Orgelschule

oder

Anleitung zum Orgelspielen

und

zur richtigen Kenntniß und Behandlung des Orgelwerks

von

J. G. Werner.

Sächs. Landes-Bibl.

Erster Theil. – 2

Penig,
bei F. Dienemann und Compagnie.
1807.

Sächs. Landes-Bibl.

[3]

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/5

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK * DRESDEN *

1935 IV 1052

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/6

Vorrede.

Die Orgel wird mit Recht das Instrument aller Instrumente genennt. Der prächtige, majestätische Ton derselben, (wenn sie anders das ist, was sie seyn soll) ist ein kräftiges Mittel, erhabene Gefühle in dem Menschen zu erwecken. Man hat aber oft Gelegenheit, die Erfahrung zu machen, daß die Orgel bei weitem das nicht wirkt, was sie wirken könnte, und daß durch eine zweckwidrige Begleitung der Choräle, durch elende Zwischen- und Vorspiele, und durch eine schlechte Behandlung des Orgelwerks überhaupt der Gesang mehr verunstaltet als verschönert, und die Wirksamkeit desselben mehr verhindert als befördert wird. Mancher geschickte Schullehrer hat mit seinem Schuldienste zugleich auch das damit verbundene Geschäft des Orgelspielens übernehmen müssen, ohne daß er vorher Gelegenheit hatte, sich die hiezu nöthigen musikalischen Kenntnisse, verbunden mit hinlänglicher Fertigkeit und einem gebildeten Geschmacke, zu erwerben. In seinen Verhältnissen kann er sich nun vielleicht weder durch mündlichen Unterricht, noch nach guten Spielern, die er sich zum Muster nehmen könnte, vervollkommnen. Eine Schrift, die ihm mit möglichster Deutlichkeit die nöthige Anweisung im Orgelspielen ertheilt, muß ihm nun das größte Bedürfniß seyn. Besonders nothwendig ist es auch, daß der Orgelspieler sein Instrument, das unter allen am künstlichsten gebaut und zusammengesetzt und unzähliger Veränderungen fähig ist, gehörig kennen lernt. Mancher Organist würde um vieles mehr leisten, wenn er die mannigfaltigen Vortheile, die ihm sein Instrument zur Verschönerung seines Spiels darbietet, besser zu benutzen wüßte. Manches an sich nicht ganz schlechte Orgelwerk würde erträglichere Dienste thun, wenn man gehörig damit bekannt wäre, und es zweckmäßig zu behandeln verstünde. Mancher Orgelspieler dürfte sich nicht vor einer größern fremden Orgel fürchten, wenn er von den Orgelregistern und von der Einrichtung des Orgelwerks überhaupt die nöthige Kenntniß hätte. Da es noch an einem Lehrbuche zu fehlen scheint, in welchem der angehende und ungeübte Orgelspieler die wichtigsten Regeln des Orgelspielens nebst einer Anweisung zum Generalbasse, und zugleich auch eine Anleitung zur richtigen Kenntniß und Behandlung des Orgelwerks, in gedrängter Kürze und deutlich vorgetragen, beisammen findet, oder welches als Leitfaden beim Unterrichte im Orgelspielen gebraucht werden könnte; so möge gegenwärtiges Werkchen ein Versuch seyn, diesem Mangel einigermaßen abzuhelfen. Um es möglichst wohlfeil zu liefern, mußte freilich noch mancher Gegenstand übergangen, oder nur kurz berührt werden. Indessen findet vielleicht auch der Geübtere manches darinnen, was er noch nicht wußte.

Der Verfasser.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/7

Inhalt des ersten Theils.

Seite

Vorrede.

I. Abschnitt.
(Das Mechanische des Orgelspielens.)

A) Von der Applikatur fürs Manual. . 1
B) Von der Applikatur für das Pedal. . 10
C) Uebungsexempel für das Pedal. . 13
D) Vom Vortrage. 16
E) Von den Manieren. . . . 20
F) Leichte Uebungsstücke. . . . 23

II. Abschnitt.
(Enthält die Lehre vom Generalbasse.)

A) Einleitung. a) Von den Tönen. . 31
b) Von den Intervallen. . . 33
c) Von den Tonarten. . . 34
B) Von den Accorden. . . 37
a) Konsonirende Accorde. . . . 38
b) Von der Fortschreitung mit konsonirenden Accorden. 41
c) Von den dissonirenden Accorden. . 44

Seite

d) Besondere Anmerkungen über die Dissonanzen. 48
C) Von der engen und zerstreuten Harmonie. 55
D) Von der Bezifferung. . . . 56
E) Von der Begleitung einer Musik. . 63
F) Von den Kadenzen oder Tonschlüssen. (Beispiele.) 64
G) Von den harmonischen Fortschreitungen in einer Tonart. . . 71
H) Von der Modulation oder Ausweichung in andere Tonarten. . . 73
I) Vom Kontrapunkte. . . . 80
K) Von den Nachahmungen. (Beispiele.) 83
L) Vom Kanon. 87
M) Von der Fuge. 87

III. Abschnitt.

A) Vom Choralspielen. . . . 90
B) Von den alten Tonarten. . . 93
C) Von den Zwischenspielen. (Beispiele.) 98
D) Von den Vorspielen. (Beispiele.) . 107

Die resp. Leser dieses Werks belieben vor dem Gebrauche desselben folgende Fehler zu verbessern:

Seite 16. letzte Notenzeile, lies: e c, statt c c. — S. 33. 2te Notenz. von unten, bei: 1) reine, lies: zwei ganze, statt drei ganze und ein halber. — S. 40. erste Notenz. muß der 3te Accord G e c g heißen. — S. 46. 2te Notenz. muß statt des 4ten Taktstriches das nachher folgende Schlußzeichen stehen, und ebendas. soll die letzte Baßnote nach dem 3ten $\frac{6}{4}$ Accorde c statt d heißen. — S. 46. Z. 4. v. u. lese man: diese einen halben, statt: dieser halbe. ^{3} — S. 46. Z. 2. v. u. lese man: um, für: auf. — S. 56. Z. 1. von oben, steht: der Tenor, statt: den Tenor. — S. 61. 3te Notenz. v. o. steht im 8ten Takte die Baßnote lis für d. — S. 64. letzte Notenz. sollen die ersten beiden Baßnoten c, nicht a heißen. — S. 66. letzte Notenz. lese man die 4te Baßnote a.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/8

I. Abschnitt.

Das Mechanische des Orgelspielens.

A) Von der Applikatur fürs Manual.

Das Manual (Griffbret, die Tastatur) der Orgel ist eben so beschaffen, wie beim Klavier, nur daß die Orgel im Baß mit dem großen C anfängt, und im Diskant bis ins dreigestrichne c oder d geht. Die ganze Klaviatur enthält also vier volle Octaven, nehmlich:

1) große Octave 2) kleine 3) eingestrichne 4) zweigestrichne

C D E F G A H | c d e f g a h | c d e f g a h | c d e f g a h | c d,

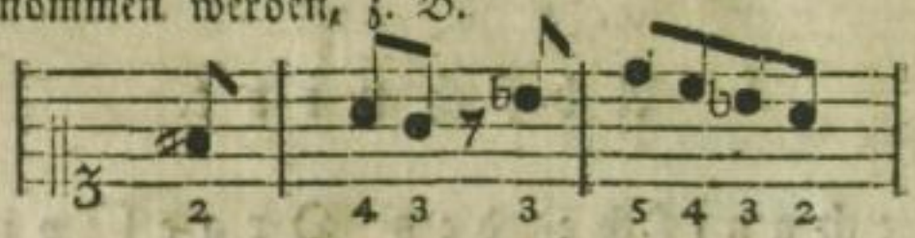
(Anmerkung. Man findet auch noch alte Orgeln mit sogenannter kurzer Octave, wo in der untersten oder großen Octave die Töne Cis, Dis, Fis und Gis fehlen. Die Tasten folgen in dieser Octave also: C F (Fis) G (Gis) A (B) H c (cis) d (dis) e f u. s. w. Diese ersten beiden Obertasten geben aber nicht die Töne Fis und Gis, sondern D und E an. Im Pedal ists eben so. Auch in der obern oder zweigestrichnen Octave fehlen bei solchen Orgeln bisweilen auch einige Töne. Wer so übel daran ist, noch ein solches altes Werk spielen zu müssen, der muß sich besonders einrichten lernen.)

Es ist beim Orgelspielen (wie bei jedem andern Instrumente) das wesentlichste Erforderniß, daß die Töne auf eine leichte ungezwungene Art, rund und deutlich angegeben werden. Dieß ist aber nur bei einer natürlichen und richtigen Fingersetzung oder Applikatur möglich.

Alle Regeln für die Fingersetzung gründen sich auf Bequemlichkeit und guten Anstand.

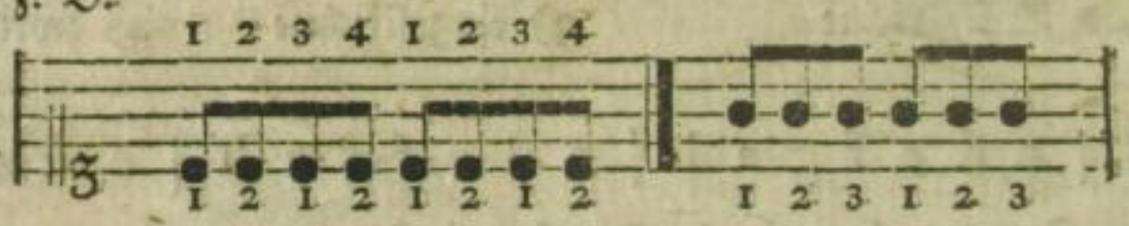
Man darf mit einem und demselben Finger nicht zwei verschiedene nach einander folgende Tasten, (indem man mit dem Finger fortrückt) anschlagen, weil sonst die Töne, welche zusammenhängend angegeben werden sollen, getrennt und Lücken entstehen würden, welches auf der Orgel, wo jeder Ton sogleich verschwindet, wenn man die Taste aufhebt, leicht bemerkt wird. Auch nimmt man die Finger bei einigen neben einander liegenden Tasten in der natürlichen Folge, ohne einen ohne Noth zu übergehen. Wenn eine oder zwei bis drei Tasten übergangen werden, so übergeht man gewöhnlich auch so viel Finger, z. B.

Wenn zwischen zwei Noten eine Pause steht, so kann der vorher gebrauchte Finger, im Fall es nöthig ist, gleich wieder genommen werden, z. B.

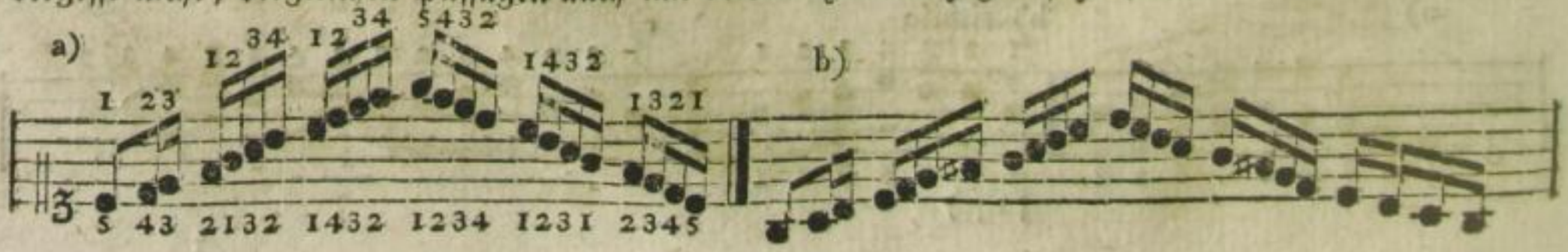


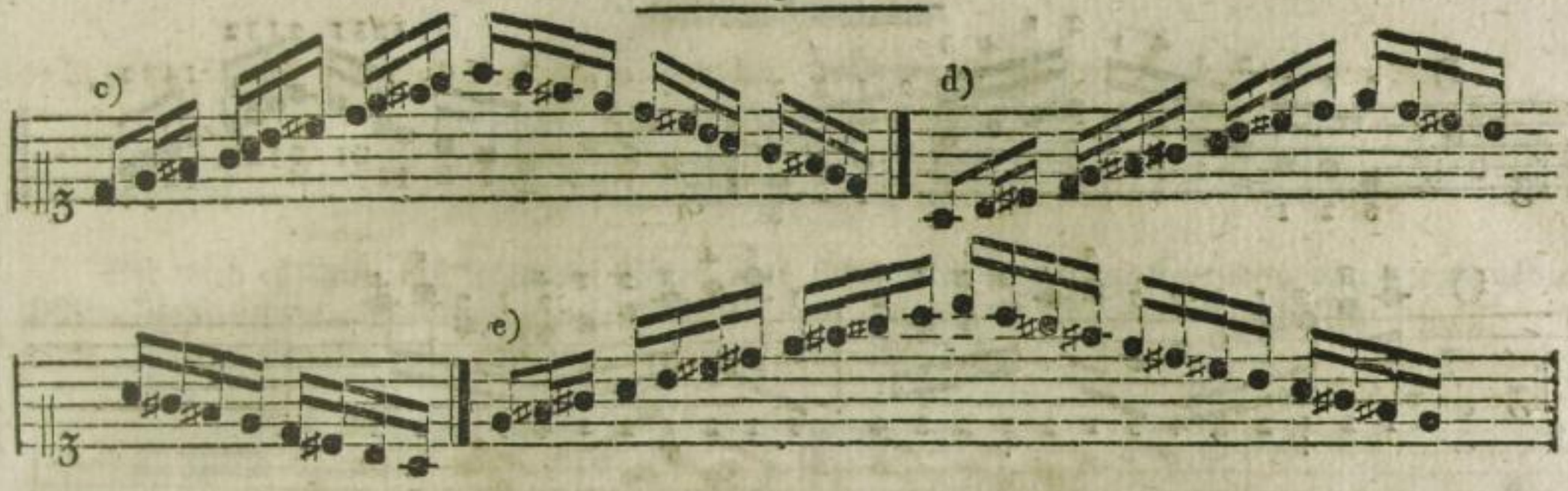
Den Daumen und kleinen Finger nimmt man, ihrer Kürze wegen, nicht auf Obertasten. Bei Octaven und andern weiten Sprüngen, oder wenn mehrere Obertasten nach einander folgen, ist es nicht zu vermeiden, z. B.

Wenn eine und dieselbe Taste mehrere Male geschwind nach einander angeschlagen werden soll, so thut man dieß mit wechselnden Fingern, weil ein Finger leicht ermüden und der Anschlag ungleich werden würde, z. B.

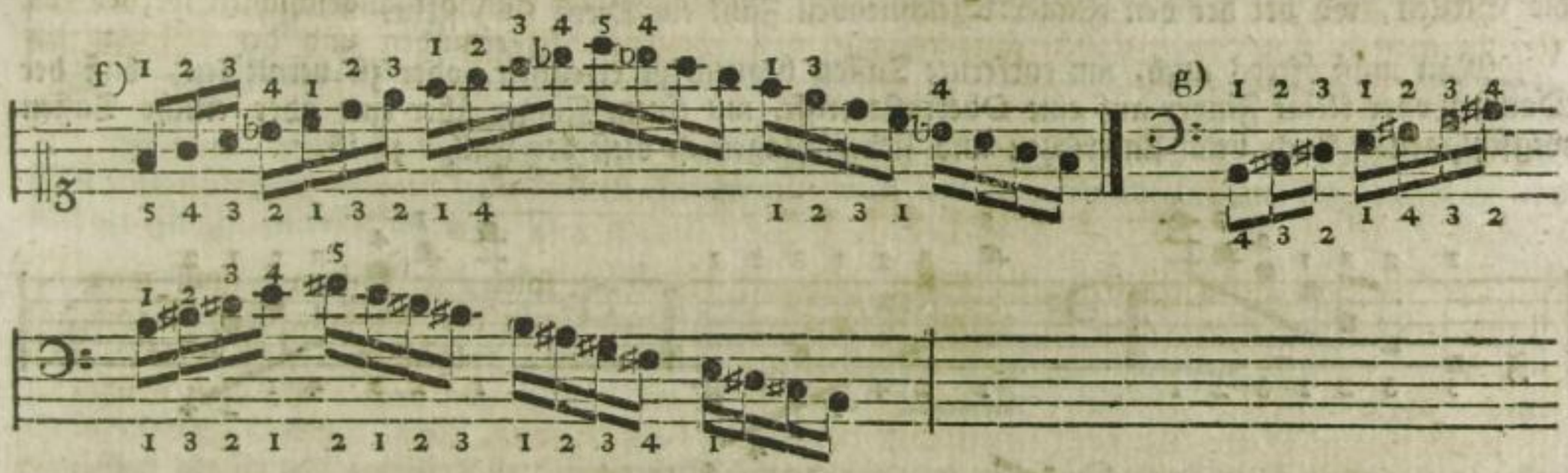


Um mehrere aufwärts steigende Noten rund und geschwind spielen zu können, muß man den Daumen, so oft es nöthig und wo es am bequemsten ist, unter einem der drei folgenden längern Finger, nie aber unter dem fünften, wegkriechen lassen. Bei abwärts folgenden Tönen verfährt man umgekehrt, man schlägt nehmlich einen der drei längern Finger, den zweiten, dritten oder vierten, über den Daumen weg. Dieses Untersetzen und Ueberschlagen muß man, durch hinlängliche Uebung, mit möglichster Leichtigkeit lernen. Besonders muß dabei der Arm und die Hand immer in gehöriger Lage bleiben, der Daumen, ohne daß der Arm gehoben wird, sich unter den längern Fingern wegbiegen, so wie auch der längere Finger geschmeidig und ohne Bewegung des Arms über den Daumen schlagen muß. Bei einigem Nachdenken wird man leicht einsehen, wenn das Untersetzen oder Ueberschlagen nöthig ist. Wenn einer der drei längern Finger auf einer Obertaste steht, so kriecht der Daumen am leichtesten unten weg, so wie das Ueberschlagen dann bequem ist, wenn der überzuschlagende Finger auf eine Obertaste trifft. Auch muß man immer im Voraus darauf Rücksicht nehmen, mit welchem Finger man am schicklichsten einsetzt, und wenn, und wie weit das Ueberschlagen oder Untersetzen bequem und nöthig ist. Daß bei der linken Hand das Untersetzen abwärts, und das Ueberschlagen bei aufwärts steigenden Gängen Statt findet, versteht sich von selbst. Der angehende Orgelspieler muß sich fleißig üben, laufende Gänge oder Passagen rund und deutlich spielen zu lernen. Hier folgen einige Sätze zur Uebung. Die über den Noten stehenden Zahlen sind für die rechte, die untern für die linke Hand. Daß die Noten, wenn man sie mit der linken Hand üben will, eine oder zwei Octaven tiefer genommen werden müssen, versteht sich von selbst. Man vergesse nicht, dergleichen Passagen auch mit beiden Händen zugleich zu üben.

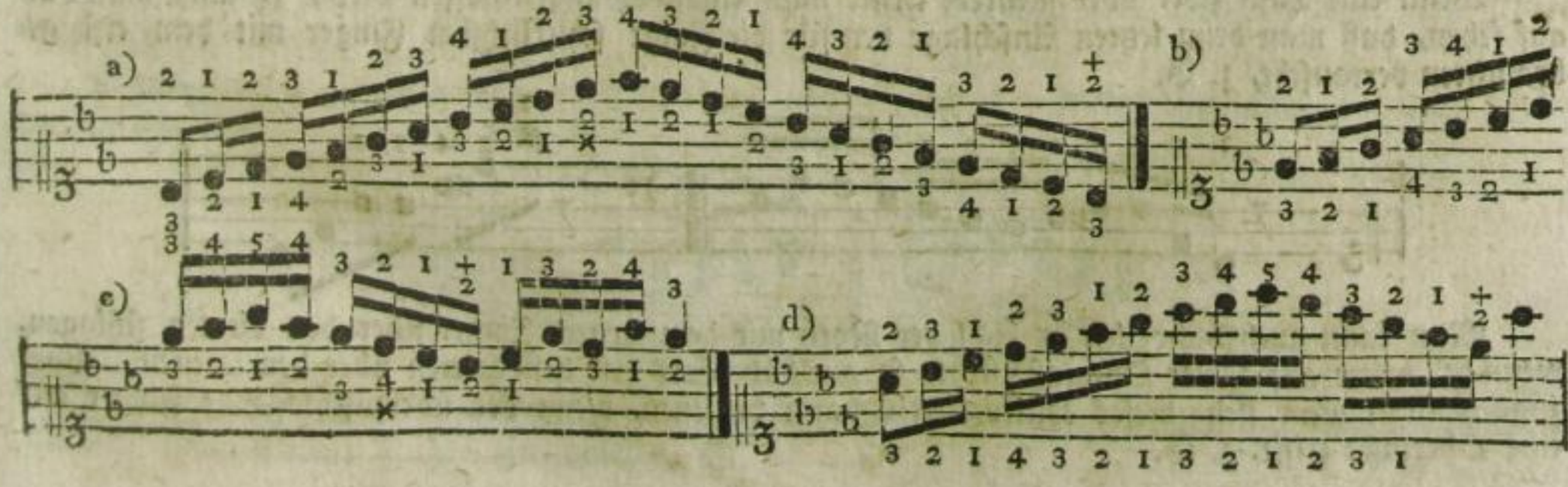




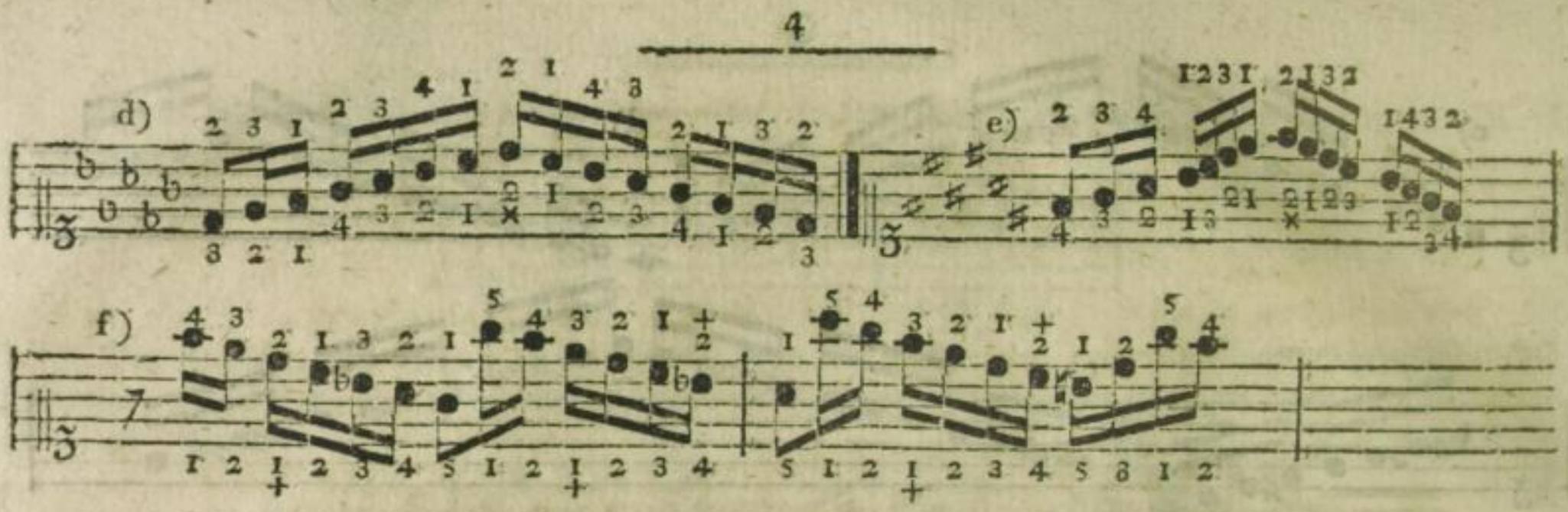
Diese fünf Beispiele von a bis e haben für beide Hände einerlei Fingersetzung. Das Exempel (f) weicht in der rechten, das bei (g) in der linken Hand ab. Man sehe wo? und warum?



Bei Gängen, die mit einer Obertaste anfangen, setzt man, in der rechten Hand aufwärts, in der linken abwärts, den zweiten Finger ein, schlägt auf die nächstfolgende Untertaste den Daumen unter, und so überschlägt oder untersetzt man immer mit Rücksicht auf die Obertasten. Abwärts laufende Gänge (für die l. H. im umgekehrten Falle) muß man bald mit dem zweiten, bald mit dem dritten oder vierten Finger anfangen, es kommt darauf an, ob nach der ersten Obertaste gleich eine Untertaste trifft, oder ob zwei oder drei Obertasten nach einander folgen. Hier sind einige Beispiele.

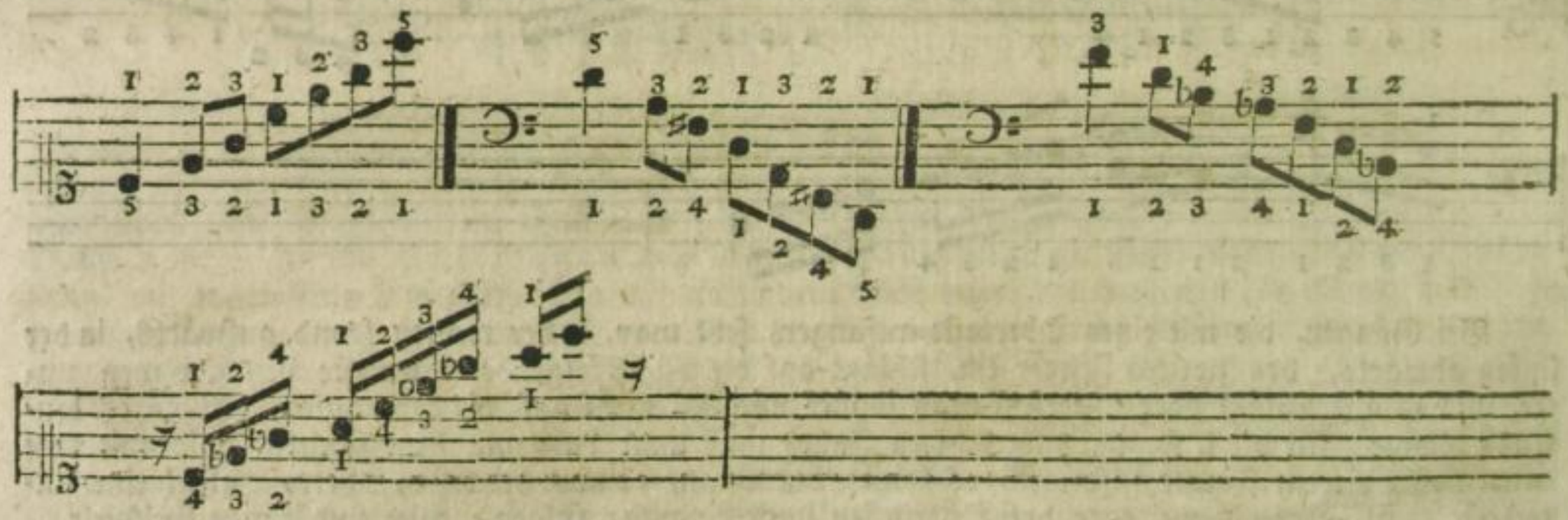


Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/11

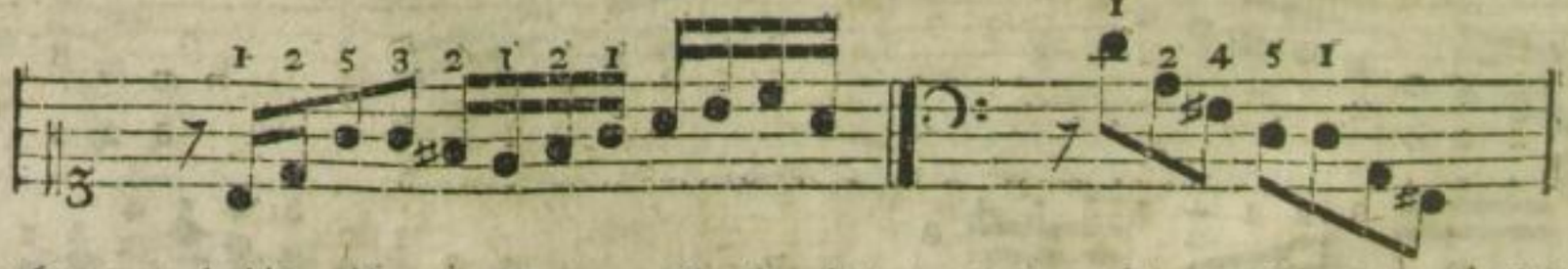


Es ist oft wegen der folgenden Noten, auf die man immer voraussehen muß, nöthig, daß man statt mit dem dritten oder vierten, nur mit dem zweiten Finger überschlägt, oder abwärts gleich wieder nach dem zweiten Finger den Daumen untersetzt. Man sehe in den vorhergehenden Beispielen die Stellen, wo bei der den Finger bezeichnenden Zahl ein Kreuz (+) steht.

Man muß öfters auch, um entfernte Tasten bequem zu erreichen, oder zu vermeiden, daß der Daumen oder kleine Finger auf eine Obertaste trifft, mit einem Finger über eine oder etliche Tasten wegschlagen. Auch beim Untersetzen und Ueberschlagen ist dieß der Fall, z. B.



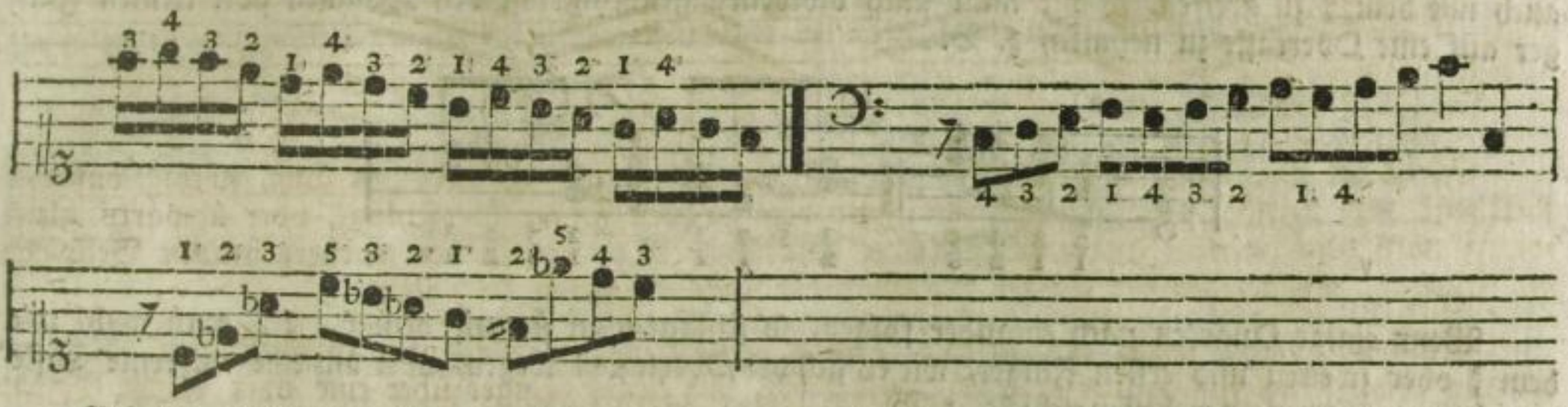
Wenn eine Taste zwei oder mehrere Male nach einander angeschlagen wird, so muß man darauf sehen, daß man beim letzten Anschlage den für die Folge schicklichsten Finger mit dem erst gebrauchten vertauscht, z. B.



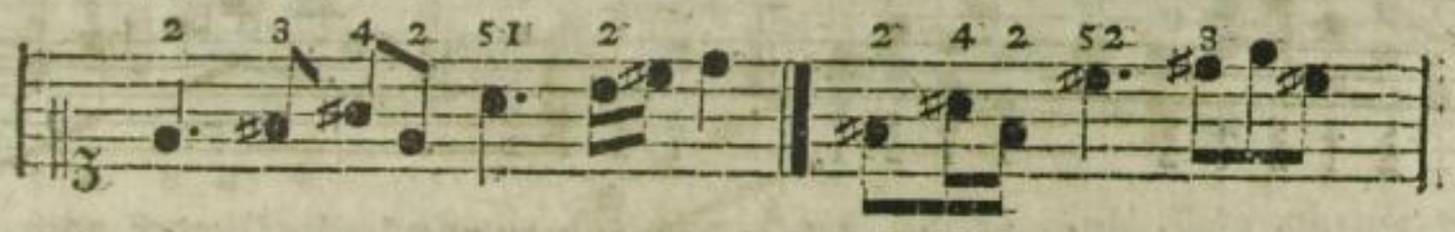
Man kann auch bisweilen im Fall der Noth mit dem dritten Finger über den vierten schlagen, wenn der dritte auf keiner Obertaste steht, so auch abwärts mit dem dritten über den zweiten. Vorzüglich kann man sich dieses Hülfsmittels dann bedienen, wenn der überzuschlagende Finger auf eine Obertaste trifft, z. B.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/12

Oft wird es auch, der folgenden Noten oder Obertasten wegen, nothwendig, von der gewöhnlichen Fingersetzung abzuweichen, und einen oder zwei Finger zu übergehen, z. B.



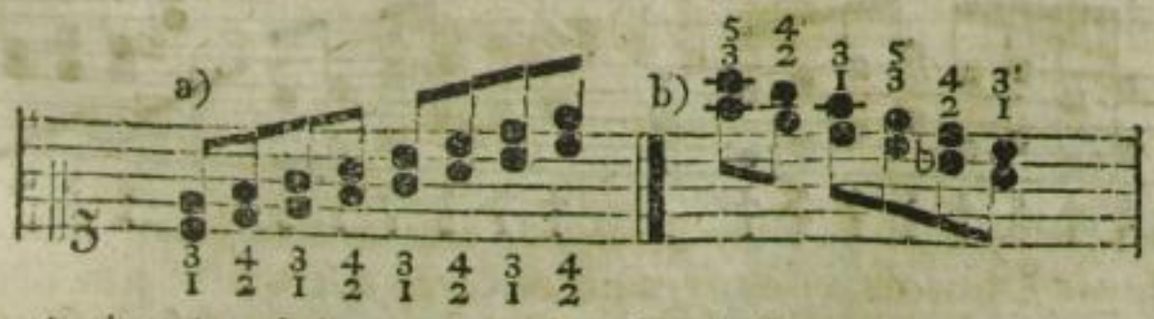
Bei einer Note von längerer Dauer kann man auf einer und derselben Taste, ohne solche zwei Mal anzuschlagen, den erst gebrauchten Finger mit einem andern verwechseln, um sich dadurch vorräthige Finger zu verschaffen, z. B.



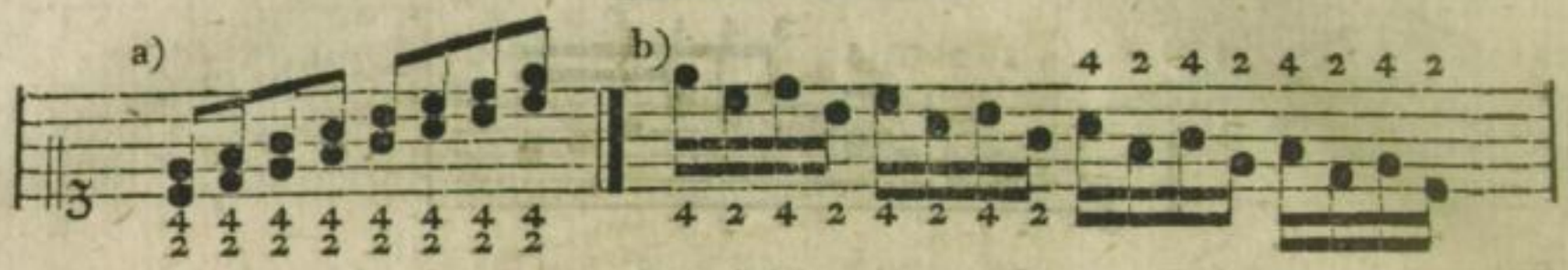
Auf der Orgel ist diese stille Fingerwechselung besonders oft nöthig und muß genau beobachtet werden, weil man sogleich hört, wenn der Finger die Taste verläßt.

Wenn man mit einer Hand zwei Tasten zugleich anzuschlagen hat, so greift man gewöhnlich die Secunden mit zwei neben einander liegenden Fingern, (mit dem ersten und zweiten, zweiten und dritten rc.) die Tertien so, daß ein Finger dazwischen bleibt, also mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{3}$, die Quarten mit $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, die Quinten mit $\frac{5}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, die Sexten mit $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{1}$, $\frac{5}{2}$, die Septimen und Octaven mit dem kleinen Finger oder Daumen. Doch leiden diese Regeln viele Ausnahmen, weil man sich, besonders auch bei Doppelgriffen, so viel als möglich in Acht nimmt, den Daumen und kleinen Finger auf Obertasten zu nehmen.

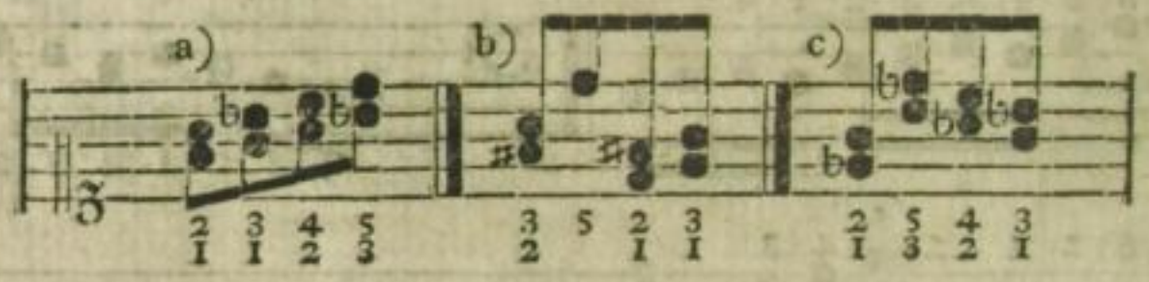
Mehrere nach einander folgende Tertien schlägt man abwechselnd mit dem $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ und $\frac{5}{3}$ Finger an, z. B.:



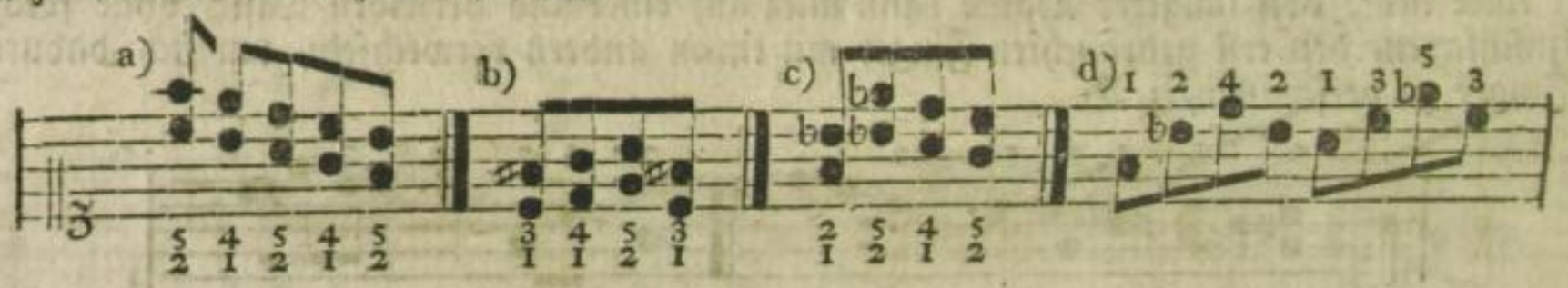
Wenn mehrere nach einander folgende Tertien ohne Obertasten geschwind anzuschlagen sind, so wechselt man auch die Finger gar nicht, z. B.



In manchen Fällen ist es bequemer, eine Tertie mit zwei neben einander liegenden Fingern, oder auch mit dem $\frac{4}{1}$ zu greifen, so wie man auch bisweilen genöthigt ist den Daumen oder kleinen Finger auf eine Obertaste zu nehmen, z. B.

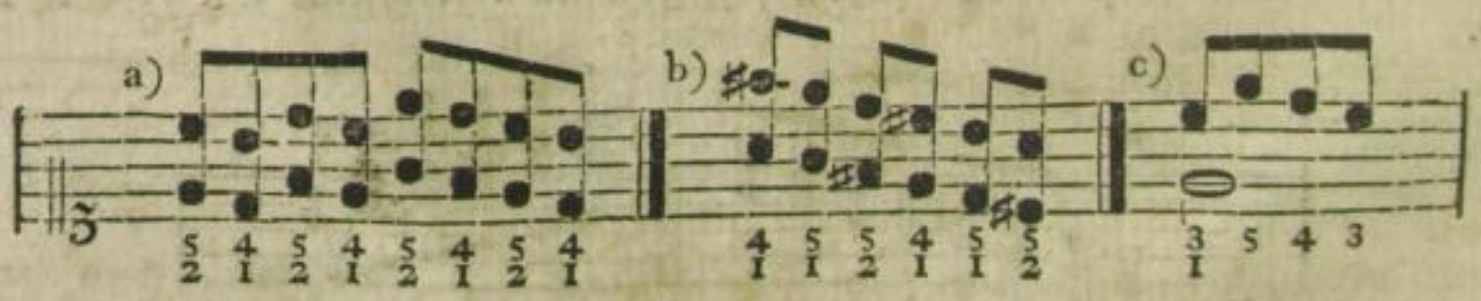


Wenn einige Quarten nach einander folgen, so schlägt man sie mit dem $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, auch wohl mit dem $\frac{3}{1}$ oder zweiten und ersten Finger, wie es sich der Obertasten wegen, oder um eine entfernte Taste erreichen zu können, am besten schickt, z. B.



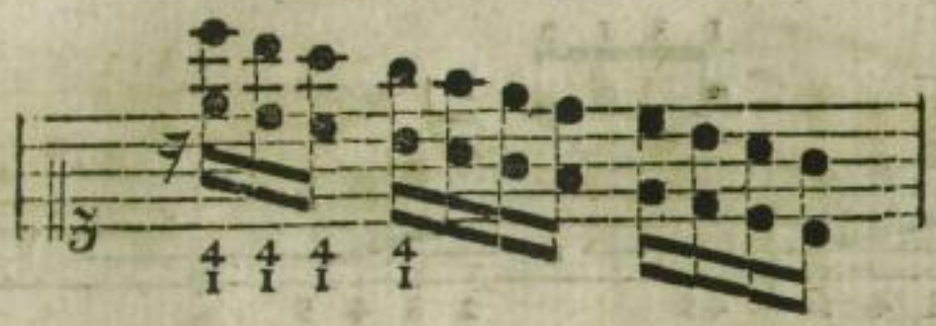
Quinten, deren nie zwei nach einander folgen, greift man mit $\frac{5}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, oder nach Beschaffenheit der Umstände mit $\frac{3}{1}$ oder $\frac{2}{1}$, z. B.

Zu Sexten gebraucht man ebenfalls, mit Rücksicht auf die Obertasten und vorkommende Spannungen, den $\frac{5}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{2}$, auch wohl $\frac{3}{1}$ Finger, z. B.



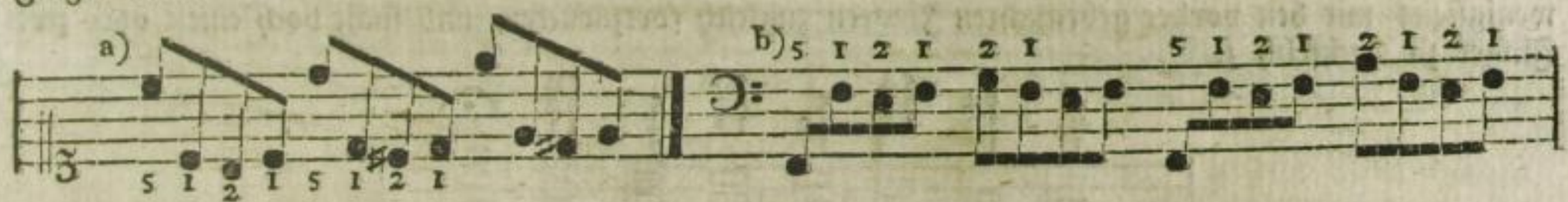
Folgende Sextengänge kann man in geschwinder Bewegung, ohne die Finger zu wechseln, spielen.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/14

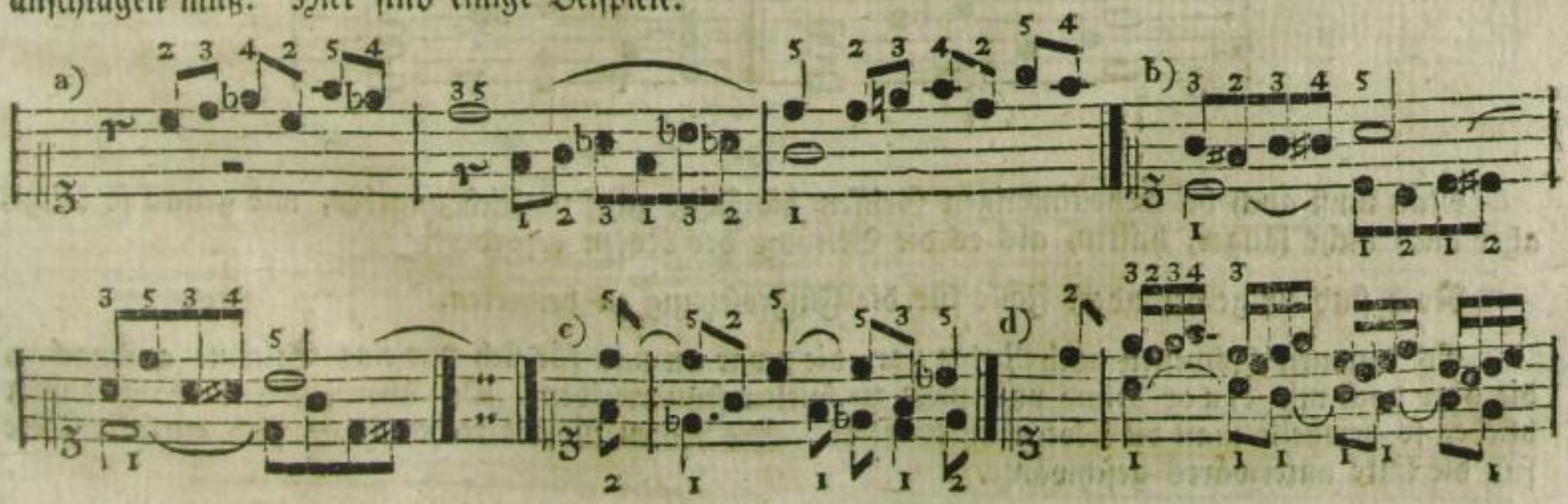


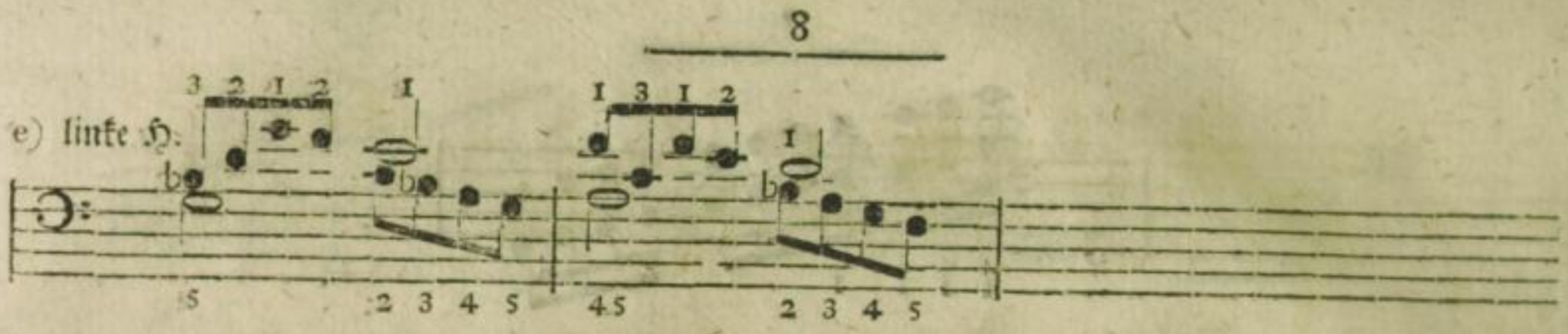
Septimen und Octaven sind nicht füglich anders als mit dem fünften und ersten Finger anzuschlagen, doch finden wegen der Obertasten oder bei Sprüngen auch Ausnahmen Statt, z. B.

Bei Stellen, wie die folgenden Beispiele, wenn in der rechten Hand abwärts, in der l. H. aufwärts, noch eine Taste über die Octave anzuschlagen ist, macht man keinen Sprung, sondern man nimmt den Daumen auf die Octave, (wenn diese keine Obertaste ist,) und schlägt mit dem zweiten Finger über.



In den meisten Orgelstücken kommen für eine Hand häufig auch Doppelgriffe mit ungleichen Fortschreitungen vor, so daß man mit dem einen Finger einen Ton aushalten und unterdessen mit den übrigen Fingern mehrere Tasten anschlagen muß. Da es auf der Orgel besonders nothwendig ist, den Ton, welcher fortsingen soll, durchaus nicht mit dem Finger zu verlassen, so muß man sich bei dergleichen Sätzen auf alle mögliche Art mit der Fingersetzung zu helfen wissen. Besonders ist dann das schon erwähnte stille Wechseln der Finger auf einer Taste, ohne den Anschlag zu wiederholen, oft anzuwenden, so wie es auch nicht zu vermeiden ist, daß man den Daumen oder kleinen Finger auf Obertasten nehmen, oder mit einem und demselben Finger zwei verschiedene Tasten anschlagen muß. Hier sind einige Beispiele.





Wenn zwei Noten auf einer und derselben Stufe, die auch nur einen Ton bezeichnen, mit einem Bogen verbunden sind, (wie im vorstehenden Beispiele bei a) im zweiten Takte die ganze Taktnote d mit der ersten Viertelnote d des folgenden Taktes,) so nennt man dieß eine Bindung, wobei die zweite Note, welche an die erste gebunden ist, nur so lange, als ihr Werth beträgt, fortgehalten, durchaus aber nicht aufs neue angeschlagen werden muß. Auf der Orgel sind die Bindungen besonders schön, und müssen genau gehalten werden.

Bei dreistimmigen Griffen bleiben zwei, bei vierstimmigen ein Finger ungebraucht, aus der Entfernung der Tasten ergiebt sich's leicht, welcher? oder welche? Daß man hier auch bisweilen den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaste nehmen, oder mit einem Finger fortrücken muß, ist unvermeidlich. Angehende Orgelspieler müssen sich bei mehrstimmigen Griffen, besonders beim Choralspielen, gewöhnen, die Töne genau verbunden, nicht abgesetzt und getrennt, anzugeben. Das stille Wechseln der Finger auf einer Taste wird oft mit Vortheil angewendet werden können. Man vermeide wenigstens mit den vorher gebrauchten Fingern zugleich fortzurücken, und suche doch einen oder zwei Finger zu wechseln, z. B.

Wenn bei einem drei oder vierstimmigen Griffe eine Stimme fortschreitet, während die übrigen halten sollen, so darf man, wie es Anfänger oft machen, während des Fortschreitens die zu haltenden Tasten nicht auflassen, z. B.

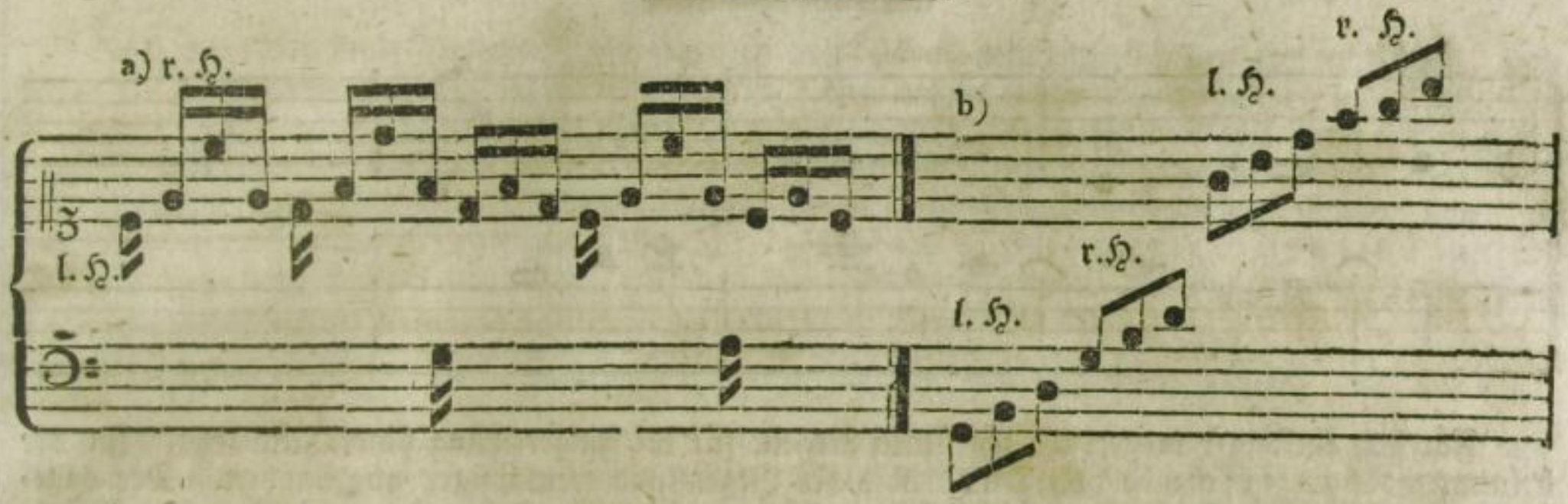
a) richtig b) falsch

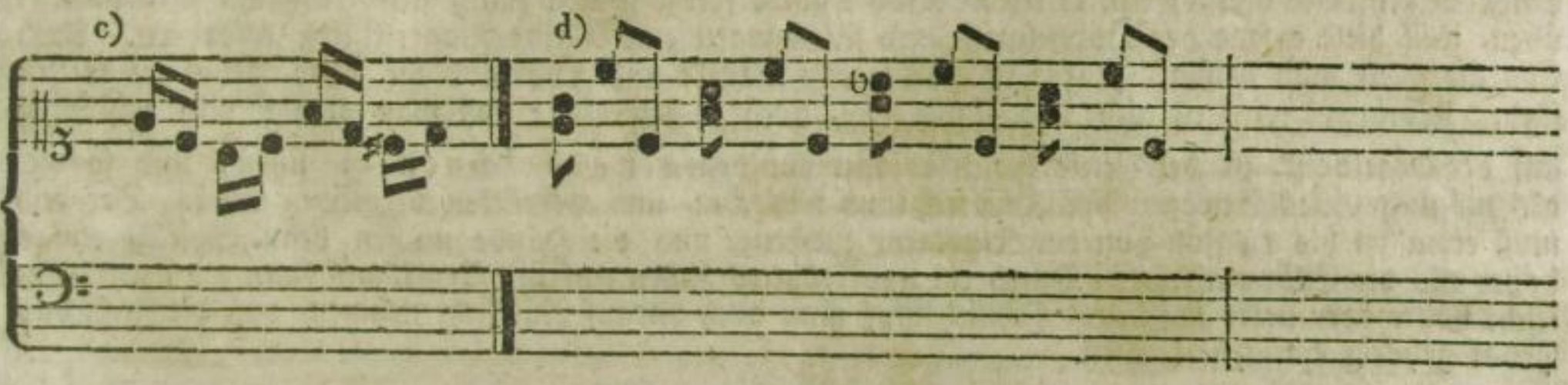
Man muß auch bei mehrstimmigen Griffen die Töne ganz zugleich angeben, und genau so lange, aber auch nicht länger, halten, als es die Geltung der Noten erfordert.

Noch sind einige besondere Fälle für die Fingersetzung zu bemerken.

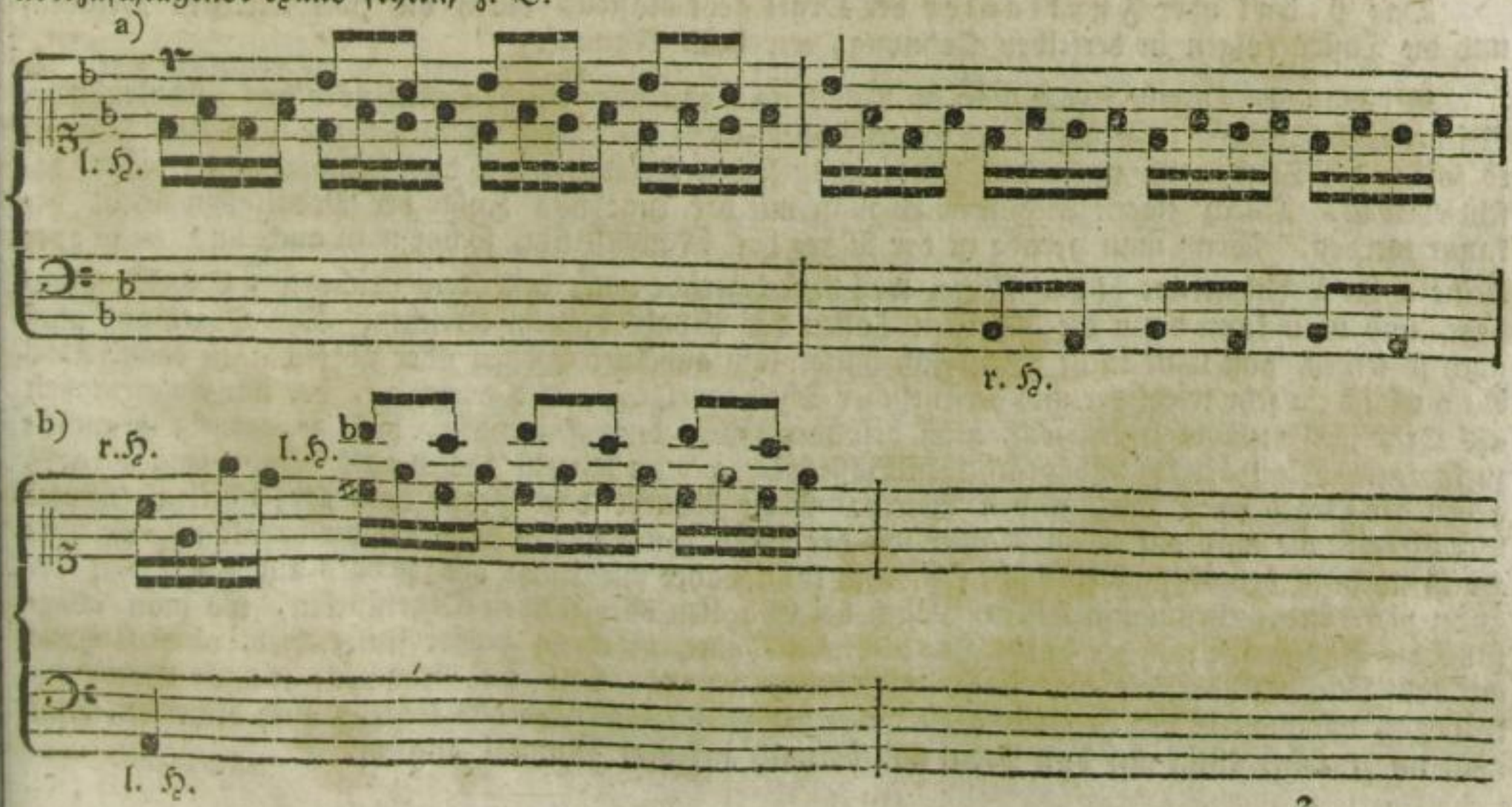
Es kommen bisweilen auch Noten vor, die zwar an und für sich nur eine Stimme ausmachen, die aber doch mit einer Hand unbequem zu spielen seyn würden. Da überdieß eine Hand müßig bliebe, so vertheilt man die Noten unter beide. Die Noten für die rechte Hand sind aufwärts, die für die linke unterwärts geschwänzt.

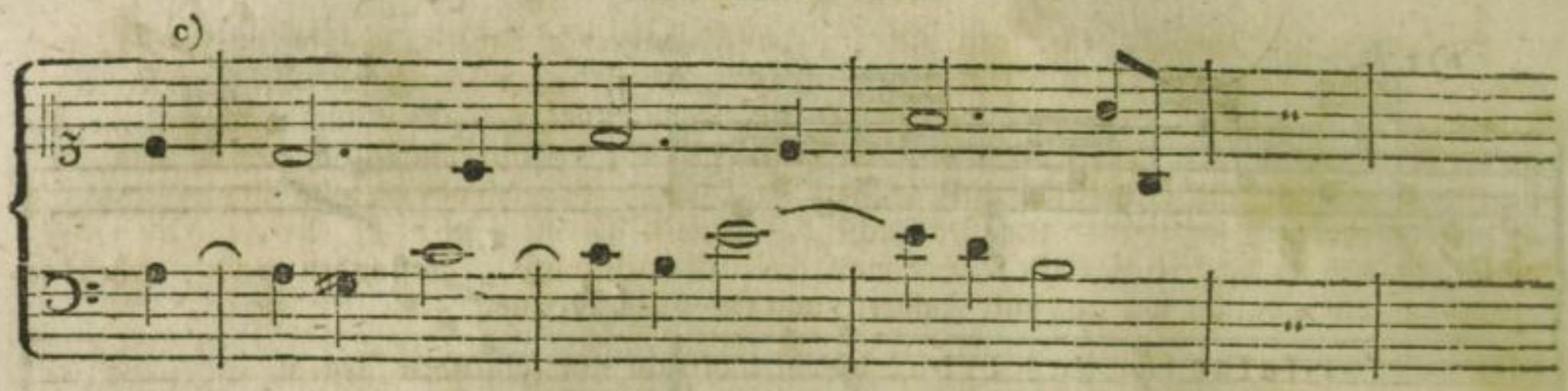
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/16





Man findet auch Stellen, wo eine Hand über die andre schlagen muß. Wo dieß Ueberschlagen geschieht, ist leicht zu erkennen, da entweder die Schlüssel verändert sind, oder die Pausen für die überzuschlagende Hand fehlen, z. B.





Für den Anfänger mögen die gegebenen Regeln für die Fingersetzung hinreichend seyn. In der bekannten Klavierschule von Türk ist dieser Gegenstand weitläufiger abgehandelt. Der angehende Orgelspieler muß, wenn er leichte Klavierstücke fertig spielen kann, sich zeitig mit Orgelstücken üben, weil diese wegen der Doppelgriffe und Bindungen eine eigene Fingersetzung erfordern. Auch Choräle spiele man fleißig. Anfangs wählt man Stücke und Choräle, die ohne Pedal zu spielen sind. Uebrigens wird es nicht überflüssig seyn, noch zu bemerken: daß man gerade und anständig auf der Orgelbank, in der Mitte der Klaviatur vor dem eingestrichnen c, sitzen, und so viel als möglich vieles Bewegen des Körpers, und das Hin- und Herrücken vermeiden muß. Der Leib muß etwa 10 bis 14 Zoll von der Klaviatur entfernt, und die Hände müssen beim Spielen etwas höher als die Ellbogen seyn. Durch ein unbefestigtes Kissen auf der Orgelbank kann man den Sitz leicht höher oder tiefer machen. Freilich muß man auch darauf Rücksicht nehmen, daß die Füße das Pedal gehörig erreichen können.

B) Von der Applikatur für das Pedal.

Das Pedal oder Fußklavier der Orgel geht meistens durch die zwei untersten Octaven, und die Tasten folgen in derselben Ordnung, wie beim Manual.

Bei manchen Orgeln findet man im Pedal noch eine oder etliche Tasten über das eingestrichne c. Bei manchen Werken fehlt auch das unterste oder große cis. Hat die Orgel gar noch kurze Octave, so folgen die Töne in der untersten Octave in derselben Ordnung, wie das Manual weiter oben beschrieben ist. Durch eigene Ansicht wird man mit der Lage und Folge der Pedaltasten leicht bekannt werden. Wenn man gerade in der Mitte des Manuals sitzt, so hat man auch das zweite oder kleine c im Pedal gerade in der Mitte, weil dieses gerade unter dem eingestrichnen c des Manuals liegt, und man kann dann die äußersten Tasten des Pedals bequem erreichen. Die Orgelbank muß auch so stehen, daß man leicht einen Fuß hinter dem andern wegsetzen oder überschlagen kann. Das Pedal ist ein sehr wichtiger und wesentlicher Theil der Orgel, und derjenige, der nur einigermaßen als Orgelspieler etwas leisten will, muß besondern Fleiß darauf wenden, dasselbe gehörig brauchen zu lernen. Die kräftigen und prächtigen Baßtöne, die man mittelst des Pedals hervorbringen kann, geben der Orgel einen vorzüglichen Werth. Man braucht das Pedal beim Orgelspielen für die Baßstimme, die man auf einem Klavier mit der linken Hand spielen muß. Man behält nun die linke Hand noch zu beliebigem Gebrauche frei, und kann daher mit Hülfe des Pedals auf der Orgel bequem vier- und mehrstimmig spielen. Auch bei Chorälen oder solchen Orgelstücken, wo man allenfalls die Baßstimme mit der linken Hand spielen könnte, ist es ein großer Unterschied, ob diese Töne auf dem Manual oder mit dem Pedal angegeben werden, denn die Pedaltöne klingen tiefer und kräftiger, wie man in der Folge deutlicher einsehen wird. Man wird dieß sogleich auch bemerken, wenn man einige Töne allein auf dem Pedal und hernach auf dem Manual angiebt.

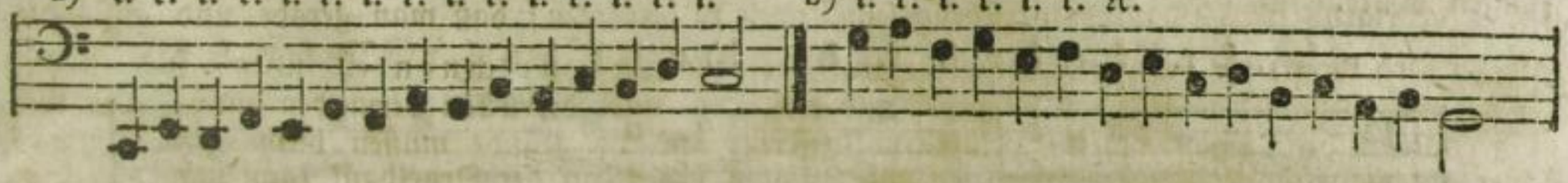
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/18

Viele ungeübte Orgelspieler bedienen sich für das Pedal meistentheils des linken Fußes, und treten mit dem rechten nur die letztern oder höhern Töne, die sie selten brauchen. Bei dieser schlechten Methode, das Pedal zu spielen, muß man immer mit einem Fuße, besonders mit dem linken, hin und her springen, und die Töne können durchaus nicht gehörig zusammenhängend, wie es seyn sollte, vorgetragen werden, und an geschwindere Gänge, die auf dem Pedal wohl auch zu spielen sind, ist gar nicht zu denken. Zum gehörigen Gebrauche des Pedals ist eine richtige Applikatur für dasselbe, (worunter die Art und Weise, wie man die Füße gebraucht, verstanden wird,) eben so nothwendig und möglich, wie eine gute Fingersetzung für das Manual.

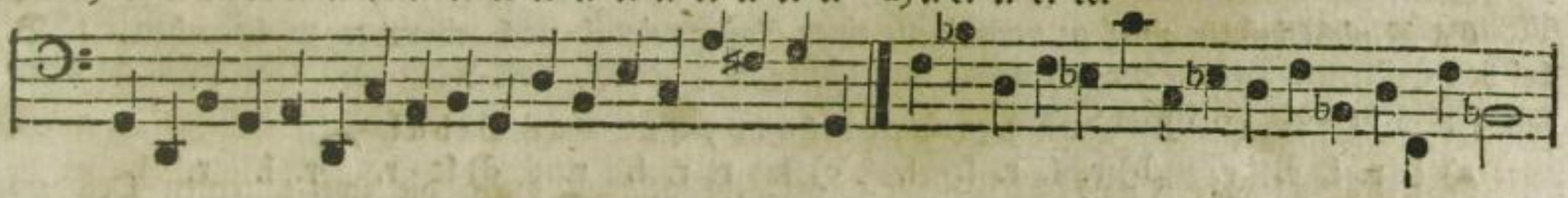
Die Applikatur für das Pedal beruht ungefähr auf folgenden Regeln.

Man braucht für jede Taste des Pedals auch wo möglich einen andern Fuß, so daß man mit den Füßen immer auf eine schickliche Art wechselt. Die Tasten werden mit den Fußspitzen angetreten. Man übe zum ersten Anfange ungefähr solche Gänge wie nachstehende Beispiele. Das l. bezeichnet allezeit den linken, und r. den rechten Fuß.

a) l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. b) l. r. l. r. l. r. ꝛc.



c) r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. d) l. r. l. r. ꝛc.



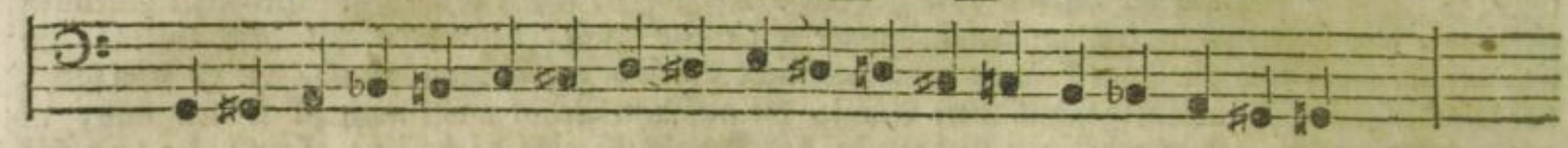
Bei mehreren in der Ordnung auf- oder abwärts folgenden Tönen, muß man einen Fuß über den andern wegsetzen, oder hinter demselben wegziehen. In den letzten Tönen der untern Octave ist es bequemer im Aufsteigen den linken Fuß unter den rechten wegzusetzen, in der zweiten Octave aber über denselben zu schlagen, abwärts ist es mit dem rechten Fuße derselbe Fall, wie man bei nachstehender Tonleiter sieht. Bei Obertasten giebt sichs von selbst, ob man übersetzt oder hinten wegzieht. In den folgenden Beispielen zeigt der Strich unter den Buchstaben an, daß der Fuß hinten weggezogen wird, der Strich über den Buchstaben bezeichnet das Ueberschlagen.

a) l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. r. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. l.

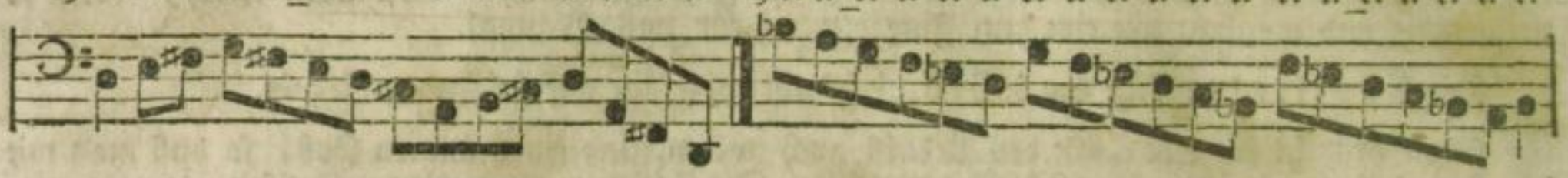
b) r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. c) r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/19

d) l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l.

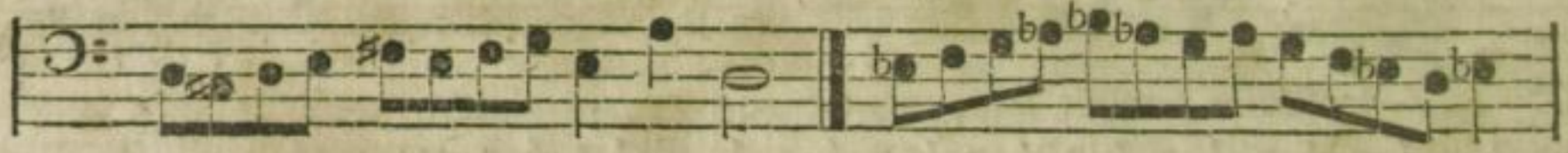


e) l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. f) r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r.



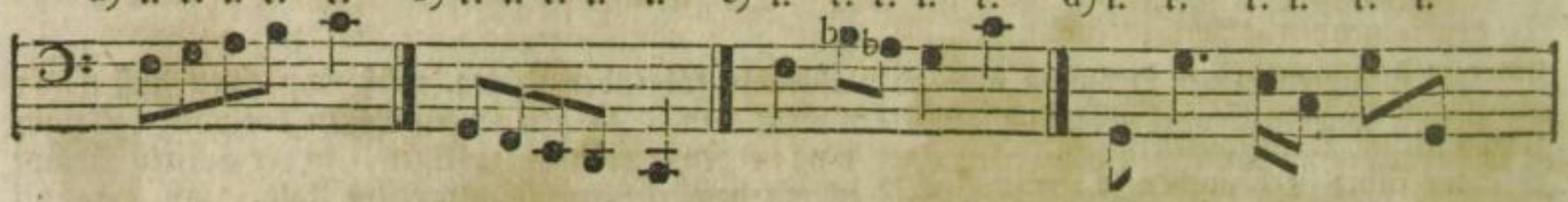
Man kann bei aufwärts steigenden Gängen nicht allemal mit dem linken, und abwärts mit dem rechten Fuße einsetzen. Man muß sich immer nach den folgenden Noten richten. Folgende Beispiele würden unbequem zu spielen seyn, wenn man mit dem andern Fuße einsetzen oder anfangen wollte.

a) l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. b) r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r. l. r.



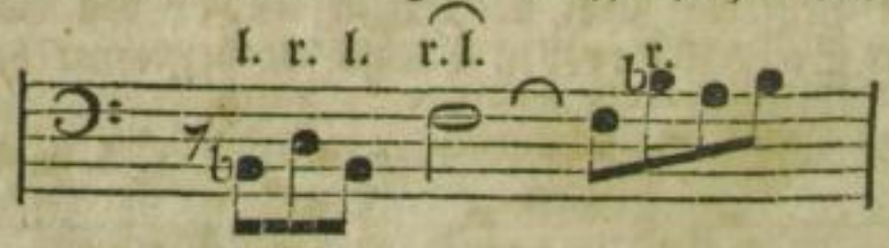
Es ist nicht immer ganz zu vermeiden, einen Fuß zweimal nach einander zu brauchen, z. B. bei den äußersten Tasten, wo der andre Fuß nicht gut hinreicht, oder wenn zwei Obertasten nach einander folgen, oder bei einem Sprunge ꝛc. z. B.

a) l. r. l. r. r. b) r. l. r. l. l. c) l. r. r. l. r. d) l. r. r. l. r. l.



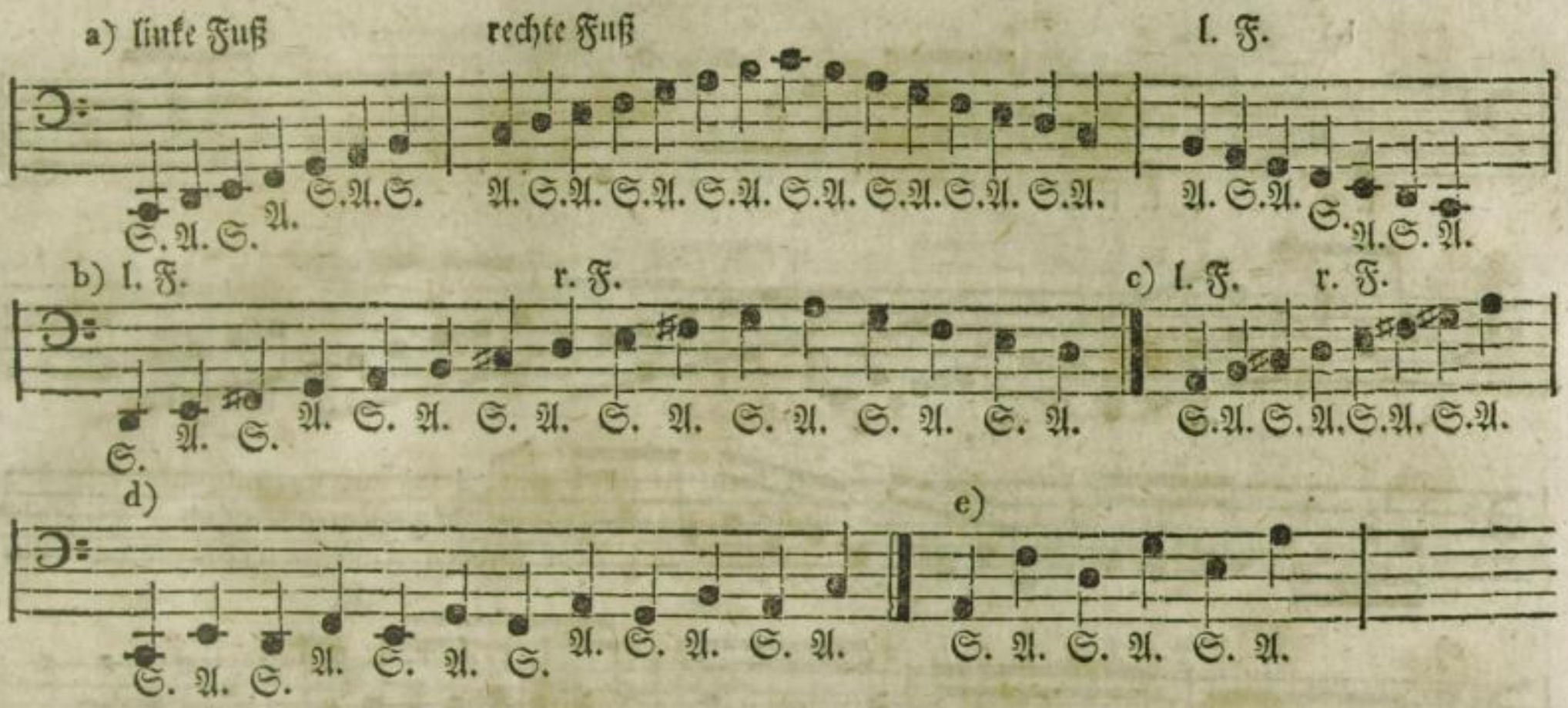
Man kann auch auf einer langen Note die Füße wechseln, ohne den Anschlag zu wiederholen, z. B.

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



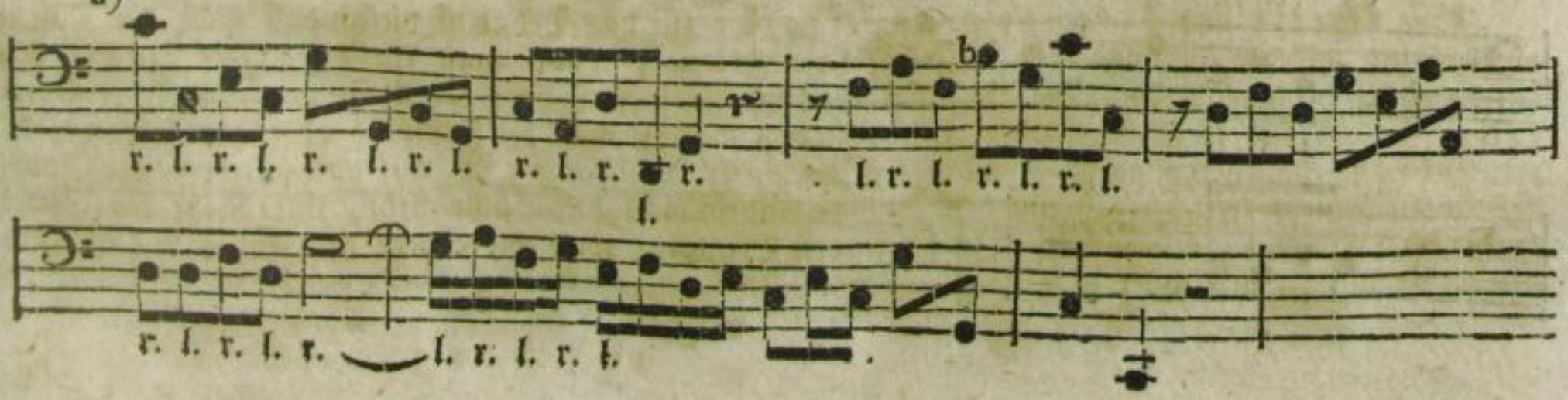
Eine zweite und besondere Applikatur für das Pedal ist diese: daß man die Tasten abwechselnd mit der Fußspitze und dem Absatze niedertritt, wobei man für die untere Octave den linken, für die zweite den rechten Fuß gebraucht. Die Ferse oder der Absatz darf auf keine Obertaste treffen, so wie es auch möglichst zu vermeiden ist, daß man die Fußspitze oder den Absatz nicht zweimal nach einander nimmt. — Man setzt bei dieser Applikatur z. B. auf das untere C die Spitze des linken Fußes, tritt das D mit dem Absatze, indem man die Spitze hebt, und dreht die Spitze wieder gegen das E, und sofort. In folgenden Exempeln wird die Spitze des Fußes mit S. und der Absatz mit A. bezeichnet.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/20

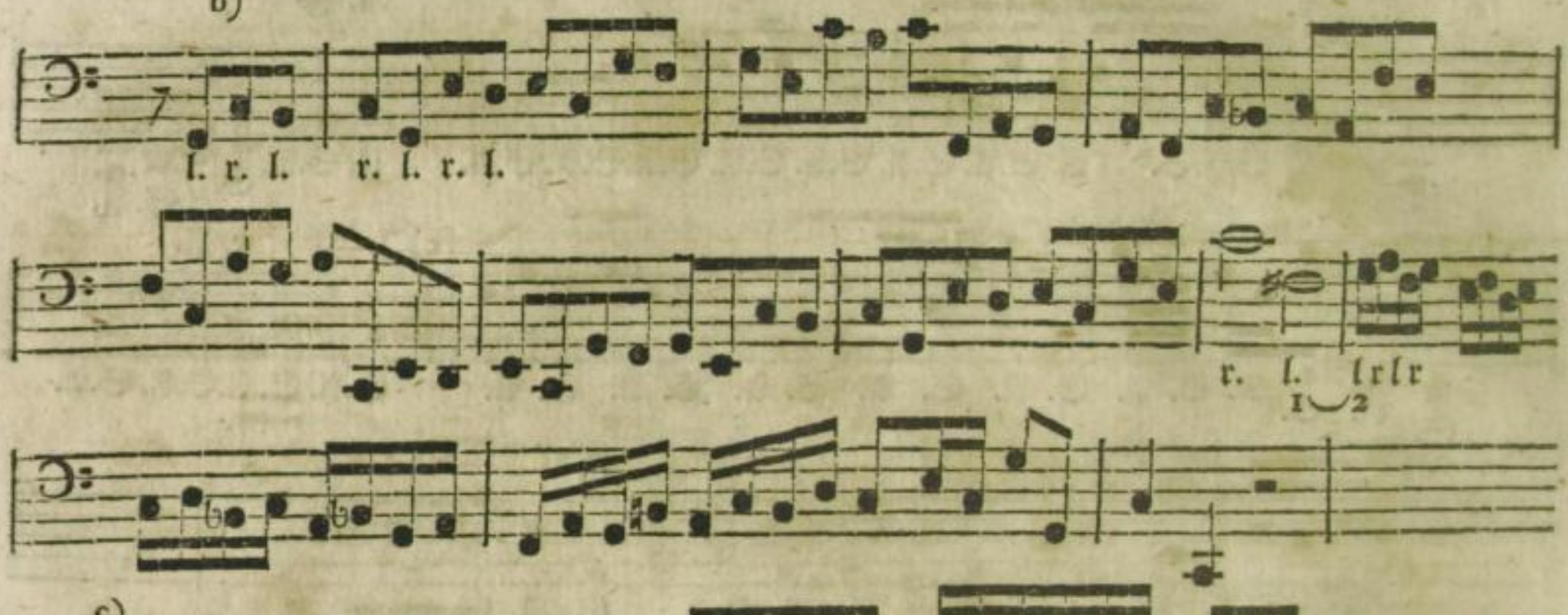


Daß diese Applikatur weniger leicht und bequem sey, als die erstere mit wechselnden Füßen, wird man gleich beim ersten Versuche einsehen. Doch ist der Gebrauch der Absätze keinesweges zu verwerfen. Wenn z. B. nach einer Obertaste eine Untertaste folgt, so kann man letztere oft viel bequemer mit dem Absatze desselben Fußes, als mit dem andern Fuße angeben, und so umgekehrt, wenn auf eine Untertaste eine Obertaste folgt. Beide Applikaturen zweckmäßig verbinden, d. h. wo es bequem angeht, die Füße zu wechseln und wo es vortheilhafter ist, auch die Absätze zu gebrauchen, dürfte wohl für denjenigen, der es auf dem Pedal zu einiger Fertigkeit bringen will, am rathsamsten seyn. In den folgenden Uebungsexempeln ist die Applikatur mit Gebrauch der Absätze angemerkt. Die unter dem Buchstaben l. oder r. stehende 1 zeigt die Fußspitze und 2 den Absatz an. Wo die Applikatur nicht angemerkt ist, wird sie leicht zu finden seyn. Uebrigens muß der Anfänger bei seinen Uebungen im Orgelspielen sich gleich dazu gewöhnen, das Pedal obligat, so daß es eine eigene Stimme führt, gebrauchen zu lernen. Wer sich gewöhnt hat, mit dem Pedal immer nur die Töne mit anzugeben, die die linke Hand spielt, der wird nicht leicht ein Orgelstück mit obligatem Pedal gut spielen lernen. Auch bei Chorälen muß man die Baßstimme mit dem Pedal allein spielen. Man spiele fleißig Stücke, wo das Pedal seine besondre Stimme führt, lerne erst das, was die Hände, dann das, was die Füße zu spielen haben, besonders, und hernach das Ganze zusammen. Doppelgriffe und Triller auf dem Pedal sind schwierige Künsteleien, die selten gelingen und wenig nützen.

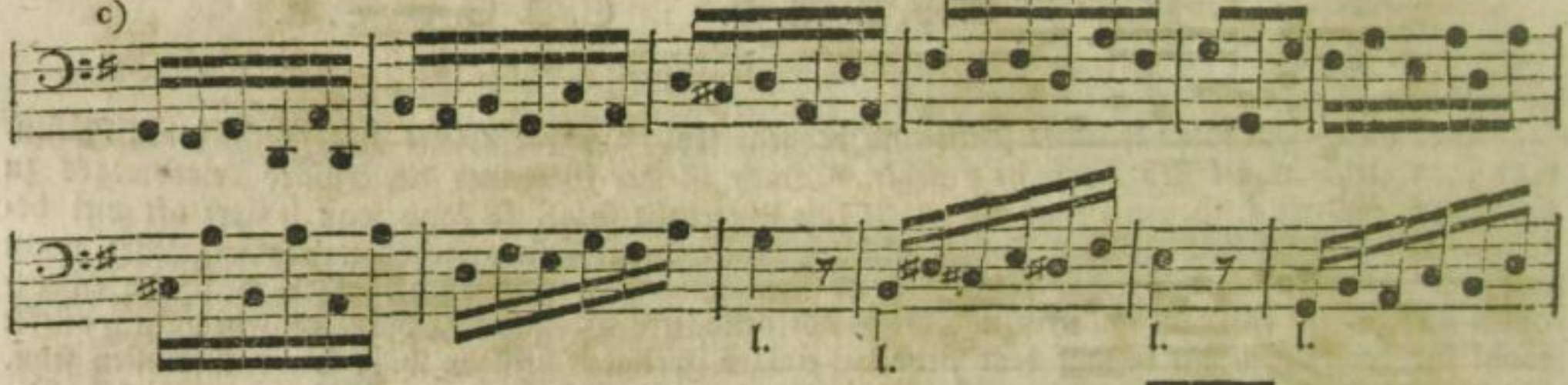
C) Uebungen für das Pedal.



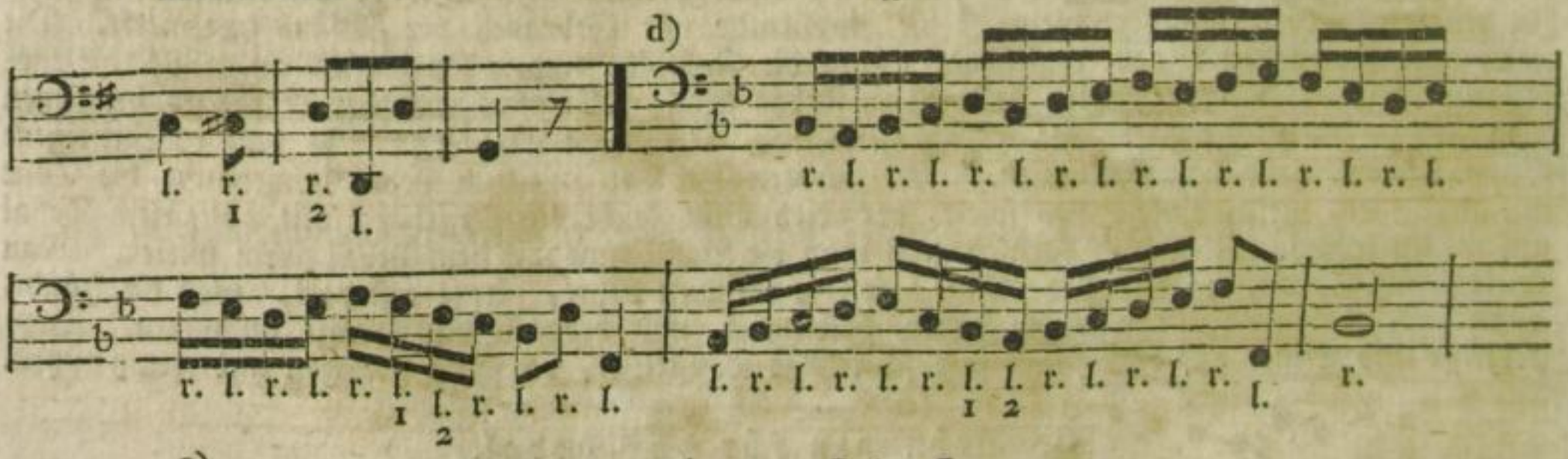
b)



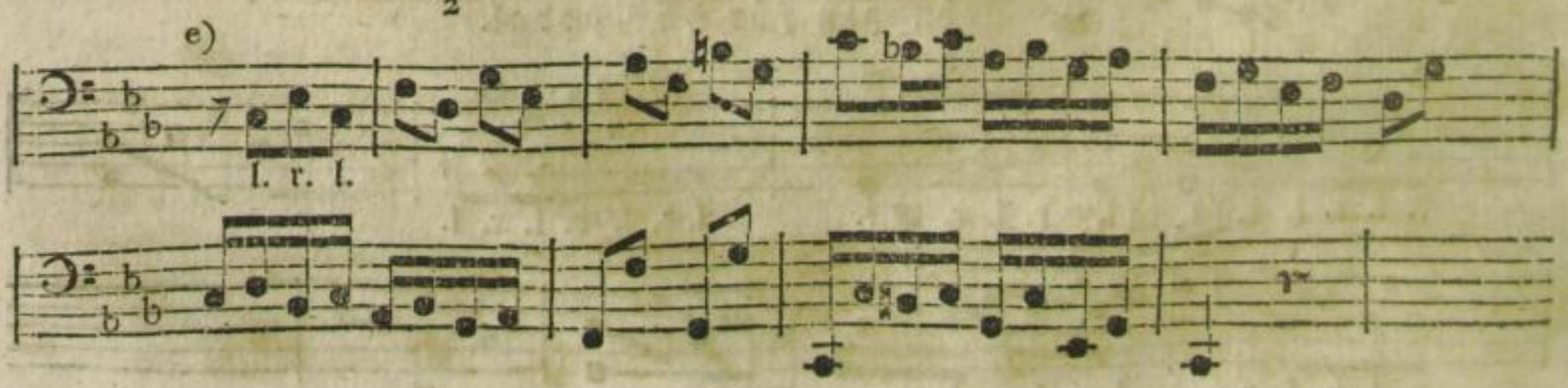
c)



d)

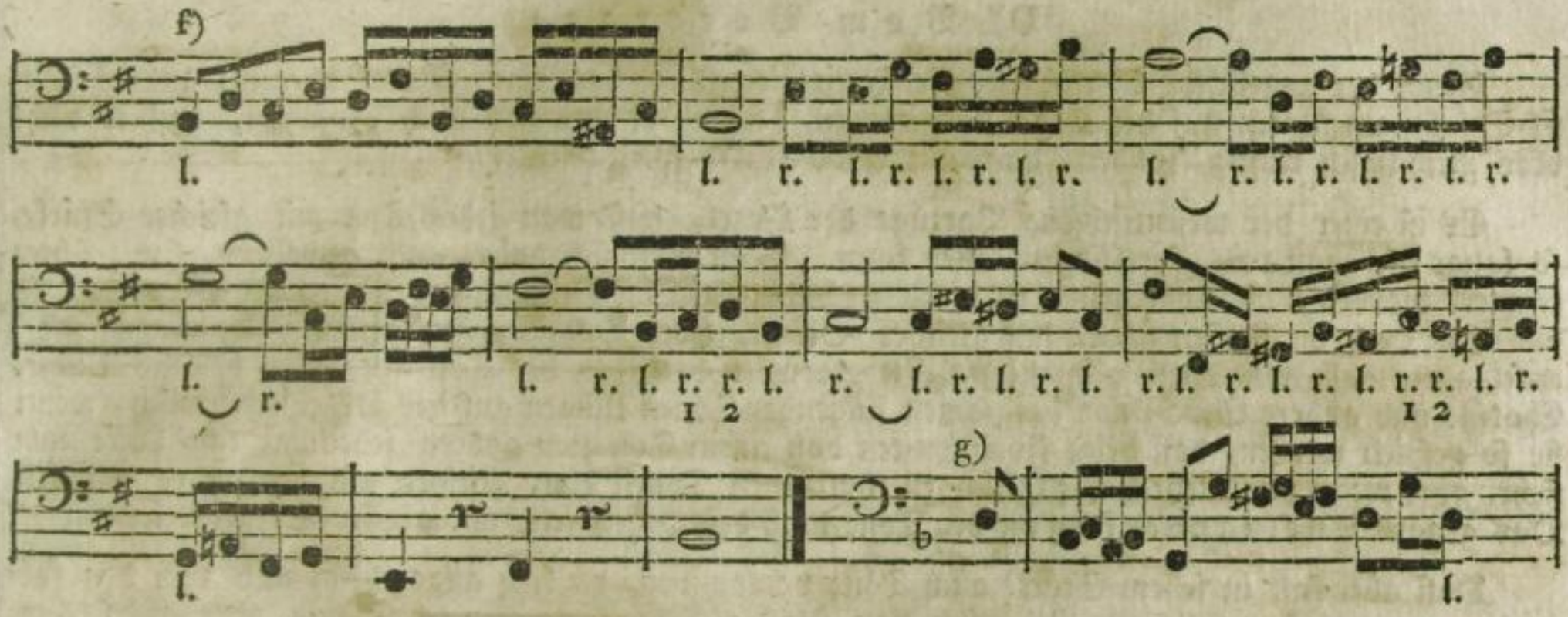


e)

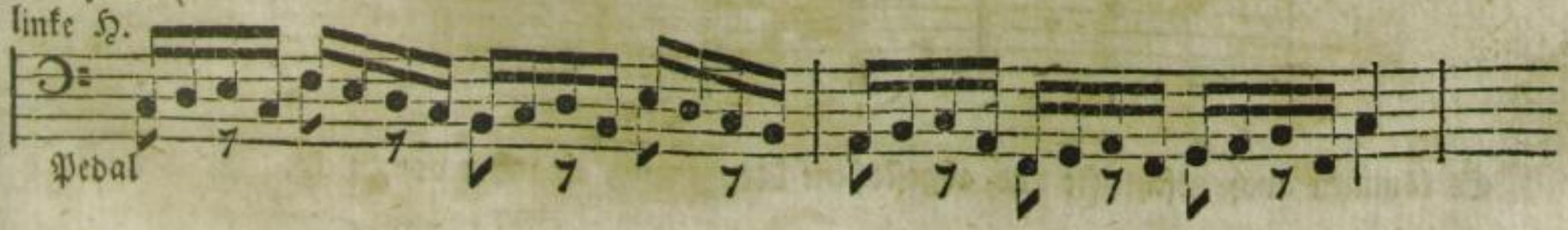


Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/22

f)



Anmerkung. Bei geschwinden Gängen, wo die linke Hand mit dem Pedal einerlei Noten hat, kann man auch mit dem Pedal von vier zusammenhängenden Noten nur die erste kurz angeben, z. B.



Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/23

D) Vom Vortrage.

Wenn der angehende Orgelspieler die Fertigkeit erlangt hat, einen Choral oder ein andres Musik-Stück nach Noten auf der Orgel vorzutragen, so muß er nun sich auch bemühen, daß er nicht blos mechanisch richtig, sondern auch mit Ausdruck spielen lerne.

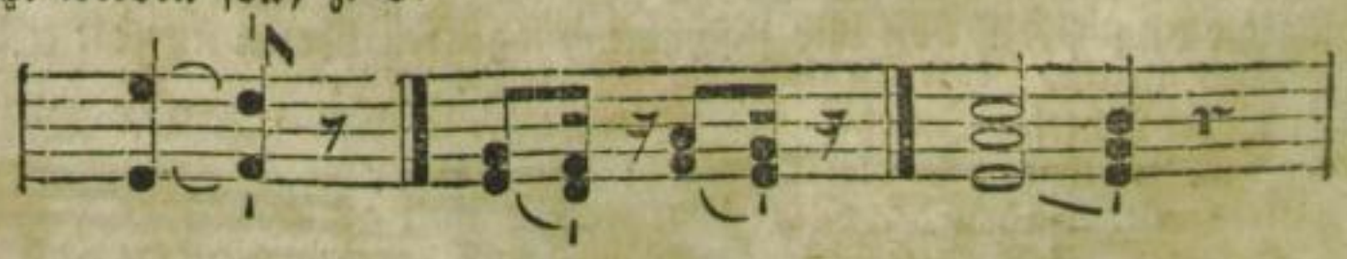
Es ist einer der wesentlichsten Vorzüge der Orgel, daß man jeden Ton mit gleicher Stärke, so lange als man will, fortklingen lassen kann. Man muß sich daher auch gewöhnen, (wie schon erinnert worden) die Töne genau so lange zu halten, als die Geltung der Noten es erfordert, so wie man auch die Tasten schnell mit gleicher Stärke, (bei Doppelgriffen genau zusammentreffend) anschlagen muß, weil durch allmähliges Niederdrücken derselben der Ton anfänglich heulend klingt. Choräle und andere Stücke mit langsamen singenden Tönen klingen auf der Orgel erbärmlich, wenn sie so gespielt werden, daß beim Fortschreiten von einem Ton zum andern jedesmal eine Lücke entsteht, oder wenn von mehreren zugleich zu haltenden Tönen einer zeitiger als der andre aufhört. Das genaue Aneinanderfügen der Töne muß der Orgelspieler mit großer Sorgfalt lernen.

Daß aber fast in jedem Stücke auch Töne vorkommen, die kurz angegeben, und von den folgenden getrennt seyn sollen, versteht sich von selbst. Das kurze Anschlagen oder Absetzen der Töne wird mit kurzen Strichen oder Punkten über den Noten angezeigt. Man hält etwa jeden Ton halb so lange als es die Geltung der Noten verlangt, so daß nach jedem Anschlage eine kleine Lücke entsteht, z. B.

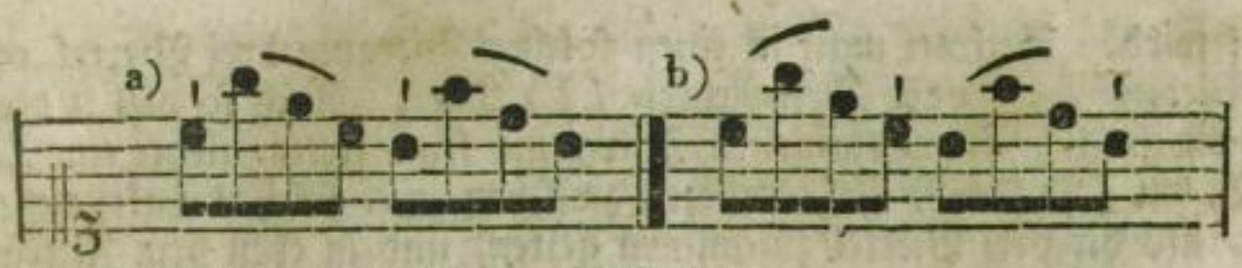
wird so gespielt:

Das Schleifen, Verbinden oder Aneinanderfügen der Töne wird mit Bogen über den Noten angedeutet, z. B.

In dem ersten Beispiele sind acht, in dem zweiten vier, in dem dritten zwei, und in dem vierten drei Töne zusammengezogen. Ob vier, drei oder zwei Töne geschleift werden, macht man durch einen kleinen Absatz des letzten Tons bemerklich, so daß er wie durch eine kleine Pause von dem folgenden Tone getrennt wird. Bisweilen ist auch die Pause beigesetzt, oder auch die letzte Note mit einem Punkte bezeichnet, zum Zeichen, daß dieser Ton genau an den vorhergehenden hängen, aber geschwind abgesetzt werden soll, z. B.



Es kommen auch geschleifte und abgestoßene Noten unter einander vor, z. B.



Bei a) ist die erste, bei b) die vierte Note abgestoßen.

Der Ausdruck ten. (tenuto) gehalten, der bisweilen über einer Note steht, zeigt an, daß der Ton gehörig lang gehalten werden muß.

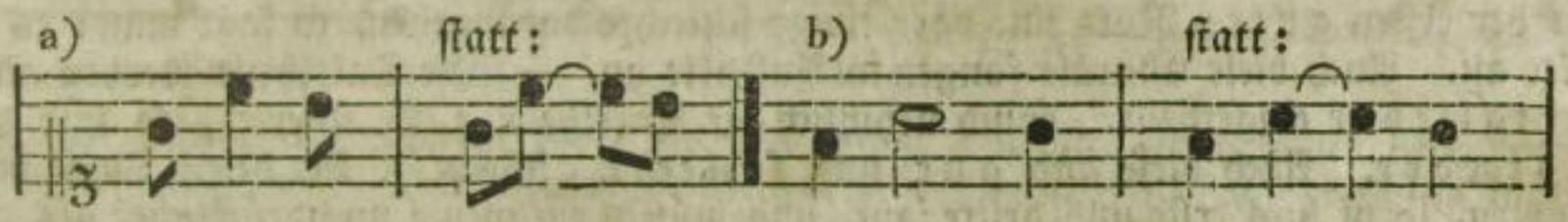
Der Ausdruck stoccato bei Anfang eines Stücks, zeigt an, daß es durchgängig abgestoßen vorgetragen werden soll. Legato hingegen bedeutet einen durchaus geschleiften oder gebundenen Vortrag.

Oft sind die ersten Noten eines Stücks mit Strichen oder Bogen bezeichnet, welches gemeiniglich andeutet, daß man so zu spielen fortfahren soll.

Daß man die geschleiften und abgestoßenen Noten auch auf dem Pedal der Orgel beobachten lernen müsse, versteht sich von selbst.

Die Bindungen, (Ligaturen) die beim Orgelspielen sehr häufig vorkommen, müssen (wie schon erinnert) genau beobachtet werden, so daß man den Ton statt eines zweiten Anschlages noch so lange forthält, als der Werth der zweiten Note beträgt.

Oft wird auch statt zwei Noten mit einer Bindung (die einen und denselben Ton bezeichnen) nur eine Note gesetzt, die am Werth eben so viel als jene zwei beträgt, z. B.



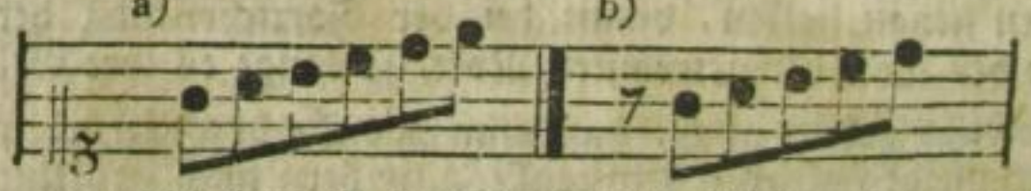
Gemeiniglich stehen gegen drei solche Noten, wovon die mittelste so viel gilt als die erste und dritte zusammen, zwei gleichgeltende, so daß man bei der Eintheilung die mittelste Note ihrer Geltung nach trennen, nehmlich halb zur ersten, halb zur zweiten dagegen stehenden Note rechnen muß, deswegen nennt man sie auch synkopirte, d. h. getrennte oder geschnittene Noten. Man muß die synkopirten Noten genau halten, damit bei der Fortschreitung der geraden Noten in der entgegengesetzten Stimme der Ton der getrennten Note, so lange es ihre Geltung fordert, fortsingt.

Zu einem guten Vortrage gehört auch, daß man mit Taktgefühl spiele, dazu gehört nicht nur die richtige Beobachtung des gleichen Zeitmaaßes, sondern auch das Unterscheiden der guten und schlechten Takttheile.

Anmerkung. Da mancher Anfänger vom Takte keinen richtigen Begriff hat, so möge das Nöthige davon hier folgen. Das natürliche Gefühl lehrt uns schon, daß bei jedem Musikstück ein gewisser Takt oder gleicher Zeitraum beobachtet werden muß, in welchem man eine Anzahl, ihrem Werthe nach gleiche, Noten abspielt. Man theilt gemeiniglich die Noten eines Stücks in Zweitel, Viertel oder Achtel. In eben dem Zeitraume, als man die ersten zwei, drei oder vier Viertel, (oder den Werth der Viertel in Noten von geringerer Geltung) oder die ersten drei oder sechs Achtel spielt, in eben dem Zeitraume müssen auch die folgenden Noten gleiches Werthes gespielt werden. Jedes Stück theilt man in solche Zeiträume. Hat man zu einem Zeitraume zwei Viertel bestimmt, so heißt es Zwei-Vierteltakt, welches gleich zu Anfange des Stücks

mit $\frac{2}{4}$ angezeigt wird. Rechnet man in einen solchen Zeitraum drei Viertel oder drei Achtel, so heißt es Drei-Viertel- ($\frac{3}{4}$) oder Drei-Achtel- ($\frac{3}{8}$) Takt. Nach so viel Noten, als ihrem Werthe nach in einem solchen angenommenen Zeitraume seyn sollen, steht ein Taktstrich. Ist das Stück nun z. B. im $\frac{3}{4}$ Takte, so stehen allezeit zwischen zwei solchen Taktstrichen nicht mehr und weniger Noten, als die drei Viertel zusammen gelten, und in eben dem Zeitraume, als die ersten drei Viertel geltenden Noten oder der erste Takt gespielt wird, in gleicher Zeit muß auch jeder folgende Takt gespielt werden. Die Noten, (Viertel oder Achtel) nach deren Werth der Takt bestimmt wird, heißen Takttheile. So viel man solcher Noten in einem Takte hat, so viel Takttheile hat er. Drei-Vierteltakt hat drei, Vier-Vierteltakt vier Takttheile. Die gewöhnlichsten Taktarten sind: der Vier-Viertel- oder schlechte Takt, welcher so bezeichnet wird: C, der $\frac{2}{4}$ Takt, der $\frac{3}{4}$ Takt, der $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt. Weniger gewöhnlich sind folgende Taktarten: der Allabreve oder Vierzweiteltakt. (¢) Die Takttheile sind da Zweitel oder halbe Takte, werden aber so geschwind als Viertel gespielt; der Dreizweitel- ($\frac{3}{2}$) Sechsviertel- ($\frac{6}{4}$) Neunachtel- ($\frac{9}{8}$) oder Zwölfachtel- ($\frac{12}{8}$) Takt. Die Takttheile werden in gute und schlechte eingetheilt. Bei $\frac{2}{4}$ Takte ist der erste Takttheil gut, der zweite schlecht. Bei $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte ist der erste gut, der zweite und dritte sind schlechte Takttheile. Bei Viervierteltakte ist, (weil er aus zwei zusammengezogenen $\frac{2}{4}$ Takten besteht,) der erste und dritte Takttheil gut, bei $\frac{6}{8}$ Takte, (zwei $\frac{3}{8}$ Takte) der erste und vierte. Man zeichnet beim Spielen die guten Takttheile durch einen etwas stärkern Anschlag aus. (Auf der Orgel ist dieß freilich nicht möglich, weil der stärkere Anschlag doch den Ton nicht verstärkt.) Man nennt auch den guten Takttheil den Niederschlag (thesis) und den schlechten den Auftakt, (arsis) weil man, wenn man den Takt mit der Hand bemerklich machen will, beim guten niederschlägt und beim schlechten Takttheile aufhebt. Das natürliche Gefühl muß schon lehren, welche Takttheile gut sind. Wenn beim Anfange eines Stücks der ersten guten Note eine oder einige schlechte vorangehen, so sagt man: es fängt im Auftakte an. Auch viele Choräle fangen im Auftakte an. — Die Takttheile werden auch wieder in Taktglieder eingetheilt. Sind nehmlich die Takttheile z. B. Viertel, so sind die Achtel Taktglieder. Auch diese sind gut und schlecht. Wenn z. B. bei $\frac{2}{4}$ Takte vier Achtel vorkommen, so ist das erste und dritte gut, und müssen ein wenig nachdrücklicher als das zweite und vierte angeschlagen werden. (Das erste bekommt natürlich den Hauptaccent. Auch bei Taktarten, wo zwei gute Takttheile vorkommen, wird der erste mehr als der zweite markirt.) Wenn man z. B. bei nachstehenden zwei Takten die guten Taktglieder genau unterscheidet, so trifft beim ersten der Accent auf g, h, d, beim zweiten auf a und c.

a) b)



Wenn man die guten und schlechten Takttheile sogleich fühlt und unterscheiden kann, so ist es leicht, mit Takte zu spielen.

Zu einem guten Vortrage gehört auch die gehörige Beobachtung der Interpunktion. Jedes Musikstück besteht aus mehrerern kleinen Theilen oder Gedanken. Wenn sich ein solcher Gedanke mit einem völligen Schlusse in eine Tonart endigt, so ist da ein Abschnitt oder das Ende einer musikalischen Periode. Andere kleinere Absätze, wo nur ein halber Schluß ist, und wo man sogleich hört, daß der Gedanke nicht ganz geendigt ist, nennt man Rhythmus, und die kleinsten wenig merklichen Absätze, Einschnitte. Das Ende eines Gedankens oder Rhythmus macht man gemeiniglich dadurch bemerklich, daß man den letzten Ton, zumal wenn er auf einen schlechten Takttheil fällt, möglich kurz, von dem folgenden getrennt und schwach angiebt. Wer nur ein erträglich gutes musikalisches Gefühl hat, wird leicht bemerken, wo ein Abschnitt oder Rhythmus endigt.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/26

So wird auch zu einem guten Vortrage die gehörige Abwechselung der Stärke und Schwäche erfordert. Auf der Orgel ist es schwerer und unbequemer abwechselnd schwach oder stark zu spielen, als auf einem andern Instrumente, weil das stärkere oder schwächere Anschlagen den Ton nicht verändert. Die andern Hülfsmittel hiezu wird man bei näherer Bekanntschaft mit dem Orgelwerke kennen lernen. Man hat verschiedene (meistens italiänische) Ausdrücke eingeführt, durch welche man den Grad von Schwäche oder Stärke, nach welchem ein Satz eines Musikstücks gespielt werden soll, anzeigt. Die gewöhnlichsten dieser Wörter sind folgende:

ff. fortissimo, sehr stark, (am stärksten); f. forte, stark; pf. poco forte, ein wenig stark; mf. mezzo forte, mäßig stark; rf. rinforzando bezeichnet ein allmähliges Anwachsen eines Tons: sf. oder fz. sforzato, sehr stark, hervorstechend, (bezieht sich nur auf den Ton oder Griff, wobei es steht); p. piano, schwach; pp. pianissimo, sehr schwach, (am schwächsten); a mezza voce, mit halber Stimme, wenig stark; sotto voce, mit leiser Stimme, schwach; cresc. crescendo, wachsend, mit allmählig zunehmender Stärke; decrescendo, abnehmend, immer schwächer und schwächer. Für das cresc. und decresc. braucht man auch diese Zeichen: < >

Wer mit Ausdrucke spielen will, muß die richtige Bewegung des Stücks, den gehörigen Grad von Langsamkeit oder Geschwindigkeit zu beobachten wissen. Wir haben zur Zeit noch kein sicheres Mittel, um die Bewegung eines Musikstücks bestimmt anzuzeigen. Ein gutes musikalisches Gefühl, verbunden mit hinlänglicher Bekanntschaft mit guten Musikstücken, muß hierbei dem Spieler vorzüglich zu Hülfe kommen. Doch hat man verschiedene Ausdrücke, um die Bewegung so gut als möglich zu bestimmen. Die gewöhnlichsten derselben sind diese:

Adagio, langsam; Largo, gedehnt oder langsam, (mehr als Adagio); Lento, langsam, (weniger als Adagio); Larghetto, etwas langsam; Andante, gehend, (in einer mäßigen Bewegung); Andantino, weniger gehend, (etwas langsamer als Andante); Grave, ernsthaft, (nicht sehr geschwind); Allegretto, etwas geschwind; Allegro, hurtig, geschwind; Presto, sehr geschwind; Prestissimo, am allergeschwindesten.

Ein solcher Ausdruck, wodurch man die Bewegung anzeigt, steht immer beim Anfange eines Stücks, oder eines Satzes. Durch folgende Beiwörter bestimmt man die Bewegung noch näher:

moderato, mäßig; Allegro moderato, mäßig hurtig; molto, viel; Adagio molto, sehr langsam; assai, sehr, genug; Allegro assai, sehr hurtig; poco, ein wenig; non molto, nicht viel; non tanto, nicht sehr.

Um ein Musikstück gut vortragen zu können, muß man auch auf den Charakter desselben Rücksicht nehmen. Durch die Musik können die Empfindungen der Menschen, Freude, Schmerz, Liebe ꝛc. ausgedrückt werden. Bei jedem guten Musikstücke oder Satze liegt eine solche Empfindung zum Grunde, die man den herrschenden Charakter des Stücks nennt. Es gehört ein gutes musikalisches Gefühl dazu, um beurtheilen zu können, welche Empfindungen in einem Stücke ausgedrückt sind. Bei Stücken, die einen traurigen, ernsthaften oder sanften Charakter haben, und langsam zu spielen sind, hält man die Töne (wenn nicht das Gegentheil angezeigt ist) lange und völlig aus, da man hingegen bei Stücken von lebhaftem oder fröhlichen Charakter und geschwinderer Bewegung die Töne kürzer angiebt. Freilich muß dieß auch nicht übertrieben werden, oder zur Unzeit geschehen. Man nennt jenes auch den schweren, und dieses den leichten Vortrag. Für die Orgel paßt vorzüglich der schwere Vortrag, oder Stücke von ernsthaftem, sanften Charakter, weil man da die Töne gehörig lang und singend vortragen kann. Doch sind auch geschwindere lebhafte Sätze mit kurzen und kräftigen Tönen von guter Wirkung. Zur Bezeichnung des Charakters und des Vortrags hat man auch einige Ausdrücke, obschon das Meiste Sache eines guten musikalischen Geschmacks bleibt, z. B. cantabile, singend; dolce, angenehm, sanft; grazioso, reizend, gefällig; grave, ernsthaft; maestoso, erhaben, majestätisch; vivace, lebhaft; con brio, schimmernd; con spirito, mit Feuer (lebhaft); con expressione, mit Gefühl, Ausdruck u. s. w.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden http://digital.slub-dresden.de/id426522575/27

E) Von den Manieren.

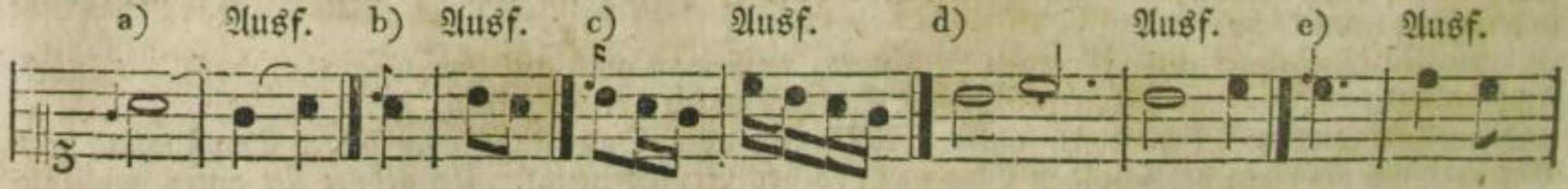
Die Manieren sind gewisse Verzierungen einfacher Töne, wodurch man die einfache Melodie eines Tonstücks zu verschönern, und angenehmer zu machen sucht. Die meisten Manieren werden jetzt von den Verfertigern der Tonstücke (Komponisten) mit kleinen Noten oder Zeichen vorgeschrieben. Solche vorgeschriebene Manieren nennt man wesentliche, andere, die der Spieler nach Belieben und ohne Vorschrift einmischt, heißen willkührliche.

Anmerkung. In den Orgelstücken, wenigstens in denen, die beim Gottesdienste gespielt werden können, kommen wenige Manieren vor. Die willkührlichen Manieren erfordern viele musikalische Kenntnisse und einen guten Geschmack, und sind durchaus nicht Sache des Anfängers. Das beste Stück kann durch einen unerfahrnen Spieler, der überall Manieren anzubringen sucht, ganz entstellt werden. Stücke für die Kirche sollen nur einfach und ungeschmückt seyn, und eine simple einfache Melodie ist oft von großer Wirkung. Man enthalte sich beim Orgelspielen, so lange man noch Anfänger ist, aller willkührlichen Verzierungen.

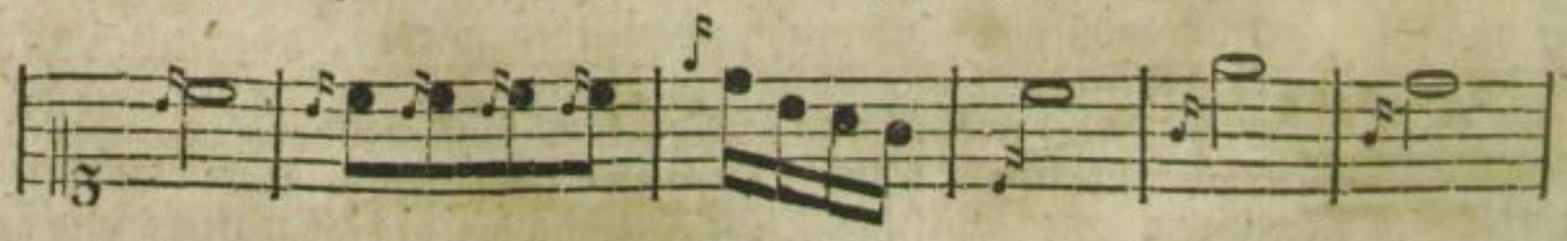
Durch die Manieren darf der Takt des Stückes nicht verletzt werden. Die Zeit, welche zur Ausführung einer Manier erfordert wird, muß der Note, zu welcher sie gehört, an ihrer Geltung abgebrochen werden.

Die Vorschläge

kommen unter den Manieren besonders oft vor. Ein Ton, der zur Verschönerung der Melodie eine Zeitlang an der Stelle des folgenden Tons angeschlagen wird, heißt ein Vorschlag. Die Vorschläge werden durch eine kleine Note von geringerer Geltung vor der größern angezeigt. Man unterscheidet kurze und lange Vorschläge. Die langen Vorschläge stehen entweder eine Stufe über oder unter der Hauptnote. Ein langer Vorschlag wird so lange gehalten, als es die Geltung der ihn bezeichnenden Note erfordert, und der Werth derselben muß der folgenden Note, zu welcher der Vorschlag gehört, an ihrer Geltung abgebrochen werden, z. B.

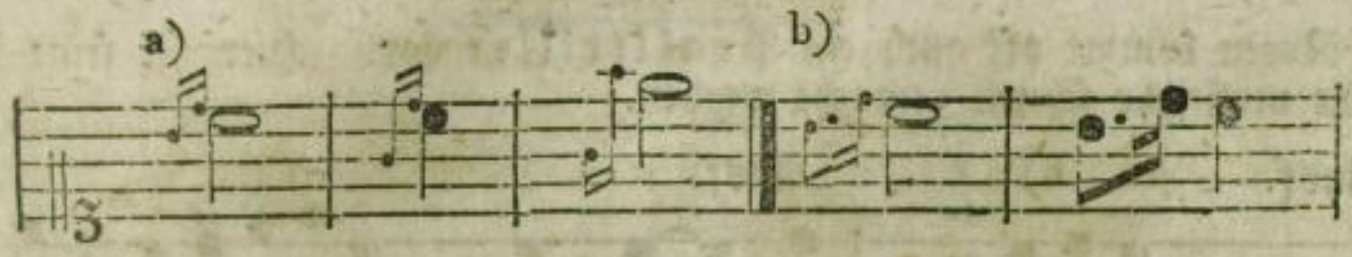


Der kurze Vorschlag wird mit einer kleinen Note von geringer Geltung angezeigt, und erhält nur einen sehr kleinen kaum merklichen Theil des folgenden Tons, und wird ganz kurz, fast mit dem folgenden zugleich und genau daran gebunden, angeschlagen, z. B.

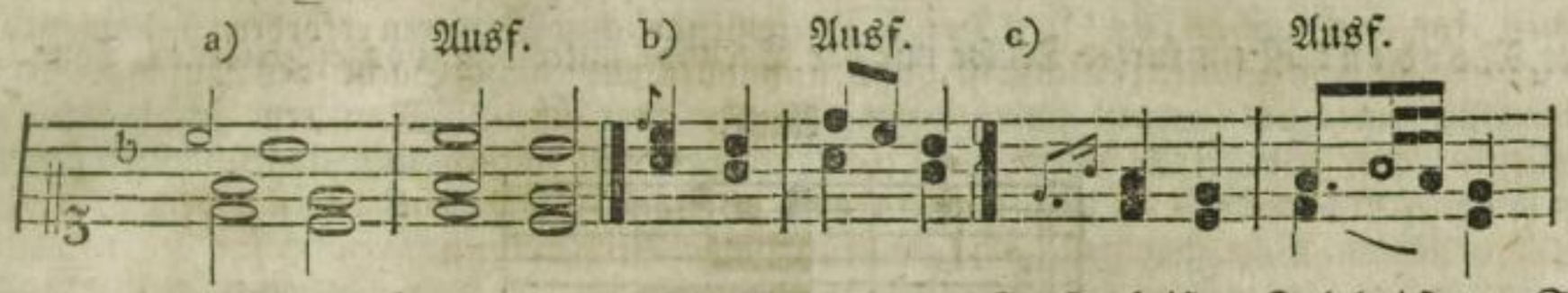


Bei einem Doppelvorschlage steht die erste von den zwei kleinen Noten eine oder mehrere Stufen unter, die andre nur eine Stufe über der Hauptnote. Diese Manier wird ebenfalls möglichst kurz angeschlagen und genau mit dem Haupttone verbunden, z. B.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/28

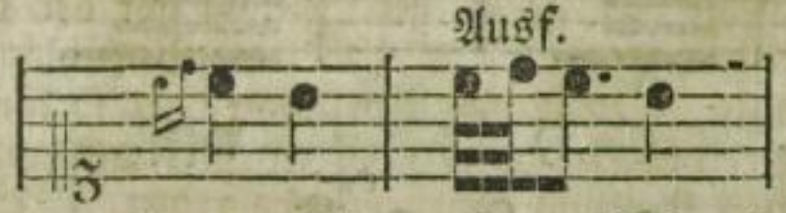


Ein Vorschlag, so wie jede andre Manier vor der obersten Note eines Doppelgriffes, hat auf die unten stehenden Noten keinen Einfluß, folglich müssen diese zur gehörigen Zeit, d. h. mit dem Vorschlage zugleich angeschlagen werden, z. B.

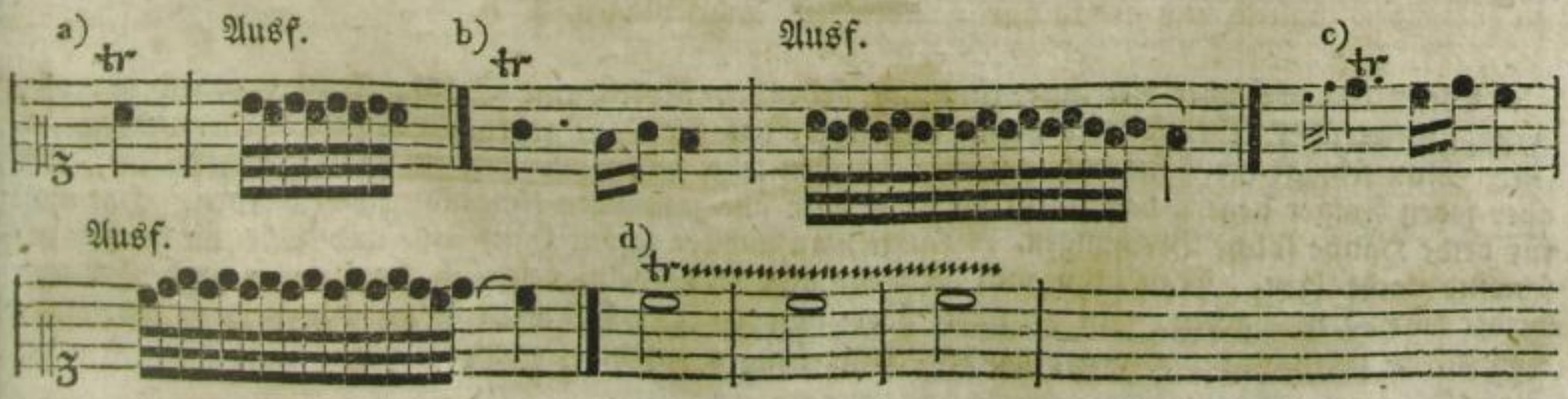


Zwei oder drei Vorschläge auf neben einander liegenden Stufen heißen Schleifer. Sie werden kurz angeschlagen, und genau an den folgenden Ton geschleift.

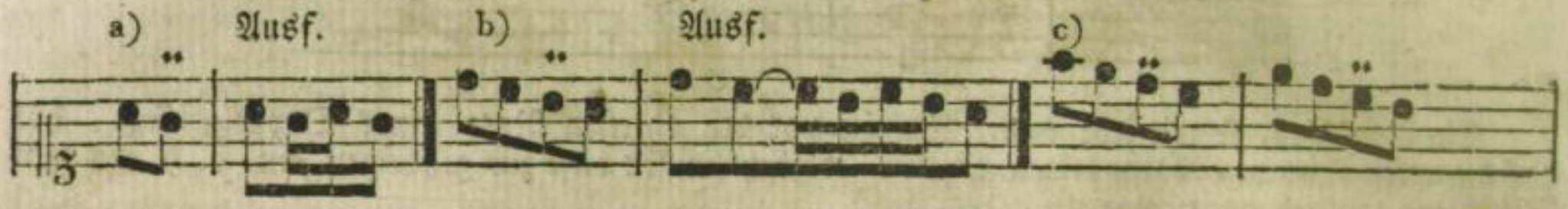
Wenn ein Doppelvorschlag so vorkommt, daß die erste Note desselben die Hauptnote selbst, und die zweite die Secunde drüber ist, so heißt er ein Schneller, und muß sehr kurz abgeschnellt, angeschlagen werden, z. B.



Wenn man zwei neben einander liegende Töne mehrere Male mit sehr geschwinder und gleicher Abwechselung anschlägt, so heißt dieß ein Triller. Der tiefere Ton heißt der Hauptton, welcher mit einer Note, über welcher tr steht, angezeigt wird. Der Triller wird auch so bezeichnet: ∾∾. Man schlägt den Triller in der rechten Hand mit dem zweiten und dritten, oder dritten und vierten Finger, in der linken mit dem ersten und zweiten, oder zweiten und dritten Finger. Es gehört viel Uebung dazu, einen guten Triller zu schlagen. Auch auf dem Pedal ist es möglich, einen Triller auszuführen. Auch längern Noten wird dem Triller noch ein Nachschlag (wie bei b) oder vorher auch ein Doppelvorschlag beigefügt (wie bei c.) Die Vorschläge, Triller und Nachschläge müssen genau zusammenhängend, und mit gleicher Geschwindigkeit gespielt werden.

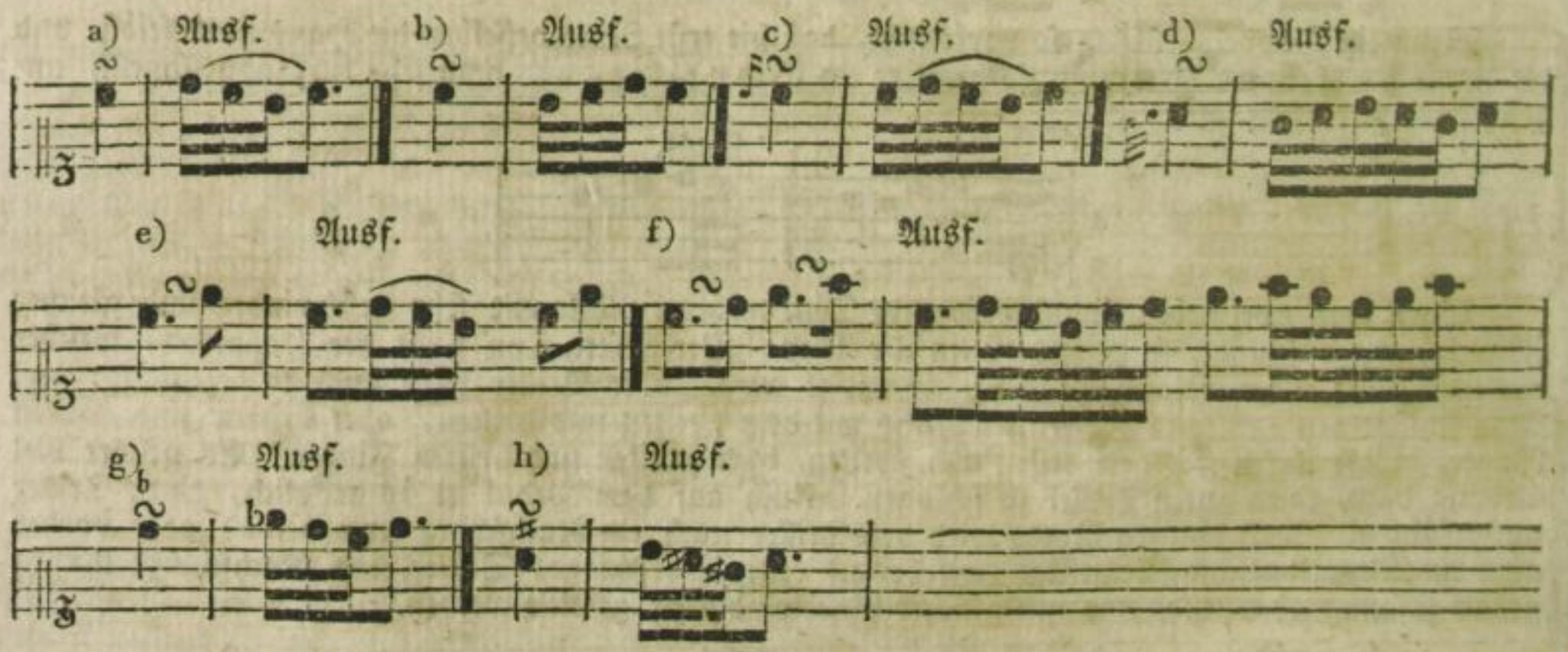


Auf kurzen Noten kommt oft auch ein Pralltriller vor. Hier ist seine Bezeichnung und Ausführung. Er muß sehr schnell gemacht werden.



Der Mordent ist ein kurzer Triller mit der Secunde unter dem vorgeschriebenen Tone, z. B.

Eine sehr gewöhnliche Manier ist der Doppelschlag. Er besteht aus der obern Secunde, dem Haupttone und der untern Secunde, welche geschwind angeschlagen und genau an den Hauptton geschleift werden müssen. Sein Zeichen ist dieses: ∾. Er kommt auch umgekehrt, in Verbindung mit einem Vorschlage, auch zwischen zwei Noten, wovon die letzte kurz ist, vor, z. B.

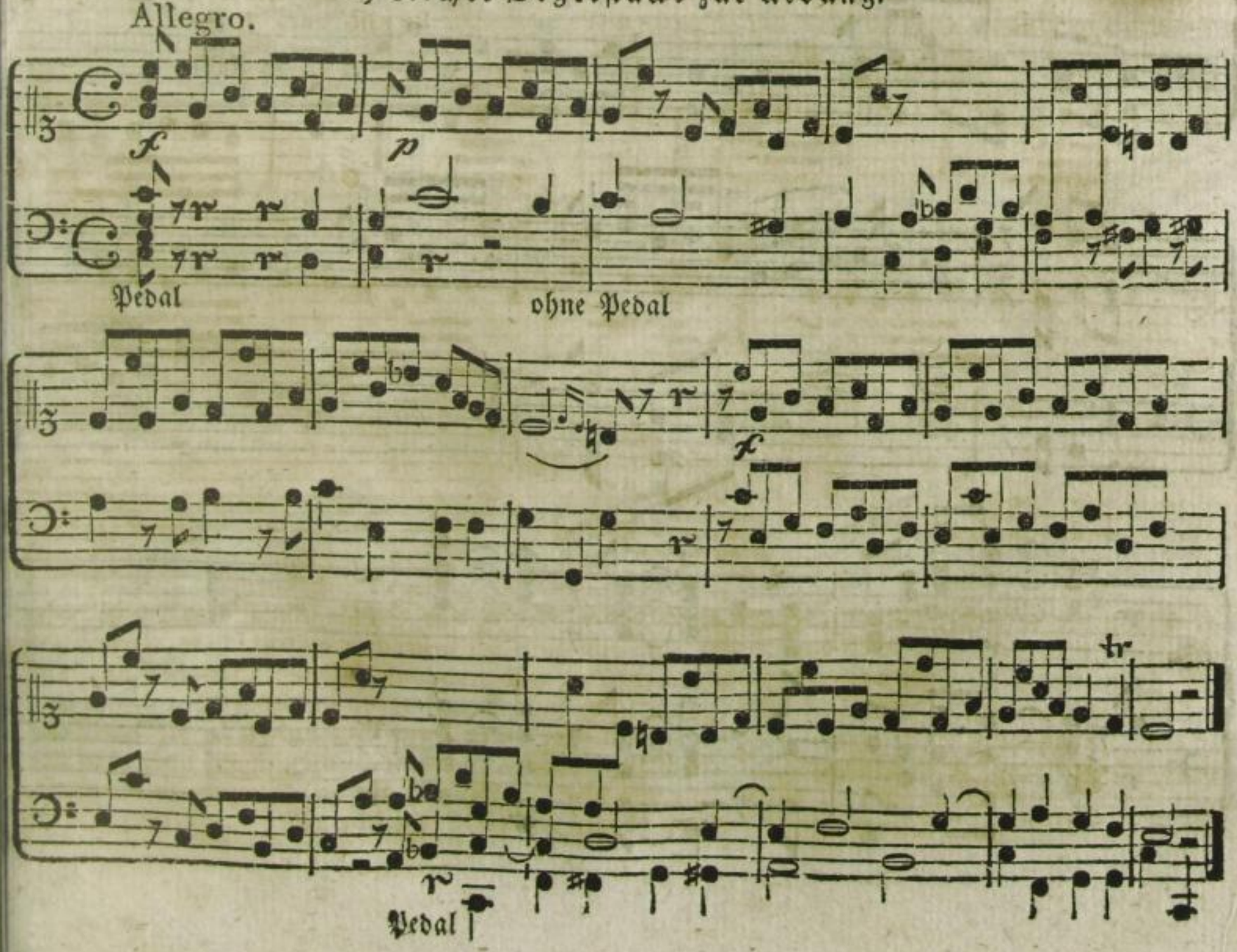


Wenn vor drei oder vier unter einander stehenden Noten eine Schlängelung gezogen ist, oder Arpeggio darüber steht, so wird damit angezeigt, daß die Töne gebrochen angeschlagen werden sollen. Man schlägt die Töne von unten nach oben sehr geschwind und zusammenhängend an, läßt aber jeden Finger liegen, daß zuletzt die Töne noch alle zusammen klingend gehört werden. Hat man für beide Hände solche Brechungen, so fängt man mit der linken Hand an, und läßt die rechte geschwind nachfolgen. Man kann auch die Brechung verdoppeln, nehmlich von unten nach oben und wieder rückwärts machen. Ist die obere Note von größerer Geltung als die untersten, so soll diesen Ton allein fortsingen. Die arpeggirten Griffe klingen auf der Orgel sehr gut.

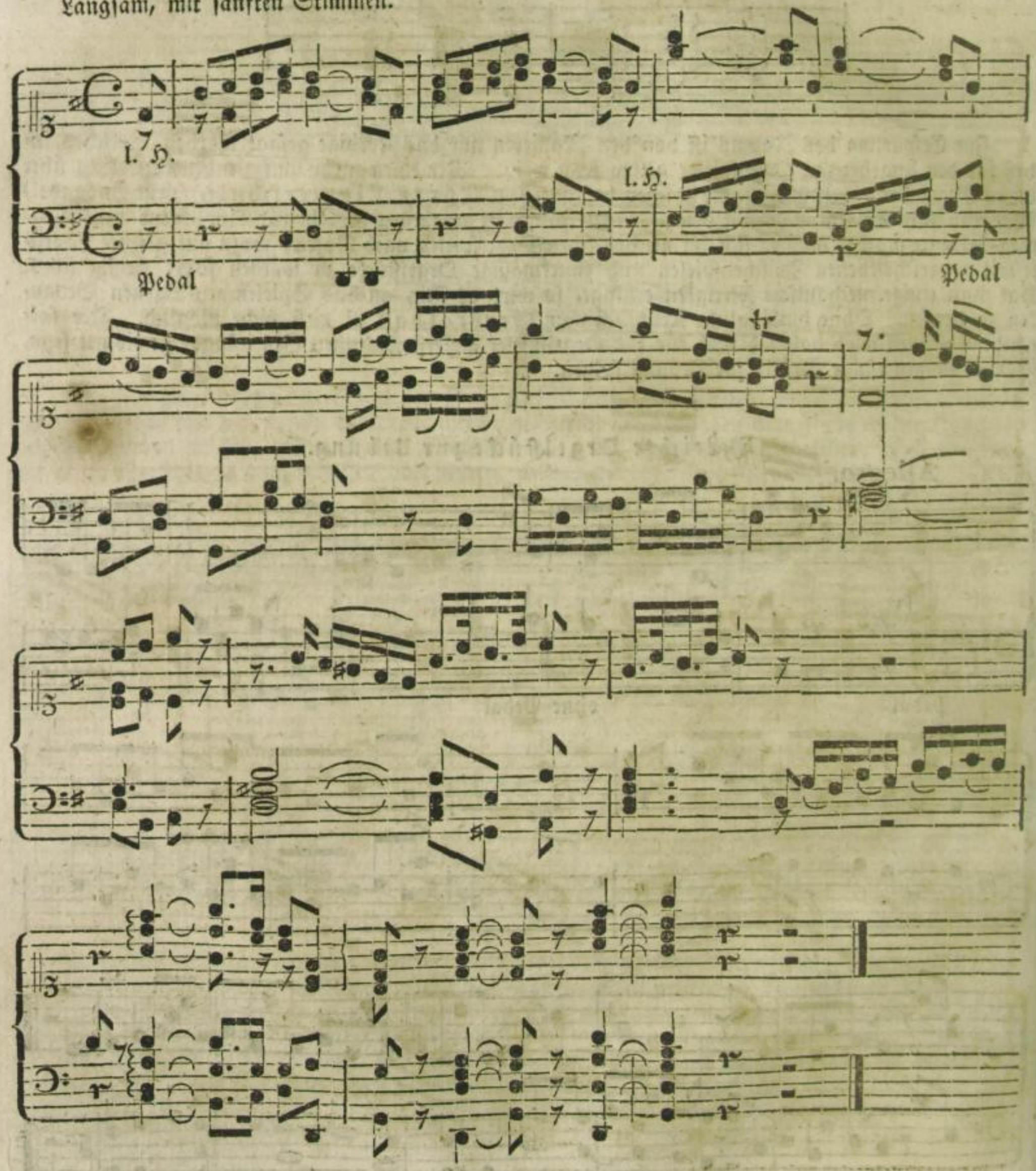
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/30

Zur Ersparung des Raums ist von den Manieren nur das Nöthige gesagt worden, welches indeß für den angehenden Orgelspieler genug seyn wird. Wer einen mehr umfassenden Unterricht über diesen Gegenstand wünscht, findet solchen besonders in Türks Klavierschule, (neue Ausgabe.) Während sich der Anfänger mit den in diesem Abschnitte gegebenen Regeln für Applikatur und Vortrag bekannt macht, muß er sich im mechanischen Orgelspielen nach Noten, wozu gut gesetzte Choräle mit vorgeschriebenen Zwischenspielen und zweckmäßige Orgelstücke zu wählen sind, fleißig üben. Hat man einige mechanische Fertigkeit erlangt, so wird es Zeit, an das Spielen aus eigenen Gedanken zu denken. Ohne hinlängliche Kenntniß vom Generalbaß ist dieß nicht möglich. Der folgende Abschnitt wird daher diesem für den Orgelspieler äußerst wichtigen Gegenstande gewidmet seyn. Vorher mögen einige Stücke zur Uebung folgen.

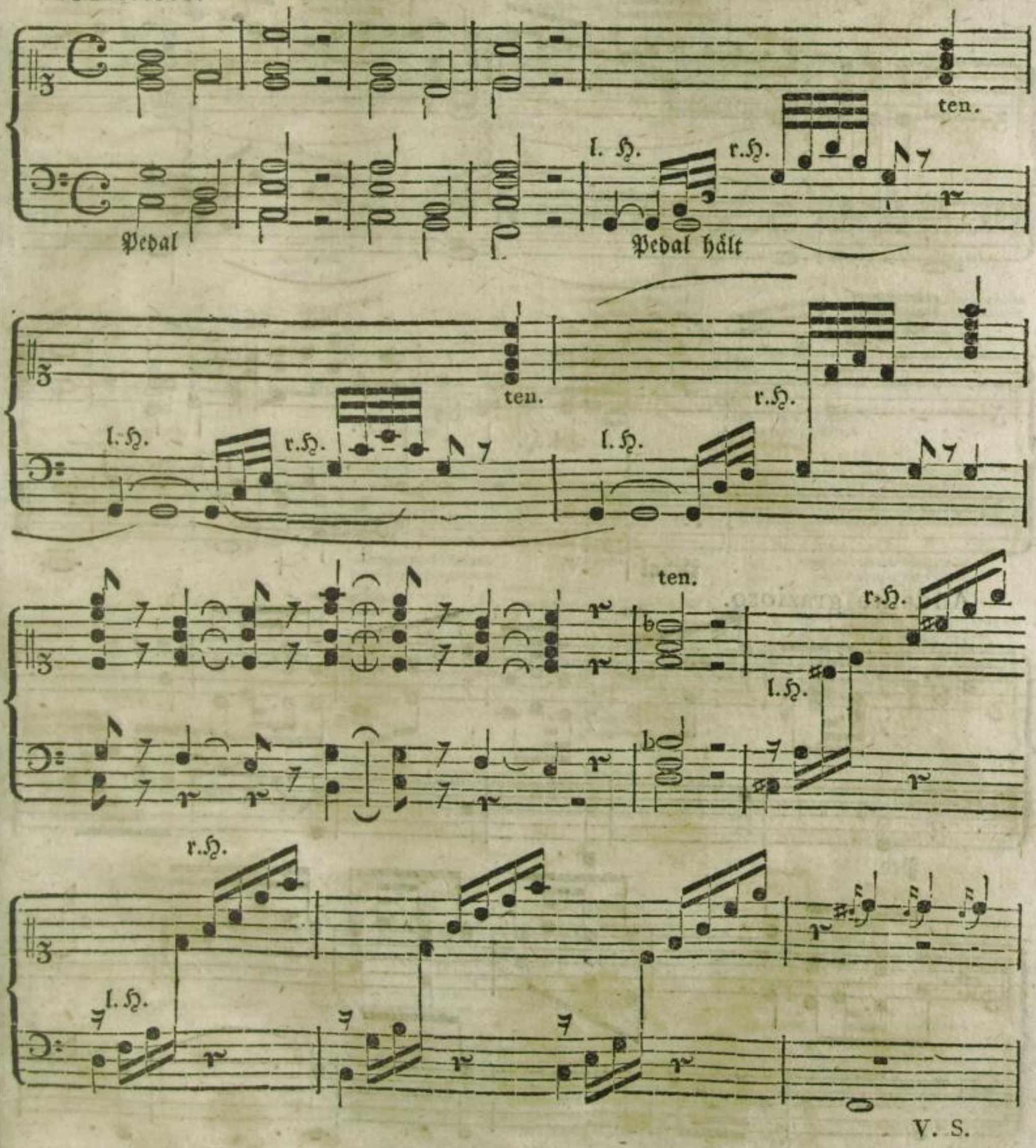
F) Leichte Orgelstücke zur Uebung.



Langsam, mit sanften Stimmen.



Maestoso.



V. S.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/33

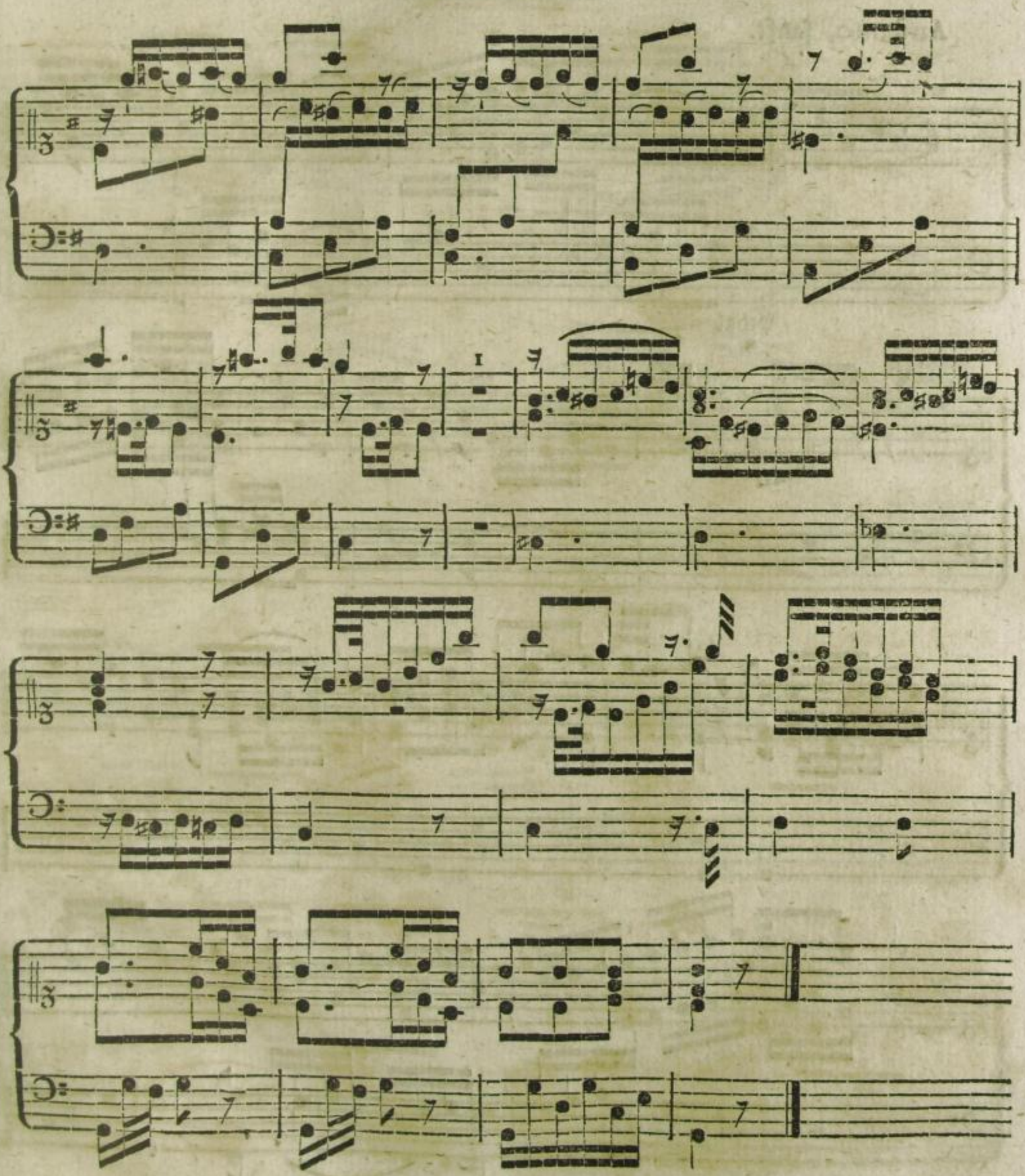
l. H.

r. H.

Pedal

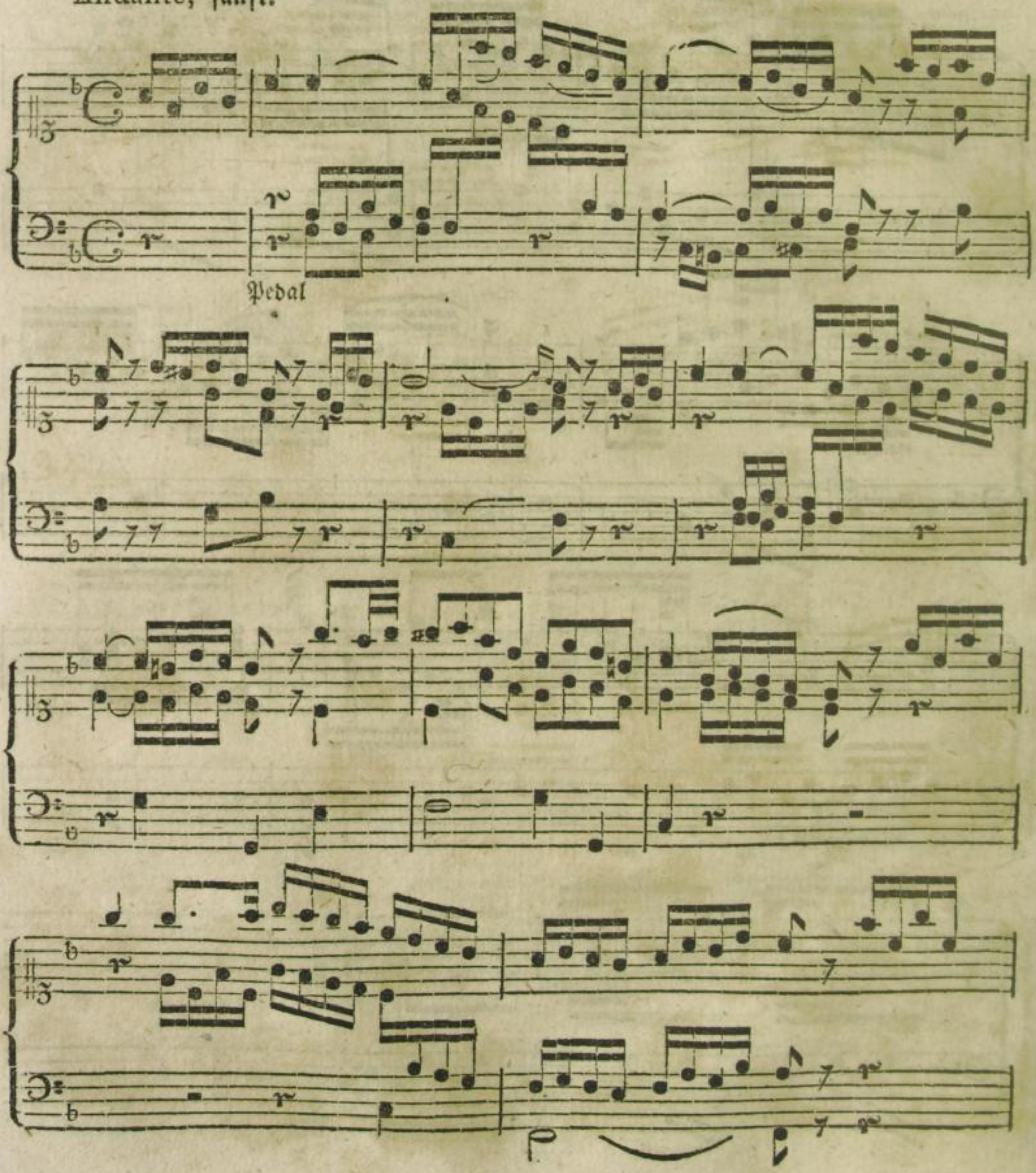
Andante grazioso.

Ped.

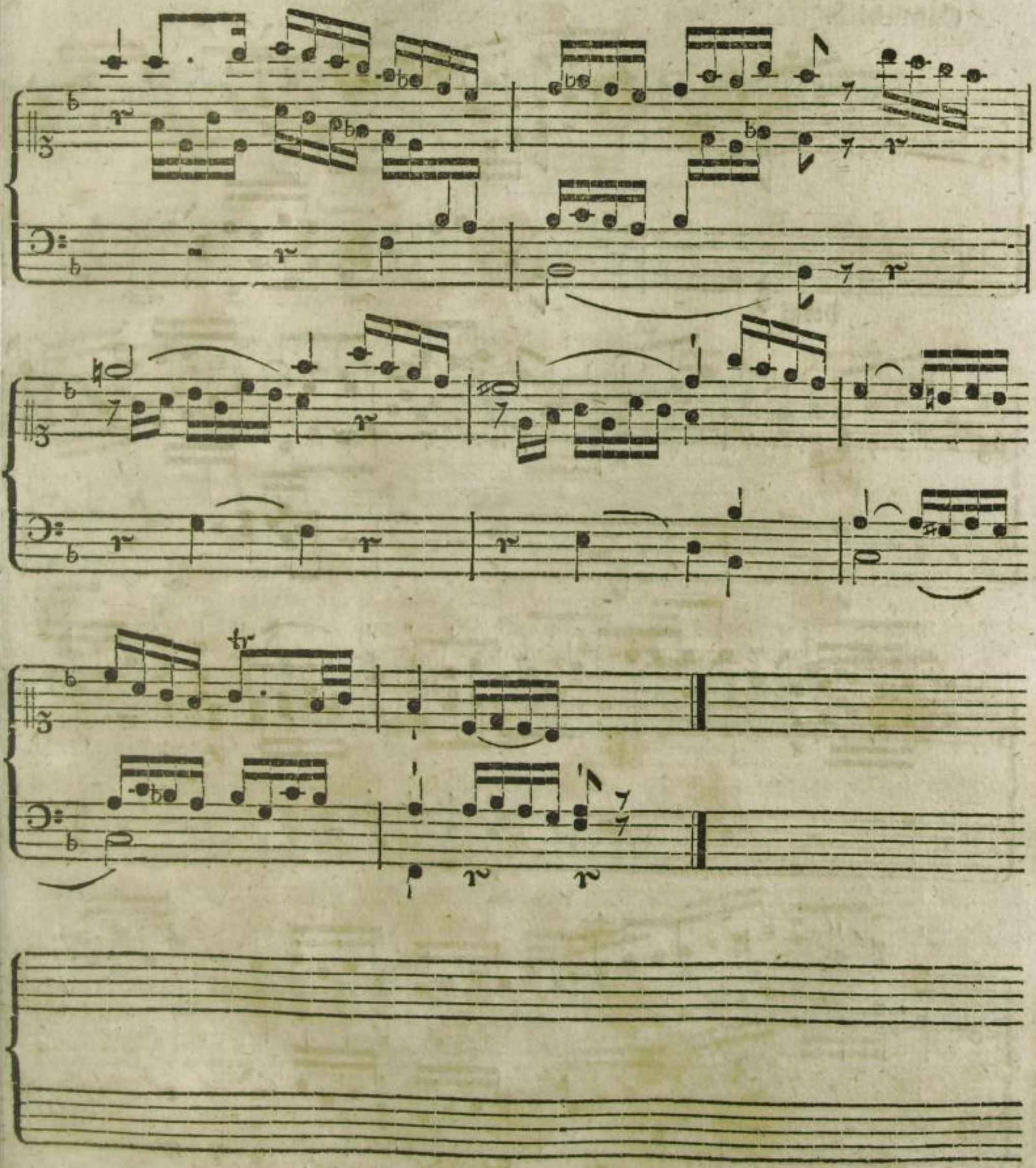


Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/35

Andante, sanft.



Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/36



Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/37

Cantabile.

Pedal

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/38

II. Abschnitt.

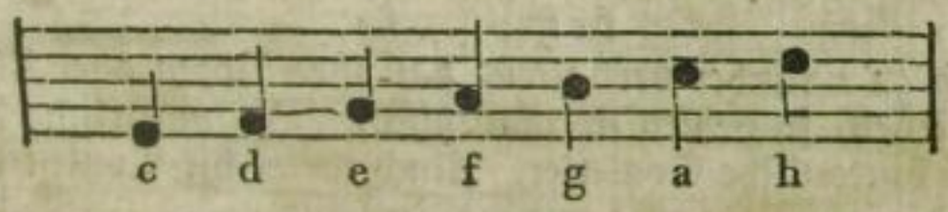
(Enthält die Lehre vom Generalbaß.)

A) Einleitung.

Anmerk. Die in dieser Einleitung berührten Gegenstände sollte man zwar billig bei jedem Anfänger im Orgelspielen voraussetzen können. Indessen hat mancher doch so schlechte oder gar keine Anweisung, daß ihm auch diese nöthigen Vorkenntnisse fehlen, oder er besitzt sie wenigstens sehr mangelhaft und unvollständig.

a) Von den Tönen.

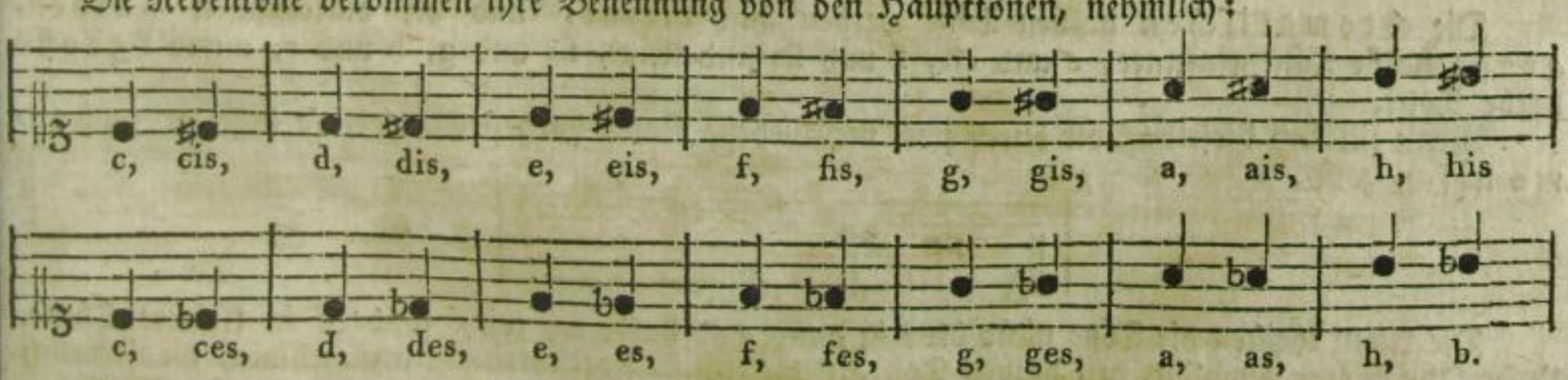
Wir haben in der Musik sieben Haupttöne, nehmlich: c, d, e, f, g, a, h, welche auf dem Klavier oder der Orgel zwar mehrere Male, aber nur in verschiedenen Größen vorkommen. Jeder dieser sieben Haupttöne hat seinen eigenen Platz auf dem Notensystem.



Man unterscheidet ganze und halbe Töne; e und f, h und c sind halbe, c und d, d und e, f und g, g und a, a und h verhalten sich wie ganze Töne zu einander. Von den sieben Haupttönen hat jeder wieder zwei Nebentöne, die auf dem Notensystem keinen besondern Platz einnehmen, sondern durch gewisse Zeichen, die man Versetzungszeichen nennt, bestimmt werden. Diese Zeichen sind das ♯ (Kreuz), das b (Be) und ♮ (Wiederherstellungszeichen). Das ♯ erhöht und das b vertieft den Ton, vor dessen Note es steht, um einen halben Ton, und das ♮ hebt das ♯ oder b wieder auf, und setzt die Note in ihren vorigen Stand. Jeder der sieben Haupttöne kann um einen halben Ton erhöhet und erniedriget werden.

Anmerk. Ein halber Ton höher ist auf dem Klavier oder der Orgel allemal die nächste Taste rechts, es mag eine Ober- oder Untertaste treffen.

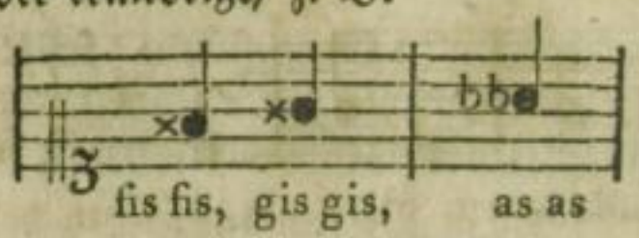
Die Nebentöne bekommen ihre Benennung von den Haupttönen, nehmlich:



Wenn jeder Haupt- und Nebenton eine eigene Taste auf dem Klavier oder der Orgel haben sollte, so müßten in einer Octave oder in dem Umfange der sieben Haupttöne ein und zwanzig Tasten enthalten seyn. Nehmlich ces, C, cis, des, D, dis ꝛc. Wir haben aber für diese ein und zwanzig

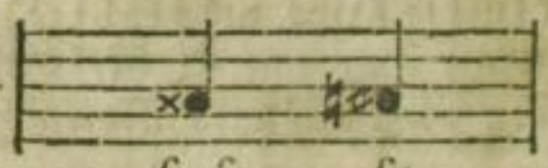
Tasten nur zwölfe im Umfange einer Octave, und um die fehlenden zu ersetzen, muß mancher Ton die Stelle eines andern zugleich mit vertreten. Die jetzige Stimmung unsrer Klaviere und Orgeln ist so eingerichtet, daß dieses ohne zu große Beleidigung des Gehörs geschehen kann. So muß c auch die Stelle des Tones his, cis von des, dis von es, e von fes, f von eis, fis von ges, gis von as, ais von b, und h von ces vertreten. Die Benennung der Noten muß man nie verwechseln, man muß nie dis statt es, oder gis statt as, b statt ais sagen.

Bisweilen wird auch ein Hauptton durch ein doppeltes Kreuz ×, oder ein doppeltes b, 𝄫 oder bb um einen ganzen Ton erhöhet oder erniedrigt, z. B.



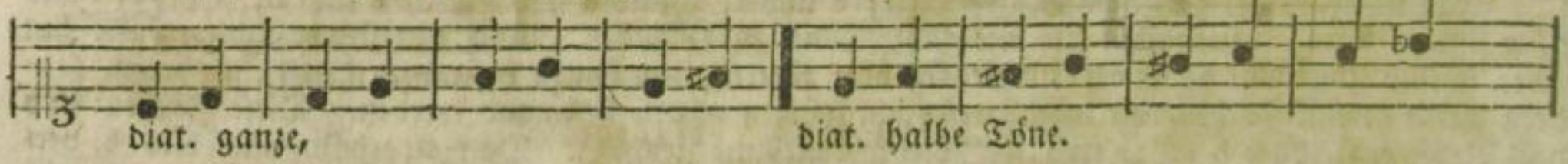
fis fis, gis gis, as as

Bei der Aufhebung kann nur ein solches doppeltes Versetzungszeichen in ein einfaches verwandelt werden, z. B.



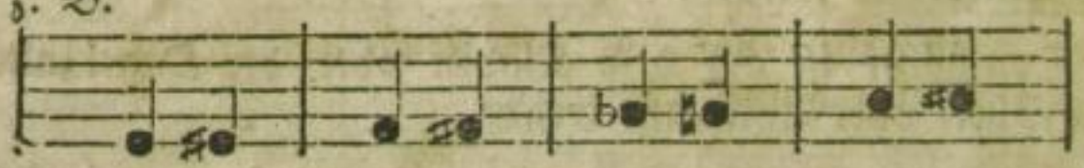
fis fis, fis

Wenn zwei Töne sich so zu einander verhalten, daß ihre Noten oder Klangzeichen auf zwei neben einander liegenden Stufen stehen, so heißen sie diatonisch. Die natürliche Folge der Töne c d e f g a h c nennt man auch die diatonische Tonleiter. Auch wenn die Tonleiter versetzt wird, heißt sie noch diatonisch. Es giebt diatonische ganze und halbe Töne.



diat. ganze, diat. halbe Töne.

Zwei Töne, deren Noten oder Klangzeichen auf einer und derselben Stufe stehen, und nur mittelst eines Versetzungszeichen verändert werden, heißen chromatisch. Es kann also nur chromatische halbe Töne geben, z. B.



Die chromatischen halben Töne werden auch kleine, und die diatonischen halben, große halbe Töne genennet; c und cis, f und fis sind kleine, fis und g, h und c, e und f große halbe Töne.

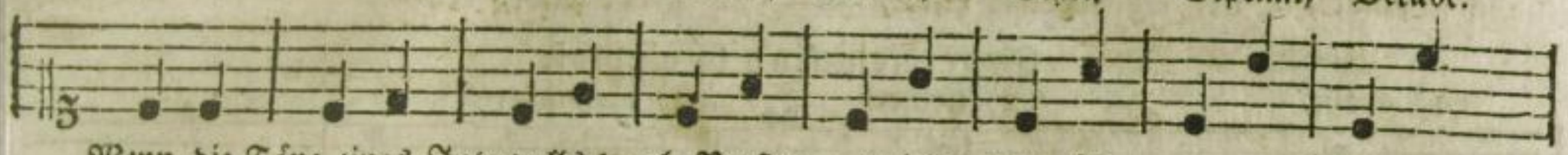
Wenn ein und derselbe Ton durch zwei verschiedene Noten vorgestellt wird, so heißt er enharmonisch, z. B.

Die Alten theilten die Töne nicht blos in ganze und halbe wie wir, sondern in kleinere Theile. Unser Ohr ist nur gewohnt, den halben Ton als die kleinste Fortschreitung anzunehmen, die eigentlich enharmonischen Fortschreitungen der Alten können wir uns nicht füglich denken. Das Enharmonische in unsrer Musik beruht gewissermaßen nur in der Einbildung, demungeachtet aber wissen geschickte Musiker durch enharmonische Rückungen, (da man sich einen und denselben Ton als zwei verschiedene Klänge denkt) der Harmonie sehr angenehme Wendungen zu geben.

b) Von den Intervallen.

Unter dem Ausdrucke: Intervall, versteht man das Verhältniß zweier Töne in Absicht auf ihre Höhe, oder die Entfernung eines tiefen Tons von einem höhern. Man zählt die Intervalle aufwärts, von dem angenommenen tiefern Tone zum höhern, und benennt sie nach der Zahl der Stufen, um die ihre Klangzeichen von einander entfernt sind. Die erste und letzte Stufe werden mit gezählt.

Prime, Secunde, Tertie, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave.



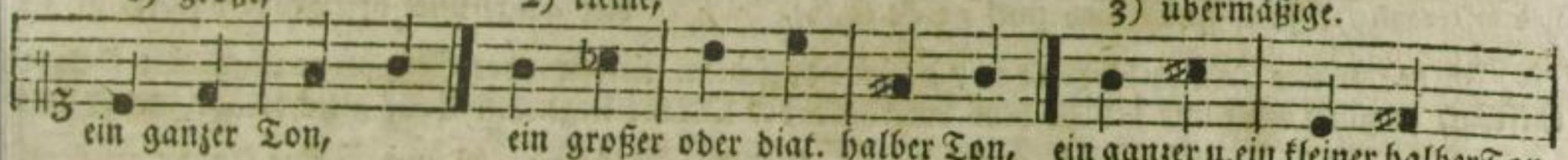
Wenn die Töne eines Intervalls durch Versetzungszeichen vergrößert oder verkleinert sind, so wird dieß durch ein Beiwort zu deren Nahmen angezeigt.

Primen sind zweierlei:

1) reine Primen, 2) übermäßige Primen.

Secunden sind dreierlei:

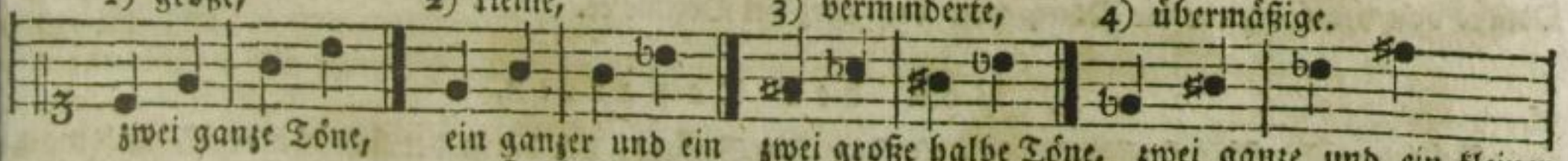
1) große, 2) kleine, 3) übermäßige.



ein ganzer Ton, ein großer oder diat. halber Ton, ein ganzer u. ein kleiner halber Ton.

Tertien sind viererlei:

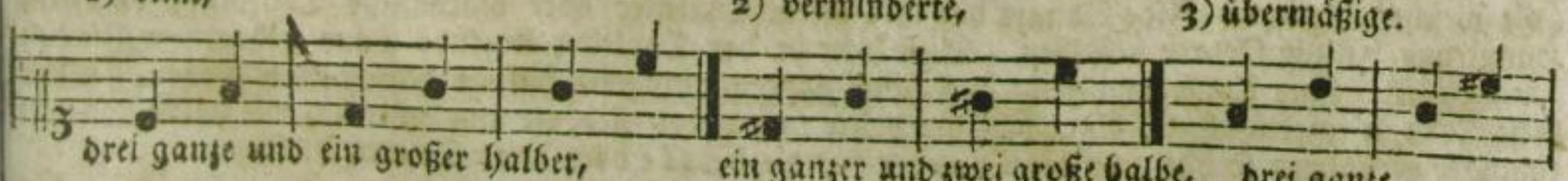
1) große, 2) kleine, 3) verminderte, 4) übermäßige.



zwei ganze Töne, ein ganzer und ein großer halber Ton, zwei große halbe Töne, zwei ganze und ein kleiner halber.

Quarten sind dreierlei:

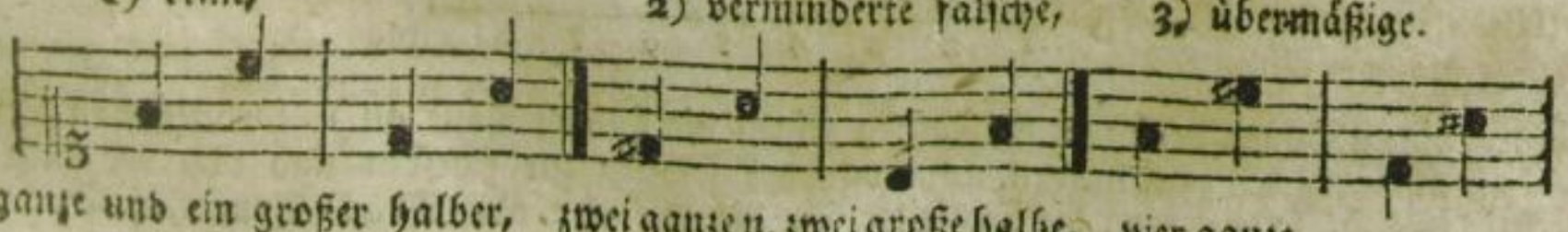
1) reine, 2) verminderte, 3) übermäßige.



drei ganze und ein großer halber, ein ganzer und zwei große halbe, drei ganze.

Quinten sind dreierlei:

1) reine, 2) verminderte falsche, 3) übermäßige.

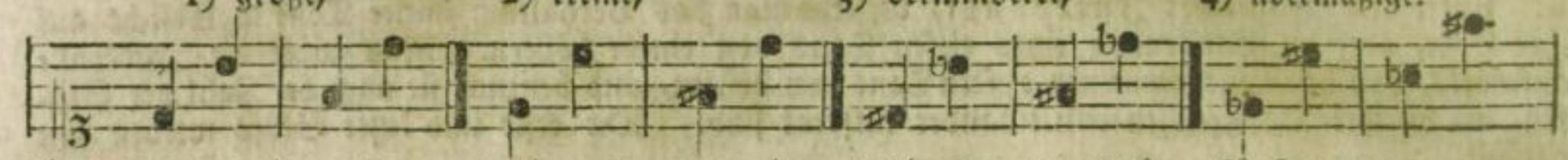


drei ganze und ein großer halber, zwei ganze u. zwei große halbe, vier ganze.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden http://digital.slub-dresden.de/id426522575/41

Sexten sind viererlei:

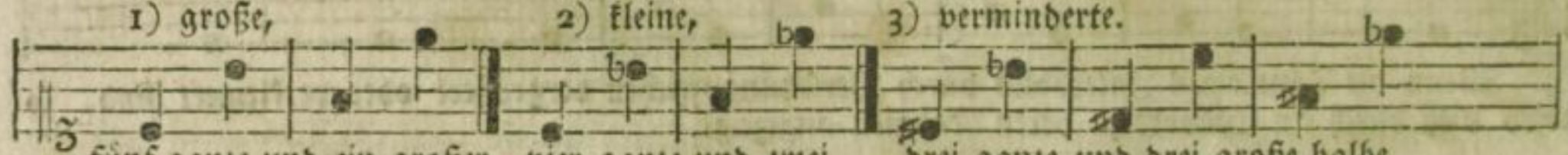
1) große, 2) kleine, 3) verminderte, 4) übermäßige.



vier ganze und ein großer halber, drei ganze und zwei große halbe, zwei ganze und drei große halbe, fünf ganze.

Septimen sind dreierlei:

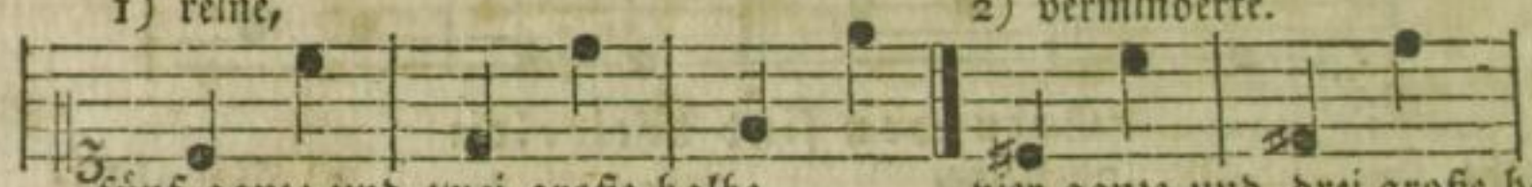
1) große, 2) kleine, 3) verminderte.



fünf ganze und ein großer halber, vier ganze und zwei große halbe, drei ganze und drei große halbe.

Octaven sind zweierlei:

1) reine, 2) verminderte.

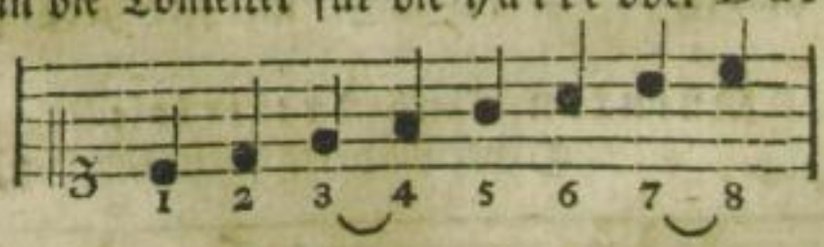


fünf ganze und zwei große halbe, vier ganze und drei große halbe.

Ist der höhere Ton eines Intervalls von seinem tiefern oder Grundtone über eine Octave entfernt, so zählt man nur bis zu dem innerhalb der Octave liegenden Tone gleiches Nahmens, und benennt das Intervall darnach. Z. B. f und $\bar{\bar{e}}$ heißt eine Septime, d und $\bar{a}$ eine Quinte u. s. w. Bei den ersten Tönen über der Octave wird bisweilen eine Ausnahme gemacht, und man nennt die Octave von der Secunde die None, von der Terz die Decime ꝛc.

c) Von den Tonarten.

Bei jedem Musikstücke liegt allezeit ein Ton zum Grunde, der darin der herrschende ist, und man sagt dann: das Stück geht aus diesem Tone oder aus dieser Tonart. Der letzte Ton im Basse, womit das Stück schließt, ist gemeiniglich der Ton, aus welchem das Stück componirt ist. Wir haben eigentlich in unsrer jetzigen Musik nur zweierlei Tonarten, nehmlich dur (die harte) und moll (die weiche) Tonart. Jede Tonart hat ihre eigene Tonleiter oder diatonische Tonfolge, von dem Haupttone bis zur Octave desselben. Diese acht in der Tonleiter liegende Töne gehören wesentlich zur Tonart. Eine Tonleiter besteht aus fünf ganzen und zwei halben diatonischen Tönen. Sind diese Töne in einer solchen Folge, daß der dritte und vierte, siebente und achte sich wie halbe Töne zu einander verhalten, so hat man die Tonleiter für die harte oder Dur-Tonart, z. B.



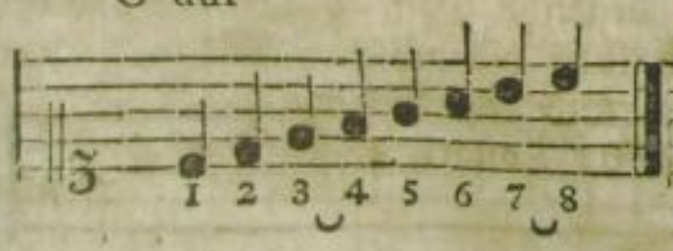
(Die mit einem Bogen verbundenen Zahlen zeigen die halben Töne an.) Ordnet man diese Tonfolge so, daß abwärts die zwei halben Töne von der sechsten zur fünften und von der dritten zur zweiten Stufe treffen, so hat man die Tonleiter für die weiche oder Moll-Tonart, z. B.

Der siebente Ton einer Tonleiter im Aufsteigen heißt der Leiteton, weil er unmittelbar auf den Hauptton (oder eigentlich auf dessen Octave) leitet oder führt. Hat man die Tonleiter c bis auf den siebenten Ton h gesungen, so verlangt das Gehör schlechterdings, daß nun c folge. Dieser Leiteton ist auch in der Molltonleiter unentbehrlich. Deßwegen wird in derselben aufwärts der siebente Ton, welcher sich ursprünglich zu dem achten wie ein ganzer Ton verhält, um einen halben Ton erhöhet. Da durch diese Erhöhung des siebenten Tons der vorhergehende sechste um eine übermäßige Secunde steigen müßte, so erhöht man auch die Sexte um einen halben Ton. Die Molltonleiter ist also im Aufsteigen: 1 2 3 4 5 6 7 8. abwärts aber: 8 7 6 5 4 3 2 1. Oder:

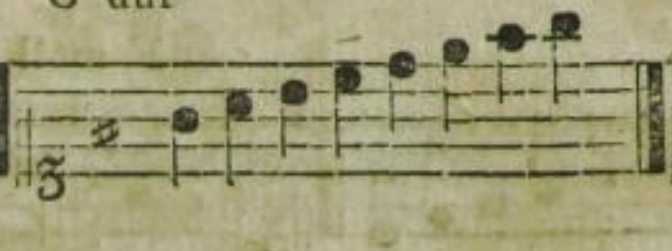
Diese beiden Tonleitern, nehmlich die harte und weiche, kann man in alle zwölf, in unsrer Musik gewöhnliche und auf unsern Klavieren und Orgeln wirklich vorhandene, Töne versetzen, und wir haben dann vier und zwanzig, nehmlich zwölf Dur- und zwölf Molltonarten, oder jeder unsrer zwölf Töne kann als Dur und Moll zum Haupttone eines Musikstücks gebraucht werden. C dur und A moll sind die beiden Haupt- oder Stamm-Tonarten, von welchen alle übrige abgeleitet sind. Man kann nach diesen beiden Stammtonleitern die übrigen eilfe leicht finden. Man schreibt die Note des Tons, dessen Tonleiter man suchen will, auf ihre gehörige Stelle, und setzt auf jede der folgenden Stufen bis zur Octave eine Note, schreibt darunter die Zahlen 1 bis 8, bemerkt unter den Zahlen am gehörigen Orte, (nachdem es dur oder moll seyn soll) die Stelle der beiden halben Töne, und bringt nun mit Hülfe der Versetzungszeichen die Tonleiter in das gehörige Verhältniß. Bei Molltönen schreibe man die Tonleiter erst abwärts, hat man auf diese Weise die natürliche Tonleiter gefunden, so setze man sie auch aufsteigend, und erhöhe die sechste und siebente Stufe um einen halben Ton.

Die in einer solchen versetzten Tonleiter vorkommenden Versetzungszeichen heißen wesentliche, weil sie durchaus zur Tonart gehören; sie werden daher auch gleich zu Anfange eines Stücks vorgezeichnet, und gelten bis ans Ende. Bei den Molltönen sind die im Absteigen der Tonleiter vorkommende Versetzungszeichen die wesentlichen. Die zwölf Durtöne mit ihren Vorzeichnungen sind folgende:

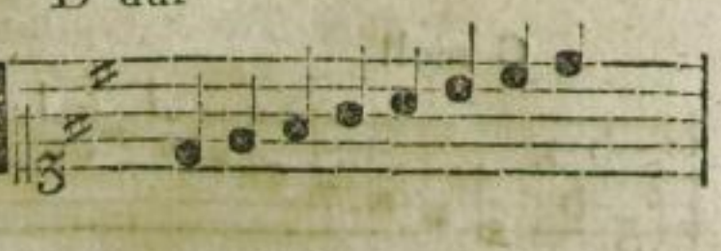
C dur



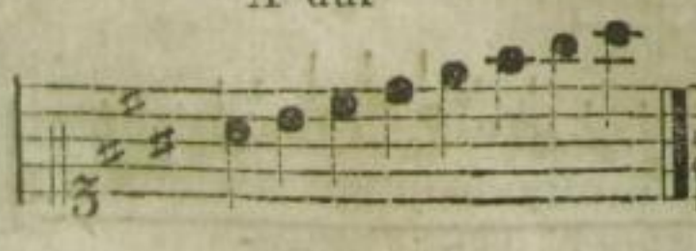
G dur



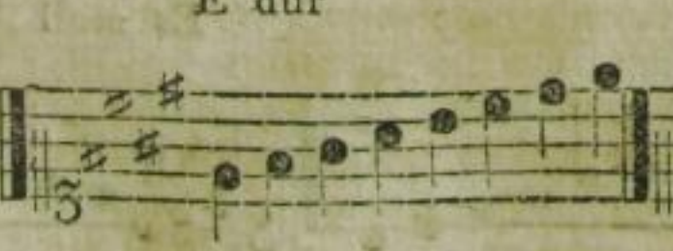
D dur



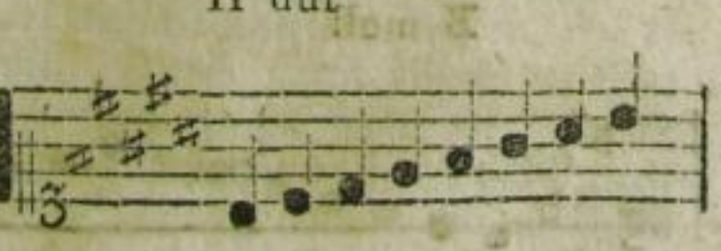
A dur



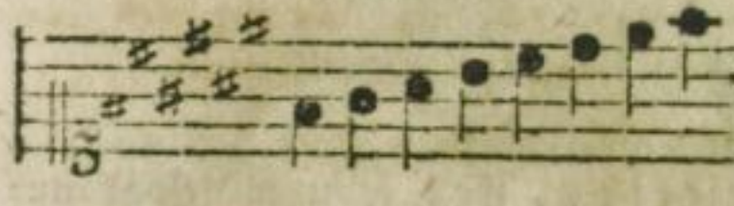
E dur



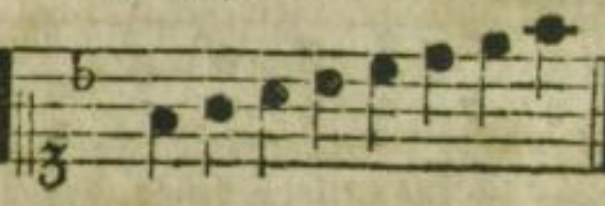
H dur



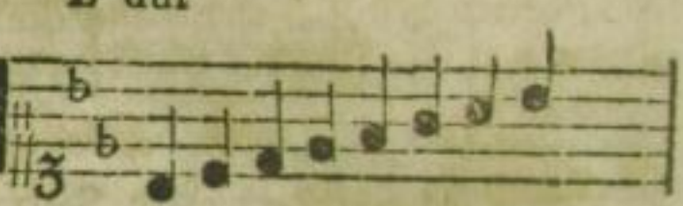
Fis dur



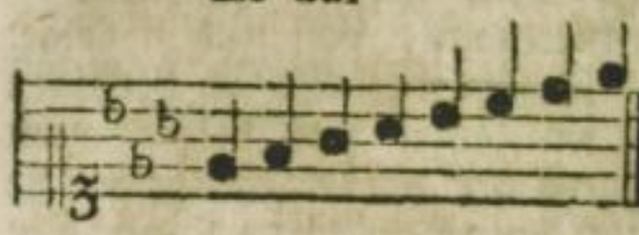
F dur



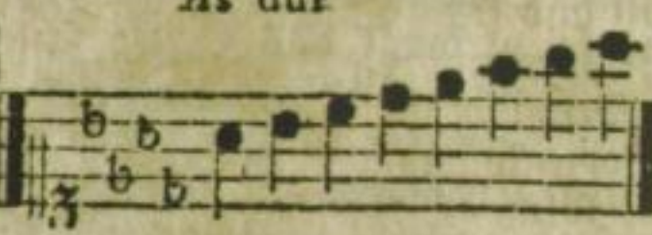
B dur



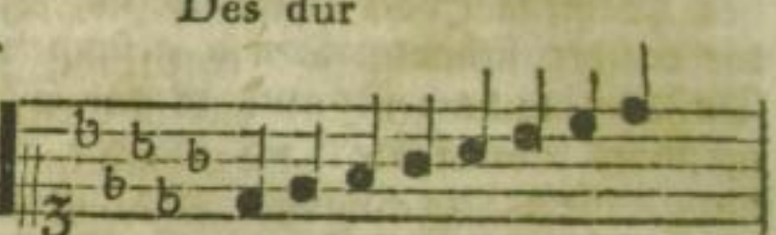
Es dur



As dur



Des dur

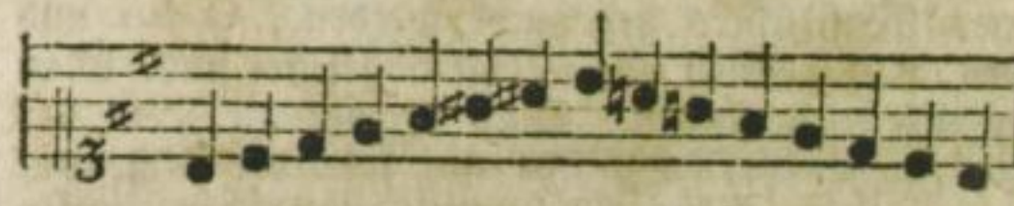


Die Molltöne sind:

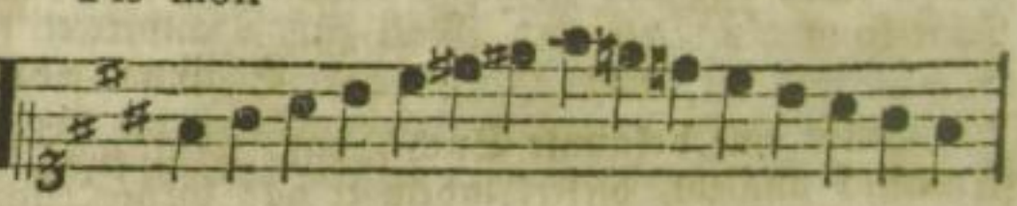
A moll

E moll

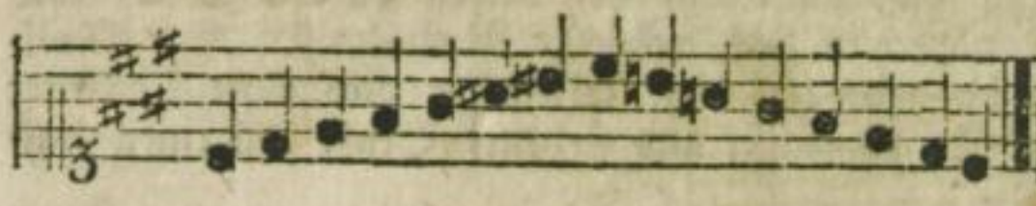
H moll



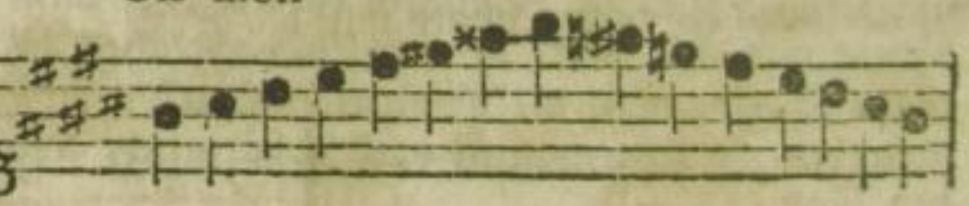
Fis moll



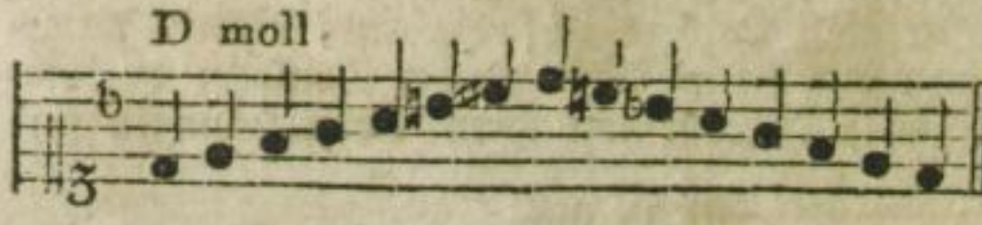
Cis moll



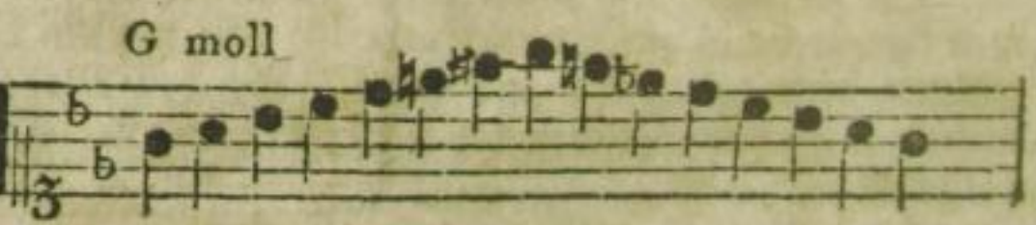
Gis moll



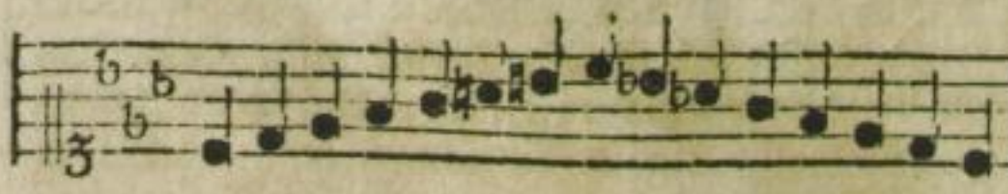
D moll



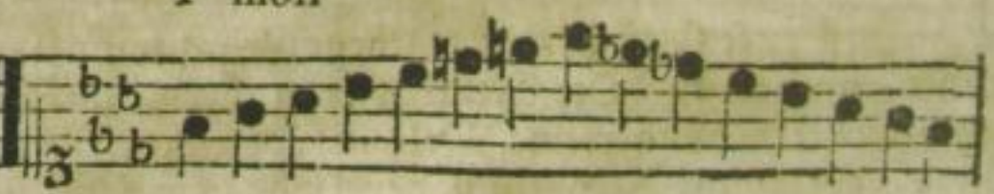
G moll



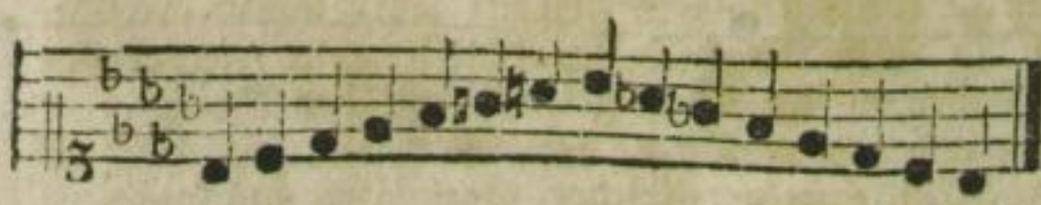
C moll



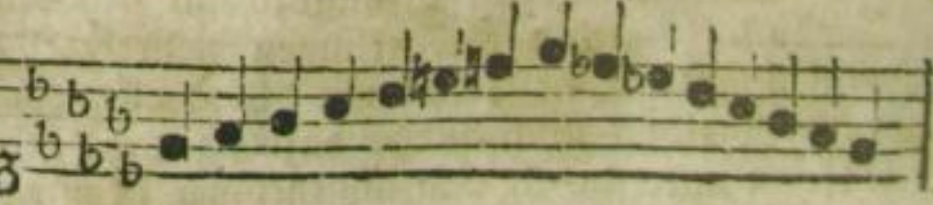
F moll



B moll



Es moll



Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/44

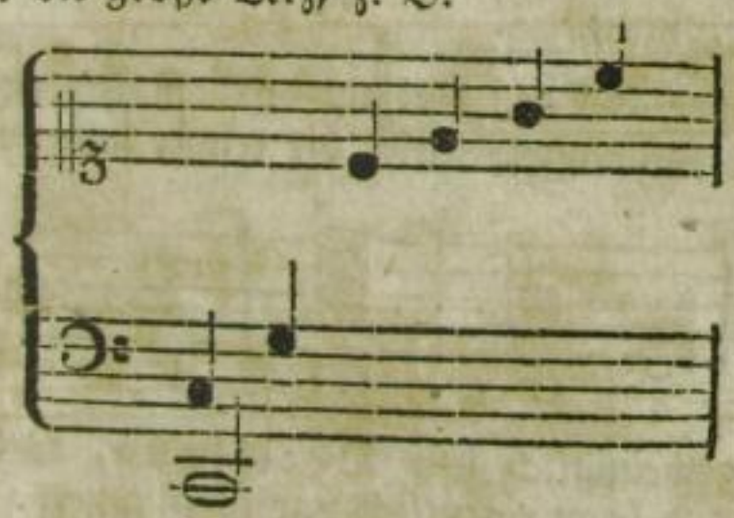
Unter den Durtönen sind nicht gewöhnlich: cis, dis, fes, eis, ges, gis, ais, his und ces dur. Unter den Molltönen kommen nicht vor: des, dis, eis, fes, ges, as, ais, his und ces moll.

Bei Gis moll muß die siebente Stufe ein Doppelkreuz haben. Wollte man statt des fisfis g schreiben, so würde die diatonische Tonfolge unterbrochen.

Wenn man von c dur oder a moll aus sechs Quinten vorwärts zählt, so bekommt jeder Ton in der Vorzeichnung ein Kreuz mehr, rechnet man die Quinten abwärts, so erhält jeder ein b mehr. Die Vorzeichnungen sind hier in dieser Ordnung angegeben. Die kleine Terz einer Durtonart abwärts gerechnet, hat in Moll die nehmliche Vorzeichnung. C dur und a moll, g dur und e moll ꝛc. haben gleiche Vorzeichnung. Man nennt solche in der Vorzeichnung sich gleiche Tonarten, Paralleltonarten. Der wesentlichste Unterschied der Dur- und Molltonart liegt in der Terz, als der dritten Stufe der Tonleiter. Die Durtonart hat in ihrer Tonleiter allezeit die große, Moll aber die kleine Terz. Die letzte Baßnote ist gemeiniglich der Hauptton des Stücks; um nun zu wissen, ob es Dur oder Moll ist, darf man nur sehen, ob die große oder kleine Terz (wie die Vorzeichnung ausweiset) von demselben vorkommt. Schließt z. B. ein Stück mit E, und ist nur fis vorgezeichnet, so muß es e moll seyn, weil g als die kleine Terz vorkommt. Den Hauptton eines Satzes oder Musikstücks nennt man auch die Tonika, die Quinte des Haupttons die Dominante, und die Terz, sie sey groß oder klein, die Mediante. Der Anfänger muß sich zeitig mit den Tonarten bekannt machen, er muß kein Stück spielen, ohne zu wissen, aus welchem Tone es geht. Durch Uebung lernt man auch dur und moll bald nach dem Gehöre unterscheiden.

B) Von den Accorden.

Es ist eine bekannte Sache, daß, wenn man einen etwas tiefen oder vollen Ton auf einem Instrumente angiebt, dieser, indem er das Gehör rührt, noch mehrere Töne zugleich mit hören lasse, die zusammen einen angenehmen Klang geben. Die vorzüglichsten dieser mitklingenden Töne sind die Octave, die reine Quinte und die große Terz, z. B.



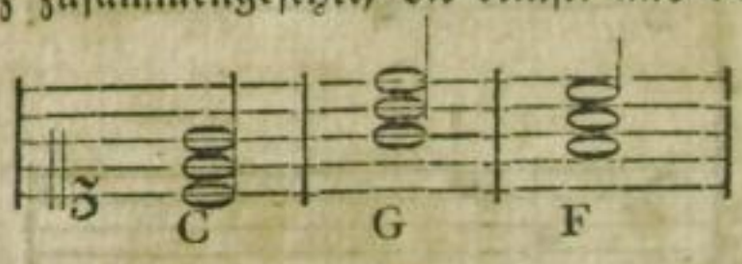
Das tiefe C ist der angegebene Grundton, die übrigen lassen sich in dem Verhältnisse, wie sie hier stehen, mithören. Die Musik war in ihrem natürlichen Ursprunge blos einstimmig, d. h. wenn auch mehrere Sänger eine Melodie vortrugen, so sangen doch alle nur im Einklange, immer dieselben Töne, oder nach Verhältniß der Höhe oder Tiefe, in Octaven. Begleitete man auch den Gesang mit Instrumenten, so geschah dieß auch im Einklange, und schon wie die Orgeln eingeführt waren, spielte man die Choralmelodieen anfänglich nur uni sono oder im Einklange. Durch jenen Wink der Natur, nehmlich durch das Mitklingen mehrerer Töne zu einem angegebenen tiefern Tone wurde man wahrscheinlich auf die Erfindung der Harmonie, oder auf die Kunst geleitet, mit den Tönen einer einfachen Melodie noch andere dazu passende gehörig und regelmäßig zu vereinigen, um dadurch die Melodie zu unterstützen und angenehmer zu machen. Ein einzelner solcher regelmäßig zusammenge-

setzter Klang heißt ein Accord. Unsre jetzigen Musikstücke bestehen aus einer regelmäßigen Folge von Accorden, jedem zu einer Melodie wesentlich gehörenden Tone liegt ein Accord zum Grunde. Der wichtigste Ton eines Accords ist der Baß, oder der tiefste Ton. Dieser ist der Grund der Harmonie, aus welchem die übrigen Stimmen oder Töne entstehen. Eine Melodie kann zwar ohne Baß schon schön seyn, aber durch diesen wird sie es am vollkommensten. Da man anfieng Musikstücke und besonders Gesänge mit dem Klavier oder der Orgel zu begleiten, um damit die Harmonie auszufüllen, schrieb man dem Spieler gemeiniglich nur den Baß als die wichtigste oder Grundstimme vor, und überließ es ihm, die dazu harmonirenden Töne, die man auch nach und nach mit Ziffern und Signaturen näher andeuten lernte, mit der rechten Hand dazu anzugeben. Dieß nannte man den Generalbaß spielen. Noch jetzt ist es gewöhnlich, Musikstücke, besonders mit der Orgel, nach einem bezifferten Basse zu begleiten. Derjenige, welcher den Generalbaß spielen will, muß die brauchbaren Accorde gehörig kennen, und sie in eine gute und regelmäßige Verbindung zu bringen wissen. Wer diese Kenntniß besitzt, von dem pflegt man auch zu sagen, daß er den Generalbaß verstehe. Dem Orgelspieler ist diese Kenntniß unentbehrlich.

a) Konsonirende Accorde.

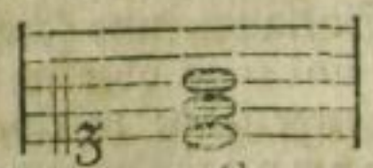
Man theilt die Accorde in konsonirende und dissonirende ein. Ein Accord heißt konsonirend; wenn die Zusammenstimmung der Töne, aus welchen er besteht, nichts Widriges für das Gehör hat; dissonirend hingegen ist ein Accord: wenn er etwas Beunruhigendes oder Widriges für das Gehör hat. Der konsonirende Accord läßt, eben weil er das Gehör nicht beunruhiget, die Fortschreitung zu dem folgenden frei und unbestimmt, dahingegen mit dem dissonirenden die Folge eines konsonirenden Accordes, der das Gehör wieder beruhiget, nothwendig gemacht wird. Man nimmt die Ausdrücke: Konsonanz und Dissonanz vorzüglich auch in der Bedeutung: um das, dem Gehör angenehme oder widrige, Zusammenstimmen zweier zugleich klingenden Töne anzuzeigen. Die Octave und Quinte *) sind vollkommene Konsonanzen, weil sie unverändert bleiben, oder keine Erhöhung oder Erniedrigung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und Sexte aber sind nur unvollkommene Konsonanzen, weil sie, ohne dissonirend zu werden, groß oder klein seyn können.

Unter allen Accorden giebt der aus den drei am vollkommensten konsonirenden Intervallen, der Octave, Quinte und Terz zusammengesetzte, die reinste und vollkommenste Harmonie, z. B.



Man nennt diesen Accord gemeiniglich den Dreiklang, auch den harmonischen Dreiklang. Ein konsonirender Accord kann eigentlich nur dreistimmig seyn, (verdoppelt können die Intervalle wohl werden.)

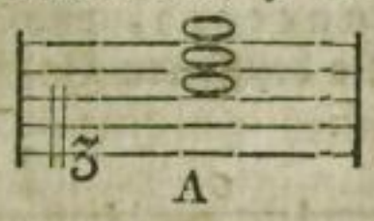
Der Dreiklang ist von dreierlei Art. Wenn zu einem angenommenen Grundtone dessen Octave, Quinte und große Terz angeschlagen wird, so heißt dieß a) der harte Dreiklang, oder Duraccord, z. B.



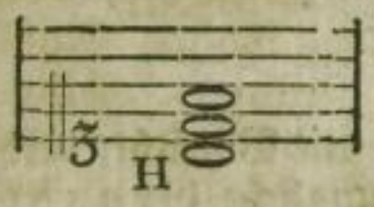
Grundton C.

*) Wenn man schlechtweg die Quinte sagt, so meint man allezeit die reine. Von der Quarte wird weiter unten die Rede seyn.

Nimmt man statt der großen die kleine Terz zur Octave und Quinte des Grundtons, so hat man b) den weichen Dreiklang, Mollaccord, z. B.

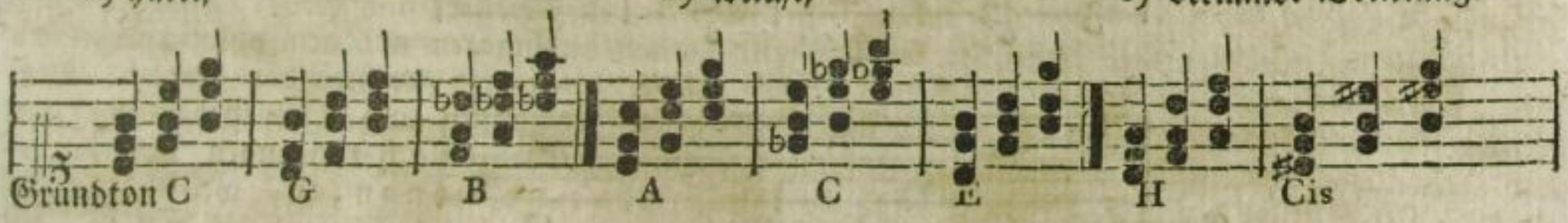


Wird zur Octave und kleinen Terz die verminderte Quinte genommen, so hat man c) den verminderten Dreiklang, z. B.

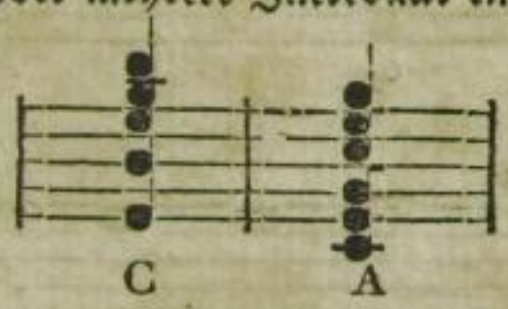


Mit dem harten Dreiklange beginnen und schließen die Musikstücke aus Dur, oder der harten Tonart, mit dem weichen Dreiklange die aus der weichen oder Molltonart; der verminderte Dreiklang bestimmt keine besondere Tonart. Es ist gleichviel, welches Intervall bei einem Accorde oben liegt. Beim Dreiklange kann die Octave, Quinte oder Terz oben liegen, z. B.

a) harte, b) weiche, c) vermind. Dreiklang.



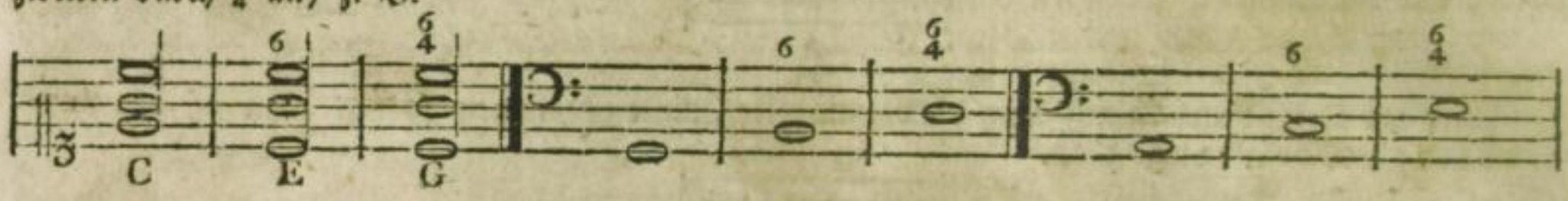
Anmerkung. Wenn man Musikstücke mit Accorden begleitet, so nimmt man sie gewöhnlich so, daß man außer dem Basse noch drei Töne dazu greift. Man nennt diese Begleitung dann vierstimmig. Die Choräle werden meistens auch so vierstimmig gesetzt und gespielt. Viele Singstücke und andere Musikstücke haben vier Stimmen. Man nennt die höchste Stimme die Ober- oder Discant-, die zweite die Alt-, die dritte die Tenor-, und die vierte die Baß-Stimme, nach den vier menschlichen in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe verschiedenen Stimmen. Die oberste und unterste pflegt man auch die äußeren, die beiden mittlern die Mittelstimmen zu nennen. Man kann übrigens auch eins oder mehrere Intervalle eines Accords verdoppeln, z. B.



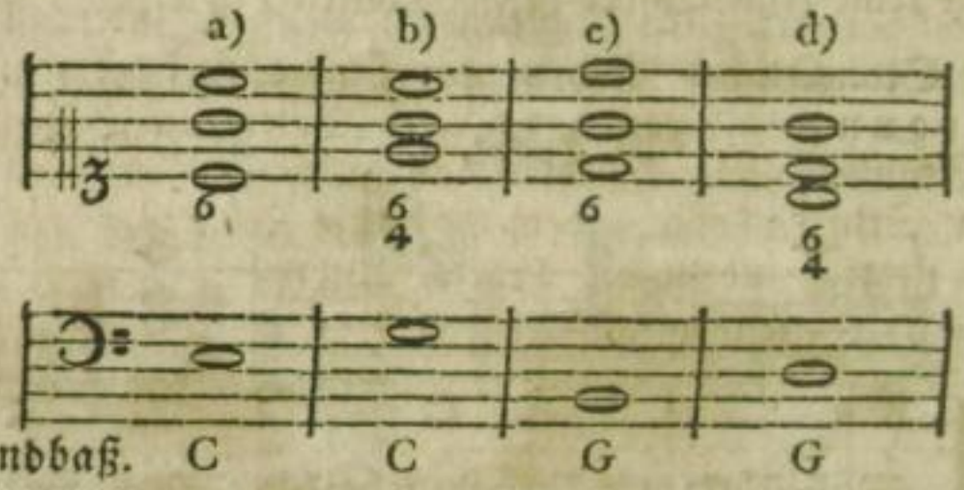
So kann man auch drei- oder zweistimmig spielen. Der Anfänger muß sich sorgfältig üben, die Dreiklänge in jeder Lage sogleich zu erkennen und zu finden. Dieß wird dadurch erleichtert, wenn man die Quinte und große und kleine Terz jedes Tons gleich nach dem Gehör zu unterscheiden und mechanisch zu finden weiß.

Jedes Intervall läßt sich umkehren, indem man einen der beiden Töne um eine Octave höher oder tiefer nimmt. Hierdurch wird die Natur der Intervalle verändert, die Secunde wird zur Septime, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte ꝛc. So läßt sich auch fast jeder Accord umkehren, daß eins der Intervalle desselben in den Baß, und dieser, als der eigentliche Grundton, in eine obere

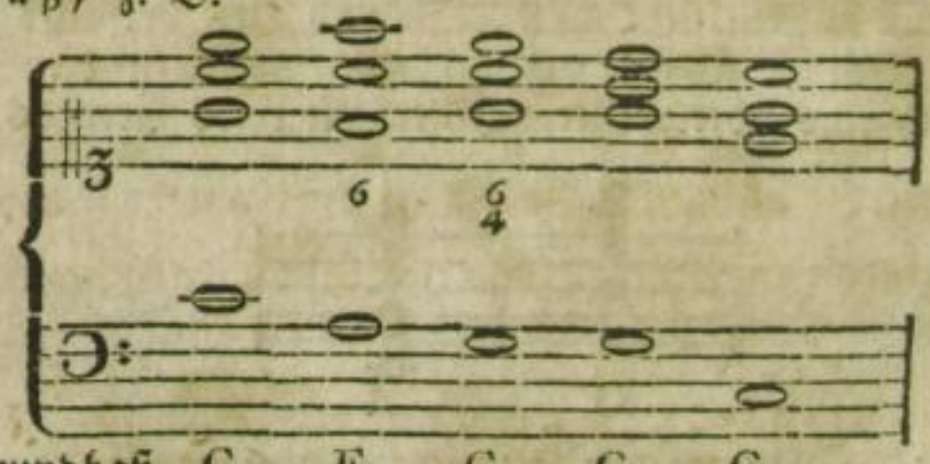
Stimme versetzt wird. Der Dreiklang leidet eine doppelte Verwechselung, oder Umkehrung, nehmlich: a) wenn man die Terz, und b) die Quinte in den Baß nimmt. Der aus der ersten Verwechselung entstehende Accord heißt der Sextenaccord, und aus der zweiten Umkehrung entspringt der Quart-Sextenaccord. Bei einer bezifferten Baßstimme zeigt man den ersten durch 6, den zweiten durch $\frac{6}{4}$ an, z. B.



Auch hier können die Intervalle, doch mit Vorsicht, verdoppelt werden. Bei der Verwechselung eines Accordes bleibt der eigentliche, ursprüngliche Grundton oder Grundbaß desselben, dem Gehör immer fühlbar. So hört man beim Anschlagen folgender Accorde sogleich, daß bei a) und b) der eigentliche Grundbaß C, und bei c) und d) der Grundton G ist.



Derjenige Baß, welcher zu einem Musikstück gespielt (oder gesungen) wird, heißt auch der Spiel- (Singe-) Baß, und diejenigen tiefern (gemeiniglich nicht vorgeschriebenen) Töne, die das Gehör bei verwechselten Accorden als die Grundtöne fühlt, ob sie gleich nicht angeschlagen werden, nennt man den Grundbaß, z. B.



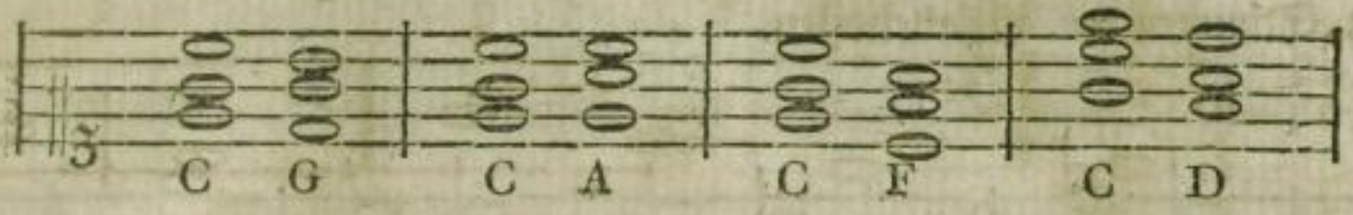
Die Kenntniß der Accorde wird dadurch sehr erleichtert, daß man immer auf den eigentlichen Grundton Rücksicht nimmt. Weil der Dreiklang, wegen seiner vollkommenen Harmonie, überall, wo er vorkommt, eine gewisse Ruhe bewirkt, oder einen Einschnitt verursacht, so werden die Verwechselungen desselben in der Folge eines Stücks öfter als dieser selbst gebraucht.

Der Dreiklang ist der Stamm- oder Grund-Accord aller wesentlich konsonirenden Accorde.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/48

b) Von der Fortschreitung mit konsonirenden Accorden.

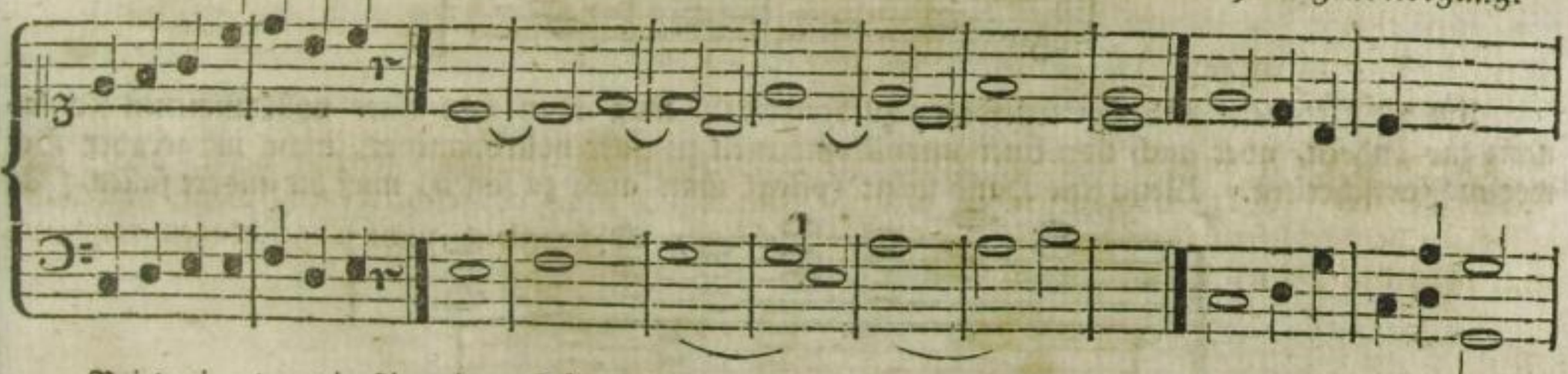
Jeder konsonirende Accord läßt das Gehör wegen der Folge in Ungewißheit, da jeder andere Accord der Tonleiter darauf angeschlagen werden kann. Auf den C Accord z. B. kann jeder andere Accord aus der Tonleiter C folgen, z. B.



Man nimmt auf jeden Ton der Tonleiter den Dreiklang, ob er hart oder weich ist, kommt darauf an, ob die große oder kleine Terz desselben in der Tonleiter liegt. (So trift in der Tonleiter c, auf die Secunde d, auf die Terz e, und auf die Sexte a, der weiche Dreiklang, weil zu diesen drei Accorden die kleine Terz in der Tonleiter liegt, dahingegen auf die Quarte f, und die Quinte g, der harte Dreiklang genommen werden muß, weil zu beiden die große Terz in der Tonleiter vorhanden ist. Auf die Septime h, die keine reine Quinte in der Tonleiter hat, trift der verminderte Dreiklang.)

Die Fortschreitung der Stimmen der Accorde nennt man, in Rücksicht auf das Steigen und Fallen derselben, die Bewegung. Man hat dreierlei Arten der Bewegung: a) die gerade Bewegung, da zwei Stimmen zugleich steigen und fallen, b) die Seitenbewegung, da die eine Stimme auf derselben Stufe bleibt, indem die andre steigt oder fällt, c) die Gegenbewegung, da eine Stimme steigt, indem die andere fällt.

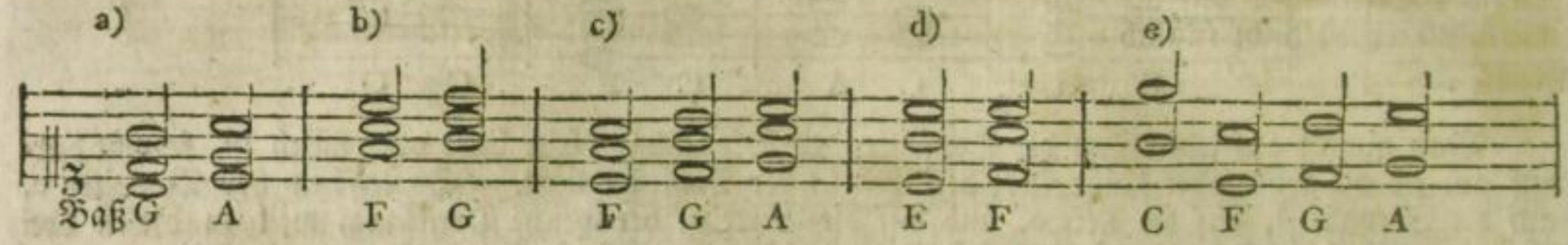
a) gerade Bewegung, b) Seitenbewegung, c) Gegenbewegung.



Bei drei- oder vierstimmigen Sätzen können zwei Stimmen in der geraden Bewegung fortschreiten, indem sie zugleich mit einer der übrigen Stimmen in einer andern Bewegung fortgehen.

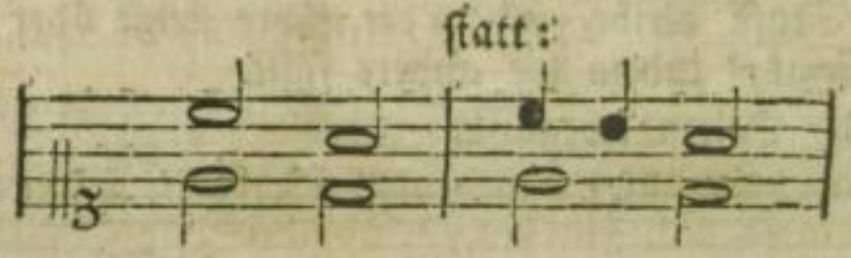
Eine der wichtigsten Regeln, die der Generalbaßspieler bei der Fortschreitung von einem Accorde zum andern zu beobachten hat, ist diese: daß nie zwei Octaven oder zwei reine Quinten auf- oder absteigend, (in gerader Bewegung) nacheinander folgen dürfen. Solche Octaven- und Quintenfolgen werden in der Musik für die gröbsten Fehler gehalten. Der Grund dieses Verbots der Quinten- und Octavenfolgen liegt wohl darinnen: weil die Quinte und die Octave als die am vollkommensten konsonirenden Intervalle für das Gehör den wenigsten harmonischen Reiz haben, so daß sie, wenn zwei dergleichen auf einander folgen, sehr matt und leer klingen. Die Abwechselung der vollkommenen Konsonanzen mit minder vollkommenen, (Terzen und Sexten) oder mit Dissonanzen, bewirkt in der Musik den genauen melodischen Zusammenhang, und giebt ihr den meisten harmonischen Reiz. Wenn zwei Quinten in gerader Bewegung fortschreiten, so wird gewissermaßen auch die Tonart plötzlich und auf eine harte, dem Gehör unangenehme Weise verändert, indem man sich die unter der Quinte liegende Terz, wenn sie auch

nicht mit angeschlagen wird, hinzuzudenken gereizt wird; z. B. wenn man die beiden Quinten $\frac{g}{c}$ und $\frac{a}{d}$ nach einander angiebt, so wird auch das Gehör die Dreiklänge $\frac{g}{e}$ und $\frac{a}{fis}$ zu fühlen gereizt. Hier folgen einige solche verbotene Quinten- und Octavenfolgen. Sie sind besonders in den beiden äußersten Stimmen am auffallendsten.

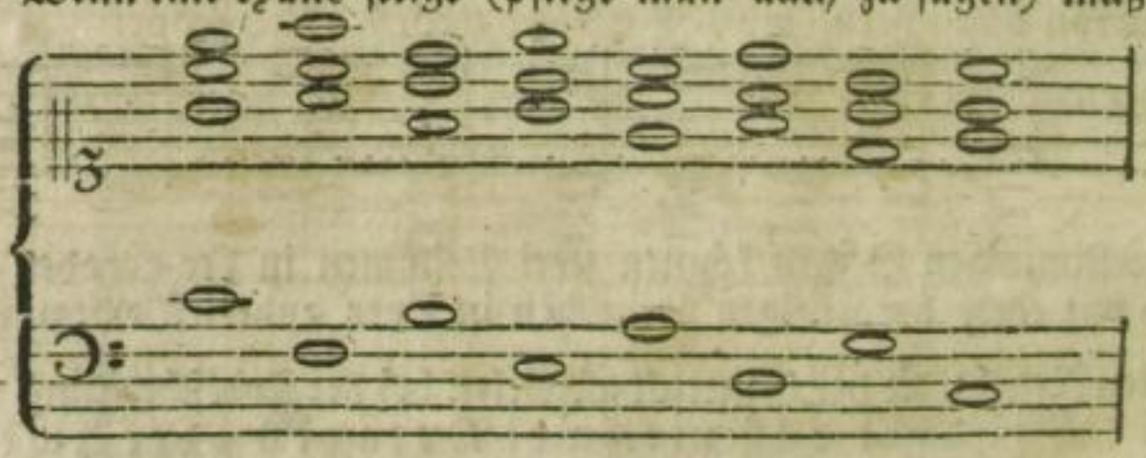


(Bei a) sind die beiden äußersten Stimmen g und a, Octaven, die Altstimme d und e macht auch zu dem Baß g und a eine Quintenfolge. In den übrigen Beispielen suche man die Fehler selbst.)

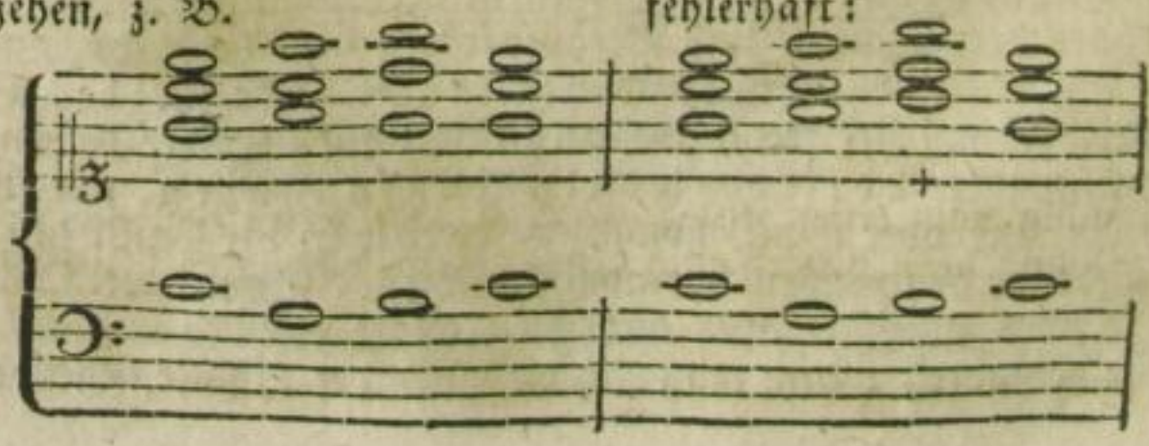
Auch verdeckte Quinten, die man nicht wirklich hört, sondern die man sich als Uebergänge zu hören einbildet, sind den strengen Regeln nach, verboten. Man erkennt diese Quinten, wenn man sich das von einer Stimme bei der Fortschreitung übersprungene Intervall als wirklich vorhanden denkt, z. B.



Um die Octaven- und Quintenfolgen zu vermeiden, muß man von einer vollkommenen Konsonanz zur andern, oder auch von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen, nicht in gerader Bewegung fortschreiten. Wenn eine Hand steigt (pflegt man auch zu sagen) muß die andere fallen, z. B.



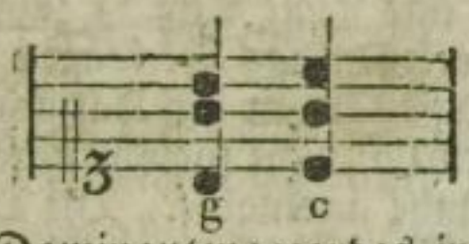
Durch die Verdoppelung eines oder des andern Intervalls kann man ebenfalls verbotenen Fortschreitungen entgehen, z. B. fehlerhaft:



Wenn man beim dritten Accorde das g nicht verdoppelt, so entsteht in den zwei untersten Stimmen eine Octavenfolge.

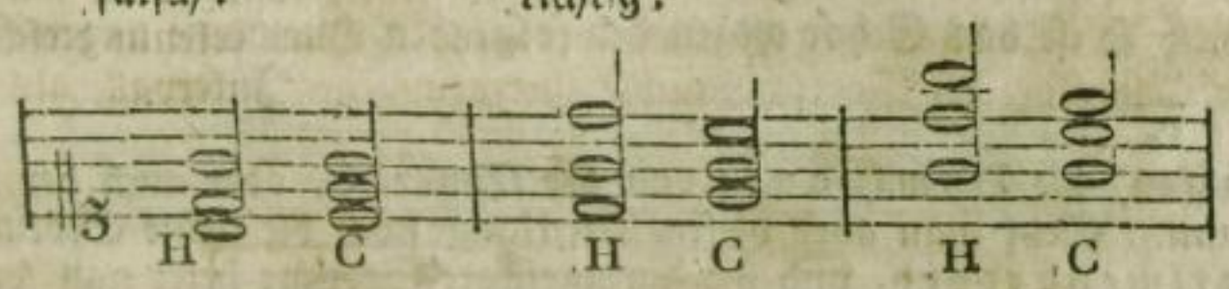
Fehlerhaft würde es aber seyn, wenn man durch die Verdoppelung der Quinte oder Octave bei einem Dreiklange die Terz fehlen ließe, weil diese bestimmt, ob der Dreiklang hart oder weich ist.

Der Leiteton einer Tonart (von der Tonleiter c ist es h) kann, auch wenn er als die große Terz des Dreiklanges auf der Dominante vorkommt, (in der Tonart c ist der Dreiklang g der Dominantenaccord) nicht füglich verdoppelt werden, weil er immer die Fortschreitung in die Octave verlangt, z. B.

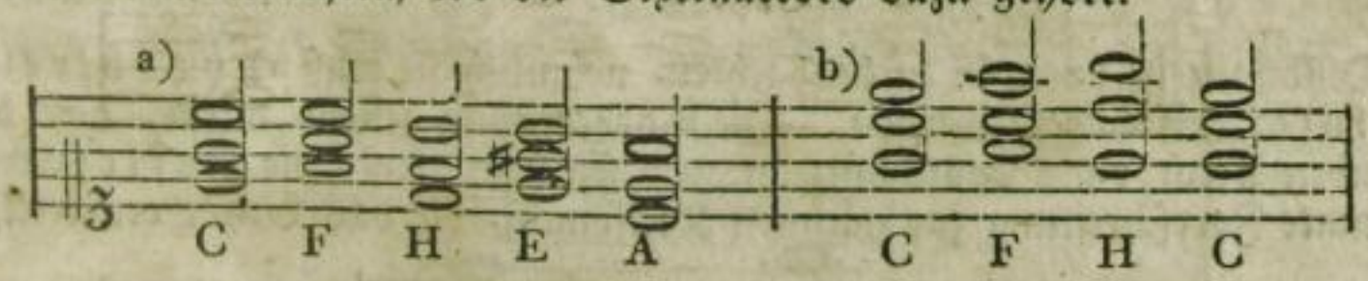


Wenn der Leiteton als Terz des Dominantenaccordes im Basse steht, so daß der Sextenaccord dazu gehört, und auf die Octave fortschreitet, so verdoppelt man die Sexte und Terz, z. B.

falsch: richtig:



So kann man auch, wenn man auf der siebenten Stufe der Tonleiter oder auf dem Leitetone den verminderten Dreiklang anschlägt, nicht auf die Octave der Tonleiter fortschreiten, weil sonst Octavenfolgen entstehen würden. Der verminderte Dreiklang kommt gemeiniglich nur vor, wenn der Dreiklang auf der Secunde, Quarte oder Sexte vorhergeht, und der harte Dreiklang auf der Terz der Tonleiter darauf folgt, wie bei a). Folgte die Octave darauf, wie bei b), so muß man diesen siebenten Ton als Leiteton betrachten, wo der Sextenaccord dazu gehört.



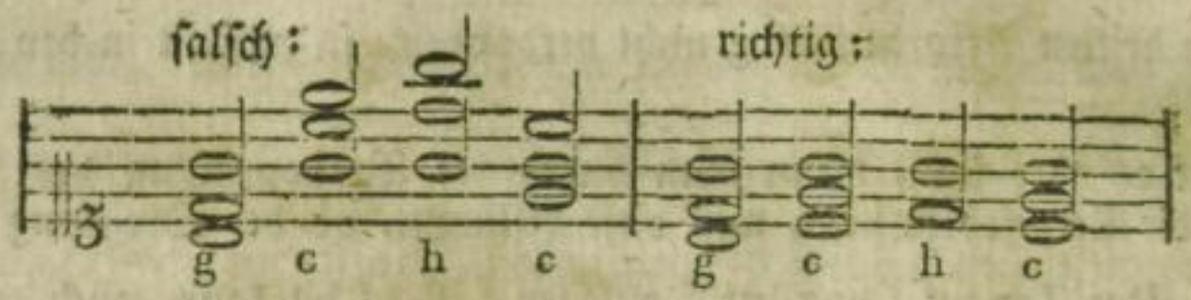
Um Quinten- und Octavenfolgen zu vermeiden, läßt man oft auch zwei Stimmen auf einen Ton oder im Einklange zusammentreffen, z. B.

Bei der Fortschreitung vom ersten zum zweiten Accorde treten die beiden obern Stimmen e und c beide auf den Ton d, und beim dritten zum vierten Accord schreiten beide obere Stimmen d und h auf den Ton c fort.

Man vermeidet auch bei der Fortschreitung unnatürliche Sprünge, z. B.

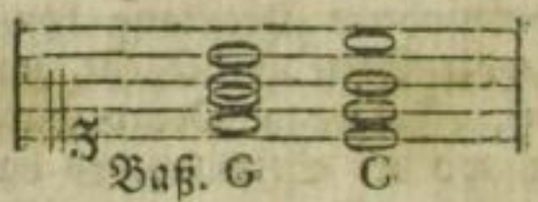
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/51

falsch: richtig:

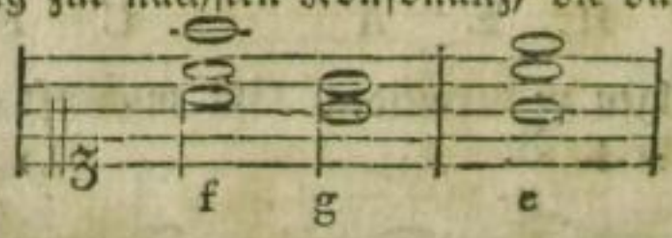


c) Von den dissonirenden Accorden.
(Wesentliche, zufällige, durchgehende Dissonanzen.)

Sobald zwei Intervalle näher als eine kleine Terz *) zusammen kommen, so dissoniren sie, d. h. sie beunruhigen das Gehör, und erregen das Verlangen nach einem konsonirenden Klange. **) Die Secunde ist demnach die erste Dissonanz in der Harmonie, aus welcher alle übrigen hergeleitet sind. Die Septime dissonirt eigentlich nicht sowohl gegen ihren Grundton, als vielmehr gegen dessen Octave, mit welcher sie eine Secunde ausmacht. Die Dissonanzen geben der Musik den größten Reiz und die meiste Abwechselung. Ein Accord, in welchem ein dissonirendes Intervall vorkommt, heißt ein dissonirender Accord. Wenn man zu einem angenommenen Grundtone seinen Dreiklang angiebt, z. B. $\frac{\text{h}}{\text{d}}$ so ist das Gehör wegen der folgenden Harmonie ungewiß, da das G (der angenommene Grundton) die Dominante von der Tonart C, oder auch der Hauptton (die Tonika) selbst seyn kann. Setzt man aber diesem Dreiklange noch die kleine Septime zu, so heißt dieser Accord der Septimenaccord, und die hinzugefügte Septime lenkt nun die Harmonie nothwendig nach dem Haupttone C, weil die Septime aus der Tonleiter C genommen ist, und bezeichnet den Grundton G bestimmt als Dominante von der Tonika C.



Bei jeder Dissonanz ist zweierlei zu beobachten, nehmlich sie muß a) vorbereitet (präpariret) und b) aufgelöset (resolviret) werden. Die Vorbereitung besteht darin, daß die Dissonanz in dem vorhergehenden Accorde als Konsonanz da gewesen seyn muß, die Auflösung aber geschieht durch ihre bestimmte Fortschreitung zur nächsten Konsonanz, die das Gehör erwartet, z. B.



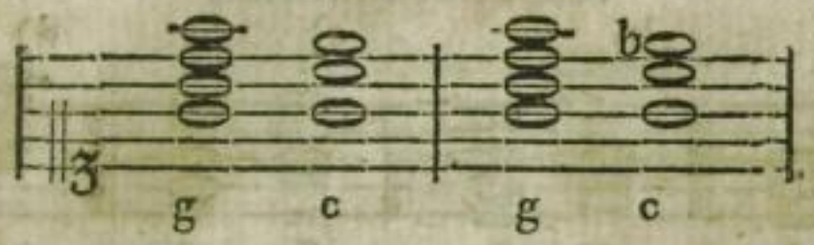
In dem ersten Accorde ist das obere f als Konsonanz, zum zweiten bleibt es als eine Bindung liegen, und wird zur Dissonanz, auf diese Weise ist die Dissonanz vorbereitet, im dritten Accorde tritt die Dissonanz einen halben unterwärts auf die nächste vom Gehör erwartete Konsonanz, und wird also aufgelöset oder entbunden.

Die Septime tritt bei der Auflösung eine Stufe unter sich, und wird bei dem darauf folgenden Accorde der Tonika zur Terz. Nimmt man auf die Tonika bei der Auflösung den Mollaccord, so tritt die Septime einen ganzen Ton unter sich, z. B.

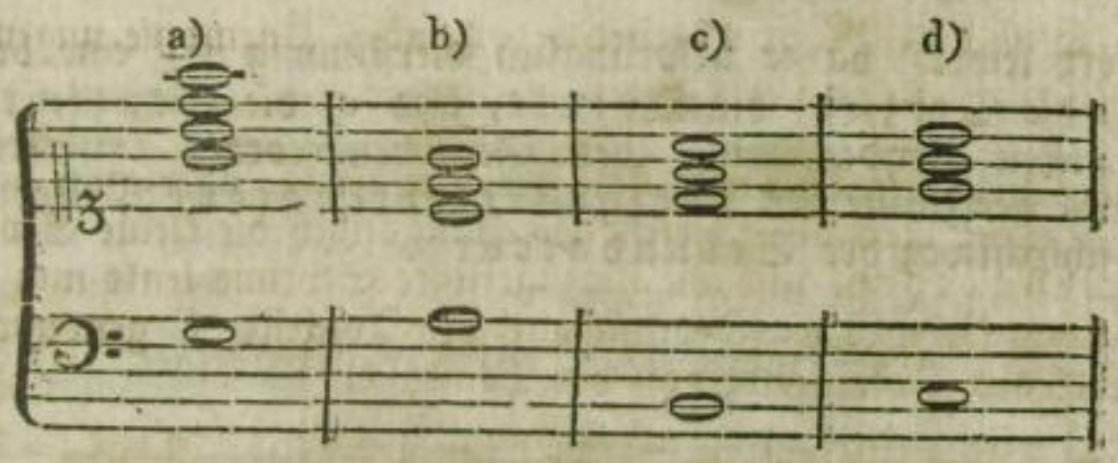
*) Die verminderte Terz ist in unserm jetzigen Systeme nicht brauchbar.

**) Daher in einem konsonirenden Accorde nie zwei Intervalle näher als um eine Terz zusammen kommen können.

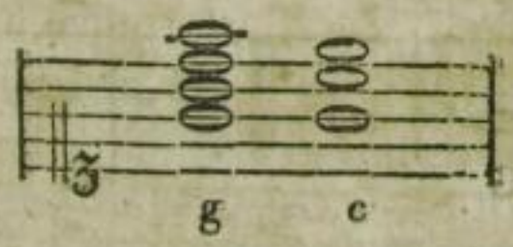
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden http://digital.slub-dresden.de/id426522575/52



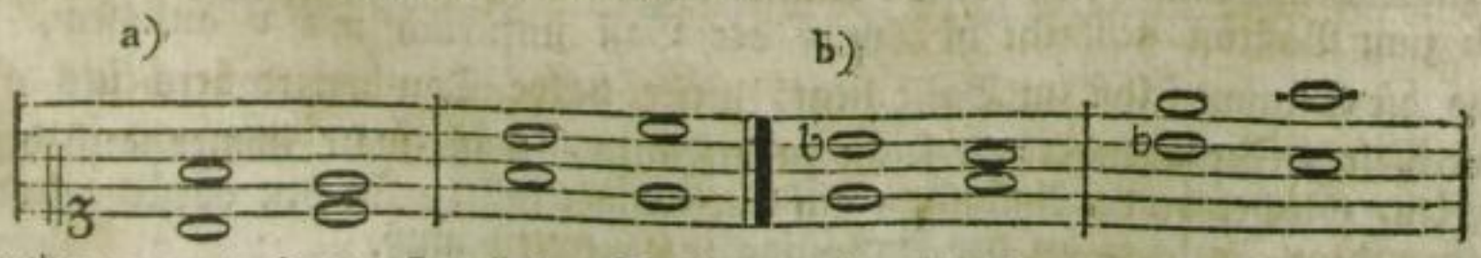
(Die Terz und Quinte (d und h) in dem ersten Accorde treten bei dem folgenden beide auf das c, daher dieser Accord eine Note weniger hat.) Die Septime heißt eine wesentliche Dissonanz, weil sie ihre eigene Stelle behauptet, indem sie dem konsonirenden Accorde zugefügt wird, und weil sie ihre Auflösung nicht auf derselben Harmonie, sondern auf der nächsten von ihr herbeigeführten erhält, da der Baß wieder auf einen Grundton, und zwar eine Quinte unterwärts, fortschreitet. Der wesentliche Septimenaccord ist der Grund- oder Stammaccord aller andern wesentlich dissonirenden Accorde, so wie der Dreiklang der Grundaccord aller konsonirenden Accorde ist. Außer diesen beiden giebt es keinen Grundaccord in der Harmonie, und die genaue Kenntniß derselben ist daher höchst nothwendig. Der Septimenaccord ist von viererlei Art: a) Die kleine Septime zu dem harten Dreiklange; b) die kleine Septime zu dem weichen Dreiklange; c) die kleine Septime zu dem verminderten Dreiklange; d) die große Septime zu dem harten Dreiklange.



Der erste dieser Septimenaccorde (nehmlich die kleine Septime zum harten Dreiklange) ist der wichtigste und vollkommenste, weil er zwei Leitetöne enthält, nehmlich a) die Septime selbst, welche einen halben Ton unter sich auf die Terz des folgenden Haupttons leitet, und b) die große Terz, welche der Leiteton des folgenden Haupttons ist, und in dessen Octave einen halben Ton über sich geht, z. B.

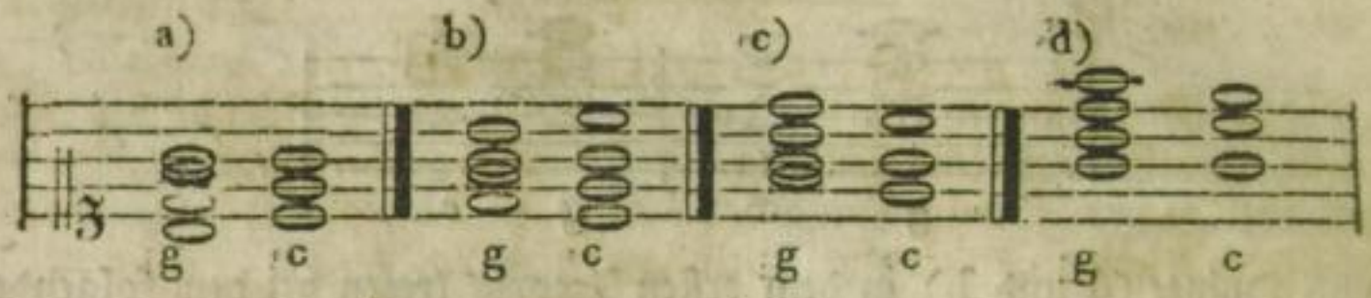


Die beiden Leitetöne dieses Septimenaccordes, f und h, machen zusammen eine falsche Quinte, die sich jederzeit so auflöset, daß das tiefere Intervall einen halben über sich, und das höhere einen halben Ton unter sich treten muß. In der Umkehrung wird die falsche Quinte zur übermäßigen Quarte, und wird dann ein Triton, (Tritonus) genennt, dessen Auflösung natürlich auch umgekehrt wie bei falschen Quinten geschehen muß, z. B.



Der Septimenaccord kann, so wie der Dreiklang, in allen Lagen genommen werden.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/53



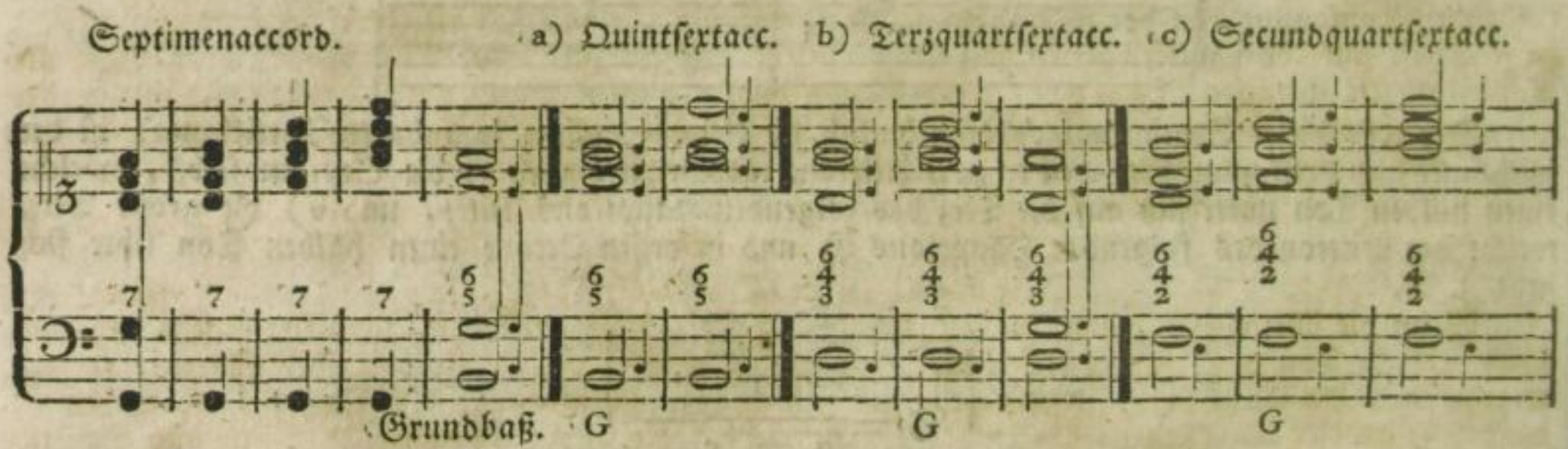
Man bemerke bei diesem Septimenaccorde, daß sich in jeder Lage die Septime f, so wie deren falsche Quinte h, auf die einzige richtige und natürliche Art auflöset, nehmlich das f tritt ins e, und das h ins c.

Der Anfänger muß sich sorgfältig üben, diesen Septimenaccord in allen Tonarten und in jeder Lage schnell zu finden und aufzulösen.

Die Septime kann, so wie jede andere Dissonanz, nicht verdoppelt werden, weil, da nur eine Fortschreitung derselben möglich und erlaubt ist, eine Octavenfolge entstehen würde. Dieß ist auch der Fall mit der Terz in dem Septimenaccorde.

Die Octave oder Quinte, zur Noth auch die Terz, kann beim Septimenaccorde weggelassen werden.

Der Septimenaccord leidet, da er ursprünglich vierstimmig ist, eine dreifache Verwechselung. Man kann nehmlich a) die Terz, b) die Quinte, und c) die Septime selbst in den Baß versetzen. Der aus der ersten Verwechselung des Septimenaccordes entstehende Accord heißt der Quintsextenaccord, der zweite der Terzquartsextenaccord, der dritte der Secundquartsexten- oder schlechtweg der Secundaccord.

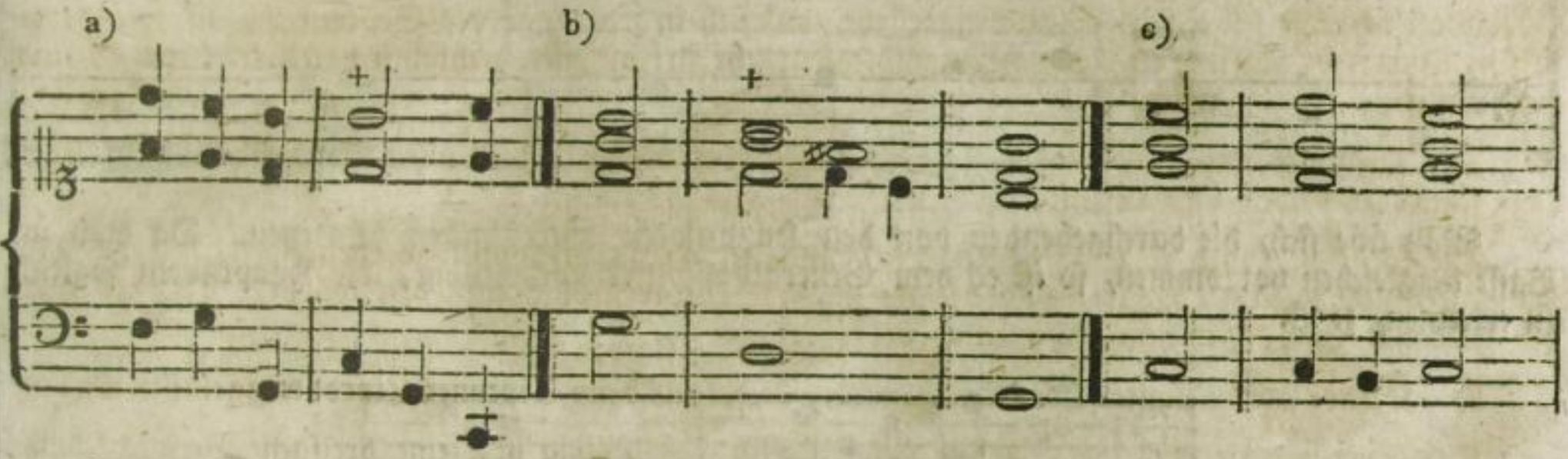


Wenn man bemerkt, daß sich in allen diesen Accorden die Septime als Dissonanz von dem eigentlichen Grund- oder Fundamentalbasse befindet, und daß dieselbe auf der folgenden Harmonie eine Stufe unter sich treten muß, so ist die Auflösung, die in vorstehenden Beispielen mit kleinen Noten angezeigt ist, leicht zu finden, denn das f als Septime tritt allezeit ins e, und das h als zweiter Leiteton, der zugleich mit dem f eine falsche Quinte macht, muß ins c treten. Bei dem $\frac{6}{5}$ Accorde wo die Terz h zum Baßton gemacht ist, muß der Baß natürlich mit c auflösen, so wie beim $\frac{6}{4}{}_{2}$ Accorde, wo die Septime selbst im Basse liegt, dieser halbe Ton unterwärts ins e treten muß. Um diese verwechselten Septimenaccorde leicht zu erkennen, muß man immer auf den eigentlichen Grundton merken, welcher bei der Auflösung auf eine Quinte fällt. In den vorstehenden Beispielen ist g immer der Grundton, welcher bei der Auflösung ins c treten muß.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/54

Zufällige Dissonanzen.

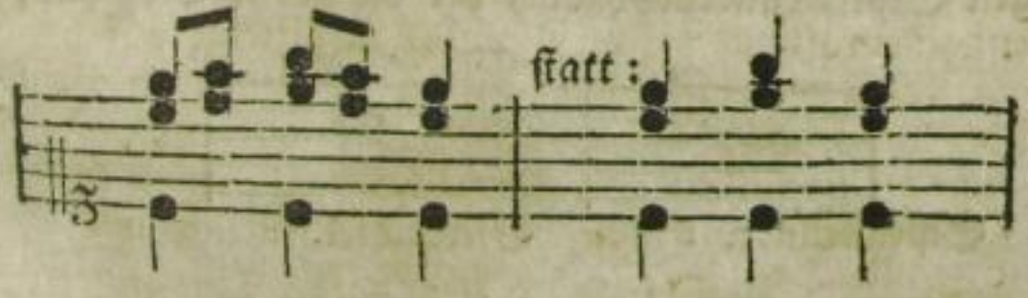
Eine andere Art der Dissonanzen sind die zufälligen, welche sich von den wesentlichen dadurch unterscheiden, daß sie eigentlich nur eine Zeitlang die Stelle der Konsonanzen, in die sie übergehen, vertreten, übrigens aber in der Fortschreitung der Harmonie nichts ändern. Man nennt sie auch Vorhalte, weil sie die Harmonie nur eine Zeitlang aufhalten, z. B.



In dem Beispiele a) halten die mit + bemerkten Töne h und d, welche stark gegen den Baß dissoniren, blos den C Accord, der an deren Stelle stehen sollte, eine Zeitlang auf. In dem Beispiele b nimmt beim zweiten Accorde das gebundene g die Stelle der zum Dreiklange d gehörenden Terz fis, eine Zeitlang ein, so wie bei c, das mit + gezeichnete c im Basse den Baßton h aufhält. Jede zufällige Dissonanz führt schon, wie aus vorstehenden Beispielen zu sehen ist, das Gefühl der folgenden Konsonanz, an der sie ganz nahe liegt, mit sich, so daß sich die Fortschreitung auf dieselbe (eine Stufe auf- oder unterwärts) von selbst ergiebt. Diese zufälligen Dissonanzen oder Vorhalte müssen allezeit genau aufgelöset werden, und dürfen auch nicht unvorbereitet, ohne vorher gelegen zu haben, eintreten. Sie bringen durch die Bindungen, die sie bei der Vorbereitung veranlassen, viel Reiz in die Musik. Die zufälligen Dissonanzen fallen allezeit auf die gute Taktzeit, und lösen sich auf der schlechten auf.

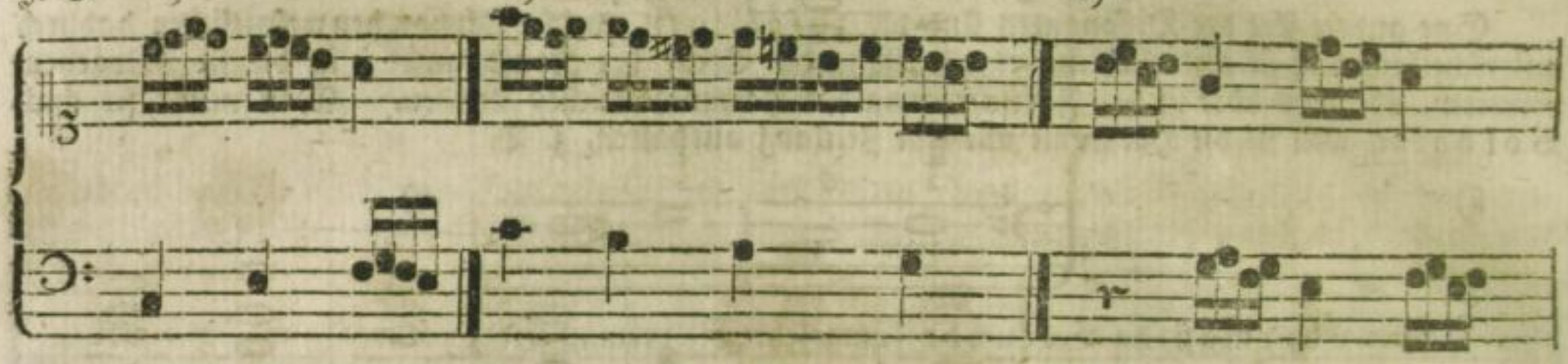
Durchgehende Dissonanzen.

Wenn die Melodie in einem Musikstücke um eine Terz steigt oder fällt, so bietet sich der dazwischen liegende Ton dem Gehör sehr natürlich dar, und er wird oft im Vorbei- oder Durchgehen mit angegeben. Da solche durchgehende Töne mit dem liegenden Grundtone dissoniren, so heißen sie durchgehende Dissonanzen, oder Durchgänge, durchgehende Noten, und man ist, weil sie schnell vorübergehen, an keine Regel wegen ihrer Vorbereitung und Auflösung gebunden, z. B.



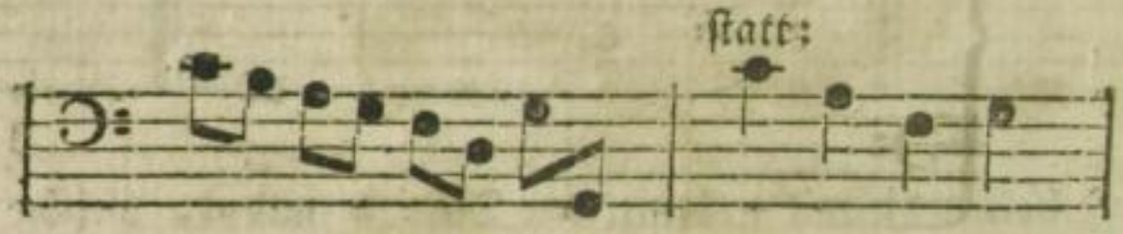
Man unterscheidet dreierlei solche durchgehende Dissonanzen. Wenn die konsonirende Hauptnote vorhergeht und die Dissonanz darauf folgt, (wenn die erste auf den guten, die letzte auf den schlechten Takttheil trift) so heißt dieß a) ein regelmäßiger, umgekehrt b) ein unregelmäßiger, und beide Arten vermischt c) ein vermischter Durchgang.

z. B. a) b) c)



Man übe sich, die durchgehenden von den Hauptnoten unterscheiden zu lernen. Da auch im Basse dergleichen vorkommen, so ist es dem Generalbaßspieler nothwendig, die Hauptnoten sogleich zu erkennen, z. B.

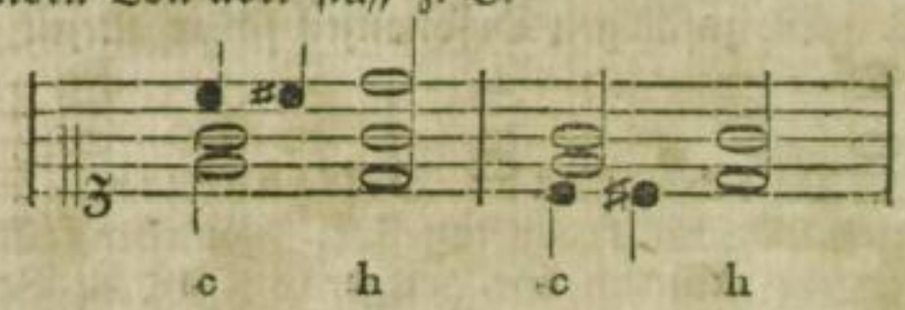
statt:



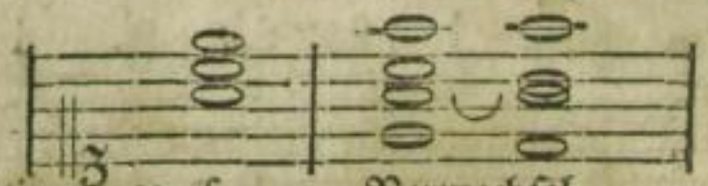
Wenn man aus einem Musikstücke alle durchgehende Noten wegnähme, so müßte immer eine gute regelmäßige Melodie übrig bleiben, da die Durchgänge nur zufällige Töne sind.

d) Besondere Anmerkungen über die Dissonanzen.

Die übermäßige Prime kommt als durchgehende Dissonanz vor, und tritt, wie alle übermäßige Intervalle, einen halben Ton über sich, z. B.

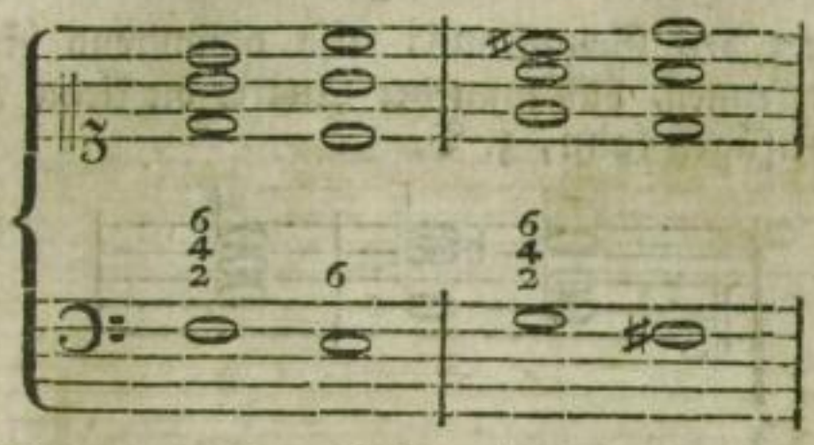


Die Secunde kommt auf dreierlei Art als Dissonanz vor: a) die kleine Secunde, das Intervall eines halben Tons, (a b, h c, fis g) umgekehrt die große Septime, kommt in der dritten Verwechselung desjenigen Septimenaccords vor, der die große Terz hat, z. B.

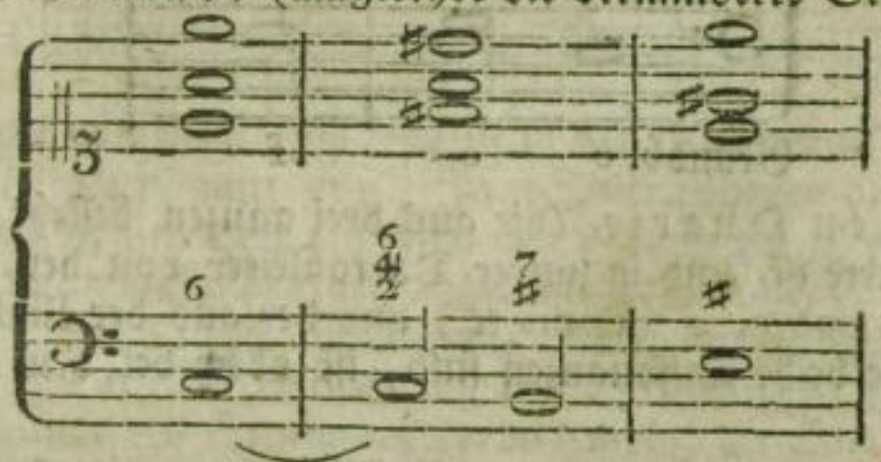


Die im Basse liegende Dissonanz muß eine Stufe unterwärts treten.

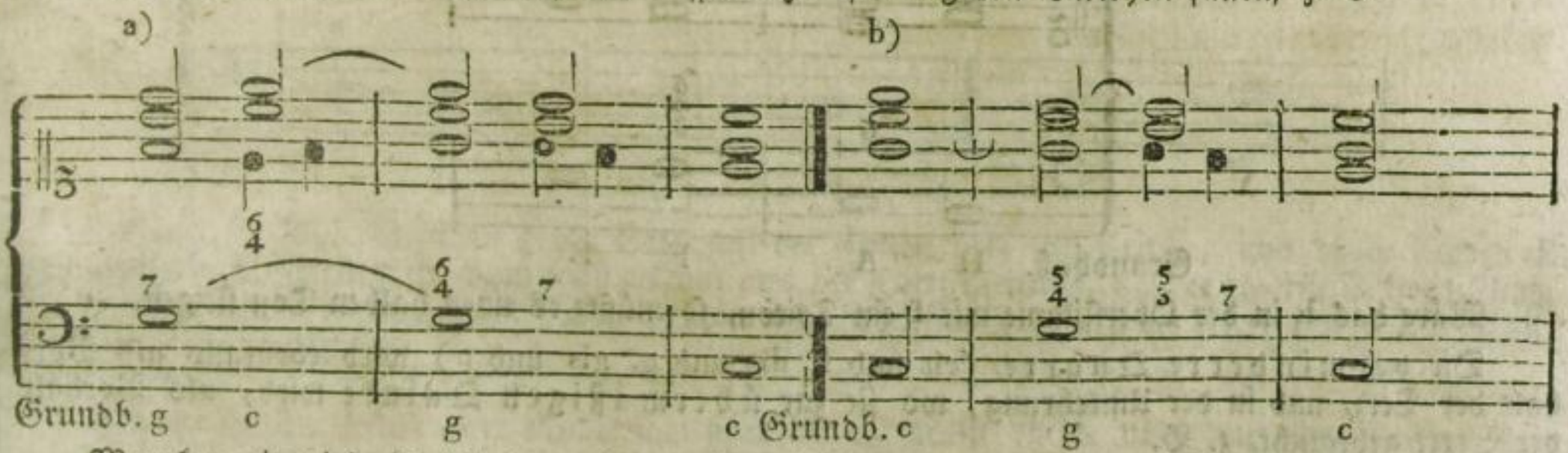
b) Die große Secunde, (das Intervall eines ganzen Tons) umgekehrt die kleine Septime, kömmt ebenfalls in der dritten Verwechselung des Septimenaccords vor, z. B.



c) Die übermäßige Secunde (umgekehrt die verminderte Septime) c dis, g ais ꝛc. z. B.



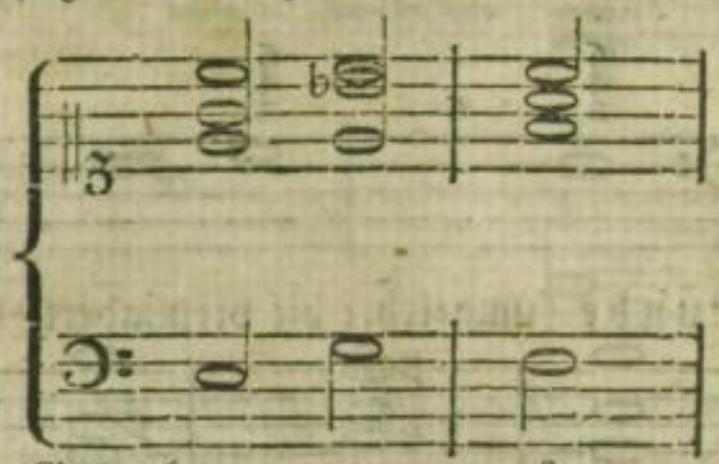
Die reine Quarte, (umgekehrt die reine Quinte) g und c, a und d, h und e, f und b ꝛc. ist an und für sich ein konsonirendes Intervall, doch kommt sie auch als Dissonanz vor. Wenn sich nehmlich die reine Quarte in einem Quartsextenaccorde befindet, dessen Baßton kein wahrer Grundton, sondern nur dessen Verwechselung ist, so ist sie konsonirend, ist aber der Baß der wirkliche Grundton, so muß man die Quarte als einen Vorhalt der Terz, in der sie übergeht, betrachten, und als Dissonanz behandeln. Sie muß als Dissonanz auf den guten Takttheil fallen, z. B.



Man kann in diesen Beispielen auch den C moll Accord, also bei den $\frac{6}{4}$ Accorden statt der großen Sexte e, die kleine es nehmen.

Nach Anschlagung des ersten Septimenaccords in dem Beispiele a) erwartet das Gehör den Dreiklang auf C. Statt des Grundtons C aber bleibt zu dem folgenden Quart-Sextenaccorde dessen Quinte G im Basse liegen. Hier ist nun die Quarte konsonirend. Statt des zweiten $\frac{6}{4}$ Accords aber erwartet das Gehör wieder den Dreiklang auf G, welches der eigentliche Grundton ist. Da sich nun zu jedem Grundtone dessen Quinte leise mithören läßt, so wird in diesem zweiten $\frac{6}{4}$ Accorde die Quarte eine Dissonanz, denn sie dissonirt gegen die mitklingende Quinte d, und ist ein Vorhalt der Terz des Grundtons G. In dem Beispiele b) sieht man leicht ein, daß in dem zweiten Accorde

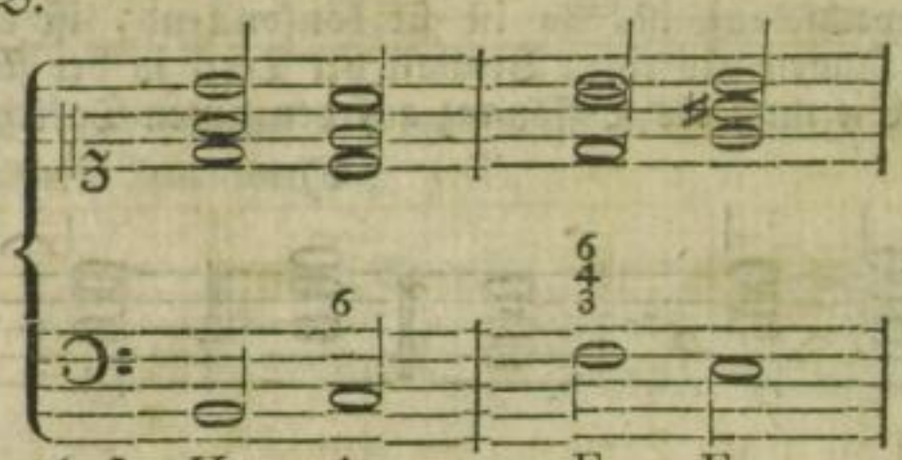
die Quarte ein Vorhalt der Terz des Grundtons, also dissonirend ist. Der konsonirende Quart-Sextaccord ist auch daran zu erkennen, daß man der Quarte die kleine Terz, als die kleine Septime des eigentlichen Grundtons, beifügen kann, z. B.



Grundb. c c f

Von der übermäßigen Quarte, (die aus drei ganzen besteht, folglich um einen halben Ton höher als die reine Quarte ist, und in unsrer Durtonleiter von der vierten zur siebenten Stufe vorkommt, z. B. f und h, b und e, g und cis ꝛc.) und der aus der Umkehrung derselben entstehenden falschen Quinte, die beide Dissonanzen sind, ist oben bei dem Septimenaccorde schon das Nöthige gesagt worden.

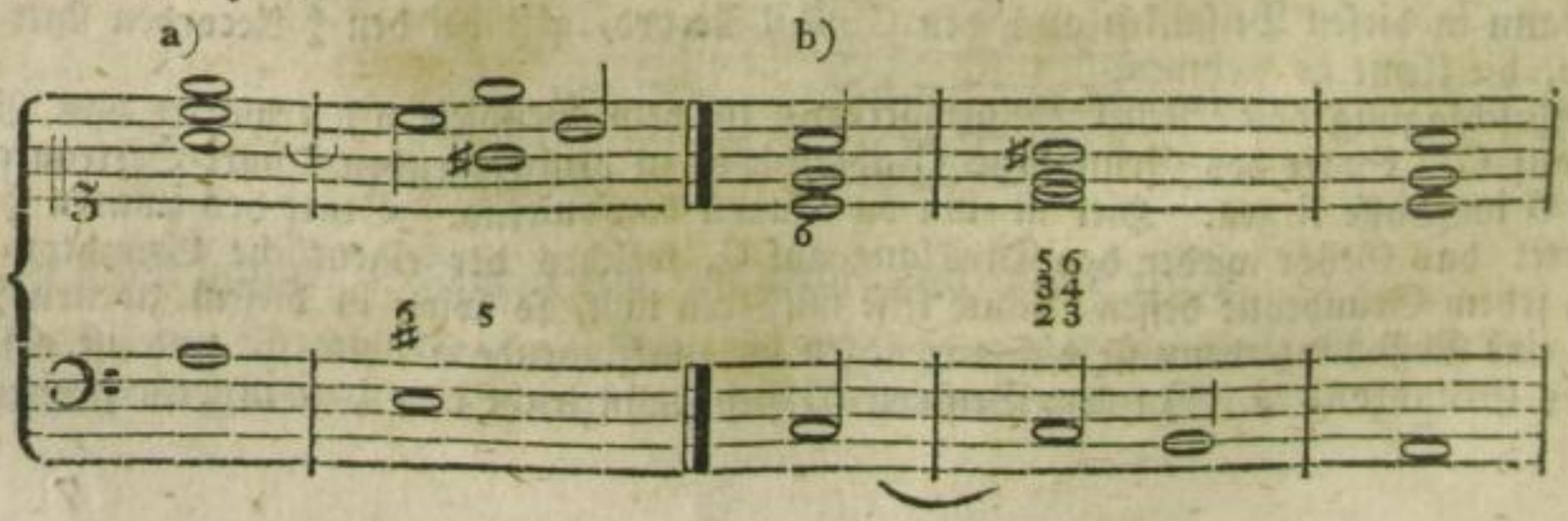
Die in dem verminderten Dreiklange und dessen Umkehrung vorkommende große Quarte muß von dem Triton oder der übermäßigen Quarte, der sie ganz gleich scheint, wohl unterschieden werden. Sie ist in der Umkehrung eine verminderte Quinte, nicht die falsche, und gilt für eine Konsonanz, z. B.



Grundbaß. H A F E

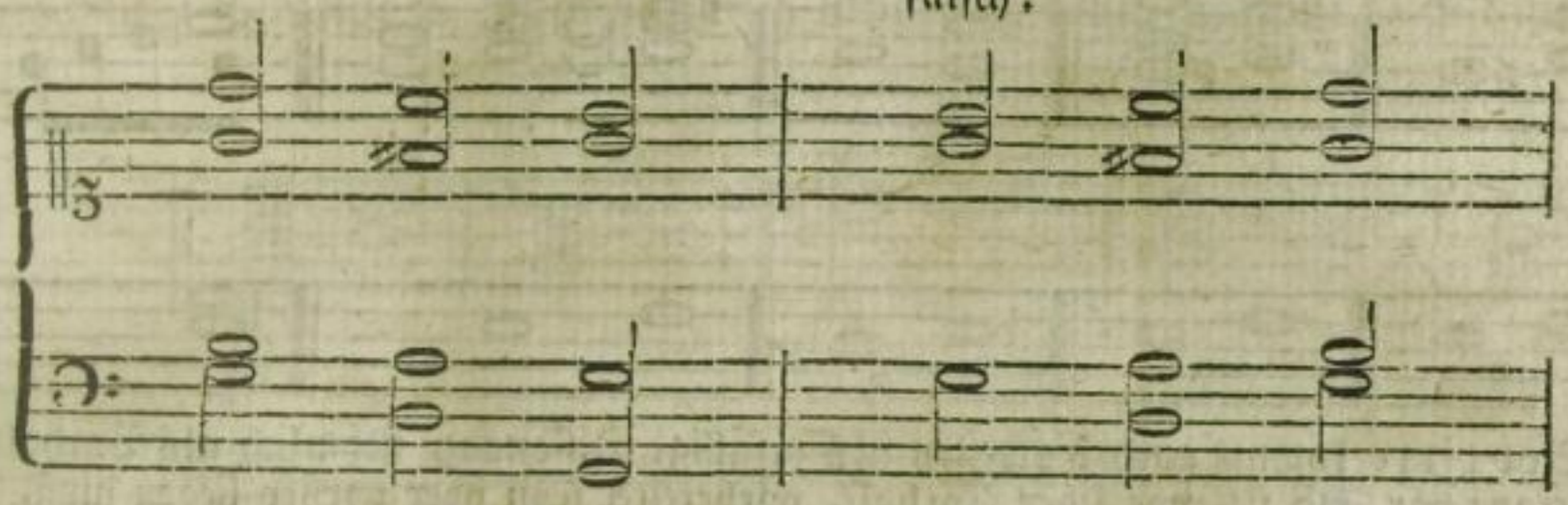
Wäre das h in der Oberstimme mit f ein Triton, so müßte es einen halben Ton steigen.

Die verminderte Quarte, (cis und f, dis und g, gis und c) wird ebenfalls als Vorhalt der Terz, und in der Umkehrung, wo sie zur übermäßigen Quinte wird, als Vorhalt der Sexte gebraucht, z. B.

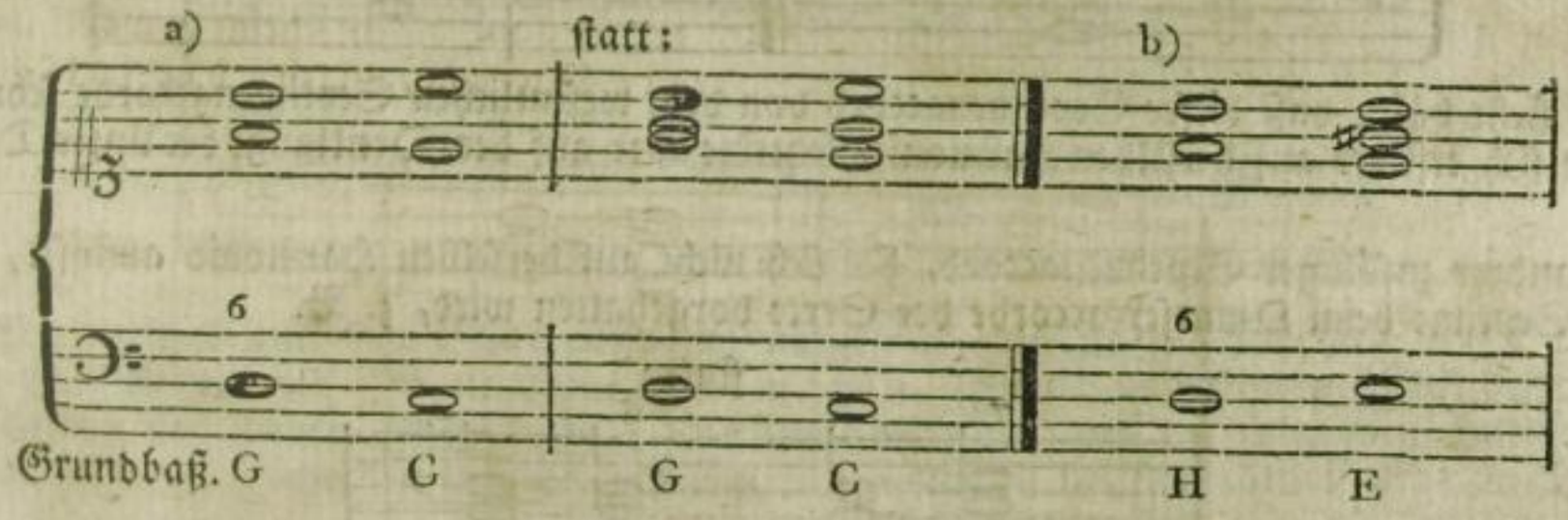


Auf eine reine Quinte kann allenfalls abwärts eine falsche folgen, aber nicht umgekehrt, z. B.

falsch:

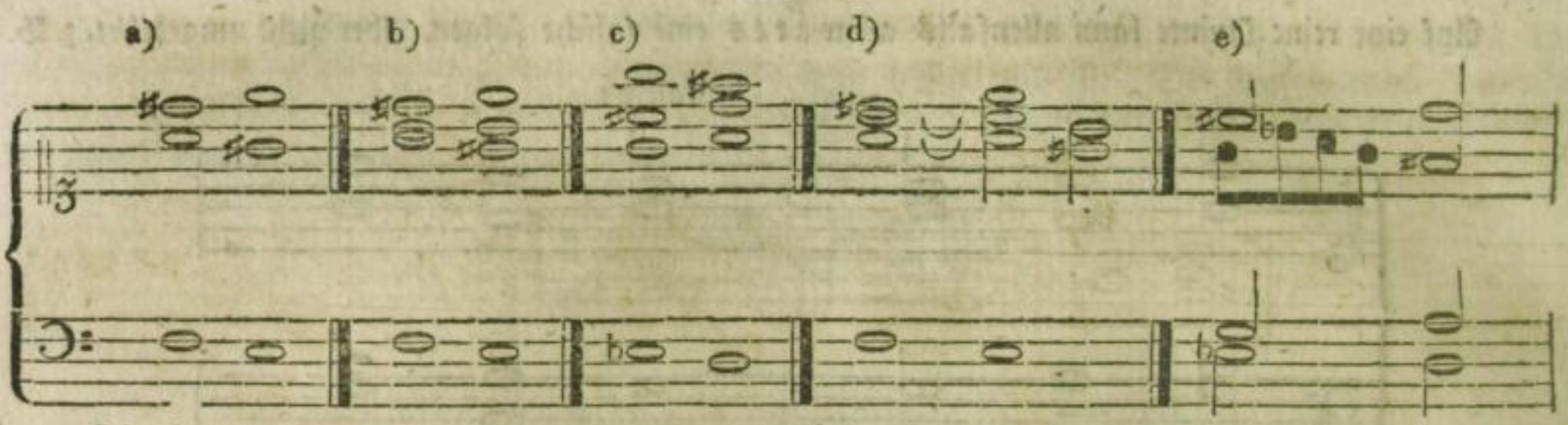


Die Sexte kommt groß und klein, (die erste ist in der Umkehrung eine kleine, die zweite eine große Terz) und meistens als Konsonanz vor. In dem erwähnten dissonirenden Quartsextaccorde aber, wo die Quarte als Vorhalt der Terz dissonirt, wird auch die Sexte als Vorhalt der Quinte dissonirend. Wenn auf der zweiten Stufe einer Durtonleiter die große Sexte mit der kleinen Terz vorkommt, die gegen einander den Triton ausmachen, welcher aufgelöset werden muß, so ist dieses kein eigentlicher Sextaccord, (die erste Verwechselung des Dreiklanges) sondern der Terzquartsextenaccord, (die zweite Verwechselung des Septimenaccords) wobei die Quarte weggelassen ist, z. B.

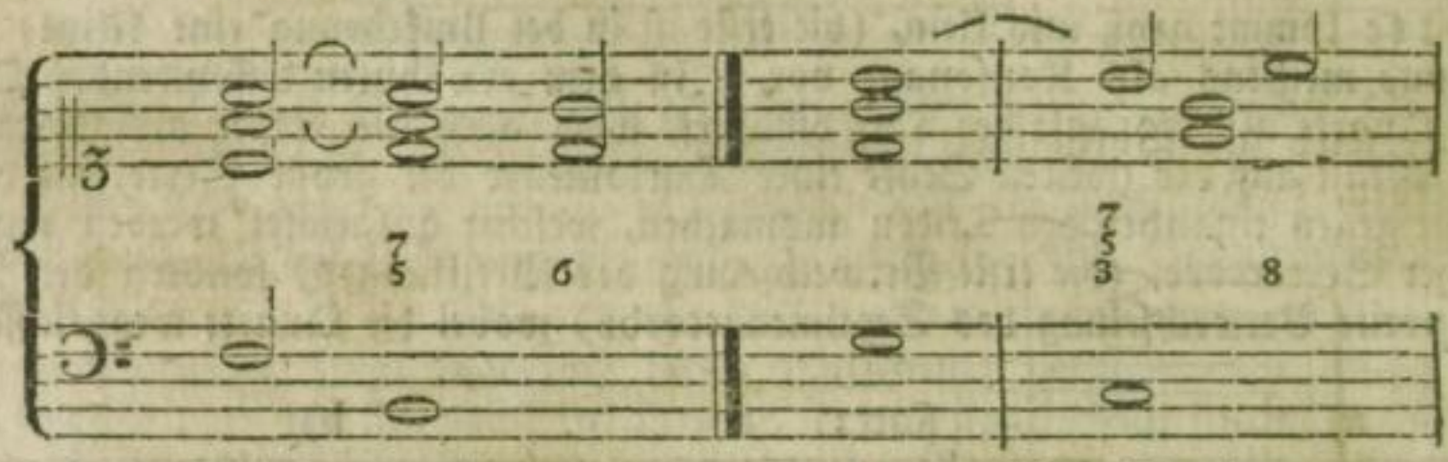


In dem Beispiele b) ist die große Sexte mit der kleinen Terz kein Triton, und dieser Accord ist der eigentliche Sextenaccord, denn man erkennt aus der Fortschreitung, daß er die erste Verwechselung des verminderten Dreiklanges ist. Der Baßton d ist in diesem Falle als die vierte Stufe der Molltonleiter A zu betrachten.

Auf der sechsten Stufe einer Molltonart wird oft die große Sexte noch um einen halben Ton erhöhet. Sie wird dann zur übermäßigen Sexte, und muß einen halben Ton steigen, da hingegen der Baß bei der Auflösung um einen halben Ton fällt. Der Accord, womit sich der übermäßige Sextenaccord auflöset, ist der Dreiklang der Dominante. (In den folgenden Beispielen bei a) ist die Tonart (Tonica) A moll, E ist davon die Dominante, bei C ist die Tonica G moll, dessen Dominantenaccord der DAccord ist.) Der übermäßige Sextenaccord entsteht ebenfalls aus dem Terzquartsextenaccorde. Man kann ihm auch die Quarte beifügen, wie bei b). Oft wird ihm auch die Quinte zugesetzt, welche nebst der Terz bei der Fortschreitung, um eine Quintenfolge zu vermeiden, aufgehalten werden muß, wie in dem Beispiele d. Man läßt auch oft die Quinte auf diese Weise hören, wie bei c).



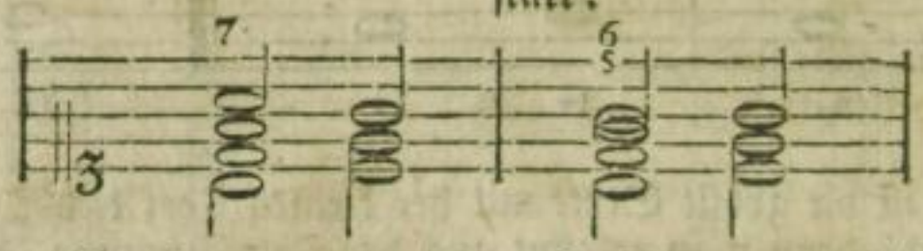
Die Septime kommt auch bisweilen als zufällige Dissonanz, nehmlich als Vorhalt der Sexte oder der Octave vor, wo sie, wie jeder Vorhalt, vorbereitet seyn oder vorher liegen muß, z. B.



Man sieht bald, daß dieser Septimenaccord von dem wesentlichen Septimenaccorde sehr verschieden ist, da sich ersterer auf derselben Harmonie, letzterer aber auf dem Dreiklange der Unter-Dominante auflöset.

Ein andrer zufälliger Septimenaccord, der sich nicht auf derselben Harmonie auflöset, entsteht, wenn die Septime beim Quintsextaccorde der Sexte vorgehalten wird, z. B.

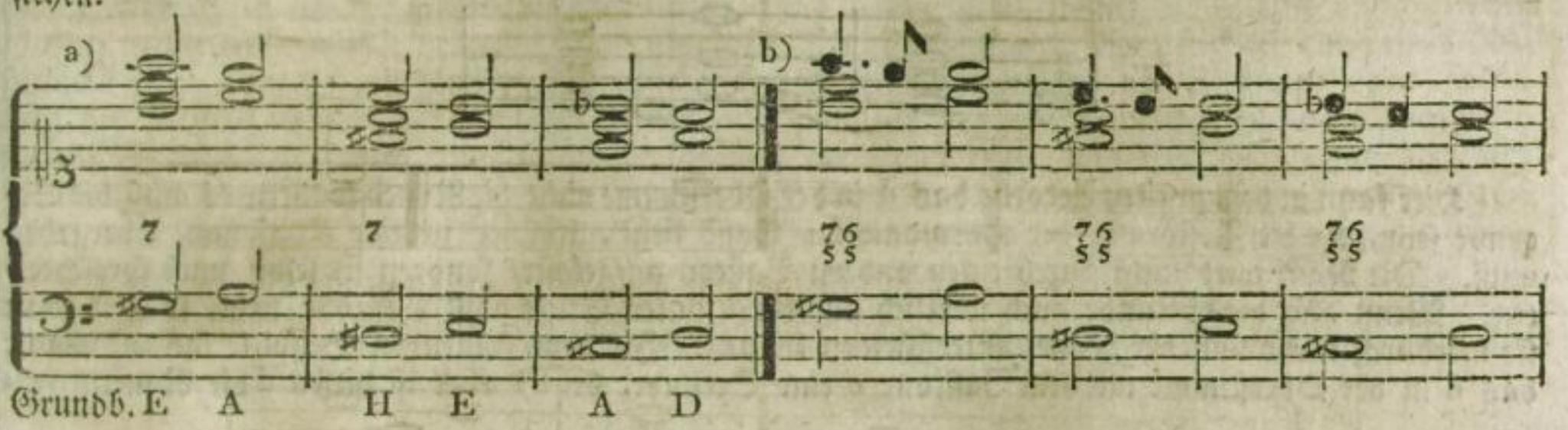
statt:



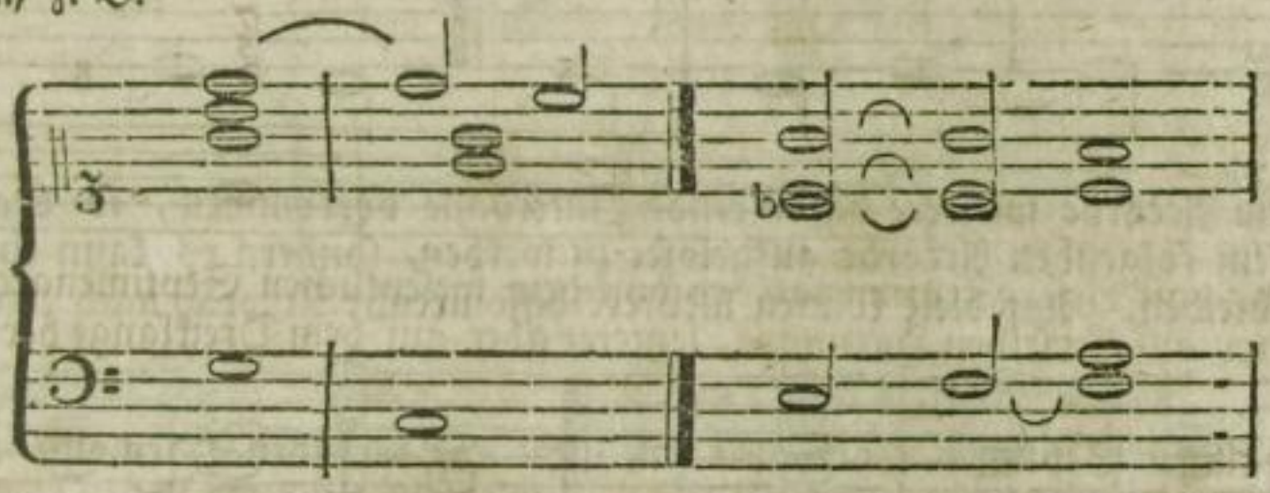
Bei dem wesentlichen Septimenaccorde ist der Baß der wahre Grundton, in dem vorstehenden Beispiele aber bemerkt man sogleich, daß die Unterterz des Basses, nehmlich g, zum Grunde liegt. Sollte jener Septimenaccord der wesentliche seyn, so müßte er so auflösen:

Hier ist das h im Basse der eigentliche Grundton, welcher eine Quinte unter sich tritt. So verhält es sich auch mit dem häufig vorkommenden verminderten Septimenaccorde.

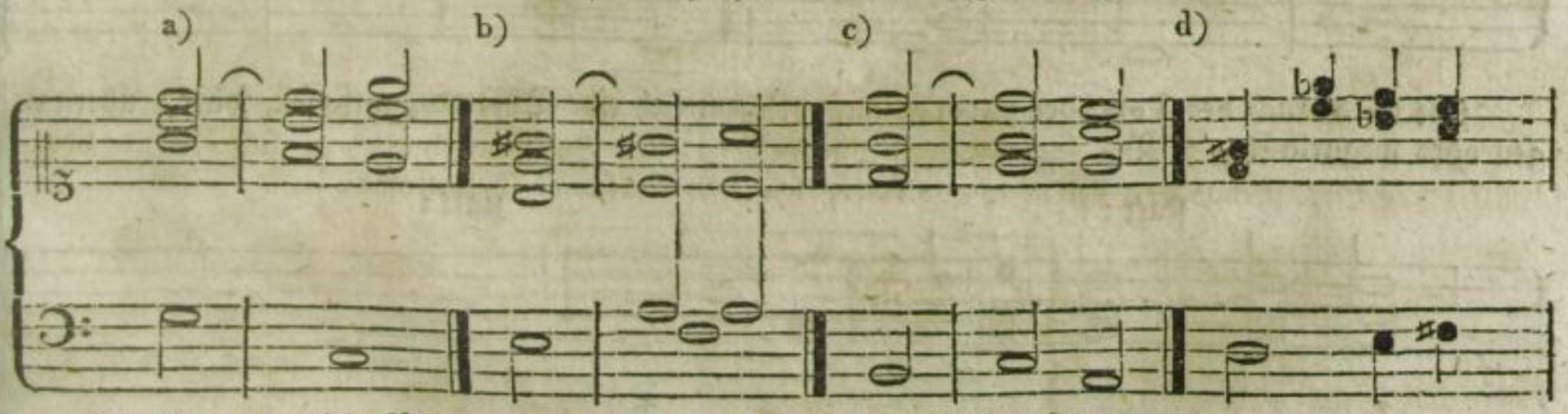
Er steht statt des Quintsextaccords. Die Septime ist ein Vorhalt oder vertritt die Stelle der Sexte. Da er auf der siebenten Stufe (dem Subsemitonium) der Molltonleiter vorkommt, so muß der Baß einen halben Ton steigen. Man denke sich die nachstehenden Beispiele a) so, wie sie bei b) stehen.



Die None wird als Vorhalt der Octave gebraucht. Sie kann überall, wo sie vorher liegt, vorgehalten werden, z. B.

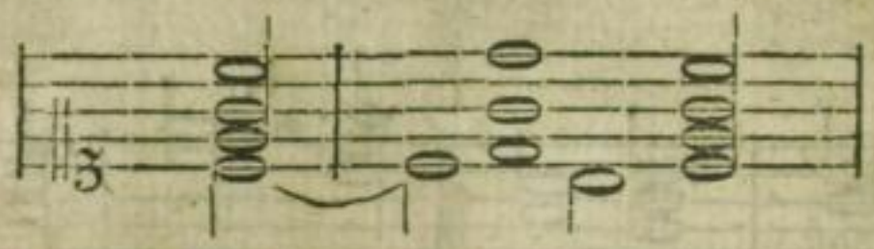


Die None wird auch eine Stufe aufwärts aufgelöset, wo sie als Vorhalt der Decime zu betrachten ist. (Beispiel a.) Ist die None übermäßig, so muß sie nothwendig bei der Auflösung um einen halben Ton steigen. (Beispiel b.) Die None wird auch auf der folgenden Harmonie aufgelöset. (Beispiel c.) Bisweilen tritt sie auch ohne Vorbereitung bei liegendem Basse ein. (Beisp. d.)

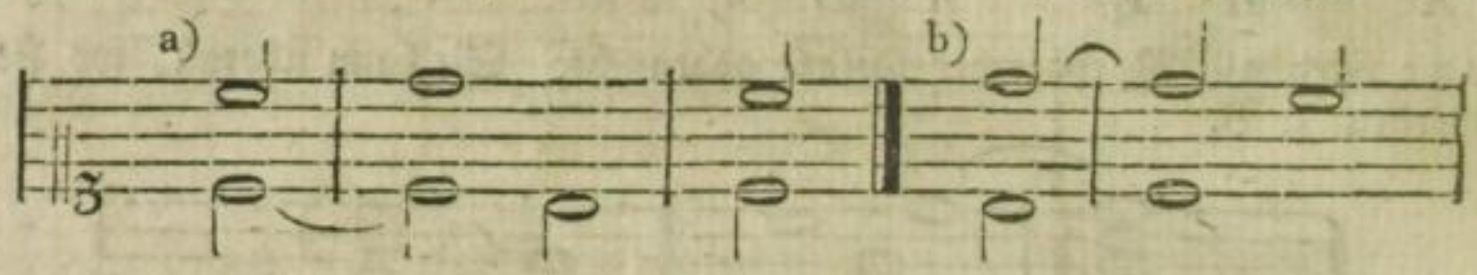


Die Noten, welche Nonen genennet werden, heißen in vielen Fällen in eben der Entfernung von den Baßnoten, Secunden. Oft aber würde es unschicklich seyn, die None die Secunde zu nennen. Es kommt z. B. None und Septime zugleich vor, und beide lösen sich in die Octave auf. Hier kann ich also nicht sagen, die Secunde, sondern die None ist in die Octave getreten. So verhält es sich auch mit der Decime, die nichts anders als die Terz ist. Wenn die None aufwärts auflöset,

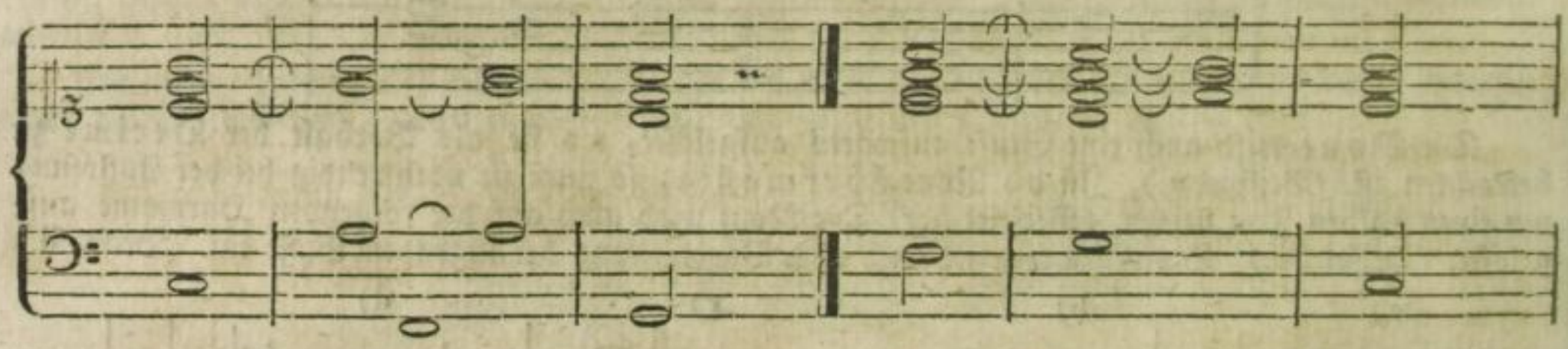
(wie in den vorstehenden Beispielen a und b) so kann ich nicht sagen, sie ist in die Terz getreten. Die None unterscheidet sich auch dadurch von der Secunde, daß sie eine zufällige, die Secunde aber eine wesentliche Dissonanz ist, z. B.



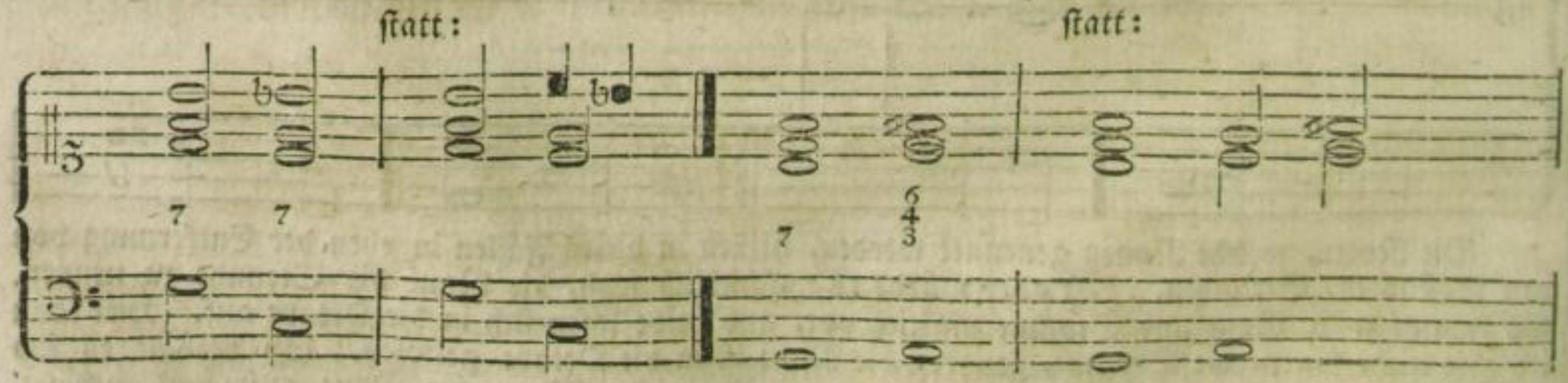
Hier kann in dem zweiten Accorde das d in der Oberstimme nicht die None, sondern es muß die Secunde seyn, da die Zerstörung der Harmonie im Basse liegt, welcher in eine Konsonanz übergehen muß. Die None wird nicht durch einen andern Baßton aufgelöset, sondern sie selbst muß fortschreiten. Wenn also die Secunde auch wirklich auf der neunten Stufe vom Baßtone steht, so wird man sie hierdurch leicht von der None unterscheiden können. In dem folgenden Beispiele bei a) macht das d in der Oberstimme mit dem Baßtone c eine Secunde, bei b) aber ist dieses d die None.



Wenn in einem Accorde mehrere dissonirende Intervalle vorkommen, so brauchen solche nicht alle zugleich auf dem folgenden Accorde aufgelöset zu werden, sondern es kann eins oder etliche davon wieder liegen bleiben. Auf diese können mehrere dissonirende Accorde nach einander folgen, z. B.

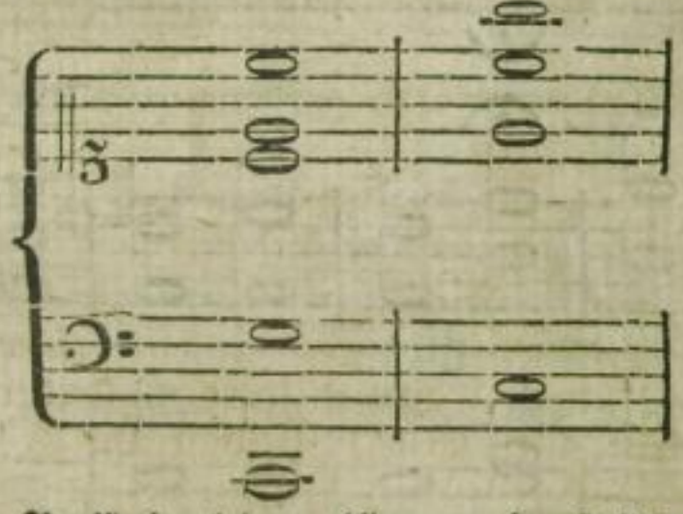


Oft wird auch der Ton oder Accord, auf welchem sich eine Dissonanz auflösen sollte, übergangen oder weggelassen, z. B.



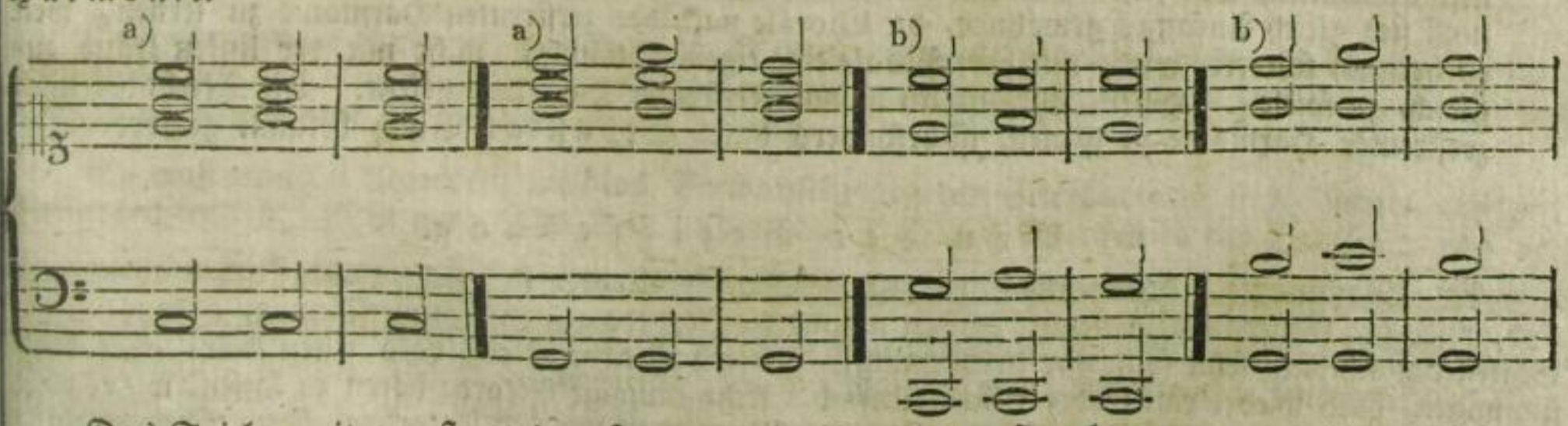
C) Von der engen und zerstreuten Harmonie.

Es ist schon bemerkt worden, daß die Intervalle bei den Accorden für gleich gehalten und benennet werden, in welcher Octave sie auch liegen. So heißt g z. B. immer die Quinte von c, wenn es auch in der zweiten oder dritten Octave über dem Grundtone liegt. Bei der Begleitung eines Musikstücks oder Chorals mit der Orgel ist es aber keinesweges einerlei, ob die Stimmen oder Intervalle der Accorde nahe beisammen oder weiter aus einander liegen. Man hat vielmehr sorgfältig darauf Rücksicht zu nehmen, daß solche die Gränzen der Annäherung und Entfernung von der Baßstimme nicht überschreiten. Wir wissen bereits, daß beim Anschlagen eines tiefern Tons mehrere Töne, und zwar zuerst dessen zunächst darüber liegende Octave, von dieser die Quinte, dann die zweite Octave, hernach die Terz ꝛc. mitklingen. Hieraus folgt nun, daß zwischen dem tiefsten Tone und seiner Octave eigentlich kein dazwischen liegender Ton gehört werden sollte, und da in der zweiten Octave nur die Quinte des Grundtons mitklingt, der völlige Dreiklang am natürlichsten in der dritten Octave vorkommt.



Hohe Töne von einem tiefen Basse begleitet, klingen ebenfalls unangenehm. Der Baß soll daher in der Regel den obern Stimmen nicht näher als bis auf eine Octave kommen, aber auch nicht weiter als zur zweiten Octave davon entfernt seyn. Es werden freilich, und oft mit gutem Grunde, Ausnahmen von dieser Regel gemacht.

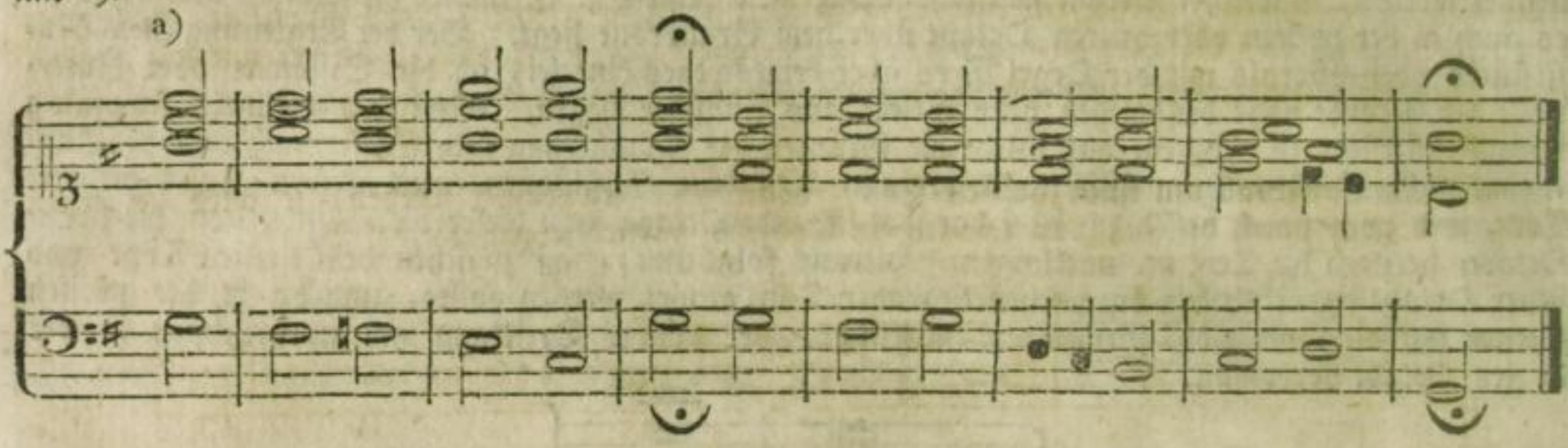
Wenn die zu einem Accorde gehörigen Töne nahe bei einander liegen, so nennt man dieß die enge, sind sie nach einem natürlichern Verhältniß von einander entfernt, die zerstreute Harmonie. Die folgenden Beispiele stehen bei a) nach der engen, bei b) nach der zerstreuten Harmonie.



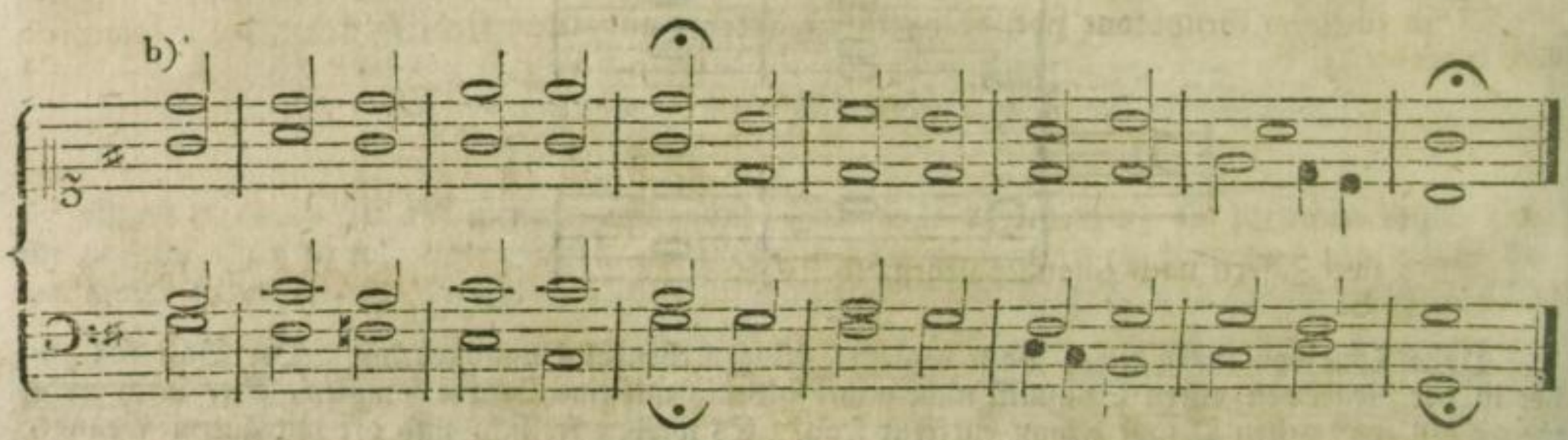
Das Spielen mit zerstreuter Harmonie ist auf der Orgel von vortrefflicher Wirkung, und jeder Orgelspieler muß sich besonders befleißigen, die Choräle so begleiten zu lernen. Die Stimmen gehen hier in gehöriger Entfernung, wie es den menschlichen Stimmen angemessen ist, da hingegen bei der engen Harmonie es so klingt, als wenn drei Discantstimmen von einem tiefen Basse begleitet würden. Bei Chorälen, die mit der engen Harmonie gesetzt sind, ist die linke Hand, weil

das Pedal dieselben Noten spielt, überflüßig, bei der zerstreuten Harmonie spielt solche der Tenor, und das Pedal hat, wie sichs gebührt, seine eigne Stimme. Man vergleiche folgendes Beispiel a) mit b).

a)



b)



Anmerkung. Man könnte hier einwenden, daß bei dem Beispiele b) nach der zerstreuten Harmonie der Baß nach der oben angegebenen Regel zu nahe mit dem Tenor zusammen kommt. Dieß ist aber leicht widerlegt. Wenn der Baß nehmlich mit dem Pedal angegeben wird, so hört man die Töne um eine Octave tiefer; (die Ursache hiervon wird man in der Folge einsehen) man muß also annehmen, daß jener Baß um eine Octave tiefer stehen sollte. Der angehende Orgelspieler muß sich gleich Anfangs gewöhnen, die Choräle nach der zerstreuten Harmonie zu lernen, weil es hernach schwerer wird, mit dem Pedale eine eigene Stimme, nicht mit der linken Hand zugleich, zu spielen. Hillers Choralbuch ist mit zerstreuter Harmonie gesetzt. Die Methode, nach zerstreuter Harmonie zu spielen, ist besonders durch Sebastian Bach bekannt geworden.

D) Von der Bezifferung.

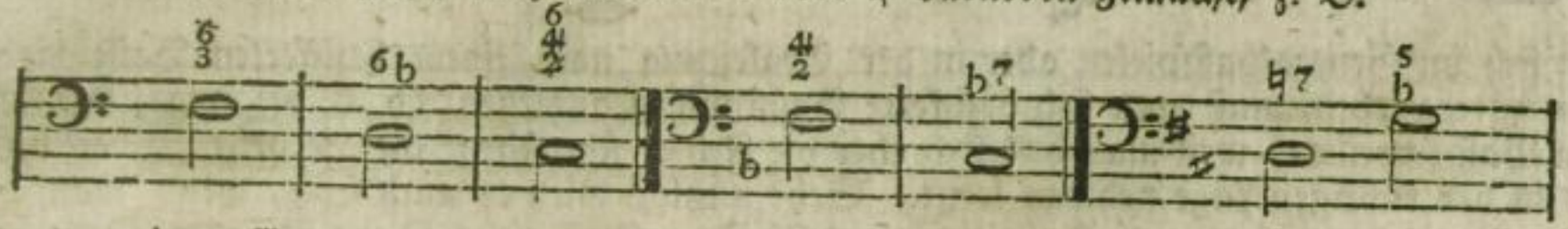
Eine Baßstimme, bei welcher die dazu gehörenden Accorde mit Ziffern und Zeichen angedeutet sind, wird der Generalbaß genennt. Man nimmt die Accorde gewöhnlich vierstimmig, oder wenn die Begleitung schwach seyn soll, nur dreistimmig. Fehlerhaft aber ist es, bald einen vier- oder dreistimmigen, bald wieder einen oder etliche fünf- bis sechsstimmige Accorde hören zu lassen, wie es viele Orgelspieler beim Choralspielen zu thun pflegen. Wenn man mit den Accorden, ihren Verwechselungen und natürlichen Fortschreitungen, so wie mit den Tonarten gehörig bekannt ist, so wird man die mit Ziffern und Zeichen angedeuteten Accorde bald finden lernen.

Der Dreiklang wird gewöhnlich gar nicht oder mit $\frac{8}{3}$ und $\frac{5}{3}$ angezeigt. Ob man die große oder kleine Terz dazu zu nehmen hat, zeigt die Vorzeichnung, oder wenn davon abzuweichen ist

wird es mit einem ♯, b oder ♮ angedeutet. Auch wenn ein Versetzungszeichen allein vorkömmt, so gilt es immer der Terz.

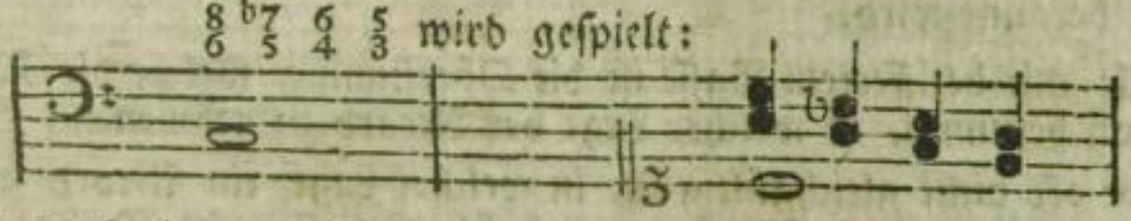
Gemeiniglich wird über einen Accord nur die nöthigste Zahl gesetzt, weil sich die übrigen Intervalle von selbst ergeben. Der Sextenaccord wird statt mit $\frac{6}{3}$, nur mit 6 allein angezeigt, weil sichs von selbst ergiebt, daß die Terz dazu gehört, den Sextquartaccord bezeichnet man oft nur mit 4, statt mit $\frac{6}{4}$, den Secundquartsextaccord mit $\frac{4}{2}$ oder nur 2, statt mit $\frac{6}{4}$, den Terzquartsextaccord mit $\frac{4}{3}$, statt mit $\frac{6}{4}$ u. s. w.

Soll ein Intervall um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden, so wird im ersten Falle ein Strich durch die Zahl, im zweiten ein b oder ♮ darneben gemacht, z. B.

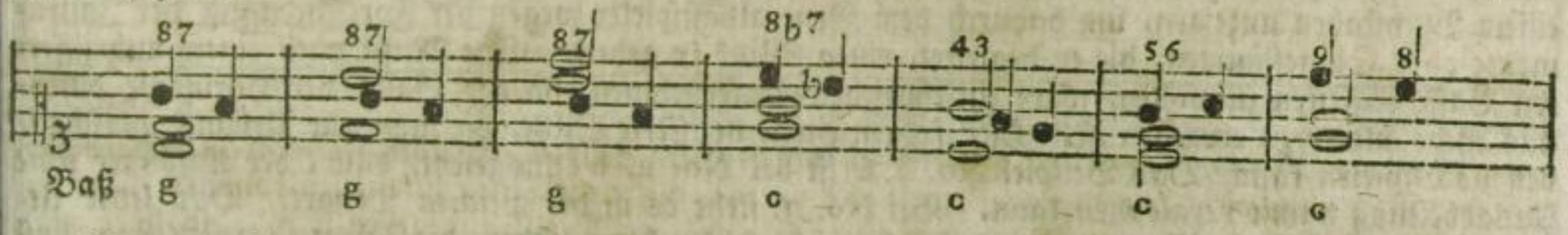


Wenn zu einem Grundtone zwei oder mehrere Accorde anzugeben sind, so stehen die Signaturen nach einander, z. B.

$\frac{8}{6}\ ^{b7}\ \frac{6}{5}\ \frac{5}{4}\ \frac{5}{3}$ wird gespielt:



Wenn zwei Ziffern nach einander stehen, so soll das mit der ersten bezeichnete Intervall fortschreiten, z. B.

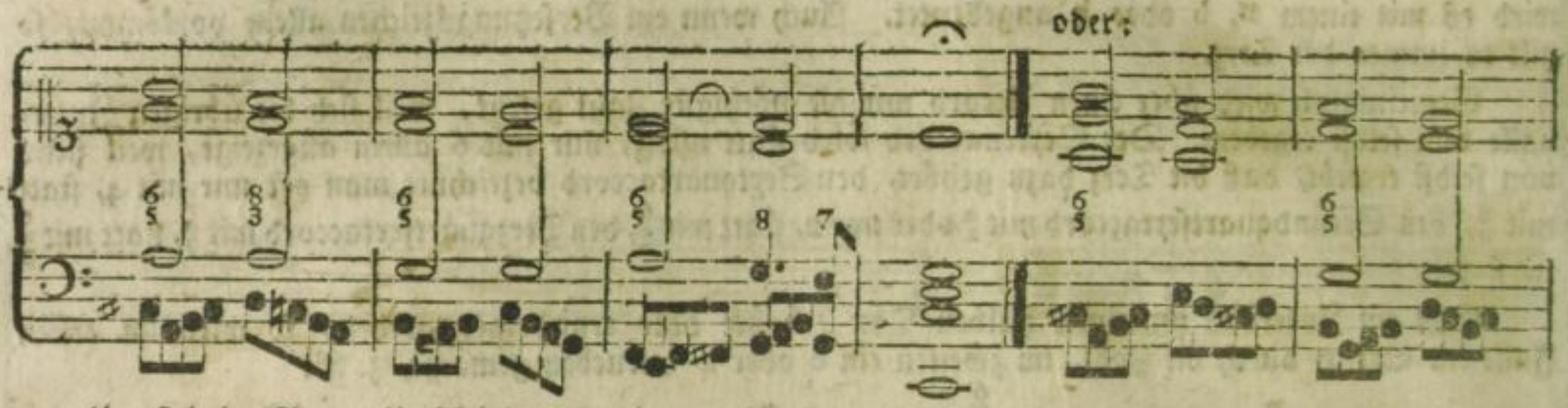


Wenn ein Intervall oder der ganze Accord zur folgenden Fortschreitung beibehalten werden soll, so zeigt man dieß durch Striche an, z. B. $\frac{7}{4}\ \overline{3}\ \frac{6}{5}\ =$

Bei dissonirenden Accorden, besonders bei solchen, die bloße Vorhalte sind, bleibt immer einer oder zwei Töne aus dem vorhergehenden Accorde liegen, und man hat die fortschreitenden Intervalle nicht in der Entfernung zu suchen.

So muß man bei Accorden, die blos Verwechselungen der Grundaccorde sind, immer auf den Grundton merken. Man wird dann leicht finden, daß z. B. der Sextaccord der Dreiklang von der Unterterz seines Baßtons, der $\frac{6}{4}$ Accord der Dreiklang von der Unterquinte, der $\frac{6}{4}$ Accord der Dreiklang des nächsten höhern Tons (der Secunde) über dem Baßtone ist. Bei zufälligen Dissonanzen oder Vorhalten nimmt man zu der vorgeschriebenen Dissonanz gleich die übrigen Intervalle des konsonirenden Accords, welcher darauf folgt.

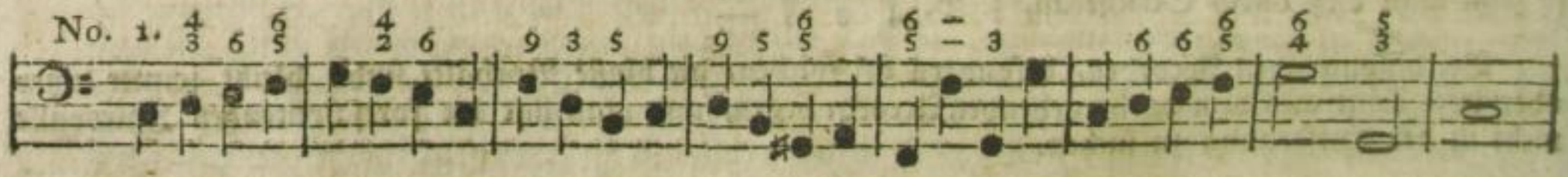
Wenn in der Baßstimme geschwindere Noten vorkommen, so muß der Generalbaßspieler die Hauptnoten von den durchgehenden zu unterscheiden wissen, weil die Harmonie nur auf der Hauptnote angeschlagen wird, z. B.



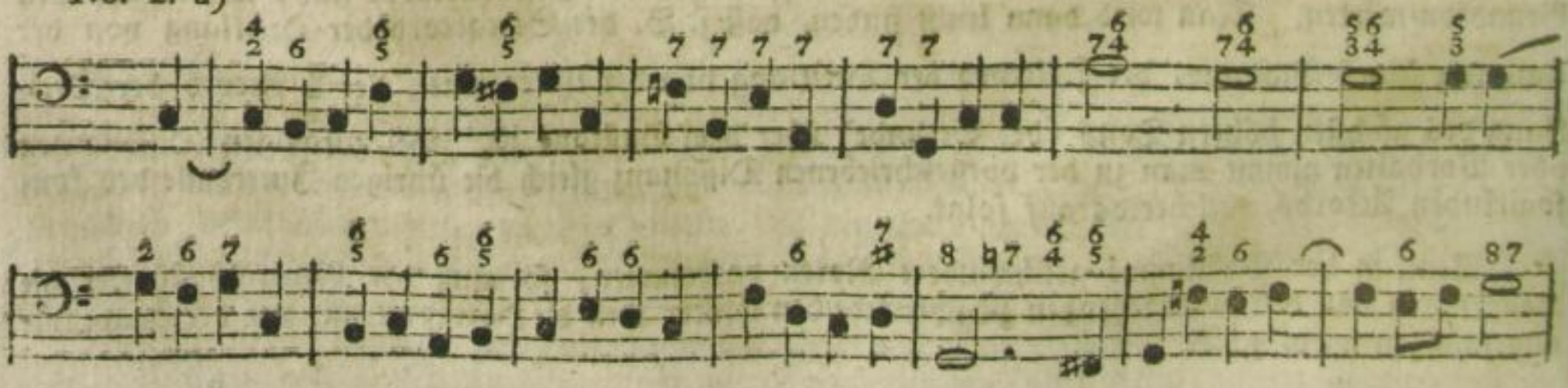
Um sich im Generalbaßspielen oder in der Begleitung nach einem bezifferten Basse die nöthige Fertigkeit zu erwerben, muß man sich bezifferte Baßstimmen aussetzen, (d. h. die angezeigten Accorde über den Baß schreiben) weil man dadurch eher die Fehler übersehen, die Accorde immer besser kennen und in der richtigen Lage nehmen lernt. Sehr nützlich wird es auch seyn, wenn man bezifferte Baßnoten transponiren, d. h. in einen andern Ton (z. B. aus D ins Es oder Des dur) versetzen lernt, da man auf diese Weise besonders auch mit den Accorden in den schwerern, weniger vorkommenden Tonarten bekannt wird.

Bei einem Chorale mit bezifferten Basse ist die Oberstimme, welche die Melodie führt, beigefügt, man weiß also da schon bestimmt, in welcher Lage der Accord zu nehmen ist.

Da es überhaupt oft nicht gleichgültig ist, in welcher Lage ein Accord genommen wird, oder welches Intervall die Oberstimme ist, so wäre zu wünschen, daß unsre Methode zu beziffern verbessert würde. Man könnte z. B. das Intervall, welches oben liegen sollte, in zweifelhaften Fällen mit einem Buchstaben anzeigen, um dadurch dem Generalbaßspieler wegen der Fortschreitung der Instrumente oder Singestimmen, die er begleitet, einen Wink zu geben. Eine Musik nach einem unbezifferten Basse begleiten zu wollen, wäre ein thörichtes Unternehmen, da der Gang der Harmonie durchaus nicht immer zu errathen ist. Hier folgen einige bezifferte Sätze, die man zur Uebung ausschreiben oder spielen kann. Das Beispiel No. 2. a) ist bei No. 2. b) ausgesetzt, damit der Anfänger seine Ausarbeitung damit vergleichen kann. Bei No. 3. steht es in der weichen Tonart. Das letzte Uebungsexempel ist so beziffert, daß der Spieler nicht fehlen kann, indem die Ziffern so gesetzt sind, daß man sogleich weiß, welches Intervall oben liegen soll.



No. 2. a)

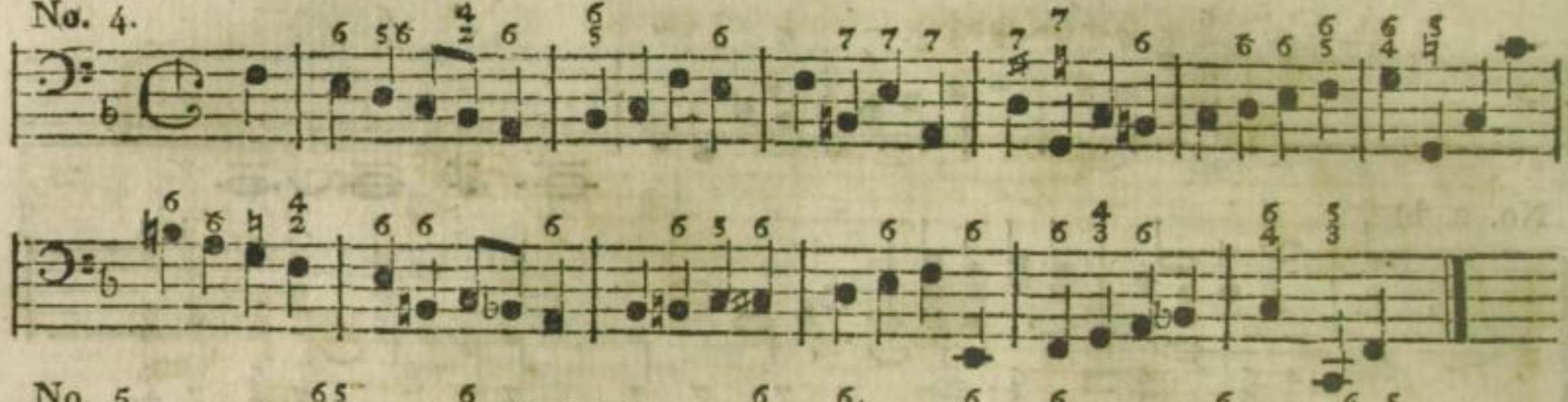


No. 2. b)

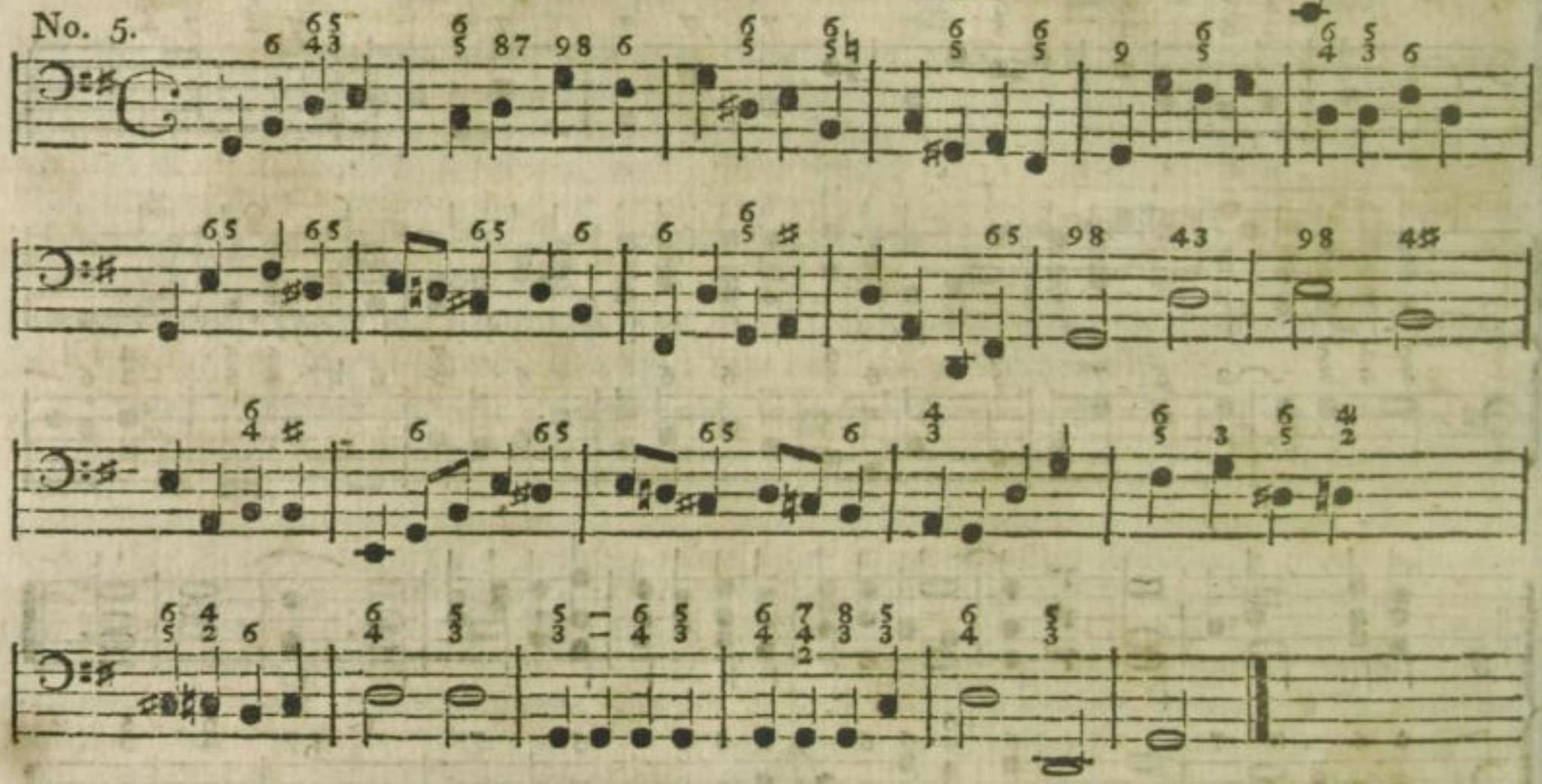
No. 3.

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/67

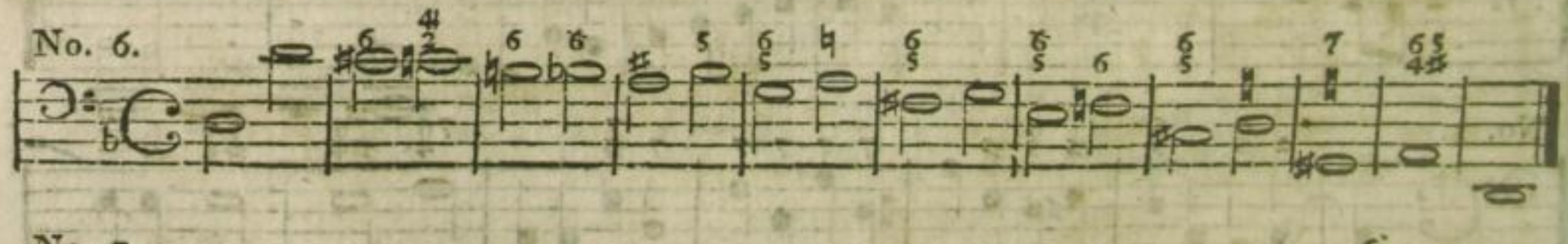
No. 4.



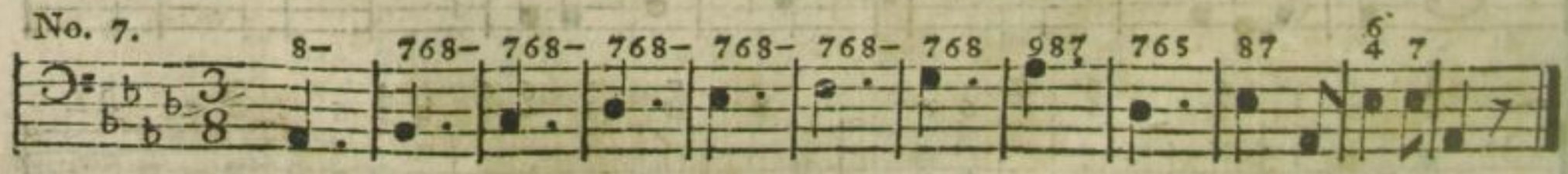
No. 5.



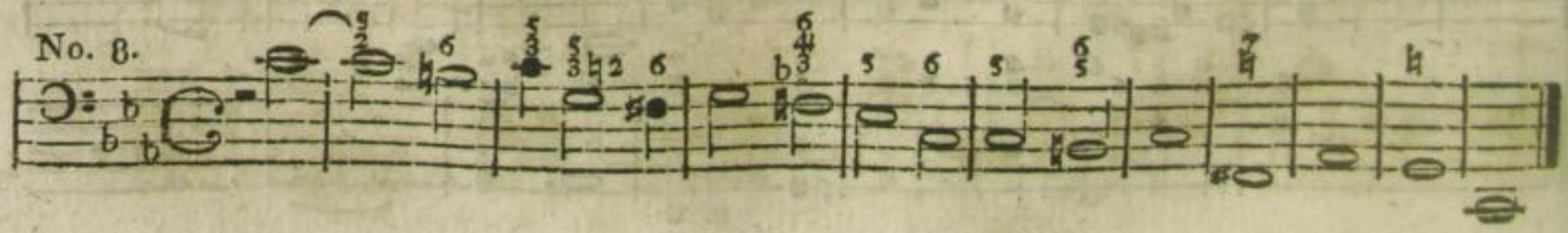
No. 6.



No. 7.



No. 8.



Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/68

Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc.
(mit dreifachem Basse)

No. 10.

unis.

unis.

E) Von der Begleitung einer Musik mit der Orgel.

Jedes Musikstück hat eine oder mehrere Hauptstimmen, welche den eigentlichen Gesang oder die Melodie führen. Der Hauptstimme werden noch andere beigefügt, welche sie mit passenden Tönen begleiten. Man nennt eine solche Begleitung auch das Accompagnement. Der Baß ist die wichtigste unter den begleitenden Stimmen. Bei Musikstücken, die in der Kirche aufzuführen sind, wird die Baßstimme auf der Orgel und zwar so gespielt, daß zu dem Basse auch die völlige Harmonie nach den Regeln des Generalbasses mit angegeben wird. Zur zweckmäßigen Begleitung einer Musik wird, außer der hinlänglichen Kenntniß der Harmonie, ein geübter musikalischer Geschmack, und ein gebildetes Ohr erfordert, da der Generalbaßspieler sehr viel an der zu begleitenden Musik verderben kann, und unsre bis jetzt gewöhnliche Bezifferung immer noch ein sehr unvollkommenes Hülfsmittel bleibt, die Harmonie anzudeuten. Für den Anfänger möchten folgende Regeln über diesen Gegenstand zu beherzigen seyn:

Da der Generalbaßspieler keine Melodie zu spielen, sondern nur die Harmonie anzugeben hat, so muß er sich aller Verzierungen gänzlich enthalten, und besonders den Baß rein und unverfälscht vortragen, da außerdem bedeutende Fehler gegen die Harmonie vorfallen können.

Die Accorde werden gewöhnlich mehr kurz als schleppend angegeben. In Rücksicht der Höhe und Tiefe der Begleitung, wovon schon das Nöthige erinnert ist, muß man sich immer nach den Hauptstimmen richten. Man geht selten über das zweigestrichene $\overline{\overline{f}}$, und unter das eingestrichene $\overline{c}$. Doch finden hier Ausnahmen statt.

Man hat nur volle und männliche, am liebsten acht- im Pedale sechszehnfüßige, durchaus keine schreienden Orgelregister zur Musikbegleitung zu wählen, und die Orgel muß in Rücksicht der Stärke und Schwäche mit den Singestimmen und Instrumenten in gehörigem Verhältnisse stehen, am wenigsten darf sie diese überschreien.

Ist der zu begleitende Satz ein Chor, wo mehrere Sänger zugleich singen, so ist auch die Begleitung etwas stärker zu nehmen. Doch müssen die Singestimmen nicht verdunkelt werden. Am zweckmäßigsten ist da die vierstimmige Begleitung.

Bei Arien, Duetten (von zwei Stimmen gesungen) Terzetten, (dreistimmig) und andern sanftern Sätzen, muß natürlich auch die Begleitung sanft seyn. Oft ist ein einziges sanftes achtfüßiges Register, mit einem dazu passenden sechszehnfüßigen im Pedale, hinreichend. Man kann auch dann die Accorde nur dreistimmig nehmen.

Das Rezitativ, ein Satz, der fast mehr nach gewissen Regeln gesprochen, als gesungen wird, erfordert für den Generalbaßspieler eine besondere Sorgfalt, weil es keine eigentlichen melodischen Gedanken hat, und auch oft in Rücksicht der Ausweichungen von den gewöhnlichen Regeln abweicht. Da der Sänger auch an keinen Takt gebunden ist, so muß sich der Orgelspieler genau nach der Singestimme richten. Am besten ists immer, wenn die Singestimme über den Baß geschrieben ist; der Orgelspieler kann dann auch, wo es nöthig wird, dem Sänger nachhelfen. Die Accorde werden bei Rezitativen gewöhnlich arpeggirt (gebrochen) angegeben.

Wenn über einer Stelle tasto solo steht, so zeigt dieß an, daß der Baß allein, ohne Accorde dazu zu nehmen, gespielt werden soll. Man hat auch in manchen Kirchenstücken Sätze mit obligater Orgel. In mehrstimmigen Stücken heißt eine solche Stimme obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden ist, daß sie einen Theil der Melodie führt, folglich, ohne das Stück zu verstümmeln, nicht entbehrt werden kann. Wenn dergleichen obligate Sätze für die Orgel vorkommen, so sind sie natürlich völlig vorgeschrieben. Hier fällt dann die Begleitung mit Accorden weg, und man hat blos die vorgeschriebenen Noten rein und mit Geschmack vorzutragen. Wenn die Orgel

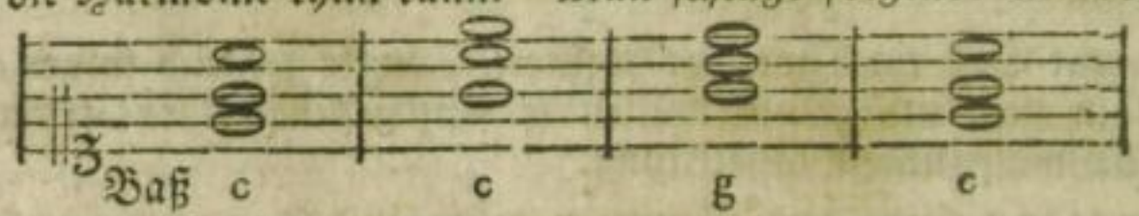
zwei Klaviere hat, so spielt man mit der rechten Hand die obligaten Stellen mit einem zweckmäßigen sich vor den andern etwas auszeichnenden Orgelregister. Wenn die Singestimme hervorstechen soll und die Melodie zu führen hat, so hat die Orgelstimme gemeiniglich unterdessen bezifferte Stellen, die wie gewöhnlich behandelt und mit einem andern Register, als das zu den obligaten Stellen gewählte, vorgetragen werden.

Vor dem Anfange der Musik hat der Orgelspieler gewöhnlich ein Vorspiel vorauszuschicken, während dessen die Instrumente eingestimmt werden können. Man wählt hierzu den zum Einstimmen schicklichsten Ton D dur. (Steht die Orgel im Chortone, welcher um einen ganzen Ton höher, als die gewöhnlichen Instrumente, ist, so muß aus C dur präludiret werden.) Um die Stimmenden nicht irre zu leiten, bleibt man hauptsächlich im Haupttone, oder weicht etwa nur in die Dominante aus, und gegen den Schluß macht man einen schicklichen Uebergang in den Ton, aus welchem die Musik beginnt. Es ist nicht nöthig, oft nicht zweckmäßig, zu diesem Vorspiele die volle Orgel zu nehmen. Geübtere Organisten müssen ein solches Vorspiel der darauf folgenden Musik, die ihnen freilich zuvor bekannt seyn muß, anzupassen suchen. Wenn der Organist ein lebhaftes, lärmendes Vorspiel hören ließe, und die Musik mit einem langsamen, ernsthaften oder klagenden Chore anfienge, so machte dieß seinem Geschmacke wenigstens nicht viel Ehre.

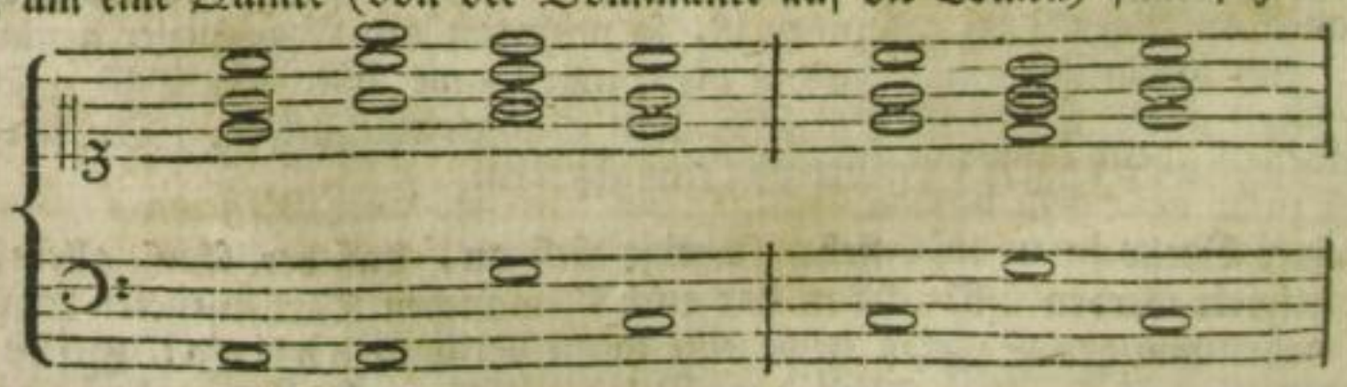
Wer eine Musik zweckmäßig begleiten lernen will, muß fleißig gute Kirchenstücke studiren und aufführen hören.

F) Von der Kadenz. (Tonschluß)

Wenn man das Gefühl einer Tonart in dem Gehöre festsetzen will, so geschieht dieß am sichersten dadurch, daß man den Dreiklang der Dominante vor dem Accorde auf der Tonika oder dem Haupttone vorhergehen läßt, weil die Rückkehr von der Dominante auf die Tonika der natürlichste Schritt ist, den die Harmonie thun kann. Man schlage folgende Accorde an:

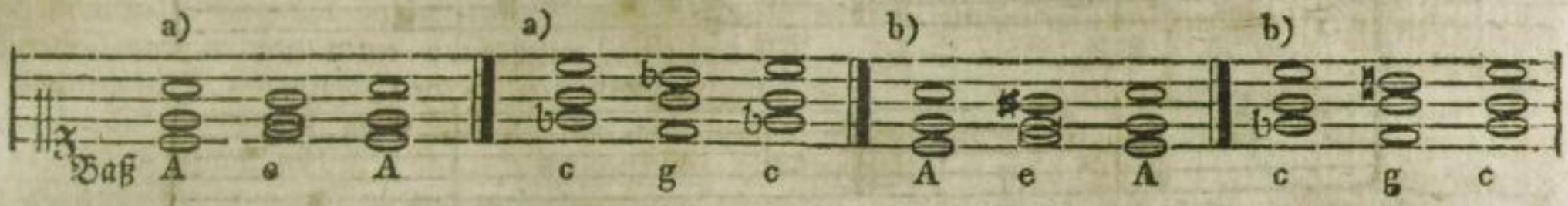


Nach dem vorletzten Accorde auf der Dominante G, neigt sich die Harmonie natürlich wieder nach dem Haupttone, und das Gehör wird mit dem letzten Accorde auf der Tonika völlig beruhiget. Noch vollkommener wird die Ruhe, wenn der vorletzte Accord, der die Ruhe ankündigt, etwas unvollkommenes hat, welches die Erwartung des letzten Accords noch mehr erweckt. Man darf zu dem Ende dem Accorde auf der Dominante nur die Septime beifügen. Durch diese wird das Gefühl des letzten Grundtons oder des Dreiklangs auf der Tonika bestimmter erweckt, und der Baß muß nothwendig um eine Quinte (von der Dominante auf die Tonika) fallen, z. B.

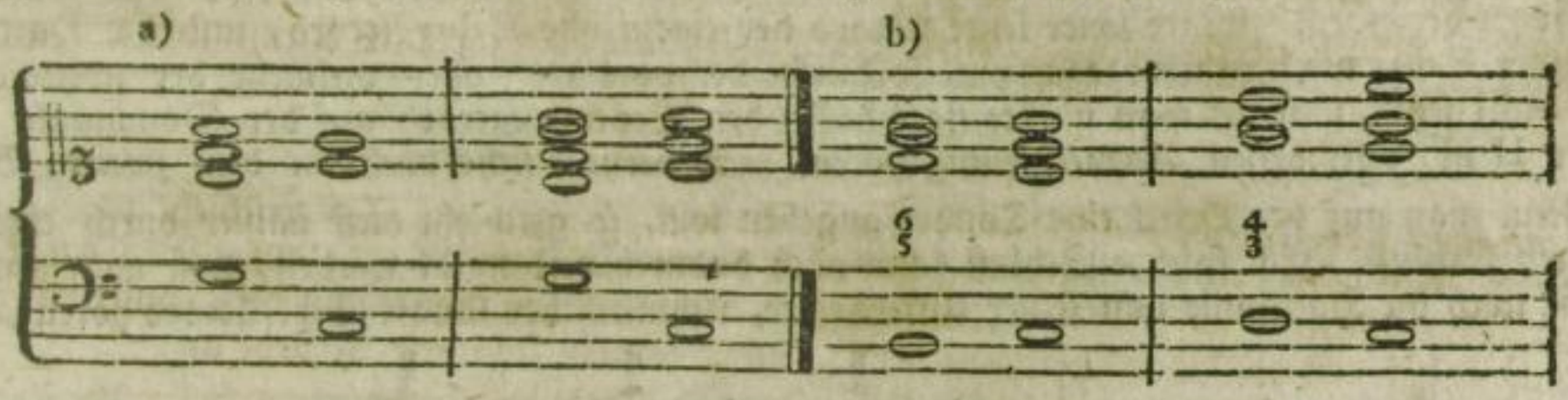


Man nennt dieß einen vollkommenen oder ganzen Schluß, eine ganze Kadenz, oder auch die harmonische (ganze) Kadenz. Jedes Tonstück endigt sich mit einem solchen Schlusse. Der vorletzte Baß- oder Grundton ist die Dominante mit dem Septimenaccorde, auf welchen der Dreiklang

des Haupttons folgen muß. Soll bei einem Stücke zur Abwechselung eine andere Tonart in die Stelle des Haupttons treten, so wird das Gehör durch einen solchen Schluß auch in der neuen Tonart festgesetzt. Der Dominantenaccord muß bei einer Kadenz, auch bei einem Molltone, allezeit die große Terz bei sich haben, weil diese der Leiteton oder das Subsemitonium von der Tonika ist. Man wird nie einen Schluß wie bei a) finden, und das ungebildetste Ohr wird bemerken, daß er wie bei b) beschaffen seyn muß, z. B.



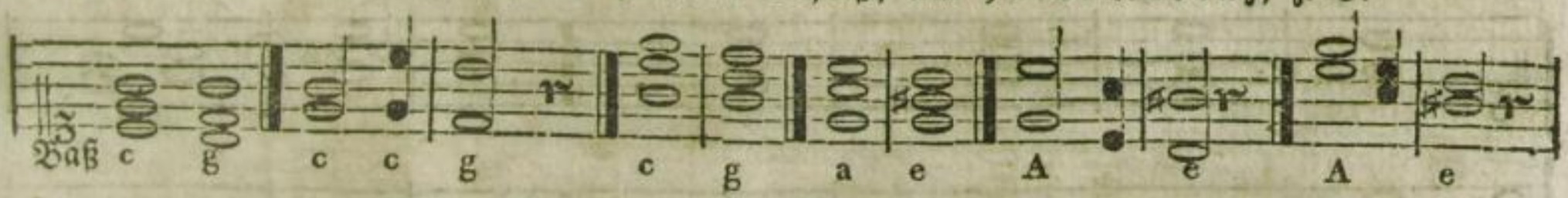
Weniger vollkommen wird die Ruhe bei einem Schlusse, wenn man den letzten Dreiklang auf der Tonika in einer solchen Lage nimmt, daß nicht die Octave, sondern die Terz oder Quinte oben liegt. Man sehe die folgenden Beispiele bei a). Noch mehr wird die Ruhe bei einem Schlusse geschwächt, wenn der (vorletzte) Septimenaccord verwechselt wird, wie bei b).



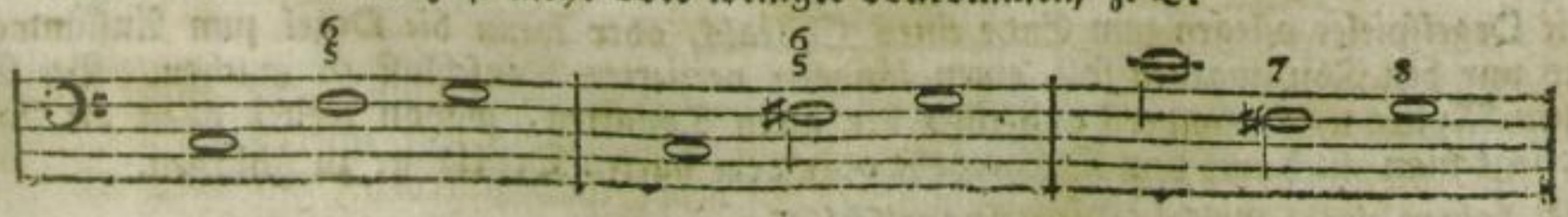
In der Mitte eines Stücks, wo nur ein Abschnitt oder kurzer Ruhepunkt seyn, oder wenn sich eine neue Tonart, wohin man ausgewichen ist, nicht ganz in dem Gehöre festsetzen soll, bedient man sich solcher minder vollkommenen Schlüsse.

Der vorletzte, nehmlich der Dominantenaccord, fällt bei einem Schlusse auf den schlechten Takttheil.

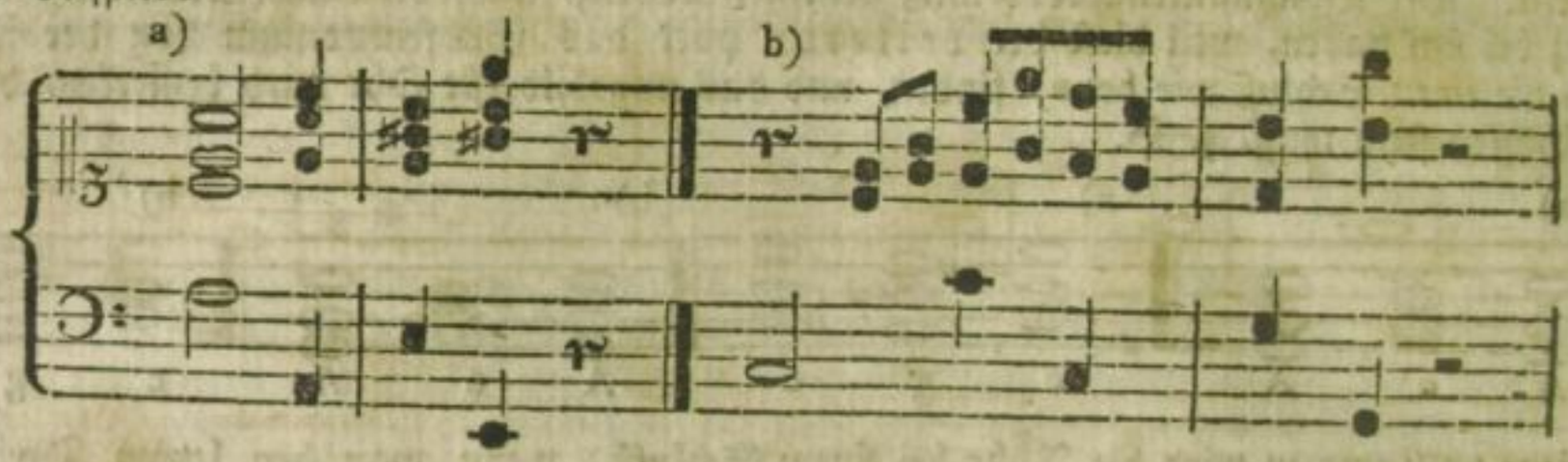
Ein Abschnitt, wo der vorletzte Accord der Dreiklang auf der Tonika, und der letzte der Dreiklang auf der Dominante ist, heißt ein halber Schluß, eine halbe Kadenz, z. B.



Mit der halben Kadenz kann nur ein Abschnitt eines Stücks, nicht das Stück selbst endigen. Die Harmonie ist zwar bei einem halben Schlusse konsonirend, aber sie bewirkt nur einen Stillstand und beruhigt das Gehör nicht völlig, weil sie nicht auf dem Haupttone, sondern nur auf dessen Quinte endigt. Auch die halbe Kadenz ist mehr oder weniger vollkommen, z. B.

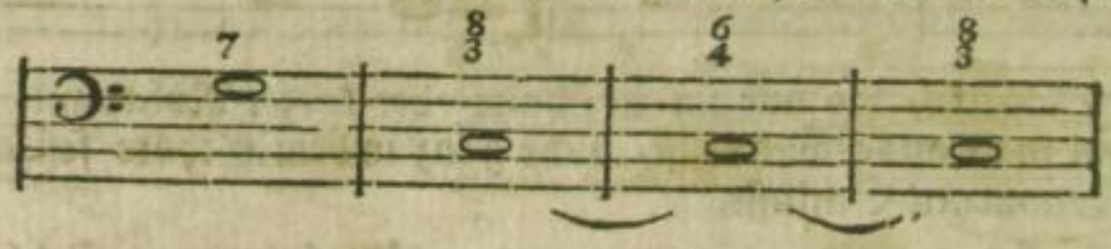


Anfänger fallen leicht in den Fehler, daß sie bei einem halben Schlusse die Dominante für den Hauptton halten, und glauben, die Harmonie sey in diese Tonart übergegangen. Man betrachte folgendes Beispiel:

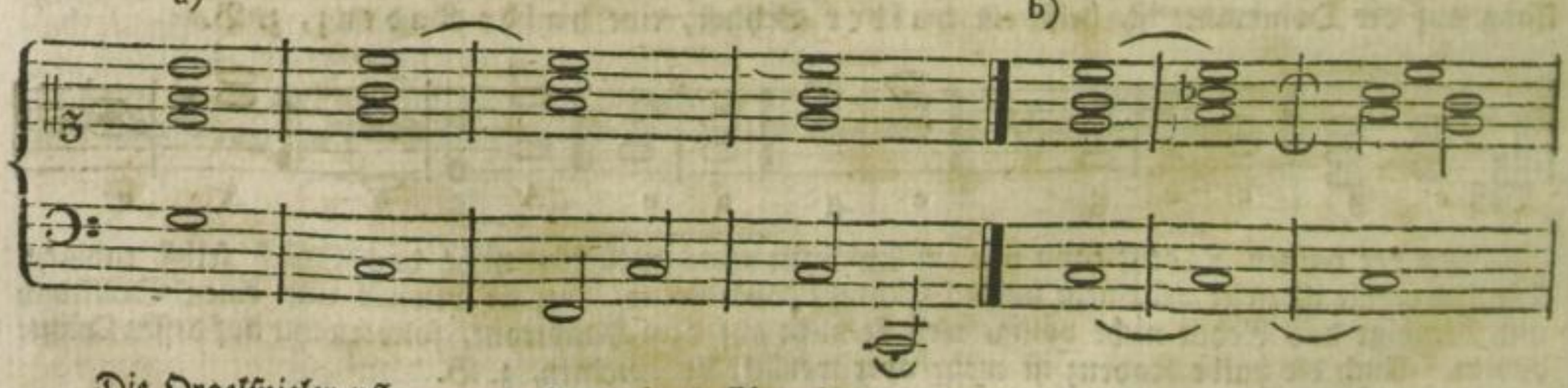


Der letzte Accord in dem Beispiele bei a) ist zwar der E dur Accord, die Harmonie ist aber nicht wirklich in die Tonart E dur übergegangen, man hat diesen Accord nur als den Dominantenaccord von A moll zu betrachten, denn das Gehör hält diese Tonart immer noch fest, und erwartet die Rückkehr zu derselben. Wäre jener letzte Accord der eigentliche E dur Accord, und die Harmonie in die Tonart E dur wirklich übergegangen, so dürfte der vorletzte (oder vielmehr der zweite) Accord nicht A moll seyn, sondern man müßte statt dessen den Septimenaccord auf der Dominante von E, (welches H ist) oder dessen Verwechselung hören. So verhält sichs auch mit dem zweiten Beispiele.

Wenn man auf der Orgel eine Tonart angeben will, so geschieht dieß immer durch einen vollkommenen Schluß. Ein solcher Schluß kann auch dadurch verlängert werden, daß man zum letzten Baßtone noch die Harmonie von seiner Unterquinte, nehmlich den Quart-Sext-Accord hören läßt, z. B.



Man schlägt auch die Unterquinte des Grundtons bisweilen selbst an, nimmt auch wohl die kleine Terz dazu. (Doch ist dieser Schluß bei Molltönen nicht sehr gewöhnlich.) Z. B.

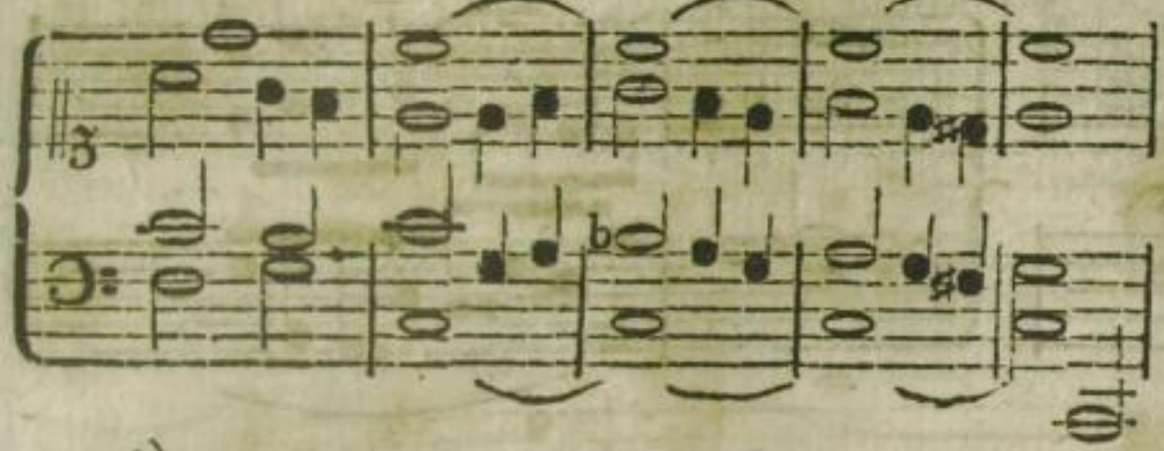


Die Orgelspieler pflegen zum Ende eines Chorals, oder wenn die Orgel zum Anstimmen eines Gesangs nur den Ton angeben soll, einen längern verzierten Tonschluß zu machen. Bei Chorälen aus einem Molltone, (besonders aus einer der alten Tonarten, wovon weiter oben die Rede seyn wird) pflegt man auch mit dem Duraccorde oder dem harten Dreiklange zu schließen.

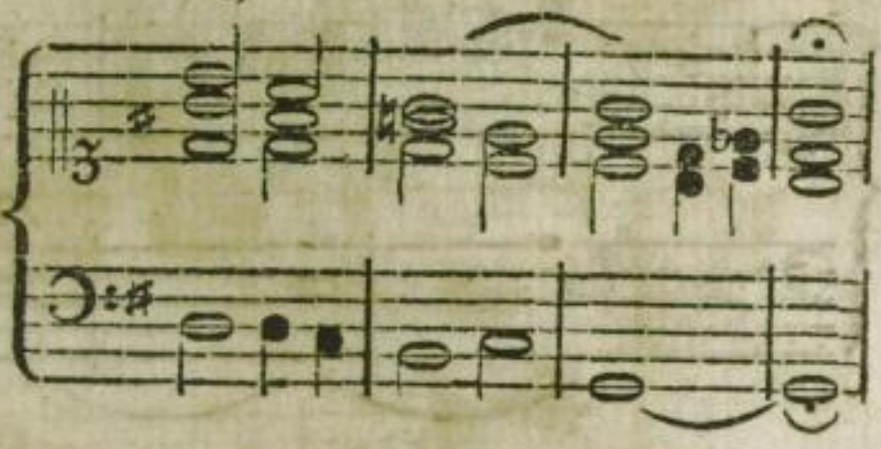
Hier folgen einige Beispiele von Choralschlüssen.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/74

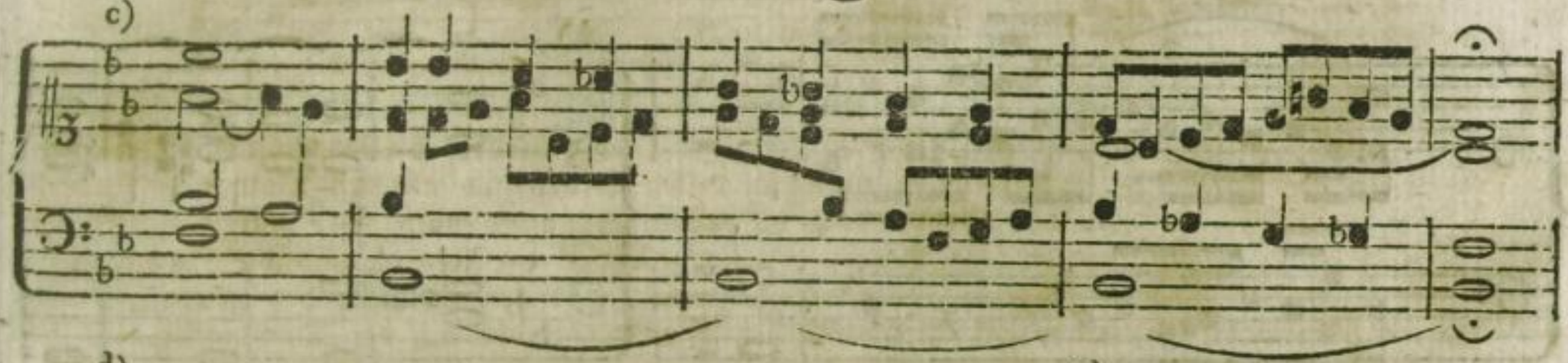
a)



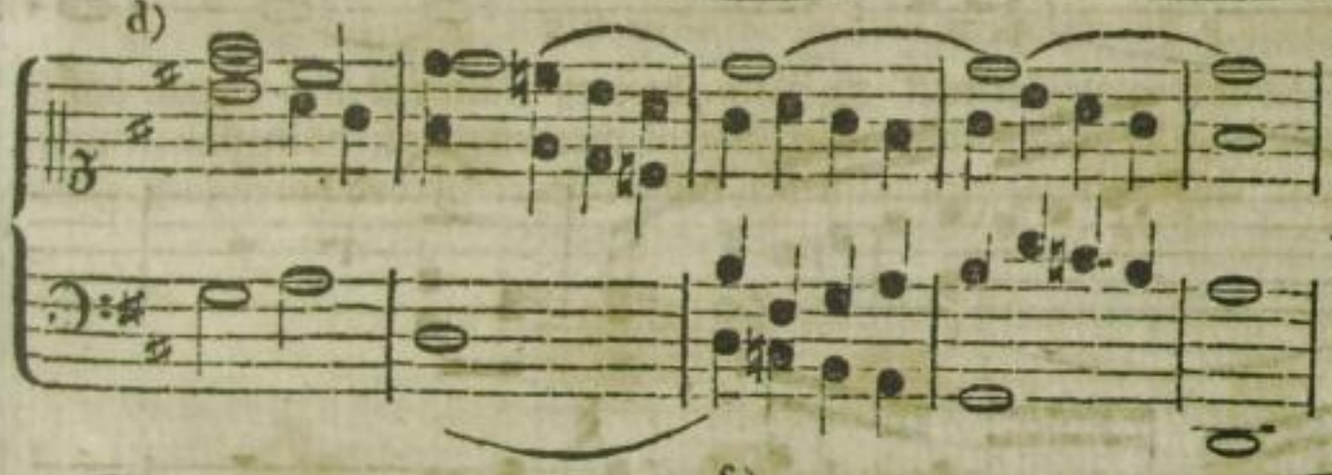
b)



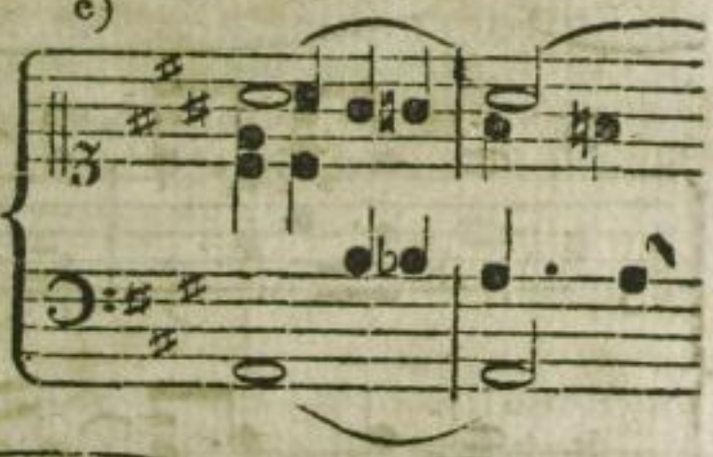
c)



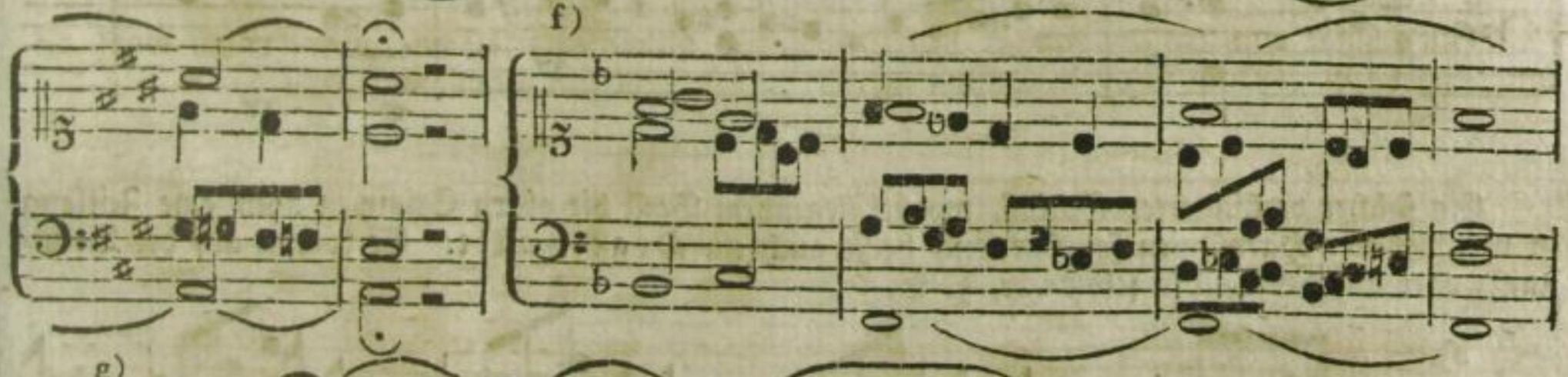
d)



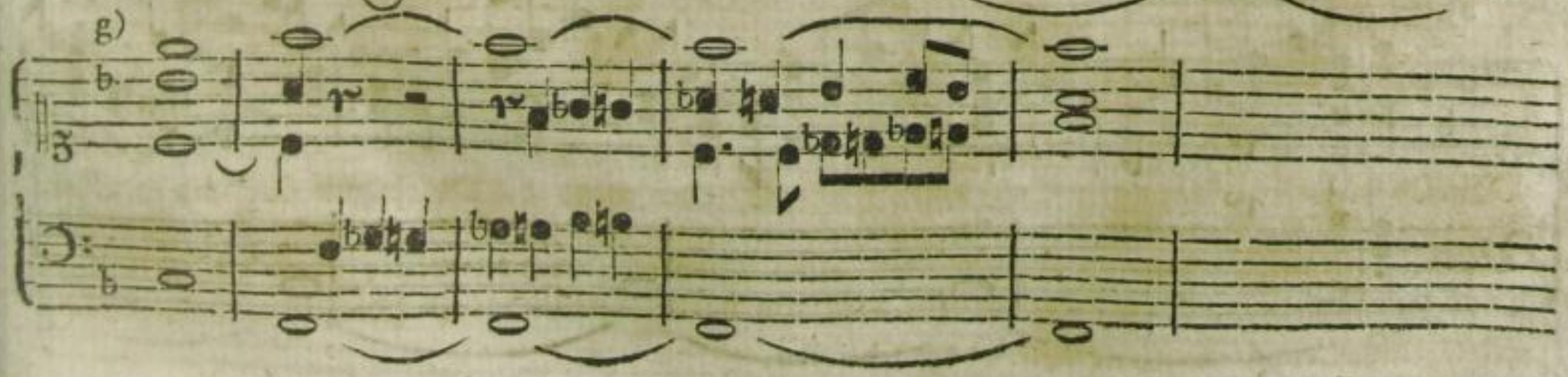
e)



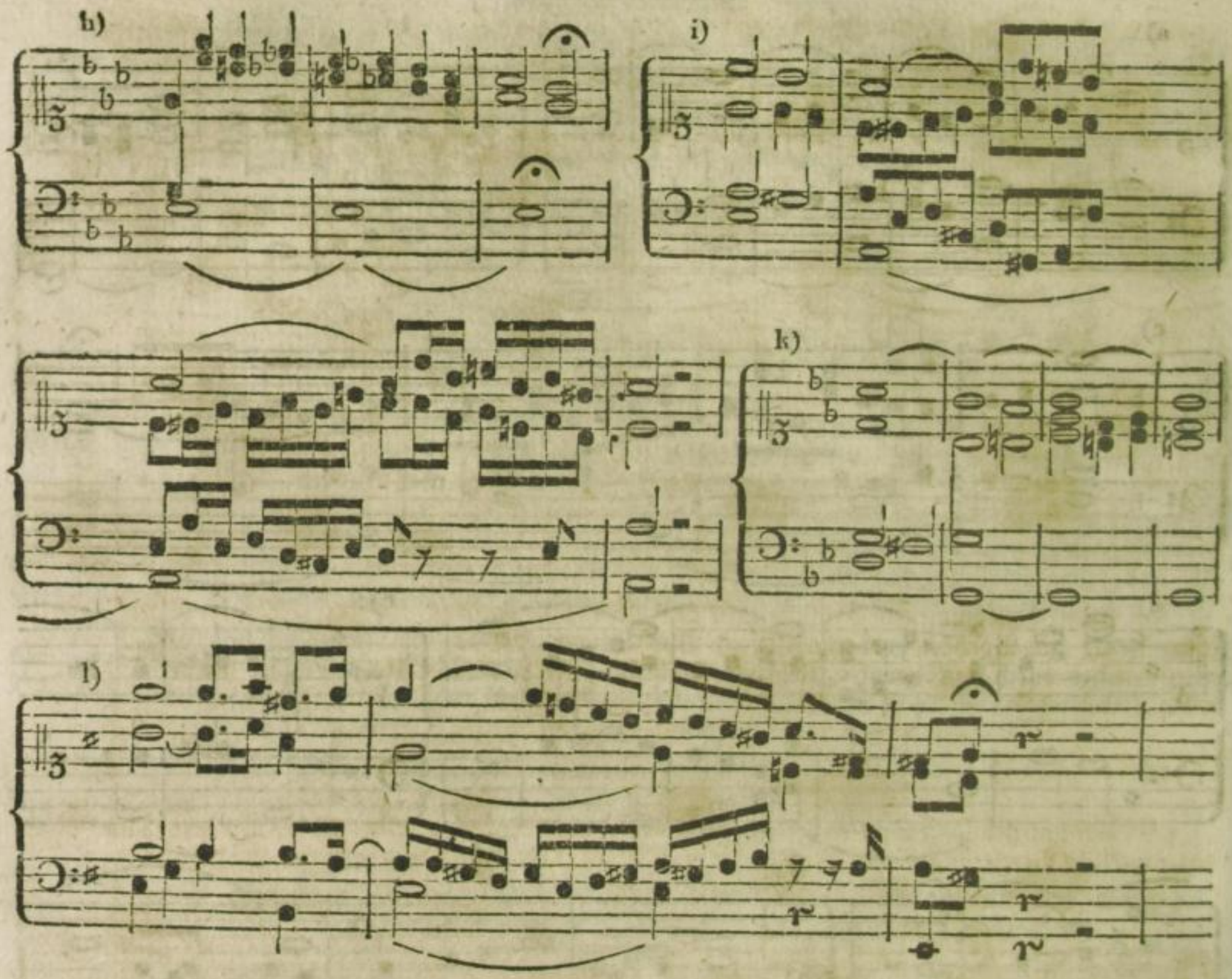
f)



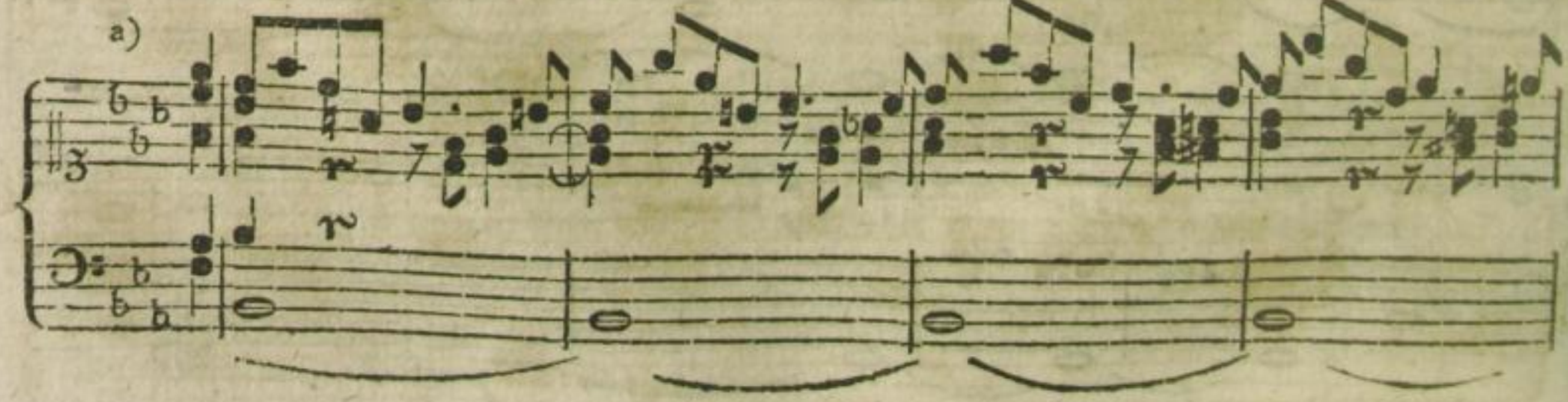
g)



Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/75



Ein solcher verlängerter Schluß, wo bei liegendem Basse die obern Stimmen noch eine Zeitlang in verschiedenen Harmonien fortschreiten, heißt auch ein Orgelpunkt. Er kommt auf der Dominante oder auf der Tonika selbst vor, z. B.



Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/76

b)

Bei einem vollkommenen Schlusse geht dem vorletzten Accorde auf der Dominante der Quart-Sext-Accord als Vorhalt vorher. Dieser Vorhalt wird oft über die gewöhnliche Taktzeit verlängert, welches durch das darüber stehende Zeichen, (𝄐) das man eine Fermate nennt, angedeutet wird, z. B.

Geübte und gebildete Spieler bringen bei einem solchen Ruhepunkte, statt blos den Accord auszuhalten, schickliche Verzierungen an. Man findet auch in guten Orgelstücken dergleichen angebracht, z. B.

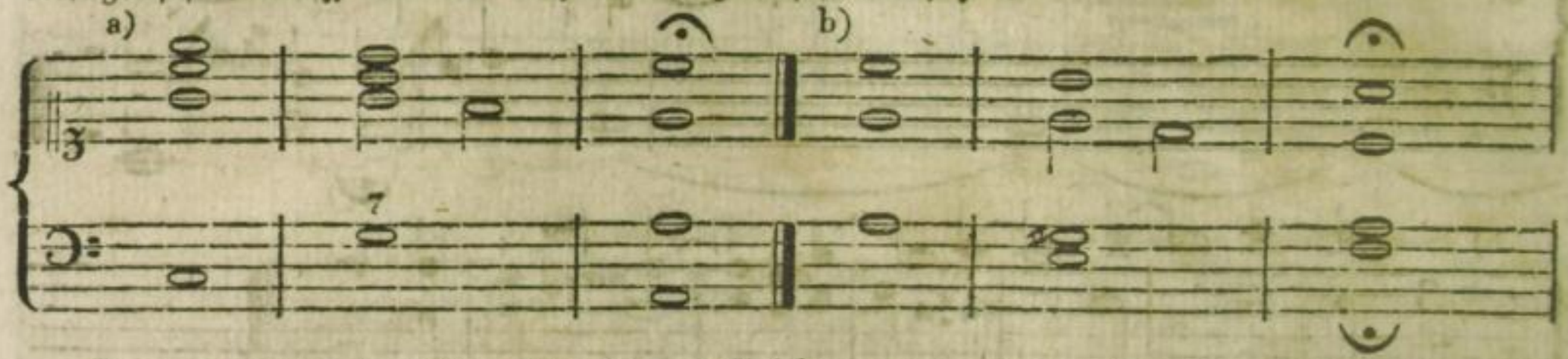
ten.

tr

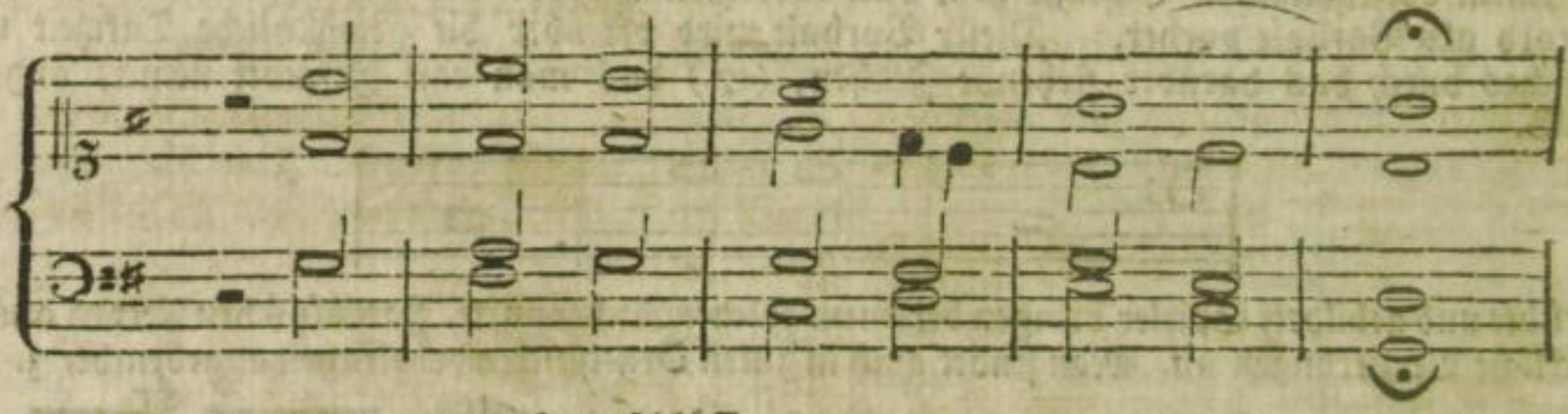
tr

Eine solche Verzierung, die man auch eine Kadenz nennt, erfordert Geschmack und Kenntniß der Harmonie, und ist folglich nicht Sache des Anfängers.

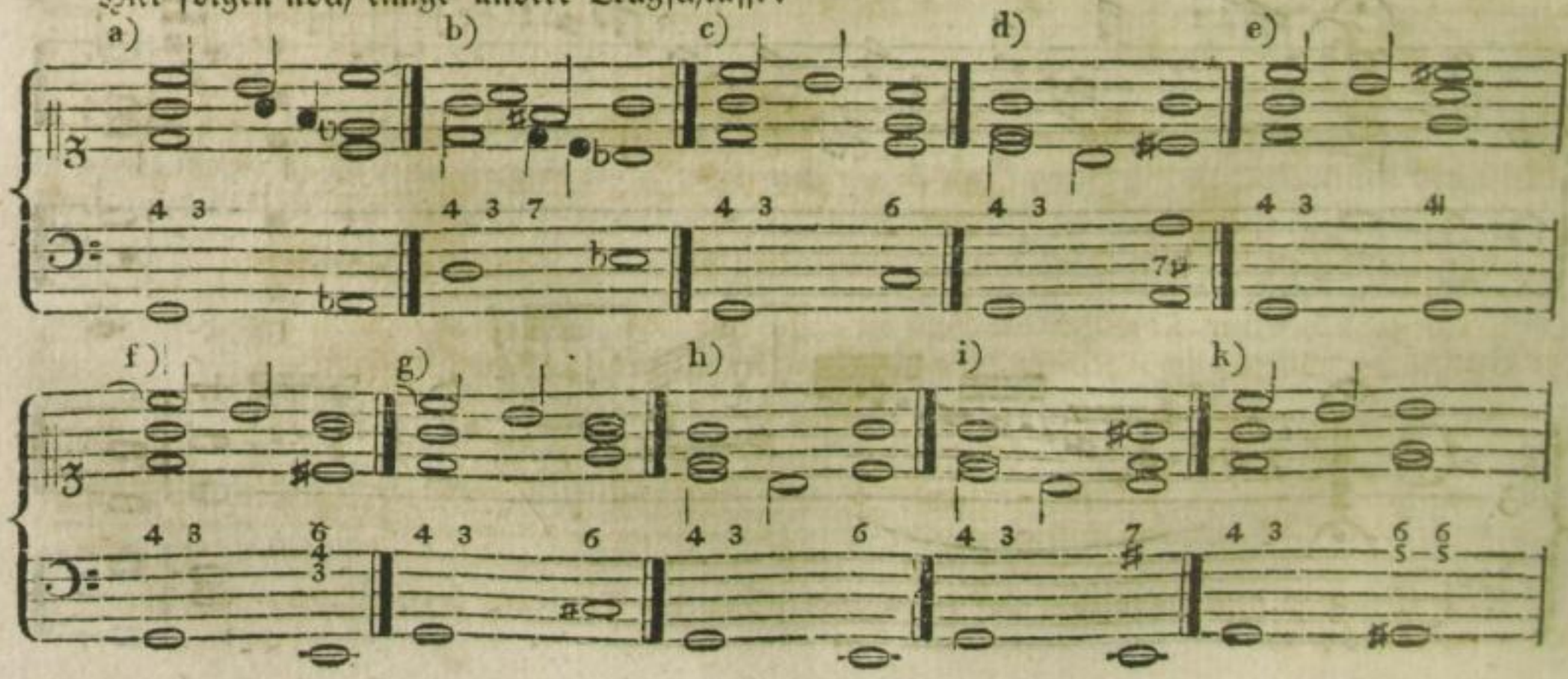
Wenn nach dem Accorde auf der Dominante der Schluß in den Hauptton erwartet wird, an dessen Stelle aber ein andrer Accord sich hören läßt, so nennt man dieß einen Trugschluß, (eine betrügerische Kadenz) weil das Gehör dabei getäuscht wird, z. B.

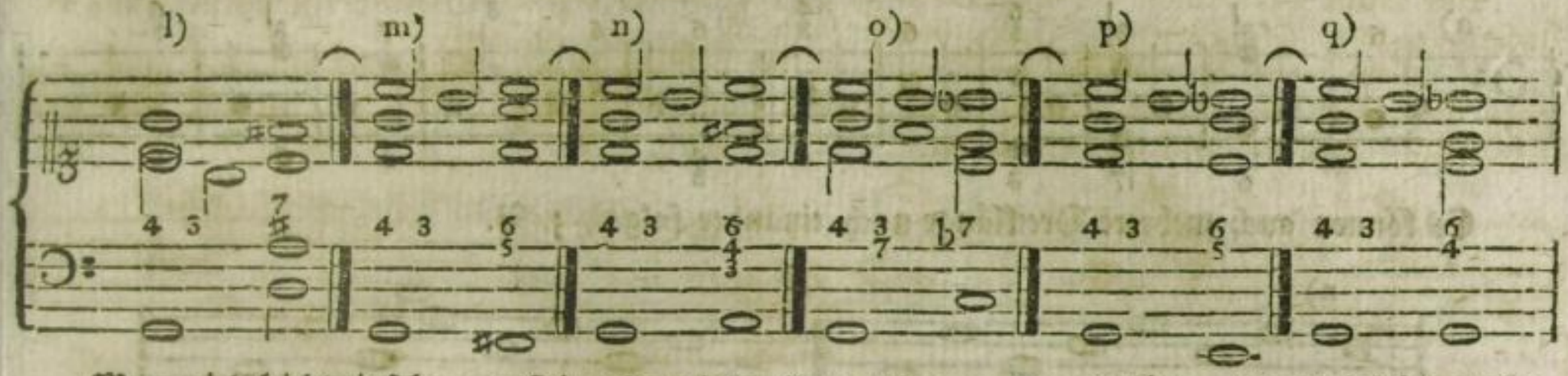


In diesen beiden Beispielen erwartet das Gehör nach dem zweiten Accorde, daß der Baß eine Quinte fallen und in den Hauptton schließen soll, es wird aber getäuscht, denn statt des Accords auf der Tonika folgt der Accord auf der Sexte des Haupttons. Solche Trugschlüsse, wie das vorstehende Beispiel bei a) kann man auch in Chorälen beim Schlusse einer Zeile anbringen. Auch zu Ende des Verses ist dieser Schluß auch auf diese Weise anzuwenden, daß man mittelst des Accords der Unterquinte in den Hauptton übergeht, wobei die Oberstimme liegen kann, z. B.



Hier folgen noch einige andere Trugschlüsse:



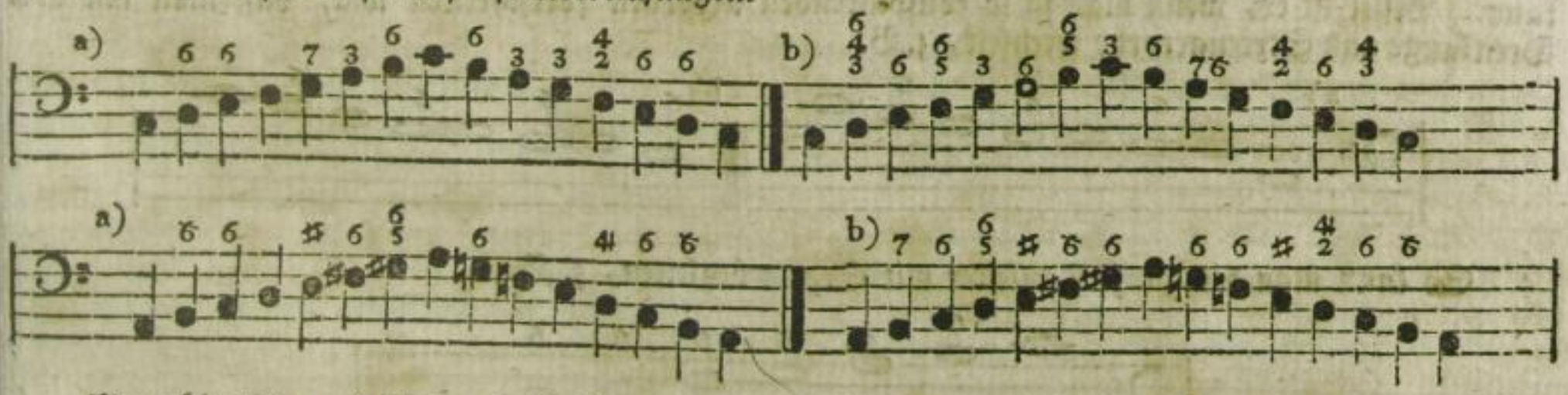


Man wird leicht einsehen, daß in allen diesen Exempeln von Trugschlüssen, (das bei b) ausgenommen) nach dem ersten Baßtone G, wenn man einen vollkommenen Schluß machen wollte, C als Grundton folgen sollte.

G) Von der harmonischen Fortschreitung in einer und derselben Tonart.

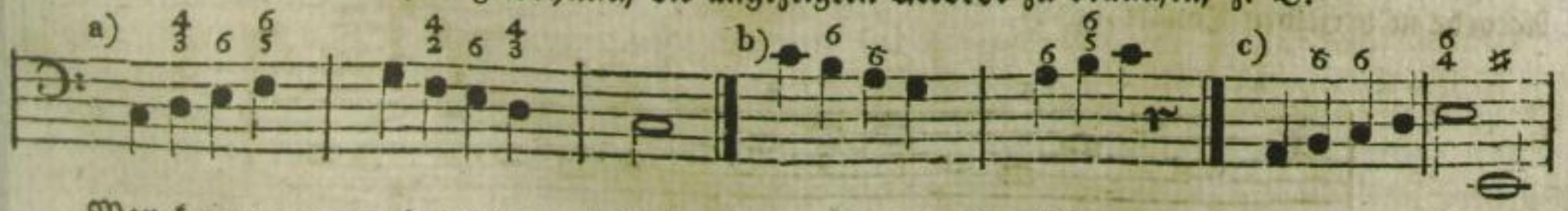
Jedes Tonstück ist eigentlich eine Folge von Accorden. Bei ihrer Fortschreitung wird erfordert, daß die Harmonie rein und fließend sey. Rein ist sie, wenn verbotene Quinten- und Octavenfolgen vermieden, und die Dissonanzen gehörig vorbereitet und aufgelöset sind. Wenn die Accorde in genauem natürlichen Zusammenhange stehen, und das Gehör bei der Fortschreitung von einem zum andern keine Härte empfindet, dann ist die Harmonie fließend. Hier ist fürs erste nur die Rede von der Fortschreitung der Accorde in einer und derselben Tonart.

Um in einer Tonart gehörig und regelmäßig fortschreiten, oder eine zusammenhängende Folge von Accorden angeben zu können, muß man wissen, welcher Accord auf jeden Ton der Tonleiter zu nehmen ist. Hier folgen die Tonleitern C dur und A moll mit Bezifferung der gewöhnlichen Accorde. Man findet freilich oft Abweichungen.



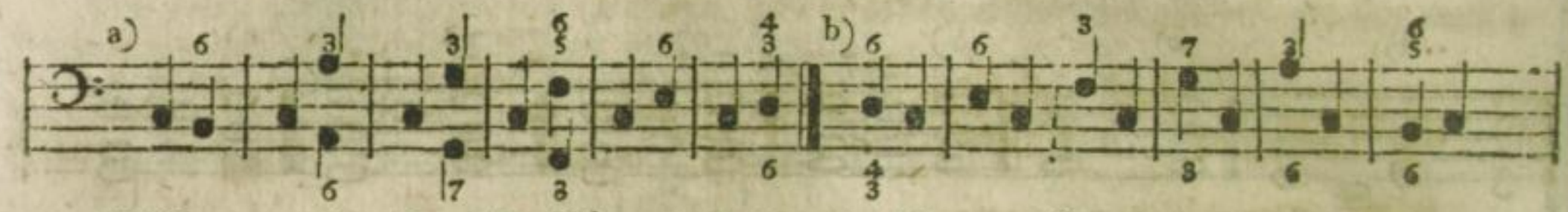
Man übe sich nach diesen Beispielen, die Tonleitern durch alle Tonarten zu begleiten.

Selten geht in einem Tonstücke der Baß die ganze Tonleiter auf und ab. Auch wenn er nur einige Stufen fortschreitet, sind gewöhnlich die angezeigten Accorde zu brauchen, z. B.

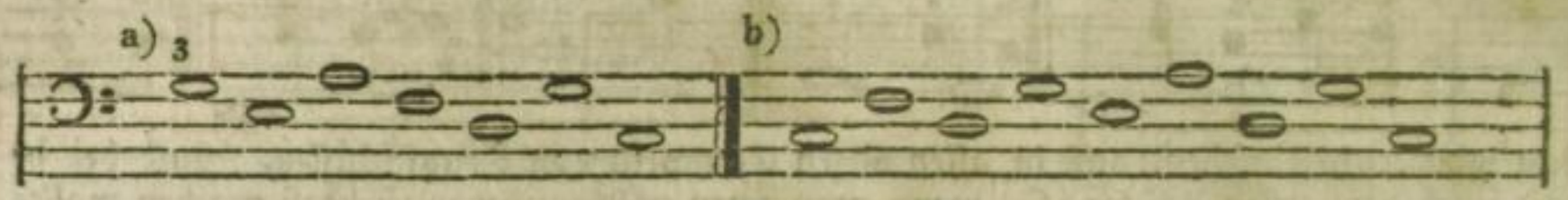


Man kann von dem Haupttone auf jeden andern Ton der Tonleiter fortschreiten, und eben so auch umgekehrt, z. B.

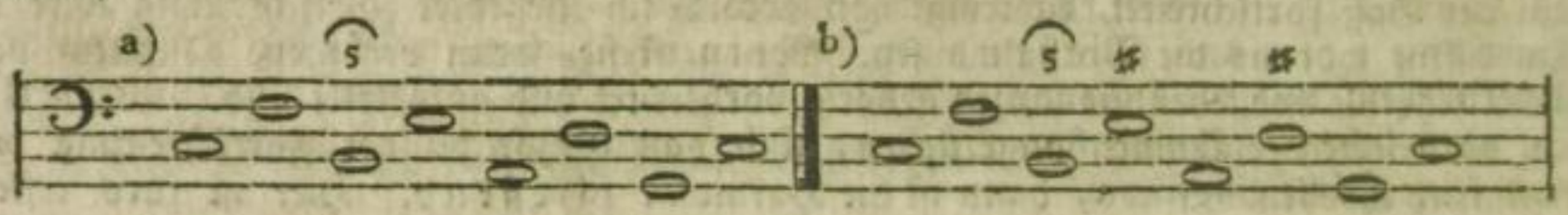
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/79



Es können auch mehrere Dreiklänge nach einander folgen, z. B.

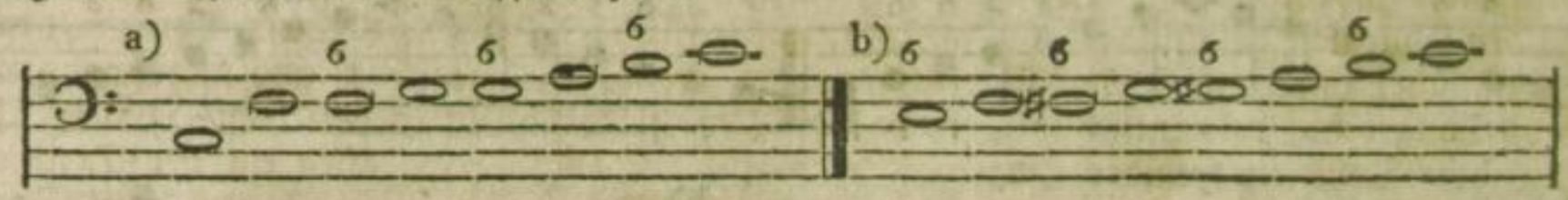


Eine gewöhnliche und natürliche Fortschreitung in Dreiklängen ist, wenn der Baß abwechselnd um eine Quarte steigt und um eine Quinte fällt. Auf der Secunde und Terz des Haupttons, welche in der Tonleiter nur die kleine Terz haben, kann man auch den harten Dreiklang nehmen, wie in dem Beispiele bei b).

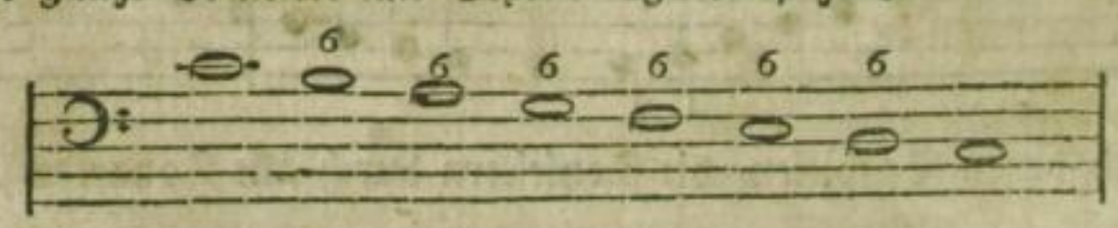


In diesen Exempeln kommt der verminderte Dreiklang vor. Er ist durch die 5 mit dem Bogen angezeigt.

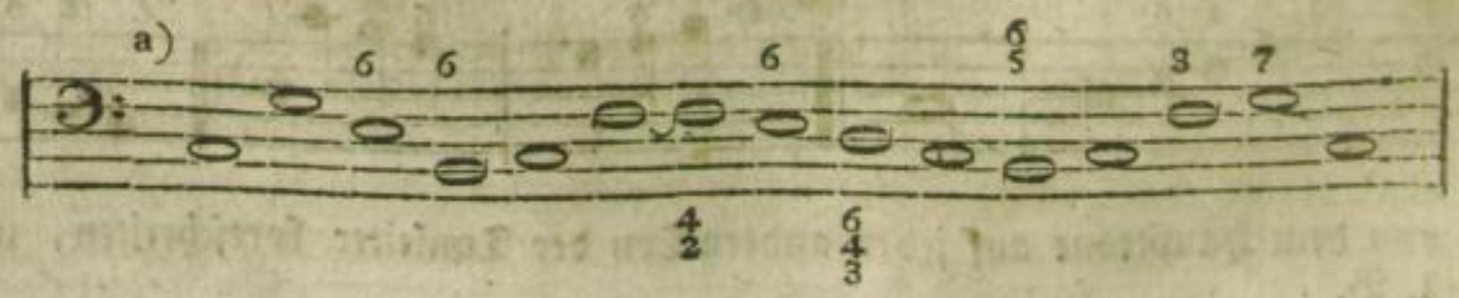
Die Fortschreitung mit lauter Dreiklängen giebt der Musik wenig Reiz, weil die Folge der Accorde zu willkührlich ist und man wegen des vollkommenen Wohlklanges auf jedem stehen bleiben kann. Besser ist es, wenn man ja in konsonirenden Accorden fortschreiten will, daß man mit dem Dreiklange und Sextenaccorde wechselt, z. B.



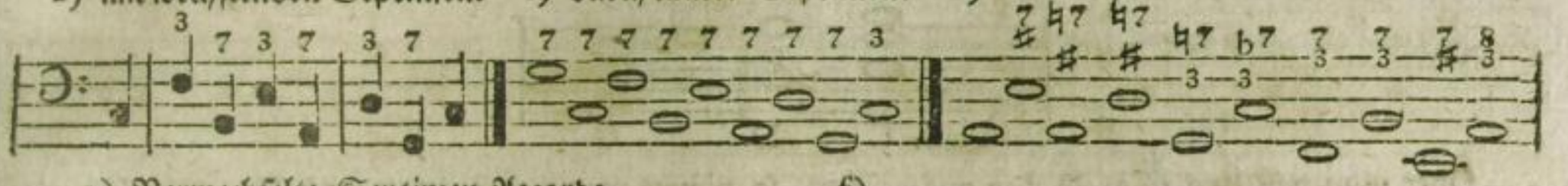
So kann man die ganze Tonleiter mit Sexten begleiten, z. B.



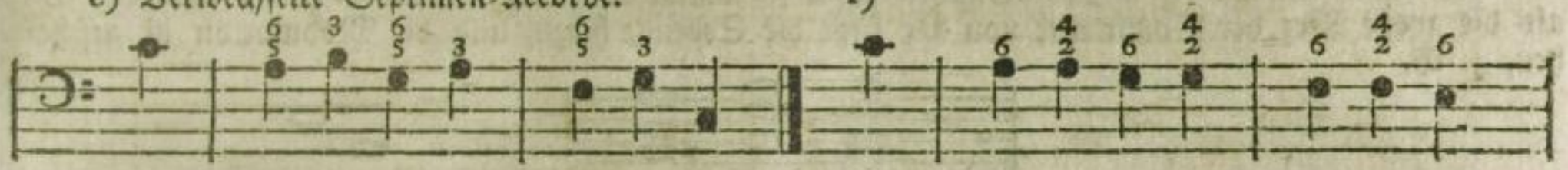
Der Septimen-Accord mit seinen Verwechselungen giebt schon eine lange Folge fortschreitender Accorde in derselben Tonart, z. B.



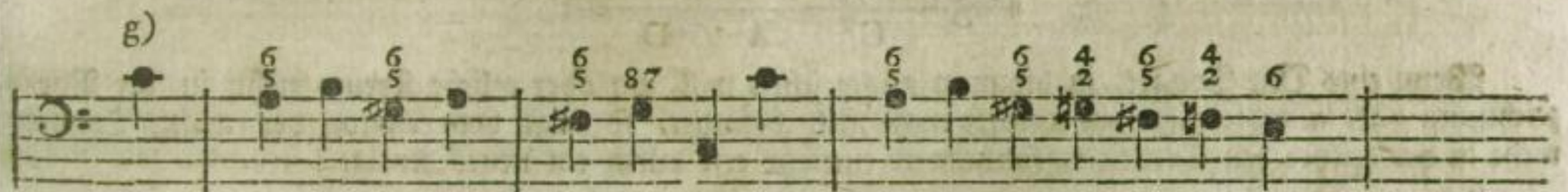
b) mit wechselnden Septimen. c) durch lauter Septimen. d)



e) Verwechselte Septimen-Accorde. f)



g)

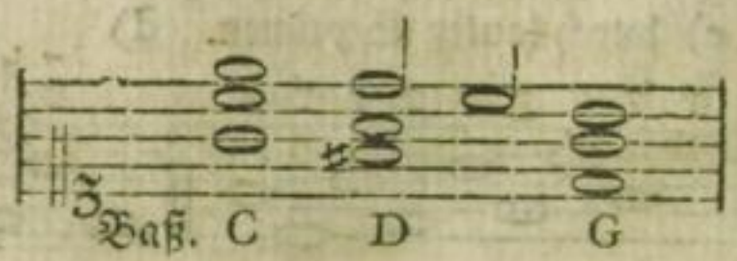


Wenn der Baß fortschreitet, kann man gewöhnlich ein Intervall, oder einige in den obern Stimmen liegen lassen, woraus die Vorhalte oder Bindungen entstehen, welche der Musik vielen Reiz geben. (Man sehe die vorstehenden Beispiele bei c und d.) Daß die None der Octave, die Septime der Sexte, die Sexte der Quinte, die Quarte der Terz auch vorgehalten werden kann, ist schon weiter oben erinnert worden.

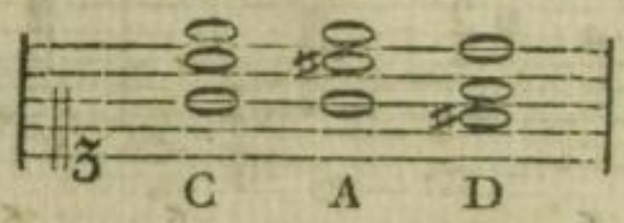
H) Von der Modulation oder Ausweichung in andere Tonarten.

Eins der wirksamsten Mittel, die Musik angenehm zu machen, ist das Ausweichen aus der Haupttonart in andere Tonarten. In jedem nicht ganz kurzen Tonstücke wird die Haupttonart bisweilen verlassen und in eine andere übergegangen. Dem Orgelspieler ist es höchst nöthig, diese Kunst, nehmlich aus einer Tonart in eine andere zu moduliren oder auszuweichen, gehörig zu verstehen, weil er außerdem nicht im Stande ist, erträgliche und harmonisch-richtige Zwischenspiele und brauchbare Vorspiele zu den Chorälen zu erfinden. Man kann auf verschiedene Art aus einem Tone in den andern ausweichen, aber immer muß die Ausweichung oder Modulation natürlich und ungezwungen seyn.

Jede Tonart hat bekanntlich ihre eigene Tonleiter. Man bleibt in derselben Tonart, so lange man kein ihrer Tonleiter fremdes Intervall einmischt. Sobald man aber ein der Tonleiter nicht eigenthümlich zugehörendes Intervall hören läßt, so kündigt man auch schon eine neue Tonart an. Besonders ist das Subsemitonium oder der Leiteton einer Tonart am schicklichsten, sie anzukündigen, wenn dieser anders nicht schon in der Tonleiter der Haupttonart, von welcher man ausweichen will, befindlich ist. Man will z. B. von C dur in G dur übergehen. Der Ton Fis ist von G dur der Leiteton und liegt nicht in der Tonleiter von C dur. Läßt man also den Ton Fis hören, so kündigt man schon dadurch die Tonart G an, das Gehör erwartet, daß die Tonart C verlassen und G an ihre Stelle treten werde. Durch dieß Ankündigen aber ist die Ausweichung noch nicht völlig geschehen. Wenn man aber einen der angekündigten Tonart eigenthümlich zugehörenden Accord hören läßt, dann ist man auch schon dahin ausgewichen. Man hat z. B. durch den Ton Fis die Tonart G angekündigt. Nimmt man dazu den natürlichen Grundton D, die Dominante von G, (denn das Subsemitonium ist, wie bekannt, allezeit die große Terz von dem Dreiklange der Dominante) so ist nichts natürlicher, als daß hernach der G Accord folgen muß. Wird diesem Accorde auf der Dominante D noch die Septime C beigefügt, so entsteht eine vollkommene Kadenz, und die Ausweichung ist vollendet, die Tonart G hat sich in dem Gehöre festgesetzt, und man kann nun darinne weiter fortgehen, z. B.

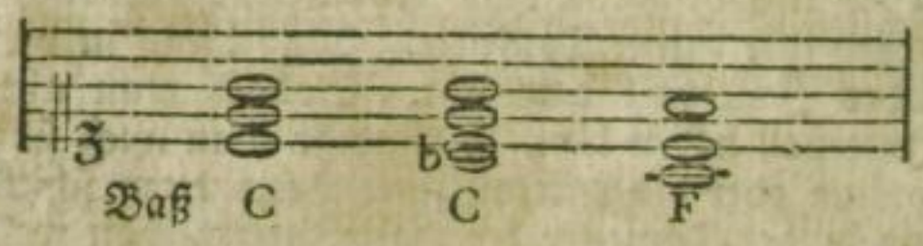


Oder man will aus C in D dur ausweichen, so nimmt man den Leiteton von D, nehmlich cis als die große Terz der Dominante von D, fügt die Septime hinzu, und die Modulation ist geschehen, z. B.



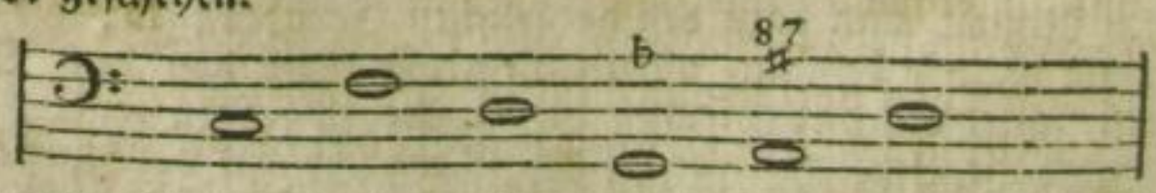
Wenn eine Dur-Tonart, in die man ausweichen will, ein oder etliche Kreuze mehr in der Vorzeichnung hat, als diejenige, in welcher man sich befindet, so liegt der Leiteton der neuen Tonart nicht in der zeitherigen Tonleiter, sondern er entsteht erst durch ein neues Kreuz.

Ist aber der Leiteton der Tonart, in welche man übergehen will, schon in der Tonleiter der bisherigen Tonart, von welcher auszugehen ist, befindlich, (wie es bei jeder Durtonart, die ein oder etliche b mehr vorgezeichnet hat, der Fall ist,) so kann solcher nicht zum Ankündigen der neuen Tonart gebraucht werden. Dagegen wird die Quarte derselben der bisherigen Tonleiter fremd seyn und erst durch Vorsetzung eines b hervorgebracht werden müssen. Diese ist dann ebenfalls dazu geschickt, die neue Tonart anzukündigen, denn sie ist der zweite Leiteton in der Tonleiter des Tons, wohin man moduliren will, weil sie einen halben Ton abwärts auf die große Terz der Tonika führt. Nimmt man zu derselben die Dominante der Tonart, die sie ankündigt, als Grundton, so hat man den Septimenaccord, der die Ausweichung vollendet und die neue Tonart nothwendig in dem Gehöre festsetzt. Man will z. B. aus C dur ins F dur moduliren. Das Subsemitonium von F ist der Ton E, dieses Intervall aber liegt schon in der C Tonleiter, dagegen aber ist die Quarte von F, nehmlich B, nicht darinnen befindlich, und man kann also mit B die Tonart F ankündigen. Nimmt man dazu C, die Dominante von F, als Grundton, so entsteht der Septimenaccord, welcher die Folge des Dreiklanges von F dur bestimmt. Man ist nun aus C ins F ausgewichen, z. B.



Jedes neue Kreuz oder b kündigt also eine neue Tonart an, und mittelst des Septimenaccords auf der Dominante des angekündigten Tons wird die Ausweichung vollendet.

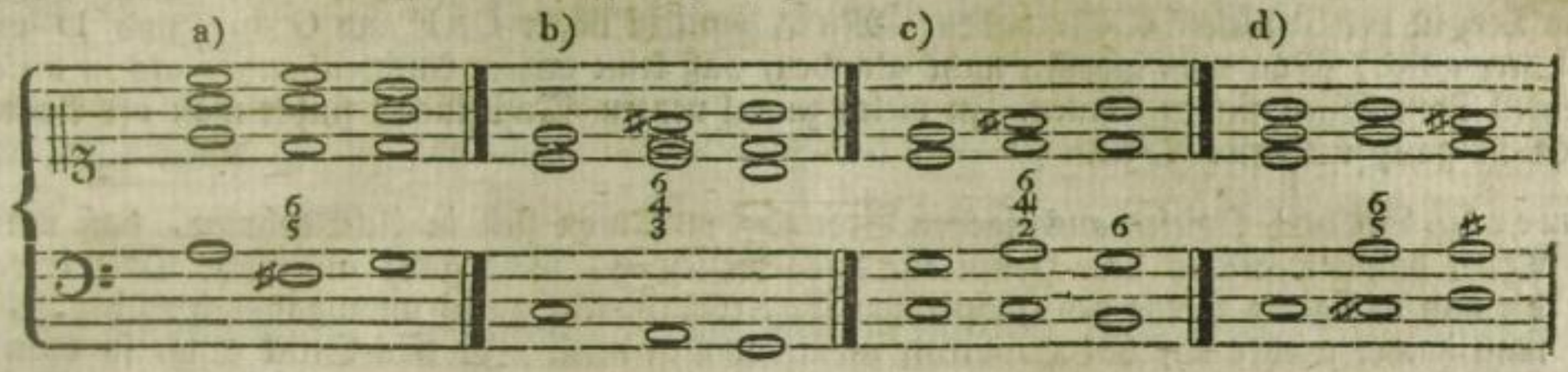
Wenn man in einen Mollton ausweichen will, so kann auch die Sexte, die in der Molltonleiter klein ist, zur Ankündigung dienen, wenn sie anders nicht schon in der Tonleiter des Tons, von welchem man ausgeht, befindlich ist. Man will z. B. aus C dur ins D moll moduliren. Dieß kann durch folgende Accorde geschehen.



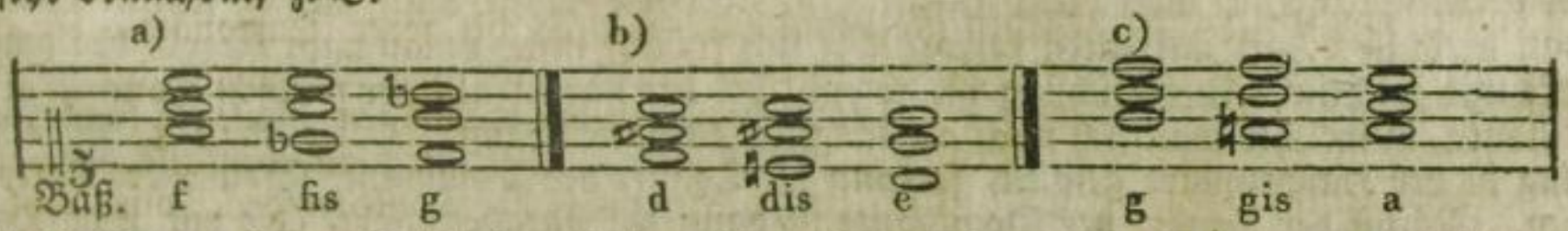
Man sieht hier, daß das b in dem vierten Accorde die Tonart D moll ankündigt, die vollkommene Ausweichung geschieht erst, wie allezeit, durch den Septimenaccord auf der Dominante.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/82

Wenn man sich in der neuen Tonart nicht aufhalten oder nicht völlig darinnen festsetzen will, so macht man keine vollkommene Kadenz, sondern nimmt statt des eigentlichen Septimenaccords auf der Dominante eine von dessen Verwechselungen, z. B.



Hat man den Leiteton, der die neue Tonart ankündigt, im Basse, (statt der Dominante die grosse Terz derselben) wie in den vorstehenden Beispielen bei a) und d), und man will die angekündigte Tonart in Moll nehmen, so ist statt des $\frac{6}{5}$ Accords auf dem Leitetone der verminderte Septimenaccord sehr brauchbar, z. B.

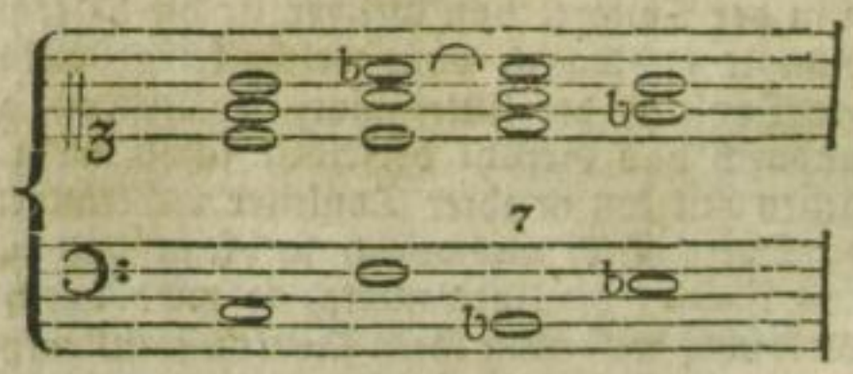


Die bisher gegebenen Beispiele enthalten blos Ausweichungen in Tonarten, die nicht weit von einander entfernt, oder die nahe mit einander verwandt sind. Schwieriger ist die Modulation nach einer entferntern, nicht nahe verwandten Tonart. Je mehr Intervalle in der Tonleiter der Tonart, wohin man ausweichen will, aus der Tonleiter der Tonart, worinne man ist, fehlen, oder durch Versetzungszeichen verändert werden, desto weiter sind diese Tonarten von einander entfernt. Je weniger aber Intervalle in der neuen Tonleiter aus der bisherigen fehlen oder verändert sind, desto näher ist die Verwandtschaft. Die Tonart der Ober- und Unterquinte ist allezeit die nächst verwandte, weil von der Tonleiter der vorigen Tonart nur ein Intervall verändert wird. (So ist z. B. mit C dur, G und F dur am nächsten verwandt, weil in der Tonleiter G nur fis statt F, in der Tonleiter F aber nur b statt h genommen wird, die übrigen Intervalle der C Tonleiter aber unverändert bleiben.) Die Tonart der Oberquinte aber ist in so fern noch näher, als die der Unterquinte verwandt, theils weil jene schon in der Tonart, von welcher sie die Oberquinte ist, ein sehr wesentliches Intervall, nehmlich die Dominante ausmacht, ohne welche keine vollkommene Kadenz darinne statt findet, theils auch, weil in der Tonleiter der Unterquinte der Leiteton der vorigen Tonart um einen halben Ton erniedriget und dadurch das Gefühl derselben schon mehr verlöscht wird, als bei der Tonart der Oberquinte, die jenen Leiteton in ihrer Tonleiter unverändert beibehält. (Wenn man z. B. von C dur in G dur, (die Oberquinte) ausweicht, so bleibt das h, der Leiteton von C, unverändert, modulirt man aber ins F dur (die Unterquinte) so wird durch die Verwandlung des h in b die Tonart C dur ziemlich verlöscht, weil man ihren Leiteton nicht mehr hört.) Außer diesen beiden Tonarten, (die Ober- und Unterquinte) sind noch diejenigen verwandt und kann zuförderst dahin ausgewichen werden, deren wesentlichste Intervalle die reine Quinte und große oder kleine Terz in der Tonleiter des angenommenen Tons vorkommen. Mit jedem Durtone ist also die Tonart von dessen Secunde und Terz, beide in Moll, von der Quarte und Quinte, beide in Dur, und von ihrer Sexte in Moll; mit jedem Molltone aber die Tonart von dessen Terz in Dur, der Quarte und Quinte in Moll, der Sexte und Septime in Dur, verwandt. Jede Tonart hat also besonders fünf

andere, mit welchen sie zunächst verwandt ist, und in welche vorzüglich ausgewichen werden kann. (So ist also mit C dur, G und F dur, und D, E und A moll verwandt, weil diese Tonarten alle ihre reine Quinte, und G und F die große, D, E und A aber die kleine Terz in der Tonleiter C dur haben. Mit A moll ist daher C, F und G dur, und D und E moll verwandt.) Man muß indessen nicht glauben, daß keine andere Ausweichungen als in diese verwandten Töne Statt finden können. In vielen zumal neuern Musikstücken findet man oft Ausweichungen in ganz entfernte Töne.

Anmerk. Bei dem Spielen aus eigenen Gedanken muß man sich in Acht nehmen, daß man die Töne, dahin man aus dem Haupttone ausgewichen ist, nicht ganz als solche Töne betrachte, die nun völlig die Stelle des Haupttones vertreten können, da es unumgänglich nöthig ist, daß man immer wieder auf den Hauptton zurückkommen muß. Ist das Stück lang, so kann man freilich von einem entfernten Tone stufenweise wieder in den Hauptton zurück gehen. Bei jeder Ausweichung ist es gut, wenn man bisweilen den Accord des Haupttones oder seiner Dominante wieder hören lassen kann, damit die Haupttonart nicht verlöscht wird. Man ist deswegen noch nicht völlig wieder dahin zurückgekehrt, weil dazu ein Schluß erfodert wird. In welche der verwandten Töne man zuerst ausweichen, oder wie lange man sich in jedem Tone, dahin man moduliret hat, aufhalten könne, läßt sich freilich nicht genau nach Regeln bestimmen. Die erste und wichtigste Ausweichung ist, sowohl bei der harten als der weichen Tonart, in die Dominante, in welcher man sich auch am längsten aufhalten kann. Hätte man z. B. acht Takte lang in der Haupttonart gespielt, so kann die Tonart der Dominante schon vier Takte bekommen. Nächst der Tonart der Dominante ist dann die Paralleltonart, (die mit dem Haupttone gleiche Vorzeichnung hat) die schicklichste, in welche man ausweichen kann, doch hält man sich in dieser nicht ganz so lange auf, als in der Tonart der Dominante. In den übrigen Tonarten, wohin man noch ausweicht, hält man sich weniger lange auf. Läßt man plötzlich eine fremde Tonart eintreten, so muß die Haupttonart bald wieder erscheinen und in dem Gehöre festgesetzt werden. Am besten unterrichtet man sich über diesen Gegenstand, wenn man fleißig die Werke guter Meister studirt.

Bei Ausweichungen in entfernte Tonarten muß man gemeiniglich einen oder etliche vorbereitende, mit dem Haupttone näher verwandte, Mittelaccorde hören lassen, weil es sehr unnatürlich und gezwungen klingen würde, wenn man gleich nach dem Accorde auf dem Haupttone, den Accord der Dominante der Tonart, wohin man gehen will, folgen ließe, z. B.

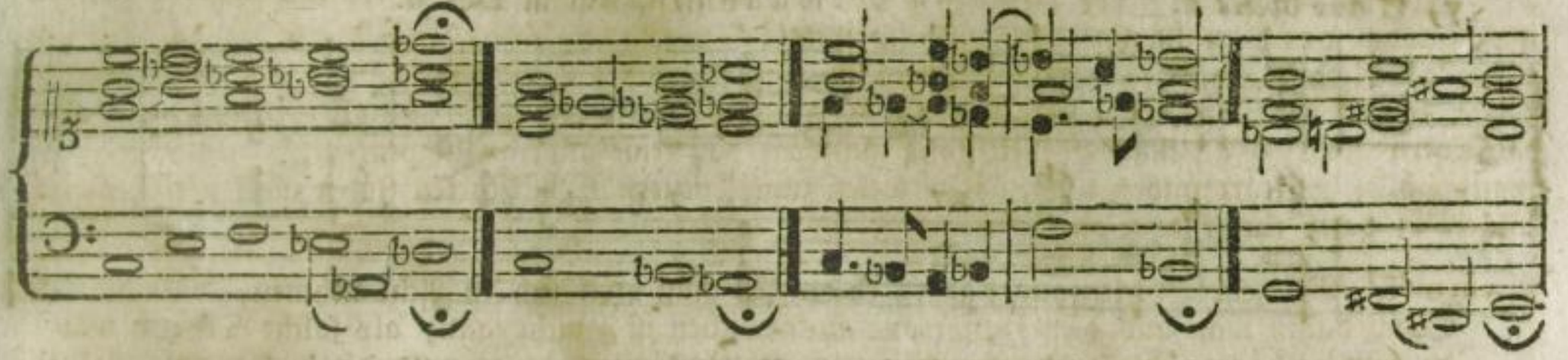


(Der in diesem Beispiele nach dem C Accorde folgende F moll Accord bringt das der Tonleiter Es eigenthümliche As ungezwungen herbei, und sehr natürlich folgt nun der Grundton B mit dem Septimenaccorde.)

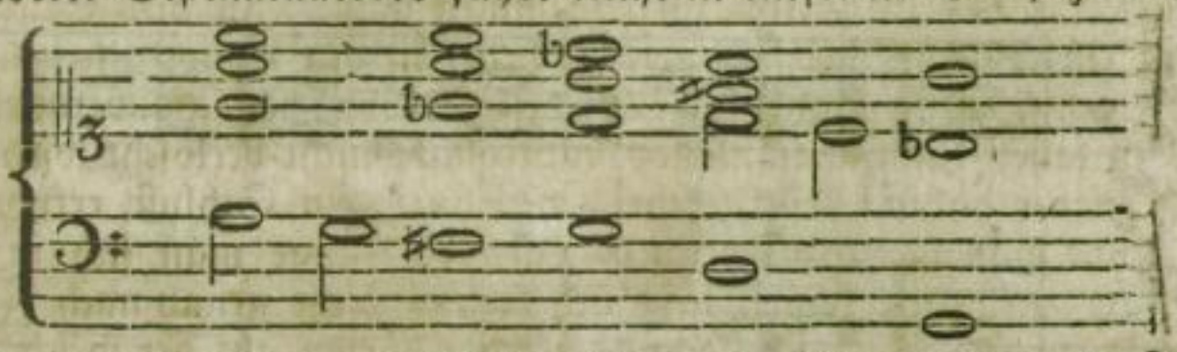
Durch Veränderung der großen Terz in die kleine oder umgekehrt, in den Accord des Haupttones sowohl als der Unterquinte desselben, kann man einer entfernten Tonart leicht nahe kommen, z. B.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/84

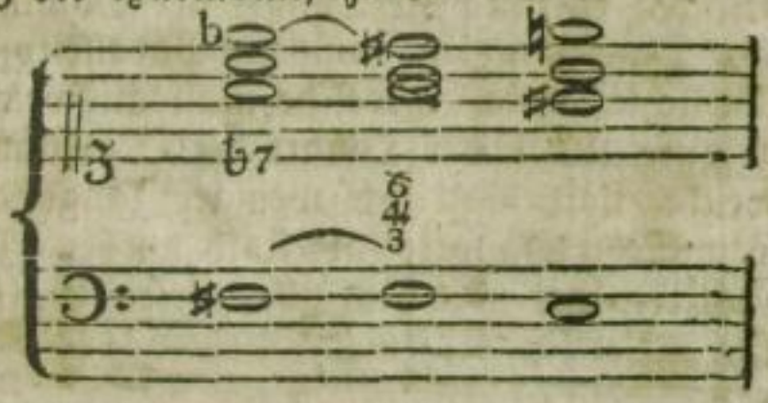
a) b) c) d)



Auch der verminderte Septimenaccord führt leicht in entfernte Töne, z. B.

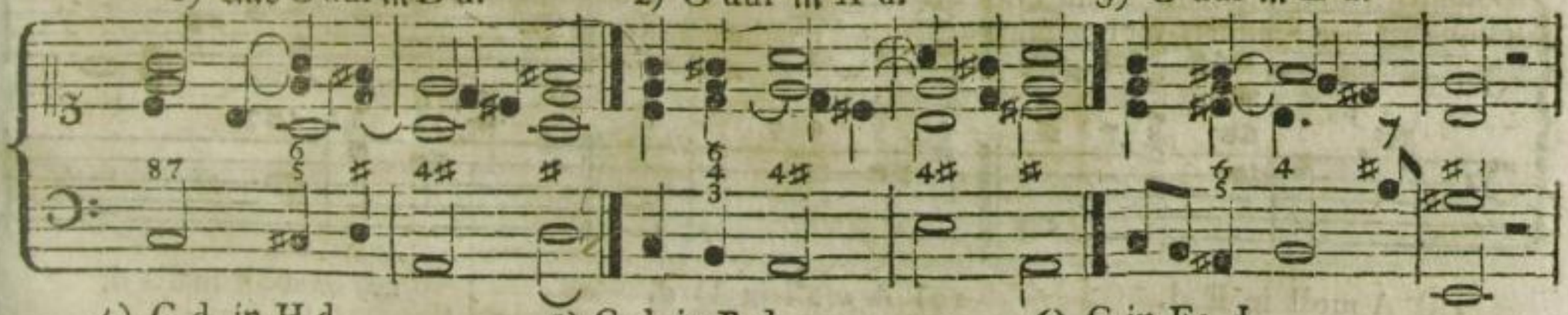


Ein kurzer, aber oft auch etwas gewaltsamer Weg, in einen entfernten Ton auszuweichen, ist die unharmonische Behandlung der Harmonie, z. B.

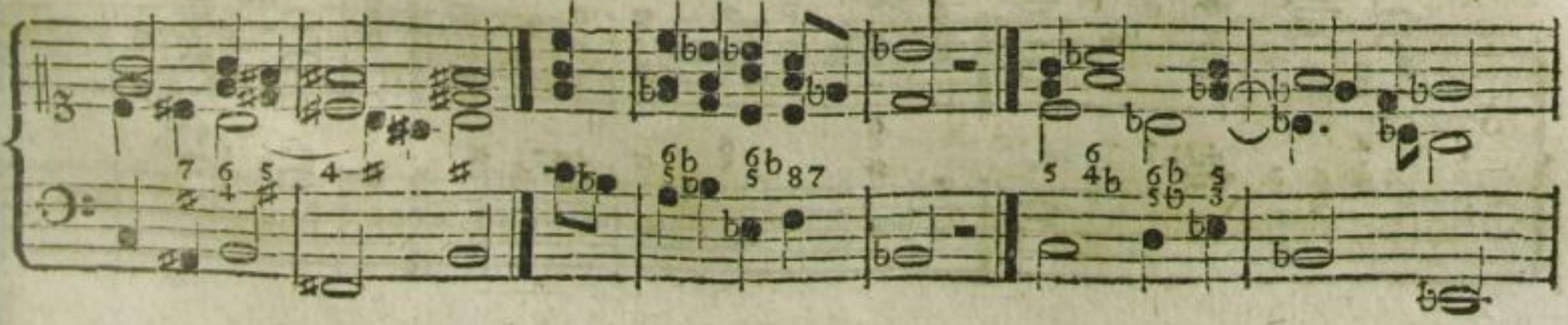


Hier folgen noch einige Beispiele von Ausweichungen, die man durchs Versetzen in andere Töne leicht vervielfältigen kann.

1) Aus C dur in D d. 2) C dur in A d. 3) C dur in E d.



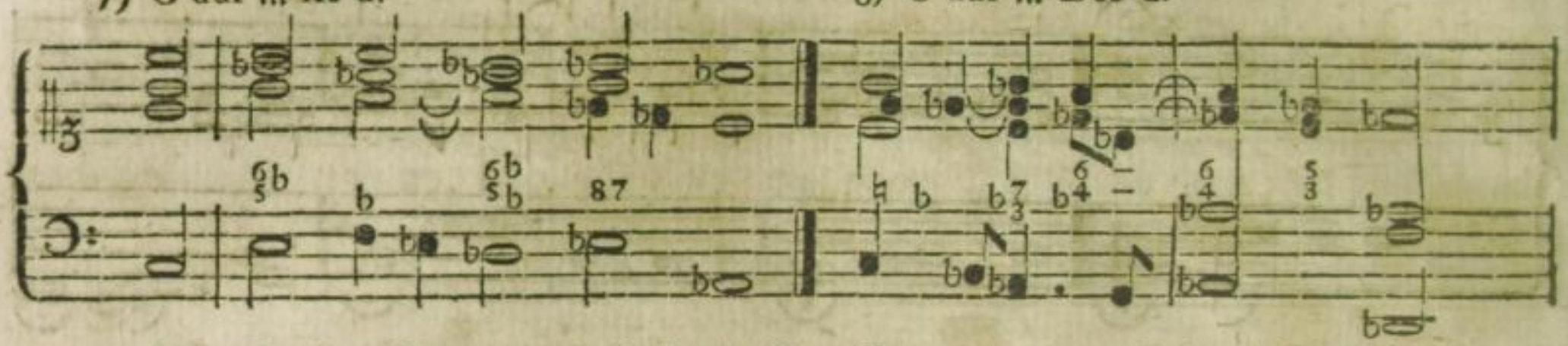
4) C d. in H d. 5) C d. in B d. 6) C in Es d.



Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/85

7) C dur in As d.

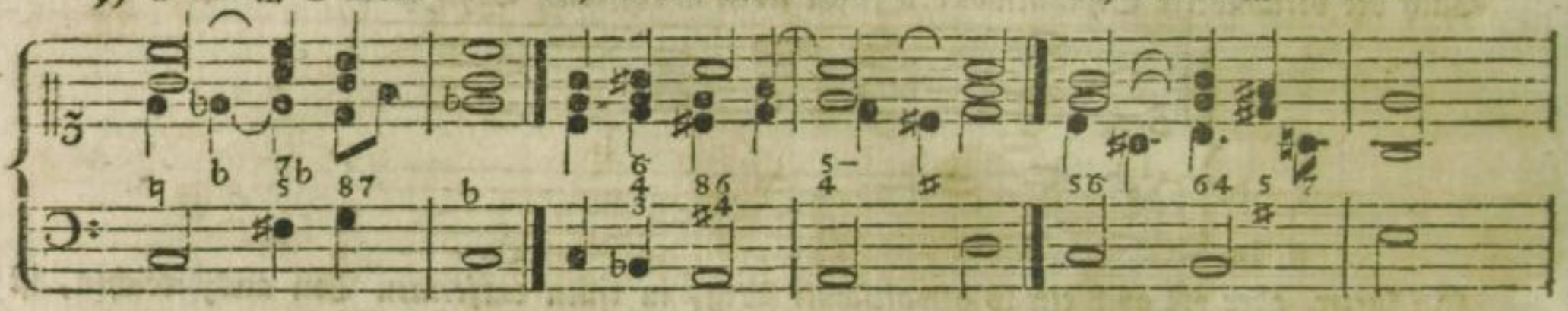
8) C dur in Des d.



9) C dur in C moll.

10) C dur in D moll.

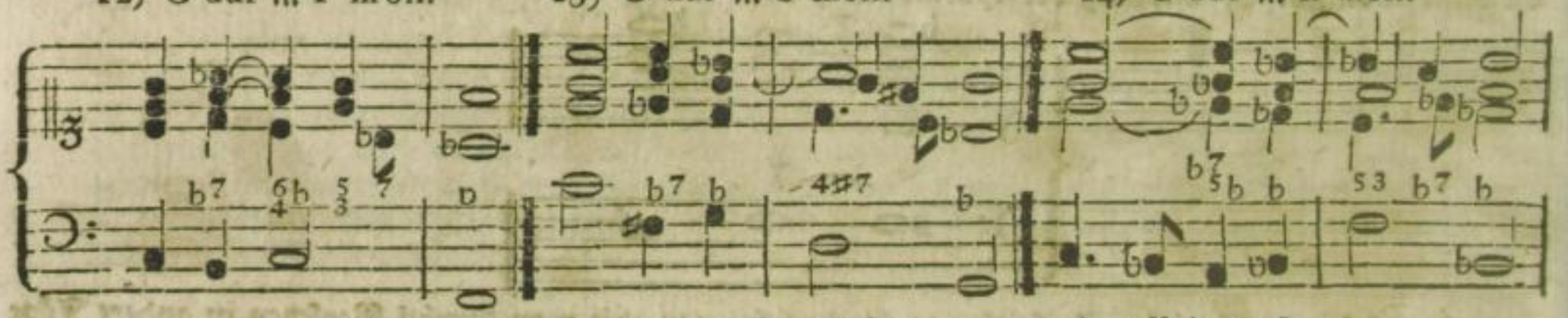
11) C dur in E moll.



12) C dur in F moll.

13) C dur in G moll.

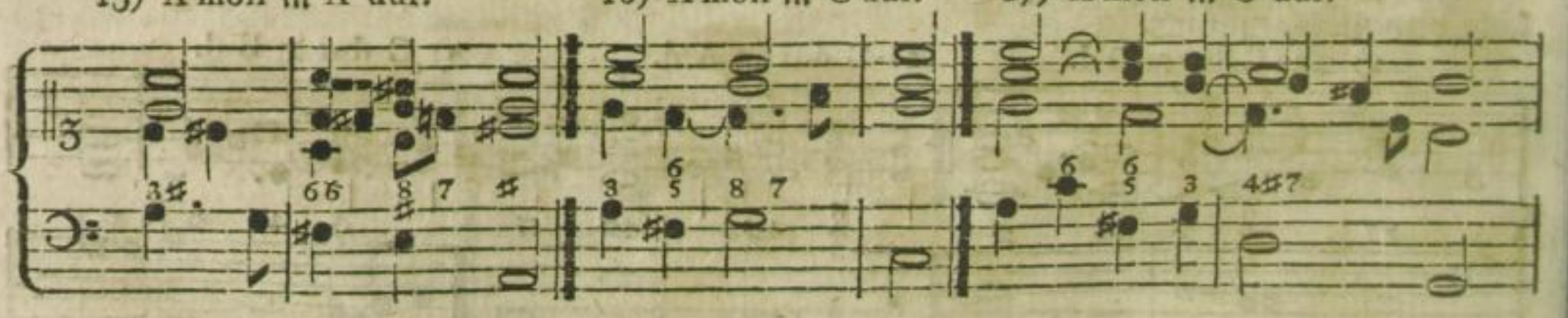
14) C dur in B moll.



15) A moll in A dur.

16) A moll in C dur.

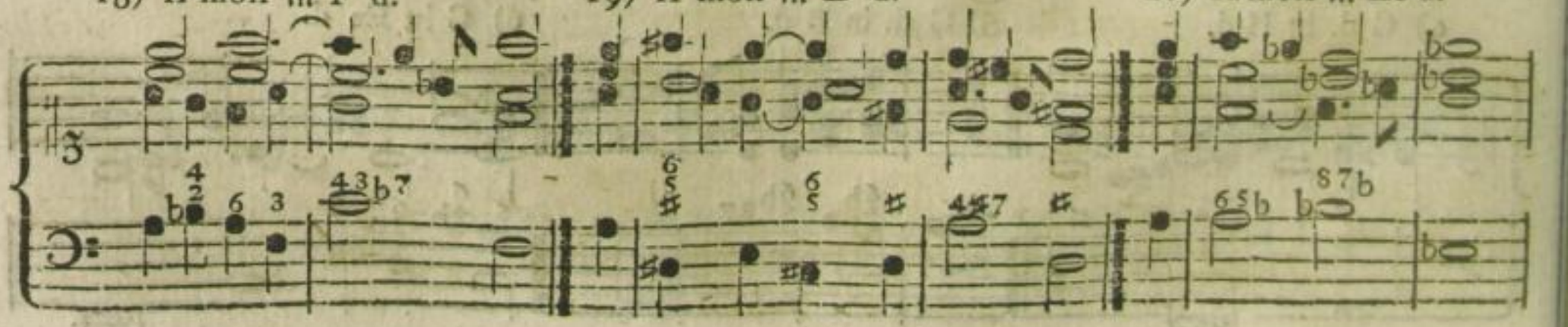
17) A moll in G dur.



18) A moll in F d.

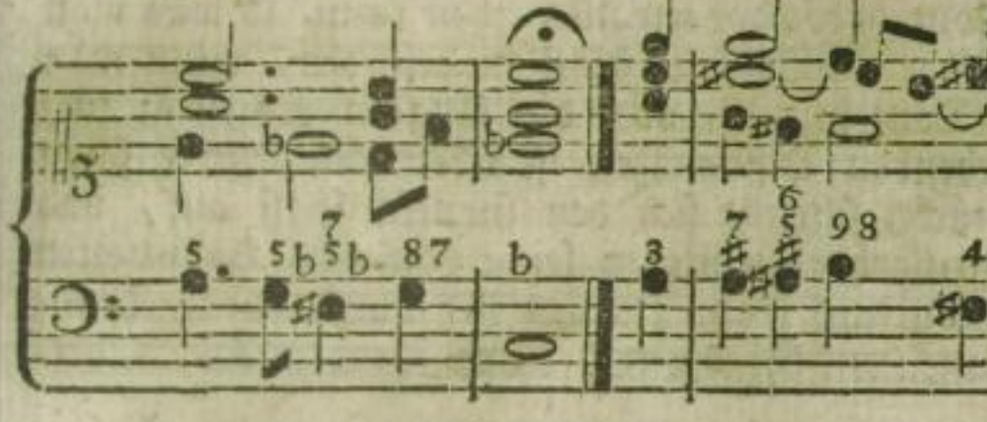
19) A moll in D d.

20) A moll in Es d.

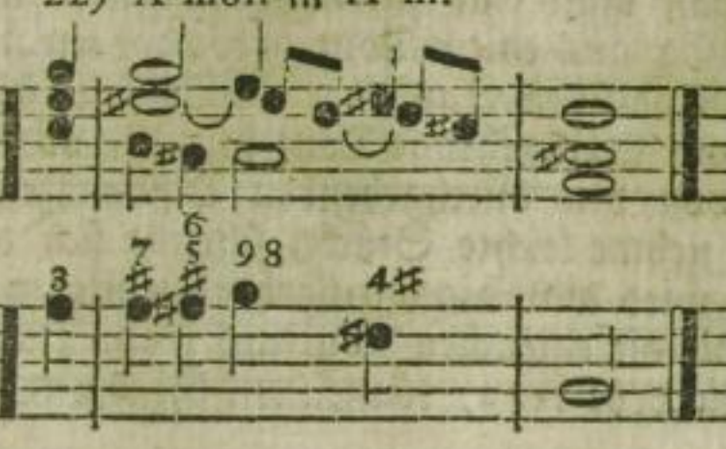


Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/86

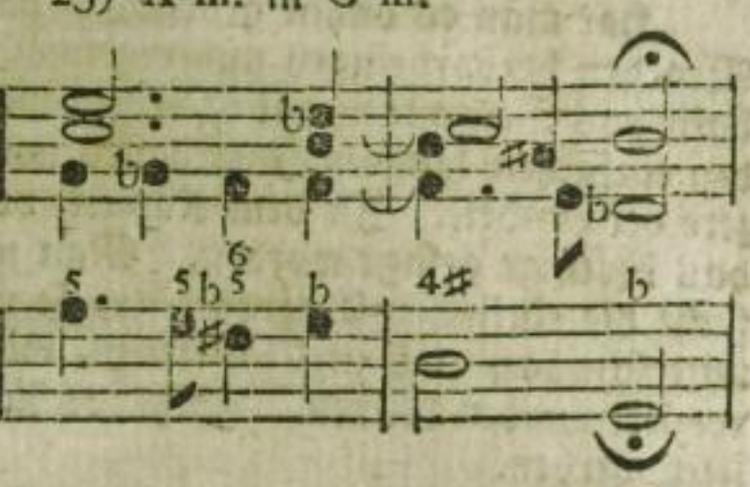
21) A moll in C moll.



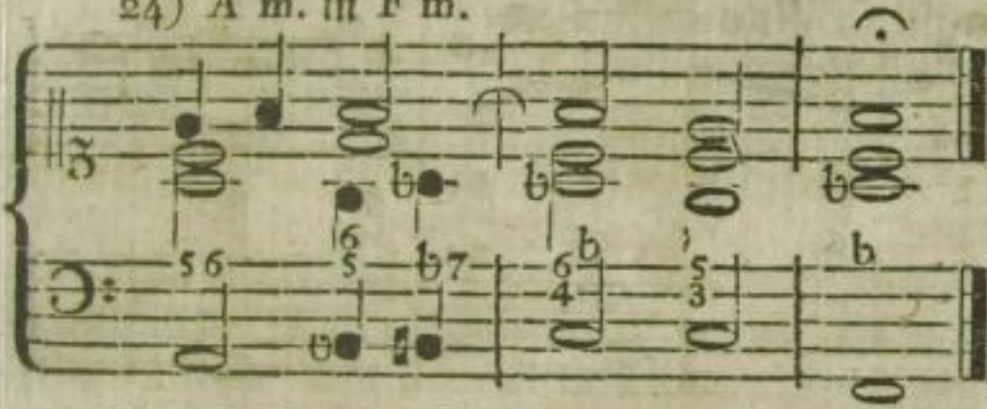
22) A moll in H m.



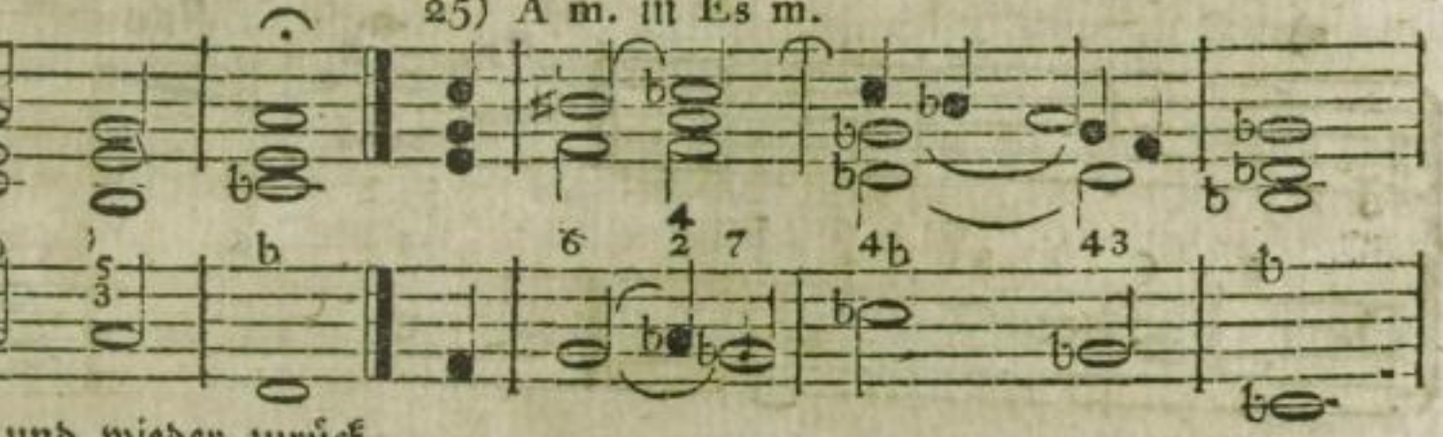
23) A m. in G m.



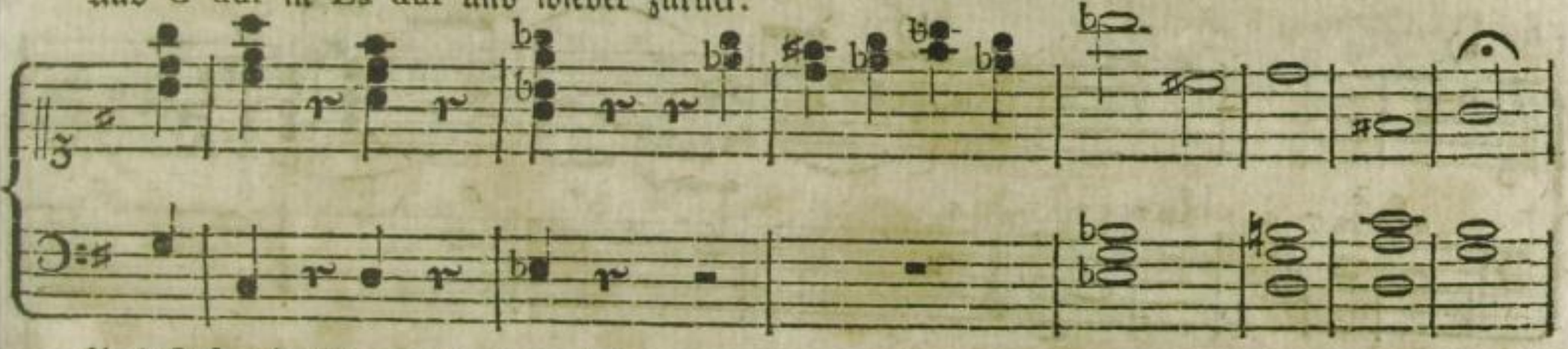
24) A m. in F m.



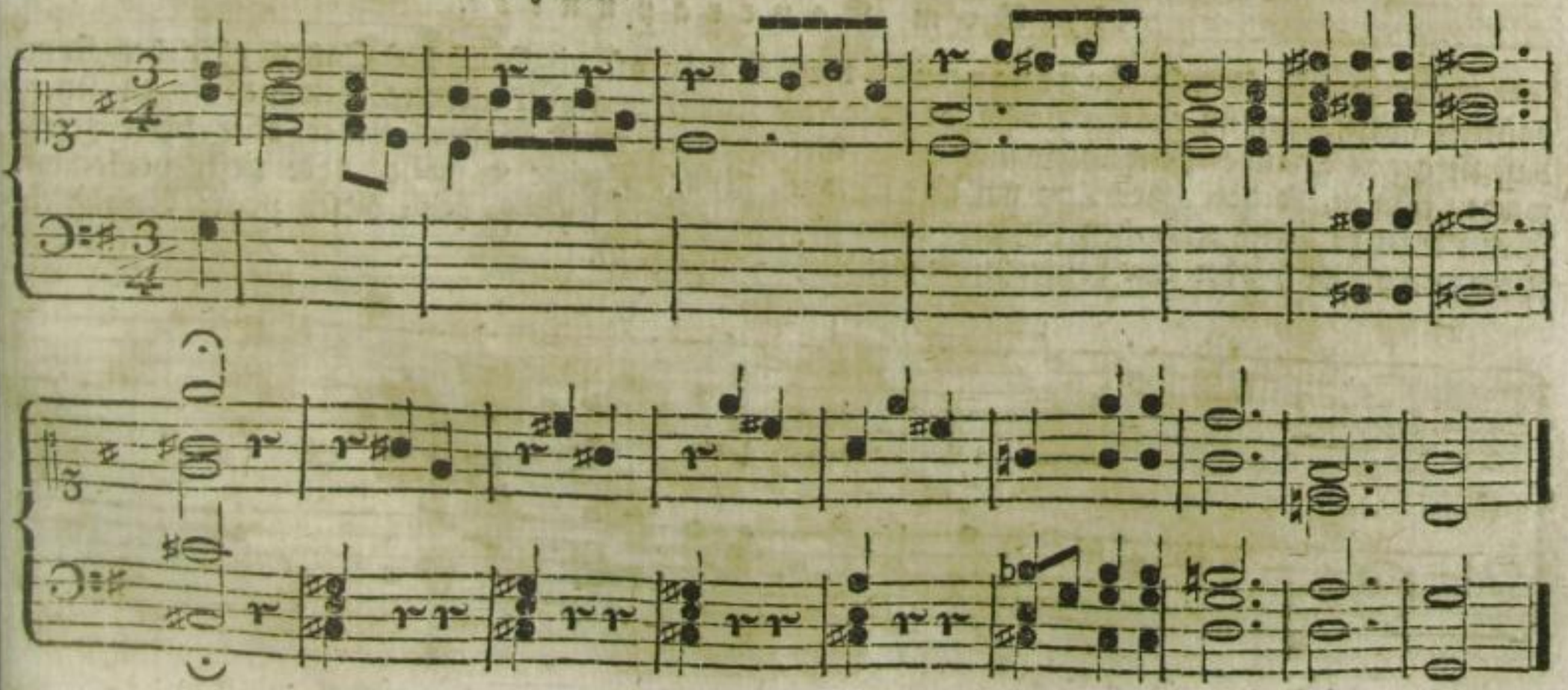
25) A m. in Es m.



Aus G dur in Es dur und wieder zurück.

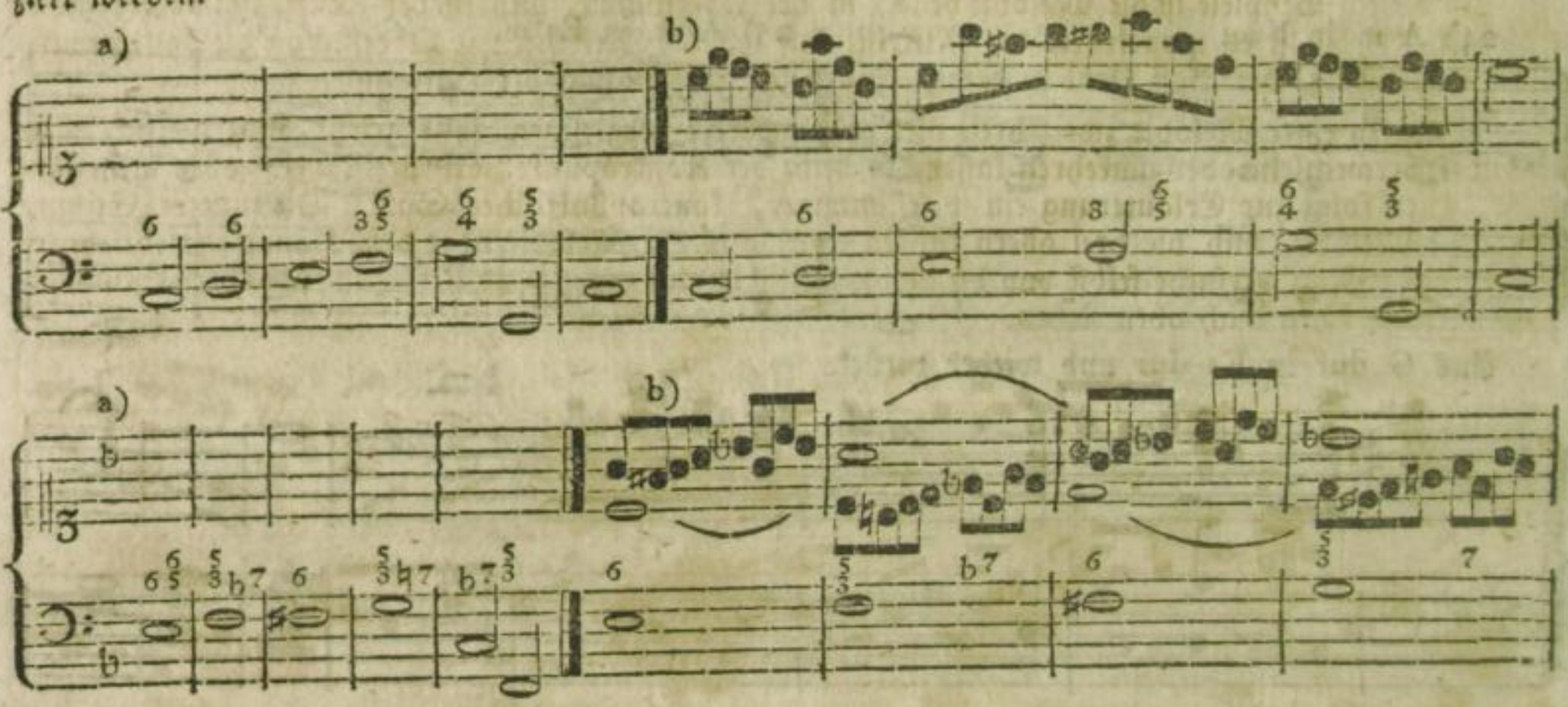


Aus G dur in Cis moll und zurück.



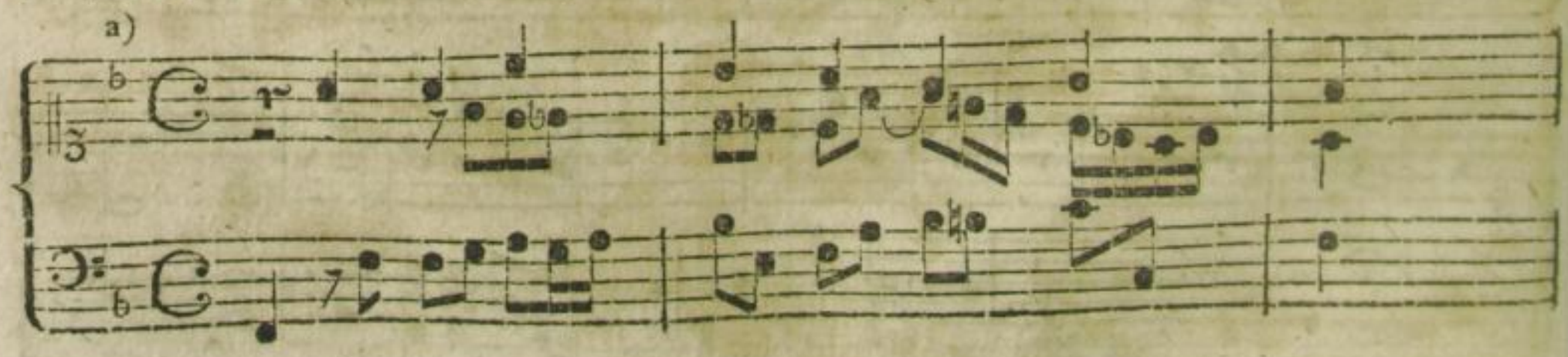
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/87

Hat man es dahin gebracht, daß man eine zusammenhängende natürliche Fortschreitung mit Accorden hervorbringen und regelmäßig aus einem Tone in den andern übergehen kann, so wird man bald das Vergnügen haben, einen melodischen Satz oder ein Vorspiel selbst zu erfinden, wenn man den einfachen längern Intervallen noch durchgehende Töne beifügt, oder die längern Noten in kürzere verwandelt. In dem Kapitel von den durchgehenden Dissonanzen ist über dieß letztere schon das Nöthige gesagt worden. Man nehme leichte Stücke, schreibe sich den simpeln Baß auf, und suche die einfachen Accorde dazu, so wird man die durchgehenden Noten leicht von den Hauptnoten unterscheiden, und zugleich lernen, wie die einfachen Töne auf mannigfaltige Art durch durchgehende verziert werden können. Folgende Accorde bei a) können wie bei b) mit durchgehenden Tönen verziert werden.

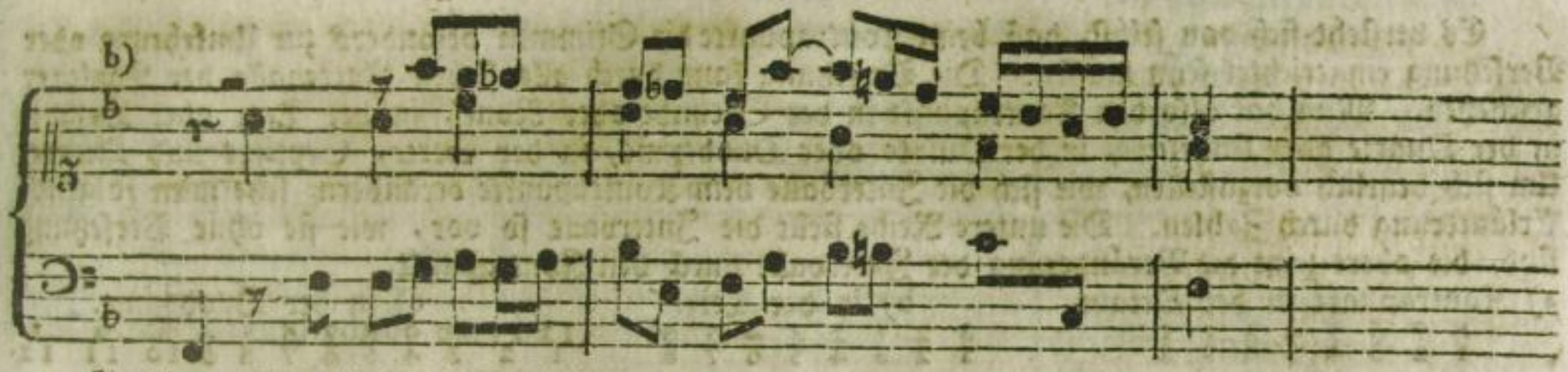


I) Vom Kontrapunkte.

Unter dem Ausdrucke **Kontrapunkt** versteht man oft die Kunst des Satzes oder der Komposition überhaupt, im engern Verstande aber, die Kunst, zwei oder mehrere Stimmen so zu setzen, daß sie gegen einander verwechselt und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden können, so daß jeder Ton um eine Octave, None, Decime ꝛc. höher oder tiefer vorkommt. Wenn man zu einem einfachen Gesange einen zweiten Gesang setzt, so heißt dieser zweite Gesang ein **Kontrapunkt**, oder eine kontrapunktische Begleitung, z. B.

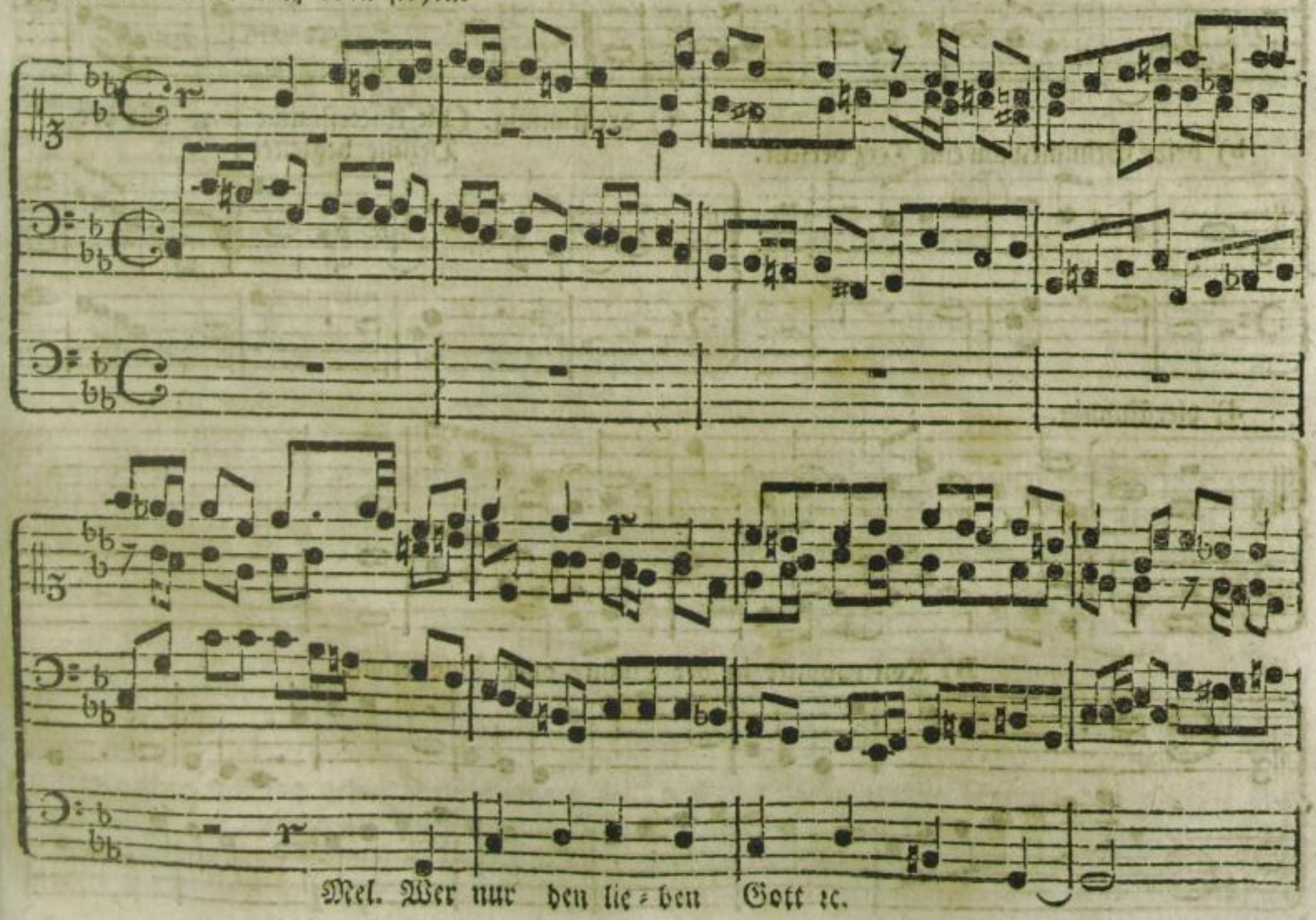


b)



In diesem Beispiele ist die Melodie bei a) in der Oberstimme, und in der Mittelstimme der Kontrapunkt, bei b) ist es umgekehrt, die Mittelstimme hat die Melodie, die Oberstimme die kontrapunktische Begleitung, der Baß dient in beiden Fällen zur Ausfüllung der Harmonie.

Wenn zu einer Melodie zwei, drei, vier oder mehrere dergleichen Sätze gesetzt sind, die sich unter einander verwechseln oder umkehren lassen, so heißt der Kontrapunkt zwei- drei- vier- oder mehrstimmig. Hier folgt zur Erläuterung ein vierstimmiger, kontrapunktischer Satz. Die untere Stimme führt die Melodie, und die drei obern führen einen aus der Melodie oder dem Hauptsatze entlehnten Gegensatz. Man versuche selbst von da an, wo die Melodie eintritt, die Versetzung der obern Stimmen. Die Melodie kann auch oben stehen.



Mel. Wer nur den lie-ben Gott ꝛc.

Es versteht sich von selbst, daß beim Kontrapunkte die Stimmen besonders zur Umkehrung oder Versetzung eingerichtet seyn müssen. Die Versetzung kann durch alle sieben Intervalle der Tonleiter geschehen. Man hat also den Kontrapunkt in der Secunde oder None, in der Terz oder Dezime, in der Quarte oder Undezime, in der Quinte oder Duodezime, in der Sexte, Septime und Octave. Um sich deutlich vorzustellen, wie sich die Intervalle beim Kontrapunkte verändern, sehe man folgende Erläuterung durch Zahlen. Die untere Reihe stellt die Intervalle so vor, wie sie ohne Versetzung sind, die obere zeigt die Veränderung der Intervalle durch den Kontrapunkt.

a) Kontrapunkt in der Octave.

8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8

b) in der Terz.

3 2 1 2 3 4 5 6
1 2 3 4 5 6 7 8

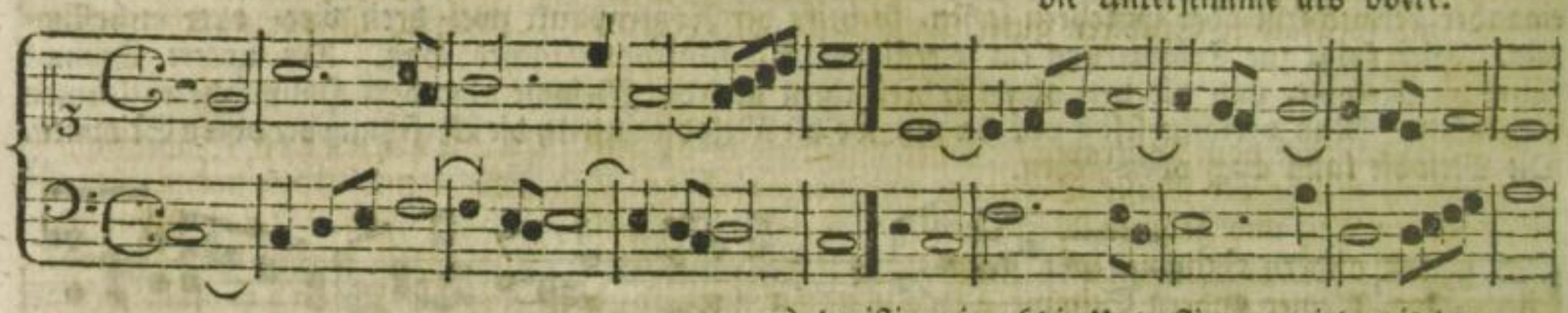
c) in der Duodezime.

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

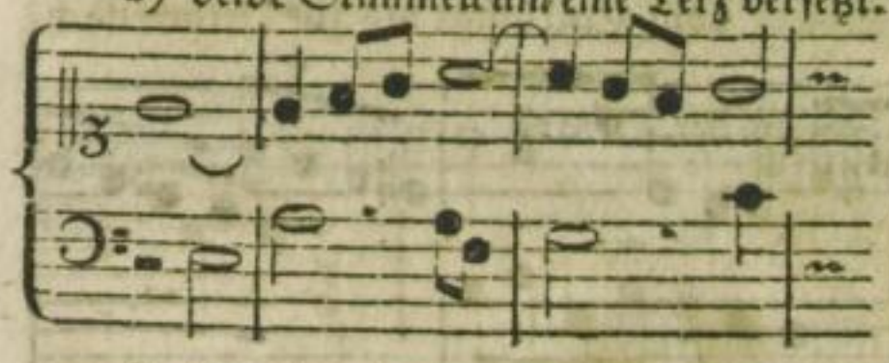
Der Kontrapunkt in der Terz, Quinte und Octave sind am gewöhnlichsten, z B.

A) Kontrapunkt in der Terz oder Dezime.

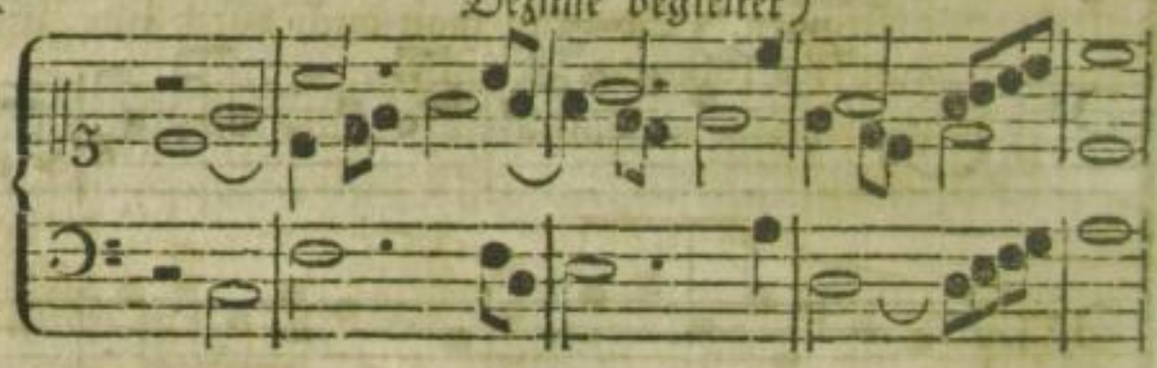
a) die Oberstimme eine Dezime tiefer, die Unterstimme als obere.



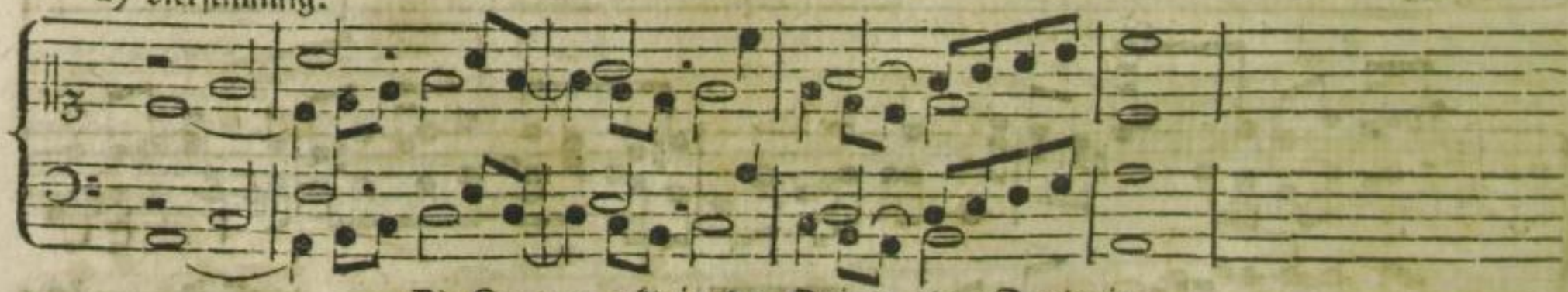
b) beide Stimmen um eine Terz versetzt.



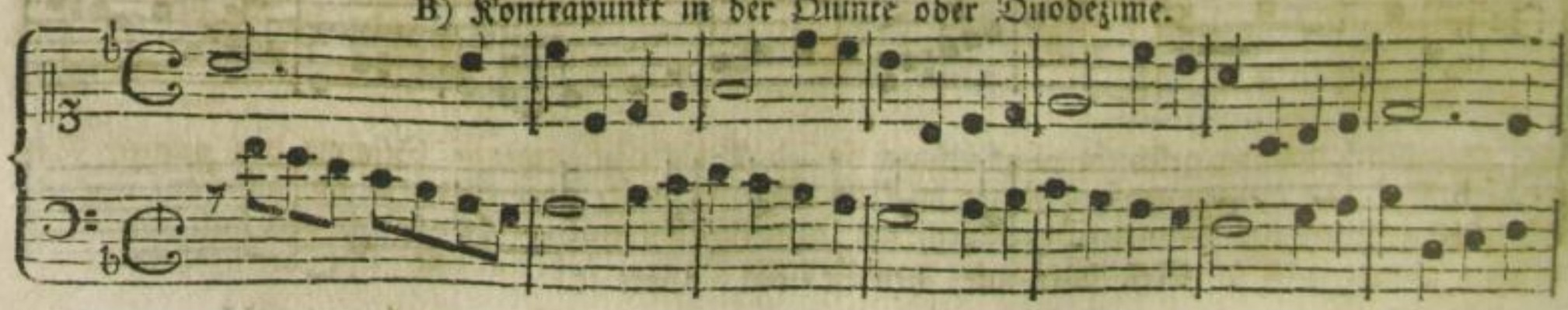
c) dreistimmig. (die Unterstimme wird mit der Dezime begleitet)



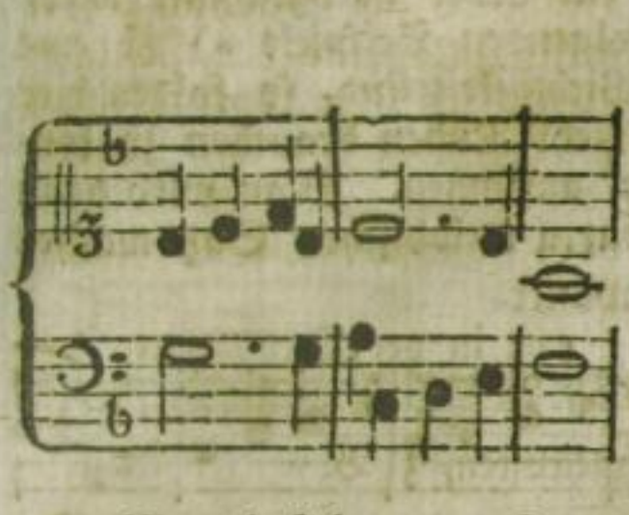
d) vierstimmig.



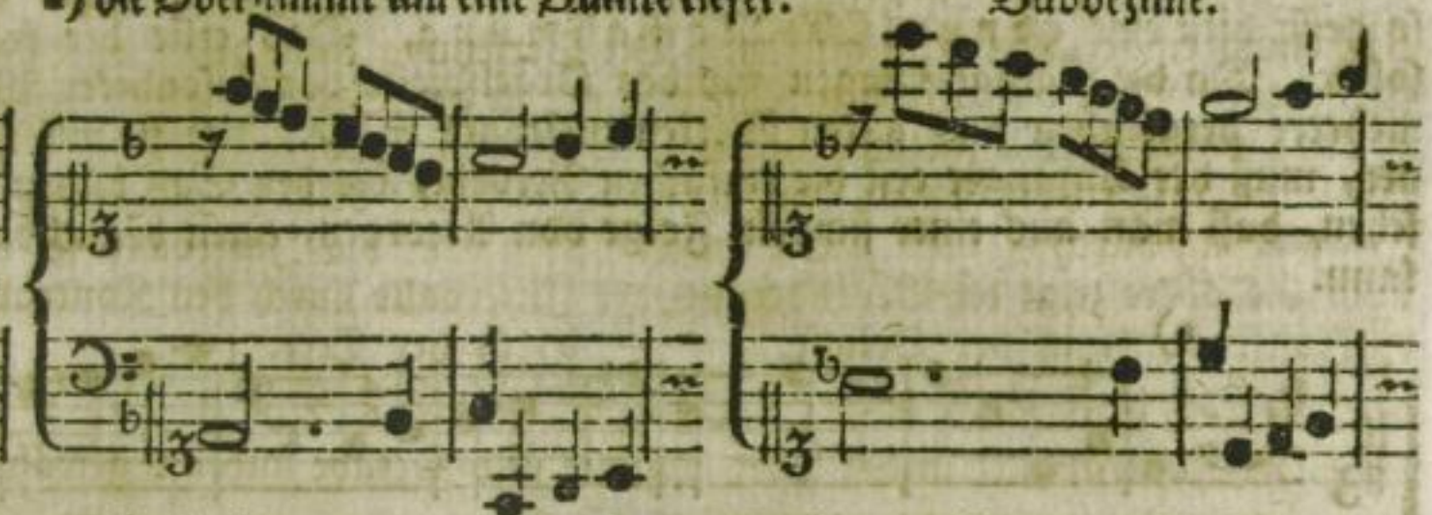
B) Kontrapunkt in der Quinte oder Duodezime.



a) die Oberstimme um eine Quinte tiefer.



b) die Unterstimme in der Duodezime.



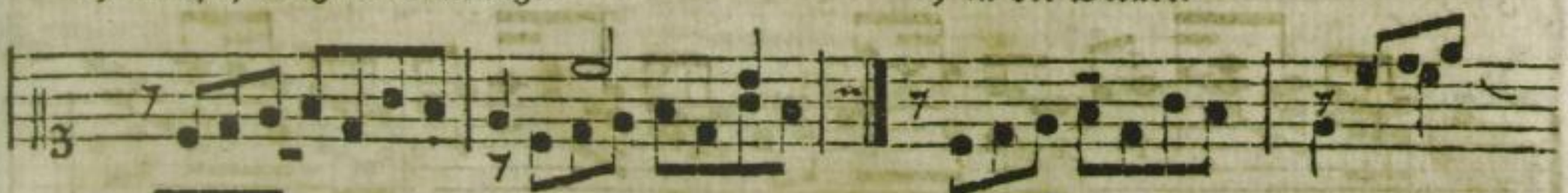
Wer die Lehre vom Kontrapunkte in ihrem ganzen Umfange studiren will, dem ist besonders Marpurgs Abhandlung von der Fuge. Neue Auflage 1806. (Leipzig, bei A. Kühnel) oder Kirnbergers Kunst des reinen Satzes etc. (Berlin 1776) zu empfehlen. Das fleißige und sorgfältige Studiren guter Musikstücke, besonders in Partituren, ist vorzüglich auch nöthig und nützlich.

K) Nachahmungen.

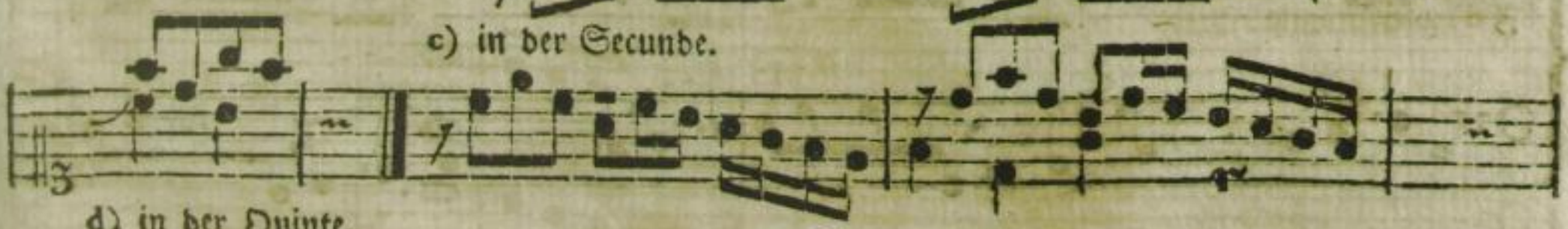
Die Kenntniß vom Kontrapunkte führt unmittelbar darauf, **Nachahmungen** (Imitationen) zu erfinden, welche der Musik überhaupt und vorzüglich den Orgelstücken und Kirchencompositionen den höchsten Reiz und größten Werth geben. Nachahmen heißt in der Musik: einen melodischen Satz in den andern Stimmen mit genauer oder wenig strenger Aehnlichkeit wieder hervorbringen. Wenn man in einer andern Stimme genau nachahmet, so heißt es eine strenge, mit weniger Aehnlichkeit, eine freie Nachahmung. Man kann bei vierstimmigen Sätzen in jeder Stimme Nachahmungen anbringen. So kann man auch durch alle Intervalle vom Einklange bis zur Octave nachahmen. Man sehe folgende Beispiele.

a) Nachahmung im Einklange.

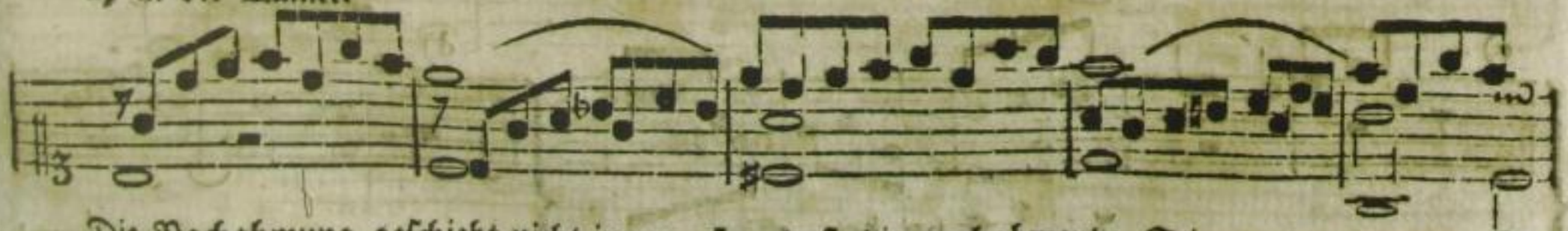
b) in der Octave.



c) in der Secunde.



d) in der Quinte.

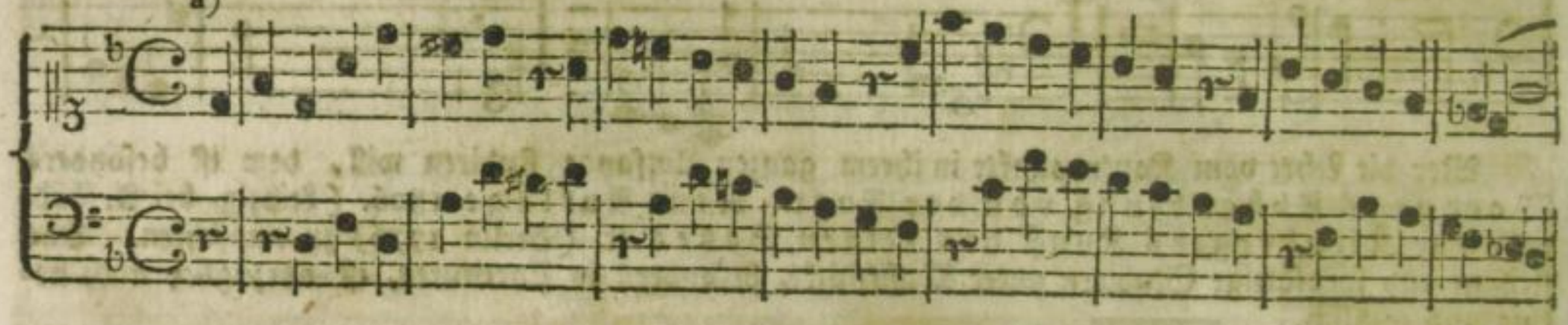


Die Nachahmung geschieht nicht immer so, daß die nachahmende Stimme den ganzen Satz wiederholt. Oft werden größere Noten in kleinere verwandelt, oder es wird, um nicht auf eine unregelmäßige Weise die Tonart zu verlassen, ein Intervall um eine Stufe versetzt, oder statt eines halben ein ganzer Ton genommen, oder die nachahmende Stimme läßt nur einen Theil des vorhergehenden

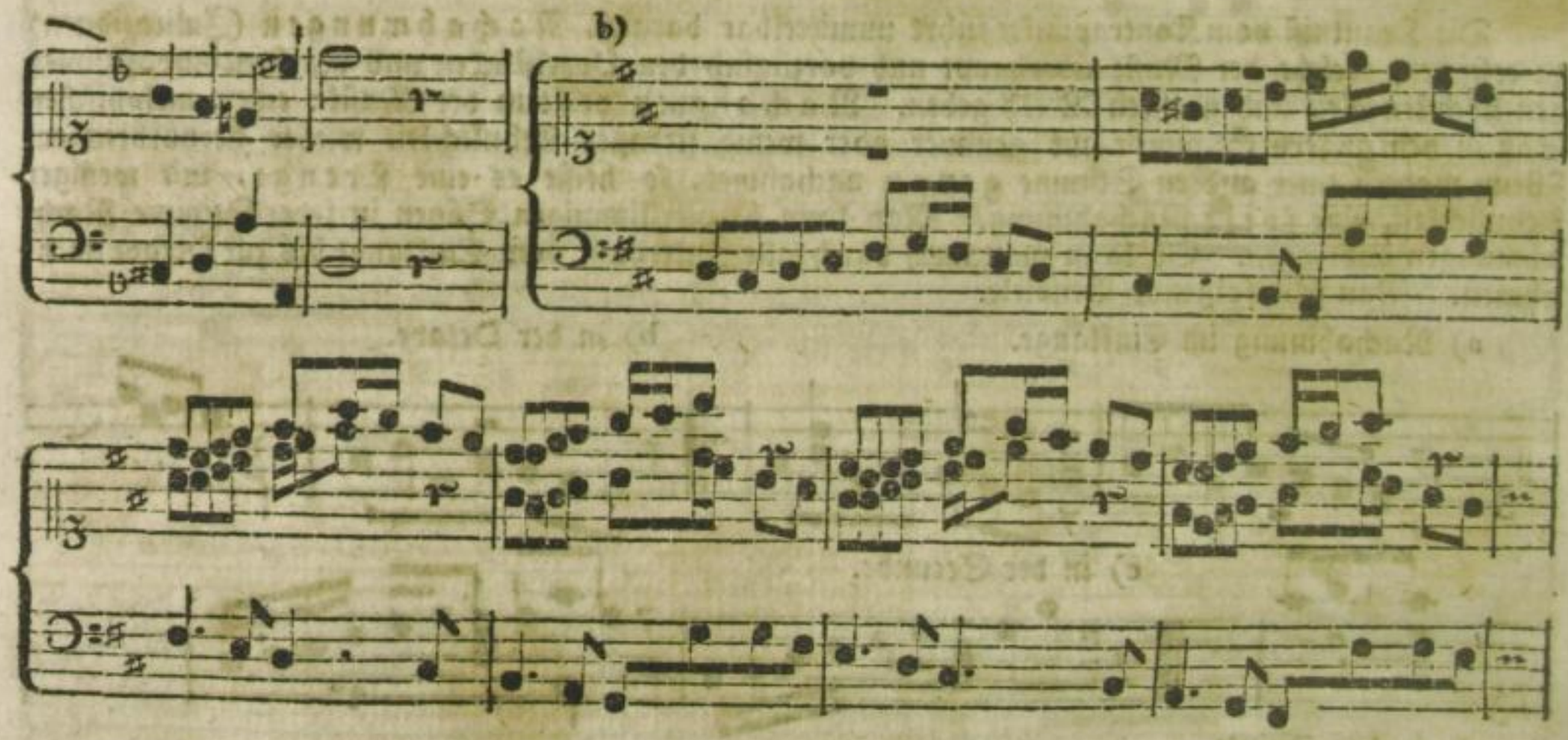
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/91

Satzes hören u. s. f. Wenn ein Satz in einer andern Stimme Note für Note nachgeahmet wird, so heißt dieß eine canonische Nachahmung. Das erste der folgenden Beispiele a) ist eine solche. Da die Nachahmungen für den Orgelspieler von besonderer Wichtigkeit sind, so folgen hier mehrere dergleichen aus guten Werken entlehnte Sätze. Um sie mit mehr Nutzen brauchen zu können, muß der Anfänger erst die einfachen Accorde, die den Satz bilden, aufsuchen. Man wird dann sehen, daß man aus einer simpeln Folge von Accorden, einen brauchbaren melodischen Satz machen kann.

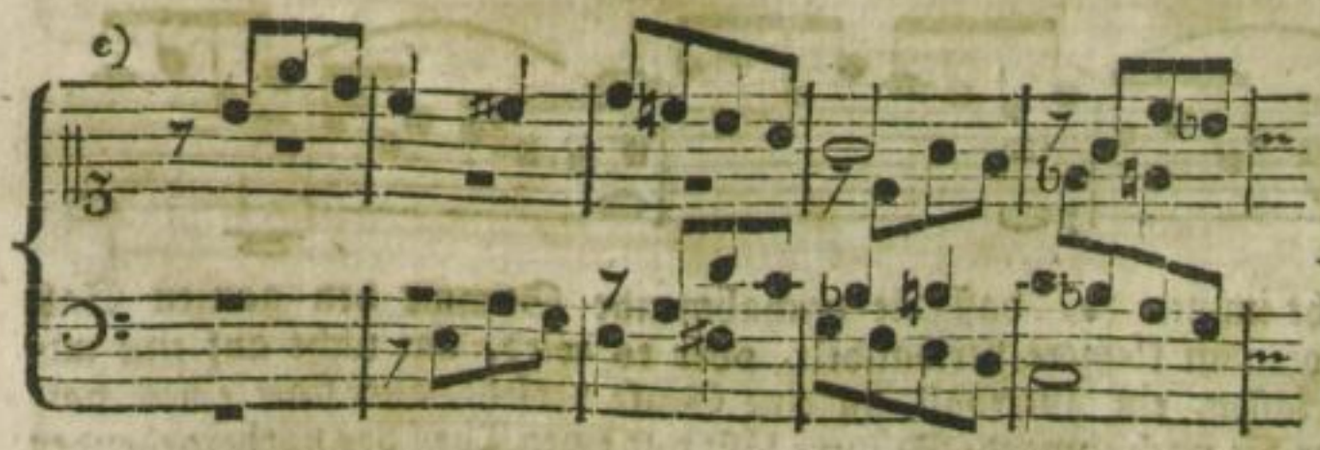
a)



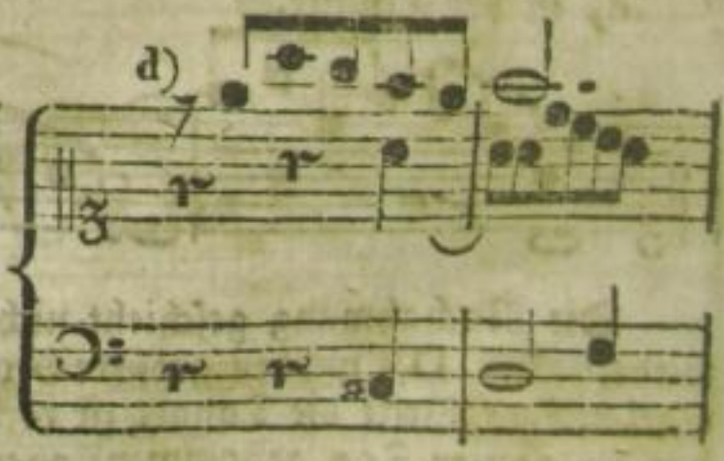
b)



c)



d)



e)

f)

g)

h)

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/93

i)

k)

l)

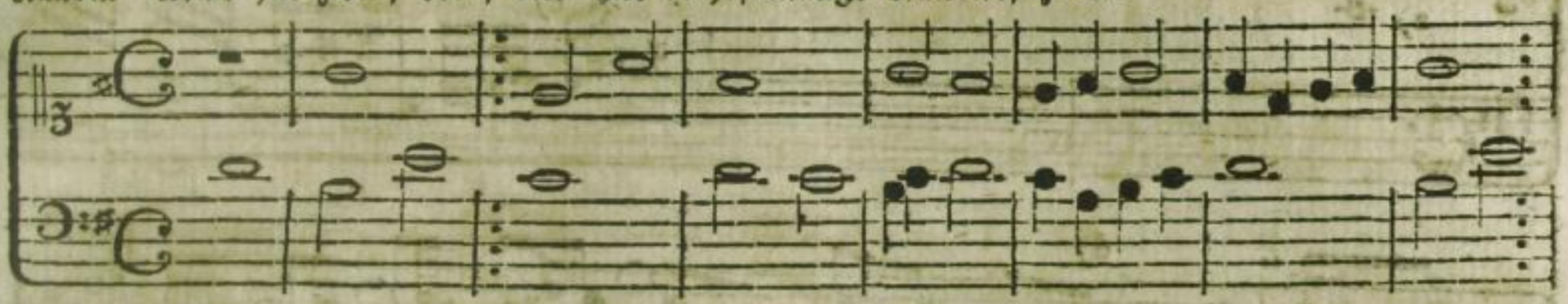
m)

n)

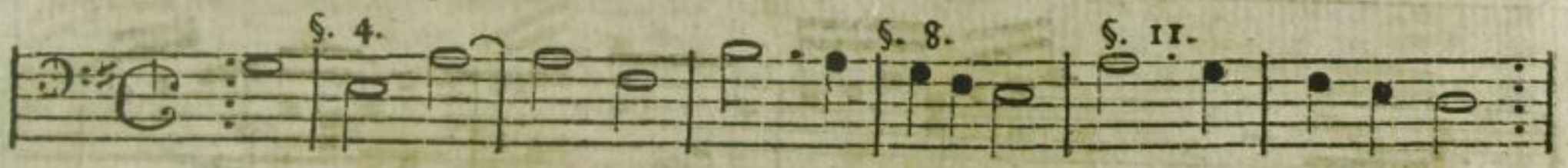
Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/94

L) Vom Kanon.

Ein auf die kanonische Nachahmung gebautes Tonstück, darinnen eine Stimme nach der andern eintritt, und das Thema oder die Melodie höher oder tiefer singt, und immer wiederholt, heißt ein Kanon. Man hat zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Kanons, z. B.



Die Baßnote im vorletzten Takte fängt das Thema wieder an, und im letzten Takte beginnt die Oberstimme wieder die Nachahmung. Wenn man dann bei dem Wiederholungszeichen mit dem dritten Takte fortfährt, so kann man den Kanon, so lange man will, wiederholen. Will man schließen, so muß es da geschehen, wo die Harmonie einen Schluß macht, nehmlich mit Anfange des fünften oder letzten Taktes. Man schreibt auch den Kanon nur auf eine Zeile und bestimmt durch ein Zeichen, wenn und mit welchem Intervalle die folgende Stimme eintreten soll. Hier ist ein vierstimmiger Kanon als Beispiel.

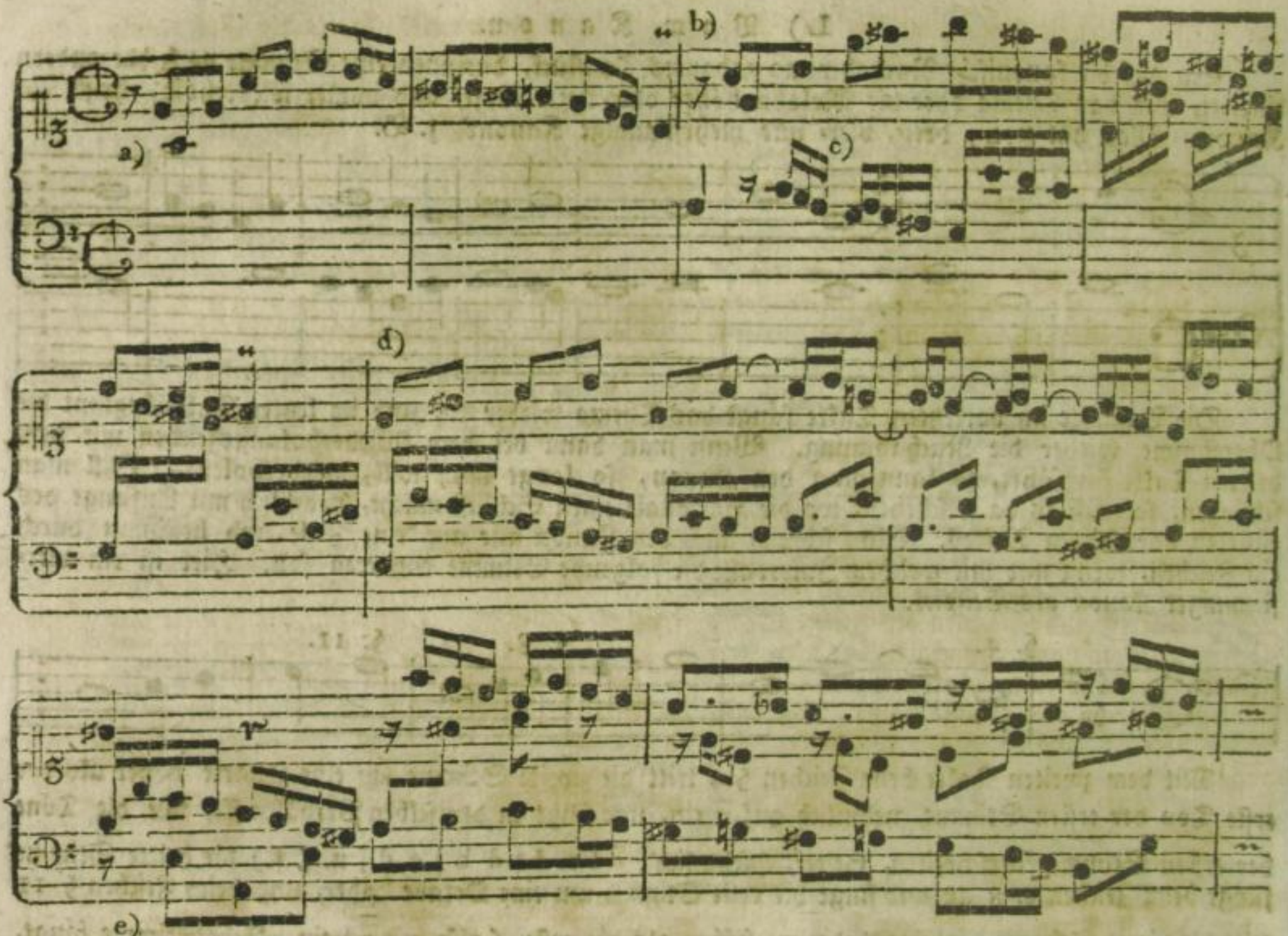


Mit dem zweiten Takte beim Zeichen § 4 tritt die zweite Stimme um eine Quarte höher als der erste Ton der ersten Stimme, nehmlich auf $\bar{c}$ ein, und singt in demselben Verhältnisse, wie die Töne der ersten Stimme fortschreiten, weiter, (nehmlich: $\bar{c}$ | a d | d h | e d | u. s. f.) die dritte Stimme fängt beim Zeichen §. 8 an und singt die erste Stimme um eine Octave höher, und beim Zeichen § 11 tritt die vierte Stimme um eine Undecime höher als die erste, (also mit $\bar{\bar{c}}$) ein. Jede Stimme fängt, wenn sie ans Ende ist, wieder vom Anfang an. Es wird nicht schwer seyn, sich alle vier Stimmen auszuschreiben.

M) Von der Fuge.

Eine Fuge ist ein Tonstück mit zwei, drei, vier und auch mehrerern Stimmen, dessen Thema oder Hauptsatz von einer Stimme nach der andern, nach gewissen Regeln nachgeahmet wird, so daß das Thema durchs ganze Stück durch unter mancherlei Veränderungen immer wieder erscheint. Man unterscheidet bei der Fuge folgende fünf Stücke: 1) Der Führer. (Hauptsatz, das Thema, Subject.) So heißt der melodische Satz, womit die Fuge anhebt und welcher dem Stück zum Grunde liegt. 2) Den Gefährten oder Nachsatz, (Comes) worunter die ähnliche Wiederholung oder Nachahmung des Führers in einer andern Stimme mit versetzten höhern oder tiefern Intervallen verstanden wird. 3) Den Wiederschlag, (Repercussio) damit meint man die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährde sich wechselsweise hören lassen. 4) Die Gegenharmonie, (Gegensatz, Contra-Subject) so heißt man die Harmonie, welche das Thema in einer andern Stimme begleitet. 5) Die Zwischenharmonie, oder die Composition, welche die Zeit, da der Hauptsatz schweigt und bis er wieder eintritt, ausfüllt. Zur Erläuterung folgt hier der Anfang einer Fuge.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/95



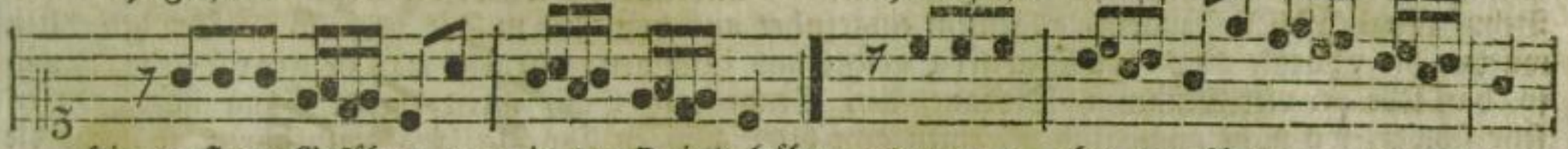
Die ersten zwei Takte enthalten das Thema, welches mit der ersten Note des dritten Taktes endigt, und sogleich tritt nun auch (beim Zeichen b) der Gefährte ein, und ahmt den Hauptsatz um eine Quinte höher nach. Der Fortgang der ersten Stimme im dritten Takte (bei c) macht nun die Begleitung oder den Gegensatz. Mit Anfange des fünften Taktes (bei d) endigt der Gefährte, und nun folgt den fünften und sechsten Takt durch ein Zwischensatz. Im siebenten Takte, (bei e) folgt dann der Wiederschlag, indem der Baß den Führer um eine Octave tiefer hören läßt.

Der Führer oder das Thema einer Fuge muß möglichst faßlich und einfach, und so eingerichtet seyn, daß es bequem nachgeahmt werden kann. Es muß die Tonart sogleich festsetzen, von nicht zu großem Umfange seyn, und eine natürliche leicht abzuändernde Harmonie zum Grunde haben, weil dadurch die Nachahmung erleichtert wird. Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Fuge, daß sie ununterbrochen, ohne Kadenzen und Ruhepunkte, wie ein Strom fortfließen, und immer eine Stimme den Gesang der andern nachahmen muß. Wenn sich das Thema am Ende zu einem Schlusse neiget, so muß auf der Schlußnote sogleich die folgende Stimme eintreten, damit der Ruhepunkt vermieden wird. Der Gefährte muß seinen Gesang entweder um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer als der Führer anfangen, und diesen möglichst genau nachahmen. Hierbei ist aber die wichtige Regel zu beobachten, daß bei dem Gefährten (wenn man ihn mit dem Thema zusammenhält) der Hauptton allezeit der Dominante, und die Dominante dem Haupttone antworten muß. Fängt z. B.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/96

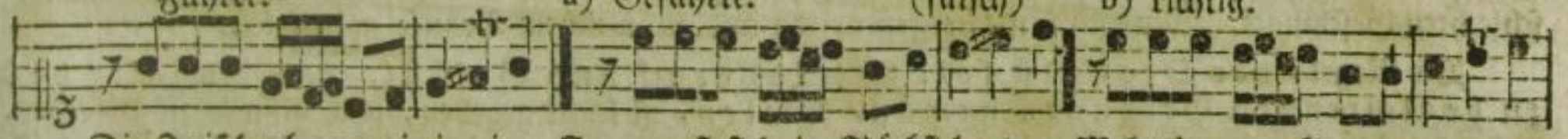
der Führer mit dem Haupttone an, so antwortet der Gefährte mit der Quinte desselben, und so umgekehrt, schließt der Führer in die Dominante, so muß der Gefährte mit dem Haupttone endigen, trift der Schluß des Führers auf die Terz der Dominante, so muß der Gefährte mit der Terz des Haupttons endigen. In dem obigen Beispiele fängt der Führer mit der Dominante, der Gefährte mit dem Haupttone an, die übrigen Intervalle sind alle um eine Quinte höher, der erste Ton aber durfte nur die Quarte seyn. Da eine Octave aus zwei ungleichen Theilen besteht, indem vom Haupttone zur Dominante fünf Töne (c, d, e, f, g), von der Quinte zur Octave aber nur vier Töne (g, a, h, c) enthalten sind, so muß, um die obige Regel, daß der Hauptton und die Dominante einander antworten sollen, zu befolgen, die Melodie in dem Gefährten bisweilen eine kleine Abänderung leiden. Es muß nehmlich oft in der großen Hälfte der Octave eine Stufe überschlagen (ein Intervall ausgelassen), oder im umgekehrten Falle eine Stufe verkürzt werden, z. B.

a) Führer. b) Gefährte.



Hier muß der Gefährte zwar in der Quinte höher antworten, aber der Anfang muß mit dem Haupttone c, (nicht mit d) gemacht werden, weil der Führer mit der Quinte anhebt. Die vierte Note fällt an statt einer Terz, (wie in dem Führer) nur um eine Secunde, damit die übrigen Intervalle des Gefährten sich zu denen des Führers, wie Quinten verhalten. Wenn sich der Führer am Ende nach der Dominante hinneiget, und das Gefühl ihrer Tonart erweckt hat, so muß der Gefährte schlechterdings so eingerichtet werden, daß er in die Tonika schließt. Ließe man da die Intervalle durchgängig um eine Quinte höher (oder eine Quarte tiefer) fortschreiten, so käme man in eine entfernte Tonart, und der Hauptton würde gänzlich aus dem Gehör vertilgt. Man vergleiche folgendes Beispiel. Der Gefährte bei a) ist zwar richtig angefangen, allein er schließt statt in die Tonika um einen Ton höher. Er muß also wie bei b) eingerichtet seyn, wo die Melodie (bei der mit + bezeichneten Note) um eine Stufe eingeschränkt ist.

Führer. a) Gefährte. (falsch) b) richtig.



Die Zwischenharmonie in einer Fuge muß sich in Rücksicht der Melodie und Bewegung zwar merklich von dem Hauptsatze unterscheiden, sie muß diesen nicht, wie der Gefährte, nachahmen, aber sie soll doch gewissermaßen aus dem Hauptsatze entlehnt seyn, weil sonst keine wahre Einheit in das Stück käme, auch muß sie sich leicht versetzen und umkehren lassen, damit hinlängliche Abänderungen damit gemacht werden können. Man hat auch Doppelfugen, wo zwei, auch mehrere Hauptsätze durchgeführt sind. Für die Orgel hat man auch kleine, nicht weitläuftig ausgearbeitete, fugenartige Sätze, die man Fughetten nennt. Der Fugensatz ist zwar eine schwere Aufgabe für den Musiker. Wer aber keine gute Fuge zu verfertigen im Stande ist, wird auch schwerlich ein andres gutes Musikstück setzen können. Derjenige, der den Fugensatz für veraltete Pedanterei hält, hat von dem Wesentlichen der Musik sehr schlechte Begriffe.

In Marpurgs Abhandlung von der Fuge findet man in theoretischer Hinsicht fast alles, was sich über die Fuge sagen läßt. Das Studiren guter Fugen, in den Partituren von Händels, Haydns, Mozarts u. a. Werken, ist dem angehenden Musiker nicht genug zu empfehlen. Besonders merkwürdig sind die Fugen für die Orgel von Sebast. Bach, dem größten Meister in der Kunst des Fugensatzes.

III. Abschnitt.

A) Vom Choralspielen.

Der Choral ist ein einfacher feierlicher Gesang in langsamer Bewegung, und besteht aus Haupttönen ohne Verzierungen. Er ist bestimmt, bei öffentlichen Gottesverehrungen von der ganzen Gemeinde zugleich gesungen zu werden. *)

Ein Choral, von mehrern menschlichen Stimmen zugleich gesungen, kann eine große Rührung in den Herzen der Versammelten erwecken, man hat daher auch den Choralgesang immer zu vervollkommnen gesucht. Schon in den ältesten Zeiten begleitete man die religiösen Gesänge, theils um sie noch wirksamer und herzerhebender zu machen, theils um die unmusikalischen Sänger gehörig im Tone und in der Melodie zu erhalten, mit Instrumenten, und nachher wurde die Orgel, als das zu diesem Behuf tauglichste Instrument, allgemein eingeführt und von Zeit zu Zeit verbessert. Bei den Alten wurden die Choräle blos einstimmig gesetzt und gesungen, jetzt setzt man sie vierstimmig, und so, daß jede der vier Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß, ihren eignen Gang hat. Da es sehr schwer, wo nicht unmöglich ist, einen ächt vierstimmigen Choralgesang einzuführen, so dient die vierstimmige Orgelbegleitung dazu, die Harmonie gehörig auszufüllen.

Die Begleitung eines Chorals mit der Orgel, wenn sie zweckmäßig, d. h. so beschaffen seyn soll, daß der Gesang dadurch rührend und erbaulicher, und die singende Gemeinde richtig geleitet wird, ist kein leichtes Geschäft und erfordert mehr Ueberlegung und Kenntniß, als man gewöhnlich glaubt. Der angehende Orgelspieler spiele den Choral nach einem vierstimmigen gut gesetzten Choralbuche, und wo möglich mit zerstreuter Harmonie in der gehörigen Bewegung und mit gänzlicher Enthaltung aller Verzierungen. Durch die Orgelbegleitung sollen die Choralmelodieen, die oft von unmusikalischen Sängern entstellt worden sind, in ihrer natürlichen Einfachheit und Reinheit erhalten werden. Wenn ein Orgelspieler, um die Fertigkeit seiner Finger zu zeigen, während des Gesanges allerhand Laufer und Schnörkel macht, so daß man von der Melodie wenig mehr hört, und die Sänger bald gejagt, bald aufgehalten werden, so zeigt er dadurch wenig Ueberlegung und einen sehr schlechten Geschmack. Man muß nie vergessen, wo und zu welchem Behufe man spielt.

Die Regel: der Organist soll mit Ausdruck und Gefühl, dem Inhalte des zu begleitenden Gesanges gemäß, spielen, ist leicht gegeben, aber schwer zu befolgen, und veranlaßt bei manchem Spieler, der mehr guten Willen, als gründliche musikalische Kenntnisse hat, große Mißbräuche. Für denjenigen, der sich zu einem denkenden Orgelspieler zu bilden Lust hat, mögen noch einige Bemerkungen über diesen Gegenstand folgen.

Die Musik ist vollkommen dazu geschickt, die Folge der Gedanken, Empfindungen und Gemüthsbewegungen des Menschen abzubilden, oder dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen. Jeder Gesang, den der Orgelspieler beim Gottesdienste zu begleiten hat, drückt eine oder mehrere Empfindungen der Seele, Freude, Liebe, Ruhe, Traurigkeit, Reue ꝛc. aus. Oft kommen in einem Liede verschiedene einander entgegenstehende Empfindungen vor, z. B. Dankbarkeit gegen Gott für empfangene Wohlthaten, reuiges Gefühl unsrer Unwürdigkeit, u. dergl. Wenn man dergleichen Gefühle richtig und wahr durch die Musik ausdrücken lernen will, muß man nicht nur hinlängliche musikalische Kenntnisse besitzen, sondern man muß auch die Werke und besonders die Gesangstücke berühmter Tonsetzer (wie Händels, Mozarts, Haydns, Naumanns u. a. m.) sorgfältig studiren. Die Mittel, welche sich dem Orgelspieler, um den Choral mit Ausdruck zu begleiten, darbieten, sind un-

*) Der Pabst Gregor der Große soll den Choralgesang zuerst in der Kirche eingeführt haben, deswegen nennt man ihn auch den Gregorianischen Gesang. Die Franzosen nennen den Choral plain chant, die Italiäner Canto firmo.

gefähr folgende: a) die Wahl der Tonart. Es ist nicht einerlei, aus welchem Tone ein Choral gespielt und gesungen wird. Bei Gesängen z. B. welche freudige Empfindungen ausdrücken, ist es nicht zweckwidrig, den Ton etwas hoch zu nehmen, dahingegen Lieder voll ernstlicher oder trauriger Gefühle eine tiefere Anstimmung erfordern. Es versteht sich, daß hiebei auf den Umfang der Melodie, der in der Regel nicht unter $\bar{c}$ und nicht über $\bar{\bar{f}}$ gehen soll, so wie auch, ob die Orgel im Kammertone (nach den gewöhnlichen Blasinstrumenten) oder im Chortone, (einen Ton höher) steht, Rücksicht zu nehmen ist. Manche Melodieen, (wie die alte treffliche zum Glauben) verlieren besonders viel, wenn sie zu hoch genommen werden. Daß bei schwüler Luft die Sänger leichter zum Unterziehen geneigt sind, darf wohl auch bemerkt werden. Manche Orgeln sind wegen der fehlerhaften Stimmung in manchen Tönen (z. B. in H und Fis) sehr unrein. Auch das muß der Orgelspieler berücksichtigen.

b) Die Wahl und Veränderung der Orgelregister. Lebhafte, freudige Empfindungen erfordern eine stärkere Begleitung, mit vollen männlichen Stimmen. Zweckwidrig hingegen würde es seyn, Lieder von sanfterm oder klagendem Inhalte mit starker voller Orgel zu begleiten. Vorausgesetzt, daß der Organist die Orgelregister überhaupt und besonders seine Orgel gehörig kennt, und auf die Stärke des Gesanges Rücksicht zu nehmen weiß, kann er während des Gesanges sehr zweckmäßige Abänderungen mit den Orgelregistern treffen. Freilich muß er hierbei nicht auf Tändeleien fallen. Eine zu starke Begleitung, besonders mit schneidenden Stimmen, verleitet die Sänger leicht zu dem so widrigen Geschrei und Gekreisch, das man in vielen Kirchen hört, da sie hingegen der Orgelspieler durch eine gemäßigte sanftere Begleitung zu einem mildern Gesange allmählig gewöhnen kann. Daß die Gewohnheit, den ersten und letzten Vers jedes Liedes allezeit mit voller Orgel und möglichst stark zu spielen, höchst abgeschmackt sey, ist leicht einzusehen.

c) Die Wahl der passendsten Melodie, wenn sie zwischen zweien oder mehreren Statt finden kann. Unsere Choralmelodieen sind größtentheils alte, denen es nicht an innerm Werthe fehlt. Sie wurden aber blos für bestimmte Gesänge verfertiget, und ihrem Inhalte angepaßt. In unsern neuen Gesangbüchern findet man zu manchen Liedern sehr unpassende Melodieen angegeben. Der Orgelspieler muß mit den in Rücksicht des Sylbenmaaßes einander gleichen Melodieen genau bekannt seyn, um in den Fällen, wo die Wahl Statt findet, die für den Inhalt des Liedes passendste, (wenn es in seiner Willkühr steht) wählen zu können. *)

d) Die zu wählende Harmonie. Es bleibt immer Regel, daß die Harmonie bei Begleitung der Choräle möglichst einfach und ungekünstelt seyn muß. Da sich immer in jeder Gemeinde mehrere Sänger befinden, die, von der Natur geleitet, eine Baß- oder Mittelstimme singen, so muß der Orgelspieler freilich fremde und ungewöhnliche Harmonieen vermeiden, weil daraus manche auffallende Mißklänge entstehen würden, die vorzüglich beim Schlusse der Zeilen, wo etwas ausgehalten wird, am leichtesten bemerkt werden. Indessen kann eine zweckmäßige und vorsichtige Abänderung der Harmonie viel zum guten Ausdruck beitragen, und es ist einem denkenden Spieler, der sein Gesangbuch vor sich hat, nicht zuzumuthen, acht bis zehn Verse nach derselben Harmonie zu spielen, zumal wenn er nicht ganz rohen Sängern, die allenfalls die Veränderungen bemerken, begleitet. Bei Gesängen von lebhaftem, freudigem Inhalte, kann man mehr konsonirende, leicht fortfließende Accorde wählen, so wie man klagende, traurige Empfindungen durch gut angebrachte Dissonanzen, besonders Bindungen und Vorhalte, auszudrücken sucht, u. s. w. **)

*) In Hillers Choralbuche findet man die sich gleichen Melodieen zusammengestellt. und mit Buchstaben bezeichnet. So steht auch ein genaues Verzeichniß derselben in der Kleinen Konkordanz zum neuen Dresd. Gesangb. (vom Past. Frege in Laas bei Oschatz.)

**) Für den angehenden Orgelspieler ist es eine vortheilhafte Uebung, wenn er, nach guten Mustern, zu einer Melodie verschiedene Harmonieen setzt.

e) Verschiedene Verzierungen. Man kann beim Choralspielen durch Verzierung der Mittelstimmen und des Basses, auch wohl der Melodie selbst, viel zur Beförderung des Ausdrucks beitragen. Aber es muß hierbei mit hinlänglicher Sachkenntniß und Vorsicht zu Werke gegangen werden. Sie dürfen den Gesang nicht in seinem gehörigen Gange stören oder die Melodie verdunkeln, sie müssen selten und am wenigsten bei Gesängen, die traurige Gefühle, Reue ꝛc. erwecken sollen, angebracht werden, und dürfen durchaus nicht in abgeschmackte Tändeleien ausarten. Die Melodie selbst zu verzieren, muß man sich noch seltner, und nur bei bekannten Melodieen erlauben. Der angehende Orgelspieler muß sich hierinne besonders nach guten Mustern bilden. Weiter oben stehen zwei Choräle, (Sey Lob und Ehr dem höchsten G., und Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc.) in welchen verschiedene Verzierungen angebracht sind. Wenn sie auch gerade nicht als vorzügliche Muster anerkannt werden könnten, so mögen sie doch dem Ungeübten zur nähern Erläuterung dieses Gegenstandes dienen. *)

*) Unsere Vorfahren hielten unstreitig mehr als wir auf ächte Choralmelodieen, und suchten sie besonders dem Texte genau angemessen zu componiren. Luther war so ein eifriger Verehrer und Verbesserer des Choralgesanges, daß seine Feinde sagten: „Luther hat uns mehr durch Sang als durch seine Lehre geschadet.“ Er war so sorgfältig, daß er sich, ungeachtet seiner guten musikalischen Kenntnisse, einen gewissen Konrad Rumpf und den Hans Walter, vom Churfürsten nach Wittenberg schicken ließ, um sie vor der Einführung seiner Melodieen erst zu Rathe zu ziehen, und sich unter ihrer Leitung noch mehr zu üben. Mit möglichstem Fleiße suchte er besonders auch durch seine Melodieen die im Texte herrschenden Empfindungen auszudrücken, und jeder Unbefangene wird bekennen müssen, daß ihm dieß unübertrefflich gut gelungen ist. (Man vergleiche nur die Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott ꝛc. mit ihrem Texte.) Als man ihm einst den Vorwurf machte, er habe in der Melodie zum sogenannten großen Glauben den Modum um einen Ton überschritten, antwortete er: „Es will auch viel sagen: Er will uns allzeit ernähren.“ Da Luther als bloßer Kunstliebhaber so treffliche Melodieen lieferte, so läßt sich erwarten, daß diejenigen, die von den größten Künstlern seiner Zeit verfertiget worden, von nicht geringerm Werthe sind. Jene alten Melodieen, das Einzige, was wir noch von der Musik von zwei, drei und mehreren hundert Jahren her übrig behalten haben, sind und bleiben unübertreffliche Muster religiöser Gesänge. Es ist Schade, daß die Nahmen so mancher ehrwürdigen Kirchencomponisten nicht mehr bekannt sind. Vielleicht geschieht manchem Liebhaber ein angenehmer Dienst, wenn ich hier wenigstens die Verfertiger einiger bei uns noch allgemein bekannter Melodieen nenne. Um aller Verwechselung vorzubeugen, ist der Anfang jeder Melodie, einige allgemein bekannte in alten Choralbüchern gleichlautende ausgenommen, mit Buchstaben angegeben. In der allgemeinen musikal Zeitung Jahrg. 9. No. 11 und 12 (woraus diese Notizen zum Theil genommen sind) findet man noch mehrere Componisten der gebräuchlichen Choralmelodieen aufgezählt.

Ahle, Joh. Rudolph, starb 1673 als Bürgermeister und Organist zu Mühlhausen. Von ihm ist die Melodie:

fis d a h a g fis

Seele, was ist schöners wohl.

Alberti, Heinrich, war ums Jahr 1640 Organist zu Königsberg. Er setzte die bekannten Melodieen:

g a h d d g fis e d

1) Gott des Himmels und der Erden.

a d c a b a g a g f

2) O wie selig seyd ihr doch, ihr Frommen.

Altenburg, Mich., ums Jahr 1600 Pastor zu Erfurt. Er schrieb die Melodie:

b a b c d es c d

Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf.

St. Ambrosius, Erzbischof zu Mayland, ums Jahr 380. Folgende seiner Hymnen hat Luther, mit Beibehaltung der alten Melodieen, also übersetzt:

e g a c a a

1) Herr Gott, dich loben wir.

h a g fis g e g a h h a

2) Der du bist drei in Einigkeit.

a a g c h a h a

3) Nun kommt der Heiden Heiland.

Diese Melodieen haben also ihren Werth 1400 Jahre behauptet, und werden ihn immer behaupten.

Bach, Sebastian, Kapellmeister und Musikdirector zu Leipzig, schrieb ums Jahr 1730:

g c h c d es

O du dreiein'ger Gott.

Baptista, Joh., ums Jahr 1560 Musikus zu Wien:

g g a h a c h a g

Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.

Bert, Joh., ein Unbekannter hat den alten Gesang: O du armer Judas ꝛc. vierstimmig gesetzt, und ums

B) Von den Tonarten der alten Griechen.

Statt daß wir vier und zwanzig Tonarten bei unserer jetzigen Musik gebrauchen können, hatten die alten Griechen nur sechs Haupttonarten und eben so viel Nebentonarten. Sie kannten den Unterschied zwischen dur und moll nicht, und das Ausweichen in fremde Töne war bei ihnen eine sehr eingeschränkte Sache. Dagegen hatten sie acht bis neun verschiedene brauchbare Tonleitern. Diese alten Tonarten sind vorzüglich zu Kirchengesängen von ganz eigner Kraft und Wirksamkeit. Da wir noch verschiedene solche alte Choralmelodieen, die ihren Werth stets behaupten werden, beibehalten haben, so ist es jedem Orgelspieler nöthig, mit den alten Tonarten bekannt zu seyn. Die sechs Haupttonarten der Alten waren: 1) die Dorische, 2) die Phrygische, 3) die Lydische, 4) die Myxolydische, 5) die Aeolische, 6) die Jonische. Diese Haupttonarten wurden authentische (herrschende), die Nebentonarten plagalische (untergeordnete) genennt. Die letztern haben von den erstern ihre Benennungen, nur daß jedem Nahmen das Beiwort

Jahr 1530 soll Herrm. Bonnus dieser Melodie den Text untergelegt haben:

a a a a h a g fis e e d

O wir armen Sünder, unsre Missethat.

Burk, Joach., ums Jahr 1580 Kantor zu Mühlhausen:

g a b b c c d d

1) Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.

g fis g a b c a g

2) Herr, ich habe mißgehandelt.

b c d b a b c

3) Jesu, meines Herzens Freud.

g g fis e g a g

4) Nun laßt uns Gott dem Herren.

Chiomusus, oder D. Joh. Schneesing, ums J. 1530 Pastor zu Friemar bei Gotha:

c g a h c e d d c

Allein zu dir, Herr J. C.

Cnophius, Andr., ums J. 1530 Superint. zu Riga. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

g g h a g fis fis e

Herr C. der einge Gottes Sohn.

Crüger, Joh., ums Jahr 1640 Musikdirektor in Berlin:

d a d d c c h a

1) Du o schönes Weltgebäude.

a a g f e d

2) Jesu meine Freude.

a g f g a b c b a

3) Schmücke dich o liebe Seele.

Decius, Nic., ums J. 1530 Prediger zu Stettin:

f f f c c d c

O Lamm Gottes unschuldig.

Demantius, 1620 Kantor zu Freiberg:

g a h a g fis e d

1) Freu dich sehr, o meine Seele.

a a h c d h a g

2) Von Gott will ich nicht lassen.

Doles, Joh. Friedr., von 1760 Musikdirector in Leipzig:

c a f c c d

O Gott, du frommer Gott.

Dresen, Adam, ums J. 1650 Kapellmeister zu Arnstadt:

g g fis g a g a h a g

Seelenbräutigam, Jesu Gottes Lamm.

Fink, Herrm., ums J. 1558 Musikus in Wittenberg:

e g a g c c h c

Was mein G. will, das g'scheh allzeit.

Flor, Christ., 1692 Organist zu Lüneburg:

e e fis g a h

Auf meinen lieben Gott.

Gasteritz, Mich., 1580 Organist zu Amsterdam:

c h a g e a a g

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.

Gastorius, 1675 Kantor zu Jena:

d g a h c d c h

Was Gott thut, das ist wohlgethan.

Goudimel, Claud., Kapellmeister zu Lyon, wurde 1572 bei der Bluthochzeit mit ermordet. Aus seinen französischen Psalmen ist die Melodie beibehalten:

g g fis e d g a h

Herr Gott, dich loben alle wir.

Hegenwald, Erh., 1520 Theolog zu Wirtemberg:

e g g a h c h a

Erbarm dich mein, o Herre Gott.

Heinz, Wolf, 1520 Organist zu Halle:

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden http://digital.slub-dresden.de/id426522575/101

hypo, (unter) vorgesetzt ist, nehmlich: hypodorisch, hypophrygisch, u. s. w. Die Tonleitern dieser alten Tonarten sind darinnen unterschieden, daß die beiden halben Töne (oder das mi, fa) nicht auf einerlei Klangstufen zu stehen kommen. Ursprünglich kommen nur die halben Töne e und

d f g a h c h a
Christ unser Herr zum Jordan kam.

Herrmann, Joh., 1620 Prediger zu Köben in Schlesien:

a a a g e a h c c d c h
1) Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.

a a d c b a
2) O Gott du frommer Gott

Herrmann, Nicol, 1540 Kantor zu Joachimsthal:

g g d h a g g h a
1) Aus meines Herzens Grunde.

d d d a h c a g
2) Erschienen ist der herrlich Tag.

g d d d d e d c h
3) Lobt G. ihr Christen allzugleich.

g d g fis g a h g
4) Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

Huß, Johann, Professor der Theologie in Prag, wurde 1415 verbrannt:

d a a g a d f f e d
Jesus Christus unser Heiland.

Isaac, Heinr., 1490 Kapellmeister Kaisers Maximilian des Ersten, hat die Melodie gesetzt:

h g a h c d d c h
Nun ruhen alle Wälder.

Er schrieb aber diese Melodie über das Lied: Jus pruck, ich muß dich lassen. Worauf Joh. Hesse den geistl. Text: O Welt, ich muß dich lassen, unterlegte, mit dem sie dann in die Choralbücher aufgenommen wurde.

Langhanns, Urban, 1554 Diakonus zu Glaucha:

g g d d c a h
Laßt uns alle fröhlich seyn.

Luther, D. Martin,

1) Melodieen, welche Luther selbst gesetzt haben soll:

1) Ach Gott vom Himmel sieh darein.
h e h c h a g a h
2) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
3) Dieß sind die heilgen zehn Gebot.
4) Ein feste Burg ist unser Gott
5) Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.

g g h a g a a h
6) Es ist gewißlich an der Zeit.
7) Es spricht der Unweisen Mund wohl.
8) Es wolt uns Gott genädig seyn.
9) Jesaia dem Propheten das geschah.
10) Mit Fried und Freud ich fahr dahin.

g g d g c h a g
11) Nun freut euch, lieben Christen g'mein.
12) Vom Himmel hoch da komm ich her.
13) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
14) Der grose Glaube.
15) Die Einsetzungsworte.

2) Uralte, bis 1400jährige Melodieen, eben so alter lateinischer Hymnen, welche Luther bei der deutschen Uebersetzung beibehalten hat.

16) Christum wir sollen loben schon.
17) Der du bist drei in Einigkeit.
18) Herr Gott, dich loben wir.
19) Die grose Litanei.
20) Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist.
21) Komm, heilger Geist, erfüll die Herzen.
22) Nun kommt der Heiden Heiland.
23) Verleih uns Frieden gnädiglich.
24) Was fürchst du Feind Herodes sehr.
25) Der Tag, der ist so freudenreich.

3) Melodieen alter deutscher Gesänge, zum Theil der Hussiten, Waldenser und Böhmischen Brüder, von Luther oder auch vom Kapellmeister Walther verbessert.

c d c a c b g a
26) An Wasserflüssen Babylon.
27) Christ ist erstanden.
28) Christ fuhr gen Himmel.
29) Gelobet seyst du, J. C.
30) Gott der Vater wohn uns bei.
31) Gott sey gelobet und gebenedeyet.
32) Gott sey uns gnädig und barmherzig.
33) Herr Christ, der einge Gottessohn.
34) Jesus Christus unser Heiland.
35) Komm, heilger Geist, Herre Gott.
36) Mensch, willt du leben seliglich.
37) Mitten wir im Leben sind.
38) Nun bitten wir den heilgen Geist.
39) Nun lob meine Seel den Herren.
40) O Herre Gott, dein göttlich Wort.
41) Vaterunser im Himmelreich.

Nachtenhöfer, Mag. Casp. Friedr., 1660 zu Coburg:

f, h und c darinnen vor, fis, gis, ais, cis, dis fehlen. Bei den plagalischen Tonarten fängt die Tonleiter in der Quarte tiefer an, und die plagalischen Gesänge hielten sich meistens in dem Umfange von der Unterquarte bis zu ihrer Octave.

h h h a a g g fis
So gehst du nun, mein Jesu, hin.

Neumark, Georg, 1660 Bibliothekar zu Weimar:

e a h c h a h gis e
Wer nur den lieben Gott läßt walten

Prätorius, Jacob, 1604 Organist zu Hamburg:

c e g g g g a g
Wachet auf, ruft uns die Stimme.

In meiner kurzen Anweisung zum Choralspielen ꝛc. ist irriger Weise Dav. Scheidemann als Verfertiger dieser herrlichen Melodie angegeben.

Prätorius, Mich., 1621 Kapellmeister zu Braunschweig:

f f f b g a h c
Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

Ringhard, Martin, 1620 Archidiak. zu Eilenburg. Man schreibt ihm die Melodie zu:

c c c d d c
Nun danket alle Gott.

Rosenmüller, Joh., 1650 Musikdirector zu Leipzig:

g gas b b es f g
Straf mich nicht in deinem Zorn.

Scheidemann, Heinr., 1604 Organist zu Hamburg:

d a fis d a h h a
Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Schein, Joh. Herrm., 1620 Musikdirektor zu Leipzig:

e a g f e d e
1. Ach Herr, mich armen Sünder.

d fis g a a g fis e
2. Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt'.

g g a h h c h a
3. Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut.

Schop, Joh., Komponist zu Hamburg, setzte ums J. 1640 Ristens Lieder, davon sind die Melodieen noch allgemein im Gebrauch:

c as as g g f f e
1. O Traurigkeit, o Herzeleid.

d f a d d cis d d
2. Sollt ich meinem Gott nicht singen.

h c d d c h a a
3. Werde munter, mein Gemüthe.

Selnecceer, Nicol., war Superint. zu Leipzig, und soll ums J. 1540 gesetzt haben:

e g fis e dis e fis
1. Singen wir aus Herzens Grund.

g g fis e g a g
2. Wach auf, mein Herz, und singe.

Spangenberg, Joh, ums J. 1545 Superint. zu Eisleben:

g h c d c h a h
Allein Gott in der Höh sey Ehr.

Andere geben den Dertus, und noch andere den Selneccer als Komponisten dieser Melodie an, aber mit Unrecht. Spangenberg hat sie zuerst in seinem Choralbuche bekannt gemacht, worauf sie Selneccer in das seinige aufnahm.

Spengler, Lazar, 1520 Rathsschreiber zu Nürnberg:

a a a g a f e d
Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

Speratus, Paul, 1525 Hofprediger zu Liebmühl:

a a a a c h a g
1. Es ist das Heil uns kommen her.

h g a g e fis g a h
2. Ich ruf zu dir, Herr J. C.

Stölzel, Gottfr. Heinr, 1730 Kapellmeister zu Gotha:

d c h d c h a
Nun Gottlob es ist vollbracht.

Teschner, Melch., 1613 Kantor zu Frauenstadt in Schlesien:

c g g a h c c
Valet will ich dir geben.

Vulpius, Melch., 1611 Kant. zu Weimar:

a g f g a h c
Jesu Leiden, Pein und Tod.

Weiß, Mich., 1530 Pfarrer zu Landskron in Böhmen:

e e fis g e fis g a h
1. Christ, der du bist der helle Tag.

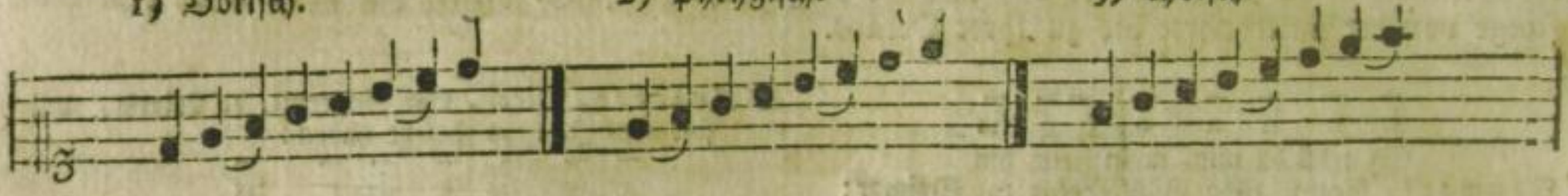
a c a g a c h a
2. Christe, der du bist Tag und Licht.

g b a b c d d c b a a
3. Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.

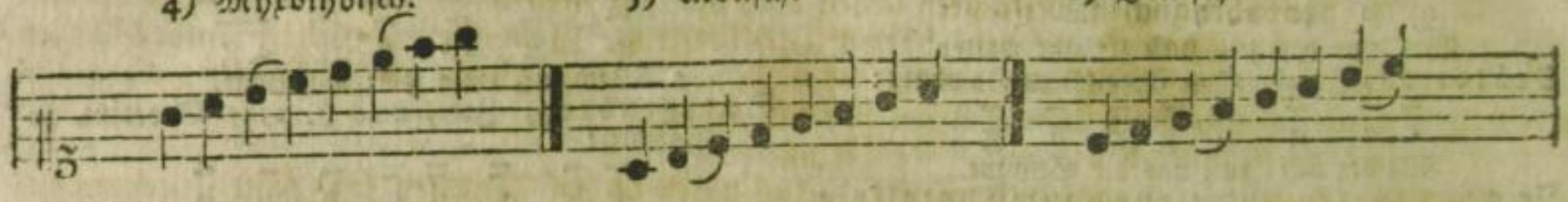
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/103

Die Tonleitern der Haupttonarten.

1) Dorisch. 2) Phrygisch. 3) Lydisch.

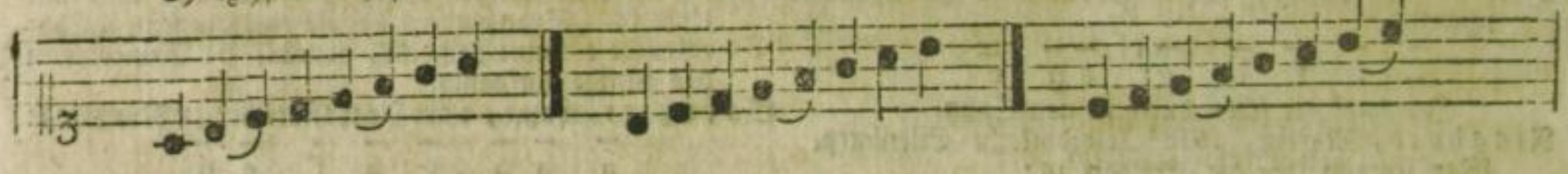


4) Myxolydisch. 5) Aeolisch. 6) Jonisch.

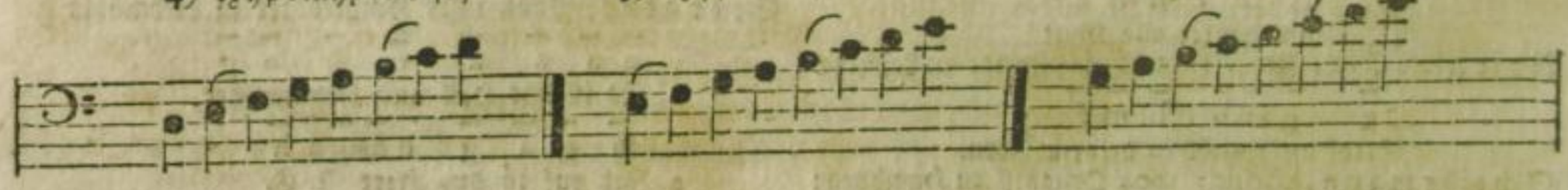


Die plagalischen Tonleitern.

1) Hypodorisch. 2) Hypophrygisch. 3) Hypolydisch.



4) Hypomyxolidisch. 5) Hypoäolisch. 6) Hypojonisch.



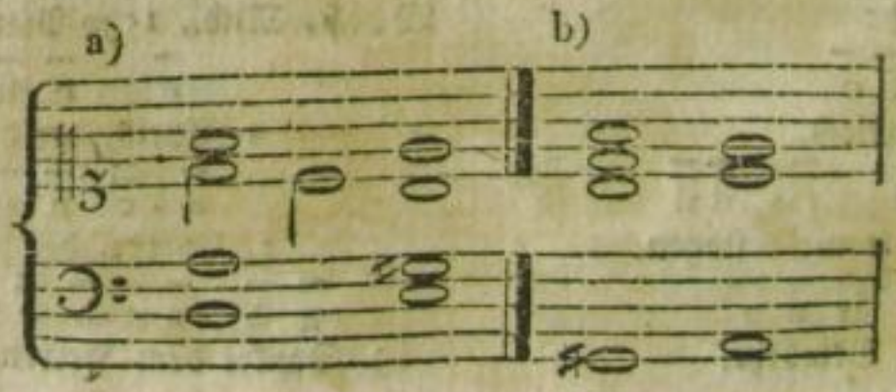
Vergleicht man die alten Tonarten mit unsern neuen, so stehen sie in folgendem Verhältnisse:

1) Dorisch ist unser D moll mit h statt b. Die Melodieen: Christ ist erstanden von der Marter ꝛc. Christ lag in Todes ꝛc. Mit Fried und Freud ich fahr ꝛc. Vater unser im H. ꝛc. Die alte Melodie zum Glauben u. a. m. sind in diese Tonart gesetzt.

2) Hypodorisch ist ganz unser D moll. (Man setze die obige hypodorische Tonleiter um vier Töne höher.) Die Melodieen: Von G. will ich nicht lassen ꝛc. Wenn meine Sünd' mich kränken ꝛc. Was mein G. will, gescheh' ꝛc. Jesus Christ, unser Heiland, der den Tod ꝛc. sind hypodorisch. Sie stehen nur meistens um eine Quinte höher, weil sie aus ihrem ursprünglichen Tone D zu tief wären.

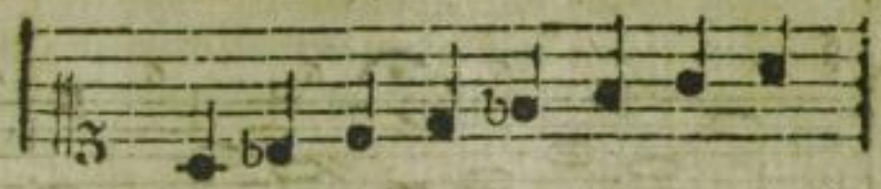
3) Phrygisch ist eine Art E moll mit f statt fis in der Tonleiter, und ohne Gebrauch des dis. Wegen des fehlenden fis kann man in dieser Tonart keinen gewöhnlichen Schluß auf der Dominante H machen. Statt einer solchen Kadenz schließt man in dieser Tonart gewöhnlich so:

a) b)



Man vergleiche die phrygischen Melodieen: Ach Herr mich armen Sünder ꝛc. Mitten wir im Leben sind ꝛc. Es woll uns Gott gnädig seyn ꝛc. Herr Gott, dich loben wir ꝛc. u. a. m.

4) Hypophrygisch ist unser G moll. Man setze obige Tonleiter um einen Ton tiefer, so hat man unser G moll mit b und es, nehmlich:



Die alten hypophrygischen Melodieen stehen auch meistens ursprünglich in G moll und zeichnen sich noch dadurch aus, daß sie mit dem harten Dreiklange der Dominante anfangen und schließen, und zwar liegt bei diesem Dreiklange die Quinte a oben. Man vergleiche die Melodieen: O großer G. von Macht ꝛc. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.

5) Lydisch ist unser F dur mit h statt b und

6) Hypolydisch ist ganz unser F dur. Aus diesen beiden Tonarten sind keine Kirchenmelodieen mehr vorhanden.

7) Myxolydisch ist unser G dur ohne fis. Die Melodieen: Gelobet seyst du J. C. ꝛc. Komm G. Schöpfer, heilger Geist ꝛc. Ach wir armen Sünder ꝛc. stehen in dieser Tonart.

8) Hypomyxolydisch ist unser G moll ohne es. (Man setze obige Tonleiter um eine Quarte höher.)

9) Aeolisch ist ganz unser A moll. Die Melodieen: Ich ruf zu dir, Herr J. C. ꝛc. Meine Seele erhebet den Herrn ꝛc. (um eine Quinte höher) Wer nur den lieben Gott ꝛc. sind ächt äolisch.

10) Hypoäolisch ist unser A moll mit b in der Tonleiter. (Man setze die obige Tonleiter um eine Quarte höher, daß sie mit a anfängt.)

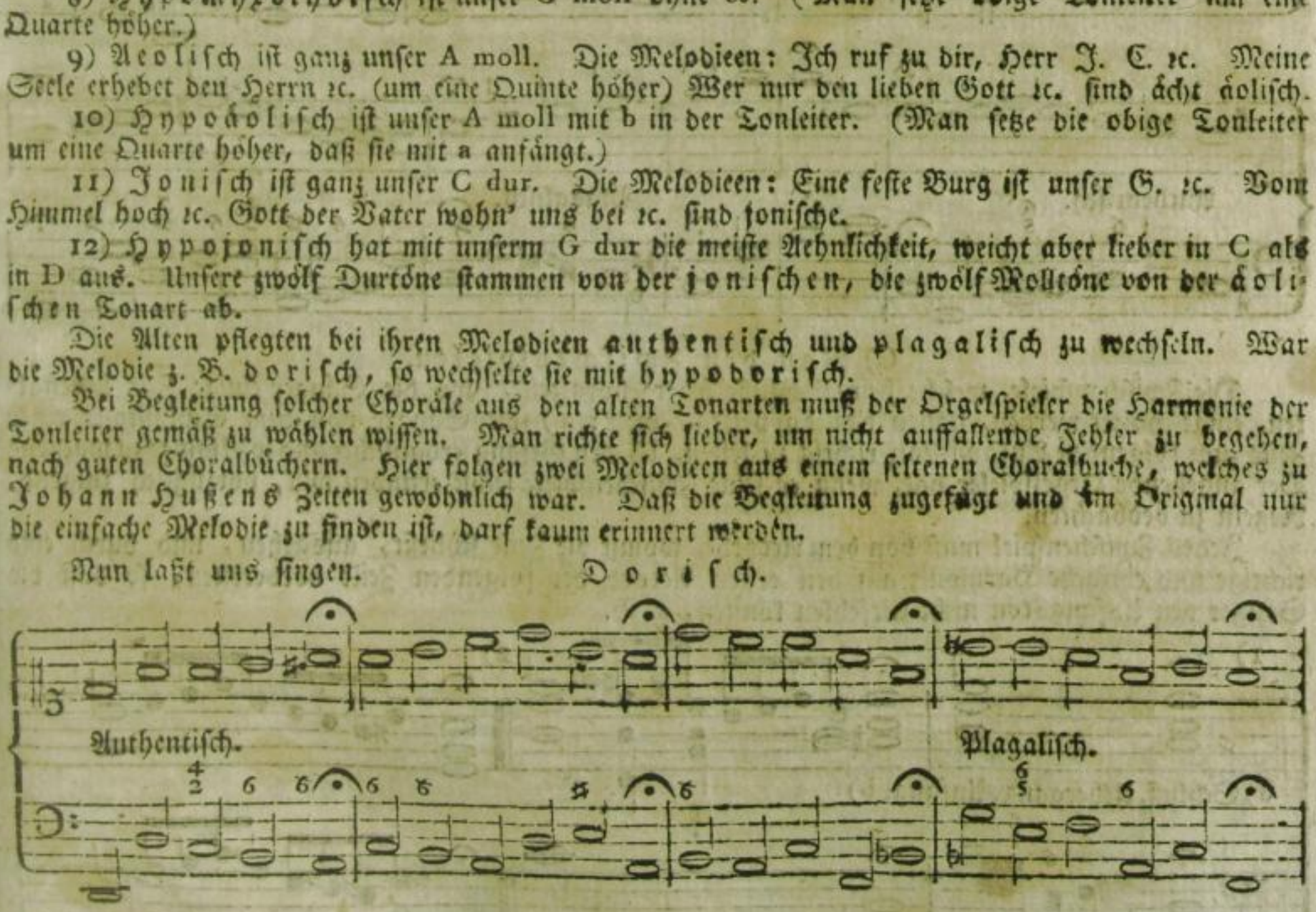
11) Jonisch ist ganz unser C dur. Die Melodieen: Eine feste Burg ist unser G. ꝛc. Vom Himmel hoch ꝛc. Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc. sind jonische.

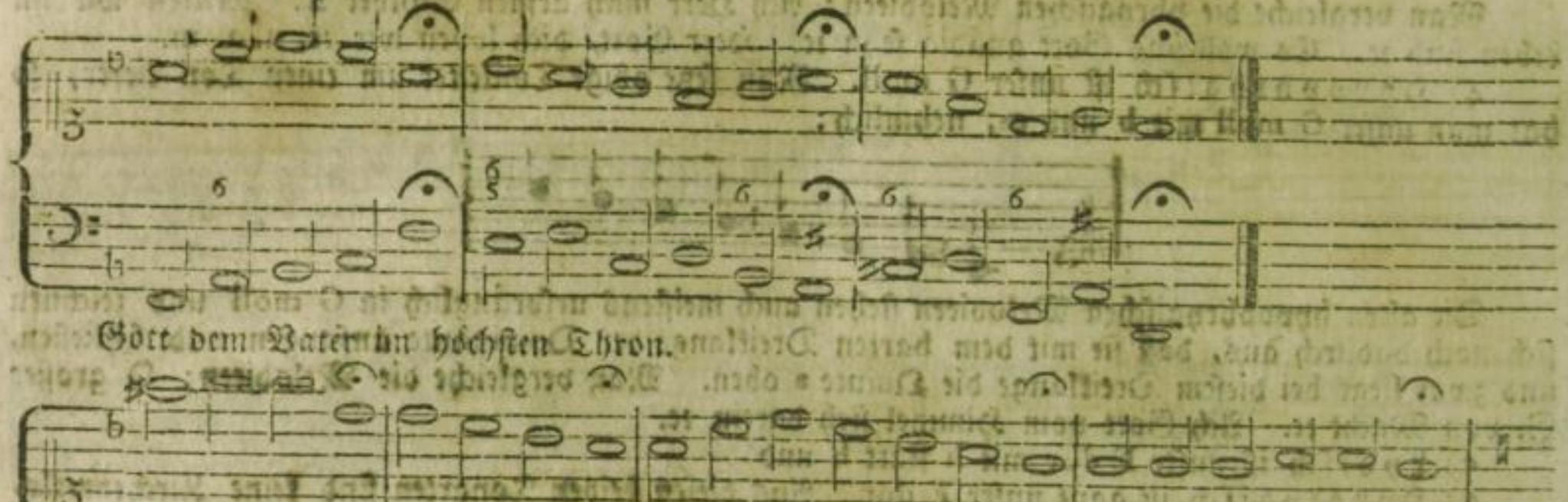
12) Hypojonisch hat mit unserm G dur die meiste Aehnlichkeit, weicht aber lieber in C als in D aus. Unsere zwölf Durtöne stammen von der jonischen, die zwölf Molltöne von der äolischen Tonart ab.

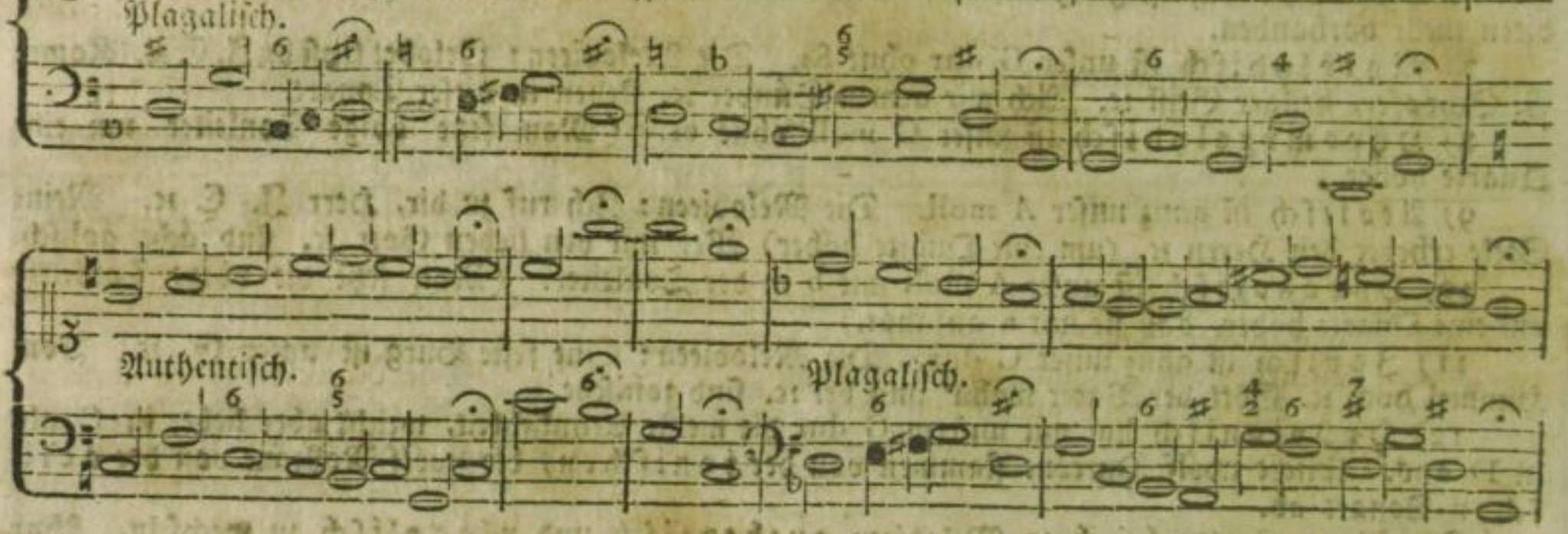
Die Alten pflegten bei ihren Melodieen authentisch und plagalisch zu wechseln. War die Melodie z. B. dorisch, so wechselte sie mit hypodorisch.

Bei Begleitung solcher Choräle aus den alten Tonarten muß der Orgelspieler die Harmonie der Tonleiter gemäß zu wählen wissen. Man richte sich lieber, um nicht auffallende Fehler zu begehen, nach guten Choralbüchern. Hier folgen zwei Melodieen aus einem seltenen Choralbuche, welches zu Johann Hußens Zeiten gewöhnlich war. Daß die Begleitung zugefügt und im Original nur die einfache Melodie zu finden ist, darf kaum erinnert werden.

Nun laßt uns singen. Dorisch.



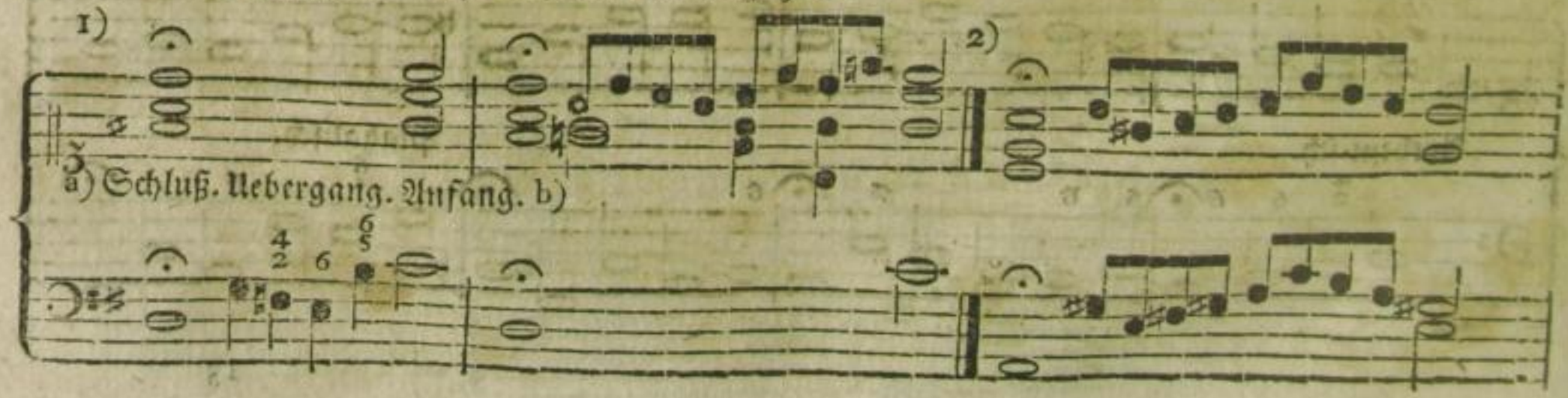




C) Von den Zwischenspielen.

Die Zwischenspiele, welche beim Schlusse jeder Choralzeile, wo die Sänger einige Zeit innehalten, eingeschaltet werden, haben den doppelten Zweck: a) die Sänger von dem Schlußtone einer Zeile zum folgenden Anfangston richtig zu leiten, b) den Gesang erbaulicher und wirksamer zu machen. Der angehende Orgelspieler hat, wenn er seine Zwischenspiele selbst erfinden will, vorzüglich folgende Regeln zu beobachten.

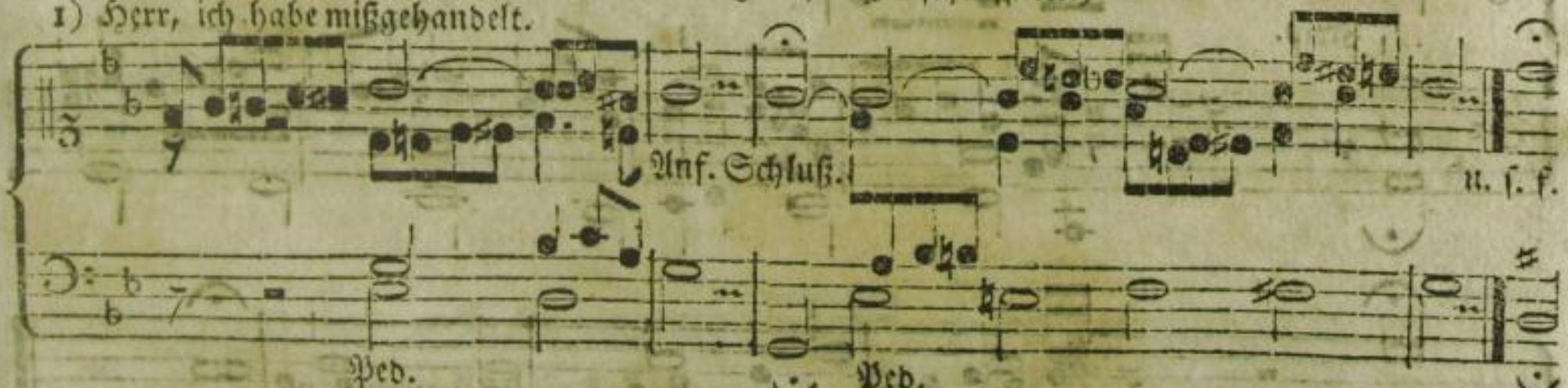
Jedes Zwischenspiel muß von dem Accorde, womit die Zeile schließt, ausgehen, und durch eine richtige und einfache Harmonie auf den ersten Accord der folgenden Zeile vorbereiten, so daß die Sänger den Anfangston nicht verfehlen können, z. B.



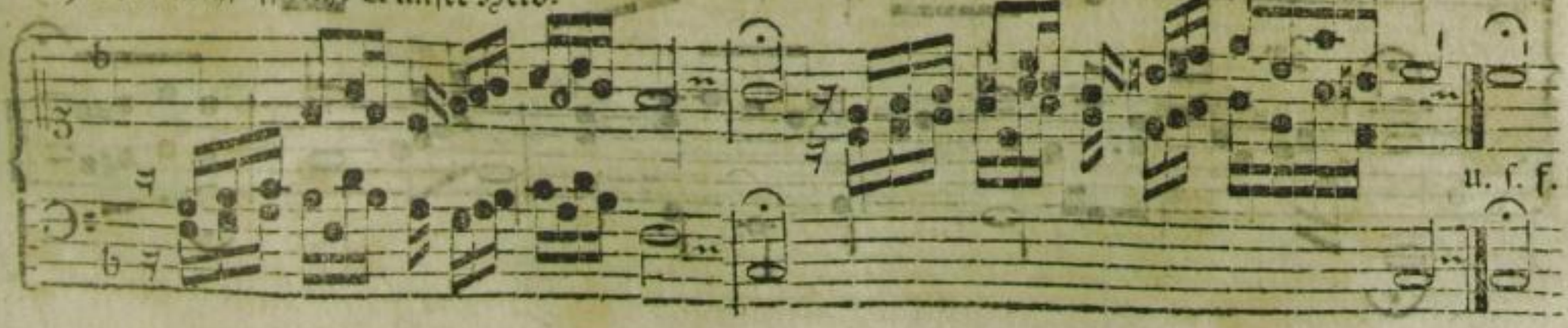
In dem ersten Beispiele schließt die Zeile mit dem D Accorde und fängt mit dem C Accorde an. Bei a) sieht man den Uebergang mit Accorden angegeben, bei b) ist er ausgeführt. Der letzte Quintsextaccord des Zwischenspiels leitet unfehlbar auf den Accord, womit die Zeile anfängt, und das letzte f in der Oberstimme führt den Anfangston der Melodie, das e, bestimmt herbei. Das zweite Beispiel bedarf nun keiner Erklärung. Wenn man aus einem Tone in den andern regelmäßig auszuweichen weiß, (wozu in dem Kapitel vom Generalbaß einige Anleitung gegeben ist) so muß es leicht seyn, ein harmonisch richtiges Zwischenspiel zu erfinden. Der Anfänger sehe nur besonders darauf, daß er die Accorde richtig beurtheile, damit er die Uebergänge der Tonart gemäß einrichten kann. In Rücksicht der längern oder kürzern Dauer des Zwischenspiels muß sich der Orgelspieler nach den Sängern richten, damit er sie weder jage noch aufhalte. Uebrigens muß auch der angehende Orgelspieler schon darauf möglichst Rücksicht nehmen, daß seine Zwischenspiele einfach und ernsthaft, der Würde des Choralgesanges und dem Inhalte des Liedes angemessen sind. Lange Laufer, Triller, und andere Tändeleien, wie man sie so häufig hört, sind ganz zweckwidrig. Wenn der Organist nicht die Fähigkeit hat, durch seine Zwischenspiele den Gesang erbaulicher zu machen, so muß er wenigstens durch dieselben die Andacht nicht stören. Man hüte sich auch, zumal bei kleinern Orgeln, die Zwischenspiele in der höhern Octave, wo die Töne zu grell und schneidend klingen, zu spielen.

Für den geübtern Orgelspieler sind die Zwischenspiele eine sehr gute Gelegenheit, seine musikalischen Kenntnisse zu zeigen, indem man durch dieselben besonders die herrschenden Empfindungen des Liedes ausdrücken kann. Frohe Gefühle, Dankbarkeit, Freude über die göttlichen Wohlthaten ꝛc. lassen sich durch lebhaftere, consonirende Fortschreitungen, Liebe, Hoffnung ꝛc. durch sanftere, schmeichelnde Gänge, Traurigkeit, Reue ꝛc. durch langsamere, nahe an einander liegende, dissonirende Intervalle ausdrücken. Hat man einen kurzen Gedanken erfunden, welcher dem Haupt-Inhalte des Liedes angemessen ist, so kann man diesen durch mehrere Verse, unter mancherlei Veränderungen, wieder anbringen. Ein solcher Satz kann vielleicht aus dem Vorspiele entlehnt seyn. Auf diese Weise erhält das Ganze den gehörigen Zusammenhang, und die nöthige Einheit. Feine Nachahmungen und gebundene Gänge sind besonders gut anzubringen. Von guter Wirkung ist es auch bisweilen, einen feierlichen Choralvers ohne Zwischenspiele zu spielen. Hier folgen einige Beispiele mit Rücksicht auf den Text. (In meiner Kurzen Anweisung zum Choralspielen ꝛc. (Penig, bei Dienemann und C. 12 gr.) findet man mehrere hundert dergleichen Zwischenspiele.)

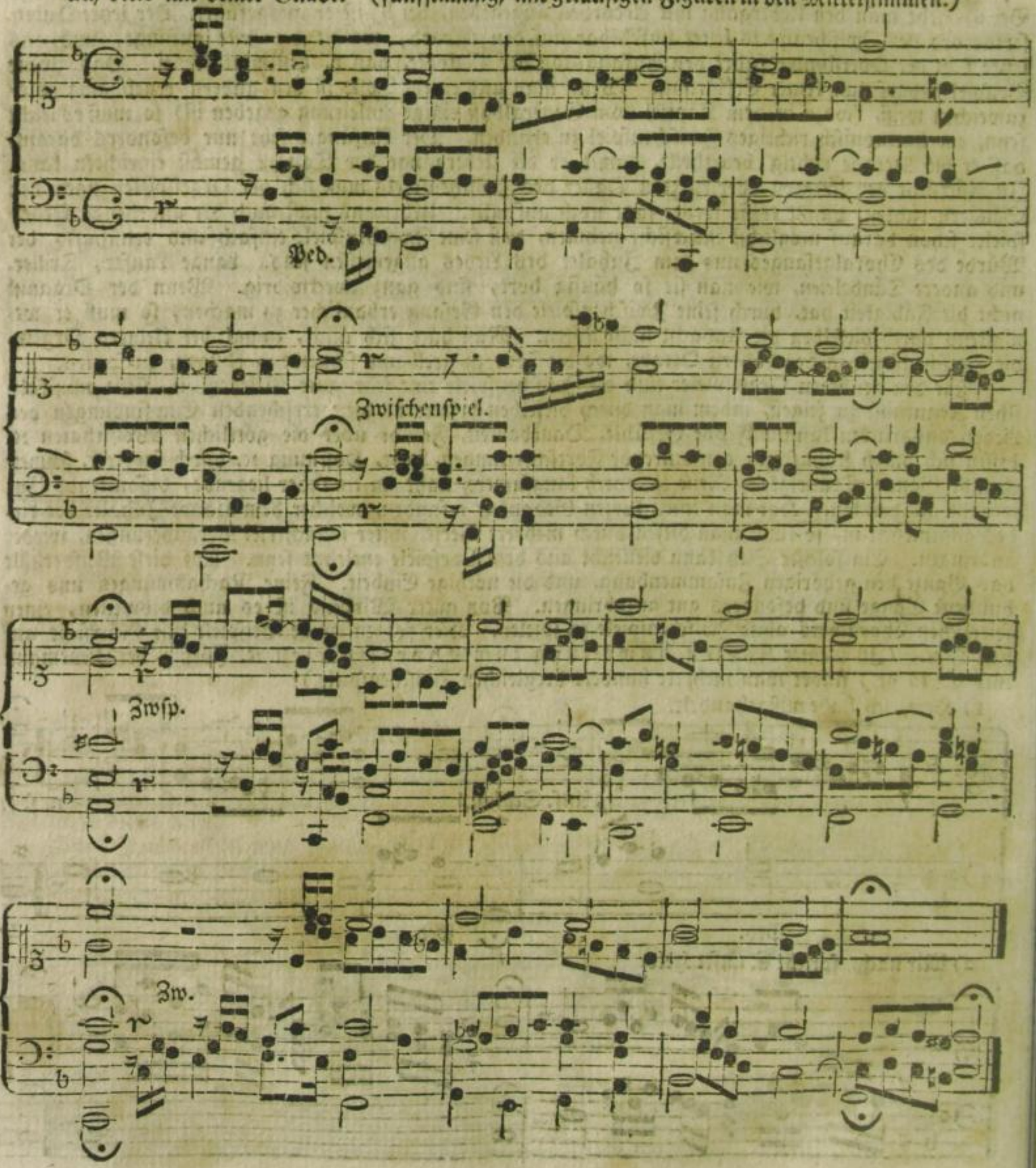
1) Herr, ich habe mißgehandelt.



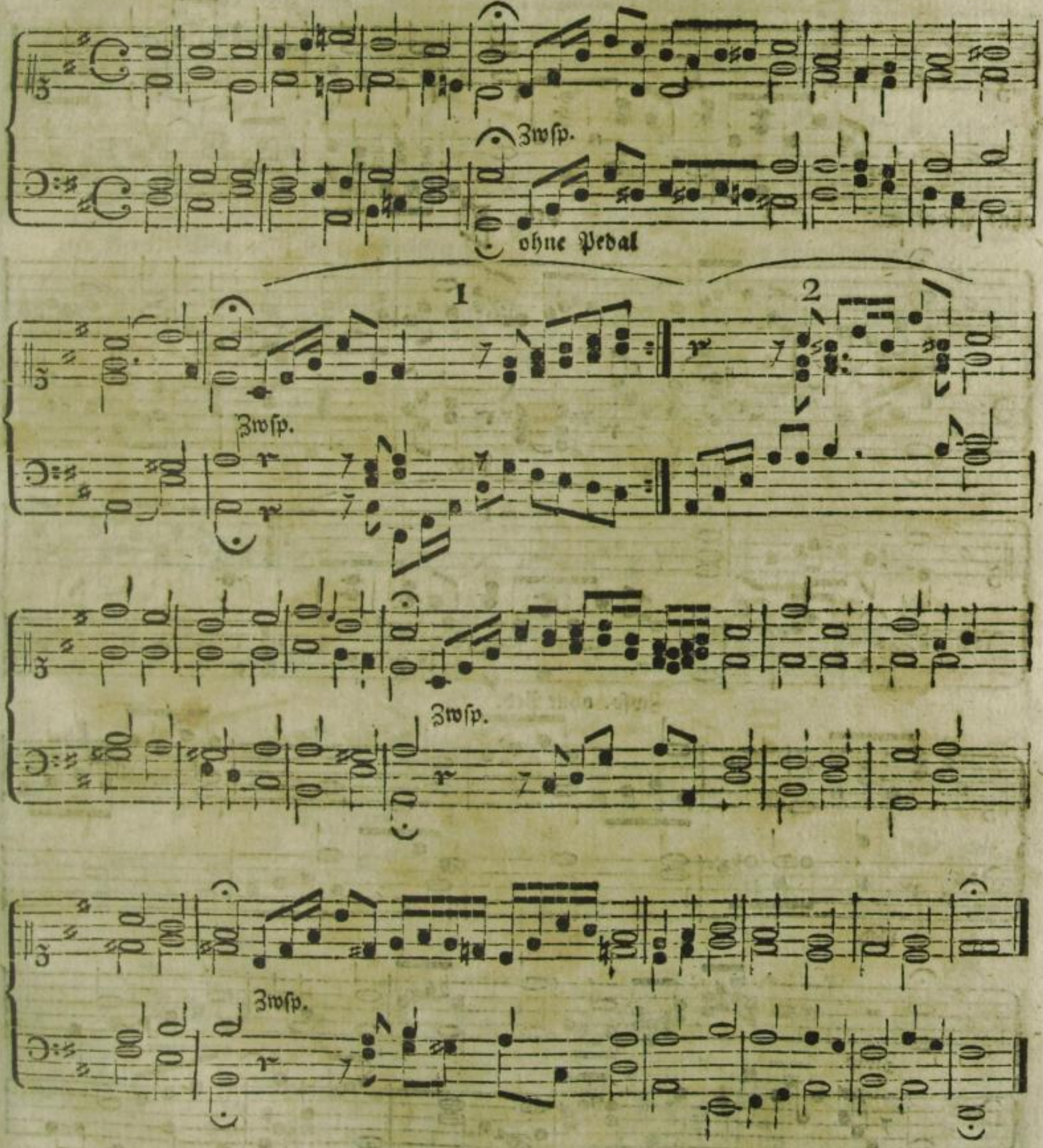
2) Mir nach, spricht C. unser Held.



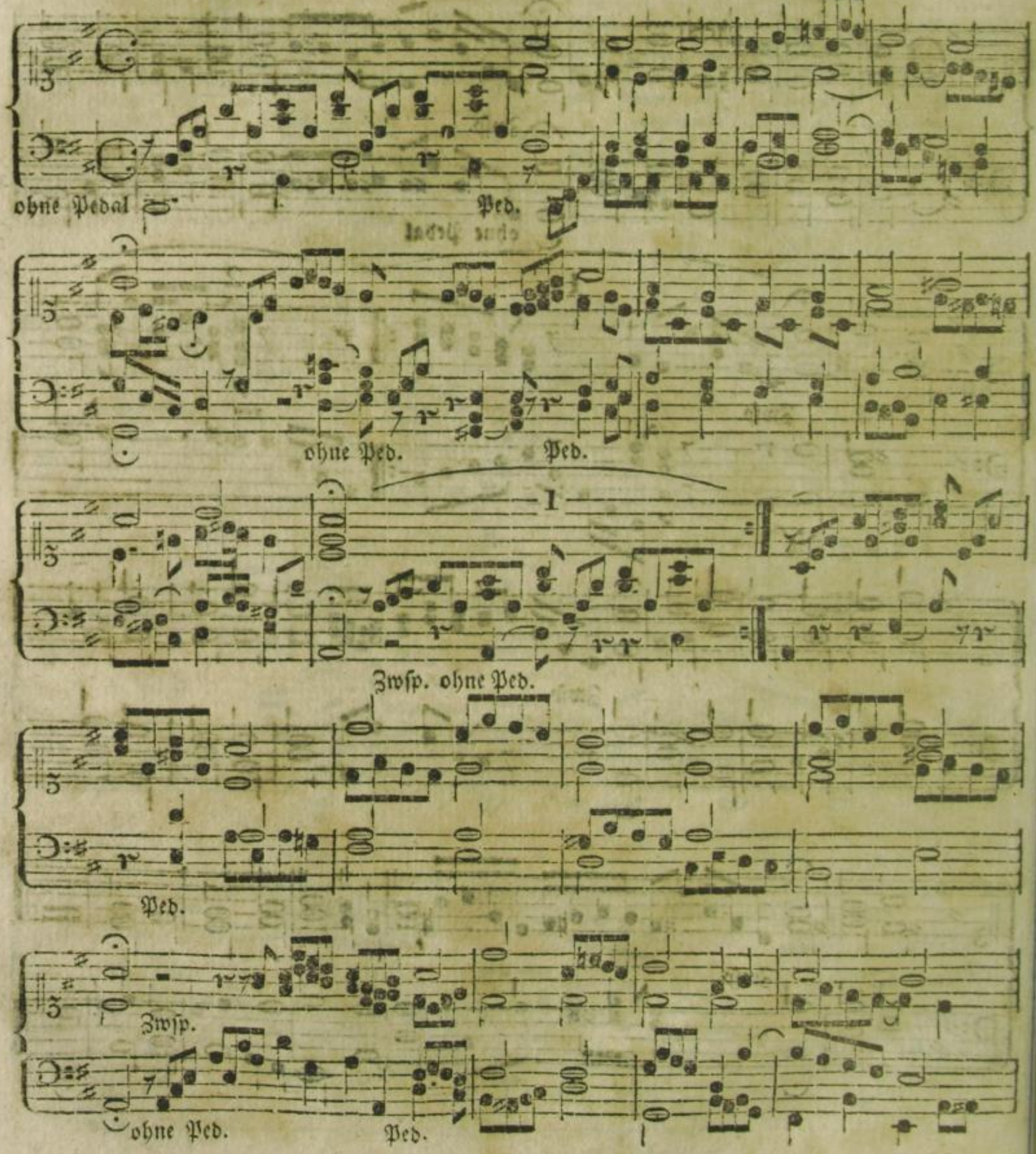
Ach bleib mit deiner Gnade. (fünfstimmig, mit geläufigen Figuren in den Mittelstimmen.)

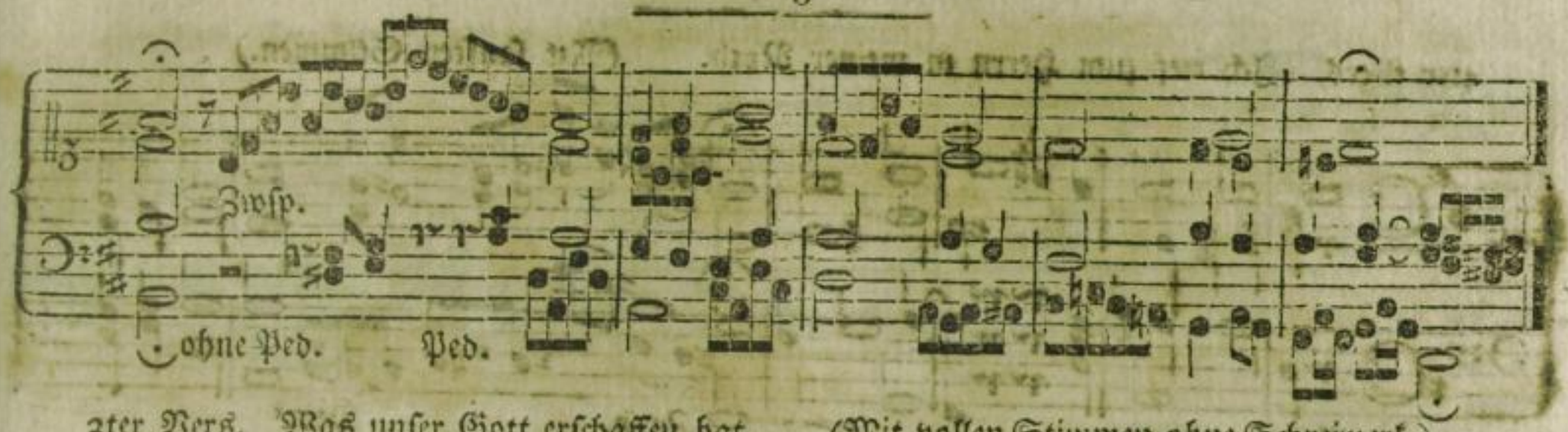


Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Mit voller Orgel.)

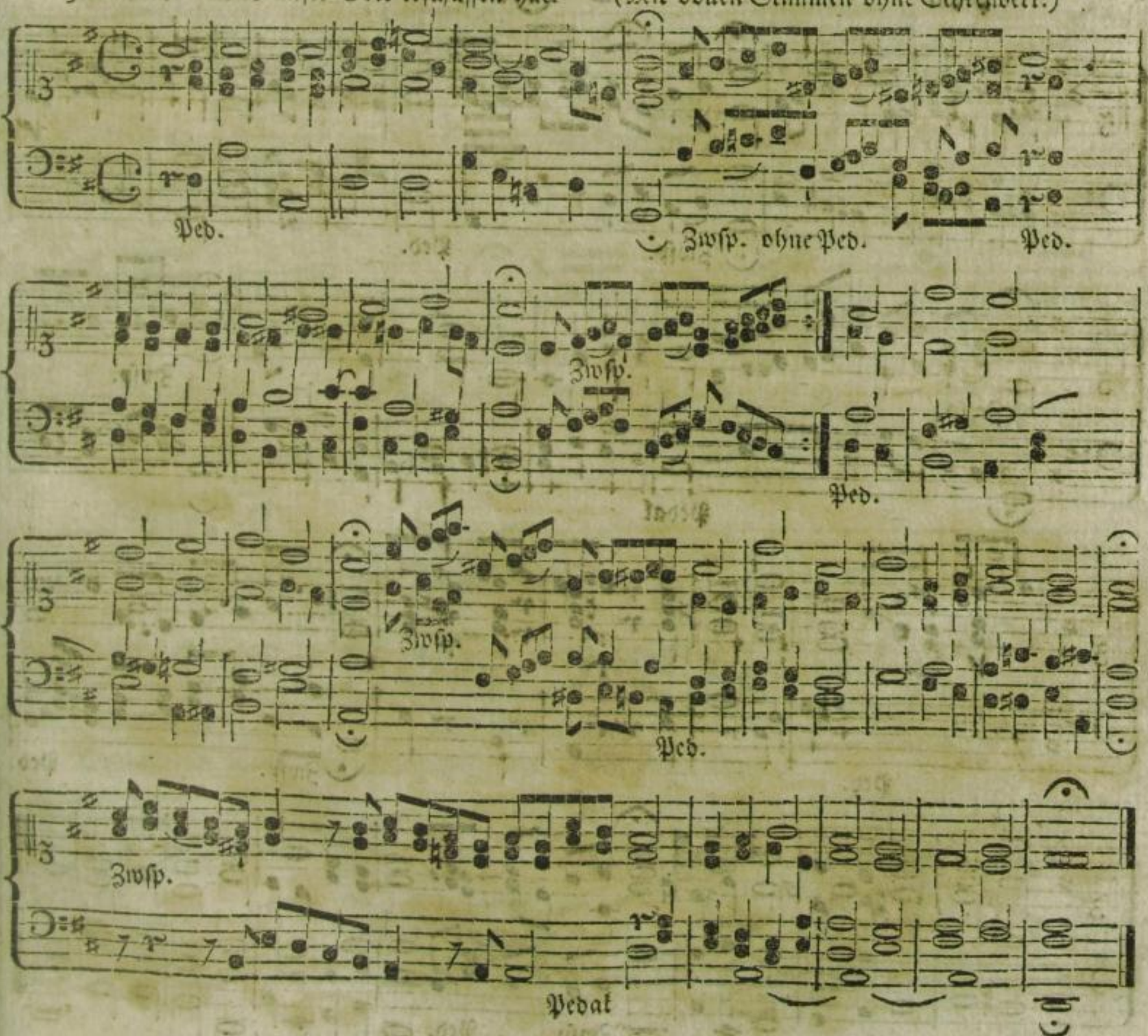


2ter Vers. Es danken dir ꝛc. (Mit voller Orgel.)

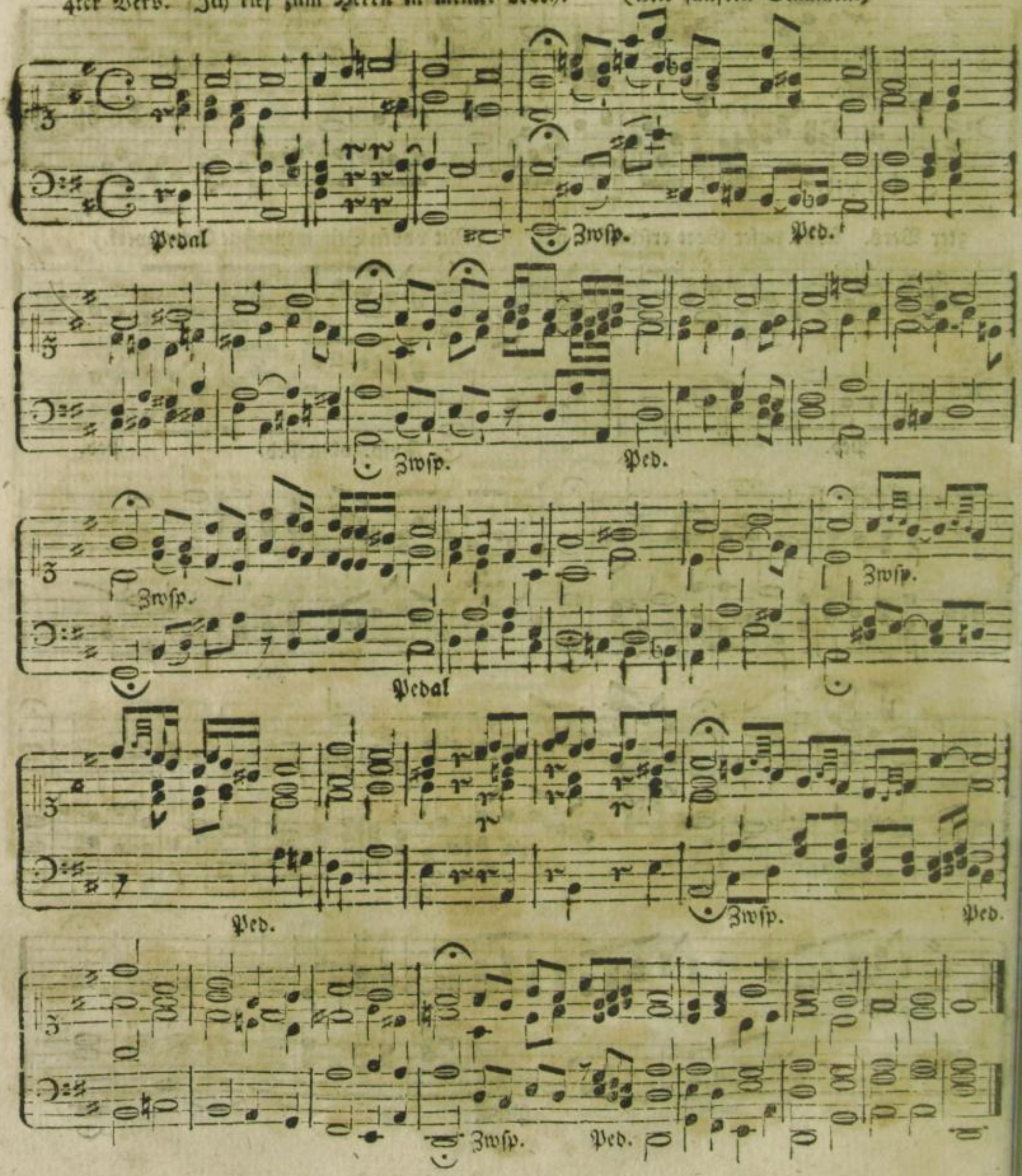




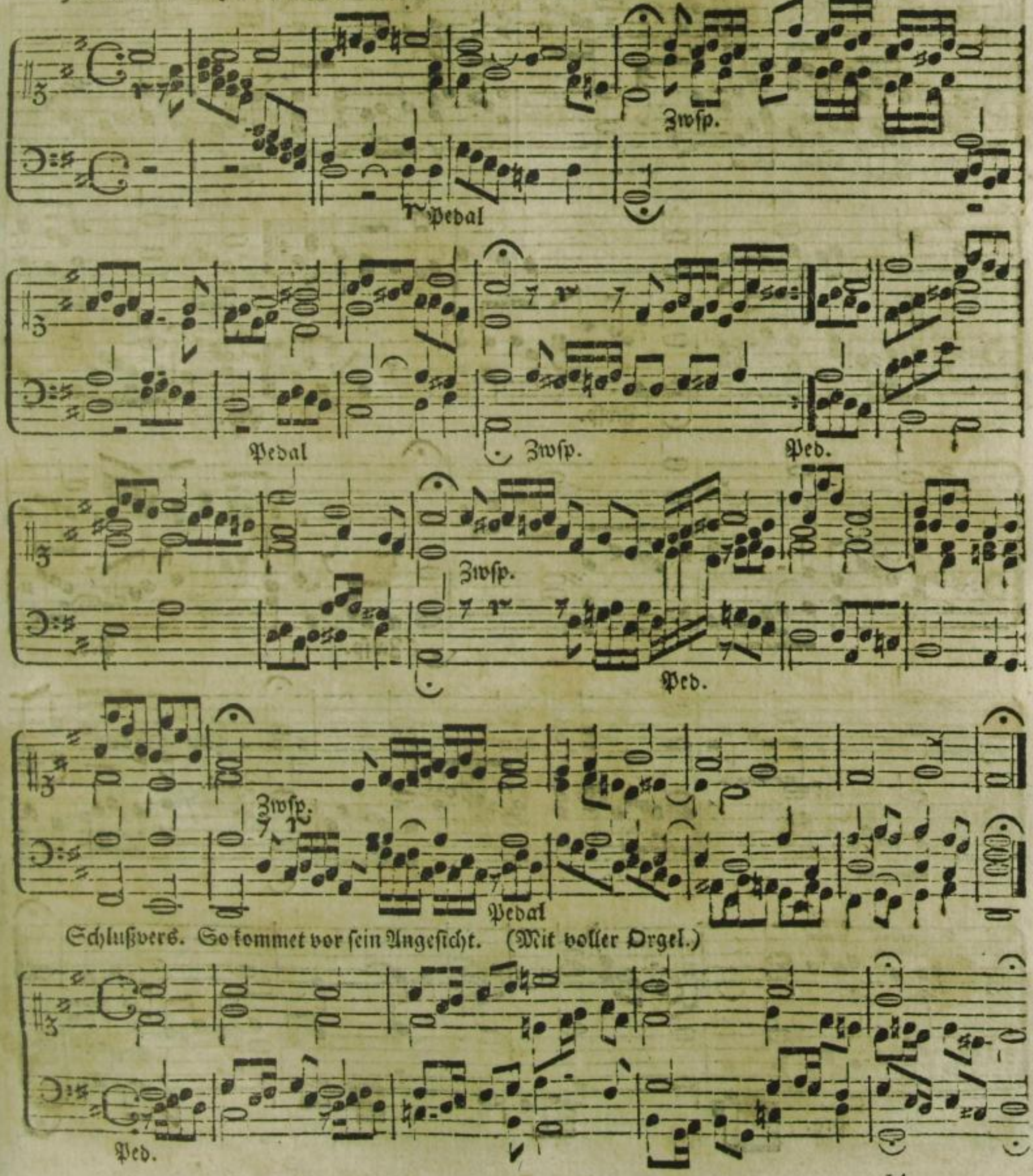
3ter Vers. Was unser Gott erschaffen hat. (Mit vollen Stimmen ohne Schreywerk.)



4ter Vers. Ich rief zum Herrn in meiner Noth. (Mit sanften Stimmen.)



5ter Vers. Der Herr ist nah ꝛc. (Mit sanften Stimmen.)



Schlußvers. So kommet vor sein Angesicht. (Mit voller Orgel.)

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/113

tr

tr

Zwsp. Ped.

Zwsp. Ped.

Zwsp. Ped.

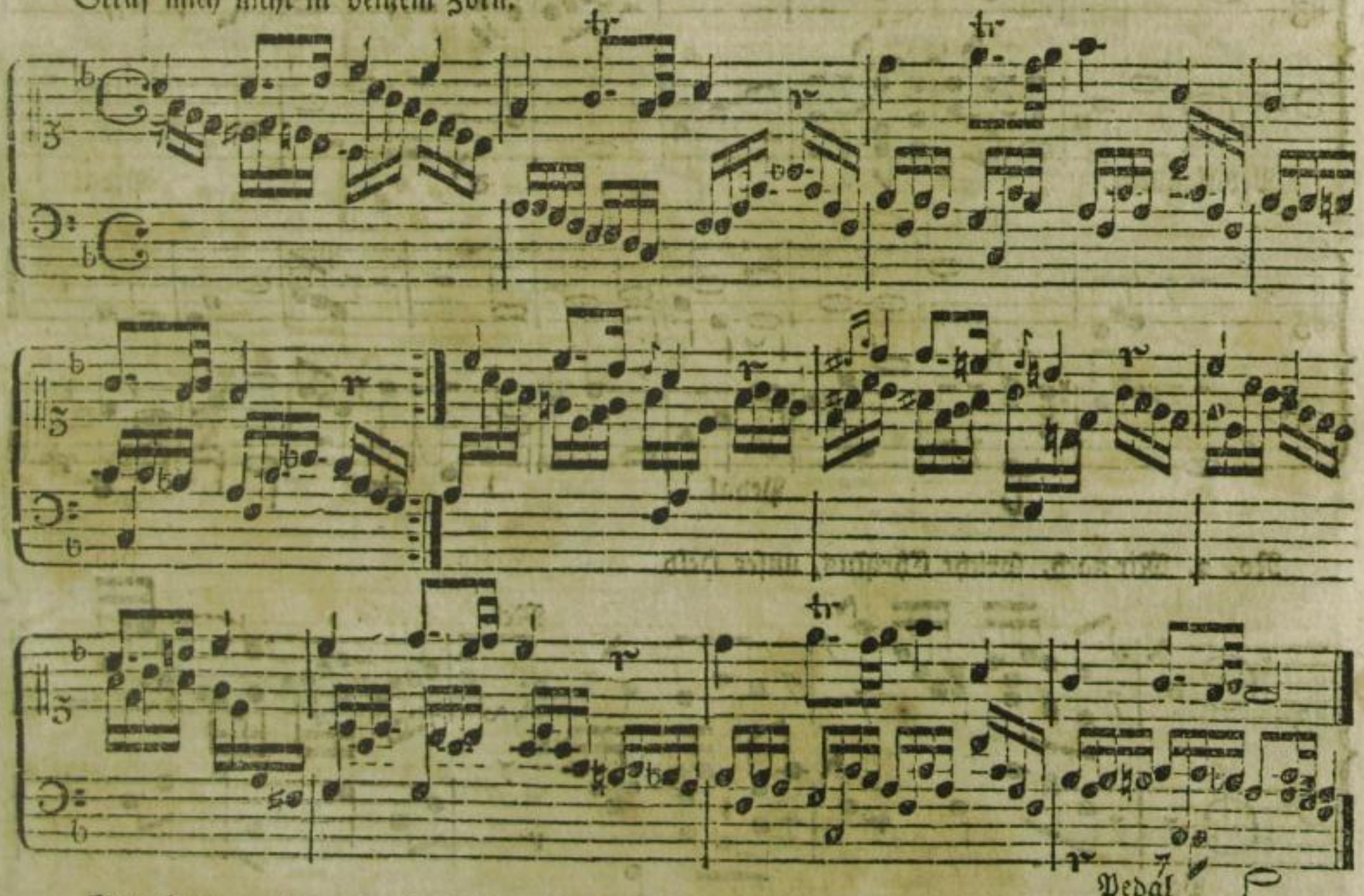
Zwsp.

Ped.

D) Von den Vorspielen.

Die Vorspiele, welche der Organist vor dem Anfange eines Liedes in der Kirche vorauszuschicken hat, sind hauptsächlich von zweierlei Art. Die erste Gattung, wo die Choralmelodie verändert, (variirt) oder mit verzierter Begleitung vorgetragen oder eingewebt ist, nennt man gewöhnlich Choralvorspiele, und man kann sie auf verschiedene Art einrichten. Der denkende Orgelspieler muß ja überhaupt immer auf zweckmäßige Abwechselungen bedacht seyn. Die leichtesten und zu den ersten Versuchen zweckmäßigsten Choralvorspiele sind solche: wenn man die Melodie zur Oberstimme macht, und mit der linken Hand eine einfache Begleitung, die aus den zergliederten Accorden bestehen kann, dazu spielt. (Man kann auch die Grundtöne mit dem Pedal kurz angeben.) z. B.

Straf mich nicht in deinem Zorn.

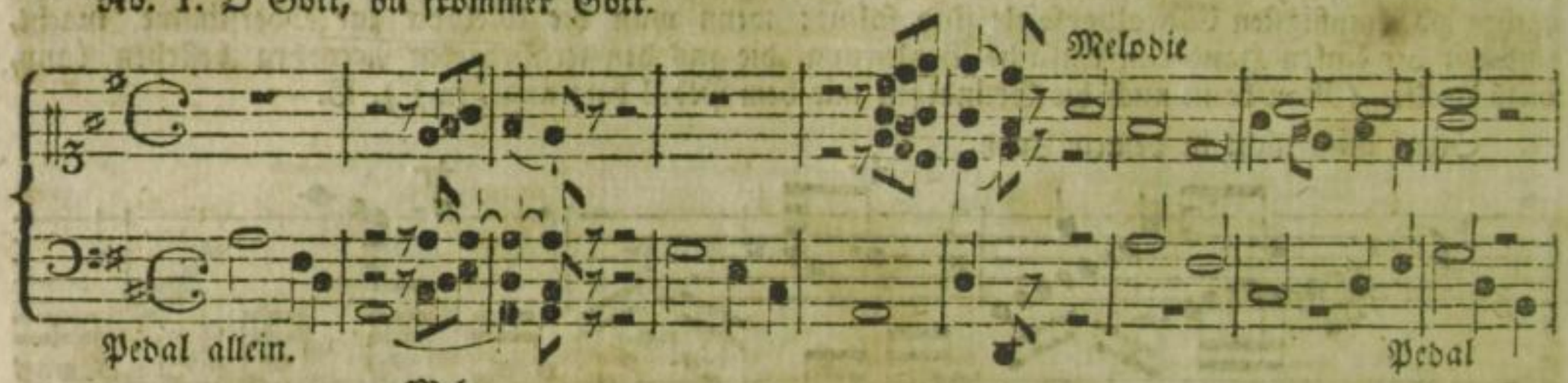


Man kann auch der Melodie einen kurzen Satz vorausschicken und als Zwischenspiel zu Ende der Zeilen einweben. Ein solches Ritournell muß freilich zweckmäßig und besonders auch dem Inhalte des Liedes angemessen seyn. Es kann aus einem einfachen Gedanken bestehen, der unter passenden Veränderungen immer wieder angebracht wird. Die Melodie selbst kann auf mancherlei Weise perziert werden, (doch müssen diese Verzierungen nicht in Tändeleien ausarten, und immer der Würde des Chorals angemessen seyn) sie kann auch im Baß oder in einer Mittelstimme stehen. Mehrere berühmte Komponisten für die Orgel, z. B. Kittel, Abt Vogler, Knecht, Umbreit, Vierling, Fischer u. a. m. haben sehr treffliche und auf mannigfaltige Art variirte Choralmelodieen geliefert. Besonders hat Sebastian Bach Meisterwerke dieser Art geschrieben. Der angehende Orgelspieler muß sich nach solchen Mustern zu bilden suchen. Hier folgen noch einige Beispiele.

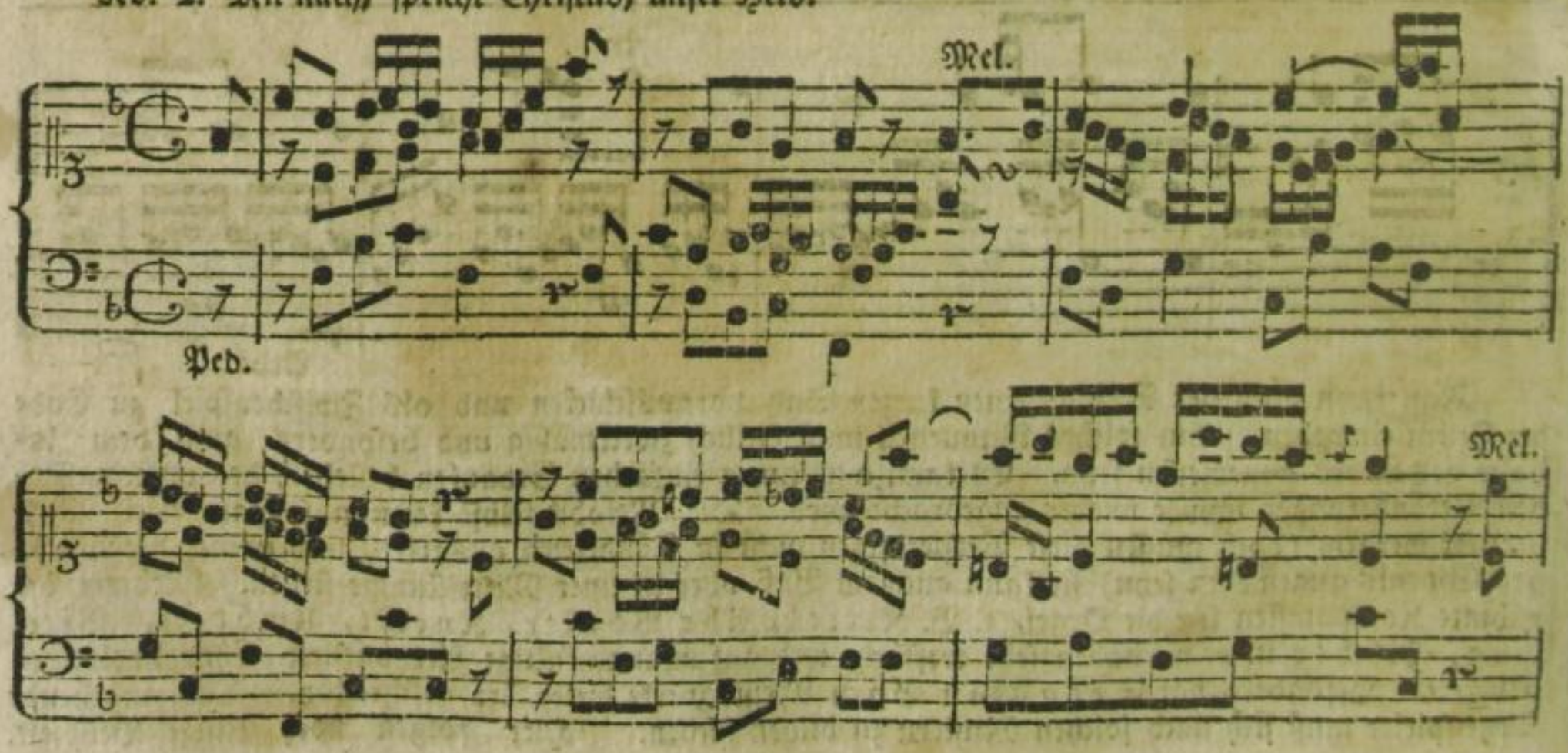
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/115

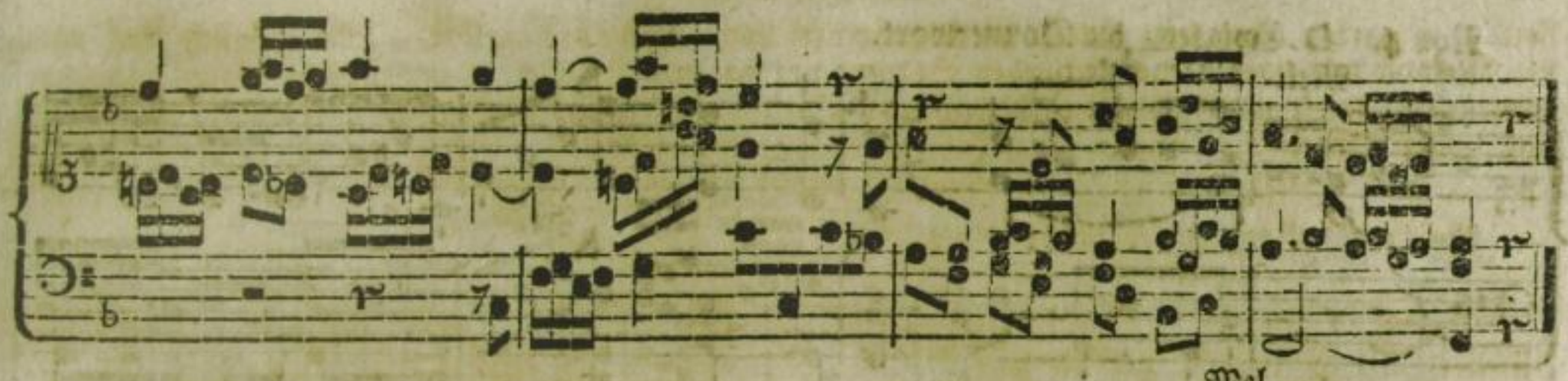
No. 3. 4. und 5. sind von Kittel, die letztern drei von Umbreit gesetzt. Wo möglich muß man die Melodie mit einer hervorstechenden Stimme vortragen. In No. 3. und 4. wo piano und forte abwechselt, spielt man die mit p. bezeichneten Stellen auf einem angenehmen Manual, das forte mit voller Orgel.

No. 1. O Gott, du frommer Gott.

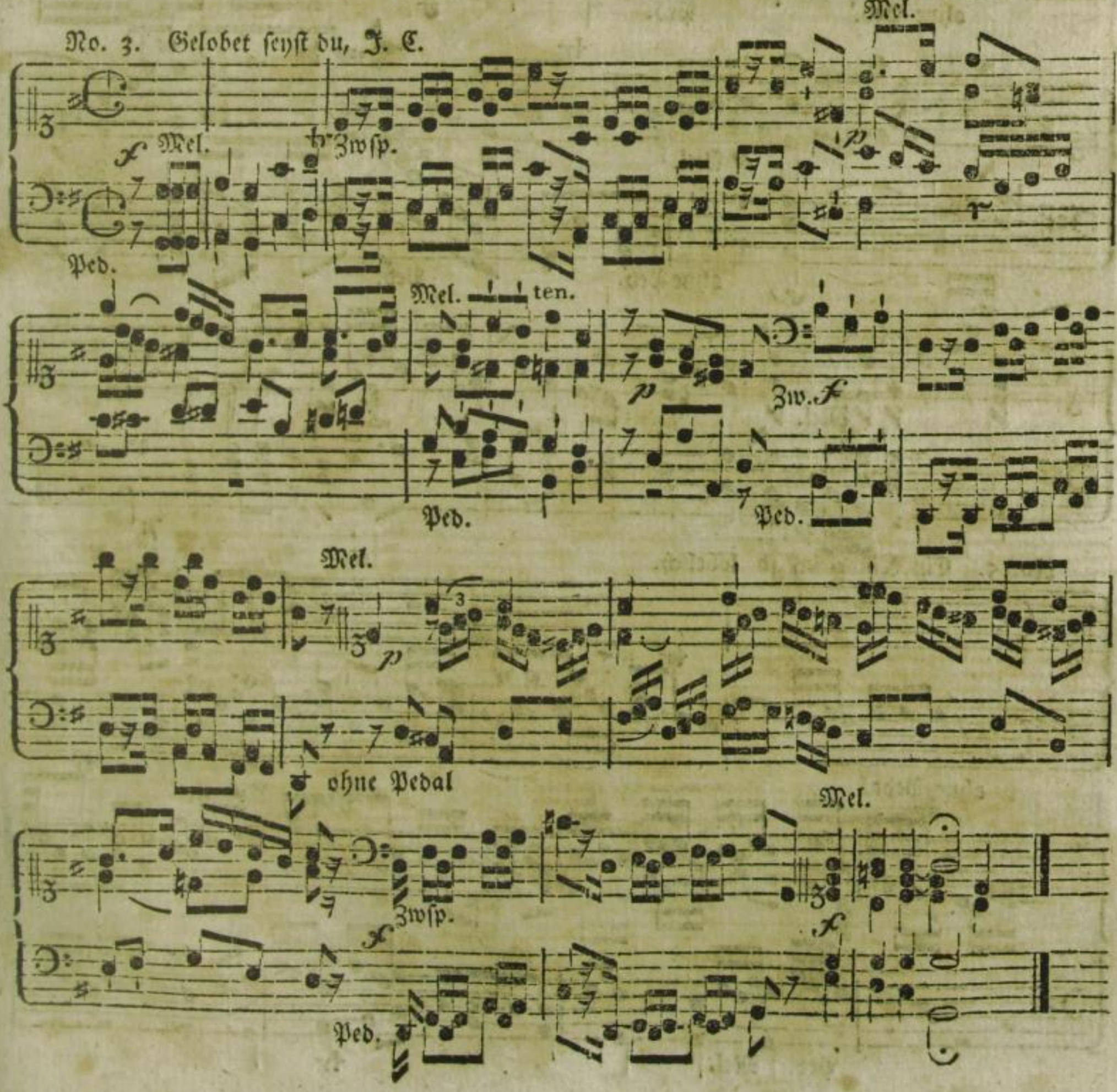


No. 2. Mir nach, spricht Christus, unser Held.

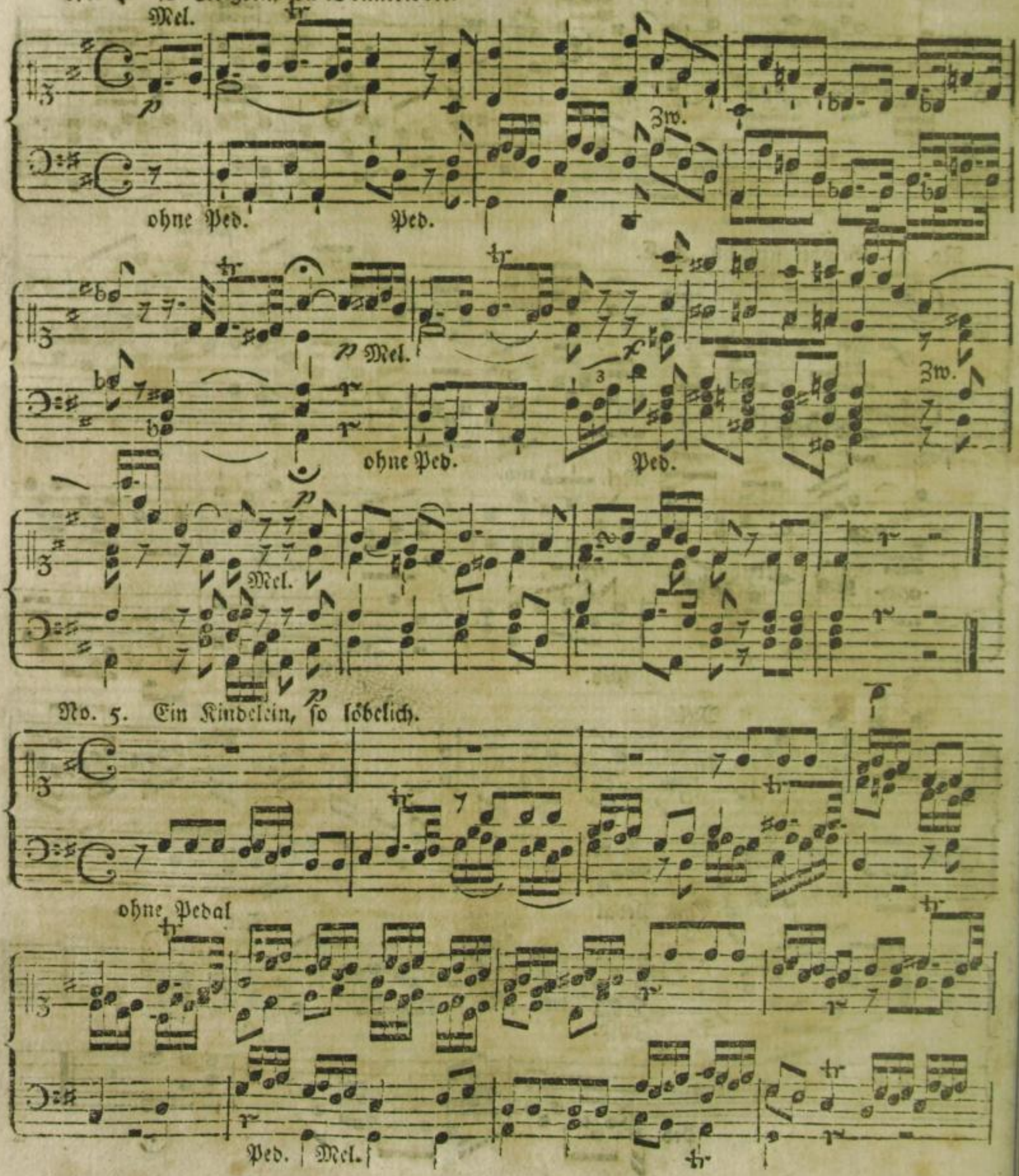




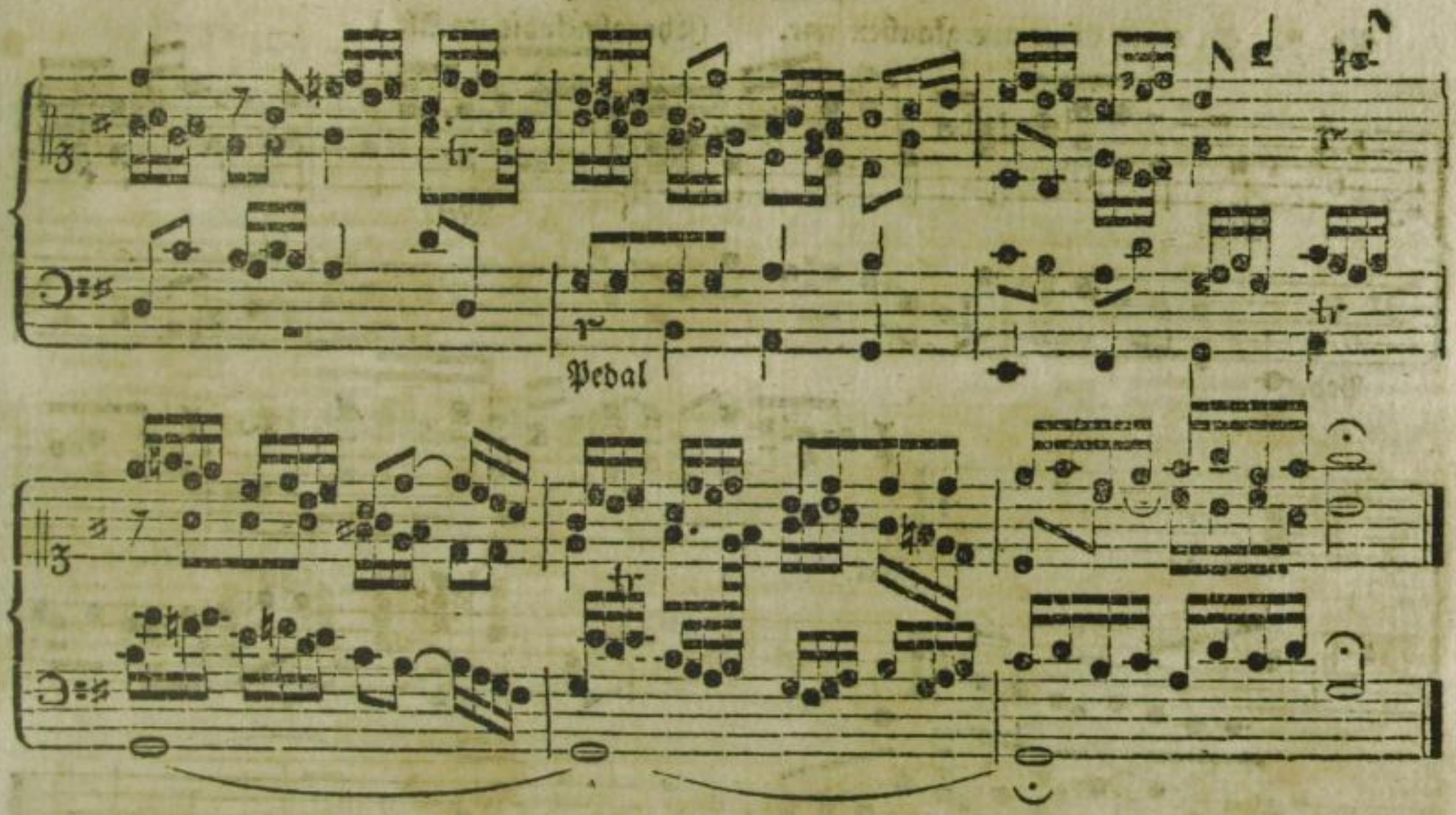
No. 3. Gelobet seyst du, J. C.



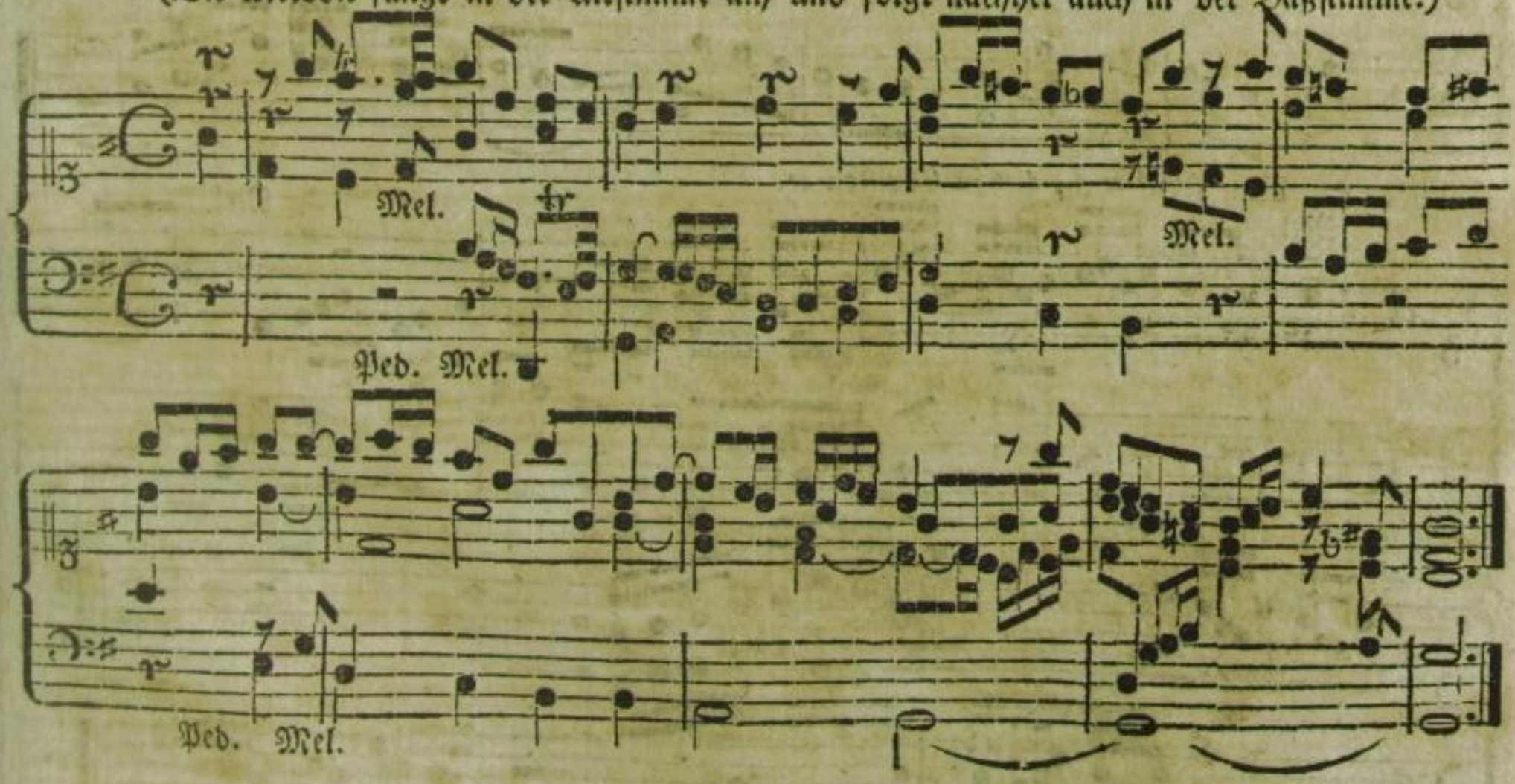
No. 4. O Ewigkeit, du Donnerwort.



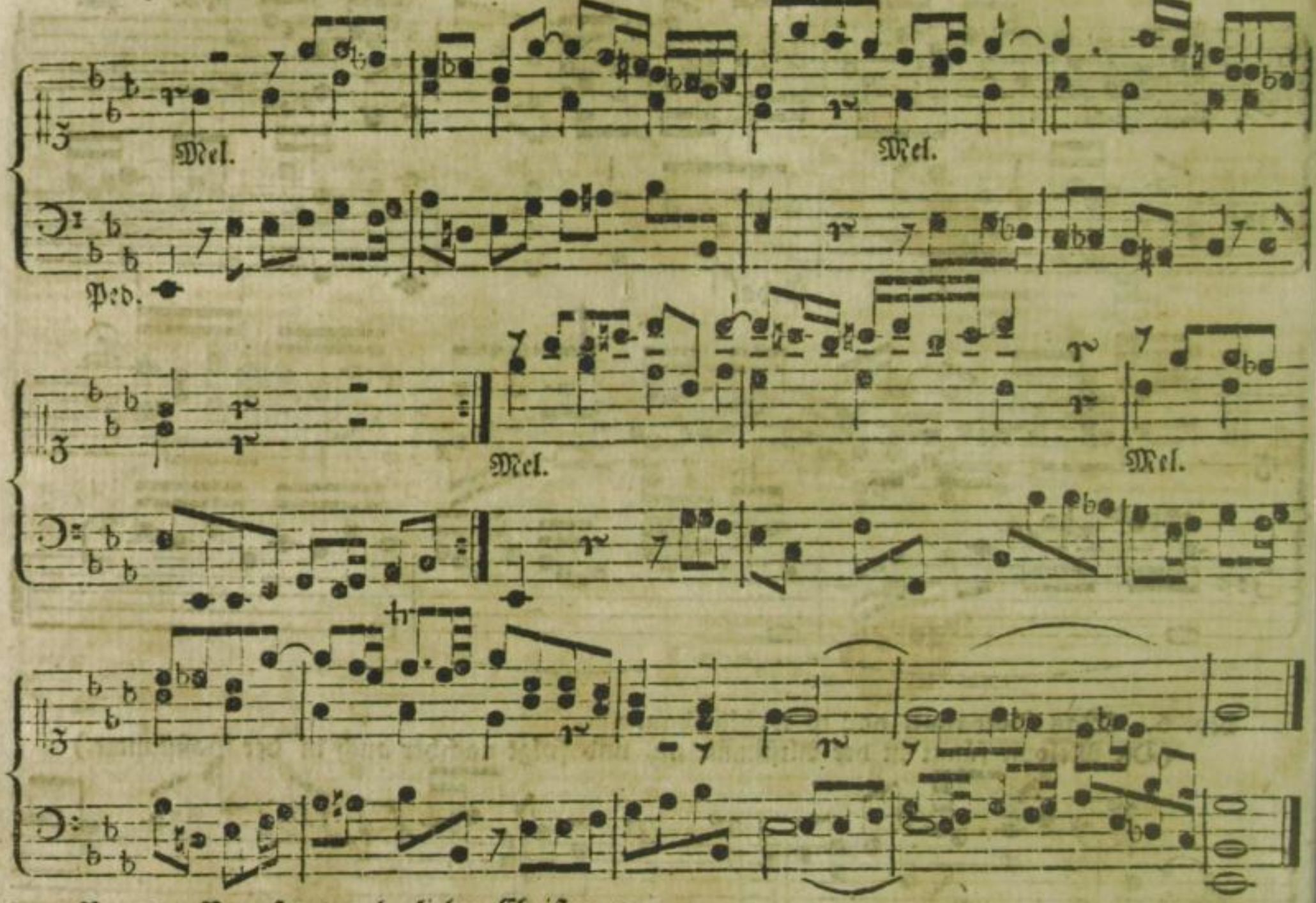
No. 5. Ein Kindelein, so löbelich.



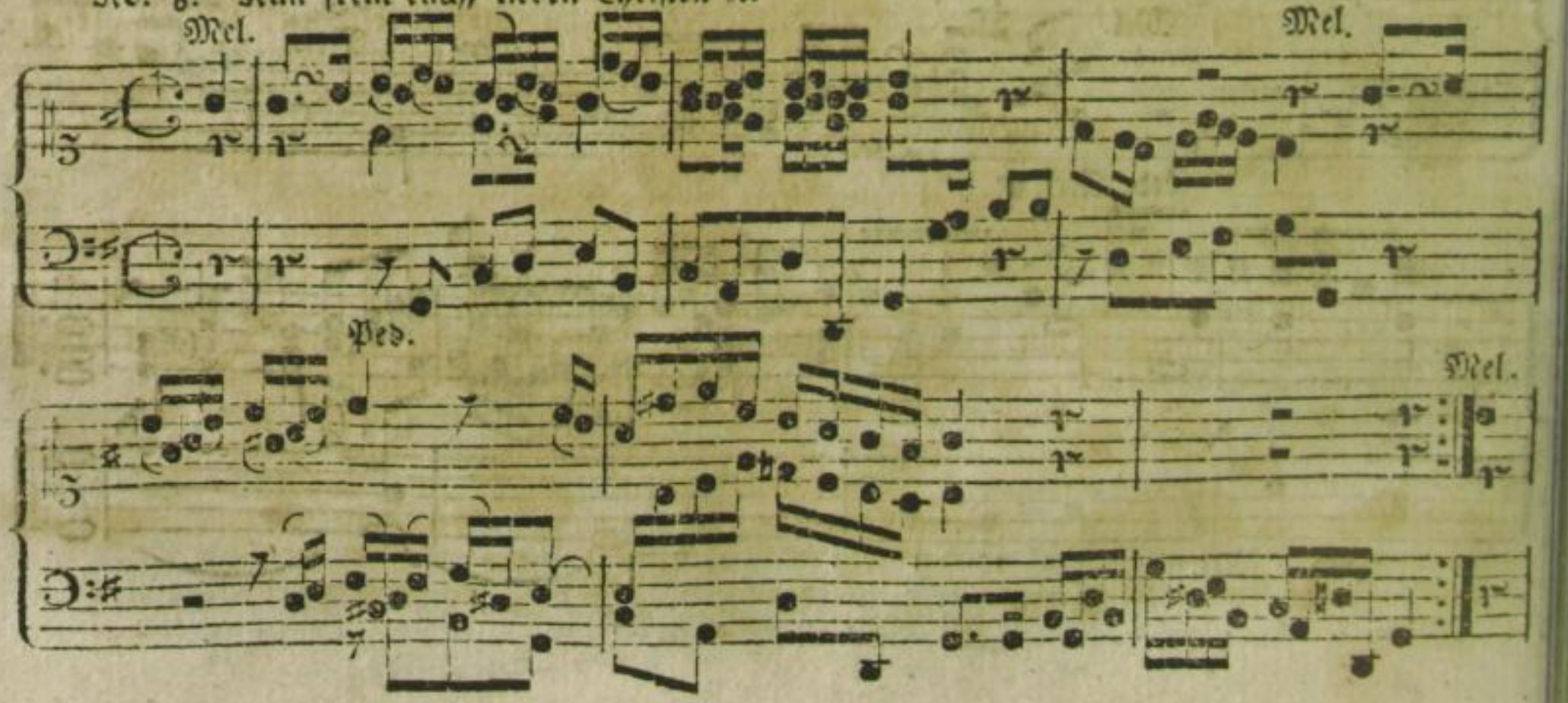
No. 6. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
(Die Melodie fängt in der Altstimme an, und folgt nachher auch in der Baßstimme.)

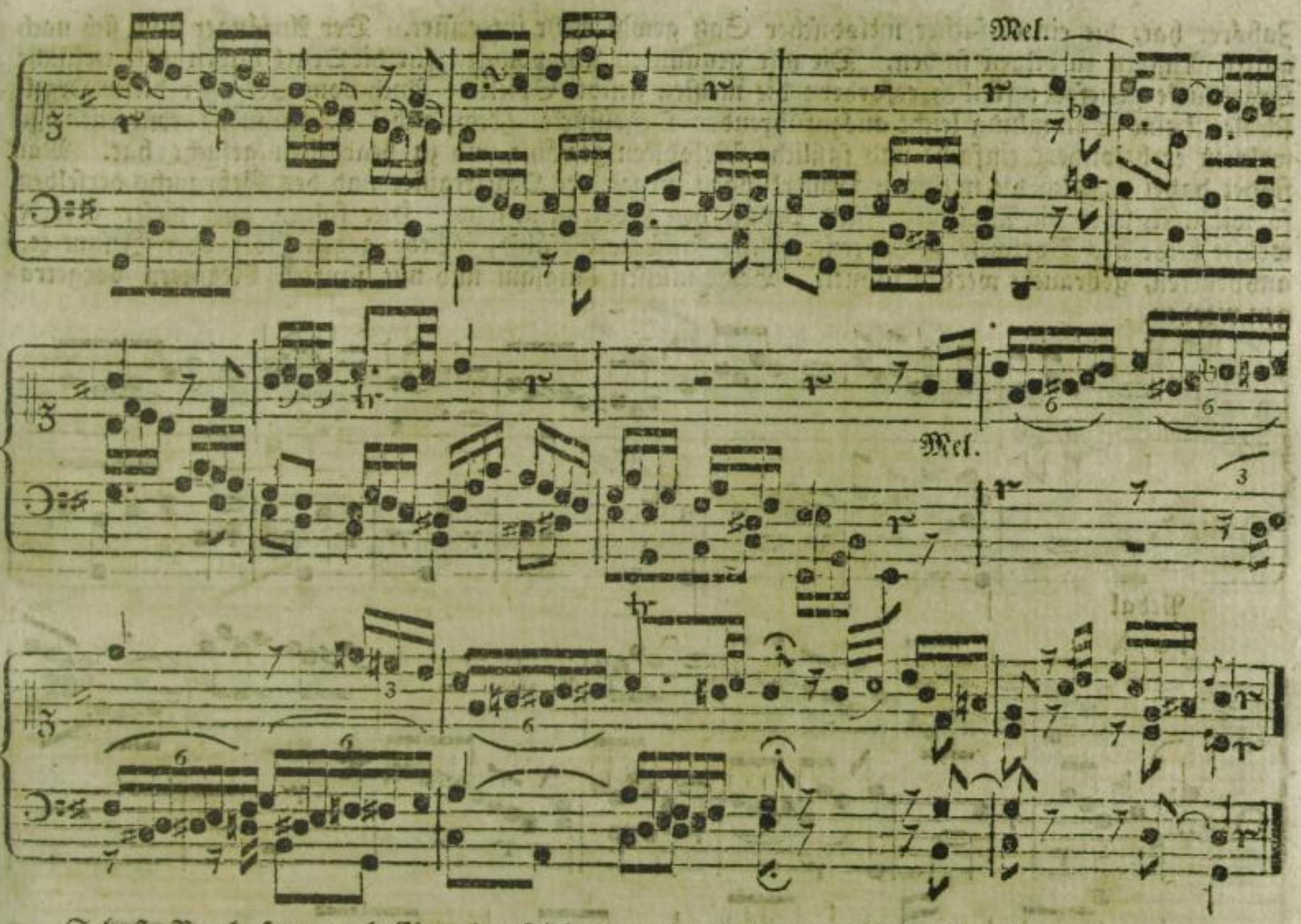


No. 7. An einen Gott nur glauben wir. (Choralmelodie im Alt.)



No. 8. Nun freut euch, lieben Christen ꝛc.



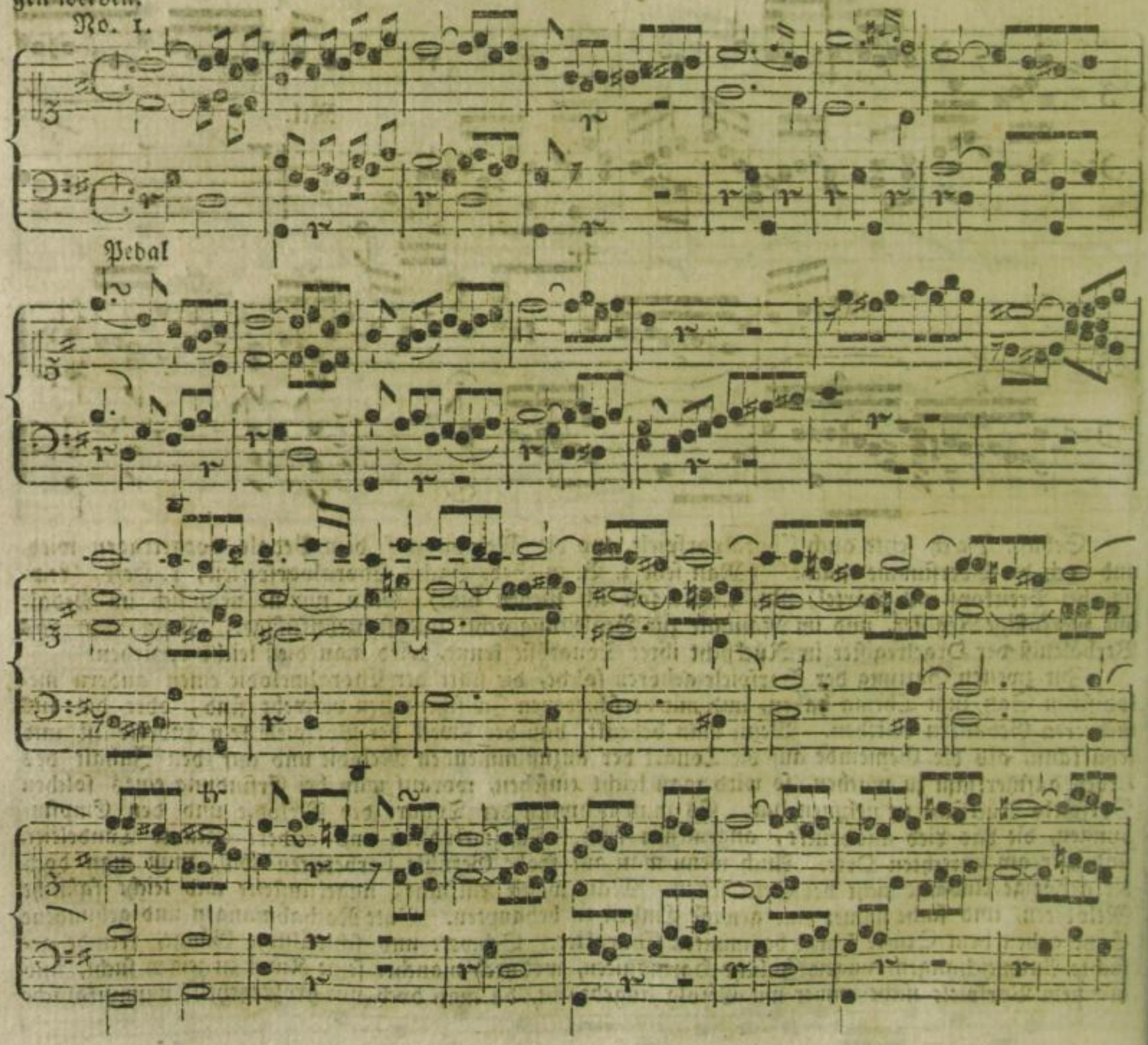


Sebast. Bach setzte auch Choralvorspiele, wo die Melodie auf dem Pedale vorgetragen wird, und doch die Oberstimme macht. (Man sehe z. B. in Seb. Bachs Choralvorspielen, 1. Heft, (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) No. 3. Wo soll ich fliehen hin.) Man nimmt nehmlich im Pedale nur vierfüßige Register, und im Manuale zur Begleitung acht- und sechzehnfüßige. Wenn man das Verhältniß der Orgelregister in Rücksicht ihrer Tongröße kennt, wird man dieß leicht verstehen.

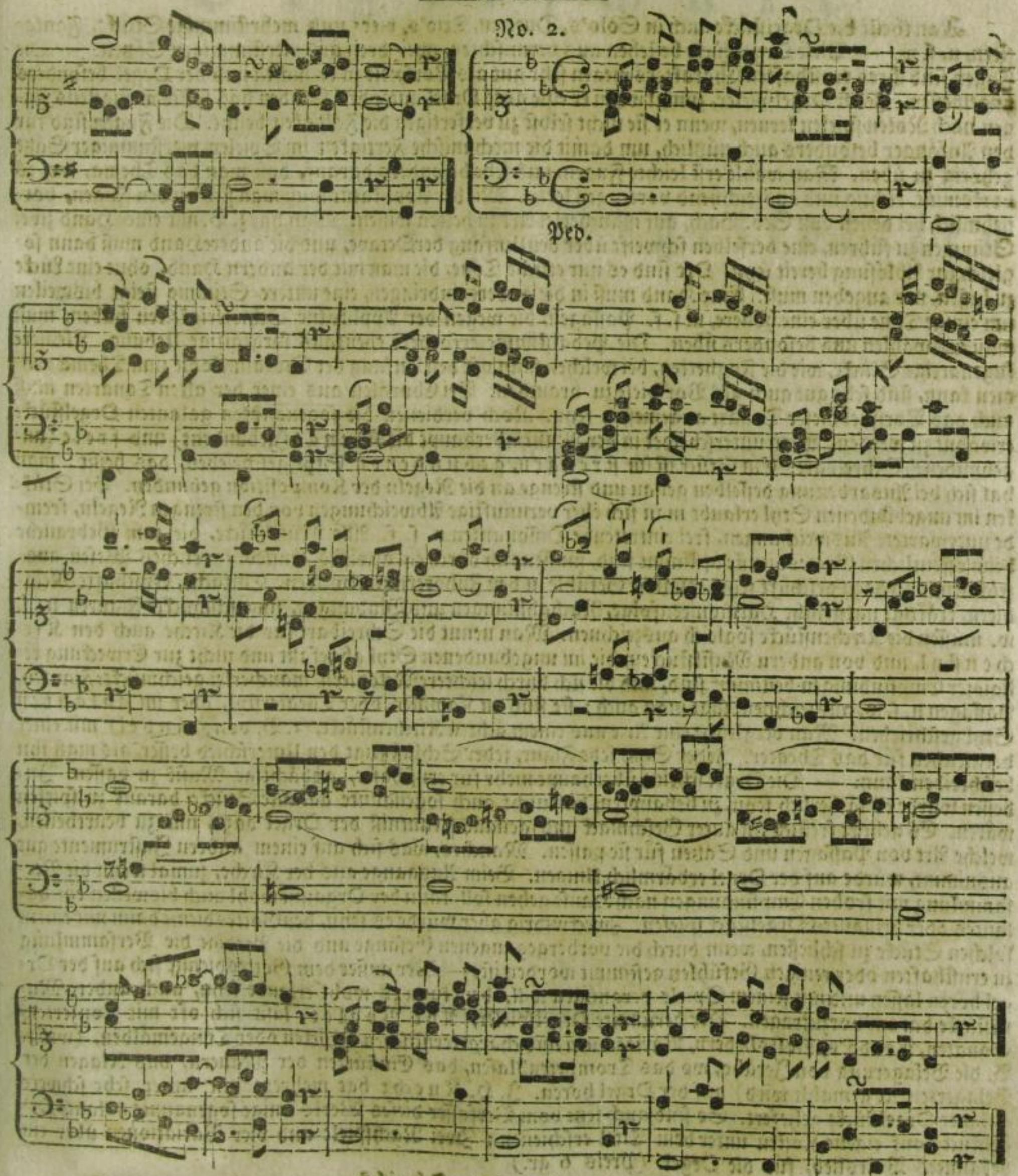
Zur zweiten Gattung der Vorspiele gehören solche, die statt der Choralmelodie einen andern melodischen Satz zum Thema haben, und mit verschiedenen Zwischensätzen verwebt sind, oder die aus mehreren Gedanken bestehen. Wenn man bedenkt, daß der Zweck der Vorspiele kein anderer ist und seyn kann, als die Gemeinde auf die Tonart der anzustimmenden Melodie und auf den Inhalt des Liedes aufmerksam zu machen, so wird man leicht einsehen, worauf man bei Erfindung eines solchen Vorspiels Rücksicht zu nehmen hat. Es muß nehmlich der Tonart der Melodie und den Empfindungen, die das Lied ausdrückt, angemessen seyn. Tanzmelodieen und andere galante Tändeleien sind hier am unrechten Orte. Auch wenn man auf frohe Gefühle vorbereiten will, muß man doch die gehörige Andacht nicht bei Seite setzen. Man wähle einfache, ungekünstelte und leicht faßliche Melodieen, und suche immer eine gewisse Einheit zu behaupten. Gute Nachahmungen und gebundene Sätze geben dem Stücke seinen bestimmten Charakter. Schwere und schwülstige Gänge, fremde gesuchte Ausweichungen, ungewöhnliche Harmonieen, wodurch mancher seine Kunst zu zeigen sucht, sind in einem Vorspiele nicht immer mit Erfolg angebracht, da man doch nur größtentheils unmusikalische

Zuhörer hat, die ein einfacher melodischer Satz gewiß mehr interessirt. Der Anfänger muß sich nach guten Mustern zu bilden suchen. Die nur genannten Komponisten für die Orgel haben viele treffliche Orgelstücke geliefert; freilich erfordern die meisten geübte Spieler. Auch vom Verfasser dieser Orgelschule ist eine Sammlung leicht auszuführender Orgelstücke, (Leipzig bei A. Kühnel) erschienen, zu welchen er besonders einfache und faßliche Melodieen gewählt und zu bearbeiten gesucht hat. Man findet dabei zugleich die nöthigen Bemerkungen wegen der Orgelregister und des Gebrauchs derselben, so wie auch über die Applikatur fürs Pedal, den Vortrag u. s. w. Hier folgen zwei dieser Stücke, welche beide als Vorspiele zu Liedern, welche sanftere Gefühle, (Liebe gegen Gott oder Jesum ꝛc.) ausdrücken, gebraucht werden können. Beide müssen langsam und mit sanften Registern vorgetragen werden.

No. 1.



No. 2.



Man theilt die Orgelstücke auch in Solo's, Duetten, Trio's, vier- und mehrstimmige Stücke, Fantasieen, u. s. w. — Viele Orgelstücke bestehen aus vermischten, zwei- drei- und vierstimmigen Sätzen. — Die Fugen sind ihres ernsthaften Charakters wegen sehr gut als Vorspiele zu brauchen und der Orgel besonders angemessen. Jeder Orgelspieler, zumal wenn er eine gute Orgel unter den Händen hat, sollte wenigstens Fugen nach Noten spielen lernen, wenn er sie nicht selbst zu verfertigen die Fähigkeit besitzt. Die Fugen sind für den Anfänger besonders auch nützlich, um damit die mechanische Fertigkeit im Spielen vierstimmiger Sätze gehörig zu üben. Man wähle erst leichte Fugen, und sehe besonders darauf, daß man das Thema, wo es vorkommt, richtig und auszeichnend vortragen lerne. Mit der Applikatur muß man sich bei den Fugen, vornehmlich bei denen von Seb. Bach, auf mancherlei Art zu helfen wissen. Man hat z. B. mit einer Hand zwei Stimmen zu führen, eine derselben schweift über den Umfang der Octave, und die andere Hand muß dann sogleich zur Ablösung bereit seyn. Oft sind es nur etliche Töne, die man mit der andern Hand, ohne eine Lücke zu lassen, mit angeben muß. Eine Hand muß in die andere eindringen, eine untere Stimme steigt bisweilen um einige Töne über eine höhere, u. s. f. Passagen, die wegen der Applikatur Schwierigkeiten haben, muß man auswählen und besonders üben. Die Pedalstimme erfordert ebenfalls sorgfältige Uebung. Kleinere fugenartige Stücke, wie die Fughetten, bei welchen man oft den Anfang der Choralmelodie zum Thema nehmen kann, sind sehr gut auch als Vorspiele zu brauchen. Bei Chorälen aus einer der alten Tonarten muß auch das Vorspiel dieser Tonart angemessen seyn. Noch verdienen die sogenannten galanten Orgelstücke erwähnt zu werden. Man unterscheidet in der Musik überhaupt die strenge (gebundene) und freie (ungebundene) Schreibart. Ein Stück ist im strengen, gebundenen Styl geschrieben, das heißt: man hat sich bei Ausarbeitung desselben genau und strenge an die Regeln der Komposition gebunden. Bei Stücken im ungebundenen Styl erlaubt man sich eher vernünftige Abweichungen von den strengen Regeln, freinde unerwartete Ausweichungen, frei eintretende Dissonanzen u. s. f. Alle Musikstücke, die zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste bestimmt sind, müssen sich durch ein gewisses ernstes, feierliches Wesen auszeichnen, und dazu geschickt seyn, religiöse Gefühle in den Zuhörern zu erwecken. Einfache, ernsthafte Melodieen, kräftige natürliche Harmonieenfolge, Nachahmungen und Bindungen, ungeschmückte Figuren u. s. w. müssen die Kirchenstücke sogleich auszeichnen. Man nennt die Schreibart für die Kirche auch den Kirchenstyl, und von andern Musikstücken, die im ungebundenen Styl abgefaßt und nicht zur Erweckung religiöser Empfindungen bestimmt sind, und die sich durch leichtere Melodieen, mancherlei geschmückte Figuren, Passagen u. s. w. auszeichnen, sagt man auch: sie sind im Kammer- oder Theaterstyl, oder im galanten Styl geschrieben. Man vergleiche eine Arie aus einem ächten Kirchenstücke, (z. B. von Händel) mit einer dergleichen für das Theater. Jeder Satz, jede Figur, jeder Schluß zeigt den Unterschied besser, als man ihn beschreiben kann. — Die Orgel scheint überhaupt mehr für ernsthafte, andächtige Musik zu passen. Indessen würde es lächerlich seyn, zu behaupten, daß nicht auch sogenannte galante Stücke darauf zu spielen wären. Es gehört freilich ein guter Geschmack und genaue Kenntniß der Orgel dazu, um zu beurtheilen, welche Art von Passagen und Sätzen für sie passen. Manches, was sich auf einem andern Instrumente gut ausnimmt, würde auf der Orgel erbärmlich klingen. Beim Ausgange aus der Kirche, zumal wenn die Versammlung mit frohen Empfindungen nach Hause gehen soll, kann der Organist wohl auch bisweilen ein galantes oder brillantes Orgelstück spielen. Zweckwidrig aber würde es seyn, den Gottesdienst dann mit einem solchen Stücke zu schließen, wenn durch die vorhergegangenen Gesänge und die Predigt die Versammlung zu ernsthaften oder reuigen Gefühlen gestimmt worden ist. — Wer außer dem Gottesdienste sich auf der Orgel hören lassen und mit seinem Spiele vergnügen will, dem kann es wohl erlaubt seyn, auch andere Musikstücke darauf vorzutragen. Der berühmte Orgelspieler, Abt Vogler, läßt sich oft mit Konzerten, Sonaten, Rondo's, Volksliedern, Variationen und charakteristischen Stücken oder Tongemälden, (wie z. B. die Belagerung von Jericho, wo das Trompetenblasen, das Einstürzen der Mauern, das Klagen der Belagerten ꝛc. gemahlt wird) auf der Orgel hören. J. H. Knecht hat mehrere mit unter sehr schwere galante Orgelstücke geliefert. So sind auch jetzt vom Verfasser dieses Werks einige sogenannte galante Orgelstücke auf eigene Kosten unter dem Titel erschienen: Zwei Nachspiele und vier Variationen über ein bekanntes Volkslied, für die Orgel. (Preis 6 gr.)

Ende des ersten Theils.

Meissen, gedruckt bei Christian Ehregott Klinlicht.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
http://digital.slub-dresden.de/id426522575/124

Disposition u. Anschlag

zu einer neuen Orgel mit zwey Manualen u. Pedal
in die Kirche zu Lützen, vom Orgelbauer: Beier aus Naumburg.

	rthl	gr	₰
A., Hauptwerk.			
Principal 16 Fuß, die untern Pfeifen von Holz 14 löth.	120	—	—
Bordun 16 Fuß von kiefern Holze — — —	30.		
Octave 8 Fuß von 10 löth. Zinn — — —	30.		
Viola di Gamba 8 Fuß die untere Octave von Holz die übrigen 10 löthig	35	—	
Hohlflöte 8 Fuß von Tannenholz	24.		
Gedakt 8 Fuß dergl. weiter Mensur	16.		
Gedackt 4 Fuß dergl. die obern Octaven mit harten Deckeln	12	—	
Octave 4 Fuß 10 löth. Zinn	28.	—	
Quinte 3 Fuß dergl.	20.	—	
Octave 2 Fuß dergl.	12	—	
Progessio harmonica aus 4 Fuß dergl. die 2 untern Octaven 3 fach die 2 obern aber 4 fach.	30	—	
B. Oberwerk.			
Principal 8 Fuß 14 löth. Zinn, enger Mensur polirt, im Prospect.	50	—	
Gemshorn 8 Fuß, die untere Octave von Tannenholz, die obern 10 löthig Zinn	35	—	
Octave 4 Fuß enger Mensur, 10 löth. Zinn —	26	—	
Flauto trav: 8 Fuß, Tannenholz, vom eingestrichenen g an, überblasend.	30	—	

[1]

16.	Rohrflöte 4 Fuß. 10 lth. Zinn.	28.	—	—
17.	Waldflöte 2 Fuß. dobel.	12.	—	—
18.	Cornett dreifach, durch halbe Manual 12löthig	14	—	—
	C. Pedal.			
19.	Principalbass 8 Fuß. Tannenholz	24	—	—
20.	Violonbass 16 Fuß. dobel.	35.		
21.	Subbass 16 Fuß. Kiefernholz	28.		
22.	Posaunenbass 16 Fuß.	60.		
	Hierzu			
1,	2 Windladen von eichenem Holze	220.	—	—
2,	Gehäuse	70.	—	—
3.	Regierwerk, Bälge, 6 Nebenzüge, Coppeln.	70.	—	—
4.	2 Claviaturen weißen Knochen schwarzen Obertasten	10	—	—
5.	Clavierschrank, fourniert u. schwarz poliert	3.	—	—
6.	Registerknöpfe, schwarz mit Porzellanplättchen	5	20	—
7.	Pedal Claviatur, eichen Holz.	3	—	
8	Logis u. Kost.	75	—	—
		11 55.	20 gl	