

Vollständige

Orgelschule

für

Anfänger und Geübtere,

herausgegeben

von

Justin Heinrich Knecht.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Erste Abtheilung.
Preis 1/2 Rthlr.



Erste Abtheilung,

die

Anfangsgründe der Orgelspielkunst

enthaltend.

Leipzig,

in der Breitkopfischen Musikhandlung.

M 2 90

Man hört der tiefen Orgel Ernst in majestätischen Gefängen

Der Leher zarten laut verdrängen:

In Donnern schwingen sich die schwellenden Noten empor,

Ein ew'ger Odem haucht die schwellenden Töne hervor.

Congren.

Wenn ist die Orgel tönt, vereint mit höhern Chören,

So neigen selbst herab Unsterbliche das Ohr.

Und wenn die heil'ge Glut erhabne Lieder nähren,

So steigt unsre Seel' in schwellenden Noten empor,

Und Engel lehnen sich vom Himmel zuzuhören.

Pope.

V o r r e d e .

In allem demjenigen, was zum ganzen Umfange der göttlichen Orgelspielfunst, meines Lieblingsstudiums, gehdret, von meiner frühen Jugendzeit an bis in mein jetziges drei und vierzigstes Lebensjahr ziemlich geübt und erfahren, glaub' ich mit gegenwärtiger vollständigen Orgelschule, die ein wahres Bedürfnis für die Beförderung der dem Gottesdienste geweihten Orgelspielfunst zu seyn scheint, ohne Scheu unter dem musikalischen Publikum aufzutreten, und mir in Rücksicht derselben um so mehr eine geneigte Aufnahme versprechen zu dürfen, als meine vorigen Arbeiten für die Orgel von den Verehrern des Orgelspiels (so viel mir bekannt ist) mit Beifall aufgenommen sind.

Diese Orgelschule enthält acht Abhandlungen, welche in eben so vielen Abtheilungen von einer Messe zur andern nach und nach herauskommen werden, um den angehenden und meistens unbemittelten Orgelspielern die Anschaffung die 3 großen und kostbaren Werks dadurch zu erleichtern. Eine solche allmähliche Herausgabe gehet hier um so füglicher an, da eine jede dieser Abhandlungen schon für sich gleichsam ein Ganzes ausmachtet.

Damit aber die Liebhaber und Käufer im Voraus wissen mögen, was sie, dem Begriffe einer vollständigen Orgelschule gemäß, in den übrigen Abhandlungen und Abtheilungen noch zu erwarten haben, so will ich jetzt den Inhalt derselben (mit Hinweglassung des aus der folgenden Seite ersichtlichen Inhalts dieser ersten Abtheilung) zur kurzen Uebersicht des Ganzen hersehen.

Die zweite Abtheilung enthält eine Abhandlung über die Kenntniß der vornehmsten Orgelregister in Ansehung 1) ihrer Eintheilung 2) Benennung, 3) Bauart (Struktur), 4) tausendfachen Mischung, 5) verschiedenen Behandlung und 6) zweckmäßigen Anwendung mit vielen untermischten praktischen Orgelstücken über diese wichtige und für angehende Orgelspieler auf diese Art bisher noch unbearbeitete Materie, nebst einem Anhange von der klugen Disposition der Register in einer sowohl kleinen, als größern Orgel.

Die dritte Abtheilung handelt vom Choralspiele auf der Orgel in Hinsicht auf den protestantischen und katholischen Gottesdienst, und zwar 1) Von der Orgelbegleitung des Choralgesanges, 2) Von den Choralsvorspielen, 3) Zwischenspielen, 4) Versetten und 5) Responsorien, nebst praktischen Beispielen über die vier- und mehrstimmige Orgelbegleitung des Choralgesanges und andere darin vorkommende Materien.

Die vierte Abtheilung faßt die Lehre des Generalbasses und der nöthigsten Regeln desselben, mit hinlänglichen praktischen Beispielen versehen, in sich.

In der fünften Abtheilung wird ein Unterricht in leichten und natürlichen Ausweichungen für Anfänger, und in der sechsten eine Anweisung zu schweren und künstlichen Ausweichungen, deren nach den neuesten Entdeckungen 528 wesentlich von einander unterschiedene sind, für Geübtere ertheilet.

Die siebente Abtheilung enthält eine Anleitung zum eignen, freien Präludiren und Fantastiren auf der Orgel in ungebundener Spielart nebst sowohl leichten und mittelmäßig schweren, als schwereren praktischen Beispielen, und endlich die achte Abtheilung giebt eine Anweisung zum eigenen, freien contrapunktischen und fugirten Orgelspiele nebst praktischen Beispielen, welche 1) contrapunktische Sätze und 2) sowohl freie als bündige Fugen enthalten.

V o r r e d e.

Da die Fähigkeiten der Anfänger zu sehr verschieden sind, um eine bestimmte Gränzlinie zwischen dem, was für Anfänger und Geübtere gehdret, ziehen zu können, so überläßt man es der Einsicht der Lehrer, sich dasjenige, was der Fassungskraft ihrer Zöglinge am gemäßeften seyn sollte, aus den Paragraphen und praktischen Exempeln dieses Werkes selbst auszusuchen, denn es an Reichhaltigkeit des Stoffes nicht fehlet.

Auch Geübtere werden in dieser Orgelschule vieles finden, was sie vorher nicht gewußt haben, worunter man schon in gegenwärtiger ersten Abtheilung die Materie sowohl von der Applikatur der Füße, als vom schicklichen Gebrauche des Pedals, wie auch die von der wahren Natur und Behandlungsart der Orgel rechnen darf.

Und jetzt noch ein Wort an die Recensenten. — Frei vom verderblichen Eigendünkel der Unfehlbarkeit, werd' ich jeden begründeten und belehrenden Tadel nicht nur mit Dank annehmen, sondern auch bei Gelegenheit zu benutzen suchen; aber ein leichtes, oberflächliches, wegwerfendes und mit beleidigendem Spott angefülltes Urtheil, das entweder von stolzer Unwissenheit, oder vom nagendem Neide oder gar von dem irrigen Vorurtheile, als ob von Nazareth nichts gutes kommen könne, herrührt, soll von mir nicht ungezügelt bleiben. Zu dem Ende geb' ich einem solchen Momussohne inzwischen den Rath, meine in der dritten Abtheilung meines Elementarwerks der Harmonie befindliche Antikritik gegen eine solche leichte und herabsiehende Recension über besagtes Werk wohlbedächtlich zu lesen, und alsdann zu thun, was ihn — gelüftet.

Uebrigens versichere ich diejenigen, welche meine Werke kennen, und nach ihrem wahren Werthe zu schätzen wissen, daß ich auch in Zukunft allen Fleiß anwenden werde, um mich ihres Beifalls und ihrer Achtung immer würdiger zu machen.

Freie Reichsstadt Biberach bei Ulm,
am 21sten März, 1795.

Justin Heinrich Knecht,
Musikdirektor und Organist an der Hauptkirche daselbst.

I n h a l t

der ersten Abtheilung dieser Orgelschule.

Einleitung	Seite.	Zweiter Abschnitt. Von der Applikatur der Finger und Füße	Seite.
Von der Orgel überhaupt nebst einer kurzen Geschichte derselben	3	I. Absaß. Von der Applikatur der Finger	11
Erste Abhandlung über die Anfangsgründe der Orgelspielkunst.		II. Absaß. Von der Applikatur der Füße	ebend.
Erster Abschnitt. Von der Tastatur des Manuals und Pedals	7	Dritter Abschnitt. Von der wahren Natur und Behandlungsart der Orgel	43
I. Absaß. Von der Tastatur des Manuals	ebend.		53
II. Absaß. Von der Tastatur des Pedals	10	Vierter Abschnitt. Vom schicklichen Gebrauche des Pedals.	87

Vollständige
Orgelschule.

Erste Abtheilung.

Vollständige Orgelschule.

Einleitung.

Von der Orgel überhaupt.



Das vollkommenste, vollstimmigste und prächtigste unter allen musikalischen Instrumenten ist unstrittig — die Orgel. Wie künstlich und bewunderungswürdig ist nicht ihr Mechanismus! Wie majestätisch, geisterhebend, und mannigfaltig lautend ihr Ton!

Kurze Schilderung der Orgel.

§. 1.

In ihr vereinigen sich beinahe alle Arten von Stimmen. Wenn man eine Stimme nach der andern einzeln hören läßt, so glaubet man bald eine sanfte Flöte, bald ein Brausen der Wassermogen, jezt eine Weidenpfeife, jezt eine Trompete, bald eine Menschenstimme, bald eine Posaune, jezt eine Hoboe, jezt einen Fagott, bald eine Quersflöte, bald Vogelgesang, jezt das Rollen des Donners, jezt dieses oder jenes liebliche oder rauschende Instrument zu vernehmen.

Bermischet man einige dieser Stimmen auf eine geschickte Art miteinander; so stellen sich die mannichfaltigsten Modificationen des Tones dem Ohre dar. Alle Stimmen aber zusammengenommen, verursachen die stärkste, prächtigste Volltönigkeit, welche sich nur im Tonreiche denken und hören läßt. Und dieß große, künstlich zusammengesetzte Werk wird von einem einzigen Manne regiert, der die stärkste, vollständigste Musik mit seinen Händen und Füßen ohne Hülfe eines begleitenden Orchesters auf ihr hervorbringen kann.

Freilich erfordert das wahre, kunstreiche Orgelspiel einen Mann, der eine gründliche Kenntniss der Orgel in Ansehung ihrer Natur, Behandlungsart und der Registermischung mit einer großen Fertigkeit in den Fingern und Füßen, einer tiefen Einsicht in die Harmonie und einer fruchtbaren, feurigen Einbildungskraft verbinden muß, wie ehemals ein Händel, Sebastian Bach, ein Walthers*) und Eberlen**) war***), und wie heutiges Tages ein Vogler ist.

Erfordernisse zu einem Meister auf der Orgel.

U 2

Aber

*) Vor 30 Jahren Organist an der Münsterkirche zu Ulm, aus Weimar gebürtig.

***) Vor einem halben Jahrhundert Organist zu Salzburg.

****) Unter den großen, ausländischen Organisten älterer Zeit verdienet auch ein Frescobaldi, welcher in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts blühte, und zu St. Peter in Rom Organist war, und ein Couperin, königlicher französischer Organist, welcher sich in der zweiten und dritten Decade dieses Seculums berühmt machte, genennet zu werden.

Wodurch man es in der Orgelspielkunst weit bringen könne.

Aber dadurch lasse sich niemand, welcher Lust und Beruf in sich fühlet, von der Erlernung des Orgelspiels abschrecken: denn, durch Hülfe eines gründlichen Unterrichts und durch einen unverdrossenen Fleiß, kann es ein jeder, der auch nur mit mittelmäßigen Talenten ausgerüstet ist, in der Orgelspielkunst zu einem ziemlichen Grad von Geschicklichkeit bringen.

§. 2.

Kurze Geschichte der Orgel.

Es wird ohne Zweifel einem jeden, der diese göttliche Kunst entweder erlernen will, oder vielleicht manchem, der sie schon wirklich ausübet, angenehm seyn, hier eine kurze Geschichte der Orgel zu lesen.

Herleitung und Erklärung des Wortes Orgel.

Die Benennung Orgel kömmt vom griechischen Worte ὄργανον (organum) her, womit man überhaupt ein jedes Tonwerkzeug oder Instrument in der Musik, insbesondere aber ein solches künstlich zusammengesetztes, vielstimmiges Pfeifenwerk bezeichnet, welches von Blasbälgen belebet, und daher im lateinischen wegen deutlicherer Unterscheidung von andern Instrumenten Organum pneumaticum genennet wird.

Erste Idee zu einer Orgel.

Niemand wird bestreiten wollen, daß der erste, unbekante Erfinder der Orgel die Idee dazu von den doppel- und mehrstimmigen Pfeifen, welche schon in den ältesten Zeiten üblich waren, und von mehreren Musikern, theils zugleich, theils abwechselungsweise geblasen wurden, aufgefaßt habe. Er sann nun darauf, wie mehrere aneinander geordnete Pfeifen von verschiedener Größe und Stimmung, vermittelt einer zweckmäßigen Mechanik, nicht nur durch geschickt angebrachte Blasbälge angeblasen, sondern auch für die Finger eines einzigen Musikers spielbar gemacht werden könnten. Gleichwie aber alle Erfindungen einen unvollkommenen Anfang genommen haben, so läßt sich dieses auch von der ersten Orgel vermuthen.

Von einem orgelähnlichen Instrument bei den alten Hebräern.

Bei keinem Volke des Alterthums findet man irgend eine Spur eines orgelähnlichen Instruments, als bei den Hebräern, welche vornehmlich zu den Zeiten Davids und Salomons unter vielen andern, jetzt meist unbekanntem, musikalischen Instrumenten auch ein gewisses Instrument, Huggab*) genannt, hatten, welches aus mehreren nach einer gewissen Ordnung zusammen gefügten Pfeifen von verschiedener Größe und Stimmung bestand, und welches in der Absicht gebraucht wurde, um die Absingung der Psalmen mit einer angenehmen Harmonie, die nach einer bestimmten Vorschrift auf demselben hervorgebracht wurde, zu begleiten, wiewohl dieses Instrument mit einer eigentlichen Orgel nur von weitem in eine Vergleichung gesetzt werden darf.

Archimed, der Erfinder einer hydraulischen Orgel.

Der berühmte Archimed, welcher 200 Jahre vor Christi Geburt lebte, wird für den Erfinder einer Orgel gehalten, deren Windbälge durch Wasserkünste getrieben wurden, und welche die Griechen deswegen ὄργανον ὑδραυλικόν (eine durch Wasserkunst in Bewegung gebrachte Orgel) nannten. Die Existenz dieser Art von Orgeln, welche der unsrigen schon näher kömmt, dauerte bis in das sechste Seculum fort.

Erst von diesem Jahrhundert an darf man den Zeitpunkt vessehen, wo diejenigen Orgeln (Organa pneumatica) aufkamen, welche in Ansehung ihrer wesentlichen innern und äußern Einrichtung den unsrigen ziemlich ähnlich gewesen seyn müssen. Der Umfang ihrer Töne aber erstreckte sich nicht leicht über zwei Oktaven. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß diese musikalisch-mechanische Kunst, die im Orient zuerst blüthete, im siebenten und achten Jahrhunderte immer größere Fortschritte werde gemacht haben.

Um die Mitte des achten Seculums fieng dieselbe an, allmählig auch im Occident bekannt zu werden.

Im neunten Jahrhunderte stieg unter Karl dem Großen, der sich um die Beförderung der Künste und Wissenschaften viele Mühe gab, die Orgelbaukunst bald höher. Im Jahre der christlichen Zeitrechnung 826 vortreffte ein venetianischer Priester, Namens Georg, in Aachen eine nach Maasgabe damaliger Zeit vortreffliche und bewunderungswürdige Orgel. Von dieser Zeit an breitete sich diese herrliche Kunst in Deutschland immer weiter aus.

Im zehnten Jahrhunderte gab es in Italien Orgelmacher, die sich durch ihre Geschicklichkeit besonders auszeichneten.

In

*) Die 70 Dolmetscher übersetzten dieses Wort meistens durch ὄργανον, und der heil. Hieronymus gab es im Lateinischen mit organum.

In der Mitte des ersten Seculums erhielt die Orgelbaukunst vornehmlich in den Klöstern eine merkwürdige Verbesserung.

Vom zwölften Jahrhunderte an bis in das funfzehnte Seculum gedieh diese Kunst in Deutschland so sehr, daß nicht nur die Zahl der Orgeln und Register immer mehr zunahm, der Umfang der Töne sich auf drei Oktaven und drüber ausdehnte, vermuthlich um dem natürlichen Umfange der vier Singestimmen näher zu kommen, sondern daß auch noch dazu das Pedal von einem Deutschen, Namens Bernhard, im funfzehnten Jahrhunderte erfunden wurde*).

Im sechszehnten Jahrhunderte bauete man schon größere Orgeln, welche zwei Manuale von 4 Oktaven und eine künstlichere Mechanik hatten, wie auch mit sehr vielen Registern versehen waren.

Und so stieg vom siebzehnten Jahrhunderte an bis auf unsere Zeiten die Orgelbaukunst zusehends auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit, daß man jetzt Orgelwerke von colossalischer Größe und von dem bewunderungswürdigsten Mechanismus, welche nicht blos aus zwei, sondern sogar aus drei bis vier Manualen mit einem Umfange der Töne von $4\frac{1}{2}$ bis 5 Oktaven, aus 50, 60, 70 bis gegen 80 Registern und aus Pfeifen von 1 bis 32 Fußton bestehend, nicht genug anstaunen kann.

§. 3.

Die Ausführung einiger solchen großen und berühmten Orgeln wird hier nicht am unrechten Orte stehen.

Anführung
einiger großen
Orgelwerke.

Unter die größten Orgelwerke in Europa rechnet man die Orgel zu Harlem in Holland, welche 200000 Reichsthaler kostete, die zu Amsterdam in der neuen Kirche, welche über 100000 Reichsthaler zu stehen kam, sodann die Hauptorgel in Hamburg, welche Mattheson in seinem Testamente stiftete. Ferner gehören unter die vortrefflichsten Werke dieser Kunst die Orgel in der katholischen Kirche zu Dresden von Silbermann, die zu Halle in Sachsen, die zu Merane vom Friderici, die Orgel in der Domkirche zu Merseburg, die zu St. Magdalena in Breslau, die zu St. Nicolaus in Brieg, und die Orgel zu Halberstadt in der hohen Stiftskirche, welche in der Mitte drei Manuale, und auf beiden Seiten noch zwei andere hat.

Allen diesen angeführten Orgelwerken werden mehrere Orgeln in Schwaben an Größe und Vortrefflichkeit wenig nachstehen, als zum Beispiele die Orgel in dem Stift Weingarten von Gabler, in Ottobeuren und Münchroth, beide von Holzheu, die Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg von dem berühmten Stein und andere mehr.

Für die größten Orgeln in der Schweiz hält man die Orgel zu St. Gallen und Marieneinsiedel. Unter andern verdienet auch die Orgel zu Innsbruck, in Tyrol von Silbermann, und die ungemein große Orgel in der Kirche zu S. Maria Maggiore zu Trient, wie nicht minder die zu Mayland angezogen zu werden.

Merkwürdig ist die neueste Erfindung einer ziemlich großen, transportablen Orgel von dem berühmten Bogler, Orchestrion genannt, welche er nach seiner Anordnung durch die größten Orgelbauer Europens fertigen ließ. Sie zeuget von der ausgedachtesten Mechanik, bestehet aus vier Manualen von fünf Oktavabtheilungen, aus 39 Pedaltasten, aus vier und zwanzig der auserlesensten Register, kann zerleget, weiter geführt, und an einem andern Orte (etwa in einem Saale) wieder aufgestellt werden.

§. 4.

Die Orgeln, deren Gebrauch hauptsächlich immer bei gottesdienstlichen Berrichtungen in den Kirchen Statt fand, wurden anfänglich, nachdem sie im neunten Jahrhunderte im Occidente zu einigem Grade der Brauch-

*) Der Verfasser dieses Werks erinnert sich von seinen Jünglingsjahren her noch wohl, auf einer solchen vom funfzehnten Jahrhunderte sich herschreibenden und mit einem Pedal versehenen Orgel, deren Manual sich vom großen A bis in das zweigestrichene a erstreckte, oftmal gespielt zu haben.

Brauchbarkeit gestiegen waren, in großen Kirchen und Domstiftern, in Klöstern aber später, etwa nach der Mitte des elften Seculums, allmählig eingeführt. Erst im funfzehnten Jahrhunderte war die Einführung derselben schon so gemein, daß in mancher Kirche sogar mehr, als eine Orgel stand, wie es heutiges Tages nicht leicht eine Hauptkirche, besonders bei den Katholiken, giebt, worin nicht zwei Orgeln, eine große und kleinere, zu sehen wären.

Bei und nach der Kirchenreformation wurde auch in den protestantischen Kirchen, (die kalvinische besonders in der Schweiz meistens ausgenommen) der Gebrauch der Orgeln beibehalten.

Ihre unlängbare Brauchbarkeit zur Begleitung sowohl des Choralgesangs als der Kirchenmusik, ihre majestätische, die Herzen der Zuhörer zur Andacht anflammende Volltönigkeit, wie auch die Zierde, welche ein prachtvolles Orgelwerk einem Tempel giebt, mag ohne Zweifel Ursache an ihrer allgemeinen Einführung und Beibehaltung, sowohl in der protestantischen und katholischen Kirche seyn.

Außerdem trifft man auch in den meisten lateinischen Schulen, und in vielen Privathäusern kleine Orgeln an, welche theils zur besondern Gottesverehrung, theils zur Privatübung im Orgelspiele gebraucht werden.

Am Schlusse dieser Einleitung merken wir an, daß dasjenige, was ein Organist vom Innern eines Orgelwerks, um es mit Einsicht zu regieren, verstehen muß, im Verfolge dieser Orgelschule selbst am gehörigem Orte gelehret werden soll.

Erste Abhandlung

über die

Anfangsgründe der Orgelspielfunst.

Vorerinnerung.

Bei einem, welcher die Orgelspielfunst erlernen will, wird nicht nur die Kenntnis der Schlüssel, Noten, Pausen, Taktarten und anderer solcher Dinge mehr, kurz, die Kenntnis der Anfangsgründe der Musik überhaupt, welche er vielleicht bei vorhergegangener Erlernung der Singekunst oder irgend eines musikalischen Instruments schon begriffen hat, sondern vornehmlich auch eine gute natürliche Anlage zu dieser göttlichen Kunst vorausgesetzt, welche durch einen vieljährigen Fleiß immer mehr ausgebildet werden muß, weil die Orgel, nach allen Seiten betrachtet, unter allen musikalischen Instrumenten, selbst das Klavier davon nicht ausgenommen, das schwerste ist.

Was bei einem Anfänger der Orgelspielfunst vorausgesetzt werde.

Da man an solchen Büchern, welche die Anfangsgründe der Tonkunst enthalten, keinen Mangel hat: so würde die Bogenzahl dieses ohnehin weitläufigen Werks durch einen hier wiederholten Vortrag derselben nur unnötigerweise vermehrt. Wir gehen demnach ohne weitere Umstände zum Hauptunterricht selbst über.

Erster Abschnitt.

Von der Tastatur des Manuals und Pedals.

I. Absatz. Von der Tastatur des Manuals.

§. 1.

Die Kenntnis der Tasten sowohl des Manuals als des Pedals ist einem angehenden Orgelspieler zuerst nötig: denn man trifft noch immer hie und da Orgeln aus dem älteren, mittlern und neuern Zeitalter an, deren verschiedene Tastaturen man sich bekannt machen muß, wenn man ohne Anstoß auf denselben fortkommen will.

Von der Nothwendigkeit der Kenntnis verschiedener Tastaturen.

Erklärung für Anfänger.

Tasten*) oder Claves sind diejenigen aus Holz oder Bein verfertigte, schmale und längliche Stücke eines Orgelmanuals, welche man mit den Fingern berührt und niederdrückt, um einen Ton hervorzubringen. Man theilet sie in Manual- und Pedaltasten ein: die letztern werden mit den Füßen, die erstern, wie schon erwähnt, mit den Fingern niedergedrückt. Diese Tasten theilet man wieder in untere und obere, die man auch niedrige und erhabene Tasten nennet, ein. Eine neben einander liegende Reihe solcher Tasten, die man mit den Fingern berührt, heißet die Tastatur des Manuals (Orifftrafel) oder das Klavier**); diejenigen nach einander folgende hölzerne Tasten aber, welche mit den Füßen niedergetreten werden, nennet man die Tastatur des Pedals, oder das Fußklavier.

Was die Tastatur des Manuals und Pedals sey.

B 2

§. 2.

*) Vom italienischen Worte *tasto*, welches auf deutsch etwas bedeutet, das man berührt oder betastet.

***) Man sagt öfters auch anstatt dessen *Klavatur*.

§. 2.

Vom ver-
schiedenen Um-
fange der Ma-
nualtaustaturen.

Die Tastatur des Manuals war bei ältern Orgeln in Ansehung des Umfangs ihrer Töne nur auf drei, höchstens dritthalb Oktaven eingeschränkt; die Klaviatur der Orgeln aus dem mittlern Zeitalter erstreckte sich schon auf vier volle Oktaven; das Manual der nach der neuern Art gebauten Orgeln aber dehnet sich auf fünf-
halb bis fünf Oktaven aus.

§. 3.

Welche Ma-
nualtaustatur die
gemeinste sey.

Da die Orgeln von vier Oktavabtheilungen die gemeinsten sind: so setzen wir zuerst ein Schema (eine Vorstellung) eines solchen Manuals von denselben hieher:

Schema einer gewöhnlichen Tastatur.

I. Große Oktave. II. Kleine Oktave. III. Eingestrichene Oktave. IV. Zweigestrichene Oktaven.

Baß. Discant.

C Cis D Dis E F Fis G Gis A B H c cis d dis e f fis g gis a b h c cis d dis e f fis g gis a b h c

Erklärung für Anfänger.

Von den 4
Oktavabthei-
lungen eines
gewöhnlichen
Orgelmanuals.

Vorstehendes Schema eines gewöhnlichen Orgelmanuals bestehet, wie man siehet, aus vier Oktavabtheilungen, welche durch die Zahlen 1, 2, 3 und 4 angezeigt sind. Eine Oktavabtheilung ist eine Folge von zwölf nächst auf einanderkommenden halben Tönen, wie z. B. von einem c bis zum nächsten c. Diejenige Noten, welche hier weiße Köpfe haben, bezeichnen die Untertasten; die mit schwarzen Köpfen versehene hingegen bedeuten die Obertasten des Manuals. Die erste Oktavabtheilung, welche bei dem tiefen C anfängt, und bis in das nächste c hinaufkält, nennet man die große Oktave, und deutet ihre Töne durch große Buchstaben an. Die zweite Oktavabtheilung heißet die kleine (oder ungestrichene) Oktave, deren Töne mit kleinen Buchstaben bezeichnet werden. Hier höret der Baß auf, welchen man mit der linken Hand spielt, und mit der dritten Oktavabtheilung fängt der Discant an, welcher mit der rechten Hand gespielt wird. Diese dritte Abtheilung nennet man die eingestrichene Oktave, und die Buchstaben ihrer Töne bekommen entweder unten oder oben einen Strich. Hierauf folget die vierte Oktavabtheilung, welche die zweigestrichene Oktave heißet, indem man den Buchstaben ihrer Töne zwei Striche giebt. Das letzte c erhält aber drei Striche, weil bei demselben die dreigestrichene Oktave ihren Anfang nimmt.

Diese Eintheilung und Benennung ist aus der Ursache höchstnothwendig, damit man jeden Buchstaben eines Tons, welcher in diesem Schema mehrmals vorkömmt, von einem andern gleiches Namens unterscheiden kann. Es sind z. B. darin vier c begriffen. Wenn man nun schlechtweg sagt: „das c“, so weis man nicht, was für ein c damit gemeinet ist; sagt man aber: „das große C,“ so kann man es vom kleinen, ein- zwei- und dreigestrichenen c gar leicht unterscheiden.

§. 4.

Von der Ma-
nualtaustatur
neuerer Orgeln.

Die Tastatur des Manuals bei vielen neuern Orgeln reicht im Discante bis in das dreigestrichene f hinauf, und enthält also, vom großen C an gerechnet, fünfthalb Oktaven; bei sehr wenigen der neuesten Orgeln aber gehet das Manual im Basse bis zum Contra F herab. Eine solche Orgel, deren Manual vom Contra F anfängt, und sich bis in das dreigestrichene f erstreckt, enthält demnach eine Tastatur von fünf vollen Oktaven.

Hier folgt ein Schema der Contratöne im Basse:

No. 1.

Contra F Fis G Gis A B H.

Schema der Contratöne.

und hier eines, welches die dreigestrichene Oktave des Discants zur Hälfte darstellt:

No. 2.

c cis d dis e f

Schema der höchsten Töne des Discants.

Kurze Erklärung für Anfänger.

Diejenigen Töne, welche im Basse unter das große C herabreichen, wie man oben bei No. 1 sehen kann, heißen Contratöne, und machen einen halben Ton mehr als eine halbe Oktave aus; diejenigen aber, welche bei No. 2 im Discant vom c bis in das höchste f gehen, gehören zur ersten Hälfte der dreigestrichenen Oktave.

Wenn man nun das Schema der höchsten Töne des Discants dem oben bei §. 3 vorkommenden Schema hinten anfüget, so kömmt eine Tastatur von fünfhalb Oktaven heraus; stößet man aber noch das Schema der Contratöne vorne an ebendasselbe bei §. 3 befindliche Schema: so entstehet alsdenn eine Tastatur von fünf vollen Oktaven, wie hier zu sehen ist.

Baß.

Erste Oktavabtheilung. Zweite Oktavabtheilung. Dritte

F Fis G Gis A B H c cis d dis e f fis g gis a b h

Schema einer Manualtastatur von 5 vollen Oktaven.

Oktavabtheilung. Vierte Oktavabtheilung. Fünfte Oktavabtheilung.

Discant.

c cis d dis e f fis g gis a b h c cis d dis e f

Anmerkung für Geübtere.

Würden die Contratöne (bei No. 1) vollends bis in das Contra c herabreichen, wie denn wirklich die meiste Pedalregister eine solche tiefe Stimmung haben; so könnte man dieses die Contraoktav heißen.

§. 5.

Es wird nicht überflüssig seyn, wenn hier auch von der eingeschränkten und mangelhaften Tastatur älterer Orgeln Erwähnung geschiehet, weil manchmal der Fall sich ereignen kann, daß ein junger Organist auf einer solchen Orgel, die man hier und da noch antrifft, spielen muß. Der Tastatur einer älteren Orgel mangeln vornehmlich in der ersten Oktave des Basses etliche halbe Töne. Eine solche Oktave heißet man gewöhnlich herweise die kurze Oktave.

Von der Manualtastatur älterer Orgeln.

Nicht selten fehlen bei Orgeln aus dem Alterthum auch einige Tasten in der Höhe des Discants. Von einer solchen eingeschränkten Tastatur des Manuals folget hier ein Schema:

Schema einer alten Manualtastatur.

Kurze Erklärung des vorstehenden Schema.

Man muß hier besonders nicht vergessen, daß unter den weissen Notenköpfen die Untertasten, und unter den schwarzen die Obertasten vorgestellt sind. In der ersten Oktave dieser Tastatur fehlet das große Cis, Dis, Fis und Gis. Das große D befindet sich auf derjenigen Obertaste, wo nach der neuern Tastatur das große Fis ist, und das große E auf derjenigen Obertaste, wo sonst das große Gis seine Stelle einnimmt. Wenn man nun die Töne dieser kurzen Oktave nach der Ordnung, wie sie aufeinander folgen sollen, spielen will: so müssen sie nach den dabei angemerkten Zahlen auf diese Weise C D E F G A genommen werden.

1 2 3 4 5 6

Die zweite und dritte Oktave ist ganz; aber die vierte wieder sehr mangelhaft, denn es fehlen die vier Tasten gis, b, h und c, welche eine Viertelsoktave ausmachen.

A n m e r k u n g.

Wenn eine Orgel zwei, drei, oder gar vier Manuale hat, worunter eines das Hauptmanual genennet wird: so ist die Tastatur des einen, wie des andern Manuals immer von gleichen Oktavabtheilungen, es mag eine alte oder neue Orgel seyn.

II. Absatz. Von der Tastatur des Pedals.

§. 6.

Von der Beschaffenheit der Pedaltastatur.

Die Tastatur des Pedals ist stets nach der Tastatur des Manual-Basses eingerichtet. Wenn die erste Oktave des Manuals ganz ist, so ist sie auch im Pedal ganz; hat sie aber die kurze Oktave, so trifft dieses auch bei dem Pedal ein.

A n m e r k u n g.

Was das Pedal sey, und wozu es diene.

Das Pedal (auf deutsch: Fußklavier, weil es mit den Füßen gespielt wird) enthält die tiefsten Grundtöne, und dienet erstlich zur Verstärkung sowohl des Manualbasses, als des ganzen Orgelspiels, und zweitens dazu, daß ein Orgelspieler mit seinen zwei Händen, indeß seine zwei Füße die Bass-töne treten, desto ungehinderter auf dem Manual ein künstlich verwickeltes Spiel hervorbringen könne. Es giebt keine große und mittlere Orgel, welche nicht mit einem Pedal versehen wäre; nur kleinere Orgeln haben selten ein Pedal, welches oft noch dazu an das Manual gehängt ist.

§. 7.

Von einer vollständigen Pedaltastatur.

Die Tastatur des Pedals von zwei Oktavabtheilungen, wozu hier unten ein Schema steht, ist zwar nicht die gemeinste, aber doch die vollständigste, woraus sich die andere unvollständigere Tastaturen leicht erklären und verstehen lassen.

I. 2.

Große Oktave Kleine Oktave.

Schema einer vollständigen Pedaltastatur.

E r k l ä r u n g.

Nach hier zeigen die weißen Notenköpfe die Untertasten des Pedals, die schwarzen Köpfe hingegen die Overtasten an. Uebrigens bemerkt man leicht von selbst, daß dieses Schema mit jenem oben bei §. 3 befindlichen in Ansehung der Tastatur des Basses dem Anblicke nach ganz überein kömmt. Spielt man aber dasselbe mit einem sechszehnfüßigen Pedalregister, welches um eine Oktave tiefer, als ein gewöhnliches achtfüßiges Register, gehet: so höret man die wahren Contratione, deren Noten eigentlich auch auf dem Notensystem durchaus um acht Klangstufen tiefer stehen sollten. Allein, weil solche Noten wegen der vielen Striche minder lesbar wären; so behält man lieber die Noten der großen Oktave bei.

§. 8.

Die Pedaltastatur in den meisten Orgeln mittlerer und neuerer Zeit reicht gemeinlich bis in das kleine f, oder höchstens in das kleine g, bei einigen Orgeln in das kleine a, und bei wenigen in das eingestrichene c. Es giebt aber auch noch Orgelpedale mit der kurzen Oktave, wie hier folgendes Schema darstellt.

Von einer gewöhnlichen Pedaltastatur.

Erste und kurze Oktave. Erste Hälfte der zweiten Oktave.

Schema einer Pedaltastatur mit der kurzen Oktave.

A n m e r k u n g.

Man erinnere sich hiebei dessen, was oben in der Erklärung zu §. 5 über die erste Oktavabtheilung gesagt worden ist, und man wird dieses Schema ohne weitere Erklärung verstehen.

Z w e i t e r A b s c h n i t t.
Von der Applikatur der Finger und Füße.

I. Absatz. Von der Applikatur der Finger.

§. 1.

Die Applikatur der Finger, (Ansehung der Finger oder der Fingersatz) ist die Art, wie man die Finger geschickt und zweckmäßig gebrauchen muß, um ein Tonstück, es mag aus einfachen oder doppelten Läufen, aus drei- oder mehrgriffigen Akkorden bestehen, auf der Orgel ohne Anstoß wegspielen zu können.

Was die Applikatur der Finger sey.

A n m e r k u n g.

Um Anfängern den Fingersatz beizubringen, bedienet man sich etlicher Ziffern, welche über die Noten gesetzt werden, um damit die Finger zu bezeichnen, welche man in diesem oder jenem Falle nehmen soll. Es giebt zweierlei Arten der Bezeichnung. Nach der ersten Art deutet man den Daumen durch 1, den Zeigefinger durch 2, den Mittelfinger durch 3, den Goldfinger durch 4 und den kleinen Finger durch 5 an; nach der zweiten aber bezeichnet man den Daumen mit 0, den Zeigefinger mit 1, den Mittelfinger mit 2, den Goldfinger mit 3 und den kleinen Finger mit 4. Diese zweite Art der Bezeichnung, deren wir uns in diesem Werke bedienen wollen, hat vor jener den Vorzug, weil der Daume, auf dessen geschickten Gebrauch bei einem Laufe sehr viel ankömmt,

Von zweierlei Arten der Fingerbezeichnung.

Welche vorzüglicher sey.

durch das Zeichen einer Nulla desto deutlicher in das Auge fällt. Da eine blinde Bezeichnung ohne eine vorgängige Theorie des Fingersaßes unzulänglich ist: so soll diese Theorie in den folgenden Paragraphen gründlich gelehret werden.

§. 2.

Wornach sich die Regeln des Fingersaßes bestimmen lassen.

Wenn man auf die Natur der Finger und zugleich auf die Lage der unteren und oberen Tasten Acht giebt: so lassen sich hiernach die Regeln des Fingersaßes in einem jeden Falle bestimmen.

Erklärung für Anfänger.

Von der Beschaffenheit der 5 Finger.

Der Daume ist bekanntermaßen unter den fünf Fingern der niedrigste und zugleich kürzeste, aber auch der stärkste Finger; der kleine Finger der schwächste; etwas länger, als dieser, ist der Zeigefinger, welcher dem Daumen in Ansehung der Stärke beinahe gleich kömmt. Der Goldfinger hat zwar mehr Länge, als der Zeigefinger, aber auch desto mehr Schwäche, als dieser. Der Mittelfinger ist der längste, und kömmt in Absicht der Stärke gleich nach dem Zeigefinger.

Wie man die Finger an das Manual setzen muß.

Diese fünf Finger, welche einander im Betracht ihrer Länge und Stärke so ungleich sind, muß man in einer solchen Krümmung an das Manual setzen, daß die Spitze derselben in einer ziemlich geraden Linie neben einander zu liegen komme. Diese halbe Biegung giebt den Fingern nicht nur eine gleichere Länge, sondern auch mehr Druckkraft, und zugleich der Hand mehr Anständigkeit, als wenn die Finger gerade ausgestreckt werden.

Was den zwei letzten Fingern im Betracht gegen die drei ersten an Stärke abgeheth, wird allmählig durch die Übung ersetzt.

§. 3.

Regeln in Absicht des Daumens.

Da der Daume der niedrigste Finger ist: so darf er folglich niemals auf einen Obertasten gesetzt werden, ausgenommen, wenn die Hand sich ausstrecken muß, um eine Oktave zu greifen.

§. 4.

Weil ferner der Daume zugleich auch der kürzeste Finger ist, so kann er folglich am leichtesten unter den andern Fingern durchschlüpfen, wenn ein Lauf von mehr, als fünf Tönen vorkömmt.

A n m e r k u n g.

Was man sich bei dem Daumen angewöhnen muß.

Man muß sich angewöhnen, den Daumen unter dem ersten, zweiten, dritten oder vierten Finger, je nachdem es die Lage der oberen und unteren Tasten erfordert, so flüchtig durchschlüpfen zu lassen, daß er schon an dem gehörigen Untertasten bereit stehen muß, ehe er denselben niederdrückt.

§. 5.

Wohn der Daume am füglichsten zu stehen komme.

Am füglichsten kömmt der Daume bei einem Laufe auf den vierten Tasten, wenn er gerade kein oberer ist, zu stehen: denn, je enger die Finger zusammen gezogen werden, desto sicherer ist ihre Bewegung.

§. 6.

Wohn man die 4 andere Finger setzen dürfe.

Die vier andere Finger außer dem Daumen dürfen sowohl auf die obere als untere Tasten gesetzt werden; doch kömmt der kleine Finger in Läufen seltener auf die Obertasten zu stehen, als die drei vorhergehende Finger.

§. 7.

Fingersatz 1) Bei einem fünfstönigen Laufe.

Bei einem Laufe von fünf Tönen gebrauchet man gemeiniglich die fünf Finger nach der Ordnung, in so fern es die Lage der unteren und oberen Tasten zuläßt, als z. B. mit der rechten Hand:



oder mit der linken Hand



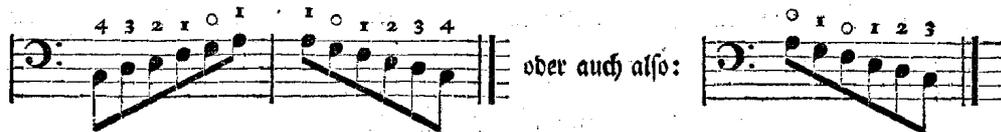
§. 8.

2) Bei einem sechsstönigen Laufe.

Bei einem Laufe von sechs Tönen im Discant gebrauchet man die drei erste Finger der rechten Hand, welche doch immer die stärksten sind: alsdann läßet man bei dem vierten Tone den Daumen wieder eintreten, als z. B. mit der rechten Hand



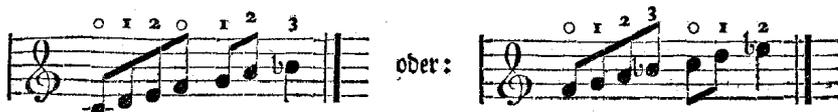
die linke Hand aber spielt einen solchen Lauf mit folgenden Fingern:



§. 9.

Enthält ein Lauf im Discant sieben Töne: so tritt der Daume der rechten Hand bei dem vierten Tone, oder, wenn dieser einen Obertasten trifft, bei dem fünften Tone wieder ein, als z. B.

3) Bei einem siebentönigen Laufe.



Im Basse spielt man einen solchen siebentönigen Lauf auf folgende Weise:



wo im Hinaufgehen der dritte Finger der linken Hand über den Daumen geschlagen wird; im Herabgehen aber der Daume unter dem dritten Finger durchschlüpfen muß.

§. 10.

Sind acht Töne in einem Laufe, so kömmt der Daume der rechten Hand auf den vierten Ton, oder wenn dieser einen Obertasten hat, auf den fünften Ton zu stehen, als z. B.

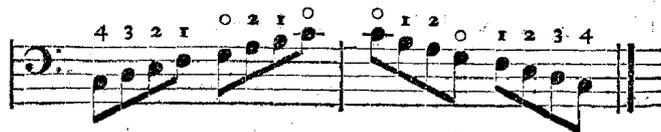
4) Bei einem achttönigen Laufe.



wo man im Herabsteigen den dritten Finger über den Daumen schlagen muß, oder, falls der vierte Ton einen Obertasten trifft, z. B. also:



wo im Hinaufsteigen der Daume unter dem vierten Finger durchschlüpfen, und im Herabsteigen der vierte Finger über den Daumen geschlagen werden muß. Mit der linken Hand spielt man einen solchen achttönigen Lauf also:



§. 11.

Wenn ein Lauf von neun, zehen und mehreren Tönen zu machen ist: so wird derselbe immer vermittelst des Daumens, welcher nach der Lage der Tasten bald unter dem dritten, bald vierten Finger durchschlüpfen muß, fortgesetzt, z. B. mit der rechten Hand also:

5) Bei einem neun- und mehrtönigen Laufe.



und mit der linken auf folgende Art:



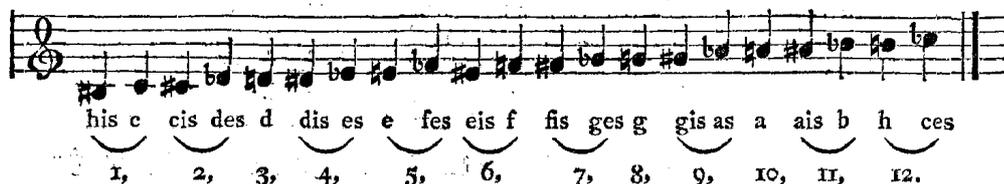
Mehrere Beispiele hiervon sollen weiter unten in allen Tonarten, mit welchen sich ohnehin ein angehehrer Organist sehr bekannt machen muß, vorkommen.

Erklärung für Anfänger.

Wie viel es wesentliche Töne auf dem Orgelklaviere gebe.

Gleichwie es überhaupt in der Musik, und besonders auf der Orgel zwölf wesentliche Töne giebt, welche in allen Oktavabtheilungen höher oder tiefer wiederholt vorkommen, als nämlich: 1) c oder his, (welches zwar nach der mathematischen Berechnung und nach den Klangstufen nicht einerlei ist, aber doch auf dem Orgelklavier einen und ebendenselben Tasten einnimmt), 2) cis oder des, 3) d, 4) dis oder es, 5) e oder fes, 6) eis oder f, 7) fis oder ges, 8) g, 9) gis oder as, 10) a, 11) ais oder b, und 12) h oder ces, wie man aus folgendem Schema, worin das Zeichen \smile einen und ebendenselben Tasten, die Ziffern aber die Ordnung der Tasten und die Zahl der wesentlichen Töne bedeuten, noch deutlicher ersehen kann:

Schema der 21 Töne, welche eigentlich nach der Tastatur nur 12 ausmachen.



also sind auch eben so viele Tonarten, welche man nach den Buchstaben dieser Töne benennet.

Was eine Tonart sey.

Eine Tonart aber ist eine bestimmte Ordnung der fünf ganzen und zwei halben Töne innerhalb dem Raume einer Oktave.

Wieviel es Haupttonarten gebe.

Da nun die Terz (Dritte) zum ersten oder Haupttone groß oder klein*) seyn kann, so giebt es zwei Haupttonarten, eine harte und weiche. Wenn man eine jede dieser zwei Haupttonarten in elf andere Töne übersezt, so entstehen daraus zwölf harte und zwölf weiche, zusammen also vier und zwanzig Tonarten.

Wie viel Tonart überhaupt.

Erklärung dessen, was eine Tonart sey, durch ein Beispiel.

Was eine Tonart sey, soll nun auch durch ein Beispiel erklärt werden. Man sezet einen Hauptton, z. B. c, vest, von welchem man ausgehet. Dieses c ist demnach die erste Klangstufe derjenigen Tonart, die jetzt gebildet werden soll. Von diesem c schreitet man um einen ganzen Ton in die zweite Klangstufe d, und in die dritte Klangstufe e; von dieser in die vierte Klangstufe f aber nur um einen halben Ton hinauf. Nun gehet man um einen ganzen Ton in die fünfte Klangstufe g, in die sechste a und in die siebente h, und von da hinweg um einen halben Ton in die achte Klangstufe c. Dieß ist eine diatonische oder natürliche Tonleiter von acht Klangstufen, welche hier der Deutlichkeit wegen mit Noten ausgedrückt erscheint.

Leiter einer harten Tonart.



Eine solche Leiter nun, worin die hier durch das Zeichen \surd angeedeutete halben Töne ihren bestimmten Platz von der dritten zur vierten, sodann von der siebenten zur achten Klangstufe einnehmen, wird die Tonleiter der harten Tonart genennet. Sezet man die obigen Töne der ersten, dritten, fünften und achten Klangstufe übereinander: so entstehet daraus ein Akkord (eine Zusammenstimmung) der harten Tonart, und lautet also:



Wibet

*) Eine große Terz bestehet aus zwei ganzen Tönen in 3 Klangstufen, wie e zu c, eine kleine Terz aber aus einem ganzen und (großen) halben Töne in 3 Klangstufen, wie c zu a.

Bildet man aber eine solche Leitermäßige Ordnung der Töne, wovon man den zwei halben Tönen ihren Sitz von der zweiten zur dritten, und von der fünften zur sechsten Klangstufe anweist, wie hier aus diesem Schema erhellet:



Leiter einer weichen Tonart.

so ist dieses eine Leiter der weichen Tonart. Wenn man die obigen Töne der ersten, dritten, fünften und achten Klangstufe übereinander thürmet, so entspringet daraus ein Akkord der weichen Tonart, und zeigt sich folgendermaßen:



A n m e r k u n g.

Von den Tonarten der alten Griechen wird in der Abhandlung über das Choralspiel das Nöthige gesagt werden, weil die alten Choralmelodien in diesen Tonarten gesetzt sind.

§. 12.

Es läßt sich keine allgemeine Regel in Ansehung des Fingersatzes für alle Tonarten bestimmen; sondern man richtet sich hierin nach den Overtasten. Folget ein niedriger auf einen erhaberten Tasten: so ist es der Natur gemäß, daß nach einem höheren und längeren Finger auch ein niedriger, d. i. der Daume, eintrete.

Wornach man sich in Ansehung des Fingersatzes für alle Tonarten richten müsse.

§. 13.

Wer ohne Vorübung der Finger sowohl in den vier und zwanzig Tonarten, als in andern vorkommenden Sätzen, woraus man die vornehmste Arten des Fingersatzes erlernen kann, nur gleich Orgelstücke spielen will; der wird niemals eine Sicherheit und Gleichheit in den Fingern erlangen, welches die Erfahrung lehret.

Vom Nutzen der Fingervorübung.

Auf diesem Wege gehet es zwar etwas langsam her; aber man kömmt auf demselben auch desto gewisser zum erwünschten Ziele.

§. 14.

Zu dem Ende folget hier vor allen Dingen eine Anleitung zum regelmässigen Fingersatz in den Tonleitern der vier und zwanzig Tonarten, und zwar

Anleitung zum regelmässigen Fingersatz in den Tonleitern der 24 Tonarten.

1) in den zwölf harten Tonarten:

Sür die linke Hand*).



Hier merket sich der Anfänger vornehmlich dieses, daß der mit einer Nullen bezeichnete Daume immer auf das g und c zu stehen komme.

1) Tonleiter der harten Tonart ohne Vorzeichnung eines Kreuzes oder Bees.

Sür die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume nach dem dritten Finger auf das c und nach dem vierten Finger auf das f zu stehen.

A n m e r k u n g.

Bei dieser, wie bei den folgenden Tonleitern hat ein Anfänger zu beobachten, 1) daß er sie anfänglich langsam spiele, bis ein Finger, wie der andere, gewöhnet ist, fertig einzutreten, 2) daß er den Daumen leicht

Was ein Anfänger bei dieser und den folgenden Tonleitern zu beobachten habe.

*) Die Orgelstücke neuerer Zeit machen es nothwendig, daß ein Anfänger seine linke Hand eben so sehr, wie seine rechte, übe. Die linke Hand ist von Natur nicht schwächer, als die rechte; nur Mangel an genugsamem Übung ist Ursache ihrer scheinbaren Schwäche.

durchschlüpfen lasse, und sich überhaupt eine solche Gleichheit in den Fingern angewöhne, daß der Zuhörer niemals wahrnehmen soll, wenn Finger gewechselt werden, und daß es bei einem Laufe von sechs- und mehrern Tönen scheinen muß, er habe eben so viele Finger, und 3) daß er diese und die folgende Tonleitern sowohl mit der rechten, als linken Hand der Übung halber nicht nur auf- sondern auch abwärts spiele. Bei den Leitern der harten Tonleitern findet sowohl im Hinauf- als Herabsteigen der nämliche Fingersatz Statt.

2) Tonleiter der harten Tonart G mit Vorzeichnung eines einzigen Kreuzes.

Sür die linke Hand.

Hier kömmt der Daume auf d und g. Uebrigens ist der Fingersatz bei dieser und etlichen folgenden Tonarten der nämliche, wie oben bei C.

Sür die rechte Hand.

Hier kömmt der Daume auf g und e.

3) Tonleiter der harten Tonart D mit Vorzeichnung zweier Kreuze.

Sür die linke Hand.

Hier tritt der Daume allezeit bei dem a und d ein.

Sür die rechte Hand.

Hier kömmt der Daume auf d und g.

A n m e r k u n g.

Sollte manches Klavier nicht über das c gehen: so spielt man diese und folgende Leitern so weit hinauf, als die Tastatur reicht.

4) Tonleiter der harten Tonart A mit Vorzeichnung dreier Kreuze.

Sür die linke Hand.

Hier tritt der Daume allezeit bei dem e und a ein.

Sür die rechte Hand.

Hier kömmt der Daume auf a und d zu stehen.

5) Tonleiter der harten Tonart E, welche zur Vorzeichnung vier Kreuze hat.

Sür die linke Hand.

Hier tritt der Daume allezeit bei h und e ein.

Sür die rechte Hand.



Hier kömmt der Daume auf e- und a zu stehen.

Sür die linke Hand.



Hier tritt der Daume bei e und h ein.

Sür die rechte Hand.



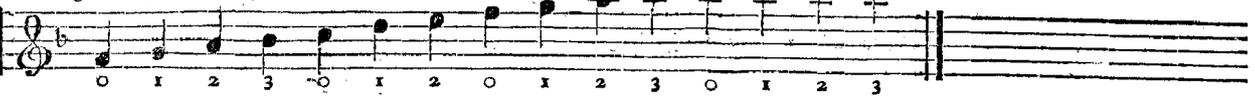
Hier kömmt der Daume auf h und e zu stehen.

Sür die linke Hand.



Hier tritt der Daume bei c und f ein.

Sür die rechte Hand.



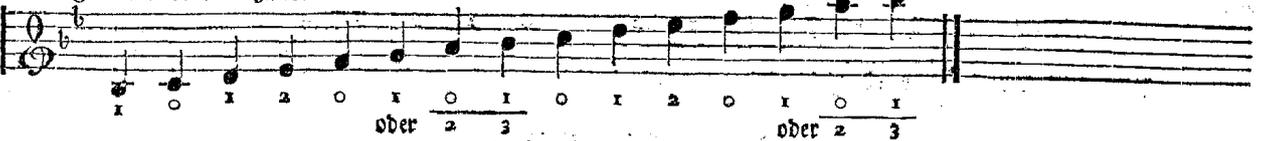
In dieser Tonleiter kömmt der Daume auf den fünften Ton f zu stehen, weil der vierte einen erhabenen Lasten hat.

Sür die linke Hand.



Man hat hier zwischen dreierlei Applikaturen, welche unter denselben einem Anfänger am leichtesten und geschicktesten vorkömmt, die Wahl, und kann mit dem Zeigefinger, mittlern oder kleinen Finger anfangen. Diese Tonleiter, welche zur Unzeit die drei niedere Lasten f, g und a hat kömnte vielleicht unter allen die schwerste seyn.

Sür die rechte Hand.



In dieser Tonart kann der Daume der rechten Hand in c, f und wenn man will, auch im a eintreten. Uebrigens muß man in dieser Leiter mit dem Zeigefinger anfangen.



Hier sezet man den Mittelfinger an, und läffet den Daumen bei es und b eintreten.

6) Tonleiter der harten Tonart G, welche zur Vorzeichnung fünf Kreuze hat.

7) Tonleiter der harten Tonart G, mit Vorzeichnung eines einzigen Drees.

8) Tonleiter der harten Tonart G, mit Vorzeichnung zweier Dree.

9) Tonleiter der harten Tonart G, mit Vorzeichnung dreier Dree.

Für die rechte Hand.



In dieser Tonleiter fängt man mit dem Zeigefinger der rechten Hand an, und der Daume kömmt auf f und c zu stehen.

Für die linke Hand.



Hier findet der nämliche Fingersatz Statt, wie oben bei der Tonleiter Es im Bass.

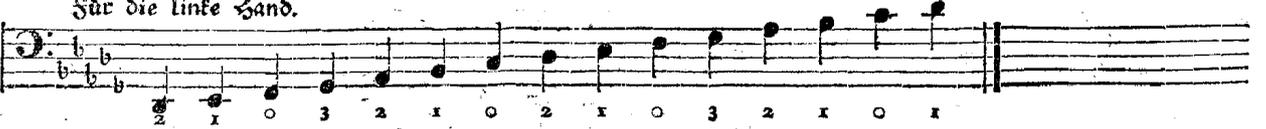
10) Tonleiter der harten Tonart As, mit Vorzeichnung von vier Beem.

Für die rechte Hand.



Hier setzt man wieder den Zeigefinger an, und lässt den Daumen bei c und f eintreten.

Für die linke Hand.



Hier kömmt der Daume auf f und c zu stehen.

11) Tonleiter der harten Tonart Des, welche zur Vorzeichnung fünf Beem hat.

Für die rechte Hand.



Hier tritt der Daume bei f und c ein.

Für die linke Hand.



Hier fängt man mit dem vierten Finger an, und lässt den Daumen bei ces und f eintreten.

12) Tonleiter der harten Tonart Ges, welche sechs Beem zur Vorzeichnung hat.

Für die rechte Hand.



Hier tritt der Daume ebenfalls bei ces und f ein.

Anmerkung.

Die vier letztere Tonarten Es, As, Des und Ges sind schwerer in Ansehung der Vorzeichnung so vieler Beem, als in Absicht des Fingersatzes. Wenn gleich ihre Haupttöne den Daumen nicht leiden: so dürfen sich die Finger doch hiebei um so mehr eine Sicherheit und Gleichheit versprechen, da meistens nach zwei erhabenen Tasten auch zwei niedrige kommen. Doch fühlet die linke Hand bei den fünf letztern Tonleitern die meiste Schwierigkeiten, weil sie das Drehen des Daumens weit härter, als sonst, ankömmt. Wer sich aber in diesen letztern Tonleitern unermüdet übet, wird sie endlich eben so fertig wegspielen können, als jene obige leichter in das Auge fallende Tonleitern.

2) in den zwölf weichen Tonarten.

Für die linke Hand.

*) **hinauf.**

herab.

Für die rechte Hand.

hinauf.

In den weichen Tonleitern A und E darf der Daume der rechten Hand auch bei dem fünften Ton eintreten, denn die Bewegung wird dadurch kräftiger, wenn der Daume unmittelbar vor den erhabenen Tasten hergeht.

herab.

A n m e r k u n g.

Es ist natürlicher, gebräuchlicher und für die Finger geläufiger, wenn man im Hinaufsteigen der weichen Tonleitern die sechste und siebente Klangstufe um einen halben Ton erhöht, im Herabsteigen aber beide besagte Klangstufen hernach um einen halben Ton erniedriget. Absichtlich wurde in der ersten absteigenden Oktave dieser und der folgenden weichen Tonleitern die siebente Klangstufe um einen halben Ton deswegen erhöht, und die sechste erniedriget, damit man auch in diesem manchmal vorkommenden Falle den Fingersatz, nach welchem meistens ein Finger übergangen wird, daraus erlernen könne; in der zweiten fallenden Oktave aber sind beide Klangstufen, der weichen Tonart gemäß, um einen halben Ton erniedriget, welches auch im Hinaufsteigen öfters vorkommt, wie dieses Beispiel zeigt:

Für die linke Hand.

hinauf.

herab.

Für die rechte Hand.

hinauf.

14) Tonleiter der weichen Tonart G mit Vorzeichnung eines einzigen Kreuzes.

G 2

*) Ein Anfänger mag sich nun bei diesen weichen Tonleitern, welche mit den vorigen zwölf harten in Ansehung des Fingersatzes ziemlich übereinkommen, von selbst merken, wo der Daume allezeit eintrete.

herab.

4 3 1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0

15) Tonleiter
der weichen
Tonart H, mit
Vorzeichnung
zweier Kreuze.

für die linke Hand. hinauf.

3 2 1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0

herab.

0 1 0 1 2 0 1 0 1 2 3 0 1 2 3

für die rechte Hand. hinauf.

0 1 2 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 3 4

herab.

4 3 0 2 1 0 1 0 3 2 1 0 2 1 0

16) Tonleiter
der weichen
Tonart Fis,
mit Vorzeich-
nung dreier
Kreuze.

für die linke Hand. hinauf.

2 1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 1

herab.

1 2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 3 0 1 2

für die rechte Hand. hinauf.

1 2 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 1 0 1

herab.

1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 2 1

17) Tonleiter
der weichen
Tonart Eis,
welche vier
Kreuze zur
Vorzeichnung
hat.

für die linke Hand. hinauf.

2 1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 1

herab.

1 2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 3 0 1 2

für die rechte Hand. hinauf.

1 2 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 3 0 1

herab.

1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 2 1

Sür die linke Hand. hinauf.

2 1 0 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 1

herab.

1 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2

Sür die rechte Hand. hinauf.

1 2 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 3 0 1

herab.

1 0 3 2 1 0 3 2 1 0 2 1 0 2 1

Sür die linke Hand. hinauf.

4 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 2 1 0

herab.

0 1 3 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 3 2 4

Sür die rechte Hand. hinauf.

0 1 2 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 3 4

herab.

4 3 1 0 3 2 1 0 3 2 1 0 2 1 0

Sür die linke Hand. hinauf.

4 3 2 1 0 2 1 0 3 2 1 0 2 1 0

herab.

0 1 3 0 1 2 3 0 1 2 0 1 2 3 4

18) Tonleiter der weichen Tonart C₆, welche fünf Kreuze zur Vorzeichnung hat.

19) Tonleiter der weichen Tonart D, mit Vorzeichnung eines einzigen Wees.

20) Tonleiter der weichen Tonart G, mit Vorzeichnung zweier Wees.

Sür die rechte Hand. hinauf.

herab.

21) Tonleiter
der weichen
Tonart C, mit
Vorzeichnung
dreier Dee.

Sür die linke Hand. hinauf.

herab.

Sür die rechte Hand. hinauf.

herab.

22) Tonleiter
der weichen
Tonart F, wel-
che zur Vor-
zeichnung vier
Dee hat.

Sür die linke Hand. hinauf.

herab.

Sür die rechte Hand. hinauf.

herab.

23) Tonleiter
der weichen
Tonart D, wel-
che zur Vor-
zeichnung fünf
Dee hat.

Sür die linke Hand. hinauf.

oder 1 0 oder 1 0 oder 2 1 0 1 0

herab.

I O I O I 2 O I 2 3 O I 2 O I

für die rechte Hand. hinauf.

I O I 2 O I 2 3 O I 2 O I 2 3

herab.

I O I O 2 I O 3 2 I O 2 I O I

für die linke Hand. hinauf.

I O 3 2 I O 2 I O 3 2 I O 2 I

herab.

I 2 O I 2 3 O I 2 O I 2 3 O I

für die rechte Hand. hinauf.

I O I 2 3 O I 2 O I 2 3 O I 2

herab.

2 I O 3 2 I O 2 I O 3 2 I O I

24) Tonleiter der weichen Tonart Es, welche sechs B's zur Vorzeichnung hat.

§. 15.

Nun kann der Anfänger einen Versuch mit der chromatischen (vermischten) Tonleiter machen, wozu man nicht mehr, als die drei ersten Finger nöthig hat. Hier ist sie:

für die linke Hand.

I O I O I O I O I O I O I O I O I O I

für die rechte Hand.

I O I O I O I O I O I O I O I O I O I

Chromatische Tonleiter.

U n m e r k u n g.

Man brauchet hiebei den Daumen und Zeigefinger am meisten, den Mittelfinger aber, welcher in der linken Hand auf die Untertasten f und c, und in der rechten Hand auf die Untertasten fis und eis zu stehen kömmt, weniger. Diese vermischte Leiter muß man auch herabwärts, nach dem nämlichen Fingersaße wie hinaufwärts sowohl mit der rechten als linken Hand der Uebung wegen spielen.

§. 16.

Solche Läufe, worin etliche Töne wiederholt vorkommen, sind den Fingern zur Uebung ebenfalls sehr nützlich, wie hier dergleichen folgen:

No. 1. Mit der rechten Hand.

oder O I 2 I O I O I 2 I O I O I O I 2 I O I O I 2 I O I u. s. fort.

Zwei Beispiele von Läufen, worin etliche Töne wiederholt werden.

Musical notation for No. 1, right hand, with fingerings: 2 3 4 3 2 I O I 2 3 4 3 2 I O I 2 3 4 3 2 I O I 2 u. s. f.

Mit der linken Hand.

Musical notation for No. 1, left hand, with fingerings: 2 I O I O I 2 3 2 I O I O I 2 3 2 I O I O I 2 3 2 I O I u. s. fort.

No. 2. Mit der rechten Hand.

Musical notation for No. 2, right hand, with fingerings: 3 4 3 2 I 2 I O 2 I O I 2 I 2 O I O I 2 3 2 I 2 I O I 2 I O I 2 I O I 2 I

Mit der linken Hand.

Musical notation for No. 2, left hand, with fingerings: I O I O I O I 2 3 4 3 2 I 2 I O I 2 I O I 2 3 O I 2 3 O I 2 3 I 2 3 2 3

A n m e r k u n g.

Diese Läufe übersehe man der Uebung wegen in andere Tonarten. Sollte aber obiger Fingersatz bei der einen oder andern Tonart nicht ganz angehen; so ziehe man eine mit der gewählten Tonart übereinkommende Tonleiter dabei zu Rathe.

§. 17.

Wie man mehrere gleich-tönige Noten spielen müsse.

Zweierlei Töne dürfen niemals mit ebendemselben Finger gespielt werden. Wenn man aber z. B. eine Pauke oder die Feldstöße einer Trompete nachahmen will: so müssen dann zwei Finger wechselsweise auf den nämlichen Ton kommen, als nämlich mit der linken Hand:

Musical notation for left hand example with fingerings: 2 1 2 1 O

und mit der rechten:

Musical notation for right hand example with fingerings: I 2 I 4

§. 18.

Fingersatz der Terzsprünge.

Soll man auf- oder abspringende Terzen (Dritten) spielen: so lässet man einen Finger in der Mitte übrig, gleichwie auch ein Ton übrig bleibt. Solche Terzsprünge können entweder mit dem Daumen und Mittelfinger, oder mit dem Zeige- und Goldfinger, oder mit dem Mittel- und kleinen Finger gemacht werden; doch bebienet man sich, wenn mehrere nacheinander folgen, meistens des Zeige- und Mittelfingers, wie folgende Beispiele zeigen:

No. 1. Mit der rechten Hand.

hinauf.

herab.

Drei Beispiele von verschiedenen Terzsprünge.

Musical notation for No. 1, right hand, with fingerings: 2 1 2 1 3 1 3 1 3 1 3 2 4 3 4 2 3 1 3 1 3 1 3 1 3 2 3 1 3 1 2 O

No. 1. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

0 3 1 4 4 1 3 0 4 1 3 0 0 3 1 4

Verschiedene Beispiele von Quintsprüngen.

Hier folgen zur Übung noch einige Beispiele, worunter sich auch ein Paar mit untermischten Terz- und Quartsprüngen befindet.

No. 2. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

0 3 4 1 0 3 4 1 3 0 1 4 3 0 1 4 3 1 4 1 3 0 1 4 3 0 1 3

1) für An- ger.

No. 3. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

0 3 1 0 3 1 0 3 1 0 3 1 2 4 1 3 2 0 3 2 0 1 2

2) für Geüb- tere.

No. 4. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

2 4 2 1 0 3 0 1 2 4 2 1 0 3 0 1 2 1 0 1 2 3 1 4 2 1 0 1 2 3 1 4 2 1

No. 5. Mit der rechten Hand. Mit der linken Hand.

1 3 2 4 2 0 1 3 2 4 2 0 1 3 2 3 1 0 1 3 2 4 2 1 0 3 1 2 4 3 0 1 0 1 3 2 1 2 1 0 2 1 0 1 0 2 4 3

A n m e r k u n g.

Gleichwie man mehrmals einen, zwei oder gar drei Finger überspringen muß, wie aus vielen vorhergehenden Beispielen wahrzunehmen ist: so ereignet sich auch manchmal der Fall, daß auf zwei gleiche nacheinander folgende Töne, sowohl nach der obigen bei §. 17. befindlichen Regel als zur Fortführung eines Laufs zweierlei Finger zu stehen kommen, wie man hier oben in dem letzten Beispiele bei dem Zeichen \wedge sehen kann. Es giebt noch einen andern Fall, wo ein solcher Fingerwechsel dem Ohre unbemerkt bleiben muß, wenn zwei gleiche Töne ein Bindungszeichen haben, wie z. B.

Ueber den Fingerwechsel.

0 3 4 3 0 1 2 4

Hier muß der Daume dem Goldfinger so sanft untergeschoben werden, daß der Zuhörer glaubt, es sey ein einziger Finger. Diese Unterschöbung eines andern Fingers ist nur alsdann notwendig, wenn zur Fortsetzung eines Laufs Finger fehlen.

§. 21.

Bei Sextsprüngen gebraucht man eben dieselbe Finger abwechselungsweise, wie bei Quintsprüngen. Folgende viele Beispiele dienen zur Fingerübung in Sextsprüngen, welche auch mit andern vermengt sind.

Fol- Fingerfaß der Sextsprünge.

No. 1. Mit der r. H. Mit der l. H. No. 2. Mit der r. H.

4 0 3 1 4 0 3 1 4 4 1 3 0 4 1 3 0 4 1 0 3 4 1 0 3 4 1 0 3

Viele Bei- spiele von Sext- sprüngen.

1) für An- fänger.

§. 23.

Fingersatz der Nonensprünge.

Nonensprünge kann man nicht anders, als mit dem Daumen und kleinen Finger, wie die Oktaven, greifen, als 3. B.

r. 3. l. 3.

4 4 0

§. 24.

Fingersatz der Decimensprünge.

Decimensprünge wie diese

r. 3. l. 3.

4 0 4 0 4 0 4 0 4 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0

müssen ebenfalls mit dem Daumen und kleinen Finger gespielt werden.

§. 25.

Vom Ueber-springen des Zeigefingers über den Daumen, und von andern Vortheilen des Fingersatzes.

Es giebt noch verschiedene den Umfang einer Oktave überschreitende Sätze, bei welchen man theils den Zeigefinger über den Daumen springen lassen, theils sich anderer Vortheile, als nämlich entweder einer außerordentlichen Ausdehnung der Finger oder Gleichgewichtshaltung der Hand, bedienen muß, um sie herauszubringen, wie folgende Beispiele dergleichen enthalten:

Mehrere Beispiele von Sätzen, welche den Umfang einer Oktave überschreiten.

No. 1. Mit der rechten Hand.

Mit der linken Hand.

4 0 1 0 4 0 1 0 4 0 1 0 1 4 0 1 0 4 0 1 0 4 0 1 0 4 0 1 0 3

No. 2. Mit der r. 3.

l. 3.

3 0 1 0 4 0 1 0 4 0 1 0 4 0 1 0 3 4 0 1 0 4 0 1 0 3 0 1 0 4 0 1 0

Für Geübtere.

No. 3. Mit der r. 3.

4 0 1 0 4 0 1 0 3 0 1 0 4 0 1 0 3 0 1 0 1 0 1 3 4 3 1 0 1 0 1 3 4 3 1 0 1 0 1 3 4 3 1 0

l. 3.

1 0 1 3 4 3 1 0 1 0 1 3 4 3 1 0 4 3 1 0 1 3 4 2 1 0 1 0 1 3 4 3 1 0 1 0 1 3 4 3 1 0 1

No. 4. Mit der r. 3.

l. 3.

No. 5. Mit der r. 3.

0 1 0 1 0 1 3 4 2 1 0 4 3 1 0 1 3 4 2 1 0 4 3 4 2 4 1 4 0 4 1 4 0 4 0 4

The image shows two guitar exercises, No. 6 and No. 7. Exercise No. 6 is in 3/4 time and consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece. Exercise No. 7 is in 2/4 time and also consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 'x' for natural harmonics. Articulations like accents and slurs are used throughout.

Einige kurze Bemerkungen über die vorigen Beispiele.

In den Beispielen No. 1, 2 und 3 wird der Zeigefinger über den Daumen geschlagen. No. 4. enthält einen Lauf von einem Umfange zweier Oktaven, worin man hauptsächlich den Daumen gebraucht, der unter dem Zeigefinger durchschlüpfen muß. In dem Beispiel No. 5. muß sich die Hand von der Sekunde an bis zur Decime nach und nach ausdehnen. Bei No. 6. kann man sich aus zweierlei Applikaturen eine selbstbeliebige wählen; übrigens begreift dieses Beispiel ein Arpeggio*) in sich, wobei sich die Hand bald schnell ausdehnen, und bald schnell wieder zusammen ziehen muß. Das Beispiel No. 7. ist ein Wirbel, wobei sich die zwei äußerste Finger

h 2

öfter

*) Arpeggio bedeutet eine Brechung der Akkorde, welche darin besteht, daß man die in einem mehrstimmigen Griffe enthaltene Töne nicht zu gleicher Zeit, sondern nach Harfenart nacheinander anschlägt.

fters sehr weit ausstrecken müssen. In den meisten dieser Beispiele muß sich der Spieler befeßigen, die Hand im Gleichgewicht zu halten.

§. 26.

Von Läufen und Sprüngen, die man mit Hilfe beider Hände spielt.

Es ist hier, ehe wir zur Applikatur der doppelten und mehrfachen Griffe übergehen, zur Vollständigkeit dieser Orgelschule auch nöthig, die Applikatur solcher Läufe und Sprünge zu zeigen, welche mit Hilfe beider Hände gespielt werden, wenn gleich meistens eine einzige Hand dazu hinreichte. Hier folgen mehrere Beispiele davon:

Mehrere Beispiele von solchen Läufen und Sprüngen, hauptsächlich für Geübtere.

No. 1. hinauf. herab.

Anmerkung. Die Noten, deren Striche herunterwärts schauen, spielt man mit der linken Hand, und die Noten, deren Striche hinaufwärts stehen, mit der rechten Hand. Der Buchstabe l. bedeutet die linke, r. die rechte Hand.

No. 2.

Hier und bei den folgenden Beispielen gilt auch die vorige Anmerkung.

No. 3.

No. 4.

No. 5.

No. 6.

No. 7.

No. 8.

Einige kurze Bemerkungen über vorstehende Beispiele.

Die Beispiele No. 1, 2, 3, 7 und 8 lassen sich zwar auch mit einer einzigen Hand spielen; doch, wenn die Tasten einer Orgel schwer niederzudrücken sind, mag man sich dieser alten Spielart ohnehin bedienen, wie wohl diese Säge, mit beiden Händen gespielt, auch bei einer leichten Tastatur weit kraftvoller, als mit einer Hand, herauskommen. Der Verfasser dieses Werks benutzte diese Spielart, welche sich in dem Beispiele No. 1. befindet, in seiner den Orgelspielern ohne Zweifel bekannten Hirtenwonne, bei dem Ausdrucke des schnell dahin fahrenden Blüthes mit dem besten Erfolge. In den Beispielen No. 4, 5 und 6 sind beide Hände unumgänglich notwendig. No. 6. enthält ein förmliches Arpeggio, so wie die Beispiele No. 2, 3, 4 und 5 auch aus gebrochenen Akkorden bestehen.

§. 27.

Die Lehre des Fingersages bei Mordenten und Trillern darf hier nicht übergangen werden. — Bei einem Mordenten, welcher nach dem heutigem Gebrauche aus zweien Vorschlägen (einem über, und dem andern unter der Hauptnote) bestehet, hat man drei Finger nöthig. Nach der Lage der Tasten brauchet man entweder den Knechts Orgelschule. I. Abtheil.

Vom Fingersage bei einem Mordenten.

Dau.

Daumen, Zeige- und Mittelfinger, oder den Zeige-Mittel- und Goldfinger. Beispiele hievon werden dieses am besten aufklären:

Beispiele von Mordenten nebst dem Fingersätze.

Mit der rechten Hand.
Vorschrift. od. deutl. also. Ausdruck.

2 1 0 1 0 1 2 1

Vorschrift. Ausdruck.
** od. * oder deutlicher also.

3 2 1 2 1 2 3 2

Vorschrift. od. deutlicher so. Ausdruck.
t**

1 2 3 2 3 2 1 2

A n m e r k u n g.

Von der Bezeichnungsort der Mordenten.

Wenn einer oder beide von den Vorschlägen eines Mordenten durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein Be erniedrigt werden sollen, so pfleget man dem Zeichen des Mordenten ein Kreuz oder Be, oder im nöthigen Falle beides beizusetzen; doch ist es für den Notenleser deutlicher, wenn man die Vorschläge des Mordenten mit kleinen Noten ausdrückt, oder (noch besser) in großen Noten mit der gehörigen Einteilung nach dem Takte ausschreibet.

§. 28.

Von einem besondern Vortheile bei den Mordenten in Ansehung des Fingersatzes.

In manchen Fällen muß man bei dem Mordenten in Ansehung des Fingersatzes den besondern Vortheil anwenden, daß man bei der Hauptnote desselben den Daumen unterschiebet, welches dem Ausdrucke desselben mehr Kraft und Feuer giebt, wie man hier sehen kann:

Beispiel eines solchen Fingersatzes.

Mit der r. H.

4 3 2 1 0 2 3 2 1 0 2 3 2 1 2 4

§. 29.

Von einer heutigen Tages gewöhnlichen Art eines Mordenten.

Die heutiges Tages gewöhnlichste Art eines Mordenten, welche die Spielart sehr brillant macht, ist diese, daß man mit der Hauptnote anfängt, und dann die zwei Vorschläge sammt der in der Mitte derselben vorgehenden Wiederholung der Hauptnote nachfolgen läßt, wovon hier ein Beispiel stehet:

Beispiel eines solchen Mordenten.

Mit der r. H. Vorschrift. Mit der l. H. Vorschrift.

1-2 10 1-2 10 10 2-3 2 1 2 3 2 1 0 2 1 1-0 1 2 10 1-0 1 2 10 1-0 1 2 10 1 2 0 1 2

Ausdruck. Ausdruck.

Anmer-

*) Wird von einigen auch also geschrieben: len muß.

weil man diese Art von Mordenten wirklich also spielen muß.

A n m e r k u n g.

Solche Morbenten können auch mit beiden Händen gespielt werden, wie folgendes Beispiel zeigt:

Mit der rechten Hand. 2-3 2 1 0 1 2-3 2 1 0 1 2-3 2 1 0 1 2-3 2 1 2 1 0-3 2 1 0 1 0

Mit der l. H. 1-0 1 2 1 0 1-0 1 2 1 0 1-0 1 2 1 0 1-0 1 2 1 2 3

Mit d. Pedal.

Beispiel eines doppelten Morbenten für Geübtere.

§. 30.

Zu einem Triller, welcher eine geschwinde Umwechslung zweier neben einander liegenden Töne ist, nimmt man, je nachdem er in einer Tonart vorkommt, bald den Zeige- und Mittelfinger, bald den Mittel- und Goldfinger, in manchen seltenen Fällen auch sogar den Daumen und Zeigefinger, besonders der linken Hand, niemals aber den Gold- und kleinen Finger, ausgenommen bei einem doppelten Triller mit doppelten Fingern, weil sonst diese zwei letztere Finger zu einem einfachen Triller viel zu schwach sind.

Vom Finger-
sage bei einem
Triller.

A n m e r k u n g.

Der Triller ist in der Musik eine der prächtigsten, aber auch schwersten Manieren des Gesanges, und erfordert demnach die längste Übung, bis man denselben zu einer gehörigen, gleichen Stärke und Runde bringet. Ein Anfänger, welcher einen Triller schlagen lernen will, muß die zwei neben einander liegende Töne anfangs langsam, und hernach allmählig immer geschwinde hin und her zu bewegen versuchen, ungefähr auf diese Art:

Wie ein An-
fänger den Tril-
ler schlagen ler-
nen soll.

Mit der rechten Hand.

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 und so fort. 1 0 1 0

Beispiel eines Trillers für Anfänger.

§. 31

Der einfache Triller, welcher aus zweien Noten ohne Zusatz eines nachschlagenden Tones besteht, und mitten im Laufe eines Tonstücks öfters vorkommen kann, ist der leichteste, und wird so gespielt:

Vom einfa-
chen Triller.

Vorschrift. Ausdruck.

r. H. 2 1 2 1 2 1

Der Doppeltriller hat vor dem Schlusspunkte noch eine von der nächst untenliegenden Klangstufe entlehnte Note, welche man den Vorschlag nennet, wie hier zu sehen ist:

Vom Dop-
peltriller.

Vorschrift. Ausdruck.

2 1 2 1 0 1

§. 32.

Der Pralltriller oder Schnelzer (schnelle kurze Triller), welcher eine geschwinde wiederholte Bewegung eines oder auch zweier Vorschläge ist, wird folgendermaßen geschrieben,

Vom Prall-
triller nebst ver-
schiedenem Bei-
spielen hier-
über.

Vorschrift.

Beispiel von
Teufelern im
Basse.



Ausdruck.



§. 36.

Vom Nutzen
einer wahren,
und vom Nach-
theile einer fal-
schen Applika-
tur.

Dieses sind die vornehmste Regeln des Fingersatzes bei einfachen Läufen und Sägen. Wer sich mit denselben wohl vertraut macht, wird sich in den meisten vorkommenden Fällen selbst zu helfen wissen; wer sich aber eine falsche, und untaugliche Applikatur, die man sich nur mit der schwersten Mühe abgewöhnen kann, angewöhnet hat, wird nicht nur bald da bald dort straucheln, sondern oft auch stecken bleiben, da hingegen die Finger desjenigen, der sich den wahren Fingersatz angewöhnet hat, sich von selbst zu einem jeden Laufe gleichsam blindlings recht anschicken werden.

A n m e r k u n g.

Ueber einige
Unarten man-
cher Orgelspie-
ler in Anse-
hung der Fin-
ger.

Manche Spieler gebrauchen theils den Daumen, welchen sie auf eine unförmliche Weise unter das Griffbrett herabhängen lassen, theils auch den kleinen Finger selten oder gar nicht. Dieß ist ein großer Fehler. Die Natur selbst, welche uns zwei Hände und an jeder derselben fünf Finger gab, ermahnet uns dadurch, daß wir auch bei dem Orgelspiele dieselben alle gebrauchen, und gleiche Übung auf dieselben verwenden sollen.

Es wird hier vielleicht nicht unschicklich seyn, einige wenige Proben einer falschen Applikatur zur Verwarnung anzuführen:

Erste Probe
einer falschen
Applikatur,
a) in der rech-
ten Hand.



Diese Probe einer falschen Applikatur, wobei der Daume unthätig ist, haben wir aus einer im Jahre 1696, zum drittenmale aufgelegten Anweisung zum Orgelspielen entlehnt. Im Hinaufsteigen wird hier der Mittelfinger über den Goldfinger, und im Herabsteigen der Mittelfinger über den Zeigefinger geschlagen. Ersteres fällt schwer; letzteres aber etwas leichter. Daß diese Applikatur in den mit vielen Kreuzen und Beenen vorgezeichneten Tonarten noch weniger angehe, ist leicht zu erachten.

b) in der lin-
ken Hand.



Hiebei wird zwar der Daume, aber nicht der kleine Finger gebraucht. Die Anwendung des Daumens und Zeigefingers im Hinaufsteigen ist nicht so ganz verwerflich; aber die Ueberschlagung des Mittelfingers über den Goldfinger im Herabsteigen fällt sehr mühsam.

Zweite Probe.



Diese aus einem gewissen neuen Lehrbuche genommene Probe läßt den kleinen Finger müßig. Eine solche Applikatur findet jedoch bei folgendem Laufe von neun Tönen Statt:

r. H. 0 1 2 3 4 3 2 1 0 3 2 1 0 l. H. 4 3 2 1 0 3 2 1 0 1 2 3 4

Rechte Applikatur.
r. H. 0 1 2 3 4 2 3 1 0 1 2 3 4 2 3 1 0 1 2 3 4 2 3 0 2 1 2

Falsche Applikatur. 1 2 3 2 3 1 2 1 1 2 3 2 3 1 2 1 2 3 2 3 1 2 1 2 2 1 2

Dritte Probe.

In dieser aus oben angeführtem alten Buche geborgten Probe ist das zweimalige, unnötige Hüpfen des Zeigefingers am auffallendsten. Die rechte Applikatur steht über den Noten, um den Unterschied zwischen einer rechten und falschen Applikatur zu zeigen.

§. 37.

Nun kommen wir auf den Fingersatz der Doppelgriffe. Bei Terzgriffen muß man einen Finger in der Mitte übrig lassen, und weder eine unanständige Gabel mit dem Zeige- und Mittelfinger oder mit dem Mittel- und Goldfinger bilden, wie hier

Vom Fingersatz der Terzgriffe.

noch mit dem Zeige- und Goldfinger auf- und abhüpfen, wie hier

sondern immer mit den Fingern abwechseln, wie so z. B.

Beispiel von drei auf- und absteigenden Terzgriffen.

§. 38.

Soll man sechs nach einander folgende, auf- und absteigende Terzgriffe spielen, so schlägt man in der rechten Hand den Daumen und Zeigefinger über den Mittel- und kleinen Finger, und in der linken Hand den Mittel- und kleinen Finger über den Daumen und Zeigefinger, wie z. B.

Wie man sechs nacheinander folgende Terzgriffe spielen soll.

Beispiel davon.

§. 39.

Man kann auch, um mehrere nach einander folgende Terzgriffe fortzusetzen, im Hinaufsteigen den Daumen und Mittelfinger der rechten Hand über den Zeige- und Goldfinger schlagen, im Herabsteigen aber auf die umgekehrte Weise verfahren. Die linke Hand verhält sich im Hinaufsteigen, wie die rechte im Herabsteigen, und wie sich die rechte Hand im Hinaufsteigen verhält, so verhält sich die linke im Herabsteigen, welches aus folgendem Beispiel erhellet:

Von der Fortsetzung mehrerer Terzgriffe.

Erstes Beispiel von einer Reihe mehrerer Terzgriffe.

R 2

Hier

Hier ist noch ein anderes Beispiel:

Zweites Beispiel.

Handwritten musical notation for the second example. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has a sequence of notes with fingerings: 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3. The bass staff has notes with fingerings: 1 2 1 0 1 2 1 0 1 2 1 0 1 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3. There are also some circled notes in the bass staff.

Anmerkung für Geübtere.

Von der besondern Applikatur bei Terzgriffen, wenn sie durch das Chromatische laufen, nebst einem Beispiele.

Wenn Terzgriffe durch das Chromatische laufen, so leiden obige Regeln hin und wieder einige Ausnahme. Denn es fügt sich öfters, daß man manchen Terzgriff nicht nur mit dem Daumen und Goldfinger, sondern auch sogar mit dem Zeige- und Mittelfinger zu spielen genöthiget ist, wie z. B.

Handwritten musical notation for the note on chromatic thirds. It shows a treble clef with a sequence of notes and fingerings: 2 3 2 3 2 3 4 2 3 2 3 2 3. Below the staff are some circled notes and fingerings: 0 1 0 1 1 2 0 1 0 1 0 1.

§. 40.

Wie man geschwinde Läufe in Terzenverhältnissen spielen soll.

Wenn man geschwinde Läufe in Terzenverhältnissen spielen will, so muß man sich beider Hände bedienen, wobei dann der nämliche Fingersatz, wie bei den oben schon abgehandelten einzelnen Läufen Statt findet. Hier folgen drei Beispiele, worunter das dritte im chromatischen Geschlechte gesetzt ist:

Drei Beispiele von geschwinden Läufen in Terzenverhältnissen mit beiden Händen.

Three musical examples of fast runs in thirds, labeled 1), 2), and 3). Each example shows a treble and bass clef with notes and fingerings. Example 1) has fingerings like 0 1 2 0 1 2 3 4 4 3 2 1 0 2 1 0. Example 2) has fingerings like 2 3 4 3 2 1 0 1 2 3 4 3 2 1 0 1 2 3 4 3. Example 3) has fingerings like 2 1 0 1 und so fort. and 0 1 2 3 und so fort. There are also some circled notes in the bass staff of example 3).

§. 41.

Vom Fingersatz bei Sextengriffen.

Da auf einander folgende Quintenverhältnisse aus einer gewissen Ursache nicht angehen, sondern mit andern vermischet vorkommen, so wollen wir jetzt den Fingersatz bei Läufen in Sextenverhältnissen zeigen, und Beispiele liefern, worunter auch Terz-Quart- und Quintgriffe befindlich sind.

Sextgriffe werden nicht mit den nämlichen Fingern auf- und abrutschend, wie hier

Handwritten musical notation for the note on sext chords. It shows a treble and bass clef with notes and fingerings: 3 3 3 3 3 3. There are also some circled notes in the bass staff.

sondern mit dem Daumen und Goldfinger, und dann mit dem Zeige- und kleinen Finger abwechselnd folgendermaßen gespielt:

Handwritten musical notation for the correct fingering of sext chords. It shows a treble and bass clef with notes and fingerings: 3 4 3 3 4 3 1 0 1 1 0 1. There are also some circled notes in the bass staff.

Hier

Hat man mehrere auf- und absteigende Sextgriffe zu spielen, so wechselt man immer mit diesen Fingern ab, wie dieses Beispiel zeigt:

Beispiel von Sextgriffen.

Hier folget ein mit Terz-Quart-Quint- und Sextgriffen vermischtes Beispiel:

Ein mit noch andern Griffen vermischtes Beispiel.

Und hier noch ein praktisches Beispiel für Geübtere ganz im chromatischen Geschlechte gesetzt, worin manchmal das Krutschen des Zeigefingers unvermeidlich ist.

Ein solches Beispiel im chromatischen Geschlechte für Geübtere.

§. 42.

Will man behende Läufe in Sextenverhältnissen spielen, so gebraucht man beide Hände dazu, und beobachtet dabei die schon bekannte Applikatur, als z. B.

Wie man geschwinde Sextgriffe spielen soll, nebst einem Beispiele.

Hier ist noch ein solches Beispiel für Geübtere mit Terzenverhältnissen untermischt:

Ein solches Beispiel für Geübtere.

§. 43.

Vom Finger-
sacke bei drei-
stimmigen
Griffen.

Bei dreistimmigen Griffen, deren Töne unter und gegen einander bald Terzen- bald Quarten- Quinten-
Sexten- Septimen und Oktavenverhältnisse ausmachen, gelten im Grunde die nämliche oben bereits gegebene Re-
geln des Fingersackes; doch findet diese Ausnahme dabei Statt, daß man mit dem Daumen und Zeigefinger so-
wohl Terzen als Quarten, und mit dem Gold- und kleinen Finger auch Terzen greifen darf, weil sich diese Finger
eben so weit, als der Zeige- und Goldfinger, ausdehnen können.

Hier folgen jetzt Beispiele von dreistimmigen Akkorden verschiedener Art:

Beispiele von
dreistimmigen
Akkorden in
Ansehung des
Fingersackes.

Three staves of musical notation showing various triads and dyads. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. It shows several chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and the word 'oder' indicating alternative fingerings. The second staff continues with more chords and fingerings. The third staff is in bass clef and shows chords with fingerings.

§. 44.

Vom Finger-
sacke bei vier- u.
mehrestimmigen
Akkorden, nebst
einigen Bei-
spielen.

Bei vier- und mehrestimmigen Akkorden, welche eine Hand zu greifen hat, muß man sich begnügen,
wenn die Finger nur hinreichen, wie z. B.

Two staves of musical notation showing four-stim chords. The first staff is in treble clef and shows several chords with fingerings (1, 2, 3, 4). The second staff is in bass clef and shows chords with fingerings.

§. 45.

Was man
bei dem Ueber-
gange eines
dreistimmigen
Griffs in einen
andern zu beob-
achten habe.

Bei dem Uebergange eines dreistimmigen Griffs in einen andern muß man, so viel möglich, die Finger
wechseln, und, wenn das Rutschen zweier Finger unvermeidlich ist, darauf bedacht seyn, daß man wenigstens
mit einem Finger abwechselte. Sehr oft füget es sich auch, daß, wenn zwei Finger rutschen müssen, einer lie-
gen bleiben kann, wodurch das Ausglitschen der Hand verhindert wird. Hier folgen einige Beispiele darüber:

Beispiele von
aufeinander-
folgenden drei-
stimmigen Ak-
korden nebst
dem Finger-
sacke.

Three staves of musical notation showing transitions between triads. The first staff is in treble clef and shows several chords with fingerings and the word 'oder'. The second staff continues with more chords and fingerings. The third staff is in bass clef and shows chords with fingerings.

§. 46.

Wenn dergleichen Afforde gebrochen vorkommen, so werden sie alsdann auch mit dem nämlichen Fingerfage gespielt, wie z. B.

Vom Fingerfage gebrochener Afforde.

The image shows two musical staves. The top staff has two systems of music. The first system has a treble clef and a common time signature. Above the notes are fingerings: 'r. 3. 0 3 1 3 0 4 2 4' and '0 1 3 1 0'. The second system has a bass clef and a common time signature. Above the notes are fingerings: 'I. 3. 3 0 1 0 4 0 2 0' and '3 1 0 1 3'. The bottom staff also has two systems. The first system has a treble clef and a common time signature. Above the notes are fingerings: 'r. 3. 0 1 2 4 0 1 3 4' and '0 4 2 1 0'. The second system has a bass clef and a common time signature. Above the notes are fingerings: 'I. 3. 4 3 1 0 4 2 1 0' and '4 0 1 3 0'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Beispiele hierüber.

U n m e r k u n g.

Dieses Wenige ist alles, was man überhaupt von dem Fingerfage der drei- und mehrstimmigen Griffe, bei welchen sich keine allgemeine, auf alle und jede Fälle anwendbare Regel vestsetzen läßt, lehren kann. Es wird aber bei den in diesem Werke vorkommenden praktischen Orgelstücken Gelegenheit genug geben, den Anfängern, wie den Geübtern, über manche zweifelhafte, diesen Fingerfag betreffende Fälle mehreren Aufschluß zu ertheilen.

II. Absatz. Von der Applikatur der Füße.

V o r e r i n n e r u n g.

Da es eben so nöthig, als nützlich ist, daß man mit einem Anfänger, der die Orgelspielfkunst gründlich und vollkommen erlernen will, auch im Pedalspieler Vorübungen vornehme: so sollen jetzt alle nur ersinnliche Kunstgriffe in diesem wichtigen Theile des Orgelspiels, welche vielleicht manchem Geübteren bisher verborgen gewesen sind, aufgedeckt werden.

Ueber die Nothwendigkeit und Nützlichkeith der Vorübungen im Pedalspieler.

Wer aber auf dem Pedal mit der Zeit etwas vorzügliches leisten zu wollen gedenkt, muß weder Gedult noch Mühe sparen, um es durch unablässige Übung in diesem Stücke so weit, als möglich ist, zu bringen. Denn die Hauptschwierigkeit des Pedalspiels bestehet darin, daß, da man nur zwei Füße hat, mit welchen man oft solche Gänge spielen soll, wozu mehrere Füße erfordert zu werden scheinen, ein Anfänger seine zwei Füße fertig und ohne auf die Pedaltasten hinunter zu schauen, bald über einander zu werfen, bald hin und her zu winden, mit äußerster Fleiße sich angewöhnen muß.

Worin die Hauptschwierigkeit des Pedalspiels bestehet.

Derjenige, welcher nur mit dem linken Fuße von einem Pedaltasten zum andern hüpfet, und den rechten Fuß immer ruhen läßt, kann bei den mannigfaltigen Gängen, welche man oft auf dem Pedal machen muß, unmöglich fortkommen, besonders, wenn er sich desjenigen Kunstgriffs, der in dem 49sten Paragraphen dieses zweiten Abschnittes gezeiget wird, nicht bedienen mag.

Ueber den alleinigen Gebrauch des linken Fußes bei dem Pedalspieler.

§. 47.

Es giebt zweierlei Arten der Applikatur, deren man sich bei dem Pedalspieler bedienen kann. Die erste Art ist der abwechselnde Gebrauch beider Füße, und die zweite Art bestehet darin, daß man bald mit dem vordern und bald hintern Theile eines Fußes von einem Pedaltasten zum andern rutschet.

Wie vielerlei Arten der Applikatur es im Pedalspieler gebe.

§. 48.

Die erste Art der Applikatur, nach welcher der linke mit dem rechten Fuße immer abwechselnd spielt, soll zuerst vorgenommen, und durch hinlängliche Beispiele erläutert werden.

Von der ersten Art der Applikatur der Füße.

Man merke sich in Ansehung dieser Applikatur folgende Regel: Bei einem aufsteigenden stufenmäßigen Laufe setzet man natürlicherweise den linken Fuß; bei einem absteigenden aber den rechten Fuß an, und schlägt im erstern Falle den linken Fuß, um in den nächstfolgenden Tasten zu kommen, hinter den rechten;

Regel in Ansehung der Ansehung beider Füße.

ten; im letztern Falle aber den rechten Fuß über den linken *). Uebrigens drücket man nach dieser Applikatur die Pedaltasten nur mit der Spitze des Fußes nieder, und hebet die Ferse desselben wohl in die Höhe.

Hier folgen nun zur Uebung in dieser Spielart auf- und absteigende Tonleitern durch die vornehmste sowohl harte als weiche Tonarten mit Bemerkung der Applikatur beider Füße:

Tonleiter
C dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Kurze Erklärung.

Der Buchstabe l. bedeutet hier und bei den andern folgenden Tonleitern den linken, und r. den rechten Fuß. Der unter diesen Anfangsbuchstaben stehende schiefe Strich zeigt an, daß man mit dem rechten Fuße hinter dem linken vorbei, und in den nächstfolgenden Pedaltasten gehen müsse; der über diesen Buchstaben befindliche Strich hingegen deutet an, daß man den rechten Fuß vorne über den linken schlagen, und so mit demselben in den nächstfolgenden Tasten steigen soll.

Tonleiter
G dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
D dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
A dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
E dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
F dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
B dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
C# dur.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
A moll.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Tonleiter
E moll.

l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

*) Diese zwei letztern Punkte leiden in manchen Tonarten, worin erhabene Pedaltasten vorkommen, eine Ausnahme.

5) in Septimensprüngen.

Septimensprünge.

r. l. r. r. l. r. r. l. r. r. l. r. l.

6) in Oktavsprüngen.

Oktavsprünge.

l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. r. l. r. l. r. l. r. l.

Mehrere vermischte Beispiele nach der ersten Art der Applikatur.

Am Schlusse dieses Paragraphen geben wir noch verschiedene theils aus einfachen Sätzen, theils aus mannigfaltigen Sprüngen bestehende Beispiele zur weitem Uebung im Pedalspiele nach der ersten Art der Applikatur sowohl für Anfänger als für Geübtere.

1) für Anfänger.

I.

l. r. l.

2.

l. r. l. r. l. r. l. r. l.

3.

r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r.

4. *) a)

l. r. l. r. l. r. l. r. l.

b)

r. l. r. l. r. l. r. l. r. l.

5.

r. l. r. l. r. l. r. l. r. l.

2) für Geübtere.

6.

r. l. r. l.

7.

l. r. l.

8.

r. l. r. l.

9.

l. r. l.

10.

l. r. l.

11.

r. l. r. l.

12.

l. r. l.

*) No. 4. enthält ein Fugenthema für das Pedal, wovon sich bei a) der Vortrag, und bei b) die Antwort befindet.

Regel im Be-
tratte des Abfa-
hes und der Ze-
hen Spitze.

Regel: Man hüte sich, ohne die höchste Noth weder mit dem Absätze auf einen erhabenen Pedaltasten zu treten, noch mit der Zehenspitze von einem Tasten zum andern zu hüpfen.

Mit dem linken Fuß. Mit dem rechten Fuß.

3) Tonleiter
D dur.

4) Tonleiter
H dur.

5) Tonleiter
E dur.

6) Tonleiter
F dur.

7) Tonleiter
G dur.

8) Tonleiter
A dur.

9) Tonleiter
B dur.

10) Tonleiter
C dur.

11) Tonleiter
D es dur.

12) Tonleiter
E es dur.

The image shows 12 musical staves, each representing a scale in a different key signature. Each staff contains a sequence of notes with fingerings (l. for left, r. for right) and pedaling instructions (Z. for Zehenspitze, A. for Absätze) written below the notes. The scales are: 3) D major, 4) B major, 5) E major, 6) F major, 7) G major, 8) A major, 9) B major, 10) C major, 11) D minor, and 12) E minor. The notation includes clefs, key signatures, and bar lines.

*) Hier erfordert es die Nothwendigkeit mit der Zehenspitze vom fis in das gis zu hüpfen,

**) Hier ist das Erzen des Absätze auf das gis unvermeidlich.

***) Hier muß man mit der Zehenspitze wieder hüpfen,

l. r. *)

Z. A. Z. Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z.

13) Tonleiter
A moll.

l. r. r. l.

A. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A.

14) Tonleiter
E moll.

l. r. **) r. l.

A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. A. Z. A. Z. A. Z. Z. A.

15) Tonleiter
F moll.

l. r. l. r. r. l. r. l.

Z. Z. Z. A. Z. Z. A. Z. Z. A. Z. Z. A. Z. Z. Z.

16) Tonleiter
Fis moll.

l. r. l. l. r. l.

Z. Z. A. Z. Z. Z. A. Z. Z. A. Z. Z. Z. A. Z. Z.

17) Tonleiter
Eis moll.

l. r. r. l.

Z. A. Z. A.

18) Tonleiter
D moll.

l. r. r. l.

Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. A. Z. A. Z.

19) Tonleiter
G moll.

l. r. l.

Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. A. Z. Z. A. Z. Z. A. Z.

20) Tonleiter
C moll.

l. r. r. l.

Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z. Z. A. Z.

21) Tonleiter
F moll.

l. r. l.

Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z.

22) Tonleiter
B moll.

*) Man kann hier das Hüpfen auch nicht wohl vermeiden.
 **) Um nicht dreimal hüpfen zu müssen, setzt man lieber den Absatz auf den Obertasten gis.

23) Tonleiter
Es moll.

l. r. l. r. r. l. r. l.

Z. A. Z. Z. Z. A. A. Z. Z. Z. A. Z. Z. Z. A. Z.

24) Tonleiter
As moll.

l. r. l. r. l. r. l.

Z. Z. A. Z. Z. Z. A. Z. Z. Z. A. Z. Z. A. Z. Z.

Nun folgt zur Uebung in dieser Art der Applikatur auch eine chromatische Tonleiter.

Chromatische
Tonleiter.

Mit dem l. Fuß. (*) Mit dem r. Fuß. (**)

A. Z. A. Z.

A n m e r k u n g.

Bei (*) muß, so bald man mit der Zehenspitze den Pedalkasten F niedergedrückt hat, auf dem nämlichen Tasten der Absatz schnell und unvermerkt untergeschoben werden. Bei (**) gilt die vorige Anmerkung. Man spiele diese chromatische Tonleiter auch rückwärts, und unterschiebe alsdann dem Absätze die Zehenspitze an beiden bezeichneten Stellen.

l. r. r. l.

A. Z. A. Z.

A n m e r k u n g.

Wenn man die chromatische Tonleiter mit dieser Verteilung der Füße spielt, so wird dadurch das Unterschieben des Absatzes, oder (im umgekehrten Falle) der Zehenspitze gänzlich vermieden.

Man kann auch Terzen, Quartan und Quinten nach dieser Applikatur spielen, wie aus folgenden Beispielen erhellen:

Uebung in
Terzsprüngen
nach der zweiten
Art der Applikatur.

l. r. l.

Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. A. Z. Z. A. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z.

r.

A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z.

In Quart-
sprüngen.

l. r.

Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z.

In Quint-
sprüngen.

l. r.

Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A. Z.

2) für Geübtere.

4. r. — l. r. — l. r. — l. r. — l. r. 5. r. l. r. l. — r. l. r. l. — r.

A Z A Z A Z A Z A Z A Z Z Z Z Z A Z Z Z A Z A A Z

6. l. r. — l. r. — l. r. — l.

Z Z A Z Z A Z Z A Z A Z

7. r. l. r. — l. — r. — l. — r. — l. — r. — l. — r. — l. —

Z Z Z A A Z Z A A Z Z A A Z Z A A Z Z A A Z

§. 51.

Von doppelten, drei u. vierfachen Tritten auf dem Pedal.
Beispiele von solchen Tritten auf dem Pedal für Geübtere.

Da man sowohl mit einem Fuße, nach Beschaffenheit der Lage der Pedaltasten, die meisten Terzen, als mit beiden Füßen Akkorde von drei und so gar vier Tönen zugleich treten kann: so folgen hier einige Beispiele.

l. l. l. l. l. r. r. r. r. r.

A Z A Z A Z A Z A Z A Z A Z A Z

r. Z r. Z r. Z r. A r. Z r. Z r. A r. A Z

A l. A l. A A l. Z l. Z l. Z l. A l. Z l. A

Übung im Pedalspiele mit beiden Füßen zugleich.

Und damit sowohl Anfänger als Geübtere doppelte Sätze mit beiden Füßen zugleich spielen lernen, geben wir ihnen auch etliche Beispiele zur Übung.

Beispiele 1) für Anfänger.

1. Mit dem rechten Fuße. 2. Mit dem linken Fuße.

3. r. S. Z A Z A Z A Z A 4. A Z A — Z A

l. S. Z A Z A Z A Z A Z A Z A Z A

§. 3.

Vergleichung
des Orgeltons
mit dem Tone
irgend eines
Blasinstru-
ments.

Gleichwie man auf einem jeden Blasinstrumente einen stärker oder schwächer anhaltenden Ton hervorbringen kann: so läßt sich dieses auf der Orgel auch thun*), wenn man bald eine einzige Stimme**), bald zwei und mehrere mit einander vereinigte Stimmen auf derselben spielt, besonders wenn eine Orgel mit mehr als einem Manual versehen ist, durch deren Hülfe man verschiedene und schnelle Abänderungen in Ansehung der Stärke und Schwäche des Tones bewerkstelligen kann. Wenn aber alle Register derselben herausgezogen werden, so kömmt alsdann kein Ton irgend eines Blasinstrumentes mit der Stärke des Orgeltones in Vergleichung.

§. 4.

Wessen In-
begriff die Or-
gel sey.

Da sich in einem vollkommenen Orgelwerke beinahe alle Arten der Blasinstrumente, ja sogar einige Saiten- oder Bogeninstrumente, als z. B. die Violin, das Violoncell, die Viola di Gamba, der Violonbass, nachgeahmet befinden, so kann also eine solche Orgel der Inbegriff der meisten musikalischen Instrumente genennet werden.

A n m e r k u n g.

Ein jedes dieser in den Orgelregistern nachgeahmten Instrumente hat für sich eine besondere Natur und Eigenschaft des Tones, nach welcher sich die Regeln ihrer Behandlung bestimmen lassen. Alles dieses soll in der nächsten Abhandlung über die Kenntnis der vornehmsten Orgelregister und ihrer zweckmäßigen Behandlung auseinander gesetzt werden.

§. 5.

Was der wahren
Natur der
Orgel zuwider
sey.

Wenn man auf der vollen Orgel immer nur mit abgestoßenen Tönen und Akkorden, wie auf einem Pantalon, spielen wollte, so wäre dieses der wahren Natur der Orgel ganz zuwider. Daher wird ein bloßer Klavierspieler, sey er auch noch so geschickt, die Orgel nicht so recht spielen können, wie ein wirklicher Orgelspieler, wenn gleich die Tastatur des Klaviers mit der Tastatur der Orgel ganz übereinkömmt.

§. 6.

Von der An-
haltbarkeit der
Finger beim
Orgelspielen.

Wer demnach die Orgel, besonders wenn viele Register gezogen sind, ihrer Natur gemäß spielen will, muß, gleichwie man mit ihren Tönen nach Willkühr anhalten kann, also auch mit anhaltenden Fingern auf ihr zu spielen sich angewöhnen.

§. 7.

Vom Zusam-
menhange der
Töne bei dem
wahren Orgel-
spiele.

Ferner müssen die Töne zusammenhängend gespielt werden, das heißt, der Spielende muß, wenn er die Finger aufhebet, um in andere Töne überzugehen, darauf sich befeißigen, daß er seine Finger, besonders bei einer Reihe von Akkorden, von einem Tasten zu dem andern gleichsam schleichen lasse, damit das Ohr nicht die geringste Absetzung der Töne verspüre.

§. 8.

Von der Zu-
lässigkeit der ab-
gestoßenen Ak-
korde und Läufe
auf der Orgel.

Dieses verbietet aber doch nicht gänzlich, daß man nicht auch zuweilen mit vielen Registern abgestoßene Akkorde, und mit einzelnen hierzu tauglichen Registern geläufige und sangbare Stücke spielen dürste, da sich diese Sachen auf einer Flöte oder Hoboe, welche beide von gewissen Orgelregistern nachgeahmet werden können, gleichfalls ausdrücken lassen.

§. 9.

Vom Unter-
schiede der Be-
handlungsart
der Orgeltasten
zwischen der
Behandlungs-
art der Tasten
eines Klavi-
cords nebst der
Erklärung der
inneren Regie-
rung eines Or-
gelwerks.

Die Orgeltasten erfordern eine ganz andere Behandlung, als die Tasten eines Klavicords, weil, wenn gleich die Tastatur beider Instrumente in Ansehung der Form und der Oktaveneinteilungen einander gleich kömmt, die

*) Obwohl nicht mit der Modifikation, welche man einem einzelnen Tone vermittelt des bald ab- und bald zunehmenden Athems, auf irgend einem Blasinstrumente geben kann. Diese Vollkommenheit fehlet noch so lange der Orgel, bis einmal ein erfindungsreicher Orgelbaumeister aufstehet, der wenigstens einem oder dem andern der Sangbarkeit fähigen Orgelregister diese der Orgel noch fehlende Eigenschaft zu geben im Stande ist. Doch hat man schon eine Art von Schweller, der vermuthlich in dem Windrohre angebracht ist, erfunden, vermittelt dessen ein Ton getrieben oder geschwächt werden kann. Der berühmte Stain in Augsburg, sann auch auf eine solche Mechanik; der Versuch muß aber seiner eigenen Zufriedenheit nicht entsprochen haben, sonst würde seine Erfindung bekannter geworden seyn.

**) Hier ist unter Stimme ein Orgelregister gemeinet.

die innere mit ihnen im Zusammenhange stehende mechanische Einrichtung, nach welcher sowohl bei der Orgel die Pfeifen, als bei dem Klavier die Saiten zum Ansprechen gebracht werden, sehr weit von einander unterschieden ist. Denn an die Orgelkasten sind die Abstrakten (sehr schmale Bretterchen) geschraubt, mittelst deren die im untern Theile der Windlade befindliche Ventile*), so bald man mit den Fingern die Tasten niederdrückt, ausgezogen, und die weit entfernte Pfeifen ansprechend gemacht werden; die Tasten eines Klavicords aber haben einen anderen und kürzeren Weg der Mechanik, um die Saiten zum Ansprechen zu bringen. Daher fallen die Tasten eines Orgelmanuals, vorzüglich aber des Hauptmanuals, gemeinlich tiefer, und sind auch meistens härter niederzudrücken, als die eines Klavicords. Dieser Umstand erschweret das Orgelspiel ungemein, und erfordert demnach eine größere Anstrengung der Fingerkraft, als bei dem Spielen des Klavicords oder irgend eines andern solchen Instruments.

§. 10.

Gleichwie aber die Stärke und Schwäche des Tons bei einem klavierartigen Instrumente, besonders bei einem eigentlichen Fortepiano, von der Modifikation der Finger abhänget: so kömmt es bei der Orgel in Ansehung der Stärke und Schwäche des Tones nicht so sehr auf den stärkern und schwächern Druck der Finger, wie wohl derselbe (wie im nächsten Paragraphen gezeigt werden soll) einen andern Einfluß auf die Beschaffenheit des Orgeltons haben kann, als vielmehr auf die Mehr- und Minderkeit der gezogenen Orgelregister an.

Wovon die Stärke und Schwäche des Orgeltons abhängt.

§. 11.

Es kömmt bei dem Orgelspiele darauf sehr viel an, wie man die Tasten niederdrückt. Drückt man sie nur langsam und matt nieder; so hat der Orgelton bei weitem das Kraftvolle und Feuerige nicht, als wenn sie mit einer gewissen Schnelligkeit und mit einem besondern Nachdrucke mit den Fingern gleichsam angepackt werden.

Von der Behandlungsart der Orgeltasten.

E r k l ä r u n g.

Dieses hat darin seinen natürlichen und begreiflichen Grund, weil, da der in dem Windkasten verschlossene Wind gleichsam passet, bis die in dem untern Theile der Windlade befindlichen Ventile durch die niedergedrückte Tasten geöffnet werden, um in die Cancellen**) einzudringen, von wo er alsdann in die Pfeifen geführt wird, es nicht fehlen kann, daß, wenn die Ventile durch einen matten und seichten Druck der Finger, welche die Klaves berühren, nur langsam geöffnet werden, der Wind ebenfalls langsam und matt in die Cancellen, und von da in die Pfeifen schleichen, und hingegen, wenn man die Ventilen durch einen mit den Fingern bewirkten heftigen und starken Niederstoß der Tasten rasch und plötzlich aufziehet, der Wind auch plötzlich und mit aller Macht, besonders bei vielen herausgezogenen Registern, in die Cancellen und sogleich in die Pfeifen hineinstürmen muß, wodurch der Orgelton seine völlige Kraft und Bestigkeit erhält.

Erklärung der Ursache, warum der Orgelton, je nachdem die Tasten matt oder kraftvoll niedergedrückt werden, bald matt, und bald stark laute.

§. 12.

Aus dem, was im vorigen Paragraphen gelehret worden ist, kann man den besondern Vortheil, den ein Orgelspieler öfters benutzen soll, abmerken, wie man die Orgeltasten behandeln müsse, um auch sogar mit voller Orgel, ohne einige Register hineinzuschieben, minder stark zu spielen, als es nach Maasgabe der vielen Register seyn könnte. Wenn man nämlich die Tasten mit den Fingern kaum ein wenig niederdrückt, und die Finger gleich wieder von den Tasten aufhebt, ohne dieselben ganz niederzudrücken***), so dringet bei den nur ein wenig geöffneten Ventilen auch nur wenig Wind in die Cancellen und von da in die Pfeifen: folglich kann der Ton nicht so stark ausfallen, als wenn die Tasten ganz niedergedrückt werden.

Wie man auch bei vielen Registern minder stark auf der Orgel spielen könne.

D 2

§. 13.

*) Ventile sind diejenigen daselbst befindliche schmälängliche sowohl mit eisernen Drahtfedern versehene als mit Leder gefüllte Hölzchen, welche die Cancellen so lange zugedeckt halten, als die Klaviertasten nicht niedergedrückt werden.

**) Cancellen sind diejenigen in der Orgelwindlade angebrachte, aus eichenen Schenkeln oder Querhölzern bestehende und über die Hälfte zugespündete Hohlungen und Abtheilungen, durch welche der Wind, nach aufgezogenen Ventilen und Registern, in die Pfeifen bläset.

***) Man muß, um ein Gleichnis hierüber zu geben, die Finger so schnell von den kaum ein wenig niedergedrückten Tasten wieder wegheben, als wenn man ein glühendes Eisen angerührt hätte.

§. 13.

Wie man dem Orgelton einen besondern Nachdruck geben könne.

Diesem Handgriffe zufolge kann dem Tone ein besonderer Nachdruck auf folgende Weise gegeben werden, wenn man anfangs die Tasten mit den Fingern nur so leicht berührt, daß sich die Ventilen kaum ein wenig öffnen; alsdann aber sie auf einmal vollends niederdrückt. Zur Hervorbringung dieser Wirkung ist der Umstand noch verhänglich, daß einige Register früher, andere später ansprechen. Diese später ansprechende Register helfen also dem Tone hinten drein einen stärkern Nachdruck geben.

§. 14.

Wie man das Zunehmende (crescendo) auf der Orgel ausdrücken könne.

Will man einen langen Satz vom pianissimo an allmählig bis zum fortissimo treiben, mit einem Worte, das crescendo auf der Orgel ausdrücken, so muß dieses mittelbar durch allmähliges Herausziehen immer mehrerer Register geschehen. Man fängt nämlich einen solchen Satz mit dem stillsten Register, sowohl des Manuals als Pedals an, hält mit dem Fuße den Baßton aus, spielt mit der rechten Hand z. B. eine von der Tiefe allmählig in die Höhe steigende Melodie, welche anfangs ein paar Takte allein gehet, läßt dann eine zweite, hernach eine dritte und endlich eine vierte Stimme eintreten, indeß die linke Hand, welche so lange, bis das fortissimo kömmt, meistens frei seyn muß, ein Manual- und Pedalregister nach dem andern nach und nach herausziehet.

A n m e r k u n g.

Ein praktisches Beispiel hievon soll in der zweiten Abtheilung dieser Orgelschule folgen, worin alsdann auch die rechte Anwendung der Register gezeigt werden wird.

§. 15.

Von der Spielart in vielstimmigen Akkorden.

Die Spielart in vielstimmigen Akkorden ist der tausendtönigen Orgel ganz angemessen, und machet eine ungleich größere Wirkung, als wenn man auf ihr bei vielen oder allen Registern meistens nur ein- zwei- und dreistimmig spielt: denn eine solche armselige Leere setzet die Würde der vornehmlich zum Ausdrucke des Prächtigen und Erhabenen bestimmten Orgel zu sehr herab.

§. 16.

Was eine solche Spielart kraftlos und langweilig mache.

Doch muß hiebei einem Mißverstände vorgebeuet werden, nach welchem Mancher glauben möchte, daß darunter eine ununterbrochene Reihe sehr lang ausgehaltener Akkorde zu verstehen wäre. Eine solche Spielart, die so viele Organisten an sich haben, schwächt nicht nur die Kraft des Windes in der Orgel, sondern füllet auch das Ohr mit ausgedehnten Harmonien zu viel an, und erwecket Langeweile.

§. 17.

Welche Akkorde auf der Orgel die stärkste Wirkung machen.

Je vollgriffiger man auf der Orgel spielt, desto stärker giebt sie aus. Aber erst dann zeigt sich der Orgelton in dem höchsten Grade der Stärke, wenn wohlgewählte vollgriffige übelklingende Akkorde mit allen zehn Fingern und beiden Füßen, welche vierstimmige Akkorde treten, gespielt werden. Solche Akkorde thun eine außerordentliche Wirkung, wenn man mit denselben, nach vorhergegangenen einfachen Sätzen, plötzlich und überraschend einfällt.

§. 18.

Warum sehr geschwinde Läufe auf der vollen Orgel nicht angehen.

Sehr geschwinde Läufe lassen sich auf der vollen Orgel aus zwei Ursachen nicht spielen, 1) weil sich unter den Registern viele befinden, deren Pfeifen nicht so schnell und deutlich ansprechen, als zum Ausdrucke eines solchen geschwinden Laufes nöthig ist, wodurch also derselbe dem Ohre undeutlich wird, und 2) weil noch außerdem, daß die Tastatur des Hauptmanuals in den meisten Orgeln schwer zu tractiren ist, das Niederdrücken der Tasten den Fingern, wenn alle Register laufen und noch dazu oft zwei und mehrere Manuale mit einander zusammen gekoppelt sind, alsdann härter ankömmt, indem bei solchen Umständen der Wind, dessen Zug durch die Windkanäle immer gewaltsamer wird, je mehr Register gezogen sind, das Aufziehen der Ventile sehr erschweret. Sonst finden solche geläufige Sätze, die sich dem Ohre deutlich darstellen lassen, auch auf der vollen Orgel gar wohl Statt.

§. 19.

Will und soll man nun geschwinde Läufe spielen, so müssen nur wenige und schnell ansprechende Register dazu gewählt werden. Zum deutlichen Ausdrucke solcher Läufe aber ist eine gewisse Schnellkraft der Finger sehr erforderlich, welche sich ein Orgelspieler vornehmlich angewöhnen muß.

In wie fern geschwinde Läufe auf der Orgel Statt finden.

§. 20.

Da die Orgel auch zum Ausdrucke des Sanften und Singbaren tauglich ist, und sowohl die Umstände als die Veränderung ein solches angenehmes Orgelspiel notwendig machen: so werden Stücke solcher Art auf einem Nebenmanual, wenn eine Orgel damit versehen ist, gespielt, und natürlicher Weise sanfte und singbare Register, die vorzüglich in ein Nebenmanual gehören, zu dieser Absicht ausgesucht.

Von der Fähigkeit der Orgel zum Ausdrucke des Sanften und Singbaren.

A n m e r k u n g.

Eine rechte Orgel hat wenigstens zwei bis drei, wo nicht gar vier Manuale. Eines davon, welches das Hauptmanual heißt, und sich entweder zu unterst oder in der Mitte befindet, ist zum Hauptorgelspiele bestimmt, und enthält deswegen die meisten und stärksten Register. Die andern Nebenmanuale, hauptsächlich zum angenehmen und schnell abwechselnden Orgelspiele bestimmt, begreifen die angenehmsten und lieblichsten Register in sich, und können größtentheils mit dem Hauptmanual durch einen besondern Zug zusammengekoppelt werden, wenn man die ganze Orgel spielen will.

Ueber die Bestimmung des Hauptmanuals und der andern Nebenmanuale.

§. 21.

Das zwischen dem Starken und Leisen abwechselnde Orgelspiel ist für das Ohr sehr frappant und ergötzlich, und findet bei einer Orgel Statt, welche mehr als ein Manual hat. Dieser Abwechslung zufolge spielet man z. B. eine zeitlang auf dem Hauptmanual in lautionsenden Akkorden, gehet alsdann zu einem andern Manual über, auf welchem man sanfte Zwischenfälle hören läßt, und kehret hernach wieder zum Hauptmanual zurück. Und so wechselt man immer ab.

Vom abwechselnden Orgelspiele.

§. 22.

Die brillante (feurige) Spielart auf der Orgel machet gleichfalls eine treffliche Wirkung. Diese aber bestehet theils darin, daß, indeß die eine Hand auf aushaltenden Akkorden verweilet, die andere entweder läufige oder arpeggirende Säge spielet, theils darin, daß beide Hände mit einander lebhaft Bewegungen machen, und die rechte Hand unter die melodischen Säge, die sie spielet, vornehmlich allerlei Manieren, als Pralltriller, Mor-denten und dergleichen, mischet.

Von der feurigen Orgelspielart.

§. 23.

Doch ist aber unter allen bisher erwähnten Spielarten diejenige dem Geist und Charakter der Orgel die angemessenste, gründlichste, aber zugleich auch die schwerste Spielart, welche sich meistens mit gebundenen, contrapunktischen und fugirten Sätzen*) beschäftigt. Wer es in dieser Spielart durch unablässige Übung weit gebracht hat, verdienet mit Recht das Prädikat eines wahren und gründlichen Orgelspielers.

Von der gebundenen, contrapunktischen und fugirten Spielart auf der Orgel.

§. 24.

Aus allem dem, was bisher in diesem dritten Abschnitte kürzlich abgehandelt worden ist, erhellet, daß die Orgel überhaupt zu allen Spielarten und zur Ausdruckung des Feierlichen, Prächtigen und Starken, wie des Singbaren, Lieblichen und Sanften tauglich sey, und daß ein Meister mannigfaltige, ja nie gehörte Dinge auf ihr hervorbringen könne.

Wozu die Orgel überhaupt tauglich sey.

§. 25.

Wenn eine Orgel nach den §. §. 11, 13 und 17. dieses Abschnitts gezeigten Handgriffen behandelt wird, so glaubt man eine ganz andere Orgel zu hören. Eine solche täuschende Verwandlung kann die rechte Behandlung der Orgel bewirken!

Was die rechte Behandlung der Orgel bewirken könne.

§. 26.

*) Dieses zu erklären, wäre hier zu weitläufig. Es wird aber in der achten Abhandlung dieses Werks geschehen. Man verweist einstweilen den Leser auf die Artikel: „Bindung, Contrapunkt und Fuge in unserem kleinen musikalischen Wörterbuche“.

Alles das, was bisher von der Behandlungsart der Orgel theoretisch gelehret worden ist, soll jetzt auch in praktischen Orgelstücken, welche bei dem leichtern anfangen, und nach und nach zum Schwerern übergehen, gezeigt werden.

I. Sehr leichte dreistimmige Orgelstücke für die ersten Anfänger.

1. Aus C dur.

Anmerkung
über diese
Orgelstücke.

Unter der Voraussetzung, daß man mit einem Anfänger die in dem ersten Absätze des zweiten Abschnitts dieser ersten Abtheilung enthaltene Vorübungen der Finger stetig vorgenommen habe, können diese dreistimmige Orgelstücke, welche begrifflicher Weise leichter, als vierstimmige, sind, wirklich sehr leicht genennet werden. Was dieselben im Vergleich mit sehr leichten Klavierstücken einigermassen schwerer macht, sind die mehrmals darin vorkommende und durch das Zeichen angefündigte Bindungen. An diese Bindungen aber muß der angehende Dr-

2. Aus G dur.

3. Aus D dur.

4. Aus A dur.

*) Die kleinen Nötchen zeigen in diesen 13 Orgelstücken das Pedalspiel an; doch ist es rathsam, daß ein Anfänger nicht eher das Pedal dazu spiele, als bis er diese Stücke vorher ohne Pedal fertig spielen gelernt hat: alsdann mag er sich im Pedalspiele ohne Manual üben, und hernach erst, wenn er eine Fertigkeit in den Fäßen erlangt hat, dieselben auf dem Manual und Pedal zugleich zu spielen versuchen.

5. Aus Fdur.

geffpieler gleich anfangs ge- wöhnet werden, weil die achun- dene Spielart der Orgel die angemessenste ist.

6. Aus Bdur.

Ein Anfänger hat daher das- jenige, was in dem 6ten und 7ten Paragra- phen dieses Ab- schnitts gesagt worden ist, hie- bei wohl zu be- obachten.

7. Aus Esdur.

Das Pedal läuft in diesem und in den folgenden 6 Orgelstücken durchgängig mit dem Manualbasse.

8. Aus Amoll.

Uebrigens ist es rathsam, daß man anfangs, wenn ein An- fänger diese Stücke zur Ue- bung auf der Orgel spielen soll, nur wenige und stille Regi- ster ziehe, nach- her aber die Zahl derselben allmählig ver- mehre, um we- der den ungeüb- ten Orgelpie- ler durch den allzu starken Dr- gekton aus der Fassung zu bringen, noch die allenfals von ihm began- genen Fehler dem Ohre zu auffallend zu machen.

9. Aus Emoll.

10.

11.



12.



13.



II. Sehr kurze Orgelvorspiele,

mit Läufen in der rechten, und mit Akkorden in der linken Hand für Geübtere.

I. Aus dem Cdur.

Anmerkung
über diese sehr
kurzen Orgel-
vorspiele.

Man beob-
achte hierbei,
was im 19ten
Paragraphen.



2. Aus G dur.

3. Aus D dur.

4. Aus A dur.

5. Aus F dur.

6. Aus B dur.

7. Aus E♭ dur.

dieses dritten Abschnitts erinnert worden ist. Den Grad der Geschwindigkeit, mit welcher sich diese Läufe spielen lassen können, bestimmt sowohl die Beschaffenheit des entweder leicht oder hart zu traktirenden Orgelmannals als der Register, welche entweder bald oder später ansprechen.

An diese Stelle mag sich ein Anfänger erst alsdann wagen, wann er vorher die meisten in der folgenden dritten, vierten u. fünften Rubrik befindlichen Orgelstücke spielen gelernt hat.

Uebrigens kann man diese Orgelvorspiele, in welchen sich die rechte Hand mit Läufen beschäftigt, während die linke meistens auf aushaltenden Akkorden verweilt, zur brillanten Orgelspielart zählen.

8. Aus A moll.

Musical score for exercise 8, starting in A minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

9. Aus E moll.

Musical score for exercise 9, starting in E minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff has a melodic line with sixteenth notes and some trills. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Continuation of exercise 9, starting in E minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff continues the melodic line with sixteenth notes and trills. The bass staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

10. Aus G moll.

Musical score for exercise 10, starting in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff features a melodic line with sixteenth notes and trills. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

11. Aus D moll.

Musical score for exercise 11, starting in D minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff has a melodic line with sixteenth notes and trills. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Continuation of exercise 11, starting in D minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff continues the melodic line with sixteenth notes and trills. The bass staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

12. Aus Emoll.

tr

13. Aus Emoll.

III. Kurze und leichte Orgelstücke,
mit vierstimmigen Akkorden, welche als Vorspiele zu gebrauchen sind, für Anfänger.

1. Aus Cdur.

2. Aus Cdur.

Anmerkung
über diese vier-
stimmige Or-
gelstücke.

Diese Or-
gelstücke sind
hauptsächlich
für die ganze
volle Orgel be-
stimmt, u. weil
sie aus lauter
simpeln, u. aus-
haltenden Ak-
korden bestehen,
kann man zwei
oder mehrere
Manuale mit
einander zu-
sammenkopplen.

3. Aus D dur.

Musical score for exercise 3, D major, C major time signature. The score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

Vornehmlich
hier, wo es an
genugsam ange-
brachten Bin-
dungen nicht
fehlet, gilt das-
jenige, was im
6ten und 7ten
Paragraphen
dieses Abschnit-
tes gelehret
worden ist.

Uebrigens
dürfen diese
Akkorde lange
(aber nur nicht
zu lange) aus-
gehalten wer-
den.

4. Aus A dur.

Musical score for exercise 4, A major, C major time signature. The score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

Musical score for exercise 4, A major, C major time signature. This is a continuation of the previous exercise, showing further chordal and melodic development in both hands.

5. Aus F dur.

Musical score for exercise 5, F major, C major time signature. The score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

6. Aus B dur.

Musical score for exercise 6, B major, C major time signature. The score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature (C). The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

Musical score for exercise 6, B major, C major time signature. This is a continuation of the previous exercise, showing further chordal and melodic development in both hands.

7. Aus Es dur.

Musical score for exercise 7, Es dur. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music features a series of chords and intervals, primarily using the notes of the E major scale.

8. Aus Amoll.

Musical score for exercise 8, Amoll. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music features a series of chords and intervals, primarily using the notes of the A minor scale.

Continuation of exercise 8, Amoll. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music continues with chords and intervals from the A minor scale.

9. Aus Emoll.

Musical score for exercise 9, Emoll. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music features a series of chords and intervals, primarily using the notes of the E minor scale.

10. Aus Gmoll.

Musical score for exercise 10, Gmoll. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music features a series of chords and intervals, primarily using the notes of the G minor scale.

Continuation of exercise 10, Gmoll. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The music continues with chords and intervals from the G minor scale.

11. Aus D moll.

Musical score for exercise 11, D minor. The score is written for piano in C major (one sharp) and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a C major scale starting on middle C, moving up stepwise. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

12. Aus G moll.

Musical score for exercise 12, G minor. The score is written for piano in C major (one sharp) and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a C major scale starting on middle C, moving up stepwise. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for exercise 12, G minor. The score is written for piano in C major (one sharp) and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a C major scale starting on middle C, moving up stepwise. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

13. Aus E moll.

Musical score for exercise 13, E minor. The score is written for piano in C major (one sharp) and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a C major scale starting on middle C, moving up stepwise. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

14. Aus F moll.

Musical score for exercise 14, F minor. The score is written for piano in C major (one sharp) and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a C major scale starting on middle C, moving up stepwise. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for exercise 14, F minor. The score is written for piano in C major (one sharp) and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a C major scale starting on middle C, moving up stepwise. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

IV. Ein wenig längere und schwerere Orgelstücke, theils mit vollgriffigen Akkorden und Läufen, theils mit untermischten gebundenen, fugirten und contrapunktischen Sätzen für Geübtere.

I. Aus Cdur.

Kurze Bemerkungen über diese Orgelstücke.

Wenn eine Orgel mit zweien Manualen versehen ist, so lässet die Abwechslung des Starcken mit dem Leisern bei diesen 6 Stücken überaus gut.

In diesem ersten Stücke muß man die Akkorde gleich anfangs recht kraftvoll und rasch spielen, sodann die vom 7ten bis zum roten Takte befindliche Bindungen mit anhaltenden Singsern vortragen, und die Akkorde, welche im dritten Takte von hinten her gezählt enthalten sind, kurz abstoßen.

R 2

*) Die hin und wieder kleinen Nötchen geben das Pedal an, und geben einen Wink, wie man das Pedal in besondern Fällen behandeln soll.

2. Aus Dur.

In diesem zweiten Stücke müssen die Akkorde des ersten Takts nach Ausweis des Zeichens auf eine gebrochene Art gespielt, und die durch das ganze Stück sowohl im Diskante als im Basse vorkommenden Läufe mit einer besonderen Festigkeit der Finger ausgedrückt werden.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

3. Aus D dur.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Pedal markings (*ped.*) are present in several systems. The final system concludes with the instruction *volti subito.*

Bei diesem dritten Stücke gilt in Ansehung der Läufe das Vorhergesagte.

Uebrigens zeichnet sich daselbe durch besondere Bindungen u. punktirte Sätze aus, die vorzüglich auf der Orgel gut herauskommen.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics markings include *p* and *f*.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics markings include *p* and *f*.

4. Aus F dur.

In diesem vierten Stücke kommt außer einem gebundenen Satz von lebhafter Art, in der Mitte u. am Ende ein leichter fugirter Satz vor.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of F major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics markings include *f*.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of F major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics markings include *f*.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of F major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics markings include *f*.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of F major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics markings include *f*.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests. The word "Pedal." is written below the bass staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten numbers: 1 7 2 9

5.

Dieses fünfte Stück ist nicht nur mit überfliegenden, vollgriffigen Akkorden, die eine außerordentlich starke Wirkung machen, und mit behenden Läufen, sondern auch mit einem contrapunktischen Satz (vom 1ten bis zum 18ten Takte und vom 25ten Takte bis an das Ende) durchwebt.

A n m e r k u n g.

Man kann in diesem Stücke mit dem Pedal da, wo viestimmige Akkorde vorkommen, doppelte, dreijährige oft vierfache Tritte machen, wenn man will. (Siehe deshalb den 51 §. des zweiten Abschnitts.)

Das Pedal schweigt hier

Mit dem Pedal.

*) Dieses Piano, mit welchem diese Läufe gespielt werden sollen, muß gegen das Forte verhältnismäßig seyn. Uebrigens ist es nöthig, daß man diese Läufe vibrato (mit einer Schwungkraft der Hand und der Finger zugleich) spiele, besonders wenn die Orgelkasten hart zu traktiren sind.

Das Pedal schweigt hier.

6. Aus D moll.

Mit dem Pedal zugleich.

Dieses sechste Stück enthält vom 9ten bis zum 13ten, und vom 26sten Takte bis zum Ende einen doppelten Contrapunkt.

Das Pedal schweigt,

Mit dem Pedal zugleich.

p pedal.

V. Kurze und ziemlich leichte Orgelstücke,
in der galanten Schreibart, welche eines Theils singbare und langsame, andern Theils muntere und
geschwinde Sätze enthalten.

1. Aus Cdur. Andantino.

2. Aus Cdur. Un poco Adagio.

Kurze
Bemerkungen
1) über die
sechs cantabile
Stücke.

Wenn eine
Orgel zwei Ma-
nuals hat, so
wird der Ge-
sang in diesen 6
Stücken her-
vorstechender,
wenn die dazu
gehörige Be-
gleitung mit
der linken Hand
auf einem an-
deren, mit stille-
ren Registern
versehenen,
Manual gespie-
let wird.

Bei einem
jeden dieser 6
Stücke bemer-
ket man eine
andere Art der
Begleitung
No. 1, 3, 4 u.
6 hat eine Be-
gleitung von
meistens kurz
abgestoßenen
Noten in ver-
schiedenen Fi-
guren; No. 2
u. 5 aber eine
auf zweierlei
Art wiegende
Begleitung.

3. *Mus Dur.*
Adagio.

First system of musical notation for piece 3, measures 1-4. The right hand features a melodic line with slurs and trills, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for piece 3, measures 5-8. The right hand continues with melodic development and trills. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with the instruction *il Fine.*

Third system of musical notation for piece 3, measures 9-12. The right hand features a trill and a descending melodic line. The left hand accompaniment continues. The system ends with the instruction *D.C.*

4. *Mus Fdur.* *Grazioso.*

First system of musical notation for piece 4, measures 1-4. The right hand has a simple melodic line with a trill. The left hand features a complex accompaniment of triplets.

Second system of musical notation for piece 4, measures 5-8. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment consists of triplets. The system ends with the instruction *il Fine.*

Third system of musical notation for piece 4, measures 9-12. The right hand features a trill and a melodic line. The left hand accompaniment continues with triplets. The system concludes with the instruction *D.C.*

5. Aus B dur.
Un poco Adagio.

Musical score for exercise 5, 'Aus B dur. Un poco Adagio.' The score is written for piano in B major, 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system includes a 'ped.' marking in the bass staff. The second system includes a 'D. C.' marking at the end of the right-hand staff. The music features flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

6. Aus A moll. Andantino.

Musical score for exercise 6, 'Aus A moll. Andantino.' The score is written for piano in A minor, 3/8 time. It consists of three systems of two staves each. The right hand features a melodic line with trills and grace notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets. The tempo is marked 'Andantino'.

7. Aus Cdur.
Allegretto.

2) über die sechs munteren Stücke.

Die Abwechslung des Forte und Piano machet bei diesen Stücken (in so fern es auf einer Orgel thunlich ist) eine bessere Wirkung, als die Nichtbeachtung desselben. Doch ist dabei zu merken, daß man zum Ausdrucke des Starken keine schreiende (mixturartige) Register gebrauchen darf, ausgenommen bei No. 9.

Uebrigens findet die Abtöpfung der Töne in diesen der gallanten Schreibart gemäßen Stücken größtentheils Statt. Bei No. 9. folgt einigemal nach zweien abgestoßenen Akkorden ein auszuhaltender Akkord (nämlich im 2ten und 6ten Takte des ersten, und im 6ten Takte des zweit. Theils), welchen man mit Nachdruck spielen muß.

7. Aus Cdur. Allegretto.

2) über die sechs munteren Stücke.

Die Abwechslung des Forte und Piano machet bei diesen Stücken (in so fern es auf einer Orgel thunlich ist) eine bessere Wirkung, als die Nichtbeachtung desselben. Doch ist dabei zu merken, daß man zum Ausdrucke des Starken keine schreiende (mixturartige) Register gebrauchen darf, ausgenommen bei No. 9.

Uebrigens findet die Abtöpfung der Töne in diesen der gallanten Schreibart gemäßen Stücken größtentheils Statt. Bei No. 9. folgt einigemal nach zweien abgestoßenen Akkorden ein auszuhaltender Akkord (nämlich im 2ten und 6ten Takte des ersten, und im 6ten Takte des zweit. Theils), welchen man mit Nachdruck spielen muß.

8. Aus Cdur. Allegretto.

8. Aus Cdur. Allegretto.

Bei No. 9. folgt einigemal nach zweien abgestoßenen Akkorden ein auszuhaltender Akkord (nämlich im 2ten und 6ten Takte des ersten, und im 6ten Takte des zweit. Theils), welchen man mit Nachdruck spielen muß.

9. Aus D dur. Allegro.

Musical score for exercise 9, D major, Allegro. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings 'p' and 'f'. The second system includes 'p'. The third system includes 'f'. The fourth system includes 'f'.

10. Aus F dur. Allegretto.

Musical score for exercise 10, F major, Allegretto. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings 'p' and 'tr'. The second system includes 'p' and 'tr'. Below the second system is the instruction 'Das Pedal schweigt.' followed by 'Mit dem Pedal zugleich.' The third system includes 'p' and 'Das Pedal schweigt.'. The fourth system includes 'Mit dem Pedal zugleich'.

Vierter Abschnitt.

Vom schicklichen Gebrauche des Pedals.

Vor Erinnerung.

Da die Art und Weise, wie der gewöhnliche Bass in Orgel- und andern Tonstücken von dem Pedal unterstützt und begleitet werden soll; entweder nur selten oder oft gar nicht durch eigene Noten vorgeschrieben wird: so ist daher ein gründlicher Unterricht in dieser wichtigen Materie für Anfänger sehr nöthig, welchen wir nun auch in diesem vierten Abschnitte kürzlich ertheilen wollen.

§. 1.

Das Pedal kann, je nachdem es eine Art von Tonstück ist, auf dreierlei Weise, nämlich 1) sparsam, 2) mit dem Manualbasse meistens laufend, und 3) ganz allein, oder auch vom Manualbasse abweichend gebraucht werden.

Vom dreifachen Gebrauche des Pedals.

§. 2.

Der sparsame Gebrauch des Pedals findet vornehmlich bei angenehmen und cantablen Stücken Statt, wo es genug ist, wenn man mit dem Pedal einzelne Haupttöne abstupft, um weder die Melodie, noch eine ausgezeichnete feine Begleitung durch ein fortwährendes Brummen des Pedalbasses zu verdunkeln.

Vom sparsamen Gebrauche des Pedals bei cantablen Orgelstücken.

Einige Beispiele hierüber wollen wir aus der fünften Rubrik der in dem vorigen dritten Abschnitte befindlichen cantablen Orgelstücke entlehnen. In dem zweiten Stücke daselbst spielt man mit dem Pedal allezeit nur die erste Note von der wiegenden Begleitung kurz abgestupft auf folgende Weise:

Un poco Adagio.

Beispiel einer Pedalbegleitung bei cantablen Orgelstücken.

Auf diese Art wird das Pedal auch im zweiten Theile dieses Stück behandelt. Im zweiten Stücke fällt der Pedalbass von selbst in die Augen: denn man darf mit demselben allezeit nur die erste von den drei andern höhern Achtelnoten gleichsam abgerissene Bassnote spielen.

Im vierten Stücke kann man im Pedal die erste Bassnote der ersten und dritten Triole abstoßen, und bei der mittlern Triole eines jeden Takts mit demselben schweigen, wie hier zu sehen ist:

Graziolo.

Ein anderes
Beispiel einer
solchen Pedal-
begleitung.

Bei dem fünften Stücke ist es nöthig, daß man die halbe Noten im Basse als Viertelsnoten mit dem Pedal spiele, und sodann in der zweiten Hälfte eines Taktes damit schweige, um weder den Gesang noch die sanft wiegende Begleitung durch das aushaltende Pedal zu überbrücken.

A n m e r k u n g.

Was zu einer
schlechten Pe-
dalbegleitung
gehört.

Es gehöret überhaupt eine Kenntnis der Harmonie, welche man sich aus unserem Elementarwerke der Harmonie verschaffen kann, dazu, um die Hauptnoten eines musikalischen Satzes, besonders auch eines Laufes im Basse, von anderen Neben- und durchgehenden Noten zu unterscheiden. Ein guter musikalischer Geschmack nebst einer richtigen Beurteilungskraft von Seiten des Orgelspielers muß ebenfalls das seinige beitragen, wenn die Pedalbegleitung der Beschaffenheit eines Tonstücks angemessen seyn soll.

§. 3.

Wo das Pe-
dal mit dem
Manual- oder
gewöhnlichen
Basse gehen
dürfe.

Bei solchen Vorspielen, welche im Diskante aus aushaltenden Akkorden und im Basse aus langen Noten bestehen, und bei Chorälen darf man das Pedal meistens mit dem Manualbasse gehen lassen. Dieses findet auch in einer Generalbassstimme ziemlichermaßen Statt*).

Als Beispiele hievon führen wir die in der zweiten und dritten Rubrik des vorigen Abschnitts befindlichen Vorspiele an, in welchen man das Pedal mit dem gewöhnlichen Basse gleichförmig spielen kann.

§. 4.

Was man bei
geschwinden u.
schweren Gän-
gen des ge-
wöhnlichen
Basses im Pe-
dal thun soll.

Kommen aber in einem Tonstücke, sey es von welcher Gattung als es will, zu geschwinde oder schwere Gänge vor, so spielet man mit dem Pedal nur die ersten Noten, welche gemeinlich auch die Hauptnoten sind, oder man vereinfachet die Läufe im Pedal zu aushaltenden Noten.

Beispiele vom erstern trifft man in den 3 ersten Orgelstücken, welche sich in der vierten Rubrik des dritten Abschnitts befinden, an, und vom letztern stellet das sechste daselbst befindliche Stück am Ende ein kleines Exempel dar.

§. 5.

Wann das
Pedal gewöhn-
lich schweigen
müsse.

Wenn mitten im Laufe eines Stückes Tenor-Alt- oder Diskantmäßige Sätze, welche nicht nur in Jungen, sondern auch in andern Stücken Statt finden, eintreten, so ist es natürlich, daß, gleichwie in einem solchen Falle selbst der gewöhnliche Bass schweiget, auch das Pedal um so mehr schweige. Solche Sätze aber sind davon ausgenommen, wobei beide Hände so viel Beschäftigung haben, daß das Pedal die Stelle des gewöhnlichen Basses

* In der 4ten Abtheilung dieses Werks giebt es Gelegenheit, mehr davon zu sprechen.

Basses vertreten muß, wovon bereits ein Beispiel oben am Ende des 29sten Paragraphen vorgekommen ist, und auch in der Folge noch mehrere solche Exempel vorkommen werden.

Distant-Alt- und Tenormäßige Sätze befinden sich hin und wieder schon in den Orgelstücken der oben angeführten vierten Rubrik des dritten Abschnitts.

§. 6.

Der allzuhäufige Gebrauch des Pedals, zumal wenn man die tiefen und starken Töne auf derselben zu lange aushält, füllet das Ohr zu stark an, und kömmt demselben zu einförmig vor. Ein Orgelspieler muß demnach darauf den Bedacht nehmen, daß das Orgelspiel überhaupt durch manchmalige Unterbrechung und plößliche Einfaltung des Pedals eine auffallende Abwechslung und eben dadurch das vom Pedalspiele manchmal getrennte Manualspiel gegen das nachher mit einander vereinigte Spiel einen merkbaren Abstich erhalte. Zum Beispiele hiervon kann das fünfte in der vierten Rubrik des dritten Abschnitts befindliche Orgelstück dienen; doch werden in Zukunft mehrere dergleichen Stücke in dieser Orgelschule angetroffen werden.

Ueber den allzuhäufigen Gebrauch des Pedals. Worauf ein Orgelspieler in Ansehung des Pedalspiels Bedacht nehmen müsse.

§. 7.

Wenn man mit dem Pedal gebrochene Akkorde spielt, während daß man mit beiden Händen volle Akkorde auf dem mit den andern Manualen zusammen gekoppelten Hauptmanuale aushält, so bringet diese Pedalspielart im Ganzen eine überaus gute Wirkung hervor, wie aus folgendem kurzen Beispiele zu ersehen ist:

Von den gebrochenen Akkorden auf dem Pedal und deren Wirkung.

The musical score for §. 7 is divided into two systems. Each system contains three staves. The top two staves are labeled 'Manual' and are written in treble and bass clefs respectively, showing chords. The bottom staff is labeled 'Pedal' and shows broken chords. The first system has a brace on the left side. The second system also has a brace on the left side.

Beispiel eines Präludiums mit gebrochenen Akkorden auf dem Pedal.

Anderer solche Bewegungen, welche man, während daß mit beiden Händen volle Akkorde ausgehalten werden, mit dem Pedal machen kann, sind im zweiten Abschnitte dieser ersten Abtheilung am Schlusse des 47sten Paragraphen von No. 9 bis 15. zu finden.

§. 8.

In der galanten und brillanten Orgelspielart, wo die rechte und linke Hand theils abwechselungsweise, theils mit einander zugleich geschwinde und abgestoßene Sätze spielt, kann das Pedal auf dreierlei Art gebraucht werden. Die erste Art bestehet darin, daß das Pedal während des geschwinden Fingerspiels beider Hände die Grundtöne aushält, um diesem leeren Spiele durch das Aushalten des Pedals eine orgelmäßige Fülle zu geben,

Auf wie vielerlei Art das Pedal bei galanten Orgelstücken gebraucht werden könne.

wovon man in der fünften Rubrik der dem vorigen dritten Abschnitte angehängten Orgelstücke bei No. 11 und 12. ein kleines Beispiel findet; die zweite Art aber bestehet darin, daß man die Haupttöne solcher geschwinden Figuren einigemale vorher kurz abstößet, und nachher länger aushält, um denselben am Ende desto mehr Kraft und Nachdruck mitzutheilen. Zum Beispiele dessen heben wir aus No. 9. der eben erwähnten fünften Rubrik einige Takte hier aus.

Beispiel einer solchen Pedalbegleitung.

Allegro.

Pedal. *softenuto.* *softenuto.*

softenuto.

Die dritte Art endlich ist, daß man in den meisten galanten Orgelstücken, theils nur selten hin und wieder einen abgestuften Ton mit dem Pedal anbringer, theils oft nach langem Schweigen etliche nacheinander folgende Grundtöne hören läßt. Ein kleines Exempel über diese Pedalspielart trifft man in vorangeführter fünften Rubrik bei No. 7, 8 und 10 an.

In der folgenden zweiten Abtheilung dieses Werks sollen größere Orgelstücke dieser Art geliefert werden.

§. 9.

Vom alleinigen Aushalten des Pedals bei dem Anfange eines Präludiums.

Man pfleget öfters ein Präludium mit dem aushaltenden Pedal allein anzufangen, und erst nach Verfluß einiger oder mehrerer Sekunden mit dem Manualspiele einzufallen; soll aber dieses eine besondere Wirkung machen, so muß man einen auffallenden, vollgriffigen Akkord auf dem Manual eintreten lassen, wovon hier ein kurzes Beispiel folget.

Ein Beispiel, worin das Pedal allein in einem aushaltenden Tone anfängt.

Pedal mit beiden Füßen.

§. 10.

Wodurch sich das Pedal bei einer Schlusscadenz auszeichnen müsse.

Bei einer Schlusscadenz muß sich das Pedal dadurch auszeichnen, daß es den Ton der fünften Klangstufe (sonst auch die Dominante genannt) manchmal entweder lang aushalte, da man alsdann während dessen mit beiden Händen theils zierliche und geschwinde, theils nachahmende und fugirte Sätze spielt, oder bisweilen mit dem Pedal erst kaum vor dem Schlusstone schnell eintrete. Vom erstern ist hier ein Beispiel, welches eigentlich der Orgelpunkt auf der Dominante genennet wird, zu sehen.

Beispiel eines Orgelpunkts auf der Dominante.

Und vom letztern geben wir hier ebenfalls ein Exempel.

Beispiel eines plötzlichen Einfalls des Pedals bei einer Cadenz.

§. 11.

Der Schluss-ton (Tonica genannt) kann vom Pedal, wiewohl im sehr seltenen Falle, lang ausgehalten werden, da man indessen mit beiden Händen zierliche oder canonische Sätze spielt; doch lautet es rascher, und giebt in einem Tempelgebäude einen schönern Nachhall von sich, wenn man den Schluss-ton sowohl im Manual als Pedal kurz abschneidet. Ein Beispiel von einem solchen abgekürzten Schluss-tone kann man in dem zweiten Exempel des vorigen Paragraphen sehen; von einem verlängerten Schluss-tone hingegen folget hier ein Beispiel, welches zugleich einen Orgelpunkt auf der Tonica vorstellt.

Vom zwiefachen Gebrauche des Pedals bei einem Schluss-tone.

Beispiel eines Orgelpunkts auf der Tonica.

Vom Allein-
spiele auf dem
Pedal.

Das künstliche Alleinpiel auf dem Pedal findet hauptsächlich in Fugen und fugirten Orgelstücken Statt, wo das Pedal entweder anfänglich allein oder im Verfolge eines Stückes bald ganz allein, bald mit dem Manualbasse zugleich laufend oder auch manchmal von demselben abweichend ein Fugenthema (vergleichen sich im zweiten Abschnitte dieser ersten Abtheilung am Schlusse des 51ten Paragraphen von No. 1 bis 6 befinden) spielt.

Das hier folgende Beispiel wird dieses am deutlichsten zeigen.

Beispiel des
alleinigen und
vom Manual-
basse abwei-
chenden Pedal-
spiels.

Manual.

Pedal.

1. 3.

1. 3.

Größere Beispiele werden einst in der achten Abtheilung dieses Werkes vorkommen.

Ende der ersten Abtheilung.