Nachtrag

zum allgemeinen

Choral-Melodienbuche

für

Kirchen und Schulen,

zur

Beförderung des Choralstudiums,

von

Johann Adam Hiller.

Leipzig,

im Verlage des Autors.

Vorerinnerung.

Das gleichgültige, mechanische, von keiner Ueberlegung geleitete Benehmen mit unsern ehrwürdigen Choralmelodien, das bisher, leider, auf allen Seiten bemerkt ward, machte mit Recht das Mißfallen der Verständigen, und derer, die wahre, herzerhebende Gottesverehrung lieb haben, schon längst rege. Man kann aber von keiner Gemeinde reinen und richtigen Gesang erwarten, wenn sie nicht in der Jugend davon belehrt und dazu angehalten, oder von Vorsängern und Orgelspielern mit Einsicht und Klugheit geleitet wird. In allen diesen Stücken sieht es an den meisten Orten traurig aus. Wieviel giebt es Männer, in Städten und auf dem Lande, die der Jugend zu richtiger, untadelhafter Absingung eines Chorals nicht allein den gehörigen Unterricht, sondern auch das noch lehrreichere Beyspiel in der Schule und in der Kirche geben können? Wieviel giebt es Orgelspieler in Städten und auf dem Lande, die einen Choral mit Würde und Nachdruck, seiner Simplicität gemäß, zu begleiten verstehen. Kein Wunder ist es demnach, wenn in unsern gottesdienstlichen Versammlungen so wenig Uebereinstimmung, und dagegen so viel Mißlaut gehört wird. Die Schuld liegt an einer Menge von Fehlern, die sich nicht blos bey den Gemeinden, sondern selbst bey den Vorsängern und Orgelspielern finden.

Die Verfertigung eines neuen Choralmelodienbuchs konnte, bey den schon vorhandenen Choralbüchern, keine andere Absicht haben, als den eingerissenen Mißbräuchen, so viel als möglich, zu steuern; dabey aber zugleich den wahren und richtigen Gesichtspunct zu bestimmen, aus welchem eine Choralmelodie gefaßt, verstanden, und vorgetragen werden muß. Ein hohes Kirchenraths-Collegium, das dieses Buch mit seiner höchsten Genehmigung beehrte, genehmigte doch wohl hauptsächlich die Absicht desselben. Nun, da das Buch erschienen, und schon in viele Kirchen unsers geliebten Sachsenlandes vertheilt ist, wird es jeder, dem die Verbesserung einer so wichtigen Sache am Herzen liegt, als die Grundlage zu dieser Verbesserung ansehen können, und das, was zum richtigen Gebrauche desselben, zu freymüthiger Anzeige der bisherigen Mängel und Fehler nöthig ist, mit Geneigtheit, nicht mit Widerwillen in dem jetzt erscheinenden Nachtrage aufnehmen. Außerdem daß dieser Nachtrag dienen soll, das Choralbuch, dem Titel gemäß, immer mehr und mehr zum allgemeinen zu machen, hat er auch die Absicht, den Verstand der Choralliebhaber, (und das sollten alle Cantoren und Organisten in Städten und Dörfern doch wohl seyn) nützlich, und mehr als bisher geschahe, zu beschäfftigen. Ich habe ihn daher so reichhaltig zu machen gesucht, als mir möglich war. Man kann davon nach den hier voran gesetzten acht Abtheilungen urtheilen, und den ganzen Inhalt desselben übersehen.

Erste Abtheilung. Anmerkungen über das Choralbuch überhaupt.
Zweyte Abtheilung. Nöthige Erinnerungen für den Sänger.
Dritte Abtheilung. Nützliche Anmerkungen für den Orgelspieler.
Vierte Abtheilung. Ueber die alten Tonarten und deren Gebrauch.
Fünfte Abtheilung. Verzeichniß der besten und brauchbarsten Compositionen für die Orgel.
Sechste Abtheilung. Ueber die Zwischenspiele, mit practischen Erläuterungen.
Siebente Abtheilung. Ueber die Vorspiele, ebenfalls mit practischen Exempeln.
Achte Abtheilung. Nachgebrachte Melodien.

Mein herzlicher Wunsch ist, daß die Abhandlung dieser nicht unwichtigen Materien so aufgenommen werden mögen, als ich wünsche, und den Nutzen stifte, den ich dabey zur Absicht gehabt habe.

Erste Abtheilung.

Anmerkungen über das Choralbuch überhaupt.

Verbesserung, nicht gänzliche Umschmelzung des Choralgesanges ist, wie man nun eingesehen haben wird, die Absicht des allgemeinen Choralmelodienbuchs. Wer da weiß, welchen unangenehmen Dienst man mit Abänderungen denen thut, die lange an etwas gewöhnt sind; welche Mühe es kostet, bey ganzen Gemeinden damit durchzudringen, der wird sich gern so sehr einschränken, als er kann, und lieber zu wenig, als zuviel thun. Ueber die wenigen Abänderungen, die man in ohngefähr 13 bis 15 unter 245 Melodien meines Buchs findet, und die auf der 2ten Seite der Vorrede alle angemerkt sind, wird sich niemand zu beschweren haben; eben so wenig als über die geringe Anzahl neuer Melodien, die überdem größtentheils dadurch nothwendig werden, daß die Lieder, zu denen sie gehören, nach keinen bekannten alten Weisen gesungen werden können. Und wem die Melodien No. 43, 121, 174, 190, 218 nicht gefallen, der findet immer eine bekannte gleich daneben, die er dafür wählen kann.

Und doch wird man mir vielleicht, von andern Orten her, oft entgegen rufen: „Wir singen diese Melodie anders, als sie in Ihrem Buche steht.“ Das weiß ich wohl, lieben Freunde; habe so eben davon geredet, und in der Vorrede die nöthigen Winke darüber gegeben. Was meynt man denn aber eigentlich? Ist es das Hinwegschaffen unnützer Wiederholungen und Dehnungen, was einigen anstößig ist? Das sollte ich fast nicht glauben; und wenn es auch beym ersten Anblicke ein wenig auffallen sollte, so darf man ja nur ein Paarmal auf Vorsänger und Orgel Achtung geben, um damit bekannt zu werden. Meynt man aber einzelne Zeilen in einem Chorale, die man an zehn Orten zehnmal anders singt: so wird man doch nicht verlangen, daß ich zehn Melodien statt einer hätte drucken lassen, oder alle Abweichungen, wie es einige gethan haben, beyfügen sollen. Wie sehr das wider die Absicht meines Buchs wäre, nach welcher ich nur das geben wollte, was ich nach sorgfältiger Prüfung und reiflicher Ueberlegung als das Beste fand, erhellet aus der Vorrede zu demselben. Kann und will man nicht auf meine Seite treten, nun so mag ichs nicht hindern, fernerhin zu singen, wie man bisher gesungen hat.

Zu dem Liede: Mein Jesu, dem die Seraphinen — sind zwey Melodien bekannt: die eine steht in den Leipziger Choralbüchern, und ist aus dem Hallischen oder Freylingshausischen Gesangbuche entlehnt; die andere hat man in Dresden, und schreibt sie dem seel. Homilius zu; die Gemeinden sind aber weder mit der einen noch mit der andern hinlänglich bekannt. Außerdem haben auch beyde Melodien sehr auffallende Fehler. Ich will mich ein wenig dabey aufhalten, muß aber vorher den in der Vorrede berührten Unterschied zwischen metrisch und characteristisch, oder Metrum und Character eines Liedes und seiner Melodie deutlicher auseinander setzen *).

Daß beydes, Lied und Melodie, im Character sowohl als im Metro mit einander überein kommen müsse, ist eine ausgemachte Sache. Jeder fühlt, daß man: Hilf Herr Jesu laß gelingen — nach Ach was soll ich Sünder machen —, oder: Jesu, meines Lebens Leben — nach Werde munter mein Gemüthe — nicht singen kann, weil Lied und Melodie im Metro nicht zusammen treffen. Aber man singe: Wenn mein Stündlein vorhanden ist — nach Allein Gott in der Höh sey Ehr —, oder: Alle Menschen müssen sterben — nach Werde munter mein Gemüthe —: so werden Lied und Melodie zwar in Metro überein kommen, aber nicht im Character. Man wird es fühlen, daß die beyden Melodien für diese Lieder zu fröhlich sind. Es haben schon andere **) vor mir,

*) Im 43sten Stück des Leipziger Intelligenz-Blattes von 1792 ist eine kurze Beantwortung der Frage: Worinne besteht das Eigenthümliche einer guten Choralmelodie? eingerückt, woraus ich hier das Nöthigste wiederhole.

**) Man sehe die Vorreden zu Vierlings Choralbuche nach.

mir, über dieses Unschickliche in unsern Choralgesängen geklagt, und zu jedem Liede eine eigene, dem Sinne der Worte oder dem Character ganz angemessene Melodie gewünscht. Die Schwierigkeiten aber, in die uns die Erlernung dieser Melodien verwickelte, würde der Vortheil nicht vergüten, den wir dadurch erhielten. Zu Luthers Zeiten, da sich die Zahl der Lieder nicht über 40 belief *), konnte leicht jedes Lied seine eigene Weise haben; und doch wäre es nicht übel gewesen, wenn der seelige Mann: Wo Gott der Herr nicht bey uns hält — und Wär Gott nicht mit uns diese Zeit — nach einerley Weise gesungen hätte. Es können getrost mehrere Lieder auf eine Melodie genommen werden, wenn sie nur im Character sich nicht ganz entgegen sind. Freylich ist es nicht gut, wenn zu 48, zu 57 Liedern nur eine Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten — und Freu dich sehr, o meine Seele — vorhanden ist; wenn man: Mein Heiland lebt, was soll ich sterben — Wer weiß wie nahe mir mein Ende — singt, wie Wer nur den lieben Gott —, oder: Ach, wo soll ich Ruhe finden — wie Freu dich sehr. — In diesem Falle ist es nöthig, eine oder ein Paar Melodien herbey zu schaffen und bekannt zu machen, wie in meinem Choralbuche geschehen ist. Man muß sich wundern, daß der Mangel auf einer Seite, und der Ueberfluß auf der andern bisher so wenig verspührt worden ist. Was nützen uns z. E. unter den vierzeilig jambischen Liedern 11, von No. 9 bis 19, und unter den siebenzeilig jambischen ebenfalls 11 Parallelmelodien, von No. 134 bis 144 meines Choralbuchs? Freylich ist man genöthigt, sie beyzubehalten, weil unsere Gemeinden damit bekannt sind.

Nun wieder zu den beyden oben erwähnten Melodien des Liedes: Mein Jesu, dem die Seraphinen — sie sind dem Metro anpassend, das ist wahr; aber auch dem Character? auch der richtigen Declamation? Daran ist gar sehr zu zweifeln. Wir wollen sehen: die Hallische Melodie entspricht dem Character des Liedes ganz und gar nicht. Der Dichter schwingt mit seinen frommen Gebeten sich zu den Seraphinen empor, steigt im Glauben zum Heilande hinauf, und der Componist kriecht mattherzig an der Erde, und singt — ein Abendlied: Ich will mich nun zu Bette legen, des Tages Arbeit ist vollbracht. Man höre und urtheile, zu welchen Worten die Melodie am besten paßt:

$\overline{d}\ \overline{e}\ \overline{fis}\quad \overline{g}\quad \overline{a}\quad \overline{h}\ \overline{a}\ \overline{g}\ \overline{g}\quad \overline{h}\quad \overline{a}\quad \overline{h}\quad \overline{g}\ \overline{fis}\quad \overline{e}\ \overline{e}\ \overline{d}$

Mein Jesu, dem die Seraphinen im Glanz der höchsten Majestät u. s. w. In dieser Melodie ist also der Character des Liedes ganz verfehlt; und das nicht allein, sondern sie ist auch in Ansehung der Declamation höchst fehlerhaft. Jede Zeile derselben hat einen vollkommenen Schluß, ein Punctum, da in den vier ersten Zeilen der Poesie nicht einmal ein Comma nöthig ist. Man trift zwar in den ältern Melodien dergleichen Unregelmäßigkeiten häufig an; aber ein neuer Componist, der in der musicalischen Periodologie besser unterrichtet seyn sollte, kann sich damit nicht entschuldigen. Die andere, oder Dresdner Melodie stimmt zwar besser zum Character des Liedes, hat aber eben den Fehler, daß da, wo nur Einschnitte hingehören, völlige Schlüsse sind. Außerdem machen die öftern Quartensprünge $\overline{h}\ \overline{\overline{e}}$, $\overline{c}\ \overline{\overline{f}}$, und in der letzten Zeile gar $\overline{h}\ \overline{e}\ \overline{h}$, da die hohe Note immer auf eine kurze Sylbe fällt, die Quantität der Sylben sehr zweydeutig, und die ganze Melodie widerwärtig. Diese Betrachtungen bewogen mich aus den zwey Melodien eine dritte zusammen zu setzen, die man No. 182 im Choralbuche findet. Damit aber niemand glaube, ich wolle, indem ich von den Fehlern anderer Melodien rede, die meinige als ganz frey davon gehalten wissen: so erinnere ich, daß im 9ten Tacte der 2ten Reihe für den 2ten Tacttheil im Discante $\overline{\overline{d}}$ besser ist, als $\overline{\overline{c}}\ \overline{h}$, und daß man unter die Baßnote gis lieber $\frac{6}{5}$, statt 6 setzen könne. Auch will ich nicht in Abrede seyn, daß nicht hin und wieder sich andere kleine Fehler in mein Buch eingeschlichen, und wie Mücken in einen Heuscheber verkrochen haben können, die aber in Unwissenheit so wenig als in Nachlässigkeit ihren Grund haben, sondern menschliche Schwachheit leicht übersehen konnte. Sunt delicta tamen, quibus ignoviſſe velimus.

Ein auffallender Fehler in unsern bisherigen Gesangbüchern ist es, daß hin und wieder so wenig auf den Character eines Liedes Rücksicht genommen worden ist, um immer eine demselben entsprechende Melodie darüber

zu

*) Man sehe die ersten drey Lutherischen Gesangbüchlein, die im J. 1524 und 25 in Wittenberg gedruckt wurden, in Schamelii evangelischem Lieder-Commentario.

zu setzen. So steht z. E. im Leipziger Gesangbuche die Melodie, Werde munter mein Gemüthe — wirklich über den Liedern: Alle Menschen müssen sterben — und Ach daß nicht die letzte Stunde —, da sie doch zu dem letztern nicht einmal metrisch ganz paßt. Ueber: Ich will mit Danken kommen — steht: Von Gott will ich nicht lassen —, da Aus meines Herzens Grunde — dem Character weit angemeßner ist. Wer weiß wie nahe mir mein Ende —, O großer Gott du reines Wesen — haben beyde Wer nur den lieben Gott läßt walten — zur Ueberschrift; man singe sie nun einmal nach No. 91 im Choralbuche; wenn man dann richtigern oratorischen Accent, mehr Uebereinstimmung des Characters nicht gewahr wird, so ist man für diese Untersuchung gar nicht gemacht. Gut wird es seyn, wenn künftig in den Gesangbüchern die Melodie eines Liedes nicht blos mit den Anfangsworten eines andern, sondern zugleich mit der Nummer nach dem allgemeinen Choralmelodienbuche angegeben wird. Es ist besonders alsdann nöthig, wenn 2, 3 bis 4 Melodien zu einem Liede in demselben stehen; auch erhalten Vorsänger und Organisten den Vortheil, daß sie der Melodie wegen nicht erst in ihrem Register nachschlagen dürfen. Das neue Leipziger Gesangbuch wird diese bequeme Einrichtung haben.

Und nun möchte ich wohl fragen, wenn jemand diese und andere Mängel unsers Choralgesanges, unserer Gesang- und Choralbücher mit Ueberlegung und Bescheidenheit zu verbessern sucht, ob man sich mit Recht über unnütze Aenderungen, unnöthige Neuerungen beklagen könne? ein Vorwurf, der meinem Unternehmen anfänglich, hin und wieder, auch wohl in anonymischen Billetten ist gemacht worden; den ich nun aber, da ich mich theils in der Vorrede zum Choralbuche, theils in gegenwärtigem Nachtrage darüber rechtfertige, und man sich mit eignen Augen überzeugen kann, wie wenig der Abänderungen im eigentlichen Verstande sind, nicht weiter erwarte.

Zweyte Abtheilung.

Nöthige Erinnerungen für den Sänger.

Die üblen Gewohnheiten, wodurch unser sonst so reizende und rührende Choralgesang sowohl in ganzen Gemeinden, als von einzelnen Personen verdorben wird, sind so häufig, daß man ein ganzes Buch davon schreiben könnte; ich will aber nur die gemeinsten und auffallendsten berühren, um auch von dieser Seite, wenn es möglich ist, einige Verbesserung zu bewürken. Wie schwer es damit halte, und wie wenig man sich zu versprechen habe, wird jeder einsehen, der den Starrsinn, die Gefühllosigkeit so mancher Menschen kennt, und wie schwer sie zu belehren sind. Ist es Traum von schimärischer Vollkommenheit? ist es Stolz oder Trägheit auf Seiten derer, die von keiner Veränderung, wenn sie auch noch so nöthig und nützlich wäre, hören wollen? Wahrscheinlich ist es die letztere. Es stöhrt die Gemächlichkeit, mit welcher sie den Gottesdienst mechanisch abwarten, und gefühllos ein Lied nach dem andern daher singen, wenn ihnen etwas darinne aufstößt, was sie aus dem Gleise bringt, und eine besondere Aufmerksamkeit fodert: sie glauben sodann ein Recht zu haben, sich über Unfug und Neuerungen zu beklagen. So traurig diese Erfahrung auf einer Seite ist, so erfreulich ist dagegen auf der andern die Ueberzeugung, daß es noch viele, ja gewiß mehr gute Menschen giebt, die Verbesserungen nicht allein von ganzem Herzen wünschen, sondern sie auch mit Ernst und Eifer unterstützen helfen. Diese letztern werden das, was hier gesagt werden soll, sicherlich billigen, und den erstern sey es zu reiflicher Ueberlegung anheim gestellt.

Man hört oft über das überlaute Singen oder Schreyen in unsern Versammlungen klagen, und führt dagegen die sanfte Singart der Brüdergemeinden an. So wahr es nun ist, daß man Schreyen und Kreischen nicht schön finden kann; so gewiß jene sanftere Singart auch

bey

bey uns eingeführt werden könnte, wenn jedes Mitglied der Gemeinde sich dazu bequemen, und eins das andere ermahnen wollte: so würde doch diese vermeynte Schönheit einer andern den Weg vertreten, von welcher das Herz unwiderstehlich ergriffen wird, wenn es aus der Fülle eines jeden andern Herzens, in versammelter Gemeinde, mit lauter Stimme, Gott anrufen, loben und ihm danken hört. Aber laute Stimme ist keine schreyende und kreischende; diese macht freylich den Gesang äußerst widerwärtig.

Dazu kommt nun noch eine höchst fehlerhafte, verdorbene Aussprache der Worte, wo kein reiner Vocal gehört, kein Unterschied der harten und weichen Consonanten bemerkt wird. So höre ich z. E. alle Sonntage singen: Anser Mädler bäsd en dem hechsden Drahn — statt: Unser Mittler bist in dem höchsten Thron. Wenn das nun mit kreischender, oft distonirender Stimme geschieht, wie es meistentheils der Fall ist, so kann freylich den Ohren eines unbefangenen Zuhörers unser Choralgesang kein sonderliches Vergnügen machen. Wenn diese fehlerhafte Aussprache sich etwan blos in dem Munde dieses oder jenes gemeinen Mannes fände, der das Unglück gehabt hat, in der Schule verwahrlost zu werden, so müßte man freylich mehr den schlechten Unterricht in der Schule, als den schlechten Sänger tadeln. Und, leider, lehrt die Erfahrung, daß hin und wieder Männer, die andere sprechen lehren sollen, selbst so fehlerhaft sprechen, und vor den Ohren der Gemeinde eben so erbärmlich singen, der sie doch mit gutem Beyspiele in reiner Aussprache und unverdorbenen Gesange vorgehen sollten.

Noch ein anderer Fehler fällt in unsern Versammlungen sehr auf, woran aber meistentheils die männlichen Stimmen Schuld sind. Man bemerkt, wenn man in der Kirche einen Choral singen hört, außer den weiblichen Stimmen, wenig sichern und festen Gang der Melodie. Die Ursache hat man in zweyerley Unarten zu suchen. Der Choralgesang war ursprünglich blos einstimmig; so sind auch die ältesten Melodien aufgeschrieben worden. Man kann daraus leicht die Folge ziehen, daß die Gemeinde diese Melodien anfänglich im Einklange sang, und die Harmonie, die nach der Zeit hinzu kam, blos der Orgel und dem musikalischen Chore überließ. Durch Ueberschreitung dieser Grenze, da ein Theil der Gemeinde sich nicht allein auf Erfindung eines Basses zur Melodie, sondern auch auf harmonische Mittelstimmen einläßt, und dann durch das sogenannte Brodiren, Variiren und Verkräuseln des Gesanges ist ein unausstehlicher Mißlaut in unsern durch Simplicität allein so wirksamen Choralgesang gekommen, und alle Gleichförmigkeit, alle Einheit ist dahin.

Daß hier wieder Vorsänger und Orgelspieler, welche den Gesang der Gemeinden in Ordnung halten und leiten sollten, viel Schuld an dem Verderben haben, liegt am Tage. Man darf hin und wieder nur ein wenig aufmerksam seyn, um zu finden, wie diese mit den Gemeinden gleichsam wetteifern, wer es am buntesten, oder wie sie es nennen, am künstlichsten machen könne. Mit den Orgelspielern werde ich hernach mich besonders unterhalten. Jetzt will ich einige Cantoren und Vorsänger nur an eine oder andere ihrer Unarten erinnern. Es giebt einige, die sich einbilden, daß sie nie mit der Gemeinde gleichen Schritt halten dürften, sondern in jeder Zeile ein wenig inne halten, sodann ein paar Sylben wiederholen, und so bis ans Ende der Zeile nachgejagt kommen müßten. Sie singen z. E. Allein Gott in der — in der Höh sey Ehr, und Dank für seine — für seine Gnade. Oder sie halten als Baßsänger es für eine Schönheit, wenn sie den aufwärtsgehenden Quartensprung d g bey vollkommnen Schlüssen, mit den dazwischen liegenden Secunden ausfüllen. Sie singen d e fis g, und fühlen nicht, daß sie mit fis einen häßlichen Octavenfehler gegen eine der Mittelstimmen, wo nicht gar gegen die Oberstimme, machen. Und was ist endlich an ihrem Basse gelegen, wenn sie ihn auf Gerathewohl selbst erfinden, und nicht immer nach einer guten und regelmäßigen Vorschrift singen? Sie machen dadurch die tiefen Stimmen in der Gemeinde zu eben so unglücklichen Baßerfindern als sie selbst sind; und wie kommen bey der Verschiedenheit aller dieser Bässe die Mittelstimmen zu rechte, die sich nach ihnen richten müssen? Wer sieht nicht ein, daß hierinne, und in der unseeligen Sucht zu brodiren, oder zu diminuiren (größere Noten in kleinere zu zertheilen) der Grund alles Mißlauts in unsern Versammlungen liegt? Wer wollte nun ein Buch, worinne die Melodien ächt, ohne alle Beymischung heterogener Zusätze enthalten sind, worinne die Harmonie rein und richtig in die gehörigen Stimmen vertheilt wird, nicht für ein wahres Bedürfniß, nicht für eine Wohlthat ansehen?

Ohne Eitelkeit darf ich mir schmeicheln, daß mein Choralbuch dieses Buch sey, wenigstens habe ich allen Fleiß angewandt, um es dazu zu machen. Da es nun höhern Orts gewürdigt worden ist, den Kirchen und Schulen in Sachsen zum Vorsingen, Orgelspielen und Unterricht der Jugend empfohlen zu werden, so füge ich hier, außer dem was schon in der Vorrede gesagt worden ist, noch einige Ermahnungen und Bitten für Cantores, und Vorsänger, besonders als Lehrer des Gesanges in Schulen bey, weil auf diesen Unterricht das meiste ankommt, und unsere Nachkommen wenigstens bessern Gesang haben werden, wenn es auch mit der Verbesserung unserer Zeitverwandten nicht viel bedeuten sollte.

1. Man singe den Choral immer mit in der Intonation reiner, fester und wohl unterhaltener Stimme, so daß man nicht bald zu hoch, bald zu tief kommt, besonders in den Sprüngen. Man halte jeden Ton so lange fest, bis der andere eintritt. Man enthalte sich aller unnöthigen Ausfüllungen der Sprünge, und bemerke das was S. XV der Vorrede darüber gesagt ist. Am allermeisten vermeide man allen Flitterstaat der sogenannten Manieren und Schnörkel, wenn man sie auch in gewissen Choralbüchern geschrieben oder gedruckt finden sollte. Sie sind dem Hauptcharacter des Chorals ganz entgegen, welcher Simplicität ist. Ein auf der vorletzten Note eines Schlusses angebrachter Triller, ein kräftiger Vorhalt hin und wieder, sind die einzigen Zierrathen, welche eine Choralmelodie erlaubt.

2. Man gewöhne sich an eine reine, deutliche, dem Gesange vortheilhafte Aussprache der Worte. In dieser Rücksicht spreche man alle Vocalen rein, und gehörig von einander unterschieden aus. Man lasse den Ton oder die Note, ihrem Werthe gemäß, über dem Vocale ausdauern, und nehme den oder die folgenden Consonanten auf den folgenden Ton, um nicht in Gefahr zu seyn durch ein m oder p den Ton in den Mund zurück zu treiben, oder ihn mit l anzufüllen, wenn man das Wort al-les eben so singt, wie man es nach dem A B C buchstabirt. Die harten und weichen Consonanten b p, g k, d t, unterscheide man wohl von einander. Man singe nicht: qui dollis beggada statt qui tollis peccata, nicht Teus bader omnibodens für Deus pater omnipotens, nicht Gönig, nicht Greuz, nicht Gabidel, sondern König, Kreuz, Capitel. Bey den Dyphthongen halte man den ersten Vocal fest, verwandle das e vor i oder u lieber in ein gemäßigtes a, und lasse den zweyten Vocal sich sanft anschließen. Es ist in meinen beyden Singanweisungen über diese Puncte alles schon gesagt worden, und nur zu wünschen, daß es befolgt werde.

Ein Paar andere, kurz vorher gemachte Anmerkungen mag ich hier nicht wiederholen. Man wiederhole sie für sich, so oft man es nöthig erachtet, und suche sich darnach zu bilden. Wer andere guten Gesang lehren soll, muß selbst gut zu singen verstehen; und nie ist es zu spät, das zu lernen, was man bisher nicht wußte. Das Streben nach größern Vollkommenheiten ist Pflicht des vernünftigen Menschen, und Vergnügen in dieser Pflicht finden characterisirt den guten edlen Mann, im hohen und niedrigen Stande.

Dritte Abtheilung.

Nützliche Anmerkungen für den Orgelspieler.

Wie brave und verständige Organisten mit mir und meinem Choralbuche dran sind, werden sie schon aus der Vorrede wissen; werden die Absicht desselben eingesehen haben, und die Mittel selbst finden, wie sie diese, an ihrem Theile, unterstützen und befördern können. Für sie wäre dies Capitel nicht nöthig; aber es giebt in kleinen Städten und auf dem Lande eine gute Anzahl derer, die Belehrung bedürfen, und zum Theil auch wünschen. Diesen zum Besten muß hier noch verschiedenes angemerkt und erörtert werden. Und wie ich jetzt von meinen Belehrungen die Organisten ausnehme, die sie nicht nöthig haben, so waren in der vorigen Abtheilung auch die Cantoren ausgenommen, die

mit

mit ihnen in gleichem Falle sind. Belehrung, deren sie nicht bedürfen, Tadel, der sie nicht trift, ist ihrentwegen nicht geschrieben.

Zuförderst bitte ich aber alle die, für die ich dies schreibe, sich mit der Art, wie in meinem Buche die Melodien vierstimmig gesetzt sind, gehörig bekannt zu machen. Man wird sie im Anfange vielleicht ein wenig fremd und beschwerlich finden; aber einige Uebung damit wird sie so geläufig, so leicht machen, daß man Freude daran haben, und den Nutzen davon bald einsehen wird. Es ist über das Benehmen dabey in der Vorrede schon so viel gesagt worden, daß ich hier nur ermahnen darf, es mit Aufmerksamkeit zu lesen, und gehörigen Gebrauch davon zu machen.

Man bilde sich nicht ein, daß diese Art den Choral zu spielen zu träg und zu leer sey. Diejenigen Herren Organisten, die immer mit vollen Fäusten zugreifen, werden es vielleicht so finden; wenn man aber von ihren 6, 7 und 8 stimmigen Harmonien die reine und richtige Fortschreitung fordern wollte, so würden sie vielleicht in nicht geringe Verlegenheit gerathen. Eben so werden es auch die finden, bey denen des Diminuirens, Variirens, Colorirens, (man möchte sagen Radotirens) kein Ende ist. Wie wenig sie damit ausrichten, könnte ihnen nicht unbekannt seyn, wenn Eigenliebe und Stolz ihre Augen nicht mit einem Dunste umnebelten, oder ihnen erlaubten, sich selbst zu fragen: Wozu dient das? Sie würden dann finden, daß die Gemeinde, zu ihrer Unterstützung, von dem allen nichts bedarf, öfters nichts davon gewahr wird, als ein wüstes Getöse, ein wildes Geschwirre verschiedener Stimmen durch einander; und daß der darauf Aufmerksame endlich auch fragt: Wozu dient das? — Vielleicht die künstliche Unkunst des Organisten zu zeigen.

Unvermerkt bin ich hier unter eine andere Classe von Orgelspielern gerathen, die zwischen den oben genannten, und denen, für die ich eigentlich schreibe, mitten inne steht; eine Classe, die Belehrung höchst nöthig hat, ob sie sich gleich einbildet, deren ganz und gar nicht zu bedürfen. Es fehlt diesen Orgelspielern nicht an Geschicklichkeit, wenigstens nicht an mechanischer Fertigkeit in Händen und Füßen, und die ist es, worauf sie stolz sind; aber sie mißbrauchen diese Fertigkeit, und bedenken nicht, daß weder das was sie spielen, noch der Ort wo sie spielen, sich mit ihrer bunten Manier verträgt. Man wird in einigen derselben sogleich den Sonatenspieler des Claviers gewahr. Alles läuft, hüpft, springt; sie spielen Clavier auf der Orgel, da doch die Orgel eine ganz andere Behandlung fordert als das Clavier oder Pianoforte. Bey diesen ist der stehenbleibende Finger von keinem großen Nutzen, dem letztern Instrumente ist er sogar ganz entgegen; die Orgel aber fodert ihn durchaus. Diesen Herren nun wird es nicht schaden, wenn sie den Choral oft und fleißig, so demüthig, mit ausgehaltenen Tönen, wie er in meinem Buche steht, spielen.

Und nun die allerliebsten Zwischenspiele — Was für Unfug damit getrieben wird, welcher Unsinn da zum Gehöre kommt, wissen alle vernünftige Menschen, und ärgern sich darüber. Man muß gar nicht daran denken, was der Zweck der Zwischenspiele sey, wenn man sich solche Ungereimtheiten erlauben kann. Ehe ich diese vertheidigen möchte, wollte ich lieber behaupten, daß Zwischenspiele ganz und gar nicht nöthig wären. Sie sollen dienen, der singenden Gemeinde, nach einer geendigten Zeile, den ersten Ton der folgenden vorzubereiten und in den Mund zu legen; und die Gemeinde findet ihn, muß ihn oft finden, ohne diese Vorbereitung, und Trotz des Wirrwarrs, den ihr die Orgel entgegen stellt. Die Organisten werden demnach sehr wohl thun, wenn sie fein überlegen, was sie mit ihren Zwischenspielen eigentlich wollen, und sich der Absicht gemäß dabey benehmen. Wollen und sollen sie damit der Gemeinde die Eintritte vorbereiten, so müssen sie nicht hinter ihr drein kommen, müssen nicht über die Gebühr in der aushaltenden Harmonie liegen bleiben, dann mit abentheuerlichen Schwingungen sich bis an den Himmel erheben und wieder in den Abgrund stürzen, bis die Gemeinde sie ruft, und sie endlich genöthigt sind, ihr zu folgen. Es ist dieser Materie eine eigene Abtheilung in diesem Nachtrage gewidmet. Sie ist es werth wohl überlegt zu werden.

Von den Präludien, der großen Quaal derer, die allen guten Willen, aber nicht die Kräfte dazu haben, soll ebenfalls in einer eigenen Abtheilung gehandelt werden. Hier also nur einige allgemeine Anmerkungen. Daß ein wohl überdachtes, zweckmäßiges Vorspiel zu

einem Chorale eine wahre Verschönerung des Gottesdienstes, und nicht ohne Wirkung sey, wird niemand läugnen, der für musikalische Schönheiten nicht ganz ohne Gefühl ist. Der seel. Homilius war 14 Jahre lang Organist an der Frauenkirche zu Dresden, die eine der schönsten Silbermannischen Orgeln hat. Im nachmittäglichen Gottesdienste wurden 3 Lieder gesungen, und der seelige Mann hatte es sich zum Gesetz gemacht, allemal drey verschiedene Vorspiele, auf die er sich den Sonnabend vorher sorgfältig vorbereitete, zu den 3 Liedern zu machen. Sie bestanden in einer freyen Phantasie und Fuge, wozu er bisweilen das Thema aus der Choralmelodie entlehnte, in einem Trio, und variirten Chorale. Alle Musikkenner und Liebhaber versammelten sich Nachmittags in der Kirche, um diese Präludien zu hören, und Homilius erwarb sich damit den Ruhm eines großen, selbst des größten Organisten seiner Zeit, wenn man Erfindung und Geschmack mit in Anschlag bringt. Daß diese Classe von Orgelspielern noch nicht ganz ausgestorben ist, sondern daß hin und wieder, oft in einer kleinen Stadt, ein geschickter Mann angetroffen wird, ist ein Glück für die Musik und die Orgelkunst; ein Unglück aber ist es, daß solche Männer aus ihrer Verborgenheit nicht hervor gezogen, und in einen hellern Wirkungskreis versetzt werden.

Gegen diese verhältnißmäßig wenigen braven Organisten giebt es, leider, eine Menge von Leyermännern, Schwärmern und Polterern, oder auch von solchen, die der Mangel an Geschicklichkeit und eigenem Talente zu entlehnten, auswendig gelernten Aufsätzen nöthigt, sollten es auch Arietten oder gar Menuetten und englische Tänze seyn. Daß dadurch in der Kirche keine Erbauung gestiftet werde, leuchtet jedem ein. Dem Uebel kann nun wohl vor der Hand nicht besser abgeholfen werden, als wenn man die erstern nöthigt, ihre Vorspiele so kurz als möglich zu machen; den letztern aber ausgeführte Präludien ganz schenkt, und zur Vorbereitung der Tonart des Liedes nur einige wenige harmonische Griffe von ihnen fordert; bis sie durch Studiren guter Muster, und durch fleißige Uebung dahin gelangen, selbst etwas einem Präludio ähnliches zu erfinden, oder gute von andern aufgesetzte Vorspiele sicher und mit Verstande abzuspielen. Eine Sammlung leichter Präludien sollte an kleinen Orten in den Kirchen pro Inventario vorhanden seyn; denn insgemein ist der Organist, oder der, der sich zum Organisten vorbereitet, zu arm, sich solche anzuschaffen und darnach zu bilden.

Nächst dem, was in der Vorrede zum Choralbuche gesagt worden ist, kann dieses Wenige hinreichend seyn, unsere Orgelspieler aufmerksam zu machen, und zu einer zweckmäßigern Behandlung des Chorals zurück zu führen. Wem die Würde seines Amts am Herzen liegt, wer sich bestrebt in seinem Fache, durch Belehrung immer weiter zu kommen, und den Umfang seiner Pflichten ganz zu kennen, dem kann nichts dazu behülflicher seyn, als das kleine Werkchen, das Türk in Halle unter dem Titel: Pflichten eines Organisten, herausgegeben hat. Auch dieses Buch verdient als ein Inventarienstück in den Kirchen zu seyn.

Man erlaube mir hier noch ein treuherziges, gutmeynendes Wort über diesen Umstand. Ihr klagt, lieben Freunde, hin und wieder, über Eure schlechten Orgelspieler. Habt Ihr sie vielleicht schlecht bekommen? Da wäre es wohl gut, wenn man es nicht bey Klagen bewenden ließe, sondern den schlechten Orgelspieler je eher je lieber in einen bessern umzuschaffen suchte. Jeder, den nicht der Himmel im Zorn in so ein Amt gesetzt hat, kann es werden, wenn er die Mittel dazu in Händen hat. Ein einziges gutes Buch, eine mäßige Sammlung guter Muster kann ihn dazu machen. Aber zu Anschaffung derselben ist, wie gesagt, der Organist, der Schulmeister zu arm. Wäre es nicht weise, nicht patriotisch, wenn man aus dem Kirchenvermögen, mit dazu erforderlicher Bewilligung, so viel zu erübrigen, oder durch andere gutgesinnte Menschen zusammen zu bringen suchte, daß nach und nach für den Orgelspieler eine kleine Bibliothek angeschaft würde, die als Inventarium bey der Kirche bliebe? Mancher gute Mann, manche gute Frau würde sich dadurch ein rühmlicher Denkmal stiften, als durch ein grünes oder blaues Behängsel, von Wolle oder Seide, mit goldnen oder silbernen Franzen, an Plätzen, die auch ohne Behängsel wären, was sie seyn sollen. Oder will man, muß man in so nützlichen Dingen immer auf Befehl warten?

Vierte Abtheilung.

Ueber die alten Tonarten, und ihren heutigen Gebrauch.

Es geht gewissen Musikern mit der alten Musik, wie den mit der jetzigen Welt Unzufriednen mit den vergangnen Zeiten. Da soll alles besser gewesen seyn; und wenn man es untersucht, so findet man freylich vieles anders, aber deßwegen noch nicht besser. Man preist die alten Tonarten, oder sogenannten Kirchentöne, ihrer mächtigen Wirkung, ihrer mannigfaltigen Modulationen wegen, ohne zu bedenken, daß sie beydes zum Theil der Harmonie zu danken haben, die sich doch lediglich auf das neuere System der Musik gründet. Kein von Vorurtheilen freyer Mann wird den Liedern, die nach den alten Tonarten gemacht sind, ihre Kraft und Würde absprechen. Wenn man aber recht davon urtheilen wollte, müßte man sie blos monodisch singen, und alles Mitgefühl der Harmonie unterdrücken, welches sich aber schon so fest bey uns gesetzt hat, daß es ganz unmöglich ist. Man würde alsdann gewahr werden, daß man sie blos als Modificationen einer einzigen Tonleiter ansehen, oder harmonisch alle auf eine oder die andere unserer heutigen Tonarten, dur und moll, zurückführen könne, wie z. E. die Melodien der Dorischen Tonart auf unser D moll, die der Phrygischen und Aeolischen auf A moll, die der mixolydischen auf unser C oder G dur, u. s. w.

Doch ich nenne hier Tonarten, von denen vielleicht dieser und jener keine Kenntniß hat; es ist daher nöthig eine kurze Beschreibung von ihnen zu machen. Sie sollen noch von den alten Griechen, und ihrer Musik abstammen, wenigstens lassen die Benennungen so etwas vermuthen, die alle griechischen Ursprungs, und von den Namen verschiedener Völker Griechenlands entlehnt sind. Die Jonische, oder unsere harte diatonische Tonleiter ist der Grund zu allen übrigen. Auf das Jonische, oder unser c d e f g a h c sind sie gebaut, und folgen in dieser Ordnung auf einander:

1. Die Dorische, d e f g a h c d.
2. Die Phrygische, e f g a h c d e.
3. Die Lydische, f g a h c d e f.
4. Die Mixolydische, g a h c d e f g.
5. Die Aeolische, a h c d e f g a, und nun die Basis zu allen:
6. Die Jonische, c d e f g a h c, welche allein eine wahre und brauchbare Tonleiter ist.

Wir finden hier in der Jonischen, wie schon gesagt ist, unsere harte, und in der Aeolischen gewissermaßen unsere weiche Tonleiter; die übrigen können wir für nichts weiter halten, als für Octavengattungen in einer und derselben Tonart; und machten die Finalnoten nicht einen Unterschied, so könnte man alle alten Melodien der einzigen Jonischen Tonart zueignen: denn es durfte sich kein einziger anderer Ton, als der in dieser enthalten war, darinne blicken lassen. Das mochte nun wohl angehen, so lange an keine Harmonie dabey gedacht ward. Da aber diese zur Unterstützung kommen sollte, da gieng die Noth an: denn es hatte keine einzige, außer der Jonischen und der Lydischen, die schon wegen der unartigen Quarte h nicht brauchbar war, ein Subsemitonium modi, so daß kein richtiger harmonischer Schluß darinne gemacht werden konnte. Man half sich so gut es seyn wollte; man setzte gewissen Tönen in den Mittelstimmen ein ♯ vor, um ein subsemitonium doch irgendwo zu haben; man nahm so genannte plagalische Schlüsse zu Hülfe, um das Ende einer Melodie doch einigermaßen fühlbar zu machen.

Durch diesen seltsamen Eigensinn der Alten, keinen erhöhten oder erniedrigten Ton in ihre Leitern und die nach denselben eingerichteten Melodien aufzunehmen, brachten sie sich wirklich um die siebente Tonart von h aus; denn da die Quinte f nichts taugte und sie kein fis daraus machen mochten, so gieng die ganze Tonart für sie verlohren. Eben so war es mit der Lydischen Tonart, von der sie nicht eher Gebrauch machen konnten, bis sie die Quarte h zum b erniedrigten. Man muß sich über diese Aengstlichkeit der alten Tonlehrer um so viel mehr wundern, wenn das Grund hat, was Kirnberger im 2ten Theile der Kunst des

reinen Satzes, S. 42 vermuthet, daß Sängern von feinem Gehör die Unvollkommenheit der Schlüsse zu empfindlich gewesen, und daß sie, ob es ihnen gleich nicht vorgeschrieben war, die Cadenzen in die Octave durch das Subsemitonium modi werden gemacht, und in der Dorischen Tonart d cis d statt d c d, in der Mixolydischen g fis g statt g f g, und in der Aeolischen a gis a statt a g a gesungen haben; so wie wir gewiß wissen, setzt Kirnberger hinzu, daß sie in gewissen Tonarten statt dem harten b, oder unserm h, das weiche b gesungen haben, wenn es gleich in den Noten nicht angedeutet war; und ich setze hinzu, daß damit alle alten Tonarten in unsere neuere übergetragen waren.

Noch einen andern Nachtheil zogen sich die lieben Alten durch ihre unnöthige Gewissenhaftigkeit zu. Ihre Gesänge, ihre Compositionen bekamen eine gewisse Härte, Rauhigkeit und Steifheit, die man besonders in den Melodien der Dorischen Tonart, bey den Liedern: Mit Fried und Freud — Jesus Christus unser Heiland — Christ ist erstanden — Christ lag in Todesbanden —*) gewahr wird. Die große Sexte d-h in dieser Tonart, die gegen die kleine Terz f einen fürchterlichen Tritonus macht, konnte nichts anderes als einen rauhen, unangenehmen Gesang, eine harte und steife Harmonie hervorbringen. Mit der lydischen Tonart ist es der nämliche Fall. Die übermäßige Quarte f-h, eben derselbe Tritonus, war weder melodisch gut, noch zu einer guten harmonischen Fortschreitung brauchbar. Die Alten fühlten das selbst; und wenn sie es auch nicht gefühlt hätten, so dürfen wir es doch fühlen.

Die oben genannten Tonarten hießen bey den Alten authentische, und sie gesellten jeder noch eine plagalische zu. Der Unterschied bestand darinne, daß wenn die authentische Tonart ihren Gesang von der Tonica bis in die Octave steigen ließ, so fieng die plagalische in der Unterquarte an, und stieg, über die Tonica weg, bis in die Oberquinte. Was darüber für Gesetze gegeben, für Regeln abstrahirt wurden, über die Cadenzen, über die Ausweichungen, über die Fugenrepercussionen, über die dem Character jeder Tonart gemäße Anwendung u. s. w. ist hier anzuführen zu weitläuftig; wer sich davon belehren will, wenn es möglich ist, und der Mühe lohnt, belehrt zu werden, der schlage in Walthers musikalischen Lexicon den Artikel Modus auf, oder lese in Kirnbergers 2ten Theile von S. 41 bis 66 nach.

Da nun in Ansehung der Erhöhung und Erniedrigung eines Tons durch ♯ und b von den Sängern, wie Kirnberger vermuthet, das Eis einmal gebrochen war, so ließ man es auch daran nicht fehlen, überall, und sogar in der Melodie, mit ♯ und b Luft zu machen. Niemand ist wohl so kühn damit zu Werke gegangen, als Joh. Herrman Schein, aus dessen Cantional Vopelius die meisten Melodien entlehnt, und 1682 in dem vom Buchbinder Klinger edirten Neu Leipziger Gesangbuche bekannt gemacht hat; so daß wir es diesen beyden Männern zu verdanken hätten, wenn keine einzige alte Melodie ächt und unvermischt mehr vorhanden wäre. Wir wissen indeß noch wie sie seyn sollen, und es ist billig, daß wir sie, als kostbare Vermächtnisse des Alterthums sorgfältig aufbewahren, wenn wir auch hin und wieder etwas Rost davon abwischen müßten, wenn sie auch nicht alle von gleichem Werthe seyn sollten, oder wir diesen nicht so hoch anschlagen und behaupten könnten, daß die neuern Choralmelodien „den alten an Kraft, Wärme und Aus„druck ewig nicht beykämen, und daß mit Verschwendung aller Kunst „der Composition, mit Auffoderung der ganzen Chromatik, (warum nicht „lieber Harmonie?) doch keine Lutherische Melodie würde, die, dem „Scheine nach, ihm ein Engel dictirt haben müsse.**)“ Sey wie es sey: Billig ist es allerdings, sie, soviel ohne Unterdrückung unsers Gefühls geschehen kann, in ihrer ursprünglichen Gestalt zu erhalten; und wenn wir sie auch nach den neuern Tonarten behandeln, sie doch nicht ganz in dieselben umzuschmelzen. Man würde allerdings der schönen Aeolischen Melodie: Ach Gott vom Himmel sieh darein — alle Kraft und Würde rauben, wenn man sie nach unserm G dur behandeln wollte,

*) Die große Aehnlichkeit der beyden letzten Melodien giebt von der Mannigfaltigkeit der Alten keinen großen Begriff. Es fänden sich dazu allenfalls noch mehr Beyspiele.

**) Die Backen recht voll nehmen, um in eine kleine Trompete zu blasen. Ist es das nicht?

wollte, wie sie Kirnberger, im angeführten Buche, S. 48, und nach ihm Kühnau S. 221 vorstellen. *) Eben diese Melodie indeß, die bey den jetzt genannten Männern Aeolisch ist, steht bey Walthern unter den Phrygischen. Dieses Zweifelhafte findet sich noch bey verschiedenen andern Melodien, und dient zum Beweise, daß die Alten bisweilen selbst nicht wußten, wie sie mit ihren Tonarten dran waren, und daß die Neuern es noch weniger wissen.

Weg also damit! Was wir Gutes in der Art haben, wollen wir behalten und benutzen, so wie es von uns behalten und benutzt werden kann. Jezt sich aber noch jene Fesseln anlegen, und Melodien in der Mixolydischen Tonart schreiben wollen, (vor welcher ich nicht den geringsten Respect habe, wenn ich sie nicht als c oder g dur behandelt sehe,) das wäre Thorheit. Gewisse Eigenheiten der alten Tonarten, besonders ihre Schlüsse, die etwas Auffallendes haben **), wehrt uns niemand in unsere heutigen herüber zu nehmen, und der Abwechselung, oder einer gewissen Energie wegen, Gebrauch davon zu machen, wie das in den Melodien No. 33, 121, 164, 181, mit dem Schlusse der Phrygischen Tonart geschehen ist.

Noch ein Wort für die, welche die alten Choralmelodien und ihre Tonarten, auf Unkosten der neuern, so übermäßig erheben. Man rühmt, wie oben schon ist gesagt worden, die Tonarten der Alten wegen einer größern Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation. Diese läugne ich grade zu. Man mag nun dabey auf die Ausweichung einer Zeile gegen die andere, oder auf die innerhalb derselben fortschreitende Harmonie sehen, so ist nichts, was wir in den neuern Tonarten nicht eben so mannigfaltig haben könnten, und in unsern Choralmelodien wirklich haben. Waren die Alten vielleicht in Ansehung der Tonarten selbst reicher als wir? Das wollen wir nicht hoffen. Sie hatten sechs authentische, wovon sie zum Unglück die eine nicht recht brauchen konnten, und sechs plagalische, die gar nichts Neues enthielten; das macht zusammen zwölf. Wir haben in der heutigen Musik zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten, welche sich ganz anders von einander unterscheiden, ganz andere und weit mehrere Töne enthalten, als die authentischen und plagalischen der Alten, die sich allesammt mit c d e f g a h c behelfen mußten. Und doch kann man noch in unsern Tagen behaupten, daß keine neuere Melodie einer alten gleichkomme. Wie? Um nur einige anzuführen: unser Herzliebster Jesu — sollte nicht Nun komm der Heiden Heiland —, unser O Traurigkeit — nicht Dies sind die heilgen zehn Gebot —, unser An Wasserflüßen Babylon — nicht Wär Gott nicht mit uns —, unser Jesus meine Zuversicht — nicht Komm Gott Schöpfer — aufwiegen? Laßt uns nicht ungerecht seyn, lieben Freunde! Wir können die Alten loben, müssen wir aber die Neuern verachten?

Noch hätte ich Lust zu behaupten, und es leuchtet aus dem vorher Gesagten ein, daß mit unserer mannigfaltigern und reichern Harmonie, so wie mit unsern mehr verschiedenen Tonleitern mehr auszurichten sey, als die in beyden so sehr eingeschränkten Alten zu leisten vermochten. Mögen ihre Melodien immer ihr Eigenes haben, das bey der geringern Anzahl derselben den Mangel an Mannigfaltigkeit nicht so leicht empfinden läßt, als wenn die Menge der Melodien, die wir heut zu Tage besitzen, und die sich in die Tausende beläuft, alle in den alten Kirchentönen hätten geschrieben werden sollen. Sieht man hier den Vortheil nicht ein, den unser Choralgesang, so wie die ganze Musik, durch unser neues System erhalten hat? Und was für Veränderung wäre vielleicht noch in unsern Choralgesängen möglich, wenn wir nicht zu sehr an den gewöhnlichen Formen klebten. Man sehe, was No. 1, in diesem Nachtrage, in der Melodie des Münterschen Liedes: Mein Gott, zu dem ich weinend flehe, mit der Fermate der fünften Zeile versucht worden ist, und was die Melodie No. 2, Eigenes und Neues hat. Da das Lied selbst wenig bekannt ist, und vielleicht nur, so wie die Melodie zum

*) Welchem Stümper sollte aber auch so etwas in den Sinn gekommen seyn?

**) Und doch sind es nur die der Phrygischen und Mixolydischen Tonart; denn die übrigen machen den Schluß alle unsern heutigen Tonarten gemäß, aus der Quinte in den Hauptton. Jene die ihn aus der Quarte als Unterdominante herholen, haben obendrein nur einen halben Schluß, den wir unsern Schlüssen in dur und moll bisweilen zur Verlängerung anhängen.

zum Theil, im Freylingshausischen Gesangbuche steht, so will ich den siebenden Vers davon, etwas verbessert, hersetzen:

Drücke meinem Herzen,
Jesu, ein dein Bild!
Glaube, Liebe, Hofnung
Seys, was es erfüllt.
Muth, Geduld im Leiden,
Vorschmack ew'ger Freuden
Sey des Kampfes Lohn, der meine Sehnsucht stillt.

Freylich ist bey dem Eigenen, was diese beyden Melodien haben, nicht auf die unharmonische Harmonie der Gemeinden gerechnet: aber könnte es nicht auch in diesem Stücke künftig besser werden, wenn man in den Schulen die gehörige Anstalt dazu machte?

Wie ich mich nun mit den Melodien aus den alten Kirchentönen benommen habe, liegt in meinem Buche zu Tage. Ich habe die Spuren des Alterthums gelassen, wo sie Ehrfurcht verdienten, und sie weggewischt, wo sie von keiner Bedeutung waren. So habe ich die Melodie: Komm Gott Schöpfer, heil'ger Geist — der Mixolydischen Tonart entzogen, und unserm G dur zugewandt. Ob ich wohl daran gethan habe, kann man durch Vergleichung entscheiden, wenn man die der alten Art gemäße Behandlung bey Kühnau, S. 120, und bey Doles No. 101, der sie als C dur genommen, aber den Mixolydischen Schluß beybehalten hat, mit meiner Behandlungsart vergleicht.

Gern möchte ich noch für jeden alten Modum, sowohl authenticum als plagalem, Dorium und Hypodorium, Phrygium und Hypophrygium, Mixolydium und Hypomixolydium etc. die ihm von Rechts wegen und von Alters her zukommenden Choralmelodien hersetzen; aber die Gelehrten sind darüber nicht einerley Meynung, und man wird es müde, in dieser finstern Rüstkammer der alten Modorum und Tonorum ecclesiasticorum länger zu verweilen. Ich ziehe mich zurück, und verweise den, der darüber mehr Auskunft verlangt, auf den Artikel Modus in Walthers musikalischen Lexicon.

Aber wie hat sich der Organist in seinem Vorspiele zu einer solchen Choralmelodie zu benehmen? Aus welchem Tone spielt, oder in welchem schlüßt er? Es ist schon oben gesagt worden, und leuchtet jedem sogleich ein, daß sie sich alle selbst auf eine oder die andere unserer heutigen Tonarten reduciren; und da ist C dur und Jonische Tonart, A moll und Aeolische, selbst Phrygische Tonart einerley, obgleich die letztere eine eigene besondere Art zu schlüssen hat, die der Orgelspieler in seinem Präludio nur eben so anbringen darf, wenn er nicht in A moll schlüßen will. Lieder in der Dorischen Tonart verlangen keinen andern Schluß, als in D moll; und den mixolydischen ist, wenn man nur den ersten Accord ins Auge gefaßt hat, sehr leicht beyzukommen: C dur oder G dur; das könnten selbst die Alten von uns nicht anders verlangen.

Fünfte Abtheilung.

Verzeichniß der besten und brauchbarsten Compositionen für die Orgel.

Guter, zweckmäßiger Unterricht, ernstliche und anhaltende Uebung bringen in allen Künsten, so auch in der Musik, im Singen und Spielen, den geschickten und brauchbaren Mann hervor. Wie schlecht es in Ansehung des Unterrichts bey so manchem, der sich zu einem Cantor oder Organisten, oder zu beyden zugleich bestimmt, aussehe, lehrt die Erfahrung. Bald hat es an Gelegenheit, bald an Mitteln gefehlt, oft war auch der Unterricht so beschaffen, daß der Schüler mehr verdorben als gebessert worden ist. Unter diesen Umständen konnte selbst der anhaltendste Fleiß von keinem Nutzen seyn, wenn nicht etwan das eigene Genie des Schülers ihm Mittel und Wege zeigte, in der

zu erlernenden Kunst und Wissenschaft Fortschritte zu machen. Gute Bücher, gute practische Muster sind das einzige, wozu ein junger Mensch Zuflucht nehmen kann, wenn der lebendige Unterricht oder die lebendigen Beyspiele das nicht sind, was sie für ihn seyn sollten.

Diesen Mangel auf einer, und das Bedürfniß auf der andern Seite, bewogen mich schon im Jahre 1774 eine Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange zu schreiben, welcher eine andere zum musikalisch zierlichen Gesange folgte. Aus diesem etwas weitläuftigen Werke habe ich nach der Zeit im Jahr 1792 einen gedrängten Auszug, mit veränderter Disposition, und verschiedenen neuen Bemerkungen, unter dem Titel: Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen drucken lassen, und auf diese Weise, wie ich glaube, für zweckmäßigen Unterricht in diesem Fache, nach meinen Kräften, gesorgt. Auf Clavier- und Orgelspielen mich einzulassen fand ich nicht so nöthig, da schon verschiedene in dieses Fach gehörige gute Bücher vorhanden waren, von Bach, Marpurg, Kirnberger, Löhlein, Türk u. a. Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, mich damit zu beschäftigen, sondern setze voraus, daß ein künftiger Organist die Anfangsgründe des Clavierspielens entweder durch einen Lehrmeister, oder aus einem dieser Bücher sich werde bekannt gemacht haben. Nur das eigene Bedürfniß des Organisten in Ansehung der Vor- und Zwischenspiele liegt mir noch am Herzen, und es sind diesen beyden Stücken die zwey folgenden Abschnitte gewidmet.

Da der Raum dieser Bogen nicht gestatten wird, mich auf viele und lange practische Beyspiele, auf Präludien aller Art einzulassen, so will ich hier ein Verzeichniß der bekanntesten und zum Theil brauchbarsten Werke, die dergleichen enthalten, bekannt machen. Viele sind freylich in den Musik- und Buchhandlungen nicht mehr zu finden; ich möchte auch nicht rathen, nach allen zu fragen, obgleich der beygesetzte mäßige Preis manchen dazu reizen möchte, weil viel Mittelmäßiges, wohl gar Schlechtes mit unter läuft. Bey den zuletzt genannten, größtentheils noch lebenden Componisten, hat man diese Vorsicht weniger nöthig. Wegen des verschiedenen Guten aber, das sich auch bey jenen mit unter findet, wäre es vielleicht der Mühe werth, die brauchbarsten Aufsätze auszuheben, sie mit einigen leichten Verbesserungen noch mehr zu vervollkommnen, und nach und nach in einzelnen kleinen Sammlungen mit neuen Compositionen untermischt, herauszugeben. Eine Arbeit, der ich mich gern unterziehen würde, wenn man meinen Einfall gut fände, und einiges Verlangen darnach äußerte.

Da dieses Verzeichniß blos für Anfänger in der Orgelkunst bestimmt ist, so übergehe ich die Werke jener alten berühmten Componisten und Orgelspieler, Pachelbels, Kühnaus, Fischers, Voglers, Kaufmanns, selbst des großen Joh. Seb. Bachs, mit Stillschweigen, weil sie theils zu altmodisch, theils zu schwer sind, und die, die sich an den letzten Umstand nicht zu kehren haben, sie längst schon kennen. Daß sie hier weder in der Zeitordnung, noch nach dem Alphabete auf einander folgen, ist wohl ein sehr gleichgültiger Umstand.

Müllers (Joh. Nic.) harmonische Kirchenlust, in 12 Arien, 12 Präludien, und 12 kurzen und leichten Fugen. Nürnb. Kupferst. Fol. 16 Gr.

Sorgens (Georg Andr.) Vorspiele vor bekannten Choralgesängen, in dreystimmiger reiner Harmonie. Lobenstein 1754. in 4to, Kupferst. 2 Theile. Jeder Theil 6 Gr.

— — Drey Sonaten für die Orgel und Clavier. Erster Theil. Nürnb. Kupferst. 4to. 6 Gr.

— — Erste Lieferung von 12 Sonaten für die Orgel und das Clavier. Fol. 12 Gr.

Simon (Joh. Casp.) musikalisches A B C, in kleinen leichten Fugetten. Augsp. 1754. 4to. 6 Gr.

— — Erster Versuch einiger variirt und fugirten Chorale. Nürnb. Kupferst. 4to. 10 Gr.

— — Leichte Präludien und Fugen, zu C D E F G A B dur. 1. Th. Augsp. Kupferst. Fol. 18 Gr.

— — Leichte und wohlklingende Präludia und Fugen, zu C D E F G A H moll. 2. Th. Augsp. Kupferst. Fol. 18 Gr.

Telemanns (Geo. Phil.) Zwanzig kleine Fugen, sowohl auf der Orgel als dem Claviere zu spielen. Hamb. 1731. 4to. 16 Gr.

Kehls (Joh. Balth.) Sammlung einiger variirten Choräle. Nürnb. Kupferst. 4to. Vier Sammlungen 1763, 64, 67, 70. jede 14 Gr.

Krebs (Joh. Ludw.) Erste Lieferung verschiedener Vorspiele und Veränderungen einiger Kirchengesänge. Nürnb. Kupferst. Fol. 12 Gr.

Kobrich (Joh. Anton) hat zwey Sammlungen Präludien und Fugen in Nürnberg, unter dem Titel, **Wohlgeübter Organist**, in Kupfer stechen lassen. Die Recension dieses Werks in den critischen Briefen über die Tonkunst fieng so an: Der Titel ist falsch, und sollte heißen: **Ungeübter und Unterricht brauchender Organist.** Ich führe es also blos an, damit man nicht für gutes Geld schlechte Waare kaufe.

Knecht (Just. Heinr.) Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen, für geübte und ungeübte Orgelspieler. Speier. Kupferst. Fol. 1stes Heft. 1 Thlr. 2tes 16 Gr. 3tes und 4tes 1 Thlr. 16 Gr. Ist viel Gutes darinne enthalten, sind auch alle auf zwo Linien, aber im Violinschlüssel. Der erste Heft ist dem C dur, der andere dem G dur, der 3te und 4te dem D und A dur bestimmt.

Nicolai (Joh. Georg) Choralvorspiele über verschiedene Kirchengesänge. Rudolstadt. Fol. 1783. Es sind ihrer 14, zwey sind darunter, die ohne Pedal gespielt werden können; bey den übrigen ist nicht allein dieses, sondern auch bey den meisten eine doppelte Claviatur nöthig, wie denn auch 5 davon auf 3 Linien gesetzt sind. Im Jahr 1786 sind noch zwölf leichte und kurze Choralvorspiele, nebst beygefügten vierstimmigen Choralgesängen für die Jugend in Leipzig gedruckt. Meisterstücke konnte man von diesem Hrn. Nicolai nicht erwarten, den man nicht mit dem berühmten und braven Hoforganisten gleiches Namens in Görlitz verwechseln muß.

Vierlings (Joh. Gottfr.) zwey und zwanzig leichte Orgelstücke. Leipz. 1791. Fol. 20 Gr. Sind in der wahren Orgelmanier und mit Gründlichkeit geschrieben, welches auch von den folgenden Werken dieses braven Organisten in Schmalkalden gilt.

— — Sammlung leichter Orgelstücke, nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beym Chorale. Leipzig. Fol. Vier Theile, jeder 18 Gr. Alle auf zwo Linien, welches sehr gut ist.

Rembt (Joh. Ernst) Sechs Trio für die Orgel. Leipz. Fol. 12 Gr. Erfordern ein Werk mit zwey Clavieren und Pedal, gehören aber unter die schönsten und besten, die wir haben, ganz in der meisterhaften Graunschen Manier.

— — Funfzig vierstimmige Fugetten für die Orgel. Leipz. kl. Fol. 1 Thlr. 8 Gr. Wohlklingender und leichter kann man in dieser Art nichts verlangen; auch fehlt es nicht an Gründlichkeit. Die meisten können allenfalls ohne Pedal gespielt werden.

Moses (Joh. Gottfr.) Handbuch für Orgelspieler. Dresden, Kupferst. kl. Fol. 2 Theile. Sehr gut und brauchbar. Der erste Theil ist dem Kapellmeister **Naumann**, der zweyte dem D. **Burney** in London zugeeignet. Kosten zusammen 1 Thlr.

Häßler (Joh. Wilh.) Acht und vierzig kleine Orgelstücke, theils zu Choralvorspielen, theils zur Privatübung. Leipz. kl. Fol. 2 Thlr. Alle sehr angenehm und leicht.

Wolf (— —) Orgelübung, oder Vorspiele zu funfzig Melodien bekannter Kirchengesänge. Leipz. 1782. kl. Fol. Zeigen von einem gründlichen und in seinem Fache erfahrnen Componisten, empfehlen sich außerdem noch durch Leichtigkeit. Hin und wieder stößt man auf eine Melodie, die in hiesigen Gegenden nicht bekannt ist, oder anders gesungen wird. Kosten 1 Thlr. 8 Gr.

Kellner (J. C.) Drey Vor- oder Nachspiele, drey Fugen, drey Choralvorspiele für die Orgel, sind zu Cassel in 4to gedruckt, kosten 10 Gr. Ein zweyter Theil, stärker als der erste, ist eben daselbst, unter dem Titel: Orgelstücke, in Folio herausgekommen. Auch sind von ihm 6 Fugen zu Amsterdam sehr schön in Kupfer gestochen. Canta bella sagt man von einer schlechten Sängerinn, die schön ist.

Pasterwiz (P. Georg) ein Benedictiner, hat in Wien 8 Fugen in Kupfer stechen lassen, und dem Capellmeister Salieri zugeeignet. Kosten 1 Thlr.

Ohley (Joh. Christ.) variirte Choräle für die Orgel. Quedlinb. und Leipz. Fol. Man kann dem Autor Erfindung und Gründlichkeit nicht absprechen; nur finden sich zu viele auf 3 auch 4 Linien gesetzte darunter, daß sie daher nicht so allgemein brauchbar sind, als man es

wünschen

wünschen möchte. Einige werden sogar mit andern blasenden Instrumenten, Waldhornen, Flöten, Oboen und Fagotten begleitet. Es sind davon 4 Theile gedruckt. Der erste kostet 16 Gr. der 2te 1 Thlr. der 3te und 4te jeder 1 Thlr. 8 Gr.

Marpurg (Fr. Wilh.) Versuch in figurirten Chorälen, sowohl für die Orgel als für das Clavichord. Berl. Kupferst. Fol. 1 Thlr. Es sind in diesem Werke 21 Choralmelodien enthalten.

— — Zweyter Versuch in figurirten Chorälen und Fugen ꝛc. Berl. Fol. 1 Thlr. 8 Gr. Enthält 5 Choralmelodien und 7 Fugen. Freuen muß man sich, wenn man den Mann, der seit mehr als zwanzig Jahren sich ganz der Musik entzogen zu haben schien, welcher er durch seine theoretischen Schriften so großen Nutzen, als den wahren Kennern durch seine practischen Werke Vergnügen verschaft hat, von Zeit zu Zeit mit meisterhaften Arbeiten wieder auftreten sieht. Gegenwärtige figurirten Choräle und Fugen können den besten, die wir haben, an die Seite gesetzt werden. Auch die vor einigen Jahren herausgegebenen 10 Fugen verdienen hier angemerkt und empfohlen zu werden. Kosten 1 Thlr. 8 Gr.

Serus in coelum redeat, diuque
Laetus interfit populo canentum!

Sechste Abtheilung.

Ueber die Zwischenspiele.

Was Zwischenspiele beym Chorale eigentlich sind, wird leicht jeder wissen; wie sie aber beschaffen seyn sollen, ist noch lange nicht so untersucht und entschieden, als es die Sache verdient. Es läßt sich auch darüber nicht eher etwas Bestimmtes sagen, bis man den Zweck derselben richtig eingesehen hat. Selbst ihre Nothwendigkeit oder Entbehrlichkeit hängt davon ab.

In der obigen dritten Abtheilung ist der Zweck der Zwischenspiele, wie ich glaube, bestimmt und richtig angegeben: „Sie sollen dienen, „der Gemeinde, nach einer geendigten Zeile, den ersten Ton der fol„genden vorzubereiten und in den Mund zu legen;“ d. i. einen Uebergang von einer Zeile zur andern, von einem Tone zum andern, von einer Harmonie zur andern zu machen. Wenn man das immer bedacht, und dabey das Characteristische des Chorals nie aus den Augen verlohren hätte, so würde man nie auf solche Alfanzereyen gerathen seyn, die das nicht leisten, was sie leisten sollen, und der Natur des Chorals gradezu entgegen sind. Selbst die Benennung Zwischenspiel würde man für unschicklich gehalten haben, da die Sache nichts weiter, als einen bescheidenen und ruhigen Uebergang fordert.

Wenn das nun der unstreitige Zweck der Zwischenspiele ist, wenn sie nichts als harmonische oder melodische Uebergänge seyn sollen: so wird die Lehre darüber sich um vieles abkürzen lassen. Wenigstens wird man nicht nöthig haben, allerhand Figuren lauffender und arpeggirender geschwinder Noten herbey zu holen; denn diese dienen wahrhaftig weiter zu nichts, als die mechanische Fertigkeit des Organisten, gar oft aber auch auf Kosten des ruhigen, sich immer gleichen Fortganges der Melodie, zu zeigen. Wenn nun aber so vieles aus den Zwischenspielen entfernt werden soll, wie sieht es denn um ihre Mannigfaltigkeit, um ihren Ausdruck der Empfindung, die in dem Liede herrscht, aus? Wenn man daran dächte, daß die Zwischenspiele blos kurze Uebergänge seyn sollen, so würde darüber gar keine Frage entstehen: sie würden soviel Mannigfaltigkeit haben, als sie ihrer Natur nach haben können, und sich der herrschenden Empfindung des Liedes anschmiegen, ohne selbst

Empfindung ausdrücken zu wollen; denn dazu sind sie in der That zu klein und zu unbeträchtlich.

Es entsteht hier eine Frage, die meines Wissens noch niemand*) in öffentliche Untersuchung gezogen hat, die aber für diese Materie von Wichtigkeit ist. Wird der Choral nach dem Tacte, oder ohne Tact gesungen? Einige bejahen, aber die meisten verneinen sie, ohne zu bedenken, daß der Choral den Augenblick aufhören würde rhythmischer Gesang zu seyn, wenn er ohne Tact wäre. Viele Organisten verfahren freylich so mit ihm, daß es, wenn man ihre Orgeley gegen den Gesang der Gemeinde hält, klingt, als ob kein Tact darinne wäre. Was kann aber der Choral, was kann die Gemeinde dafür, wenn der Organist entweder nicht weiß, was er wissen sollte, oder sich nicht daran kehrt? wenn er es nicht fühlt, welchen unerträglichen Mißlaut er durch sein Aufhalten, bald in dieser, bald in jener Harmonie verursacht? da z. E. er noch in einer Dissonanz liegt, wenn die Gemeinde schon die Resolution davon singt, u. s. w. Woran liegt hier die Schuld? Wäre kein Tact im Chorale, so müßte alle Augenblicke solcher Mißlaut entstehen; und was würde aus einem in vier Stimmen gesetzten Chorale werden, wo kleine und größere Noten gegen einander stehen, wenn die Stimmen keinen Tact beobachten wollten? Die singende Gemeinde also, oder der Organist beobachtet den Tact nicht? Die Gemeinde beobachtet ihn, ohne es zu wissen, denn er liegt in der Natur des Gesanges und der Poesie. Der Organist hat ihn als Kunst gelernt, um kunstmäßig dagegen zu sündigen.

Da nun der Choral unstreitig im Tacte gesungen wird, und gesungen werden muß, obgleich seine langsame Allabrevebewegung**) nicht so fühlbar ist als der Zweyvierteltact einer Quadrille: so entsteht hier wiederum die Frage: Wieviel Zeit kann sich der Orgelspieler zu seinen Uebergängen oder Zwischenspielen nehmen? Hier muß man förderſamst die Verschiedenheit der Versarten und der rhythmischen Einschnitte bemerken. So sind, z. E. Nun | sich der | Tag ge | endet | hat | — | Wer | nur den | lieben | Gott läßt | walten | — | Laßt uns | alle | fröhlich | seyn | — | Sollt es | gleich bis | weilen | scheinen | — nicht allein in Ansehung der jambischen und trochäischen Versart, sondern auch der ein- und zweysylbigen, oder männlich und weiblichen Einschnitte verschieden. Nun beobachte man eine singende Gemeinde, wenn sie, wie an Bußtagen oder in der Fastenzeit, von keiner Orgel begleitet wird, und man kann nicht allein den gleichen tactrichtigen Gang der Melodie, sondern auch die Zeit bemerken, die sie sich in den Einschnitten zum Athemholen nimmt. Ich will die Sylben der Worte, als Tacttheile, mit 1 bemerken, und mit 1, 2, wo zu einer Sylbe, wie beym Aushalten, zween Tacttheile erforderlich sind; mit $\underline{1}$ wird die Zeit des Athemnehmens angedeutet. Die Gemeinde singt, in gleich langsamer Bewegung:

1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 2 1 1 1
Ach | Gott und | Herr | — wie | groß und | schwer | — sind | mein'
1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 2 1 1
be | gangne | Sün | den | — da | ist nie | mand | — der | u. s. w.

Hier nun kann der Organist sehen, wie viel Zeit ihm zu seinem Zwischenspiele gelassen wird. Ein einziger Tacttheil, und nicht mehr; auch ist dieser hinreichend, die eigentliche Absicht der Zwischenspiele zu erfüllen. Eine kleine Verlängerung kann dadurch erhalten werden, wenn man das Aushalten der Zeilen nicht auf 2 volle Tacttheile ausdehnt, sondern dem zweyten die Hälfte entzieht, und zum Zwischenspiele nimmt. Die Anwendung dieser wahren Bemerkung kann jeder auf die andern Versarten leicht machen; und wenn dadurch im Fortgange von einer Zeile zur andern eine Zerrüttung im Tacte zu entstehen scheint, so hat sie doch auf die Gemeinde keinen Einfluß, als welche zwar in tactmäßig gleicher Bewegung singt, den Tact aber nicht zählt; so daß es ihr gleichviel ist, ob sie eine trochäische Zeile nach der Fermate im Aufschlage, oder eine jambische im Niederschlage anhebt.

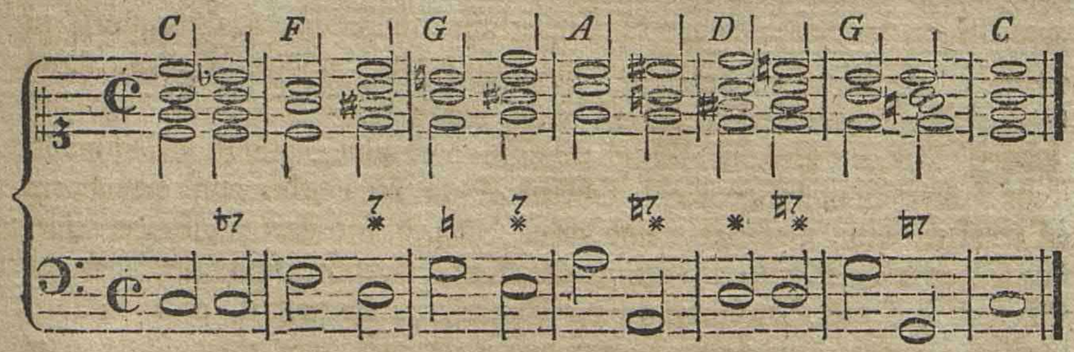
Haupt-

*) Selbst Sulzer nicht. Ueberhaupt ist der Artikel Choral einer der seichtesten im Sulzerschen Wörterbuche.

**) Wenn das unwidersprechlich die wahre Tactart des Chorals ist, die in ganzen und halben Schlägen geschrieben wird, so muß man sich wundern, wie es einigen hat einfallen können, ihn mit Viertelnoten im Viervierteltacte nieder zu schreiben, ohne die Ungleichheiten gewahr zu werden, in die sie bey den Fermaten geriethen.

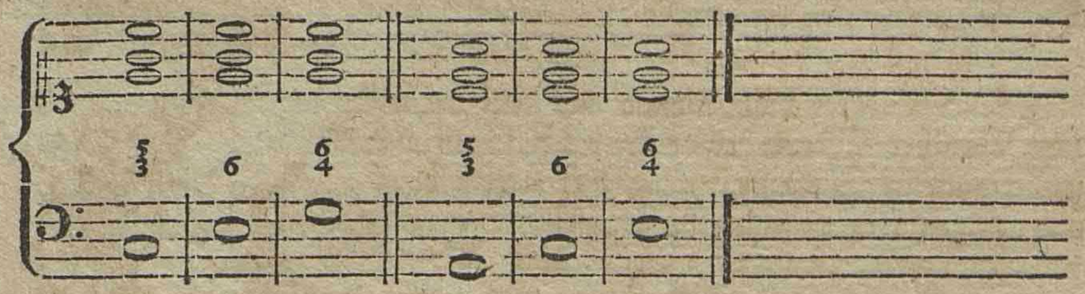
Hauptsächlich kommt es bey den Zwischenspielen auf Kenntniß der Harmonie, besonders der Lehre von der Modulation oder den Ausweichungen an, weil selbst die kleinen melodischen Phrasen, die man darzu braucht, sich darauf gründen müssen. Vierling hat im ersten Theile seiner Sammlung leichter Orgelstücke diese Materie sehr ausführlich abgehandelt, so daß es überflüßig wäre, noch etwas darüber zu sagen, wenn ich nicht versuchen wollte, die Sache etwas kürzer zu fassen.

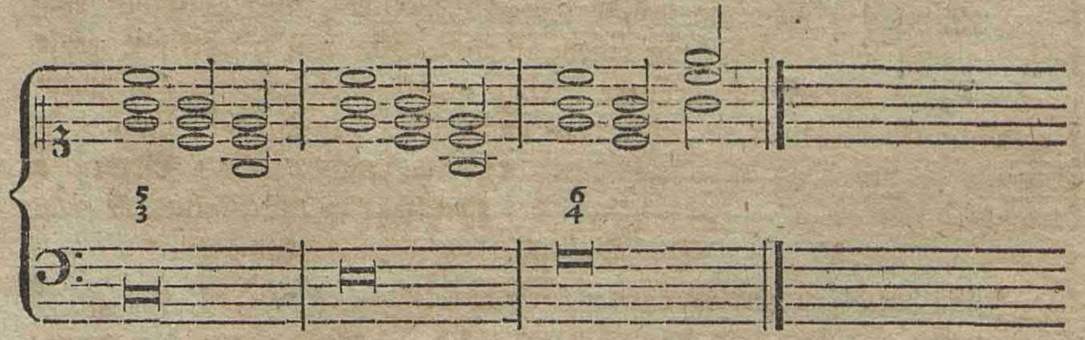
Es giebt in jeder Tonart zween Töne, die man characteristische nennt; der eine ist das Subsemitonium Modi, oder die große Septime, der andere die reine Quarte. Diese müssen immer vorausgehen, um die Tonart vorzubereiten und zu bestimmen. Zum Grundton haben sie die Dominante, welcher sich noch die Quinte beygesellt, so daß daraus der vierstimmige wesentliche kleine Septimenaccord, mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime $\frac{7}{5}$ entsteht. Beym Uebergehen aus einem Tone zum andern kommt auf diesen Accord alles an; und wie er vermittelst der großen Terz und der kleinen Septime jede Tonart vorbereitet und bestimmt, auch wie immer ein Intervall in das andere verwandelt wird, sieht man in diesem Beyspiele:

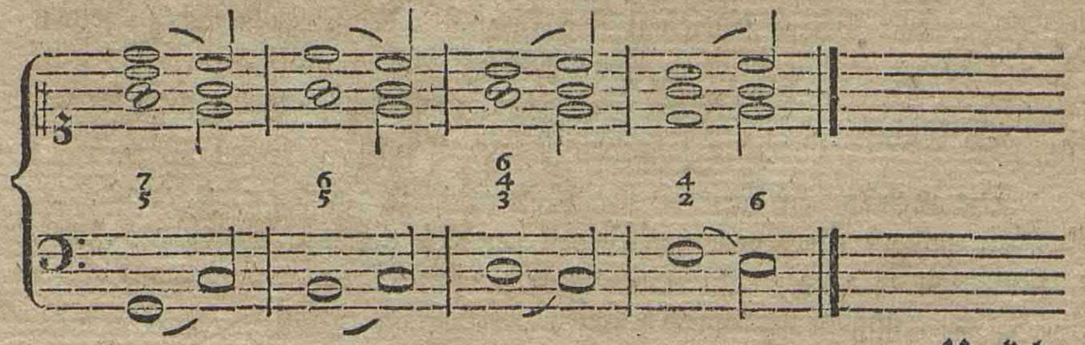


Ehe wir weiten gehen, muß noch ein Nebenumstand berührt und erläutert werden. Jeder Accord, er sey consonirend oder dissonirend, leidet eine doppelte Veränderung oder Versetzung, die eine nennt man Verwechselung, die andere Umkehrung. Die Verwechselung geschiehet durch Versetzung der Accordsintervalle in den Baß; die Umkehrung aber mit den über jeder Grundnote befindlichen Intervallen unter einander. Der Dreyklang gestattet nur zwey Verwechselungen, weil die Octave, womit er zum Vierklange wird, für kein wesentlich verschiedenes Intervall angesehen werden kann. Die Septime hingegen leidet drey Verwechselungen. Bey jedem Wechselaccorde nun finden so viele Umkehrungen statt, als Intervalle über der Grundnote vorhanden sind.

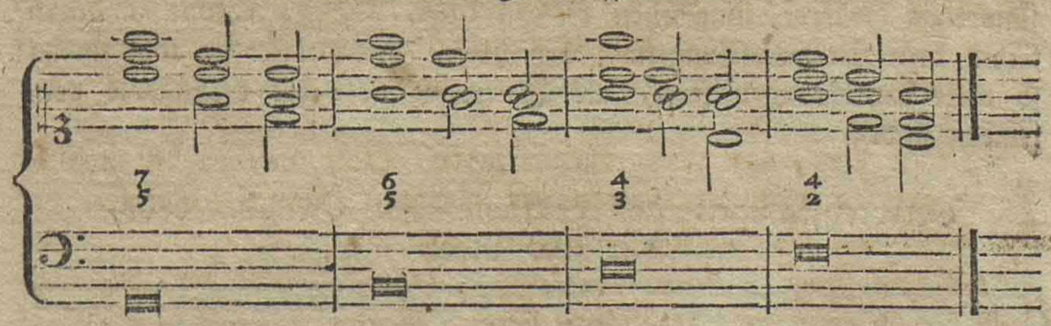
Verwechselungen des consonirenden Grundaccords, dur und moll.

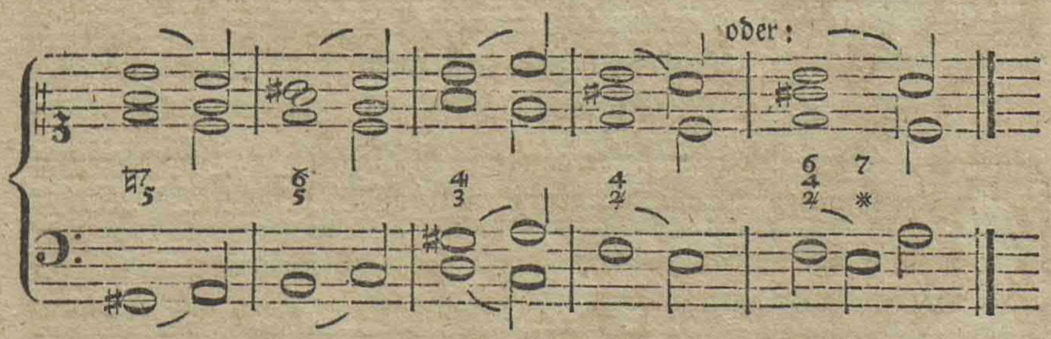


Umkehrungen desselben.

Verwechselungen des dissonirenden Grundaccords, nebst Auflösungen.



Umkeh-

Umkehrungen desselben.

Bey Molltonarten kommt auch ein verminderter Septimenaccord zum Vorscheine, und leistet der Modulation gute Dienste. Das Subsemitonium ist im Basse. Die Verwechselungen mit ihren Auflösungen, und einigen Umkehrungen der Accorde, sehen folgender Gestallt aus:



Man hat also, um in eine nahe oder entfernte Tonart überzugehen, nichts weiter nöthig, als das Subsemitonium derselben auf die schicklichste Weise, und wo es sich am nächsten anbietet, in einem kleinen Septimen- oder andern von ihm abstammenden Wechselaccorde zu ergreifen. Das mag zum Benehmen bey den Zwischenspielen von Seiten der Harmonie genug seyn. Was aber leistet die Melodie dabey für Dienste? Viel wird es nicht seyn, weil ihr dazu keine Zeit gelassen ist. Es kommt dabey auf folgende Regeln an:

Die melodischen Figuren der Zwischenspiele müssen 1. sich auf eine oder die andere Harmonie gründen; 2. aus wenigen Noten bestehen; 3. sich, wo es nöthig ist, nach der ersten Note der Melodie wenden. Zur Erläuterung des zweyten Puncts merke man, daß die kleinen melodischen Phrasen einstimmig oder auch zweystimmig, mit oder ohne klingenden Grundton seyn können. Oefters thut auch der gebrochene Accord gute Dienste, so wie bisweilen eine Baßmäßige Figur im Einklange, mit oder ohne Pedal, welches man, außer diesem Falle, bey allen Zwischenspielen schweigen läßt. Beyspiele werden die Sache deutlich machen, wozu wir aber die mannigfaltigen Wendungen der Harmonie, wie sie in den Choralmelodien von einer Zeile zur andern vorkommen, aufsuchen und uns bekannt machen müssen.

Die Fälle, wo die folgende Zeile mit dem Tone oder der Harmonie wieder anhebt, worinne die vorige den Einschnitt machte, finden sich in den Choralmelodien am häufigsten. Hier nun scheinen die vorbereitenden Uebergänge ganz unnöthig. Wozu will man eine Harmonie vorbereiten, die schon da ist? wozu der Gemeinde einen Ton in den Mund legen, den sie schon im Munde hat? Der Organist könnte keiner Unterlassungssünde beschuldigt werden, welcher hier und in ähnlichen Fällen die Zwischenspiele wegließe; man müßte es ihm denn etwan zur Pflicht machen wollen, die Lücken in den Einschnitten auszufüllen. Das nun mit eben derselben Harmonie zu thun, würde zu monotonisch lauten; man entlehne demnach diese Einschiebsel von der Harmonie des damit verwandten kleinen oder verminderten Septimenaccordes, oder man vermische diese Harmonie mit jener wie bey a, b, c. Von den beigesetzten größern Zahlen bedeutet die obere die Nummer der Melodie im Choralbuche, und die zweyte die Zeile derselben.

Der Uebergang von der Tonica zur Dominante, und von dieser zu jener kommt ebenfalls häufig vor. In No. 6 finden sich beyde Fälle, und der letzte zweymal. Am besten ist es, das Zwischenspiel jedesmal aus der liegenden Harmonie in die folgende zu leiten, d, e, f. Unangemerkt darf ich nicht lassen, daß wenn der Eintritt einer Zeile statt des Dreyklanges mit einem Sextenaccorde, oder statt des Septimenaccords mit $\frac{6}{5}$ oder $\frac{4}{2}$ geschieht, man sich eben so zu benehmen hat, als ob man die Grundaccorde vor sich sähe. Man lasse diesen Umstand nicht aus der Acht, weil diese Wechselaccorde sehr oft die Stelle der Grundaccorde vertreten müssen.

Ehe wir weiter fortfahren, will ich noch einige Beyspiele von Baßmäßigen Uebergängen im Einklange (g,) mit oder ohne Pedal, oder

auch

auch mit dem Pedale allein geben. Es mag dazu der vorige Choral nochmals dienen. Wegen des oben erwähnten dritten Puncts sehe man ein Beyspiel bey (h).

Außer den vorerwähnten Uebergängen finden sich eine Menge in die kleine und große Unter-Terz, in die große Ober- und Untersecunde. Nicht so zahlreich sind die in die kleine und große Ober-Terz, in die kleine Ober- und Untersecunde. Fälle, wo Dur in Moll, und Moll in Dur übertritt, kommen ebenfalls hin und wieder vor. Ich will einige dieser Uebergänge aufsuchen, und das Benehmen dabey mit dem kleinen oder verminderten Septimenaccorde, theils als bloßem Vorhalte, theils in gebrochener Harmonie, oder auf diese sich gründenden melodischen Figuren zeigen.

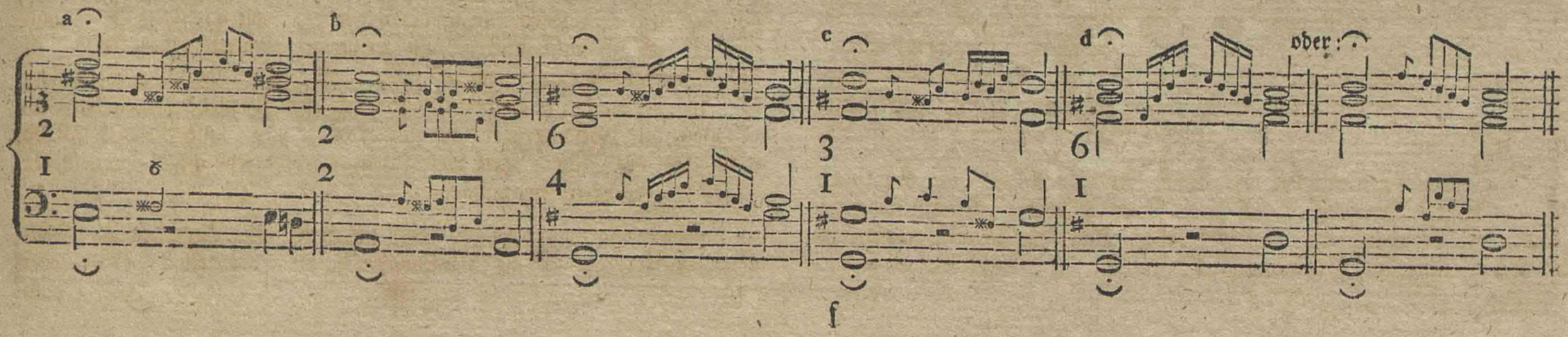
In die kleine Unterterz oder große Sexte, wenn der Accord moll ist, gelangt man durch den verminderten Septimenaccord (i), ist er aber dur, so scheint es das Beste, den Accord sogleich in gebrochener Harmonie selbst zu ergreifen (k). Mehr solcher Uebergänge finden sich in No. $^{25}_{2}$, $^{27}_{2}$, $^{29}_{2}$, $^{35}_{3}$, $^{38}_{3}$ u. a.

In die große Unterterz zu kommen, ist der kleine Septimenaccord das bequemste Mittel (l). Mehr dergleichen findet man No. $^{12}_{1}$, $^{15}_{21}$, $^{27}_{1}$, $^{33}_{2}$ u. f.

Die Uebergänge in die kleine und große Oberterz kommen nicht so häufig vor. Bey der ersten benimmt man sich wie bey der großen Unterterz (m). In No. $^{74}_{3}$, $^{96}_{1}$, sind ähnliche Fälle zu finden. Den Uebergang No. 96 kann der bloße Accord der Dominante vermitteln (n).

Den Duraccord der großen Oberterz kann man in den meisten Fällen als den Dominantenaccord zur folgenden Harmonie ansehen, der aus dieser am schicklichsten vorbereitet wird (o). Man findet diesen Accord auch No. $^{37}_{3}$, $^{51}_{8}$, $^{62}_{1}$. No. $^{67}_{3}$ kommt er moll vor, und man kann ihn aus sich selbst vorbereiten (p).

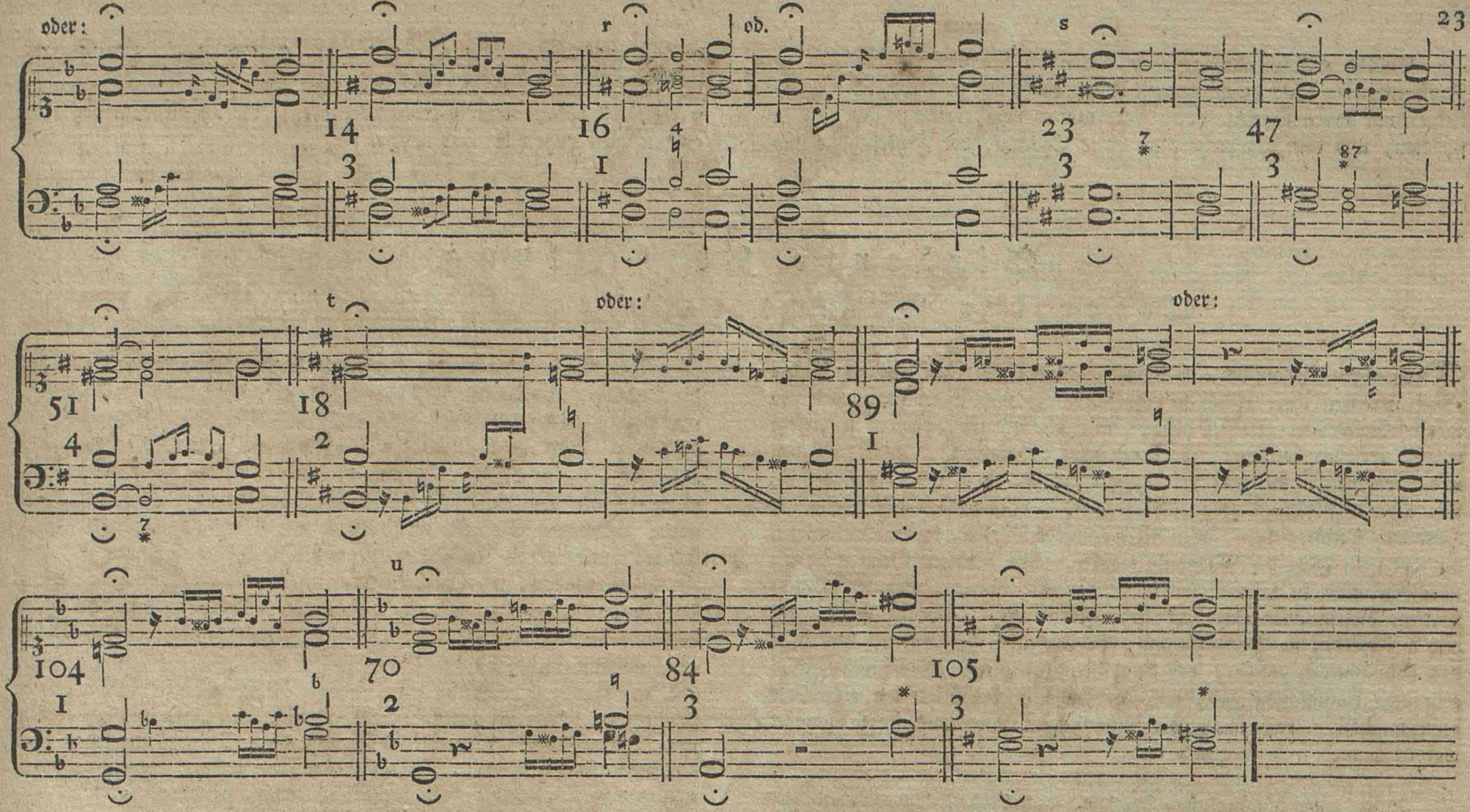
Nächst diesen ist der Uebergang in die große Ober- und Untersecunde auch sehr gemein. Bey dem ersten ist der verminderte Septimenaccord das sicherste Hülfsmittel (q). Bey dem zweyten ist der Sextenaccord mit der kleinen Terz oder $^{4}_{3}$ hinreichend (r). Nach dem ersten sehe man sich weiter No. $^{13}_{2}$, $^{16}_{3}$, $^{22}_{4}$, $^{26}_{3}$ u. f. um; nach dem zweyten, No. $^{20}_{3}$, $^{60}_{5}$, $^{67}_{5}$, $^{71}_{2}$ u. f. In die kleine Obersecunde kommen auch hin und wieder Uebergänge vor, in No. $^{23}_{3}$, $^{47}_{3}$, $^{51}_{4}$, $^{119}_{1}$ u. f. eine bloße durchgehende kleine Septime über der liegenden Harmonie ist genug (s). Daß sich keine Uebergänge in die kleine Untersecunde finden und finden können, ist aus harmonischen Gründen bekannt.

Noch sind einige Uebertritte aus Dur in Moll, und umgekehrt aus Moll in Dur zu bemerken. Hier ist es am besten die Zwischenspiele so einzurichten, daß die veränderte Terz darinne vorläufig zum Gehör kommt. Man sehe Beyspiele bey t und u.

22

e f g

h oder: i oder: oder:

k l oder: oder: m od:

oder: n o od. p q

Das nun mag über diese Materie genug seyn, ob es gleich noch mancherley Fälle giebt, die hätten angemerkt werden können. Ich habe aber nicht Maschinen dressiren, sondern denkende Köpfe zum eigenen Nachforschen ermuntern, und Anfängern einen Faden in die Hand geben wollen, womit sie sich in dem Labyrinthe der Zwischenspiele forthelfen können. Stößt ihnen ja hin und wieder noch etwas auf, wovor sie stutzen, so ist der beste Rath, daß sie den Accord grade so, wie er da steht, statt des Zwischenspiels kurz voraus nehmen, oder mit Verdoppelung einiger Intervallen in eine Arpeggiatur verwandeln. In jedem Falle aber werden sie wohl thun, wenn sie die erste melodische Note der Zeile sobald als möglich hören lassen, und nicht warten, bis die Gemeinde sie ihnen vorsingt.

Endlich will ich auch gestehen, daß ich bey diesen Entwürfen zu Zwischenspielen nicht daran gedacht habe, ob sie sich zu Dank- oder Bußliedern am besten schicken. Lieb sollte mir es seyn, wenn sie sich zu allen schickten, und dem Hauptcharacter eines Chorals, der Feyerlichkeit und Würde nicht entgegen wären. Ueber die Classificationen geistlicher Lieder, und was für Anfoderungen an den Organisten darauf gegründet werden, habe ich meine eigenen Gedanken, die ich vielleicht bey einer andern Gelegenheit bekannt mache.

Siebente Abtheilung.

Ueber die Präludien oder Vorspiele.

Diejenigen Organisten, die wegen des vorigen Capitels, wo ich die Grenzen ihrer Kunst so eingeschränkt, und ihren Gasconaden so wenig Spielraum gelassen habe, mit mir zürnen, sollen in diesem wieder versöhnt werden, wo ihnen alles vergönnt ist, was sie haben und vermögen, um uns von ihrer Einsicht, von ihren Kenntnißen, von ihrer Geschicklichkeit zu überzeugen. Sie können alle Tiefen der Harmonie durchwandern, allen Reichthum der Erfindungskraft anwenden, den kühnsten Flug der Phantasie wagen, den höchsten Grad mechanischer Fertigkeit in Händen und Füßen zeigen; können, wenn es möglich ist, in diesem allen einen Bach, Homilius, Nicolai übertreffen, und wir werden in Bewunderung, in Entzücken hingerissen, die Güte des Allmächtigen preisen, der dem Menschen diese großen, nicht genug erkannten Fähigkeiten gab, und den menschlichen Verstand ein Werk erfinden ließ, das unter die sinnreichsten und künstlichsten gezählt werden kann.

Außer einer hinlänglichen Fertigkeit und Sicherheit der Hände auf dem Manuale und der Füße auf dem Pedale, werden zu einem Präludio erfodert: 1. Kenntniß der Harmonie und Melopöie, 2. Phantasie und Geschmack. Die ersten beyden Stücke sind die Prämissen, auf welche sich die übrigen gründen. Keine Erfindung taugt etwas, wenn sie nicht melodisch gut, und einer richtigen harmonischen Unterstützung fähig ist. Ob sie das ist, entscheidet der Geschmack. Ich will mich über diese Stücke etwas umständlicher erklären.

Die Nothwendigkeit der Harmonie leuchtet schon dadurch ein, daß die Orgel ein Instrument ist, worauf mehrere Stimmen, wie im Chorale selbst, zugleich gehört werden müssen. Der Orgelspieler hat demnach das Studium der Harmonie oder des Generalbasses zu einem Hauptgeschäfte zu machen. Schon das vorige Capitel der Zwischenspiele machte einige Kenntniß dieser Wissenschaft nothwendig: hier wird sie es ganz. Wer darinne noch zurück ist, wer seinem Amte, als Orgelspieler, mit Ehren vorstehen will, der lasse sich ermuntern, allen Fleiß anzuwenden, um sich Einsichten in einer Wissenschaft zu erwerben, die, wenn sie anfänglich auch schwer und mühsam scheint, am Ende doch mit unendlichem Vergnügen belohnt, und sich andern gepriesenen Wissenschaften kühn an die Seite stellen darf. „Ein einziges gutes „Buch kann dazu behülflich seyn," sagte ich schon am Ende der dritten Abtheilung. Da ich daselbst keins genannt habe, so will ich es hier thun. Der Musikdirector Türk hat eine kurze Anweisung zum Generalbaßspielen in Halle 1791 in 8vo drucken lassen, die ich als ein kurzgefaßtes, deutliches, gründliches, selbst vollständiges Werk vor allen andern zu empfehlen kein Bedenken trage. Gewisse litterarische Seitenblicke auf vielerley andere musikalische Werke geben diesem kleinen Buche eine Reichhaltigkeit, die weit über die Grenzen einer gewöhnlichen Generalbaßschule hinausgeht. Das wäre nun wieder so ein Buch zu einer kleinen Organistenbibliothek, wie ich dazu am Ende der dritten Abtheilung den Wunsch äußerte. Es kostet 20 Gr. so wie der Tractat: Pflichten eines Organisten, 10 Gr. — Wäre doch wohl zu überlegen: ——

Auf Melopöie oder melodische Erfindung kommt bey dem Orgelspielen nicht soviel an, als auf die Harmonie; wenigstens kann nicht bey allen Gattungen gleichviel Gebrauch davon gemacht werden. Es ist der Natur eines so volltönigen Instruments gemäß, es, wo nicht immer, doch am öftersten lieber mit vollen Harmonien, als mit einfachen lieblichem Gesange hören zu lassen. Die symmetrischen rhythmischen Einschnitte bey dem letztern geben dieser Art von Vorspielen zu sehr die Gestalt einer Ariette oder eines Andante der Sinfonien; und ich muß gestehen, daß mir diese Präludien unter der Würde der Orgel zu seyn, und gegen das feyerlich Ernsthafte des Chorals einen üblen Contrast zu machen scheinen. Besser und schicklicher sind die Vorspiele, die blos aus einer wohlgeordneten Folge harmonischer Sätze bestehen, mit Retardationen, Anticipationen, unerwarteten Wendungen u. d. g. durchwebt, und mit der Melodie zufrieden, die aus der natürlichsten Verbindung der harmonischen Accorde entsteht. Man nennt diese Art zu spielen und zu componiren polyodisch, und jene monodisch. Ueber dieses zweyfache Verfahren hat Nichelmann den bekannten schönen Tractat von der Melodie geschrieben. Ein Beyspiel dieser polyodischen Spielart von dem mostro de' suoi tempi, dem Wunder seiner Zeit, Frescobaldi, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist an der Peterskirche zu Rom war, findet man in Riepels Erläuterung der betrüglichen Tonordnung. Da ich hier nicht Platz habe, mich auf practische Exempel von Präludien aller Art einzulassen, sondern in Zukunft diesem Fache auf andere Weise nützlich zu seyn gedenke, so will ich am Ende dieses Capitels die Hälfte des Frescobaldischen Vorspiels einrücken, damit man seine Betrachtungen darüber anstelle, und sehe, was es mit der wahren Orgelmanier für Bewandniß habe.

Man nennt diese Spielart den gebundenen Styl, der der Kirche ganz zu eigen gehört; aber leider in unsern Tagen sich immer mehr und mehr zu verliehren anfängt. Außerdem ist dieser Frescobaldische Satz voll unerwarteter Wendungen, womit alle Einschnitte und Schlüsse auf eine meisterhafte Art vermieden werden, die den Präludien ein Sinfonienmäßiges Ansehen geben. Daß man immer und allenthalben so spielen müsse, ist damit nicht gesagt. Es werden Kenner erfodert, das Große dieser Manier einzusehen, und es ist einem Orgelspieler nicht zu verdenken, wenn er sich meistentheils nach dem größern Haufen der Zuhörer richtet; damit es ihm nicht gehe, wie jenem braven Stadtorganisten, der, wie Riepel *) erzählt, in eine Dorfkirche kam, und sich vom Schulmeister die Erlaubniß ausbat, auf der Orgel spielen zu dürfen. Nachdem er eine Weile in Frescobaldischer Manier präludirt hatte, warf ihn der Schulmeister von der Orgelbank, und sagte: So ein unsinniger Mensch könnte mich leicht um meinen Dienst bringen. Vermuthlich war dieser Mann ein Liebhaber von Menuetten und englischen Tänzen.

Harmonie und Melodie wären denn nun die beyden Stützen, an die sich die Phantasie mit ihren Erfindungen in diesem Fache halten muß. Ob sie das zweckmäßig beobachtet, und so, daß sie weder auf einer Seite zu viel noch auf der andern zu wenig thut, wird ihr der Geschmack, oder das richtige Gefühl vom Schicklichen und Unschicklichen, vom Wahren und Falschen lehren. Dieses Gefühl aber mangelt dem und jenem eben so sehr, als einem andern die Erfindungskraft. Nun, welchem nicht viel gegeben ist, von dem kann man nicht viel fodern, ob es gleich jedem sehr zu empfehlen ist, durch aufmerksame Betrachtung guter Muster, durch Nachlesen in guten Büchern, und, wenn man es haben kann, durch Anhören großer Meister, sich nach und nach höhere Fähigkeiten zu erwerben.

Wir wollen nun die verschiedenen Gattungen der Orgelvorspiele etwas näher betrachten, und sehen, was sie mit einander gemein haben, und worinne sie unterschieden sind. Gemein haben sie mit einander eine dem Orte gemäße Würde und Feyerlichkeit, die gar nicht in einem trockenen, steifen und schwerfälligen Wesen besteht. Sie können feurig und glänzend seyn; nur müssen sie nicht in Lärmen und Schwärmen oder Ueppigkeit ausarten. Sie können angenehm und gefällig seyn; nur müssen sie das Ideal dazu nicht vom singenden und tanzenden Theater entlehnen. Alles muß sich in gewissen Grenzen der Bescheidenheit halten, und auf eine kräftigere, reichhaltigere Harmonie gründen; alles muß der

*) Erläuterung der betrüglichen Tonordnung. S. 11.

der Heiligkeit des Entzwecks angemessen seyn. Dort musicirt, singt und cabriolirt man, um die Ohren und Augen müßiger Zuschauer zu belustigen. Hier spielt und singt man, um die Herzen der Menschen zu hohen Gefühlen der Religion, zur Anbetung Gottes, zu erheben, und zur Ausübung christlicher Tugenden zu erwärmen. Welcher edle, große Zweck! Denken alle unsere Organisten daran? Richten sich alle Musikdirectoren und ihre Gehülfen bey Aufführung der Kirchenmusiken darnach? —

Mir sind nur vier Gattungen der Orgelvorspiele bekannt. Sie bestehen: in einer freyen Fantasie, in einer Fuge, einem Trio, und varürten Chorale. Der letzte scheint unter allen das zweckmäßigste zu seyn; doch wenn man den Character des Liedes kennt, so wird man auch leicht eine schickliche Anwendung der übrigen machen können. Die freye Fantasie scheint sich zum Anfange des Gottesdienstes und zum Ausgange, wenn es eingeführt ist, außerdem aber zu prächtigen Lob- und Dankliedern am besten zu schicken, weil sie unter allen Präludien die meiste Stärke der Orgel verträgt. In der weitern Bedeutung des Worts könnte zwar alles, was nicht zu den folgenden drey Gattungen gehört, freye Fantasie genannt werden, und selbst der Satz des Frescobaldi könnte so heißen, wenn der allgemeine Name Präludium sich nicht besser für ihn schickte: aber wir müssen die freye Fantasie hier in der engern Bedeutung kennen lernen, nach welcher sie sich an keine Tactart bindet, die Regeln der Modulation nicht beobachtet, sondern in beliebige nahe und entfernte Tonarten ausweicht; sich um Gesang wenig bekümmert, wenn sie nicht der Abwechselung wegen hin und wieder einen oder ein Paar melodische Rhythmen einflicht; sich auch an keine gleichförmigen Figuren bindet, sondern bald mit dieser bald mit jener ihr Spiel treibt. Ist das nicht eine herrliche, eine leichte Sache, wenn man so drauf los orgeln darf, ohne sich an etwas zu kehren! Nein, meine Freunde! Diese Uebertretung der Regeln setzt viel Bekanntschaft mit den Regeln voraus. Eine schöne freye Fantasie ist das Werk eines Meisters, und nie eines Stümpers. Löhlein hatte in den ersten Auflagen seiner Clavierschule ein Capitel über die Fantasie; er schrieb sie aber sorgfältig im $\frac{3}{4}$ Tacte nieder, und gieng mit der Rhythmik und der Modulation so gewissenhaft zu Werke, daß am Ende ein lächerliches Tempo di Minuetto da stand. Amphora coepit institui, currente rota, urceus exit. Bach, am Ende des 2ten Theils seines Versuchs über das Clavierspielen, hat den Gesichtspunkt richtiger bestimmt, einige gute Lehren und bessere Beyspiele dazu gegeben. Auch von Moses findet man in dem von ihm angeführten Werke einige recht gute Fantasien.

Zu Liedern von erhabenen, nachdenklichem Inhalte scheinen sich Fugen sehr gut zu schicken, die man entweder über ein frey erfundenes Thema, oder den Anfang der Choralmelodie ausführt. Dazu gehört nun freylich mehr, als der gemeine Orgel- und Generalbaßspieler weiß. Die Lehre vom doppelten Contrapuncte, die Geheimnisse aller künstlichen canonischen Nachahmungen, muß man wohl inne haben, wenn man eine Fuge nur verstehen, geschweige selbst machen will. Daß ich mich hier auf ausführliche Belehrung über diese wichtige Materie auf ein Paar Seiten nicht einlassen kann, wird man wohl einsehen, da der Kriegsrath Marpurg zwey nicht kleine Quartanten darüber geschrieben hat, die das beste und vollständigste Werk in diesem Fache sind. Kürzer hat er davon im Anhange zu seinem Handbuche beym Generalbasse und der Composition gehandelt. Auch kann man sich in Kirnbergers 2ten Theile der Kunst des reinen Satzes, und in Mathesons vollkommenen Kapellmeister darüber Raths erholen. Practische Muster, von verschiedenen Componisten, sind in der 5ten Abtheilung angezeigt worden. Des Hrn. Organist Kembts in Suhl kleine Fugetten können vorzüglich dienen, das Wesentlichste dieser Gattung sich bekannt zu machen.

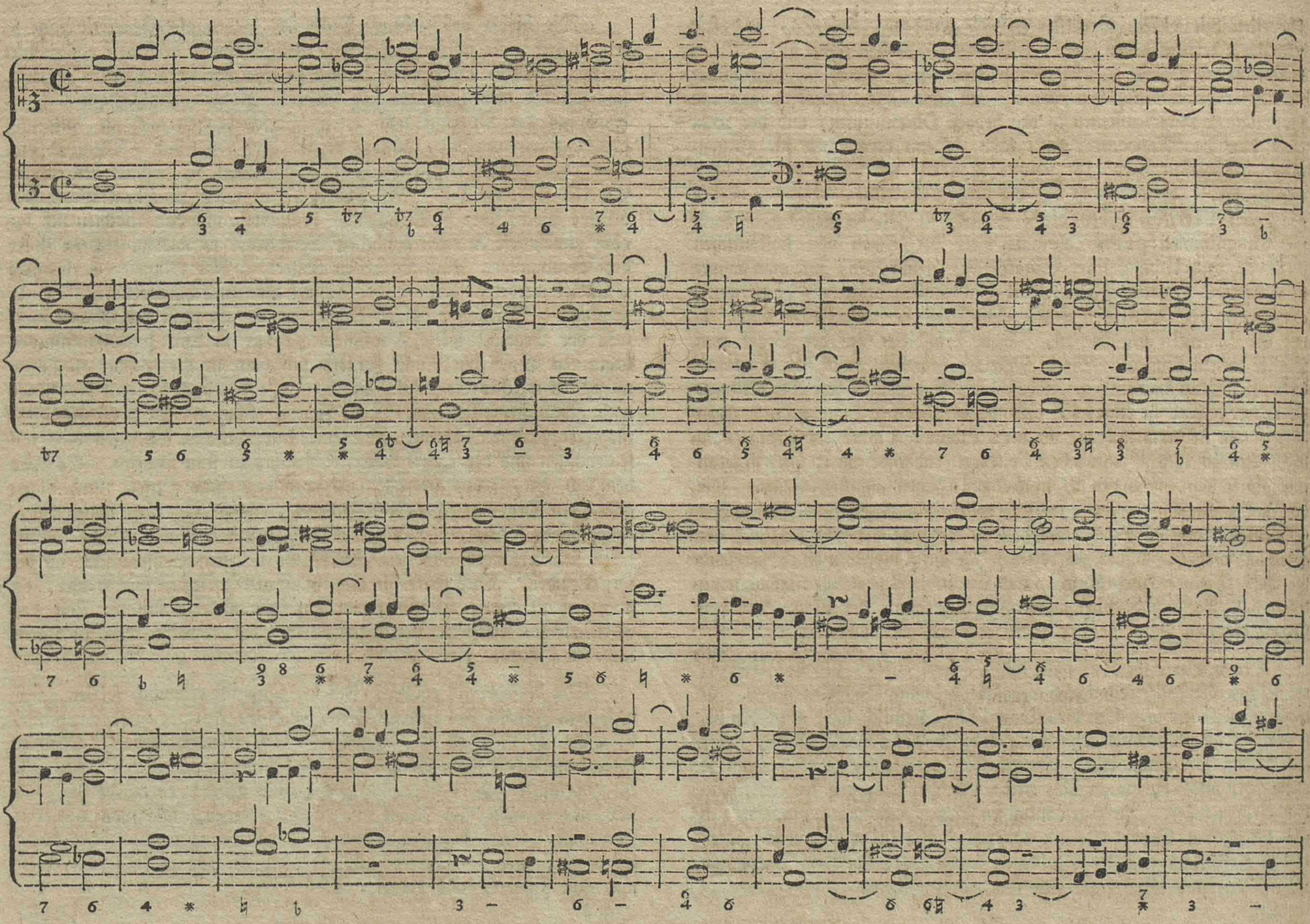
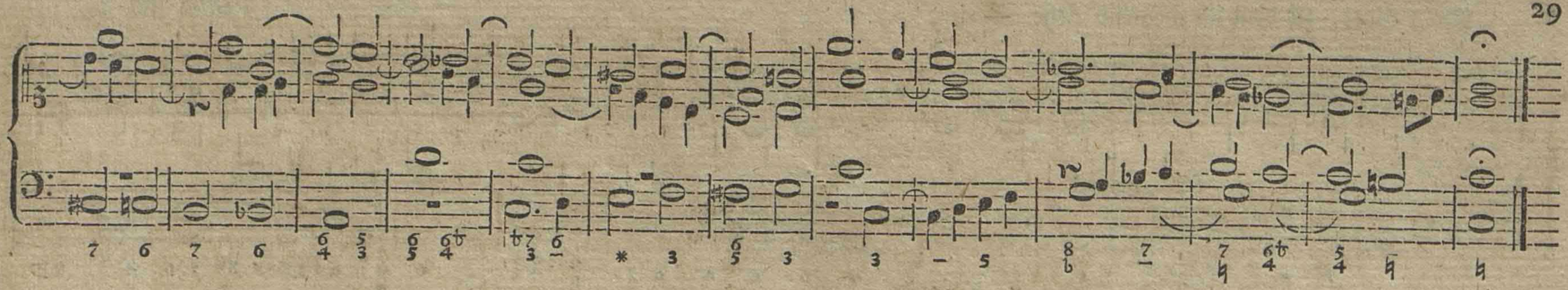
Das Trio, wenn es rechter Art ist, und ein Paar 8 füßige gleichlautende sanfte Stimmen in der Orgel sind, hat einen vorzüglichen Werth als Vorspiel in der Kirche. Lieder gelassenen, moralischen, sanft belehrenden Inhalts können füglich damit vorbereitet werden. Die rechte Art aber ist es nicht, wenn man eine leichte Solostimme hören läßt, und sie mit zwo andern harmonisch begleitet, wie die Violintrii von San Martino; auch nicht wenn bald diese bald jene Stimme, den Baß selbst nicht ausgenommen, einen willkührlichen Gedanken vorträgt, den die andern mit blos accompagnirenden Noten bekomplimentiren, wie jetzt die Quartetten verfertigt werden. Zu einem guten Trio gehören eben die Vorkenntnisse, die zur Fuge nöthig waren. Es giebt deren, die richtig gearbeitete dreystimmige Fugen oder freye fugirte Sätze enthalten. Man nennt sie Kirchentrii, weil sie in der Kirche

bisweilen mit vollem Orchester gespielt wurden. Zelenka, und sein Schüler Neruda haben deren verschiedene meisterhaft componirt. Neben dieser schwerern giebt es noch eine leichtere Art, die selbst angenehmer ist. Sie gründet sich aber ebenfalls auf canonische Nachahmungen und fugenmäßige Rupercussionen in den beyden Oberstimmen, und der Baß giebt blos das Fundament dazu her. Wenn dergleichen für Instrumente geschrieben ward, so nannte man es eine Sonate von drey Stimmen, (Sonata a trè) und die beyden Graune, nebst den vorher genannten Neruda haben die vortreflichsten Muster gegeben. Auch für Singstimmen wurden ehemals viele dergleichen von italiänischen Meistern, zur Uebung ihrer Singschüler, geschrieben, und man nannte sie Duetten. Hieher gehören, die Instrumentalbegleitung abgerechnet, alle Duette der Opern von Hasse und Graun, welche dann auch, so wie die Flötentrii des letztern, dem Triospieler auf der Orgel zum Muster dienen können. Sie in Partitur zu haben, und fleißig zu studiren ist nützlich und nöthig. Man bemerke darinne, wie eine Stimme die andere, bald in einerley, bald in verschiedenen Intervallen, nachahmt; wie sie dann wieder, bald in Bindungen und Lösungen, bald durch einträchtiges Einhergehen in Terzen oder Sexten, sich fest an einander halten, und den Baß blos zur Begleitung mitnehmen. Die im fünften Capitel genannten sechs Orgeltrii von Kembt, verdienen hier noch einmal angeführt und empfohlen zu werden; sie sind ganz in dieser guten und wahren Manier gearbeitet. In einem derselben erhebt sich auch der Baß zu einer Hauptstimme, und macht die fugenartige Nachahmung dreyfach. Freylich ist diese dreystimmige Gattung der Vorspiele, bey Orgeln die kein Pedal haben, selten oder gar nicht anwendbar.

Der variirte Choral paßt als Vorspiel endlich zu allen Liedern; vor solchen die neue oder nicht gnugsam bekannte Melodien haben, ist er sogar nothwendig. Da dies Capitel schon ziemlich lang geworden ist, so will ich wegen des Benehmens mit dieser Art von Präludien, lieber auf Türks Pflichten eines Organisten verweisen, und das um so viel zuversichtlicher, wenn dies kleine Buch künftig pro Inventario in den Kirchen wäre. An guten Mustern fehlt es auch nicht; man darf sich nur im fünften Capitel darnach umsehen, und ich will Sorge tragen, daß es in Zukunft noch weniger daran fehlen soll. In Hrn. Vierlings Orgelstücken sind Muster für jede Gattung zu finden.

Die bisher beschriebenen Präludien dienen als Vorbereitungen zu den Liedern; sie müssen daher nach dem Inhalte derselben eingerichtet werden. Stark und fröhlich können sie seyn vor Liedern frohen Inhalts, schwach und mehr cantable vor Gebets- Klage- Bußliedern u. s. w. Daß sich der Organist nach dieser Verschiedenheit auch in Ansehung des Registrirens richten müsse, versteht sich von selbst. Wenn er nun aber nicht viel zu registriren hat? Dann liegt die Schuld des ewigen Einerley nicht an ihm. An vielen Orten wird zu jedem Verse des Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit — präludirt, und dazu möchten sich die oben erwähnten Arietten ähnlichen Vorspiele, so wie zu Liedern unter der Communion, noch am besten schicken. Zur Musik muß ebenfalls präludirt werden, blos in der Absicht die Instrumente darnach einzustimmen. Ein nothwendiges Uebel, wo es gar nicht darauf ankommt, was der Organist spielt, wenn er es nur in dem zum Einstimmen bequemen Tone thut, und hernach sich bald in die Tonart zu finden weiß, in welcher die Musik anhebt. Wo es üblich ist zum Ausgange nach geendigtem Gottesdienste zu spielen, kann der Organist sich schon mehrerer Freyheit bedienen, da diese musikalischen Epilogen blos um seinetwillen und der Orgel wegen eingeführt zu seyn scheinen. Es wäre demnach gut, wenn überall, wo man eine gute Orgel, und einen geschickten Organisten hat, dieses Spielen zum Ausgange üblich wäre. Hier fänden feurige, große Sinfoniensätze mit dem vollen Werke statt, deren sich verschiedene in den Werken der neuesten Componisten für die Orgel finden. Auch wäre die längere Dauer derselben kein Fehler, da hingegen die andern Vorspiele nur kurz seyn dürfen, um die Zeit des Gottesdienstes nicht zu verlängern, und die Andacht nicht in ihrem Laufe zu stöhren.

Die Anfoderung endlich, daß der Organist erbaulich spielen, sich nach dem Inhalte des Liedes richten, und die Andacht befördern müsse, ist wahr und gut; ob es mir gleich zu weit getrieben scheint, wenn er sogar den Inhalt jeder Strophe verschiedentlich auszudrücken suchen soll. Regeln lassen sich darüber nun wohl nicht geben; es würde auch hin und wieder nicht viel damit ausgerichtet werden, wo man zufrieden seyn muß, wenn der Mann nur nicht ganz ohne Besonnenheit drauf los orgelt, und statt zu erbauen, oder die Andacht zu befördern, diese nur nicht hindert, und die Gemeinde ärgert.



Achte Abtheilung.

Nachgebrachte Melodien.

In der Vorrede meines Choralbuchs ersuchte ich Cantoren und Organisten, Melodien, die ich nicht kannte, und die es verdienten in demselben zu stehen, mir mitzutheilen. Es sind mir auch verschiedene zugeschickt worden; und ich muß die Ursachen angeben, warum man sie hier nicht alle findet. Einige waren blos variantes lectiones von Melodien, die ich bereits hatte; andere waren denen parallel, die schon 4 oder gar 11 fach in meinem Buche standen. Auch die elende gedruckte Melodie aus Schlesien, in C, zu: Wir gläuben all an einen Gott — ist mir zugeschickt worden. Ich kann nicht dafür, daß man sie hin und wieder eingeführt hat, und wohl gar schön findet; so wie ich auch nicht dafür kann, daß man an andern Orten andere solche neue Melodien singt. Ist das nicht eine herrliche Verbesserung, wenn das in allen evangelischen Kirchen bisher einstimmige Glaubensbekenntniß in jedem Städtchen und Dörfchen jetzt auf eine andere Weise gesungen wird, so daß der Nachbar vom nächsten Dorfe nicht mehr mit singen kann? — In meinem Choralbuche wird nie eine andere Melodie stehen, als die des seel. Luthers, und zwar abgekürzt, wie man sie No. 236 findet. Ich sahe den Nachtheil nicht voraus, da ich, einer nicht gnug überlegten Auffoderung zu Folge, selbst der erste war, der zwey neue Melodien componirte, und mit der verbesserten Lutherschen drucken ließ. Doch habe ich keine davon in den hiesigen Kirchen eingeführt; in allen wird die Lutherische abgekürzte Melodie gesungen, und es wäre gar sehr zu wünschen, daß man an andern Orten auch dabey bliebe.

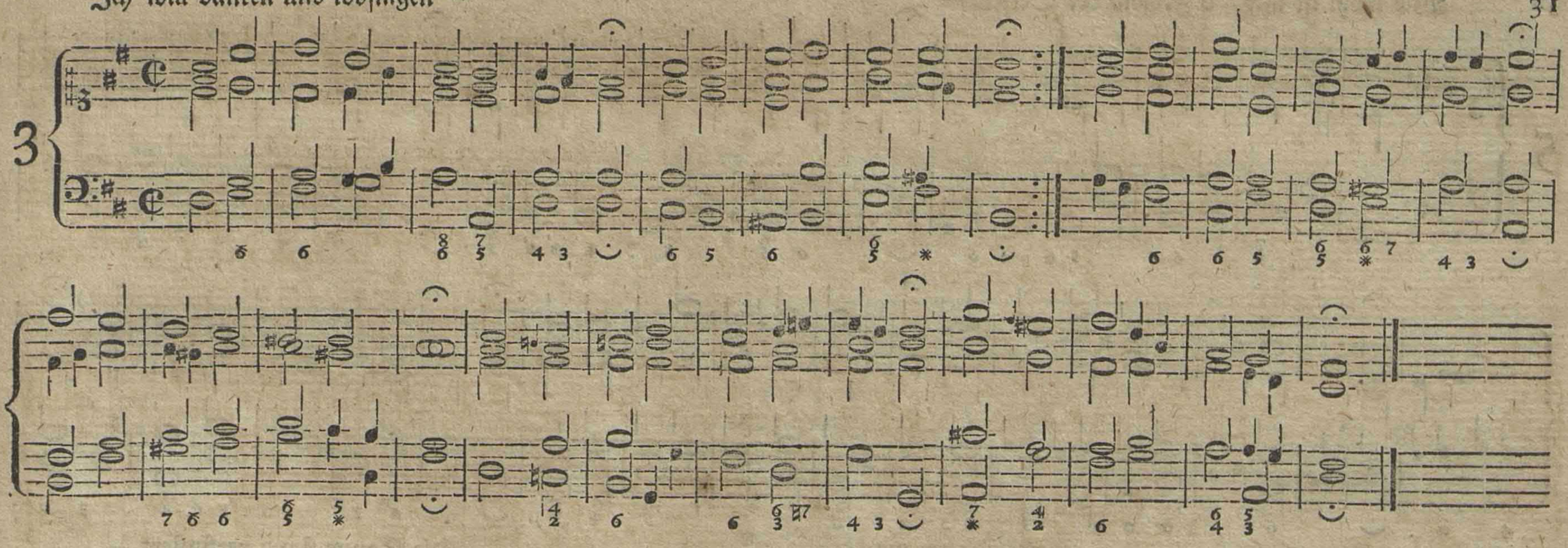
Zwey von den mir zugeschickten Melodien habe ich aufgenommen: No. 4 und 5, die mir werth schienen, neben 120 und 215 zu stehen. Statt anderer entbehrlichen habe ich lieber hier einige neue, zu Liedern vom jüngst verstorbenen D. Münter, gegeben; damit man bey der Redaction neuer Gesangbücher sich nicht genöthigt glaube, sie wegzulassen, oder an allen Ecken zu beschneiden, und die Strophen umzuformen, bis man sie nach einer bekannten Weise singen kann; wie es mit einigen Liedern des seel. Gellerts, zu ihrem offenbaren Nachtheile, geschehen ist. An der Freyheit der Modulation, in einigen dieser neuen Melodien, wird sich hoffentlich niemand ärgern, der es aus der vorigen vierten Abtheilung weiß, wie sehr man die Melodien aus alten Tonarten der mannigfaltigen Modulation wegen lobpreiset. Es gab eine Zeit, wo die Regeln der Modulation schön und richtig aus Sinfonien, Concerten und Operarien abstrahirt und festgesetzt wurden; und man glaubte, daß Choralmelodien über eben den Leisten gespannt werden müßten; aber schon Kirnberger in dem angeführten Buche, S. 66. konnte seinen gerechten Unwillen über die neuen Choralmelodien zu Gellerts, Cramers u. a. geistlichen Liedern, nicht bergen, die mit unsern gemeinsten Liedern einerley Tonart, einerley Wendung des Gesanges, einerley Modulation haben.

I

Schönster aller Schönen —

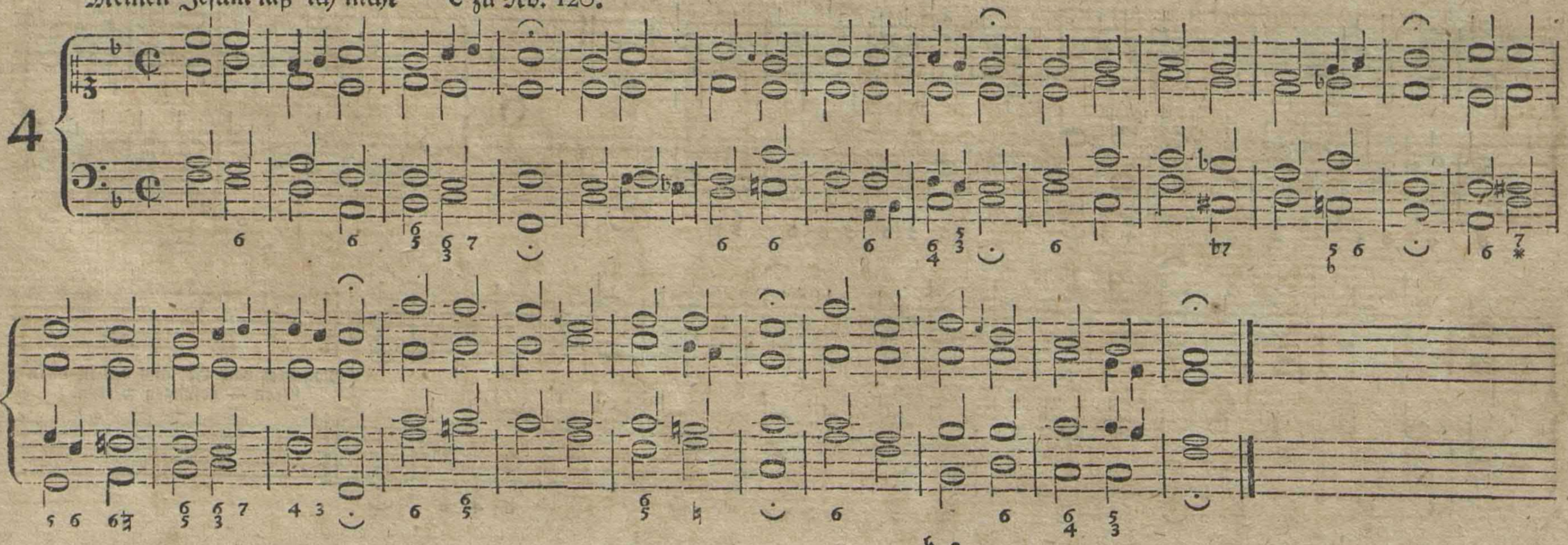
2

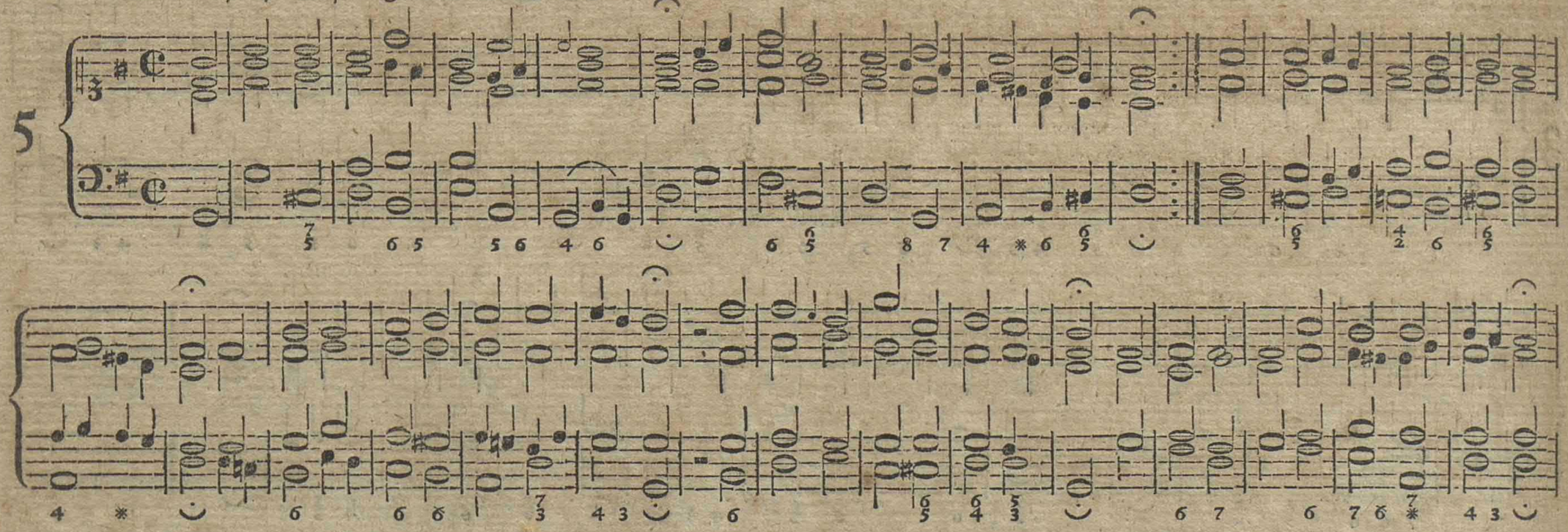
3



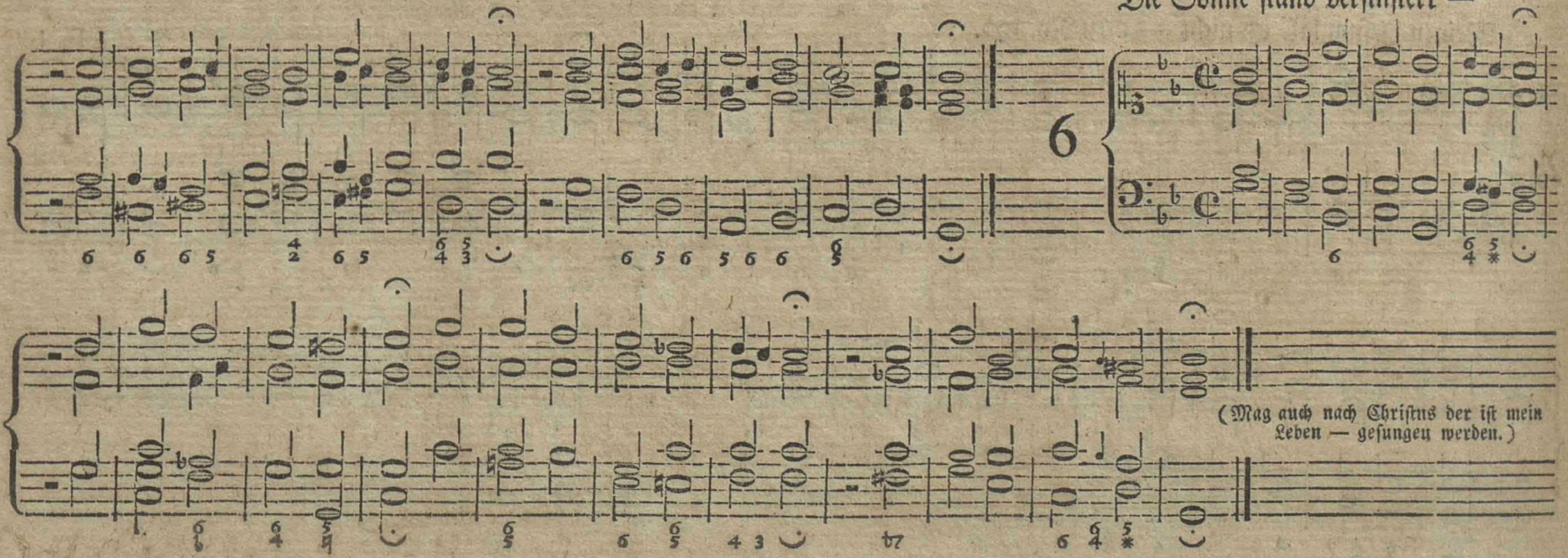
Meinen Jesum laß' ich nicht — c zu No. 120.

4





Die Sonne stand verfinstert —



(Mag auch nach Christus der ist mein Leben — gesungen werden.)

O welch ein Glück, ein Mensch zu seyn —

7

Verkündigt alle seinen Ton —

8

Leite mich nach deinem Willen —

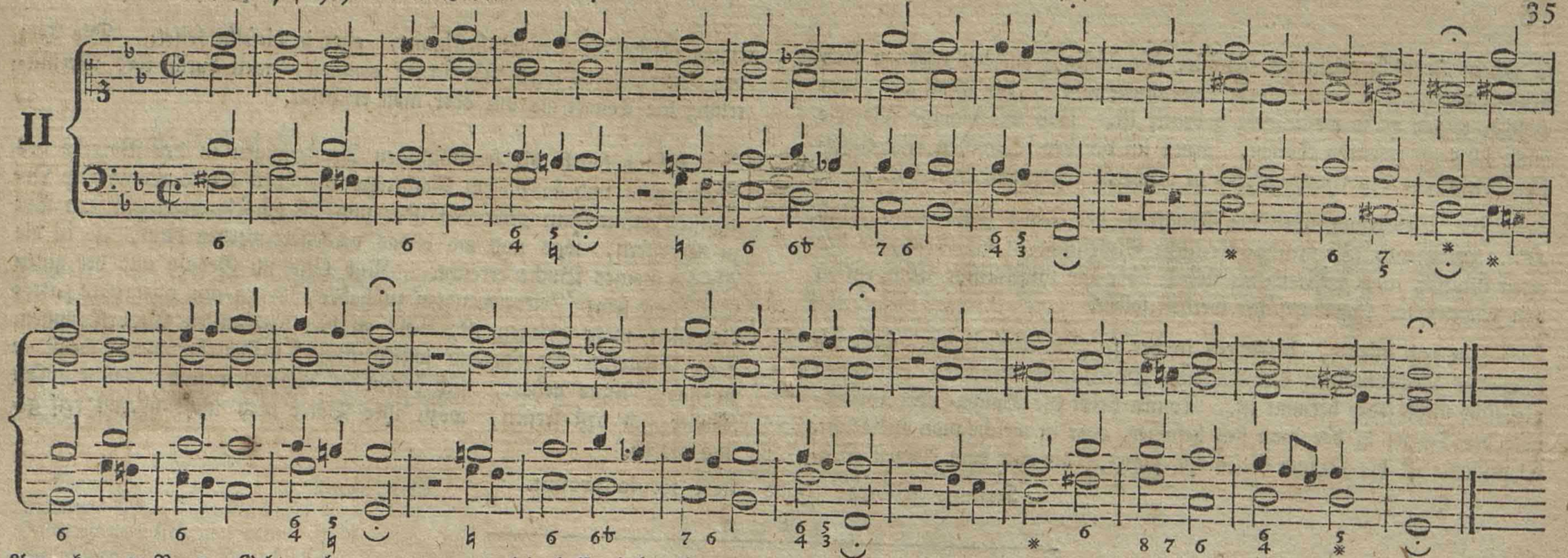
9

Werth ist sie es, die Kron am Ziel —

10

(Kann auch in G moll versetzt werden.)

O Welt, sieh hier dein Leben —



Anmerkung zu No. 1. Geht auch, wenn man es nicht besser haben kann, nach: Wer nur den lieben Gott läßt walten — Zu No. 11. Ob sich diese Melodie zum Paßionsliede wohl besser schickt, als: Nun ruhen alle Wälder? —

Nachtrag zum Nachtrage.

In der Vorrede zum Choralbuche, oder in der ersten Abtheilung dieses Nachtrags hätte einiger Absurditäten gedacht werden sollen, womit unser Choralgesang häufig verunstaltet wird, und worauf Cantoren und Organisten nicht aufmerksam genug seyn können. Ich will hier nur einige anführen, wie sie sich leider auch in gedruckten und geschriebenen Choralbüchern finden. In No. 164 wird die letzte Zeile so gesungen:

g as g f b as g
Gegrüsset seyst du mir. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn man die wahre Tonart dieser herrlichen Melodie nicht verkannt hätte. Noch

g a h a g fis
schlimmer und ganz fehlerhaft ist es in No. 197. Freu dich sehr o meine

a d
Seele, und noch in viel andern Melodien, z. E. in den letzten Zeilen von No. 4, 18, 41, 118, 135, 156 u. f. In No. 89 hört man die

g g f e a d c h a
Bettelleute bisweilen singen: Und hoffet auf ihn allezeit. Diesen wollen wir es zu gute halten; aber ins Choralbuch mußte es nicht so gesetzt

g a h c d c h
werden.] Auch nicht No. 126 in der letzten Zeile: Einen freyen Hel-

a g fis g a h c d c h a g
denmuth; auch nicht in No. 98: Was eurem Schöpfer wohlgefällt; auch

d b c a b g a fis
nicht in No. 66: O Traurigkeit! o Herzeleid! Fühlte man denn hier das Lahme und dort das Burleske nicht?

Da das Register des Choralbuchs zu der Menge von Liedern, die in jedem Gesangbuche stehen, sehr unvollständig ist, so wäre wohl der beste Rath, daß Cantoren und Organisten in ihrem Gesangbuche die Nummer der Melodie einstweilen über jedem Liede anmerkten, bis sie in einem neuen Gesangbuche bestimmt darüber verzeichnet steht, wie es im Leipziger geschehen soll. Da jetzt allenthalben für neue Gesangbücher gesorgt, und vielleicht die schlechte Hälfte alter Lieder weggelassen wird,

so wären sie nicht allein im Register überflüßig, sondern nähmen auch neuen Liedern, die man künftig einzeichnen wollte, den Platz weg, um welcher willen es so weitläuftig gedruckt ist. Und wie manche Melodie hätte ich noch ersparen können, wenn ich die bey Menschen sehr eingeschränkte Gabe des Vorhersehens in reicherm Maaße besessen hätte.

Zur Belehrung über die Tonarten der Alten hätte vornehmlich Hrn. Kriegsrath Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte der alten Musik, und Scheibens Werk über die musikalische Composition von S. 387 bis 464 angeführt werden sollen.

Hin und wieder, besonders in der sechsten Abtheilung, habe ich mich der Benennungen Tonica und Dominante bedient, mit denen vielleicht nicht jeder bekannt ist. Tonika heißt die Haupt- oder Grundnote der Tonart in der man sich befindet, oder in welche man ausweicht. Dominante ist die Quinte dieses Hauptons, die mit dem kleinen Septimenaccorde die Tonart bestimmt, oder in dieselbe leitet. Die Terz des Hauptaccords wird Mediante genannt, weil durch ihre Vermittelung die Tonart als dur oder moll erscheint.

Wenn durch die freymüthigen Aeußerungen in der Vorrede des Choralbuchs und in diesem Nachtrage ein Theil der Cantoren und Organisten aufmerksam geworden ist, und sich künftig angelegen seyn läßt zu verbessern, was und wo etwas verbessert werden kann, so ist die Absicht meines Buchs erreicht. Nur bitte ich Geduld mit der guten Sache und seinen Zeitverwandten zu haben, denen am narravere patres bisweilen mehr gelegen ist, als an den heilsamsten Verbesserungen. Den Unterricht der Jugend lassen Sie, meine Freunde, wenn er zu ihrem Amte gehört, sich besonders empfohlen seyn, damit unsere Kinder sich deß freuen, wozu ihre Väter noch nicht überall reif genug waren.

Serimus arbores, quae alteri seculo prosint.

Wie durch Anschaffung des allgemeinen Choralmelodienbuchs für Verbesserung des Kirchengesanges in den zuerst fehlenden Inspectionen weiter ist gesorgt worden, habe ich im Nachtrage zu berichten versprochen: Hier ist es:

Inspection	Belzig	hat	13	Exempl.		Inspection	Oelsnitz	hat	5	Exempl.	
"	Colditz	"	4	"		"	Rochlitz	"	5	"	
"	Eckartsberga	"	59	"		"	Sangerhausen	"	30	"	
"	Gommern	"	2	"		"	Waldheim	"	7	"	
"	Hayn	"	15	"		"	Zwickau	"	44	"	