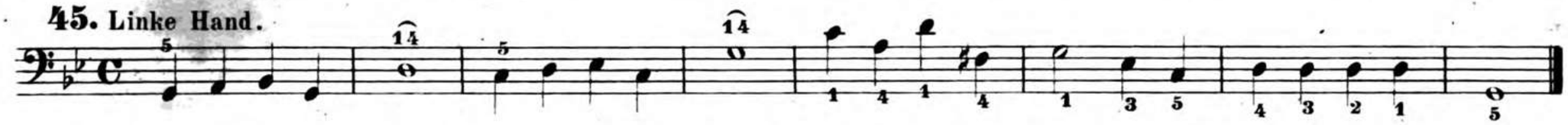
Bei dem mehrstimmigen Orgelspiel findet der stille Wechsel besonders häufig Anwendung; die geschickte, leichte Behandlung desselben gehört mit zu den Haupteigenschaften eines fertigen und schönen Manualspiels.

Uebungen.

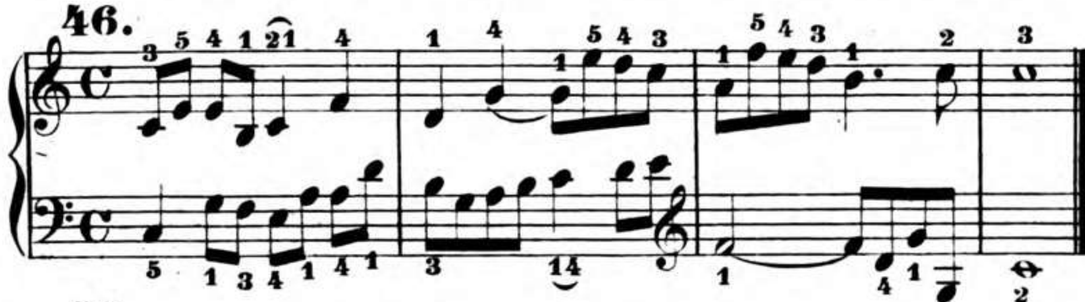
44. Rechte Hand.



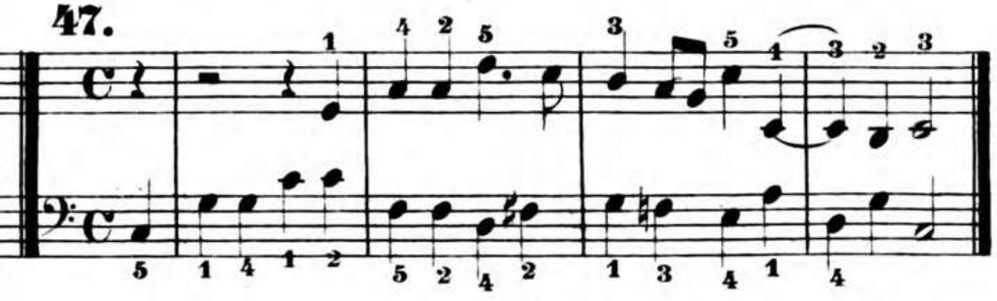
45. Linke Hand.



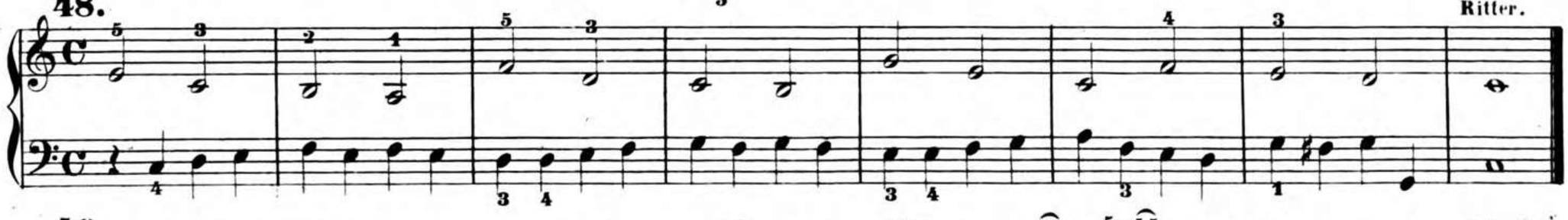
46.



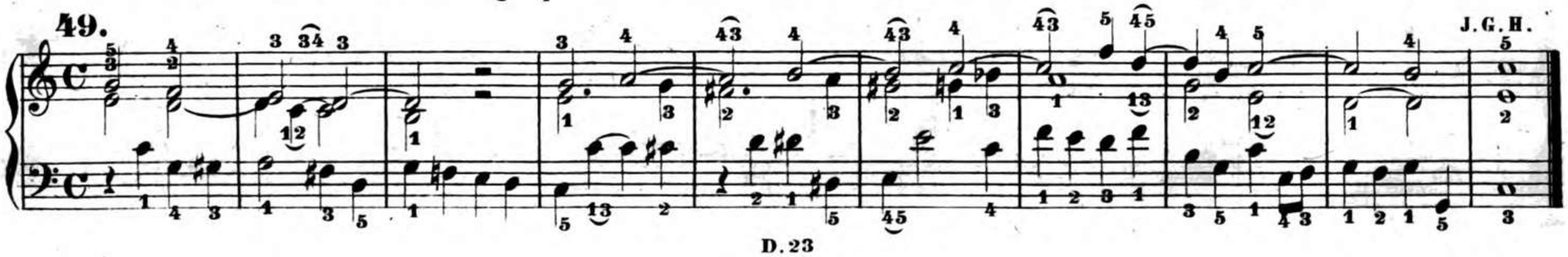
47.



48. Ritter.



49. J. G. H.



50. Ritter.

51.

52. Brähmig.

53. J.G.H.

54. J.G.H.

55. J.G.H.

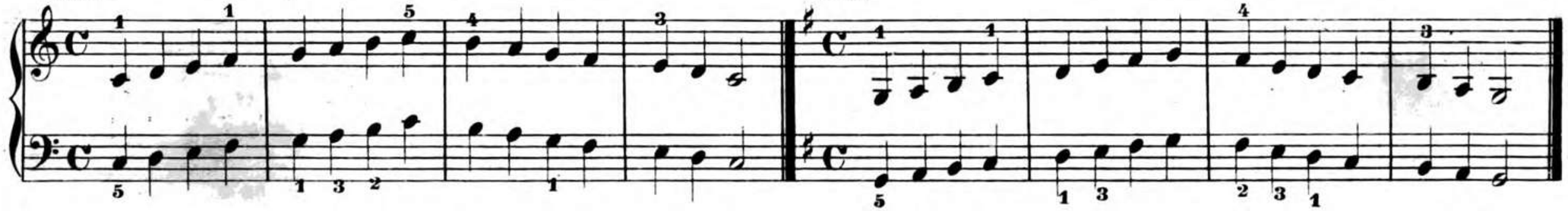
56. J.G.H.

C. Unter-und Uebersetzen der Finger.

Die Uebungen dieses Abschnittes sollen zunächst die Fertigkeit im Untersetzen des Daumens unter die drei mittleren Finger und das Ueberschlagen derselben über den Daumen fördern. Fleissiges Studium der Tonleitern, welche hauptsächlich die Grundlage einer guten Fingersetzung bilden, ist dem Schüler unerlässlich.

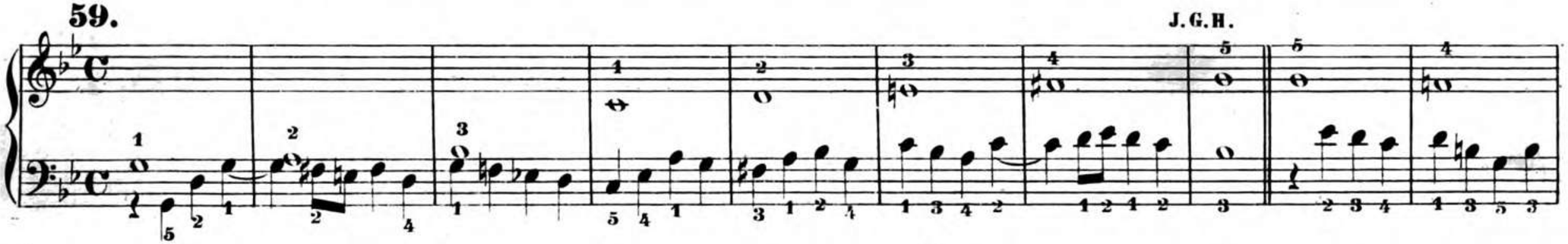
Uebungen.

57.



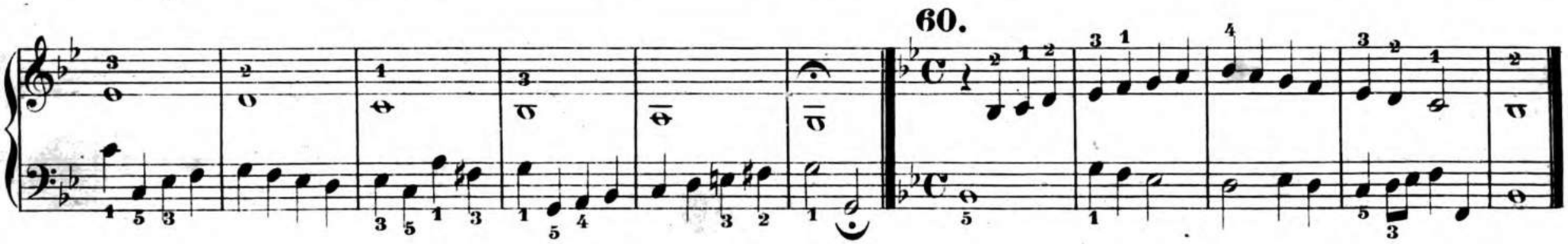
58.

59.

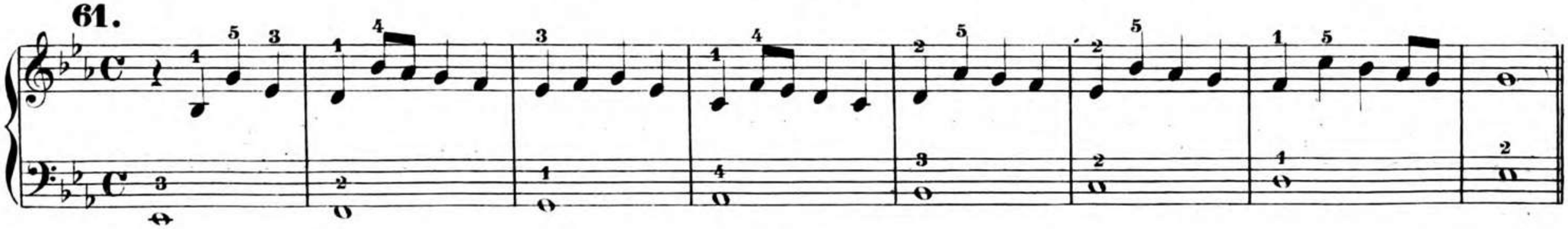


J. G. H.

60.



61.



J. G. H.

62.

Hohmann.

63.

J. G. H.

64.

J. G. H.

65. Andante. J.G.H.

66. Andante.

J.G.H. **67.** Getragen.

J.G.H. **68.** Langsam. J.G.H.

D. Weitere Uebungen im Unter-und Uebersetzen, Unterbiegen und Ueberschlagen der Finger.

Um mehrstimmige Sätze streng gebunden ausführen zu können, und doch dabei ein allzuhäufiges Austauschen der Finger zu umgehen, wird das Unterbiegen und Ueberschlagen auch in der Weise gestattet, dass z. B. der vierte Finger über den fünften, der dritte über den vierten gesetzt, und umgekehrt der fünfte dem vierten, der vierte dem dritten untergesetzt wird. Dieses Verfahren hat für den Anfänger seine besondern Schwierigkeiten und bedarf daher fleissiger, unausgesetzter Uebung.

Uebungen.

69. Rechte Hand.

70.

71. Linke Hand.

72.

73. Langsam.

J. G. H.

74. Langsam.

J. G. H.

75. Con moto.

Fr. Schneider.

E. Uebungen im Abgleiten und Fortrücken der Finger.

76. Abgleiten.

77. (Modulation)

78. Fortrücken mit dem Daumen in einer Mittelstimme.

79. Fortrücken mit dem 5ten Finger.

80.

J.G.H.

81. Fortrücken von einer Untertaste auf eine Obertaste.

J.G.H.

82.

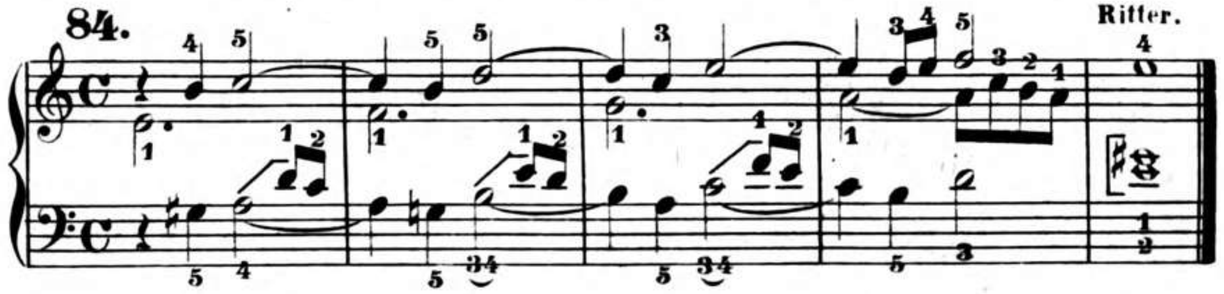
J.G.H.

83.

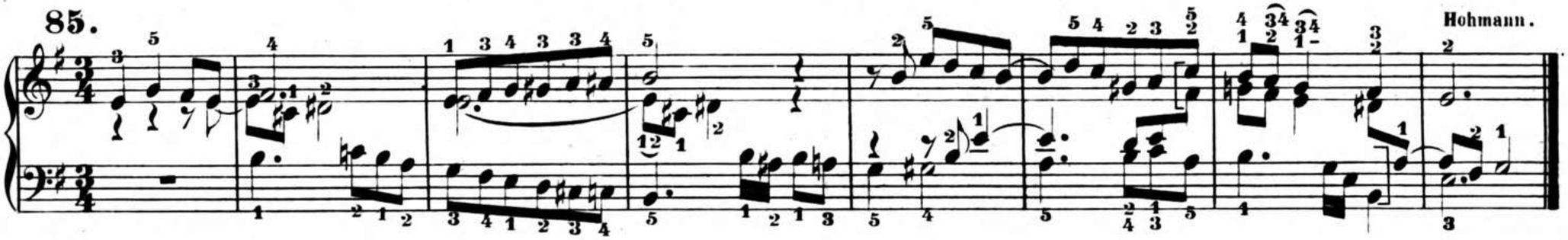
J.G.H.

F. Uebungen im Uebernehmen, Vertheilen der Stimmen zwischen beide Hände.

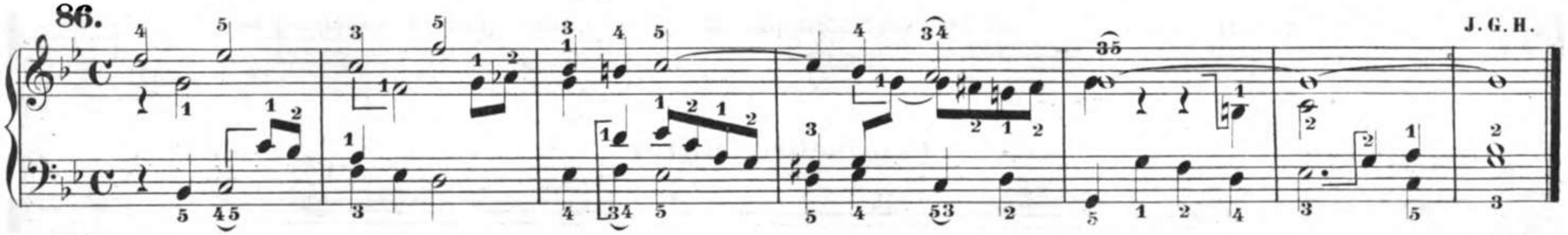
84. Ritter.



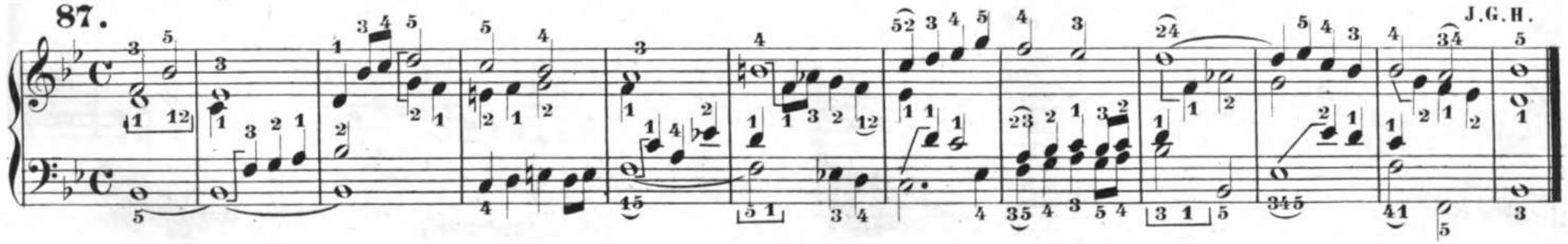
85. Hohmann.



86. J. G. H.

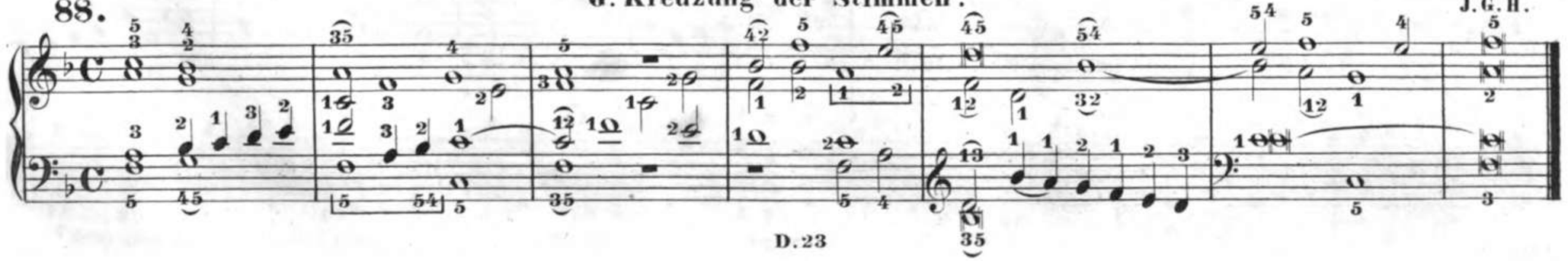


87. J. G. H.



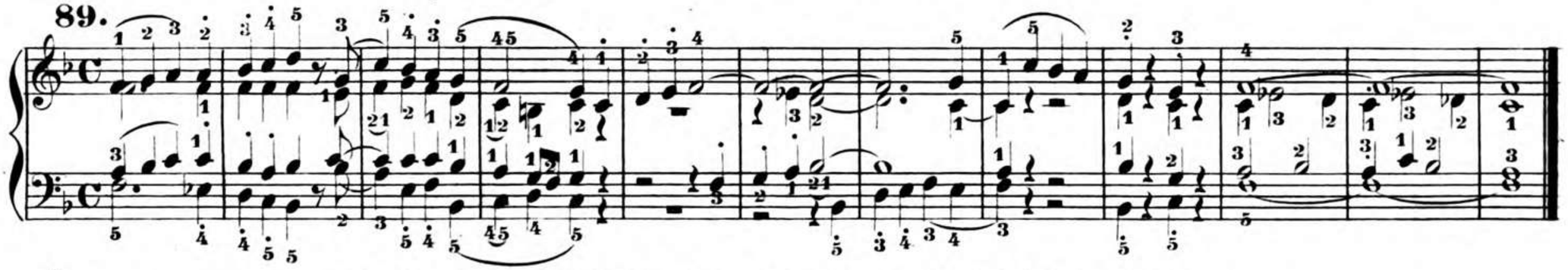
G. Kreuzung der Stimmen.

88. J. G. H.



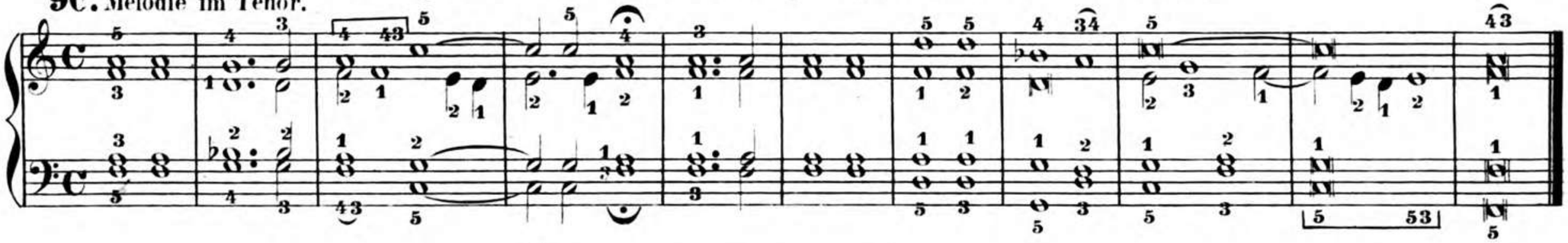
H. Uebung im Verbinden und Abstossen der Töne.

89.



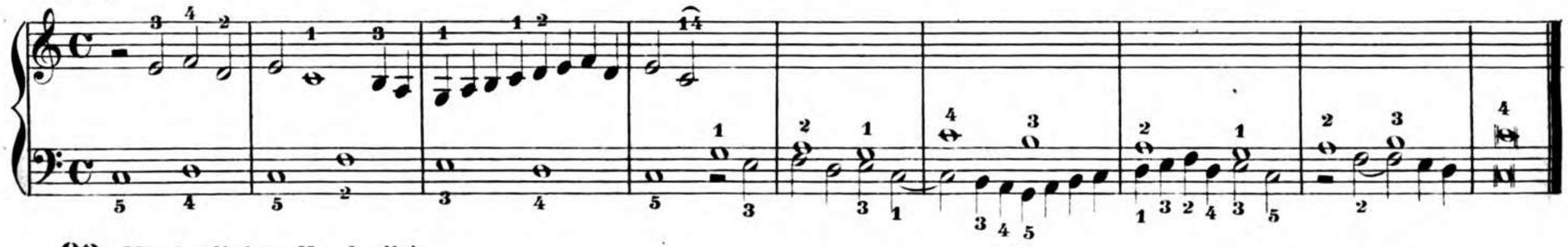
I. Uebung im wiederholten Anschlag eines und desselben Akkordes.

90. Melodie im Tenor.



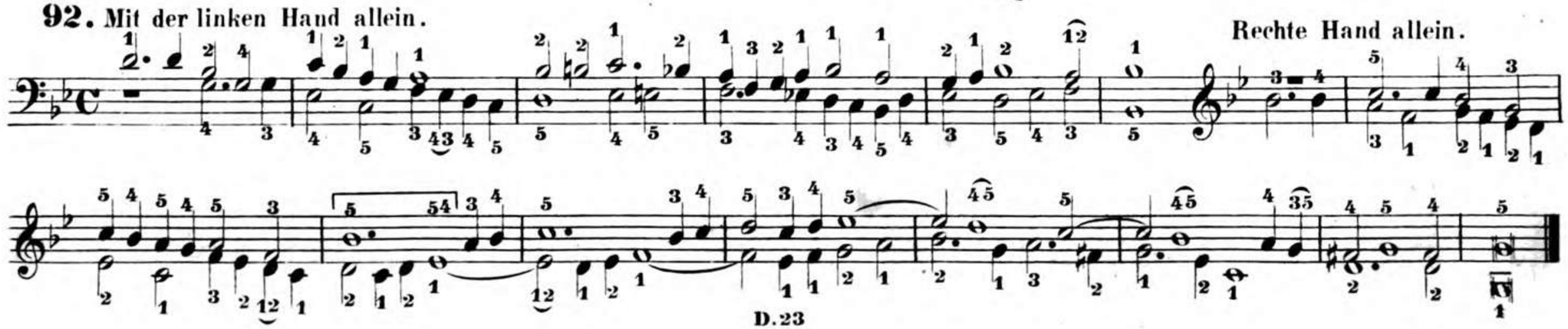
Vermischte Sätze.

91.



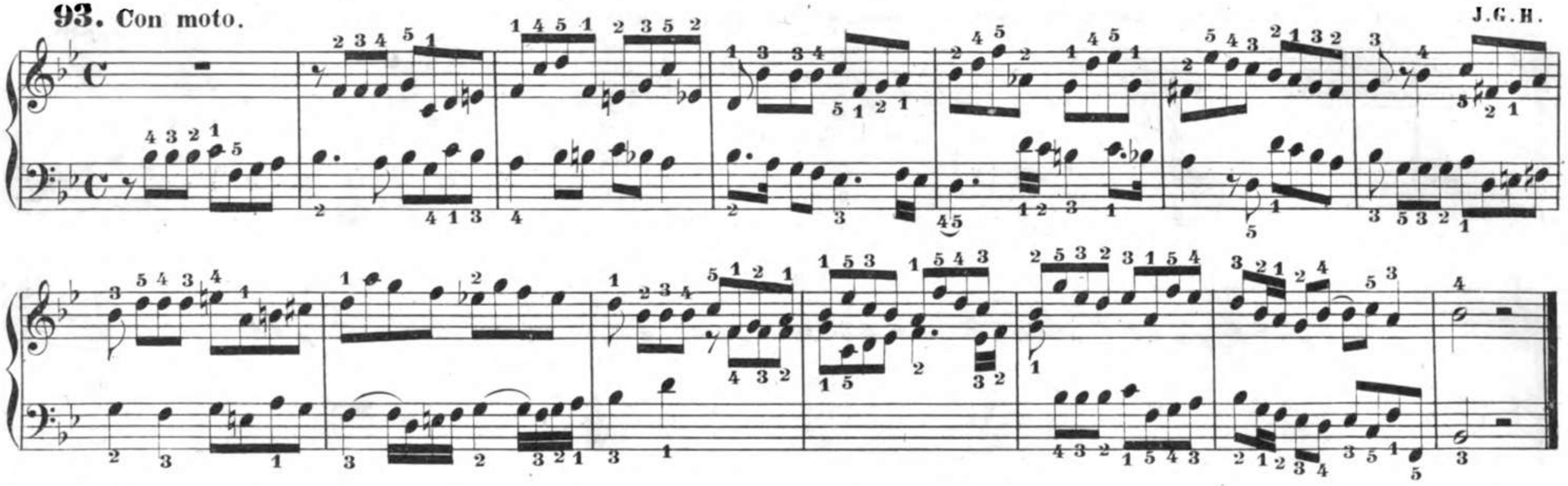
92. Mit der linken Hand allein.

Rechte Hand allein.



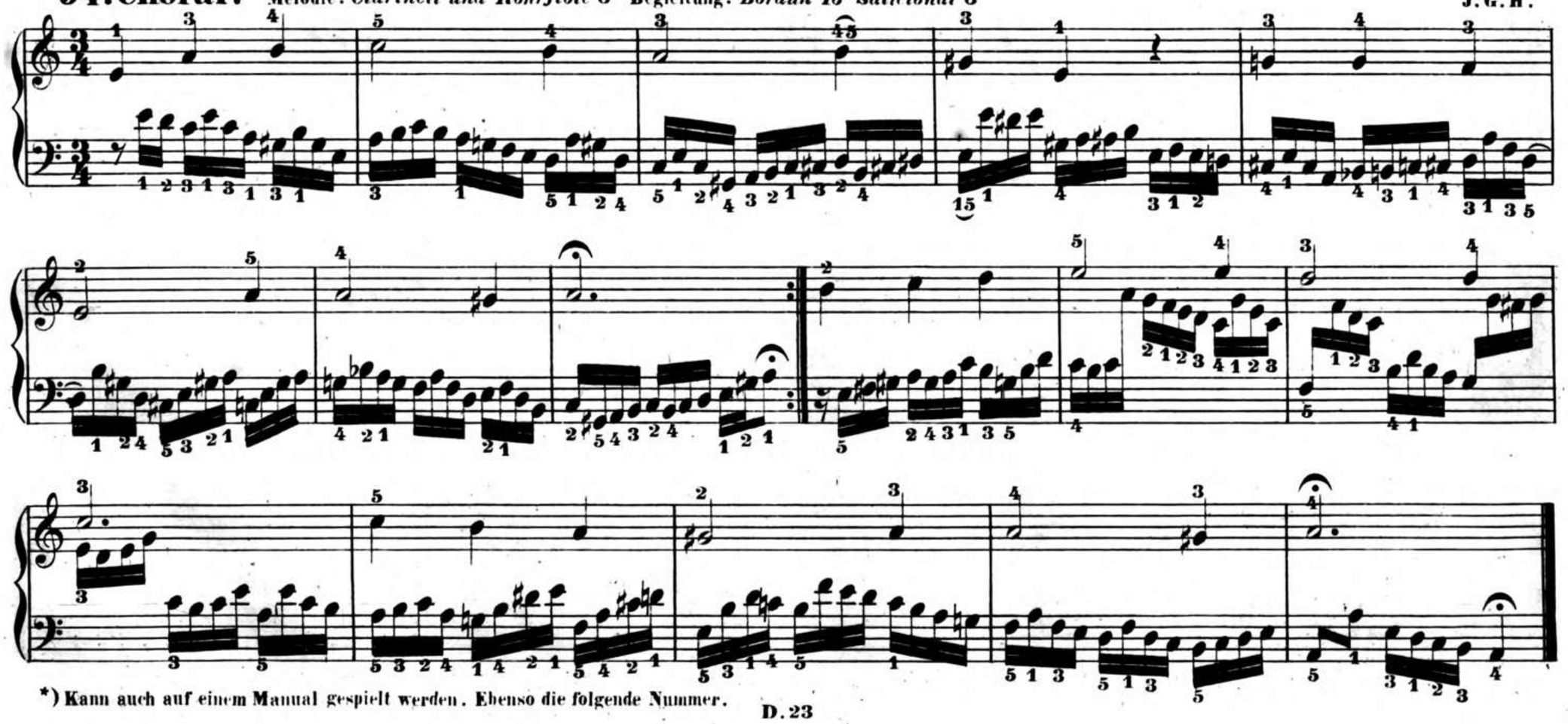
93. Con moto.

J.G.H.



94. Choral. Melodie: *Clarinett und Rohrflöte 8'* Begleitung: *Bordun 16' Salicional 8'*

J.G.H.

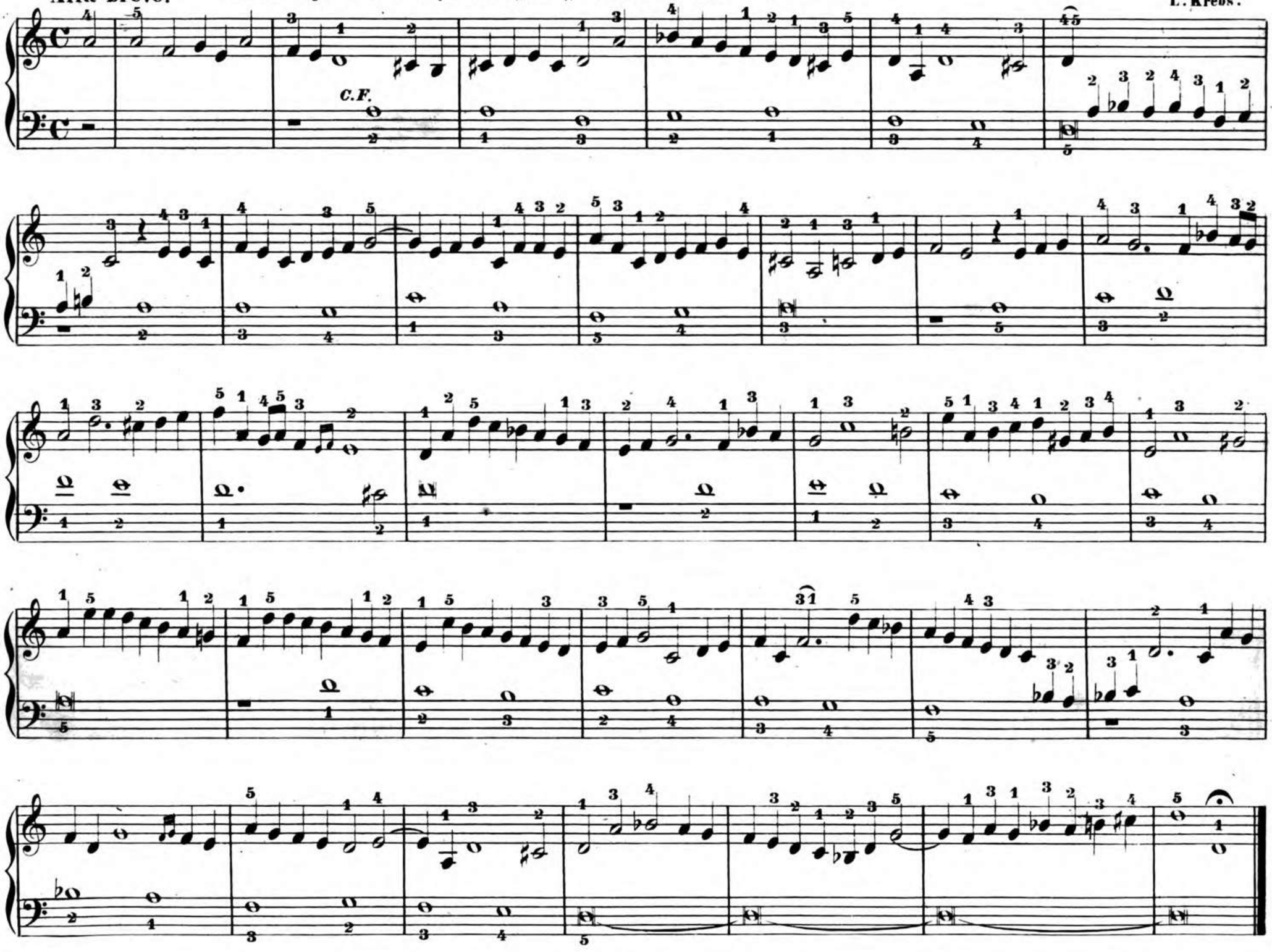


*) Kann auch auf einem Manual gespielt werden. Ebenso die folgende Nummer.

95. Choral.

Alla breve. Melodie: *Fagott und Prinzipal 8′* Begleitung: *Flöte und Salicional 8′*

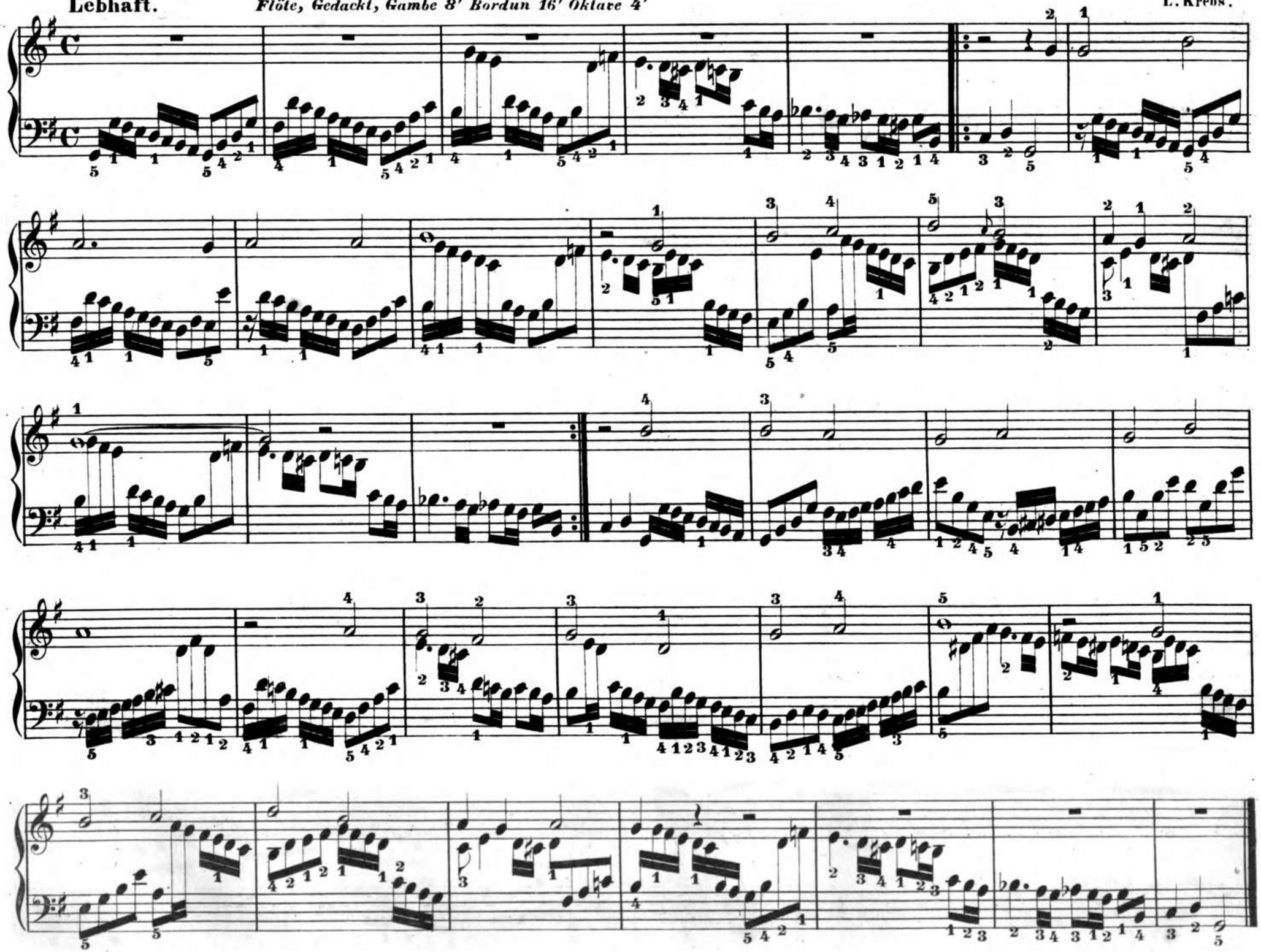
L. Krebs.



96. Choral: Nun freut euch, lieben Christen g'mein.

Lebhaft. *Flöte, Gedackt, Gambe 8' Bordun 16' Oktave 4'*

L. Krebs.



97. *Prinzipal und Flöte 8′*

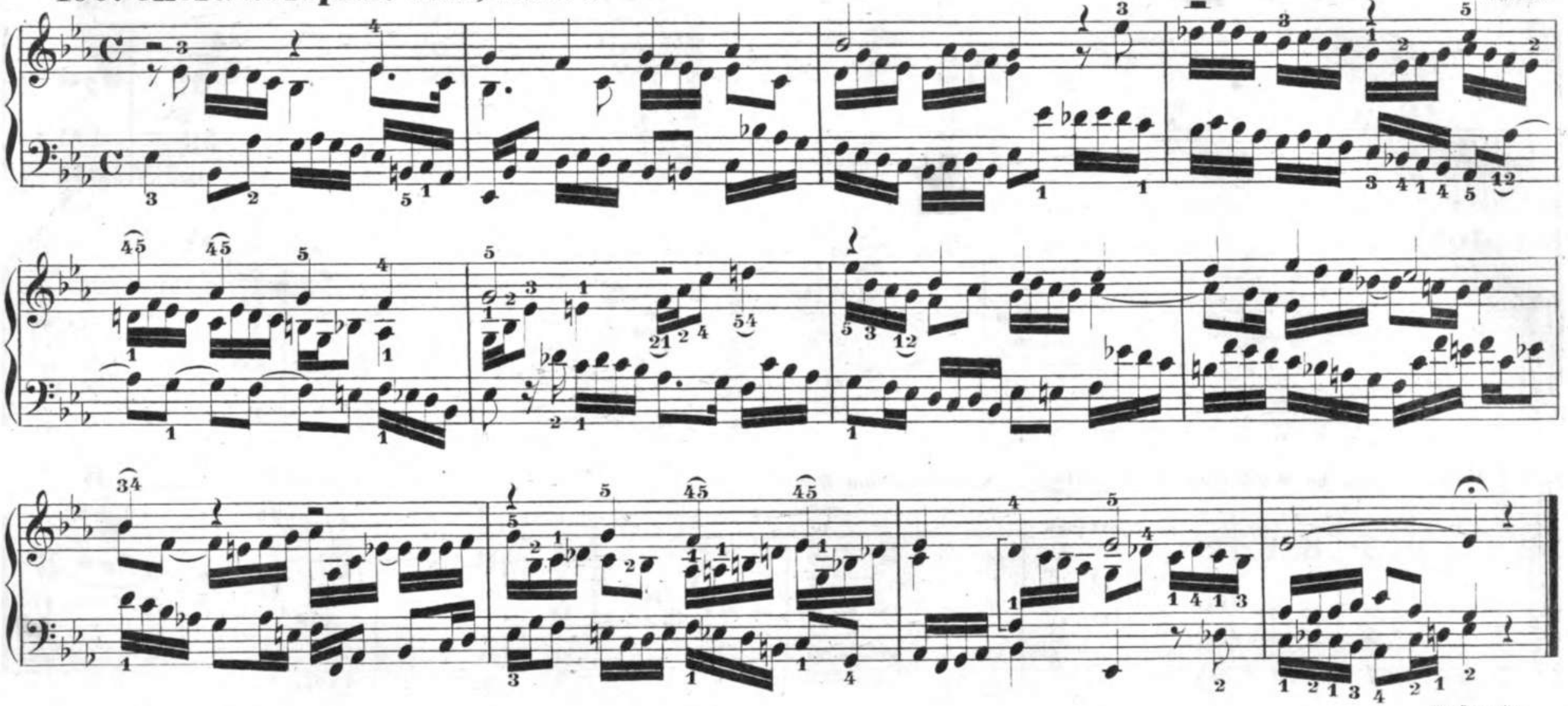
98. *Gedackt und Salicional 8′*

99. Andante. *Gemshorn und Flöte 8′*

J.G.H.

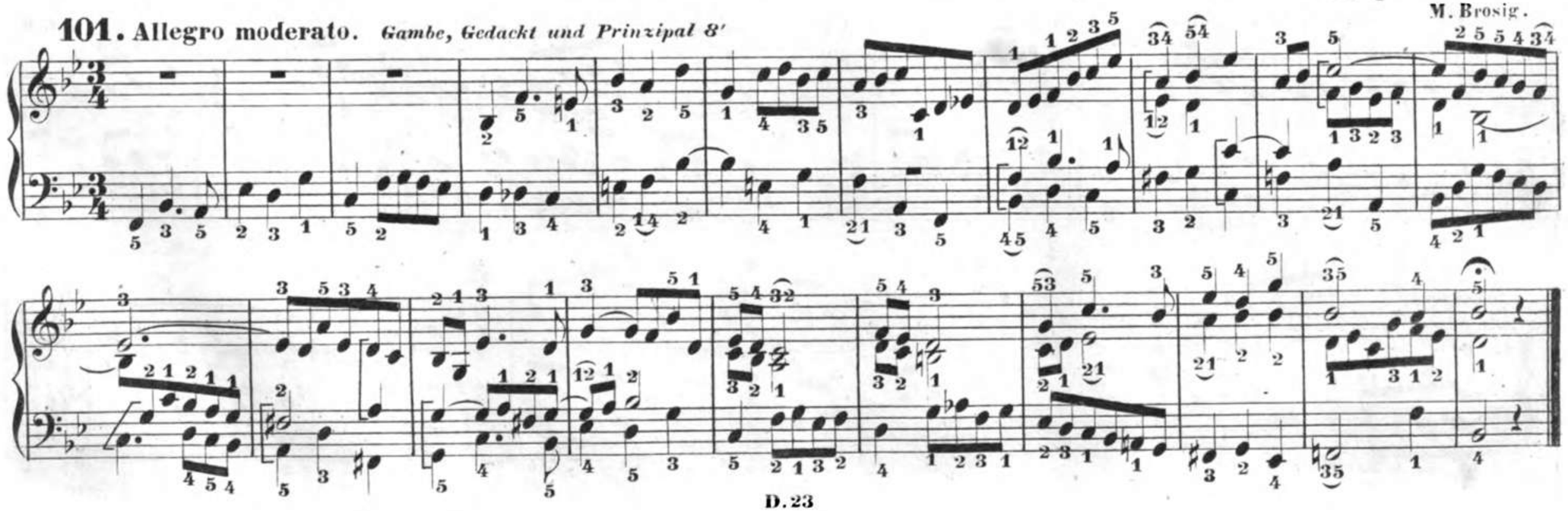
100. Choralvorspiel. *Gambe, Gedackt 8′*

J. G. H.



101. Allegro moderato. *Gambe, Gedackt und Prinzipal 8′*

M. Brosig.



102. *Gambe und Gedackt 8′*

103.

104. R. Hand

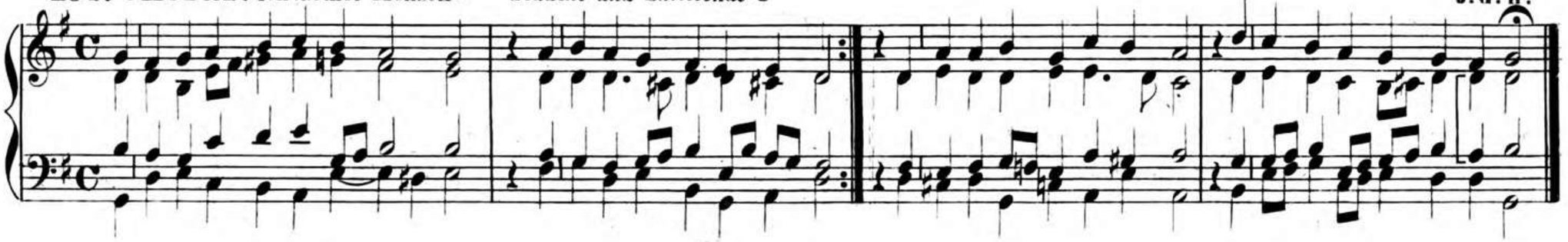
R. Hand

105. Uebung im wiederholten Anschlag. *Salicional und Dolce 8′*

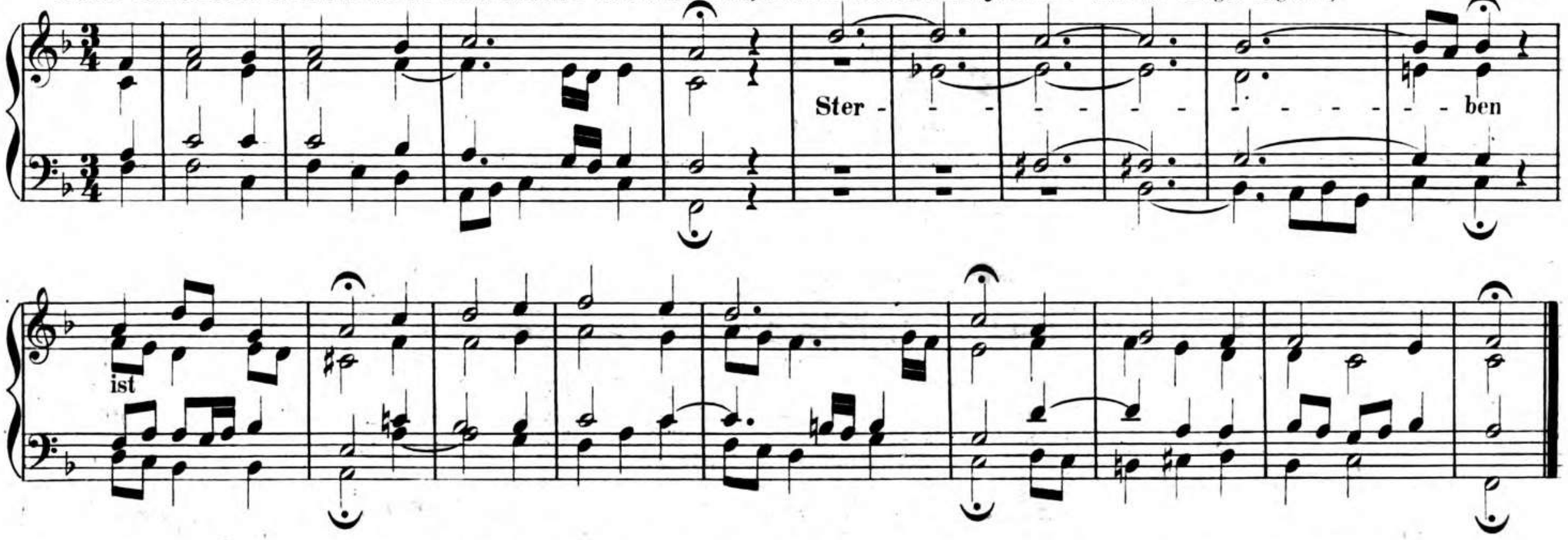
106. Langsam. Sehr gebunden. J. G. H.

Bei den folgenden Sätzen **107** und **108** sucht der Schüler den Fingersatz selbst. Der Erfolg mag als Probe gelten, ob der Schüler zur nächsten Abtheilung übergehen, oder ob er die Beispiele dieses Abschnittes ganz oder zum Theil wiederholen soll. Sehr förderlich für das Manualspiel wird sein, wenn mit diesen vorausgegangenen Uebungen noch das Studium der Bach'schen „Kleinen Präludien und Inventionen (Offenbach, bei André) auf dem Klaviere verbunden wird.

107. Choral: Ich armer Mensch - *Gedackt und Salicional 8′* J. G. H.



108. Choral: Christus der ist mein Leben - Oberwerk: *Dolce, Aeoline *) und Lieblichgedackt 8′* (oder die vorigen Register.) S. Bach.



*) Aeoline ist hier eine sehr eng mensurirte, sanft schneidende Gambe von Zinn, mit Seiten- und Querbärten, sowie auch Stimmschlitzen versehen.

Zweite Abtheilung.

Das Pedalspiel.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Eine Hauptzierde der Orgel ist das Pedal; erst durch dieses gelangt das hohe Instrument zu seiner vollen Majestät. Dem Pedal ist bei dem mehrstimmigen Spiel die Grundstimme übertragen; in seiner Kraft und Fülle, die bei grösseren Werken wahrhaft überwältigend ist, concentrirt sich die Gesammtwirkung des ganzen Werks. Selbständigkeit, Sicherheit und eine Fertigkeit, welche mit der der linken Hand gleichen Schritt hält, sind die Haupteigenschaften eines vorzüglichen Pedalspiels. Die Aneignung dieser Eigenschaften kostet aber viel Zeit und Mühe und ist nur bei Anwendung des sogenannten obligaten Spiels, worunter man eine Behandlung nach bestimmten Regeln versteht, zu gewinnen. Die folgenden Uebungen sollen dem Schüler Gelegenheit geben, sich mit dieser Spielart vertraut zu machen. Ueber Haltung, Anschlag u.s.w. genügen wohl die folgenden kurzen Bemerkungen:

1. Die Füsse hängen gerade und frei herab, die Spitzen etwas nach den Tasten zugekehrt;
2. Beim Niederdrücken der Tasten ist sorgfältig alles Stossen zu vermeiden; die aufwärtsstrebende Taste wird so lange unter dem Fusse gefühlt, bis sie ihren Ruhepunkt gefunden hat;
3. Das Aufsetzen der Füsse auf der sogenannten Ruheleiste geschieht nur während der Pausen, beim Spiel müssen die Füsse in steter Bereitschaft sein, den folgenden Ton schnell und sicher zu fassen, d.h. während der eine Fuss eine Taste niederhält, muss der andere seine Stellung über der nun folgenden Taste einnehmen;
4. Das Spiel muss auch bei schwierigen Stellen mit Ruhe vor sich gehen, alles Hin- und Herfahren auf der Orgelbank und dergleichen ist als der Orgel unwürdig zu beseitigen;
5. Wie beim Anschlag auf dem Manual die Hand- und Fingergelenke die wichtigste Stelle einnehmen, so im Pedal die Fussgelenke.

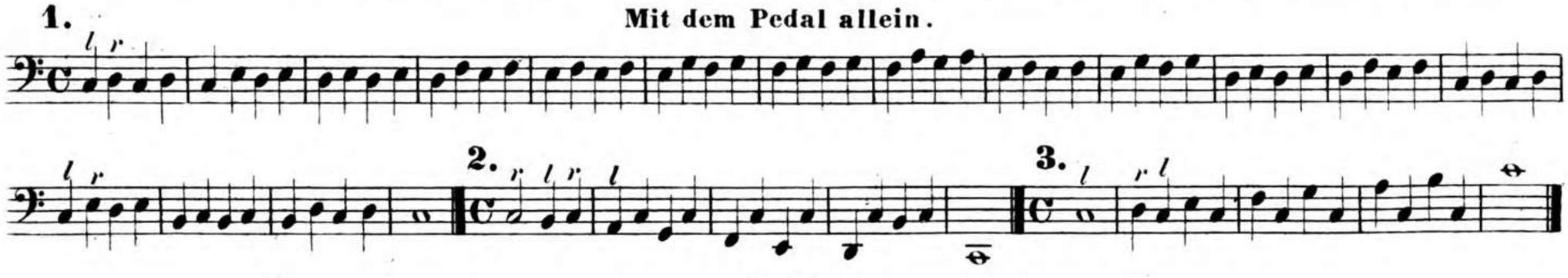
Uebungen.

1. Regelmässiger Wechsel der beiden Fussspitzen auf verschiedenen Tasten.

Zeichen: *l* bedeutet die linke, *r* die rechte Fussspitze.

Der Anschlag geschieht bei den Untertasten auf der vordern Seite, etwa ein bis anderthalb Zoll von den Obertasten entfernt.

1. **Mit dem Pedal allein.**



4. **5.** **6.** **7.**

Uebungen*) in Verbindung mit dem Manual.

Die Pedaltöne (Basstöne) werden von der linken Hand nicht mitgegriffen.

8. Rechte Hand.

Pedal.

9. Linke Hand.

Pedal.

10. Linke Hand.

Pedal.

Brähmig.

*) Als Registermischungen bei diesen Uebungen können dienen: **Man:** ***Gedackt und Flöte 8'*** **Ped:** ***Subbass 16' Violoncell 8'***
Man: ***Gedackt und Salicional 8'*** **Ped:** ***Die obigen Register***
Man: ***Gedackt und Gambe 8'*** **Ped:** ***Die obigen Register mit Benützung der Coppel***
Man: ***Prinzipal und Flöte 8'*** **Ped:** ***Subbass 16' Oktavbass 8'***

11. Rechte Hand. *(Für 1 oder 2 Manuale).*

J.G.H.

Linke Hand.

Pedal.

12.

L. Hand.

13.

L. Hand.

14.

15.

16.

J.G.H.

17.

18.

Hohmann.

19. J.G.H.

20. J.G.H.

21. Vorspiel.

Moderato. Rinck.

Linke H. 1

Rechte Hand.

22. Choral. Nun danket alle Gott.

2. Wechsel der Füsse auf einer und derselben Taste.

a. Der laute Wechsel. b. Der stille Wechsel.

1. Lauter Wechsel. **2.** **3.** **4.**

5. Stiller Wechsel.

6.

7.

8. Ritter.

9. J.G.H.

10. *Kräftig.* J.G.H.

11. Hohmann

12.

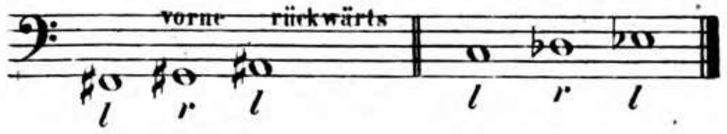
13. *Sanft.*

J. G. H.

14. Choral. Meinen Jesum lass ich nicht.

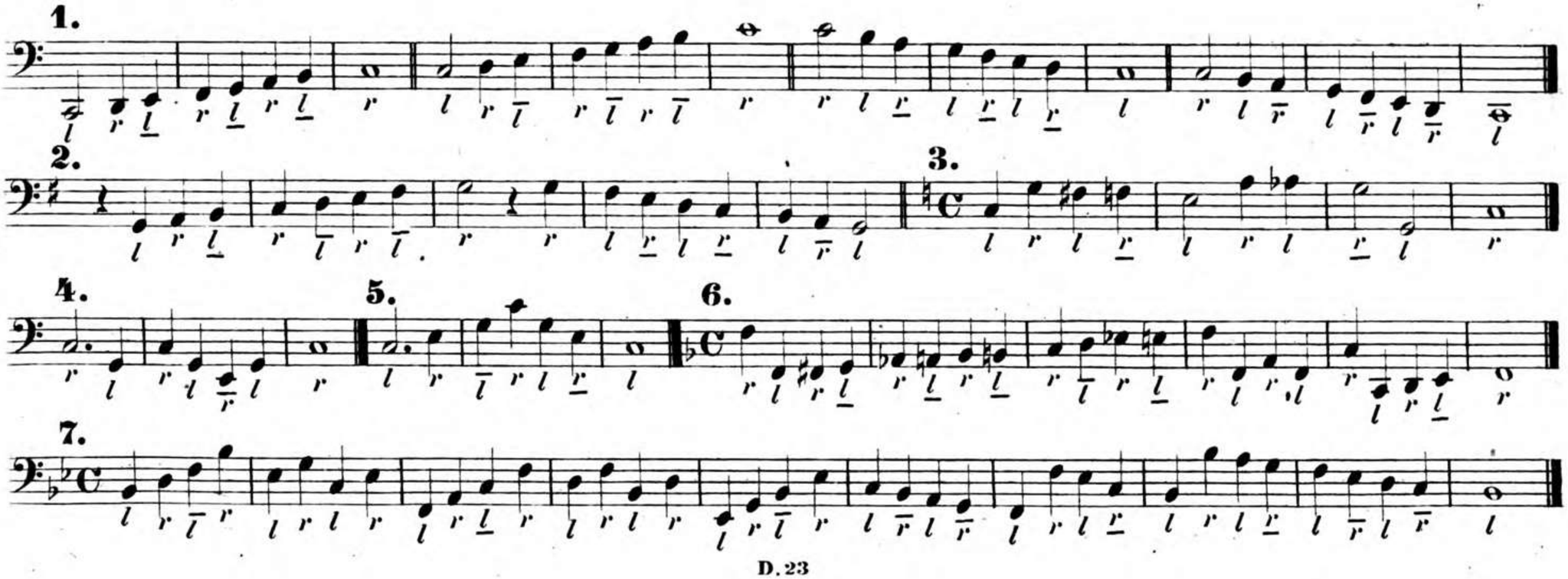
3. Das Unter- und Uebersetzen der Füsse.

Das Unter- und Uebersetzen findet statt, wenn mehrere Töne in steigender oder fallender Richtung auf einander folgen. Der präcise und leichte Anschlag erfordert besonders, dass sich die Füsse auf geschickte Weise einander ausweichen, d. h. dass rechtzeitig der eine Fuss dem andern so viel Raum überlässt, als zum Ueber- oder Untersetzen nöthig ist. Zu kurze Pedale sind daher dieser Spielart ein grosses Hinderniss. Bei der Tonleiter C dur in aufsteigender Folge wird in der untern Oktave der linke Fuss dem rechten unter –, in der obern Oktave dagegen übergesetzt; in absteigender Folge wird in der obern Oktave der rechte Fuss dem linken unter- und in der tiefern Oktave übergesetzt. Bei zwei oder drei aufeinander folgenden Obertasten ist das Ueberschlagen sehr erschwert. Hier muss der Fuss, welcher dem andern den nöthigen Raum zum Ueberschlagen zu gewähren hat, die betreffende Obertaste ganz vorne, der übersetzende die folgende nach hinten anschlagen, z. B.



Das Uebersetzen ist durch einen Strich über den Buchstaben — $\overline{l}$ $\overline{r}$, das Untersetzen durch einen Strich unter den Buchstaben — $\underline{l}$ $\underline{r}$ — angedeutet.

Uebungen.



8.

9.

10.

11.

12.

J.G.H.

13. Rechte Hand.

Pedal.

J.G.H.

14.

J.G.H.

15.

J. G. H.

16.*)

17.

J. G. H.

* 1. Hand.

1. Hand

*) Zu den Nr. 16, 17, 19 und 21 hat der Schüler den Fingersatz selbst zu suchen.

18. Langsam.

J. G. H.

19. Moderato.

Brähmig.

20. Andante.

J. G. H.

21. Largo.

J. G. H.

22. Choral. Ach, was soll ich Sünder machen?

S. Bach.

23. *Fliessend und leicht.*

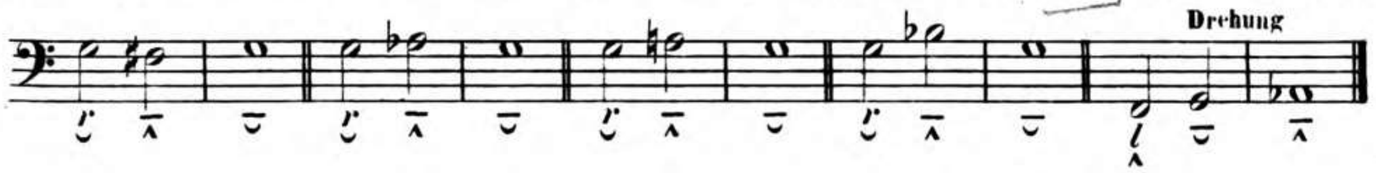
J. G. H.

4. Der Gebrauch der Spitze und des Absatzes.

Zeichen für die Spitze ∧ — für den Absatz ∪ .

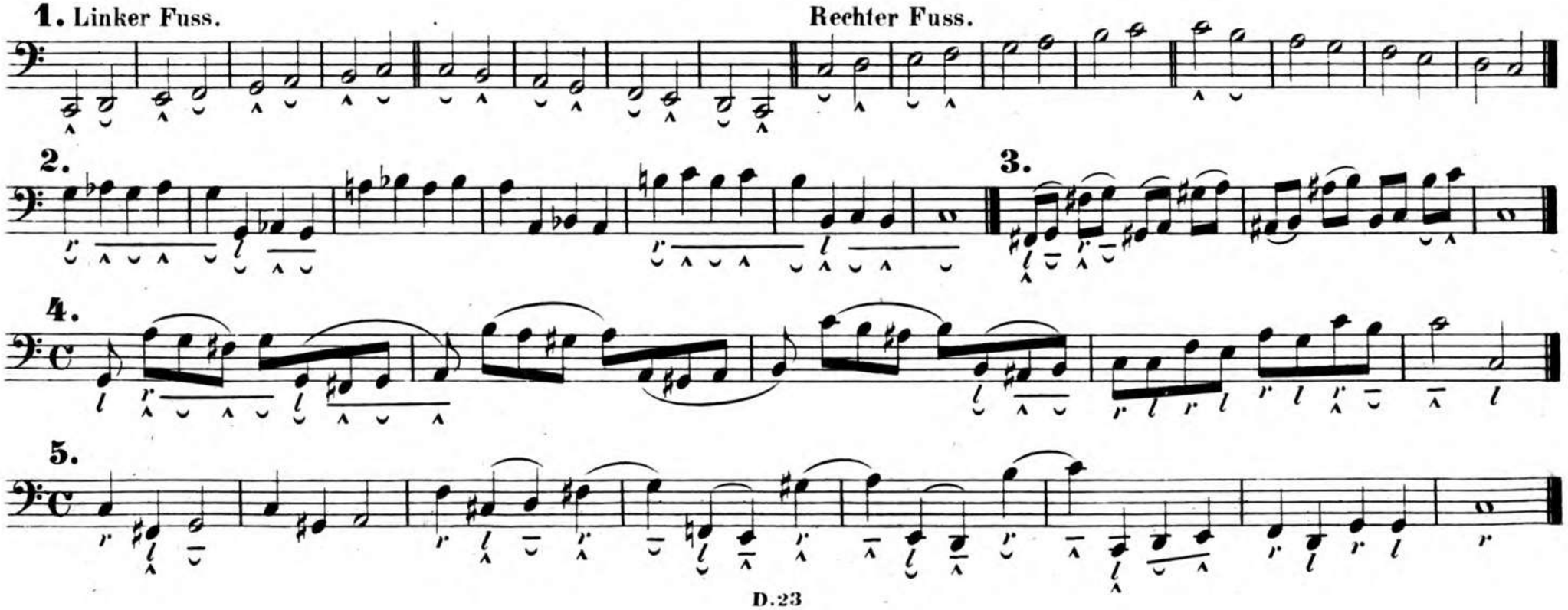
Mit Anwendung der Spitze und des Absatzes tritt die sogenannte künstliche Applicatur ein.

Ein Wechsel zwischen Spitze und Absatz kann stattfinden: bei neben einander liegenden Tasten, wie g - gis oder g - a, bei kleinen und grossen Terzen, wie f - as, a - f; auf einer und derselben Untertaste. Gleich mit dem Anschlag der ersten Taste nimmt der Fuss die Richtung ein, welche zum raschen und sichern Treffen der nächsten Taste nothwendig ist; mitunter muss mit Spitze oder Absatz während des unveränderten Niederhaltens einer Taste eine Drehung vorgenommen werden. Man vergleiche folgende Beispiele:



Durch Anwendung dieser künstlichen Applicatur wird das gebundene Spiel, die bequeme Handhabung der äussern Tasten der Pedalclaviatur sehr befördert; auf der andern Seite führt aber auch ein zu weit getriebener oder unbeholfener Gebrauch eine gewisse Accentlosigkeit, ein Verschwimmen der Töne mit sich. Das Rechte wird daher im Allgemeinen in einer zweckmässigen, mit Geschmack und Urtheil vorgenommenen Mischung mit den vorausgegangenen Mitteln zu finden sein.

Uebungen.



6.

7.

Stiller Wechsel zwischen Spitze und Absatz auf einer Untertaste.

8. Linker Fuss. Rechter Fuss.

9.

10.

11.

Bach.

12.

Bach.

13.

Bach.

14. **Allegretto.**

Hohmann.

15. **Andante.** *Etwas kräftig.*

Volckmar.

16.

Wedemann.

17.

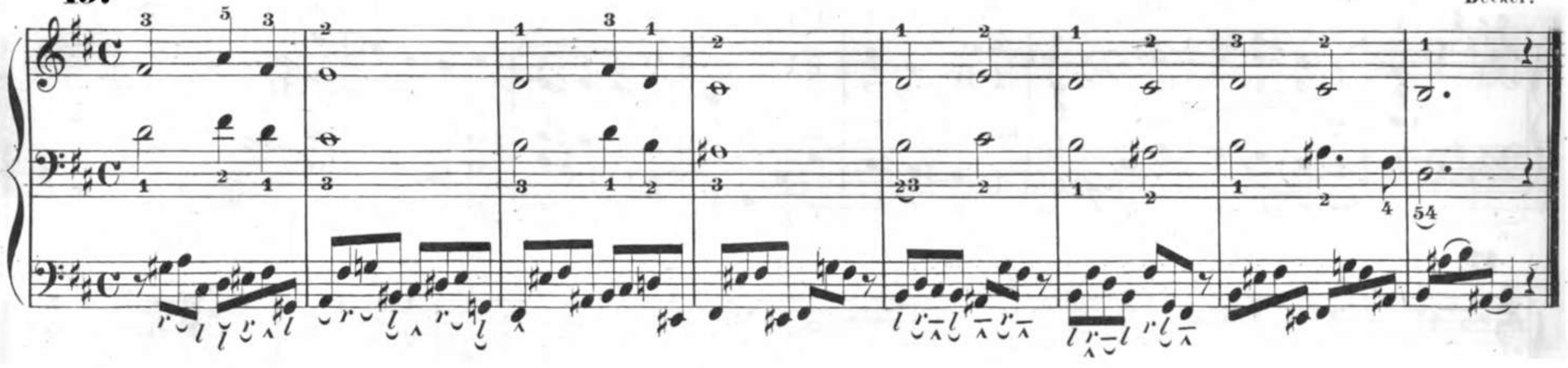
J.G.H.

18. Andante.

J.G.H.

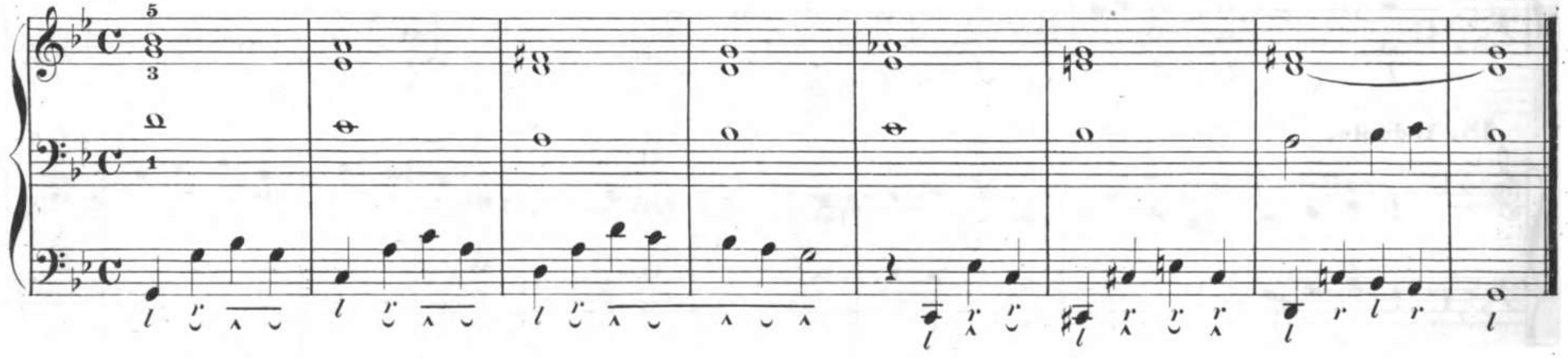
19.

Becker.



20.

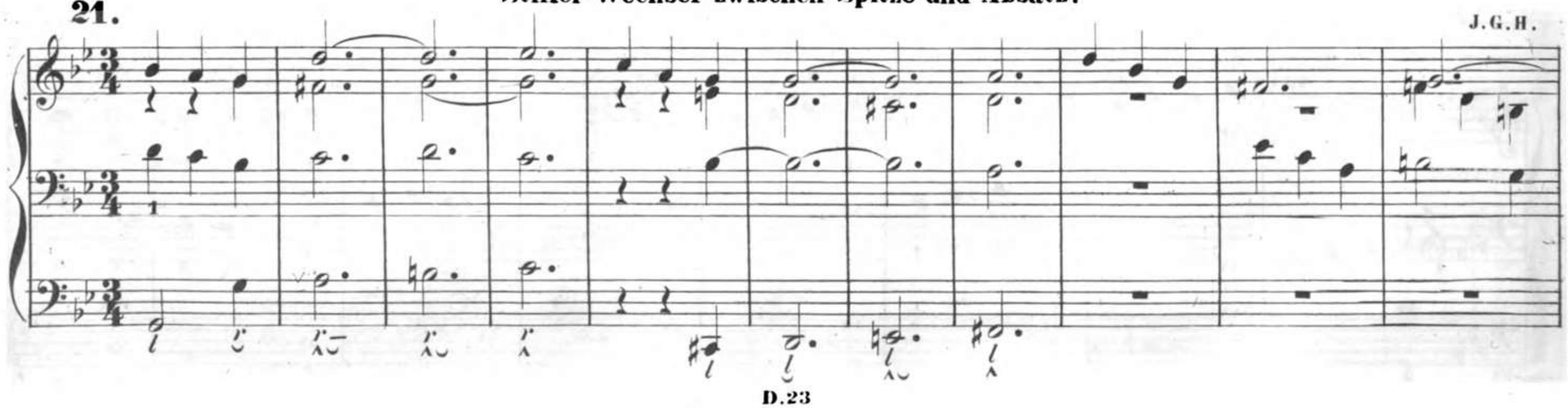
J.G.H.

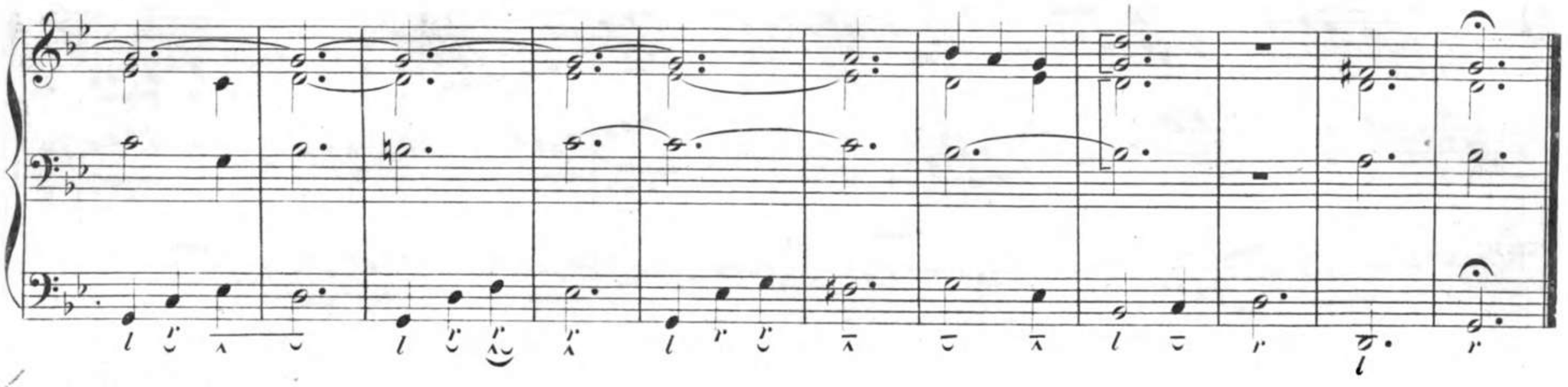


Stiller Wechsel zwischen Spitze und Absatz.

21.

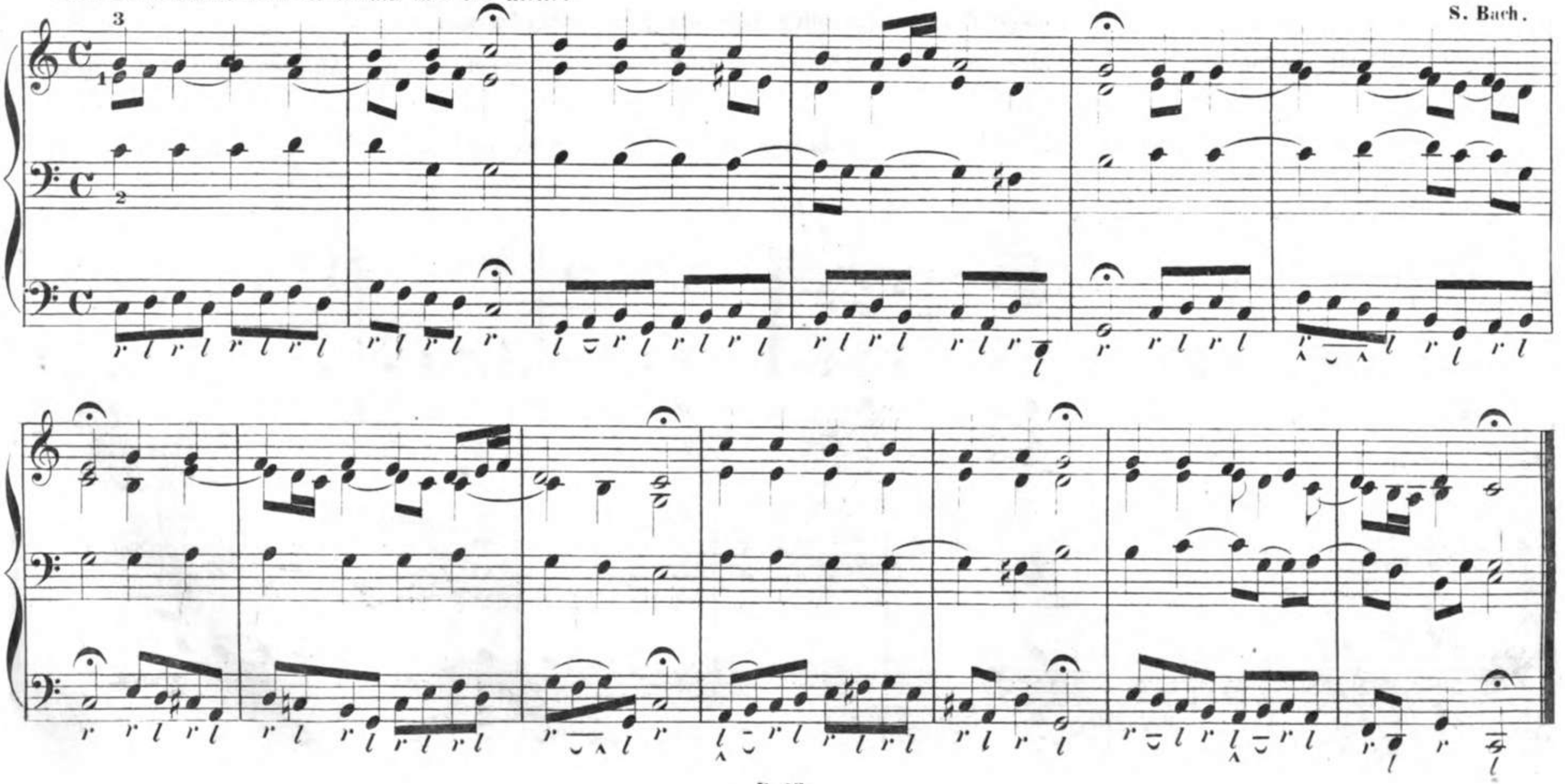
J.G.H.

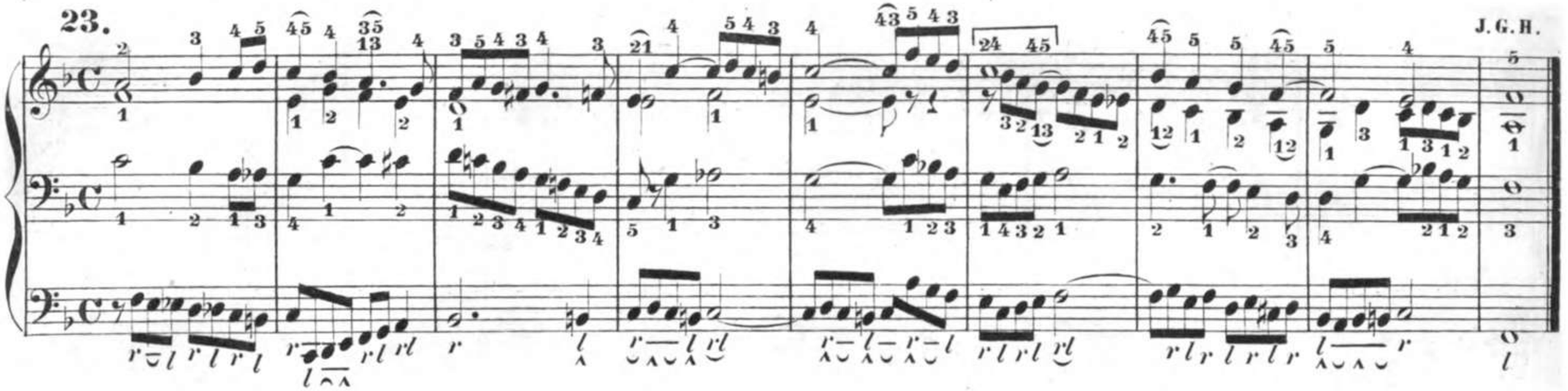




22. Choral: Meinen Jesum lass ich nicht.

S. Bach.



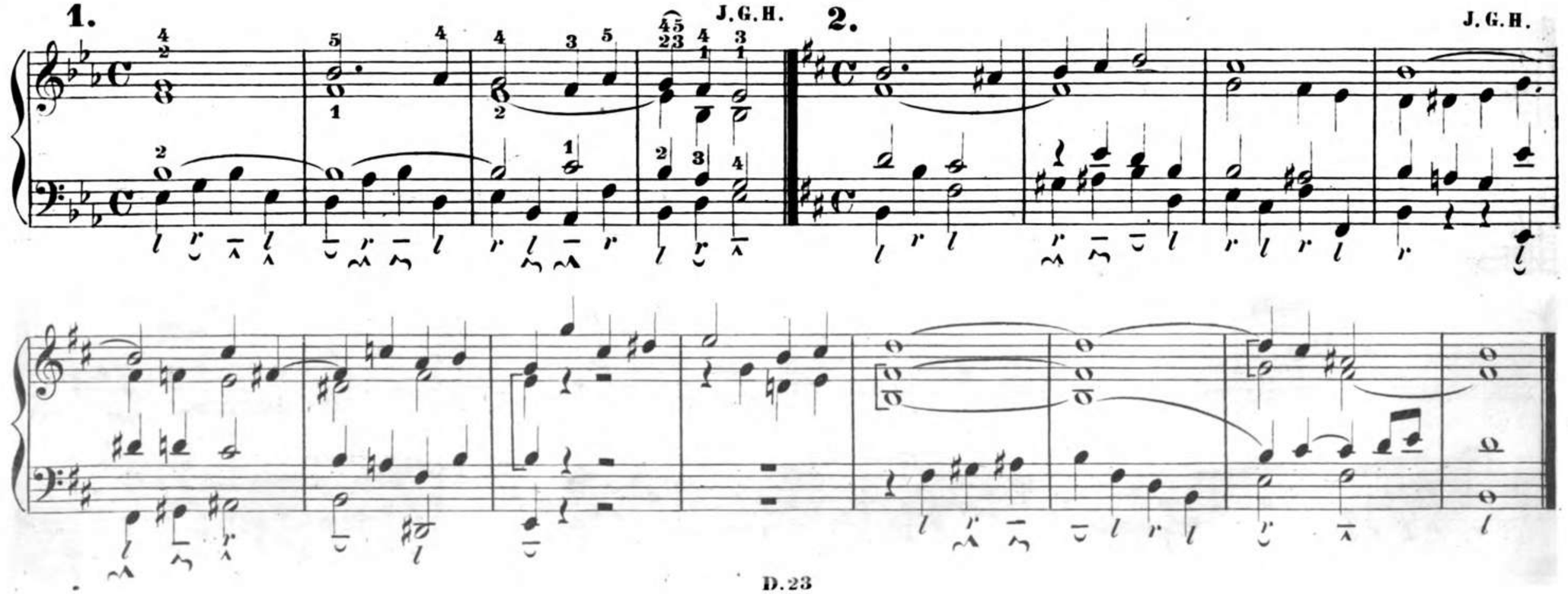


5. Besondere Fälle der Pedal-Behandlung.

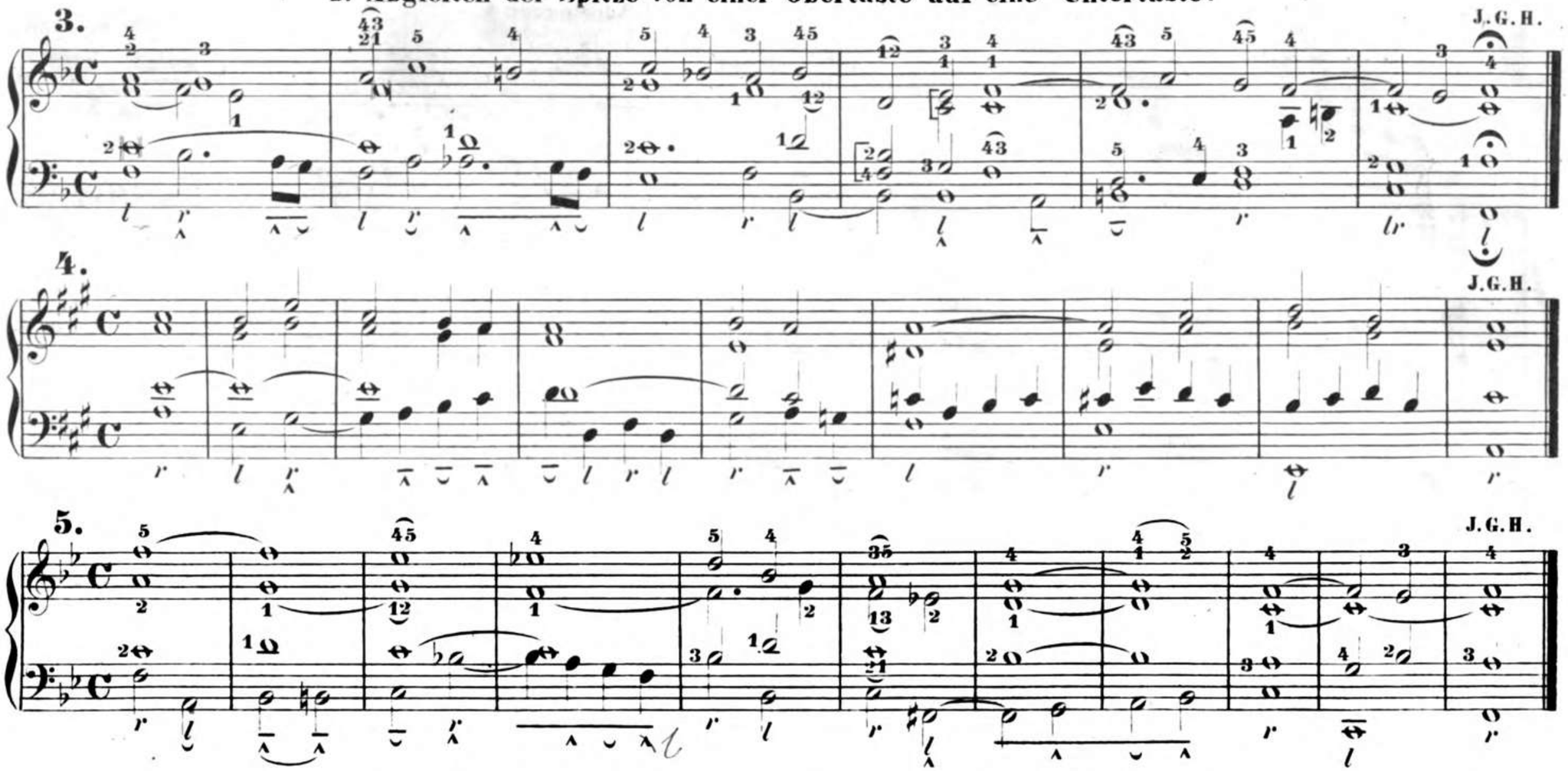
a. Gebrauch der Seiten oder Kanten des Vorderfusses.

Dieser tritt ein, wenn bei zwei oder drei aufeinanderfolgenden Obertasten ein Wechsel oder Ablösen der Füsse nicht wohl möglich ist.

Zeichen: für die linke Seite der beiden Füsse: ⌒ - für die rechte: ⌣



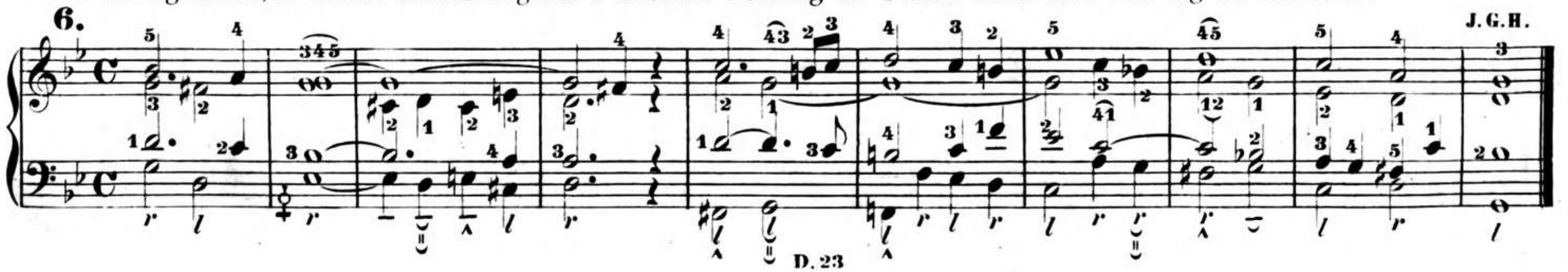
b. Abgleiten der Spitze von einer Obertaste auf eine Untertaste.



c. Vor- und Zurückschieben mit dem Absatz des Fusses.

Zeichen: ⌄

Dieser Fall tritt häufig beim „Vom Blattspielen" ein, wo es dem Spieler sehr leicht begegnet, dass er eine Ober-oder Untertaste in einer unrichtig bemessenen Position antritt. Wird z. B. in der nächsten Uebung Takt **2** die Taste es im Pedal (♀) nicht ganz vorne niedergetreten, so ist das darauf folgende e trotz der Drehung des Fusses kaum ohne Störung zu erreichen.



d. Fortgleiten mit der Spitze (Abstossen).

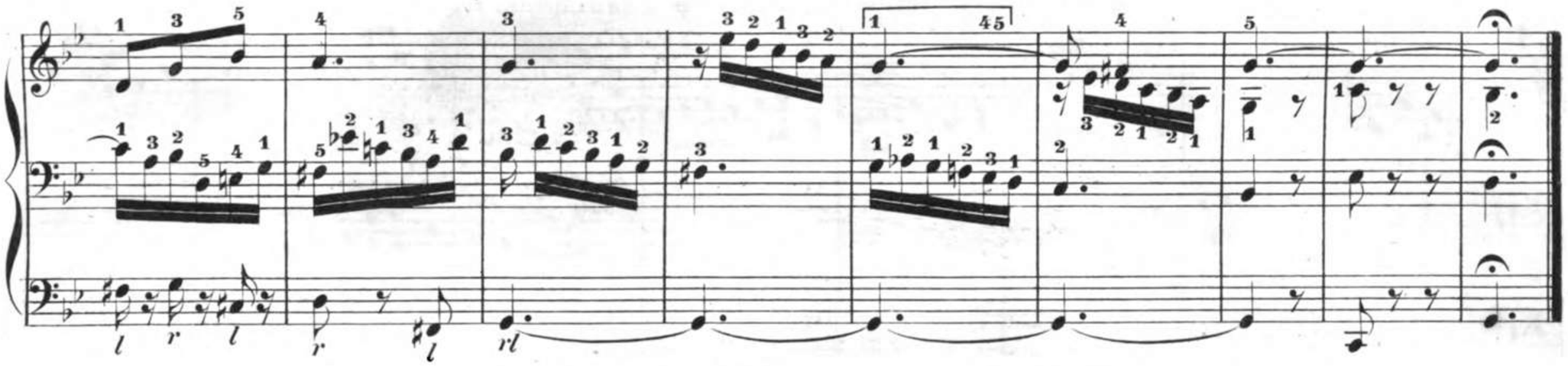
7.

J.G.H.

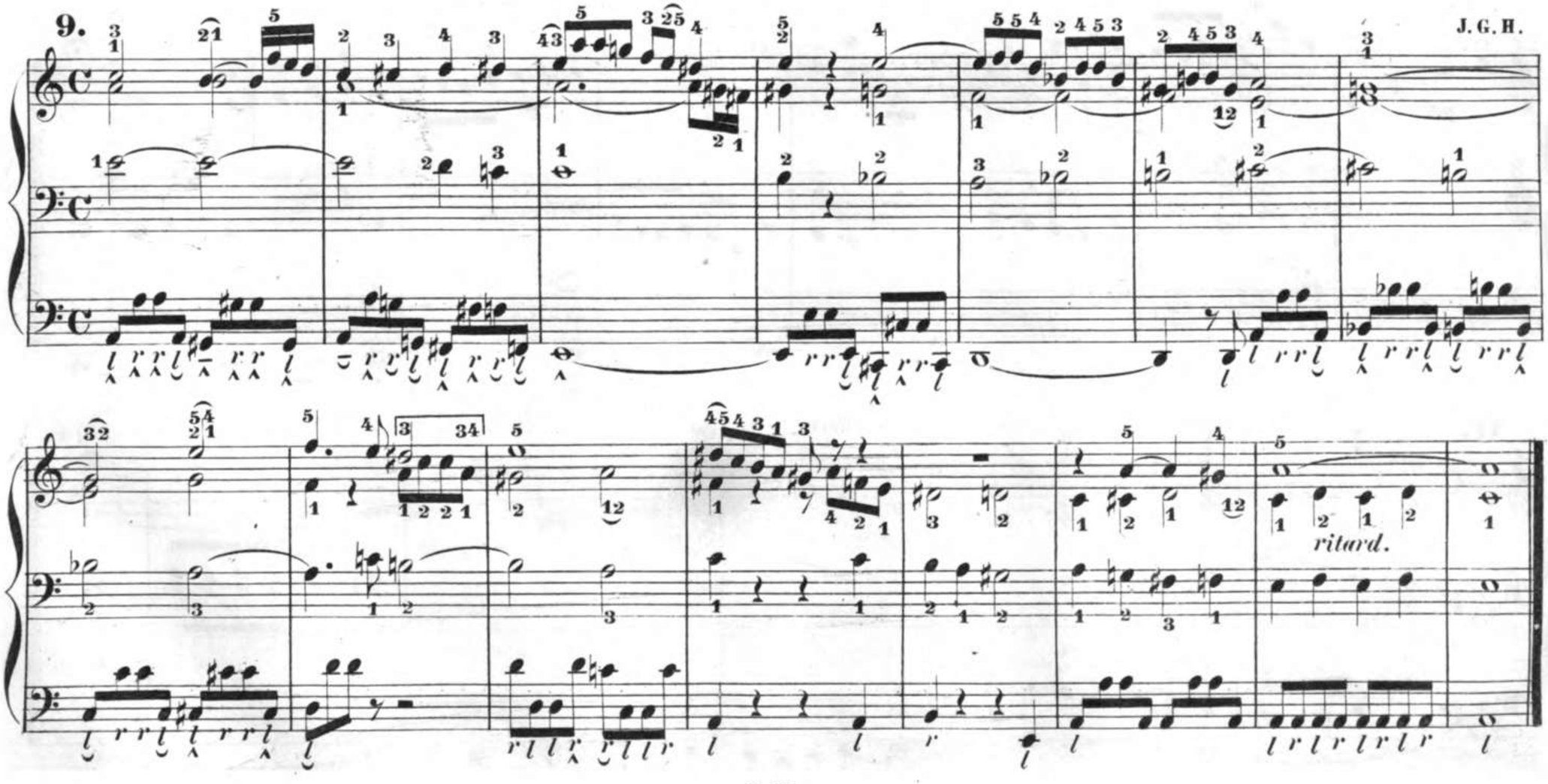
e. Unterbrechung durch Pausen.

8. *Fliessend.*

J.G.H.



f. Wiederholter Anschlag einer und derselben Taste.



10. Risoluto.

J.G.H.

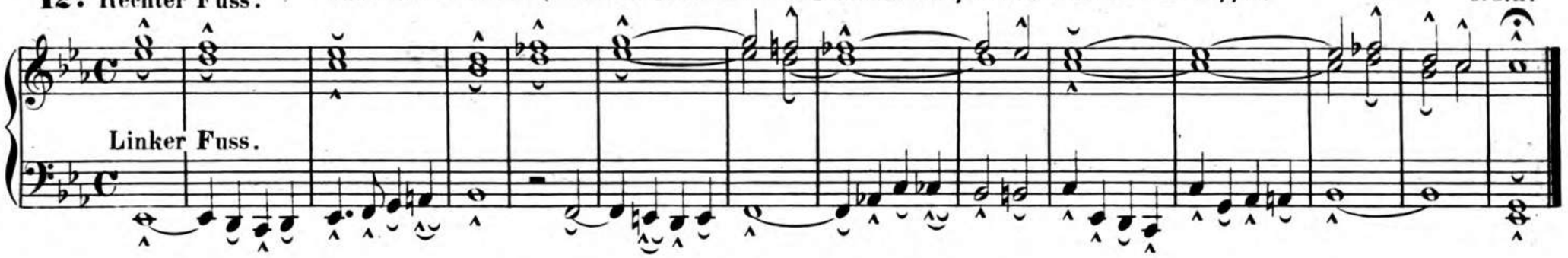
11.

Ritter.

Für das Pedal allein.

12. Rechter Fuss. *Oktavb. 8′ Flötenb. 4′ (oder statt Flötenb. Oktave 4′ aus dem Hauptwerk mittelst der Pedalcoppel.* J.G.H.

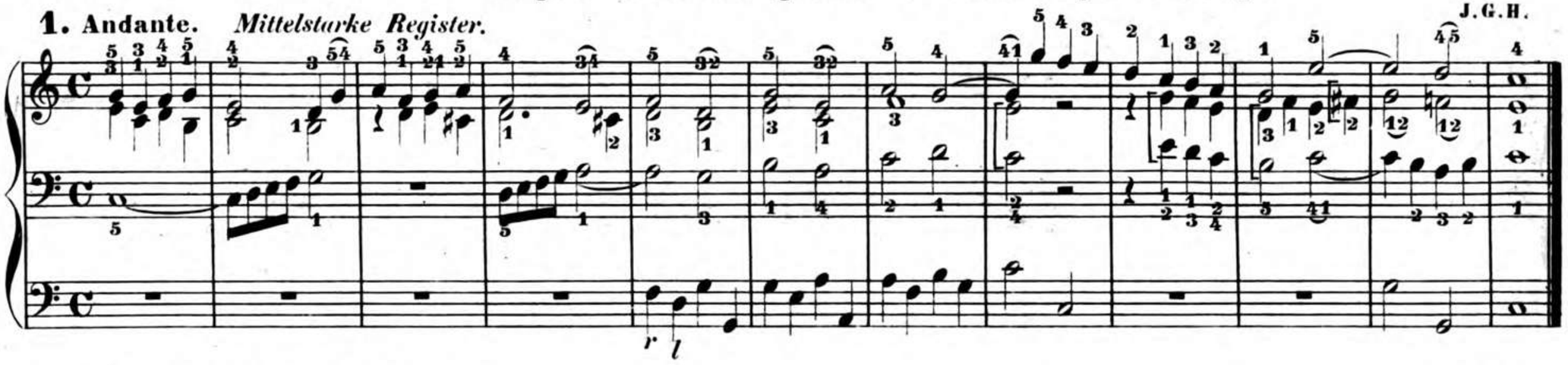
Linker Fuss.



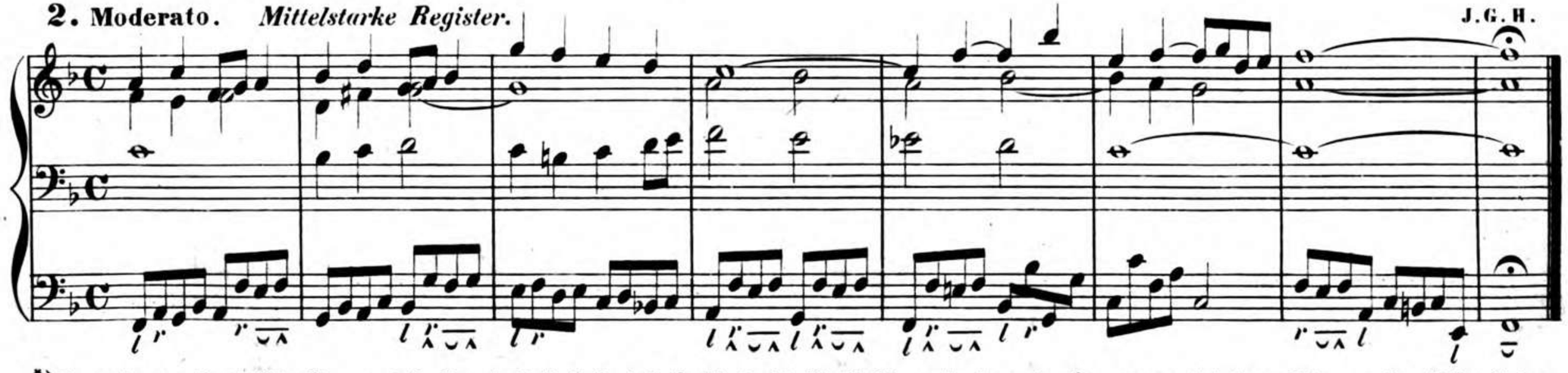
6. 27 vermischte Studien

zur Wiederholung der in den vorhergehenden Lectionen aufgestellten Regeln *)

1. Andante. *Mittelstarke Register.* J.G.H.



2. Moderato. *Mittelstarke Register.* J.G.H.



*) Bemerkung: Der Schüler übe zuerst die Nrn. 1. 2. 3. 5. 6. 4. 8. 9. 10. 11. 14. 12. 13. 20 – und gehe erst später, wenn er bei diesen Uebungen die nöthige Sicherheit erlangt hat, zu den andern über.

3. *Sanft.* J. G. H.

4. Andantino. ***Für 1 oder 2 Manuale.*** Fr. Schneider.

I

II

5. Moderato. *Mit starken Registern.* J.G.H.

r l

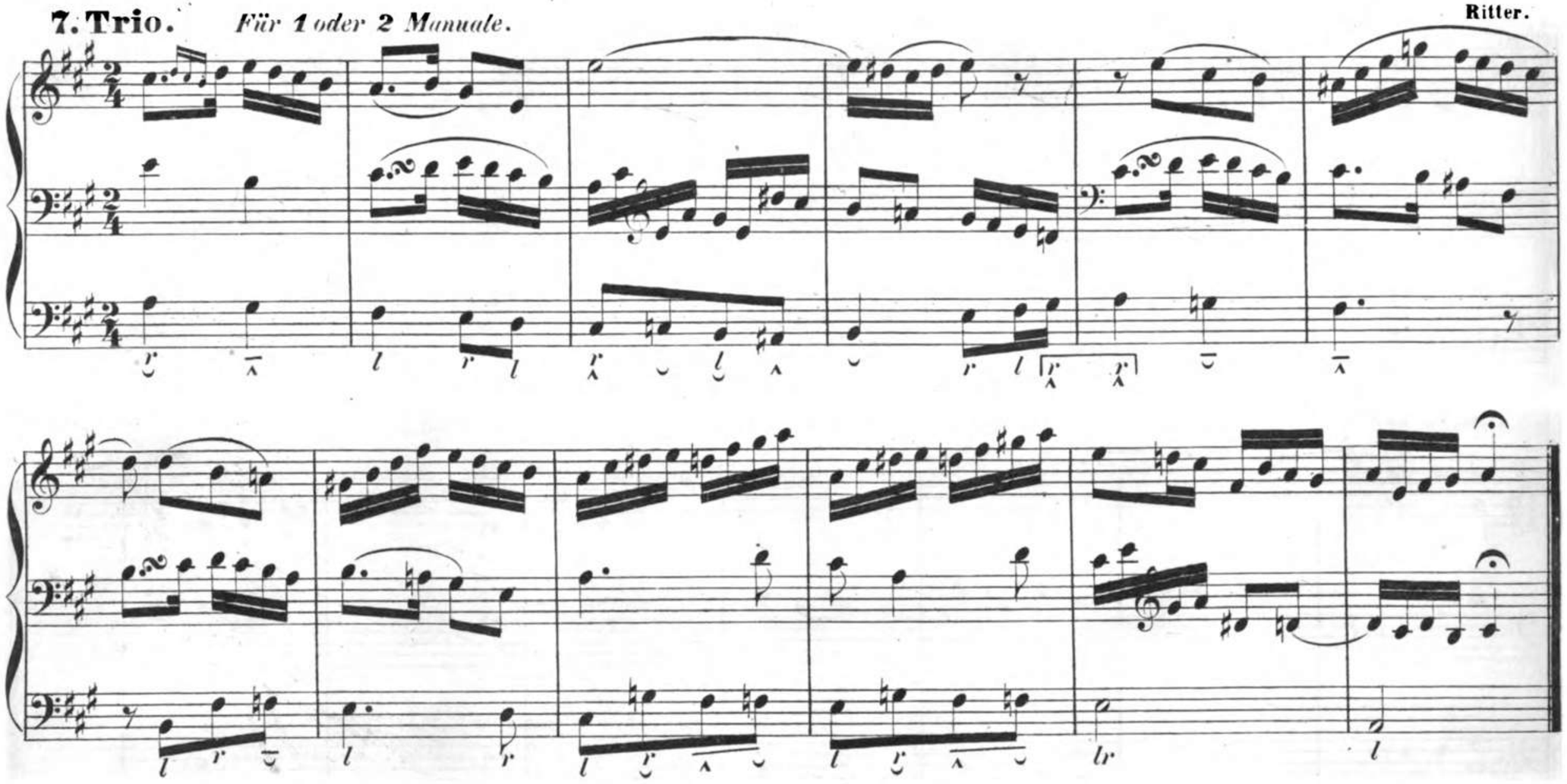
6. Andante. *Gemshorn und Flöte 8′* **Pedal:** *Subb. 16′ und Pedalcoppel.* J. G. H.

P. l r

7. Trio.

Für 1 oder 2 Manuale.

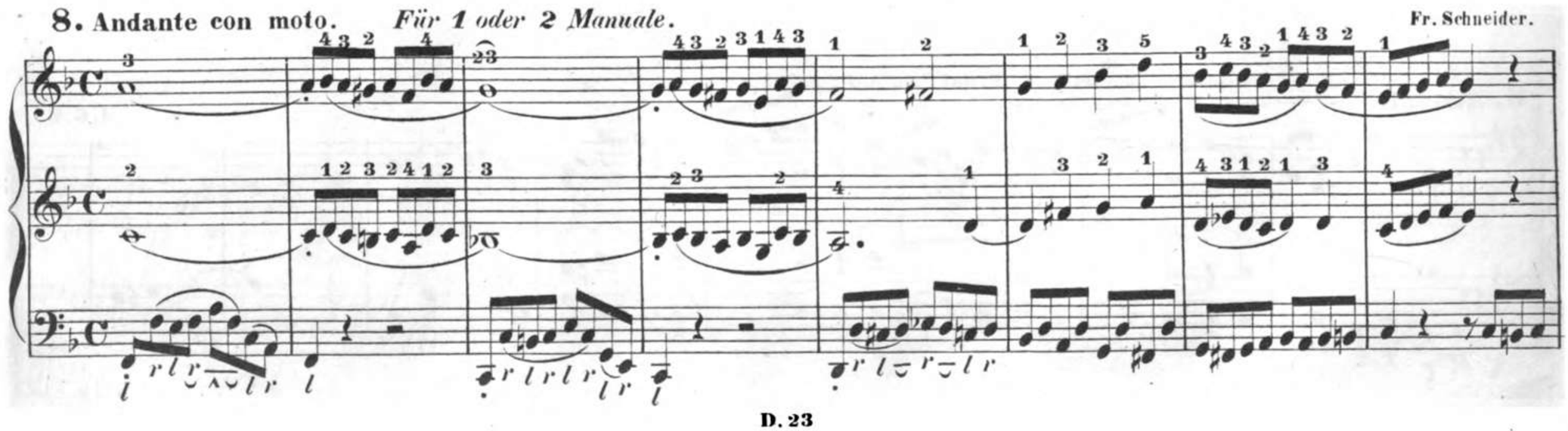
Ritter.



8. Andante con moto.

Für 1 oder 2 Manuale.

Fr. Schneider.



9. Andante. *Mit einigen 8 füssigen Stimmen.*

J.G.H.

10. Andante. *Sanfte Stimmen.*

Julius Schneider (Berlin.)

11. Choral.

J. G. H.

12. Largo. *Sanft.*

J. G. H.

13. Moderato. *Prinzipal, Gedackt und Flöte 8'* **Pedal:** *Subb. Violonb. 16' Oktavb. 8'* J.G.H.

14. Choral: Dir, dir Jehova will ich singen – *Volles Werk.*

G. Töpfer.

15. Andante.

A. Hesse.

16. Sehr gebunden.

J.G.H.

l. Hand.

17. Langsam. *Sanfte Register.* J.G.H.

l. Hand.

18. Andante.

Gambe und Gedackt 8' **Pedal:** *Subb. und Violonb. 16' – Violonc. 8'*

J. G. H.

Abgleiten

19. Langsam. Man: *Flöte und Gambe 8′*
Ped: *Einige bestimmt ansprechende Register*

J. G. H.

rit.

20. Andante.

A. Hesse.

21. **Con moto.** *Mit kräftigen Stimmen.*

J. G. H.

22. Trio. *Für 2 Manuale.*

Hauptw: *Gambe und Gedackt 8'*

J. G. H.

Oberw: *Lieblichgedackt und Flöte 8' Salic. 4'*

Subb. 16' Violonc. 8'

Oberwerk.

Hauptwerk.

Oberw.

(Noch Violon 16' hinzu.)

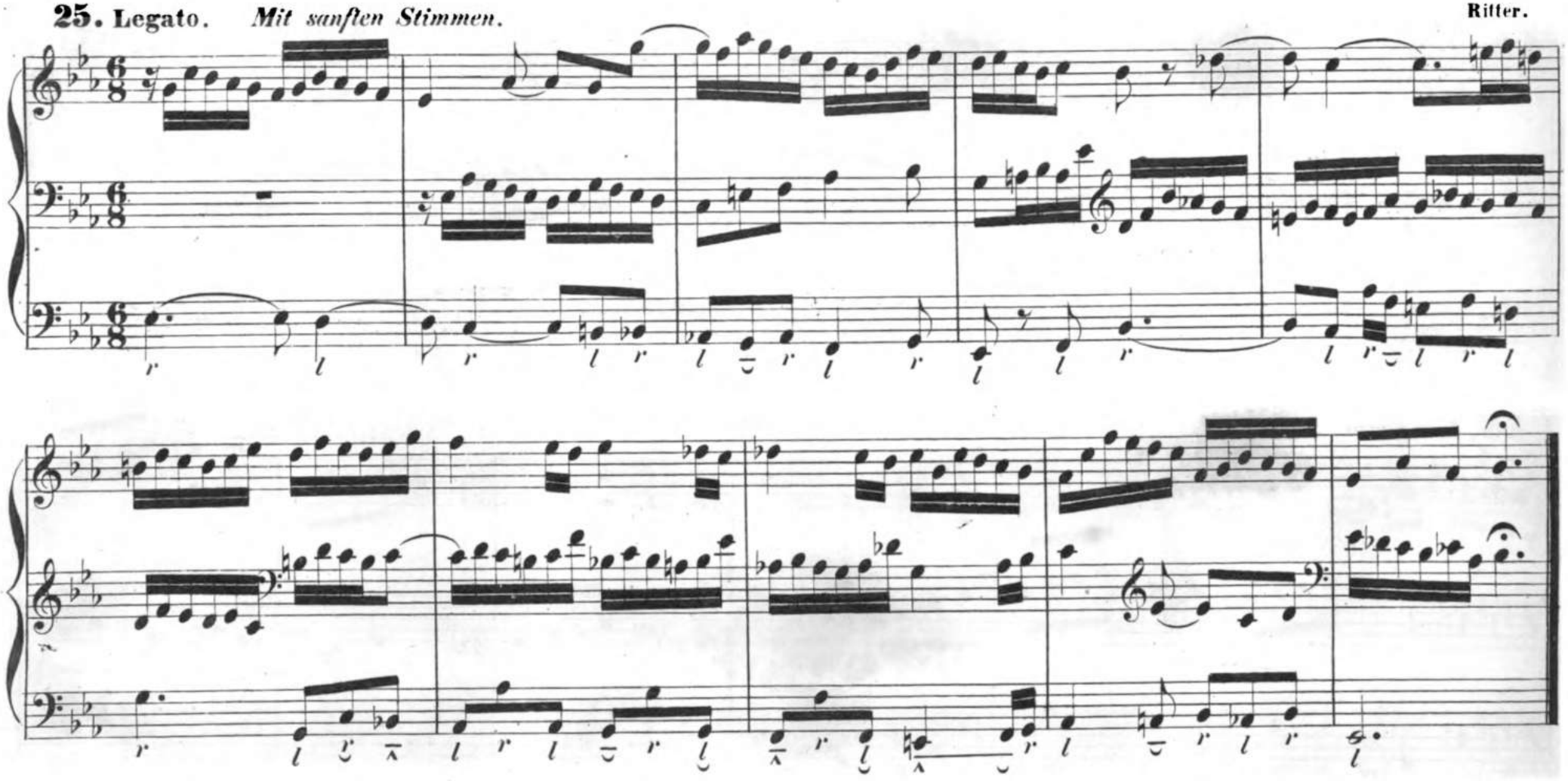
23. Trio. *Für 1 oder 2 Manuale.*

J. G. H.

24. Langsam.

J. G. H.

25. Legato. *Mit sanften Stimmen.* Ritter.

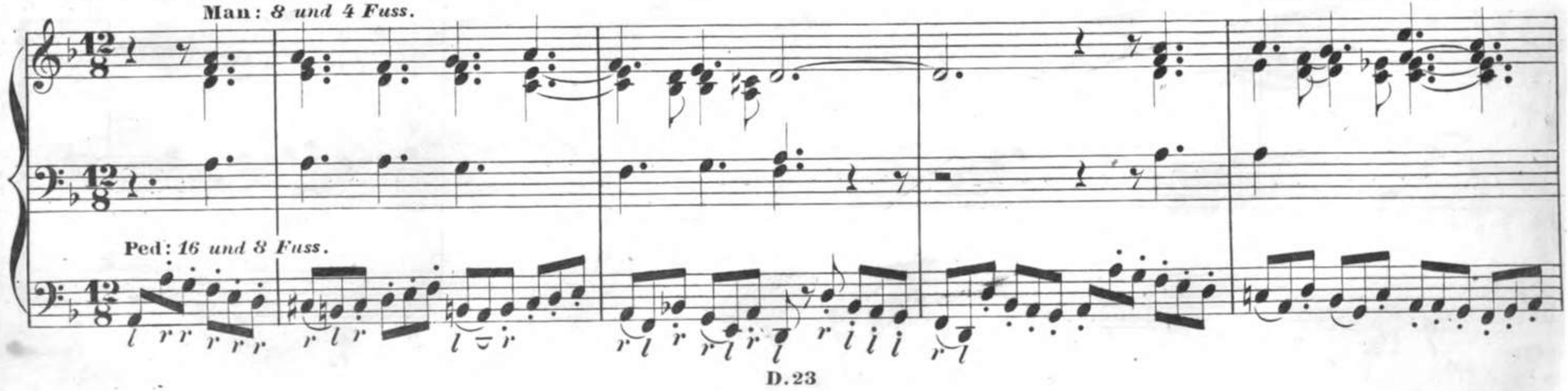


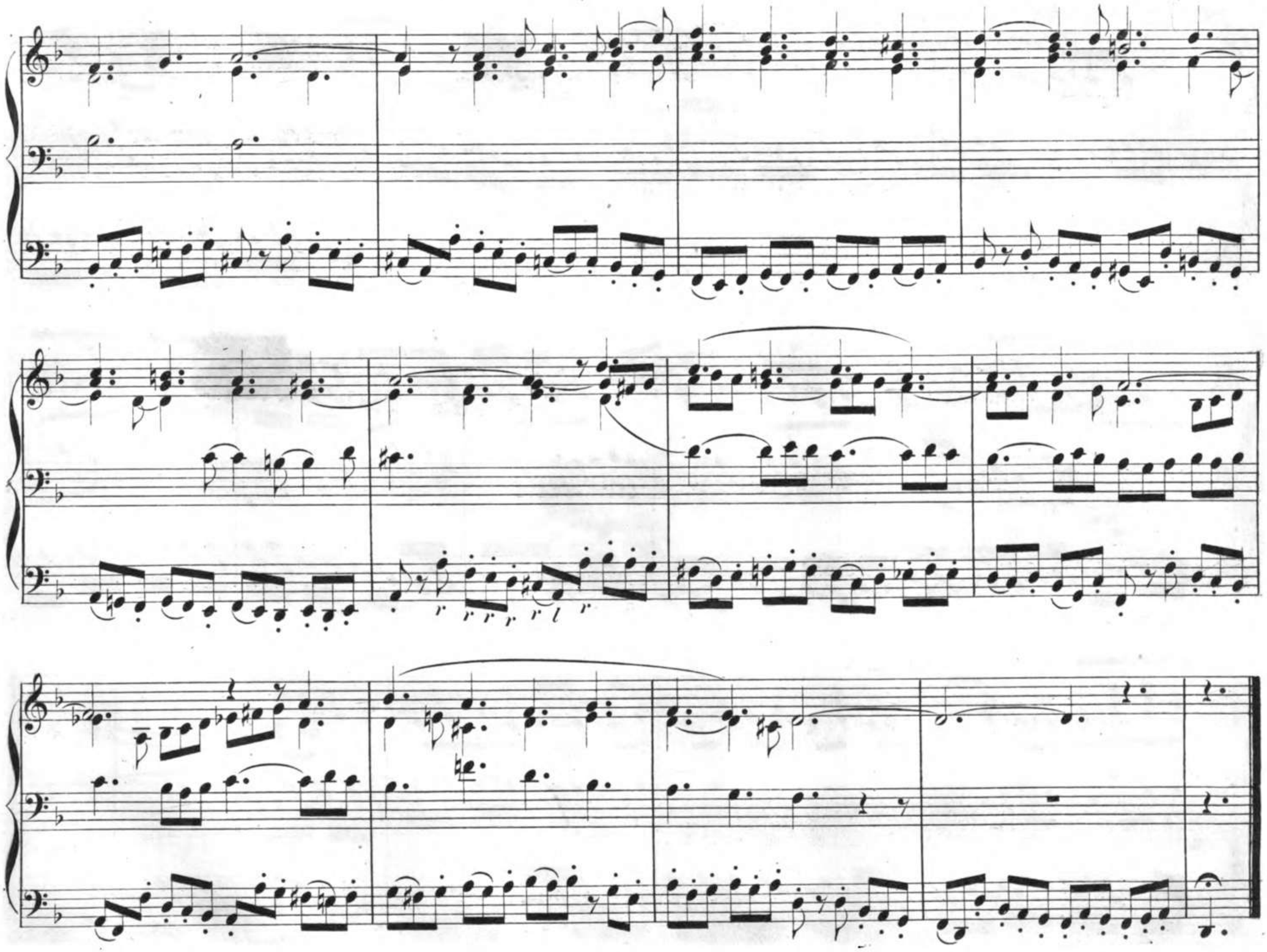
26. Choral: Vater unser im Himmelreich –

F. Mendelssohn - Bartholdy.

Man: *8 und 4 Fuss.*

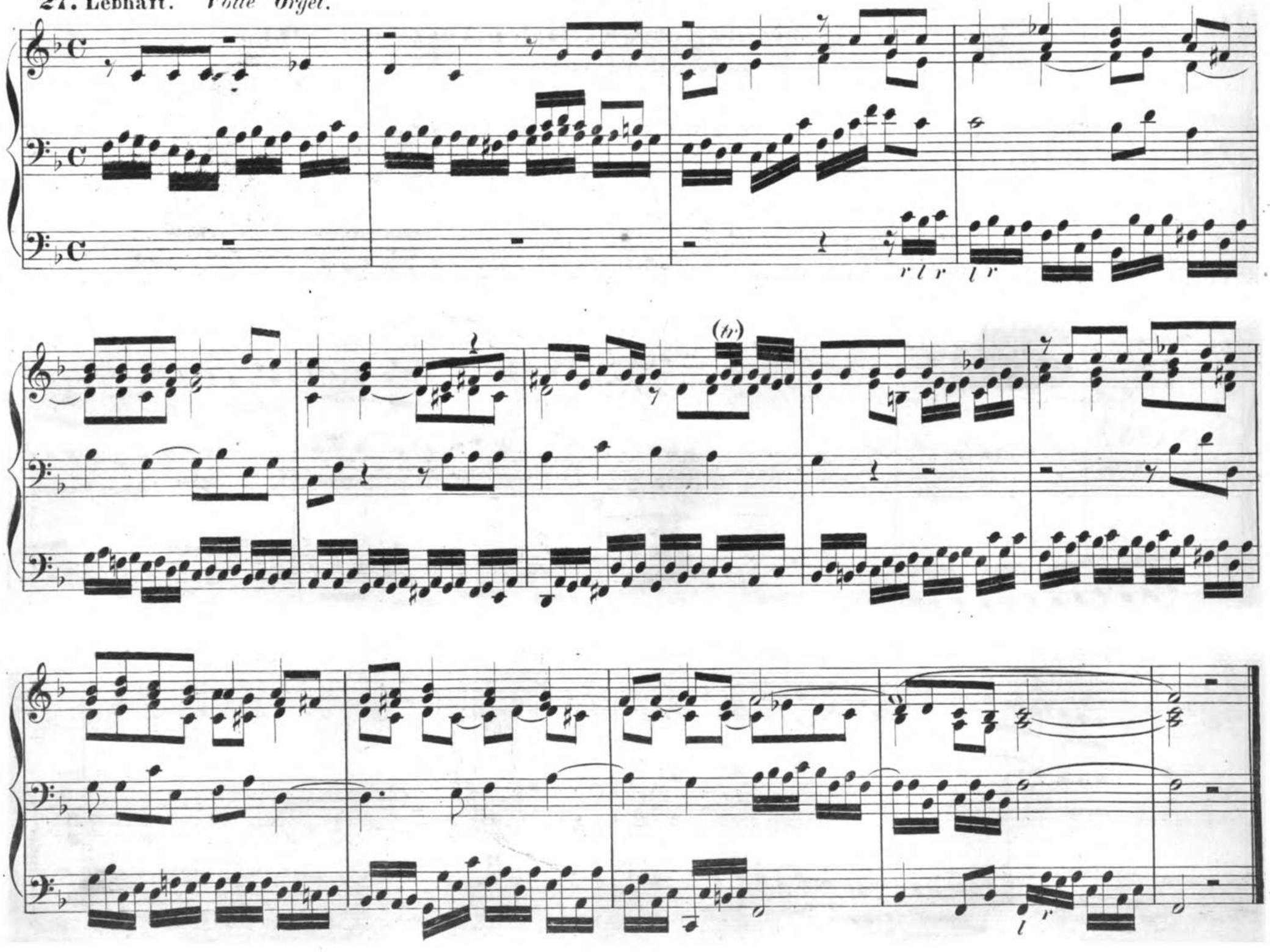
Ped: *16 und 8 Fuss.*





27. Lebhaft. *Volle Orgel.*

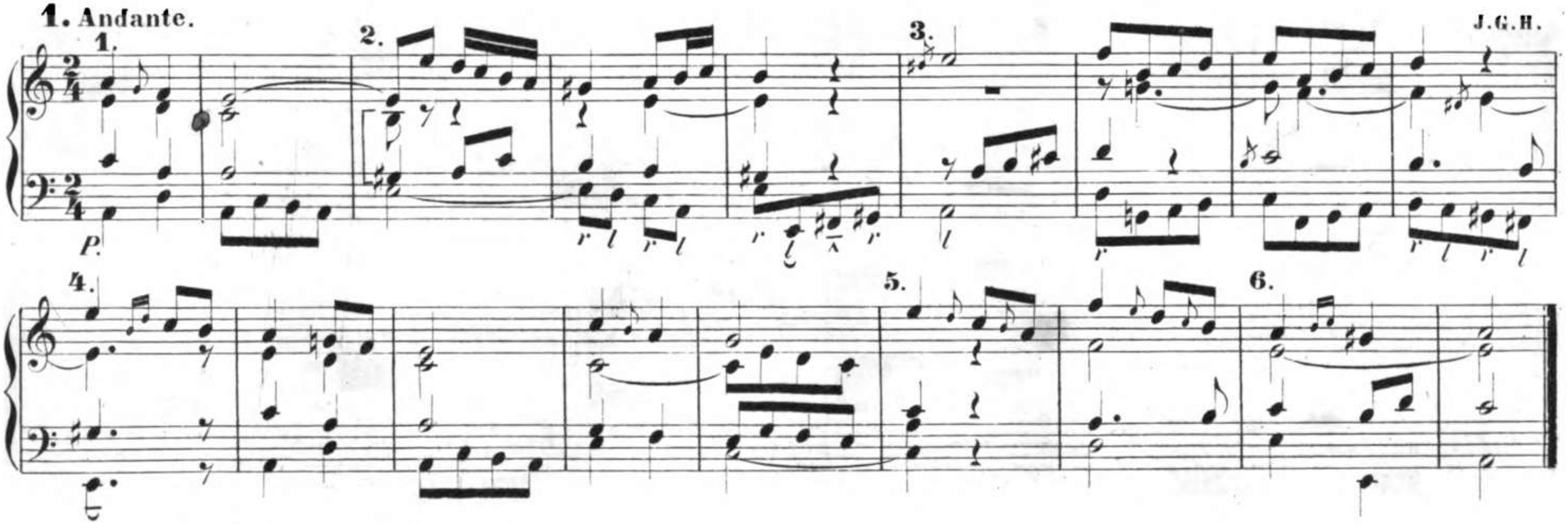
Johann Schneider.

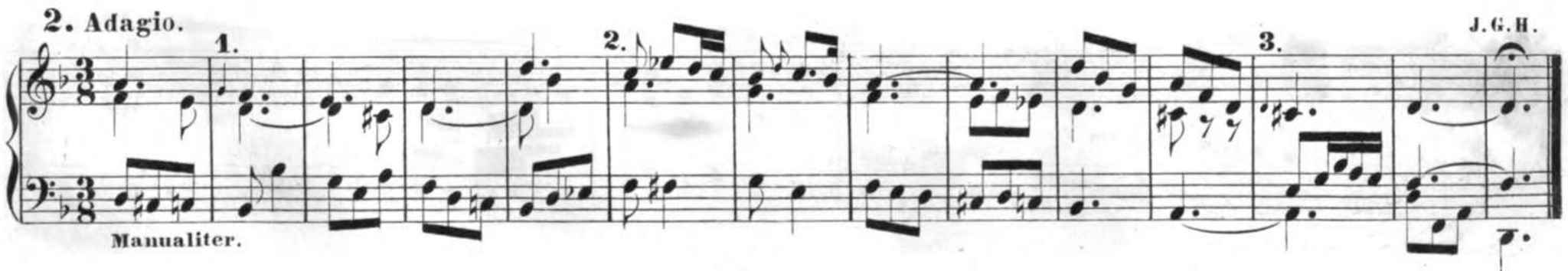


Anhang.

Einige Uebungen im Vortrag der wichtigsten Verzierungsformen.

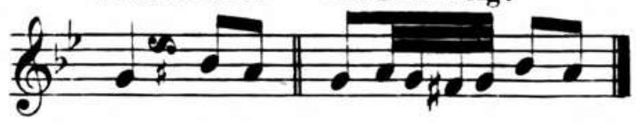
a. Vor - und Nachschlag.





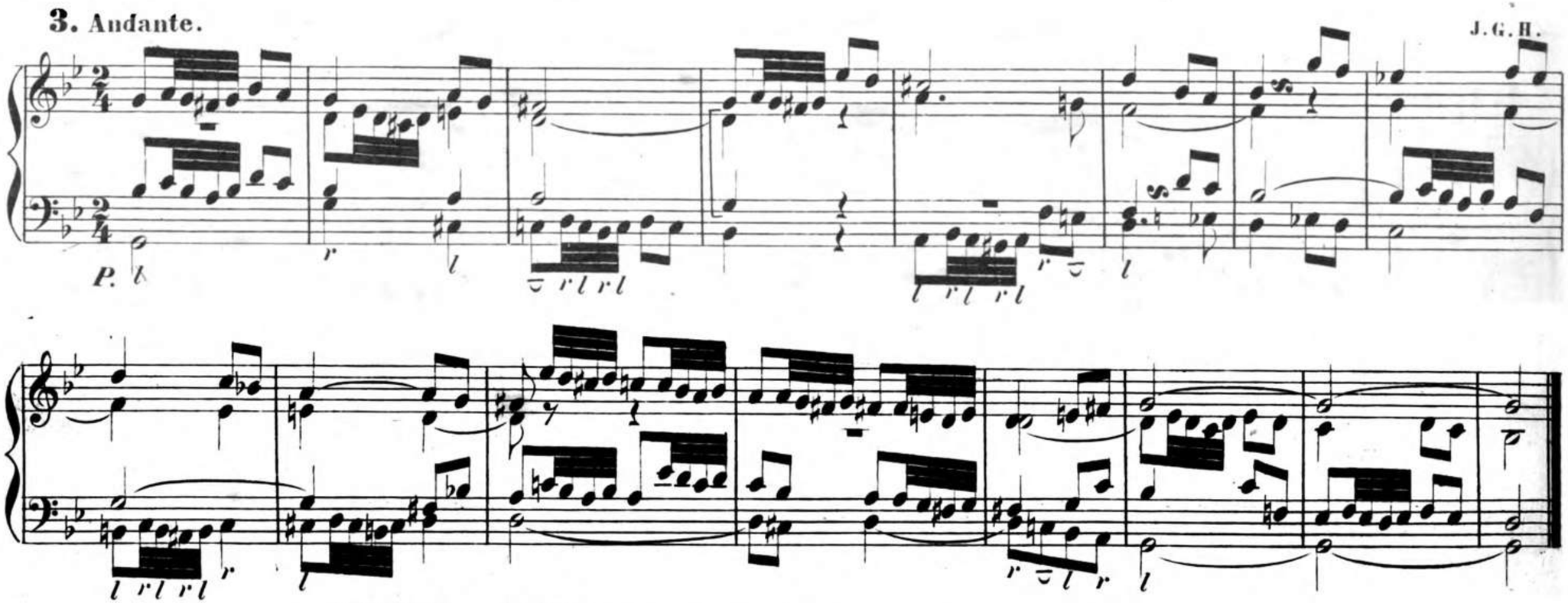
b. Doppelschlag.

Schreibart. Ausführung.



3. Andante.

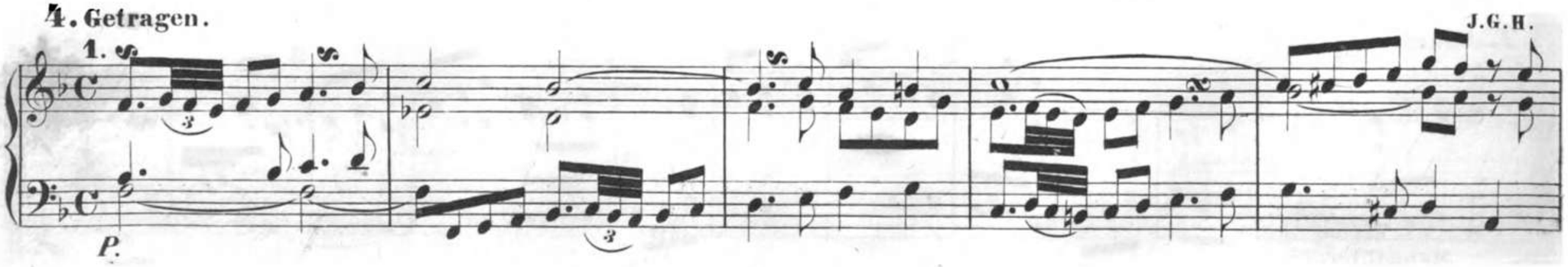
J. G. H.



Schreibart. Ausführung.

4. Getragen.

J. G. H.



2.

c. Praller (Schneller) Mordent.

Schreibart. Ausführung.

1. 2. 3. 4.

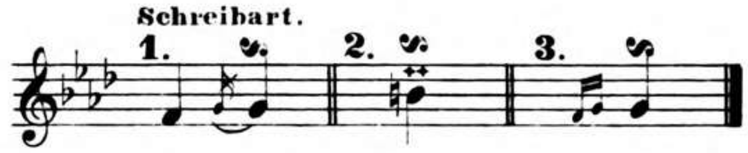
5. Langsam.

J. G. H.

P.

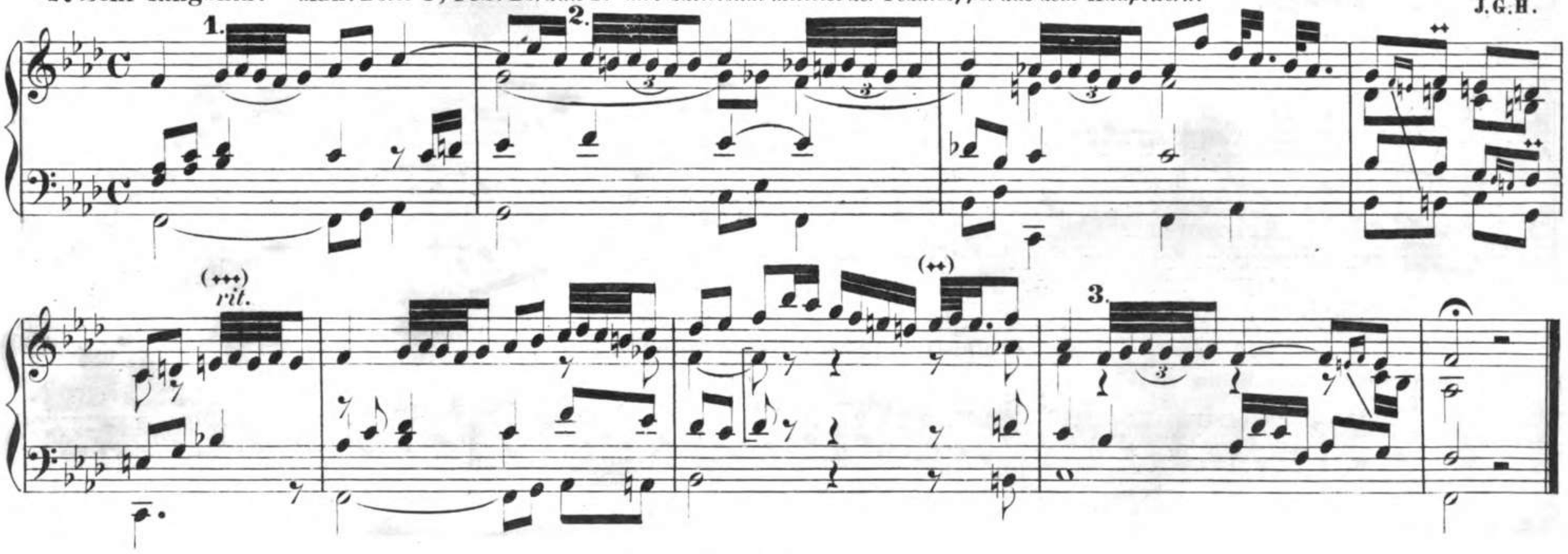
6. Langsam.

d. Combinirte Verzierungen.

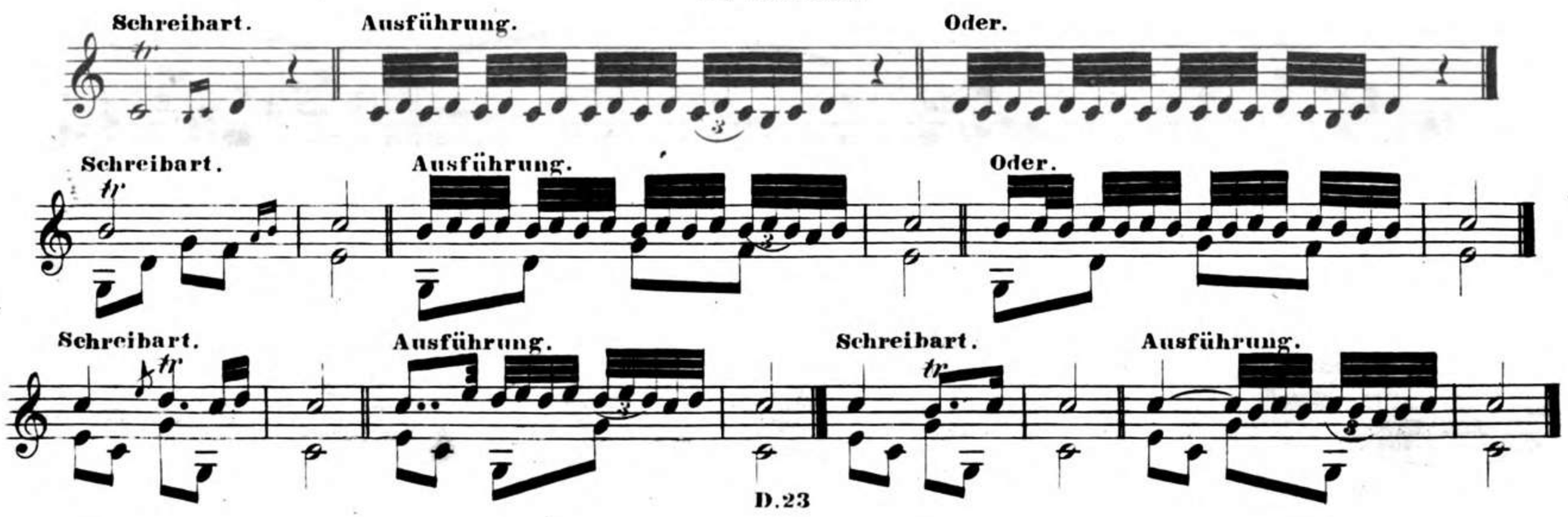


7. Sehr langsam. Man: *Dolce 8′,* Ped: *Bordun 16′ und Salicional mittelst der Pedalcoppel aus dem Hauptwerk.*

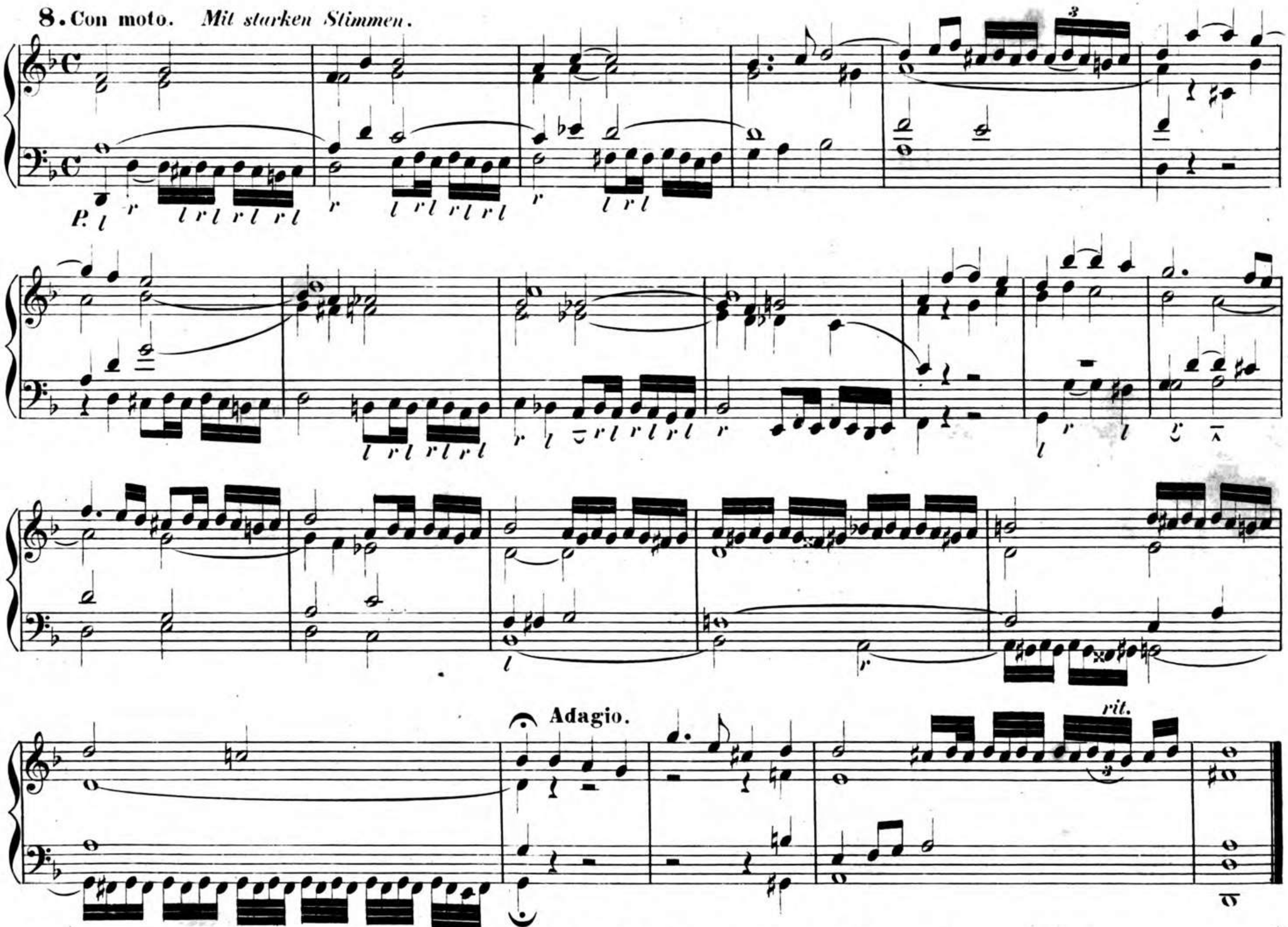
J. G. H.



e. Triller.



8. Con moto. *Mit starken Stimmen.*



Bemerkung: Die Verzierungen waren zu allen Zeiten dem Geschmack des Ausführenden, und somit vielfachen Veränderungen unterworfen. Beim kirchlichen Orgelspiel dürfte von diesen Verzierungsformen, namentlich was den eigentlichen Triller betrifft, nur ein sehr mässiger Gebrauch gemacht werden. Die Beobachtung vorzüglich geschulter Sänger ist für strebsame Orgelspieler in diesem Punkte besonders fördernd.

Dritte Abtheilung.

Uebungen im Choralspiel.

1. Vorbemerkungen.

Den wichtigsten Theil im Amte des Organisten bildet das Choralspiel. Eine gute, zweckmässige Choralbegleitung, die zugleich auf Hebung und Verbesserung des Gemeindegesanges abzielt, setzt gründliche Kenntnisse und vielfache Erfahrung voraus. Es kann nicht geläugnet werden, dass in den letzten Jahren sich im Orgelspiel ein bedeutender Umschwung zum Bessern geltend gemacht hat, aber was den eigentlichen Gemeindegesang betrifft, so bleibt wohl an den meisten Orten noch viel zu wünschen übrig. Hier thut vor Allem noth, dass an die Stelle des so schleppenden, monotonen Gesangs wieder eine belebtere, mehr accentuirte Weise tritt, und dass endlich einmal mit Entschiedenheit dem Unfug der Zwischenspiele, die eigentlich nur bei einem ganz langsamen, zusammenhangslosen Gesang ihre Stelle finden können, überall ein Ende gemacht werde.

Die Choräle werden nach ihrem geschichtlichen Ursprung eingetheilt:

1, in Choräle mit accentuirtem Rhythmus (mit gleichmässig viertheiliger Mensur), worunter alle Melodien mit gleich langen Noten zu rechnen sind, wie z. B. Alle Menschen müssen sterben.

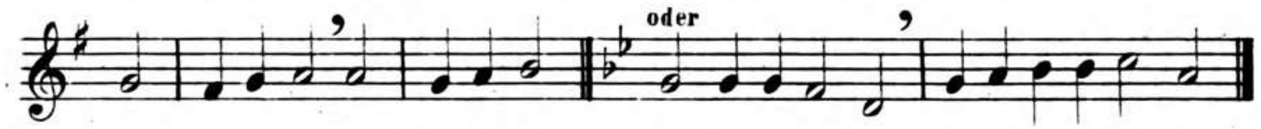
2, in Choräle mit quantitirendem Rhythmus (mit dreitheiliger und gemischter Mensur), worunter man alle Melodien versteht, welche aus Tönen von ungleicher Zeitdauer zusammengesetzt sind. Dahin gehören **a**, die Melodien im Tripeltakt, wie Allein Gott in der Höh sei Ehr; **b**, Melodien mit Noten von verschiedenem Zeitwerth und verschiedenem Takt, wie Befiehl du deine Wege u. s. w. **c**, Melodien mit Noten von verschiedenem Zeitwerth, aber mit gleichem Rhythmus im Takt.*)

Rhythmus, ohne welchen sich überhaupt keine Melodie denken lässt, muss auch den Chorälen mit gleich langen Noten zugesprochen werden. Es ist ein Irrthum, wenn man unter rhythmischen Chorälen nur die unter Nr. **2** angeführten verstehen will. Aber dieser einfachere Rhythmus tritt nur dann in Kraft, wenn die Töne der Zeilen in ihrem melodischen Verhältniss zu einander gesungen, wenn der rhythmische Zusammenhang aller Zeilen beobachtet, und vom Anfang bis zum Schluss Takt gehalten wird. Soll von einer wirklichen Verbesserung des kirchlichen Gemeindegesangs nach dieser Seite hin die Rede sein, so muss zuvörderst dieser einfachere Rhythmus wieder den Gemeinden nahe gebracht werden. Erst dann können Choräle mit quantitirendem Rhythmus, und zwar in erster Reihe die im Tripeltakt, wieder in den Gemeinden festen Boden gewinnen. Und dass diess möglich ist, wenn nicht besondere Hindernisse, wie Unwille und Eigenliebe der Organisten, schlechte Akustik der Kirchen u. s. w. im Wege stehen, ist bereits eine thatsächliche Erfahrung, die nicht mehr in Frage gestellt werden kann.

Das Orgelspiel, die damit verbundene gleichzeitige Beschäftigung der Hände und Füsse, verleitet Anfänger leicht zu einem gewissen unbestimmten, taktlosen Vortrag. Es muss daher so früh als möglich die Aufmerksamkeit des Schülers auf diesen wichtigen Punkt gelenkt werden. Das Einhalten des Taktes bei den Chorälen bezieht sich im Allgemeinen auch auf die Schlussnoten der Zeilen; taktwidrig angebrachte Fermaten stören den Rhythmus. Doch finden sich Fälle, wo es nothwendig ist Ruhepunkte anzubringen, z.

*) Z. B. Herzliebster Jesu — Jesus, meine Zuversicht —

B. wenn eine Zeile mit einer Viertelsnote schliesst und die neue ohne dazwischentretende Pause mit dem nächsten Viertel sogleich wieder beginnt. Aber diese Abweichungen müssen stets in einem gewissen Verhältniss zu der übrigen Taktmässigkeit des Chorals stehen. — Das rechte Tempo findet sich am Leichtesten, wenn der Organist die Gemeinde gewöhnt, eine längere Zeile so zu singen, dass sie nur einmal und zwar meist in der Mitte neuen Athem zu nehmen braucht; z. B.



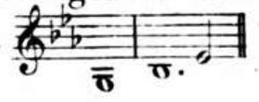
Dass ein einsichtsvoller Organist ausserdem auf den Charakter des Liedes und der Melodie, auf die Grösse und Akustik der Kirche, auf die Anzahl der Gemeindeglieder u. s. w. Rücksicht nehmen wird, versteht sich wohl von selbst. Zu schnelles Singen stört die Erbauung, und ist ebenso verwerflich, als ein zu langsamer, schleppender Gesang.

Beim Schlussakkord eines Verses kann eine längere Fermate oder eine kurze Schlussverlängerung angebracht werden; doch sind hier auch Ueberleitungen zum nächsten Verse (Zwischenspiele) zulässig.

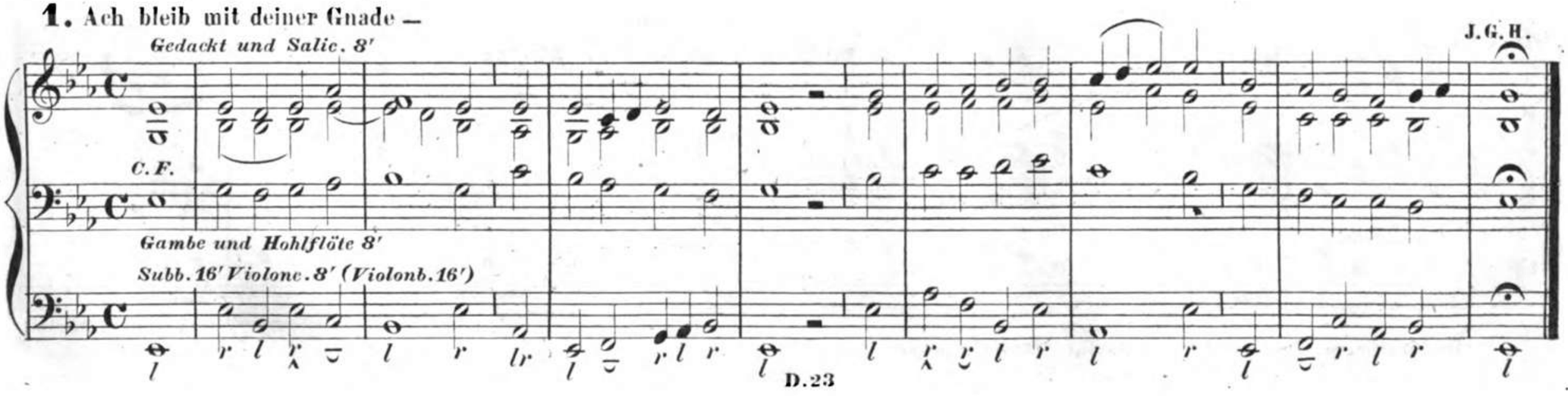
Die nachfolgenden Uebungen haben den Zweck, den Schüler mit einer Anzahl von Chorälen in ihren ursprünglichen Typen bekannt zu machen, ihn an bestimmten Takt und Rhythmus zu gewöhnen und ihm Mittel und Wege an die Hand zu geben d. h. sein praktisches Geschick zu fördern, den Gemeindegesang, in welcher Form er auch in der Kirche gehandhabt werden sollte, auf entsprechende Art leiten und unterstützen zu können.

2. Uebungen.

a. Choräle mit der Melodie im Tenor und Pedal.

Unmittelbar nach einander wiederkehrende Töne in den Mittelstimmen, wie z. B. im Alt zu Anfang des folgenden Chorals, können, wenn dadurch der rhythmische Fortschritt nicht beeinträchtigt wird, gebunden gespielt werden z. B. 
Die Schlussakkorde der Zeilen sind so abzuheben, dass beim Verklingen der Bass zuletzt gehört wird.
Längeres Liegenlassen der Oberstimme oder einer der Mittelstimme ist jederzeit störend.

1. Ach bleib mit deiner Gnade —



2. Wer nur den lieben Gott lässt walten – J. G. H.

Gedackt und Salicional 8'

C. F.

Clarinett und Fagott 8' Gedackt 8'

Subb. 16' Violonc. 8' (Violonb. 16')

3. Straf mich nicht in deinem Zorn – (*Melodie als Tenor im Pedal.*)

) Gedackt und Flöte 8' Flöte 4'* **Oberwerk.

Bordun 16' Gambe 8' **Hauptwerk.**

C. F. Clarino und Flötenb. 4'

*) **Oder Oberwerk.** *Gedackt und Salic. 8' für Sopr. Alt und Bass.* **Ped:** *Flötenb. 4' und Oktave 4', letztere mittelst der Pedalcoppel aus dem Hauptm.*

4. Nun komm der Heiden Heiland – (*Melodie als Oberstimme im Pedal.*)

Lieblichflöte und Gedackt 8' Salic. oder Flöte 4' *)

C. F. Flötenb. und Oktave 4'

*) **Oder im Oberm.** *Salicional 8'* – **im Pedal** *Flötenb. 4' allein.*

5. Lobe den Herren, den mächtigen König –

Flöte, Prinzipal, Gambe 8′ Oktave 4′

J. G. H.

C. F. Subb. Violonb. 16′ Oktavb. 8′ Posaune 16′

rit.

b. Choräle mit hervorgehobener Melodie in der Oberstimme.

6. Jesus meine Zuversicht –

C. F. **Hauptwerk.** *Trompete, Gedackt, Prinzipal 8′ Oktave 4′*

J. G. H.

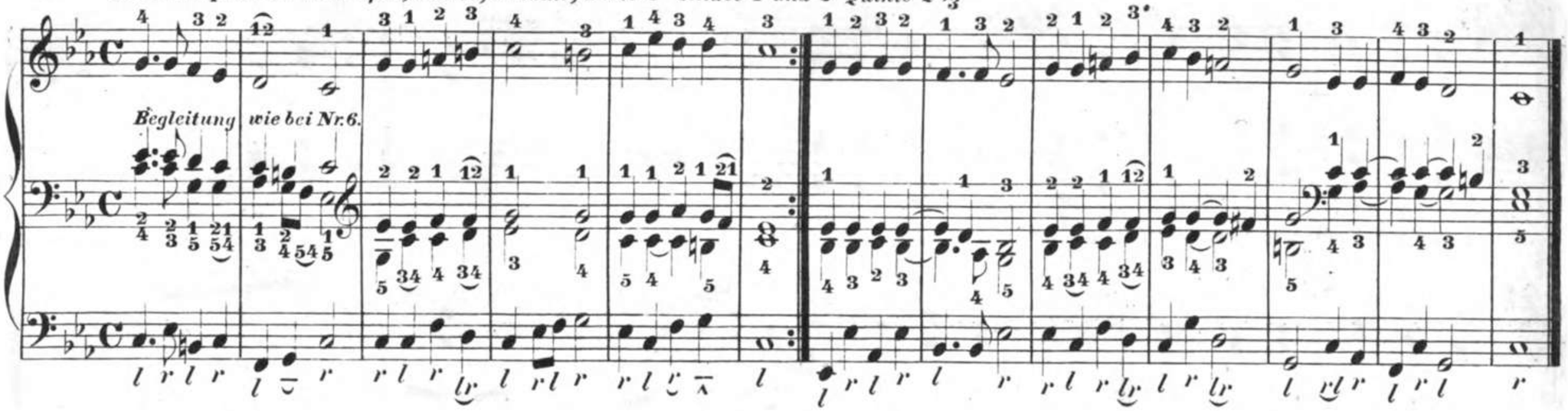
Oberwerk. *Geigenprinzipal und Gedackt 8′*

Subb., Violonb. 16′ Oktavb. 8′

*) Das Athemholen beim Schluss einer Verszeile darf der folgenden Note in ihrem Werthe keinen Eintrag thun, sondern hat auf Kosten der Schlussnote zu geschehen z. B.

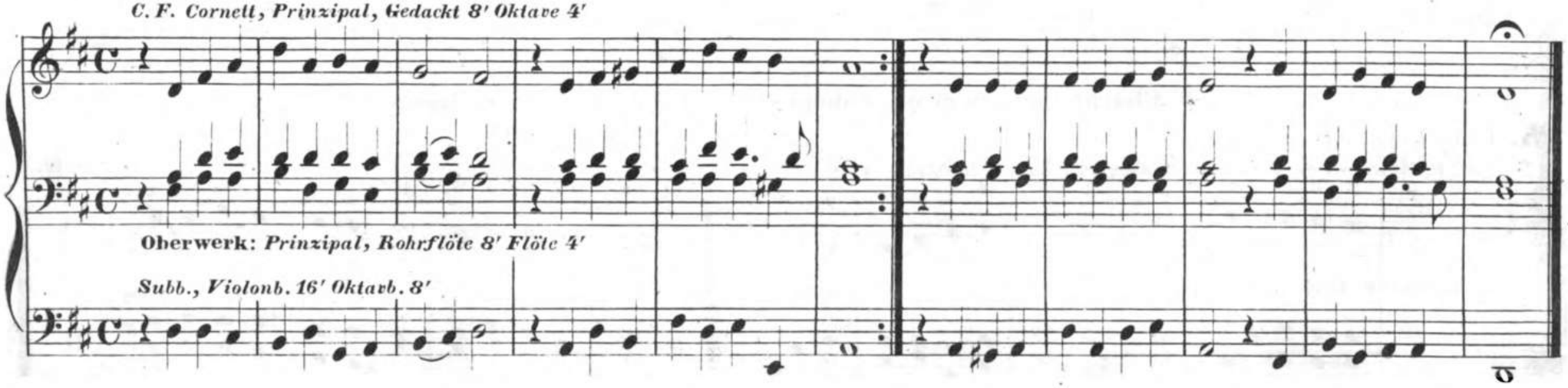
7. Jesu meine Freude —

C. F. Hauptwerk: *Prinzipal, Gambe, Gedackt, Flöte 8′ Oktave 4 und 2′ Quinte 2 2/3′*



8. Ich will dich lieben meine Stärke —

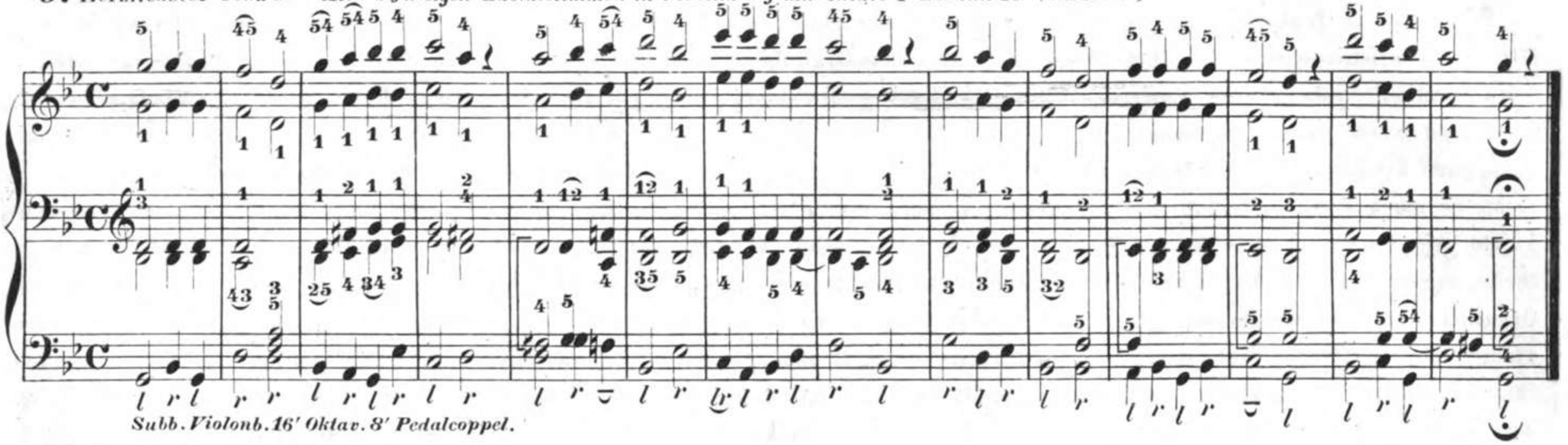
C. F. Cornett, Prinzipal, Gedackt 8′ Oktave 4′



c. Choräle mit Verdopplung der Melodie.

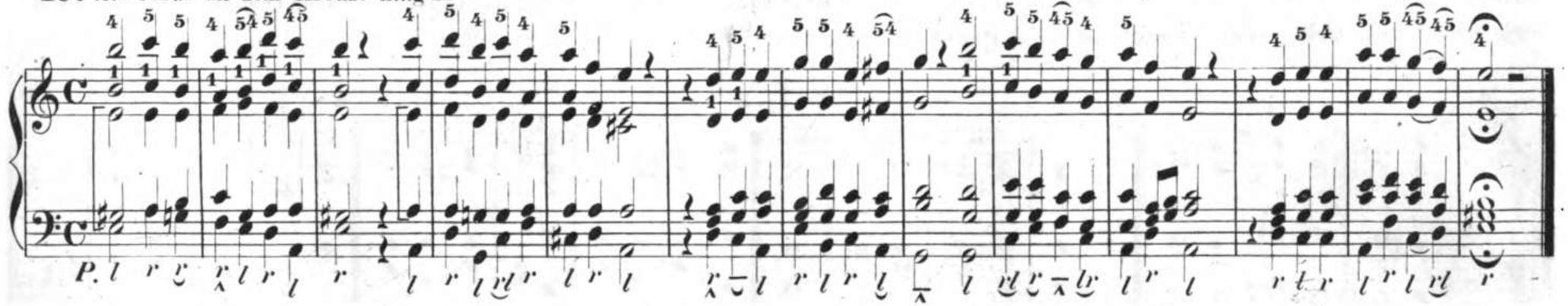
Diese Weise eignet sich bei schwierigeren, unbekannten Chorälen für einmanualige Orgeln, welche die vorhergehende Art nicht zulassen. Die Schlussnote der einzelnen Zeilen wird in der untern Oktave ausgehalten und die Verdopplung weggelassen, noch ehe die Gemeinde den Ton verlässt. Die geeignete Anwendung hat stets den besten Erfolg zur Seite. Bekannte Weisen bedürfen selbstverständlich dieses Verfahrens nicht.

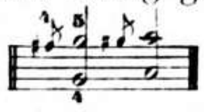
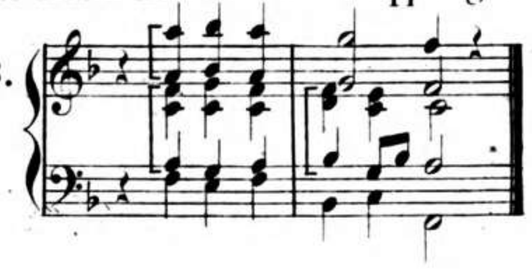
9. Herzliebster Jesu — *Alle 8 füssigen Labialstimmen in Verbindung mit Oktave 4' Bordun 16' (Oktave 2')*



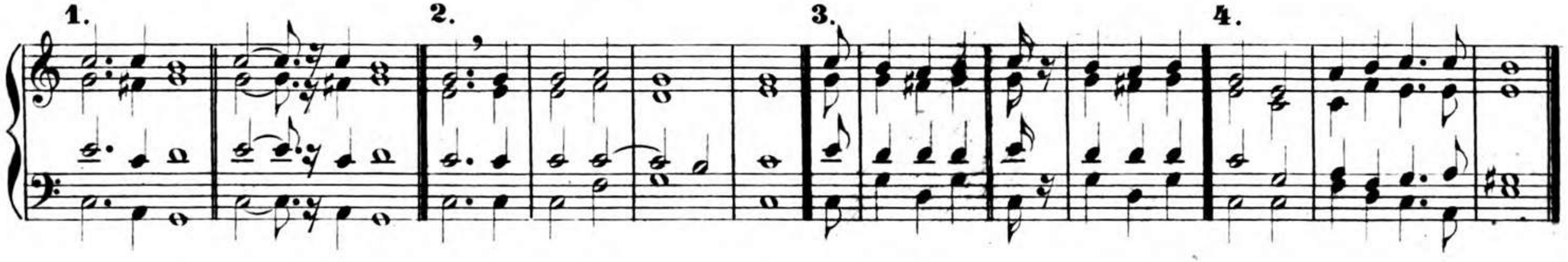
Subb. Violonb. 16' Oktav. 8' Pedalcoppel.

10. Als Jesus an dem Kreuze hing —

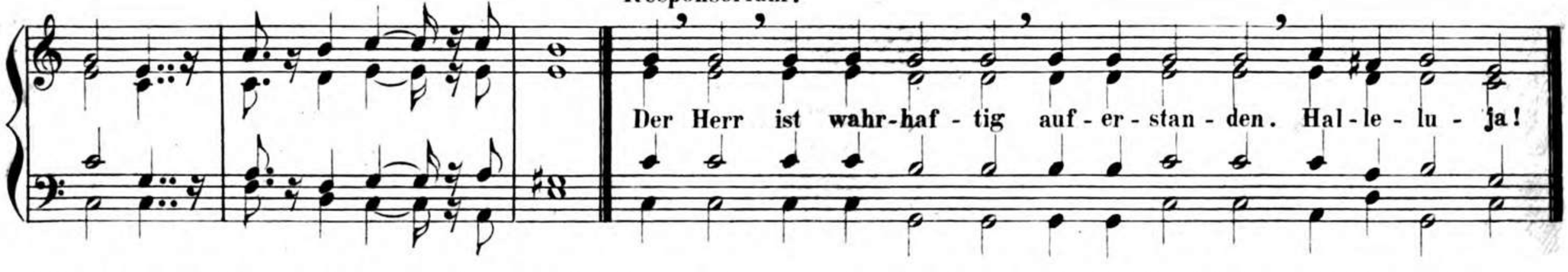


Die beiden letzten Vortragsarten b und c übe der Schüler auch an den folgenden Chorälen. In beiden Fällen übernimmt die rechte Hand die Melodie, die linke die beiden Mittelstimmen. Anfänger sind bei Anwendung der Oktaven häufig geneigt den vierten Finger der rechten Hand auf Obertasten zu legen oder unberufene Vorschläge anzubringen, wie z. B.  **Diese Unart muss frühe beseitigt werden, sonst wird sie leicht zu einer die Erbauung störenden Gewohnheit. Geübten Spielern wird es nicht schwer fallen die Begleitung noch mehr als oben geschehen auszufüllen, nämlich dadurch, dass der linken Hand durch Verdopplung drei Stimmen zugewiesen werden und so auf diese Art ein freier fünfstimmiger Satz gebildet wird. Z. B.** 

Wie bereits in früheren Kapiteln, muss auch hier nachdrücklich betont werden, dass die gebundene Spielart dem Charakter der Orgel am meisten entspricht. Diese Regel darf aber den Organisten nicht zu Einseitigkeit und irrigen Vorurtheilen verleiten; im Gegentheil verlangt das Anstreben eines lebendigeren Gemeindesangs, dass von dieser Regel öfters mehr oder weniger Umgang genommen werde. Beim Massengesang zeigt sich nicht selten ein Hang zum Schleppen; diesem muss entgegen getreten werden, wenn nicht der Gesang immer langsamer und schläfriger werden soll. Das blosse Schneller- und Stärkerspielen genügt allein noch nicht, es muss vielmehr damit eine bestimmte Accentuation und, wo es der Rhythmus erfordert, ein wohlberechnetes Abheben (nicht Abreissen) der Melodie, des Basses oder der betreffenden Akkorde verbunden werden. Wie der Dirigent oft durch kleine Vortheile, durch eine leise Bewegung, die das zuhörende Publikum kaum bemerkt, seine Absicht zu erreichen sucht, so verschmähe der Organist nicht, alle wohlberechtigten, durch Beobachtung der Gemeinde, der akustischen Verhältnisse der Kirche u. s. w. erworbenen kleinen Kunstgriffe zu Nutz und Frommen des kirchlichen Gemeindegesanges anzuwenden. Geschicklichkeit und ein verständiges Urtheil in diesen Dingen ist der Gemeinde gegenüber höher anzuschlagen, als alle Virtuosität, wenn solche nicht in würdiger Weise dem nächsten Bedürfniss der Kirche zu dienen weiss. Die folgenden kurzen Beispiele sollen das oben Besprochene nicht eigentlich erläutern, wie das auf diesem Wege auch nicht zu erreichen sein dürfte, sondern sie wollen nur die Aufmerksamkeit auf diesen, wie uns dünkt, nicht selten vernachlässigten Punkt richten.



Responsorium.



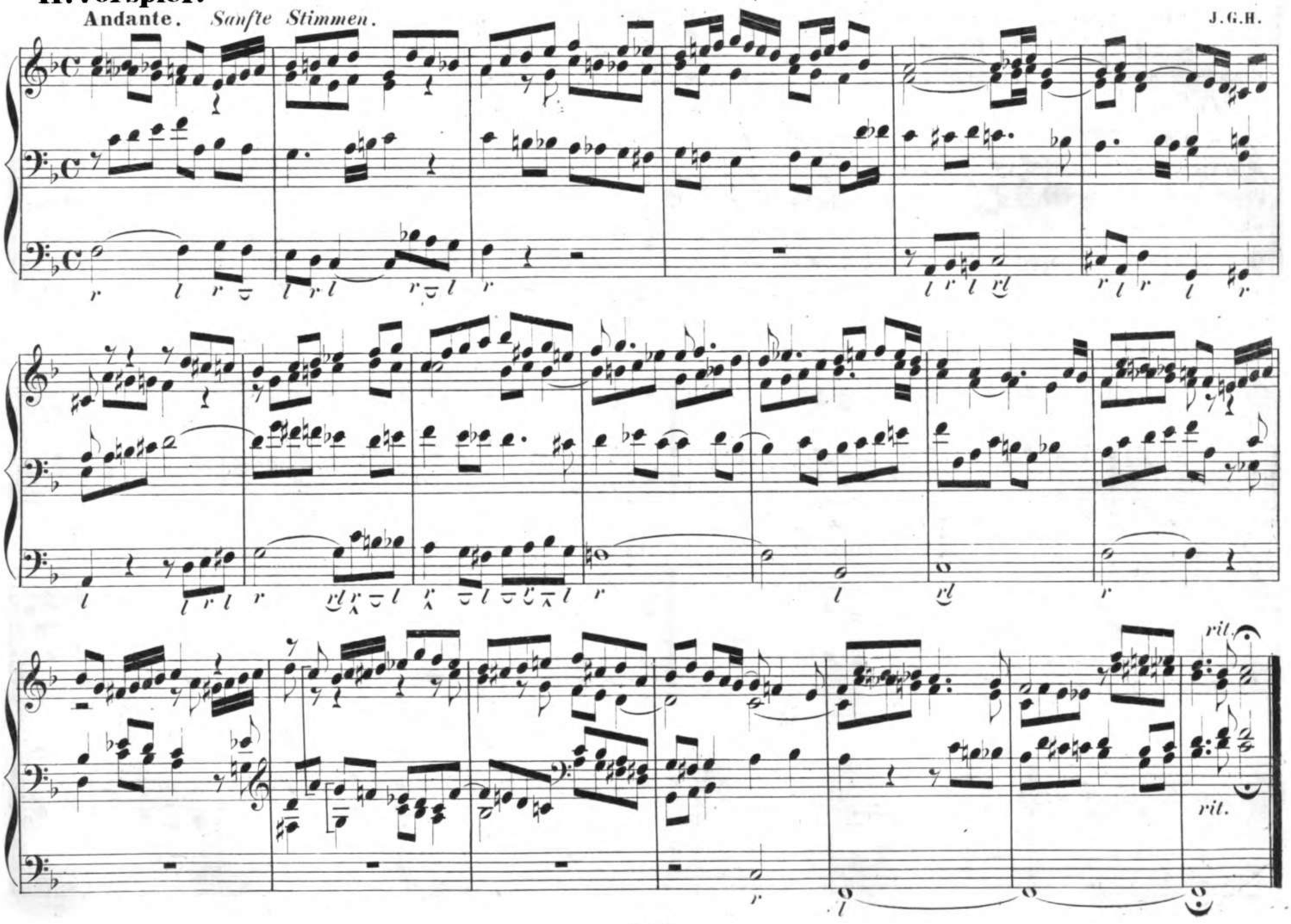
Das nach den Noten stehende Zeichen ❜ zeigt die Stelle an, wo je nach Umständen ein leises Abheben nothwendig werden dürfte.

Mit accentuirendem Rhythmus.

11. Vorspiel.

Andante. *Sanfte Stimmen.*

J.G.H.



Vorspiel.

J.G.H.

Choral.

Schlussverlängerung. **Cadenz.** **Ueberleitungen.**

Ohne Pedal.

Uebergang zum Introitus und Versikel. Oder.

12. Vorspiel. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — (Phrygisch.)

Gambe und Gedackt 8′ – Subb. und Violonb. 16′, Violonc. 8′

J. G. H.

P. r

Choral.

Schluss. Ueberleitungen. 1.

rit. *rit.* *rit.*

Ohne Pedal.

13. Gelobet seist du Jesu Christ – (Mixolydisch.)

J.G.H.

Volles Werk.

P. l

rit.

Choral.

Schluss.

Ueberleitungen.

Ohne Pedal.

14. Vorspiel. Allein Gott in der Höh sei Ehr –

J. G. H.

Kräftig.

P.

Vorspiel. *Volles Werk.*

J. G. H.

Ped.

ril.

Choral.

Schlussverlängerung.

Cadenz.

Ueberleitungen.

15. Erschienen ist der herrlich Tag – (Dorisch.)

Volles Werk.

J.G.H.

Ped.

Choral.

Schlussverlängerung.

Cadenz.

Ueberleitungen.

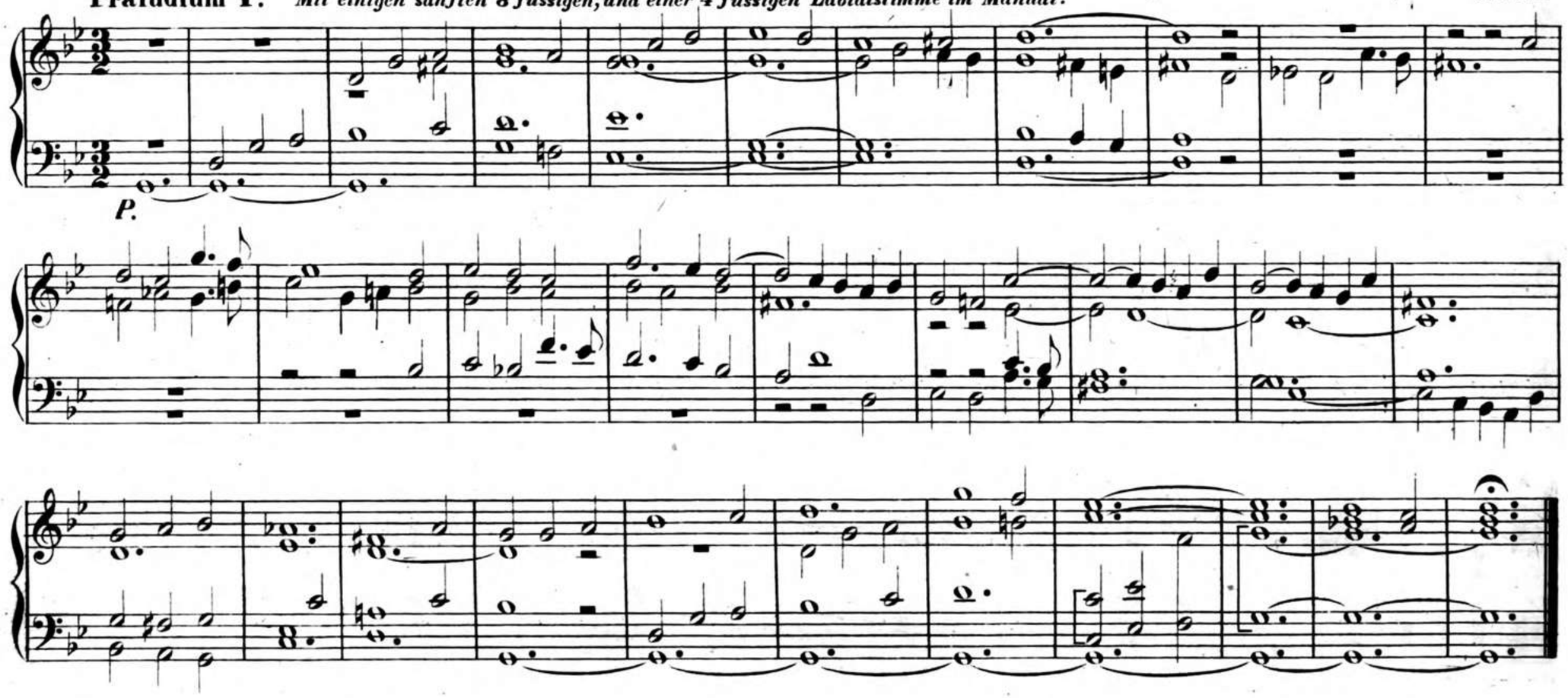
Nach mehreren Versen.

16. Wer nur den lieben Gott –

Präludium 1.

Mit einigen sanften 8 füssigen, und einer 4 füssigen Labialstimme im Manual.

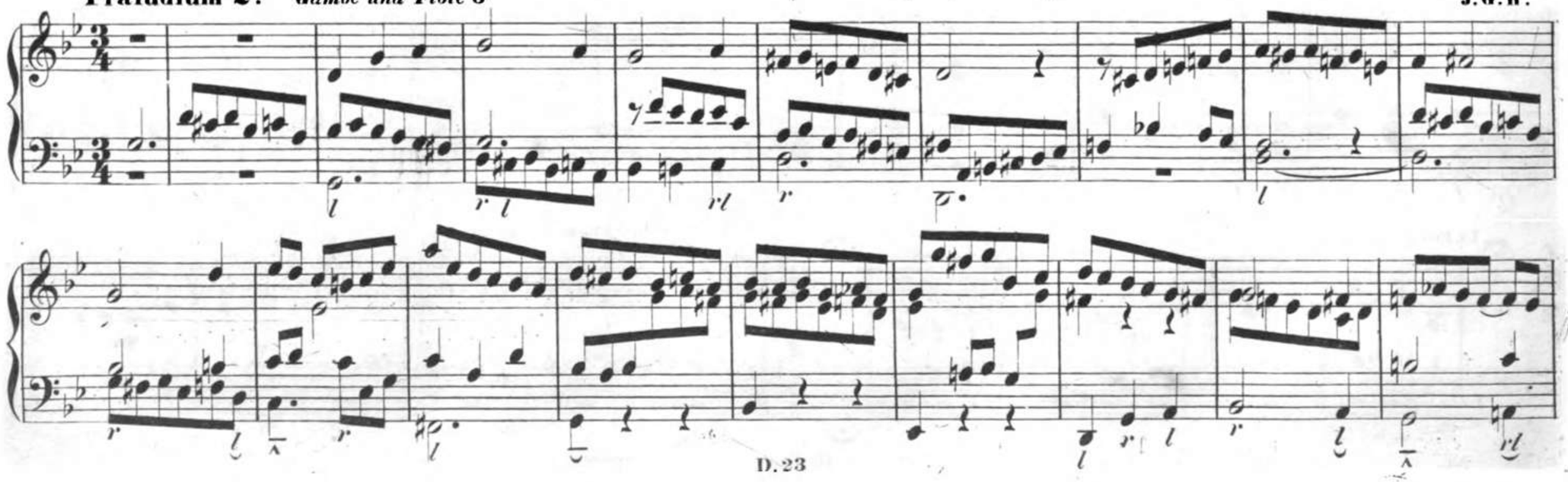
J. G. H.



Präludium 2.

Gambe und Flöte 8′

J. G. H.



Choral.

Schlussverläng.

Ueberleitungen.

Nach mehreren Versen.

Oder.

Uebergang zum Introitus oder Versikel.

17. Vorspiel. Befiehl du deine Wege –

Man: *Gambe und Gedackt 8'* Ped: *Subb. und Violonb. 16' Violone. 8'*

J. G. H.

Man. *Ped.*

Choral.

1 2

*) Hier verlangt es der Rhythmus, dass ohne Unterbrechung des Taktes mit der folgenden Zeile begonnen werde.

Ueberleitungen.

Cadenz.

18. Vorspiel. Herr, wie du willst –

Sanft. Das Motiv ist aus der ersten Choralzeile gebildet. J. G. H.

Ped.

Choral.

Man. *Ped.*

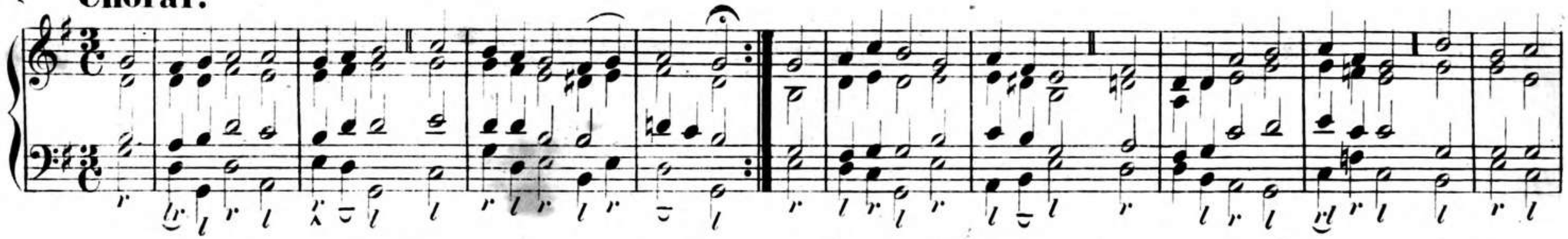
Vorspiel. Herr, wie du willst –

Moderato. (Bodenschatz.)

Man. *P.*

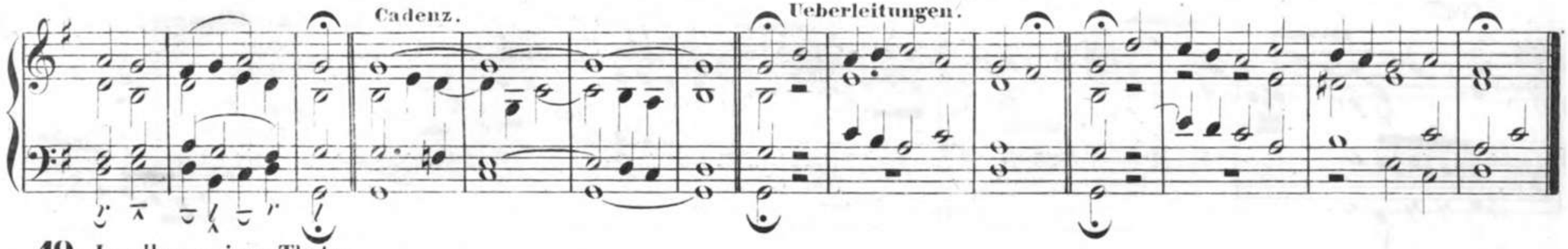
C. Firm.

Choral.



Cadenz.

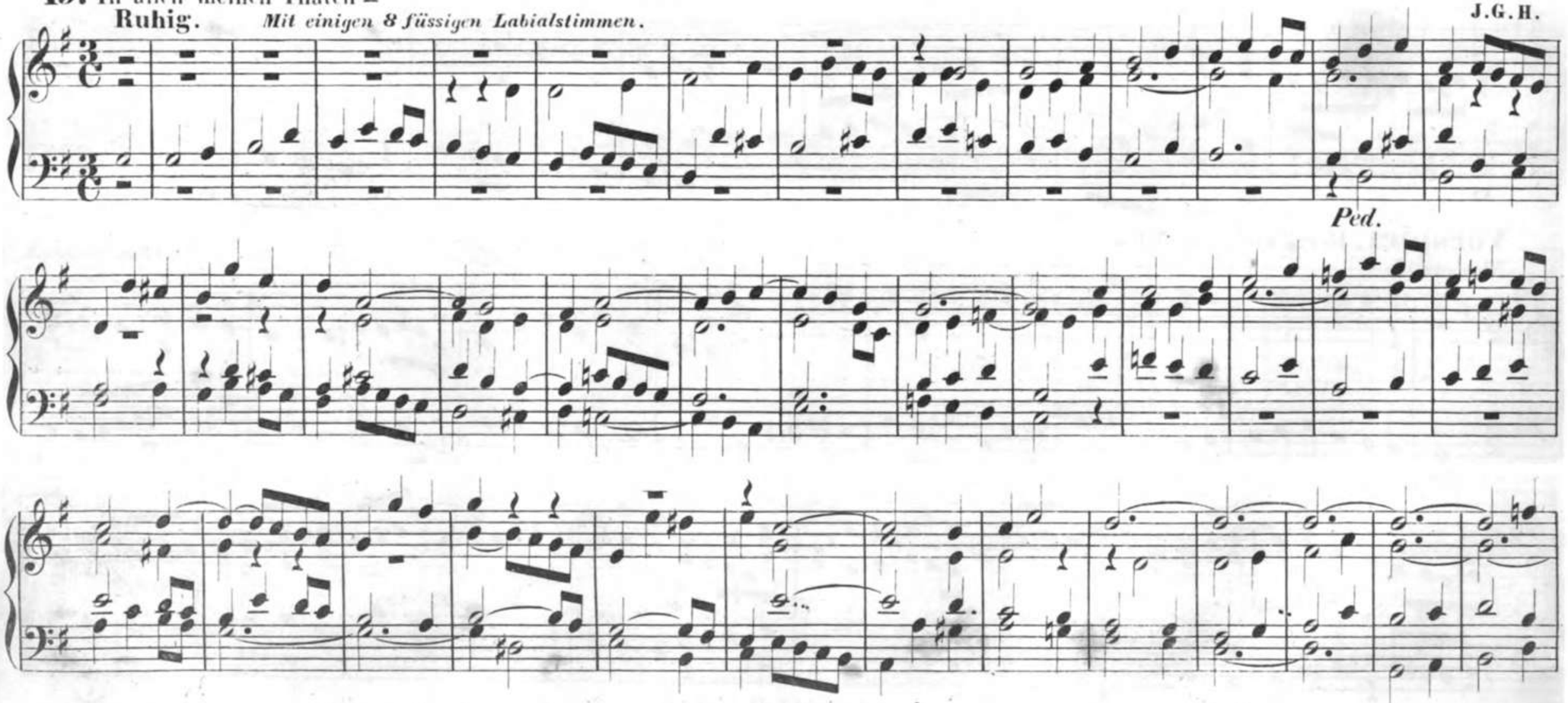
Ueberleitungen.



19. In allen meinen Thaten –

Ruhig. *Mit einigen 8 füssigen Labialstimmen.*

J.G.H.



Ped.

Vorspiel. *Sanfte Stimmen.* J. G. H.

P.

Schlussverlängerung. Ueberleitungen.

Cadenz.

Anhang.

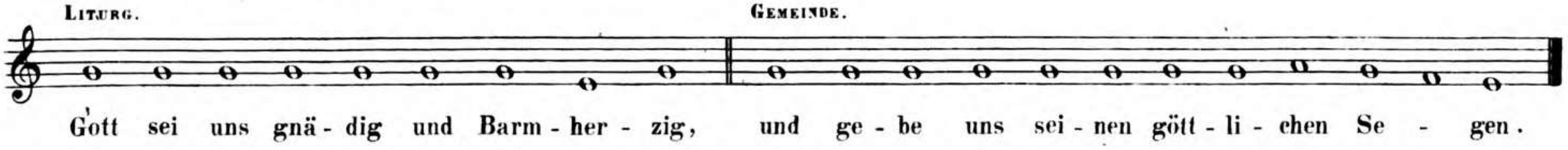
Uebungen im Spiel liturgischer Choralgesänge.

Das Wort Choral ist ursprünglich eine Bezeichnung für die lateinischen Ritualgesänge der römischen Kirche, welche nach den Regeln Gregors des Grossen in freier Recitation vorgetragen werden. Aehnlich dieser Gesangsweise in Bezug auf Vortrag sind die liturgischen Gesänge (Introitus, Kyrie, Collekte u.s.w.) der evangelischen Kirche. Während bei den Melodien zu den Liedern des Gesangbuches der streng abgemessene Takt Gesetz ist, werden diese ihrem Wesen nach eigentlichen Choralgesänge in Beziehung auf Länge und Kürze der Töne mehr willkührlich, nach dem Sinn des Textes, der Betonung der Worte und Sylben gesungen. Im Allgemeinen genügen zur Darstellung dieses Gesanges, zur Bezeichnung für lange, kurze und solche Töne, welche in der Mitte von beiden stehen, drei Zeichen, nämlich: ▬ ◆ ▬. Eine absolute Geltung oder Dauer dieser drei Arten von Noten kann nicht angegeben werden. In moderne Schrift übertragen könnte die Bezeichnung dafür sein: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅝.

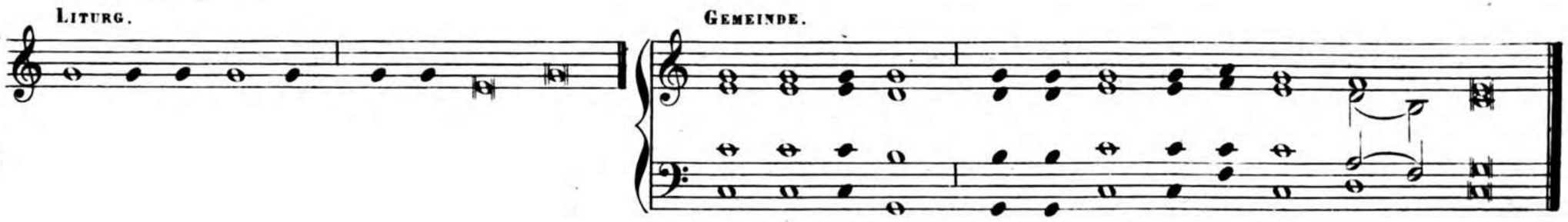
Diese recitativische Art des Gesanges ist aber nicht blos für den Liturgen bestimmt, auch die der Gemeinde zugewiesenen liturgischen Gesänge, wenn sie nicht aus mensurirten Weisen bestehen, haben diesen Charakter, insoweit es beim Massengesang möglich ist, beizubehalten. Die Ausführung einer Antiphonie in gleich langen Tönen ist geradezu unerträglich. Ebenso ist es für die Mitsingenden in hohem Grade störend, wenn der Spieler die Absätze unberücksichtigt lässt, bei welchen das Bedürfniss zum Athemholen vorhanden ist. Obgleich gegen die ältere Regel verstossend, nach welcher der Altargesang ohne Begleitung sein soll, ist es doch an vielen Orten gebräuchlich, beim Abendmahl die Einsetzungsworte mit Orgelbegleitung zu singen. Zu einer solchen Begleitung eignen sich nur ganz einfache, streng kirchliche Akkorde ohne Gebrauch des Pedals. Damit der Gesang nicht schwerfällig wird, und der Liturg sich, wie man sagt, „ heraushören kann", ist es rathsam nicht immer in vollen Akkorden zu begleiten, sondern hie und da die Harmonie nur andeutungsweise in einer oder zwei Stimmen zu geben. Was die Registrirung betrifft, so dürfte eine einzige zarte, bestimmt ansprechende Labialstimme, wie Lieblichflöte 8′ oder Salicional 8′, in den meisten Fällen ausreichen.

Introitus.

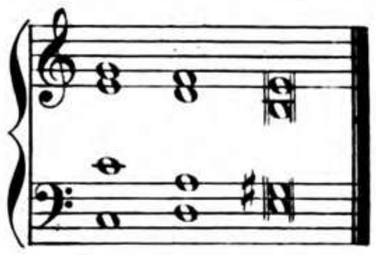
Notation nach der Agende.



Ausführung.



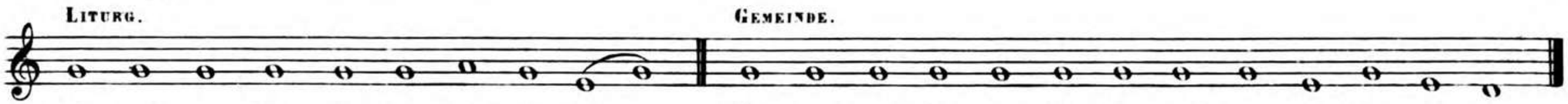
Im Falle der Geistliche die Liturgie spricht, kann der Schluss in folgender Weise harmonisirt werden.



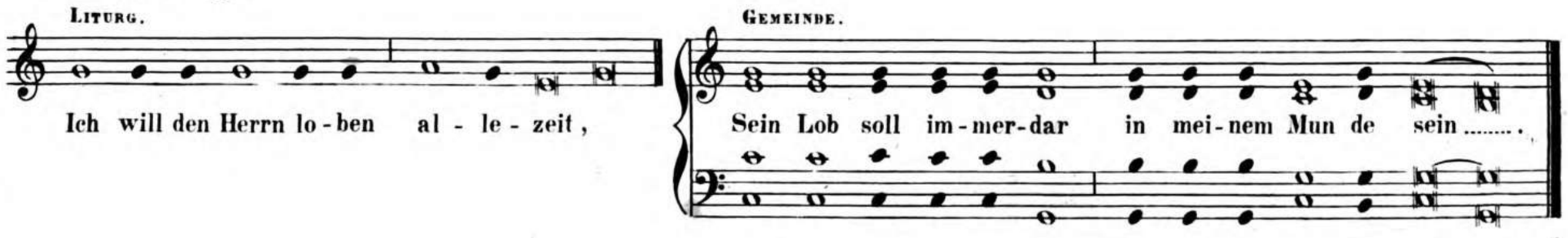
Se - - gen.

Oder.

Notation.

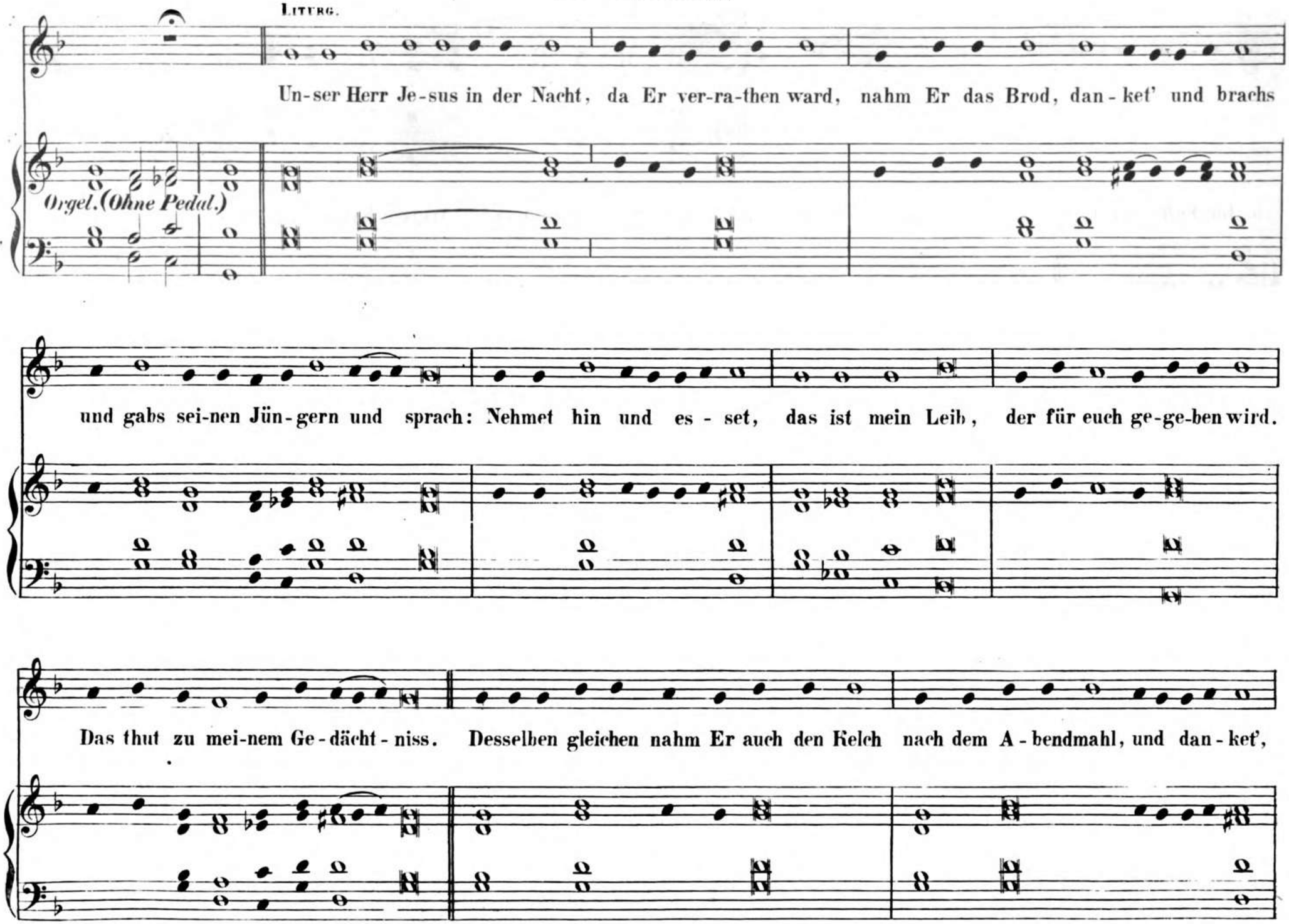


Ausführung.



Die Einsetzungsworte.

(Mit Begleitung.)



und gab ih - nen den und sprach: Trinkt al - le dar - aus, das ist mein Blut des neu-en Te-sta-men-tes,

das für euch und für viel ver-gos-sen wird zur Ver-ge - - bung der Sün - den. Solchs thut, so oft ihrs trinkt,

zu mei-nem Ge-dächt - niss. Der Fried' des Her - ren sei mit euch al - len.

GEMEINDE.

A - - - men.

Ped.

Das Vater unser.

Liturg.

Lasst uns be - ten: Va-ter un-ser, der du bist im Himmel, ge-hei-ligt werd dein Na - - me, zu-komm dein Reich;

dein Will gesche-he als im Himmel, auch auf Er - den; un-ser täglich Brod gib uns heut, und vergib uns unsre Schulden,

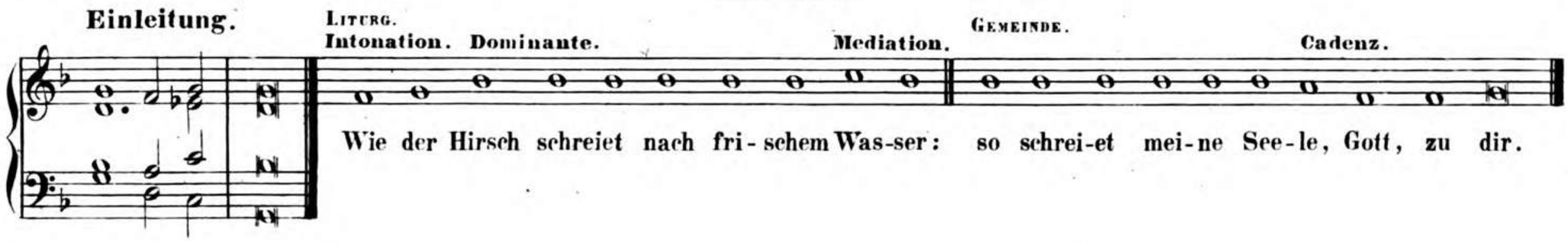
als wir ver-ge-ben un-sern Schul-digern, und führ uns nicht in Versu-chung, sondern er-lös uns vom Ue - bel.

A - - men.

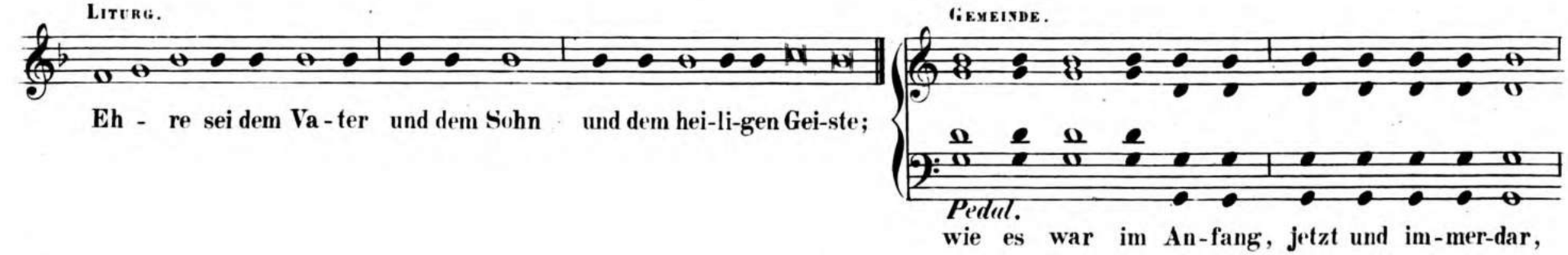
P.

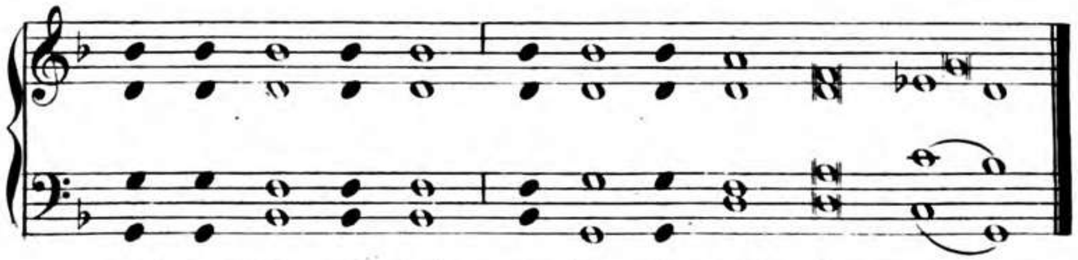
Psalm.

Einleitung.



Ausführung.





Bemerkungen. Nur der erste Vers eines Psalms hebt mit der Intonation (bei dieser Psalmweise: f g) an, die übrigen Verse beginnen gleich mit der sogenannten Dominante. (hier b)

Dem recitativischen Charakter entspricht es zweifelsohne besser, wenn der Begleitungsakkord zu den Tönen der „Dominante" liegen bleibt; zur Unterstützung und Leitung der Gemeinde aber dürfte die andere Weise vorzuziehen sein.

Vierte Abtheilung.

Vor- und Nachspiele.

Vorbemerkungen.

Das Orgelspiel nimmt im evangelischen Gottesdienst eine doppelte Stellung ein: eine mehr secundäre in der Begleitung und Führung des Chorals und eine selbständige im Vor- und Nachspiel. In letzterer Beziehung vertritt der Organist im wahren Sinn des Worts die Kunst. Aber diese Kunst soll stets eine würdige, der gottesdienstlichen Feier angemessene sein.

Das Vorspiel hat den Zweck, in der Gemeinde Sammlung und Andacht zu wecken, sie in den Charakter, in die Grundstimmung des folgenden Liedes einzuführen, sodann die Hauptabschnitte der Gottesdienstordnung entsprechend zu verbinden. Aus dieser in der That nicht geringen Bedeutung des Vorspiels, das namentlich im evangelischen Cultus seine vollste Berechtigung hat, erwächst für den Organisten von selbst die ernste Pflicht, bei der Wahl seiner Vorspiele die Erbauung der Gemeinde vor Allem im Auge zu behalten. — Die Choral-Vorspiele zerfallen in Bezug auf ihren Inhalt in zwei Klassen: in freie und in strenge. Die ersteren enthalten frei gewählte Motive d. h. solche, welche mit dem Choral in keiner formellen Beziehung stehen. Die letzteren nehmen den Choral selbst in sich auf, entweder ganz oder nur zum Theil; bisweilen ist nur eine kurze Stelle vom Choral, und zwar meist der Anfang, als Motiv benützt. In welcher Form die Vorspiele auch erscheinen mögen, überall sind klare, ausdrucksvolle Melodie, edle, kernhafte, echt kirchliche Harmonie die Haupteigenschaften, ohne welche alle Form werthlos bleibt. Und fragen wir nach dem Styl, welcher der Orgel am meisten entspricht, so muss gerade in jetziger Zeit, wo die Neigung zur Sentimentalität, zu überraschender Modulation, zu blossen Klangeffecten so vielfach zu finden ist, und das Ringen nach Originalität so häufig nur auf Irrwege zu führen scheint, mit allem Nachdruck auf den polyphonen Styl hingewiesen werden, in welchem Männer wie Bach, Händel, Krebs, Froberger, Muffat, Pachelbel u.s.w. uns so herrliche Muster hinterlassen haben.

Zu einem correkten und geschmackvollen Vortrag eines Stückes ist vor Allem nothwendig, dass der Spieler dasselbe nach Inhalt und Form genau verstehe. Daher ist das Zergliedern der einzelnen Musikstücke dem Schüler nicht früh genug zu empfehlen. Das bewahrt am Sichersten vor jener nüchternen, seelenlosen und unbestimmten Manier, welche man am Besten mit dem Ausdrucke „Aborgeln“ bezeichnet, und welche so ganz geeignet ist, die Zuhörer gegen das Herrlichste aller Instrumente gleichgültig zu machen. Nicht nur von der Idee eines Stückes, auch durch die Form, in welcher sich diese Idee ausspricht muss der Spieler sich auf bewusste Weise, frei von aller Künstelei, zu seiner Vortragsart bestimmen lassen. Die Sonderung und Abhebung der rhythmischen Gruppen eines liedförmigen Stückes, der klare, betonte und doch zu einem einheitsvollen Ganzen zusammengefasste Vortrag des durch Imitirung eines Motivs gebildeten Satzes, die Hervorhebung einer Hauptmelodie, eines *Cantus firmus*, der gesangsmässige und in Bezug auf Takt und Betonung mehr oder weniger dem Gefühl überlassene Vortrag eines arienmässig verzierten *Cantus firmus* — endlich bei fugenartigen Sätzen die energische, gleichsam chormässige Zusammenhaltung aller Stimmen bei möglichst freier Entwicklung derselben, die Sonderung der Hauptsätze von den Zwischensätzen, ohne dass dadurch dem Ganzen

der Charakter der Zerstückelung aufgedrückt wird, sind für den Spieler wichtige Punkte, auf die der strebsame Kunstjünger sein ganzes Augenmerk richten muss. In dem Masse er sich bestrebt, dem todten Mechanismuss der Orgel Geist und Leben einzuhauchen, wird auch das Interesse der Zuhörer zunehmen. Dass auch die Registrirung damit in nahem Zusammenhang steht, versteht sich wohl von selbst.

In Bezug auf Länge und Kürze der Vorspiele gibt die gottesdienstliche Ordnung von selbst dem einsichtsvollen Organisten das rechte Mass an die Hand. Das den Vorgottesdienst einleitende Präludium kann von längerer Ausdehnung und auch von mehr allgemein-kirchlichem Charakter sein; der Mittelpunkt des Gottesdienstes, nämlich Hauptlied und Predigt, erfordert dagegen ein Vorspiel in gedrängterer Form, das sich dem Charakter des Liedes strenge anschliesst. Hier ist das eigentliche strenge Choralvorspiel ganz an seinem Platze. Zwischen der Predigt und dem Nach- oder Schlussgottesdienst (wenn nämlich keine Communion stattfindet) sind wohl nur ganz kurze Vorspiele oder einfache Cadenzen geeignet.

Das Nachspiel lässt dem Organisten mehr Spielraum, als dies beim Vorspiel der Fall ist. Wie das Eingangspräludium die Bestimmung hat, beim Eintritt in die Kirche die Gemeinde in eine feierliche, von dem Geräusch der Welt abgekehrte Stimmung zu versetzen, damit sie mit ungetheilter Aufmerksamkeit und Andacht in den Gesang einstimmen könne, so ist die Aufgabe des Postludiums, dem vorangegangenen Gottesdienste einen würdigen Beschluss zu geben, nicht etwa blos, um beim Weggehen das Geräusch zu verdecken. Das Nachspiel muss in Beziehung zur Predigt und zum Nachgottesdienste stehen; es soll gleichsam ein Nachklang des in der Kirche empfangenen Eindrucks sein, den die Gemeinde beim Auseinandergehen noch mit hinwegnimmt. Von diesem Gesichtspunkt aus hat der Organist die Wahl seiner Stücke zu treffen. Im Allgemeinen sind als passend zu bezeichnen: einfache und figurirte Choräle, Fugen, Uebertragungen aus geistlichen Gesangswerken (wie etwa aus Händels Messias, Bachs Passionsmusik), Fantasien u.s.w.

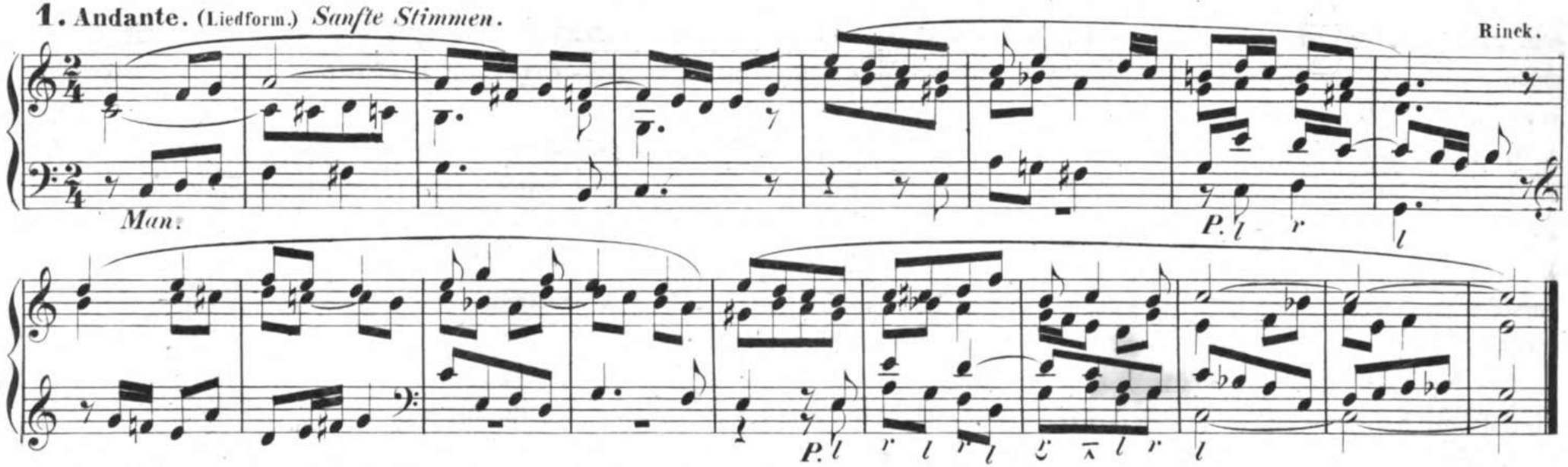
In Bezug auf das Improvisiren, das leider zu einer gar üblen Gewohnheit so vieler Organisten geworden ist, muss noch gesagt werden, dass man wohl mit Fug und Recht von einem Meister im Orgelspiel Gewandtheit im freien Präludiren, in der Durchführung eines Chorals, einer Fuge, erwarten kann, dass es aber allen Organisten, welchen der Beruf hiezu fehlt, eine ernste Pflicht sei, das sogenannte Fantasiren gänzlich zu unterlassen, und sich lieber an tüchtige Stücke bewährter Componisten zu halten. Man beherzige allen Ernstes, was Mendelssohn, dieser reichbegabte und hochgebildete Mann, in seinen Reisebriefen sagt: „Ich habe mich recht in meiner Meinung bestärkt, dass es ein Unsinn sei, öffentlich zu phantasiren. Ich werde es nicht wieder thun: es ist ein Missbrauch und ein Unsinn zugleich."— Eine Ausweichung, eine Cadenz, ein kurzes Zwischen-Präludium modulatorisch und harmonisch richtig machen zu können, ist dagegen eine Anforderung, die billig an alle Organisten sollte gestellt werden können.—

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

A. 38 leicht ausführbare und leicht verständliche Sätze für Anfänger.*)

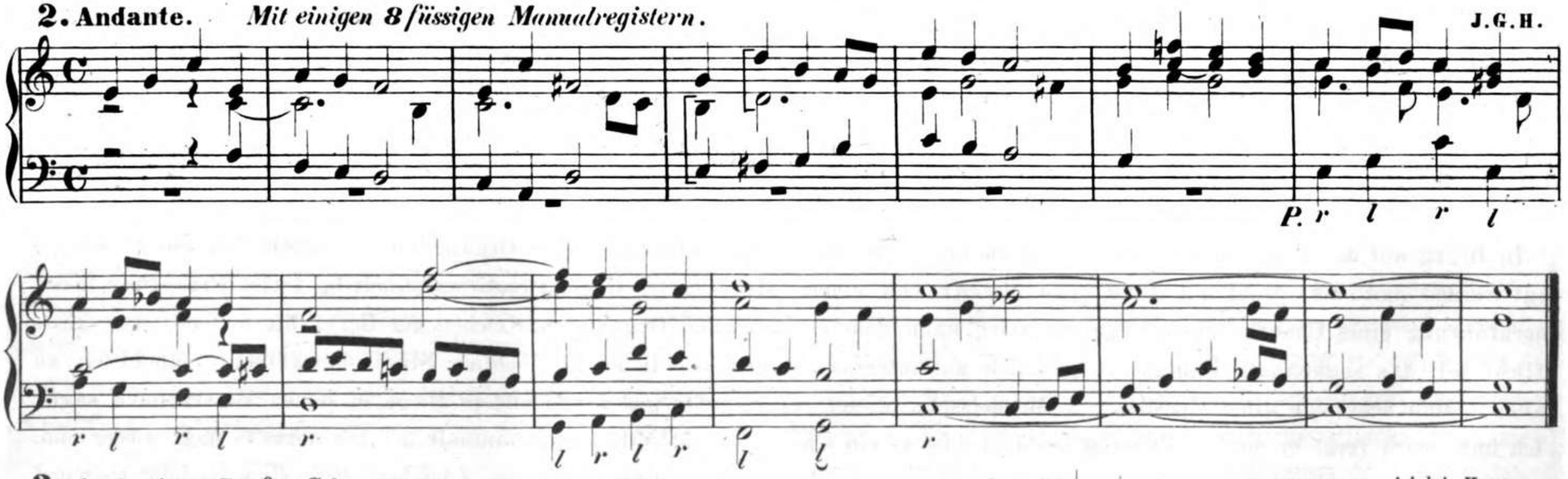
1. Andante. (Liedform.) *Sanfte Stimmen.*

Rinck.



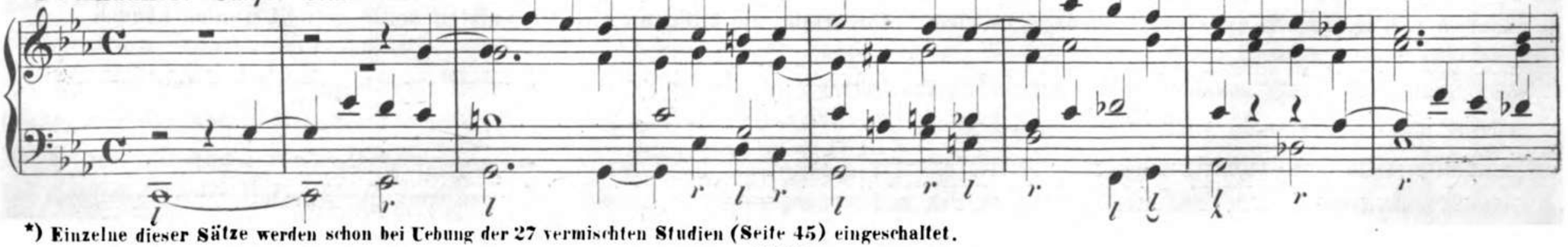
2. Andante. *Mit einigen 8füssigen Manualregistern.*

J. G. H.



3. Andante. *Sanfte Stimmen.*

Adolph Hesse.



*) Einzelne dieser Sätze werden schon bei Uebung der 27 vermischten Studien (Seite 45) eingeschaltet.

4. Cantabile. *Sanfte, streichende Stimmen.* **Man:** *Gedackt u. Salicional 8′ oder Gambe u. Gedackt 8′* **Ped:** *Subb. 16′ Violonc. 8′*

J. G. Töpfer.

5. Moderato. *Mit sanften Mittelstimmen.* **Man:** *Gedackt, Flöte u. Gambe 8′* **Ped:** *Subb. u. Violonb. 16′ Violonc. 8′*

J. G. H.

6. *Mit sanften Mittelstimmen.*

Motiv. Mot. Mot. Mot. Mot. umgekehrt. Mot. Rinck. Mot.

P. Mot.

Mot. Mot. Mot.

7. Andante. *Mit etwas starker Registrirung.*

Man: *Geigenprinzipal, Gedackt, Flöte, Gambe 8′ Flöte 4′*
Ped: *Subb. und Violonb. 16′ Violonc. 8′*

J.G.H.

Motiv Mot. Mot.

P. Mot.

Mot. *rit.*

8. Con moto. *Mit hellen, frischen Stimmen.*

Man: *Prinzipal, Flöte, Gambe 8′ Oktave 4′*
Ped: *Subb., Violonb. 16′ Oktavb. 8′*

J.G.H.

P. l

Mit etwas kräftiger Registrirung von streichendem Charakter.

9. Andante. *Mehrere 8 füssige Labialstimmen mit Gambe (aber ohne Prinzipal.)* J.G.H.

9b Gemässigt. *Mit sanften Mittelstimmen.* J.G.H.

10. Moderato. *Mit starken Stimmen oder vollem Werke.* Rinck.

11. Mesto. *Volles Werk.* M. Fischer.

12. Mache dich mein Geist bereit –

Grave. *Mit einigen 8 und einem 4 füssigen Register.* Rinck.

M. P.

13. Andante. *Mit kräftigen Stimmen.* Man: *Prinzipal, Gemshorn, Gedackt, Gambe 8' Flöte 4' oder Fugara 4'* Ped: *Subb. und Violonb. 16' Oktavb. und Violonc. 8'* J. G. H.

M. l

14. Andante. *Mit starken Stimmen.* *Die 16, 8 u. 4 füssigen Stimmen des Manuals.* J. G. H.

15. Sehr getragen. *Sehr sanfte Stimmen.* **Man:** *Salicional 8′ allein, oder in Verbindung mit Lieblichgedacht 8′* **Ped:** *Subb. 16′ Violonc. 8′* J. G. H.

16. Langsam und klagend. *Sehr sanfte Stimmen.* M. G. Fischer.

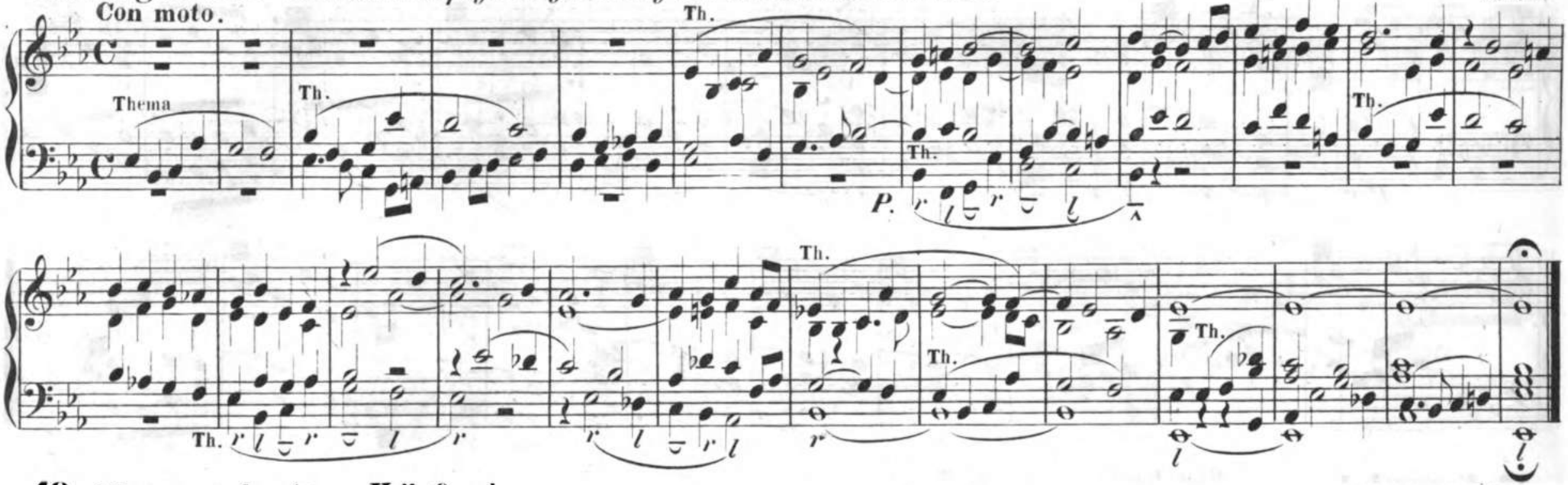
17. Vorspiel.

Man: *Gambe und Gedackt 8′*
Ped: *Subb. und Violonb. 16′ Violonc. 8′*

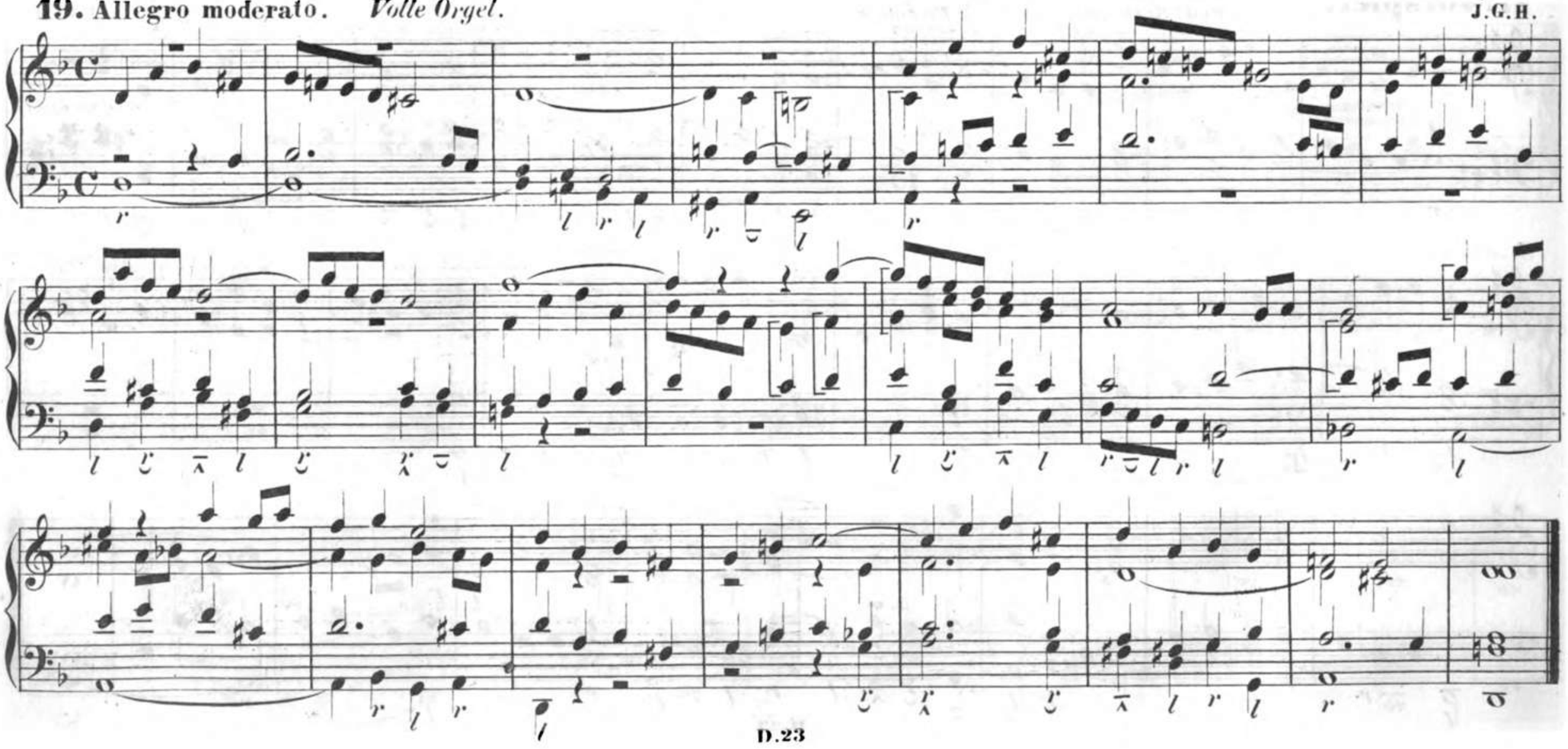
J. G. H.

18. Fughetta. *Mit etwas kräftiger Registrirung von streichendem Charakter.* J.G.H.

Con moto.



19. Allegro moderato. *Volle Orgel.* J.G.H.



20. So wünsch ich nun ein gute Nacht – *Mit sanften Stimmen.*

Ritter.

Getragen.

P.

21. Andante. *Mit vollen, ernsten Stimmen.*

Man: *Hohlflöte, Gedackt, Gambe 8' Bordun 15' Fugara 4'*
Ped: *Subb. Violónb. 16' Pedalcoppel.*

J.G.H.

Man.

P.

22. Andante. *Mit sanften Mittelstimmen.*

Man: *Flöte, Gedackt in Verbindung mit Gambe 8'*
Ped: *Subb. Violonb. 16' Violonc. 8'*

J.G.H.

rit.

23. Con moto. *Mit sanften Mittelstimmen.*

J.G.H.

Motiv

Motiv

Mot.

Man.

P.

Mot.

Mot.

Mot.

Mot.

M.

Ped.

Mot.

Mot.

Mot.

Adagio

rit.

24. Andante. *Mittelstarke Stimmen.*

Dr. Volckmar.

P.

Man.

Ped.

Man.

Ped.

Man: *Gedackt, Gambe 8′ und Flöte 8′*
Ped: *Subb., Violonb. 16′ Pedalcoppel.*

25. Andante.

J.G.H.

Motiv

Mot.

Man. *Ped.*

M.

P.

26.

Gedackt, Flöte und Geigenprinzipal 8′

Rinck.

Man.

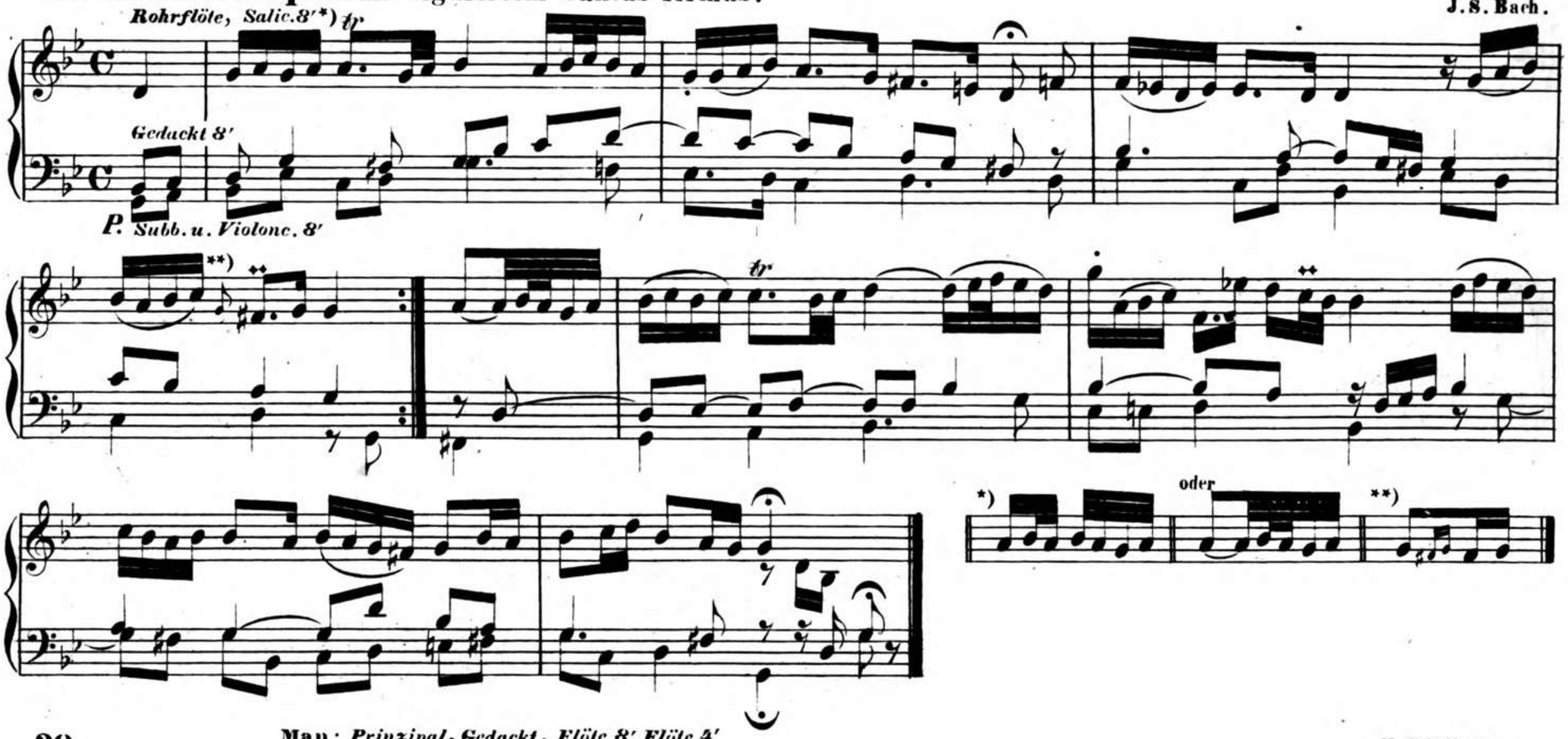
P.

27. *Mit sanften Registern.* *Gambe und Gedackt 8' – oder Salicional und Gedackt 8')* Gottlieb Muffat.

P.

28. Choralvorspiel mit figurirtem Cantus firmus.

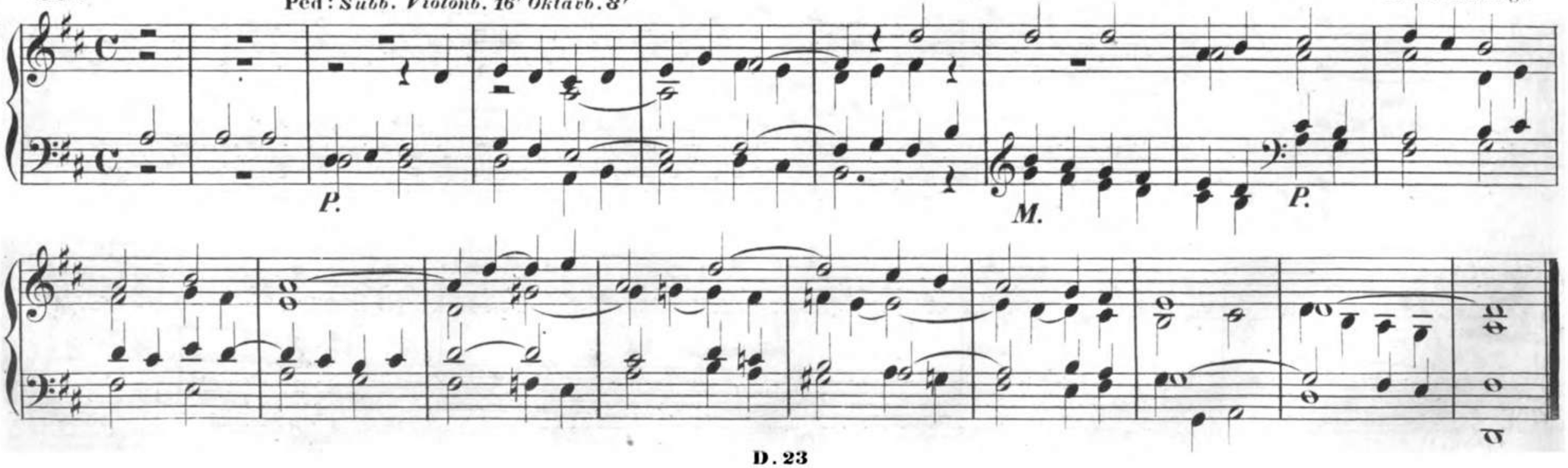
J. S. Bach.



29.

Man: *Prinzipal, Gedackt, Flöte 8' Flöte 4'*
Ped: *Subb. Violonb. 16' Oktavb. 8'*

H. Schellenberg.



30. Andante.

Mit einigen sanften Mittelstimmen. (*Gambe und Gedackt 8′*)

J. S. Bach.

Motiv

Mot.

Man.

Ped.

31. Aus tiefer Noth –
Alla breve.

Mit vollen, ernsten Stimmen.

J. G. H.

Thema

Th.

P. Th.

32. Mit ruhigem Vortrag.

Man: *Gambe mit Gedackt oder Flöte 8'*
Ped: *Subb. und Violonb. 16' Violoncell 8'*

J.G.H.

M. *P.* *P.*

33. Liebster Jesu, wir sind hier – Canon.

Mit hellen, klaren Stimmen.

J.G.H.

P.

1ma 2da

34. Als Nachspiel zu gebrauchen. *Sanfte Stimmen.*

Andante. (Liedform mit figurirter Begleitung.) Lied.(Choral.) F. Kühmstedt.

Einleitung.

M. *P.*

Nachspiel.

Man.

35. Nachspiel.

Moderato.

Mit kräftigen Stimmen.

Th. Krauss.

P.

36. Ruhig.

Gedackt, Flöte und Gemshorn 8' Nachspiel.

J. G. H.

Ped.

rit.

37. Nachspiel.

Moderato.

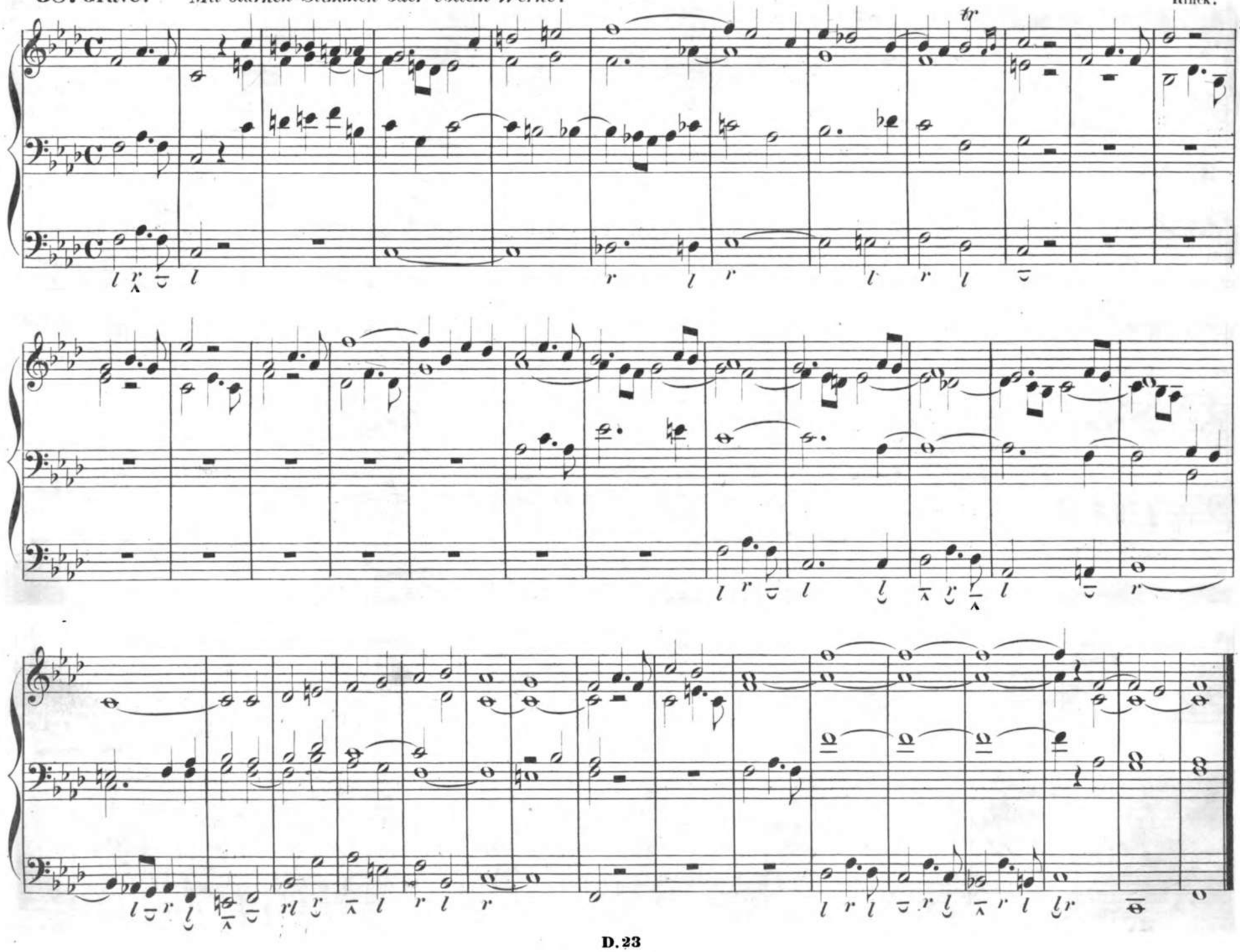
Mit kräftigen Stimmen.

J. G. H.

rit.

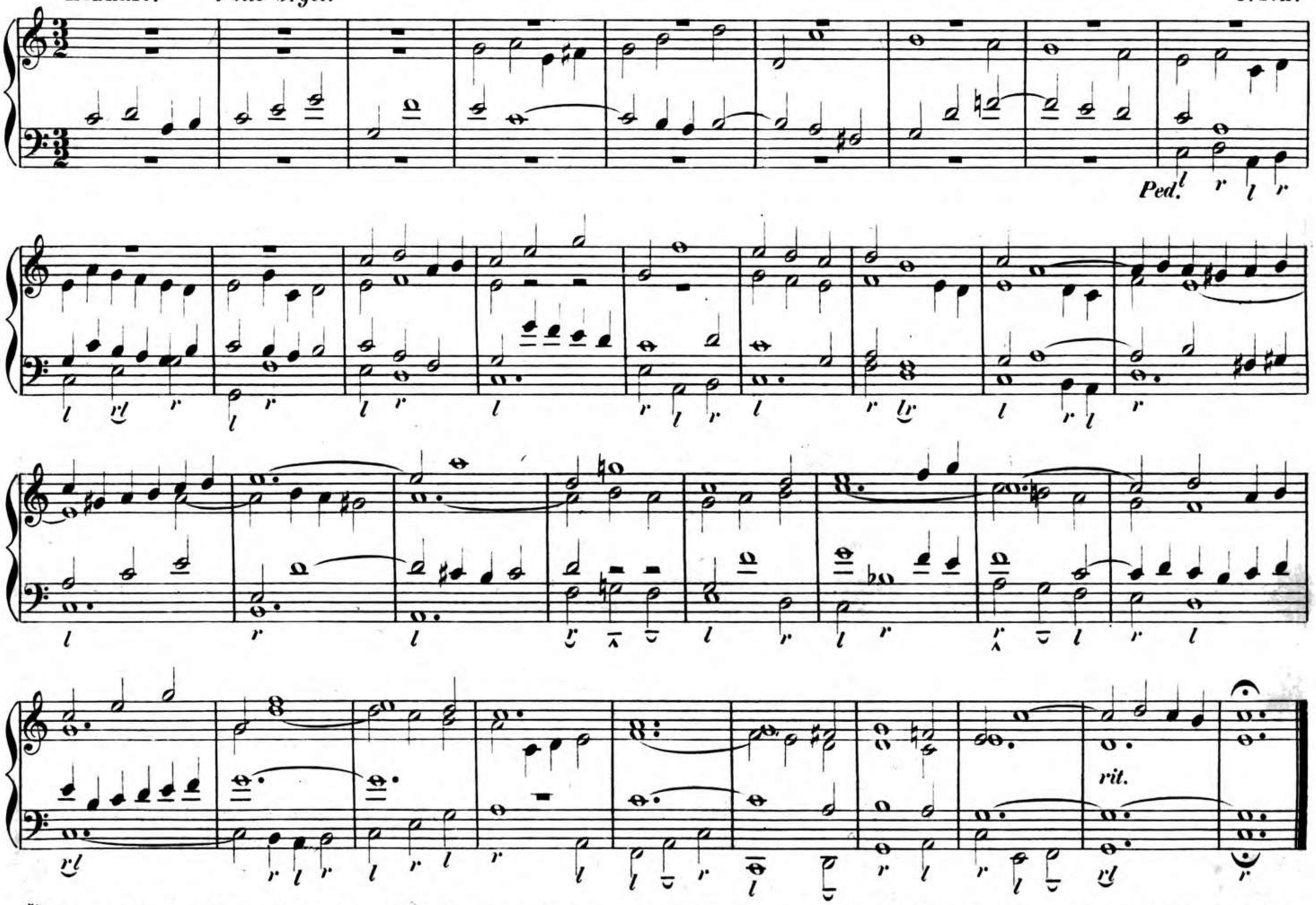
Etwas langsamer und schwächer

38. Grave. *Mit starken Stimmen oder vollem Werke.* Rinck.



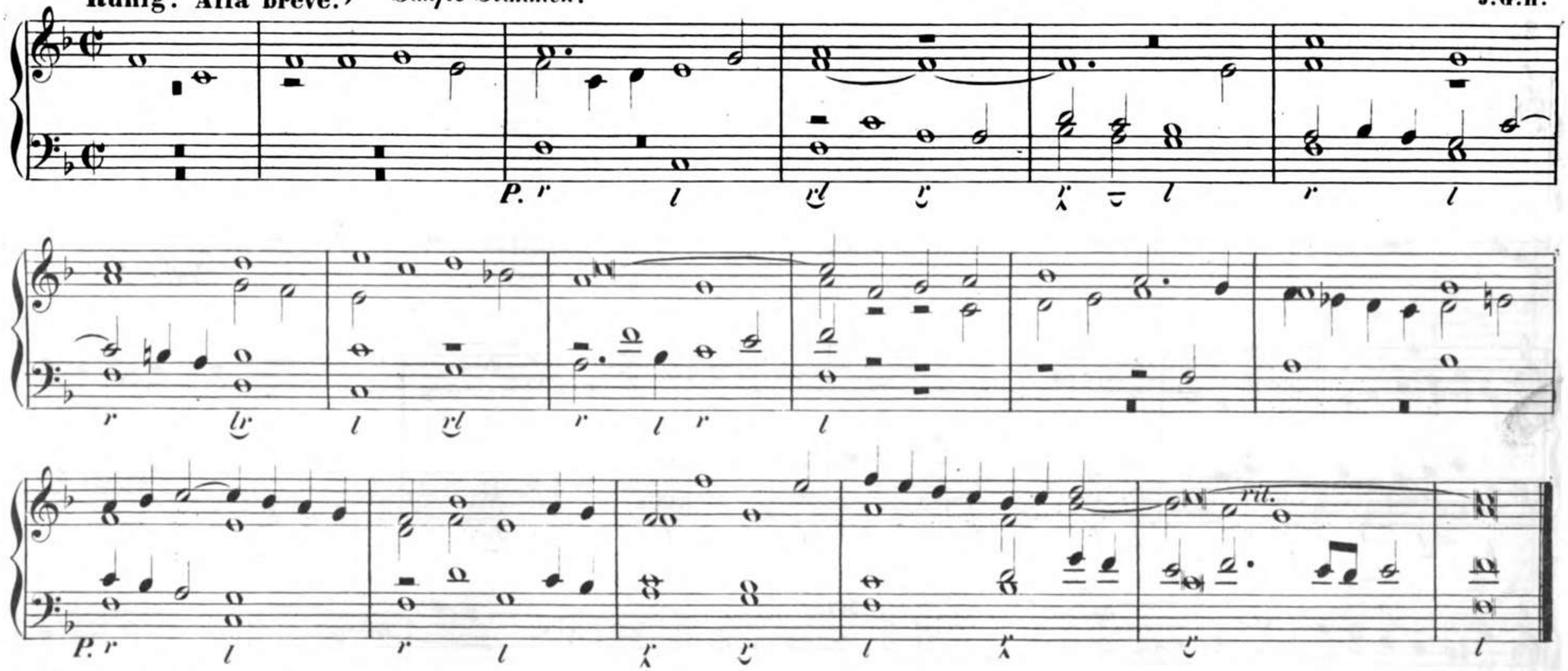
B. 12 Vorspiele in den Kirchentonarten.*)

1. Jonisch.
Lebhaft. *Volle Orgel.* J. G. H.

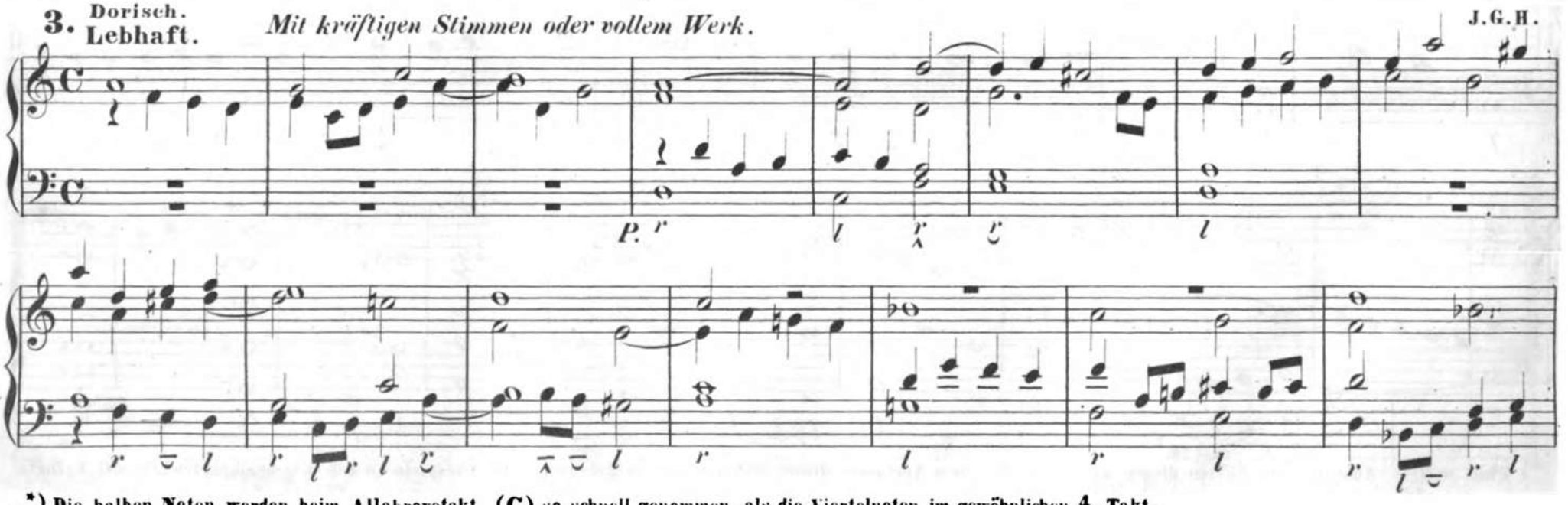


*) Eine weitere Auswahl von Sätzen dieser Art bieten die vom Verfasser dieser Schule herausgegebenen „16 Vorspiele in den Kirchentonarten“. Op. 40. Erfurt, bei W. Körner. Pr. 15 Sgr.

2. Jonisch.
Ruhig. Alla breve.*) *Sanfte Stimmen.* J.G.H.



3. Dorisch.
Lebhaft. *Mit kräftigen Stimmen oder vollem Werk.* J.G.H.



*) Die halben Noten werden beim Allabrevetakt (C) so schnell genommen, als die Viertelnoten im gewöhnlichen $\frac{4}{4}$ Takt.

4.*) Dorisch.
Alla breve.

Sanfte Stimmen.

J. G. H.

C. F.

P.

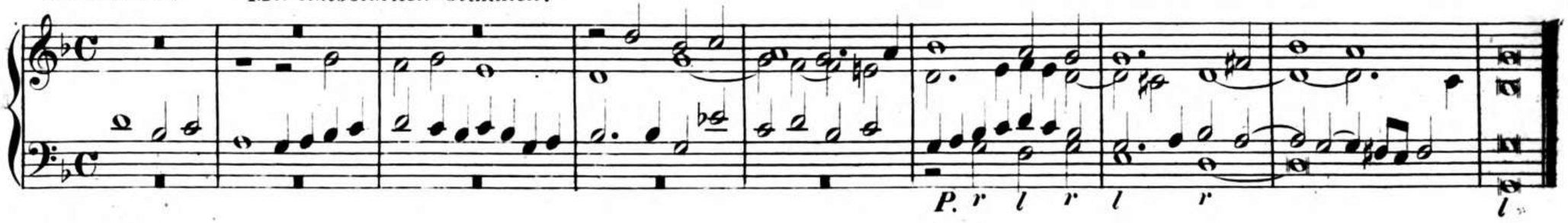
Man.

P.

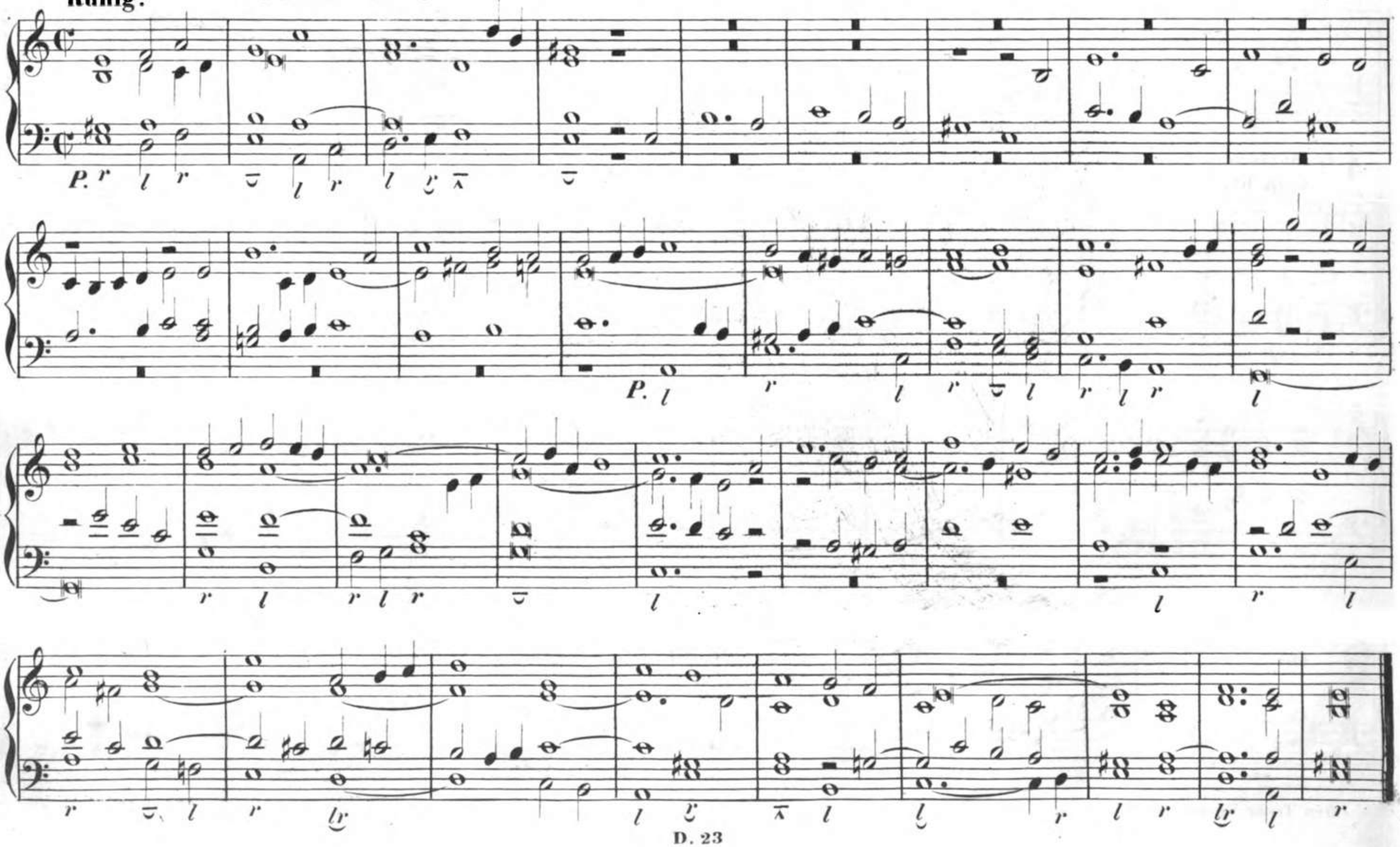
rit.

*) Den Tenor wo möglich auf einem besondern Manual.

5. Dorisch. *Mit halbstarken Stimmen.*



6. Phrygisch. Ruhig. *Gambe und Gedackt 8'* J.G.H.



7. **Phrygisch.** **Ruhig.** *Sanfte Stimmen.*

J. Speth. (1690)

Ped.

rit.

8. **Phrygisch.** **Ruhig.** *Mit einigen sanften Mittelstimmen.*

J. G. H.

Ped. *r* *l* *r* *l* *r* *lr* *l*

Ped. *l* *r* *l* *rl* *r* *l* *rl* *r* *l* *r* *lr* *l*

rit.

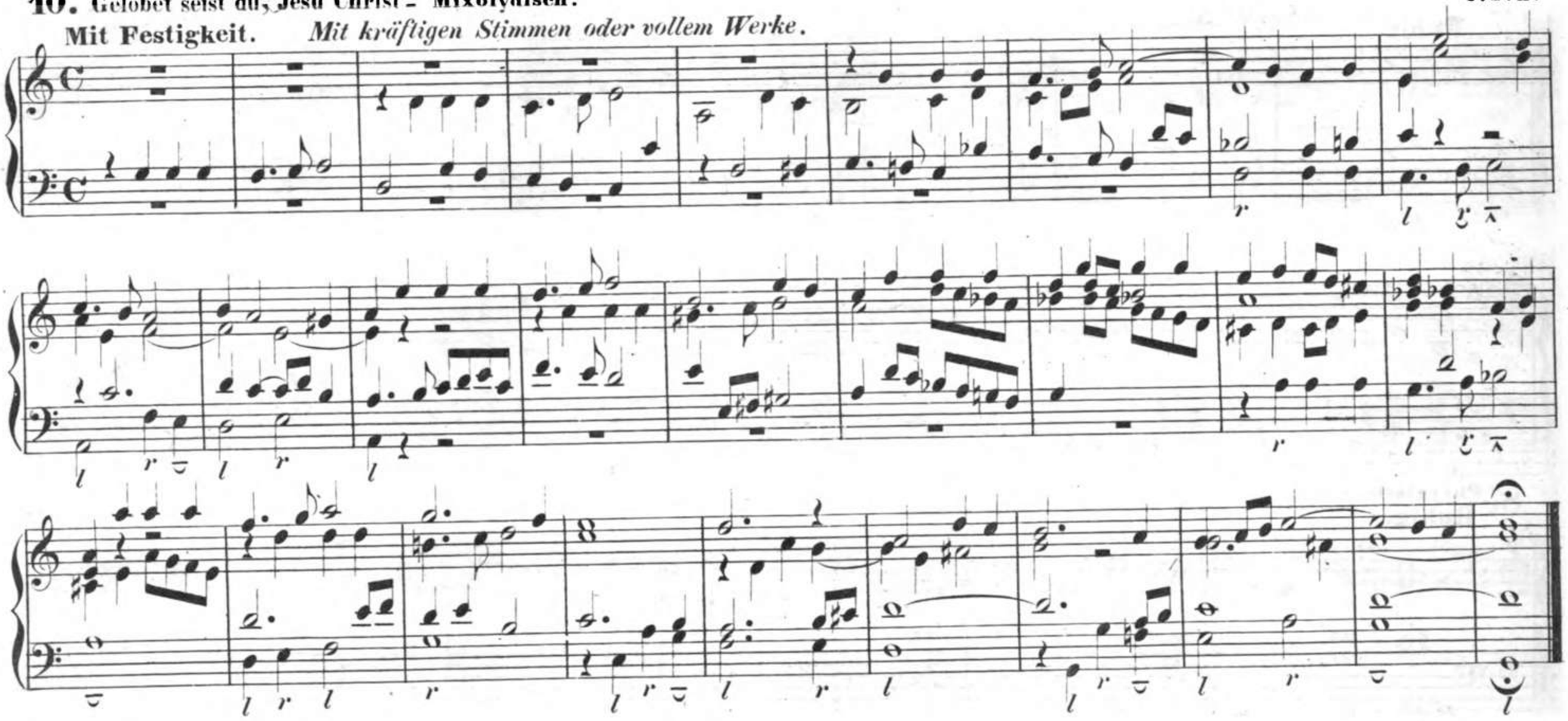
9. **Lydisch.** **Ruhig.** *Mit sanften Mittelstimmen.*

J. G. H.

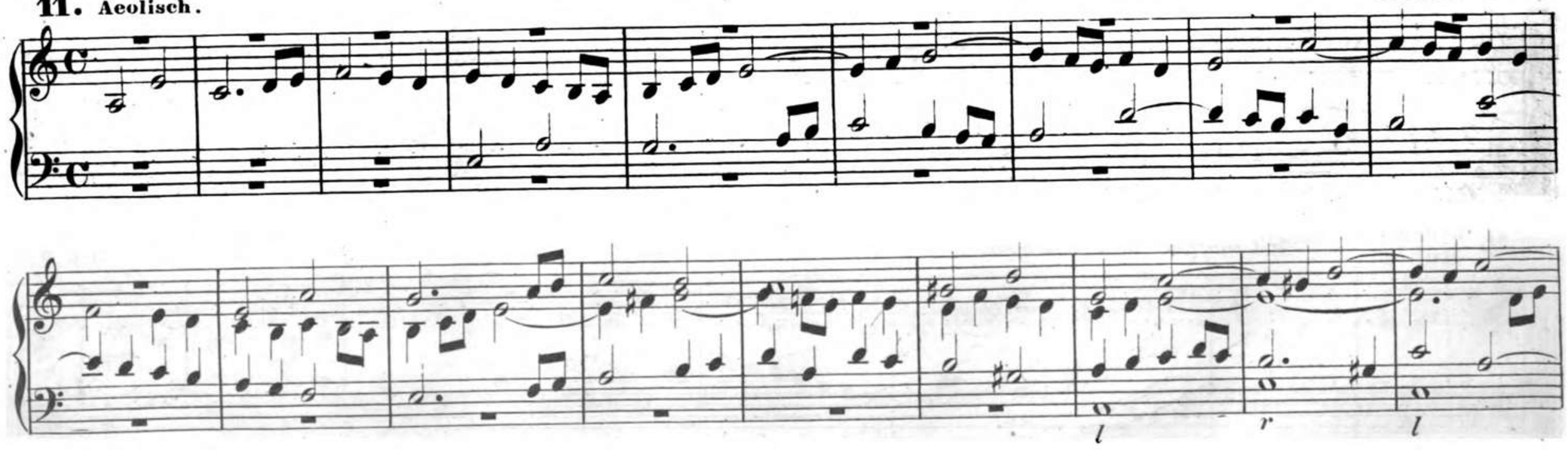
P. *r* *l* *r* *l* *r* *l* *r*

10. Gelobet seist du, Jesu Christ – **Mixolydisch.** **J.G.H.**

Mit Festigkeit. *Mit kräftigen Stimmen oder vollem Werke.*



11. Aeolisch. **B.H. Bellermann.**



r l r l r l r l r l r l r l r l r

12. Aeolisch.

Fliessend und leicht. *Mit einigen sanften Mittelstimmen, worunter Gambe 8′* J.G.H.

P.

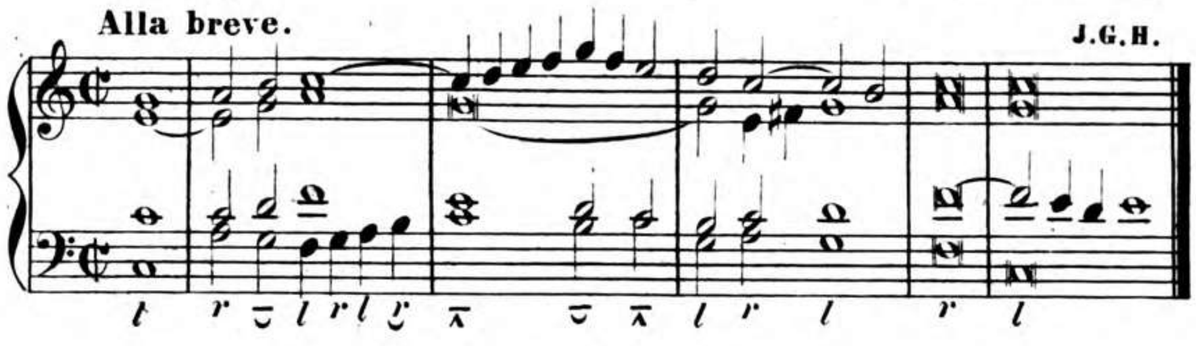
Anhang.

Cadenzen.

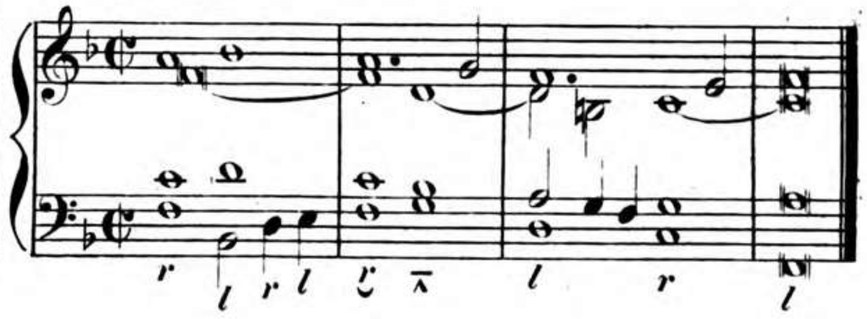
Jonisch.

Alla breve.

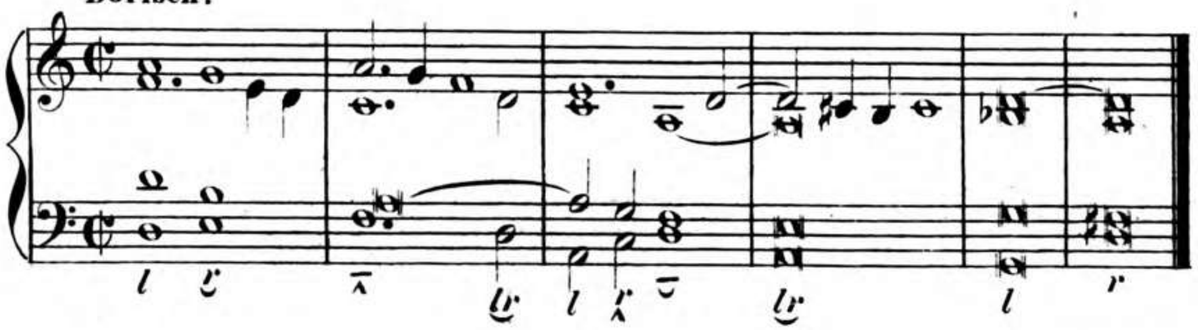
J.G.H.



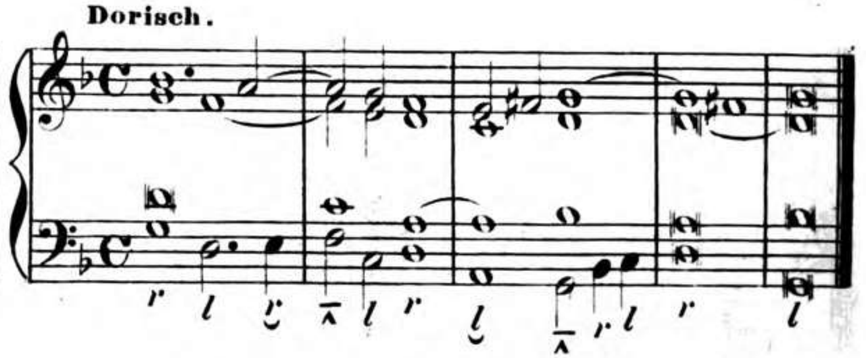
Jonisch.



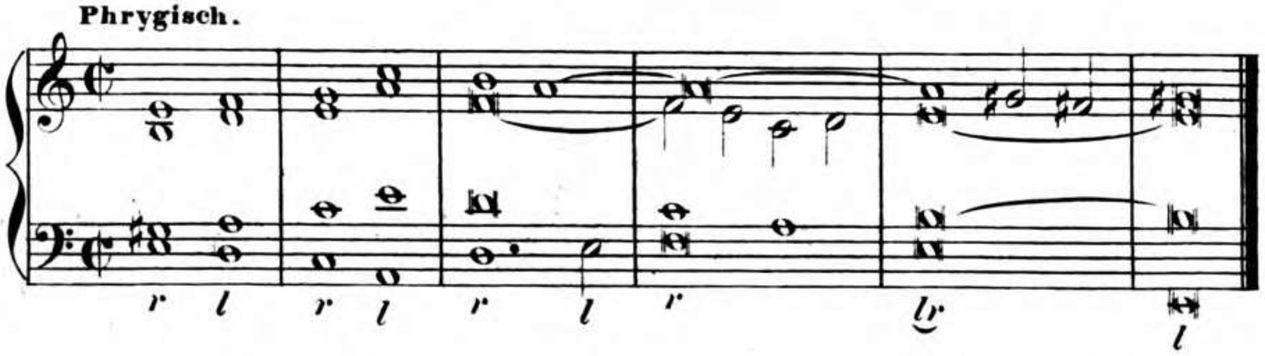
Dorisch.



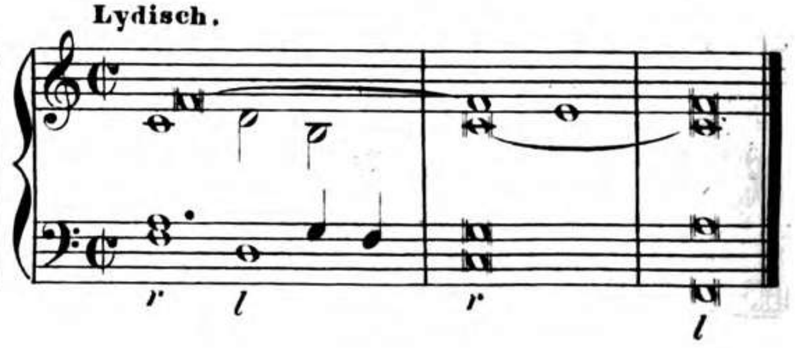
Dorisch.



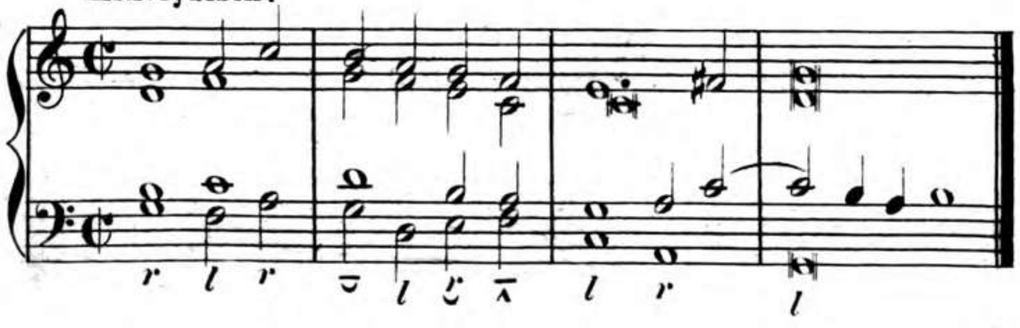
Phrygisch.



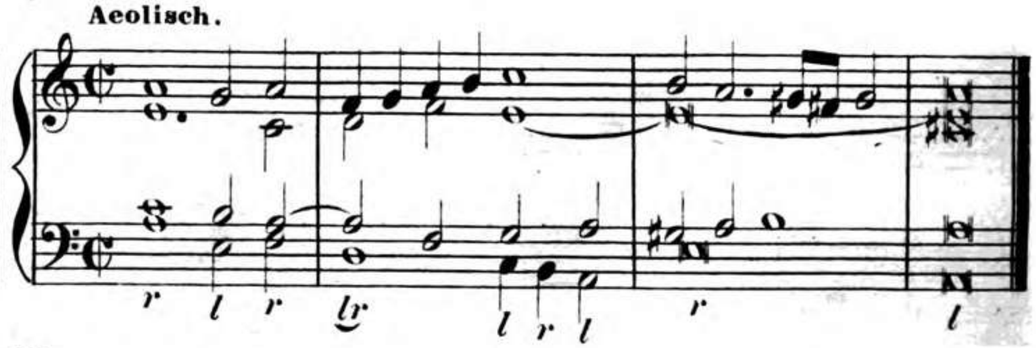
Lydisch.



Mixolydisch.



Aeolisch.



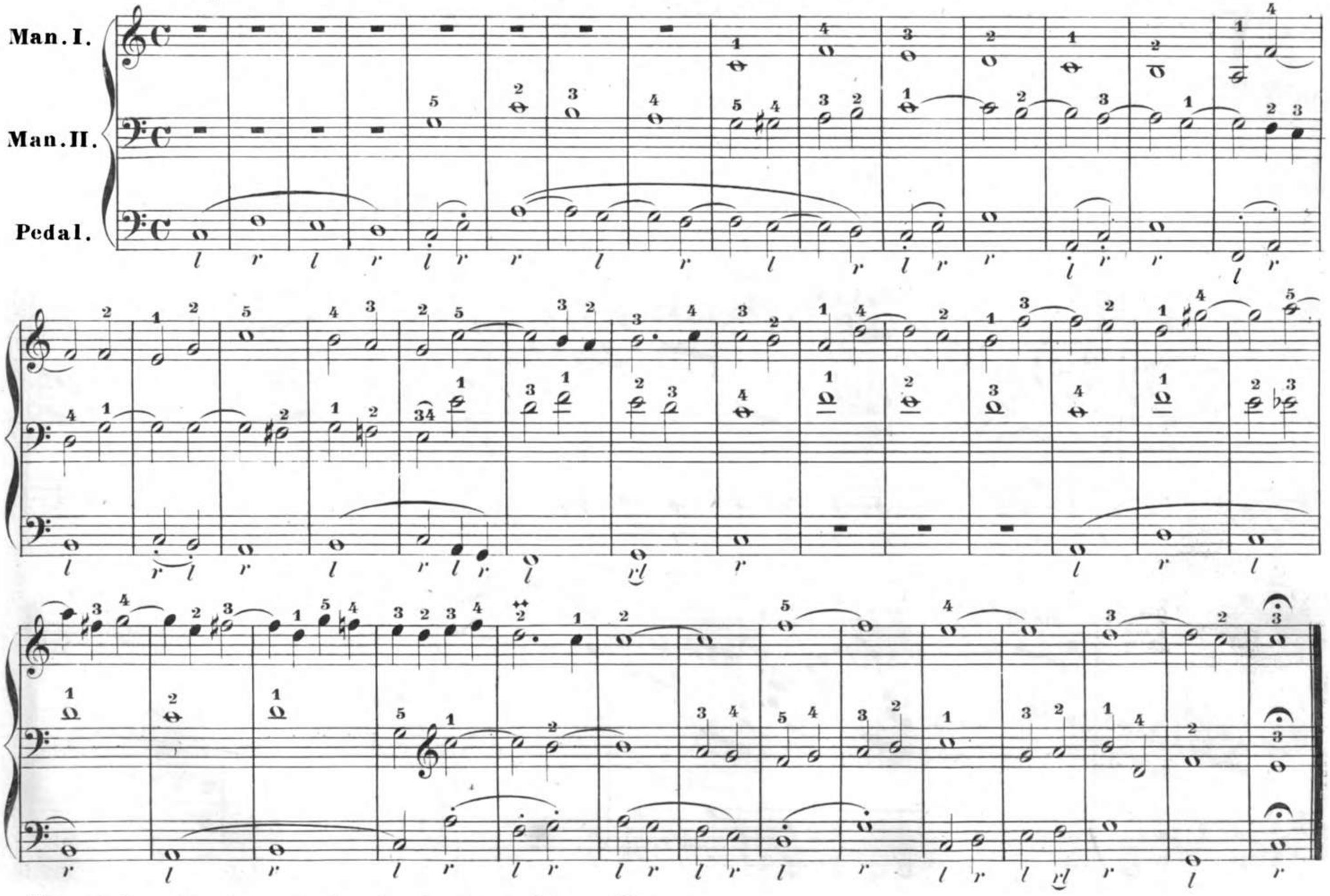
C. 35 Tonstücke:

Trios, Nachspiele, Fughetten und Fugen *etc.*

meist für geübtere Spieler.

1. Fugato. Trio zur Uebung. *)

G. Ad. Thomas.



*) Kann in Ermanglung eines zweiten Manuals auch auf einem allein ausgeführt werden.

Trio zur Uebung.*)

J. G. H.

2. **Sehr gebunden.** *Mit sanften Stimmen.*

Man. I.

Man. II.

Pedal.

*) Kann in Ermanglung eines zweiten Manuals auch auf einem allein gespielt werden.

Trio zur Uebung.

3. Andante.

L. Krebs.

Man. I

Man. II.

Pedal.

*) Nach einer Handschrift von A. Hiller.

4. Andante con moto. *Mit sanften Mittelstimmen.* **J. G. H.**

Ped.

Ped

rit.

5. Gemässigt. *Sanfte Mittelstimmen.*

Dr. W. Volckmar.

Man.

Ped.

Man.

Ped.

Man.

Ped.

6. Klagend. *Mit einigen sanften Mittelstimmen, worunter Gambe 8'*

J.G.H.

Ped.

Ped.

Ped.

7. O Traurigkeit _

Getragen. *Mit sanften, streichenden Registern.*

J. G. H.

Ped. *Ped.* *Ped.* *rit.*

8. Andante. *Mit halbstarken Stimmen.* J.G.H.

Ped.

9. Nachspiel.

J.G.H.

Andante. *Sanfte Stimmen.*

Ped. *Ped.*

Ped.

rit.

10. Präludium. *Mit mehreren 8 füssigen Stimmen.*

J. F. Seeger.

Ped.

rit.

11. Fughetta. *Mit einigen sanften Mittelstimmen, worunter Gambe 8'*

J.G.H.

Thema Th. Zwischensatz Th. Th. *Ped.*

Zwischens. Th. Zwischens. Th. Th. Zwischens.

12. Fughetta.

Alla breve.

J.E. Rembt.

Thema Th. Zwischensatz Th.

Th. *P.*

Th. Th.

13. Fughetta.

Mit kräftigen Stimmen.

J.G.H.

Con moto.

Man. *Ped.*

Ped.

14. Fughetta.

Con moto.

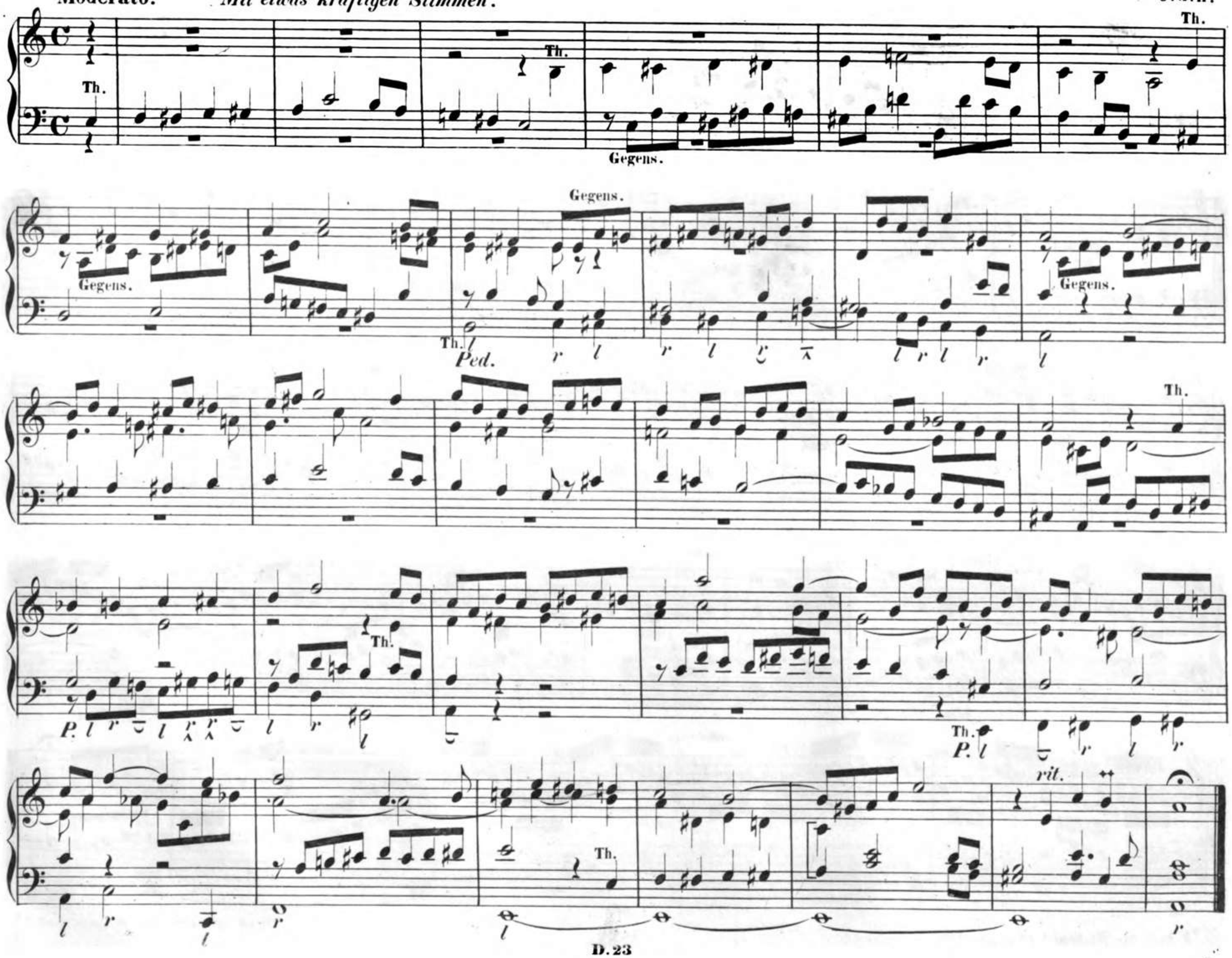
Mit frischen Stimmen.

J. G. H.

Ped.

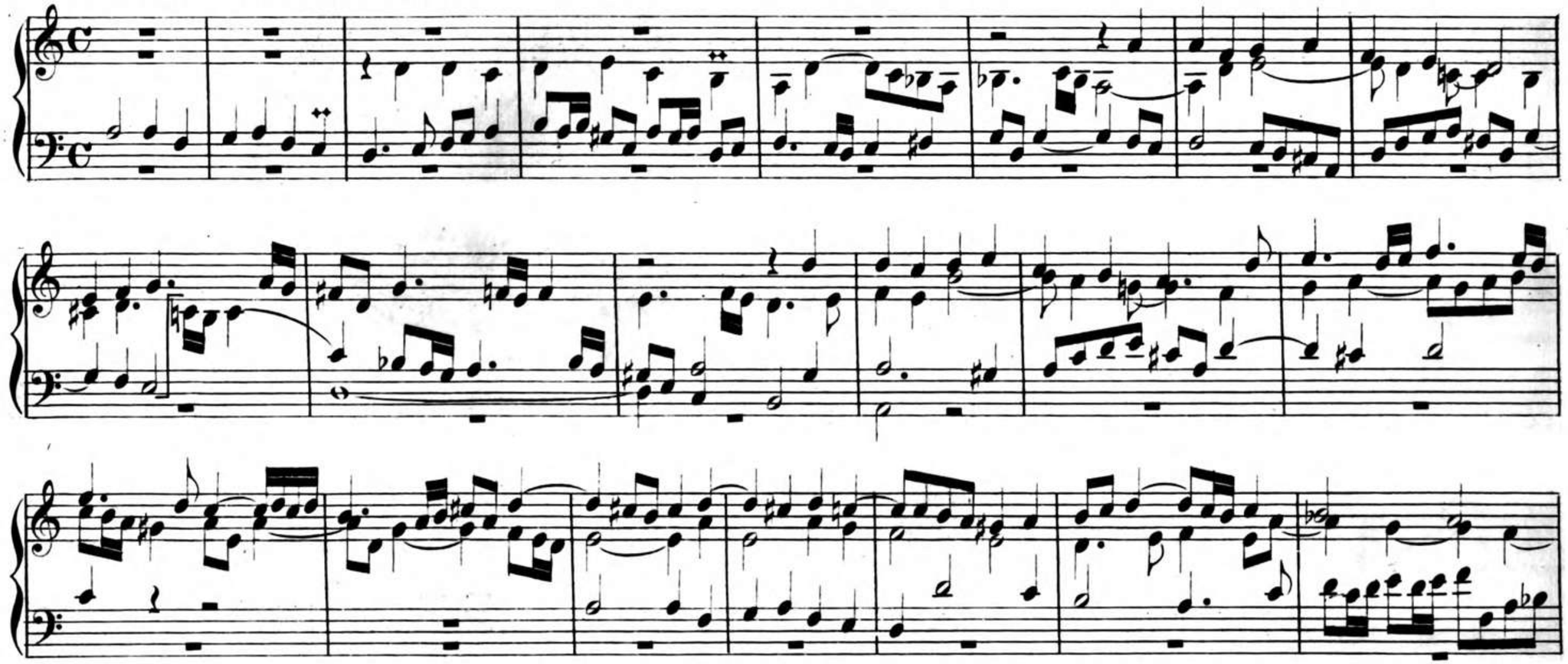
15. Fughetta.

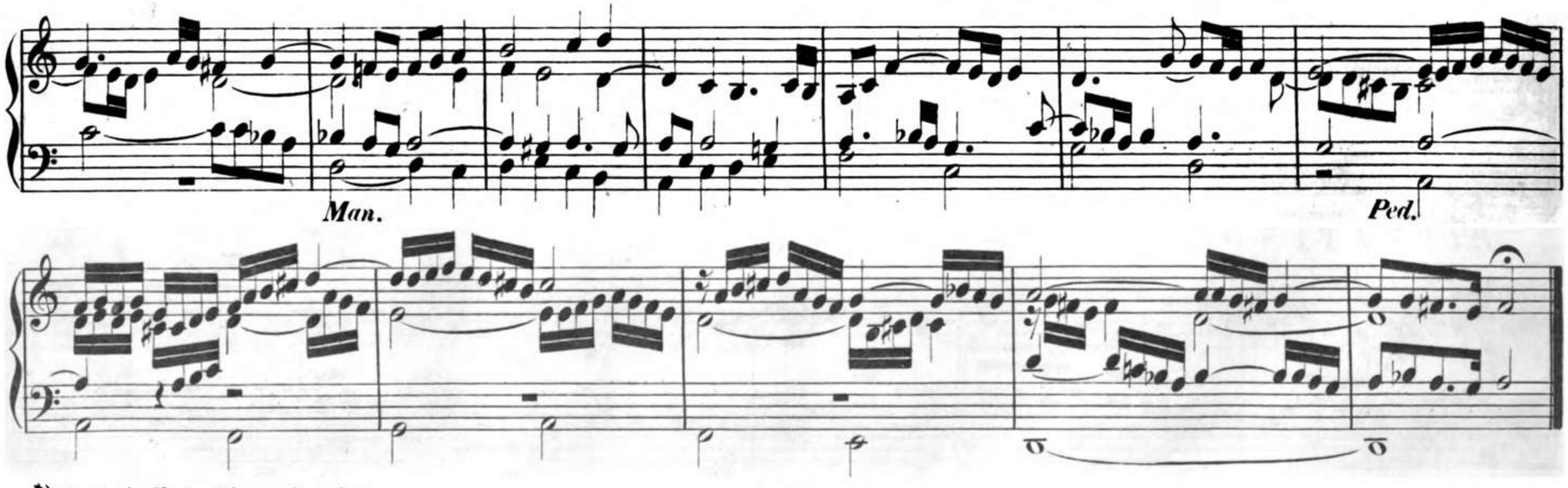
Moderato. *Mit etwas kräftigen Stimmen.* J.G.H.



16. Vater unser im Himmelreich –

J. Pachelbel.





*) Auch als Nachspiel zu gebrauchen.

17. Fughetta. Nun komm' der Heiden Heiland –

Mit kräftigen Stimmen.

L. Krebs.

Thema

Th.

P.

*) Nach einer Handschrift von A. Hiller. (Auch als Nachspiel zu gebrauchen.)

18. Jerusalem, du hochgebaute Stadt – *Für zwei Manuale.*

J.G.H.

Gemessen. *Gedackt und Salicional 8′*

C. F. Clarinett und Gedackt 8′

Ped. Subb. 16′ Violoncell 8′

tr

Ohne Clarinett.

19. Das alte Jahr ist nun dahin —

Sanft und ruhig. *Für 1 oder 2 Manuale.* J.G.H.

C.F.

P.

ril.

20. Christ ist erstanden –

Maestoso. *Volle Orgel.* M. Brosig.

Man. I.

Man. II.

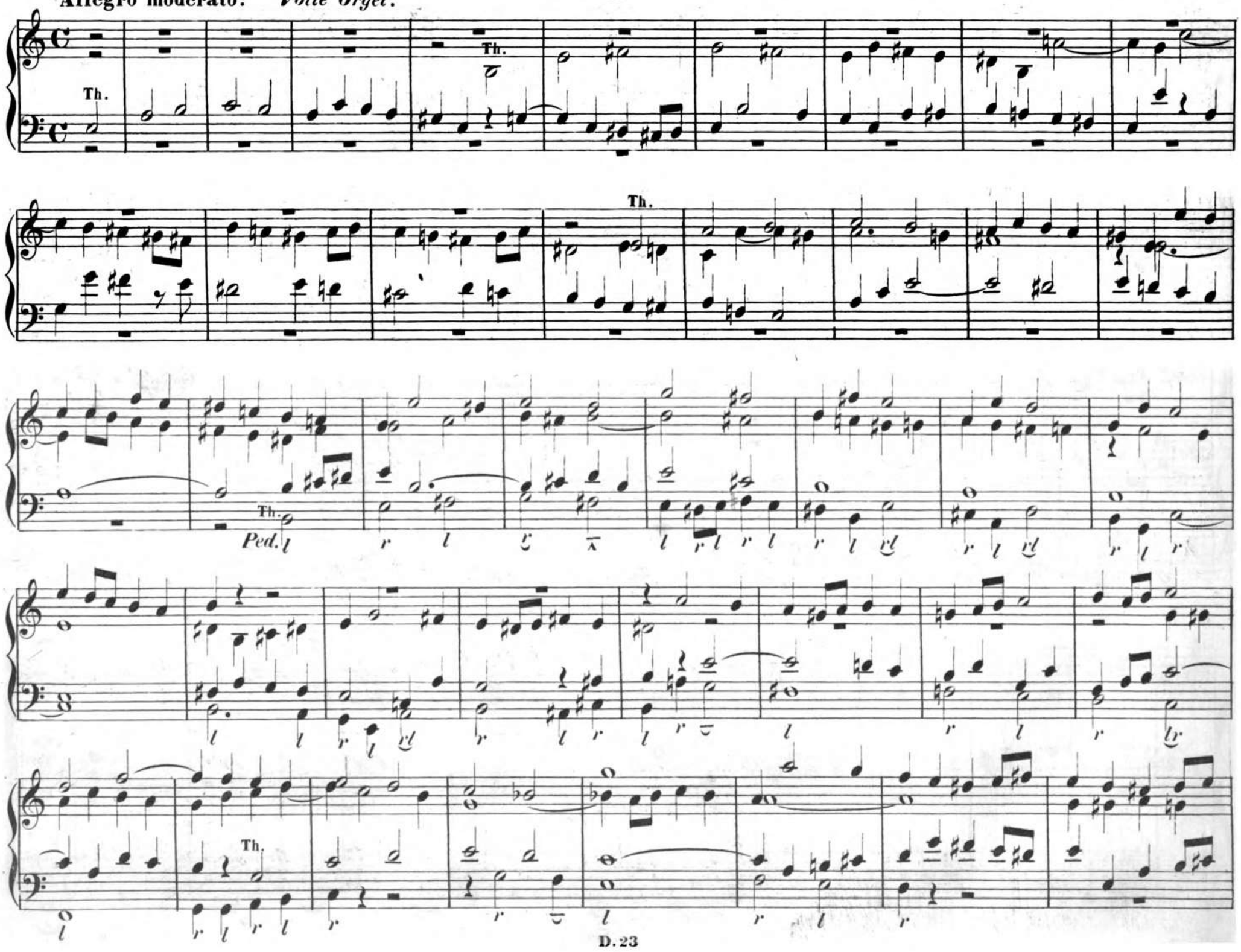
Pedal.

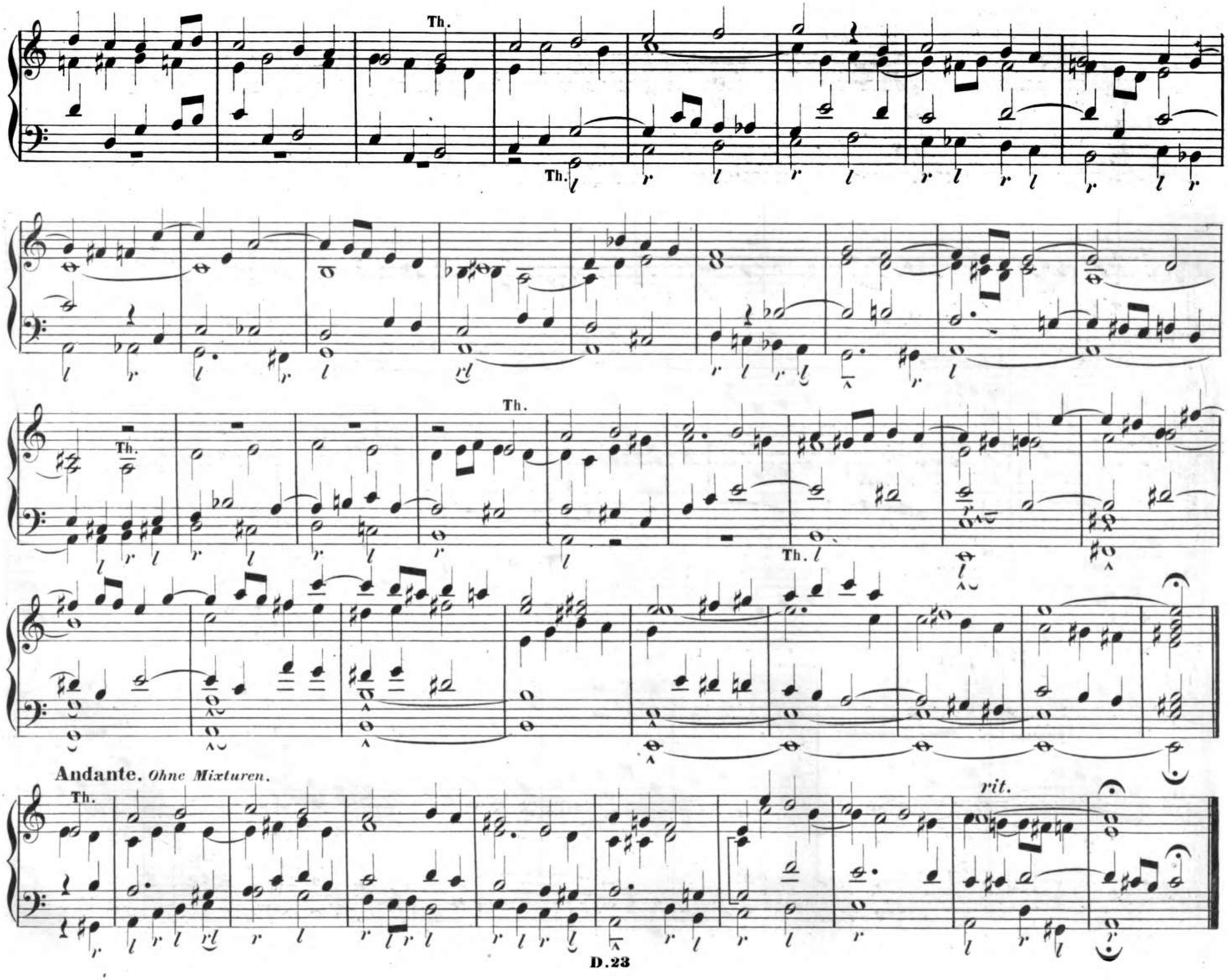
Adagio.

21. Nachspiel.

Allegro moderato. *Volle Orgel.*

J.G.H.




Th.
Th.
Th.
Th.
Th.
Andante. Ohne Mixturen.
Th.
rit.

22. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend –

J. G. H.

Manual.

Pedal.

C. F.

C. F.

C. F.

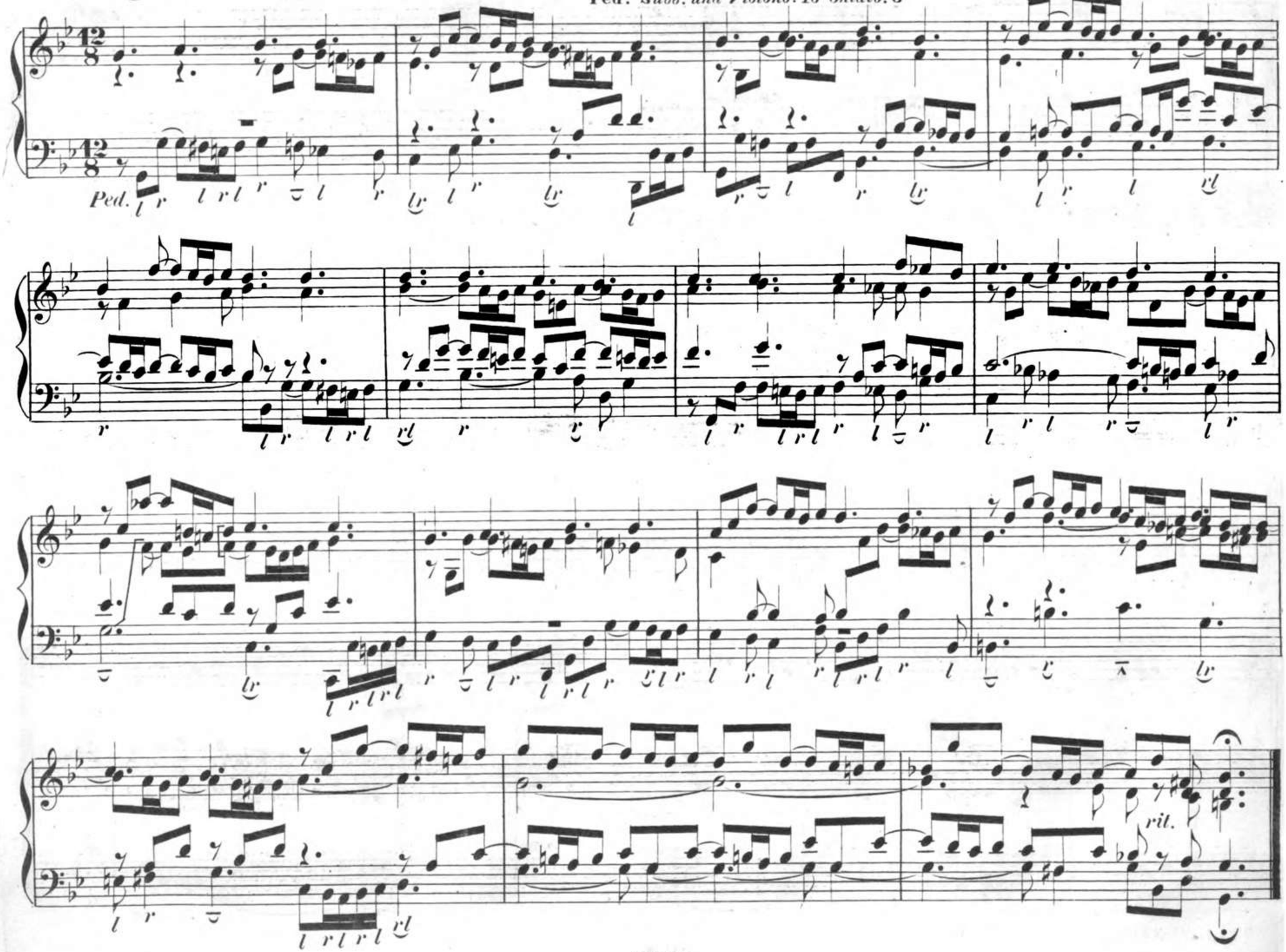
C. F.

rit.

23. Figurirter Choral: Sei gegrüsset, Jesu –

Man: *Prinzipal, Gedackt, Rohrflöte 8'*
Gedackt oder Flöte 4'
Ped: *Subb. und Violonb. 16' Oktavb. 8'*

J. S. Bach.



24. Schmücke dich, o liebe Seele — *Für zwei Manuale.* *)

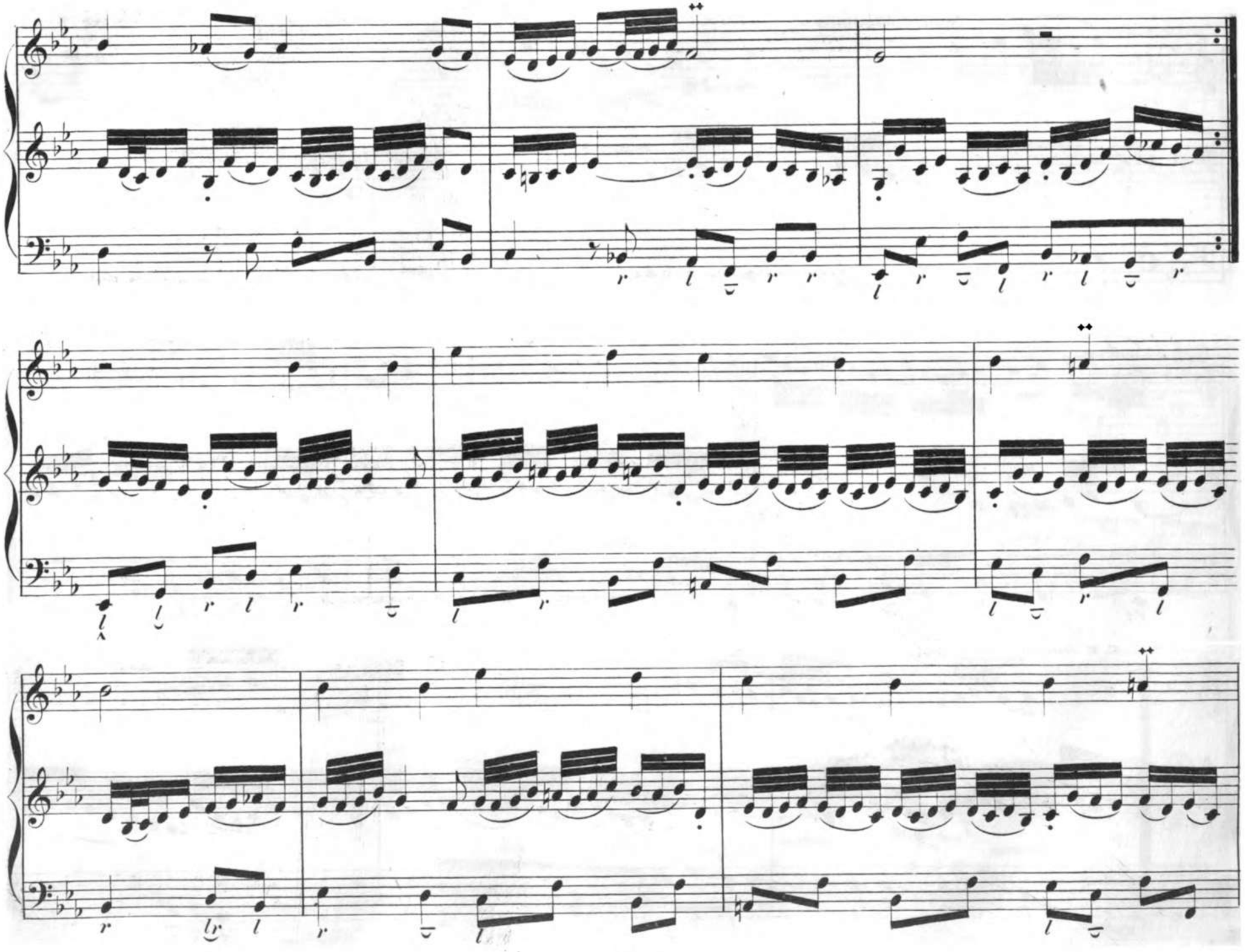
J. S. Bach.

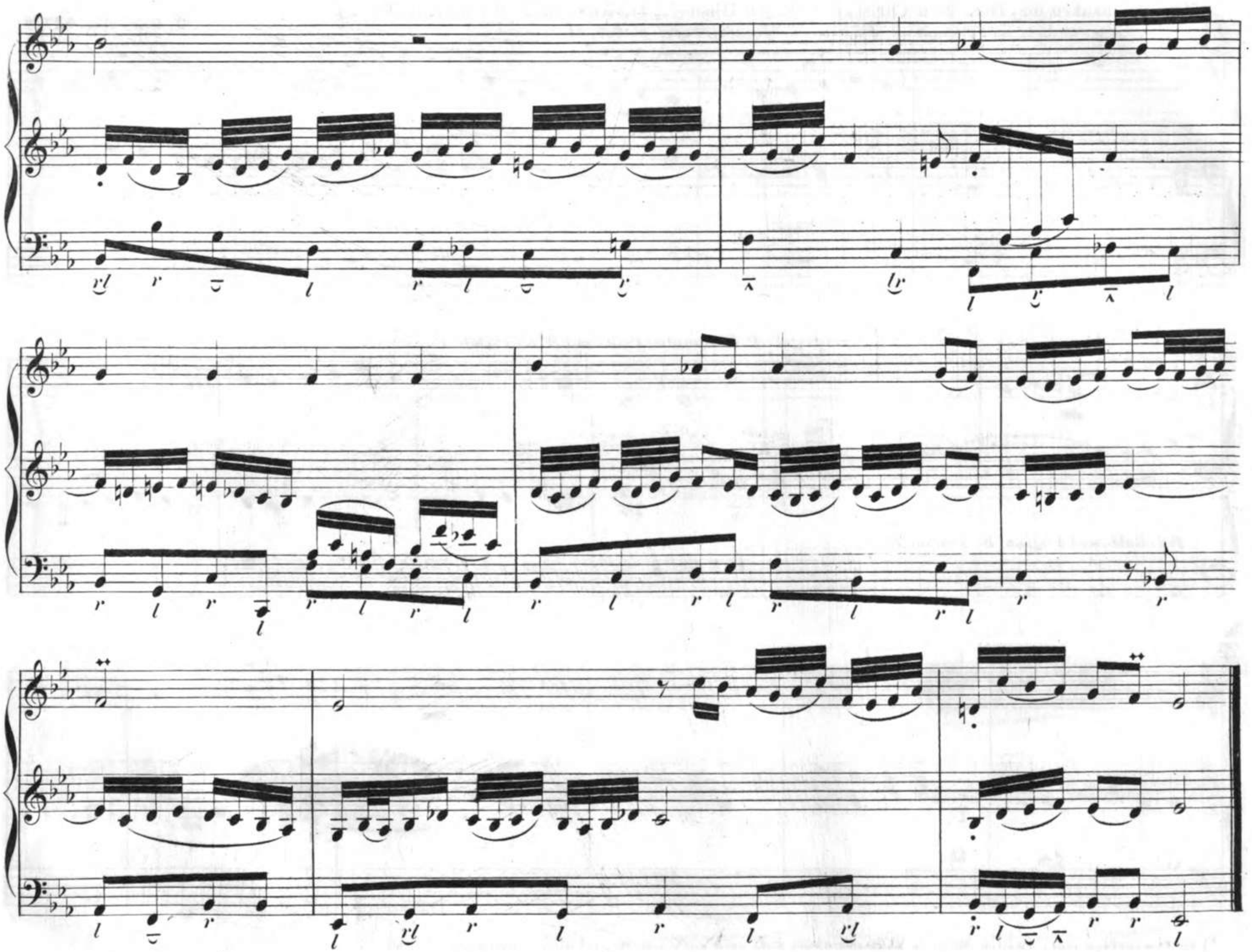
Sanfte Stimmen.

(tr)

C. F. etwas hervortretend.

*) Kann im Nothfalle auch auf einem Manuale gespielt werden.

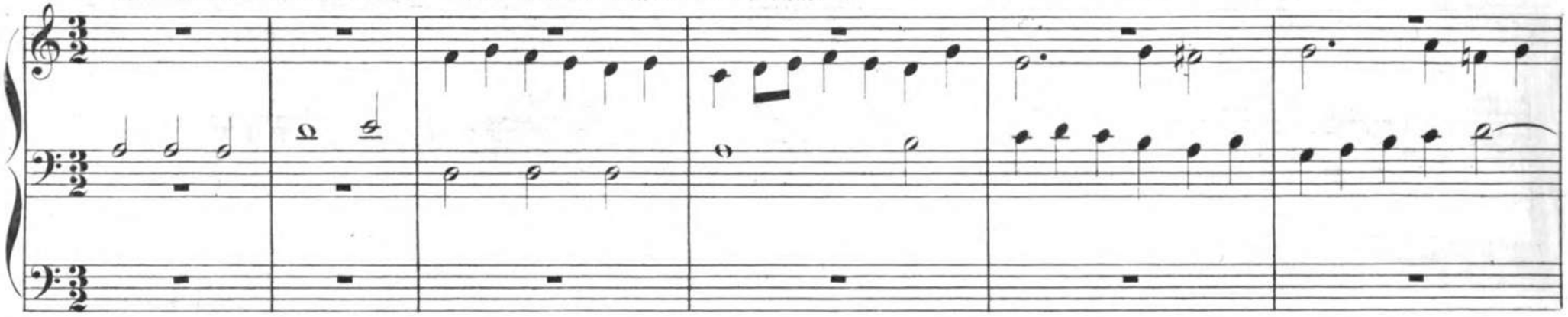




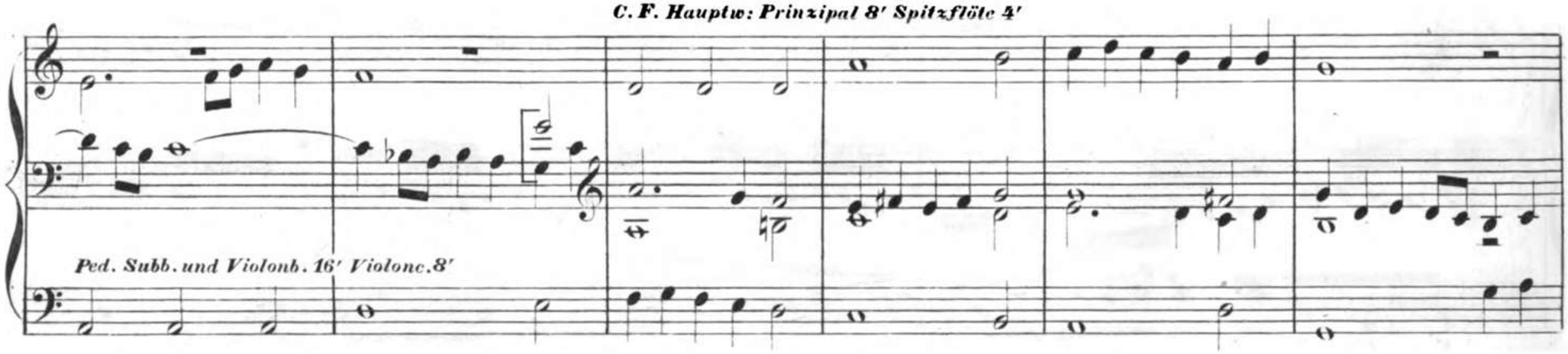
25. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du gen Himmel – (Erschienen ist der herrlich Tag –)

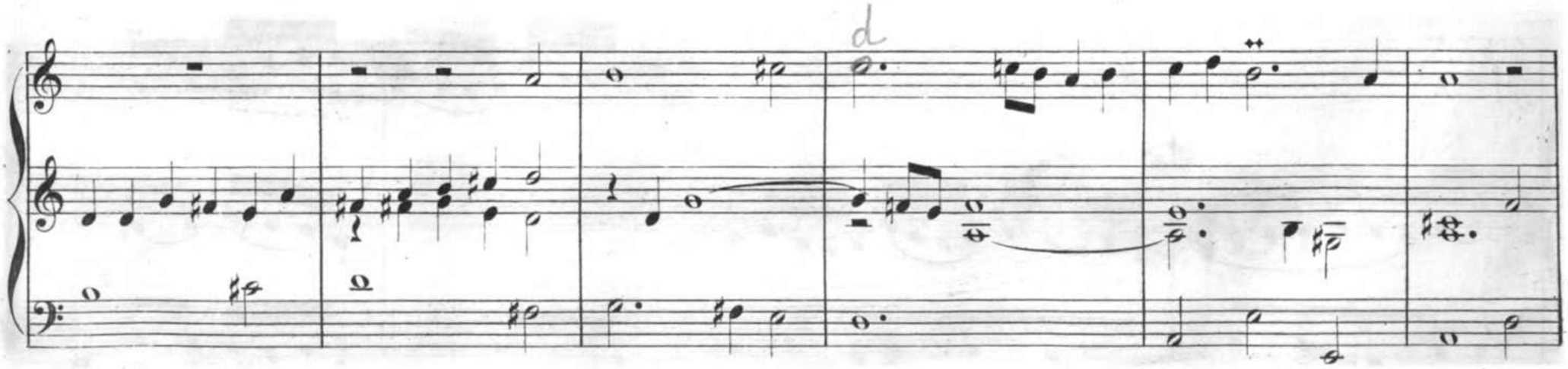
Nebenw: Gedackt und Flöte 8′ ***Für zwei Manuale und Pedal.*** **)*

D. Buxtehude † 1707.

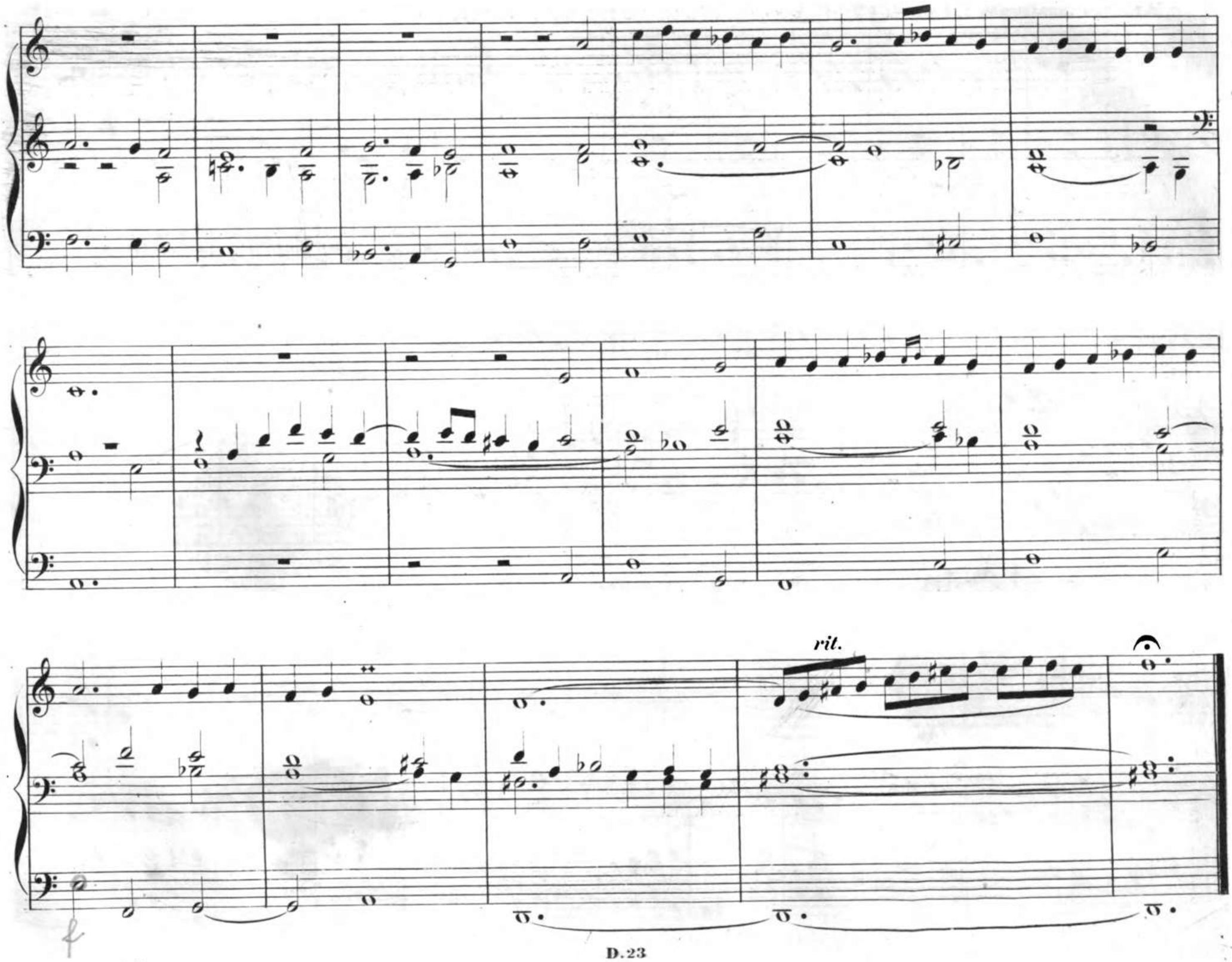


C. F. Hauptw: Prinzipal 8′ Spitzflöte 4′





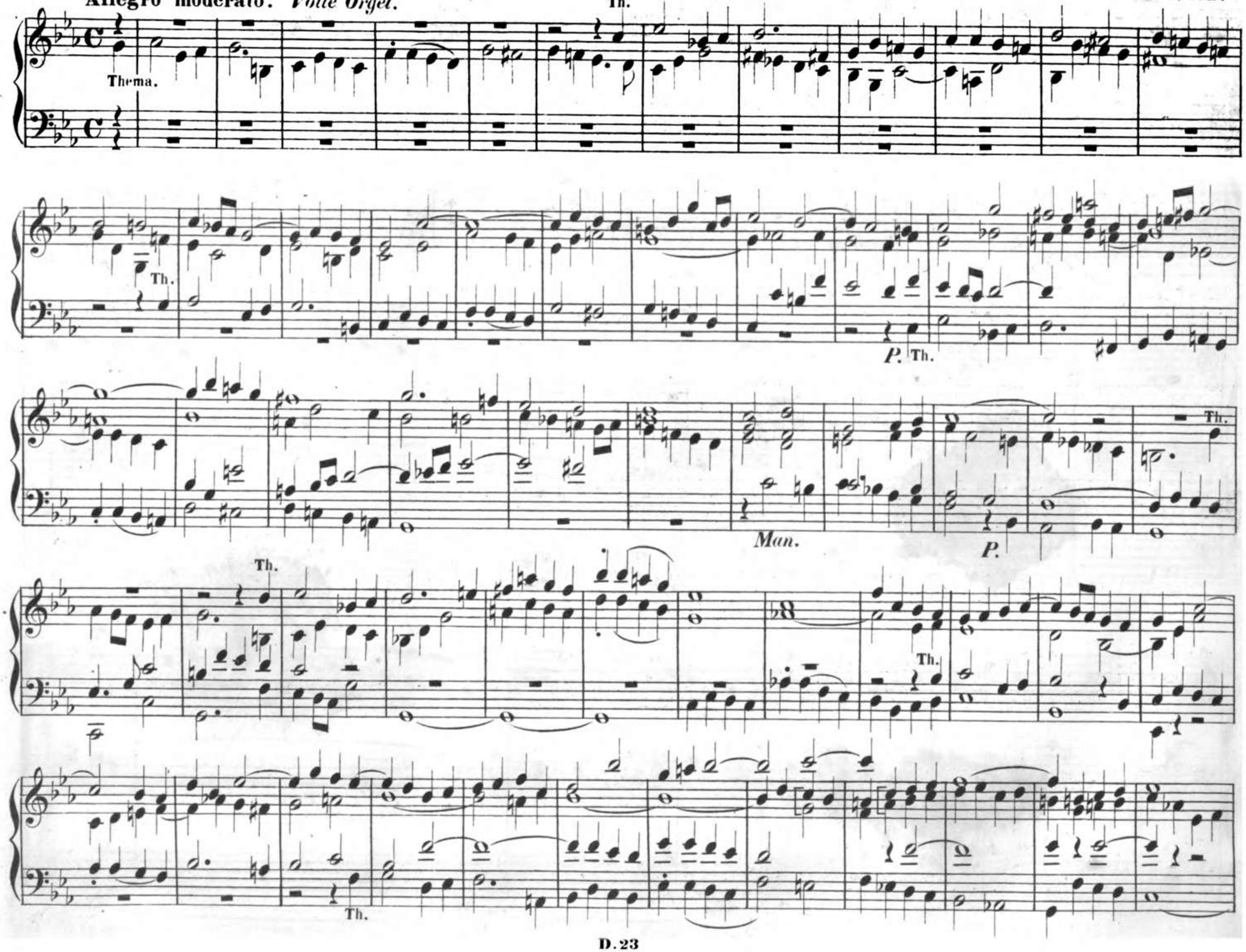
**)* In Ermanglung eines zweiten Manuals lässt sich dieser Satz auch auf einem Manual allein ausführen.

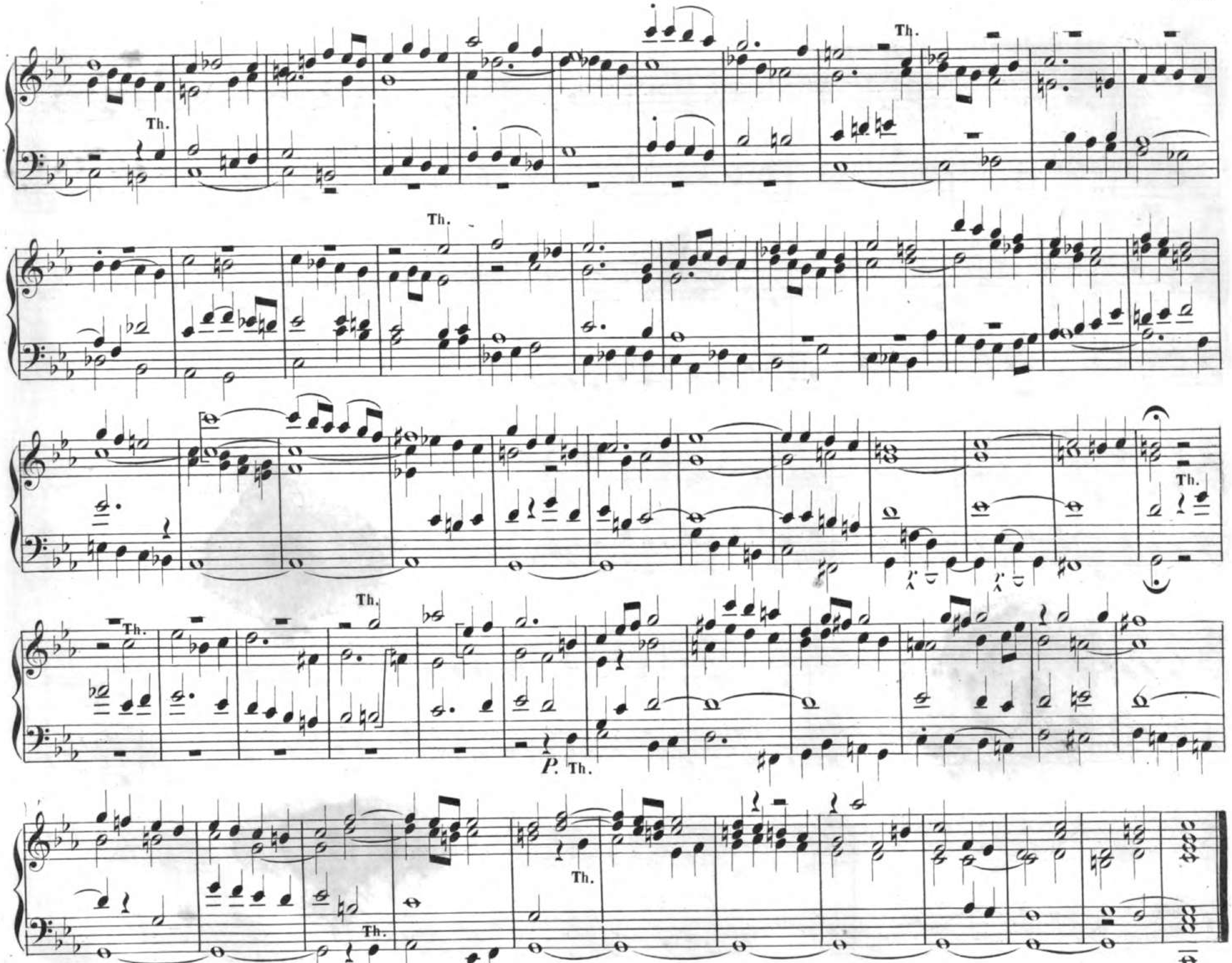

rit.

26. Fuge.

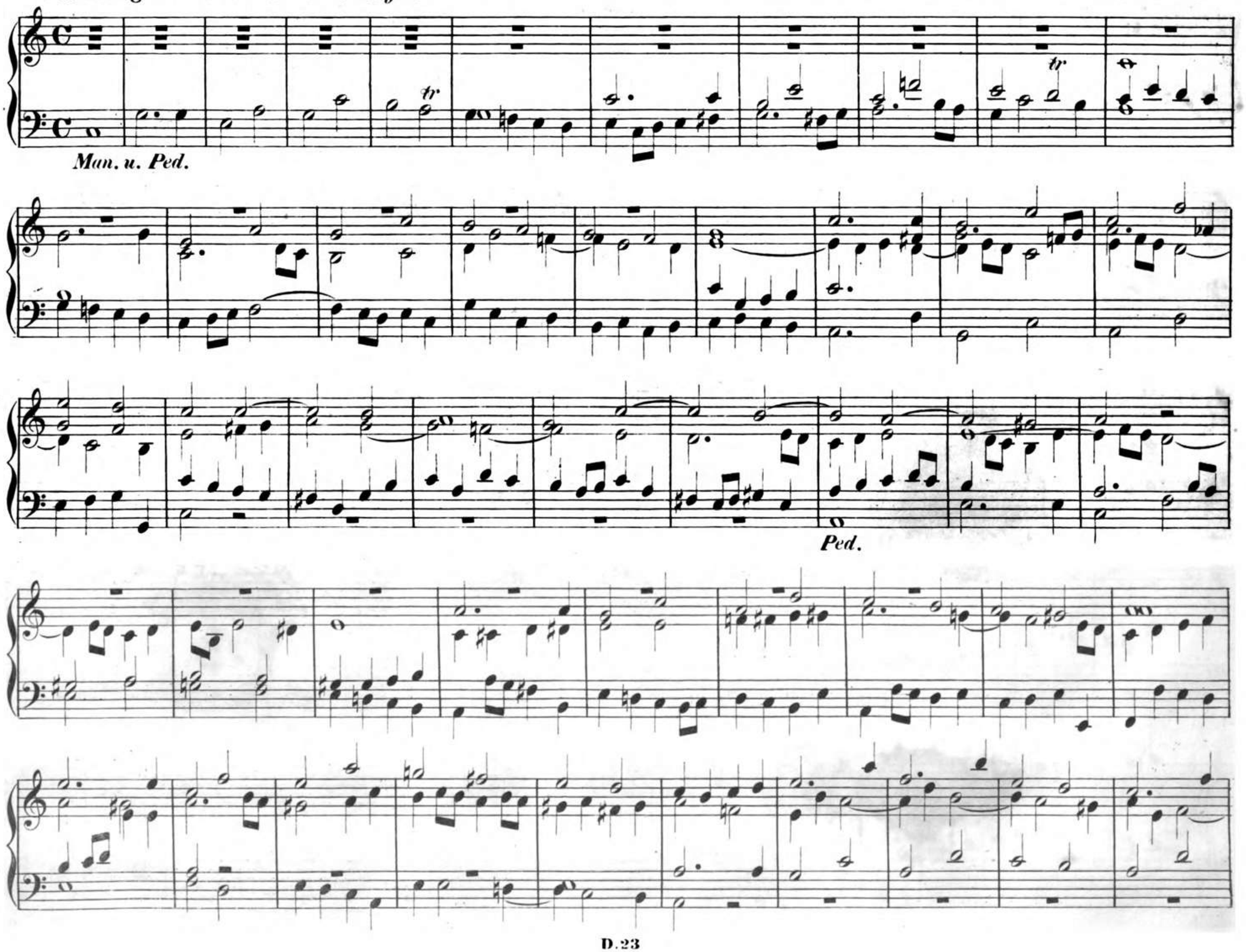
Allegro moderato. *Volle Orgel.*

J. G. H.




Th.
Th.
Th.
Th.
Th.
P. Th.
Th.
Th.

27. **Allegro moderato.** *Volle Orgel.* M. G. Fischer.



Ped.

Ped.

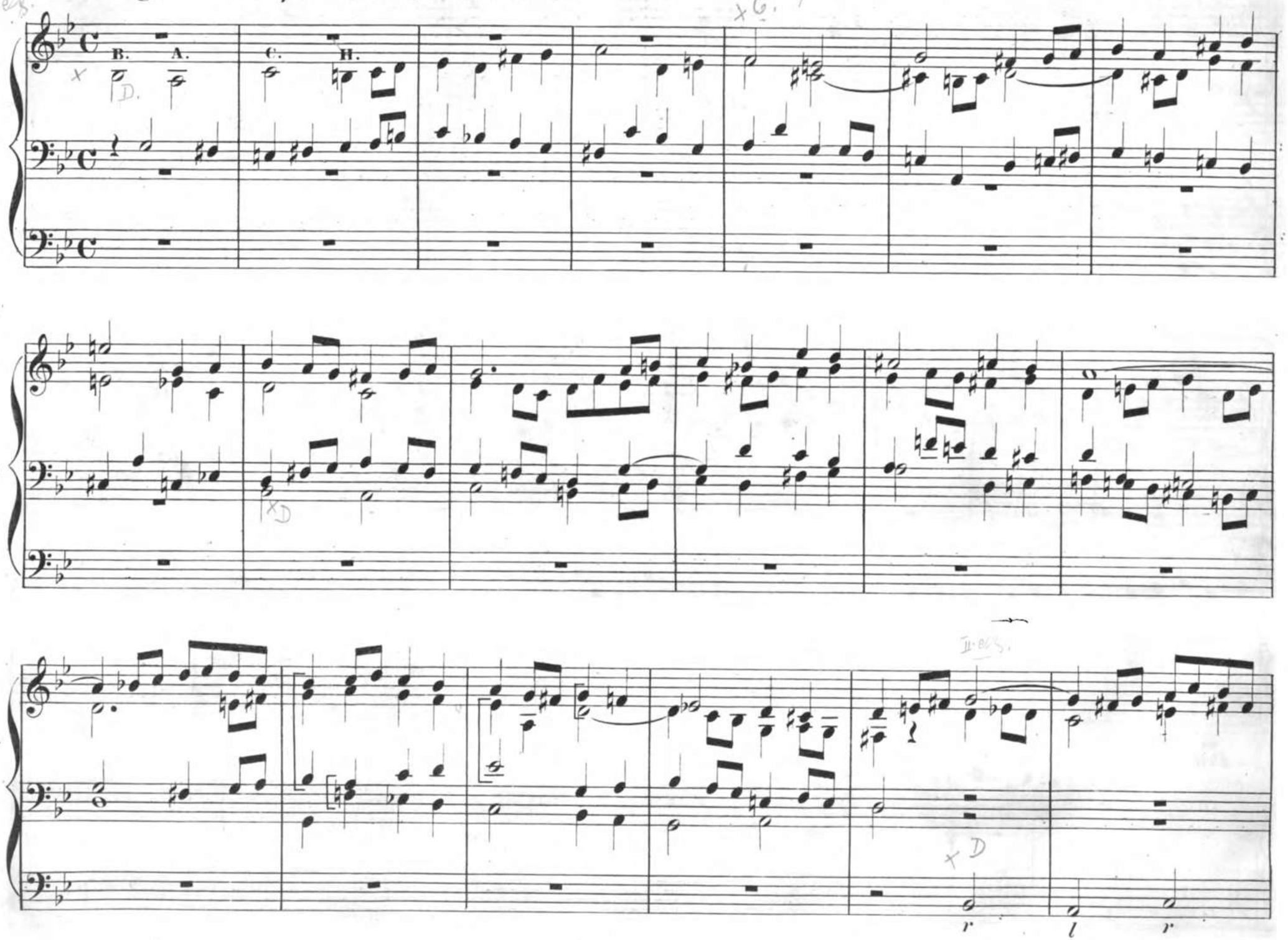
Ped.

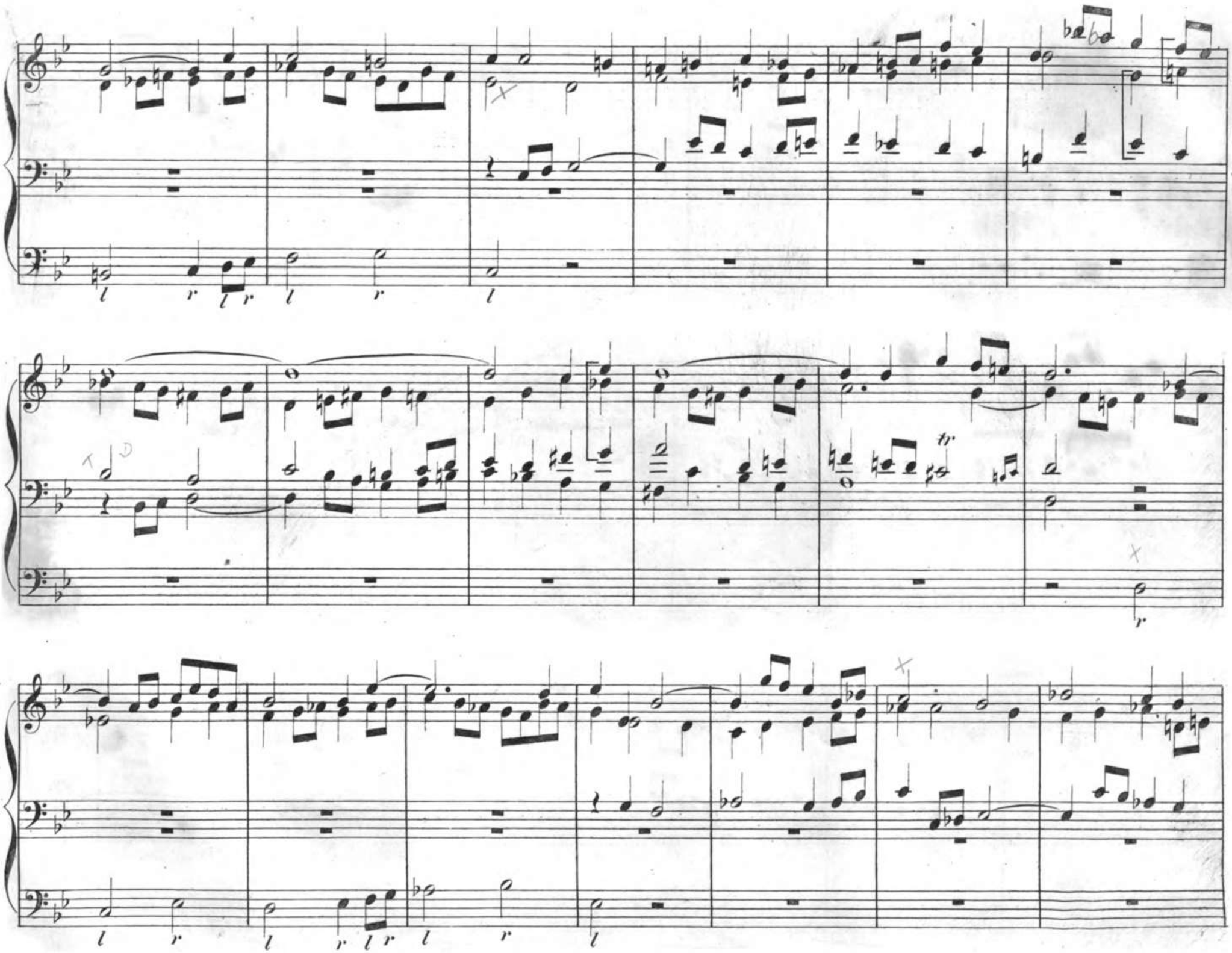
rit.

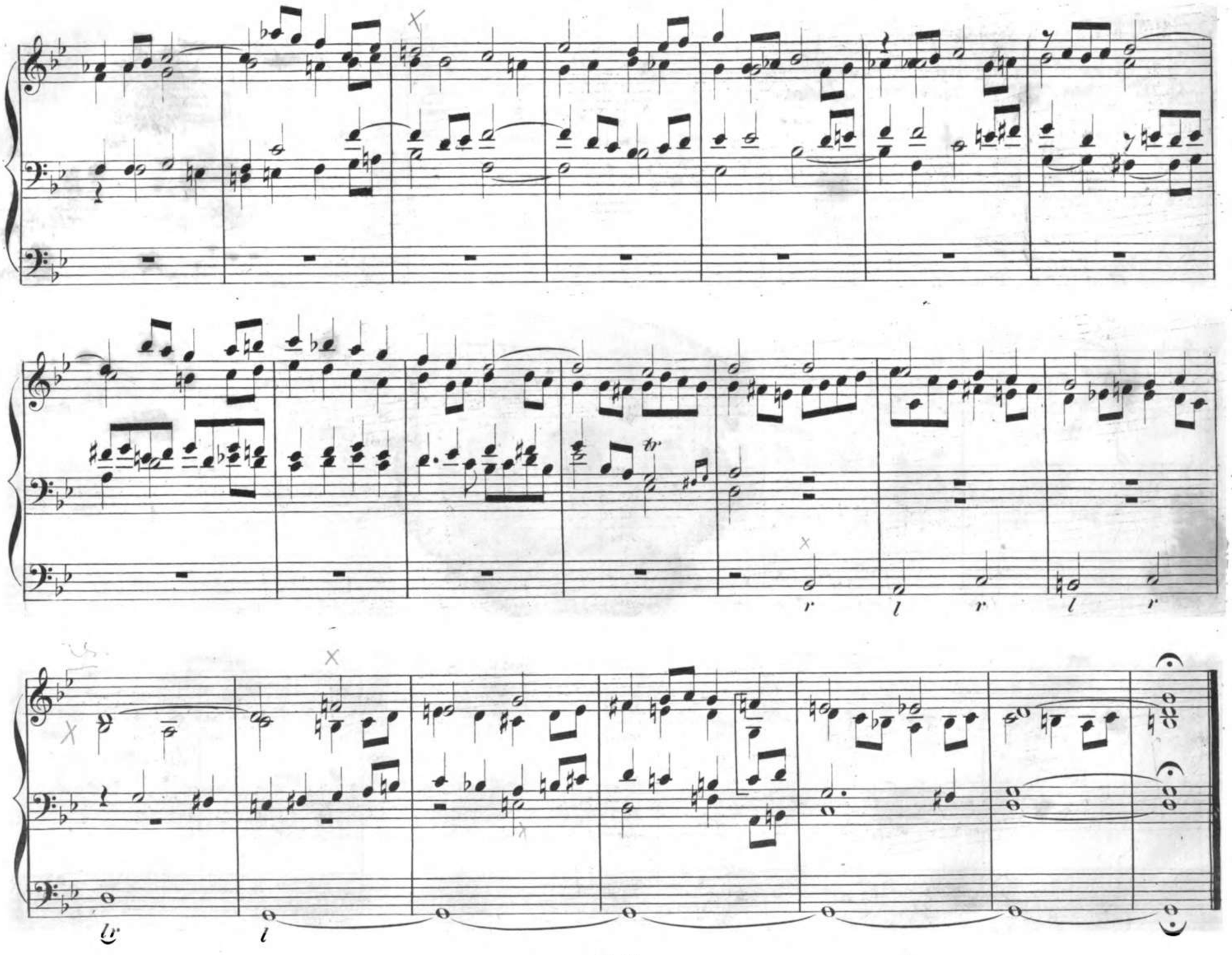
28. Fuge.

Mit sanften Stimmen, worunter Gambe 8′

R. Schumann.



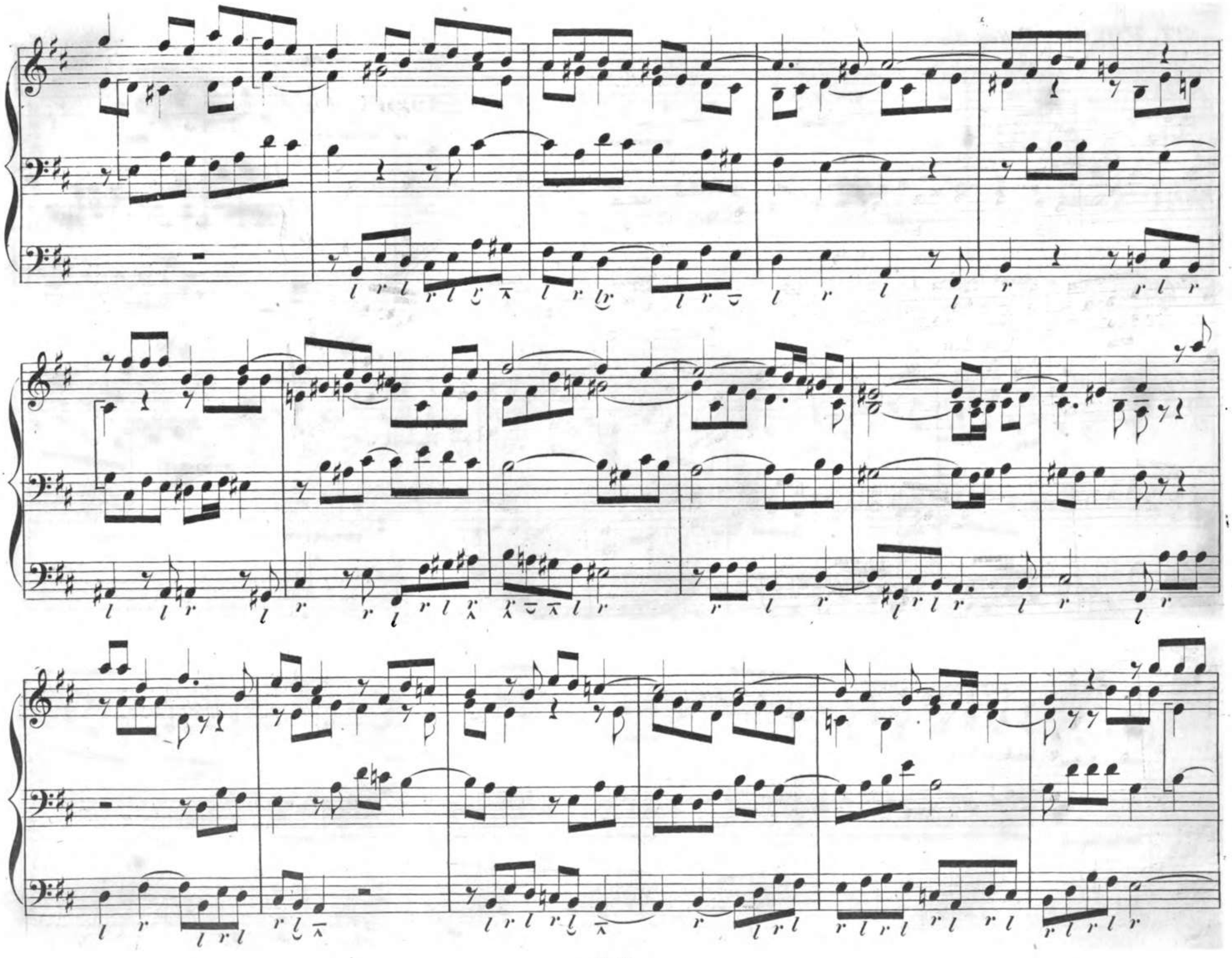




27. Fuge. *Volles Werk.*

J. S. Bach.

I. Hand.

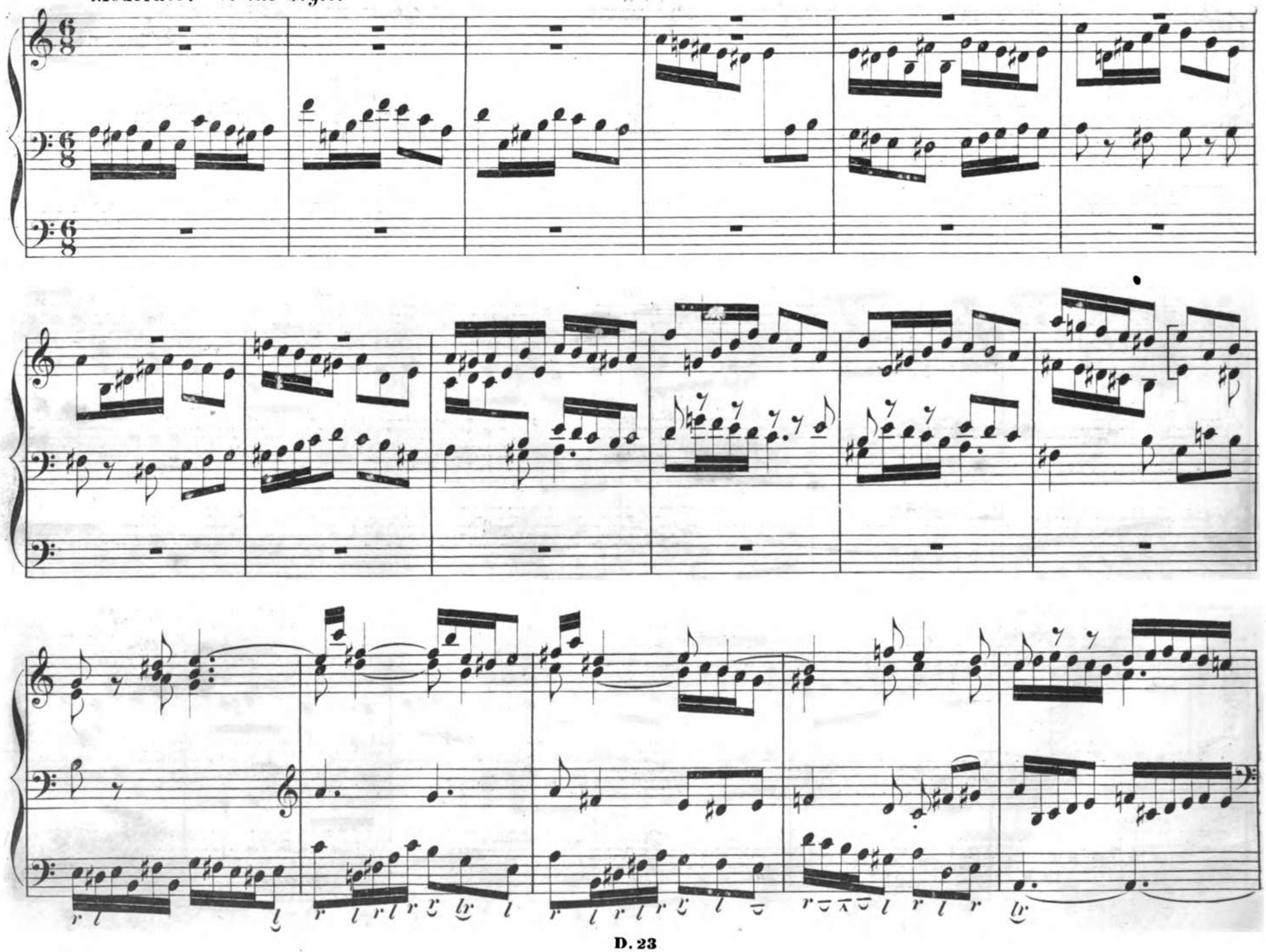


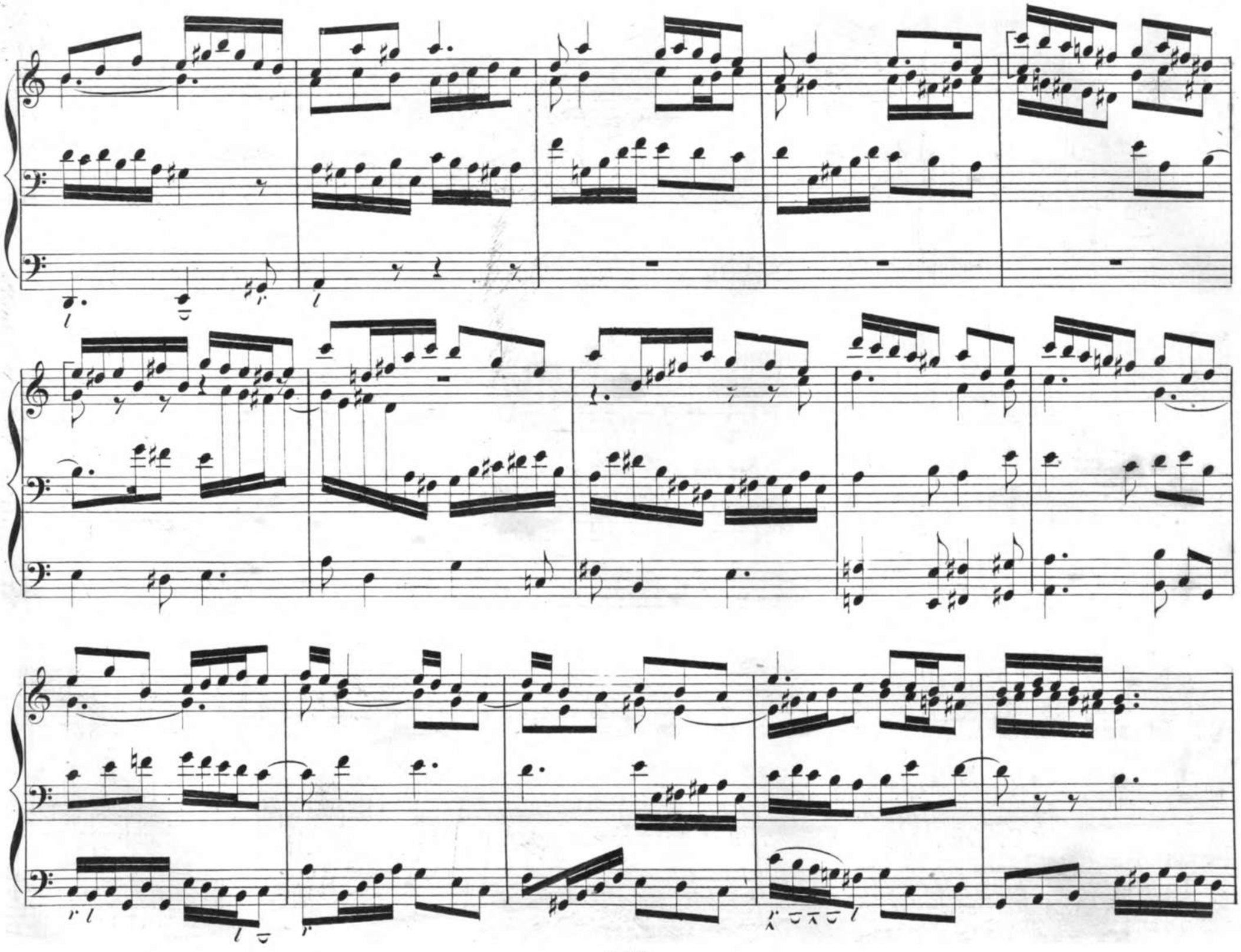
rit.

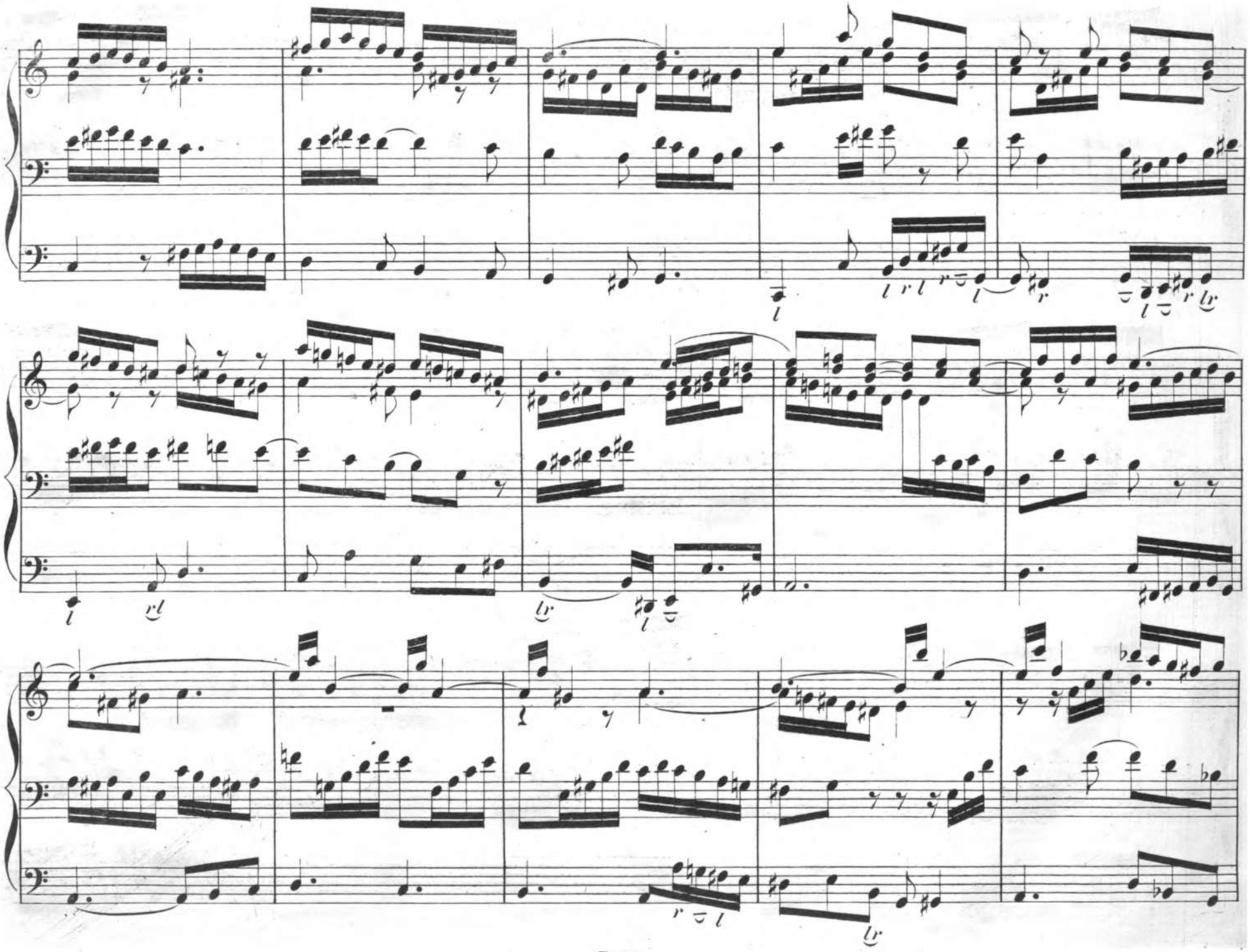
30. Fuge.

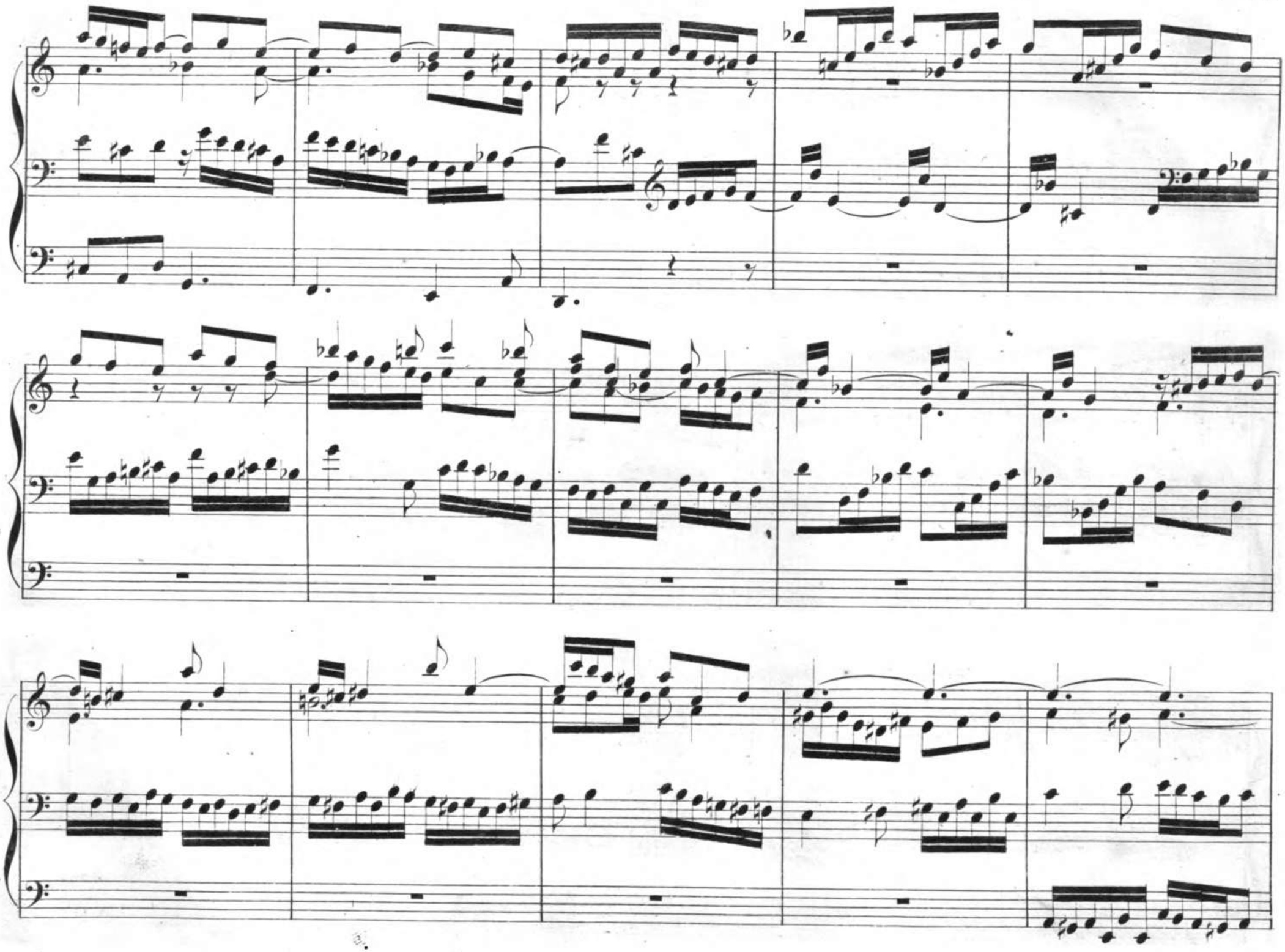
J.G.H.

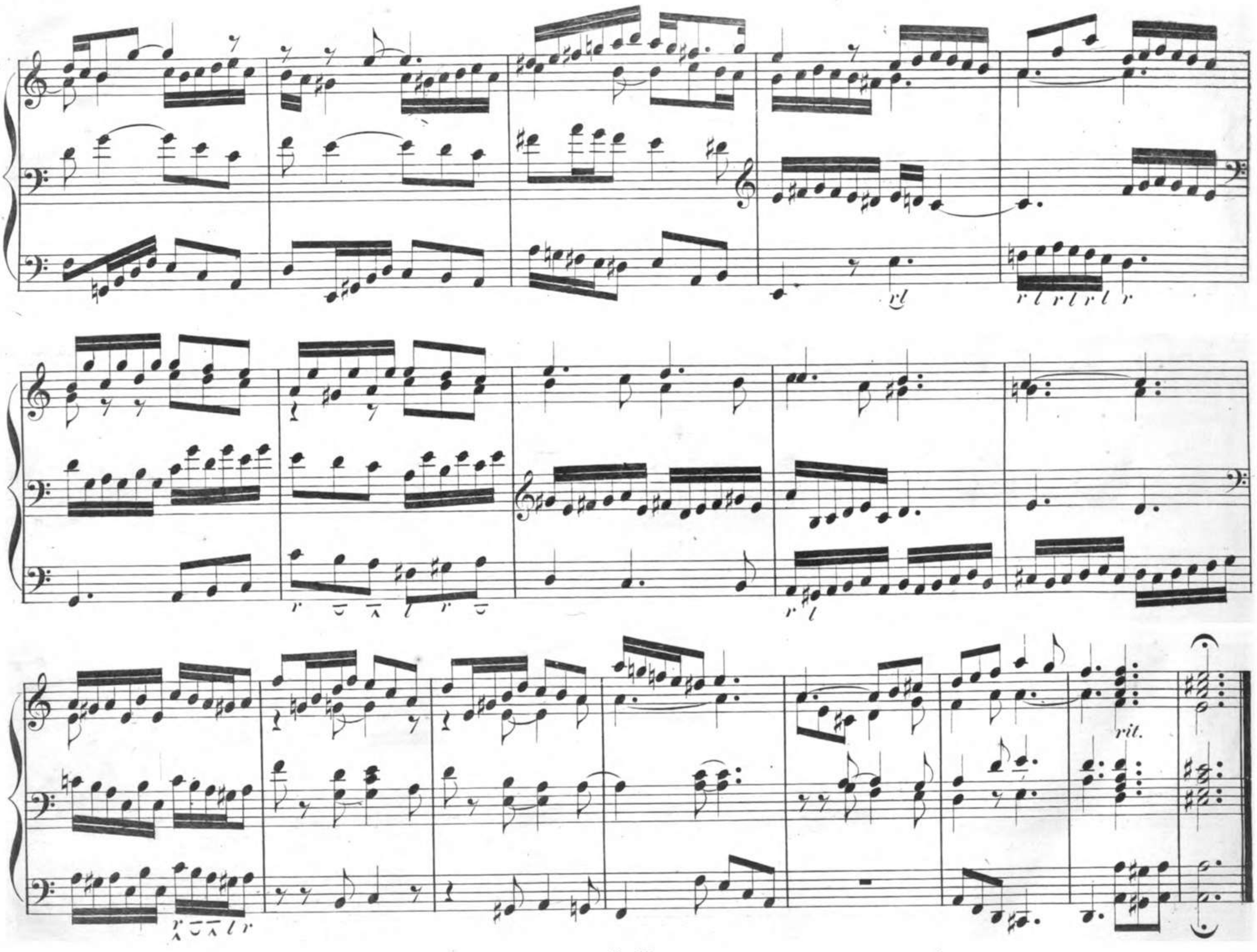
Moderato. *Volle Orgel.*







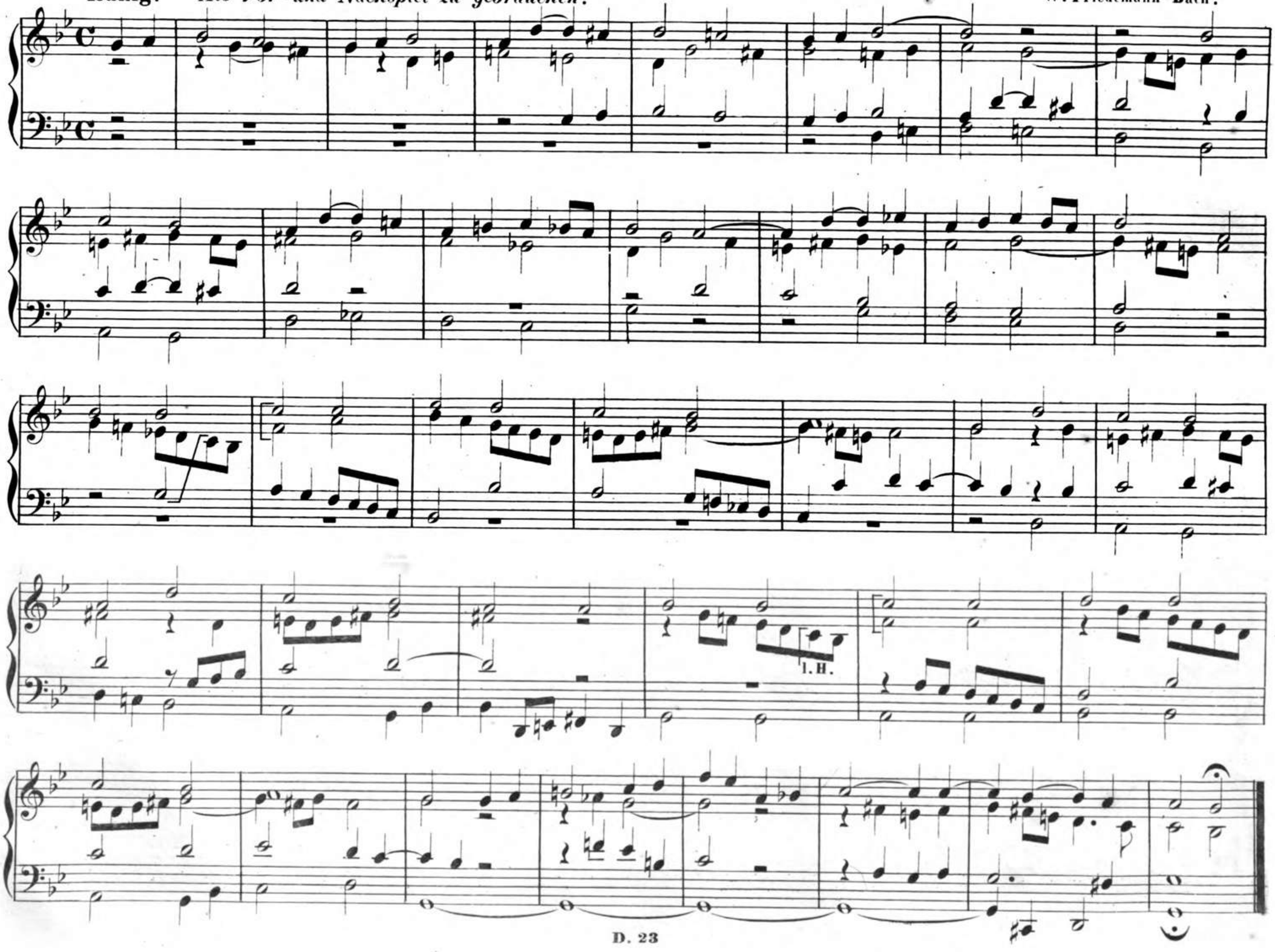



rit.

31. Wir Christenleut'—

Ruhig. *Als Vor- und Nachspiel zu gebrauchen.*

W. Friedemann Bach.



32. Fuge.

J. J. Froberger. † 1697.

P.

L. Haud.

33. Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl —

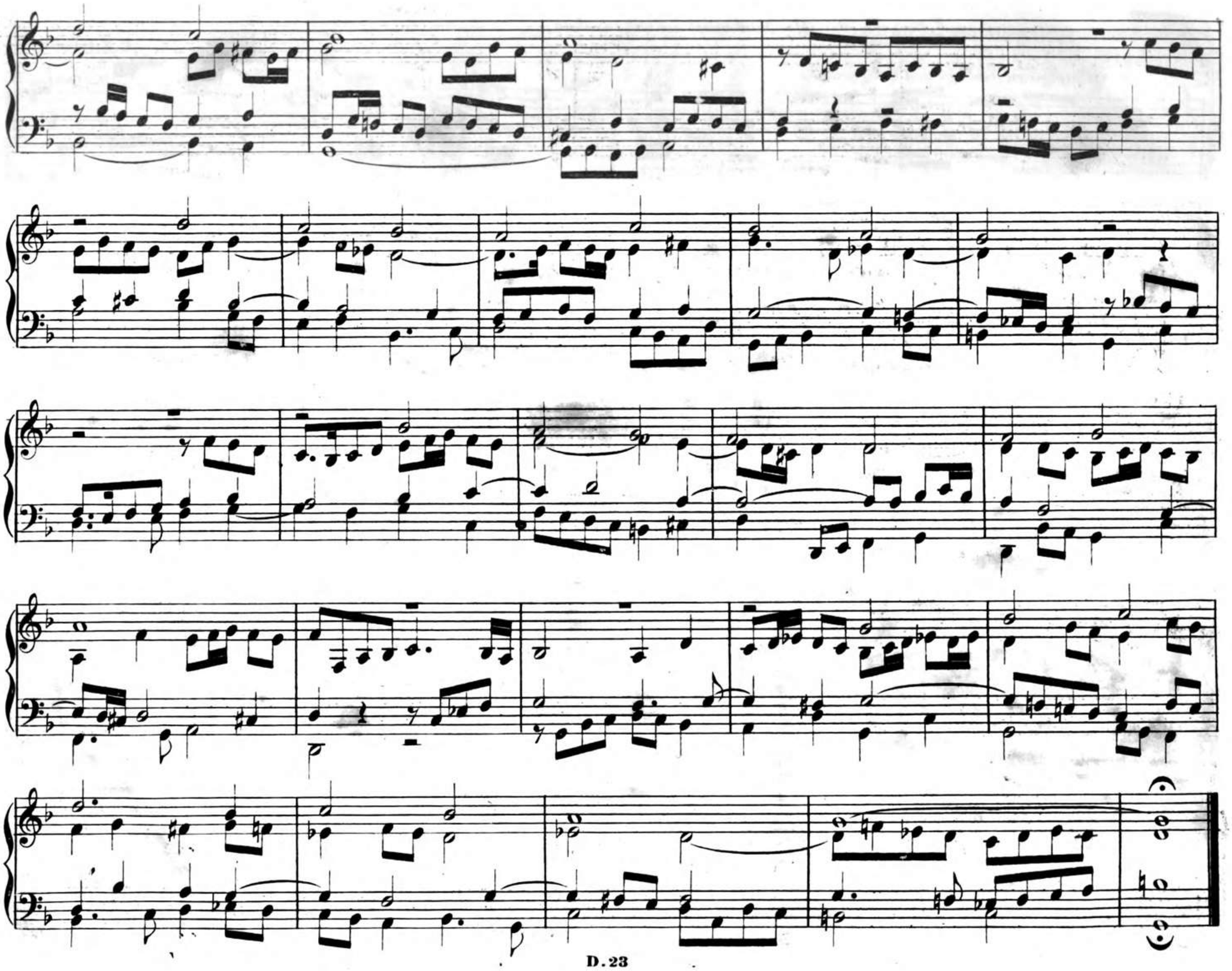
Sanfte Mittelstimmen.

J. G. Walter. † 1784.

Ped.

P.

Choral.



34. Aus dem Oratorium „Josua.“ *Als Nachspiel zu gebrauchen.*

Largo. G. F. Händel.

Hauptwerk. *Gedackt und Salicional 8′*

Pedal. *Subb. 16′ und Violonc. 8′*

Man. *Ped.*

Oberw: *Fagott und Gedackt 8′*

I. Hand.

*) Soll ich auf Mamres Fruchtge - fild vollenden meiner Ta-ge Lauf, und soll, wenn sich mein Auge schliesst, ich dort bei

Abrahm ruhn im Grab, — soll ich bei Abrahm ruhn im Grab und soll, wenn sich mein Au-ge

*) Es macht sich in neuerer Zeit vielfach das Verfahren geltend, Adagiosätze aus weltlichen Compositionen wie Sonaten und Symphonien für die Orgel zu bearbeiten. Das ist jedenfalls eine Verirrung. Soll dem rein melodischen Element hie und da mehr Rechnung getragen werden, so dürften hiezu die geistlichen Gesangswerke unsrer grossen Meister die beste Auswahl bieten. Einen guten Anfang darin hat bereits Ritter gemacht.

schliesst, ich dort bei Abrahm ruhn im Grab: für so viel Gnade sing ich Dir un-end-lich Lob,

un-end-lich Lob dem Herrn der Welt; für so viel Gnade sing ich dann un-end-lich Lob dem Herrn der

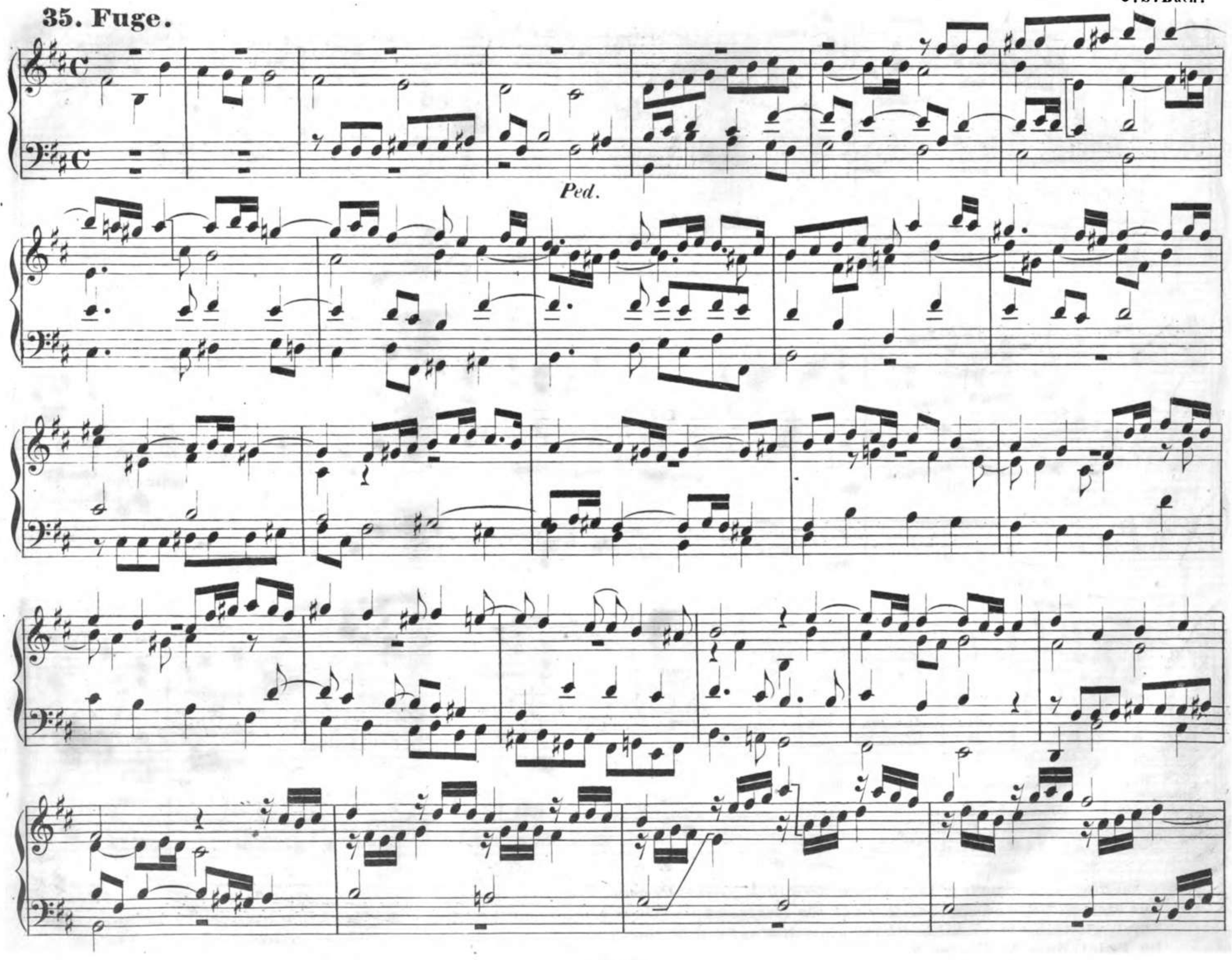
I. Hand. (Hauptw.)

Welt, dem Herrn der Welt.

*) In Ermanglung eines *Fagotts 8'* kann folgende Registrirung gebraucht werden:
Zur Melodie: *Gambe und Gedackt 8' auf dem Hauptwerk;*
Zur Begleitung: *Salicional und Lieblichgedackt 8' auf dem Oberwerk;*
Im Pedal: *Subb. 16' Violonc. 8'.*

J. S. Bach.

35. Fuge.



Ped.

Adagio.

Schlussbemerkung.

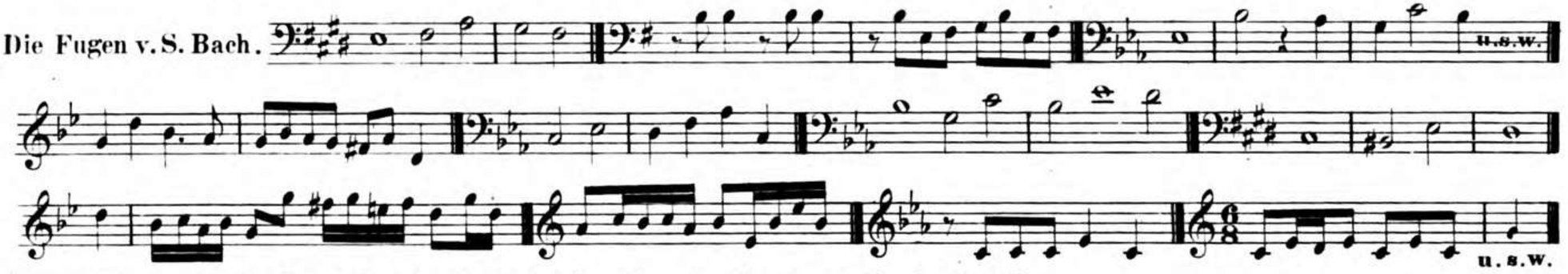
Von den Tonstücken,*) welche **zunächst** zur Fortsetzung weiterer Studien geeignet sind, und welche zum Theil keinem Organisten, der auf eine gediegene Bildung Anspruch machen will, unbekannt bleiben dürfen, sind vor allen zu nennen:

a, unter den Vorspielen:

Es ist das Heil uns kommen her– Vater unser im Himmelreich – Das alte Jahr vergangen ist– Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ– Wenn wir in höchsten Nöthen sind– Schmücke dich, o liebe Seele – O Mensch, bewein dein Sünde gross – Nun komm der Heiden Heiland – Aus tiefer Noth – v. S. Bach; Vater unser im Himmelreich– Vom Himmel hoch da komm ich her– v. Pachelbel; Ach Gott, erhör mein Seufzen– Wir glauben all an einen Gott – v. Krebs. u.s.w.

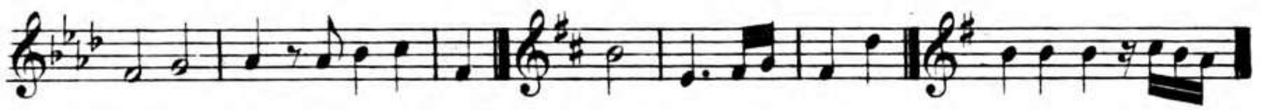
b, unter den Fugen; Toccaten und Nachspielen.

Die Fugen v. S. Bach.



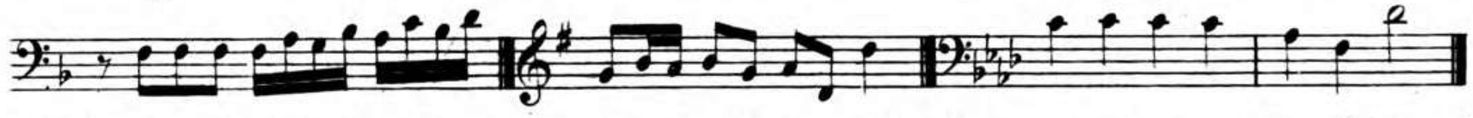
Ausserdem die beiden Toccaten in F dur und D moll – die Passacaglia in C moll.

Von Händel sind besonders die Fugen hervorzuheben:



Von Eberlin sind zu nennen:

Von Krebs:



Von Buxtehude, Pachelbel, Muffat, Froberger sind treffliche Sätze im Orgelalbum von Herzog Heft 5. (Erfurt bei Körner), sowie in dessen „Kirchlichem Orgelspiel" Theil III zu finden. Ausser diesen Meistern versäume der Schüler nicht, sich auch mit den besten Leistungen unsrer neuern Meister, wie eines **Mendelssohn-Bartholdy – Schumann – M.G. Fischer – Rinck – Kühmstedt – Töpfer-Ritter u.s.w.** vertraut zu machen.

Nützliche Studien für das Pedalspiel haben namentlich **Thomas** in Leipzig, **Schneider** in Berlin herausgegeben.

Schon aus diesen wenigen Andeutungen lässt sich auf den grossen Reichthum unsrer Orgelliteratur schliessen. An geeignetem Uebungsstoff fehlt es also nicht, und kein Organist kann heutigen Tages den Mangel an gehöriger Vorbereitung für sein Amt mehr mit der Ausrede entschuldigen, dass es ihm an Noten gefehlt habe; denn vielfache Sammlungen haben die Verbreitung guter Orgelstücke befördert, und namentlich sind die werthvollsten Compositionen unsrer grössten Meister wie Bach, Händel, Krebs leicht zugänglich geworden.

*) Die meisten der hier aufgeführten Orgelstücke sind einzeln um sehr billigen Preis bei Körner in Erfurt zu haben.

D. 23
BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

10990035