

Vollständige

Orgelschule

für

Anfänger und Geübtere,

herausgegeben

von

Justin Heinrich Knecht.

Dritte Abtheilung,

eine theoretischpraktische Abhandlung

über das

Choralspiel auf der Orgel,

in Hinsicht sowohl auf den protestantischen als katholischen Gottesdienst,

enthaltend.

Leipzig,

in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung.

M 290



1912-1913

1913-1914

1914-1915

1915-1916

1916-1917

1917-1918

1918-1919

V o r r e d e.

In dieser dritten Abtheilung meiner Orgelschule wird zwar ein Lehrbegieriger alles, was zum ganzen Umfange des Choralspiels auf der Orgel gehört, nach allen Theilen abgehandelt finden; aber eben dieser Ausführlichkeit wegen wurde sie, ungeachtet ich mich sowohl in den Worten als in den Beispielen so kurz, als möglich, zu fassen suchte, stärker, als mir selbst lieb ist. Indessen hoffe ich, daß der reichhaltige Stoff dieser Abhandlung die Liebhaber für ihre größere Auslage genugsam entschädigen werde.

Zudem soll dieses Werk, einer kleinen im Plane getroffenen Abänderung zufolge, welche dem Ganzen im geringsten nichts benimmt, sich schon mit der sechsten Abtheilung schließen, weil ich die homogene Materie sowohl der fünften und sechsten, als der siebenten und achten Abtheilung (man sehe deshalb die Vorrede zur ersten Abtheilung dieser Orgelschule) in eine Abhandlung, und also in eine Abtheilung zusammen zu ziehen gesonnen bin. Die nächstfolgende vierte Abtheilung wird nun eine Abhandlung über den Generalbaß oder die Begleitungskunst auf der Orgel sowohl nach der alten, bisher gebräuchlichen, als nach einer neuen, sehr einfachen, von jener nicht sehr abweichenden und die Einsicht in die Grundharmonien überaus befördernden Bezifferungs- und Bezeichnungsart in Verbindung mit einer kurzgefaßten, jedem gründlichen Generalbaßspieler und Organisten nöthigen Lehre der Harmonie, die fünfte Abtheilung eine Abhandlung über die Ausweichungskunst auf der Orgel in Rücksicht sowohl auf die leichte und natürliche, als schwere und künstliche Ausweichungsarten, endlich die sechste und letzte Abtheilung eine Abhandlung über die Kunst des eigenen freien Präludirens und Fantasirens auf der Orgel sowohl im ungebundenen, als im gebundenen oder contrapunktischen und fugirten Stil enthalten.

Die Gründe, welche mich bewogen, diese Abhandlung für protestantische und katholische angehende Organisten zugleich interessant einzurichten, habe ich in der Vorerinnerung des ersten Abschnitts angegeben. Die meisten katholischen Choralbeispiele entlehnte ich aus den sämtlichen Choralbüchern des Prämonstratenser- oder

V o r r e d e.

Norbertinerordens, welche mir mein Freund, der würdige Kapittular und Archivar des Reichsstifts Schussenried, Herr P. Benedikt Wenz, nebst der kurzen Beschreibung des kirchlichen Gebrauchs im Betreff des katholischen Chorals gütigst mittheilte; die harmonische Orgelbegleitung aber setzte ich selbst nach denjenigen Grundsätzen, die ich von der Harmonie habe, zu denselben, so wie zu allen andern Beispielen.

Wenn übrigens diese Abtheilung später, als sie versprochen, erschienen: so ist wohl die größte Schuld dem des leidigen Krieges wegen, zwischen Schwaben, Franken und Sachsen lange gehemmten Postenlaufe, während dessen ich die zweite Hälfte des Manuscripts an seine Behörde bisher nicht senden konnte, beizumessen.

Endlich wünsche ich, daß die Kenner auch diese Abtheilung gut aufnehmen, und die allenfallsigen Mängel derselben mit Nachsicht beurtheilen möchten.

Biberach, am 10ten April, 1798.

J. H. Knecht.

I n h a l t

der dritten Abtheilung dieser Orgelschule.

Einleitung Vom Choral überhaupt mit beigefügter kurzen Geschichte desselben Seite. 3 Von den Choralnoten 5 Von den 12 Tonarten der alten Griechen 8 Verzeichnis mehrerer nach diesen Tonarten gesetzten Chormelodien 14 Von den 8 Kirchentonarten in der römischen Kirche 17 Erster Abschnitt. Von der verschiedenen Orgelbegleitung des Choralgesangs 13 I. Absatz. Von der vierstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs nebst Beispielen 20 Harmonische Schemata der 12 griechischen und der 8 Kirchentonarten 44 Choralbeispiele über diese alten Tonarten 55 II. Absatz. Von der mehrstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs nebst Beispielen 74 III. Absatz. Von dem veränderten Choralspielen auf der Orgel nebst mannichfaltigen Beispielen 81 Zweiter Abschnitt. Vom Choralvorspiele 107 I. Absatz. Vom Choralvorspiele mit der eingewebten Chormelodie nebst mannichfaltigen Beispielen 107	II. Absatz. Vom Choralvorspiele ohne eingewebte Chormelodie 126 Charakteristische Choralvorspiele über die alten und neuen Tonarten 126 Von der Intonation eines Chorals 151 Dritter Abschnitt. Von den Choralzwischenspielen 153 I. Absatz. Von den Choralzwischenspielen, welche in beiden Kirchen zugleich gebräuchlich sind nebst verschiedenen Beispielen 153 II. Absatz. Von den allein bei dem katholischen Choralgesange gebräuchlichen Zwischenspielen, oder von den sogenannten Versetten nebst 24 Beispielen 173 Von den Antiphonen u. Responsorien 174 Anhang. Kurze Beschreibung des Gebrauchs im Betreff des Chorals 1) in der römischkathol. Kirche an Sonntagen 185 2) In der protestantischen Kirche an Fest- Sonn- und Feiertagen 186 Register. Ueber die in gegenwärtiger Abtheilung vorkommende Chormelodie. 187 Zusatz zu der zweiten Abtheilung dieser Orgelschule, bestehend in einer Disposition der neuen Orgel in der Nikolaikirche zu Leipzig.
--	---

Vollständige
Orgelschule.

Dritte Abtheilung.

3 0 1 0 4 4 1 1 0 0

1 1 1 0 1 1 0 1 0

0 1 0 1 1 0 1 1 0 1 0

Der vollständigen Orgelschule

dritte Abhandlung

über das

Choralspiel auf der Orgel,

in Hinsicht sowohl auf den protestantischen als katholischen Gottesdienst.

Einleitung.

Vom Choral überhaupt, mit beigefügter kurzen Geschichte desselben, wie auch von den Choralnoten und Kirchentonarten.

Der Choral*) besteht in einer höchst einfachen Melodie, welche entweder von besonders dazu aufgestellten Sängern, oder von einer ganzen Gemeinde sowohl einflängig als vierstimmig, theils mit, theils ohne harmonische Begleitung einer Orgel oder anderer Instrumente, und in einem gewissen, nicht sehr streng beobachteten Zeitmaasse gesungen wird.

Was der Choral sey.

Da derselbe wegen seiner höchsten Einfachheit außerdem, daß er von vielen tausend menschlichen, und sogar unmusikalischen Kehlen zu gleicher Zeit gesungen werden kann, eben sowohl zum Ausdrucke als zur Erweckung erhabener und rührender Empfindungen tauglich ist: so mag dieß der Hauptbeweggrund seyn, warum man ihn vor uralten Zeiten bei der öffentlichen Gottesverehrung eingeführet, und bisher beibehalten hat.

Wozu er tauglich sey.

Schon in der grauen Vorzeit der alten Hebräer**) findet man einige Spuren gottesdienstlicher Volksgesänge, die, außer allem Zweifel, in einer höchst einfachen Melodie müssen bestanden haben, erstlich: weil ein zierlicher Gesang, welcher von einem zahlreichen, der künstlichen Vokalmusik meist unfähigen und unkundigen Volke gesungen werden soll, unter die unmöglichen Dinge gehöret, und zweitens: weil, wenn auch dieses möglich wäre, die Musik bei einem ungebildeten Volke damals noch in der Wiege lag.

Vom gottesdienstlichen Volksgesange unter Mose.

Unter David und Salomon aber bekamen die geistlichen Gesänge der Juden die vollkommenste Einrichtung, welche ziemlich lange fortbauerte, bis sie sich gegen die Zeit der babylonischen Gefangenschaft allmählig wieder verlor. Doch steht zu vermuthen, daß die Melodie der Psalmen, welche damals unter der Anführung des Sangmeisters, Asaphs, von einem sehr zahlreichen Haufen der Priester mit harmonischer Begleitung vieler, jetzt beinahe und zum Theile ganz unbekannter Instrumente abgesungen wurde, mehr einem einfachen, als einem zierlichen Gesange mag geglichen haben, wenn man schon nicht in Abrede seyn kann, daß zur selbigen Zeit, wo die Tonkunst bei den Juden so sehr blühte, nicht auch eine Art von Figuralmusik existirt haben sollte.

Von den geistlichen Gesängen der Juden unter David u. Salomon

A 2

Die

*) Aus Lateinisch: Cantus, Choralis (a Choro), von den Franzosen plain chant, und von den Italianern Canto fermo genannt.

**) Siehe 2 B. Mos. Kap. 15, v. 1.

Von den
Hymnen der
alten Griechen.

Die alten Griechen, wegen der ausnehmenden Kultur, die sie auf die Musik überhaupt verwandten, und wegen der großen Hochachtung, die sie gegen dieselbe hegten, noch in der Geschichte berühmt, liebten in der Melodie ihrer Hymnen, welche an Festtagen von Alten und Jungen in den Tempeln abwechselungsweise gesungen wurden, die größte Simplizität, welche sich zu Volksgesängen am besten schicket. Von ihren Tonarten, die noch in unsern alten Choralmelodien herrschen, wird weiter unten gehandelt werden.

Von den Lob-
gesängen der er-
sten Christen
im Orient.

Daß auch die ersten Christen in ihren gottesdienstlichen Zusammenkünften Psalmen und Lobgesänge gesungen haben, ist aus der Kirchengeschichte bekannt.

Dieser erbauliche Gebrauch wurde hernach in der orientalischen Kirche nicht nur beibehalten, sondern mit dem Anwachse derselben auch bis in das vierte Jahrhundert immer mehr und mehr ausgebreitet. Noch mußte man aber im Occident vom Choralgesänge wenig oder gar nichts.

Von der Ein-
führung des
Choralgesangs
im Occident a)
durch den heil.
Ambrosius.

Der heilige Ambrosius, Erzbischoff zu Mailand, dessen bekannter Lobgesang noch zu unsern Zeiten in der ganzen Christenheit bei besonderen Feierlichkeiten angestimmt wird, war der erste, welcher am Ende des vierten Jahrhunderts durch Hilfe des Damaskus den aus dem Orient geholten Choralgesang im Occident einzuführen anfieng.

b) durch den
Boethius.
c) Durch
Gregor, den
Großen.

Im Anfange des sechsten Sekulums brachte Boethius, ein vornehmer Römer, welcher der erste musikalische Schriftsteller unter seinen Landsleuten war, die Musik der Griechen, und mit ihr auch vornehmlich den Choralgesang zu den Lateinern über, welchen Pabst Gregor, der Große, am Ende eben dieses Jahrhunderts in der occidentalischen Kirche nicht nur allgemein eingeführt, sondern auch selbst alles mögliche zur Beförderung und Verbesserung desselben beigetragen hat, indem er selbst mit eigenen Händen die Sammlung der Antiphonien und dergleichen verfertigte, gewisse Klangzeichen über die Worte dieser Gesänge setzte, und eine besondere Choralschule stiftete, worin er der erste Lehrer war. Daher wurde nachher dieser Choralgesang, ihm zu Ehren, der Gregorianische genennet.

Vom Luther.

Bei der Kirchenreformation behielt Luther, ein warmer Verehrer der Musik, und ein nach Maaßgabe damaliger Zeit trefflicher Tonsetzer, den Choralgesang bei, welchen er dadurch gemeinverständlicher und gemeinnütziger zu machen sich beeiferte, daß er nicht allein manche lateinische Hymnen sammt der lateinischen Messe in deutsche Verse brachte, sondern auch viele neue geistliche Lieder in seiner Muttersprache dichtete, zu welchen er selbst schöne, eindringliche und dem Inhalte des Textes angemessene Choralmelodien komponirte.

Vom Volks-
gesang in der
Muttersprache.

Er stellte demnach den wahren, in der Muttersprache gesungenen, Volksgesang wieder her, welcher nun auch in einigen katholischen Ländern, zum Beispiel in Oestreich und Bayern, wo die Messe nebst andern geistlichen Liedern vom ganzen Volke, wenigstens an gemeinen Sonn- und Feiertagen, deutsch und choralmäßig gesungen wird, aufzukommen beginnt.

Von der Or-
gelbegleitung
zum Choralge-
sänge.

a) in der rö-
mischkatholi-
schen Kirche.

Vom ersten bis zum elften christlichen Jahrhunderte wurde der Choral nicht nur einstimmig, sondern auch ohne Begleitung der Orgel oder irgend eines andern Instruments gesungen; und auch dann, als die Orgeln in Aufnahme kamen, war der Gebrauch derselben bei dem Choralgesänge nicht allenthalben gleich. In einigen Kirchen wurde ein Vers von der Klerisei und dem Volke allein, ohne Begleitung der Orgel gesungen, der andere still gebetet, und hierauf machte die Orgel, zur Erholung der Sänger, ein Zwischenspiel. In andern Kirchen begleitete die Orgel die eine Strophe, bei der andern schwieg sie, und bei der dritten Strophe, welche man in der Stille betete, ließ sich die Orgel ganz allein hören.

Noch heute zu Tage wird der Choral in der katholischen Kirche zu gewissen Zeiten ganz ohne Orgel, zu andern aber theils mit anhaltender, theils auch mit unterbrochener Orgelbegleitung gesungen. Doch in gewissen Ordenskirchen, und selbst in der päpstlichen Kapelle zu Rom, wo bisher noch keine Orgeln sind, hebt sich die Orgelbegleitung zum Choralgesänge von selbst auf.

b) in der pro-
testantischen
Kirche.

In der protestantischen Kirche überhaupt genommen — wird der meistens einstimmige Choralgesang harmonisch und ununterbrochen von der Orgel begleitet; nur in der reformirten Schweiz findet die Begleitung der Orgel zum Choralgesänge, welcher daselbst vierstimmig gesungen wird, aus Mangel an Kirchenorgeln noch sehr wenig (etwa im Kanton Bern) Statt.

Von der Nutz-
barkeit der Or-
gelbegleitung

Die Nutzbarkeit einer harmonischen Orgelbegleitung zu dem einstimmigen Choralgesänge, deren verschiedene Arten in dieser dritten Abtheilung gezeigt werden sollen, ist jetzt beinahe allgemein anerkannt, weil dadurch nicht

nicht nur eine zahlreiche Gemeinde desto besser im Tone gehalten, sondern auch der einflängige Volksgesang durch die Fülle der Harmonie verschönert und erhoben wird. zum Choralgesang.

Die alten Griechen hatten in ihrer Chormusik keine solche Klangzeichen, wie wir heutiges Tages haben, sondern sie bedienten sich, um die Höhe und Tiefe der Töne zu bezeichnen, theils der Buchstaben ihres Alphabets, theils anderer Zeichen, welche sie in verschiedenen Stellungen über die Sylben des Singtextes setzten, und welche sehr zahlreich waren, indem eine jede Tonart*) ihre eigenen hatte. Diese Klangzeichen aber waren bei all' ihrer großen Anzahl doch nicht hinlänglich, um ein Zeitmaaß anzudeuten, welches blos durch die Quantität (Länge und Kürze) der Sylben des Singtextes selbst bestimmt werden mußte. Wer Lust hat, Proben davon zu sehen, kann dergleichen in Rousseau's musikalischem Wörterbuche (S. Artikel Note) und in des fürstlichen Abt Gerberts Werke de Musica sacra auffinden.

Von den Choralnoten.
a) der Griechen.

Diese schwere Kunst**), die Höhe und Tiefe der Töne durch solche Zeichen, welche theils in vielen Buchstaben, theils in bald queer- bald seitwärtsliegenden, bald aufrechtstehenden Strichen und andern Charakteren bestanden, auszudrücken, verpflanzte Boethius im sechsten Jahrhunderte von den Griechen zu den Römern.

b) der Römer.

Papst Gregor, der Große, setzte hernach die Zahl der vom Boethius in der Musik gebrauchten 15 lateinischen Buchstaben auf 7 herab, welche A B C D E F G hießen.

Von den 7 Buchstaben des Gregors.
2 Proben eines Singtextes

Ein Paar solcher Proben sowohl mit Buchstaben über dem lateinischen Singtexte, als mit andern Klangzeichen, wird hier am rechten Orte stehen:

dc ꝥ c de dc ꝥ a ꝥ cd a GF GG
Sit nomen Domini benedictum in saecula.

1) mit Buchstaben.

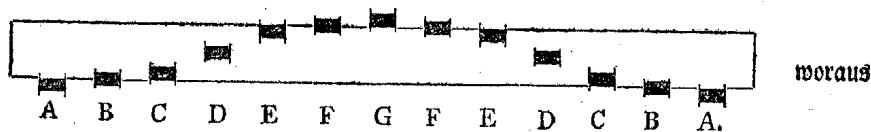
Öremus, præceptis salutaribus moniti, et — audemus dicere:

2) mit andern Klangzeichen über demselben.

Pater noster, qui es in coelis — Amen.

Mit solchen Klangzeichen plagten sich die Lateiner so lange, bis Johannes Damascenus, von seiner Geburtsstadt Damascus so genannt***), ein Mönch, der vorher ein kaiserlicher Schreiber gewesen war, anstatt der in der Musik vor ihm gewöhnlichen griechischen Zeichen weniger Charaktere in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts erdachte, deren jeder ein ganzes Intervall anzeigte. Von ihrer Gestalt aber weiß man nichts zuverlässiges als dieses, daß bald darauf in der Volksmusik 2 Linien üblich wurden, auf und zwischen welchen vierrechte Punkte standen, wie hier zu sehen ist:

Vom Johannes Damascenus.



Erste Idee eines Notensystems.

sich vermuthen läßt, daß diese Erfindung vom ebenerwähnten Johannes Damascenus zum Theile, wo nicht ganz, herkommen möchte.

Diese erste dunkle Idee eines Notensystems führte im Anfange des elften Jahrhunderts der um den Choralgesang sich sehr verdient gemachte italienische Benediktinermönch Guido von Arezzo dadurch deutlicher aus, daß er demselben anfänglich so viele Linien gab, als Töne waren. Seine Noten, welche gleichfalls viereckigten Punkten glichen, stellte er also anfänglich nur auf die Linien; nachher aber benutzte er auch die Zwischenräume. Dadurch entstand nun am Ende ein Notensystem von 4 Linien, welches zum Choralgesange um so mehr hinreichte, als

Vom Guido.
a) Von seinem Notensystem.

*) Die Lydische Tonart z. B. hatte 29 Klangzeichen.

**) Zur vollkommenen Erlernung der griechischen Musikzeichen soll, nach Guido's Behauptung, das ganze menschliche Leben kaum hinlänglich gewesen seyn.

***) Er heißet sonst auch Theologus und Melapodas; letzteres deswegen, weil er neue Melodien zu den damaligen Kirchengesängen setzte.

b) von seinem als er, anstatt der 7 Buchstaben des Gregors, die 6 Sylben ut, re, mi, fa, sol, la wählte*), welche ihm bei dem damals sehr eingeschränkten Gesange zur Bezeichnung der nöthigen Töne hinlänglich schienen**). Der Buchstabe C hieß nunmehr ut, D-re, E-mi, F-fa, G-sol und A-la. Bei den zwei Sylben mi und fa, welche entweder in einer Reihe von 6 Tönen (Hexachorden) auf die dritte und vierte Klangstufe zu stehen kamen, war der Abstand ein halber Ton; alle übrigen Sylben aber waren um einen ganzen Ton von einander entfernt.

c) von seinen
2 Schlüsseln.

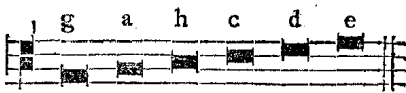
Um den Hauptton eines Gesangs genau zu bestimmen, setzte derselbe noch überdieses seinem Notensystem gewisse Zeichen, welche er Schlüssel nannte, voran. Er erfand deren zweien, nämlich den C und F Schlüssel,

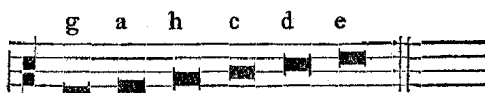
wovon damals der erste folgende Gestalt ; der andere aber diese  hatte.

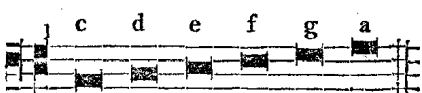
Einige Beispiele der Solmisation.

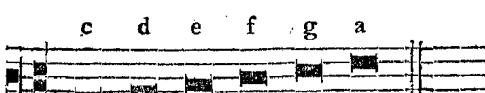
Wem daran liegt, die aretinische Solmisation mit ihrer Abänderung aus dem Grunde zu lernen, der wird Gelegenheit genug in andern Lehrbüchern dazu finden, da in gegenwärtiger Einleitung, wo diese Materie nur historisch vorgetragen wird, hierzu der Ort nicht ist. — Doch wollen wir einige Beispiele sowohl von sechstönigen, als von achttönigen Stufengängen nach beiden Schlüsseln hiehersetzen.

1) von sechs-
tönigen —

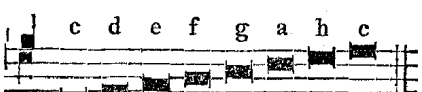
C Schlüssel. 
ut re mi fa sol la

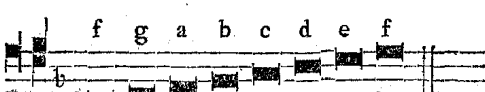
C Schlüssel. 
ut re mi fa sol la

F Schlüssel. 
ut re mi fa sol la

F Schlüssel. 
ut re mi fa sol la

2) von acht-
tönigen Stufen-
gängen.

C Schlüssel. 
ut re mi fa sol re mi fa

F Schlüssel. 
ut re mi fa sol re mi fa

Nach dieser damals sowohl kürzern als leichtern Art, den Choralgesang zu lehren, brachte Guido, welcher zuerst in seinem Kloster und sodann zu Rom eine Singeschule anlegte, seine Schüler in einem Jahre so weit, als man nach der vorigen, zehnmal schwerern Methode in zehn Jahren kaum kommen konnte.

Erste Spur eines durch Noten ausgedrückten Zeitmaßes.

Anfangs hatten die Noten des Guido einerlei Gestalt; doch bald darauf, und noch bei Lebzeiten desselben, fieng ein gewisser musikalischer Rhythmus an bekannt zu werden, indem man eine kürzere Note durch einen Punkt von dieser Form • (oder +) anzeigte.

Vom Johann von Muris,
a) vom Ursprunge seiner Notengattungen.

Die aretinischen Choralnoten verbesserte hernach im vierzehnten Jahrhunderte Johann von Muris, ein parisischer Doktor und Chorberr, der auch zugleich den Grund zu den heutigen Figuralnoten legte. Er leitete nämlich mehrere Gattungen derselben aus den zwei Zeichen $\sharp$ und $\flat$ her, und bestimmte ihre Dauer durch die zwei von ihm erfundenen Taktzeichen O und C genauer. Der von ihm erfundenen Gattungen von Noten aber sind folgende sechs:

b) von seinen 2 Taktzeichen.

Lateln.

*) Er entlehnte dieselben aus der ersten Strophe des Hymnus an St. Johann, den Täufer, welche also lautet:

Ut queant laxis	Famuli tuorum
Resonare fibris	Solve polluti
Mira gestorum	Labii reatum
	Sancte Joannes.

**) Nachher aber, als die Singkunst in neuern Zeiten höher stieg, nahm man seine Zuflucht zur mühsamen Mutation, bis man endlich die siebente Sylbe, nämlich das si, hinzusetzte.

Latein. Namen.	Maxima,	longa,	brevis,	femibrevis,	minima,	femiminima.
Figur.						
Geltung.	8 Takte,	4 Takte,	2 Takte,	1 Takt,	$\frac{1}{2}$ Takt,	$\frac{1}{4}$ Takt.

c) von seinen 6 Notengattungen selbst.

Anmerkung.

Die 3 ersten Notengattungen sind aus dem viereckichten H ; die 3 letztern aber aus dem runden b gebildet. Die meisten dieser Noten kommen in katholischen Choralbüchern auch schwarz gestaltet vor, wie hier zu sehen:

Von dem heutigen zu Tage gebräuchlichen Choralnoten.



In der katholischen Kirche hat man diese Gattungen der Choralnoten samt der aretinischen Solmisation und dem aus 4 Linien bestehenden Notensystem noch bis jetzt meistens beibehalten; in der protestantischen hingegen bedient man sich bei dem Choralgesange heute zu Tage nur noch der 4 letzten Gattungen, welche auf 5 Linien und 4 Spatien gestellt werden, und der 7 Buchstaben des Gregors anstatt der Solmisation, welche nunmehr wegen ihrer mühsamen Erlernung ganz abgekommen ist.

1) bei dem katholischen.
2) bei dem protestantischen Choralgesange,

Was die Orgelbegleitung des Choralgesangs anbelangt, werden in der katholischen Kirche zwar meistens die alten Choralnoten in Ansehung der Choralmelodie beibehalten; bei der harmonischen Begleitung aber die auf 5 Linien und 4 Spatien gestellten Figuralnoten, wie in der protestantischen Kirche gebraucht, weil diese Methode, deren wir uns in dieser Abhandlung gleichfalls bedienen wollen, für Anfänger die leichteste ist.

3) bei der Orgelbegleitung desselben.

In der heutigen Musik giebt es in Ansehung des bestimmten Sitzes, welchen die 2 halben Töne in der harten und weichen Tonleiter einnehmen, eigentlich nur 2 Haupttonarten, weil die übrigen 22 nichts anders, als Uebersetzungen derselben sind. Die Griechen hingegen hatten 6 Haupttonarten, welche, wie weiter unten gezeigt werden soll, wesentlich von einander unterschieden sind, und eben so viel Nebentonarten: in allem also 12 Tonarten.

Von den 12 Tonarten der Griechen.

Da nun diese griechischen Tonarten in unserer Chormusik noch immerfort leben: so ist es nöthig, daß sie hier angeführt und erklärt werden, weil sie ein Organist in doppelter Rücksicht verstehen muß, um sowohl sein Prädium als die harmonische Orgelbegleitung dem Geiste dieser alten Tonarten, in welchen viele Choralmelodien gesetzt sind, gemäß einzurichten.

In welcher Rücksicht ein Organist dieselben verstehen müsse.

Eine jede dieser griechischen Tonarten hat ihren eigenen Namen, der von irgend einem griechischen Worte genommen ist, eine anders beschaffene Tonleiter, (speciem Octavae) was die Lage der 2 halben Töne anbelangt, und etwas Charakteristisches.

Die Namen der 6 Haupttonarten sind 1) die Dorische, 2) Phrygische, 3) Lydische, 4) Mixolydische, 5) Aeolische und 6) Ionische Tonart.

Namen:

a) der sechs Haupttonarten.

Die Nebentonarten aber heißen 1) die Hypodorische, 2) Hypophrygische, 3) Hypolydische, 4) Hypomixolydische, 5) Hypoäolische und 6) Hypoionische Tonart, und haben ihre Benennung von den Haupttonarten, welchen nur das Wörtchen hypo (auf deutsch: unter) vorangesezt ist.

b) der 6 Nebentonarten.

Die Haupttonarten werden authentisch, und die Nebentonarten plagalisch genennet. Eine authentische Tonart ist gleichsam die herrschende; eine plagalische hingegen die jener untergeordnete Tonart*). Jene hat einen höhern; diese aber einen um vier Klangstufen tiefern Umfang der Töne.

Welche Tonarten authentisch, u. welche plagalisch seyen.

B 2

Folgende

*) Nach dem lateinischen Worte: Authentos Dominos dices, Servosque Plagales.

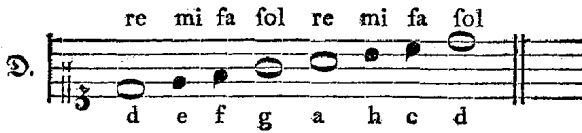
Folgende Vorstellung, worinn eine jede plagalische Tonart ihrer authentischen gegenüber steht, wird dieses deutlicher machen.

Oktafleitern der 12 griechischen Tonarten.

A. Sechs authentische Tonarten.

I. Dorische.

Vorstellung
der 12 griechischen
Tonarten.



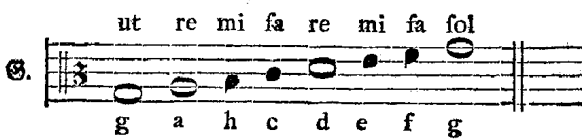
II. Phrygische.



III. Lydische.



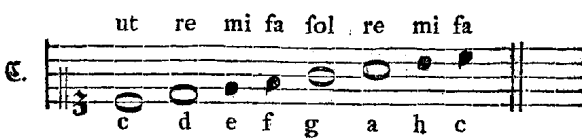
IV. Mixolydische.



V. Aeolische.



VI. Ionische.



B. Sechs plagalische Tonarten.

VII. Hypodorische.



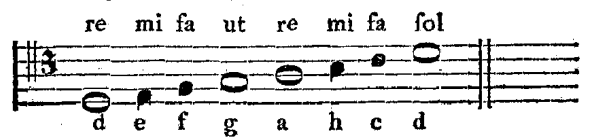
VIII. Hypophrygische.



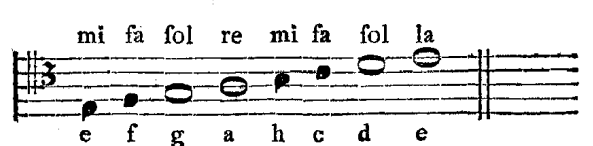
IX. Hypolydische.



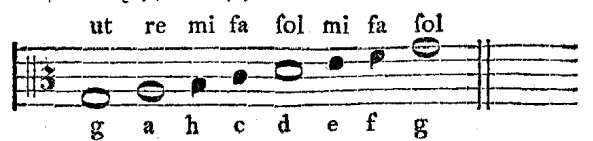
X. Hypomixolydische.



XI. Hypoaeolische.



XII. Hypoionische.



Vom Unter-
schiede der 6
Haupttonar-
ten.

Man muß bei den 6 Haupttonarten, um eine von der andern unterscheiden zu können, hauptsächlich darauf sehen, auf welchen Klangstufen die 2 halben Töne ef und hc (oder das mi fa), welche in obiger Vorstellung der Deutlichkeit wegen mit schwarzen Notenköpfen bezeichnet sind, ihren Sitz haben. Es stehen nämlich diese 2 halben Töne:

in der	dorischen — phrygischen — lydischen — mixolydischen — aeolischen — ionischen —	Tonart auf der	zweiten und dritten — ersten und zweiten — vierten und fünften — dritten und vierten — zweiten und dritten — dritten und vierten —	sechsten und siebenten — fünften und sechsten — siebenten und achten — sechsten und siebenten — fünften und sechsten — siebenten und achten —	Klangstufe.

In Ansehung der plagalischen Tonleiter muß man, um sie nicht mit den meisten authentischen zu vermengen, denen sie dem ersten Anblicke nach ähnlich zu seyn scheinen, wohl merken, daß bei denselben der Hauptton nicht auf der ersten, sondern vierten Klangstufe zu suchen sey. In der hypodorischen Tonleiter z. B. ist das a zwar der erste Ton, welcher, gegen den ersten Ton der dorischen Tonleiter gehalten, die reine Quarte ist; aber der Hauptton befindet sich auf der vierten Klangstufe, und heißet d. Denn eine in plagalischer Tonart gesetzte Choralmelodie endiget nie im ersten, sondern im vierten Tone ihrer Leiter. Daher hat man, wenn man eine plagalische Tonart gewiß erkennen will, sowohl auf den ganzen Umfang der Töne als auf den Schlußton einer solchen Choralmelodie zu schauen. Ein Beispiel wird dieses am besten erläutern. Wir wählen zu dieser Absicht die alte Choralmelodie: Von Gott will ich nicht lassen &c.

Vom Kennzeichen einer plagalischen Tonart.

No. 1. Hypodorisch.



Einige Beispiele alter Choralmelodien:

1) in hypodorischer Tonart.

Man siehet hieraus, daß der Umfang der Töne in dieser Melodie eine Oktave (nämlich vom a bis $\bar{a}$) in sich begreift, und also die ganze hypodorische Tonleiter gleichsam durchstreicht. Der Hauptbeweis aber, daß diese Melodie in der hypodorischen Tonart gesetzt sey, ist, daß sie im a, als der ersten Klangstufe dieser Tonart anfängt, und im $\bar{d}$, als dem vierten Tone dieser Leiter, sich schließt.

Kurze Erklärung.

Um nun den wesentlichen Unterschied zwischen der dorischen und hypodorischen Tonart zu zeigen, nehmen wir zum Beispiele eine in der dorischen Tonart gesetzte Melodie über das Lied: Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand &c.

No. 2. Dorisch.



2) in dorischer Tonart.

Wenn man diese Melodie, welche die ganze Oktavleiter der dorischen Tonart vom $\bar{d}$ bis $\bar{d}$ umfaßt, mit der vorigen No. 1. vergleicht; so fällt von selbst in die Augen, daß jene, weil sie in einer plagalischen Tonart gesetzt ist, durchaus um eine Quarte tiefer, als diese, gehet, und sich mehr in den tiefern, als höhern Tönen verweilet; diese aber, weil sie aus einer authentischen Tonart gehet, sich mehr in den mittlern und höhern Tönen, als jene, aufhält.

Kurze Erklärung.

Da man aber die hypodorische Tonart gar leicht mit der äolischen, welcher sie in Ansehung der Oktavleiter gleich zu kommen scheint, verwechseln könnte; so stellen wir hier auch eine Melodie über das Lied: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ &c.“ in der äolischen Tonart auf, um den Unterschied zwischen beiden Tonarten einleuchtend zu machen.

No. 3. Aeolisch.



3) in äolischer Tonart.

Kurze Erklärung.

Der Umfang der Töne macht in dieser Melodie meistens eine Oktave (vom a bis $\bar{a}$) aus; nur gegen das Ende dehnet er sich in der Tiefe um eine Stufe aus, indem der Gesang unter das a in das g sinket. Man darf nur auf den Hauptton dieser in äolischer Tonart gesetzten Melodie sehen, welcher Amoll ist, und denselben mit dem Hauptton, in welchem die hypodorische Melodie oben No. 1. (nämlich im Dmoll) endiget, um zwischen beiden Melodien den wesentlichen Unterschied in Ansehung der verschiedenen Tonarten zu fühlen, ob schon ihre Tonleitern dem Anblicke nach einander gleich scheinen.

Um durch ein anderes Beispiel zu zeigen, daß die in plagalischer Tonart gesetzten Melodien sich gern in der untern Region der Töne aufhalten, da hingegen die in authentischer Tonart sich mehr in die Höhe schwingen *), geben wir hier eine alte Choralmelodie über das Lied „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ in der hypoäolischen Tonart als ein Gegenstück zu No. 3.

No. 4. Hypoäolisch.

4) in hypoäolischer Tonart.



Kurze Erklärung.

Da der Umfang der hypoäolischen Tonart im Tenor vom e bis $\bar{e}$, oder im Diskant vom $\bar{e}$ bis $\bar{e}$ sich erstreckt: so ist es augenfällig, daß diese Melodie im Anfange des zweiten Theils um eine Stufe höher über die Oktave in das $\bar{f}$ steigt. Der Schluß- und Hauptton a und die Quarte e, in welche der Gesang im zweiten Theile herabsinkt, beweisen genugsam, daß dieses eine plagalische, und zugleich die hypoäolische Tonart sey.

Wenn man die hypoäolische Tonleiter mit der phrygischen vergleicht: so glaubt man, dem Anscheine nach, zwischen beiden eine vollkommene Ähnlichkeit zu bemerken; allein, da in der hypoäolischen Tonart das a, wie schon gesagt, der Hauptton, das e aber, wenn es gleich in dieser Leiter die erste Klangstufe einnimmt, nur die Quarte zum a ist: so kann man beide Tonarten, sowohl durch den Schluß- und Hauptton als durch den Umfang der Töne, den eine solche Melodie hat, am sichersten unterscheiden, wie hier aus folgender Choralmelodie über das Lied „Es woll uns Gott genädig seyn“, welche aus der phrygischen Tonart gehet, zu ersehen ist.

No. 5. Phrygisch.

5) in phrygischer Tonart.



Kurze Erklärung.

Im ersten Theile dieser Melodie beträgt der Umfang der Töne eine ganze Oktave vom $\bar{e}$ bis zum $\bar{e}$; in der ersten Periode des zweiten Theils aber sinket der Gesang um zwei Klangstufen unter den Haupt- und Schlußton e.

Diese phrygische Tonart leidet eigentlich kein fis, wiewohl es sich hier und da eingeschlichen hat, und ist in Ansehung der harmonischen Behandlung nebst der hypophrygischen Tonart eine der schwersten.

Und

*) Nach dem alten Verse: Authentis sursum scandunt, servique deorsum.

Und nun noch auch, ehe wir weiter gehen, eine Melodie in hypophrygischer Tonart über das Lied „O großer Gott von Macht 10.“ als ein Gegenstück zu No. 5.

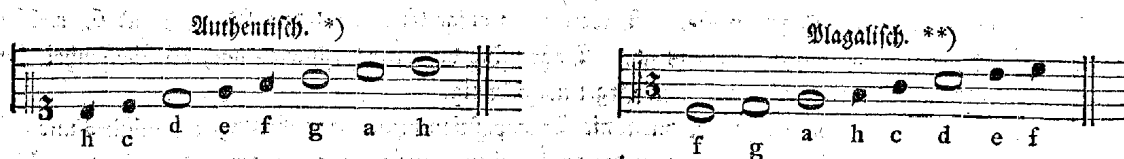
No. 6. Hypophrygisch.



6) in hypophrygischer Tonart.

In dieser Melodie, welche einen Umfang von 7 Klangstufen enthält, ist das Plagalische sehr merkbar, wenn man sie mit der vorigen vergleicht, denn sie verweilt sich meistens in der Tiefe, und steigt über den Hauptton $\bar{c}$ nicht höher, als um eine Quarte; da hingegen die vorige in authentischer Tonart geschriebene Melodie (No. 5.) sich bis in die achte Klangstufe $\bar{c}$ schwinget. — Hier kann das h , als die erste Klangstufe dieser Tonleiter, um so weniger der Hauptton seyn, weil seine Quinte, das f , nicht rein ist, und dieß ist auch die Ursache, warum die Griechen, nicht 14 (anstatt 12) Tonarten haben, welche sie aus den 7 diatonischen Tönen $c d e f g a h$ bildeten. Man durchsehe deshalb obige Vorstellung der 6 authentischen Tonarten, und man wird darin nichts anders, als die ebengenannten 7 diatonischen Töne finden, aus welchen sie nur 6 authentische und eben soviel plagalische Tonleitern schaffen konnten. Die siebente authentische und plagalische Tonleiter aber, in welcher das h der Hauptton wäre, und welche also aussehen würde:

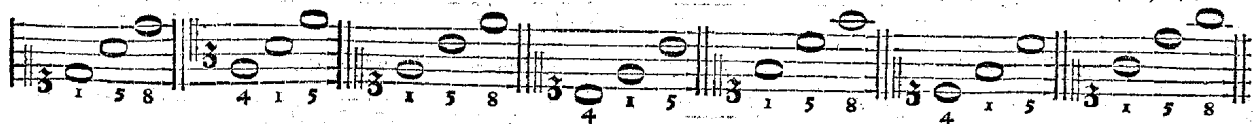
Warum die Griechen aus den 7 diatonischen Tönen nicht 7 authentische, und eben so viel plagalische Tonarten bilden konnten.



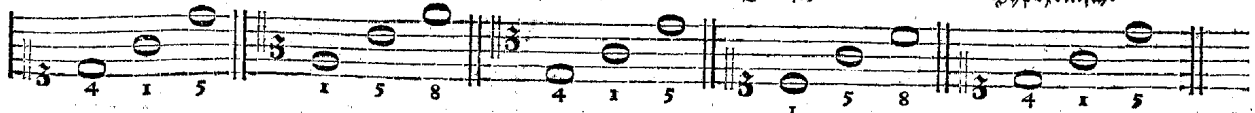
fand nicht Statt, weil die fünfte Klangstufe, als die Dominante zum Hauptton, z. B. $\bar{f}$ zu h unrein und falsch ist.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir zur mehreren Aufklärung dieser Materie den Hauptton, seine Dominante, nämlich die fünfte Klangstufe, und die Oktave einer jeden Haupttonart, und dabei die Quarte, als erste Stufe, den Hauptton, wie auch die Quinte desselben, als achte Klangstufe, einer jeden Nebentonart hier darstellen.

Dorisch. Hypodorisch. Phrygisch. Hypophrygisch. Lydisch. Hypolydisch. Mixolydisch.



Hypomixolydisch. Aeolisch. Hypoäolisch. Ionisch. Hypoionisch.



Vorstellung des Haupttons, seiner Quarte, Quinte und Oktave durch die 6 authentischen u. plagalischen Tonarten, welche hier neben einander gestellt sind.

Die Ziffer 1 bedeutet hier den Hauptton, 5 die Quinte oder Dominante desselben, 8 die Oktave und 4 die reine Quarte des Haupttons.

*) Diese Tonleiter findet nur als plagalisch Statt.

**) Diese Tonleiter wird als authentisch gebraucht.

Was bei Fugen in Ansehung des Führers u. Gefährten in Rücksicht auf die griechischen Tonarten zu beobachten sey.

Ein Beispiel davon.

Dieses Schema kann auch zugleich demjenigen, welcher in den griechischen Tonarten fügen spielen will, dazu dienen, daß er weiß, in welcher Klangstufe der Gefährte (comes) dem Führer (dux) folgen müsse: denn dieser muß aus einer authentisch-n, und jener aus einer plagalischen Tonart gehen, wie folgendes kurze Beispiel lehret:

In authentischer Tonart.

Führer.

Dorisch.

1)

In plagalischer Tonart.

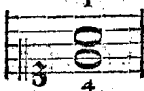
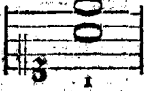
Gefährte.

Hypodorisch.

k)

Kurze Erläuterung desselben.

In diesem kurzen Beispiele ist das d, womit der Führer bei 1) den Vortrag macht, der erste und zugleich vornehmste Ton der dorischen Tonleiter, das a hingegen, worin der Gefährte bei k) antwortet, zwar auch der erste, aber nicht vornehmste Ton der hypodorischen Tonleiter, und also nur die Quarte des Haupttons d, oder, wenn

man das Quartenvverhältnis  auf folgende Art  umkehret, eigentlich die Quinte, und folglich die Dominante des Haupttons d.

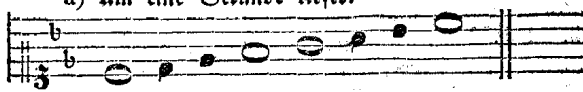
Von den Transpositionen der griechischen Tonarten, und von ihrer Nothwendigkeit.

Von den griechischen Tonarten hat man auch zu wissen, daß sie nicht immer in derjenigen Gestalt, wie sie oben dargestellt worden sind, sondern auch, je nachdem es die Umstände erfordern, höher oder tiefer übersezt vorkommen. Denn manche Choralmelodie würde wenigen Hälsen der Singenden anpassen, wenn man sie, ihrer ursprünglichen Tonleiter gemäß, singen wollte. Davon geben obige Choralmelodien No. 1, 3 und 6, welche für viele Kehlen zu tief gesetzt sind, einen Beweis ab. Daher sind die Transpositionen nach Beschaffenheit sowohl der Sänger, als einer höher oder tiefer gestimmten Orgel nothwendig.

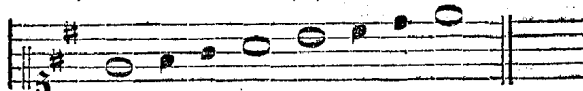
Eine griechische Tonart aber verlieret durch die Transposition keineswegs ihr Eigenthümliches und Kennbares, wenn man dabei also zu Werke gehet, daß die zwei halben Töne ihren gehörigen und bestimmten Platz in der Leiter erhalten, wie man aus folgenden wenigen Transpositionen oder Uebersetzungen der 12 griechischen Tonleitern, bei welchen die halben Töne durch schwarze Noten angedeutet sind, erschen kann.

I. Dorisch.

a) Um eine Sekunde tiefer.

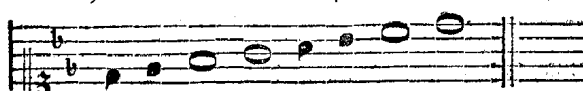


b) Um eine Sekunde höher.

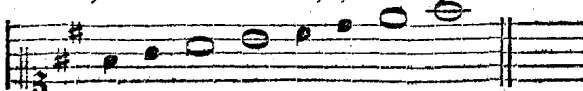


II. Phrygisch.

a) Um eine Sekunde tiefer.

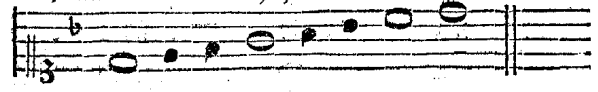


b) Um eine Sekunde höher.

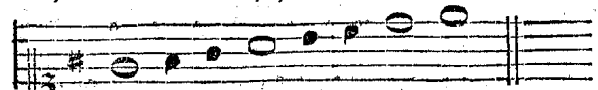


VII. Hypodorisch.

a) Um eine Quarte höher.

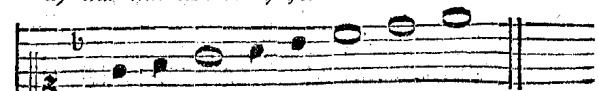


b) Um eine Quinte höher.

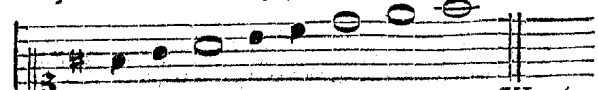


VIII. Hypophrygisch.

a) Um eine Quarte höher.



b) Um eine Quinte höher.

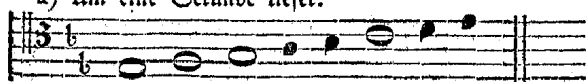


III. Ly.

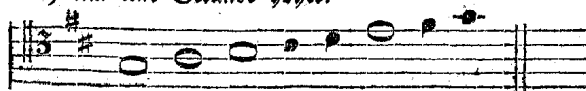
Einige Proben solcher übersehten Tonleitern.

III. Lydisch.

a) Um eine Sekunde tiefer.

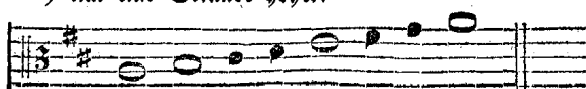


b) Um eine Sekunde höher.

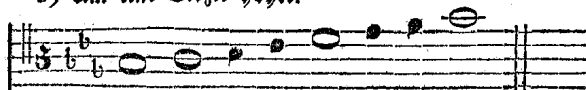


IV. Mixolydisch.

a) Um eine Sekunde höher.

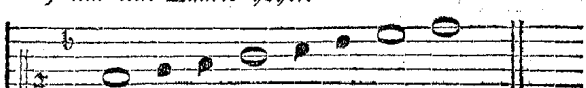


b) Um eine Terz höher.

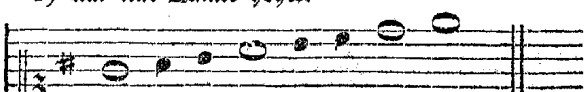


V. Aeolisch.

a) Um eine Quarte höher.

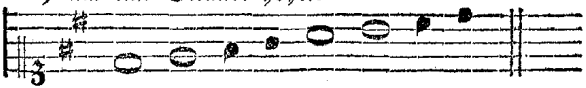


b) Um eine Quinte höher.

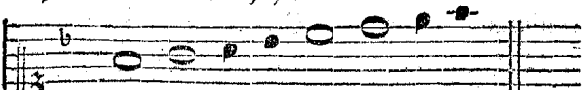


VI. Ionisch.

a) Um eine Sekunde höher.

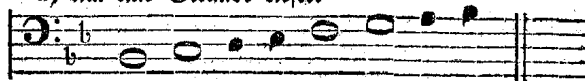


b) Um eine Quarte höher.

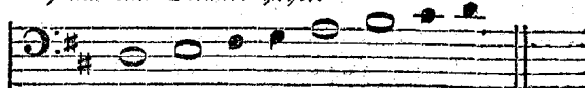


IX. Hypolydisch.

a) Um eine Sekunde tiefer.

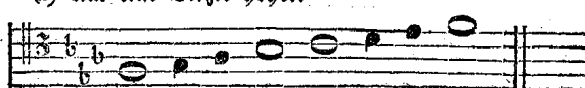


b) Um eine Sekunde höher.

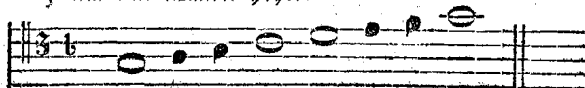


X. Hypomixolydisch.

a) Um eine Terz höher.

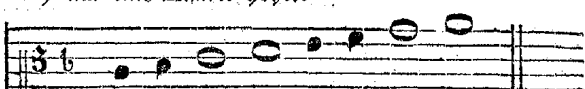


b) Um eine Quarte höher.

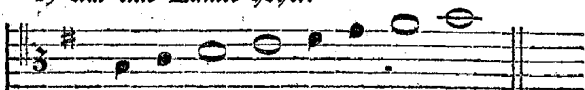


XI. Hypoäolisch.

a) Um eine Quarte höher.

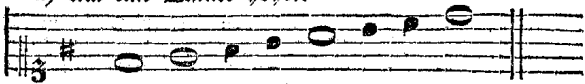


b) Um eine Quinte höher.

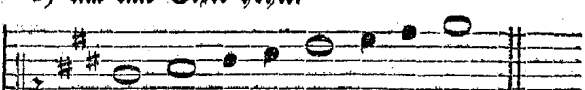


XII. Hypoionisch.

a) Um eine Quinte höher.



b) Um eine Sexte höher.



Nach diesem Muster kann nun ein Jeder so viele Uebersetzungen machen, als Töne vorhanden sind, und als er zu seiner Absicht braucht. Vorstehende Transpositionen sind meistens in der Ausübung wirklich brauchbar. So kann man z. B. die zwei Transpositionen der hypodorischen Tonart, die bei a) und b) befindlich sind, auf die obige, in hypodorischer Tonart gesetzte Choralmelodie No. 1. die Transposition der dorischen Tonart bei b) auf die Melodie No. 2, beide Transpositionen der äolischen Tonart bei a) und b) auf die Melodie No. 3. die Transposition der hypoäolischen Tonart bei a) auf die Melodie No. 4. die Transposition der phrygischen Tonart bei a) auf die Melodie No. 5. und die beiden Transpositionen der hypophrygischen Tonart bei a) und b) auf die Melodie No. 6. anwenden.

Es ist nicht zu läugnen, daß eine jede der sechs griechischen Haupttonarten etwas Charakteristisches und Eigenthümliches an sich habe, wenn man gleich auf der andern Seite eingestehen muß, daß die eine und andere derselben durch die Länge der Zeit ziemlich ausgeartet sey. Gleichwie ein jedes griechisches Volk andere Sitten hatte: so liebte es auch eine denselben gemäße Sing- oder Tonart. Die Dorier waren gesetzt und ernsthaft: daher bedienten sie sich auch derjenigen Tonart, die nach dem Zeugnisse des Plato etwas Gefehrtes und Pathetisches an sich hat, und die deswegen auch die Dorische heißt. Die Jonier hingegen, ein aufgeräumtes, lustiges Volk, Knechts Orgelschule. III. Abtheil.

Vom Charakter der griechischen Tonarten.

wählten eine solche Tonart, welcher das Gepräge des Fröhlichen und Lustigen aufgedrückt ist, und welche daher nach ihnen die Ionische genennet wird. Der phrygischen Tonart schreibt zwar Aristoteles einen heftigen, trostigen und kriegerischen Charakter zu, den sie aber heute zu Tage nicht mehr zu haben scheint, weil sie vielmehr in das Demüthige und Klägliches fällt. Die lydische Tonart ist lebhaft; hat aber doch dabei etwas Weichliches: weswegen sie Plato aus seiner Republik verbannt wissen wollte. Die mixolydische Tonart bezeichnet etwas Ernsthaftes mit einer gewissen Milde vermischt. Endlich hat die äolische Tonart einen der ionischen entgegengesetzten Charakter: sie ist also traurig und gelassen.

Eine jede Nebentonart hat überhaupt den Charakter ihrer Haupttonart, nur mit dem Unterschiede, daß, da sich jene mehr in der Tiefe aufhält, auch mehr Demuth und Bescheidenheit, als diese, bezeichnet. Beide aber mit einander vermengt, sind geschickt, den Affect der Andacht, des Vertrauens und der Liebe zu Gott u. dgl. m. auszudrücken, und in den Herzen zu erwecken.

Von ihrer
Wirkung.

Man kann diesen alten Tonarten, was man auch dawider einwenden mag, ihre besondere Kraft und Wirkung nicht ganz absprechen. In ihnen liegt eine gewisse unverkennbar, der Kirche gemäße Anständigkeit und Würde, welche man durch die zwei neuere, harte und weiche Haupttonarten, wenn sie gleich Abkömmlinge der ionischen und äolischen Tonart sind*), nicht ganz erreichen kann.

Verzeichnis
mehrerer nach
diesen alten
Tonarten ge-
setzter Choral-
melodien.

1) Nach der
dorischen,

Wir wollen nun ein kleines Verzeichnis derjenigen in der protestantischen (und zum Theile mit unter auch römischkatholischen) Kirche noch vorhandenen Choralmelodien, welche nach diesen alten Tonarten gesetzt sind, mit Anmerkungen über einige Abweichungen begleitet liefern.

I. Nach der dorischen Tonart gehen folgende Choralmelodien:

1. Ach Gott thu dich erbarmen etc.
2. Auf meinen lieben Gott, trau ich in Angst und Noth.
3. Als Christus geböhren war.
4. Christ ist erstanden von der Marter alle.

Anmerk. Diese Melodie findet sich auch in der römischkatholischen Kirche vor.

5. Christ lag in Todesbanden.
6. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand.
7. Jesulein, du bist mein, weil ich lebe.
8. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.
9. Vater unser im Himmelreich.
10. Wir glauben all' an einen Gott. (Nach der langen Melodie).

Anmerk. Die Choralmelodie des in der Missa Paschali vorkommenden Credo hat mit der Melodie dieses deutschen Liedes viele Aehnlichkeit. Wiewohl die dorische Tonleiter, wenn sie aus dem D gehet, in der sechsten Klangstufe weder ein b noch in der siebenten ein # hat; so trifft man doch in einigen der obenstehenden Melodien hin und wieder b anstatt h, und cis anstatt c an, wie z. B. in der Melodie über das Lied „Vater unser im Himmelreich“, worin nicht nur hier und da b, cis und sogar gis wider die Natur dieser Tonart vorkommt, sondern worin auch der Umfang dieser Leiter bei den Worten des ersten Verses „dich rufen an“ um eine kleine Terz in der Höhe überstiegen wird, vermuthlich um dadurch die Inbrunst des Herzens auszudrücken. Man hat die Erniedrigung der sechsten Klangstufe in der dorischen Tonleiter, welche einen halben Ton beträgt, und der Weichheit des Tones**) wegen geschiehet, als eine Nachahmung der äolischen Tonart, und die Erhöhung der vierten und siebenten Klangstufe in der nämlichen Leiter, welche ebenfalls einen halben Ton ausmacht, und der Cadenz wegen geschiehet, als eine Nachahmung der ionischen Tonart anzusehen.

Doch ist das Kennbare der alten Tonarten, einiger Abweichungen vom Wesentlichen derselben, die im obigen und mehreren andern alten Melodien wahrgenommen werden, und sich durch die Länge der Zeit allmählig eingeschlichen haben, ungeachtet, nicht ganz ausgelöschet worden.

II. Nach

*) Unsere 12 Durtonarten kommen mit der ionischen, und die 12 Molltonarten mit der äolischen überein.

**) Oder der Euphonie wegen.

II. Nach der hypodorischen Tonart sind diese alten Lieder gesetzt:

2) hypodori-
schen,

1. Gott Vater, der du deine Sonne ic.
2. Hilf Gott, daß mirs gelinge. Oder: Wenn meine Sünd' mich fränken.
3. Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand.
4. Von Gott will ich nicht lassen. Oder: Helft mir Gott's Güte preisen.
5. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.

Von diesen Melodien hat man zu merken, daß sie, anstatt aus dem D zu gehen, meistens um eine Quinte höher gesetzt sind, weil sie sonst für die meisten Kehlen zu tief wären.

III. Nach der phrygischen Tonart gehen folgende alte Choralmelodien:

3) phrygi-
schen,

1. Ach Gott vom Himmel sieh darein ic.
2. Ach Herr mich armen Sünder.
3. Aus tiefer Noth, laßt uns zu Gott.
4. Christum wir sollen loben schon.

Anmerk. Dieses Lied ist eine Uebersetzung des Hymnus: A solis ortus cardine etc.

5. Christus, der uns selig macht ic.
6. Da Jesus an dem Kreuze stund.
7. Es woll' uns Gott genädig seyn.
8. Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott.

Da zum Wesentlichen dieser Tonleiter gehört, daß darin der erste halbe Ton (e f oder mi fa) seinen Platz von der ersten zur zweiten Klangstufe einnehmen muß: so fällt einem Jeden von selbst in die Augen, daß das fis, welches in der ersten und siebenten Melodie einmal vorkommt, eine Abweichung vom Wesentlichen dieser Tonart sey. Weil aber dieses f in den andern Gängen beider Melodien dennoch beibehalten ist; so darf man dieselben nichts destoweniger zur phrygischen Tonart (nach dem Satze: a potiori fit denominatio) rechnen.

IV. Zur hypophrygischen Tonart zählt man diese alten Melodien:

4) hypophry-
gischen,

1. Erbarm dich mein, o Herre Gott ic.
2. Herr Gott, dich loben wir.

Anmerk. Die Choralmelodie des Te Deum laudamus in der römischen Kirche ist mit dieser in der Hauptsache gleich.

3. Mensch, willst du leben seliglich ic.
4. Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfassen.
5. O großer Gott von Macht.

Die letzte Melodie, welche zwar das unterste h, (etwas seltenes!) aber nicht das oberste h erreicht, wird gemeiniglich höher gespielt und gesungen, als sie oben No. 6. gesetzt ist.

V. Nach der lydischen — und

5) lydischen.

VI. Nach der hypolydischen Tonart findet sich keine Kirchenmelodie acht gesetzt mehr vor, weil sich in dieselben mit der Zeit das b einschlich, wodurch sie in die jonische Singart verwandelt wurden.

6) hypolydi-
schen,

VII. Nach der mixolydischen Tonart gehet am richtigsten die alte Melodie:

7) mixolydi-
schen,

1. Ach wir armen Sünder unsre Missethat ic. und allenfals:
2. Auf diesen Tag bedenken wir.

Hingegen ist die Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“, welche von Einigen zu dieser Tonart gerechnet wird, zu sehr verborben, daß sie, da man sie heute zu Tage meistens aus dem D singt, wegen des darin vorkommenden fis und cis vielmehr der jonischen, als der mixolydischen Tonart nahe kommt.

8) hypomixolydischen,

VIII. Nach der hypomixolydischen Tonart sind folgende Kirchenmelodien gesetzt:

1. Dieß sind die heil'gen zehn Gebot ic.
2. Gelobet seyst du Jesu Christ, daß du Mensch geboren bist.
3. Gott sey gelobet und gebenedeyet.
4. Grates nunc omnes reddamus Domino.
Ober: Dank sagen wir alle Gott, unserm Herrn Christo.
5. O Lux beata Trinitas etc. Ober, nach einigen römischen Choralbüchern, auch also anfangend: Jam sol recedit igneus.
Der du bist drei in Einigkeit.
6. Veni, creator Spiritus.
Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist.
7. Veni, sancte Spiritus.
Komm, heil'ger Geist, erfüll die Herzen.

Einige dieser Choralmelodien sind nicht ganz rein geblieben, weil das fis sich hier und da eingeschlichen hat, wie die zweite und dritte Melodie beweiset.

Uebrigens ersiehet man aus den etlichen, hier angeführten lateinischen Hymnen, daß sie, wie noch mehrere andere, von der römischen Kirche in die protestantische durch eine deutsche, metrische Uebersetzung, meistens mit Beibehaltung der alten und ursprünglichen Melodien, gekommen sind.

9) äolischen,

IX. Auf die äolische Tonart gehen folgende Choralmelodien:

1. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort ic.
2. Gott hat das Evangelium.
3. Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen.
4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.
5. Magnificat etc. Ober: Mein Seel erhebt den Herren.
6. Wer nur den lieben Gott läßt walten.

10) hypodolischen,

X. Nach der hypodolischen Tonart sind diese alten Lieder gesetzt:

1. Allein zu dir, Herr Jesu Christ ic.
2. Mag ich Unglück nicht widerstehn.
3. Von allen Menschen abgewandt.
4. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
5. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

11) jonischen,

XI. Auf die jonische Tonart gehen folgende Kirchengesänge:

1. Eine feste Burg ist unser Gott ic.
2. Gott der Vater wohn' uns bei.
3. Jesaja dem Propheten das geschah.
4. Sag', was hilft alle Welt.
5. Vom Himmel hoch da komm ich her.
6. Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst. Und endlich:

12) hypojonischen Tonart.

XII. Nach der hypojonischen Tonart sind diese Chorallieder gesetzt:

1. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ic.
2. Es spricht der Unweisen Mund wohl.
3. Herr Gott, dich loben alle wir.
4. Nun freut euch lieben Christeng'mein.
5. Nun lob mein Seel' den Herren.
6. O Herre Gott, dein göttlich Wort.
7. Wenn mein Stündlein vorhanden ist.
8. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.

Alle diese Melodien aber pflegt man, um eine Quinte höher übersezt zu singen und zu spielen, damit sie den meisten Hälften anpassend seyn mögen.

Papst Gregor der Große, führte bei dem römischen Choralgesange die dorische, phrygische, lydische und mixolydische Tonart, also nur vier authentische Singweisen ein, welchen zur Zeit Karl des Großen noch vier plagalische Tonarten beigelegt wurden, so, daß seitdem 8 Kirchentonarten oder Kirchentöne bei dem katholischen Choral festgesetzt sind, welche noch immer beibehalten werden.

Von den 8 Kirchentonarten bei dem katholischen Choralgesange.

Der erste und zweite Ton gehet aus D moll, und kömmt der dorischen und hypodorischen Tonart gleich. Der Umfang des ersten Tons, oder der ersten Tonart, welche authentisch ist, erstreckt sich vom $\bar{a}$ in das $\bar{a}$, auch mandymal um einen Ton tiefer oder höher.

Vom ersten und zweiten Kirchentone.

Der Umfang des zweiten Tons oder der zweiten Tonart, welche plagalisch ist, gehet vom $\bar{a}$ bis in das $\bar{a}$; jedoch bleibt D der Hauptton, wie bey der ersten Kirchentonart. Da aber dieser zweite Kirchenton für die meisten menschlichen Kehlen zu tief gehet: so wird er gemeinlich um 4 Klangstufen höher, nämlich in das G moll, übersezt. Der Gesang des ersten Tons, welcher gemeinlich durch den C Schlüssel angezeigt wird, verweilet sich meistens in der Höhe; der des zweiten Tons hingegen, welchen man gewöhnlich durch den F Schlüssel andeutet, in der Tiefe. In der ersten Tonart kömmt manchmal b des Wohlklangs wegen, und cis der Kadenz halber; in der zweiten aber, wenn sie ins G moll übersezt ist, es und fis vor.

Der dritte und vierte Kirchenton gehet aus E^{*)}. Jener gleicht der phrygischen, und dieser der hypophrygischen Singart. Wenn dis und fis in einem solchen Choral, welcher tertii und quarti toni ist, vor kömmt, so ist es eine Abweichung vom Wesentlichen dieser beiden Tonarten. Doch wird der dritte Ton gemeinlich in das A übersezt gesungen und gespielt; der vierte hingegen bleibt im E.

Vom dritten und vierten Kirchentone.

Der fünfte und sechste Ton gehet aus F dur. Jener kömmt mit der lydischen, und dieser mit der hypolydischen Singart überein. Doch, daß sich in diese beiden Tonarten das b eingeschlichen hat, so sind sie dadurch in die jonische und hypojonische Singart ausgeartet.

Vom fünften u. sechsten Kirchentone.

Weil der fünfte (als ein authentischer) Ton seine Gänge meistens in der Höhe macht, so pflegt man denselben, um ihn den Alt- und Bassstimmen angemessener zu machen, gemeinlich in das C dur herunter zu setzen; der sechste aber, als ein plagalischer Ton, bleibt im F dur.

Der siebente und achte Kirchenton gehet aus G dur. Der erstere ist mixolydisch, und der letztere hypomixolydisch. Beide leiden eigentlich kein fis, ausgenommen, wenn es der Wohlklang erfordert. Weil aber der siebente Ton unter allen der höchste ist, so wird er um eine Quarte, nämlich in das D dur, herunter gesezt; den achten Ton hingegen läßt man gemeinlich im G dur.

Vom siebenten u. achten Kirchentone.

Ueberhaupt ist von diesen Kirchentonarten noch anzumerken, daß sie nach Beschaffenheit sowohl der Choralränger als der Kornet- und Chorgeln theils tiefer, theils höher, doch mit strenger Beobachtung der Speciei Octavae, übersezt werden können. Praktische Beispiele von Chorälen, welche nach den bisher erklärten Kirchentonarten gehen, werden wir in der jetztfolgenden Abhandlung selbst mit harmonischer Orgelbegleitung liefern, zu welcher wir nun endlich nach einiger Verweilung eilen.

Etwas von ihren Transpositionen.

*) Dieser Ton ist eigentlich ein Mittelbing zwischen dem heutigen E moll und C dur. Dieses soll in der folgenden Abhandlung erklärt werden.

Erster Abschnitt.

Von der verschiedenen Orgelbegleitung des Choralgesangs.

Vor Erinnerung.

Von der Bewegursache, warum diese Abhandlung in doppelter Hinsicht verfaßt worden sey.

Um auch diese Abtheilung der Orgelschule, wie die zwei vorhergehenden, und fünf nachfolgenden, für einen jeden Zögling der Orgelspielfunst, sey er der protestantischen oder katholischen Kirche zugethan, gemeinnützig abzufassen, sehen wir uns genöthiget, solche Choralbeispiele darin anzuführen, welche sich auf beiderseitigen kirchlichen Gottesdienst beziehen. Dieser Plan wird einem angehenden Orgelspieler den seltenen Vortheil verschaffen, daß er sich dadurch nicht nur mittelst besagter Choralbeispiele, sondern auch mittelst der dieser Abhandlung angehängten Beschreibung des Ritus choralis beider Kirchen mit der beiderseitigen Einrichtung des Choralgesangs und dessen Orgelbegleitung bekannt, und auf diese Art in den Stand setzen kann, bei Gelegenheit auf beiden Plätzen brauchbar zu seyn. Und wenn auch dieser Fall bei den Wenigsten sich jemals ereignen sollte; so mag eine solche zwiefache Kenntnis nichts schaden, und dann ist es, was die Melodie solcher beiderseitigen Choralbeispiele betrifft, gleichviel, aus welcher Kirche sie entlehnet seyn mögen, da wir in dieser Abhandlung unser Hauptaugenmerk nicht sowohl auf die Choralweisen als vielmehr auf die verschiedenen harmonischen Orgelbegleitungsarten derselben unsrer Absicht gemäß richten müssen.

§. 1.

Was zur rein harmonischen Orgelbegleitung erfordert werde.

Es ist um die ächt- und rein harmonische Orgelbegleitung des Choralgesangs keine so leichte und geringe Sache, als sich Manche einbilden möchten, weil die Fehler der Harmonie wegen des langsamen Ganges, den der Choralgesang nimmt, darin weit merkbarer und auffallender, als in andern geschwinde gehenden Orgelstücken, werden. Daher erheischt dieses Geschäft, wenn es anders recht gethan seyn soll, einen geübten und reinen Harmoniker.

Anmerkung.

Weil es bisher an einer ausführlichen Anleitung zur gründlichen Erlernung einer ächtharmonischen Orgelbegleitung des Choralgesangs gefehlet hat: so wird man durch gegenwärtige Abhandlung, welche sich ganz allein mit dieser Materie beschäftigt, diesem Mangel, soviel möglich, abzuheben suchen. Doch ist nebenher angehenden protestantischen Organisten das Studium guter Choralbücher, als z. B. des Selemannischen, Bachschen, Christmann- und Knecht'schen*) vierstimmigen Choralbuchs, zu ihrer weiteren Übung zu empfehlen, da in dieser Abtheilung unmöglich alle nöthigen alten und neuen Choralmelodien geliefert werden können.

§. 2.

Von der taktmäßigen Bewegung des Choral.

Eine solche Begleitung muß hernach in einer gewissen taktmäßigen Bewegung geschehen. Das erste Hülfsmittel hierzu ist, wenn man die Choralmelodien rhythmisch und taktmäßig in die Noten bringt. Auf solche Art kann es nicht leicht fehlen, daß Vorsänger und Organist, in so fern beide sowohl auf die Geltung der Noten als sonst auf einander Acht haben, nicht genau zusammen treffen sollten.

Anmerkung.

Wenn man manche Choralbücher in Rücksicht dessen durchgehet, so bemerkt man öfters, daß diejenigen Noten, welche kurz seyn sollten, lang, oder umgekehrt, kurz, anstatt lang, sind. Wie kann auf diese Weise eine der Quantität der Sylben des Singtextes und der Geltung der Noten angemessene Bewegung entstehen, welche, wenn sie gleich nicht in einer so strengen Taktmäßigkeit, wie bei einem figurirten Gesange, gehen darf, doch bei einem Choral notwendig ist? — Zudem herrscht hier und da bei dem Choralgesange und bei dessen Orgel-

beglei-

*) Von diesem Choralbuche, welches über das neue Württembergische, vom Prälat Griesinger zusammen getragene Gesangbuch verfertigt, und unlängst von dem herzoglichen Consistorium zu Stuttgart vor dem Kesslerschen, im Cotta'schen Verlage herausgekommenen, Choralbuche genehmiget und im Lande eingeführt wurde, ist zur Zeit nur die erste Abtheilung im Mäntlerschen Verlage gedruckt.

begleitung in Rücksicht der ungleichen Tactbewegung von Seiten des Vorsingers und Organisten die Unart, daß eine Choralnote von dem einen Theile zu lange, und von dem andern zu kurz ausgehalten wird, oder daß der eine Theil zu sehr vorausseilet, und der andere zurückbleibt, woraus eine dem Gottesdienste nicht wohlthätige Unordnung entstehen muß. Es ist demnach eine gewisse taktmäßige Bewegung auch bei dem Choral notwendig, wenn Gesang und Orgelbegleitung ein Gedanke und eine Seele seyn soll.

§. 3.

Der eigentliche Grad der Bewegung einer Chormelodie wird am richtigsten durch den Inhalt und Charakter eines Lieds selbst bestimmt. Ein festlicher Choral muß feyerlich, erhaben und in mäßiger Bewegung, und Lob- oder Danklied munter; hingegen ein Passions- Buß- und Sterbelied langsam und traurig gehen. So sollte in der römischen Kirche ein Kyrie, Miserere, Agnus Dei ebenfalls langsam und rührend; ein Gloria, Pleni und Magnificat aber prächtig und dabei etwas munter, und ein Sanctus feyerlich langsam gesungen und gespielt werden. Daher war' es sehr schicklich gethan, wenn man in einem Choralbuche vorne an der Spitze einer jeden Chormelodie den Charakter und die gehörige Tactbewegung derselben mit wenigen Worten hinsetzte.

Wodurch der Grad der Bewegung einer Melodie bestimmt werde.

A n m e r k u n g.

Es ist wirklich höchst zweckwidrig, daß man auf die Beobachtung einer dem Charakter eines jeweiligen Chorals gemäßen Bewegung so gar wenig Rücksicht nimmt, und daß man demnach eine Melodie, die langsam oder feyerlich gehen sollte, in geschwinde Bewegung; und hingegen einen Choral, der einen munteren Charakter hat, träge singet und spielt, oder zwischen dem verschiedenen Charakter der Chormelodien gar keinen Unterschied macht.

§. 4.

Ferner soll die harmonische Orgelbegleitung des Choralgesangs, besonders die der ersten Strophe, natürlich und einfach, d. i. nicht zu gekünstelt und zu weit hergeholt; der Gang des Basses aber wirklich basmäßig, edel und majestätisch seyn.

Wie die Orgelbegleitung in Ansehung der Harmonie beschaffen seyn soll.

A n m e r k u n g.

In Choralbüchern soll die harmonische Begleitung, vornehmlich bei schwerern Melodien, voll edler Simplizität seyn, damit sowohl ein jeder, eben nicht sehr geschickter, Orgelspieler leicht zu rechte kommen, als eine im Singen nicht zu feste Gemeine durch fremde harmonische Gänge nicht irre gemacht werden möge. Bei mehreren Strophen eines Chorals können dann Veränderungen der Harmonienfolge angebracht werden, in so fern ein Organist dieses zu thun im Stande ist, und eine Gemeine dieses auszuhalten genug Festigkeit im Tone besitzt.

§. 5.

Bei einer alten Melodie muß die harmonische Begleitung dem Geiste derjenigen Kirchentonart, in welcher sie gesetzt ist, gemäß seyn, d. i. es dürfen darin keine andere, als solche harmonische Modulationen (Ausweichungen) und Fortschreitungen vorkommen, welche die Tonleiter einer solchen Tonart zuläßt. Dieß ist aber schwerer, als sich Mancher vorstellt, weil es eine genaue Kenntnis der alten Tonarten voraussetzt. Dazu soll weiter unten den Lehrbegierigen eine Anleitung gegeben werden.

§. 6.

Endlich muß die Melodie eines Chorals in der harmonischen Begleitung immer zu oberst stehen und hervorragen, damit sie sich den Ohren der Choral Sänger vernehmbar darstelle. Um dieselbe auch den Augen des Begleitungs Spielers deutlich zu machen, bedient man sich in römischen Choralbüchern noch meistens der ältern Choralnoten, und deutet die harmonische Begleitung zum Unterschiede der Melodie entweder durch Ziffern, welche über den Bassnoten stehen, oder auch durch neuere Klangzeichen an; in protestantischen Choralbüchern aber wird die Melodie mit modernern Choralnoten geschrieben, deren harmonische Begleitung man theils mit eben solchen Klangzeichen, theils auch öfters mit Ziffern auszudrücken pflegt.

Von der Art, wie die Melodie und Harmonie eines Chorals geschrieben wird.

Anmerkung.

Diese Sätze waren vorauszuschicken, ehe wir zum Unterrichte in der Orgelbegleitung des Choralgesangs selbst schreiten konnten, welche aus mehreren Arten besteht, wie folgende 3 Absätze lehren werden.

I. Absatz. Von der vierstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs.

§. 7.

Von der ersten Art einer vierstimmigen Orgelbegleitung.

Die erste und leichteste Art einer vierstimmigen Orgelbegleitung besteht darin, daß man mit der rechten Hand dreistimmige Akkorde, deren Töne enge beisammen liegen, greifet, und mit der linken einen einfachen Bass dazu spielt, wodurch dann die Harmonie vierstimmig wird.

§. 8.

Von der zweiten Art einer vierstimmigen Orgelbegleitung.

Eine Chormelodie selbst wird gewöhnlich mit Noten und im Diskantschlüssel geschrieben; die harmonische Begleitung aber von einigen (wie schon gesagt) der Deutlichkeit wegen gleichfalls mit Noten, von andern mit Ziffern ausgedrückt. Die erste Weise ist für Anfänger und in der Harmonik Ungeübte deswegen leichter und sicherer, weil sie nicht nur die Vorschrift der Noten ohne vorausgesetzte Kenntnis der harmonischen Regeln blindlings befolgen dürfen, sondern weil ihnen auch dadurch alle Möglichkeit, Fehler in Ansehung der harmonischen Fortschreitung der Mittelsstimmen*) zu begehen, genommen wird. Die andere Art ist sowohl für diejenigen, welche die Regeln des Generalbasses inne haben, als für solche, welche Choralbücher für die Orgelbegleitung aufsetzen, bequemer und compendiöser. Jene giebt dem Auge; diese hingegen dem Verstande und Nachdenken mehrere Beschäftigung.

§. 9.

Leichte Choralbeispiele für Anfänger nach der ersten Art, den Choral zu begleiten.

Zuerst geben wir leichte Choralbeispiele für Anfänger, welche vierstimmig, in engen Verfassungen der Töne, durchgängig mit Noten ausgedrückt, und in Ansehung der Harmonie rein, einfach und doch mit dem Manigfaltigen vereinbart gesetzt sind.

1. Nun laßt uns Gott dem Herren etc.

Vom D. Nicolaus Selnecker, einem Leipziger Theologen, welcher 1592. starb, componirt.

A. Die Harmonie in Noten ausgesetzt.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

The musical score for the first example consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in bass clef. The fourth staff is also in bass clef. The music is written in a style that combines notes with chordal symbols, as described in the text.

2. Gott des Himmels und der Erden.

The musical score for the second example consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in bass clef. The fourth staff is also in bass clef. The music is written in a style that combines notes with chordal symbols, as described in the text.

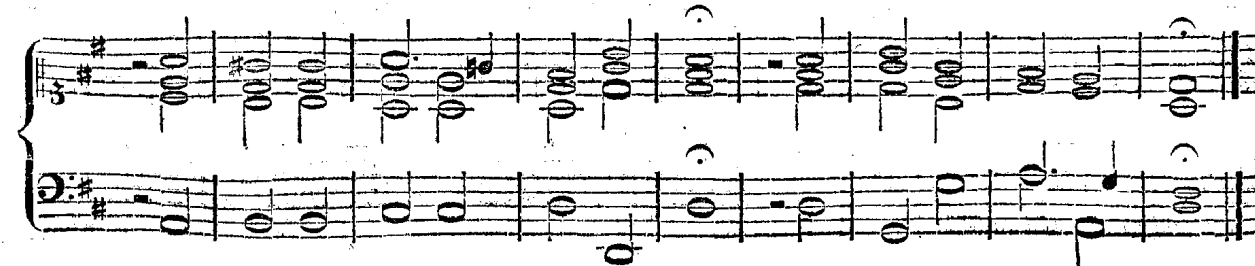
*) Darunter versteht man hier den Alt und Tenor.



3. Allein Gott in der Höh' sey Ehr. Oder nach der neuen
Verbesserung: Gott in der Höh' sey Ehr' allein. Auch vom D.
Selinek. komp.

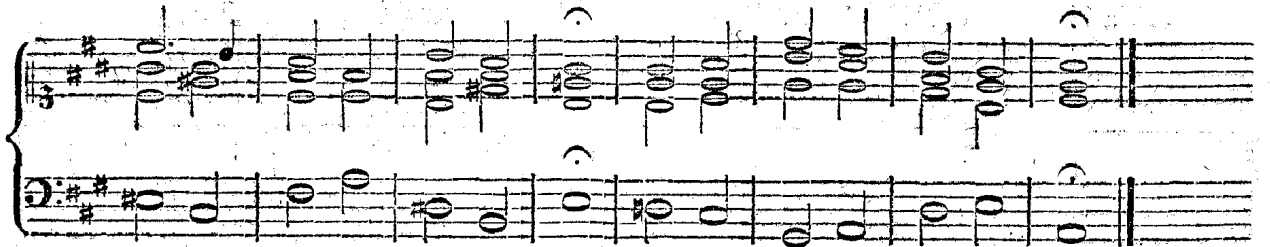
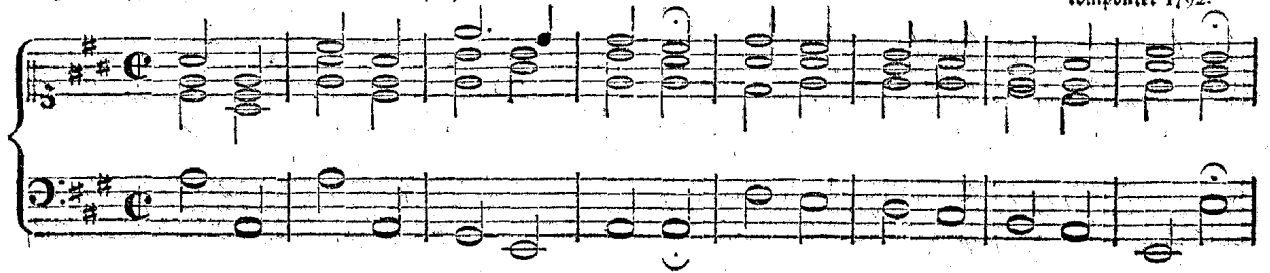


4. Du, Gott, bist über alles Herr. Oder: Nun danket all und bringet Ehr'. Vom Herausgeber dieses
Werks neu gesetzt 1792.



5. Auf will ich von Sünden stehen.

Vom Ebendemselben
komponirt 1792.



6. Ich dank' dir schon durch deinen Sohn.

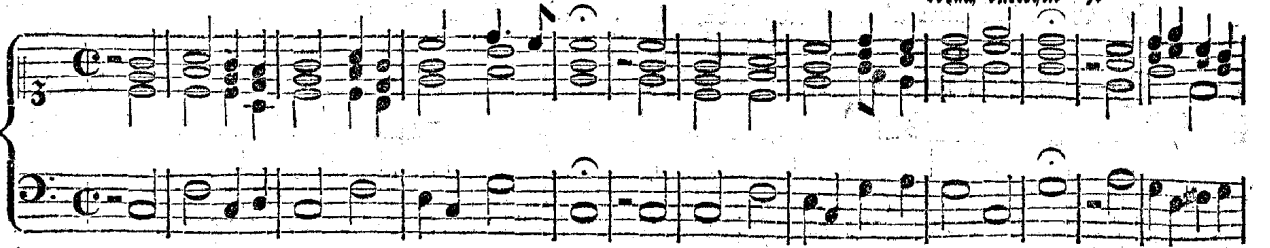
Vom Michael Pratorius, Kapellmeister in
Dresden, welcher 1621. starb, komponirt.



7. Veni, Creator, Spiritus*).

Aus dem katholischen Choralbuche zu Wi-
en entlehnt**).

II. Aus römi-
schen Choralbü-
chern.



*) Von No. 7 bis 9 sind es lauter Hymnen.

**) Aber mit einer andern verbesserten Orgelbegleitung versehen.

8. Fortem virili pectore.

Exercise 8, 'Fortem virili pectore,' is a piece in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system continues the melodic development with some triplet-like figures. The third system concludes the piece with a final cadence marked by a double bar line.

9. Conditor alme fiderum.

Exercise 9, 'Conditor alme fiderum,' is a piece in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of two staves each. The first system features a melodic line with many beamed sixteenth notes in the right hand, and a bass line with quarter notes. The second system continues the intricate melodic pattern. The third system ends with a final cadence marked by a double bar line.

10. Ut queant laxis resonare fibris.

Four systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'f' (forte).

11. Auf! kommt, unsern Gott zu ehren*)

Aus dem österreichischen
Gesangbuche.

Two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'f' (forte).

*) No. 11 und 12 enthält 2 katholische deutsche Volksgefänge.



12. Ehre sey Gott in der Höhe.

Aus dem vorbenannten
Gesangbuche.



§. 10.

Nun folgen einige Choralbeispiele einer solchen vierstimmigen Begleitung, wobei die Mittelstimmen durch Ziffern angedeutet sind, mit hinten angefügter nöthigen Erklärung. Diese Beispiele aber nehmen wir in der Absicht aus den vorigen Melodien, deren Harmonie ganz mit Noten ausgedrückt ist, damit ein Anfänger diese mit jenen vergleichen, und sich also in Ansehung der Ziffern desto leichter helfen könne.

B. Die Harmonie mit Ziffern angezeigt.

13. Nun laßt uns Gott dem Herren.

I. Beispiele
aus protestan-
tischen Choral-
büchern.

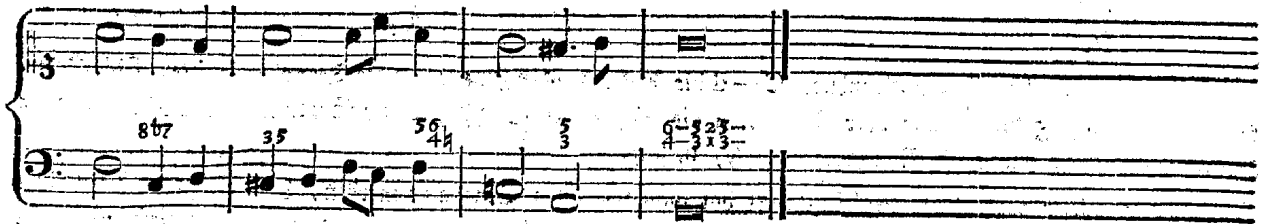
Man vergleiche dieses Choralbeispiel oben mit No. 1.

14. Allein Gott in der Höh' sey Ehr'

Man stelle eine Vergleichung mit dem obigen Choralbeispiele No. 3. an.

15. Veni, Creator, Spiritus.

II. Aus rö-
mischen Cho-
ralbüchern.



Man vergleiche diese Melodie oben mit No. 8.

16. Fortem virili pectore.



Erklärung.

Diese letztere Art, die harmonische Orgelbegleitung des Choralgesangs mit Ziffern auszudrücken, schlägt zwar in den Generalbass, welcher erst in der nächsten Abtheilung dieser Orgelschule nach einer neuen Methode abgehandelt werden soll, ein; allein, diese wenigen Choralbeispiele nebst deren Erklärung können demjenigen, welcher noch gar nichts von den Ziffern versteht, einige Vorkenntnisse von denselben verschaffen.

Erklärung der bei der Orgelbegleitung des Choralgesangs gebräuchlichen Bezifferungs.

art und andres
dabin gehörig
gen Zeichen u.
Dinge.

Eine jede Ziffer, welche über einer jeweiligen Bass- oder Grundnote steht, wird von derselben an hinaufgezählt. So bedeutet die Ziffer 1 den Einklang, und 2 ein Intervall, welches von dem Grundtone um zwei Klangstufen entfernt, und folglich eine Sekunde oder Zweite ist. Weiter zeigt dann die Ziffer

3	} den Abstand eines Intervalls vom Grundtone um	3	} Klangstufen an.
4		4	
5		5	
6		6	
7		7	
8		8	
9		9	

Demnach ist z. B. zur Grundnote C—d die Sekunde oder Zweite, e die Terz oder Dritte, f die Quarte, oder Vierte, g die Quinte oder Fünfte, a die Sexte oder Sechste, h die Septime oder Siebente, c die Oktave oder Achte, und d die None oder Neunte, u. s. w.

Bei dieser bezifferten Begleitungsart hat man vor allen Dingen zu merken, daß nicht die Noten einer Choralmelodie, sondern blos die Mittelstimmen, und diese nicht allemal beziffert werden. Denn dieses ist sowohl bei dem Generalbasse überhaupt, als bei der bezifferten Begleitung des Chorals insbesondre ein Hauptgrundsatz: So wenig Ziffern, als möglich, über die Grundnoten zu setzen, damit das Auge sie desto leichter überschauen könne, und der Kopf desto mehr dabei zu denken habe. Sodann müssen die Melodienote bei einem jeden Akkorde immer zu oberst liegen, damit die Choralmelodie über die Harmonie hervorrage.

Regeln bei be-
zifferten Choral-
len.

Nun sollen die Regeln angegeben werden, welche lehren, was für Ziffern man sich denken müsse, wenn entweder gar keine oder wenige über einer Grundnote stehen.

1) Wenn keine Ziffern über einer Grundnote sich befinden, so zeigt dieses entweder einen Hauptakkord, welcher aus 3, (Terz) 5 (Quinte) und 8 (Oktave) besteht, und deswegen auch der Terzquintenakkord genannt wird, oder einen Sextenakkord an, welcher aus 3, (Terz) 6 (Sexte) und 8 (Oktave) oder anstatt der letzten, manchmal auch aus einer verdoppelten Sexte oder Terz besteht, je nachdem es die Lage der Töne erfordert. Den ersten Akkorde erkennt man daran, wenn die Melodienote entweder eine Terz, Quinte oder Oktave gegen den Grundton ausmacht; den andern aber daran, wenn die Melodienote eine Sexte gegen den Grundton ist.

Es sind noch zwei Fälle, wo man selten Ziffern über die Grundnoten setzt, wenn die Melodienote gegen ihre Grundnote entweder eine Septime oder None ausmacht. In beiden Fällen muß man alsdann 3 und 5 dazu nehmen.

2) Stehet 6 über einer Grundnote, und die Melodienote verhält sich zu derselben als eine Terz oder Oktave: so ist es dann ein Sextenakkord, der, wie schon gesagt, aus 3, 6 und 8, oder anstatt der letzten aus einer verdoppelten 6 oder 3 besteht.

3) Stehet 5 über einer Grundnote, und die Melodienote macht gegen dieselbe eine Sexte aus; so zeigt dieses einen Sextquintenakkord an, welcher aus 3, 5 u. 6 besteht. Befindet sich bei diesem Akkorde die Terz in der Melodie; so wird die Grundnote mit 3 beziffert; liegt aber die Quinte in der Melodie, so stehen dann die Ziffern 3 über der Grundnote, wiewohl die Terz selten beziffert wird.

4) Stehet 4 über einer Grundnote, und die Melodienote ist eine Sexte zu derselben: so ist es ein Septquartenakkord, welcher aus 4, 6 u. 8 oder anstatt der letzten manchmal, nach Beschaffenheit der Lage der Töne, aus einer verdoppelten 4 oder 6 besteht. Befindet sich die Quarte in der Melodie; so wird die Grundnote mit 6 beziffert. Manchmal liegt aber auch die Oktave von diesem Akkorde in der Melodie, und dann stehen die beiden Ziffern 4 über der Grundnote.

5) Ist aber eine Grundnote mit 4 beziffert, und die Melodienote eine Quinte; so heißt man dieses gemeinlich einen Quintquartenakkord*, zu welchem noch die Oktave genommen wird. Manchmal befindet sich auch die Quarte in der Melodie, und dann steht 5 über der Grundnote.

6) Ste

*) Wiewohl eine solche Quarte, eigentlich eine Undecime ist, wie in der 4ten Abtheilung des Elementarwerks der Harmonie gezeigt wird.

6) Stehet 2 oder 4 über einer Grundnote, und die Melodienote ist eine Sekunde zu derselben, so zeigt dieß einen Sekundenakkord an, welcher aus 2, 4 und 6 besteht. Ist die Quarte davon oben in der Melodie, so stehen dann 2 über der Grundnote; befindet sich aber die Sekunde oben in der Melodie, so ist die Grundnote mit 4 bezeichnet.

Es giebt auch einen seltenen Fall, wo zwar die Grundnote mit 2 beziffert ist, die Melodienote aber gegen den Grundton eine Quinte ausmacht: alsdann ist es kein wirklicher Sekundenakkord, sondern ein umgewandter Akkord eines solchen, wie so (eben in No. 5.) vorkam. Z. B.



ist der Quintquartenakkord, und



eine Umwendung desselben.

7) Stehet über einer Grundnote die Ziffer 7; so bedeutet dieses gemeiniglich einen Septimenakkord, welcher aus 3, 5 und 7 besteht.

8) Befinden sich die Ziffern 3 über einer Grundnote; so ist dieses ein Terzquartenakkord, zu welchem noch die Sekunde gehört. Nun kommt es hierbei darauf an, was die Melodienote für ein Intervall gegen die Grundnote, ob eine Sekunde, Quarte oder Terz, ausmache. Im ersten Falle beziffert man die Grundnote mit 1, im zweiten mit 2, und im dritten Falle mit 3.

9) Stehet 9 über einer Grundnote, so ist dieses ein Nonenakkord, welcher aus 9, 5 und 3 besteht.

Wenn außerdem in einer solchen bezifferten Choralbegleitung sonst noch andre Akkorde, vornehmlich durchgehende Töne vorkommen sollten, so werden sie, Deutlichkeit halber, besser mit allen dazu gehörigen Ziffern angezeigt.

Da die Ziffern Noten vorstellen: so müssen jenen, wie diesen, im sich ereignenden Falle, Veränderungszeichen (das heißt, Kreuze, Bee und Auflösungszeichen) beigegeben werden. Statt der Kreuze aber pflegt man noch den Ziffern besondere Strichselchen zu geben, welche, wie die Kreuze, eine Erhöhung der Note um einen halben Ton anzeigen, als nämlich 2* statt 2, 3* statt 3, 4* statt 4, 5* statt 5, 6* statt 6, 7* statt 7, und 9* statt 9. Eine Terz, welche durch ein *, b oder k eine Veränderung leidet, deutet man auch schlechtweg und ohne die Ziffer 3 durch #, b und k an. In Ansehung der Kreuze und Bee hat man noch zu merken, daß die Vorzeichnung einer Tonart sich auf die Ziffern, welche sie angehet, beziehe. Z. B. eine Chormelodie gehet aus G dur, welches fis zur Vorzeichnung hat, so muß die Terz zum Grundtone D nicht f, sondern fis seyn. Und so bei einer mit Bee vorgezeichneten Tonart, z. B. bei F dur, welches mit einem b vorgezeichnet ist, muß die Quarte vom Grundtone F um einen halben Ton erniedriget werden. Auch diejenigen Ziffern, welche gemeinlich weggelassen werden, als 3, 5, und im Sekundenakkorde die 4 und 6, müssen über ihre Grundnoten gesetzt werden, wenn sie eines solchen Veränderungszeichens bedürfen.

Von den Veränderungszeichen der Ziffern.

Ein Querschlag —, welcher manchmal hinter eine Ziffer zu stehen kommt, bedeutet, daß dieselbe so lange gelte, und ausgehalten werden müsse, als der Strich reicht. Wenn sich über zwei oder mehrere Basennoten ein schiefer Strich \ befindet, so zeigt derselbe an, daß man den angeschlagenen Akkord ebenfalls so lange liegen lassen müsse, als er reicht.

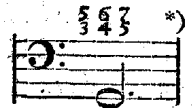
Was die Eintheilung der Ziffern nach dem Takte anbelangt, sind folgende wenige Regeln zu merken:

1) Hat eine einzige Ziffer, welche über einer einzigen Grundnote steht, so viele Geltung, als die Note selbst. Z. B. eine Ziffer oder auch 2 und 3 über einander gestellte Ziffern, welche über einer ganzen Note stehen gelten auch eine ganze Note, bei einer halben Note ebenfalls eine halbe, bei einer Viertelsnote eben so viel, u. s. f.

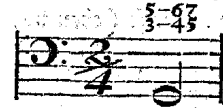
2) Stehen über einer Grundnote 2 Ziffern hintereinander, oder 2 über einander gestellte Reihen mehrerer Ziffern, so gilt eine jede solche Ziffer halb so viel, als die Grundnote selbst. Z. B. eine jede von 2 Ziffern, welche nach einander folgen, und über einer Viertelsnote stehen, gilt ein Achtel.

Von der Eintheilung der Ziffern nach dem Takte.

3) Bei einer Grundnote, welche nach dem ungeraden Takte einen ganzen Takt ausfüllt, werden 3 nach-
einander folgende Ziffern oder Reihen von Ziffern in drei gleiche Theile getheilt, wie z. B.



Stehet aber ein Strichelchen hinter einer Ziffer oder hinter zwei übereinander gestellten Ziffern, welche zu
einer einzigen Grundnote im geraden Takte gehören, so bekommt dieselbe einen um die Hälfte größern Werth, als
die zwei anderen, hinter welchen sich kein solcher Strich befindet, wie z. B.



Hier bekommt

die erste Reihe der Ziffern den Werth eines Viertels, und die zwei folgende Reihen gelten Achtel. Um aber hier-
in nicht leicht fehlen zu können, darf man nur auf die Melodienoten und auf ihre Geltung sehen, wornach mei-
stens die Ziffern eingetheilt werden.

4) Vier über eine Grundnote stehende Ziffern, welche nach einander folgen, werden in vier gleiche
Theile getheilt.

Folgende 2 bezifferte Choralbeispiele werden den Anfängern zum eigenen Nachsuchen der Ziffern nicht un-
dienlich seyn.

Bezifferte
Choralbeispiele.

17. Herr auf dich will ich vest hoffen. Oder: Freu dich sehr, o meine Seele.

I. Aus prote-
stantischen Cho-
ralbüchern.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l)

m) n) o) p) q) r) s) t) u)

x) y) z) aa) bb) cc)

Zergliederung
des Choralbei-
spiels No. 17.

Wir können uns hier nicht enthalten, eine kurze Zergliederung des vorstehenden Chorals in Ansehung der
Bezifferungsart zu machen, und den Anfängern einige nöthige Fingerzeige zu geben.

Bei a) und c), wo keine Ziffern stehen, wird der Gdur Afford, und bei b) der Ddur Afford, ver-
möge des vorgezeichneten fis, genommen. Bei d) kommt ein Quartquintenaafford vor. Die Quarte g, wel-
che hier bei d) überklinget, liegt schon im vorhergehenden Gdur Afforde als ein Wohlklang vorbereitet, und löset
sich

*) Hier gilt eine jede Reihe Ziffern ein Viertel.

sich gleich noch bei d) in die Terz, welche ein Wohlklang ist, auf. Ein Anfänger muß sich hierbei merken, daß bei einer regelmäßig gesetzten Choralbegleitung ein wirklicher Uebelsklang in dem vorhergehenden Afforde allezeit als ein Wohlklang begriffen sey, und sich nachher wieder in einen Wohlklang auflöse. Folglich liegt dem Spieler der Uebelsklang schon vom vorhergehenden Afforde in der Hand. Daher muß ein Anfänger den vorigen Afford, wenn er zu einem andern übergehen will, nicht gleich fahren lassen, ehe er geschauet hat, welche Töne er vom vorigen Afforde zum folgenden gebrauchen könne. Bei e) bewege sich die Quinte in die Serte, und in diesem Falle muß diese Bewegung von 5 zu 6 durch Ziffern angezeigt werden. Das Strichelchen durch die 8 bedeutet hier so viel, als ein Kreuz. Bei f) bleibt der angeschlagene Sertenafford vermöge des Queerstrichs — auch bei der folgenden Bassnote d liegen. Bei g) erscheint wieder ein Quintquartenafford, wovon die Quarte d schon vom vorhergehenden Afforde her in der Hand liegt, und welche sich bei h) in die Terz auflöst. Das # zeigt hier die um einen halben Ton erhöhte Terz cis an. Bei i) gehet die 8 in die 7, welche ein Auflösungszeichen neben sich hat, und demnach f ist. Nur in solchen und ähnlichen Fällen wird die 8 ausdrücklich angezeigt. Bei k) kommt ein Sertquartenafford vor, und bei l) zeigt das # die Terz fis an. Dieses fis wurde bei i) in das fernie- driget: daher mußte hier bei l) ihre Erhöhung durch ein Kreuz angedeutet werden. Bei m) wird ein Serten- afford in Verbindung der 3 und 8 genommen. Bei n) erscheint schon wieder ein Quartquintenafford, dessen Quarte a auch vom vorhergehenden Afforde schon in der Hand liegt, und sich gleich in die Terz auflöst.

Die Grundnote bei o) und p) hat zwei Afforde über sich. Der erste bei o) ist ein Sertquintenafford, und der andere bei p) ein Terzquartenafford. Bei q) zeigt das # die Terz dis an. Hier wird der H dur



gegriffen. Bei r) befindet sich abermals ein Quartquintenafford, bei welchem das

bei d) g) und n) Gesagte ebenfalls gilt. Bei s) läuft die 5 in die 6. Bei t) bleibt der Sertenafford, so weit der Queerstrich reicht, liegen. Bei u) bewege sich die 8 wieder in die 7, welche ein Auflösungszeichen neben sich hat. Bei x) gilt das, was bei q) gesagt wurde. Bei y) kommt ein Nonenafford vor. Die No- ne fis liegt schon vom vorigen Afforde her, als ein Wohlklang vorbereitet, in der Hand, und löset sich sogleich in

die Oktave auf. Bei z) muß die Terz d auf folgende Weise:



doppelt genommen werden, wenn

man einen verbotenen Oktavengang vermeiden will, wie hier ein solcher zu sehen ist:



Der

Oktavengang ist mit Punkten bezeichnet.

Zwei Oktaven, welche in zwei unmittelbar auf einander folgenden Afforden entweder in der Melodie oder in einer der 2 Mittellstimmen, gegen den Gang des Basses betrachtet, vorkommen, wie das letzte kurze Bei- spiel darstellt, worinn die erste Mittellstimme, nämlich der Alt, vom g in das h mit dem Basse gleich fortschrei- tet, sind deswegen im reinen vierstimmigen Saze verboten, weil ihr Bezug (da die Oktave eine der vollkommen- sten Consonanzen oder Wohlklänge nach dem Einklange ist), auf einander zu stark ist, um für ein Kennerohr in einer vierstimmigen Harmonie nicht zu merkbar und zu grell zu lauten. Dieses nämlich gilt auch von zwei nach-

Von verbote- nen Oktaven- u. Quintengän- gen.

einander folgenden vollkommenen und reinen Quinten, wie z. B.



wovon zu reden, der

nächste Choral Gelegenheit geben wird. Solchen verbotenen Oktaven- und Quintengängen kann entweder durch Verdoppelung irgend eines schicklichen Tones oder durch die widrige Bewegung vorgebeugt werden.

Bei aa) hat die Sexte, welcher die Quinte vorangehet, ein Strichelchen, welches für ein # gilt. Bei bb) gehet die 8 in die 7, und endlich bei cc) ist ein Septquintenakkord enthalten.

18. Kommt zum großen Abendmahl.

Aus dem östreichischen Choralbuche.

II. Aus römischen Choralbüchern.



Zerfallenderung des Choralbeispiels No. 18. Noch mehrere von verbotenen Oktaven- und Quintengängen.

Dieser Choral bedarf um so mehr einer Zergliederung, weil darin mehrere Schwierigkeiten für einen Anfänger enthalten sind, als im vorigen.

Bei a) und b) zeigt sich schon eine gefährliche Klippe dem Anfänger, der leicht in Gefahr kommen kann, zwei verbotene Gänge, nämlich einen Oktaven- und Quintengang, auf einmal zugleich zu machen, wenn er fol-

gendermaassen zu Werke gehet:



Die Altstimme machet hierin gegen den Bass 2 Oktaven



und

der Tenor gegen ebendenselben zu gleicher Zeit 2 vollkommene Quinten



*)

Wie

*) Quintengänge klingen dem Ohre noch etelhafter, als Oktavengänge.

Wie ist dem nun abzuhelfen? — Eines Theils durch die widrige Bewegung, und andern Theils durch

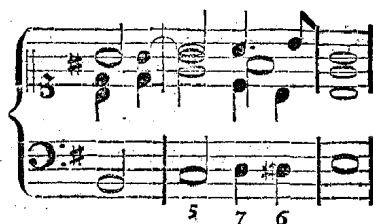
die Verdoppelung der Terz im zweiten Akkorde, folgenderweise:



Bei c) ist es ein Terz-

quartenakkord, und kein Septquartenakkord, weil die Melodienote eine Terz gegen den Grundton ausmachet, und zum Septquartenakkord keine Terz gehört. Bei d) läßt die Verdoppelung der Sechste d sehr gut. Bei e) ist die Quarte c nur ein durchgehender (zur Harmonie nicht gehöriger) Ton. Im eigentlichen Generalbasse werden die durchgehenden Töne nicht beziffert; wohl aber in der bezifferten Orgelbegleitung des Chorals. Bei f) muß in dem Sextenakkorde die bei g) vorkommende Quinte g, welche in dem Sextquintenakkorde allezeit ein

Uebelflang ist, in der ersten Mittelsstimme durch folgende Hinaufrückung in das g



vorbereitet werden, wenn der Satz rein, und den Regeln der Vorbereitung und Auflösung der Uebelflänge gemäß seyn soll.

Bei h) löset sich die Septime g, die schon vom vorhergehenden Akkorde in der Hand liegt, in die Septe auf; sonst nimmt man zur Septime die Quinte und Terz: hier läßt es gut, wenn die Quinte weggelassen, und die Terz auf folgende Art verdoppelt:



Doch wär' es so



auch recht.

Bei i) ist ein Sekundenakkord, bei welchem der Uebelflang allezeit im Grundtone liegt: daher sind beide halbe Grundnoten G durch ein $\cup$ verbunden, und müssen wie eine ganze Note ausgehalten werden. Bei k) ist es, wie bei d). Bei l) kann man entweder die Septe verdoppeln, oder die Achte dafür nehmen: denn es ist hier kein verbotener Oktavengang so leicht möglich, wenn es gleich dem ersten Anblicke nach das Anscheinen hätte,

wie hier:



allein die Oktave fis im Tenor schreitet nicht in das g hinaus, sondern das d

herunter, wie hier zu sehen ist:



hingegen der Alt beweget sich vom a in das g.

Bei m) ist es ein Septimenakkord *), mit welchem man die Terz und Quinte vereinigt. Bei n) muß man sich aber in Acht nehmen, keinen verbotenen Oktavengang auf diese Art zu machen, welcher in der Melodie und dem Tenor steckt.



Diesem kann man dadurch ausweichen, wenn man statt der Achte d bei n) die Quinte des D Akkords auf solche Art verdoppelt.

Bei o) nimmt man anfangs in dem Sextenakkorde die Terz doppelt, und läßt sie in die Quinte f auf folgende Art aufwärts steigen, wodurch dann ein Septquintenakkord entsteht. Diese

Quinte, welche im Septquintenakkorde allezeit ein Uebelflang ist, der sich herabwärts auflösen muß, bewegt sich demnach regelmäßig in das c herab, wodurch die Terz des Cdur Akkords verdoppelt wird.

Bei q) und r) hat man sich vor folgendem verbotenen Oktavengange zu hüten, welcher dadurch vermieden wird, wenn man bei r) die Sexte h verdoppelt, und so spielt:

Endlich zeigt bei s) das Kreuz die Terz fis an, welches vorher bei o) in das f aufgelöst war. Der Uebergang von der Oktave in die Septime bei s) ist kadenzmäßig, und kann bei einem Schlussfalle angebracht werden, wenn er auch nicht durch Ziffern angedeutet ist.

§. II.

Von einer son-
derbaren Art,
eine Choralme-
lodie samt de-

Eine sonderbare Art, die Melodie sammt der harmonischen Begleitung eines Chorals zu beziffern, welche einem Organisten vielleicht einmal aufstoßen könnte, und deren Anführung zur Vollständigkeit dieser Abhandlung ge-
gehört.

*) Diese Art kleiner Septime darf, wie hier, frei ohne Vorbereitung eintreten.

gehört, müssen wir doch auch durch ein Paar Beispiele an den Tag geben, und die nöthige Erläuterung derselben beifügen, und wählen dazu zwei Melodien, welche im vorigen Paragraphen No. 1 und 7 zu finden sind, aus der Ursache, damit ein Wissbegieriger vermittelst der Vergleichung dieser 2 sonderbar bezifferten Choralbeispiele mit jenen obigen in Noten ausgefetzten sich desto leichter in diese Bezifferungsart finden möge.

No. 19.

Ein Paar solcher ganz bezifferten Choralbeispiele.

Man vergleiche dieses oben mit No. 1.

No. 20.

Man verhalte dieses oben mit No. 7.

Kurze Erläuterung.

Sonst pflegt man im eigentlichen Generalbasse weder so viele Ziffern noch in einer solchen Unordnung übereinander zu stellen. Denn es wird nicht nur keine Oktave, Quinte oder Terz ohne die höchste Nothwendigkeit angezeigt, sondern auch eine ganz andere Rangordnung in Ansehung der Ziffern beobachtet. Man setzt nämlich die kleinsten Ziffern unten, die größeren in die Mitte und die größten oben an, wie z. B. $\frac{7}{3}$ (nicht $\frac{3}{7}$) oder $\frac{5}{3}$. Ferner sondert man die Wohlklänge der Deutlichkeit wegen ab, und stellet jene unten, und diese oben an, wie z. B. $\frac{2}{3}$ (nicht $\frac{3}{2}$). *)

Erläuterung dieser 2 Beispiele.

Die Bezifferungsart aber, wie sie hier bei No. 19 und 20 dargestellt ist, hat einen ganz andern Endzweck. Vermittelst derselben will man die Melodiennoten ersparen, welche die obersten Ziffern ausdrücken. Daher muß man sie auch immer zu oberst spielen, damit dadurch die Choralmelodie deutlich vernommen werden kann. Die zwei anderen Reihen Ziffern, welche die zwei Mittelstimmen anzeigen, müssen in der nämlichen Ordnung, in welcher sie da stehen, gegriffen werden, da man sich sonst im eigentlichen Generalbasse weder an eine bestimmte Melodie, noch an eine gewisse Ordnung der Ziffern binden darf; sondern man nimmt die Klänge der Akkorde so, wie sie am nächsten und bequemsten in der Hand liegen.

Das hie und da No. 19 und 20 vorkommende Bindungszeichen z. B.

zeigt an,

3 2

daß

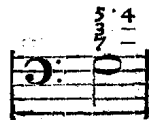
*) 5 und 3 sind Wohlklänge; 7 und 9 aber Uebelsklänge

daß man solche miteinander verbundene Ziffern liegen, und nicht zweimal anschlagen soll, wie z. B.



der Punkt hinter einer Ziffer aber bedeutet hier, was ein Punkt hinter einer Note, daß man

nämlich eine solche vorübergehende Ziffer um die Hälfte länger aushalten soll. Z. B. die Vorschrift



wird so



ausgedrückt.

Diese Art, eine Choralmelodie mit der dazu gehörigen Harmonie durch lauter Ziffern, welche über den Grundnoten stehen, anzudeuten, kommt einem Auge, welches an die wahre Bezifferungsweise gewöhnt ist, etwas verworren vor. Daher ist jene Weise, nach welcher eine Choralmelodie mit Noten und die Harmonie mit Ziffern geschrieben wird, deutlicher, als diese.

Inzwischen trifft man doch diese Bezifferungsart nicht nur in manchen Choralbüchern, sondern auch zuweilen in einigen sowohl ältern als neuern Anweisungen zum Präludiren, Moduliren und Fantasiren an: daher mag die Kenntnis derselben einem Organisten nicht schaden.

§. 12.

Von der zweiten Art einer vierstimmigen Orgelbegleitung.

Die zweite Art der vierstimmigen Orgelbegleitung des Chorals bestehet darin, daß beide Hände gemeinschaftlich miteinander solche vierstimmige Akkorde greifen, deren Töne meistens weiter, als bei der ersten Art, auseinander liegen. Diese Art kann man als eine Nachahmung der vier menschlichen Hauptstimmstimmen ansehen, wobei der Alt und Tenor, als die beiden Mittellstimmen, nicht nur nicht so hoch, als in jener, wo die Töne der Akkorde näher, als in dieser, beisammen liegen, gehen, sondern welche sich auch durch einen geschweifteren Gesang der Mittellstimmen vor jener auszeichnet, und welche deswegen durchgängig in Noten aufgesetzt werden muß.

§. 13.

Wie die Choralbeispiele, welche nun geliefert werden sollen, eingerichtet seyn.

Ueber diese zweite und schwerere Art, den Choral mit der Orgel zu begleiten, geben wir hier nun auch Beispiele, bei welchen die linke Hand meistens den Baß und Tenor, die rechte hingegen den Diskant und Alt (selten aber den Tenor zugleich) spielen muß, und welche so gesetzt sind, daß man sie sowohl für die vier wirklichen Singestimmen, als für Zinken und Posaunen gebrauchen könnte, wenn man sie in Stimmen ausschriebe. Darunter sind gleich anfangs No. 21. und weiter unten No. 28. zwei Choralmelodien, welche oben No. 1 und 7 nach der ersten vierstimmigen Spielart gesetzt vorkamen, und welche hier nach der zweiten vierstimmigen Spielart in Ansehung der Mittellstimmen bearbeitet sind. Dieses geschieht in der Absicht, damit der Unterschied zwischen der ersten und zweiten vierstimmigen Spielart bei Vergleichung dieser zweien Beispiele No. 21 und 28. mit den zwei obigen No. 1 und 7 einem Unkundigen desto fühlbarer werde.

21. Nun laßt uns Gott dem Herren.

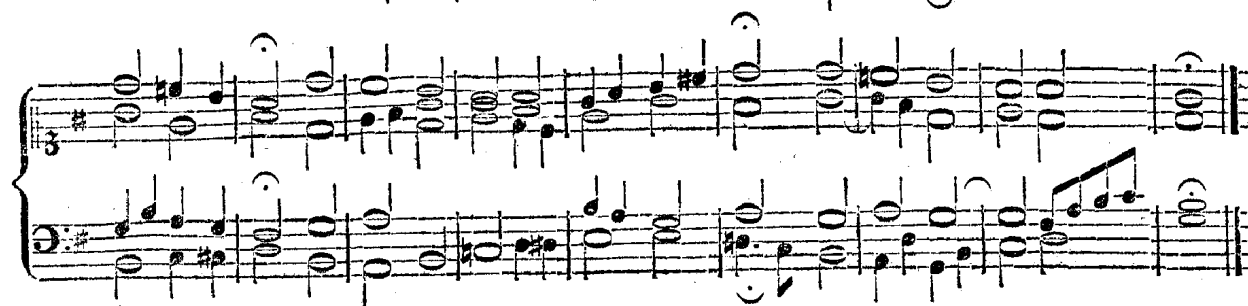
Necht vierstimmige Choralbeispiele.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.





22. Ich singe dir mit Herz und Mund. Ober: Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.
 Vom Nikolaus Hermann, Cantor im Joachimsthal in Böhmen, welcher 1561 starb, komponirt.



23. Was Gott thut, das ist wohl gethan.



24. Vom Himmel hoch da komm ich her.

Von D. M. Luther
komponirt.

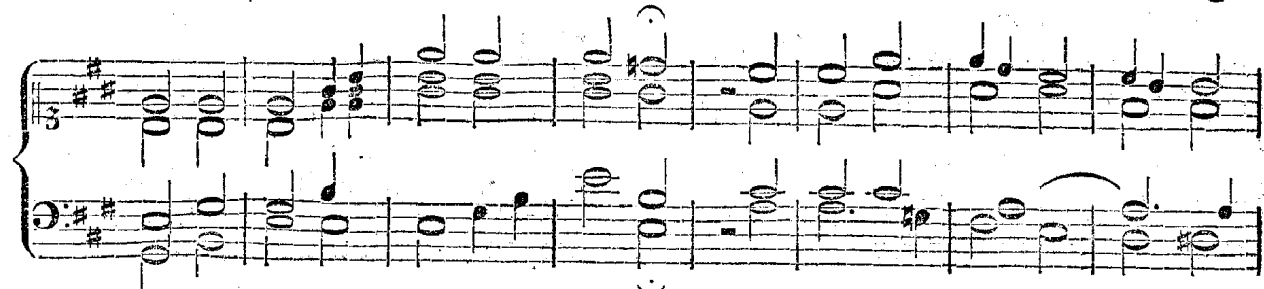
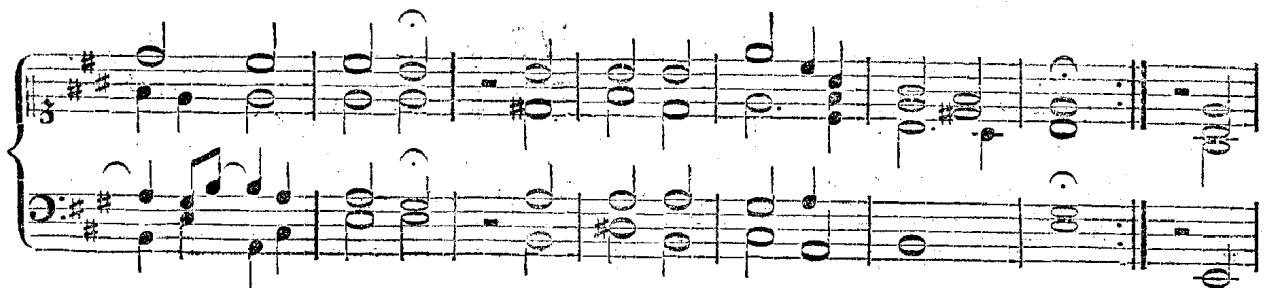
Sonisch, um eine Sekunde höher.

25. Mir nach, spricht Christus, unser Held.

26. Herr, dir ist niemand zu vergleichen.

Vom Verfasser dieses Werks
komponirt. 1793.

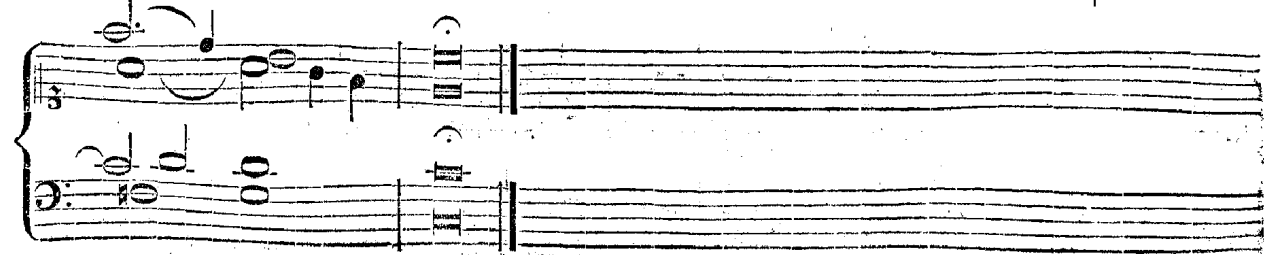
Erhaben.



27. Auferstehn, ja auferstehn wirst du.

Vom Verfasser dieser Orgelschule
komponirt 1793.

Feierlich.



28. Veni, Creator, Spiritus.

II. Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.

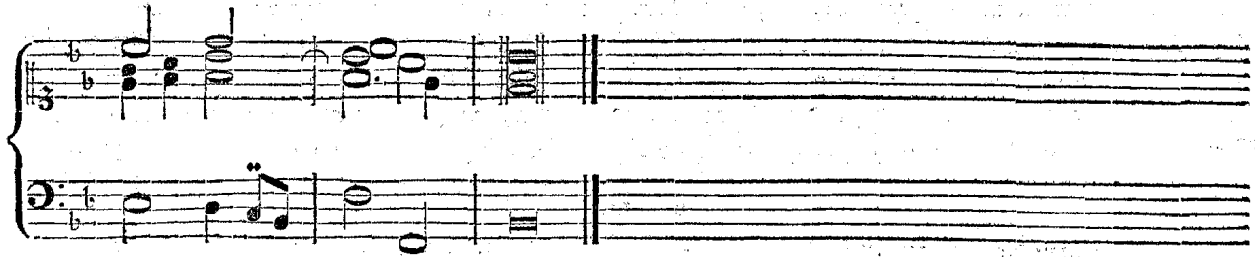
The musical score for 'Veni, Creator, Spiritus' is written in 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The first system ends with a double bar line. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence.

29. Tantum ergo.

Introitus.

Chorus.

The musical score for 'Tantum ergo' is written in 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system is labeled 'Introitus.' and the second system is labeled 'Chorus.' The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The score concludes with a final cadence in the third system.



30. Stabat mater dolorosa.

Langsam.

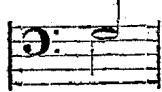


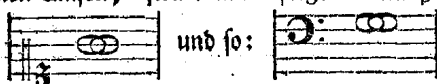
Kurze erklärende Anmerkung über vorstehende achtvierstimmige Choralbeispiele.

Die Austheilung der Mittelfstimmen ist in diesen Choralbeispielen so eingerichtet, daß ein in dieser Spielart Unerfahrener daraus leicht abnehmen kann, wie viel und welche Stimmen er mit beiden Händen zu spielen habe. Denn die Noten des Tenors, welche auf dem Notensystem des Basses stehen, werden mit der linken Hand zugleich nebst den Bassnoten, und mit der rechten Hand die Noten des Diskantsystems, auf welchem sich ohnehin der Alt nebst dem Diskant befindet, gespielt. Wenn aber auf letzterwähntem System drei Noten übereinander

Kurze Erklärung der vorstehenden achtvierstimmigen Choralbeispiele.

gestellt sind, so muß man sie alle mit der rechten Hand greifen. Manchmal läuft der Tenor mit dem Basse, oder der Diskant mit dem Alt in einen Ton zusammen, welches mit zwei Strichen, wovon der eine über sich und der

andre unter sich steht, auf diese Weise:  und so  angezeigt vorkommt. Zwei ganze Noten aber, die in eines zusammen laufen, stellet man folgendermaßen dicht neben einander so:



Uebrigens ist noch anzumerken, daß diese vierstimmige Spielart mannigfaltiger und angenehmer laute, als jene, welche dagegen rascher und greller in das Ohr fällt, und daß die Bezifferung bei dieser Art der Begleitung nicht nothwendig sey. Doch mag ein Lernbegieriger für sich selbst Versuche mit der Bezifferung dieser Choräle auf dem Papier zu seiner Uebung und zu seinem Nutzen anstellen, und daneben auf die dieser Spielart eigene Vertheilung der Mittelstimmen Acht geben, um auch bezifferte Choralbegleitungen nach derselben spielen zu lernen.

§. 14.

Voraus man bei der harmonischen Begleitung der alten Choralmelodien zu sehen habe.

Wenn man die nach den alten Kirchentonarten gesetzten Choralmelodien, ihrem Geiste gemäß, harmonisch mit der Orgel begleiten will: so hat man zuerst auf die Beschaffenheit der Tonleiter dieser alten Singarten zu sehen. Das heißt, man untersucht, was eine jede Melodienote in Rücksicht auf die in einer jeweiligen solchen Tonleiter begriffenen diatonischen (natürlichen) Töne selbst 1) für eine Grundnote und 2) was sie für Mittelstöne leiden möge, um solche Zusammenstimmungen, welche dem Geiste einer solchen alten Singweise entsprechen, hervorzu- bringen.

A n m e r k u n g.

Ueber die Schwierigkeit und Wirkung eines achtharmonischen Satzes über alte Choralmelodien.

Die Alten wußten von der Harmonie wenig oder nichts*). Daher nahmen sie auch bei Verfertigung ihrer Choralmelodien wenig oder keine Rücksicht auf die Harmonie, und ebendaher ist der harmonische Satz derselben manchen Schwierigkeiten unterworfen; aber eine desto ungewöhnlichere und kräftigere Wirkung macht eine alte, unverfälschte Choralmelodie, verbunden mit einer wohlgetroffenen und den Genius der alten Tonarten athmenden Harmonie vor einer modernen Melodie und Orgelbegleitung, weil, wie Sulzer sagt, unmöglich die melodischen Fortschreitungen, Modulationen und Kadenzen, die man in Opernarien und Tanzstücken zu hören gewohnt ist, in der Kirche von Kraft und Anstand, und zu jedem Ausdrücke der Kirche schicklich seyn können. Hingegen gewinnt der Choralgesang in den alten Tonarten durch die Mannigfaltigkeit der Modulation, die in unsern Tonarten fremd und oft fehlerhaft sind, ein ganz anderes Ansehen, und die Aufmerksamkeit, die bei so einförmigen Melodien sowohl in Ansehung der Fortschreitung der Töne, als der Bewegung und der rhythmischen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beständig durch das Unerwartete und Fremde des Gesanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der dorischen Tonart (oder primi toni) gegen den unter ihm stehenden nämlichen Choral aus dem D moll.

Doppeltes Beispiel einer u. ebenderselben Choralmelodie in dorischer Tonart u. im heutigen D moll.



Statt

*) Die Untersuchung der Ursachen, warum besagte Alten in dieser Kenntnis so weit zurückgeblieben sind, wäre hier zu weitläufig, und am unrechten Orte, doch können wir uns nicht enthalten, zu behaupten, daß, wenn gleich die Kenntnis

Statt daß in der untersten Melodie keine andere Modulation als in dem Haupttone seiner Medianten, und bei dem zweiten Satz (oder Perioden) ein halber Schluß in der Dominante derselben, der doch viel zu unkräftig in der Kirche ist, vernommen wird, wodurch die Melodie bei der ersten Wiederholung schleppend und langweilig wird, reizt der obere Gesang die Aufmerksamkeit bei jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erste Satz desselben gleich von dem Haupttone nach Cdur ausweicht, der zweite nach Gdur, der dritte nach Amoll, der vierte nach Fdur, und der letzte wieder in den Hauptton zurückkehrt, wie aus folgendem zu sehen ist:

Doppelte harmonische Begleitung des vorigen Choralbeispiels.

Dieses kann hinlänglich seyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgesange zu erweisen.

§. 15.

Zum Behufe der in dieser Materie Unbewanderten wollen wir nun dasjenige, was im vorigen Paragraphen gesagt worden ist, ganz entwickeln, und zu dem Ende harmonische Schemata von alten Tonarten nebst einigen nöthigen Kadenz, Modulationen und Transpositionen derselben zum nützlichen Gebrauche darstellen.

Weitere Entwicklung des im vorhergehenden Paragraphen Gesagten.

1 a

Affor.

nisse der Alten in Ansehung der Harmonie sehr beschränkt waren, die heute zu Tage sich immer mehr erweiternde Lehre der Harmonie deswegen keine barbarische Erfindung, wie sie Rousseau zu nennen beliebt, sey. Denn daß die Harmonie in der Natur gegründet sey, beweiset schon eine einzeln aufgespannte und tiefgestimmte Saite, welche ihr Drittel und Fünftel, also den harmonischen Dreiklang, mit sich führt, und vernehmen läßt.

Akkorde über die

Harmonische Schemata,

I. Der dorischen Tonart D, oder des ersten Kirchentons.

erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, und achte Klangstufe der dorischen Tonleiter oder des ersten Kirchentons.

Erste Anmerkung.

Ueber diese Stammakkorde und die von ihnen abstammenden Akkorde.

Dies sind die vornehmsten, aus Terz, Quinte und Oktave bestehenden Stammakkorde, welche bei einer jeden Klangstufe der dorischen Tonleiter, nach Erfordernis der harmonischen Fortschreitung und nach dem Gange der Modulation, Statt haben können, und welche in der Natur dieser Leiter selbst ihren Grund haben, weil kein anderer Klang, als der unmittelbar in dieser Tonleiter liegt, darin begriffen ist. Die von ihnen abstammenden und ihnen zugehörigen Akkorde, als nämlich die Septenakkorde und Sertquartenakkorde, dürfen gleichfalls bei diesen Klangstufen angewendet werden. Die Art ihrer Anwendung wird man weiter unten bei den Choralbeispielen zu zeigen Anlaß finden. Abstammende Akkorde aber sind solche, welche aus den nämlichen Klängen, wie ihre Stammakkorde bestehen, und deren Verhältnis unter einander und folglich auch ihre Bezifferung sich dadurch verändert, daß bald der eine und bald der andere von den obern Klängen zum Grundton gemacht wird, wie aus

folgendem Beispiele zu ersehen ist.

ist ein solcher Stammakkord, von welchem diese 2 Akkorde

durch die Umwendung oder durch die Verlegung eines der obern Klänge in den Grundton herkommen.

Wer sich dessen vollkommen belehren lassen will, studiere das Elementarwerk der Harmonie.

Zweite Anmerkung.

Ueber die Kadenz.

Um Kadenz machen zu können, ist es nöthig, daß man dem Terzquintenakkorde auf der Dominante (fünften Klangstufe) derjenigen Tonika (oder ersten Klangstufe), in welche man fallen will, die große Terz*) gebe, wenn sie vermöge der natürlichen Leiter klein ist; denn mit der kleinen Terz**) kann man auf der Dominante keinen kräftigen und bündigen Schlußfall machen, wie hier beide Beispiele beweisen:

(Die römische Zahl V bedeutet hier die Dominante, und I die Tonika. A ist die Dominante der Tonika D, u. E die Dominante der Tonika A).

Daher

*) Eine große Terz besteht aus zwei ganzen Tönen, wie in obigen 2 Beispielen a-cis und e-gis.

**) Eine kleine Terz besteht aus einem ganzen und großen halben Töne, wie a-c und g-e.

Daher muß man die in dem Akkorde auf der Dominante befindliche kleine Terz groß machen, und beide

Beispiele so spielen:

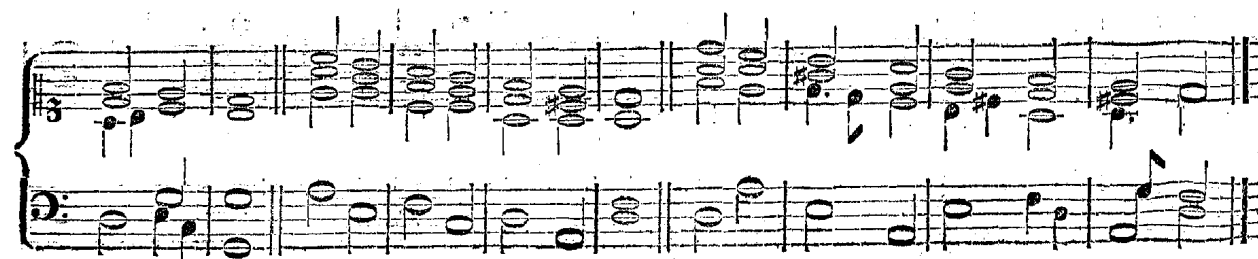
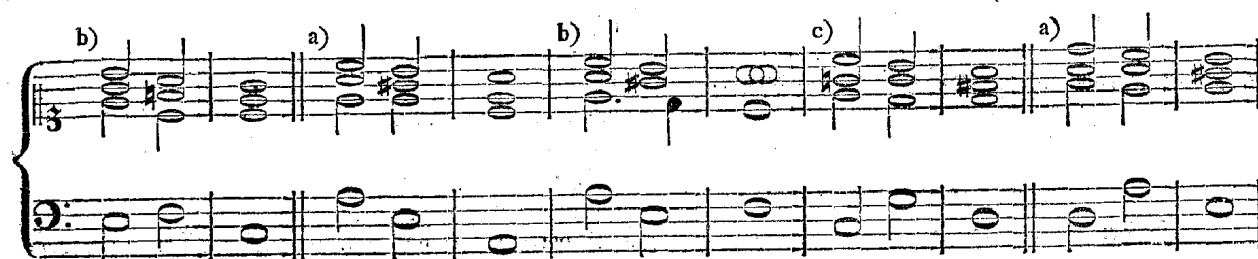
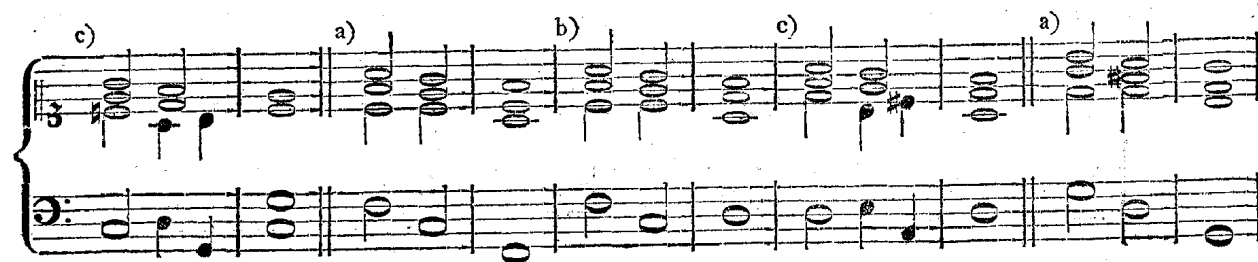
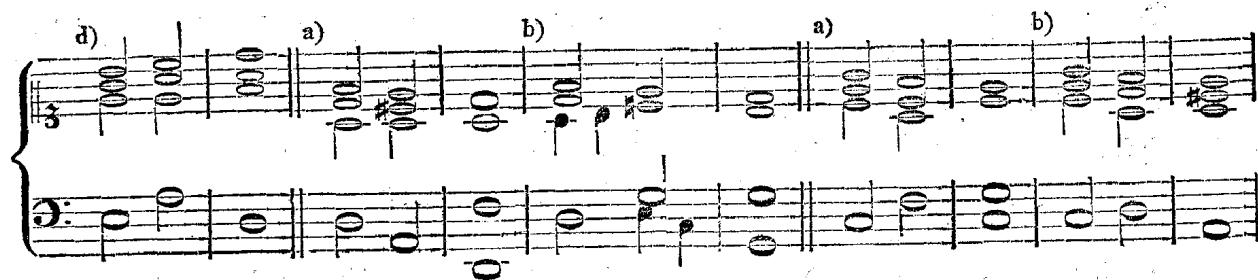
Auch ist nicht zu vergessen, anzumerken, daß sich in die sechste Klangstufe der dorischen Tonart oder des ersten Kirchentons das b sowohl der Harmonie und dem Basse, als der Melodie nach eingeschlichen habe, wie z. B.

Desgleichen bedient man sich bei einer Kadenz, welche man in der Melodie in den Hauptton macht, das

cis in der siebenten Klangstufe auf folgende Weise:

Folgende Kadenzen und Modulationen, welche in der dorischen Tonart oder im ersten Kirchentone vorkommen, können den Ungeübten zur Vorübung dienen.

Kadenzen und
Modulationen
der dorischen
Tonart.



Bei vorstehenden Kadenz und Modulationen zeigen die Buchstaben a) b) c) d) an, daß über einen einzigen melodischen Satz eben so viele Veränderungen der Harmonie, als Buchstaben sind, je nachdem es der Zusammenhang der harmonischen Fortschreitungen erfordert oder zuläßt, angebracht werden können.

Kurze Erkl.

Da die hypodorische Tonleiter oder, welches einerlei ist, die Tonleiter des zweiten Kirchentons für die meisten menschlichen Kehlen zu tief gehet: so liefern wir hier dieselbe um eine Quarte höher übersetzt und mit den gewöhnlichen Akkorden, welche einer jeden Klangstufe derselben natürlich zu kommen dürfen, begleitet.

Warum man die hypodorische Tonleiter übersetzen müsse.

Akkorde

über die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, und achte Klangstufe der hypodorischen Tonleiter

oder des zweiten Kirchentons.

II. Der hypodorischen Tonart, oder des zweiten Kirchentons, um eine Quarte höher, nämlich in das Gmoll übersetzt.

Nun folgen einige Kadenz und Modulationen hierüber.

Kadenz und Modulationen der hypodorischen Tonart.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines, with labels 'b)' and 'a)' indicating specific measures. The bass staff provides a harmonic foundation with sustained notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes labels 'c)', 'a)', 'b)', 'a)', and 'b)' above the treble staff, marking various musical phrases and techniques.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. Labels 'a)' and 'b)' are present above the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate chordal textures in the treble staff, with labels 'a)' and 'b)' indicating specific measures.

Fifth system of musical notation, continuing the complex harmonic and melodic patterns. Labels 'b)', 'a)', and 'b)' are visible above the treble staff.

Sixth system of musical notation, the final system on this page. It concludes with a double bar line and a repeat sign. Labels 'a)' and 'b)' are present above the treble staff.

Da wir die phrygische Tonleiter in ihrer natürlichen Lage und Tonart, nämlich im E, lassen wollen, und hingegen die hypophrygische, weil sie zu tief gehet, um vier Klangstufen höher übersezen müssen (man sehe deshalb oben in der Einleitung die erste Transposition derselben): so füget es sich, daß wir beide zur Erspareung des Raums in einem harmonischen Schema hier darstellen können. Man merke sich aber, daß das e in der phrygischen Leiter nicht nur die erste Klangstufe, sondern zugleich auch der Hauptton, hingegen in der hier unten um vier Klangstufen höher übersezten hypophrygischen Leiter dieses nämliche e zwar wohl die erste Klangstufe, aber nicht der Hauptton derselben sey, welchen man in der vierten Klangstufe a suchen muß. Demnach können beide in einem einzigen Schema dargestellte Leitern, nämlich die Transposition der hypophrygischen Leiter auf Choräle, welche aus dem dritten Kirchentone gehen, und die unübersezte phrygische Leiter auf Choräle, welche nach dem vierten Kirchentone gesezt sind, angewendet werden.

Warum die phrygische und hypophrygische Tonleiter in einem harmonischen Schema dargestellt werden können.

Akkorde

über die erste, zweite, dritte, vierte,

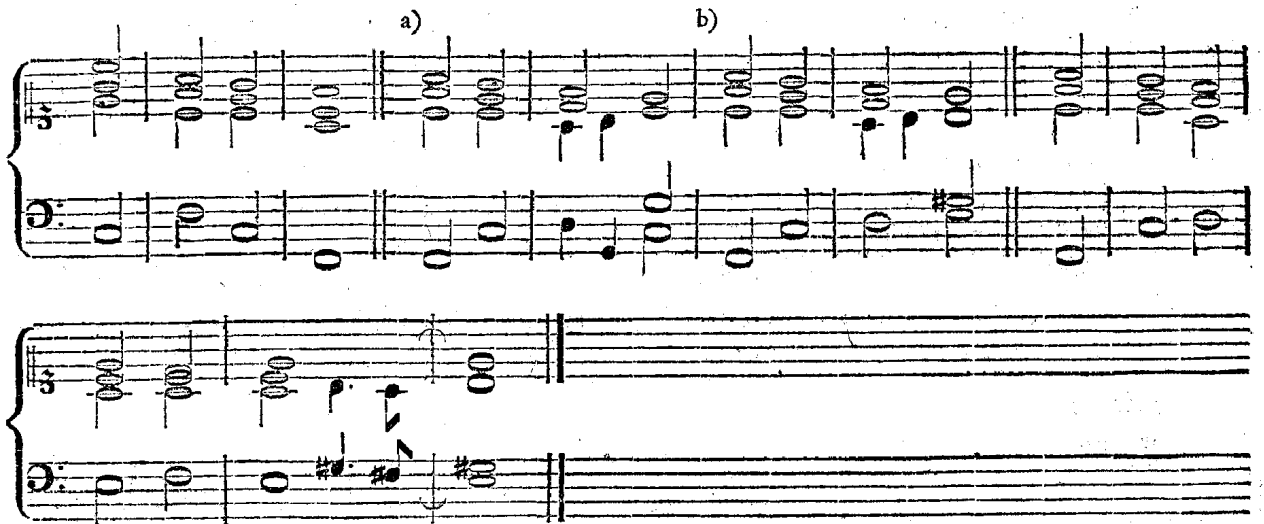
fünfte, sechste, siebente und achte.

III. Der phrygischen Tonart E, und

IV. Der hypophrygischen in das A übersezten Tonart, oder des dritten und vierten Kirchentons.

Folgende Kadenzen und Modulationen hat die phrygische Tonart E mit der um eine Quarte höher übersezten hypophrygischen Tonart A, oder der dritte mit dem vierten Kirchentone gemein.

Kadenzen und Modulationen der phrygischen und hypophrygischen Tonart.



Warum hier die lydische und hypolydische Tonleiter ohne b geliefert werde.

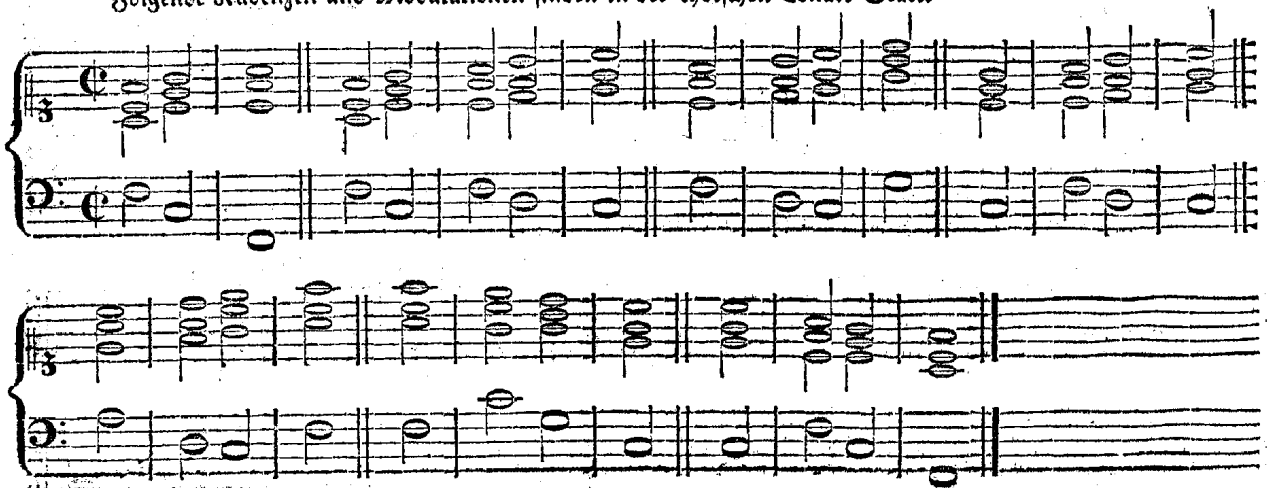
Wir geben nun die lydische und hypolydische Tonleiter $\mathbb{F}$ nach ihrer Richtigkeit ohne b, welches sich erst später eingeschlichen hat: denn sonst kämen beide Leitern der jonischen und hypojonischen gleich. Der fünfte Kirchenton, welcher eigentlich aus dem $\mathbb{F}$, wie die lydische Tonart, gehen sollte, wird gemeiniglich um eine Quarte tiefer, nämlich in das $\mathbb{C}$, heruntergesetzt; hingegen wird der sechste Kirchenton, welcher mit der hypolydischen Tonart übereinkommt, im $\mathbb{F}$ gelassen.

V. Der lydischen Tonart $\mathbb{F}$ ohne b, oder des fünften Kirchentons.



Folgende Kadenz und Modulationen finden in der lydischen Tonart Statt.

Kadenz u. Modulationen der lydischen Tonart.



Akkorde
über die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte,
sechste, siebente und achte Klangstufe der hypolydischen Tonart.

VI. Der hypolydischen Tonart, oder des sechsten Kirchentons.

Einige Kadenzen und Modulationen, welche in der hypolydischen Tonart vorkommen.

Kadenz u. Modulationen der hypolydischen Tonart.

Akkorde
über die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte,
sechste, siebente und achte Klangstufe der miolydischen Tonart.

VII. Der miolydischen Tonart, die eigentlich aus G ohne fis gehet, in das D ohne cis heruntergesetzt, oder des siebenten Kirchentons.

Folgende Kadenzen und Modulationen sind der mikrolydischen Tonart eigen.

Kadenzen und
Modulationen
der mikrolydi-
schen Tonart.

VIII. Der hy-
pomikrolydi-
schen Tonart,
im G ohne fis
gelassen, oder
des achten Kir-
chentons.

Akkorde
über die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte,

sechste, siebente und achte Klangstufe der hypomikrolydischen Tonart.

Folgende Kadenzen und Modulationen kommen in der hypomikrolydischen Tonart vor.

Kadenzen und
Modulationen
der hypomikro-
lydischen Ton-
art.

Akkor-

Akkorde
über die erste,

zweite,

dritte,

vierte,

fünfte,



IX. Der doli-
schen Tonart
A moll, in das
E moll über-
setzt.

sechste,

siebente

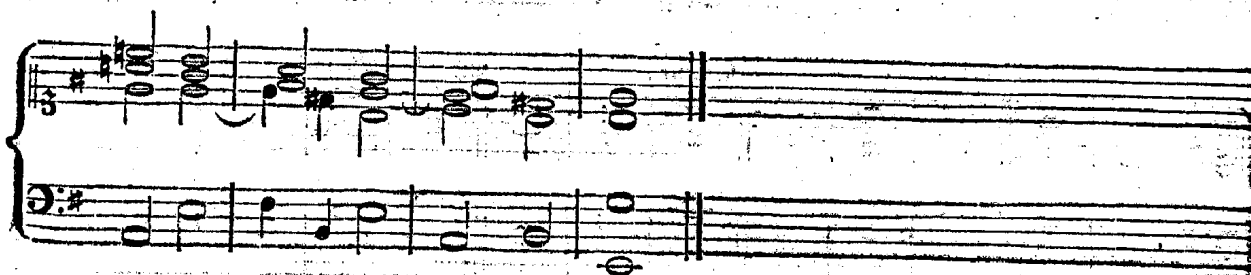
und achte Klangstufe der doli-schen Tonart.



Einige Kadenz und Modulationen, welche der doli-schen Tonart angemessen sind.



Kadenz und
Modulationen
der doli-schen
Tonart.



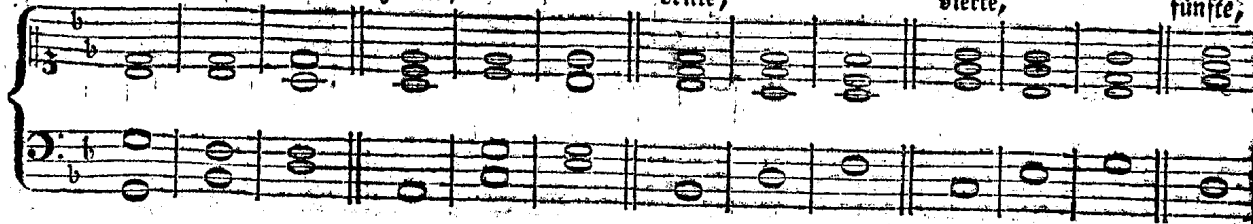
Akkorde
über die erste,

zweite,

dritte,

vierte,

fünfte,

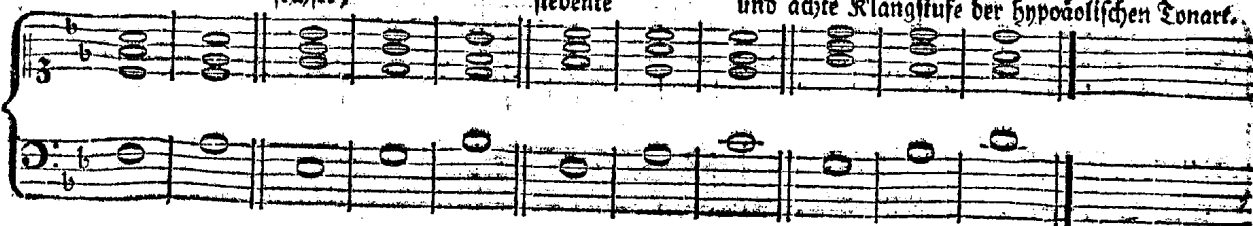


X. Der hypo-
doli-schen Ton-
art in das
E moll über-
setzt.

sechste,

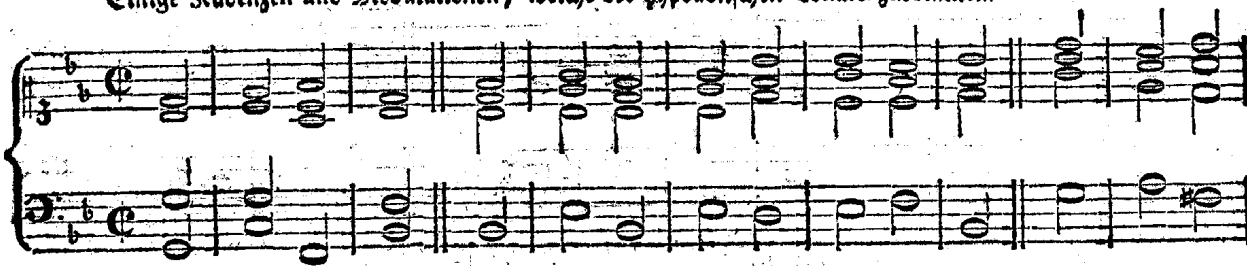
siebente

und achte Klangstufe der hypo-doli-schen Tonart.



Einige Kadenz und Modulationen, welche der hypodolischen Tonart zukommen.

Kadenz und
Modulationen
der hypodoli-
schen Tonart.



XI. Der joni-
schen Tonart C,
in das D dur
übersezt.

Afforde

über die erste,

zweite,

dritte,

vierte,

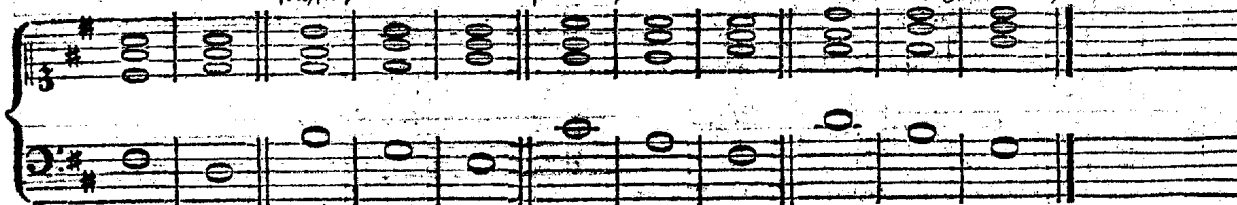
fünfte,



sechste,

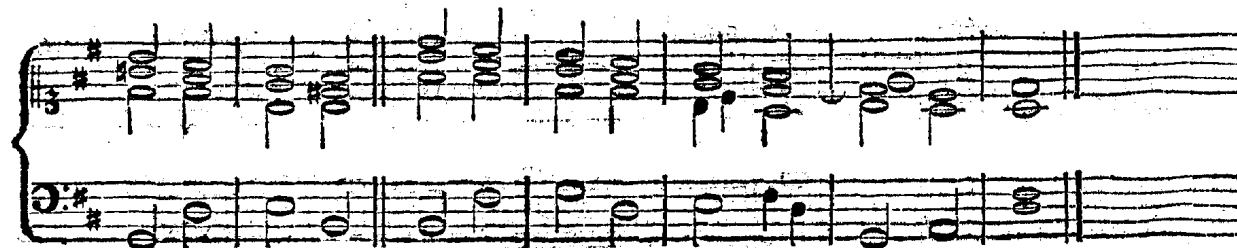
siebente,

und achte Klangstufe der jonischen Tonart.



Einige Kadenz und Modulationen der jonischen Tonart.

Kadenz und
Modulationen
der jonischen
Tonart.



Ufforde
über die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte,

XII. Der hypodorianischen Tonart, um eine Quarte höher, nämlich in das Dur über-
setzt.

sechste, siebente und achte Klangstufe der hypodorianischen Tonart.

Folgende Kadenz und Modulationen sind der hypodorianischen Tonart eigen.

Kadenz und
Modulationen
der hypodori-
schen Tonart.

Anmerkung.

In den bisher gegebenen harmonischen Schematen und Beispielen von Kadenz und Modulationen über die alten Tonarten wird man 1) hie und da eine gewisse Ähnlichkeit unter einigen Sätzen, welche von der Verwandtschaft mancher Tonart mit einer andern herrührt, und 2) einige Septimenakkorde nebst ihren drei ab-
stammenden Ufforden, dem Terzquarten-Septquinten- und Sekundenakkorde, bemerkt haben, welche, da man eine Septime, und so desgleichen eine Nonne, mit einem jeden Terzquintenakkorde oder Dreiklänge ver-
binden kann, in diesen Tonarten ebenfalls angebracht werden dürfen.

§. 16.

Auf diese vorausgeschickten Vorübungen in der harmonischen Begleitung der alten Tonarten folgen hier Choralbeispiele selbst, in ihrer Aechtheit dargestellt, wobei wir nicht nur dasjenige, was sowohl zur weiteren Ver-
ständnis der eigenthümlichen harmonischen Behandlung einer jeden alten Tonart gehört, als was die melodischen
und harmonischen Abweichungen betrifft, in ein deutliches Licht zu setzen, sondern auch nach den bisher gezeigten
vierstimmigen Spielarten abzuwechseln nicht ermangeln werden.

Wie folgende
Choralbeispiele
dargestellt seyn.

31 *) Jesus Christus unser Heiland, der von uns zc.
Dorisch.

Choralbeispiele.

I. Ueber die
Dorische Tonart.

A. Aus protestantischen
Choralbüchern.

Kurze Anmerkung über
das Weispiel
No. 31.

In dieser Melodie hat sich bei i) das b eingeschlichen, und diese Stelle wird nun von den Meisten so ge-

sungen und gespielt.
fließentlich vermie-
me bei Kadenzen

Wir haben das b sowohl in der Melodie als Harmonie be-
den, und nur aus Noth das cis in der ersten Mittelsstimme
gebraucht, um diesen Choral wahrhaft dorisch zu behandeln.

32. Christ ist erstanden zc.

Dorisch.

k)

*) Bei dieser Nummer fängt die Fortsetzung der oben hinter S. 13. abgebrochenen Choralbeispiele wieder an.

3ter Vers Erstanden ist ic.

In vorstehende Melodie*) hat sich bei k) das gis eingewurzelt. Dieß erfordert demnach folgende ver-

Kurze An-
merkung über
No. 32.

änderte harmonische Behandlung; fange derselben um so mehr das An-
art, da man gemeinlich gleich
de beginnt. Bei l) hat sich sogar
daß der Orgelbegleitungssteller sich
ganzen ersten Satz (oder Perio-
des halb D dur. und halb G durmäßig ungefähr auf folgende Art zu behandeln:

giebt aber dem An-
sehen der Amollton-
mit dem Amollakcor-
das fis eingeschlichen,
genöthiget findet, den
ten) des dritten Ver-

33. Ad Magnificat Antiphona.

B. Aus römi-
schen Choral-
büchern.

*) Sie existirt noch in der römischen Kirche, indem sie nebst dem deutschen Texte wenigstens in dem katholischen Gottesdien-
ste zu Diberach, am Auferstehungsfeste Christi gesungen wird.

34. Pfalmus.

Be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne ter - ram tu - am,

Primi toni.

a - ver - ti - sti cap - ti - vi - ta - tem Ja - cob.

Anmerkung.

Uebersie zwei
vorhergehenden
Choralbeispiele.

Es ist bei diesen zwei Beispielen, die aus den römischen Choralbüchern genommen sind, verschiedenes anzumerken, was auch meistens bei den nachfolgenden gilt.

1) Haben wir hier die in katholischen Choralbüchern gewöhnliche Art der Choralnoten angewendet, damit ein Unkundiger sich mit derselben bekannt machen könne. 2) Ist die Unterlegung des Singtextes, zumal wenn er nicht metrisch und poetisch, sondern prosaisch ist, bei solchen Chorälen, wo mehrere Noten auf eine Sylbe gehen, deswegen nothwendig, damit der Organist denselben für sich still nachlesen könne, um mit den Sängern desto richtiger überein zu treffen. Zu leichterem Verständnis desselben sind diejenigen Noten, welche zu einer Sylbe gehören, durch ein Bindungszeichen zusammen gezogen. 3) Findet eine pünktliche Eintheilung der Noten nach dem Takte bei einer solchen Art der Choräle nicht so, wie bei Hymnen, welche ein abgemessenes Sylbenmaass haben, Statt; doch, daß dieses möglich sey, soll unten durch eine kleine Probe gezeigt werden. 4) Bedeutet hier ein ganzer Taktstrich einen längern, und ein halber einen kürzern Ruhepunkt. 5) Zeiget eine lange Note, welche im Bass unter mehrern im gleichen Tone fortgehenden Melodienoten stehet, an, daß man sie so lange aushalten müsse, als besagte gleichlautende Noten in der Melodie fortdauern. 6) Haben wir die Choralmelodien, welche in römischen Choralbüchern auf ein vierlinichtes Notensystem gestellt sind, auf fünf Linien gebracht, damit sich Unkundige desto leichter darein zu finden wissen möchten. Zur Probe wollen wir doch beide Choralmelodien No. 33 und 34. auf vier Linien gestellt geben.

Vorige zwei
Choralmelodien
auf 4 Linien
gebracht.

F Schlüssel. Zu No. 33.

C Schlüssel. Zu No. 34.

Kurze Erklärung.

Erklärung die-
ser Art, Cho-
räle zu schrei-
ben.

Diese beiden Beispiele, welche in zweien verschiedenen Schlüsseln gesetzt sind, gehen aus dem ersten Kirchentone. Um sie zu verstehen, darf man nur von dem vorangesezten Schlüssel ausgehen, das heißt, man zählt von der Linie, worauf der C oder F Schlüssel stehet, stufenweise hinauf- und herabwärts, wenn man die Benennung einer Note wissen will. Wenn z. B. der F Schlüssel, wie hier im ersten Beispiele, auf der dritten Linie stehet,

steht, so heisset natürlich die darauffstehende Note f, folglich die auf der dritten Spatie stehende Note g, die auf der vierten Linie a, und die über der vierten Linie befindliche Note h oder b; dagegen ist die auf der zweiten Spatie stehende Note c, die auf der zweiten Linie d, die auf der ersten Spatie e, und die auf der ersten Linie befindliche Note h oder b, je nachdem ein oder kein b vor der Note steht. Wenn der C-Schlüssel, wie oben im zweiten Beispiele, auf der vierten Linie steht, so heisset die auf derselben befindliche Note c, die über derselben stehende Note d, die auf der dritten Spatie h, die auf der dritten Linie a, die auf der zweiten Spatie g, die auf der zweiten Linie f, die auf der ersten Spatie e, und endlich die auf der ersten Linie stehende Note d.

Fortsetzung der vorigen Anmerkung.

Und nun noch die versprochene Probe der rhythmischen Eintheilung des obigen Choralbeispiels No. 34.

Be - ne - di - xi - ti Do - mi - ne ter - ram tu - am, a - ver - ti - ti cap -
 3 4 6 5 6
 ti - vi - ta - tem Ja - - cob.
 8b7 8 3*

Rhythmische
Eintheilung
des obigen Cho-
rals No. 34.

Uebrigens bemerkt man das b, welches No. 33. in der Melodie und No. 33 und 34 in der Harmonie vorkommt, von selbst. Ferner kann man wahrnehmen, daß der Anfang des Beispiels No. 33 in Ansehung der Harmonie nicht im weichen D, sondern im weichen A, geschieht, welches in alten Choralmelodien nichts ungewöhnliches ist. Doch steht das weiche A mit dem weichen D in naher Verwandtschaft, und ist der dorischen Tonleiter vollkommen gemäß.

Schluß der
Anmerkung
über No. 33
und 34.

35. Von Gott will ich nicht lassen.

Hypodorisch, um ein 4te höher.

Vom Chr. Demantius, Cantor zu Freiberg
in Meissen, 1620 componirt.

II. Ueber die
hypodorische
Tonart.

A. Aus pro-
testantischen
Choralbüchern.

36. Nun komm der Heiden Heiland. 1c.

Hypodorisch.

Kurzes Ur-
theil über No.
35 u. 36.

Diese beiden Choräle, welche wahrhaft hypodorisch gesetzt, und um vier Klangstufen höher, nämlich aus dem D in das G, transponirt sind, gehen um so weniger aus dem wahren Gmoll, weil ihnen das es fehlt, welches wir auch in der harmonischen Begleitung, um dieselbe wahrhaft hypodorisch zu setzen, beflissenlich vermieden, und nur No. 35. bei m) in der ersten Mittelstimme, und zwar im Durchgange, uns erlaubet haben.

37. Ad Magnificat, Antiphona.

B. Mus; ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.

38. Pfalmus.

Ju - bi - la - te De - o Ja - cob.

Sowohl die Melodie als die harmonische Begleitung derselben bei No. 37. entspricht dem Geiste der zweiten Kirchentonart ganz; die Melodie aber bei No. 38, besonders ihre harmonische Begleitung kömmt in der ersten Hälfte der Durtonart, und in der andern dem wahren Gmoll vollkommen gleich. Uebrigens müssen sich die Melodiennoten hier in Ansehung des Rhythmus nach dem Werthe der Begleitungsnoten richten.

Kurzes Urtheil über No. 37 und 38.

39. Es woll uns Gott genädig seyn u.

Phrygisch.

III. Ueber die phrygische Tonart E.

A. Aus protestantischen Choralbüchern.

40. Gott ist die Liebe u.

Phrygisch.

Vom Rheinel in Memmingen comp. 1780, u. von dem Herausgeb.
des neuen Württembergischen Choralb. in diese Tonart übertragen.

A n m e r k u n g.

Ueber die har-
monische Be-
handlung der
phrygischen
Tonart, oder
des vierten Kir-
chentons.

Die harmonische Behandlung der phrygischen Singart oder des vierten Kirchentons, welcher gemeinlich im E gelassen wird, ist vielleicht unter allen andern die schwerste. Diese Tonart ist weder das heutige Emoll, noch E dur. Das erstere deswegen nicht, weil kein fis darin Statt finden darf, und das andere darum nicht, weil der Edurakkord, welcher sowohl im Anfange und Fortlaufe als am Ende einer solchen Melodie vorkommt, die Harmonie auf der Dominante des Amoll vorstellt, und sich auf dasselbe beziehet. Man kann sie demnach als ein Mittelglied zwischen beidem ansehen.

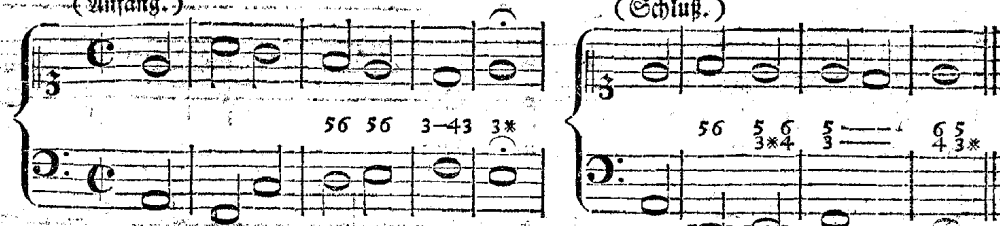
Man gebe in Ansehung der harmonischen Behandlung dieser Tonart, vornehmlich auf den Anfang und Schluß der zwei vorstehenden Choralbeispiele Acht, und vermeide bei phrygisch gesetzten Melodien, wenn man anders die harmonische Begleitung dem Geiste der phrygischen Tonart gemäß einrichten will, im E dur anzufangen und in demselben zu endigen, wie es von so Vielen z. B. in der Melodie „Befiehl du deine Wege“ geschieht,

(Anfang.)

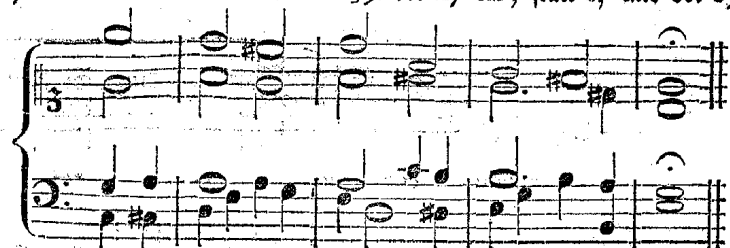
(Schluß.)

welche sie so

(Anfang.) (Schluß.)

anstatt so:  spielen.

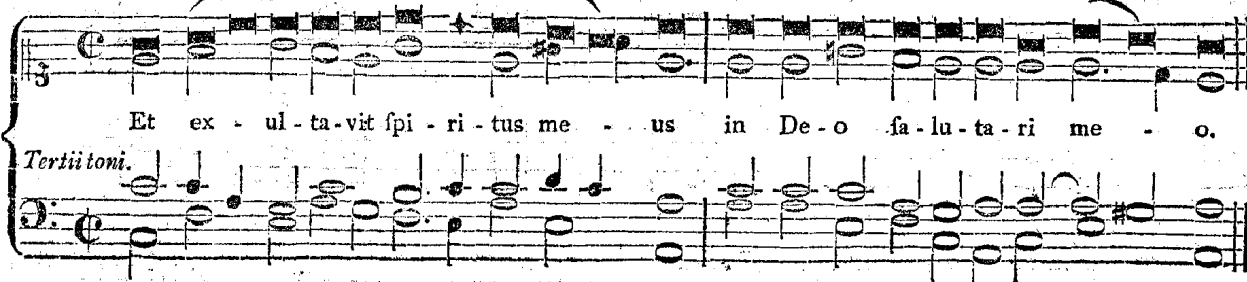
Von Manchen wird in der Melodie No. 39. bei n) cis, statt c, und bei o) fis, statt f, gesungen und

gespielt, wie hier:  welches eine Abweichung

von der phrygischen Tonleiter ist.

Das, was in dieser Anmerkung gesagt worden ist, gilt auch bei den weiter unten folgenden Choralbeispielen über den vierten Kirchenton.

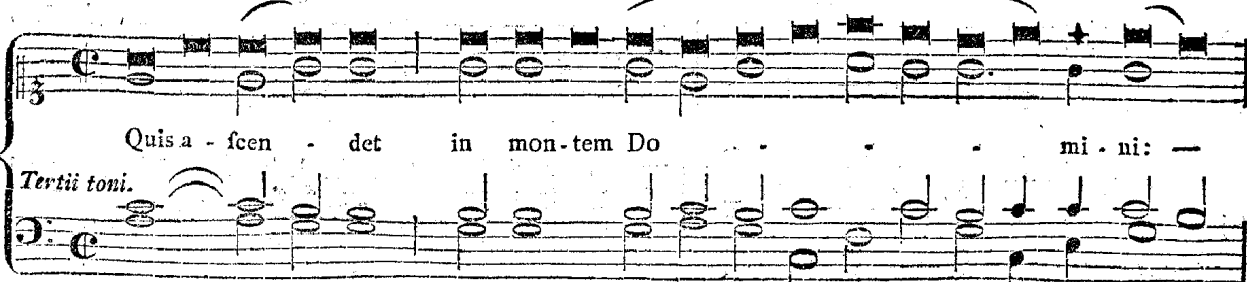
41. Hymnus.

 Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o fa - lu - ta - ri me - o.

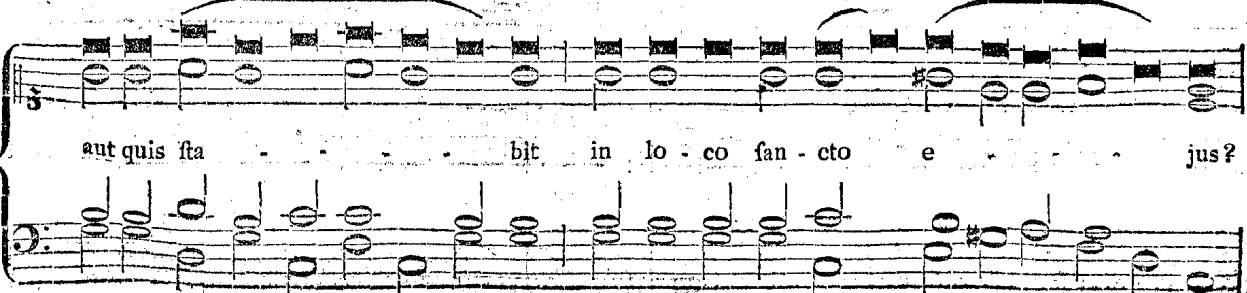
Tertii toni.

B. Aus katholischen Choralbüchern.

42. Antiphona ex Psalmo.

 Quis a - scen - det in mon - tem Do - mi - ni: —

Tertii toni.

 aut quis sta - bit in lo - co fan - cto e - jus?

in - no cens ma - ni - bus:

et - - - mundo cor - de.

43. Mitten wir im Leben sind u.
Hypophrygisch.

Von D. M. Luther comp.

IV. Ueber die
hypophrygische
Tonart.

A. Aus pro-
testantischen
Choralbüchern.

6 43* 56 3*

6 6 4 3 6 43*

3 1/2 3*

6 3* 3 1/2 43 56 3*

56 6 5 3* 34 -

43 98 3* 43 9-87 5 3*23*-

44. O großer Gott von Macht ic.
Hypophrygisch. Um eine Quarte höher.

2 6 7

6 56 p) 7 5 - 6

4 3 7 3 7 3* 9 8 3*

6 6 4 3* 44 6 26 26 26 3 3*

45. Ex Pfalmo.

B. Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.

Quarti toni. 6 3* 3* 5 3 3* 6 6 3*

A sper - ges me Do - mi - ne — hy - so - po et — munda - bor.

La - va - bis me, et fu - per ni - vem de - al - ba - bor.

5 6 5 6 3 4 5 6 5 3*

46. Hymnus. Conditor alme fiderum etc.

Um eine Sekunde höher.

Quarti toni. 3* 6 6 6 5 6 5 6 5 3

5 6 4 3 4 5 6 6 5 4 5 3*

Anmerkung.

Ueber die 4
vorstehenden
Choralbeispiele.

Wir haben uns bei den vier vorstehenden Choralbeispielen, so viel möglich, beflissen, die harmonische Begleitung dem Genius der hypophrygischen Tonart gemäß einzurichten, und daher z. B. in No. 44. bei p) im

Wasse das es vorsätzlich vermieden, da andere vielleicht so

6 5

würden

gesetzt haben, welches in einer andern Tonart recht wäre.

Man vergleiche die harmonische Begleitung zu dem Hymnus No. 46. mit der zu dem nämlichen oben No. 9. schon vorgekommenen: so wird man wahrnehmen, daß 1) dieselbe hier wahrhaft phrygisch und hypophrygisch, dort aber ionisch behandelt sey, und 2) daß beide Melodien, worunter die No. 9. aus dem katholischen Liberachischen, und die No. 46. aus dem Choralbuche des Norbertinerordens genommen ist, einige Veränderungen haben, welches beweiset, daß auch in der katholischen, wie in der protestantischen Kirche eine und eben dieselbe Choralmelodie nicht an allen Orten gleichlautend gesungen werde.

Da

Da sich, wie schon oben in der Einleitung mit beigefügter Ursache gesagt worden ist, keine nach der lydischen und hypolydischen Tonart achtgesetzte Kirchenmelodie in der protestantischen Kirche mehr vorfindet: so geben wir hier, um diese beiden Tonarten und somit den fünften und sechsten Kirchenton nicht zu überhüpfen, ein Paar Beispiele aus römischen Choralbüchern.

Vorerinnerung.

47. *Quinti toni.*

V. Ueber die lydische Tonart, oder über den fünften Kirchenton aus römischen Choralbüchern.

Kurze Bemerkungen.

Dieses aus P. Spießens musikalischem Traktat entlehnte Beispiel ist ächt lydisch, ohne b sowohl der Melodie als Harmonie nach, indem bei q) die B Harmonie nicht vorkommt, deren sich mancher Orgelspieler bedienen würde, und bei r) das h in der vierten Klangstufe der lydischen Tonleiter anpasst.

48. Psalmus.

Um eine Quarte tiefer.

Quinti toni.

Mi-ra-bi-li-a te-sti-mo-nia-tu-a, i-deo scru-ta-ta est e-a a-ni-ma me-a.

Dieses kurze Beispiel soll, wenn es gleich um eine Quarte tiefer gesetzt ist, lydisch und quinti toni seyn; lautet aber im Grunde wegen der vierten Klangstufe f jonisch.

49. Sexti toni.

VI. Ueber die hypolydische Tonart, oder über den sechsten Kirchenton aus katholischen Choralbüchern.

Dieses kurze Beispiel, welches hypolydisch oder sexti toni seyn soll, zeichnet sich blos durch das ächte Gepräge des Magalischen aus; artet aber in das Jonische aus.

50. Psalmus.

Sexti toni.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-to me-o fe-de a dex-tris me-is.

Dieses Beispiel ist ganz im heutigen Idur gesetzt. Ueberhaupt haben wir, bei aller uns gegebenen Mühe, im Betreff des fünften und sechsten Kirchentons kaum ein ächt lydisches Beispiel, welches oben No. 47. enthält, auffinden können. Alle andere kommen der jonischen und hypojonischen Singart gleich.

51. Auf diesen Tag bedenken wir 2c.

MixoLydisch.

VII. Ueber
die mixolydis-
sche Tonart od.
über den sie-
benten Kir-
chenton.

A. Aus pro-
testantischen
Choralbüchern.

52. Es ist das Heil uns kommen her 2c.

Oder: Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut 2c.

MixoLydisch.

Von Paul Speratus, welcher von 1484
bis 1554. lebte, componirt.

Um eine Quarte tiefer, aus dem Dur ohne cis.

53. Doxologia.

Um eine Quarte tiefer.

Glo - ri - a — pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto: —

Septimi toni. 4 6 - 4 6 4 6 5 3

B. Aus rö-
mischen Cho-
ralbüchern.

fic - ut — e - rat in prin - ci - pi - o et nunc — et fem - per,

6 6 - 4 6 4 6 5 3

et — in — se - cu - la se - cu - lo - rum, A - men.

8 8 = 4 6 4 6 4 3 7 76 98 4 3 7

54. Gelobet seist du, Jesu Christ etc.

Von D. M. Luther componirt.

Mixolydisch, aus dem G ohne fis. *)

VIII. Ueber
die hypomixoly-
dische Tonart
G.

A. Aus pro-
testantischen
Choralbüchern.

Handwritten musical score for hymn 54. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

55. Hymnus. O Lux beata Trinitas etc.

B. Aus römi-
schen Choral-
büchern.

Octavi toni.

Handwritten musical score for hymn 55. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The final system ends with a double bar line.

*) Versteheet sich nur in der Melodie; denn in der Harmonie ist es, wie einmal das cis, unvermeidlich.

Ky - ri - e — e - le - y - fon.

Octavi toni. 3* 6 3* 6 7⁶ 4 3* 3* 3* 6 5 3*

Chri - ste e - le - y - fon.

6 3* 5 6 6⁷ - 4 3 6 6⁵ 4 3

Kyrie ut supra.

Glori - a — in ex - cel - sis De - o. Et in — ter - ra pax homi - ni - bus

3* 7* 8 3* 6 3* 6 3* 3* 4 3* 6 6 4 8 7

bo - nae vo - lun - ta - tis.

3* 8 3* 6 4 3*

A n m e r k u n g.

Die harmonische Behandlung der in mixolydischer und hypomixolydischer Tonart gesetzten Kirchenmelodien erfordert nicht minder die Aufmerksamkeit des Harmonikers, wie die der phrygischen Tonart. Diese beiden Tonarten gehen unübersezt aus dem G dur ohne fis, wie aus den obigen Melodien No. 51, 54, 55 und 56. zu ersehen ist, oder um vier Klangstufen herunter gesetzt aus dem D dur ohne cis, wie die Melodien oben No. 52 und 53. ausweisen. Man hat hierbei vornehmlich zu merken, daß sowohl die mixolydische als hypomixolydische Tonart, oder der achte Kirchenton, im G gelassen, einen starken Bezug auf die Tonart C dur (oder auf die jonische Tonart) habe, und daß der Grund- und Hauptton G gleichsam als die Dominante des Grundtones C anzusehen sey. Ist aber die mixolydische Tonart oder der siebente Kirchenton in das D dur heruntergesetzt, wie man in den zwei Melodien No. 52 und 53. sehen kann; so stellt der Grund- und Hauptton D gleichsam die Dominante des Grundtons G vor, weil sich die harmonischen Gänge einer solchen Melodie, die aus D dur, ohne ein cis in der Melodie zu haben, gehet, meistens auf G dur beziehen.

Ueber die harmonische Behandlung der mixolydischen und hypomixolydischen Tonart, oder des siebenten und achten Kirchentons, wie auch über die vorigen Choralbeispiele.

Da wir uns bemühet haben, die Melodien No. 51, 52 und 54. in ihrer ursprünglichen Gestalt mit einer ihnen angemessenen harmonischen Begleitung darzustellen: so fällt es keinem schwer, den Abtich, welchen diese

gegen jene mit der Zeit ausgeartete und heute zu Tage gebräuchliche Melodien über ebendieselben Lieder machen, von selbst zu bemerken, wenn er diese mit jenen in Ansehung der Melodie und Harmonie vergleicht.

Auch die aus römischen Choralbüchern genommene Melodien No. 53 und 55. haben sich unverfälscht erhalten; nur die Choralmelodie No. 56, wenn darinn gleich kein *fa* vorkömmt, ist, den zweiten Satz bei Christus eleyson ausgenommen, nicht ächt hypodorisch, weil sie sich in Ansehung der harmonischen Begleitung, welche man nicht wohl anders setzen kann, der ionischen Singart nähert.

57. Wer nur den lieben Gott läßt walten u.

Neolisch.

Von Ehr. Neumark, Archivsekretär u. Bibliothekar in Weimar, der 1681. starb, componirt.

IX. Ueber die äolische Tonart A moll, aus protestantischen Choralbüchern.

58. Allein zu dir, Herr Jesu Christ u.

Hypodorisch.

X. Ueber die hypodorische Tonart, aus protestantischen Choralbüchern.



Da die äolische und hypoäolische Tonart dem heutigen Amoll, von welchem die übrigen heutigen Moll-tonarten nur Uebersetzungen sind, und die jonische und hypojonische Tonart dem heutigen Cdur, nach welchem alle andere Durtonarten ebenfalls nichts als Transpositionen genennet werden können, vollkommen gleich kommt: so findet auch eine gleiche harmonische Behandlung solcher darnach gesetzten Melodien statt, welche keineswegs solchen Schwierigkeiten, wie die vorigen alte Tonarten, unterworfen ist. Folglich sind keine besondere Anmerkungen weder über die zwei vorhergehende, noch über die zwei nachfolgende Choralbeispiele zu machen nöthig, wenn wir anders den Raum auf andere noch abzuhandelnde Materien sparen wollen.

Erinnerung wegen der äolischen und jonischen Tonart.

59. Ein feste Burg ist unser Gott u.
Jonisch.

Von D. M. Luther componirt.



XI. Ueber die jonische Tonart Cdur, aus protestantischen Choralbüchern.

60. Nun freut euch, liebe Christeng'mein etc.
Hypoionisch, um eine Quinte höher.

XII. Ueber die
hypoionische
Tonart, aus
protestantischen
Choralbüchern.



§. 17.

Von der Be-
handlung des
Pedals bei dem
Choralspiele.

Von der Behandlung des Pedals bei dem Choralspiele ist zwar schon in dem vierten Abschnitte der ersten Abtheilung dieser Orgelschule §. 3. etwas wenig gesagt worden; doch, da ein ununterbrochenes Aushalten desselben bei solchen Choralen, deren Bass, wie bei den meisten der vorhergehenden Choralbeispiele, in halben und ganzen Noten besteht, den Ohren nicht nur lästig fiel, sondern auch dem Choralspiele selbst Kraft und Leben benähme*): so findet auch hierin grata varietas (angenehme Abwechselung) statt, nach welcher man auf dem Pedal die Töne bald kurz abstößt, bald lange aushalten, bald aber mit demselben eine kurze Zeit lang gar schweigen, und alsdann mit Nachdrucke wieder einfallen kann.

Von dieser abwechselnden Pedalspielart sowohl, als von eignen, sich vor dem Manualbasse auszeichnenden Gängen des Pedalbasses, welche, bisweilen und sichtlich angebracht, eine vorzügliche Wirkung bei dem Choralspiele hervorbringen, und das Werk eines Meisters verrathen, werden in den zwei folgenden Absätzen dieses ersten Abschnitts hinlängliche Beispiele vorkommen.

*) Manche Organisten glauben durch das lange und immerwährende Aushalten der Pedaltöne den Vorsänger und das Volk desto besser im Tone zu halten. Dieses mag Nothfalls, wo das Volk im Tone heruntersinken will, angehen, wiewohl noch ein anderes Mittel, welches wir im nächsten Absätze angeben wollen, damit verbunden werden muß; aber es ist auch gewiß, und der richtigsten Beobachtung gemäß, daß der größte Theil des Volks mehr auf die Melodie, als auf den Bass und die Harmonie Acht zu geben pflege.

II. Absatz. Von der mehrstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs.

§. 18.

Was die mehr-
stimmige Or-
gelbegleitung

Unter einer mehrstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs versteht man eine solche, welche aus fünf, sechs, sieben bis acht Stimmen bestehen, sie mögen nun Ausfüll- oder wesentliche Stimmen seyn. Ausfüllstimmen

men dienen blos zur Verstärkung der Harmonie; bei den wesentlichen, vielfachen Stimmen aber soll sich eine jede derselben durch eine besondere Bewegung, und gleichsam durch einen eigenen Gesang auszeichnen. Die erstere Ges- und Spielart ist demnach leichter, als die andere.

des Choralgesangs sey.

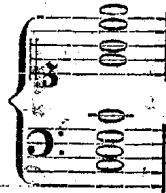
Die Anwendung dieser vollstimmigen Spielart ergiebt sich von selbst, indem sie 1) bei einer sehr großen Menge Volks, und 2) nur in dem Augenblicke, wo das Volk, wenn es schon in der Anzahl gering seyn sollte, im Tone herabsinken, oder sonst der Gesang in eine Unordnung gerathen will, statt findet.

Von der Anwendung derselben.

Um aber ein vielstimmiges Choralspiel auf der Orgel hervorzubringen, ist man genöthiget, die Klänge der Afforde zu verdoppeln und oft zu verdreifachen, da ein jeder harmonischer Dreiklang (oder Hauptafford) nebst seinen zwei Umwendungen nur aus drei wesentlichen Klängen; ein Septimen- und Nonnenafford aber nebst seinen drei Umwendungen aus vier Klängen bestehet.

Was zu einem solchen mehrstimmigen Orgelspiele erfordert werde.

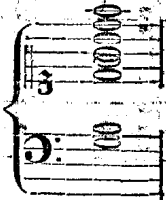
3. B. in dem achtschimmigen Terzquintenafforde,



welcher an sich nur aus den drei we-

sentlichen Klängen c e g bestehet, ist das c und e dreifach, und das g doppelt genommen; hingegen in dem achts-

stimmigen Septimenafford, derselben nur verdoppelt werden.



der im Grunde nur die vier Klänge g h d f enthält, dürfte ein jeder

§. 21.

Die erstere und leichtere Art der mehrstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs theilet sich in zwei Untergattungen. Die erste derselben bestehet aus lauter gleichfortlaufenden sehr vollgriffigen Afforden, und die zweite aus mindervollgriffigen Zusammenstimmungen, welche bisweilen mit sehr starken Vollgriffen untermengt werden. Diese letzte Gattung ist sehr frappant.

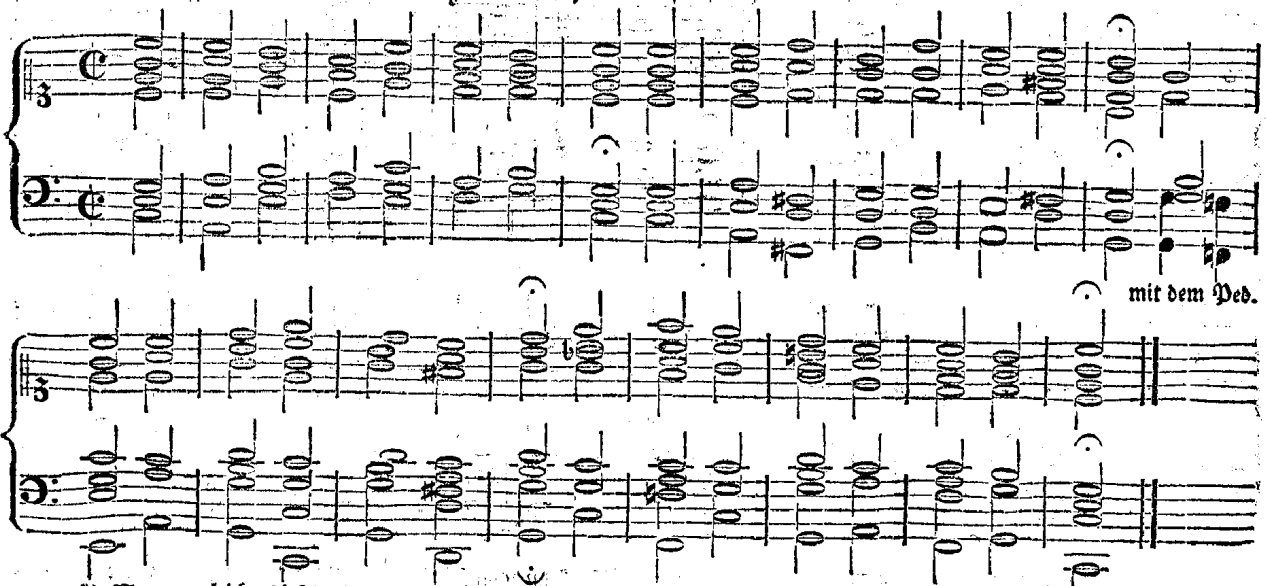
Von der Einteilung der ersten mehrstimmigen Orgelbegleitungsart.

§. 22.

Wir liefern hier nun von der ersten Gattung einige Beispiele, die wir meist aus den oben bereits gelieferten Melodien in der Absicht wählen, damit ein Lernbegieriger diese vollgriffig bearbeitete Choräle mit jenen vierstimmig gesetzten Choralbeispielen vergleichen, und die Art ihrer Bearbeitung desto leichter daraus abnehmen könne.

Von der ersten Gattung.

61. Nun laßt uns Gott dem Herren (c.*)



Mehrstimmige Choralbeispiele.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

mit dem Ped.

*) Man vergleiche dieses Choralbeispiel oben mit No. 1 und 21.

Ein Paar
Bemerkungen
über diese mehr-
stimmige Spiels-
art.

Hierbei ist zweierlei anzumerken, 1) daß man es mit den sonst im vier- und fünfstimmigen Satz verbotenen Oktaven- und Quintengängen bei einer solchen vollgriffigen Spielart nicht immer so genau nehmen dürfe, weil sie hier oft unvermeidlich, aber auch unmerkbar sind, und 2) daß solche anhaltende Vollgriffe die Melodie ziemlich verdunkeln. Daher ist es rathsam, daß man manchmal zur Abwechslung solche vollen Akkorde in der ersten Hälfte ihrer Dauer gebrochen anspielt, und in der andern Hälfte die Melodie ganz allein gleichsam durchscheinen lasse*), wie folgendes Beispiel weiset:

62. Gott des Himmels und der Erden etc.

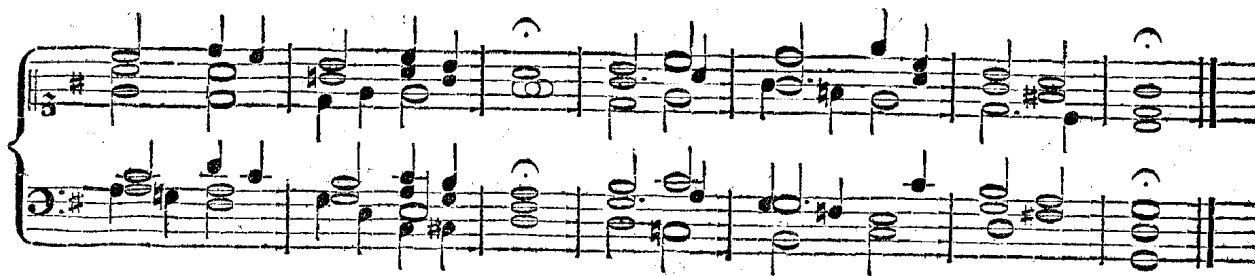


63. Kommt zum großen Abendmahl etc.

II. Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.



*) Dieser Art zu spielen, wie bei No. 62 und 64. angegeben ist, kann man sich hauptsächlich bedienen, wenn eine Gemeinde im Tone herunter sinken will, und noch dabei mehrere Register ziehen.



64. Tantum ergo etc.
Introitus.

Chorus.



mit dem Ped.



Ped.

A n m e r k u n g.

Ueber die vor-
gen Beispiele.

In dem Choralbeispiele No. 64. bemerkt man, bei Vergleichung der No. 62. beobachteten Manier mit der gegenwärtigen hier, eine umgekehrte Behandlung, nach welcher hier und da der Melodieton in der ersten Hälfte seiner Dauer dem Ohre, von aller Harmonie entbloßt, dargebracht wird, und erst in der andern Hälfte die vollstimmigste Harmonie einfällt. Nur ist hierbei eine fluge, zu rechter Zeit angebrachte und nicht zu übertriebene Anwendung dieser Spielart zu empfehlen.

§. 23.

Von der an-
dern Gattung.

Jetzt geben wir auch ein Paar Beispiele von der andern Gattung der mehrstimmigen Orgelbegleitung des Choralgesangs (S. §. 21); suchen uns aber der Neuheit wegen solche Choralmelodien aus, welche bisher noch nicht vorgekommen sind.

65. Jesus, meine Zuversicht u.

I. Aus protes-
tantischem Cho-
ralbüchern.

Ohne Pedal. Mit Ped.

Ohne Ped. Mit Ped.

66. Ex hymno S. S. Ambrosii et Augustini.

Quarti toni.

II. Aus Katho-
lischen Choral-
büchern.

Te De - um lau - da - mus; te Do-mi-num con - fi - te - mur.

Te - ae - ter - num Pa - trem. om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.

§. 24.

Am Schlusse dieses zweiten Absatzes, den wir, um weiter zu eilen, kurz abgefaßt haben, kommt noch die Reihe an solche Choralbeispiele, welche theils aus fünf, theils aus sechs wesentlichen Stimmen bestehen, wegen der eigenen Bewegung dieser Stimmen aber schwerer, als die sechs vorhergehende blos vollgriffige Choralbeispiele, zu setzen und zu spielen sind.

Choralbeispiele, von wahrhaft fünf- und sechsstimmigem Gange.

67. Ach bleib mit deiner Gnade u.

Fünfstimmig.

Mit obligattem Pedal.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

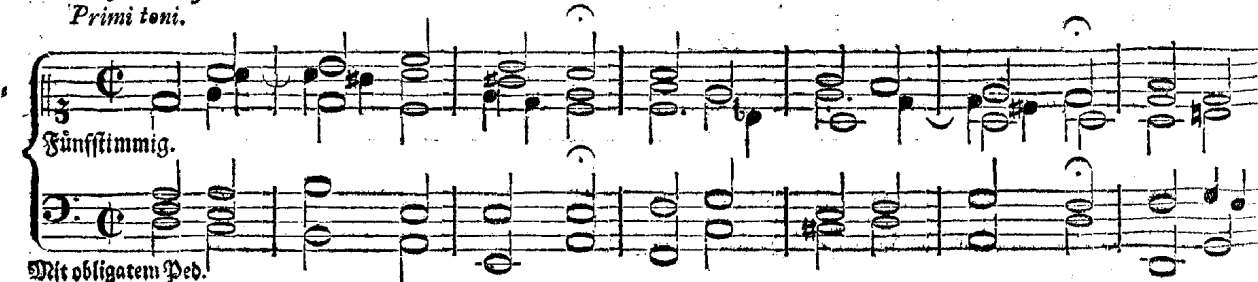
68. In allen meinen Thaten ic.

Sechsstimmig.



69. Hymnus. Ave maris stella etc.

Primi toni.

II. Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.



70. Alleluja.

Sexti toni.



III. Absatz. Von dem veränderten*) Choralspiele auf der Orgel.

Vorankündigung.

Je einfacher eine Choralmelodie ist, desto fähiger ist dieselbe der mannichfaltigsten und künstlichsten Bearbeitung. Es kann zwar nicht in Abrede genommen werden, daß diejenigen auf der einen Seite nicht Recht haben sollten, welche behaupten, man müsse den Choral seiner Simplizität nicht berauben; allein, auf der andern Seite betrachtet, fällt es einem Meister in der Orgel- und Orgelspielfkunst nicht nur schwer, ja oft gar unmöglich, der Versuchung, wozu ihn der Reichthum seines Genies verleitet, zu widerstehen, um keine mannichfaltige und anwendbare Veränderungen im Choralspiele nach Maaßgabe der Zeit und Umstände anzubringen, sondern es ist auch wahr, daß das immerwährende Einerlei ermüde, und daß demnach auch hierin das *Idem et Varium*, d. i. Ebendasselbe in mannichfaltiger Gestalt dargestellt, statt finden dürfe. Jedoch müssen wir gestehen, daß wir diejenigen musikalischen Gaukeleien, deren sich manche Organisten bei der Orgelbegleitung des Choralgesangs bedienen, keineswegs billigen; behaupten hingegen aber, daß es möglich sey, auch dem mannichfaltig veränderten Choralspiele auf der Orgel eine dem Gottesdienste gemäße Anständigkeit und Pracht zu geben, welches wir in diesem Absätze durch Beispiele beweisen werden.

Ueber die Fähigkeit des veränderten Choralspiels auf der Orgel.

*) Oder, wie man sich sonst ausdrückt, variirten.

Da

Da es nun die Vollständigkeit dieses Werkes erheischt, diese Materie hier gehörig (wiewohl so kurz, als möglich) abzuhandeln: so überlassen wir es der Willkür eines jeden Organisten, ob er von dieser mannichfaltigen und kunstreichen Spielart einen oder keinen Gebrauch machen will, oder ob es ihm die Umstände, in welchen er sich befindet, wirklich gestatten.

§. 25.

Wie vielerlei Veränderungen das Choralspiel leide.

Das Choralspiel auf der Orgel leidet sechserlei Arten der Veränderungen, welche darin bestehen, daß man 1) bei einer jeden Strophe einen andern Bass nebst einer veränderten Harmonie, mit Beibehaltung der einfachen Melodie, anbringen, 2) die Mittelstimmen sowohl als den Bass mit verschiedenen Figuren und Läufen ausrüsten, 3) die Choralmelodie selbst auf mannichfaltige Weise figurirt vortragen, 4) dieselbe contrapunktisch, 5) kanonisch, und endlich 6) figurirt bearbeiten kann. Eine jede dieser 6 Arten soll jetzt besonders vorgenommen, und mit Beispielen belegt werden.

§. 26.

Von der ersten Art der Veränderung.

Die erste Art des veränderten Choralspiels auf der Orgel, welche in einer bei jeder Strophe getroffenen Veränderung des Basses und der Harmonie über eine und eben dieselbe Choralmelodie besteht, und einen in der Harmonik wohl bewanderten Orgelspieler erfordert, ist theils wegen der angenehmen Abwechslung, theils auch oft wegen des in mancher Strophe veränderten Affekts und Ausdrucks nothwendig, und nur etwa in den Augen desjenigen, der sie aus innerm Bewußtseyn seiner Unvermögenheit äußerlich verachten muß, verwerflich. Nach Beschaffenheit einer Choralmelodie sind in Rücksicht dessen bisweilen mehrere, und bisweilen weniger Veränderungen des Basses und der Harmonie hervorzubringen möglich. Dieses wollen wir nun durch einige praktische Beispiele zeigen.

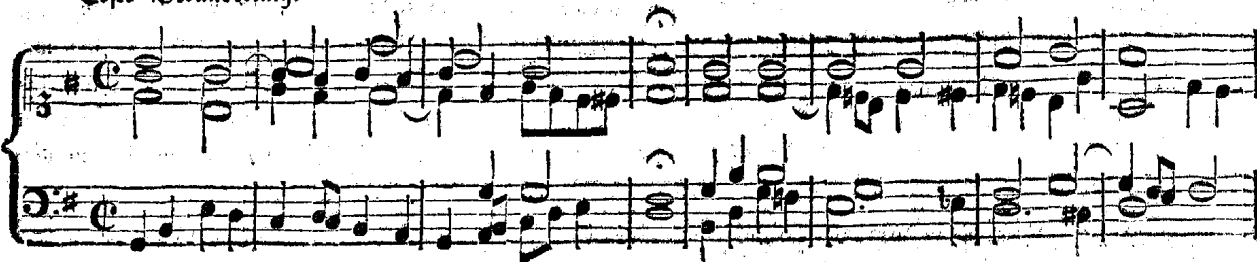
71. Liebster Jesu wir sind hier.

Choralbeispiele, mit einigen Veränderungen des Basses und der Harmonie.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

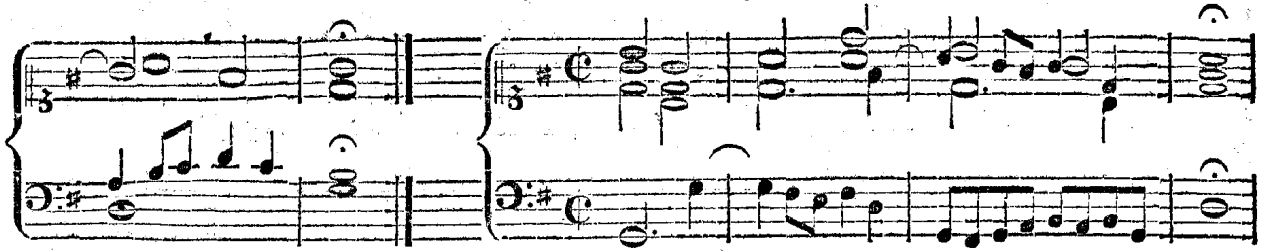


Erste Veränderung.

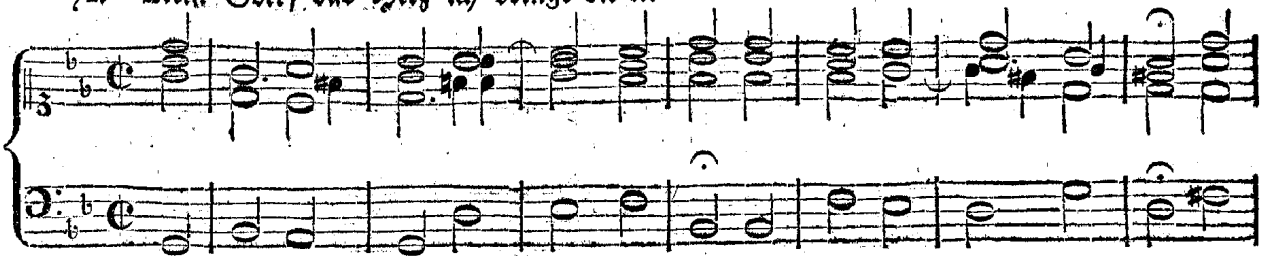




Zweite Veränderung.



72. Mein Gott, das Herz ich bringe dir u.



Erste Veränderung.

The first variation consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties.

Zweite Veränderung.

The second variation consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties.

Dritte Veränderung.

The third variation consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties.



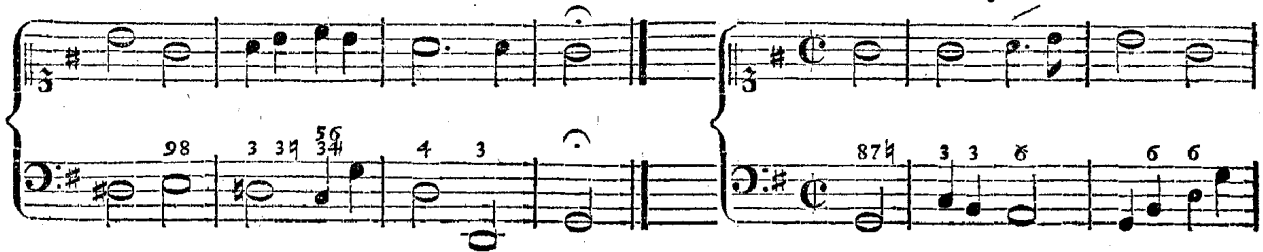
73. Ex Hymno.

Erste Veränderung.



II. Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.

Zweite Veränderung.



Dritte Veränderung.



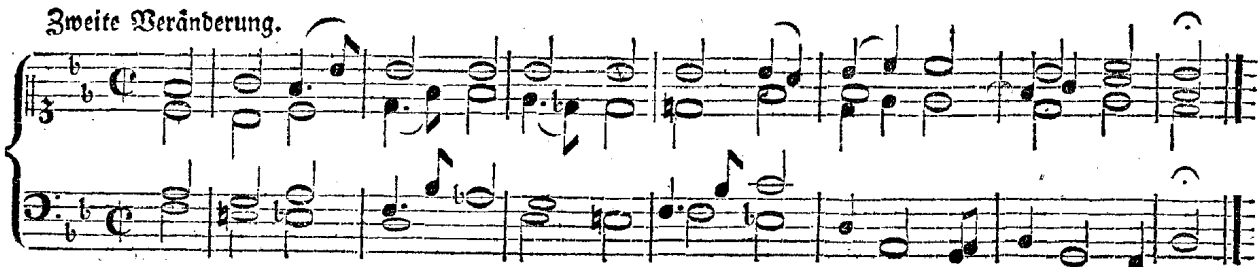
74. Ex Psalmo.



Erste Veränderung.



Zweite Veränderung.



Dritte Veränderung.



Vierte Veränderung.



Fünfte Veränderung.



Anmerkung.

Es wären über vorstehende Choralmelodien von No. 71 bis 74. noch mehrere Veränderungen der Harmonie und des Basses möglich; allein man muß sich mit diesen wenigen begnügen, damit dieser Absatz, worin noch verschiedene Arten des veränderten Choralspiels vorkommen müssen, nicht zu weitläufig werde.

§. 27.

Die zweite Art des veränderten Choralspiels, nach welcher man theils die Mittelftimmen, theils den Bass mit geläufigen Figuren ausrüstet, ist, zur beliebiger Abwechselung mit der ersten Art, bei dem Choralgesange nicht minder anwendbar. Wir geben davon, der Kürze halber, nur wenige praktische Beispiele, ungeachtet wir noch mehrere Abänderungen in Ansehung der Figuren aufstellen könnten.

Von der zweiten Art der Veränderung.

75. Nun danket alle Gott 1c.

The first system of musical notation for 'Nun danket alle Gott 1c.' is presented in a grand staff with two staves. The upper staff is marked 'r. h.' (right hand) and the lower staff is marked 'l. h.' (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic figures and rests. A 'Pedal.' marking is present below the left hand staff.

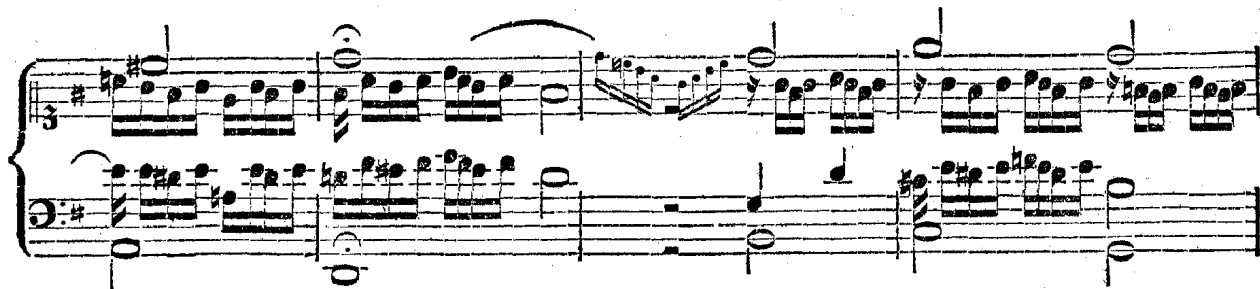
Choralbeispiele, theils mit figurirten Mittelftimmen, theils mit geläufigem Basse.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

The second system of musical notation continues the piece. It maintains the same grand staff format, key signature, and time signature. The notation shows further development of the melodic and harmonic material.

The third system of musical notation continues the piece. It maintains the same grand staff format, key signature, and time signature. The notation shows further development of the melodic and harmonic material.

The fourth system of musical notation continues the piece. It maintains the same grand staff format, key signature, and time signature. The notation shows further development of the melodic and harmonic material.



Eine andere Veränderung über die vorige Melodie.



Three systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The first system has a common time signature 'C'. The second system has a 3/4 time signature. The third system has a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'r' (ritardando).

Eine dritte Veränderung.

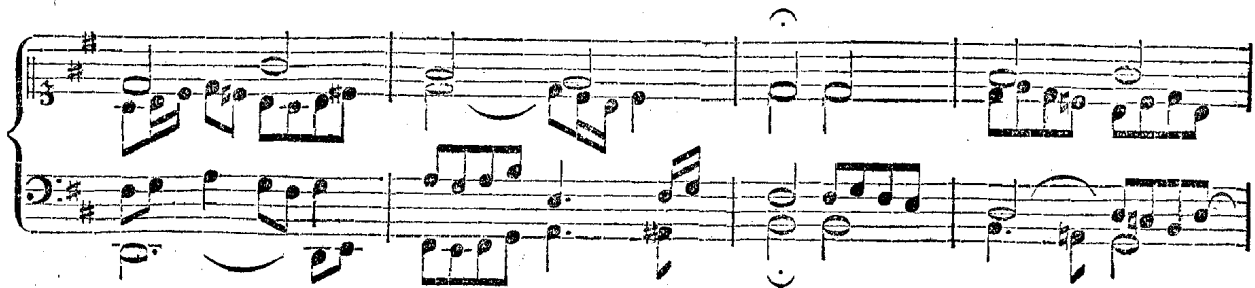
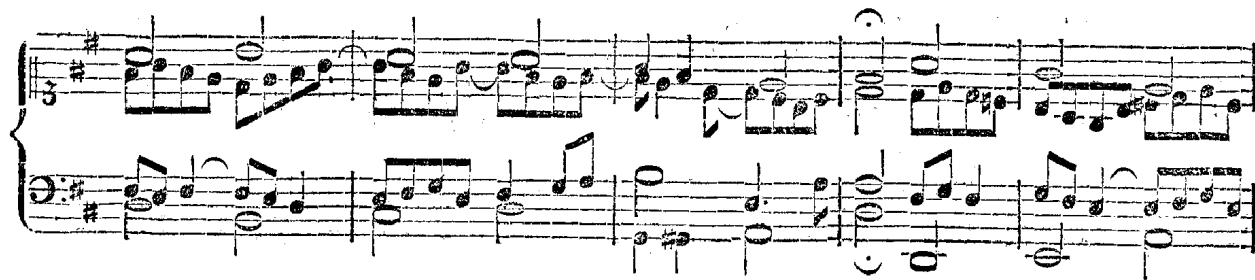
First system of the third variation. It consists of a grand staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes a first ending bracket labeled '1. 5.' and a pedaling instruction 'Pedal.' in the bass staff.

Second system of the third variation. It consists of a grand staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'r' (ritardando).

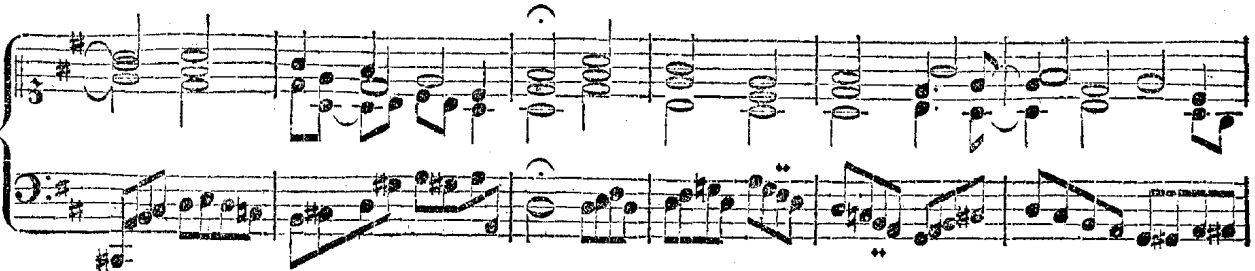
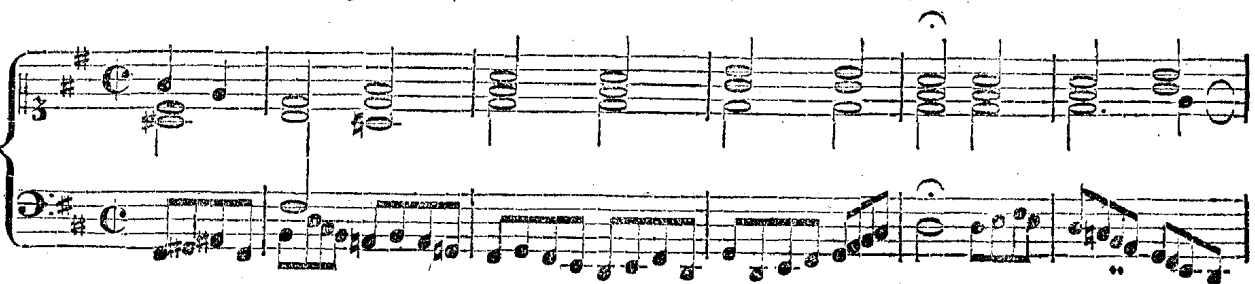
Third system of the third variation. It consists of a grand staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'r' (ritardando).

76. Conditor alme fiderum etc.

II. Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.



Eine andere Veränderung über diese Melodie.



Eine dritte Veränderung.

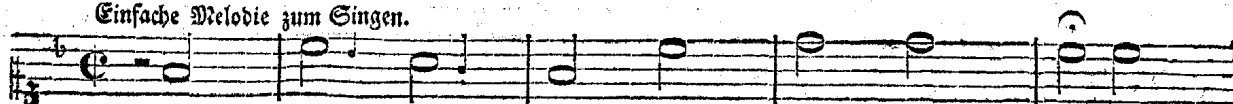
This musical score is for a piece titled "Eine dritte Veränderung." It is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The right hand (treble clef) plays a steady accompaniment of chords, while the left hand (bass clef) features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The first system includes a "Ped." (pedal) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "r". The piece concludes with a double bar line and a final chord in the sixth system.

Die dritte Art des veränderten Choralspiels auf der Orgel, nach welcher man die Chormelodie selbst figurirt vorträgt, kann ebenfalls in der Anwendung, und zwar 1) bei einem kleinen Singschor, wenn die Melodie auf eine angenehme Weise verzieret ist, 2) bei vielen Choralängern, wenn sie mit brillanten Läufen, Arpeggien und kurz abgebrochenen Akkorden durchweht wird, statt finden, und mit den zwei vorigen Arten abwechselnd gespielt werden. Davon folgen jetzt etliche praktische Beispiele.

Von der dritten Art des veränderten Choralspiels.

77. O heil'ger Geist, fehr bei uns ein ic.

Einfache Melodie zum Singen.

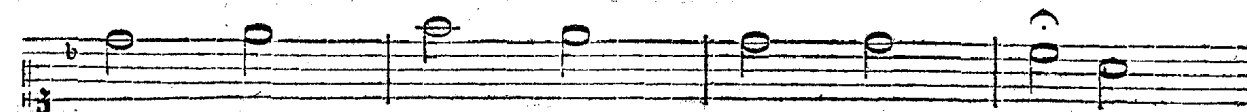


Choralbeispiele, mit figurirter Melodie.

Figurirte Melodie zum Orgelspielen.



I. Aus protestantischen Choralbüchern



Handwritten musical score for piano, page 94. The score consists of seven systems, each with a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'r' (ritardando). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

78. Allein Gott in der Höh sey Ehr u. *)

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The right hand (treble clef) plays a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often in beamed groups. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some chords. The piece concludes with a final cadence in the right hand. A 'Pedal.' marking is present in the fifth system, indicating a sustained pedal point.

Pedal.

X a 2

*) Die einfache Melodie davon siehet oben No. 3.

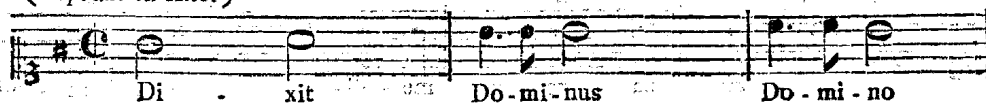
This page of musical notation, numbered 96, contains six systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes a dynamic marking of *ped.* (pedal). The third system features a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system includes a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth system includes a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth system includes a treble clef and a key signature of one sharp. The notation is complex, with many notes and rests, and some systems include slurs and ties.

79. Ex Pfalmo.

Von Vogler.

(Soprano ed Alto.)

Einfache Choralmelodie.

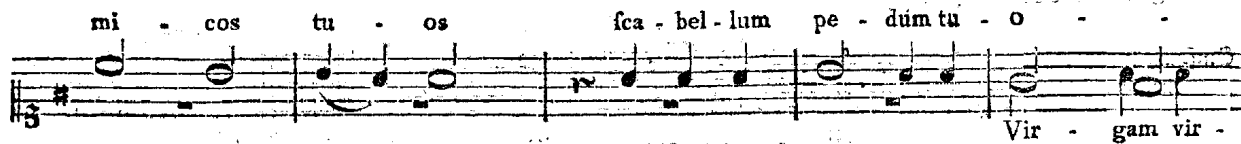
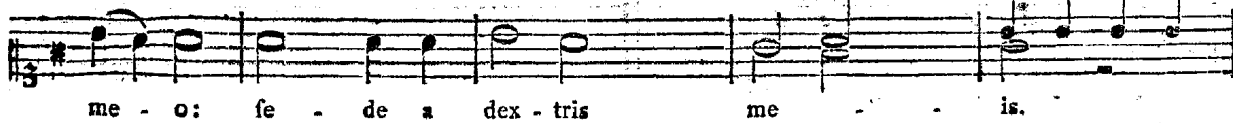


II. Aus katholischen Choralbüchern.

Figurirte Orgelbegleitung.



(Tenore e Basso.) Do - nec po - nam i - ni -



do mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu -

Te cum prin - ci - pi - um in etc.

o rum.

u. f. w.

80. Doxologia.

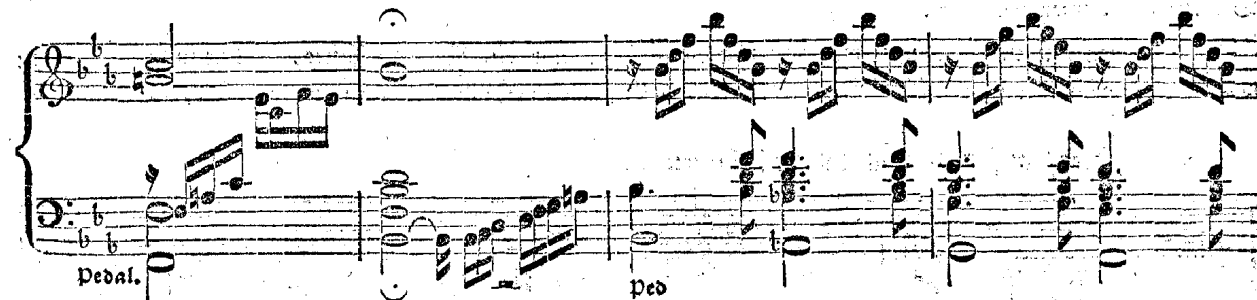
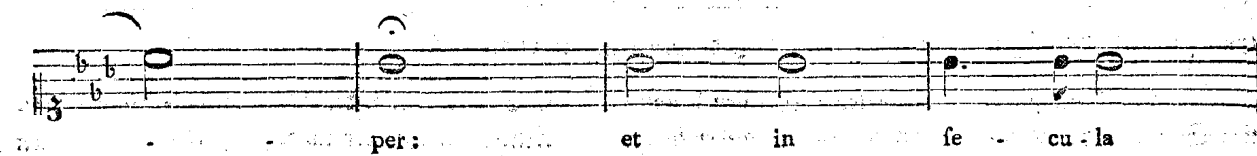
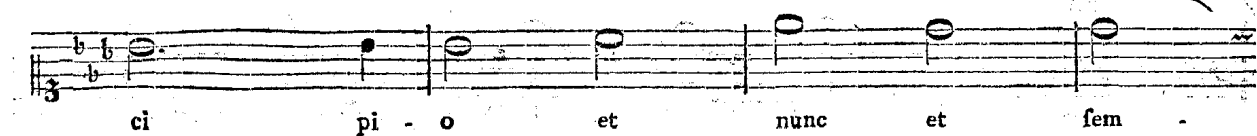
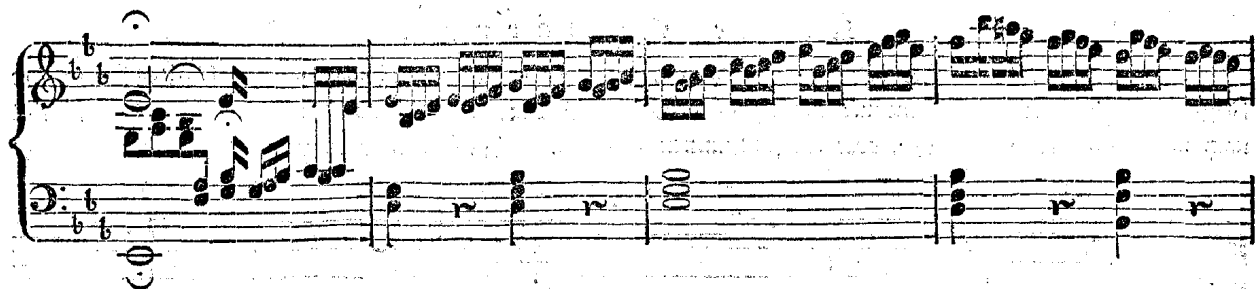
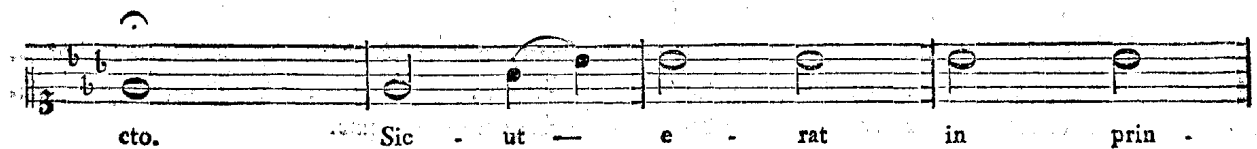
Einfache Choral-
melodie.

Glo - ri - a — Pa - tri et Fi - li -

Quinti toni. Um eine Sekunde tiefer.

Figurierte Orgelbe-
gleitung.

o et Spi - ri - tu - i san -



Von der vierten Art des veränderten Choralspiels.

Die vierte Art des veränderten Choralspiels auf der Orgel, nach welcher die Begleitung einer Choralmelodie kontrapunktisch bearbeitet wird, ist der Würde des Gottesdienstes, des Choral und der Orgel selbst weit angemessener, als es die zwei vorhergehende Arten der figurirten Orgelbegleitung sind.

Kurze Erklärung.

Was der Kontrapunkt sey.

Der Kontrapunkt aber besteht in der Kunst, zu einem einfachen Gesange, welcher Canto firmo oder Soggetto (Subjectum) genennet wird, einen zweiten Gesang, welchen man den Kontrapunkt heißt, nebst noch andern entweder wesentlichen oder Ausfüllstimmen zu setzen. In folgendem kurzen Beispiele ist die einfache

Subjekt.

Kontrapunkt.

Choralmelodie das Subjekt, der zweite geläufigere Gesang aber der Kontrapunkt. Dieser kontrapunktische Satz läßt sich umkehren, wie hier zu sehen ist:

Kontrapunkt.

Subjekt.

Eine solche Umkehrung findet jedoch nur bei dem doppelten Kontrapunkt statt.

Bei kontrapunktisch bearbeiteten Chorälen befindet sich das Subjekt, d. i. die Choralmelodie, in der obersten Stimme; der Kontrapunkt hingegen, entweder in einer der Mittellstimmen oder im Basse, oder auch in allen Begleitungsstimmen vertheilt.

Davon können wir, weil wir weiter eilen müssen, nur ein Paar Beispiele, welche in der Ausübung wirklich anwendbar, und in welcher die kontrapunktischen Gesänge durch alle Stimmen vertheilt sind, hier mittheilen.

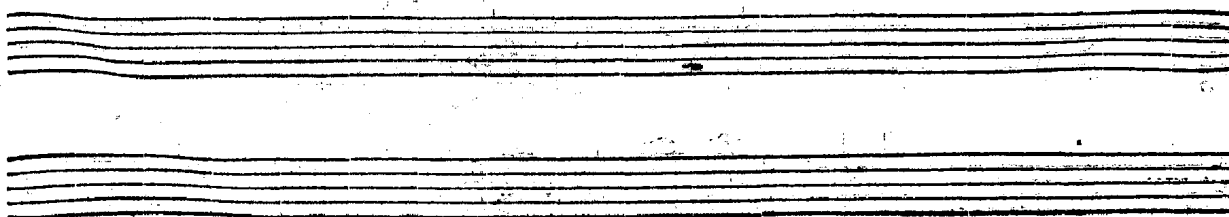
81. Herr, auf dich will ich vest hoffen u.

Choralbeispiele mit kontrapunktischer Begleitung.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

Obligates Pedal.

ped.



82. Veni Redemptor gentium etc.

II. Aus katholischen Choralbüchern.

Secundi toni.

Obligates Ped.

Pedal.

§. 30.

Von der fünften Art des veränderten Choralspiels.

Was das Wort Kanon bedeutet.

Die fünfte Art des veränderten Choralspiels auf der Orgel, nach welcher man kanonische Sätze bei der Orgelbegleitung des Choralgesangs anbringt, findet selten eine Anwendung, weil wenige Choralmelodien, und oft hier und da einzelne Stellen sich auf diese Art bearbeiten lassen, wenn man nicht eine Melodie durch zweckmäßige Aenderungen darnach einrichtet.

Das Hauptwort Kanon (auf deutsch: Regel, Vorschrift, Richtschnur), wovon das Beiwort kanonisch herkommt, und welches ein- oder mehrstimmiges Tonstück bedeutet, worinn eine Stimme nach der andern früher oder später eintritt, und ebendenselben Satz höher oder tiefer, oder auch im gleichen Bezirke der Töne getreu nachahmet, und beständig wiederholet, wird hier nicht im strengsten Sinne genommen; sondern man muß bei dem Chorale sich mit solchen kurzen und freien Nachahmungen begnügen, welche einigermaßen etwas einem Kanon ähnliches verrathen.

Dieses ergibt sich am deutlichsten aus den zwei folgenden praktischen Choralbeispielen, wo bei No. 83. das Pedal und bei No. 84. der Tenor die Choralmelodie auf kurze Dauer nachzuahmen sucht. Bei No. 83. machen die zwei Mittelsstimmen den Kontrapunkt, die erste gegen die Melodie und die andre gegen den Bass.

Uebrigens wird man dabei bemerken, daß je seltner solche Nachahmungen angebracht werden können, desto auffallender ihre Schönheit sey.

83. Wer nur den lieben Gott läßt walten etc.

Choralbeispiele, mit Nachahmungen.

I. Aus protestantischen Choralbüchern.

Obligates Ped.



84. Stabat mater.



II, Aus ka-
tholischen Cho-
ralbüchern.

§. 31.

Von der sechs-
ten Art des
veränderten
Choralspiels.

Die sechste und letzte Art des veränderten Choralspiels auf der Orgel, welche in der fugirten Bearbeitung eines Chorals besteht, findet in der Anwendung eben so selten und noch minder, als die vorige Art, statt, weil, wenn man gleich beinahe ein jedes Thema einer Choralmelodie, wie auch sogar einen jeden einzelnen Perioden derselben auf eine fugirte Weise ausführen kann, bei dem Choralgesange selbst sich kein eigentlicher Gebrauch davon machen läßt. Doch, um nichts, was zur Vollständigkeit gegenwärtiger Abhandlung gehöret, zu übergehen, geben wir hier unten ein Paar Beispiele; die Erklärung dessen aber, was eine Fuge sey, und wie man bei Verfertigung derselben zu Werke gehen solle, so wie die damit verbundene, noch ausführlicher abzuhandelnde Lehre des Kontrapunktes und Kanons, müssen wir auf die letzte Abtheilung dieser Orgelschule ersparen, weil diese schwere Materie eine weitläufige Entwicklung erfordert und verdient, die hier noch nicht am rechten Platze, unserm Plane gemäß, stünde.

83. Ueber: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend ic. Ober: Herr Jesu, send uns deinen Geist ic.

Fugirte Cho-
ralbeispiele.

I. Aus prote-
stantischen Cho-
ralbüchern.

Anfang der Fuge.

Eingewebter Choral.

Fortsetzung der Fuge.

Choral.

Fuge.

ped.

Choral.

ped. tr

Fuge.

ped. Solo.

Choral.

ped.

volti subito.

86. Ueber: O beata Trinitas etc.

II. Aus ka-
the-ischen Cho-
ralbüchern.

Octavi toni.

Ohne Pedal.

Pedal obligat.



Anmerkung.

Wir haben in das fugirte Choralbeispiel No. 85. die ganze eigentliche Melodie mit eingewebt, damit man dasselbe als ein Choralvorspiel gebrauchen könne, weil es außerdem sonst nicht wohl anwendbar wäre. Damit aber die Chormelodie gegen die damit verbundene Fuge, wozu das Thema aus den ersten Perioden dieser Melodie genommen ist, desto besser abstechen möge, so kann die Chormelodie auf dem Hauptwerke, und die Fuge auf dem Positiv mit starken Registern gespielt werden. Das fugirte Beispiel No. 86. kann statt eines Ver-
setts zu ebendemselben Hymnus dienen, aus welchem das Fugenthema entlehnt ist.

Ueber die vor-
rigen Beispiele.

Uebrigens sind beide Beispiele sowohl um der Ersparung des Raums, als um der Absicht willen, wozu man sie gebrauchen kann, so kurz, als möglich, ausgeführt worden.

Zweiter Abschnitt.

Vom Choralvorspiele.

Voranmerkung.

Ehe der Choralgesang beginnt, ist es nöthig, daß der Organist ein der Tonart und dem Charakter eines Choral's entsprechendes Orgelvorspiel, welches nach Erfordernis der Umstände bald länger und bald kürzer eingerichtet seyn darf, voranschicke, um sowohl die Ohren als die Gemüther der Sänger in die rechte Stimmung zu bringen, und sie so auf den vorhabenden Choral gehörig vorzubereiten. Da dieses auf zweierlei Art geschehen kann, nämlich durch ein Vorspiel 1) mit der eingewebten Chormelodie, und 2) ohne dieselbe: so zerfällt dieser Abschnitt von selbst in zwei Absätze, in welchen wir nun diese Materie auseinander sehen wollen.

Warum ein
Vorspiel vor
einem Choral
nothwendig
sey.

I. Absatz. Vom Choralvorspiele mit der eingewebten Chormelodie.

§. 1.

Die erste Art des Choralvorspiels mit der eingewebten Chormelodie theilt sich in sechserlei Gattungen. Denn man kann eine Chormelodie 1) ganz allein mit einer einfachen Begleitung ohne irgend ein damit verbund-
nes Anfangs-Mittel- und Schlußritornell, 2) mit figurirten Sätzen und Ritornellen ausgeschmückt, 3) mit me-
lismatischen Verzierungen gleichsam verbrämt, 4) in eine der Mittelftimmen eingeschaltet, 5) in das Pedal ver-
setzt, und 6) mit Nachahmungen und fugirten Sätzen versehen vorspielen. Eine jede dieser Gattungen soll in den
folgenden Paragraphen noch genauer bestimmt, und durch praktische Beispiele, welche jedoch nur bei dem prote-
stantischen Gottesdienste gebraucht werden können, weil Choralvorspiele solcher Art in der römischkatholischen Kir-
che nicht üblich sind, erläutert werden.

Wie viel es
Gattungen des
Choralvor-
spiels mit der
eingewebten
Melodie gebe.

§. 2.

Von der ersten Gattung des Choralvorspiels.

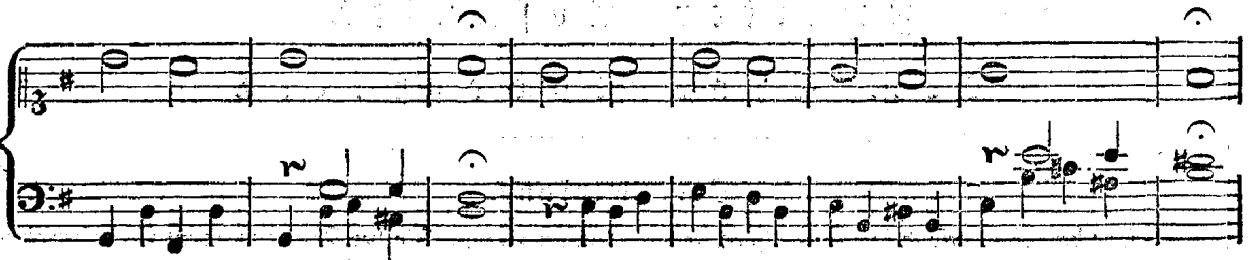
In Ansehung der ersten und einfachsten Gattung spielt man, nach einem andern vorhergegangenen Vorspiel, eine Choralmelodie, ohne sie mit Ritornellen oder figurirten Zwischensätzen zu verweben, ganz allein, und zwar, wenn eine Orgel zwei Manuale hat, auf einem besondern Manual mit der rechten Hand vor, und richtet die Begleitung der linken Hand so einfach, als möglich, und zugleich still ein, damit die Melodie, welche man sichtlich mit einem sangbaren Schnarrregister vortragen kann, dadurch im geringsten nicht verdunkelt werde. Diese ungekünstelte Art, eine Choralmelodie vorzuspielen, ist vornehmlich da gebräuchlich, wo entweder der Organist keine künstliche Choralvorspiele zuwege bringen kann, oder die einmal eingewurzelte Gewohnheit keine andere gestattet.

Hier folgen ein Paar Beispiele von dieser ersten ungekünstelten Gattung, worunter das eine der Melodie nach einstimmig, das andre aber zweistimmig gesetzt ist, welches letztere man auch auf zwei Manualen mit beiden Händen, und, den Bass anlangend, mit den Füßen auf dem Pedal spielen kann.

87. Seelenbräutigam 1c.

Einstimmig.

Ein Paar einfache Choralvorspiele.



88. Jesus meine Zuversicht 1c.

Zweistimmig.





§. 3.

Nach der zweiten Gattung verwebt man die einfache Melodie mit figurirten Sätzen und Ritornellen, welche dem Charakter derselben angemessen seyn müssen, und spielt, wenn eine Orgel mit zwei Klavieren versehen ist, die Chormelodie der Deutlichkeit wegen auf dem Hauptmanuale etwas stärker, als die Begleitung, und die Ritornelle, welche man dann auf dem zweiten Klavier des Absichts wegen spielt. In Absicht auf die Auswahl der Register kommt es hierbei auf die Beschaffenheit eines Choralvorspiels selbst an. Eine Chormelodie aber soll man meistens einstimmig, manchmal zweistimmig, selten in Akkorden mit der rechten Hand spielen; die Begleitung der linken Hand hingegen kann man zwar auf eine mannichfaltig abgeänderte Weise, doch immer so einrichten, daß die Chormelodie dadurch nicht nur nicht bedeckt, sondern vielmehr herausgehoben werde.

Von der zweiten Gattung des Choralvorspiels.

Wir geben hiervon ein Paar praktische Beispiele, wovon die erste Chormelodie einstimmig, die andere aber zweistimmig von der rechten Hand vorgetragen wird.

89. Komm, heiliger Geist, Herre Gott &c.



Choralvorspiele mit untermischten figurirten Sätzen.

First system of musical notation, piano part. Treble and bass staves in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, piano and vocal parts. The piano part continues in the lower staves. The vocal part (treble staff) is marked "Choral. Einstimmig." and includes a trill (tr) and a fermata. Dynamics include *mf*.

Third system of musical notation, piano and vocal parts. The piano part continues. The vocal part includes a "Ritornel." section marked *dolce.* and a "Choral." section marked *mf* with a trill (tr). The system concludes with a "Rit." section marked *dolce.* and a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of musical notation, piano and vocal parts. The piano part continues. The vocal part includes a trill (tr) and a "Choral." section marked *mf*. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Fifth system of musical notation, piano and vocal parts. The piano part continues. The vocal part includes a trill (tr), a "Rit." section marked *dolce.*, and a trill (tr) with a piano (*p*) dynamic.

Sixth system of musical notation, piano part. Treble and bass staves in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

— III —

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and ornaments.

System 1: The first system begins with a treble staff marked *Choral.* and *mf*. The bass staff is also marked *mf*. The music features a series of eighth and sixteenth notes.

System 2: The second system includes a trill (*tr*) in the treble staff, a *Rit.* (ritardando) marking, and a *dolce.* (dolce) marking. The treble staff ends with a *Choral.* marking and *mf*. The bass staff is marked *p* and *mf*.

System 3: The third system features a trill (*tr*) in the treble staff. The bass staff is marked *p* and *mf*.

System 4: The fourth system includes a *Rit.* marking and a *dolce.* marking. The treble staff is marked *tr*. The bass staff is marked *p*.

System 5: The fifth system includes a trill (*tr*) in the treble staff and a *Choral.* marking. The treble staff is marked *mf*. The bass staff is marked *mf*.

System 6: The sixth system includes a trill (*tr*) in the treble staff, a *Rit.* marking, a *dolce.* marking, and a *Choral.* marking. The treble staff is marked *mf*. The bass staff is marked *p* and *mf*. The system concludes with the instruction *volti subito.*

At the bottom center of the page, the text "E e 2" is printed.

Choral. *tr*

mf

mf

Rit. *tr* *dolce.* *tr* Choral. *mf*

p *mf*

tr

tr Rit. *tr* *dolce.*

p

Choral. *mf* Rit. *dolce.* *tr*

mf *p*

Choral. *tr* *mf*

Rit. *dolce.* *p*

90. Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut 1c.

Lebhaft. Ritornell. Choral. *dolce.*

Zweistimmig. *Rit.* *p*

Choral. *dolce.* *volti subito.* *p*

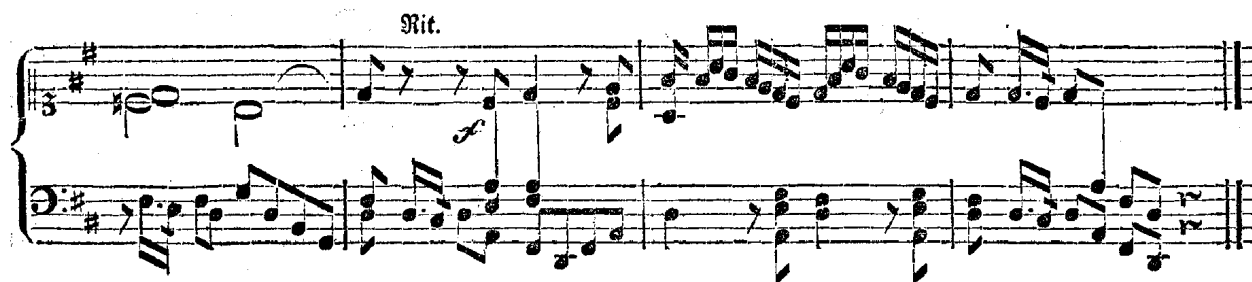
Rit.

Choral.
dolce.

Rit.

Choral.
dolce.

Rit. *Choral.*
dolce.



Anmerkung.

Hat eine Orgel drei Klaviere, so kann man bei den Choralvorspielen No. 89 und 90. das Dolce auf dem einen, das Piano auf dem andern Nebenmanuale, und sowohl das Mezzoforte als das Forte selbst auf dem Hauptmanuale spielen. Um der praktischen Anwendung des Choralbeispiels No. 90. willen haben wir die Choralmelodie so gegeben, wie sie jetzt meistens gesungen wird. Man vergleiche diese mit jener obigen achten Melodie No. 52. In Ansehung des Abfalls zwischen den Ritornellen und der Choralmelodie, so wie in Ansehung der Abwechselung zwischen Dolce, Forte und Piano ist hier No. 90. in Vergleichung mit dem Beispiele No. 89. der umgekehrte Fall,

Ueber die vor-
rigen Beispiele.

§. 4.

Im Betreff der dritten Gattung des Choralvorspiels wird die einfache Choralmelodie, in Ritornelle eingewebt, mit melismatischen Verzierungen vorgetragen, welche dieselbe ziemlich unkenntlich machen. Diese Gattung mag nur bei sehr bekannten Melodien statt haben, wenn anders der wahre Endzweck eines Choralvorspiels, die vorhabende Choralmelodie einer Gemeinde dadurch vorläufig einzuprägen, erreicht werden soll.

Von der drit-
ten Gattung
des Choralvor-
spiels.

Da oben No. 77. zwar eine figurirte Choralmelodie, aber ohne die gehörigen Ritornelle, vorgekommen ist: so geben wir hier ein praktisches Beispiel solcher Art mit den nöthigen Anfangs-, Zwischen- und Schlusssätzen.

91. Nun danket alle Gott 1c. *)

Angenehm und doch munter.

Ritornell.



Ein Choral-
vorspiel mit fi-
gurirter Melo-
die.

*) Man findet die einfache Melodie oben No. 75.

Choral. *mf* *Rit.* *dolce.*

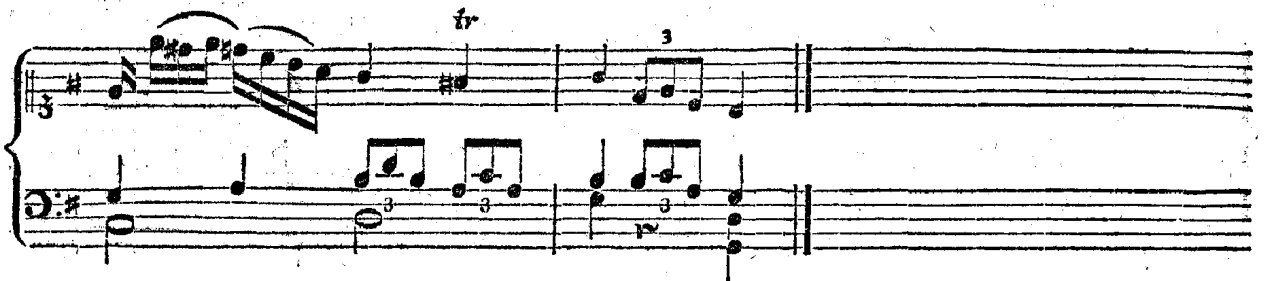
tr Choral. *mf* *tr*

Rit. *dolce.*

tr 3 Choral. *mf*

Rit. *dolce.* 1 Choral. 3 3 *mf* *tr*

Rit. *dolce.* *tr* Choral. *mf*



§. 5.

Nach der vierten Gattung des Choralvorspiels, welche in die Kunst einschlägt, und folglich für Kenner gehört, schaltet man die Choralmelodie in eine der Mittelftimmen ein, und setzt über dieselbe entweder kontrapunktische oder sonst andre Sätze. Ein einziges Beispiel, welches wir der Kürze halber hier geben, ist schon hinlänglich, um denjenigen, welche einen Gebrauch von dieser Gattung machen wollen, zum Muster zu dienen.

Von der vierten Gattung des Choralvorspiels.

Die Choralmelodie, welche sich hier im Tenor befindet, spielt man, damit sie vernehmbar in das Ohr falle, auf dem Hauptmanuale mit dem Principal 8 Fuß; den zweiten darüber gesetzten Gesang aber, so wie die begleitenden Zwischensätze, welche die linke Hand angehen, wenn die Choralmelodie indessen schweiget, auf einem Nebenmanuale mit dem Gedäch 8 Fuß und einer Flöte 4 Fuß, und den Bass endlich auf dem Pedal mit dem Subbasse 16 F., Oktavbasse 8 F., und allenfalls noch mit dem Superoktavbasse 4 Fuß.

92. Herr, auf dich will ich vest hoffen u. Ober: Freu dich sehr, o meine Seele u.

In mäßiger Bewegung.

Mit der recht. H. Nebenmanual.



Ein Choralvorspiel mit einem über die Choralmelodie gestellten kontrapunktischen Satz.

Kontrapunkt.

Hauptmanual.
Choral.

Pedal.

Rebenmanual.
Zwischensatz.

Hauptm.
Choral.

Mit.
Rebenm.

Hauptm.
Choral.

Zwischensatz.
Rebenm.

Hauptm.
Choral.

Zwischensatz.
Rebenmanual.

Hauptmanual.
Choral.

§. 6.

In Ansehung der fünften Gattung des Choralvorspiels, welches eben so künstlich, ~~wo nicht künstlicher~~, als die vorige ist, wird die Choralmelodie in den Bass verlegt, und gemeiniglich dem Pedal gegeben, um die Hände zum contrapunktischen Spiele desto freier zu behalten.

Von der fünften Gattung des Choralvorspiels.

Hier unten folgt ein praktisches Beispiel davon, in welchem wir die fugirte und contrapunktische Gesank mit dem Angenehmen zu vereinbaren gesucht haben. Ist eine Orgel mit drei Klavieren versehen, so kann man hierbei eine frappante Abwechselung zwischen dem Dolce, Piano und Mezzoforte machen. Im Betreff des Pedals ist es hier nöthig, daß man ein gegen das Mezzoforte im Verhältnis stehende Anzahl 16, 8 und 4 Fußtiefer Register ziehe, um dadurch die Choralmelodie über die contrapunktische Sätze hervorragend zu machen. Sind aber in einer Orgel nur zwei Klaviere vorhanden, so muß entweder das Dolce oder das Piano wegsallen.

93. Wer nur den lieben Gott läßt walten zc.

Ruhig und gelassen.

Ein Choral-
vorspiel mit
der Choralme-
lodie im Pedal,
und mit darauf
gebauten kon-
trapunktischen
und fugierten
Sätzen.

Dolce.

Pedal.

Piano.

Piano.

Mezzoforte.

Mezzoforte.

Choral.

Forte.

Dolce.

Dolce.

melodie.

Piano. *Mezzof.*
Piano.

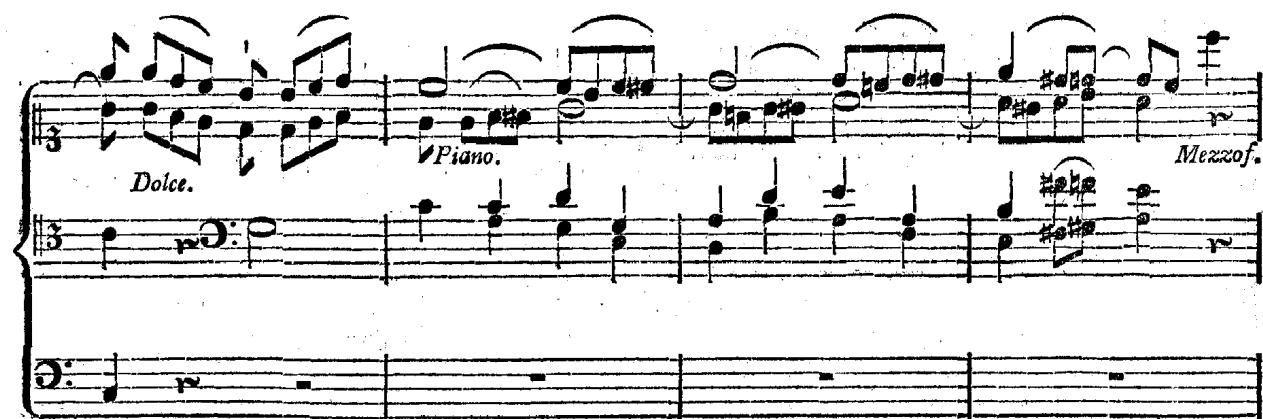
Mezzoforte.
Choralmelodie.
Forte.

Dolce.
Dolce.
tr

Piano. *Mezzoforte.*
Piano. *Mezzoforte.*
volti subito.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is a single line with a few notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The word "Choralmelodie." is written above the bottom staff, and "Forte." is written below it. A trill (tr) is marked on the final note of the bottom staff.



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a complex melodic line. The bottom staff is a single line with a few notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The word "Dolce." is written below the first staff, "Piano." is written below the second staff, and "Mezzof." is written below the third staff.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a complex melodic line. The bottom staff is a single line with a few notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The word "Mezzoforte." is written below the second staff, and "Choralmelodie." is written above the third staff. "Forte." is written below the third staff.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a complex melodic line. The bottom staff is a single line with a few notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The word "Dolce." is written above the second staff. A trill (tr) is marked on the final note of the bottom staff.



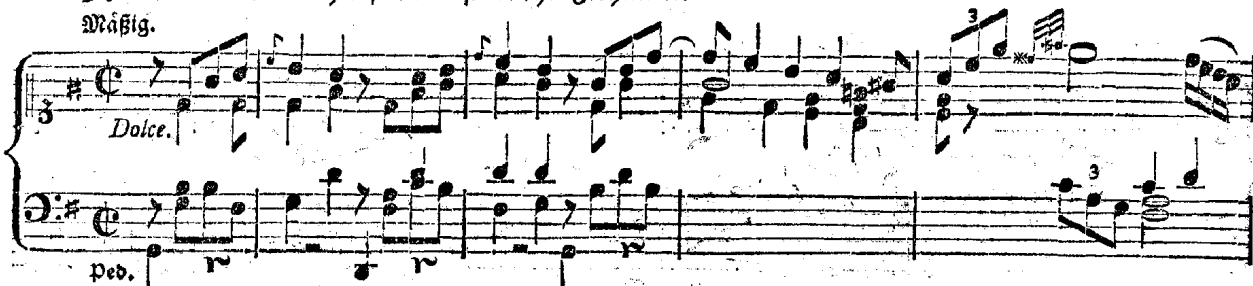
§. 7.

Die sechste Gattung des Choralvorspiels, welche darin besteht, daß man theils jeden musikalischen Theil einer Choralmelodie von einer oder von mehreren Stimmen, so weit es thunlich ist, nachahmen läßt, theils in einer Choralmelodie solche Sätze anbringt, welche aus ihr selbst unmittelbar genommen sind, und in Form einer Fuge ausgeführt werden, darf man unter die künstlichste und seltenste zählen. Bei ausführlichen Nachahmungen aber ist es nöthig, daß der Gesang derjenigen Stimme, welche zuerst den Vortrag macht, so lange ausgedehnet werde, bis die andern Stimmen ihren nachahmenden Gesang vollführt haben. Solches läßt sich aus dem folgenden Beispiele, worin der Tenor die Choralmelodie ganz nachahmet, und worin am Ende die meisten Stimmen gleichsam wetteifernd einander nachzuahmen suchen, ersehen. Da oben No. 85. schon ein solches Beispiel, das für ein fugirtes Choralvorspiel gelten kann, vorgekommen ist: so wollen wir den kostbaren Raum auf noch andere Choralvorspiele, welche im nächsten Absätze folgen werden, sparen.

Von der sechsten Gattung des Choralvorspiels.

94. Was Gott thut, das ist wohl gethan u.

Mäßig.



Ein Choralvorspiel mit Nachahmung der Choralmelodie vom Tenor.



Choral.

Mezzoforte.

Mezzoforte.

Nachahmung.

Ritorn.

Dolce.

Choral.

mf

Dolce. ped.

mf Nachahmung.

tr

tr

Rit.

dolce.

ped.

Choral.

mf

Nachahm.

mf

ped. ped.

Rit.

Chor.

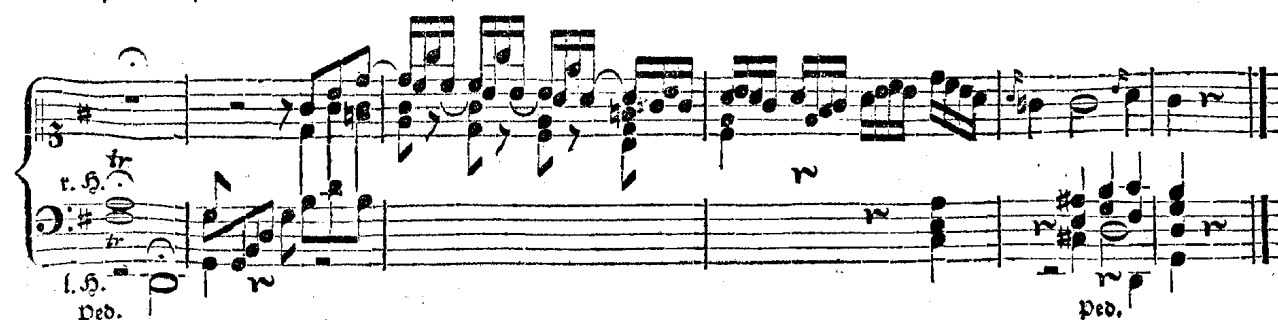
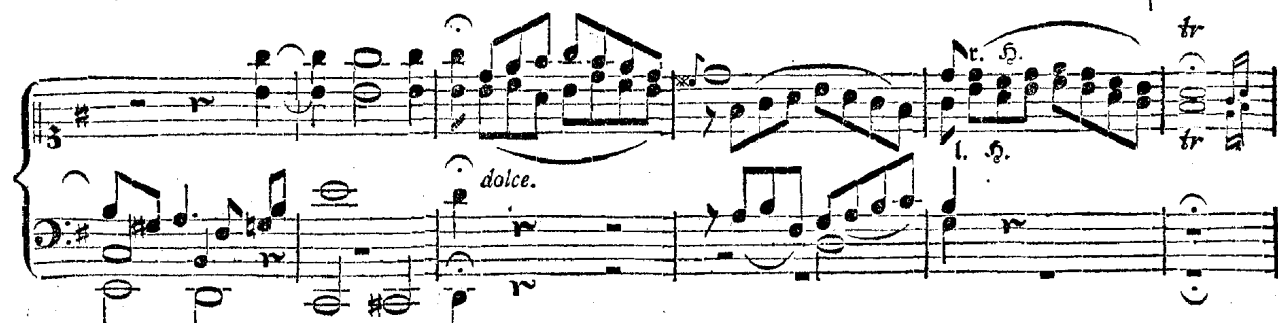
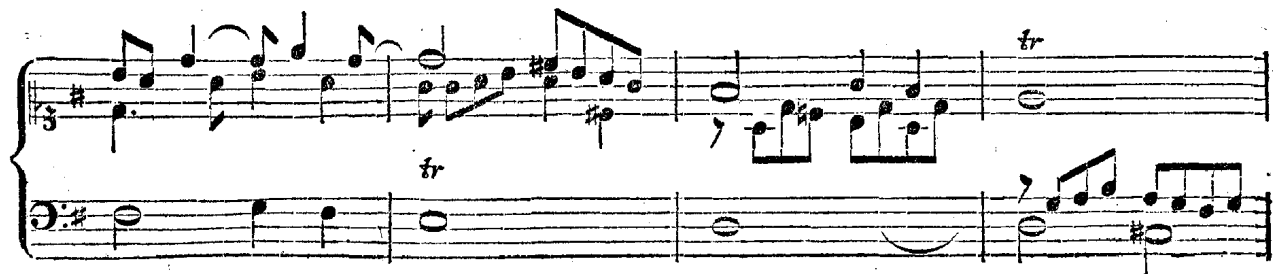
dolce.

mf

Nachahm.

mf

ped. ped.



II. Absatz. Vom Choralvorspiele ohne eingewebte Chormelodie.

§. 8.

Worin die zweite Hauptart des Choralvorspiels besteht?

Nun kommen wir auf die zweite Hauptart des Choralvorspiels, welche darin besteht, daß keine Chormelodie in dasselbe verflochten, oder etwa nur das Thema einer Chormelodie entlehnet, und auf eine eigene Weise ausgeführt wird.

§. 9.

Wie sie beschaffen seyn müsse.

Soll aber ein solches in der protestantischen, wie in der römischen Kirche gebräuchliches Vorspiel sich auszeichnen, so muß es nicht nur dem Charakter einer Chormelodie, sondern auch dem Eigenthümlichen einer Kirchentonalart, woraus eine solche Melodie gehet, angemessen seyn.

§. 10.

Charakteristische Choralvorspiele ohne eingewebte Chormelodie über die alten und neuen Tonalarten.

Da Muster solcher Choralvorspiele, welche dem Charakter und der Tonalart einer Chormelodie anpassen, sehr selten aufzufinden sind, und wir doch wissen, daß sehr viele sowohl angehende als geübtere Organisten ein großes Verlangen darnach tragen: so wollen wir den Versuch machen, ob wir nicht treffende, wiewohl nur wenige und kurze Beispiele dieser Art über die alten und neuen Tonalarten aufstellen können, welche hier, mit sehr kurzen Anmerkungen begleitet, folgen:

95. Pathetisch und erhaben.

I. Dorisch u. primi toni a) im D.

The musical score is a chorale prelude in Dorian mode, marked 'Pathetisch und erhaben'. It is written for organ and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The second system begins with a bass clef and a common time signature. The third system begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature of one sharp (F#). The fourth system begins with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'flaccato', 'tenuto', and 'flacc.'

Pedal.

96. Gesezt und eindringlich.

Um eine Sekunde höher.

b) im G ges. fest.

volti subito.



A n m e r k u n g.

Ueber die vor-
stehenden Vor-
spiele.

Das Vorspiel No. 95., welches ächt-dorisch im D mit der kleinen Terz ohne b gesetzt ist, kann man auf feyerliche und pathetische Choralmelodien, wie z. B. oben auf No. 32 und 33. und das Vorspiel No. 96. welches doch nach dieser nämlichen Tonart gehet, wenn es gleich im E mit der kleinen Terz gesetzt ist, und aus dem E moll zu gehen scheint*) auf eindringliche Choralmelodien, z. B. auf No. 31., woraus das Thema dieses Vorspiels entlehnt ist, anwenden, wenn dieselbe, wie meistens geschieht, um eine Sekunde höher gesungen und gespielt wird. Um diese und die folgende Vorspiele in Absicht auf ihren ächten Satz gehörig beurtheilen zu können, be-
liebe man sie mit den obigen harmonischen Schematen, Kadenzgen und Modulationen der alten Tonarten zu vergleichen.

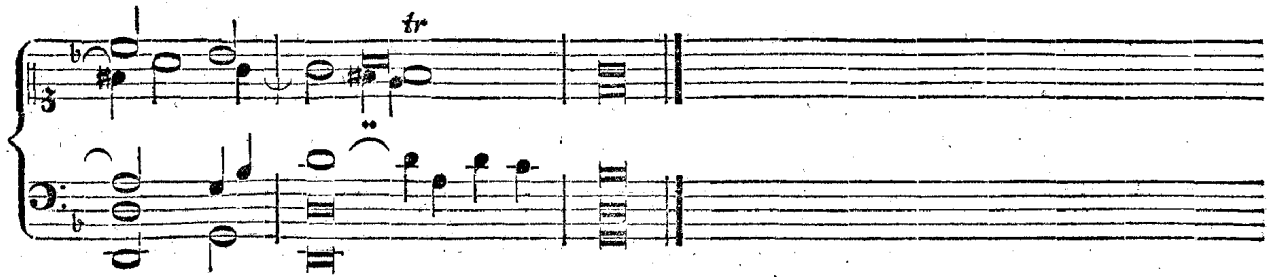
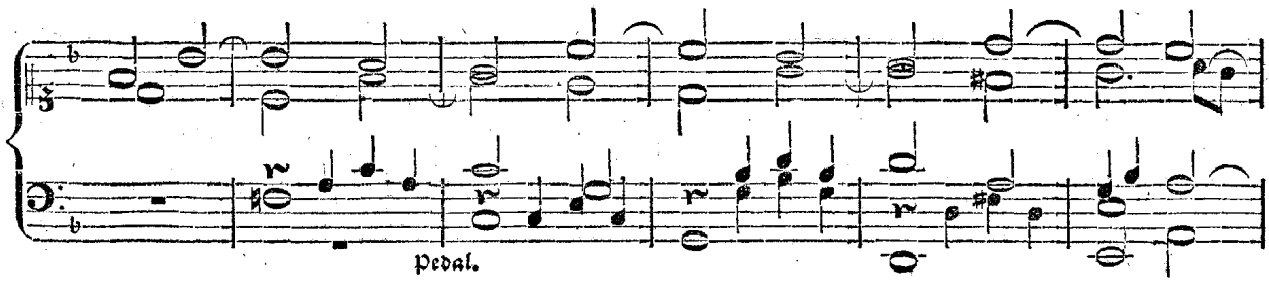
97. Betroff.

Um eine Quarte höher.

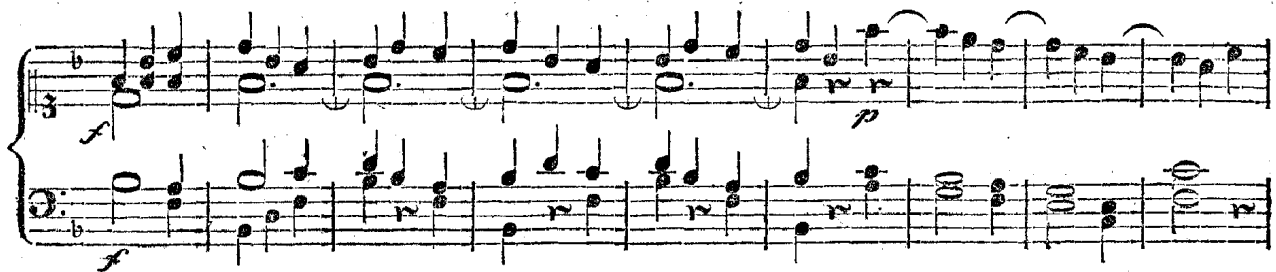
II. Hypodo-
risch u. secun-
di toni, um
eine Quarte
höher in das
C. übersetzt.



*) Das vorgezeichnete cis beweiset schon, daß es nicht das heutige E moll sey.



98. Gelassen.
Um eine Quarte höher.





Anmerkung.

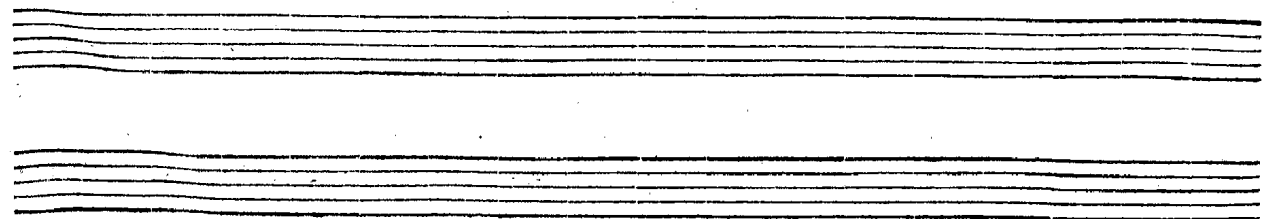
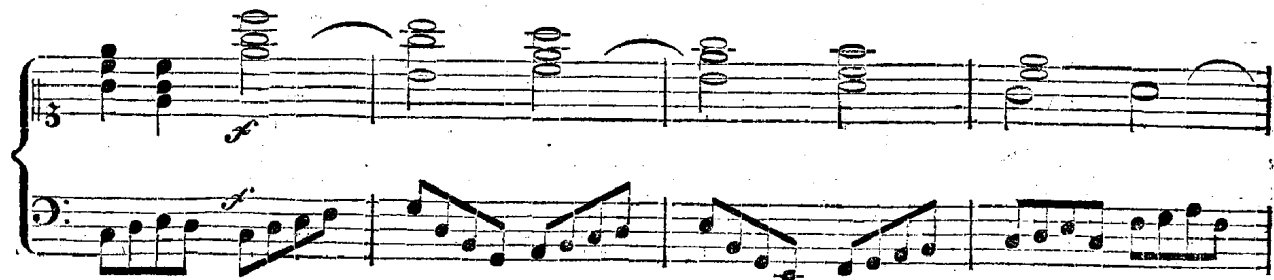
Ueber die 2
vorhergehende
Vorspiele.

Das hypodorische Vorspiel No. 97., dessen Thema aus der Choralmelodie: „Nun komm der Heiden Heiland“. (S. oben No. 36.) genommen und auf eine nachahmende und zum Theil fugirte Weise ausgeführt ist, taugt also zu No. 36 und auch zu No. 82; das Choralvorspiel No. 98. paßt zu der obigen Choralmelodie No. 35 und 37. Uebrigens wird man leicht bemerken, daß diese beiden Vorspiele nicht aus dem eigentlichen G moll gehen, da kein es darin vorkommt.

99. Prätig.

III. Phry-
gisch u. quarti-
toni im G ge-
setzt.





100. Demüthigend und klagend.

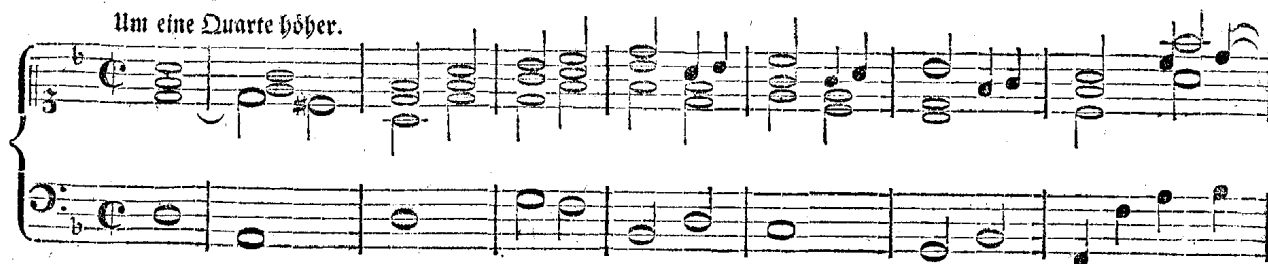
A n m e r k u n g.

Ueber die z
vorigen Vor-
spiele.

Ob uns der Versuch, ein prächtig gehendes Vorspiel bei No. 99. zu der Choralmelodie des lateinischen *Te Deum* (Siehe oben No. 66.) oder des deutschen Herr Gott, dich loben wir in der phrygischen Tonart hervorzubringen, gelungen sey, überlassen wir dem Urtheile der Kenner. Das Vorspiel No. 100. ist bei der Choralmelodie, „Es woll uns Gott genädig seyn.“ (S. oben No. 39.) und bei dem Asperges me (S. No. 45.) anwendbar.

101. Dringend und bittend.

Um eine Quarte höher.



IV. Hypo-
phrygisch a)
um eine Quar-
te höher in das
D übersezt.



102. Unschuldig.



b) Tertii to-
ni in das A
übersezt.





Anmerkung.

Ueber die 2
vorstehenden
Vorspiele.

Das Choralvorspiel No. 101., welches hypophrygisch, und um eine Quarte höher überlegt ist, gehört zunächst zu der Choralmelodie „O großer Gott von Macht.“ (S. oben No. 44); kann aber auch, wenn man will, als ein Vorspiel aus D moll zu Melodien, welche traurig gehen, gebraucht werden. Das Choralvorspiel No. 102., welches aus dem dritten Kirchentone gehet, und in das A mit der kleinen Terz gesetzt ist, taugt zu No. 42., und ist sonst auch als ein Vorspiel aus dem A moll bei Melodien von unschuldigem Charakter brauchbar.

103. lebhaft.

V. Lydisch u.
sexti toni im
F a) ohne b,



First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with chords and arpeggios. Pedal point (ped.) is indicated below the bass staff. Trills (tr) are marked on the final notes of both staves.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves with chords and arpeggios. The system ends with a double bar line.

104. Sanft.

104. Sanft.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves with chords and arpeggios. The tempo/mood is marked '104. Sanft.'

b) mit dem b.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves with chords and arpeggios.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves with chords and arpeggios.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves with chords and arpeggios. Pedal point (ped.) is indicated below the bass staff.

Anmerkung.

Ueber die vor-
gen 2 Vorspiele.

Das Vorspiel No. 103. ist wahrhaft lydisch aus dem F mit der großen Terz ohne b; das Vorspiel No. 104. hingegen im eigentlichen F dur mit dem b gesetzt. Das erstere kann man auf lebhafteste; das andere aber auf sanftere Chormelodien, welche aus dem F mit der großen Terz und mit dem b gehen, und auf solche, welche in dem sechsten Kirchentone gesetzt sind, anwenden.

Anzumerken ist hierbei noch, daß da die vierte Klangstufe des fünften Kirchentons, der oben bei No. 48. um eine Quarte tiefer in das C gesetzt ist, f (statt fis) hat, die weiter unten vorkommenden Vorspiele in der jonischen Tonart bei Chorälen des fünften Tons gebraucht werden können.

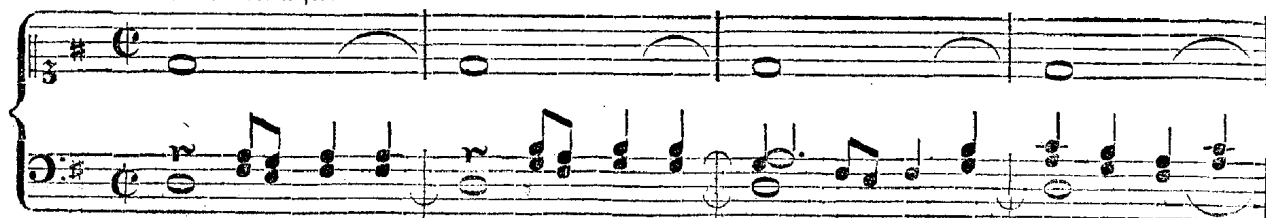
VI. Mirolg:
bisch, a) im C
ohne fis gesetzt
und Octavi
toni.

105. Froh.

The musical score for No. 105, titled 'Froh.', is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamics like 'dolce.' and 'f' are indicated throughout. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

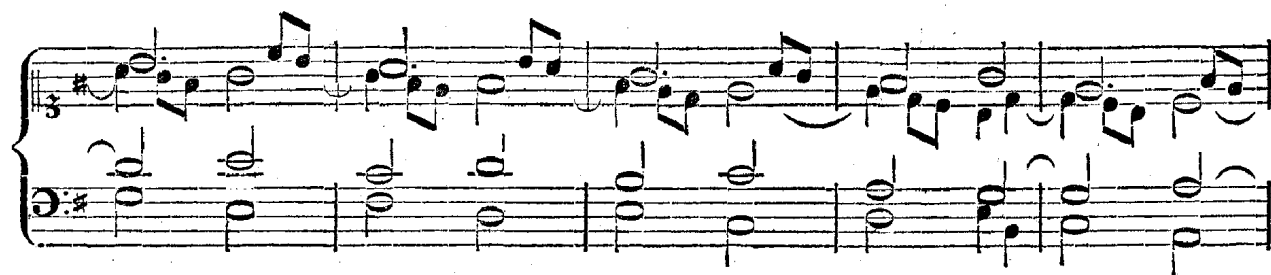


106. lebhaft.
Um eine Quarte tiefer.



b) In das D
mit fis ohne
cis überlegt,
und septimi
toni.

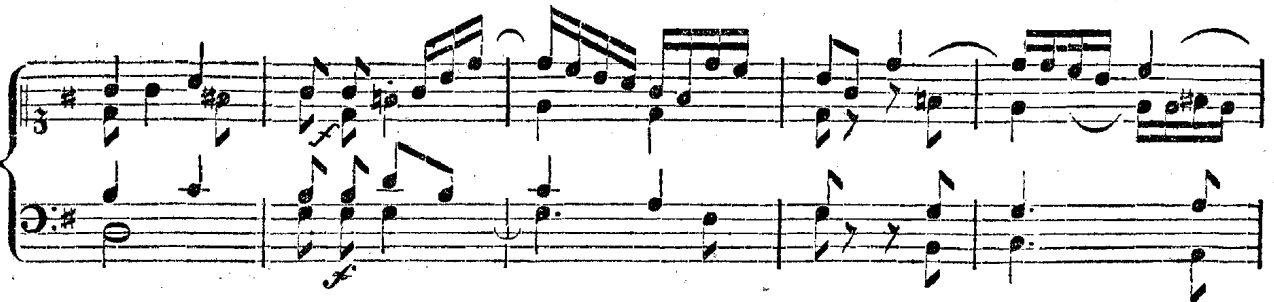




107. Freudig.

c) Aus dem
G mit fis.





A n m e r k u n g.

Ueber die 2
vorigen Vor-
spiele.

Das Vorspiel No. 105., welches mirolidisch und hypomirolidisch ist, und aus dem Gdur ohne fis ge-
het, schicket sich zu solchen Choralmelodien, wie oben No. 51, 54 und 55 sind, und das Vorspiel 106., welches in
das Ddur ohne cis supponirt ist, zu No. 52 und 53. Das Vorspiel No. 107. aber, welches aus dem Gdur ge-
het, kann bei solchen Melodien, wie oben No. 2, 3, 11, 17, 22 und 23. stehen, gebraucht werden.

108. Ruhig und getrost.

VII. Aeolisch
und hypodo-
lisch a) im A
moll.

The musical score for No. 108, 'Ruhig und getrost', is presented in five systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The bass staff features a consistent rhythmic accompaniment, frequently marked with 'pedal.' and 'r'. The treble staff contains the main melodic line, which includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign in the final system.

109. Mit reuvollem Gefühl.

b) Um eine Sekunde tiefer im G-moll.

ped.

Manualbasi.

ped.

Pedal.

ped.

tr

II. Stehend.

c) Um eine
Quarte tiefer
im Emoll.



III. Heiter.

d) Um eine
Quarte tiefer
im Dmoll.



This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'm' (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Anmerkung.

Ueber die 4
vorstehenden
Vorspiele.

Alle Choralvorspiele von No. 108 bis 111. sind in der äolischen und hypoäolischen Tonart, von welcher unsere heutigen weichen Tonarten herkommen, gesetzt. Das Vorspiel No. 108. kann auf solche Choralmelodien, wie die oben No. 57 ist, das No. 109. auf die obige Choralmelodie No. 72. und dergleichen, das No. 110. auf die Choralmelodie, welche unten No. 129. vorkommt, oder auf andere ähnliche Melodien, und endlich das Vorspiel No. 111. auf Choräle von solchem Charakter, wie der unten No. 121. ist, angewendet werden.

112. Munter.

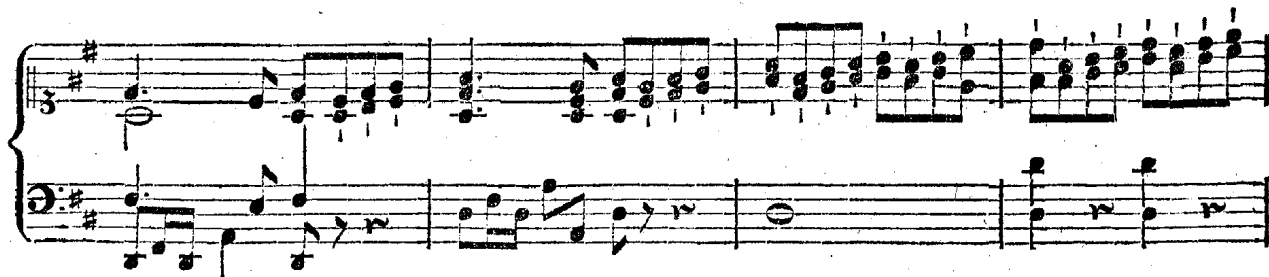
VIII. Ionisch
u. Hypoionisch
a) in C dur u.
quinti toni.

pedal.

113. Frohlockend.

b) Im Dur
um eine Se-
kunde höher u.
quinti toni.

volti subito.



114. Etwas feurig, und doch angenehm.

c) Im Es dur
um eine kleine
Terz höher, und
quinti toni.

Mit dem Pedal zugleich.

dolce.

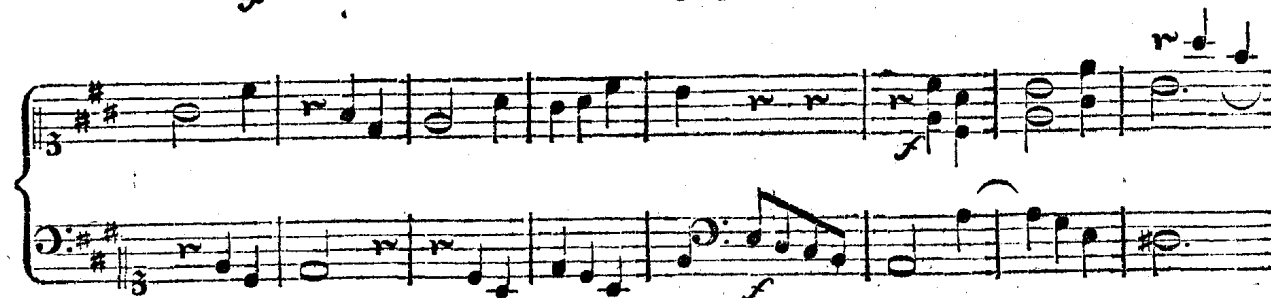
Mit dem Pedal zugleich.

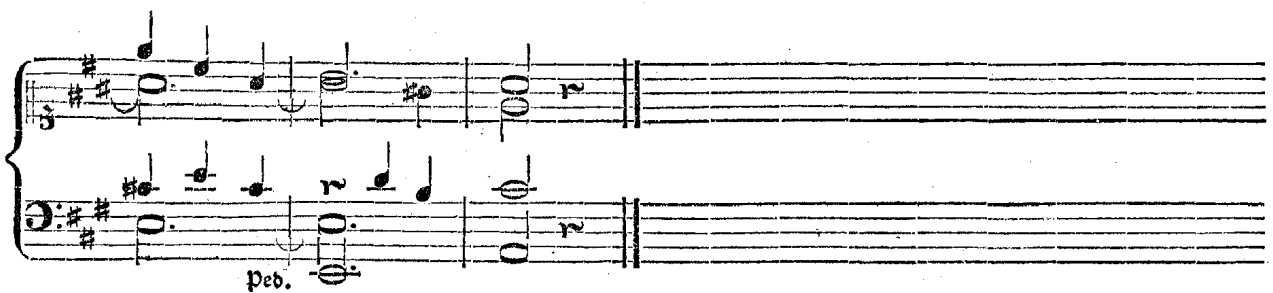
volti subito.



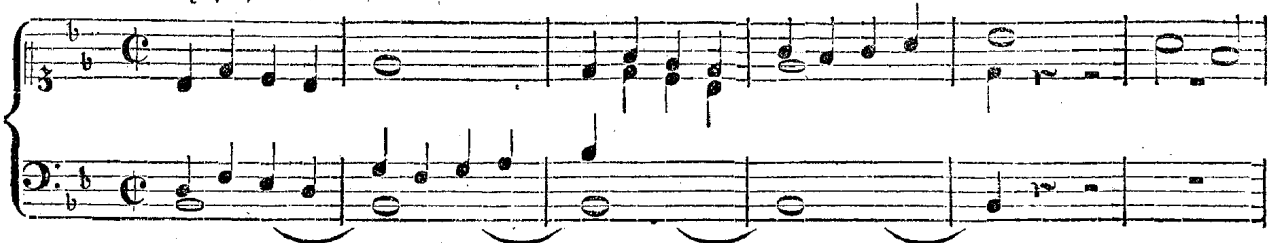
115. Nachdrücklich und erwecklich.

d) im A dur,
um eine Septe
höher.





116. Sehnsuchtsvoll.



e) Im Dur,
um eine Septi-
me höher, oder
um eine Se-
kunde tiefer.

Anmerkung.

Ueber die 5
letzteren Vor-
spiele.

Von No. 112 bis 116. sind alle Vorspiele, zu welchen man noch die zwei obigen No. 104 und 107. rechnen kann, in der jonischen Tonart gesetzt, von welcher unsere heutigen harte Tonarten herkommen. Das Vorspiel No. 112. ist auf Loblieder, wie oben No. 1., das No. 113. auf solche Melodien, wie oben No. 24., das No. 113. auf den Choral No. 77., wenn man denselben um einen ganzen Ton tiefer spielt, und auf solche Choräle, wie No. 80. ist, woraus wir den in der Mitte des eben erwähnten Vorspiels angebrachten angenehmen Satz geborget haben,

haben, das No. 115. auf den Choral No. 71., wenn er um einen ganzen Ton höher gespielt wird, und endlich das fugirte Beispiel No. 116. auf die unten No. 123. vorkommende Melodie, deren erster Period uns zum Fugenthema dienen mußte, und auf andere ihrem Charakter ähnliche Melodien anwendbar.

§. 11.

Ehe wir diesen Abschnitt schließen, müssen wir auch noch etwas von der Intonation anführen, weil von der rechten Anstimmung des Tones und von der wohlgetroffenen Wahl der Tonart nicht wenig abhänget.

Von der Intonation eines Chorals.

Man hat aber hierin 1) auf den Umfang der Töne, welchen eine Choralmelodie durchstreicht, 2) auf die Beschaffenheit der Choralsänger oder einer ganzen Gemeinde, 3) auf die Chor- oder Kornettmäßige Stimmung einer Orgel, und dann 4) auch einigermaßen auf den Charakter einer Choralmelodie selbst Rücksicht zu nehmen.

E r k l ä r u n g.

Was den ersten Punkt angehet, erfordern solche Choräle, bei denen sich der Umfang der Töne weit ausdehnet, in Ansehung der Anstimmung und der Wahl der Tonart die größte Behutsamkeit, weil ein einziger Ton zu hoch oder zu tief genommen schon vieles ausmacht. Man richte sich hiebei nach folgendem, den meisten Hälften anpassendem Maassstabe: Das eingestrichene $\bar{c}$ und das zweigestrichene $\bar{f}$ sollen die zwei äußersten Gränztöne eines Chorals seyn. Bei Choralmelodien von einem kleinern Umfange der Töne hat man minder zu befahren, wiewohl auch hier der Mittelweg der beste ist. Den zweiten Punkt belangend, lehret die Erfahrung, daß in einigen Orten und Ländern die Kehlen der meisten Sänger eine höhere, und in andern eine tiefere Intonation ertragen können. Daher ist dieselbe nach der physischen Beschaffenheit der meisten Kehlen eines jeweiligen Orts und Landes einzurichten. Da im Betreff des dritten Punktes manche Orgeln im Kornettone, und manche im Chortone gestimmt sind: so leidet es bei jenen schon keine so hohe Intonation, als bei diesen. Endlich muß in Ansehung des vierten Punktes die Intonation einer Choralmelodie und die Wahl der Tonart zu derselben ihrem Charakter gemäß getroffen werden. Ist z. B. eine Melodie von einem stillem und traurigen Charakter; so erfordert sie eine tiefe Intonation; hat hingegen eine Melodie einen muntern Charakter: so ist eine hohe Anstimmung ihr vollkommen angemessen. Zu einer sanften Melodie schicken sich die mittlern Töne, die weder zu hoch noch zu tief gehen, am besten.

Ueber die 4 vorigen Punkte.

§. 12.

Wenn ein Organist, vorausgesetzt, daß er seine Choralsänger und seine Gemeinde genau kenne, diese Stücke beobachtet, und demnach in der Wahl der Tonart glücklich ist, so hat man von dem Choralgesange nicht nur eine größere Wirkung, als sonst, zu erwarten, sondern auch weniger zu befürchten, daß es die Choralsänger hart ankomme, oder daß sie gar, wenn die Intonation entweder zu hoch oder zu tief genommen ist, im Tone herabsinken müssen.

Was man von einer gut getroffenen Wahl der Tonart zu erwarten habe.

A n m e r k u n g.

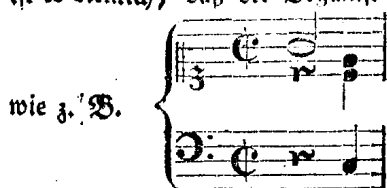
Da eine jede Regel ihre Ausnahme hat, so ist es z. B. bei schwüler Luft rathsam, daß ein Organist, der ohnehin nach Beschaffenheit der Umstände einen Choral um einen halben oder ganzen Ton tiefer und höher zu spielen im Stande seyn muß, eine tiefere Tonart wähle. Weil es aber außerdem gewisse Melodien giebt, bei denen eine Gemeinde im Tone gerne herabfällt, wenn der Organist gleich die beste Wahl in Absicht der schicklichsten Tonart getroffen hat: so ist derselbe, nach allen vergeblich versuchten Mitteln, dieses zu verhindern, (denen man außer den oben angegebenen noch dieses beigefallen kann, daß man die Melodie mit Hülfe des Pedals eine Zeit lang ganz im Einklange spielt), wohl genöthiget, der Gemeinde nachzugeben, und um einen halben Ton tiefer zu spielen.

Eine Ausnahme von der Regel.

§. 13.

Damit der Vorsänger sammt seinen Mitsängern den Anfangston einer Melodie richtig auffassen möchte ist es dienlich, daß der Organist denselben anfangs einzeln angebe, und erst später die Harmonie einfallen lasse,

Von der Angebung des Anfangstons.



Bei Melodien, die nach den alten Tonarten gesetzt sind, und nicht selten

in einem ganz fremden Tone anfangen, ist dieses am nöthigsten, wie z. B. bei den obigen Choralbeispielen No. 32, 38, 39, 41, 43 und 45.

§. 14.

Von der Erkennung des Haupttons a) bei einer Antiphon.

Um den Hauptton einer Antiphon richtig zu erkennen, muß man nicht allein auf die Endnote derselben, sondern auch auf die Anfangsnote des Seculorum Amen, welches gemeinlich durch folgende 6 Vokalbuchstaben AVOVAE angedeutet wird, schauen. Folgendes Schema soll davon einen kurzen Begriff geben.

Ein Schema davon.

Erster Ton.		Zweiter Ton.		Dritter Ton.	
Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.	Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.	Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.
re	la	re	fa	mi	fa

Vierter Ton.		Fünfter Ton.		Sechster Ton.	
Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.	Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.	Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.
mi	la	fa	fa	fa	la

Siebenter Ton.		Achter Ton.	
Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.	Endnote der Antiphon.	Anfangsnote des Euouae.
ut	sol	ut	fa.

b) Bei einem Introitu.

Der Hauptton eines Introitus wird sowohl aus seiner Endnote, als aus denjenigen gleichlautenden Noten des darauf folgenden Verses, wo der Text am längsten und meisten verweilet, erschen, wie z. B. in dem Introitu auf des h. Apostels Pauls Bekehrung, welcher mit den Worten: „Scio cui credidi“ anfängt, und in dem darauf folgenden Psalmverse:

Ein Beispiel davon.

Endnote d. Introitus.	Hauptnoten des Verses.	
Primi toni.	la la la	
re	Pf. Do - mi - ne pro - ba - fti me, et co - gno - vi - fti me.	etc.

Voriges Schema ist in diesem Betrachte auch zur Erkennung des Haupttons bei den Introitus dienlich.

c) Bei den Psalmen und Canticis.

Der Hauptton der Psalmen und Canticorum aber kann aus folgenden Anfangsnoten erkannt werden:

Der erste und sechste Ton	fängt an	fa fol la.
Der zweite, dritte und achte		ut re fa.
Der vierte		la fol la.
Der fünfte		ut mi fol.
Der siebente		fa mi la fol.

Uebrigens ist es für den Organisten und Vorsänger am sichersten und bequemsten, wenn, wie man es in vielen katholischen, vorzüglich alten, Choralbüchern antrifft, sowohl der Umfang der Töne als die Tonart selbst an der Spitze eines jeden Chorals angezeigt stehet.

Drit:

D r i t t e r A b s c h n i t t .

V o n d e n C h o r a l z w i s c h e n s p i e l e n .

§. 1.

Choralzwischenspiele, welche 1) sowohl zwischen einer jeden Zeile*), als 2) zwischen einer jeden Strophe gemacht werden, sind deswegen nothwendig, damit im Betracht beider Punkte die Choralfänger sich auf einige Augenblicke erholen können, und damit, was den ersten Punkt anbelangt, keine Undeutlichkeit und Unordnung durch die unabgesetzte Fortdauer des Choralgesangs ohne Beobachtung der musikalischen Cäsuren (Abschnitte), zumal bei einer großen Gemeinde, entstehen möge.

Warum Choralzwischenspiele nothwendig seyn.

A n m e r k u n g .

Diejenigen Organisten fehlen daher sehr, welche die bei einem jeden Ruhepunkte auszuhaltende Töne, besonders mit dem Pedale, ohne ein Zwischenpiel zu machen, zu lange aushalten, weil dadurch nicht nur ein unaussprechliches Geplärre entsteht, sondern auch die Abschnitte einer Choralmelodie unmerkbar werden.

§. 2.

Diejenigen Zwischenspiele, welche nach einer jeden Choralzeile oder musikalischen Cäsur gemacht werden, sind in beiden Kirchen gebräuchlich; diejenigen aber, welche nach einem jeden geendigten Verse gespielt werden, finden, unsers Wissens, nur allein in der römischen Kirche statt: die letztere heißen daher Versette. Dieses veranlaßt uns, gegenwärtige Materie in zwei Absätzen abge sondert vorzutragen.

Von den Zwischenspielen sowohl zwischen jeder Choralzeile als zwischen jeder Strophe.

I. Absatz. Von den Choralzwischenspielen, welche in beiden Kirchen gebräuchlich sind.

§. 3.

Solche Zwischenspiele, welche man am Ende einer jeden Choralzeile, wenn der Singtext, wie bei Hymnen und Liedern, metrisch ist, oder auch, wenn der prosaische Singtext, der im römischen Choral noch häufiger, als der poetische, vorkommt, seine musikalische Cäsuren hat, anbringen kann und soll, bestehen aus zwei Hauptarten, deren jede sich wieder in vier besondere Gattungen eintheilen läßt.

Von der Einteilung solcher Zwischenspiele.

§. 4.

Neben den oben (§. 1.) angeführten Ursachen ihrer Nothwendigkeit müssen alle Zwischenspiele, von welcher Hauptart und Gattung sie immer seyn mögen, noch zwei Eigenschaften an sich haben. Sie müssen nämlich: 1) in die Melodie und Harmonie einleiten, und 2) dem Inhalte des Liedes und dem Charakter der Melodie anpassen, wenn sie ihrem Endzwecke ganz entsprechen sollen.

Was sie für Eigenschaften haben müssen.

§. 5.

Zu der ersten Hauptart der Zwischenspiele gehören die leichten und einfachen, deren vier besondere Gattungen nun entwickelt, und mit praktischen Beispielen belegt werden sollen.

Was zur ersten Hauptart derselben gehöre.

Der leichten und einfachen Zwischenspiele erste Gattung aber bestehet in einem oder nur wenigen Leitönen des Diskantes oder manchmal auch des Basses, vermittelt welcher man die Sänger entweder auf den nächstfolgenden ersten Ton der anzufangenden und nach einer jeden Cäsur fortzuführenden Melodie, oder auf den nächstfolgenden Basson, welcher sich auf den Melodieton beziehet, leiten will.

Von der ersten Gattung derselben.

Hier

*) Oder nach einer jeden Cäsur.

Hier folgen ein Paar praktische Beispiele über die erste Gattung, wozu die in Leittönen bestehende Zwischenstücke mit kleinern Noten, des Unterschieds wegen, bezeichnet sind.

117. Liebe, die du mich zum Bilde etc. Oder: Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen etc.*)

Beispiele von Zwischenstücken der ersten Gattung: 1) aus protestantischen Choralbüchern.

The musical score for Example 117 consists of two systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The vocal line contains several measures with notes and rests. The figured bass line includes figures such as 6, 8, 5 4 3, 6, 6, 5, and 3*. The second system continues the vocal and bass parts, with the bass line featuring figures like 5 and 6. The third system shows the vocal line ending with a double bar line and the bass line continuing with figures 5 and 87, also ending with a double bar line.

118. Hymnus. Deus Creator omnium etc.

Quarti toni.

2) Aus katholischen Choralbüchern.

The musical score for Example 118 consists of two systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The vocal line contains several measures with notes and rests. The figured bass line includes figures such as 56, 3 4 3, 3*, 6, 3 4 3, and 4 3. The second system continues the vocal and bass parts, with the bass line featuring figures like 6, 5, 6, 43, 98, 3b, 43*, and 3h. The third system shows the vocal line ending with a double bar line and the bass line continuing with figures 3*, 56, 3 4 3, and 3*3h, also ending with a double bar line.

*) Bei diesem Liede müssen die zwei ganzen Aushaltenoten des zweiten Theils in halbe Noten verwandelt werden.

Anmerkung.

Bei vorstehenden zwei Beispielen ist zweierlei kürzlich anzumerken, was auch bei den nachfolgenden gilt, 1) daß nur bei der Wiederholung des ersten Theils in dem Choral No. 117. das erste Zwischenspiel, welches auf diese Art I. bezeichnet ist, bei dem Uebergange aber in den zweiten Theil; das zweite Zwischenspiel mit Weglassung des ersten gespielt wird, und 2) daß das am Ende beider Choralbeispiele vorkommende Zwischenspiel als eine Einleitung in die folgenden Strophen anzusehen ist.

Ueber vorige und folgende Beispiele.

§. 6.

Die zweite Gattung der Zwischenspiele dieser Hauptart enthält einfache, leichte und kurze Läufe oder Figuren, welche im Diskante und manchmal auch im Basse zwischen den Choralabschnitten angebracht werden, und welche sich zu Choralmelodien von gelassenen Charakter sehr gut schicken. Dieses ist aus folgenden zwei Beispielen zu ersehen.

Von der zweiten Gattung der Zwischenspiele.

119. Befiehl du deine Wege u.

Phrygisch.

Beispiele von Zwischenspielen mit einfachen und kurzen Läufen. 1) aus protestantischen Choralbüchern.

120. Hymnus. Ad coenam agni providi etc.

Octavi toni.

2) Aus katholischen Choralbüchern.

§. 7.

Von der dritten Gattung der Zwischenspiele.

Die dritte Gattung der Zwischenspiele unterscheidet sich von der vorigen darin, daß die leichten und kurzen Läufe und Figuren doppelt sind, welche jedoch meistens mit einer Hand gespielt werden können, und wovon hier ein Paar Beispiele folgen.

121. Jesu, meine Freude u.

Beispiele von Zwischenspielen mit doppelten und kurzen Läufen.

1) Aus protestantischen Choralbüchern.

122. Hymnus. Iesu dulcis memoria etc.

Quarti toni.

2) Aus katholischen Choralbüchern.

Von der vier-
ten Gattung
der Zwischen-
spiele.

Die vierte Gattung der Zwischenspiele von der ersten Hauptart bestehet in einer kleinen Reihe ganzer Akkorde, welche zwischen den Abschnitten zur harmonischen Einleitung in jede neu anzufangende Choralzeile dienen. Des Unterschieds und Absichts wegen kann man diese Gattung der Zwischenspiele auf einem Positive spielen. Hier-
von geben wir jetzt ein Paar Beispiele.

123. Alle Menschen müssen sterben &c.

Beispiele von
Zwischenpie-
len mit ganzen
Akkorden.
1) Aus prote-
stantischen Cho-
ralbüchern.

The musical score consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The time signature is 3/4, and the key signature has two flats (B-flat major). The first system shows a sequence of whole chords. The second system includes first and second endings. The third system continues the chord sequence. The fourth system shows a variation with a trill in the bass. The fifth system ends with a trill in the bass.

124. Hymnus. Aeterne Rex altissime etc.

Sexti toni. (*)

2) Aus katholischen Choralbüchern.

§. 9.

Zu der zweiten Hauptart der Zwischenspiele zählen wir die schwerere und künstlichere, deren vier besondere Gattungen nun auch kurzlich erklärt, und durch praktische Beispiele erläutert werden sollen.

Von der zweiten Hauptart der Zwischenspiele.

Die erste Gattung derselben besteht in einzelnen längeren und geschwinderen Passaggien (Läufen) und Figuren des Diskantes und Basses, welche zwischen die Choralabschnitte eingeschaltet werden, und welche hauptsächlich bei Choralmelodien von einem munteren Charakter statt finden.

Von der ersten Gattung derselben.

Hier von folgen ein Paar Beispiele, welche zugleich mit einem Anfangslauf versehen sind. Dieser bleibt aber bei der zweiten und den folgenden Strophen hinweg, weil am Schlusse des Chorals ein anderer und etwas längerer Einleitungslauf steht, der alsdann anstatt desselben gespielt wird.

R r 2

125.

*) In der ersten Choralzeile haben wir uns eine Abkürzung der langen Schnörkel erlaubt.

125. Nun laßt uns Gott dem Herren u.

Beispiele von
Zwischenspielen
mit geschwin-
dern und län-
gern Passag-
gien.

1) Aus prote-
stantischen Cho-
ralbüchern.

Handwritten musical score for No. 125. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex melodic line in the treble staff with some grace notes and a corresponding accompaniment in the bass staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings are present throughout the score.

126. Hymnus. Ut queant laxis etc. *)

Um eine Quinte höher überfegt.

2) Aus katho-
lischen Choral-
büchern.

Handwritten musical score for No. 126. It consists of two systems of two staves each. The music is in 3/4 time and G major. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The text 'Secundi toni.' is written below the first system.

*) Die Melodie dieses Hymnus ist treffender und der sapphischen Versart anpassender, als jene oben No. 10. befindliche, welche viel schleppendes hat.



§. 10.

Die zweite Gattung der andern Hauptart der Zwischenspiele ist von der ersten nur dadurch unterschieden, daß die geschwinden Läufe und Figuren, anstatt einfach, doppelt, und zwar mit Hülfe beider Hände gespielt werden. Solche Zwischenspiele lauten sehr feurig, und sind bei Chorälen von heiterem Charakter anwendbar. Wir liefern hiervon ein Paar praktische Beispiele.

Von der zweiten Gattung der Zwischenspiele.

127. Nun danket alle Gott 1c.



Beispiele von Zwischenspielen mit geschwinden, doppelten Passaggien.

1) Aus protestantischen Choralbüchern.

2.

5 4 6

6 87

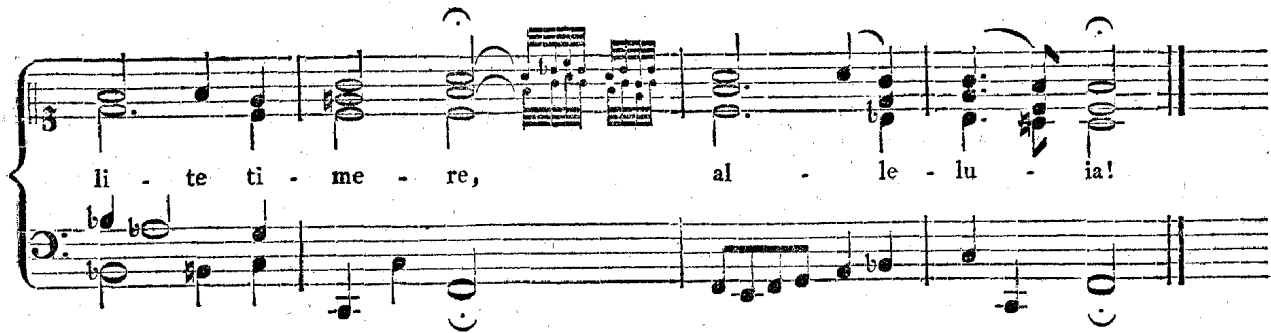
56 $\frac{3}{4}$ 6 6 877 3* - 6 4 3

128. Ad Tertiam Antiphona. (Dominica in Albis.)
Sexti toni.

2) Aus katholischen Choralbüchern.

Pax vo - bis, e - go

fum, al - le - lu - ia; no -



§. II.

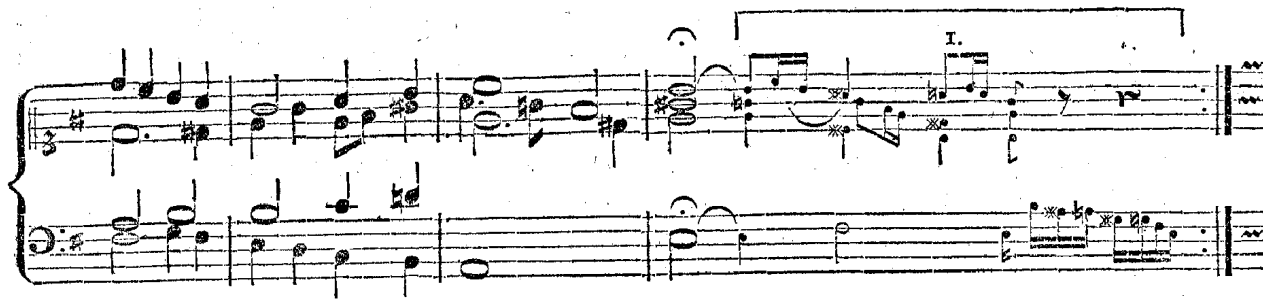
Unter diese Gattung kann man auch einigermassen diejenigen chromatischen Zwischenspiele rechnen, welche mit beiden Händen gespielt werden. Solche Zwischenspiele aber darf man nur bei Melodien von solchem Charakter, wie diejenige ist, welche hier unten No. 129. steht, und zu einem Beispiele hiervon dienen, anbringen, und nicht zu geschwinde spielen. Außerdem sind sonst Zwischenspiele solcher Art, davon manche Organisten immer und am unrichtigen Orte Gebrauch machen, tadelnswürdig und verwerflich.

Von den chromatischen Zwischenspielen.

129. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ 1c.
Aeolisch, um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer.



Beispiel von chromatischen Zwischenspielen.





§. 12.

Von der dritten Gattung solcher Zwischenspiele.

Die dritte Gattung der Zwischenspiele von der andern Hauptart besteht in einzelnen geschwinden harpeggierten Sätzen oder in andern Passaggien, die denselben nicht unähnlich sind. Da sich aber solche Zwischenspiele auf dem Hauptmanuale, wenn alle oder die meisten Register gezogen sind, in doppeltem Besatze nicht wohl spielen lassen: so kann ein Positiv hierzu gebraucht werden. Ihre Anwendung findet bei munteren Melodien Statt.

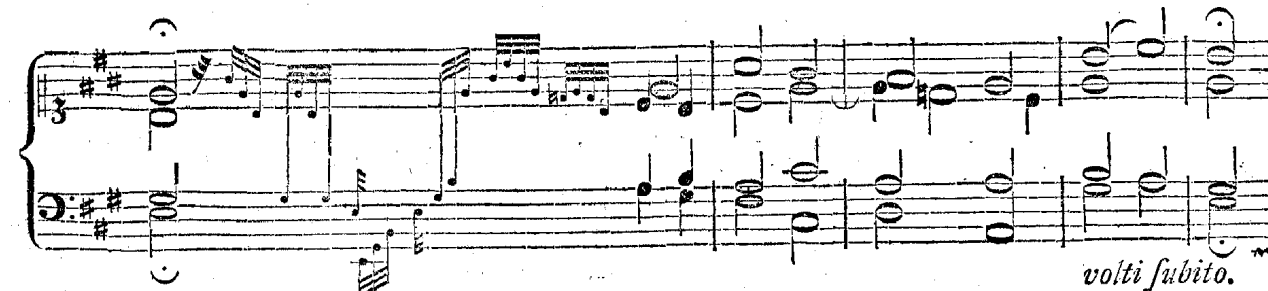
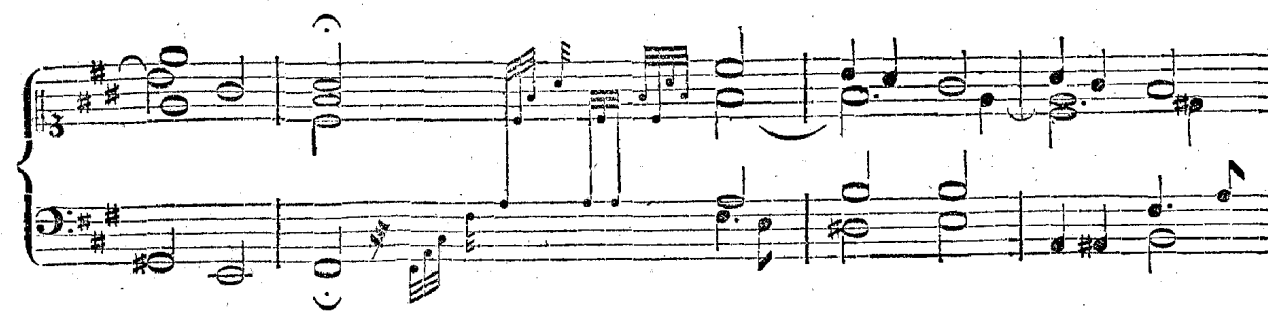
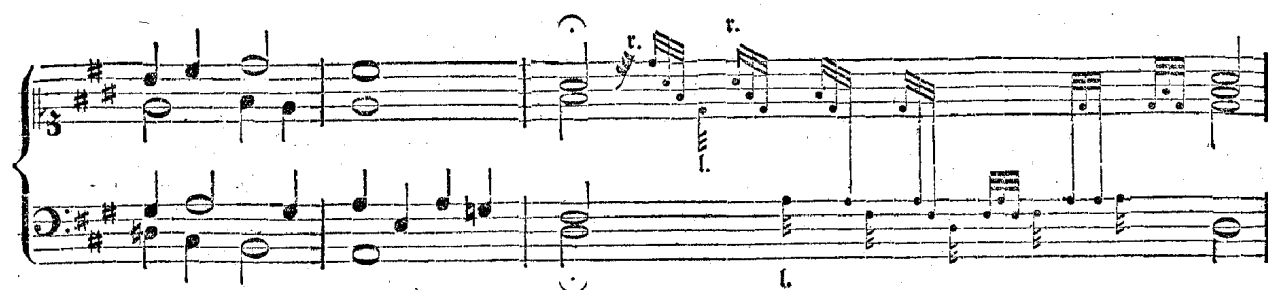
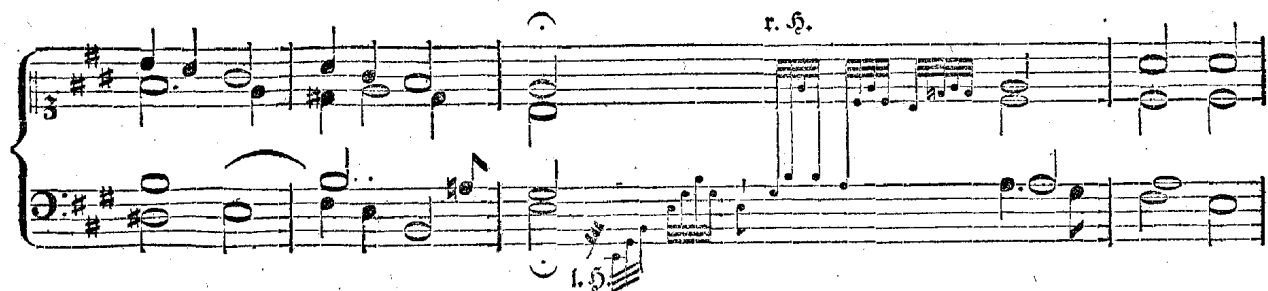
Wir geben von dieser Gattung folgende zwei praktische Beispiele, worin die harpeggierten Sätze meistens von beider Händen abwechselungsweise gespielt werden, welche theils durch den Unterschied der auf- und abwärtsstehenden Notenstriche, theils durch die Vorschrift r. H. und l. H. angezeigt ist.

130. Nun lob mein' Seel' den Herren 1c.

Beispiele von harpeggierten Zwischenspielen.

1) Aus protestantischen Choralbüchern.





131. Introitus in Adventu.

Primi toni.

2) Aus katho-
lischen Choral-
büchern.

Ro - ra - - te r. 5. coe -

li - de - - - - - fu - per,

et nu - - bes pluant ju - - - - - stum:

a - pe - ri - a - tur ter - - - - - ra, et - - - - - ger -

mi - net Sal - va - to - rem.

Pf.

Coe - li - e nar - rant glo - ri -

am De - i: et o -

pe-ra ma - nu um e - ius an - nun - ti at fir - ma -

men - tum.

§. 13.

Die vierte und letzte Gattung solcher Zwischenspiele ist von der vorigen dadurch unterschieden, daß der gleichen harpeggienmäßige Säge, welche bei sehr lebhaften Melodien anwendbar sind, doppelt genommen und mit beiden Händen zugleich gespielt werden. Dieses kann man aus folgenden zwei Beispielen ersehen.

Von der vier-
ten Gattung
solcher Zwi-
schenspiele.

132. Wachet auf! ruft uns die Stimme u.

Komponirt von David Scheidemann, Organist an
der St. Katharinenkirche in Hamburg, 1664.

Tonisch, um eine Sekunde höher.

Beispiele von
Zwischenspielen
mit doppelten
Harpeggien.1) Aus pro-
testantischen
Choralbüchern.

The musical score consists of six systems of double harpeggio accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system includes a key signature change from G major to F# major (two sharps) in the bass staff. The second system includes a key signature change from F# major back to G major in the bass staff. The third system includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The fourth system includes a key signature change from G major to F# major in the bass staff. The fifth system includes a key signature change from F# major back to G major in the bass staff. The sixth system includes a key signature change from G major to F# major in the bass staff. The score is a continuous piece of music with various rhythmic patterns and melodic lines.

133. Hymnus. Sanctorum meritis etc.

Quinti toni.

2) Aus katho-
lischen Choral-
büchern.

§. 14.

Von vermeng-
ten Gebrauche
aller dieser
Gattungen von
Zwischenspie-
len.

Diese zwei Hauptarten der Zwischenspiele samt ihren vier besondern Gattungen, welche wir nun kürzlich abgehandelt haben, und woraus sich Jeder seiner Absicht und Lage gemäß eine wählen kann, welche er für gut findet, können auch, untereinander vermengt, gebraucht werden, je nachdem es der Charakter einer Melodie, der Affekt und Ausdruck erfordert, ohne sich eben an einförmigen Leisten binden zu müssen. Außerdem giebt es noch mehrerlei Figuren, als in den bisherigen Zwischenspielen vorgekommen sind, welche sich ein angehender Organist selbst aus andern Orgelsachen sammeln, und eigen machen mag, da gegenwärtige Abtheilung durch Anführung aller möglichen, zu Zwischenspielen tauglichen Sätze, zu sehr vergrößert würde.

§. 15.

Choralbeispiel,
worin die Zwi-
schenspiele aus
der Melodie
selbst entlehnet
sind.

Endlich lassen sich die Sätze der Choralzwischenspiele aus mancher Melodie selbst entlehnen, welche man alsdann auf eine kurze und schickliche Weise ausführen, und in jede nächste Choralzeile einleiten muß, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen ist.

134. Komm, heiliger Geist, Herre Gott &c.

Durch D. Martin Luther
verbessert.



Allgemeine Anmerkung.

Im Betreff der Choralzwischenspiele ist noch überhaupt anzumerken, daß, um den Uebergang anzubringen, und den Eintritt in die folgende Choralnote nicht zu lange zu verzögern, ein jeder Ruhepunkt etwas kürzer ausgehalten werden müsse, als wenn gar kein Zwischenpiel gemacht wird, (welches letztere allenfalls nur bei sehr unbekannten und schwierigen Melodien statt finden mag), sodann daß bei den Zwischenspielen oder Uebergängen des Diskants der Bass nicht liegen bleiben dürfe, und umgekehrt, wenn sie im Bass gemacht werden, der Diskant zu schweigen habe. — In Ansehung ihrer längern oder kürzern Dauer kann nichts bestimmtes angegeben werden. Denn es kommt hierbei blos darauf an, ob eine Melodie entweder ihrem Charakter oder der Gewohnheit eines Orts nach in langsamer oder munterer Bewegung gesungen werde. Im ersten Falle dürfen die Zwischenspiele von längerer Dauer, als im andern Falle, seyn. Doch liegt auch daran nicht wenig, wie sich der Vorsänger und Organist mit einander verstehen.

Im Betreff
der Zwischen-
spiele.

§. 16.

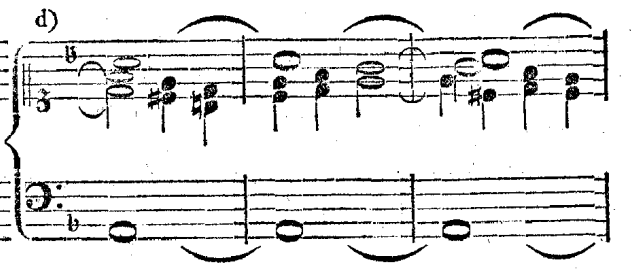
Noch müssen wir am Schlusse dieses Absatzes auch der Choralschlüsse ein wenig gedenken, die wir an keinem schicklichern Orte, als hier, anzubringen wußten. Ein Choralschluß aber ist, wenn der Organist dem gänzlichen Schlusse eines Choral noch etliche schlußmäßige Tacte anfügt, weil ein gleichzeitiges Aufhören der Orgel mit den Choralängern nicht gut lassen würde. Ein solcher Choralschluß kann nach Beschaffenheit einer Melodie oder der Zeit bald fortissimo, oder auch bald diminuendo auf der Orgel gespielt werden. Folgende wenige Muster von Choralschlüssen werden ohne Zweifel hinlänglich seyn, um angehenden Organisten einen Begriff hiervon zu geben.

Von den Cho-
ralschlüssen.

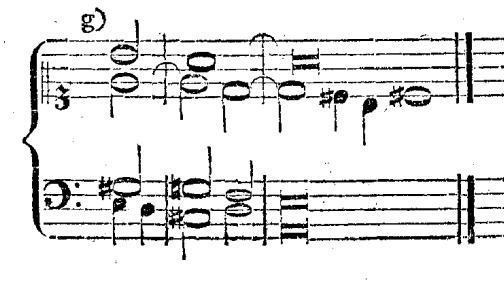
Beispiele
von Choral-
schlüssen.

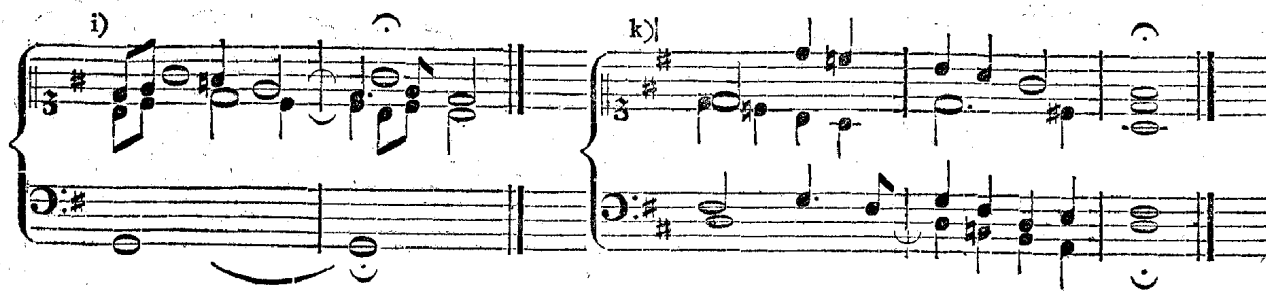
a)  b) 

c)  d) 

e)  f) 

g)  h) 



Kurze Erläuterung.

Der Choralsschluß bei a) gehört zu der obigen Melodie No. 31., und wird statt des letzten Takts gespielt. Der Choralsschluß bei b) taugt zu No. 36 und 82. für den letzten Takt; der bei c) schicket sich zu No. 39.; der bei d) zu No. 44.; der bei e) zu No. 134.; der bei f) gehört zu No. 54., und wird statt des letzten Takts gespielt; der Choralsschluß bei g) muß an die zweite Hälfte des vorletzten Takts No. 57., und der bei h) an die zweite Hälfte des vorletzten Takts No. 59. gefügt werden. Der Choralsschluß bei i) paßt zu No., 60., und endlich der bei k) zu No. 24. statt des letzten Takts.

II. Absatz. Von den allein bei dem katholischen Choralgesange gebräuchlichen Zwischenspielen, oder von den sogenannten Versetten.

§. 17.

Bei dem römischen Choralgesange ist außer der im vorigen Absatze abgehandelten Art von Choralzwischenspielen auch noch eine andere gebräuchlich, welche darin besteht, daß nach einem jeden Verse*), er mag profaisch oder poetisch seyn, ein Zwischenspiel auf der Orgel ganz allein gespielt wird. Von daher haben solche Zwischenspiele auch den Namen der Versette (wiewohl sehr uneigentlich) erhalten, welche nicht nur zur öfters nöthigen Erholung der Choralsänger, (indem der römische Choralgesang um viel länger, als der protestantische, währet), sondern auch zugleich zur angenehmen Abwechslung dienen.

Von den Versetten und ihrem Endzwecke.

§. 18.

Solche Zwischenspiele oder Versetten aber müssen sehr kurz, meistens in Form einer kleinen Fuge, oder auch Kontrapunktisch, und, wo möglich, dem Inhalte eines Chorals angemessen seyn. Doch können auch manchmal kurze cantable Sätze zur Abwechslung vorgetragen werden.

Zur Erläuterung dessen wollen wir hier praktische Beispiele hiervon nach den Kirchentonarten in abwechselnder Form aufstellen, welche auch ein protestantischer Organist, wiewohl zu einer andern Absicht, (wie unten angezeigt werden soll) gebrauchen kann. Da aber ein katholischer Organist dergleichen sehr viele brauchet, so müssen wir ihn auf unsere vollständige Sammlung aller Arten von Orgelstücken, und auf unsere 90 kurze und leichte Orgelstücke, worin mehrere Versetten, als hier, anzutreffen sind, verweisen.

Von ihrer Beschaffenheit.

135. Fughette.



Vier und zwanzig Versetten.

I. Aus dem ersten Kirchentone.

*) Wie unten in der Beschreibung des Gebrauchs in Ansehung der römischen Chorals das genauere angegeben ist.

136. Fughette.

Two systems of musical notation for Fughette 136. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The music is in 3/4 time, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support through chords and single notes. Measure 8 ends with a repeat sign.

137. Cantabile.

Two systems of musical notation for Cantabile 137. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-12. The music is in 3/4 time. Measure 1 is marked '1. f.'. Measures 7-12 are marked 'Cantabile'. The piece features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Measure 12 ends with a repeat sign.

138. Fughette.

Two systems of musical notation for Fughette 138. The first system contains measures 1-2, and the second system contains measures 3-4. The music is in 3/4 time, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support through chords and single notes. Measure 4 ends with a repeat sign.

II. Aus dem
zweiten Kir-
chentone.



139. Contrapunkt.



140. Cantabile.



141. Fughette.

III. Aus dem
dritten Kir-
chenchor.

First system of Fughette 141, measures 1-4. The music is in 3/4 time, G major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A 'ped.' (pedal) marking is present at the end of the system.

142. Fughette.

Second system of Fughette 142, measures 1-8. The music is in 3/4 time, G major. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages. The left hand continues with a steady accompaniment. Trills ('tr') are marked in measures 3 and 4. The system concludes with a repeat sign.

ped.

143. Cantabile.

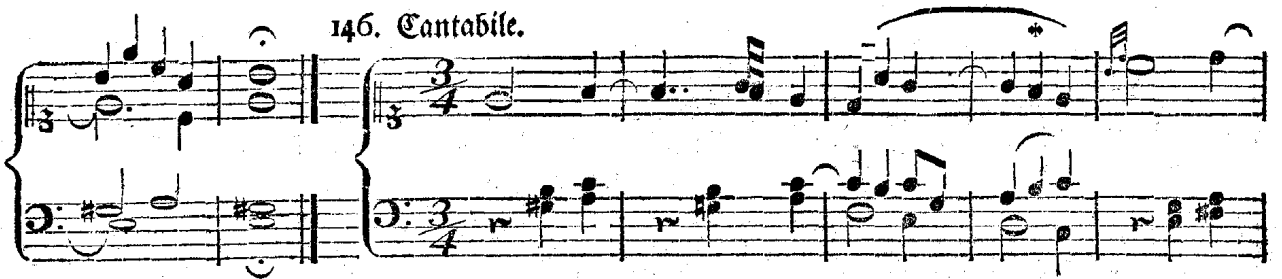
144. Fughette.

IV. Aus dem
vierten Kir-
chentone.

145. Kontrapunkt.



146. Cantabile.



147. Fughette.

V. Aus dem
fünften Kir-
chentone.

Mit dem Pedal zugleich.

148. Fughette.

Mit dem Pedal zugleich.

149. Cantabile.

VI. Aus dem
festen Kira-
chensone.

150. Fughette.

151. Fughette.



152. Cantabile.



Mit dem Pedal zugleich.



153. Fughette.
Aus dem D ohne cis.

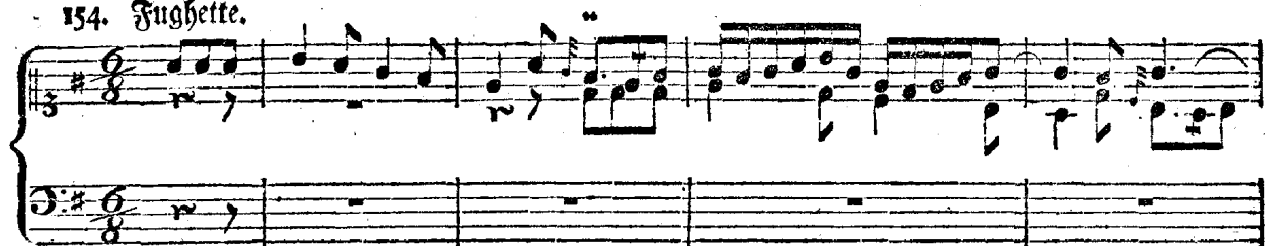


VII. Aus dem
siebenten Kir-
chentone.



Mit dem Pedal zugleich.

154. Fughette.



Mit dem Pedal allein.

155. Cantabile.



156. Fughette.

Aus dem Gdur ohne fis.

VIII. Aus dem achten Kirchentone.

Mit dem Pedal allein.

157. Fughette.

Mit dem Pedal.

157. Cantabile.



Anmerkung.

Ueber die vor-
stehenden Ver-
fasse.

Von den vorstehenden vier und zwanzig Versetten ist anzumerken, 1) daß die kontrapunktischen und cantablen Sätzen ganz neu von unserer Komposition, die fugirten hingegen in Ansehung der Thematzen zwar aus einem gerade vor hundert Jahren vom Koppmayer, Stadtbuchdrucker in Augsburg, zum drittenmale aufgelegten Wegweiser zur Kunst, die Orgel recht zu schlagen, genommen, von uns aber meistens auf eine ganz andere Art bearbeitet sind, weil uns einige darunter in Ansehung des Führers und Gefährten den alten Kirchentonarten anpassend vorkamen, und weil sowohl der fugirte, als kontrapunktische Stil der Veraltung nicht so, wie der galante, ausgesetzt ist, und 2) daß ein Organist dieselben nach Erfordernis selbst übersehen mag.

§. 19.

Von den An-
tiphonen und
Responsorien

Am Schlusse dieses Absatzes und der ganzen Abhandlung wollen wir auch noch der Antiphonen und Responsorien, denen wir bis hieher keinen bessern Platz anweisen konnten, Erwähnung thun. Ein Responsorium ist die Antwort des Chors auf das Singen des Priesters. Eine Antiphon aber, deren Worte entweder aus der heil. Schrift oder aus einem Kirchenvater genommen sind, bedeutet einen Gegengesang, welcher einen Psalmverse vorangehet, und von einem einzigen Sänger angestimmt wird. An einem Doppelfeste pflegt eine solche Antiphon nach Vollendung des in Stiftern von zwey Chören wechselseitig gesungenen Psalms von allen zugleich wiederholt zu werden, welche sonst an einem einfachen Feste nur nach dem Psalmverse einfällt, und statt hat.

§. 20.

Noch etwas
von den Res-
ponsorien.

Da oben No. 33., 37 und 42 Beispiele von Antiphonen bereits vorgekommen sind: so geben wir hier nur ein Paar Beispiele von Responsorien. Das erste Beispiel davon gehöret zu derjenigen Art längerer Responsorien, welche mit dem ganzen Choralgesange verwebt sind, das andere aber zu derjenigen Gattung kurzer Responsorien, welche auf eine vom Priester allein, theils im Anfange, theils in der Mitte und am Ende des Gottesdienstes gesungene Benediction, Oration und dergleichen folgen. Von dieser letzten Art der Responsorien merken wir an, daß sich der Organist dabei derjenigen variirten Spielart, welche oben im ersten Abschnitte §. 28. gezeigt worden ist, meistens zu bedienen habe.

195. Responsorium. (Nonum scilicet in Ascensione Domini.)

Sexti toni.

Ein Paar Beispiele von Responsorien.

160. Versus.

Responsio.

A n h a n g.

Kurze Beschreibung des Gebrauchs in Betreff des Choral's (Ritus choralis).

I. In der römischkatholischen Kirche an Sonntagen.

Nach geendigter Predigt theilet der Priester, welcher die solenne Messe hält, das geweihte Wasser dem Volke aus, während dessen der Choral „Asperges me“ gesungen wird. Darauf folgt die Procession. Der dazu gehörige Gesang ist in einem Buche, Processionale genannt, enthalten, und wechselt nach Verschiedenheit der Zeiten und Feste, wie alle übrigen Gesänge. Eine Procession bestehet aus drei Gesängen, nämlich ad exitum, ad stationem und ad introitum.

A. Bei der Messe.

Alsdann fängt die solenne Messe mit dem Introitu an. Wenn die Orgel dazu gespielt wird, so singet man zuerst den Vers. Nun kommt das Kyrie. Eines wird gesungen, das andere mit der Orgel abgepielt, d. i. man spielt inzwischen ein Versett oder eine kleine Fuge. Hierauf wird das Gloria in excelsis gesungen; aber auf die Weise, wie bei dem Kyrie. Denn das Gloria ist, wie das Credo, in Strophen eingetheilt, damit man nicht immer fortsingen dürfe, sondern ein Chor mit dem andern oder mit der Orgel abwechseln könne. Wann der Priester auf dem Altar seine Collecten, und die Epistel gesungen hat: so folget tempore paschali das Alleluia; extra tempus paschale wird das Graduale geberet, und das Alleluia allein gesungen. Zur Zeit der Septuagesimae wird, weil man kein Alleluia singen darf, das Graduale, und nach diesem der Tractus gesungen.

Auf das Evangelium folget das Credo, deren es nur zwei zur Abwechslung giebt. Das Offertorium wird nur alsdann gesungen, wann die Messe ohne Orgel gesungen wird; sonst spielt der Organist, statt dessen ein Stück nach Belieben. Nach der Präfation kommt das Sanctus, welches wieder, wie das Kyrie, Gloria und Credo, alternirend gesungen wird. Unter der Elevation singet man das „O salutarius Hostia“. Nach diesem spielt der Organist etwas Sanftes bis zum Pater noster. Hierauf folget das Agnus Dei. Nach diesem wird wieder ein Stück auf der Orgel bis post Communionem gespielt. Alsdann folget ein Gesang, welcher eben deswegen Postcommunio heißet, und womit sich der zur Messe gehörige Choral endiget.

B. In der
Vesper.

Die Vesper bestehet gewöhnlich aus fünf Psalmen, (an höhern Festen noch aus einem Responsorio) ferner aus einem Hymno, und endlich aus dem Cantico Magnificat. Die Psalmen werden nach der Tonart der Antiphonen intonirt. Vor einem jeden Psalm wird von demjenigen, welchen der Cantor dazu einladet, der Anfang der Antiphon gesungen, wozu der Organist die Anfangsnote anstimmet. In Rücksicht auf die Zahl der Antiphonen kommt es darauf an, ob es die erste Vesper, nämlich der Vorabend eines Festes, oder die zweite Vesper, das heißt die am Feste selbst, sey. In secundis vespers sind immer fünf Antiphonen; in primis aber ist meistens nur eine einzige, nach deren Tonart sodann alle fünf Psalmen gesungen werden.

Von dem Responsorio wird, wenn man die Orgel spielt, nur der Psalmvers gesungen. Der Hymnus wird wechselfeise gesungen, eine Strophe nämlich singet der Chor, die andere spielt die Orgel ab. Nach gesungenem Verse kommt das Magnificat, welches, wie der Hymnus, alternative gesungen wird. Auf die von dem Officianten gesungene Oration folget das Benedicamus, und somit ist die Vesper geschlossen.

II. In der protestantischen Kirche an Fest- Sonn- und Feiertagen.

A. Im Früh-
gottesdienste.

Man muß hier im Voraus erinnern, daß nur ein allgemeiner Abriss von der Einrichtung des Choralgesangs in der protestantischen Kirche, wie sie ungefähr überhaupt in Hauptkirchen großer Städte (wiewohl nicht überall ganz gleich) beschaffen ist, gegeben werden kann.

Der Frühgottesdienst beginnt, es mag ein Fest- Sonn- oder Feiertag seyn, allezeit mit einem Orgelvorspiele zu der bevorstehenden Figuralmusik, welche in einer auf das Evangelium passenden Cantate bestehet, und an den meisten Orten vor dem Choralgesange aufgeführt wird. Nach Endigung der Cantate lenket der Organist in den Hauptton des unmittelbar darauf folgenden, abzusingenden Chorals, und machet sodann ein Choralvorspiel, ehe der Choralgesang selbst anfängt, dessen Inhalt sich entweder auf das Evangelium oder auf das Thema der Predigt beziehet. Wenn das Kirchenlied (der Hymnus oder die Ode) zu Ende gehet (an manchen Orten werden oft zwei, ja mehrere Lieder nacheinander gesungen): so tritt ein Diacon vor den Altar oder auf die Kanzel, welcher sowohl Gebete als andere der Gemeinde zu verkündigende Dinge verliest*). Wenn dieses vorbei ist, fällt der Organist mit einem Choralvorspiele zu einem noch abzusingenden sogenannten Kanzelliede ein, welches entweder in dem „Komm heiliger Geist, Herr Gott“, oder in dem „Liebster Jesu, wir sind hier“ oder in dem „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“ und dergl. bestehet, während dessen der Prediger auf die Kanzel tritt. Ist es ein hohes Fest, so singet man nach dem Eingange der Predigt und nach dem still verrichteten Gebete des Herrn noch eine oder nur wenige Strophen aus einem bestimmten Festliede nach einem vorhergegangenen sehr kurzen Präludio. Nach geendigter Predigt wird sodann eine Strophe aus einem angegebenen Liede gesungen, welchem der Organist ein sehr kurzes Prädambulum voranschicket, und wobei ein Versetz oder Cantabile (wie oben zu finden) anwendbar wäre. Hierauf erscheint wieder ein Diacon, welcher einige Gebete verrichtet, und dem Volke, welches der bevorstehenden Communion nicht beizuhören will, den Segen erteilt**). Alsdann fällt der Organist wieder mit einem Vorspiel zu dem auf die vorhabende Communion (welche nur an Fest- und Sonntagen gehalten wird) sich schickenden Vorbereitungsliede „Nun bitten wir den heil. Geist“ ein, während dessen die Geistlichen auf den Altar treten. Nachdem an die Communicanten die der Liturgie gemäß Anreden und Ermahnungen gehalten, wie auch die Beichtformul und die Einsetzungsworte des heil. Abendmahls gesprochen worden sind, so spielt der Organist ein Adagio oder Cantabile. Sodann wird während der ganzen Communion immer zwischen der Absingung eines Communionliedes und der Aufführung einer Communioncantate abgewechselt. Nach geendigter Communion wird gebetet, und hierauf das Danksagungslied „Gott sey gelobet und gebenedeyet“

*) An manchen, besonders kleinen Orten, wo sehr wenige Geistlichen sind, verrichtet der Prediger selbst das Gebet und alles andere auf der Kanzel.

**) Die vorige Anmerkung gilt auch hier.

denet“ angestimmt. Endlich nach ertheiltem Segen spielt der Organist zum gänzlichen Beschlusse des Frühgottesdienstes ein Nachspiel, welches willkürlich in einer Fantasie, Fuge und dergleichen bestehen darf.

B. In dem
Mittagsgot-
tesdienste.

C. Im Abendgottesdienste.

U n m e r f u n g.

Wenn nach Endigung eines solchen Gottesdienstes noch eine Taufhandlung vorgenommen werden soll: so wird an vielen Orten das Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“ mit Begleitung der Orgel von der anwesenden Gemeinde vorher noch gesungen.

Am heil. Dreieinigkeitsfeste wird das „Herr Gott dich loben wir“ an vielen Orten zwischen zwei Chören abwechselnd gesungen, und mit der Orgel begleitet, so, daß der erste Chor die eine, und der andere Chor, welchen das Volk ausmacht, die andere Choralzeile alternierend singet. Auf diese gleichsam antiphonarische Weise wird nicht minder an manchen Orten die Litanie zu gewissen Zeiten mit der Orgelbegleitung abgesungen, und es wäre zu wünschen, daß mehrere dergleichen zwischen zwei Chören abwechselnde Gesänge, wovon man einige Beispiele in Klopstock's geistlichen Liedern findet, bei dem protestantischen Gottesdienste eingeführt würden.

Register

über die in gegenwärtiger Abtheilung vorkommenden Choralmelodien.

A.	No.	B.	No.	Register über die Choralme- lodien.
Nach bleib mit deiner Gnade	67	Befiehl du deine Wege	119	
Ad coenam agni providi	120	Benedixisti Domine	34	
Aeterne Rex altissime	124			
Allein Gott in der Höh sey Ehr	3. 14. 78	C.		
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	58	Christ ist erstanden	33	
Alle Menschen müssen sterben	123	Conditor alme siderum	9. 46. 76	
Alleluia	70			
Asperges me, Domine	45	D.		
Auf diesen Tag bedenken wir	51			
Auferstehn, ja auferstehn wirst du	27	Deus creator omnium	118	
Auf! kommt, unsern Gott zu Ehren	11	Dixit Dominus	50. 79	
Auf will ich von Sünden stehen	5	Dominus vobiscum	160	
Ave maris stella	69	Du Gott bist über alles Herr	4	

E.	No.
Ehre sey Gott in der Höhe	12
Eine feste Burg ist unser Gott	59
Es ist das Heil uns kommen her	52. 90
Es woll uns Gott genädig seyn	39
Et exultavit spiritus meus	41
Exultate Deo	38. 74

F.	
Fortem virili pectore	8. 16
Freu dich sehr, o meine Seele	17. 81. 92

G.	
Gelobet seyst du, Jesu Christ	54
Gloria in excelsis	56
Gloria Patri et Filio	53. 80
Gott des Himmels und der Erden	2. 62
Gott in der Höh' sey Ehr allein	3
Gott ist die Liebe selbst	40

H.	
Herr, auf dich will ich vest hoffen	17. 81. 92
Herr, dir ist niemand zu vergleichen	26
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	83
* oder nach der Veränderung	
Herr Jesu, send' uns deinen Geist	ibidem.

I.	
Ich dank dir schon durch deinen Sohn.	6
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	129
Ich singe dir mit Herz und Mund	22
Jesu dulcis memoria	122
Jesu, meine Freude	121
Jesus Christus unser Heiland, der von uns den	
Zorn Gottes	31
Jesus meine Zuversicht	65. 88
In allen meinen Thaten	68
In lucis orto sidere	73
Ite in orbem uniuersum	159

K.	
Komm, heiliger Geist, Herre Gott	89. 134
Kommt zum großen Abendmahl	18. 63
Kyrie. eleison	56

L.	
Liebe, die du mich zum Bilde	117
Liebster Jesu, wir sind hier	71
Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	22
Lux orta est	37

M.	No.
Mein Gott, das Herz ich bringe dir	72
Mirabilia testimonia tua	48
Mir nach, spricht Christus	25
Mitten wir im Leben sind	43

N.	
Nun danket alle Gott	75. 91. 127
Nun danket all' und bringet her	4
Nun freut euch liebe Christen' mein	60
Nun komm der Heiden Heiland	36
Nun laßt uns Gott dem Herren	113. 19. 21. 61. 125
Nun lob' mein' Seel den Herren	130

O.	
O großer Gott von Macht	44
O heil'ger Geist, fehr bei uns ein	77
O Lux beata Trinitas	55. 86

P.	
Pax vobis	128

Q.	
Quia fecit mihi	33
Quis ascendet in montem	42

R.	
Rorate coeli	131

S.	
Sanctorum meritis	133
Seelenbräutigam	87
Sey lob und Ehr dem höchsten Gut	52. 90
Stabat mater dolorosa	30. 84

T.	
Tantum ergo	29. 64
Te Deum laudamus	66

U.	
Ut queant laxis	10. 126

V.	
Veni Creator Spiritus	7. 15. 28
Veni Redemptor gentium	82
Vom Himmel hoch da komm ich	24
Von Gott will ich nicht lassen	35

W.	
Wachet auf! ruft uns die Stimme	132
Was Gott thut, das ist wohl gethan	23. 94
Wer nur den lieben Gott läßt walten	57. 83. 93

Z.	
Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen	117

Z u s a ß

zu der zweiten Abtheilung dieser Orgelschule, welcher zur Seite 194 daselbst
zwischen §. 117 und §. 118. gehöret.

D i s p o s i t i o n *)

der durch die Gebrüder Johann Gottlob und Christian Wilhelm Trampeli, aus Aderf im Churfürstlichen Vogtlande, neu erbauten Orgel in der Nikolaikirche zu Leipzig, angefangen 1790, beendet 1793.

Disposition
der neuen Or-
gel in der Nika-
laikirche zu
Leipzig.

Hauptmanual.

Oberwerk.

Brustwerk, Unterklav.

Gravitätischer Mensur.

1. Principal	16 Fuß. Engl Zinn, im Gesicht.
2. Quintaden	16
3. Oktav	8
4. Viola di Gamba	8
5. Rohrflöte	8
6. Oktav	4
7. Spitzflöte	4
8. Oktav	2
9. Quinte	3
10. Terz	2
11. Cymbel	3fach
12. Mixtur	6fach
13. Cornet	4fach von g bis e
14. Fagott	16 Fuß
15. Trompete	8

Pomphöser Mensur.

1. Principal	8 Fuß.
2. Bourdon	16 die untere Oktave von Holz.
3. Flauto traverso	8
4. Gedackt	8
5. Gemshorn	4
6. Oktav	4
7. Nasat	3
8. Quinte	1 $\frac{1}{2}$
9. Oktave	2
10. Flageolet	1
11. Serte	1
12. Mixtur	5 fach.
13. Echo Cornet	6 fach.
14. Vox humana	8 Fuß.

Enger Mensur.

1. Principal	4 Fuß.
2. Gedackt	8
3. Quintaden	8
4. Rohrflöte	4
5. Nasat	3
6. Oktav	2
7. Quinte	1 $\frac{1}{2}$
8. Siffflöte	1
9. Mixtur	4 fach.
10. Chalumau	8 Fuß.

Pedal.

Auf der großen Baßlade.

1. Untersaß	32 Fuß, gedeckt von Holz.
2. Principal	16
3. Violon	16
4. Posaune	16

Seitenbässe.

5. Oktav	8 F. im Gesicht.
6. Oktav	4 F.
7. Quinte	6 F. im Ges.
8. Mixtur	3 F. 6 fach.
9. Trompete	8 Fuß.
10. Clairon	4 Fuß.

Nebenzüge.

1. Tremulant	zum Hauptwerke.
2. Schwebung	zum Oberwerke.
3. Koppel	zum Hauptwerke in's Pedal.
4. Calcantenglocke.	

Anmerk.

*) Diese gründliche Disposition, welche hier nachgeholt zu werden verdienet, hat der Herausgeber dieser Orgelschule der gütigen Mittheilung des Herrn Müllers, Organisten an der Nikolaikirche zu Leipzig, zu verdanken.

Z u s a ß.

A n m e r k u n g.

Alle drei Klaviere können gekoppelt werden. — Zum ganzen Werke gehören 7 Bälge, 12 Fuß lang, 6 Fuß breit, wovon 4 in das Manual und 3 zum Pedal gehören. Der Mechanismus ist nach Silbermannscher Art, ganz vortrefflich angelegt. Das Registerwerk (Abstraktur) gehet ohne alles Zischen und Knarren äußerst leicht. Ueberhaupt sind die Stimmen vortrefflich, wie denn auch das ganze Werk nach einem achttägigen Examine durch den Kapellmeister Hiller und Organist Nicolai aus Gdrlitz für ganz untadelhaft erklärt worden ist. — Die Registerzüge sind, so weit sie sichtbar werden, von massivem Mahagoniholz; die Klaviaturen von Ebenholz und Elfenbein; die Registerknöpfe von Ebenholz; die Einschrift auf feines Meißner Porzellan. Die übrigen Seiten der Klaviere sind, wie auch die Thüren mit Mahagoniholzournirt. Diese Orgel war die neun und vierzigste, welche Herr Trampeli baute.
