

# 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,**

h. Professor der Musik in Erlangen.

Op. 41.

Erlangen, 1867.

Verlag von Andreas Deichert.

0990035

THE UNIVERSITY  
OF  
ALABAMA





# Orgelschule.



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



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

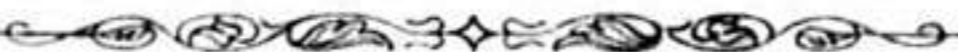
bearbeitet und herausgegeben

von

**Dr. J. G. Herzog,**

k. Professor der Musik in Erlangen.

Op. 41.



Erlangen, 1867.

Verlag von Andreas Deichert.

0990035

BAYERISCHE  
STAATS-  
BIBLIOTHEK  
MÜNCHEN

**Seinen verehrten Freunden**

den Herren

**Pfarrer W. Sendel**

in München,

**Pfarrer F. Mergner**

in Ditterswind,

**Dr. Dom. Mettenleiter**

in Regensburg,

**Kapellmeister H. M. Schletterer**

in Augsburg,

**Organisten J. H. Lübel**

in Zweibrücken,

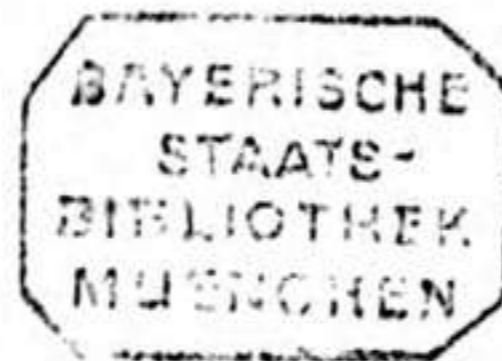
gewidmet

von

**Verfasser.**







# 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' | b) Flöte major 8'                             | c) Gambe 8'   |
| Oktave 4'       | Gedeckt 8'                                    | Salicional 8' |
| Oktave 2'       | Gemshorn 8'                                   | Spitzflöte 4' |
|                 | Bordun 16'                                    |               |
|                 | Flöte 4'                                      |               |
| d) Trompete 8'  | e) Quintflöte 5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' |               |
|                 | Quinte 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '        |               |
|                 | Mixtur 5fach.                                 |               |

#### Oberwerk.

- |                            |  |                   |
|----------------------------|--|-------------------|
| a) Geigenprinzipal 8'      | b) Lieblichgedeckt 8'                          | c) Aeoline 8' **) |
| Fugara 4'                  | Rohrflöte 8'                                   | Dolce 8'          |
| Oktave 2'                  | Gedeckt 4'                                     |                   |
| d) Fagott und Klarinett 8' | e) Nasatquinte 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' |                   |
|                            | 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' | b) Subbass 16'                               | c) Violonbass 16' |
| Oktavbass 8'     | Flötenbass 8'                                | Violoncell 8'     |
|                  | Flötenbass 4'                                |                   |
| d) Posaune 16'   | e) Quintbass 5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' | f) Pedalcoppel.   |
| Clarino 4'       | Quintbass 10 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '   |                   |
|                  | Pedalmixtur.                                 |                   |

### §. 2.

Die vorstehenden Register werden eingetheilt:

- 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.
- Der Grösse nach: in 16, 10<sup>2</sup>/<sub>3</sub>, 8, 5<sup>1</sup>/<sub>3</sub>, 4, 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub> und 2füssige Register. 8füssig nennt man z. B. ein Register, bei welchem die tiefste Pfeife 8 Fuss lang ist.
- Der Zusammensetzung nach:
  - in einfache, wenn jeder Ton nur durch eine Pfeife erzeugt wird; und
  - in gemischte Stimmen, wenn bei jeder Taste 2, 3, 4 oder 5 Töne zugleich erklingen (Mixtur, Cornett)
- in Bezug auf ihren Rang, ihre Bedeutung:
  - 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.
  - in Neben- oder Füllstimmen wie Terzen, Quinten, welche nur in Verbindung mit den Grundstimmen gebraucht werden können. Quinte 5<sup>1</sup>/<sub>3</sub>' gibt  $\bar{g}$  auf der Taste  $\bar{c}$  —, Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>' dagegen  $\bar{g}$  an.
  - in gemischte Stimmen, Mixturen, welche auf jeder Taste mehrere Töne, Oktaven, Quinten und Terzen hören lassen. Hier 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. Oktave 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  $5\frac{1}{3}'$ ) 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 Okta-venverhältniss 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  $2\frac{2}{3}'$  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 Gesamtwirkung 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 präzise Ansprache oder auf Klarheit der Stimmenbewegung die Weglassung des einen oder andern Registers, wie z. B. einer Quintflöte  $5\frac{1}{3}'$  im Manual, der Quinte  $10\frac{2}{3}'$  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, ernstesten 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'.

## 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

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, welche letztere den Gemeindegesang übertönt, ist zu tadeln. Doch können auch hierin Ausnahmefälle 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.

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 Choralgesanges, 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 bloß die Form nachahmten?

Bach.

Krebs.

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:

Be - fühl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze  
kränkt, der al - ler-treu - sten Pfe - ge, dess der den Him - mel  
lenkt; der Wolken, Lauf und Winden gibt Wege, Lauf und Bahn, der  
wird auch We - ge fin - den, da dein Fuss ge - hen kann.

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 Schlussilbe 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.

Wie schön leuchtet der Morgenstern, der Kinder Herzen sollt erheitern,  
und uns im Glauben erheitern, und uns im Glauben erheitern,  
und uns im Glauben erheitern, und uns im Glauben erheitern.

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 Rectification 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 engeren 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 engeren 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 leuchtet 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 Sängerkhores, 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 unbekanntem 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 Gemeindegeseang 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 beweine 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 plagiale 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 Ge-

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

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

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

brauch 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.



§. 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 des 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, Vulpus 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  $\frac{4}{3}$  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 a c — f d a c — keinen Anstoss. Die melodische Führung der Stimmen, die Anwendung der regelmässigen und unregelmässigen Durchgangsnote beruhen 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, heiliger 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 Kirchentönen 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.

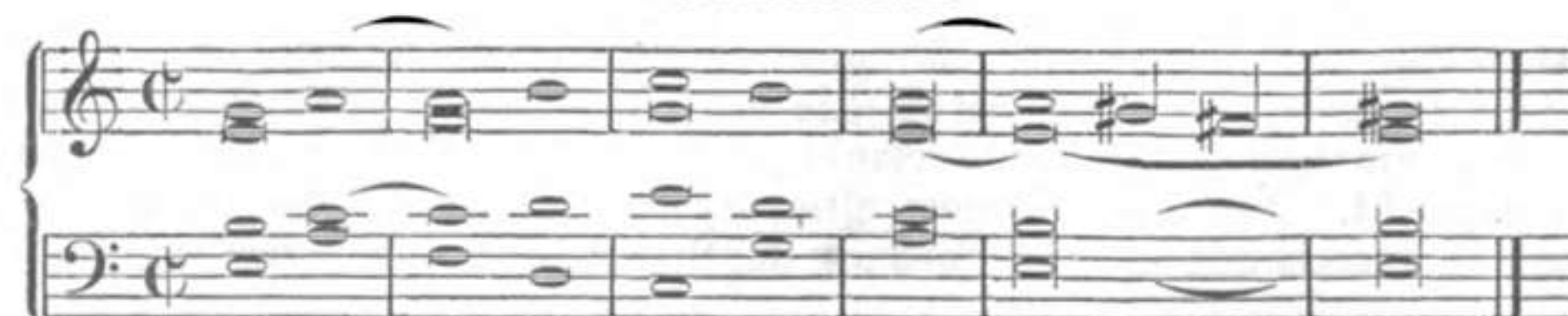


5) Die wesentlichen Töne der phrygischen Tonart sind die kleine Terz, die kleine Sekunde f und die kleine Septime d. Da dem alten Systeme das dis fehlt, ausserdem das f ein wesentliches Intervall ist, so entbehrt diese Tonart des vollkommenen Schlusses durch h dis fis. Der Schluss geschieht deshalb durch 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 Tiefersten, 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.

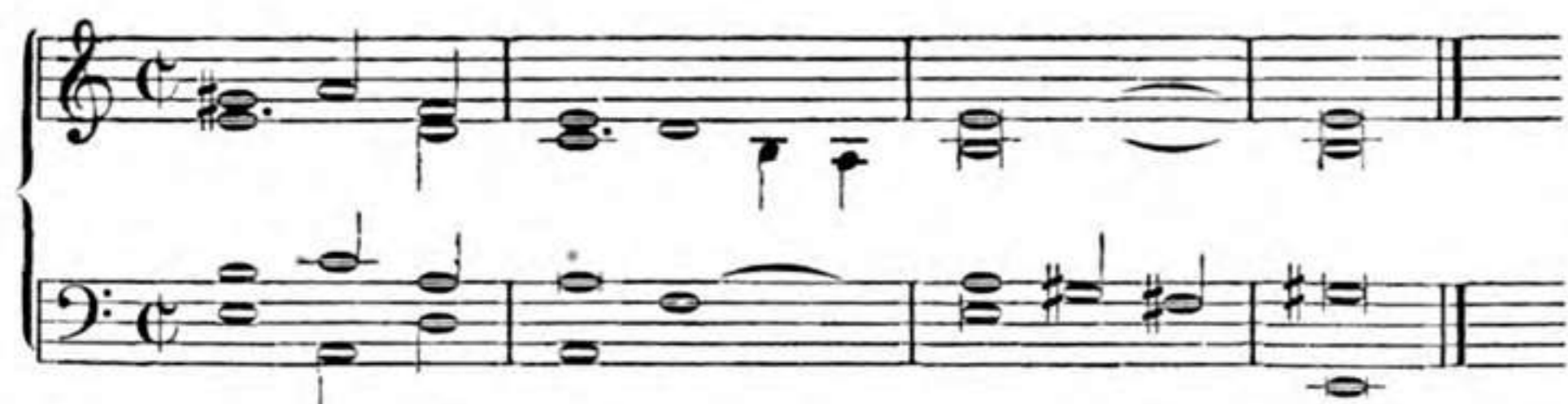
Versetzt findet sich die phrygische Tonart auf den Tonstufen a mit der Vorzeichnung eines b, auf d mit der Vorzeichnung von b und es, aber auch auf g mit 3, auf c mit 4 Erniedrigungszeichen.

Man vergleiche die Choräle: Aus tiefer Noth — Befehl 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. —









## 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 krampfhaftes 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 hieyon sein..



## 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.

**1. Rechte Hand.** **2.** Falsche Ausführung des zweiten Beispiels.

**Linke Hand.** Falsche Ausführung.

**3. Rechte Hand.** Falsche Ausführung. **4. Linke Hand.**

**5. Rechte Hand.** Falsche Ausführung. Oder

**6. Rechte Hand.** Falsch. **7.** **8.** Falsch.

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

**9.** **10.**

Rechte Hand.

Linke Hand.



**11.** **12.**

Exercise 11 (4/4): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 1, 2, 4, 2, 3, 4 in treble; 5, 3, 2, 4, 1, 5 in bass.

Exercise 12 (5/4): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 5, 4, 3, 1, 3, 2, 3 in bass.

**13.**

Exercise 13 (5/4): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 3, 2, 3, 2, 1, 4, 2 in treble; 5, 4, 3, 1, 2, 3, 1 in bass.

**14.**

Exercise 14 (4/4): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 3, 4, 1, 4, 3, 5, 3, 4, 1 in treble; 1, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1 in bass.

**15.** **16.**

Exercise 15 (3/4): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 3, 4 in treble; 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3 in bass.

Exercise 16 (C): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 1, 1 in treble; 2, 2 in bass.

**17.**

Exercise 17 (3/4): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef, notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 3, 2, 1, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 4, 1, 3 in treble; 2, 4, 1, 5, 2, 3, 4, 5, 4, 1, 5 in bass.



18.

Musical score for exercise 18, 3/4 time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 2, 1, 4, 2). The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with fingerings (5, 2, 2).

19.

Musical score for exercise 19, 2/4 time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) has a rhythmic pattern with slurs and fingerings (3, 3). The left hand (bass clef) has a similar rhythmic pattern with fingerings (3, 1).

20.

Musical score for exercise 20, common time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) has a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 1, 4, 5, 2, 3, 2, 3, 4). The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 1).

21.

Musical score for exercise 21, common time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 1, 5, 3, 4, 4). The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2).

22.

Musical score for exercise 22, common time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 1, 5). The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with fingerings (3, 2, 1, 1).

23.

Musical score for exercise 23, common time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 4, 3, 2). The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 3, 1, 2, 4, 3, 2).

24.

Musical score for exercise 24, common time signature. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 3, 2, 1). The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 3, 5, 4).



**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.

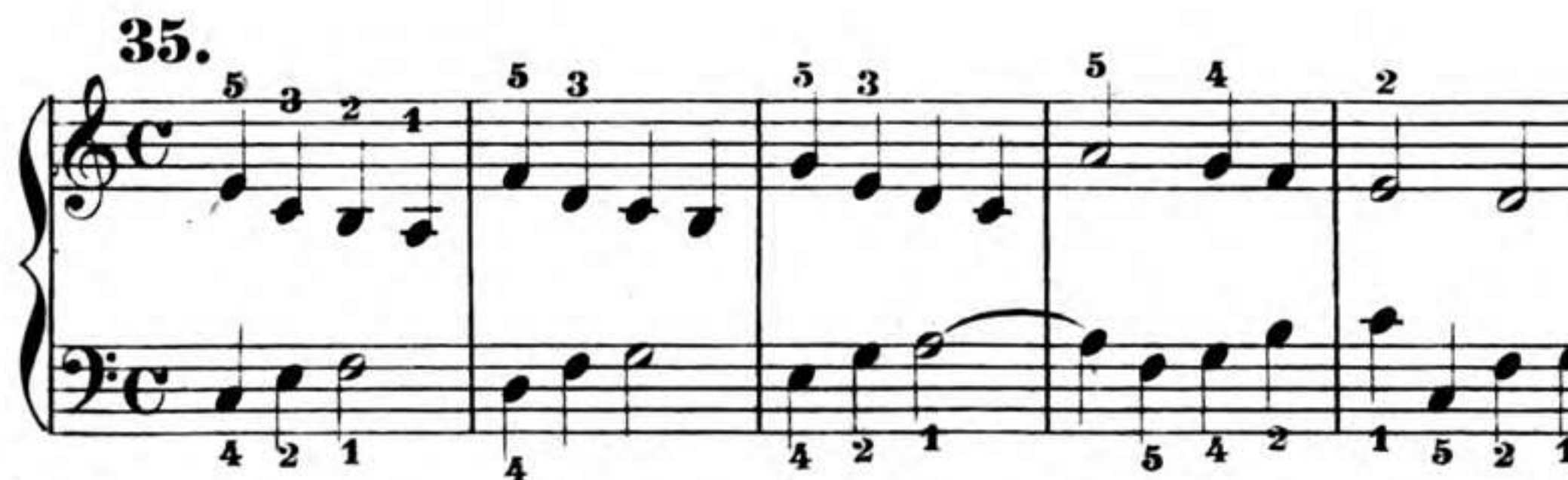
#### 33. Rechte Hand.



#### 34. Linke Hand.



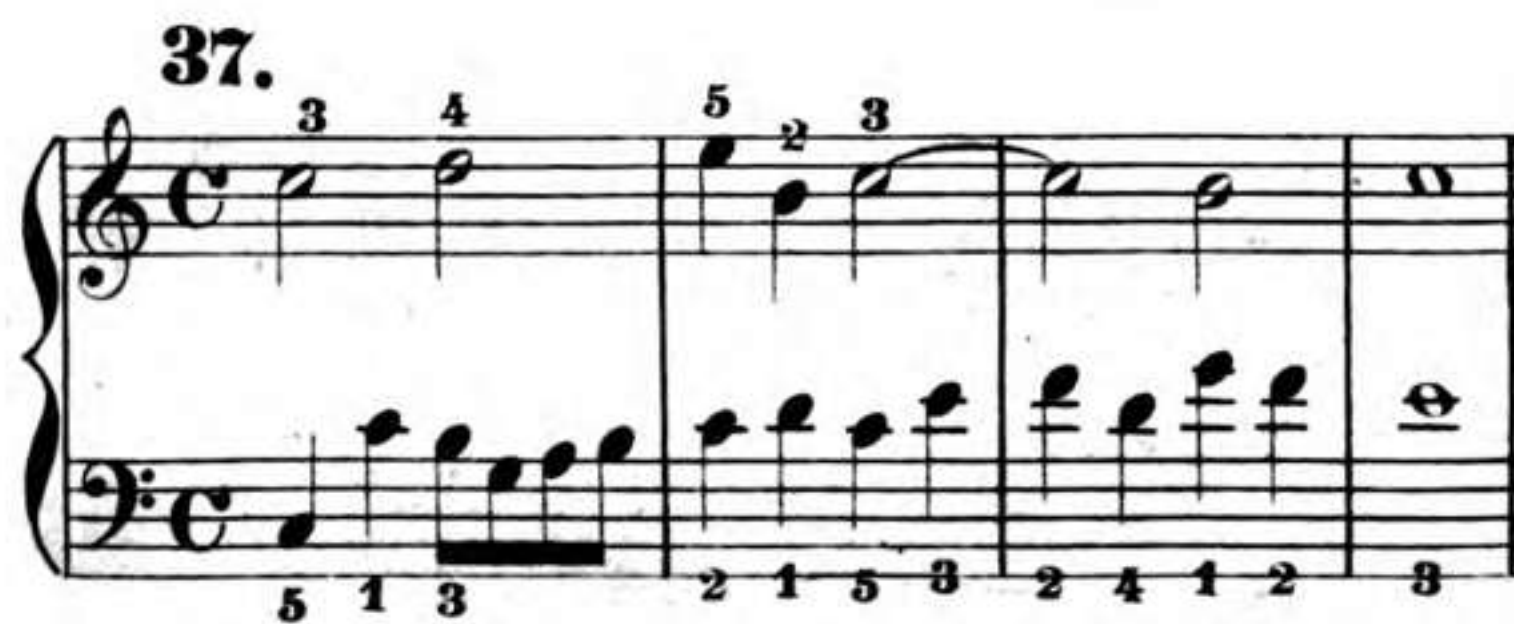
#### 35.



#### 36.



#### 37.



#### 38.





39. J.G.H.

40. J.G.H.

41. J.G.H.

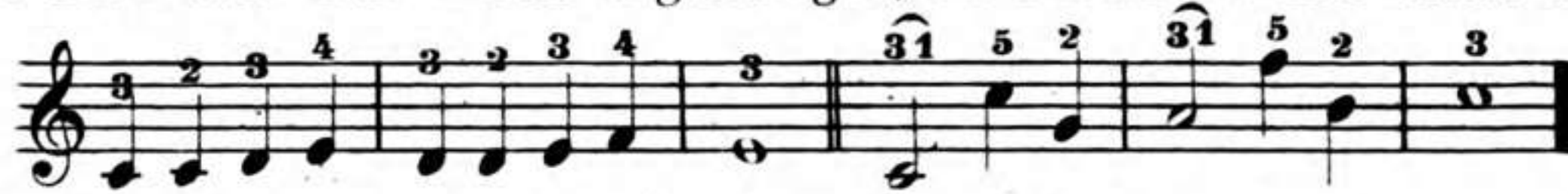
42. J.G.H.

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.**

**49.**



**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.

Musical score for exercise 65, Andante, in C major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 5 2 1 3, 2 3 5 4, 3 1, 1, 5 3 2 1 2 1, 5 2 1, 5 3 2 1. The left hand provides a steady accompaniment with fingerings like 5 4 2, 3 4, 1 3 1, 5 3 1 4 5, 5 2 1, 5 2 1, 1.

66. Andante.

Musical score for exercise 66, Andante, in C major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 4, 1 2 1 5, 2 1 2, 3, 2, 1 3 2 1 3 2, 2 4, 2 1 3 5, 5, 4, 1 4, 2. The left hand provides a steady accompaniment with fingerings like 4, 1 2 1 5, 2 1 2, 3, 2, 2 1 3, 5, 1, 3 2 5, 3 4, 5, 4, 1 4, 4.

Musical score for exercise 66, Andante, in C major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 1, 5 3, 4, 3 5 4 3, 2 1 3 2, 1 5 4 3 1 3, 4 5, 2 3, 1, 1, 5 1 4 2 5 4 2 1. The left hand provides a steady accompaniment with fingerings like 5, 3, 4, 3, 4, 3, 5, 1 4, 3.

J.G.H. 67. Getragen.

Musical score for exercise 67, Getragen, in C major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 5, 4, 5, 4 3 2 1, 4 3 2, 1 5 4 1 2 5 4 2, 1 2 3 5, 1 2 3 1. The left hand provides a steady accompaniment with fingerings like 2 1, 4, 2 1, 4, 1, 2 1 3 1 3 1 3, 1, 3 4, 5 1 2, 1 3 4, 1 4 3, 1 3, 5 1 3.

J.G.H. 68. Langsam.

J.G.H.

Musical score for exercise 68, Langsam, in C major, 4/4 time. The piece consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 4 3 2 1 4 5 4 3, 5, 4, 5, 4, 3 5 4 5, 1 3 2 3. The left hand provides a steady accompaniment with fingerings like 1, 4, 3, 5, 4 5 1 3 1 3 2 1 5, 4, 1 2, 2, 1 3, 4, 2, 1, 13, 2 3, 5.



**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.**

76. Abgleiten. 77. (Modulation) 78. Fortrücken mit dem Daumen in einer Mittelstimme.

**79. Fortrücken mit dem 5<sup>ten</sup> Finger.** **80.** J.G.H.

79. Fortrücken mit dem 5<sup>ten</sup> Finger. 80. J.G.H.

**81. Fortrücken von einer Untertaste auf eine Obertaste.** J.G.H.

81. Fortrücken von einer Untertaste auf eine Obertaste. J.G.H.

**82.** J.G.H.

82. J.G.H.

**83.** 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.

88. G. Kreuzung der Stimmen. J. G. H.



## H. Uebung im Verbinden und Abstossen der Töne.

89.

Exercise 89 is a piano exercise in C major, 4/4 time. It consists of two staves. The right hand features a melodic line with various articulations, including slurs and accents, and is heavily annotated with fingerings (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also featuring detailed fingerings. The exercise focuses on connecting and detaching notes smoothly.

## I. Uebung im wiederholten Anschlag eines und desselben Akkordes.

90. Melodie im Tenor.

Exercise 90 is a piano exercise in C major, 4/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody in the tenor register, characterized by repeated eighth-note chords and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with repeated chords and moving lines, heavily annotated with fingerings. The exercise focuses on repeated attacks of the same chord.

## Vermischte Sätze.

91.

Exercise 91 is a piano exercise in C major, 4/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, heavily annotated with fingerings. The exercise is a mixed piece.

## 92. Mit der linken Hand allein.

Exercise 92, left hand part, is a piano exercise in C major, 4/4 time. It consists of one staff. The left hand plays a complex rhythmic pattern with various slurs and accents, heavily annotated with fingerings. The exercise is performed with the left hand alone.

## Rechte Hand allein.

Exercise 92, right hand part, is a piano exercise in C major, 4/4 time. It consists of one staff. The right hand plays a complex rhythmic pattern with various slurs and accents, heavily annotated with fingerings. The exercise is performed with the right hand alone.



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.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The upper staff begins with a melodic line featuring various intervals and fingerings (4, 5, 3, 1, 2, 1, 3, 4, 1, 2, 1, 3, 5, 4, 1, 4, 3, 4, 5). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a 'C.F.' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a more active melodic line with frequent sixteenth and thirty-second notes, along with complex fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 3, 5, 1, 4, 3, 2, 5, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 2). The lower staff continues with a steady accompaniment of chords and single notes, with fingerings (2, 3, 4, 1, 3, 5, 4, 3, 5, 3, 2).

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff has a melodic line with fingerings (1, 3, 2, 5, 1, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 1, 3, 2, 5, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 2). The lower staff accompaniment includes chords and single notes with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 4).

The fourth system continues with a melodic line featuring a triplet (3 1 5) and other complex rhythmic patterns. Fingerings in the upper staff include (1, 5, 1, 2, 1, 5, 1, 2, 1, 5, 3, 3, 5, 1, 3 1 5, 4, 3, 2, 1). The lower staff accompaniment has fingerings (5, 1, 2, 3, 2, 4, 3, 4, 5, 3).

The fifth and final system on this page concludes the piece. The upper staff has a melodic line with fingerings (5, 1, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 1, 3, 1, 3, 2, 3, 4, 5). The lower staff accompaniment features a long, sustained chord in the final measure, with fingerings (2, 1, 3, 2, 3, 4, 5).



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

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

L. Krebs.

The image displays a musical score for a piano accompaniment of a choral piece. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The score is written in C major and common time (C). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Numerous fingerings (numbers 1-5) and articulations (accents, slurs) are provided throughout the piece. The first system includes a repeat sign. The overall texture is light and rhythmic, typical of a choral accompaniment.



**97. Prinzipal und Flöte 8'**

This exercise is in C major, 2/4 time. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific fingerings like 43, 54, and 45 are noted above notes. The piece concludes with a final cadence.

**98. Gedacht und Salicional 8'**

This exercise is in C major, 2/4 time. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific fingerings like 23, 45, and 121 are noted above notes. The piece concludes with a final cadence.

**99. Andante. Gemshorn und Flöte 8'**

This exercise is in D major, 2/4 time. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific fingerings like 53, 32, and 34 are noted above notes. The piece concludes with a final cadence.

This section continues the exercise from the previous block. It features a treble and bass staff with various fingerings and articulations. Specific fingerings like 54, 43, and 35 are noted above notes. The piece concludes with a final cadence.

This section continues the exercise from the previous block. It features a treble and bass staff with various fingerings and articulations. Specific fingerings like 54, 34, and 35 are noted above notes. The piece concludes with a final cadence.



100. Choralvorspiel. *Gambe, Gedacht 8'*

J. G. H.

101. Allegro moderato. *Gambe, Gedacht und Prinzipal 8'*

M. Brosig.



**102. Gambe und Gedackt 8'** **103.**

**104.**

**105. Übung im wiederholten Anschlag. Salicinal 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 Manualsepiel 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 - *Gedacht und Salicional 8'*

J. G. H.

**108. Choral:** Christus der ist mein Leben - Oberwerk: *Dolce, Aeoline \*) und Lieblichgedacht 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 Stimmschlitzern 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 Gesamtwirkung 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. *l r*

2. *l r l r l*

3. *l r l*



4. *rlrl*

5. *rlrlrl*

6. *rlrlrlrl*

7. *rl*

Uebungen\*) in Verbindung mit dem Manual.

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

8. Rechte Hand. *3 2 3 1 5 4 5 4 2 3 3 1 2 1 2 3 4*

9. Linke Hand. *1 3 5 1 4 3 2 1 2 4 1 4 5 1 1 2 1 3 1 2 1*

10. Linke Hand. *2 3 4 2 1 2 2 4 5 2 1 2 5 1 3 5 3 1 2 3 4 5* Brähmig.

Pedal.

\*) 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.

Detailed description: This exercise consists of eight measures. The right hand part is a simple sequence of whole notes: C4, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The left hand part is a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The pedal part consists of whole notes: C2, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0.

12.

13.

L. Hand.

L. Hand.

Detailed description: Exercise 12 (measures 1-5) features a left hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. Exercise 13 (measures 6-10) features a left hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

14.

15.

16.

J.G.H.

Detailed description: Exercise 14 (measures 1-3) features a right hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. Exercise 15 (measures 4-6) features a right hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. Exercise 16 (measures 7-10) features a right hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

17.

18.

Hohmann.

Detailed description: Exercise 17 (measures 1-5) features a right hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. Exercise 18 (measures 6-10) features a right hand part with a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.



19. J.G.H. 20. J.G.H.

**21. Verspiel.**  
Moderato. Rinck.

**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.

Musical notation for exercise 5 and 6, bass clef, common time. Exercise 5 consists of 6 measures, and exercise 6 consists of 6 measures. Fingerings are indicated by 'l' and 'r' below the notes.

7.

Musical notation for exercise 7, bass clef, common time, consisting of 12 measures. Fingerings are indicated by 'l' and 'r' below the notes.

8.

Ritter.

9.

J.G.H.

Musical notation for exercises 8 and 9, grand staff, common time. Exercise 8 is marked 'Ritter.' and consists of 4 measures. Exercise 9 consists of 8 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

10. Kräftig.

J.G.H.

Musical notation for exercise 10, grand staff, common time, consisting of 5 measures. The exercise is marked 'Kräftig.' Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

11.

Hohmann

Musical notation for exercise 11, grand staff, common time, consisting of 8 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

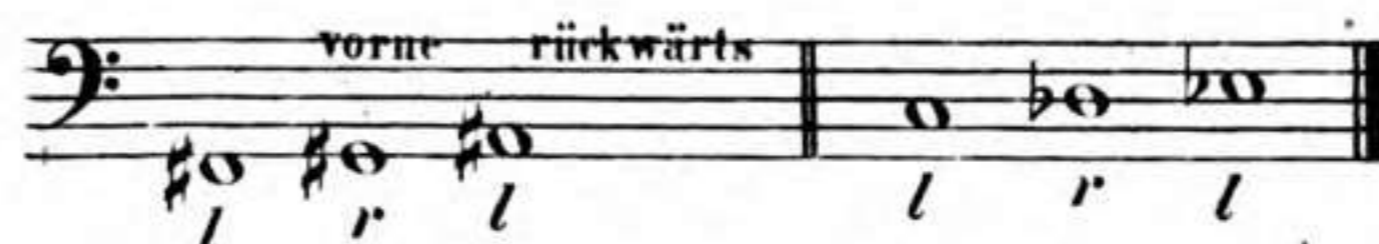






### 3. Das Unter- und Uebersetzen der Füsse.

Das Unter- und Uebersetzen findet statt, wenn mehrere Töne in steigender oder fallender Richtung auf einander folgen. Der präzise 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 —  $\bar{l} \bar{r}$ , das Untersetzen durch einen Strich unter den Buchstaben —  $\underline{l} \underline{r}$  — angedeutet.

#### Uebungen.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.











18. Langsam.

J. G. H.

18. Langsam. J. G. H.

19. Moderato.

Brühmig.

19. Moderato. Brühmig.

20. Andante.

J. G. H.

20. Andante. J. G. H.

21. Largo.

J. G. H.

21. Largo. J. G. H.



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

S. Bach.

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

23. Fließend und leicht.

J.G.H.

23. Fließend und leicht. J.G.H.

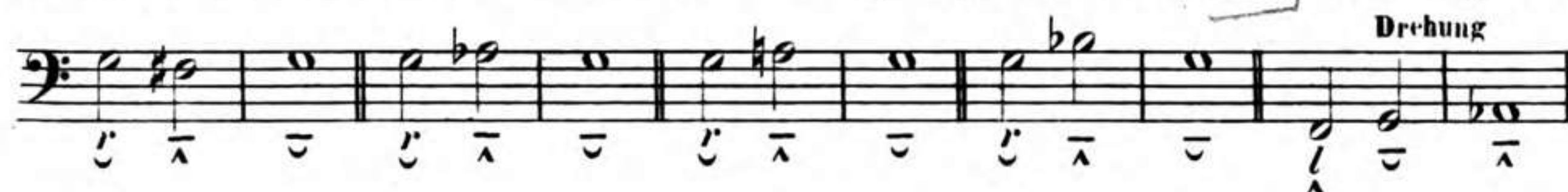


## 4. Der Gebrauch der Spitze und des Absatzes.

Zeichen für die Spitze  $\wedge$  — für den Absatz  $\cup$ .

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 Pedalelavatur 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.

1. Linker Fuss. Rechter Fuss.

Exercise 1: A single staff with two parts. The left part is labeled "1. Linker Fuss." and the right part "Rechter Fuss." Both parts consist of a sequence of notes with alternating accents ( $\wedge$  and  $\cup$ ).

Exercise 2: A single staff with a sequence of notes and accents.

Exercise 3: A single staff with a sequence of notes and accents, including some slurs.

Exercise 4: A single staff with a sequence of notes and accents, including some slurs.

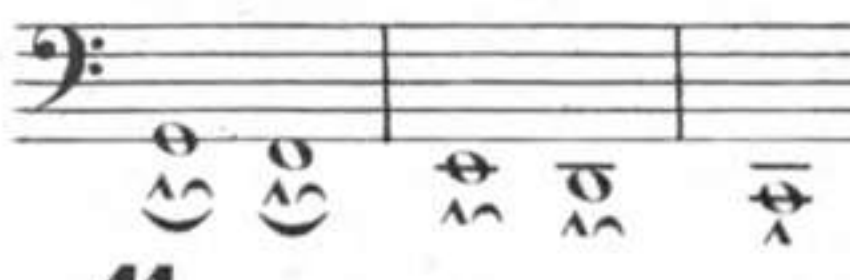
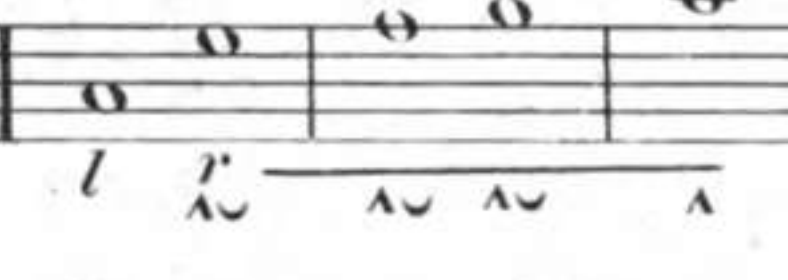
Exercise 5: A single staff with a sequence of notes and accents, including some slurs.

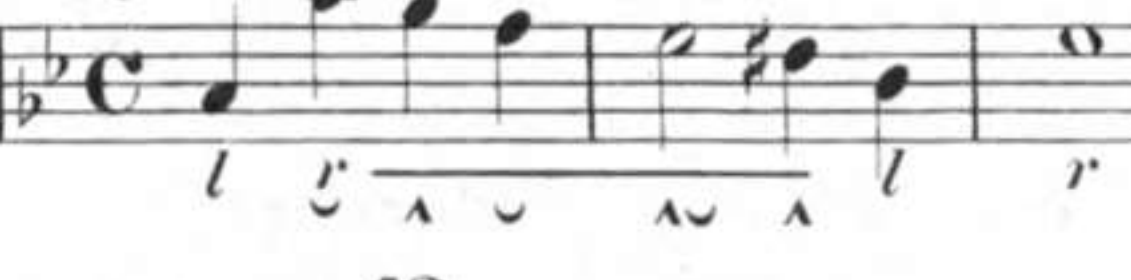


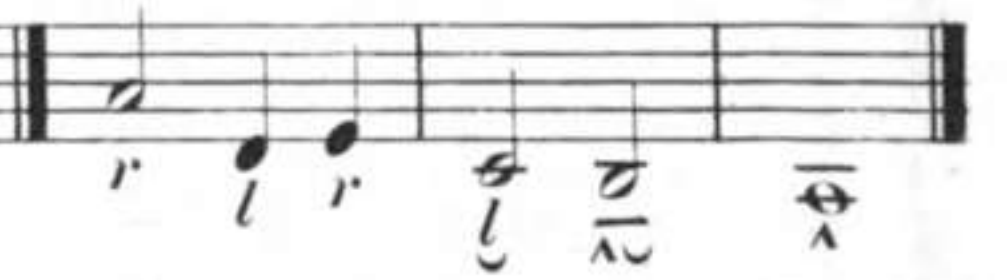
6. 


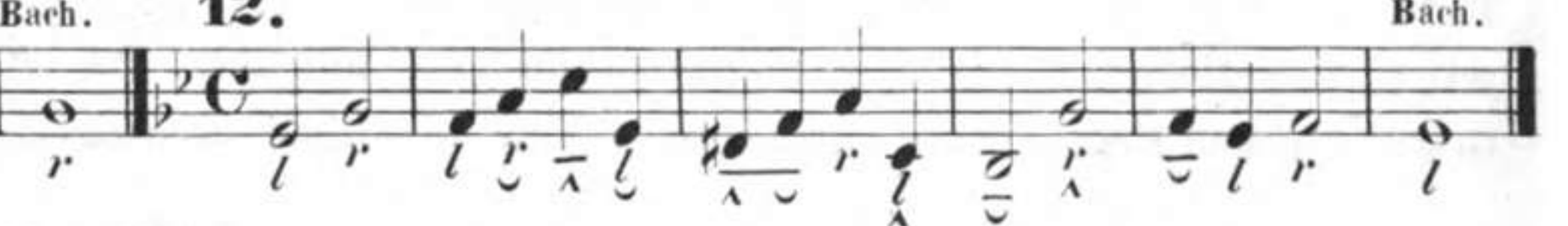
7. 

Stiller Wechsel zwischen Spitze und Absatz auf einer Untertaste.

8. Linker Fuss.  Rechter Fuss. 

9. 

10. 

11.  Bach.  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.



The first system of music consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a separate bass line below. The grand staff contains two staves of music. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The separate bass line has a key signature of one flat and a common time signature. The music is written in a style typical of Baroque or Classical era keyboard music.

22. Choral: Meinen Jesum lass ich nicht.

S. Bach.

The second system of music consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a separate bass line below. The grand staff contains two staves of music. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The separate bass line has a key signature of one flat and a common time signature. The music is written in a style typical of Baroque or Classical era keyboard music.

The third system of music consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a separate bass line below. The grand staff contains two staves of music. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The separate bass line has a key signature of one flat and a common time signature. The music is written in a style typical of Baroque or Classical era keyboard music.



23. J. G. H.

Handwritten musical score for exercise 23, J.G.H. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The piece is in 3/8 time and features complex fingerings and articulation. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The lower Bass staff contains rhythmic patterns using 'r' and 'l' for right and left hands, and 'Λ' and '∩' for side and edge techniques.

## 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:  $\Lambda$  - für die rechte:  $\cap$

1. J. G. H. 2. J. G. H.

Handwritten musical score for exercise 1 and 2, J.G.H. Exercise 1 is in 4/2 time and exercise 2 is in 3/4 time. Both exercises feature complex fingerings and articulation. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The lower Bass staff contains rhythmic patterns using 'r' and 'l' for right and left hands, and 'Λ' and '∩' for side and edge techniques.



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

3. J. G. H.

4. J. G. H.

5. J. G. H.

## 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.

6. J. G. H.

D. 23







Musical score for the first exercise. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music includes various note values, rests, and fingerings (1-5). A first ending bracket labeled '1' and '45' spans the final two measures of the exercise.

**f. Wiederholter Anschlag einer und derselben Taste.**

Musical score for the second exercise, labeled '9.' and 'J.G.H.'. It features a treble clef staff, a grand staff, and a bass clef staff. The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings. The bass clef staff includes rhythmic markings such as 'l r r l' and 'l r r l'.

Continuation of the second exercise. It features a treble clef staff, a grand staff, and a bass clef staff. The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings. A 'ritard.' marking is present in the grand staff towards the end of the exercise.



g. Uebungen im mehrstimmigen Pedalspiel.

J.G.H.

10. Risoluto.

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.



5. Moderato. *Mit starken Registern.*

J.G.H.

The musical score for exercise 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings 'r' and 'l' under the bottom staff in the first system. The piece concludes with a double bar line.

6. Andante.

*Gemshorn und Flöte 8' Pedal: Subb. 16' und Pedalcoppel.*

J.G.H.

The musical score for exercise 6 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is common time (C). The music is characterized by a slower tempo and includes dynamic markings 'P.' and 'r' under the bottom staff in the first system. The piece concludes with a double bar line.



7. Trio. Für 1 oder 2 Manuale.

Ritter.

8. Andante con moto. Für 1 oder 2 Manuale.

Fr. Schneider.



1 2 1 3 1 4 3 4  
3 2 1 3 2 5 4 3 2 1 3 4 5 3 4 5 4 3 2 3 4 2 3 2 1 4 3 2 1 3 1  
3 4 3 2 4 2 1 2  
3 4 3 2 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 4 2 3 2 1 4 1 5 1 2 3 1 3

*l r l l r l r l* *l r l l r l r l* *l r l l r l* *r l r l r l* *l r l r* *l r l r*

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

1 2 3 4 5 5 4 5 J.G.H.

*l r l r* *l r l r*

*r l r l* *r l r l r* *r l r*

**10. Andante.** *Saafte Stimmen.*

Julius Schneider (Berlin.)

*l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *r l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *l r l r l* *l r l r l*



11. Choral.

J. G. H.

First system of musical notation for Choral piece 11. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Below the staff, there are handwritten fingerings and articulation marks.

Second system of musical notation for Choral piece 11. It continues the grand staff notation from the first system, including treble and bass clefs, common time, and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and rests. Handwritten fingerings and articulation marks are present below the staff.

12. Largo. Sanft.

J. G. H.

First system of musical notation for Largo piece 12. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values and rests. Handwritten fingerings and articulation marks are present below the staff.

Second system of musical notation for Largo piece 12. It continues the grand staff notation from the first system, including treble and bass clefs, common time, and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and rests. Handwritten fingerings and articulation marks are present below the staff.



The first system of music is written for a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. It contains complex fingering patterns with numbers 1-5 and slurs. The bottom staff includes pedal markings: *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*.

## 13. Moderato.

*Prinzipal, Gedackt und Flöte 8' Pedal: Subb. Violonb. 16' Oktavb. 8'*

J.G.H.

The second system of music is written for a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. It contains complex fingering patterns with numbers 1-5 and slurs. The bottom staff includes pedal markings: *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*.

The third system of music is written for a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. It contains complex fingering patterns with numbers 1-5 and slurs. The bottom staff includes pedal markings: *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*, *rl*, *l*.



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

G. Töpfer.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It features a series of chords and melodic lines with fingerings such as 2, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 4, 2, 1, and 2. The middle staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a melodic line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C), featuring chords and melodic lines with fingerings such as 2, 1, 2, 3, 1, 1, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 4, and 1. The middle staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a melodic line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C), featuring chords and melodic lines with fingerings such as 5, 5, 1, 1, 2, and 1. The middle staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a melodic line with notes and rests, and a circled section with fingerings 1, 5, 2, and 1. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.







1. Hand.

5 4 1 2 1

1 2 1 4 5 2 1 2 4 5 1 2 4 1

l r l r l r l r

17. Langsam. *Sanfte Register.*

J.G.H.

1. Hand.

l r l r l r l r

l r l r l r l r



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle and bottom staves are in bass clef. The music features intricate rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and letters 'r' and 'l' for right and left hands. A fermata is placed over the final note of the first staff.

18. Andante.

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

J. G. H.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music is marked 'Andante'. The top staff includes a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2. The bottom staff has a long rest in the first measure. Fingerings are indicated by numbers and letters 'r' and 'l'.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle and bottom staves are in bass clef. The music continues with various rhythmic and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers and letters 'r' and 'l'.







The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the upper right portion of the system. Below the bottom staff, there are some handwritten-style markings, possibly indicating fingerings or articulation.

20. Andante.

A. Hesse.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff layout. This system is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs, indicating specific performance techniques. The tempo is marked 'Andante'. The notation includes a variety of note values and rests.

The third system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff layout. This system is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs, indicating specific performance techniques. The notation includes a variety of note values and rests.



21. Con moto. Mit kräftigen Stimmen.

J.G.H.

The musical score consists of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The tempo is marked 'Con moto' and the performance instruction is 'Mit kräftigen Stimmen'.



22. Trio. Für 2 Manuale.

Hauptw: Gambe und Gedackt 8'

J. G. H.

Oberw: Lieblichgedackt und Flöte 8' Salic. 4'

Subb. 16' Violonc. 8'

This system contains three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. The middle staff is in bass clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Hand positions are marked with 'l' and 'r'.

Oberwerk.

Hauptwerk.

This system contains three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. The middle staff is in bass clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Hand positions are marked with 'l' and 'r'.

Oberw.

This system contains three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. The middle staff is in bass clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Hand positions are marked with 'l' and 'r'.

(Noch Violon 16' hinzu.)



Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings 2, 5, 1, 4, 5, 3, 1, 5, 3 and a slur over the first four notes. The bass staff contains a bass line with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 2 and a slur over the first six notes. The system concludes with a fermata over a whole note in both staves.

23. Trio. Für 1 oder 2 Manuale.

J.G.H.

Musical score for the second system, including a treble and bass staff. The treble staff begins with a 3/4 time signature and contains a melodic line with fingerings 3, 2, 5, 3, 2, 1, 3, 5, 4, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 5, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1. The bass staff contains a bass line with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 4, 3, 5, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 3, 4. The system concludes with a fermata over a whole note in both staves.

Musical score for the third system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings 5, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 4, 5, 2, 5, 3, 5, 3, 2, 1. The bass staff contains a bass line with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4. The system concludes with a fermata over a whole note in both staves.



This musical score consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with numerous fingerings (1-5) and articulations. The grand staff shows a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simple harmonic foundation with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulations like 'rl' and 'l' are placed below notes in the bass staff.

24. Langsam.

J.G.H.

This musical score consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and various articulations. The grand staff shows a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simple harmonic foundation with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulations like 'rl' and 'l' are placed below notes in the bass staff.

This musical score consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and various articulations. The grand staff shows a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simple harmonic foundation with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulations like 'rl' and 'l' are placed below notes in the bass staff.



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

Ritter.

**• 26. Choral: Vater unser im Himmelreich -**

Man: 8 und 4 Fuss.

F. Mendelssohn - Bartholdy.



This page of musical notation, numbered 63, contains three systems of music. Each system consists of three staves: a top treble staff, a middle bass staff, and a bottom bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system shows a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staves. The second system features a more complex texture with a prominent melodic line in the treble staff and a dense accompaniment in the bass staves. The third system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble staff and a concluding accompaniment in the bass staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.



27. Lebhaft. Volle Orgel.

Johann Schneider.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. They contain a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The system concludes with the letters 'r l r l r' written below the bottom staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features three staves in the same clefs and key signature as the first system. The top staff has a melodic line with a trill marked '(tr)' above a note. The middle and bottom staves continue the intricate accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation is the final system on the page. It consists of three staves in the same clefs and key signature. The top staff features a melodic line with a long, sweeping slur over several measures. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The system concludes with a double bar line.



# Anhang.

## Einige Uebungen im Vortrag der wichtigsten Verzierungsformen.

### a. Vor - und Nachschlag.

Schreibart. Ausführung.

1. 2. 3. 4. (Nachschlag) 5. 6.

1. Andante.

1. 2. 3. 4. 5. 6. J.G.H.

Schreibart. Ausführung.

1. 2. 3.

2. Adagio.

1. 2. 3. J.G.H.

Manualiter.



b. Doppelschlag.

Schreibart. Ausführung.



3. Andante.

J. G. H.



Schreibart. Ausführung.



4. Getragen.

J. G. H.





The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a second ending bracket over the final two measures.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic complexity. It includes a first ending bracket over the final two measures, which leads to a repeat sign at the end of the system.

c. Praller (Schneller) Mordent.

Schreibart. Ausführung.

This section illustrates four different ways to execute a mordent ornament, numbered 1 through 4. Each example shows a specific rhythmic pattern for the mordent on a single note.

The fifth exercise is labeled "5. Langsam." and is attributed to "J.G.H.". It is written in 2/4 time and features a piano dynamic marking "P." in the bass clef. The music consists of two staves with a mix of eighth and sixteenth notes.

The sixth exercise is labeled "6. Langsam." and is also in 2/4 time. It consists of two staves with a mix of eighth and sixteenth notes, continuing the style of the previous exercise.



d. Combinirte Verzierungen.

Schreibart.

1. 2. 3.

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

J.G.H.

e. Triller.

Schreibart. Ausführung. Oder.

Schreibart. Ausführung. Oder.

Schreibart. Ausführung. Schreibart. Ausführung.



## 8. Con moto. Mit starken Stimmen.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked "Con moto" and "Mit starken Stimmen". The bass line is heavily ornamented with trills, indicated by "P. l" and "r" markings. The second system continues this texture. The third system shows a change in the bass line's ornamentation. The fourth system is marked "Adagio" and "rit.", indicating a slower tempo and a trill in the treble line.

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.



## 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 Befehl 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.

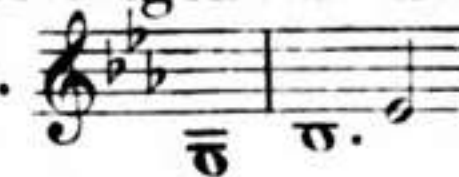
Beim Schlussakkord eines Verses kann eine längere Fermate oder eine kurze Schlussverlängerung angebracht werden; doch sind hier auch Ueberleitungen zum nächsten Verse (Zwischenspiele) zulässig.

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 —

*Gedacht und Salic. 8'*







**5. Lobe den Herren, den mächtigen König –**  
*Flöte, Prinzipal, Gambe 8' Oktave 4'*

J.G.H.

Musical score for 'Lobe den Herren, den mächtigen König'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The second system also has a treble and bass clef with a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by 'l' and 'r' below the notes. A 'rit.' marking is present above the final measure of the second system. Below the first system, the text reads: *C. F. Subb. Violonb. 16' Oktarb. 8' Posaune 16'*.

**b. Choräle mit hervorgehobener Melodie in der Oberstimme.**

**6. Jesus meine Zuversicht –**

J.G.H.

Musical score for 'Jesus meine Zuversicht'. It features three staves: a treble clef staff for the vocal line, a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment, and a bass clef staff for the lower piano part. The time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A 'rit.' marking is present above the final measure of the vocal line. Above the first system, the text reads: *C. F. Hauptwerk. Trompete, Gedackt, Prinzipal 8' Oktave 4'*. Below the piano part, the text reads: *Oberwerk. Geigenprinzipal und Gedackt 8'* and *Subb., Violonb. 16' Oktarb. 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.



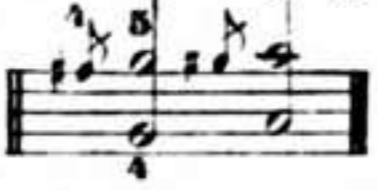




9. Herzliebster Jesu — *Alle 3 füssigen Labialstimmen in Verbindung mit Oktave 4' Bordun 16' (Oktave 2')*

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.

1. 2. 3. 4.

Responsorium.

Der Herr ist wahr-haf - tig auf - er - stan - den. Hal - le - lu - ja!

Das nach den Noten stehende Zeichen 9 zeigt die Stelle an, wo je nach Umständen ein leises Abheben nothwendig werden dürfte.



## d. Choräle mit Vor- und Zwischenspielen.

Mit accentuierendem Rhythmus.

## 11. Vorspiel.

Andante. *Saſfte Stimmen.*

J. G. H.

The musical score is written for piano and consists of three systems. Each system contains three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'Saſfte Stimmen'. The music features a steady, accented rhythmic pattern in the right hand, often with sixteenth-note runs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.



Vorspiel.

J.G.H.

Musical score for the 'Vorspiel' section, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system includes a 'P.' dynamic marking and various articulation marks like 'rl' and 'v'. The second system continues the piece with similar notation.

Choral.

Musical score for the 'Choral' section, featuring a piano accompaniment with a prominent chordal texture in both hands.

Musical score section containing three distinct parts: 'Schlussverlängerung.', 'Cadenz.', and 'Ueberleitungen.' Each part shows specific piano techniques and phrasing.

Musical score section for the final part of the piece, including the instruction 'Ohne Pedal.' at the beginning.



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.

**Choral.**

Schluss. Ueberleitungen.



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

J.G.H.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a double bar line and the instruction *P. l*.

The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and some accidentals. It ends with a double bar line, a fermata, and the instruction *rit.* (ritardando).

**Choral.**

The Choral section is written for two staves in common time, featuring a homophonic texture with chords and simple melodic lines. It concludes with a double bar line and a fermata.

**Schluss.** **Ueberleitungen.**

This section contains the ending and transition passages. The *Schluss.* part is marked with a fermata. The *Ueberleitungen.* part includes a *Ohne Pedal.* instruction. The system ends with a double bar line and a fermata.

The final system of the piece, continuing the *Ueberleitungen.* section, features flowing sixteenth-note passages in both hands. It concludes with a double bar line and a fermata.



Choräle mit quantifizierendem Rhythmus.

14. Vorspiel. Allein Gott in der Höh sei Ehr —  
Kräftig.

J. G. H.

Musical score for the first piece, '14. Vorspiel. Allein Gott in der Höh sei Ehr — Kräftig.' It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time and includes a dynamic marking 'P.' (piano). The second system continues the piece and ends with a double bar line.

Vorspiel. Volles Werk.

J. G. H.

Musical score for the second piece, 'Vorspiel. Volles Werk.' It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 9/8 time and includes a dynamic marking 'Ped.' (pedal). The second system continues the piece and ends with a double bar line. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the final measures of the second system.



**Choral.**

**15. Erschienen ist der herrlich Tag – (Dorisch.)**  
*Volles Werk.*

J.G.H.



Ped. l r

**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.

First system of musical notation for Präludium 1, measures 1-4. The music is in G minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with a prominent eighth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking 'P.' is present at the beginning.

Second system of musical notation for Präludium 1, measures 5-8. The melodic line continues with grace notes and slurs, and the accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation for Präludium 1, measures 9-12. The piece concludes with a final cadence in the right hand and sustained notes in the left hand.

Präludium 2. *Gambe und Flöte 8'*

J. G. H.

First system of musical notation for Präludium 2, measures 1-4. The music is in G minor, 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand has a simpler accompaniment.

Second system of musical notation for Präludium 2, measures 5-8. The complex rhythmic pattern continues in both hands.







**17. Vorspiel. Befiehl du deine Wege –**

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

J.G.H.

Man. Ped.

**Choral.**

1 2

Ueberleitungen.

Cadenz.

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



**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.

19. In allen meinen Thaten –  
 Ruhig. Mit einigen 8 füssigen Labialstimmen.

J.G.H.

Ped.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of chords and melodic lines in a 3/4 time signature.

**Vorspiel.** *Saafte Stimmen.*

J. G. H.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as 'p' (piano) and '2.' (second ending). The notation is in a 3/4 time signature.

Third system of musical notation, featuring a dense texture of chords and arpeggiated figures. It includes fingerings indicated by numbers 1-5 below the notes.

**Schlussverlängerung. Ueberleitungen.**

Fourth system of musical notation, showing a section with extended endings and transitions. The notation includes various rhythmic values and rests.

**Cadenz.**

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a cadence. It features sustained chords and melodic fragments.



## 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 willkürlich, 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, „heraus hören 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.

LITURG.	GEMEINDE.
	
Gott sei uns gnä - dig und Barm - her - zig,	und ge - be uns sei - nen gött - li - chen Se - gen.



**Ausführung.**

**LITURG.** **GEMEINDE.**

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

Se - - gen .

Oder.

**Notation.**

**LITURG.** **GEMEINDE.**

Ich will den Herrn lo - ben al - le - zeit ,      Sein Lob soll im - mer - dar in mei - nem Mun - de sein .

**Ausführung.**

**LITURG.** **GEMEINDE.**

Ich will den Herrn lo - ben al - le - zeit ,      Sein Lob soll im - mer - dar in mei - nem Mun de sein .....



# Die Einsetzungsworte.

(Mit Begleitung.)

LITURG.

Un-ser Herr Je-sus in der Nacht, da Er ver-ra-then ward, nahm Er das Brod, dan-kef' und brachs

und gabs sei-nen Jün-ger-n und sprach: Nehmet hin und es - set, das ist mein Leib, der für euch ge-ge-ben wird.

Das thut zu mei-nem Ge-dächt - niss. Desselben gleichen nahm Er auch den Kelch nach dem A - bendmahl, und dan-kef',

Orgel. (Ohne Pedal.)



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-light 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.

95

**Einleitung.** **LITURG.** **Intonation. Dominante.** **Mediation.** **GEMEINDE.** **Cadenz.**

Wie der Hirsch schreiet nach fri-schem Was-ser: so schrei-et mei-ne See-le, Gott, zu dir.

**Ausführung.** **LITURG.** **GEMEINDE.**

*Mit Pedal.*

**LITURG.** **GEMEINDE.**

*Pedal.*  
wie es war im An-fang, jetzt und im-mer-dar,

und von E - wig-keit zu E - wig-keit. A - men .

**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 recitativen 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 Mechanismus 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 streng 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. —





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

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

Rineck.

*Manz*

P. l r l

P. l r l r l

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

J.G.H.

P. r l r l

r l r l r

l r l r l

### 3. Andante. *Sanfte Stimmen.*

Adolph Hesse.

P. l r

l r l r l

r l r l r

\*) Einzelne dieser Sätze werden schon bei Übung 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. Violonc. 16' Violonc. 8'

J. G. H.



**6.** *Mit sanften Mittelstimmen.* Rinck.

Motiv. Mot. Mot. *Mot. umgekehrt.* Mot. Mot.

*P. Mot.*

Mot. Mot.

**7. Andante.** *Mit etwas starker Registrierung.* J.G.H.

Motiv

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

Mot. *P. Mot.*

Mot. *rit.*

**8. Con moto.** *Mit hellen, frischen Stimmen.* J.G.H.

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

*P. 1*



Musical score for the first system, featuring a piano accompaniment with a 'rit.' marking at the end.

Mit etwas kräftiger Registrierung von streichendem Charakter.

9. Andante.

Mehrere & flüssige Labialstimmen mit Gambe (aber ohne Prinzipal.)

J.G.H.

Musical score for the second system, including a 'Motiv' label and piano markings 'P. r' and 'l'.

Musical score for the third system, including a 'Motiv' label and piano markings 'r' and 'l'.

9b Gemässigt.

Mit sanften Mittelstimmen.

J.G.H.

Musical score for the fourth system, including a 'P. l' marking.

Musical score for the fifth system, including a 'P. l' marking.



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

Rinck.

First system of musical notation for exercise 10, measures 1-6. The piece is in D major and common time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation for exercise 10, measures 7-12. The right hand continues the melodic development with various rhythmic patterns, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Third system of musical notation for exercise 10, measures 13-18. The right hand features a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

**11. Mesto.** *Volles Werk.*

M. Fischer.

First system of musical notation for exercise 11, measures 1-6. The piece is in D major and common time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation for exercise 11, measures 7-12. The right hand continues the melodic development with slurs, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.



12. *Mache dich mein Geist bereit -*  
**Grave.** *Mit einigen 8 und einem 4 füssigen Register.*

Rück.

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.

Handwritten musical score for piece 14, 'Andante'. The score is written for piano and manual. It consists of three systems of staves. The piano part is in the upper staff of each system, and the manual part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as 'p' and 'f'. The manual part includes some specific fingering instructions like 'l', 'r', and 'l r'. The piece concludes with a double bar line.

15. Sehr getragen. *Sehr sanfte Stimmen.*

Man: Salicional 8' allein, oder in Verbindung mit Lieblichgedacht 8'  
 Ped: Subb. 16' Violonc. 8'

J. G. H.

Handwritten musical score for piece 15, 'Sehr getragen'. The score is written for piano and manual. It consists of two systems of staves. The piano part is in the upper staff of each system, and the manual part is in the lower staff. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The music is characterized by a slow, sustained texture with long notes and rests. There are dynamic markings such as 'p' and 'f'. The manual part includes some specific fingering instructions like 'l.H.'. The piece concludes with a double bar line.















22. Andante.

Mit sanften Mittelstimmen.

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

J. G. H.

23. Con moto.

Mit sanften Mittelstimmen.

J. G. H.



First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *Mot.* and *rit.*. Fingerings are indicated with letters *r* and *l*.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the tempo marking *Adagio* and dynamic markings *Mot.* and *rit.*. Fingerings *r* and *l* are present throughout the system.

**24. Andante.** *Mittelstarke Stimmen.*

Dr. Volekmar.

Third system of musical notation, starting with the tempo *Andante* and dynamic *Mittelstarke Stimmen*. It includes the marking *P.* and dynamic *Man.*. Fingerings *r* and *l* are indicated.

Fourth system of musical notation, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings *Man.* and *Ped.*. Fingerings *r* and *l* are shown.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with dynamic markings *Man.* and *Ped.*. Fingerings *r* and *l* are present.







The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system continues the piece. It includes a dynamic marking 'P.' (piano) in the bass staff. Fingerings are indicated with 'r' and 'l' below the notes. The piece concludes with a double bar line.

27.

Mit sanften Registern. Gambe und Gedackt 8' - oder Salicional und Gedackt 8'

Gottlieb Muffat.

The third system begins with a dynamic marking 'P.' in the bass staff. The music is in 6/4 time and features a gentle, flowing melody in the right hand. Fingerings are indicated with 'r' and 'l'.

The fourth system continues the piece with a similar melodic and harmonic texture. Fingerings are indicated with 'r' and 'l'.

The fifth system concludes the piece. It features a final melodic phrase in the right hand and a supporting bass line. Fingerings are indicated with 'r' and 'l'.



28. Choralvorspiel mit figurirtem Cantus firmus.

J. S. Bach.

*Rohrflöte, Salic. 8'\*)* *fp*

*Gedackt 8'*

*P. Subb. u. Violonc. 8'*

*tr*

*\*) oder \*\*)*

29.

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

H. Schellenberg.

*P.*

*M.*

*P.*



30. Andante.

Mit einigen sanften Mittelstimmen. (Gamba und Gedackt 8')

J. S. Bach.

31. Aus tiefer Noth –  
Alla breve.

Mit vollen, ernsten Stimmen.

J. G. H.



## 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 - *Mit hellen, klaren Stimmen.*  
 Canon.

J. G. H.

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



**1<sup>ma</sup>** **2<sup>da</sup>**

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

*Andante.* (Liedform mit figurirter Begleitung.)

Lied. (Choral.)

F. Kühnstedt.

*Einleitung.*

*Nachspiel.*



**35. Nachspiel.**  
Moderato.

*Mit kräftigen Stimmen.*

Th. Krauss.

*P.*

**36. Ruhig.**

*Gedacht, Flöte und Gemshorn 8' Nachspiel.*

J. G. H.

*Ped.*

D. 23



*rit.*

**37. Nachspiel.**

Moderato.

Mit kräftigen Stimmen.

J. G. H.

*rit.* *Etwas langsamer und schwächer*



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

Rinck.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is the figured bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first system includes a trill (tr) in the treble staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a final cadence. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.



## B.12 Vorspiele in den Kirchentonarten. \*)

1. Jonisch.  
Lebhaft. Volle Orgel.

J. G. H.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass clef. The first system includes a 'Ped.' marking. The second system includes 'l' and 'r' markings. The third system includes 'l' and 'r' markings. The fourth system includes 'rit.' marking.

\*) 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.

First system of musical notation for exercise 2, measures 1-6. The notation is in C major, 2/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The music features a mix of quarter and eighth notes with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A dynamic marking 'P.' is present at the start of the second measure.

Second system of musical notation for exercise 2, measures 7-12. The notation continues with similar rhythmic patterns and fingerings. A dynamic marking 'P.' is present at the start of the seventh measure.

Third system of musical notation for exercise 2, measures 13-18. The notation concludes with a 'rit.' (ritardando) marking above the final measure. A dynamic marking 'P.' is present at the start of the thirteenth measure.

3. *Dorisch.*  
*Lebhaft.* *Mit kräftigen Stimmen oder vollem Werk.*

J.G.H.

First system of musical notation for exercise 3, measures 1-6. The notation is in D minor, 2/4 time, and consists of two staves. The music features a mix of quarter and eighth notes with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A dynamic marking 'P.' is present at the start of the second measure.

Second system of musical notation for exercise 3, measures 7-12. The notation continues with similar rhythmic patterns and fingerings. A dynamic marking 'P.' is present at the start of the seventh measure.

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



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. There are various accidentals and dynamic markings throughout the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows further development of the melodic and harmonic themes established in the first system.

4.\*) Dorisch. *Sanfte Stimmen.*  
Alla breve.

J. G. H.

Third system of musical notation, starting with a new section. The treble clef staff begins with the initials "C. F." and the dynamic marking "P.". The bass clef staff has a "Man." marking at the end. The tempo is "Alla breve".

Fourth system of musical notation, continuing the section. A "P." dynamic marking is present in the middle of the system.

Fifth system of musical notation, concluding the section. A "rit." (ritardando) marking is present in the upper right of the system.

\*) Den Tenor wo möglich auf einem besondern Manual.



5. Dorisch. *Mit halbstarken Stimmen.*

P. r l r l r

6. Phrygisch. *Ruhig. Gambe und Gelackt 8'*

J.G.H.

P. r l r l r l r

P. l r l r l r l

r l r l r l r l

r l r l r l r l



7. Phrygisch. Ruhig. Sanfte Stimmen.

J. Speth. (1890)

Ped.

rit.

8. Phrygisch. Ruhig. Mit einigen sanften Mittelstimmen.

J. G. H.

Ped. l r l r l r

rit. l r l r

9. Lydisch. Ruhig. Mit sanften Mittelstimmen.

J. G. H.

P. r l



## 10. Gelobet seist du, Jesu Christ - Mixolydisch.

J. G. H.

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

## 11. Aeolisch.

B. H. Bellermann.



Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass clef. The music includes various note values and rests. Fingerings are indicated by 'r' and 'l' below the notes.

**12. Aeolisch.**  
**Fließend und leicht.** *Mit einigen sanften Mittelstimmen, worunter Gambe 8'*

J.G.H.

Handwritten musical notation for the second system, starting with a piano (*P.*) dynamic marking. It features a treble and bass clef with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the piece with a treble and bass clef.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass clef with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, concluding the piece with a treble and bass clef.



# 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.

The musical score is presented in three systems, each containing three staves: Man. I (right hand), Man. II (left hand), and Pedal (pedal point). The music is in common time (C) and consists of quarter and eighth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedal markings 'l' and 'r' are placed below the notes in the Pedal staff. The first system shows the initial entry of the theme in the right hand, followed by the left hand and the pedal. The second system continues the development of the theme. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

\*) 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.

54

41

\*) 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. B.

The musical score is written for piano in 3/4 time, B-flat major. It consists of five systems of two staves each. The tempo is 'Andante con moto' and the instruction is 'Mit sanften Mittelstimmen'. The score includes several 'Ped.' markings and a 'rit.' marking at the end.

*Ped.*

*Ped.*

*rit.*



5. Gemässigt. *Sanfte Mittelstimmen.*

Dr. W. Volckmar.

Musical notation for the first system, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

*Man.* *Ped.*

Musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the accompaniment. A *Man.* marking is located at the end of the system.

*Man.*

Musical notation for the third system, measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the left hand accompaniment is more rhythmic. A *Man.* marking is at the end of the system.

*Man.*

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand features a melodic line with some slurs, and the left hand accompaniment is steady. Pedal markings are present at the beginning and end of the system.

*Ped.* *Man.*

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand accompaniment is steady. A *Ped.* marking is at the end of the system.

*Ped.*



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

J.G.H.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a whole rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The lower staff contains a series of chords and single notes, with a 'Ped.' marking below the first few measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various chordal textures and melodic lines in both hands.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a 'Ped.' marking below the lower staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex chordal structures and melodic passages.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a 'Ped.' marking below the lower staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#).



7. O Traurigkeit —  
Getragen. *Mit sanften, streichenden Registern.*

J. G. H.

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*rit.*



8. Andante. Mit halbstarcken Stimmen.

J.G.H.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system includes a 'Ped.' marking with a wedge symbol. The second system has a 'Ped.' marking with a wedge symbol. The third system has a 'Ped.' marking with a wedge symbol. The score is written in a clear, legible hand.



Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The system contains six measures of music with various note values and rests.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in a key with two flats. The system contains six measures of music, including some chords and melodic lines.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in a key with two flats. The system contains six measures of music, ending with a double bar line.



9. Nachspiel.

J.G.H.

*Andante. Sanfte Stimmen.*

*Ped.* *Ped.*

*rit.*

D.23



10. Präludium. Mit mehreren 8 füssigen Stimmen.

J. F. Seeger.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a piano (p) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the first few notes of the lower staff.

The second system continues the musical piece. It maintains the same two-staff structure and key signature. The melodic line in the upper staff becomes more intricate with frequent sixteenth-note passages. The bass line continues to support the melody with a steady accompaniment.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff's melody is characterized by wide intervals and rapid sixteenth-note runs. The lower staff's accompaniment features a mix of chords and single notes, creating a rich harmonic texture.

The fourth system continues the complex interplay between the two staves. The upper staff's melodic line is highly active, with many beamed sixteenth notes. The lower staff provides a solid harmonic foundation with various chordal structures.

The fifth and final system of the page concludes the prelude. The upper staff's melody ends with a series of descending notes, and the lower staff provides a final harmonic resolution. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final few notes of the upper staff, indicating a gradual deceleration towards the end of the piece.



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

J.G.H.

Thema Th. Zwischensatz Th. Th. Ped. Zwischens. Th. Zwischens. Th. Th. Zwischens.

This musical score for Fughetta No. 11 is written for piano in C minor, 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with the 'Thema' in the right hand, followed by 'Th.' in the left hand. The second system features 'Zwischensatz' in the right hand and 'Th.' in the left hand. The third system continues with 'Th.' in the right hand and 'Zwischens.' in the left hand. The piece concludes with a final 'Th.' in the right hand and 'Zwischens.' in the left hand. A 'Ped.' (pedal) marking is present in the second system.

**12. Fughetta.**

*Alla breve.*

J.E. Rembt.

Thema Th. Zwischensatz Th. Th. P. l r r = l r l r l r l r l

This musical score for Fughetta No. 12 is written for piano in C minor, 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with the 'Thema' in the right hand, followed by 'Th.' in the left hand. The second system features 'Zwischensatz' in the right hand and 'Th.' in the left hand. The piece concludes with a final 'Th.' in the right hand and 'Zwischens.' in the left hand. A 'P.' (piano) marking is present in the second system. Below the second system, there is a sequence of letters: P. l r r = l r l r l r l r l.



Th.

Th.

**13. Fughetta.**  
*Con moto. Mit kräftigen Stimmen.*

J.G.H.

Man.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

5

4



**14. Fughetta.** *Mit frischen Stimmen.*  
*Con moto.*

J. G. H.

*Ped.*



# 15. Fughetta.

Moderato. *Mit etwas kräftigen Stimmen.*

J.G.H.  
Th.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a treble clef and a common time signature. The first few measures show a simple harmonic structure. The word "Th." is written above the first measure of the upper staff. The word "Gegens." is written below the first measure of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in common time. The word "Gegens." is written above the first measure of the upper staff. The word "Th." is written above the first measure of the lower staff. Below the lower staff, there are rhythmic markings: "Ped." followed by "r l r l c a l r l r l".

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in common time. The word "Th." is written above the first measure of the upper staff.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in common time. The word "Th." is written above the first measure of the upper staff. Below the lower staff, there are rhythmic markings: "P. l r c l r r c l r r".

The fifth system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in common time. The word "Th." is written above the first measure of the upper staff. Below the lower staff, there are rhythmic markings: "P. l rit.".



## 16. Vater unser im Himmelreich -

J. Pachelbel.

The image displays five systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in common time (C). The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a key signature change to one sharp (F#). The third system continues with the same key signature. The fourth system includes the instruction *Man.* (Mancera) under the bass staff and *Ped.* (Pedal) under the treble staff. The fifth system concludes with a double bar line and a repeat sign.

\*) Auch als Nachspiel zu gebrauchen.

D. 23







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

J.G.H.

Gemessen. Gedackt und Salicional 8'

C. F. Clarinet und Gedackt 8'

Ped. Subb. 16' Violoncell 8'

The first system of music features a grand staff with a treble and bass clef. The piano part is written in a moderate tempo, marked 'Gemessen'. The C.F. Clarinet part is written in a similar style. The bass clef part includes a pedal point marked 'Ped. Subb. 16' Violoncell 8''.

The second system continues the musical piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The piano part includes a trill marked 'tr' in the treble clef. The C.F. Clarinet part continues with similar melodic lines. The bass clef part maintains the pedal point.

The third system continues the musical piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The piano part includes a trill marked 'tr' in the treble clef. The C.F. Clarinet part continues with similar melodic lines. The bass clef part maintains the pedal point.

Ohne Clarinet.

The fourth system concludes the musical piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The piano part includes a trill marked 'tr' in the treble clef. The C.F. Clarinet part is marked 'Ohne Clarinet.' The bass clef part maintains the pedal point.



19. Das alte Jahr ist nun dahin –  
Sanft und ruhig.

Für 1 oder 2 Manuale.

J.G.H.

The musical score is written for two manuals (treble and bass clefs) in 3/4 time. It begins with a *C.F.* (Crescendo Forte) marking in the first measure and a *P.* (Piano) marking in the second measure. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking in the final measure. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines across both staves.



## 20. Christ ist erstanden -

Maestoso.

Volle Orgel.

M. Brosig.

Man. I.

Man. II.

Pedal.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Man. I.', is in treble clef and contains mostly rests. The middle staff, labeled 'Man. II.', is in bass clef and contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff, labeled 'Pedal.', is in bass clef and contains a bass line with a steady rhythmic pattern. The time signature is common time (C).

The second system of the musical score continues the composition. It features three staves: a treble staff with chords and melodic fragments, a middle bass staff with a melodic line, and a bottom bass staff with a bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The third system of the musical score concludes the piece. It consists of three staves: a treble staff with melodic lines and chords, a middle bass staff with a melodic line, and a bottom bass staff with a bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. The music features a complex texture with many chords and melodic lines. The bottom staff has a prominent eighth-note pattern.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues with complex textures and chords. The bottom staff features a steady eighth-note accompaniment.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. The tempo marking "Adagio." is placed above the top staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



# 21. Nachspiel.

*Allegro moderato. Volle Orgel.*

J.G.H.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The music begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A 'Th.' (Thorn) marking is present above the first measure of the right hand.

The second system continues the piece with similar textures. The right hand features more complex melodic lines, while the left hand provides harmonic support. A 'Th.' marking is placed above the right hand in the fifth measure.

The third system shows a continuation of the musical themes. The left hand has a 'Th.' marking above the first measure and a 'Ped.' (pedal) marking below the first measure. Below the bass staff, there are rhythmic markings: 'r l ü x l r l r l r l rl r l rl r l r l'.

The fourth system features intricate textures in both hands. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. Rhythmic markings 'l l r l rl r l l r l r l r l r l' are visible below the bass staff.

The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand. A 'Th.' marking is placed above the right hand in the second measure. Rhythmic markings 'l l r l r l r l r l r l r l r l' are visible below the bass staff.



Th.

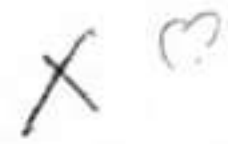
Th.

Andante. Ohne Mixturen.

Th.

rit.





## 22. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend —

J.G.H.

**Manual.**

**Pedal.**

*C.F.*

*C.F.*



First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in 3/4 time. The grand staff contains a melody with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. The word "C.F." is written above the grand staff in the fifth measure.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features the same three-staff layout. The grand staff continues with melodic and harmonic development. The word "C.F." is written above the grand staff in the fifth measure.

Third system of musical notation, concluding the piece. It maintains the three-staff format. The grand staff shows a melodic line that ends with a fermata. The word "rit." is written above the grand staff in the seventh measure. The piece concludes with a final chord in the grand staff and a bass line ending with a fermata.



## 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.

The musical score consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The first system includes a figured bass line with the following figures: *Ped. l r l r l r = l r lr l r lr*. The second system includes the figure: *r l r l r l rl r = l r l r l r l r l r*. The third system includes the figure: *lr l r l r l r l r l r l r l r l r l r*. The fourth system includes the figure: *l r l r l r*. The piece concludes with a *rit.* marking.



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

J. S. Bach.

*Sanfte Stimmen.**(tr)*

The musical score is arranged for two manuals, with each manual having a treble and bass staff. The first system includes a third staff at the bottom, likely for a lower register. The tempo and mood are indicated as *Sanfte Stimmen.* The score features complex keyboard textures, including trills and ornaments, particularly in the right hand of the first system. The piece concludes with a repeat sign in the final measure of the third system.

*C. F. etwas hervortretend.*

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



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. It features a complex texture of sixteenth-note patterns. The bottom staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking, containing a simple bass line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. The middle staff is a grand staff with a piano (p) dynamic marking, featuring sixteenth-note patterns. The bottom staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking, containing a simple bass line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. The middle staff is a grand staff with a piano (p) dynamic marking, featuring sixteenth-note patterns. The bottom staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking, containing a simple bass line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Handwritten musical score for D. 23, page 155. The score is in three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a melodic line in the treble clef, a complex accompaniment in the middle clef with many beamed notes, and a bass line with some slurs. The second system continues the melodic and accompaniment patterns. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a bass line ending with a double bar line. Fingerings are indicated by 'r' and 'l' with numbers 1-5. Dynamics like 'p' and 'f' are also present.



**25. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du gen Himmel – (Erschienen ist der herrlich Tag –)**  
*Nebentw: Gedackt und Flöte 8' Für zwei Manuale und Pedal. \*)*

D. Buxtehude † 1707.

*C. F. Hauptw: Prinzipal 8' Spitzflöte 4'*

*Ped. Subb. und Violonb. 16' Violonc. 8'*

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



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent the piano accompaniment. The music is in a key with one flat and a common time signature. The system contains seven measures of music.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent the piano accompaniment. The music continues from the first system. The system contains seven measures of music.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent the piano accompaniment. The music concludes in this system. The system contains seven measures of music. A *rit.* marking is placed above the top staff in the fourth measure. A dynamic marking of *f* is written below the bottom staff in the first measure. A large brace spans the bottom staff across the last three measures, with a fermata over the final note. The piece ends with a double bar line.



### 26. Fuge.

*Allegro moderato. Volle Orgel.*

J. G. B.

Thema.

Th.

The first system of the fugue, consisting of two staves. The upper staff begins with the main theme, marked 'Thema.', and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is two flats and the time signature is common time.

Th.

P. Th.

The second system of the fugue. The upper staff continues the theme, marked 'Th.', and the lower staff features a piano accompaniment, marked 'P. Th.', with a dynamic marking of 'p'.

Th.

Man.

P.

The third system of the fugue. The upper staff continues the theme, marked 'Th.', and the lower staff features a mezzo-forte accompaniment, marked 'Man.', with a dynamic marking of 'p'.

Th.

Th.

The fourth system of the fugue. The upper staff continues the theme, marked 'Th.', and the lower staff features a piano accompaniment, marked 'Th.', with a dynamic marking of 'p'.

Th.

The fifth system of the fugue. The upper staff continues the theme, marked 'Th.', and the lower staff features a piano accompaniment, marked 'Th.', with a dynamic marking of 'p'.



Th. Th.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff begins with a 'Th.' marking above the first measure. The lower staff begins with a 'Th.' marking above the first measure. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Th.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in the same key signature. A 'Th.' marking is placed above the first measure of the upper staff. The notation is dense with many beamed notes and rests.

Th.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in the same key signature. A 'Th.' marking is placed above the first measure of the upper staff. The notation is dense with many beamed notes and rests.

Th. P. Th.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in the same key signature. A 'Th.' marking is placed above the first measure of the upper staff, and a 'P. Th.' marking is placed below the first measure of the lower staff. The notation is dense with many beamed notes and rests.

Th. Th.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in the same key signature. A 'Th.' marking is placed above the first measure of the upper staff, and another 'Th.' marking is placed above the first measure of the lower staff. The notation is dense with many beamed notes and rests.



27. Allegro moderato. *Volle Orgel.*

M. G. Fischer.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a series of chords. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It features a melodic line with several trills (tr) and a final trill (tr) in the last measure.

*Man. u. Ped.*

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with various intervals and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system features two staves. The upper staff contains a melodic line with some slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A *Ped.* (pedal) marking is placed below the lower staff towards the end of the system.

*Ped.*

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and some notes with slurs. The bass staff contains a steady accompaniment of eighth notes. A *Ped.* marking is placed below the bass staff towards the end of the system.

*Ped.*

The second system continues the piece. The treble staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment. The *Ped.* marking from the first system is still visible above the treble staff.

The third system shows a continuation of the musical themes. The treble staff has a series of chords and moving lines, while the bass staff maintains its accompaniment. The *Ped.* marking is still present above the treble staff.

The fourth system features a change in the bass line, with some notes held for longer durations. The treble staff continues with its melodic and harmonic development. The *Ped.* marking is still visible above the treble staff.

*Ped.**Ped.*

The fifth and final system on the page concludes the piece. It features a *rit.* (ritardando) marking in the treble staff. The music ends with a double bar line. The *Ped.* marking is still visible above the treble staff.

*rit.*



28. Fuge. *Mit sanften Stimmen, worunter Gambe 3'*

R. Schumann.

*Teil.*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains several measures of music, with handwritten annotations 'B.', 'A.', 'C.', and 'H.' above the notes. A handwritten 'x' is placed above the first measure, and 'D.' is written below the first measure. The middle and bottom staves are in bass clef with a common time signature (C) and contain accompaniment notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with various intervals and accidentals. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. A handwritten 'x' is visible above the middle staff in the second measure.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more active melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. Handwritten annotations include 'D.' above the top staff in the fifth measure and 'x D' above the bottom staff in the fifth measure. The system concludes with a double bar line and some final notes.



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is a bass clef, mostly containing rests. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment. A small 'x' is written above the first measure of the top staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff has more active accompaniment. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A small 'x' is written above the first measure of the top staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff has active accompaniment. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A small 'x' is written above the first measure of the top staff.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with an 'X' in the second measure. The middle staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff contains whole notes, likely serving as a bass line or pedal point.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system. The top staff has a melodic line with a trill marked 'tr' in the fourth measure. The middle staff continues the accompaniment. The bottom staff has whole notes, with a trill marked 'X' in the fifth measure. Below the bottom staff, there are markings 'r', 'l', 'r', 'l', 'r' indicating fingerings for the right and left hands.

The third system of musical notation concludes the piece. It features similar notation to the previous systems. The top staff has a melodic line with a trill marked 'X' in the first measure. The middle staff continues the accompaniment. The bottom staff has whole notes, with a trill marked 'X' in the second measure. The system ends with a double bar line and repeat signs.







The image displays a musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a lower bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The lower bass staff contains a sequence of rhythmic patterns, often starting with a rest followed by a note, which are likely intended for a specific performance technique or accompaniment. The overall structure is that of a short, technical piece.







**30. Fuge.**

Moderato. *Volle Orgel.*

J. G. H.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are joined by a brace and contain two bass clef staves. The music is in 6/8 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The first two measures show rests in the top staff and rhythmic patterns in the bottom two staves. The third measure introduces a melodic line in the top staff. The fourth and fifth measures continue this melodic line with accompaniment in the bottom staves. The sixth measure concludes the system with a final chord in the top staff and a rest in the bottom staves.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are joined by a brace and contain two bass clef staves. The music continues from the first system. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staves provide a steady accompaniment with rhythmic patterns. The system ends with a final chord in the top staff and a rest in the bottom staves.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are joined by a brace and contain two bass clef staves. The music continues from the second system. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staves provide a steady accompaniment with rhythmic patterns. The system ends with a final chord in the top staff and a rest in the bottom staves.



The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The first system features a complex melodic line in the treble staff with many beamed notes, while the grand staff provides a rhythmic accompaniment. The second system continues this style with similar melodic and accompanimental patterns. The third system shows a more varied texture, with the grand staff playing a more active role alongside the treble staff's melody. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).



The image displays a musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef, both connected by a brace on the left. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten-style annotations, possibly 'l' and 'r', which might refer to left and right hands or specific fingerings. The score is presented in a clear, black-and-white format on a light background.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The middle and bottom staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system is divided into five measures.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The system is divided into five measures.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The system is divided into five measures.



First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'rit.' marking is present in the bottom staff towards the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with intricate textures. Fingerings and articulation marks are visible. A 'rit.' marking is present in the bottom staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music concludes with a 'rit.' marking in the top staff and a final cadence. Fingerings and articulation marks are present throughout.



## 31. Wir Christenleut'—

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

W. Friedemann Bach.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The music begins with a treble clef staff containing a series of chords and a melodic line, followed by a bass clef staff with a similar accompaniment. The key signature has two flats.

The second system continues the musical piece with two staves. The treble staff features more complex chordal textures and melodic movement, while the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains two flats.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff continues with harmonic support. The key signature is still two flats.

The fourth system includes a first ending bracket labeled '1. H.' in the treble staff. The music concludes this section with a final chord in the treble and a sustained bass line. The key signature is two flats.

The fifth system is the final system on the page, ending with a double bar line. It features a concluding melodic phrase in the treble and a final bass line. The key signature is two flats.



32. Fuge.

J. J. Froberger. † 1697.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A dynamic marking 'P.' (piano) is placed below the right staff towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. The right hand features more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs. The left hand continues with a steady accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) in the middle of the system.

The third system shows a continuation of the fugue's development. A specific instruction 'L. Hand.' is written in the middle of the system, indicating a change in the left-hand part. The right hand has a more active melodic line.

The fourth system continues the piece. The right hand has a prominent melodic line with some grace notes. The left hand provides a consistent harmonic support. The key signature remains one sharp.

The fifth and final system of the page concludes the fugue. The right hand ends with a series of notes that resolve to a final chord. The left hand also concludes with a final chord. The key signature changes to one sharp at the very end.



33. Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl —  
Sanfte Mittelstimmen.

J. G. Walter. + 1784.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. The melody in the upper staff starts in the second measure with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, F2, E2, and D2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. The upper staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. A *Ped.* (pedal) marking is placed below the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a half note G4 in the upper staff and a half note G2 in the lower staff. The upper staff then has quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has quarter notes F2, E2, and D2.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a half note G4 in the upper staff and a half note G2 in the lower staff. The upper staff then has quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has quarter notes F2, E2, and D2.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a half note G4 in the upper staff and a half note G2 in the lower staff. The upper staff then has quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has quarter notes F2, E2, and D2. A *P.* (piano) marking is placed below the bass staff.



Choral.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with a mix of quarter and eighth notes, including a half note G4. The bass line continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

The third system of notation features a more active melodic line in the upper staff with frequent eighth-note runs. The bass line provides a solid harmonic foundation with chords and eighth-note patterns.

The fourth system shows the continuation of the choral melody. The upper staff has a melodic line with some rests, while the bass line maintains the accompaniment with a mix of chords and moving lines.

The fifth and final system on this page concludes the choral section. The upper staff ends with a melodic phrase, and the bass line provides a final accompaniment. The notation includes various note values and rests throughout the system.







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

**Largo.**

G. F. Händel.

Hauptwerk, Gedackt und Salicional 8'

Pedal, Subb. 16' und Violonc. 8'

Oberw: Fagott und Gedackt 8' 1. Hand.

Mus. Ped.

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

Abrahim ruhn im Grab, - soll ich bei Abrahim 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 Abraham ruhn im Grab : für so viel Gnade sing ich Dir un-endlich Lob,

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

Welt, dem Herrn der Welt,

*l. Hand.  
(Hauptw.)*

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



## 35. Fuge.

The musical score for J.S. Bach's Fugue No. 35, BWV 1000, is presented in five systems. Each system consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both in G major and common time. The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The music is characterized by its complex counterpoint, with multiple voices and intricate rhythmic patterns. The score is written in a clear, legible style, typical of a standard music edition.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with intricate rhythmic patterns, including many sixteenth notes and some triplet markings. The notation is dense and detailed.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer note values and rests. The overall texture is busy and rhythmic.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with a focus on rhythmic movement, featuring many sixteenth notes and some eighth notes. There are some slurs and ties present.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music concludes this system with a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and some longer note values. The notation is clear and well-defined.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line in the treble with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment with some syncopation.

Third system of musical notation. The treble staff continues with its intricate melodic patterns, and the bass staff features a more rhythmic accompaniment with some syncopation.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a very active melodic line with many slurs and ties, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with its intricate melodic patterns, and the bass staff provides a steady accompaniment. The word "Ped." is written at the end of the system.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate rhythmic patterns and melodic passages.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a tempo change. The word "Adagio." is written above the staff, accompanied by a trill symbol. The music becomes more spacious and slower.



### 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, erhöhr 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 Übungsstoff 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.



