JOS. SCHILDKNECHT'S ORGELSCHULE

FÜR KIRCHENMUSIKSCHULEN UND LEHRERBILDUNGSANSTALTEN

sowie für den Privat- und Selbstunterricht

mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel beim katholischen Gottesdienst

OPUS 33

ZWANZIGSTE AUFLAGE

Unter Benutzung der Bearbeitung von Max Springer, neu herausgegeben von

OTTO DUNKELBERG

UNTER MITARBEIT VON

PROF. DR. HERMANN KELLER

LEITER DER ABTEILUNG FÜR KIRCHENMUSIK AN DER WÜRTTEMB. HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN STUTTGART

DR. LEO SÖHNER UND DR. CARL ELIS

EIGENTUM DES VERLEGERS FÜR ALLE LÄNDER

VERLAG VON ALFRED COPPENRATH (H. PAWELEK) · ALTÖTTING

INH. DR. HANS GEISELBERGER

Schildknecht, Joseph Cölestin Othmar

(St. Gallen/St. Georgen 4. Februar 1861 – ebenda 6. September 1899)

Die musikalische Bildung vermittelte ihm ab 1875 der an der katholischen Realschule St. Gallen tätige Domkapellmeister J. G. E. Stehle (1839 – 1915).

1878/79 studierte er an der Musikschule in Freiburg/Br., wo Dompräbendar Johann Schweitzer und Domorganist Karl Hofner seine Lehrer waren.

1880 zog er nach Regensburg an die unter Direktor Haberl stehende Kirchen-Musikschule.

Am 28. November 1880 trat er die Stelle als Organist und Chordirektor in Bischofszell an.

1882 wurde er Musiklehrer am „Freien Kath. Lehrerseminar“ in Zug und wechselte am 13. Oktober 1885 in gleicher Eigenschaft an das Kantonale Lehrerseminar in Hitzkirch,

1897 wiederum an das St. Gallischen Lehrerseminar in Rorschach.

Schildknecht 1898 war Diözesanpräses vom Cäcilienverband St. Gallen als Nachfolger von J. G. E. Stehle .

Vorwort zur 1. Auflage.

Der Gebrauch dieser Orgelschule setzt voraus, daß der Schüler bereits ein bis zwei Jahre einen guten, auf gebundenes Spiel hinzielenden Klavierunterricht genossen habe, der noch während des Orgelunterrichtes fortgesetzt werden soll. Bei sehr guten Anlagen und hinreichender Zeit für das Üben mögen sogar sechs Monate der Vorbereitung, die sich aber in jedem Falle auch auf die elementare Musiktheorie (Kenntnis des Tonsystems, der Schlüssel, Taktarten, Tonleitern und Intervallenlehre) zu erstrecken hat, genügen. Je gründlicher die Vorbereitung und je weiter dieselbe gediehen, desto rascher und sicherer werden die Fortschritte im Orgelspiele sein.

Die technische und systematische Seite dieser Schule stützt sich auf die bis jetzt noch nicht überholten Grundsätze von A. G. Ritter. Von Anfang an wurde aber auch der besondere praktische Zweck, die Ausbildung für den katholischen Organistendienst, möglichst berücksichtigt.

Die eingestreuten Übungen in den sogenannten alten Schlüsseln dürften das besondere Interesse von Lehrern und Schülern erwecken. Sind einmal die hier gebotenen Übungen bewältigt, so darf man dem Schüler getrost 4- und später 5- bis 8-stimmige Partituren aus Proske's Musica divina etc. zur Weiterbildung in die Hand geben, doch sollen diese fortgesetzten Exerzitien im Partiturspielen am Klaviere vorgenommen werden. Wer das Üben des Lesens der alten Schlüssel überflüssig findet, übergehe diese Übungen, — die Folge des Übungsstoffes ist auch ohne diese eine lückenlose — möge aber erst noch das Wort Robert Schumann's überdenken: „Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen." Es dürfte vor allem einleuchtend sein, wie wichtig die Fertigkeit im Lesen sämtlicher sieben Schlüssel für das Transponieren ist.

Diejenigen Nummern, die im kirchlichen Orgelspiele Verwendung finden können, sind mit * bezeichnet.

Alle Nummern ohne Komponistenangabe sind vom Verfasser dieser Orgelschule.

Die zwei Choralmessen (pro defunctis und in festis duplicibus) wurden beigegeben, um Choralbegleitungen zu bieten, die sich schulgerecht in den Lehrgang einfügen und um dem Schüler die Anschaffung besonderen diesbezüglichen Übungsstoffes zu ersparen. Aus dem nämlichen Grunde wurden auch alle vorkommenden Responsorien aufgenommen.

Was über die Orgel und das Registrieren gesagt ist, dürfte zur Erlernung eines richtigen und vielseitigen Gebrauches des Instrumentes willkommen geheißen werden. Durch Beifügung fremdsprachlicher Registernamen wurde beabsichtigt, unsern Organisten auch ausländische Orgelliteratur zugänglich zu machen.

Anfänglich lag es im Plane, auch einen kurzen Wegweiser zur Orgelliteratur anzufügen. Reifliche Überlegung brachte uns aber davon ab, da ein solcher entweder zu lückenhaft oder zu umfangreich geworden wäre. Wir verweisen diesbezüglich auf den „Führer durch die Orgelliteratur" von Kothe und Forchhammer. Leipzig bei Leuckart. Geb. 1,20 Mk.

Wahrscheinlich werden die Ansichten der Kritiker und der Praktiker über die Ausdehnung der Übungen in der angewandten Harmonielehre etwas auseinandergehen; den einen wird zu viel, den andern zu wenig geboten erscheinen. Uns galt der Grundsatz, das nötigste Material zu bieten und zu vielseitiger Ausnützung desselben anzuregen. Es soll dieser Abschnitt nicht ein Unterrichtsbuch in der Harmonielehre ersetzen, so wenig als ein besonderer Unterricht darin in Verbindung mit fleißiger Ausarbeitung schriftlicher Übungsaufgaben umgangen werden kann. Wir wollten nur dazu anleiten, das dort Gelernte in die Praxis umzusetzen. § 19. über die Begleitung des greg. Chorales und das Einspielen in die Kirchentonarten mußte etwas ausführlicher werden, weil viele in Gebrauch befindliche Harmonielehrbücher diesen so notwendigen Teil ungenügend oder gar nicht berücksichtigen. Vor allem erachte ich die Durchnahme (das Abspielen) der Übungen, Seite 110—118, als Brücke von der Theorie (schriftl. Ausarbeitung) zur Praxis (freie Begleitung) für unumgänglich notwendig. Selbstverständlich gehen § 18. und 19. des ersten Teiles (Seite 80 bis 120) unabhängig neben dem technischen Teile der Schule, aber Hand in Hand mit dem Unterrichte in der Harmonielehre.

Als zu erreichendes Minimum für Lehrerseminarien und zur Ausübung des Organistenberufes überhaupt betrachten wir in technischer Hinsicht die gründliche Durchnahme von Seite 1—66 und 121—180. Auch innerhalb dieser Grenzen mögen schwächeren Schülern zu schwierig erscheinende Übungen erlassen werden. Besser ist es, die übrigen werden tüchtig, bis zu fehlerfreiem, sicherem Spiele geübt.

Schließlich entledigen wir uns noch der angenehmen Pflicht, den Herren Domkapellmeister Stehle in St. Gallen, Stiftsorganist Breitenbach, Direktor der Organistenschule in Luzern und Prof. Hofner, Domorganist in Freiburg i. B. für ihre gespendeten wertvollen Beiträge, desgleichen Herrn Prof. Luz, Lehrer des Orgelspieles an der Musikschule in Zürich für freundliche Durchsicht der Abhandlung über das Registrieren, sowie Herrn Seminarmusiklehrer Ferd. Schell in Rickenbach-Schwyz für Mithilfe in Besorgung der Korrektur, den verbindlichsten Dank auszusprechen.

Die verehrten Herren Kollegen, welche diese Schule beim Unterrichte benutzen, möchten wir freundlichst ersuchen, den Unterzeichneten brieflich auf die Unvollkommenheiten und Mängel, die trotz aller Sorgfalt dem Werke noch anhaften könnten, aufmerksam zu machen. Sie dürfen überzeugt sein, daß alle Ansichten und Wünsche ernstlich erwogen und in späteren Auflagen tunlichst berücksichtigt werden.

Hitzkirch, Luzern, den 10. April 1896.

J. Schildknecht, Seminarmusiklehrer.

Vorwort zur 7. Auflage.

Als der Unterzeichnete von der verehrlichen Verlagshandlung mit der Neubearbeitung der Schildknechtschen Orgelschule betraut wurde und zu diesem Zwecke dieselbe einer genauen Durchsicht unterzog, kam er zu dem Resultate, daß die Orgelschule einer gründlichen Durcharbeitung bedürfe. Bei den durchgreifenden Änderungen, welche die Neuauflage aufweist, scheint es am Platze zu sein, die Gründe hierfür anzuführen. — Der Wert der eigentlichen Schule erscheint durch die Notwendigkeit der Umarbeitung durchaus nicht in einem geringeren Lichte; der methodische Kern derselben ist ganz vorzüglich und kann nicht leicht durch Besseres ersetzt werden. Die zwei Hauptfehler bestehen in dem „Zuviel" und „Zuwenig": zu viel Ballast, zu wenig Positives.

I. Ausgeschieden wurden:

1) Die Übungen in den alten Schlüsseln. Sie sind insofern nicht absolut notwendig, als die Neuzeit darauf ausgeht, dieselben überhaupt abzuschaffen. Der praktische Wert ist schon deshalb nicht sehr groß, weil die bedeutendsten älteren Werke nach und nach in moderner Notation herausgegeben werden. Zudem bilden sie für den Anfänger eine Quelle von Verwirrungen und rauben ihm die Lust zum Weiterstudium. Einem Berufsmusiker wird außerdem der vorhandene Stoff nicht genügen.

2) Die Übungen aus der Harmonielehre. Diese sind zwecklos, da sie ein Lehrbuch der Harmonie durchaus nicht ersetzen können und nur unnötig Raum einnehmen.

3) Die Karsamstag-Liturgie, die offenbar selbst nicht weiß, wie sie sich hier herein verirrt hat.

4) Die Choralübungen. Dieselben sind in dieser Form veraltet, sowohl in Hinsicht auf die Melodie als auch auf die Harmonisierung. Außerdem stellen sie an die Gewandheit des Schülers vorerst zu große Anforderungen. Vergleiche auch das unter II, No. 4 Gesagte.

5) Die dreistimmigen Kirchenlieder, die nach den vorausgegangenen Übungen keinen pädagogischen Fortschritt bedeuten, auch für die Praxis von keinem Belang sind. Ebenso wurden von den vierstimmigen Kirchenliedern aus dem gleichen Grunde nur wenige beibehalten, vergleiche auch II, No. 2.

6) Die harmonische Behandlung der Kirchentonarten. Diese wurde für den Schluß des I. Bandes aufgespart. Vergleiche II, No. 2.

7) Die Abhandlung über „Einfachste Imitation", welche qualitativ und quantitativ verfehlt ist. Sie wurde im 2. Band durch ein eigenes Kapitel ersetzt.

8) Ein großer Teil (fast drei Viertel) der Manualübungen, welche den erschreckend großen Raum von 120 Seiten einnehmen. Einer der wichtigsten Grundsätze des Orgelspiels besagt, daß der Schüler sobald als möglich die Pedalübungen beginne und die Fertigkeit im Manualspiele zugleich mit der Pedaltechnik weiter ausbilde. Einige schwierigere Sätze wurden mit Pedalapplikatur in den 2. Band versetzt.

9) Der Liszt'sche Pedalsatz. Das klare, rhythmisch übersichtliche Notenbild wird durch ihn zerstört, weswegen er, und mit Recht, fast überall abgelehnt wird.

II. Durch diese Eliminierung war einer positiven Arbeit im Prinzipe schon die Richtung gegeben:

1) Der so freigewordene Raum ermöglichte die Einverleibung guter, für die Technik wie für das allgemeine Verständnis instruktiver Stücke. Namen wie Palestrina, Vittoria, Orlando Lasso, Fasolo, Carissimi, Hassler, Jeep, Frescobaldi, Pachelbel, Eberlin, Speth, M. G. Fischer, J. H. F. Fischer, Muffat, Ph. Em. Bach, J. S. Bach, Telemann, Fuchs, Albrechtsberger, Froberger, Murschhauser, Kerl, Seeger, Brixi, Kucharez, Schumann etc. etc. sind mit teilweise hervorragend schönen Stücken vertreten und sind eine Bürgschaft für deren technischen und künstlerischen Wert.

2) Das Kapitel „Die harmonische Behandlung der

Kirchentonarten" erfuhr eine Erweiterung durch Aufnahme von ausgewählten Kompositionen alter Meister, die in dem Schüler das Verständnis für das Wesen der alten Kirchentonarten wecken sollen. Zum gleichen Zwecke wurde eine Reihe von alten streng tonalen Kirchenliedern eingereiht, die in ihrer wundersamen unvergleichlichen Schönheit besonders geeignet sind, den Geschmack und das künstlerische Urteil des Anfängers zu bilden und zu veredeln.

3) Was vorliegender Schule abging und was leider die meisten Orgelschulen vermissen lassen, ist eine Einführung in den Stil und die Formen der Orgelkomposition. Obgleich alle Pädagogen von der Notwendigkeit und dem Nutzen einer ausführlichen Erklärung und Analysierung der Kompositionsformen für Orgel überzeugt sind, so wird doch vielfach gerade hierauf — warum? ist nicht recht ersichtlich — fast gar nicht oder nur sehr wenig Rücksicht genommen. In einer Schule wie in der vorliegenden, welche sich auch die Belehrung des Autodidakten zur Aufgabe macht, mußte hierauf besondere Sorgfalt verwendet werden. Der Bearbeiter hat sich Mühe gegeben, durch Ausarbeitung eines solchen Kapitels diesen Anforderungen möglichst gerecht zu werden. Die 58 angeführten Beispiele eignen sich durchweg für den praktischen Gebrauch. Im übrigen verweisen wir auf die einleitenden Worte zu diesem Kapitel.

4) Das Kapitel über Choralbegleitung wurde durch ein ganz neues ersetzt, da sich nach den neuesten Choralforschungen die von Schildknecht aufgestellten Prinzipien einer formvollendeten und stilgerechten Choralbegleitung nicht mehr halten lassen. Die Übungsbeispiele wurden der nun überall vorgeschriebenen und durch das Motu proprio als einzig offiziell erklärten Editio Vaticana entnommen.

5) Es wurde mir von verschiedenen Seiten vorgeschlagen, die Pedalübungen zu vermehren; nach Rücksprache mit mehreren hervorragenden Fachleuten habe ich dies unterlassen. Der Schüler soll bei den einzelnen Übungen nicht allzulange hängen bleiben. Die Pedaletuden haben nur einen beschränkten Wert, da ihr Schwerpunkt in der Regel allzusehr im Mechanischen liegt und die Etuden fast immer in einseitiger Weise auf eine bestimmte Art von Pedalbehandlung hinzielen, wie sie in der Praxis so konzentriert nur selten oder nie vorkommt. Es ist von der allergrößten Wichtigkeit, daß der Schüler möglichst rasch sich mit allen Arten der Pedaltechnik vertraut mache und die weitere Ausbildung an der Hand von geeigneten Tonstücken geschehe. Die bedeutendsten Konservatorien und Orgelschulen richten sich nach diesem Grundsatze: Die ganze Pedaltechnik wird in tunlichst kurzer Zeit kursorisch durchgenommen, damit der Schüler einen allgemeinen Überblick über die ganze Orgeltechnik bekomme. Die eigentliche Ausbildung im Pedalspiele erfolgt an der Hand geeigneter Orgelliteratur. Und hier ist wie auch in der Klaviertechnik Bach der unerreichte Lehrmeister, dessen kunstvoll verschlungene, kontrapunktische Stimmführung die Finger- und Pedaltechnik so sehr fördert. Zudem bietet die Schule übergenug Übungsmaterial.

6) Ebenso konnte ich mich mit dem Vorschlage mancher, verschiedene rein praktische Beispiele aufzunehmen, wie: Tantum ergo, Responsorien, Psalmen, Hymnen, Te Deum, Antiphonen etc. etc. nicht befreunden. Der oberste Grundsatz einer Orgelschule, systematischer, möglichst prägnanter Unterrichtsgang in technischer wie pädagogischer Hinsicht, darf durch keine noch so verlockenden Nebenwege abgelenkt werden, wenn anders der Name Schule nicht der Benennung „Praktisches Handbuch für kirchliche Zwecke" oder dergleichen weichen soll.

7) Bei den bedeutenden alten Komponisten wurde Geburts- und Sterbejahr angegeben.

8) In letzter Stunde hat sich der Bearbeiter auf dringendes Verlangen einzelner Musik-Pädagogen, trotz persönlicher Bedenken noch entschlossen, für die allerschwächsten Schüler dem I. Bande einen Anhang von ganz leichten und kurzen Präludien im Zweiliniensystem beizugeben. Obzwar nach seinen eigenen Erfahrungen und nach der Aussage hervorragender Pädagogen auch schwache Schüler ebenso leicht sich an das Dreiliniensystem gewöhnen, wenn sie

nur von Anfang an eingeführt werden, ja dasselbe energisch bevorzugen, so glaubte er doch im Interesse der Schule auch den Wünschen Andersdenkender entgegenkommen zu sollen. Es wäre jedoch sehr zu wünschen, daß die Herren Lehrer es wenigstens auf einen Versuch ankommen ließen und nur im äußersten Notfalle von diesem Anhange Gebrauch machten. Die Klarheit des Dreiliniensystems in der Orgelliteratur ist eben durch nichts zu ersetzen.

III. Einige Bemerkungen mögen noch die veränderte Einteilung des Stoffes dartun und begründen.

1) Die technische Abteilung wurde ganz in den ersten Band verlegt, während der zweite Band mehr der Bildung und Veredlung des künstlerischen Empfindens und eines guten Geschmackes gewidmet ist und zugleich Aufschluß über die Formen der Orgelkomposition gibt, eine Aufgabe, die mindestens ebenso wichtig ist, wie die Kultivierung der Orgeltechnik, jedenfalls aber auf einer ungleich höheren Stufe steht als diese.

2) Nach einem Kapitel über den Stil und die Formen der Orgelkomposition folgen die praktischen Beispiele und zwar in zwei Abteilungen, bedingt durch den Schwierigkeitsgrad der Kompositionen.

Die erste Abteilung weist nur leichtere Tonstücke auf, die jedoch so ausgewählt sind, daß der Schüler eine vollständige Übersicht bekommt über die gebräuchlichsten Formen. Der weniger begabte Schüler kann nach Absolvierung dieses Teiles die Orgelschule getrost aus der Hand legen, seine musikalische Bildung ist auch dann lückenlos. Zu allem wurden gerade mit Rücksicht darauf die formgebenden Elemente (Motive, Themen, Themeneintritte, Durchführungen etc.) bezeichnet und besondere Sorgfalt auf guten Finger- und Pedalsatz verwendet.

Die zweite Abteilung der praktischen Übungsbeispiele ist mehr für begabtere Schüler berechnet und enthält demnach größere Formen und erfordert mehr Technik. Hier kann sich der Schüler in allgemeiner Musikbildung und in der Technik zu einem hohen Grade von Vollkommenheit emporarbeiten. Das sorgfältige Studium einer Bachschen Fuge z. B. wird in jeder Hinsicht mehr von Nutzen sein, als das mechanische Einüben vieler Schulbeispiele. Des instruktiven Wertes halber wurde auch eine Doppelfuge, Gegenfuge, sowie eine Tripelfuge aufgenommen.

3) Die drei letzten Kapitel behandeln das Improvisieren mit Choralmotiven (die Erklärungen des Motivs und seiner Formen gehörten streng genommen ins erste Kapitel des II. Bandes und nur technische Schwierigkeiten waren für die Belassung derselben in diesem Kapitel maßgebend) — die Choralbegleitung und die Begleitung der liturgischen Textrezitation sind gleich den beiden letzten Kapiteln des I. und dem ersten Kapitel des II. Bandes vom Unterzeichneten.

Wie schon erwähnt blieb der methodische Kern der Schule unverändert und nur der Gesichtskreis wurde erweitert und außer dem alten und dem klassischen auch dem modernen Stile Rechnung getragen. Ein herzliches Dankeswort möchte ich zum Schluß allen jenen Herren widmen, welche mir bei der Disposition für die Neubearbeitung dieses Werkes ihren wohlgemeinten Rat zur Verfügung stellten, besonders dem Herrn Seminarlehrer Mich. Dachs, der für das Zustandekommen dieser Auflage das weitgehendste Interesse bekundete und dessen Winke ganz besonders berücksichtigt wurden.

Möge das vorzügliche Werk auch in seiner neuen Gestalt sich seine zahlreichen Freunde erhalten und viele neue gewinnen!

Prag, Abtei Emaus, Januar 1909.

Max Springer.

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort zur 1. Auflage III
Vorwort zur 7. Auflage V
Vorwort zur 19. Auflage VIII
Inhaltsübersicht X
Die Orgel und die Kunst des Registrierens XI

I. Abteilung. Das technische Orgelspiel.

Einleitung 1
Nr. 1— 60: Übungen für Manual 2
„ 61— 74: 14 Tonsätze alter Meister manualiter . . . 21
„ 75—113: Übungen und Übungsstücke mit Pedal . . 29
„ 114—118: 5 Tonsätze alter Meister 48
„ 119—148: Schwierigere Übungen und Übungsstücke mit Pedal 51
„ 149—173: 25 Tonsätze alter Meister zum kirchlichen Gebrauch 71
„ 174—184: 11 Tonsätze von Joh. Seb. Bach 97

II. Abteilung. Die Kirchentonarten, ihre harmonische Behandlung und Verwendung im deutschen Kirchenlied.

Einleitung 117
Grundsätzliches 117

Seite

Die harmonische Behandlung von Liedern in den Kirchentonarten
A) Übersicht der Kirchentonarten oder modi 119
B) Die Schlußbildung 120
C) Transposition 122
D) Modulation zwischen Kirchentonarten 123
E) Auswahl von Harmonien bei alten Kirchenliedern 125

III. Abteilung. Kurze Anleitung zur Begleitung des Gregorianischen Gesangs.

Grundsätzliches 140
Geschichtliches über die Choralbegleitung 140
Elementare Chorallehre 142
Vom Choralrhythmus 144
Von den Kirchentonarten 147
Die Orgelbegleitung zum Choral 148
Die Transposition der Choraltonarten 153
Praktische Anweisungen 154

Anhang.

„Die freie Improvisation, ein Versuch zur Anleitung in derselben“ 161

DIE ORGEL.

(Von Dr. Carl Elis.)

Kenntnis der inneren Einrichtung der Orgel ist für den Spieler notwendig und bildet daher ein besonderes Unterrichtsfach an den Musikschulen. In diesem Buche, das das Spiel der Orgel lehren soll, kann über den Bau der Orgel nur soviel gesagt werden, wie der auf der Orgelbank sitzende Schüler unbedingt wissen muß, um sein Instrument überhaupt zu verstehen*). Es ist also lediglich die Einrichtung der Spielanlage zu erklären, es ist etwas über die Eigenschaften der Pfeifen zu sagen, es sind die Stimmen zu beschreiben und es ist zu zeigen, wie man sie zweckmäßig gebraucht.

Geradeso wie das Klavier, ist die Orgel ein Tasteninstrument. Das heißt also: jedem einzelnen Tone unserer zwölfstufigen Leiter entspricht, gleichsam als dessen äußere Versinnbildlichung, eine Taste; die Gruppen von je 12 zusammengehörigen Tasten, die Oktaven, werden so oft nach der Höhe und Tiefe hin wiederholt, wie es der Zweck des Instruments erfordert. Die Tasten bewirken beim Anschlag, daß die Klangkörper, die für jeden einzelnen Ton zwar schon vorhanden, aber noch stumm sind, ertönen. Beim Klavier sind das die Saiten, und die Taste bewegt den daran schlagenden Hammer, bei der Orgel sind es Pfeifen, und die Taste öffnet dem Winde den Zugang zu ihnen. Während nun das Klavier nur eine Reihe von Saiten oder Saitenchören besitzt, hat die Orgel mehrere Reihen in ihrer Klangfarbe zusammengehöriger und in ihrem Bau ähnlicher Pfeifen, und sie muß daher noch Vorrichtungen besitzen, diese einzelnen Pfeifenreihen ein- oder auszuschalten, die Register. Im Klavier bleibt die Tonlage der Saiten im Verhältnis zu den Tasten stets gleich; in der Orgel gibt es aber auch Pfeifenreihen, deren Tonlage zu der als normal angesehenen nach der Höhe oder Tiefe hin versetzt erscheint, so daß z. B. auf Taste klein c der Ton groß C oder eingestrichen c oder klein g erklingt. Das ist die Ursache, daß die Klaviatur der Orgel kürzer ist als die des Klaviers, obwohl der Umfang des Instruments mehr als 9 Oktaven (von Subkontra C bis über sechsgestrichen c) umfassen kann.

In der Regel hat die Orgel mehrere Tastenreihen für die Hände, die Manuale, und eine für die Füße, das Pedal.

Bis zur Zeit Bachs und noch darüber hinaus hatten die Manuale den Umfang von groß C bis c‴ oder d‴, meistens

*) Wer in den Stoff mehr eindringen will, findet in nachstehend genannten Büchern Belehrung.

Kleinere: Elis, Orgelwörterbuch, Kassel, Bärenreiterverlag.
Fellerer, Orgel und Orgelmusik, Augsburg, Filser-Verlag.
Frotscher, Die Orgel, Leipzig, J. J. Weber.
Lehr, Die moderne Orgel, Leipzig, B. F. Voigt.
Smets, Neuzeitlicher Orgelbau, Mainz, Rheingoldverlag.

Größere: Mahrenholz, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel, Bärenreiterverlag.
Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 3. Auflage, neu bearbeitet von Smets, Mainz, Rheingoldverlag.

fehlte das große Cis*). Im 19. Jahrhundert ist der Umfang nach der Höhe bis f''' oder g''' erweitert worden. Man ist sogar noch höher hinaufgegangen, doch ohne viel praktischen Wert, da in der ernst zu nehmenden Literatur doch nicht mit diesem Umfang gerechnet wird. Das große Cis fehlt stellenweise noch nach der Mitte des Jahrhunderts. Das Pedal der klassischen Orgel hat schon früh den Umfang C bis d', öfter auch nur bis c', selten höher oder tiefer; auch hier fehlt sehr oft das Cis. Heute verlangt man ein Pedal von C ohne Lücke bis f', selbst bis g'.

Daß die Orgel mehrere Klaviere hat, entspricht ihrem inneren Aufbau. Die klassische Orgel ist in Werken aufgebaut. In der Mitte steht das Hauptwerk mit dem großen Prinzipalchor und daneben noch Stimmen aus anderen Klanggruppen, es besitzt normalerweise mindestens eine Stimme, mit der sich der Baß einer Komposition spielen läßt. Meistens zu beiden Seiten des Hauptwerks, oder auch dahinter, oder sonst an einem passenden Orte, stehen die Pfeifen des Pedals. Das klassische Pedal enthält mindestens eine Stimme, die zur Melodieführung geeignet ist, während die Hände auf den Manualen kontrapunktieren. Einen Gegensatz zum Hauptwerke bilden, klanglich sowohl wie räumlich, die übrigen Werke. Im Rücken des Spielers an der Kante der Empore, steht das Rückpositiv, es drückt mit seinem kleinen Prinzipalchor und den anderen Stimmen, die als Begleit- oder als Solostimmen brauchbar sind, besonders deutlich den Wechsel zwischen Hauptorgel und Nebenorgel, Solo und Tutti, aus. Das Brustwerk ist vorwiegend mit hellen, scharfen Stimmen und mit Melodie-Rohrwerken ausgestattet und ist räumlich unter das Hauptwerk gelegt. Endlich hat man oben über das Hauptwerk noch ein Werk gestellt, das dem Hauptwerke ähnlich, doch ohne dessen schwere Stimmen besetzt ist, das Oberwerk. Brust und Oberwerk standen bisweilen in Schränken. Eine solche Reichhaltigkeit ist natürlich nicht immer

*) Die allerältesten Orgeln fingen überhaupt erst mit groß G an; nach und nach kamen dann zuerst das F, dann E, D, C hinzu. Die Halbtöne Fis und Gis wurden als unterster Ton nicht gebraucht und also auch nicht gebaut. So konnten die Tasten für D und E an der Stelle stehen, wo sonst Fis und Gis gestanden hätten. Die Tasten der großen Oktave sahen also so aus:

D E B
C F G A H c

Man nennt diese Art der Anlage die Kurze Oktave.

Mit der Weiterentwicklung der Musik werden auch die Töne groß Fis und Gis verlangt. Sie gehören natürlich in der Tastenreihe dorthin, wo sie in den anderen Oktaven auch liegen; aber dort sind nun gewohnheitsmäßig schon D und E. Man hilft sich so, daß die Tasten geteilt werden, und daß die vordere Hälfte das D und E, die hintere das Fis und Gis erklingen läßt. Die Anordnung ist dann also:

Fis Gis
D E B
C F G A H c

Diese Einrichtung heißt Gebrochene Oktave.

Dann werden alle Untertasten in ihrer Ordnung gebaut, und von den Obertasten fehlt nur das Cis. Bis dann schließlich die vollständige Oktave auch in der Tiefe da ist.

In der Höhe gehen ganz alte Orgeln manchmal nur bis a'' und das vorhergehende gis'' ist ausgelassen.

Man hat zur Zeit der mitteltönigen Temperatur auch zwischen dis und es, gis und as (sogar cis und des) unterschieden und den entsprechenden Obertasten kleine Verdoppelungen beigegeben, durch die man die chromatischen Unterschiede wiedergeben konnte. Das sind die in den Orgelbeschreibungen genannten doppelten Semitonien.

und überall anzutreffen; oft ist die Zahl der Nebenwerke beschränkt, und dann übernehmen die noch vorhandenen die Aufgabe der fortgelassenen. Da der Organist in seinem Spiel ein Werk gegen das andere setzen will, muß jedes besonders zu regieren sein, hat also sein besonderes Klavier. Aus dieser Werktrennung der alten Orgeln ergibt sich auch von selbst der bei ihnen übliche Aufbau in Stockwerken. Es ergibt sich auch von selbst, daß die vorn stehenden Pfeifen besonders schön gearbeitet und zum Schmuck des Gehäuses verwandt werden, und daß diese Pfeifen wirklich klingen. Alle klassische Orgelmusik ist für diese in Werken aufgebaute Orgel geschrieben, rechnet mit den auf ihr möglichen Gegensätzen und ist also auch nur auf einer entsprechend angelegten Orgel sinngemäß wiederzugeben.

Als im Laufe des 19. Jahrhunderts das Verständnis für die klassische Orgelmusik schwand, änderte sich auch der Aufbau der Orgel und es ging die Vielklavierigkeit der alten Orgelwerke verloren. Man stellte alles Pfeifwerk womöglich in dieselbe Ebene, man begnügte sich selbst bei größeren Orgeln mit zwei Manualen, in der Besetzung trat an die Stelle gegensätzlicher Charaktere bei annähernd gleicher Stärke nun abgestufte Klangstärke bei fast gleichem Charakter. Ein drittes Manual war höchstens bestimmt, die Stimmen aufzunehmen, die auf den anderen Klavieren keinen Platz mehr hatten und brachte nur eine weitere Stärkestufe, nicht einen größeren Reichtum an Klanggegensätzen.

Das ist in letzter Zeit wieder anders geworden; die heutzutage gebauten Orgeln beachten wieder das Werkprinzip.

Ihrer Tonerzeugung nach ist die Orgel ein Blasinstrument. Die Pfeifen werden mit Wind von abgewogener und gleichbleibender Stärke angeblasen. In früherer Zeit hatte man zur Beschaffung des Windes die Bälge von verschiedener Bauart, die ihren Wind entweder unmittelbar an die Orgel abgaben, oder ihn erst in einen Magazinbalg strömen ließen; diese Verbesserung gewährleistete Gleichheit und Stoßfreiheit des Windes und erlaubte außerdem, den einzelnen Teilen der Orgel Wind von verschieden abgemessener Spannung zu geben. Die Bälge wurden getreten; und damit der Balgtreter, der Kalkant, wie er in der alten Kunstsprache heißt, wußte, wann und wielange er zu arbeiten hatte, konnte ihm der Organist ein Zeichen geben mittels eines Zuges der Kalkant, Kalkantenwecker oder ähnlich bezeichnet war. Ein Windanzeiger ließ den Spieler erkennen, daß Wind in der Orgel vorhanden war. Um nach dem Spiele die Bälge rasch zu entleeren, hatte man den Evacuant oder Windablasser. Sperrventile öffneten den Einlaß der einzelnen Windkanäle. Heutzutage wird der Orgelwind meistens durch ein elektrisch angetriebenes Schleudergebläse erzeugt, einen Ventilator. Dadurch bekommt die Orgel jederzeit einen ausreichenden Vorrat genügend starken Windes, und der Spieler wird vom Balgtreter unabhängig. Zu dem Ventilator gehört ein Einschalter des Motors, meist auch ein Anzeiger für den elektrischen Strom. Vielfach findet man an den Orgeln noch eine Reserveschöpfanlage für solche Fälle, wo einmal der Strom aussetzt; dann hat der Kalkantenzug auch heute noch seine Berechtigung.

Die Pfeifen jeden einzelnen Werkes stehen auf einer besonderen Windlade beisammen. Die Windladen enthalten in ihrem Inneren den Verteilungsapparat, der den Wind zu den jeweils gerade klingen sollenden Pfeifen führt. Die Lade muß also mit der Spielanlage in einer doppelten Verbindung stehen; durch die Taste muß der Zugang zu allen Pfeifen desselben Tones in den verschiedenen Stimmen geöffnet oder verschlos-

sen werden können; und andrerseits muß der Zugang zu allen zusammengehörigen Pfeifen einer Stimme freigegeben oder gesperrt werden können, die Handhaben für den letzteren Zweck nennt man Register.

Die Verbindung zwischen Taste und Tonventil und ebenso die zwischen Register und Windzufluß für eine Stimme ist bis ins 19. Jahrhundert hinein mechanisch angelegt gewesen, durch Wippen, Wellen, Winkel, Zugruten, Stecher, Stangen usw. Später hat man gelernt, die Kraft des Orgelwindes für die Arbeit des Öffnens und Schließens der Zugänge nutzbar zu machen; das ist die pneumatische Einrichtung. Letztlich sind die Röhrenleitungen der Pneumatik durch den elektrischen Draht ersetzt, Taste oder Register bewirken die Kontakte, und die elektromagnetische Kraft löst (mit einem pneumatischen Zwischengliede) die Ventilbewegung aus.

Dem Spieler könnte es scheinbar einerlei sein, wie die Bewegungen seiner Finger auf die Ventile in der Windlade übertragen werden. In Wirklichkeit ist das nicht der Fall. Bei mechanischer Spielübertragung fühlt der Finger die Widerstände der sich straffenden Verbindung, er fühlt genau, in welchem Augenblicke sich das Ventil öffnet, und erst dies genaue Gefühl von dem, was in der Mechanik vor sich geht, ermöglicht ihm ein sauberes Spiel. Dieser Vorteil wiegt auch die Nachteile einer etwas schweren Spielart reichlich auf. Zudem kennt der Orgelbau genügend Mittel, die Spielart zu erleichtern. Bei pneumatischer oder elektrischer Anlage fühlt der Finger keinen Druckpunkt, er merkt nur, wann die Bewegung der Taste zu Ende ist, aber dann ist die Wirkung des Anschlages schon eingetreten. Dieser Fehler wird auch durch die leichte Spielart der Pneumatik nicht wett gemacht, auch durch Gewichte oder Gegenfedern nicht aufgehoben. Bei den meisten Pneumatiken kommt dann noch hinzu, daß zwischen Anschlag der Taste und Ansprechen des Tones eine zwar sehr kurze, aber trotzdem merkbare Zeit vergeht —, die Pneumatik „schleppt". Die Tatsache, daß heute bei allen Neubauten, die wirklich etwas bedeuten sollen, auf die alte Mechanik zurückgegriffen wird (freilich in technisch verbesserter Art), oder daß wenigstens elektrische Anlage verlangt wird, wo die übelsten Fehler der Pneumatik wegfallen und ihre Vorteile beibehalten werden, spricht mehr als lange Auseinandersetzungen.

Für die Registrierung liegen die Dinge gerade umgekehrt. Mechanische Registerbewegung ist schwerfällig und nicht immer geräuschlos. Außerdem verlangt man heute von der Orgel die Möglichkeit schnellen Registerwechsels während des Spiels. Das ist mit Mechanik einfach nicht zu machen. So wird denn die Registerschaltung, auch bei mechanischer Spielübertragung, heute pneumatisch oder elektrisch angelegt. Die frühere Form des Knopfes zum Herausziehen ist jetzt fast überall durch die der Kipptaste (Drücker, Wippe) ersetzt.

Außer den Klavieren und den Registern für die Stimmen enthält der Spieltisch oder Spielschrank noch andere Hilfsmittel für das Spiel; sie sind häufig durch Druckknöpfe zu bedienen, die in der Vorsatzleiste eines der Klaviere angebracht sind, bisweilen haben sie dieselbe Form wie die Register und sind mit diesen zusammen angeordnet, oder endlich sind sie über dem Pedal als Tritte angelegt, neuerdings auch als große Knöpfe zum Treten. Die Knopf- und Trittspielhilfen haben oft Doppelwirkung, das heißt: schaltet das erstemal Treten oder Drücken die Spielhilfe ein, so schaltet das zweitemal sie wieder aus; häufig bleibt der Knopf eingedrückt oder der Tritt liegend, um dann bei der nächsten Berührung zurückzugehen. Wenn dieselbe Spielhilfe doppelt vorhanden ist, einmal als Knopf und ein zweites Mal als Tritt, so stehen beide gewöhnlich in Wechselwirkung, das heißt: was mit dem Knopf

eingeschaltet ist, kann mit dem Tritt wieder ausgeschaltet werden und umgekehrt. Die Frage, was denn praktischer sei, Handspielhilfen oder Fußspielhilfen, muß dahin beantwortet werden, daß dabei sehr viel auf Gewohnheit ankommt, daß aber erfahrungsgemäß eher ein Fuß frei ist als eine Hand.

Die Hilfen beziehen sich entweder auf das Spiel der Hände und Füße auf den Klavieren, oder sie geben Mittel zur Erfassung der Register, oder sie ändern die Klangeigenschaften der Stimmen an sich, oder endlich sind es wirkliche Nebenzüge, die mit dem eigentlichen Orgelspiel nicht viel zu tun haben. Zur ersten Gruppe sind zu rechnen Koppeln aller Art, Tastenfessel und Verschiebung; zur zweiten Ventile, Gruppenzüge aller Art, Walze und Pedalumschaltung; zur dritten Schweller und Tremulant; zur letzten Zimbelstern, Glockenspiel, Pauken u. dgl. m., aber auch die stummen Register aller Art.

Die Koppeln bewirken, daß die Taste des bespielten Klaviers die gleichnamige Taste des angeschlossenen Klaviers mitnimmt. Die Manualkoppel II/I bringt demnach den Klang des angekoppelten zweiten Manuals zu dem des ersten hinzu. Die Pedalkoppeln bereichern den Pedalklang um den der entsprechenden Manualstimmen und müssen oft dazu dienen, in das Pedal die dort fehlenden höheren Stimmen hineinzubringen.

Der alte Orgelbau war in der Anlage von Koppeln sparsam; einmal weil durch jede Koppelung die klangliche Selbständigkeit der Werke gestört wird und weil bei der damaligen Besetzungsart der Orgeln Stimmenentlehnungen in seltenen Fällen nötig wurden, dann aber auch, weil durch die Anlage von Koppeln die Mechanik verwickelter und die Spielart schwerer wird. Mit dem Aufkommen der Pneumatik fiel der letztere Gegengrund weg, und nun wurde nach Herzenslust in Koppeln drauflos gebaut. Was damals rasch Verbreitung fand, war zum großen Teil auch schon mechanisch versucht worden, also sachlich nicht neu.

Da sind zunächst die Oktavkoppeln. Man muß unterscheiden zwischen solchen, die die höhere oder tiefere Oktave desselben Klaviers mitnehmen, und solchen, die zu einem anderen Klavier hinübergreifen. Hat z. B. eine Orgel die Koppeln Oktav I, Oktav II/I, Suboktav II/I, Oktav II, Suboktav II, Oktav II/P, so fügen die beiden Oktavkoppeln I und II je das c′ an das angeschlagene c, die Suboktavkoppel des II fügt das C an das angeschlagene c des II. Dagegen erklingt durch die Koppel Oktav II/I das c′ des II zu dem c des I, und ebenso durch Suboktav II/I das C des II zu dem c des I; schließlich bringt Oktav II/P zu der angeschlagenen Pedaltaste c den Klang von c′ des II. Das spiegelt einen großen Klangreichtum vor, bedeutet aber nicht so viel. Denn die Wirkung der reinen Oktavkoppeln I oder II ist unerfreulich schreiend, weil das gesunde Verhältnis der aufeinanderfolgenden Stimmenlagen zerstört ist; und bei der Suboktavkoppel ist das noch weit mehr der Fall, der Klang wird nicht mächtiger und würdevoller, sondern brummiger und schmieriger. Die einzige Oktavkoppel im gleichen Klavier, die Berechtigung hat, ist die im Pedal, weil sie wirklich den Pedalklang verdeutlichen und aufhellen kann, aber gerade diese wird verhältnismäßig selten gebaut. Die ins andere Klavier hinübergreifenden Oktavkoppeln geben die Möglichkeit, stärkere Klangfarben des unteren Manuals mit schwächeren des oberen Manuals im Oktavabstande zu untermalen. Das ist für die freie Phantasie unter Umständen ganz hübsch; aber wir sind aus dem Zeitalter der Farbenspielerei und der Nachahmung orchestraler Effekte schon wieder heraus, und so haben derartige Oktavkoppeln heutzutage ihre Daseinsberechtigung verloren. Die

Koppel II/P, auch Tenorkoppel genannt, ist dazu bestimmt, dem Pedal geeignete Stimmen für den Cantus firmus zu geben; aber meist sind die Stimmen des Nebenklaviers, auch in Oktavlage wenig dafür brauchbar, und eine echte Melodiestimme im Pedal ist mehr wert. Der Vollständigkeit halber sei bemerkt, daß auch Doppeloktavkoppeln, Quintkoppeln und Ausschaltungen der Normallage gebaut worden sind. Melodiekoppeln, die den jeweils obersten Ton verstärken (der ja gar nicht immer zur Melodie gehören muß!), und Baßkoppeln, die dasselbe für den jeweils untersten Ton besorgen (der nicht immer der Baßton sein muß!), sind nichts als Krücken für Leute, die nicht Orgel spielen können. Gelegentlich sind auch Verkehrtkoppeln gebaut worden, die nicht das obere Klavier an das untere hängen, sondern umgekehrt das untere mitnehmen, wenn das obere gespielt wird; sie können dann von Wert sein, wenn das Hauptwerk in der Mitte liegt. Eine besondere Art von Koppeln, Akzentkoppel oder auch Sforzato genannt, arbeitet mit doppeltem Druckpunkt der Taste und wirkt nur, wenn die Taste tiefer als sonst hinuntergedrückt wird. Theoretisch lassen sich damit sehr schöne Wirkungen erzielen, Herausarbeitung eines Cantusfirmus, praktisch haben sie sich nicht bewährt. — Aus der Einrichtung des pneumatischen Hebels ging bei der französischen Orgel des 19. Jahrhunderts eine Spielhilfe hervor: die Einführung des Hauptwerks. Spielpraktisch kann man sie als eine Koppel I/I ansehen. Sie ist dann auch an deutschen Orgeln nachgeahmt, aber leider mit umgekehrter Wirkung, als Leerlauf I Manual. Ähnlich ist dann die Einführung des Pedals als Pedal-Leerlauf in die deutsche Orgel hinübergenommen. Beides ist wertvoll für das Spiel französischer Kompositionen, die mit diesem Hilfsmittel rechnen; aber nur dann, wenn diese Mittel richtig, als Einführungen, angelegt sind.

Die Tastenfessel, auch Prolongement genannt, bewirkt, daß diejenigen Tasten, bei deren Anschlag die Vorrichtung betätigt wird, liegend festgehalten werden, bis ein neuer Druck sie wieder auslöst. Die Einrichtung kommt vom Klavier her, wird auch heute noch am Harmonium gebaut; für die Orgel hat sie keinen Wert.

Die Verschiebung oder Transposition stammt aus jener Zeit, wo noch Chorton und Kammerton unterschieden wurde, und sollte dem Spieler das schwierige Transponieren um einen halben oder ganzen Ton ersparen. Die Einrichtung besteht in der Möglichkeit, die Tasten des Unterklaviers seitlich bis zum nächsten Halbton oder Ganzton zu verrücken, so daß beim Spiel in C-dur die Mechanik so angegriffen wird, als ob Cis-dur oder H-dur, D-dur oder B-dur gespielt würde. Heutzutage können die Organisten transponieren.

Das älteste Mittel, dem Spieler den Wechsel der Registrierung zu erleichtern, sind die Ventile. Wenn sie auch ursprünglich dazu dienen sollten, im Falle eines Heulers den Wind von einer Lade abzusperren, so konnte doch, wenn ein Werk durch sie stumm gemacht war, schnell umregistriert werden, und beim Wiederanziehen des Ventils erklang dann die neue Registermischung. — Die neuere französische Orgel trennt die Windladen für Zungen und Mixturen von denen der labialen Grundstimmen; die Sperrventile dieser zweiten Abteilungen der Laden wurden nun zu Spielhilfen, es sind die durch Tritte zu regierenden Einführungen der Zungen und Mixturen (Appels), mit deren Vorhandensein die französische Literatur rechnet. Es sei gleich bemerkt, daß der deutsche Organist sie sich in anderer Weise ersetzen kann.

Schon die ältere mechanische Orgel kannte Züge oder Tritte, durch die ganze Gruppen von Registern mit einem Male gezogen oder wieder abgestoßen werden konnten. Aber

sie waren meist schwergängig und dazu geräuschvoll. Derartige Kollektive, feste Kombinationen, Gruppenzüge ließen sich pneumatisch verblüffend leicht herstellen, und so wurden sie zuerst reichlich gebaut, nicht nur als Stärkegruppen (pp, p, mf, f, ff) für die ganze Orgel oder für einzelne Klaviere, sondern auch als Chorzüge (Flötenchor, Rohrwerkschor usw.), ebenfalls für die ganze Orgel oder für einzelne Klaviere, dazu noch andere (Tutti, Choralwerk, Organo pleno). Ihr künstlerischer Wert ist aber gleich Null, und daher sind sie in neueren Orgeln kaum mehr zu finden. Nur das Tutti hat sich gehalten; ob mit Recht, bleibe dahingestellt, denn „volles Werk" heißt nicht: „alles, was die Orgel hergibt".

Auch Zusammenfassungen vorher ausgewählter Registermischungen waren schon in mechanischer Zeit bekannt, aber es handelte sich dabei immer um nur eine einzige solche Freie Kombination. Recht gebrauchsfähig geworden sind sie erst durch Anwendung der Pneumatik und Elektrizität. Dabei wurde dann aus dem Kombinationsprolongement, das nur eine Möglichkeit bot, zuerst die mehrfache Freie Kombination, und dann die mehrfache Registratur. In Orgeln aus der Zeit um 1900 findet man meist über den Registern Reihen von kleinen Knöpfchen, von Hebelchen oder dergleichen, durch die eine zweite, eine dritte usw. Registratur eingestellt werden konnte; bisweilen ließen sich auch die Registerknöpfe für die eine Registratur herausziehen und für die andere hinunterdrücken. Diese Mischungen traten in Klang, sobald die ihnen zugehörigen Einführungsknöpfe in der Vorsatzleiste eines Manuals hineingedrückt oder die entsprechenden Tritte über dem Pedal niedergetreten wurden. Der Eintritt einer 2., 3., usw. Registratur hob die anderen meist auf. Sollte die stehende Registratur am Klange bleiben, so war dafür ein besonderer Knopf zu betätigen. Gegen diese Anlage ist mit Recht eingewandt, sie sei unübersichtlich und sie leiste der Meinung Vorschub, als sei die erste Registratur (die Handregistratur) etwas anderes oder gar etwas Besseres als die übrigen. Deshalb legt man jetzt meist die Register einer Orgel mehrfach an, aber in völlig gleicher Form und Größe; natürlich genügt es, wenn nur eine der Registraturen die Namen der Stimmen und Spielhilfen trägt. Die neuerdings auch bei uns oft zu findende amerikanische Art der Anlage hat im Spieltisch nur eine Folge von Registern, auf der alle Registraturen eingestellt werden. Wenn eine Mischung fertig zusammengestellt ist, wird sie durch einen Setzknopf festgehalten, und die Register gehen in die Ruhelage zurück. Soll dann eine der vorbereiteten Mischungen erklingen, so drückt man den Knopf der betreffenden Nummer, dann springen die dafür gezogenen Register in Einschaltstellung, und der Spieler kann kontrollieren, was er in dieser Mischung hat, und kann gegebenenfalls noch etwas daran ändern. Es gibt bei dieser Art also überhaupt keine „Handregistratur".

Ein Wechsel im Klange ist nicht jedesmal im ganzen Bereich des Instruments nötig. Deshalb findet man jetzt meistens eine der Registraturen so eingerichtet, daß sie sich klavierweise ein- oder ausschalten läßt. (Die Bezeichnung „französische Kombination" ist nur halb richtig, besser sagt man „geteilte Registratur"). Oft ist die Möglichkeit des Einzelwechsels nur im Pedal gegeben, es sind dann noch besondere Einstellknöpfe oder dergleichen für die Pedalregister da, und die Mischungen können sowohl untereinander, wie auch mit denen der durchgehenden Registraturen ausgetauscht werden.

Das Bedürfnis, gerade im Pedal schnell mit dem Klang wechseln zu können, hat zur Erfindung der selbsttätigen Pedalumschaltung (automatisches Pianopedal) geführt. Beim Übergang der Hände vom I. auf das II. Klavier

verstummen die etwa gezogenen stärkeren Pedalstimmen und schaltet sich die etwa gezogene Pedalkoppel I aus. Diese zwangläufige Pedalumschaltung, die natürlich künstlerisch wertlos ist, wurde dann bald durch eine andere Art ersetzt, bei der die Stimmen des „Pedal II" durch besondere Register eingestellt werden konnten. Daß dann noch wieder besondere Absteller dafür gebaut werden mußten, beweist, daß die ganze Einrichtung doch nicht das leistet, was man anfänglich davon erhoffte. Man kommt heutzutage wieder davon ab, in der Erkenntnis, daß alle Automaten den Spieler hindern.

Deshalb wird auch der Registerschweller (Crescendo, kurz „Walze" genannt) heute anders eingeschätzt, als zur Zeit seiner Erfindung. An sich war ja der Gedanke verlockend, auf eine so einfache Weise die Kraft der Orgel von der schwächsten Stimme an bis zu ihrer vollen Gewalt steigern zu können, durch einen Apparat, der nach und nach alle Stimmen in gegebener Reihenfolge heranholt. Aber diese Reihenfolge paßt eben nicht immer und überall. So entstand der frei einstellbare Rollschweller, dessen Freieinstellbarkeit so umständlich war, daß sich sein Gebrauch während des Spiels von selbst verbot. Es kam also auch bei ihm auf eine festgelegte Reihenfolge heraus. Von Anfang an war es umstritten, ob die Registrierung der Walze die stehende Handregistrierung ablösen oder sich mit ihr verbinden solle. Zeugnis dafür sind die Tritte oder Knöpfe „Walze an!", „Walze ab!", „Walze allein!", „Handregister ab für Walze!" usw. Auch in bezug auf die Herübernahme der Koppeln herrscht keine Einmütigkeit, daher bisweilen die Hilfszüge „Koppeln aus der Walze!" Wahrscheinlich wird diese Spielhilfe zuletzt wieder aufgegeben werden.

Ein ganz altes Mittel zur Hervorhebung einer einzelnen Linie in der musikalischen Zeichnung ist der Tremulant, der geringe und schnelle Schwankungen in der Winddichte erzeugt und dadurch die Aufmerksamkeit auf die in ihrem Charakter veränderte Stimme lenkt. Spätere Zeiten mußten damit nichts mehr anzufangen und gaben ihn auf; heute wird der Tremulant wieder gebaut und auch richtig benutzt. — An seine Stelle traten zeitweise die schwebenden Stimmen, die aber auch sentimental mißverstanden wurden und deshalb heute in schlechtem Rufe stehen.

Brustwerk und Oberwerk standen ja bisweilen in Schränken. Der Gedanke lag nahe, die Türen und Wände dieser Schränke zu beweglichen Luken umzugestalten, so daß der Ton der darin stehenden Stimmen je nachdem freier oder gedämpfter klingen konnte; und weiter lag es nahe, die beiden Grenzfälle des ganz offenen und des ganz geschlossenen Kastens durch allmähliche Übergänge zu verbinden, also einen Schwellkasten zu schaffen. Die Stellung der Luken wird durch einen Tritt über dem Pedal bestimmt. — Das frei klingende Pfeifwerk im offenen Kasten erscheint gleichzeitig stärker als das abgedämpfte im geschlossenen Kasten. Diese Begleiterscheinung (stärker und schwächer) hat eine spätere Zeit in der Wertschätzung mit der Hauptsache (freierer oder gedämpfterer Klang) vertauscht und hat aus dem Schwellwerk, das auf architektonische Wirkungen angelegt ist, ein Echowerk gemacht, das zu sentimentalen Wirkungen mißbraucht wurde. — Ein Schwellwerk lohnt sich nur dann, wenn es stark und mit obertönigen Stimmen besetzt ist.

An alten Orgeln finden sich noch einige Register, für die wir heute nicht mehr das richtige Verständnis haben. Darum brauchen wir sie nicht hochmütig als „Schnurrpfeifereien" zu bezeichnen. Die stummen Figurenregister, die Dudelsackregister, den Vogelgesang u. a. m. wird man bei Neubauten nicht wieder künstlich beleben wollen. Dagegen ist

der Zimbelstern verschiedentlich in neuerer Zeit gebaut worden und hat sich als ein hübsches Mittel erwiesen, festlich-freudige Stimmung in den Orgelklang hineinzubringen. — Außer den schon früher üblichen, nicht immer wohltuenden Glockenspielen, findet man neuerdings gelegentlich die Harfe aus Röhrenglocken, deren Klang uns genehmer ist. — Schließlich mögen die ganz stummen Register erwähnt werden, die auf alten Orgeln nur der Symmetrie wegen da sind; bisweilen sind sie mit Noli tangere oder ähnlichen Beschriftungen versehen.

Die Pfeifen.

Die Pfeifen der Orgel sind entweder Lippenpfeifen (Labialpfeifen) oder Zungenpfeifen (Lingualpfeifen).

Die Lippenpfeifen bilden die Hauptmasse der Orgelpfeifen. Ihre allgemeine Form darf dem Aussehen nach als bekannt vorausgesetzt werden. Auf einem meist nach unten zugespitzten „Fuß" der Pfeife sitzt eine Röhre, der „Körper", an dem unten ein Loch sichtbar ist, der „Aufschnitt". Das sind, ganz grob ausgedrückt, die Hauptteile einer Lippenpfeife; im einzelnen ist dazu noch recht viel zu sagen.

Die Länge des Fußes ist für die Höhe des Pfeifentones gleichgültig, aber nicht für die Art des Tonansatzes. Auch auf die Weite der unteren Fußöffnung kommt viel an, denn durch sie wird die in die Pfeife eingehende Windmenge bestimmt. Bekommt die Pfeife zu wenig Wind, so klingt sie matt; bekommt sie zuviel, so klingt sie grell, ja sie verläßt gar einmal den ihr gebührenden Ton und schlägt in einen anderen über.

Das Loch an der Stelle, wo Fuß und Körper aneinander grenzen, der Aufschnitt, ist die empfindlichste Stelle der Pfeife, denn dort kommt der Ton zustande. Wie das eigentlich geschieht, ist wissenschaftlich noch nicht bis ins letzte aufgeklärt. Sieht man die Pfeife an dieser Stelle an, so bemerkt man eine Scheidewand zwischen Fuß und Körper, den „Kern". Vorn ist dieser Kern zum Teil weggeschnitten, und der Rand des Fußes ist soweit herangebogen, daß nur noch ein schmaler Spalt übrig bleibt, die „Kernspalte". Es ist wichtig, wie lang und breit diese ist, denn ihr Maß gibt, wie einzusehen, wieder ein Maß für die Windmenge und deren Spannung, und damit für die Stärke des Tones der Pfeife. Insbesondere bestimmt das Verhältnis der Länge dieser Spalte zum Durchmesser der Pfeife die „Fülle" eines Tones. Auch auf die Beschaffenheit der Ränder der Spalte kommt es an: auf der einen Seite die Schnittfläche des Kerns, der selbst wieder mehr oder weniger hoch liegen kann, dick oder dünn sein kann, vorn flacher oder steiler abgeschrägt ist, und in den seichtere oder tiefere Kerben (Kernstiche) in größerer oder geringerer Zahl eingestochen sein können; auf der anderen Seite die glattere oder rauhere Kante des „Unterlabiums", wie dieser herangebogene Rand des Fußes heißt. Alles das zusammen regelt die Bereitschaft der Pfeife, überhaupt anzusprechen und dies in richtiger Weise zu tun. Der Luftstrom aus der Kernspalte trifft dann auf den oberen Rand des ausgeschnittenen Loches, das „Oberlabium", und auch hier kommt es genau darauf an, wie diese Kante zur Richtung des Luftstromes steht, wie weit sie vom Unterlabium entfernt ist, in welcher Linie diese Kante räumlich verläuft, denn nach alledem richtet sich die Grundtönigkeit der Pfeife, die Schärfe des Tones, die Art des Ansatzes. Nebenbei sei bemerkt, daß diese Labienstücke, wenigstens bei größeren Pfeifen besonders eingesetzt sind. Oft sieht man an den Pfeifen neben dem Aufschnitt Seitenlappen, oder quer davorstehende Blättchen oder Rollen oder Ähnliches; der Orgelbauer nennt alle diese Anhängsel „Bärte" und versteht, mittels ihrer die Tonhöhe, die Tonstärke, die Tonfarbe, den

Tonansatz zu beeinflussen. Aus diesen ganz knappen Andeutungen ist schon zu ersehen, welch geheimnisvolle Stelle der Pfeife das Labium ist; und man versteht, daß die Hauptkunst des Orgelbauers nicht in der Aufstellung einer Orgel besteht, sondern in der sorgsamen Behandlung der Pfeifen mit geschickter Hand und feinhörigem Ohre. Es geht aber auch daraus hervor, daß die Pfeifen nur vom Orgelbauer berührt werden dürfen; alles Anfassen, Herausnehmen, Drehen usw. schadet den Pfeifen und verändert ihre kunstmäßige Intonation. Der Laie kann Fehler in der Sprache der Pfeife oder in ihrer Stimmung doch nicht beheben; er kann sie höchstens verschlimmern oder neue hinzufügen. Also: Hände weg!

Der Körper der Pfeife ist zumeist eine gerade Röhre, je nachdem von größerer oder geringerer Weite. Der Orgelbauer bezeichnet das Verhältnis von Weite zu Länge als Mensur. Weite Mensur begünstigt die Bildung des Grundtones, und weite Pfeifen klingen unter gleichen Verhältnissen stärker als engere; enge Mensur läßt die höheren Teiltöne des Klanges besser zur Entwicklung kommen*), und enge Pfeifen klingen unter gleichen Verhältnissen schwächer als weitere. Es gibt auch Pfeifen, deren Körper am Labium und am oberen Ende verschieden weit ist; entweder so, daß die Pfeife nach oben hin verspitzt ist (konische Pfeifen) oder umgekehrt (Trichterpfeifen). Das ergibt in beiden Fällen eine andere Lagerung der hervortretenden Obertöne, und daher eine abweichende Klangfarbe. Weiterhin sind die Pfeifen entweder oben offen, oder durch einen Deckel (Spund, Hut) geschlossen, „gedackt" sagt der Orgelbauer. Zylindrische Gedackte klingen fast eine Oktave tiefer als offene Pfeifen gleicher Größe und Bauart; konische Gedackte klingen etwa eine große Terz bis Quinte tiefer als ihnen entsprechende offene Pfeifen. Zugleich ändert sich, am merkbarsten bei den zylindrischen Gedackten, die Klangfarbe. Sehr enge Pfeifen neigen zur Bildung höherer Teiltöne, und das kann soweit gehen, daß der Ton der Pfeife in die Oktave überschlägt. Der Orgelbau benutzt diese Tatsache und stellt Stimmen von doppelter Länge her, die in die Oktaven

*) Klang und Ton sind nicht dasselbe. Ein Klang setzt sich aus verschiedenen Teiltönen zusammen, deren tiefster der Grundton ist und zu dem die anderen als Obertöne in dem Verhältnis stehen, daß ihre Schwingungen ganzzahlige Mehrfache, also ihre Wellenlängen Brüche mit dem Zähler 1, des Grundtones sind. Hat also der Grundton die Schwingungszahl 1 und die Wellenlänge 1, so haben die weiteren Teiltöne

die Schwingungszahlen	2	3	4	5	6	7	8	9	10	usw.
und die Wellenlängen	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	usw.

Bei den Klängen der Labialpfeifen werden diese Obertöne sehr rasch nach oben hin schwächer.

Die harmonischen Verhältnisse der Teiltöne sind die, daß

der 2. die Oktave des Grundtones gibt,
„ 3. „ Quinte über der Oktave (Duodezime)
„ 4. „ zweite Oktave,
„ 5. „ Terz aus der zweiten Oktave
„ 6. „ Quinte aus der zweiten Oktave,
„ 7. „ natürliche Septime aus der zweiten Oktave,
der 8. die dritte Oktave,
„ 9. „ Sekunde der dritten Oktave (meist als None bezeichnet),
„ 10. „ Terz der dritten Oktave,
„ 11. „ natürliche übermäßige Quarte (meist als Undezime bezeichnet) aus der dritten Oktave (zwischen f und fis)
„ 12. „ Quinte der dritten Oktave
und so weiter.

überblasen. Es gibt auch Pfeifen, die aus verschiedenartigen Stücken bestehen: bei den Aufsatzflöten ist der untere Teil des Körpers zylindrisch, der obere konisch; bei den Rohrflöten sitzt oben auf dem Hute der Gedacktpfeife ein Röhrchen, das bei den einzelnen Arten dieser Stimmen sehr verschieden lang und weit sein kann, und das die Klangfarbe stark beeinflußt.

Eine genaue Einstimmung der Pfeife auf einen bestimmten Ton ist durch sorgfältiges Abschneiden bis auf die richtige Länge möglich. Aber diese Einstimmung hält nicht lange vor, weil die Tonhöhe ja nicht nur von der Pfeifenlänge, sondern auch von der Temperatur der Luft abhängt. Labialpfeifen klingen bei größerer Wärme höher, bei zunehmender Kälte tiefer. Die Pfeifen müssen also gelegentlich gestimmt werden. Bei kleineren geschieht das durch vorsichtiges Zusammenreiben oder Ausweiten des oberen Randes; größere Pfeifen haben meist eine besondere Stimmvorrichtung. Stimmung der Labialpfeifen ist nicht Sache des Organisten.

Die meisten Orgelpfeifen sind aus irgendeinem Metall: Zinn, Blei, Zinn-Blei-Mischung (im Orgelbau schlechthin „Metall" genannt), Kupfer, Zink. Holzpfeifen unterscheiden sich von Metallpfeifen nur insoweit, als der andere Werkstoff andere Bauformen bedingt; Bedeutung und Wirksamkeit der Einzelteile bleibt dabei dieselbe. Gewöhnlich sind Holzpfeifen vierkantig, rechteckig oder quadratisch im Querschnitt; dreikantige oder runde Holzpfeifen sind Ausnahmen. Holzpfeifen klingen meist etwas dumpfer als ihnen entsprechende metallene.

Die Pfeifen stehen nicht einzeln da, sondern sind zu Stimmen zusammengefaßt, in denen alle Pfeifen im Klange zueinander passen sollen. Damit das der Fall ist, müssen ihre Abmessungen von Ton zu Ton in ganz bestimmter und genau zu berechnender Folge wachsen oder abnehmen. Diese Bauvorschriften heißen im engeren Sinne „Mensur", und ihre Festlegung ist auch wieder ein Sondergebiet orgelbauerischer Kunst; denn eine gute Mensur soll dem Raume angepaßt sein, für den die Orgel bestimmt ist.

Die meisten Orgelstimmen sind einreihig. Sie tragen neben ihrem Namen noch eine Längenbezeichnung, z. B. 8′ (zu lesen: acht Fuß), $2^2/_3$′, 32′ usw. — Das war einmal wirklich ein Längenmaß; aber schon seit Jahrhunderten ist solche Bezeichnung nur noch ein Sinnbild für die Tonhöhenlage. Unter 8′ versteht man diejenige Tonlage, bei der die Töne in derselben Höhe erscheinen, wie auf dem Klavier. Jede Multiplikation mit 2 klingt eine Oktave tiefer, also 16′ eine Oktave, 32′ zwei Oktaven unter Klavierhöhe; jede Division durch 2 klingt eine Oktave höher, also 4′ eine, 2′ zwei, 1′ drei, $^1/_2$′ vier Oktaven über Klavierhöhe. Das entspricht für den 8′ dessen geradzahligen Obertönen: der 4′ dem 2., der 2′ dem 4., der 1′ dem 8., der $^1/_2$′ dem 16. Die ungeradzahligen Obertöne passen in dies Schema nicht hinein und ergeben beim Ausdruck durch Teile des 8′ Brüche: also die erste Quinte als 3. Oberton des 8′ gibt $2^2/_3$′, die zweite Quinte, der 6. Oberton, $1^1/_3$′, die dritte, der 12. Oberton, $^2/_3$′; ähnlich die erste Terz, der 5. Oberton, $1^3/_5$′, die zweite Terz, der 10. Oberton, $^4/_5$′; die als Orgelstimme nicht gerade häufige Septime, der 7. Oberton hat für den 8′ die Bezeichnung $1^1/_7$′; die ganz seltene None, der 9. Oberton, erscheint mit dem Bruche $^8/_9$′, die überhaupt erst einmal versuchte Undezime hat $^8/_{11}$′ und die bis jetzt noch gar nicht gebaute Tredezime würde $^8/_{13}$′ haben. Bezogen auf den 16′ würden die erste Quinte $5^1/_3$′, die erste Terz $3^1/_5$′, die Septime $2^2/_7$′ heißen; folgende kleine Tabelle wird das verdeutlichen:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
32′	16′	$10^2/_3$′	8′	$6^2/_5$′	$5^1/_3$′	$4^4/_7$′	4′
16′	8′	$5^1/_3$′	4′	$3^1/_5$′	$2^2/_3$′	$2^2/_7$′	2′
8′	4′	$2^2/_3$′	2′	$1^3/_5$′	$1^1/_3$′	$1^1/_7$′	1′
4′	2′	$1^1/_3$′	1′	$^4/_5$′	$^2/_3$′	$^4/_7$′	$^1/_2$′
2′	1′	$^2/_3$′	$^1/_2$′	$^2/_5$′	$^1/_3$′	$^2/_7$′	$^1/_4$′
1′	$^1/_2$′	$^1/_3$′	$^1/_4$′	$^1/_5$′	$^1/_6$′	$^1/_7$′	$^1/_8$′
$^1/_2$′	$^1/_4$′	$^1/_6$′	$^1/_8$′	$^1/_{10}$′	$^1/_{12}$′	$^1/_{14}$′	$^1/_{16}$′

I bezeichnet den Grundton, II, III usw. die betreffenden Obertöne.

Die Orgel besitzt also nicht nur Stimmen in Oktavlage (16′, 8′, 4′, 2′, 1′, $^1/_2$′), sondern auch solche, die dazu im Quinten-, Terzen-, Septimen-Verhältnis stehen. Diese Stimmen dienen nicht etwa dazu, akkordliche Verhältnisse darzustellen, sondern sie sollen die in den Klängen der geradzahligen Stimmen schon enthaltenen natürlichen Obertöne verstärken. Näheres darüber im Abschnitt über die Verwendung der Stimmen.

Außer den einreihigen Stimmen besitzt die Orgel auch noch solche, die aus mehreren Pfeifenreihen zusammengesetzt sind. Sie sind entweder in der Tongröße durchgehend, höchstens, daß die große Oktave auf die Länge der kleinen Oktave zurückgesetzt ist, ihre Pfeifen sind meistens von weiter Mensur, und die Anzahl ihrer Chöre (so nennt man die Einzelreihen solcher Stimmen) ist zwei oder drei, dabei entsprechen sie in ihrem Fußton Teiltönen desjenigen Grundtons, auf den sie sich beziehen.

Oder sie bestehen aus einer größeren Zahl von Chören, ohne Beziehung auf einen Grundton, meist von enger Mensur, nicht in der Tongröße durchgehend, sondern von Oktave zu Oktave in die Anfangsgröße zurückspringend, und so stets in hohen Lagen klingend.

Die erste Gruppe mehrreihiger Stimmen sind die unechten Mixturen, die zweite die echten Mixturen.

Nach ihrer Bauart kann man die Labialstimmen der Orgel etwa in folgende Gruppen bringen*):

I. Zylindrisch offene Stimmen von mittlerer Mensur.

Hierhin gehören die Prinzipale, in den meisten Fällen auch die Einzelquinten und -terzen, ferner die Mixturen, Scharf und Zimbeln, und die Rauschpfeife, Sesquialtera und Tertian in norddeutscher Bauart. Diese Stimmen haben die Klangfarbe, die wir als den eigentlichen „Orgelton" empfinden: männlich, voll, würdig, in den Mixturen silbern glänzend. — Von etwas weiterer Mensur bei schmalerem Labium ist das Italienische Prinzipal; auch die Quinten (Nasat) und Terzen sowie die süd- und mitteldeutsche Bauart der Rauschpfeifen und Sesquialtern gehören dazu, sehr oft die Pedalprinzipale; oft noch ein wenig weiter ist der Kornett (als drei- bis fünf- oder noch mehrfache Labialstimme). Diese Prinzipalarten haben mehr Fülle als die deutschen Prinzipale. — Bedeutend enger als das normale Prinzipal, und darum in der Klangfarbe schärfer, ist das Geigenprinzipal.

II. Zylindrisch offene Stimmen von weiter Mensur.

Bei der Weite dieser Pfeifen kommt es nicht zur Ausbildung solcher Obertöne, die dem Klange irgendwelche Schärfe geben, andrerseits ergibt die große schwingende Luftmasse auch bei geringer Breite des Labiums schon bedeutende Fülle. Die Hohlflöte gehört hierher, auch gelegentlich als Offenflöte, Waldflöte, Sifflöte, im Pedal als offener Subbaß

*) Über die Orgelstimmen ist das beste Buch: Mahrenholz, Die Orgelregister. Bärenreiterverlag, Kassel.

bezeichnet, und das Nachthorn als ausgeprägteste Stimme dieser Art. Die Namen Gemshorn, Coppel, Nasat können hier auch vorkommen.

III. Zylindrisch offene Stimmen von enger Mensur.

Mit der Verkleinerung des Durchmessers wächst die Schärfe und vermindert sich die Stärke des Tons. Je nachdem nun durch höheren Aufschnitt die Schärfe gemildert wird, oder durch vermehrte Windgabe die Tonstärke vermehrt wird, kommt es entweder zur Bildung weich und schwach klingender Flöten oder zu der schärfer klingender Streicher. Namentlich die „Flöten" in diesem Sinne sind sehr artenreich ausgestaltet. Vielfach hat man ihnen eine besondere Anblasevorrichtung gegeben, die den Lippen des Bläsers ähnelt und die den Klang dem der Orchesterflöte möglichst angleichen soll (Flauto traverso), oder man hat von der Tatsache des Überblasens Gebrauch gemacht und dadurch die Kraft der Stimme gesteigert, ohne ihren Charakter zu entstellen (Flûte harmonique, überblasende Flöte). — Bei den Streichern ist man in der Mensur immer enger geworden und hat den „Strich" durch besondere Arten von Bärten bis aufs Äußerste zu verschärfen gewußt. Namen derartiger Flöten sind: entweder ganz einfach Flöte, Flauto, Flûte, oder mit erklärenden Zusätzen Quintflöte, Terzflöte, Doppelflöte (hat 2 Labien), Offenflöte, oder mehr oder weniger Phantasienamen Flauto dolce, Fl. amabile, Fernflöte, Konzertflöte, Wiener Flöte, Flautino, Piccolo u. a. m. Namen von Streichern sind: Viola, Viola di gamba (auch einfach Gambe), Violine, Viola d'amore, Fugara, Salizional (Salizet), Harmonika, Aeoline.

Die schwebenden Stimmen gehören meistens auch in diese Gruppe. Unda maris ist ursprünglich ein sanftes Schwebungsprinzipal, wird dann zur schwebenden Flöte und endlich zur schwebenden Streichstimme; Vox coelestis ist mehr oder weniger starke schwebende Streichstimme. Auch andere Namen kommen vor. —

IV. Konische offene Stimmen.

Bei allen diesen Stimmen treten einzelne der höheren Obertöne mehr hervor und geben dem Klange eine eigentümliche Helligkeit.

Spitzflöte, Flachflöte, Waldflöte, Blockflöte, Gemshorn, Spillpfeife (Spielflöte) sind die hauptsächlichen Arten. Schon früh hat man die Mensur verengert und dadurch den Klang dem der Streicher genähert, zuerst beim Gemshorn. Flötende Gemshörner und streichende Gemshörner bestehen nebeneinander bis in die neueste Zeit. Aus dem streichenden Gemshorn entsteht die Viola di Gamba Silbermanns und anderer, auch die Salizionale und Violons werden dann oft konisch gebaut.

V. Umgekehrt konische Stimmen.

Dem Klange ist gewisse Herbheit eigen; diese kann bei engerer Mensur zum sanften Strich werden, und läßt sich bei geringem Windzuflusse fast ganz unterdrücken. Die älteste Stimme der Art trägt den Namen Dulzian; wird auch als labialer Dulzian oder Dolkan heute wieder gebaut. Vielfach ist in Norddeutschland die Viola di gamba in dieser Weise gebaut. Auch Salizional und Violon finden sich umgekehrt konisch. Im letzten Jahrhundert wurde dann die Abschwächung Dolce beliebt, aus der dann noch ein Dolcissimo hervorging. Andrerseits entstand als neuere Verstärkung der alten Trichtergambe die labiale Schalmei.

VI. Zylindrische Gedackte.

Sowohl die Weitenmensur wie der Windzufluß sind in weitestem Maße veränderlich, und so entstehen eine Menge verschiedenster Namen und Arten. Gedackt, Bordun, Coppel, Flöte, lieblich Gedackt, singend Gedackt, Gedacktflöte, Subbaß, Untersatz, Pfeiferflöte, Nasat u. a. m. sind alles Stimmen mit wesentlich grundtönigem Klange von verschiedener Stärke. Bei niedrigerem Aufschnitte oder bei stärkerem Winde machen sich die Obertöne mehr bemerkbar, und zwar sind das bei den zylindrischen Gedackten nur die ungeradzahligen (also der 3., 5., usw.). Stimmen der Art sind Quintadena (Quintatön, Quintade, Hohlschelle), Gedacktpommer (Nachthorn-, Pastorita, Schalmei, Viola di gamba), und die ganz überblasende Querflöt des alten Orgelbaus.

VII. Konische Gedackte.

Sie sind selten gebaut. Im Gegensatz zu den Zylindergedackten haben sie alle Teiltöne. Die Namen sind zum Teil dieselben wie die von Stimmen aus anderen Gruppen: Flöte, Gedacktflöte, Blockflöte, Flûte douce, Nasat. Auch überblasend kommen sie vor, als Flöte, Blockflöte, neuerdings unter dem Namen Zink.

VIII. Rohrflöten.

Der Klang der Rohrflöten ist durch die Schwingungen, die sich in dem Aufsatzröhrchen bilden, eigentümlich hell gefärbt, gleichsam von einem ganz zarten unharmonischen Mixturklange begleitet. Je nach Länge und Weite des Röhrchens treten diese Beiklänge mehr oder weniger stark hervor. Rohrflöte, Rohrgedackt, Rohrquintaden sind die gebräuchlichsten Namen solcher Stimmen, daneben finden sich gelegentlich Namen wie Nachthorn, Bauerpfeife u. a. m.

IX. Aufsatzflöten.

Auch der Klang der Aufsatzflöten, die aus einem unteren zylindrischen und einem oberen konischen Stück bestehen, ist ähnlich dem der Rohrflöten gebrochen. Eng und mehr streicherartig im Klange ist die Spillpfeife, Schwiegel; weit und mehr füllend ist die Koppelflöte.

Neben den Lippenpfeifen enthält die Orgel als eine zweite Art die Zungenpfeifen, auch Lingualpfeifen genannt, und als ganze Stimmen Rohrwerke. Sie haben ihren Namen von der „Zunge", einem federnden Metallblättchen, wie es aus der Mundharmonika bekannt ist. Die Entstehung des Tones in der Zungenpfeife ist noch ebensowenig wissenschaftlich restlos erkannt, wie die des Tones in der Flötenpfeife. Die Zunge liegt auf einer seitlich offenen Röhre, der „Kehle", auf deren Ränder sie bei der Schwingung aufschlägt (aufschlagende Zungenpfeife); die Länge des schwingenden Stückes der Zunge läßt sich durch eine Stimmvorrichtung, die „Krücke", verändern. Die genannten Teile sind in einem festen Stück aus Metall oder Hartholz, dem „Kopf", unbeweglich eingesetzt; das Innere der Kehle steht durch eine Bohrung im Kopfe mit der Außenluft in Verbindung. Der Kopf ist in eine Hülse oder einen Kasten eingesetzt, den „Stiefel", in den der Wind eintreten und beim Strömen durch den Spalt zwischen Zunge und Kehlenrand und weiter durch das Innere der Kehle und die Kopfbohrung wieder nach außen gelangen kann. Dabei reißt der Wind die Zunge mit und bringt sie in Schwingung. Der Ton, der dabei entsteht, ist musikalisch nicht zu brauchen. Deshalb ist diesem ganzen Unterstück der Pfeife nun noch ein

„Körper" („Becher, Aufsatz") übergesetzt, dessen Länge und Gestalt sehr verschieden sein kann. Es kann sich in dem Körper ein Ton bilden, und in Wechselwirkung zwischen dem Körperton und dem Ton der Zunge entsteht dann erst der eigentliche Ton der Pfeife, der weder mit dem einen, noch mit dem andern übereinstimmt (es ist das ein sehr verwickelter Vorgang). Stimmen, bei denen das der Fall ist, nennt man Zungenstimmen mit abgestimmter Körperlänge. Trichterförmige Körper lassen alle Teiltöne des Klanges zur Entfaltung kommen; derartige Stimmen haben mehr oder weniger trompetenähnliche Klangfarben. In zylindrischen Körpern entwickeln sich die ungeradzahligen Teiltöne bereitwilliger als die geradzahligen, und Stimmen der Art ähneln im Klang mehr der Klarinette. Eine andere Möglichkeit ist, daß es im Körper gar nicht zur Bildung eines besonderen Körpertones kommt, so daß der Körper wesentlich nur Schallrohr für den Ton der Zunge ist, der durch ihn in besonderer Weise gefärbt oder abgedämpft wird. Stimmen der Art heißen kurzbecherige Zungenstimmen oder Regale. Sie haben stark ausgeprägte Eigenart und sind daher zur Führung einer Melodie besonders brauchbar. Der Einfluß des Körpers bewirkt bei den Zungenstimmen mit abgestimmten Körpern, daß die Stimme innerhalb gewisser Grenzen mit dem Labialwerk geht, bei den kurzbecherigen Zungenstimmen hat aber die Zunge allein zu sagen, und die verhält sich den Temperatureinflüssen gegenüber gerade umgekehrt wie das Labialwerk, d. h. die Regale werden bei Wärme tiefer und bei Kälte höher.

Bei einer anderen Art Zungenstimmen schlägt die Zunge nicht auf die Ränder einer Kehle auf, sondern ist vor einer Platte (Rahmen) befestigt, durch deren Öffnung sie ohne anzustoßen hin- und herschwingen kann. (Durchschlagende Zungenpfeife). In der Klangfarbe weichen sie stark von den aufschlagenden ab, erinnern alle an das Harmonium, und sind in der Stimmhaltung gerade so unbeständig wie die Regale. Deshalb werden sie in neueren Orgeln nicht mehr gebaut.

Die Zungenstimmen müssen also bei wechselnder Temperatur nachgestimmt werden. Das (aber auch nur das!) ist Aufgabe des Organisten. Es gehört dazu nichts weiter als ein gutes Gehör und ein Schraubenzieher. Mit dem gibt man kleine, leichte, schwache Schläge von oben auf die Stimmkrücke, wenn der Ton höher werden soll, und umgekehrt von unten unter den Haken der Krücke, wenn der Ton zu hoch ist. Dazu zieht man zum Vergleich am besten eine Prinzipaltimme, die eine Oktave höher steht, und achtet auf die Schwebungen. Es versteht sich, daß eine zweite Person die Tasten anhält. Wer die Zungenstimmen seiner Orgel in dieser Weise in Ordnung hält, wird bald merken, daß er jedesmal weniger daran zu stimmen hat, und wird an diesen schönen Registern auch seine Freude haben.

Nach ihrer Bauart lassen sich die Zungenstimmen etwa folgendermaßen ordnen:

A. Zungenstimmen mit abgestimmter Körperlänge.

I. Mit einfachen Trichterkörpern.

Sie entsprechen etwa den Prinzipalen unter den Labialstimmen. Trompete mit vielerlei Nebenbezeichnungen; die 16′-Trompete geht auch unter dem Namen Tuba oder Bombarde, bisweilen in älteren Orgeln als Fagott, wenn sie zurückhaltender intoniert ist; der 4′ heißt auch Clairon, Clarino, gelegentlich Schalmei; der 2′ in besonderer Bauart Cornett, Singend Cornett, und ist nicht mit der ebenso benannten labialen mehrfachen Stimme zu verwechseln.

Trompette harmonique ist eine Trompete, deren Körper von der Mitte der Tonreihe an doppelte Länge haben, so daß der Diskant mehr Rundung und Fülle bekommt. Kopftrompete besitzt oben auf den Körpern noch eine Haube in Form eines Doppelkegels und klingt dadurch weniger frei. Unter Schnarrwerkstrompeten versteht man solche, deren Körper kürzer gehalten sind als die der gewöhnlichen, so daß der Ton äußerst frei und metallisch wird; sie verbinden sich ausgezeichnet mit dem Klange der Prinzipalregister.

Posaune ist in allem nichts anderes als eine vergrößerte und verstärkte Trompete. Auch sie kommt unter dem Namen Bombarde vor. Posaunen aus Holz haben einen etwas dichteren Ton als solche aus Metall. Gelegentlich werden die Töne für Posaune 16′ des Pedals und Trompete 8′ des Manuals aus derselben Pfeifenreihe gewonnen, aber das ist klanglich nicht günstig. Lieblich Posaune hat nur die halbe Länge der Körper einer vollen Posaune, dadurch ändert sich die Klangfarbe. Auch die Posaune wird als Schnarrwerk hergestellt und ist gerade dann besonders zur Führung des Basses brauchbar.

Horn unterscheidet sich von der Trompete äußerlich wenig, wohl aber im Klange, der weicher und runder ist. Man gibt ihm bisweilen Drehdeckel oder Aufsätze, die den Klang noch mehr dämpfen. Andere Namen dafür sind noch Waldhorn, Flügelhorn, Alphorn, French Horn usw. Ein offenes, auf sehr starken Wind gestelltes Horn heißt auch Tuba mirabilis, als 16füßige Pedalstimme Baßtuba. Euphone ist eine ziemlich unmodern gewordene schwächere Hornstimme mit Aufsatz.

Enger als Trompete ist die richtig so benannte Stimme Fagott. Sie ist in der Regel nur als Baßhälfte einer Stimme vorhanden und wird im Diskant als Oboe oder sonstwie fortgesetzt. Fagott ist auch eine schöne mittelstarke Pedalstimme, sowohl im 16′ wie im 8′. Orchesteroboe ist eine selten mehr gebaute Diskantstimme mit sehr engen trichterförmigen Körpern.

II. Mit zusammengesetzten Trichterkörpern.

Oboe und Schalmei, ursprünglich dasselbe, sind Stimmen mit zarterem Tone; Schalmei mehr urwüchsig gackernd, Oboe salonfähiger. Oboe wird in sehr verschiedenen Bauarten und daher auch Klangfarben hergestellt, die aber alle an den Klang des gleichnamigen Blasinstruments erinnern. Die französische Oboe ist meist offen und dabei etwas enger, die deutsche Oboe hat meist einen Dreh- oder Klappdeckel und ist etwas weiter in der Mensur.

Englisch Horn (Cor anglais) hat äußerlich noch einen Doppelkegelaufsatz, sein Klang ist ein verdunkelter, etwas verstärkter Oboenklang.

Musette hat sehr enge Doppeltrichter-Körper und zarten, oboeähnlichen Klang. Die Stimme ist selten.

Hierhin gehört der Bauart nach auch die Zungenzimbel, Regalzimbel, Zimbelregal. Sie besteht aus zwei Reihen Zungenpfeifen in hoher Lage, die abwechselnd repetieren und so den Grundsatz der gemischten Stimmen auf das Gebiet der Zungenstimmen übertragen.

III. Mit zylindrischen Körpern.

Allen Stimmen dieser Art ist gemeinsam, daß die geradzahligen Teiltöne ihres Klanges weit weniger stark entwickelt sind als die ungeradzahligen (Quinte, Terz, Septime usw.). Dadurch wird der Klang ein wenig näselnd, und das mehr, je weiter das Körperrohr ist. Krummhorn wird in verschiedenen Weiten gebaut, die engsten sind die schönsten und erin-

nern durchaus an den Klang eines Cembalo; aber auch die etwas weiteren Krummhörner sind sehr brauchbare Solo- und Begleitstimmen, und übertreffen in mancher Beziehung die üblichen sanften Streicher. Dulzian, fälschlich auch als Fagott bezeichnet, hat stillen, in der Tiefe etwas knurrigen Klang und ist sowohl als sanfterer oder mittelstarker Baß im Pedal wie auch als Unterlage für eine Manualmischung sehr verwendbar. Das alte französische Chalumeau, eine Art weites Krummhorn und der Vorläufer unserer Orgelklarinette, ist daran schuld, daß der Name Schalmei auch hier wieder einmal erscheint. Klarinette ist heute die weitest gebaute dieser Stimmen, bei der das Nasale am unangenehmsten auffällt, und deren Beliebtheit gegen früher sehr zurückgegangen ist. Bassethorn ist eine etwas engere Klarinette mit einer dämpfenden Doppelkegelhaube. Zink oder Cornet ist jetzt veraltet, er war ungemein weit mit hohlem Klang.

B. Zungenstimmen mit kurzen Körpern.

Sie geben fast den reinen Zungenton, nur gefärbt durch den Widerschall in dem meist kleinen Körper. Je kleiner dieser ist, um so urwüchsiger ist der Klang der Stimme. Wegen ihrer durchdringenden Kraft eignen sie sich vorzüglich zur Melodieführung. Dabei ist ihr Klang gar nicht einmal so sehr stark und wird z. B. von dem einer mittleren Trompete übertroffen.

Der allgemeine Name ist Regal, meist mit einem Zusatz, der sich auf die Klangfarbe oder die äußere Gestalt bezieht: Trichterregal, Geigend Regal, Singend Regal, Jungfernregal, gedämpft Regal, Messingregal. Vielfach erscheinen die Regale unter anderem Namen, z. B. Krummhorn, Cornett, Schalmei, Harpa, Viola, Theorba. Eine spätere Bezeichnung ist Vox humana, der sich Vox angelica, sogar Vox coelestis anschließen (letztere nicht mit der Schwebstimme zu verwechseln!).

Einen inneren Körper, der nicht sichtbar in den äußeren eingeschlossen ist, haben Rankett und Sordun, (auch als Bombarde, Fagott, Bärpfeife vorkommend) mit sanft brummendem, doch klarem Klang. Die eigentliche Bärpfeife wird in verschiedenen Formen auch heute wieder gebaut, sie klingt still und metallisch. Alle diese Stimmen gewinnen im Klange beim Gebrauch eines nicht zu aufdringlichen Tremulanten.

Man wird bemerkt haben, daß einzelne Stimmennamen mehrfach vorkommen, wie z. B. Waldflöte, Nachthorn, Nasat, Coppel, Krummhorn, Fagott, Bombarde u. a. m. — Das beruht auf der jeweiligen Werkstättenüberlieferung, eine Einheitlichkeit hat darin erst das 19. Jahrhundert gebracht. In Zweifelsfällen muß der Organist sich die Stimmen seiner Orgel ansehen.

Vom Gebrauch der Stimmen.

Klänge kann man nicht beschreiben. Worte wie „hell", dunkel, glänzend, scharf, spitz, stumpf, weich, kühl, blühend, hoch, tief u. a. m. bezeichnen nicht Eindrücke des Gehörs, sondern des Gesichts oder des Tast- und Raumgefühls, und sind bestenfalls Vergleiche.

Der Organist muß also zu allererst die Stimmen seiner Orgel einzeln durch das Ohr kennen lernen und muß sich ihre Klangfarben einprägen. Erst dann kann er daran gehen, diese Farben zu mischen, und zu versuchen, neue Wirkungen mit ihnen hervorzubringen.

Von Wichtigkeit ist die Kenntnis folgender Bücher:
Mahrenholz, Die Orgelregister, Kassel, Bärenreiterverlag.
Klotz, Orgelkunst, ebendort.
Locher, Orgelregister, Bern, Baumgart.

Das zuletzt genannte Buch ist zwar aus einer ganz anderen Grundeinstellung als der unseren geschrieben, ist aber doch so wertvoll, daß es nicht übergangen werden darf.

Die Gesamtheit des Pfeifwerks der Orgel ist ja zu dem Zwecke in Stimmen zerlegt, daß diese einzeln gebraucht und beliebig neu zusammengestellt werden können. An und für sich läßt sich jede Stimme der Orgel mit jeder anderen verbinden. Wo das nicht möglich ist, ist entweder die Intonation der Register verfehlt, oder die Disposition der Orgel taugt nichts. Aber nicht jede Mischung, die sich durch wahlloses Drauflosziehen ergibt, ist für das kirchliche Orgelspiel brauchbar. Selbst dann nicht, wenn eine „sehr interessante" Klangfarbe dabei herauskommt. Effekthascherei mit ausgefallenen Registerzusammenstellungen widerspricht der Würde und dem Ernst des Gottesdienstes.

Die Orgel ist aus verschiedenen Werken aufgebaut, damit diese gegeneinander ausgespielt werden können. Das von Anfängern mit so besonders scheuer Hochachtung angesehene Triospiel*) ist die natürliche Ausdrucksweise der Orgel, und das Spiel auf nur einem Manuale ein Notbehelf**). Ein Triospiel ist aber nur dann von Wirkung, wenn verschiedene Klangfarben einander entgegengestellt werden können. Also muß die Disposition der Orgel darauf angelegt sein.

Das war in der klassischen Zeit des Orgelbaus auch der Fall. Erst mit dem Niedergang des Orgelspiels entartete auch die Orgel als Instrument, und die Grundsätze, die bis dahin bei Aufstellung ihrer Disposition gegolten hatten, wurden verlassen; die „Königin der Instrumente" sank hinab zur „Choralbegleitmaschine" und zum „Affen des Orchesters" (Rupp).

Seit mehr als zehn Jahren stehen wir in einer Bewegung zur Rettung der Orgel aus diesen Nöten. Man kämpft gegen die Irrlehren, die Unverstand und schlechter Geschmack aufgestellt haben, man strebt, die Fehler auszumerzen, die bei Aufstellung von Dispositionen und bei der Bestimmung der Einzelheiten im Bau der Pfeifen und bei ihrer Klanggebung gemacht sind. Diese Orgelbewegung hat sich auf die vergessenen künstlerischen Grundsätze der Meister aus der Hochblüte des Orgelbaus wieder besonnen und will im Hinblick auf sie eine neue Art Orgel schaffen, die unserer Zeit und ihren musikalischen und liturgischen Bedürfnissen angepaßt ist.

Um was es dabei geht, wird am einfachsten an Beispielen klar werden.

Eine Dorforgel hatte bis vor kurzem diese Disposition:

I. Man.	II. Man.	Ped.
Prinzipal 8′	Geigenprinzipal 8′	Subbaß 16′
Gamba 8′	Salizional 8′	Cello 8′
Hohlflöte 8′	Gedackt 8′	Posaune 16′
Oktave 4′	Flöte 4′	
Oktave 2′		
Mixtur 3fach 2′		

*) Unter Triospiel versteht man die Spielweise, daß jede Hand auf einer Tastenreihe für sich ihre eigene Stimme spielt, und das Pedal ebenfalls selbständig geführt wird.

**) Bezeichnend dafür ist, daß in älteren einmanualigen Orgeln oft eine Teilung der Stimmen in Baß und Diskant vorkommt, entweder in allen Stimmen oder wenigstens in solchen, die besonders hervortreten. Das hätte keinen Sinn, wenn nicht das Bedürfnis dagewesen wäre, die Linien der einzelnen Stimmen zu trennen; wenn nicht durch besondere Klaviere, dann doch wenigstens durch besonders gefärbte Hälften desselben Klavieres.

Sie wurde umgebaut und sieht nun so aus:

I. Man.	II. Man.	Ped.
Prinzipal 8′	Gedackt 8′	Subbaß 16′
Gedackt 4′	Prinzipal 4′	Nachthorn 2′
Nasat $2^2/_3$′	Blockflöte 2′	Trompete 8′
Oktave 2′	Quinte $1^1/_3$′	
Mixtur 3fach 1′		
Dulzian 16′		

Man vergleiche auch folgende beiden Dispositionen von beinahe gleicher Stimmenzahl, die erste aus dem Jahre 1905, die zweite aus 1935. Sie gehören nicht zu derselben Orgel. Die 1905er Orgel ist pneumatisch, die andere mechanisch.

1905 (27 Stimmen).

I. Man.	II. Man.	Pedal
Bordun 16′	Geigenprinzipal 8′	Violon 16′
Prinzipal 8′	Salizional 8′	Subbaß 16′
Gamba 8′	Aeoline 8′	Echobaß 16′
Gemshorn 8′	Portunalflöte 8′	Oktavbaß 8′
Dolce 8′	Lieblich Gedackt 8′	Violoncello 8′
Doppelflöte 8′	Fugara 4′	Baßflöte 8′
Gedackt 8′	Flauto traverso 4′	Posaune 16′
Oktave 4′	Rauschpfeife $2^2/_3$′+2′	
Soloflöte 4′	Vox coelestis 8′	
Mixtur 4fach $2^2/_3$′		
Trompete 8′		

Koppeln: II/I, I/P, II/P, Superoktavkoppel II/I.

Gruppen: piano, mezzoforte, forte, fortissimo.

Freie Kombination. — Rollschweller. — Handregister ab. Automatische Pedalumschaltung. — Schweller II Manual.

1935 (26 Stimmen).

Rückpositiv	Hauptwerk	Brustwerk	Pedal
Prinzipal 4′	Prinzipal 8′	Quintadena 8′	Prinzipal 8′
Gedackt 8′	Quintadena 16′	Gedacktflöte 4′	Subbaß 16′
Spitzflöte 2′	Rohrflöte 8′	Oktave 2′	Oktave 4′
Zimbel 3fach ($^1/_5$′)	Oktave 4′	Tertian 2fach ($^4/_5$′ + $^2/_3$′)	Nachthorn 2′
Krummhorn 8′	Nasat $2^2/_3$′	Dulzian 16′	Mixtur 4fach (1′)
	Oktave 2′	Trichterregal 4′	Posaune 16′
	Quinte $1^1/_3$′		
	Mixtur 4fach ($1^1/_3$′)		
	Trompete 8′		

Koppeln: R/H. — B/H. — H/P. — B/P.

Keine Oktavkoppeln, keine festen Gruppen, keine freie Kombination, kein Rollschweller, keine automatische Pedalumschaltung, kein Schwellkasten.

Prinzipale 4′ RP, 8′ HW, 8′ Ped stehen klingend im Prospekt. (Die Registratur mußte mechanisch bleiben; sonst wäre eine zweite Registerschaltung angelegt worden.)

Bei der Durchsicht dieser beiden Dispositionspaare erkennt man ohne Schwierigkeit einige der Grundanschauungen über die Orgel von heute.

Es ist unrichtig, daß die Normallage der Manuale der 8 Fuß, die des Pedals der 16 Fuß sei; vielmehr haben alle Fußtöne gleiches Recht und gleiche Bedeutung, und es kommt einzig auf die Musik an, die wiedergegeben werden soll, ob einer oder der andere gewählt wird. Daher ist es auch unrichtig, anzunehmen, der 8 Fuß müsse im Manual, der 16 Fuß im Pedal, den Hauptbestandteil einer Klangmischung bilden; die Registerwahl richtet sich nur nach dem musikalischen

Zweck, und wenn der 8 Fuß (16 Fuß) dafür gerade nicht taugt, wird er ausgelassen. Weiter ist unrichtig, zu fordern, daß in einer Mischung die Obertonlagen lückenlos aufeinander folgen; bestimmend ist der gewollte Charakter des Klanges, nicht die Mathematik und Akustik.

Wenn alle Fußtöne gleiches Recht haben, haben sie auch Anspruch auf gleichstarke Vertretung in der Disposition. Auf alle Fälle ist die Besetzung, namentlich des Achtfußes, mit vielen „Charakterstimmen" Unfug und Verschwendung. Je mehr „schöne" Stimmen eine Orgel hat, um so langweiliger klingt sie. Dem Spieler ist gar nichts an fertig dargebotenen Klangfarben gelegen, weil er sich immer neue Farben aus den selbständig vorhandenen Bestandteilen (den Oktav-, Quint-, Terz-Stimmen und den Mixturen) mischen kann. Für solche Mischungen ist es von Vorteil, wenn ihre Grundlage möglichst neutral gehalten ist. Es genügt daher vollkommen, wenn ein Manual nur eine oder zwei 8füßige Labialstimmen hat, etwa Prinzipal oder Gedackt, Quintadena oder Rohrflöte. Das Pedal kommt in den meisten Fällen mit einem Subbaß als Grundlage aus; erst in größeren Orgeln steht daneben ein Prinzipalbaß 16′ oder etwa ein weiter Violon. Die oft beliebten schwerflüssigen Bässe taugen gar nichts. Die Einstellung eines Zartbasses, oder wie er sonst heißen mag, neben dem Subbaß ist gewöhnlich das Eingeständnis, daß der Subbaß zu dick und plump intoniert ist.

Für fertig gegebene Klangfarben, d. h. für Solozwecke, kommen in allererster Linie die Zungenstimmen in Frage, schon deshalb, weil sich ihre Klangfarben nicht durch irgendwelche Zusammenstellung labialer Bestandteile erreichen läßt. (Die „Labial-Oboe" und ähnliche Stimmen einer hinter uns liegenden Zeit waren Entgleisungen). Mindestens eine Zunge sollte daher auf jedem einzelnen Werke vorhanden sein. Nächst den Zungen geben die Mixturen, und dann die Einzelaliquote, der Orgel ihren Klangreichtum. Labiale Solostimmen, Streicher und Flöten, werden nicht aus Grundsatz abgelehnt; aber sie haben nicht eher in der Disposition etwas zu suchen, als bis alle anderen berechtigten Forderungen erfüllt sind.

Kraft und Schönheit erhält eine Orgel nicht durch starken Winddruck und „kernige" Intonation mit allerlei Mätzchen, sondern durch gut und beständig gearbeitete, gesund klingend und auf mäßigem Winddruck natürlich ansprechende Pfeifen. Der viel gerühmte „Silberglanz", der „argentine Klang", der alten Werke beruht auf dem Vorhandensein vieler kleiner scharfer Mixturen auf schwachem Winde.

Die Ausdrucksfähigkeit einer Orgel steigt nicht mit der Zahl ihrer Stimmen, sondern mit der Zahl ihrer Werke. Ein Klavier mehr ist wertvoller als drei weitere Kombinationen. Ebenso ist eine neue Fußtonlage verwendbarer als die Verdoppelung einer bereits vorhandenen. Jede neue Stimme in der Orgel muß auch etwas Neues zu sagen haben.

Rückgrat des Orgelklanges ist der Prinzipalchor. Zu ihm gehören auch die Mixturen, Scharfs und Zimbeln. Die prinzipalartigen Stimmen sind in sich obertonreich, sind stärkebetont, haben in der Regel engere Mensur, und sind wenig geneigt, in einem Klanggemisch ihre Selbständigkeit aufzugeben. Sie bilden eine erste Gruppe der Orgelstimmen, die hier abgekürzt F I genannt werden soll; ihnen stehen einige andere Stimmenarten klanglich nahe.

Dieser Gruppe F I gegenüber steht eine andere von obertonarmen, füllebetonten Stimmen, in der Regel von weiter Mensur, und sehr bereit, in Mischungen ihre klanglichen Eigenschaften zugunsten einer ganz neuen Gesamtwirkung aufzugeben. In diese Gruppe F II gehören die Nachthörner und die weiten offenen Flöten, die meisten Gedackte, Rohrflöten und

Koppelflöten, ebenso die Mehrzahl der konischen Stimmen, die nichtrepetierenden Doppelstimmen, wie Sesquialtera und ähnliche, und schließlich in der Regel auch die Einzelquinten und -terzen.

Schließlich bilden die engen Flöten und die Streicher noch eine besondere Gruppe F III; Stimmen, die nicht auf Mischung, sondern von vorn herein auf Solowirkungen berechnet sind.

Man bezeichnet diese Gruppen als Funktionsgruppen. Der Begriff der Funktion war dem Orgelbau verlorengegangen, trotzdem die Dispositionen jahrhundertelang nach diesem Begriffe aufgebaut worden waren. Wir müssen ihn aber wieder aufnehmen, und es ist zu fordern, daß jede Disposition Stimmen aus Gruppe F I und solche aus F II in der Art enthält, daß Mischungen verschiedenster Art aus ihnen hergestellt werden können. Natürlich ist es erst bei größerer Gesamtstimmenzahl möglich, jeden Fußton in jedem Werke doppelt zu besetzen. (Man sehe die beiden vorhin gegebenen Dispositionen neuerer Orgeln darauf hin an!)

Die Zungenstimmen mit ihren so ganz anders gearteten Klängen lassen sich nur ungefähr an diese Funktionsgruppen anschließen, insofern als

die meisten Trompeten und Posaunen (zumal die als Schnarr- oder Rasselwerke gebauten) Gruppe F I nahestehen,

die Rohrwerke mit Zylinderkörpern (Krummhorn, Dulzian usw.) der Gruppe F II, und schließlich

alle Regale, sowie die Oboen, Schalmeien, Fagotte und auch viele Trompeten der Gruppe F III.

Die scheinbar einfachste Zusammenstellung zweier Stimmen ist die im gleichen Fußton. Eine solche wirkt aber nur dann befriedigend, wenn die Stimmen verschiedenen Funktionsgruppen angehören.

Aber wenn auch z. B. Prinzipal 8′ + Hohlflöte 8′ etwas mehr Grundton und Fülle ergeben, so bekommt ihre Mischung doch nicht größere Deutlichkeit. Deshalb sagten die Alten: zwo Aequalstimmen schärfen nicht.

Zieht man dagegen zwei Stimmen im Oktavabstand (16′ + 8′, 8′ + 4′, 4′ + 2′), so dient das zur Klärung. Je nachdem die tiefere oder die höhere der beiden Stimmen an sich kräftiger ist, wird der neue Klang mehr als der einen oder der anderen Fußtonlage angehörig empfunden werden.

Der Abstand zweier verbundener Stimmen braucht nicht unbedingt eine Oktave zu betragen. Auch der Abstand einer Doppeloktave (16′ + 4′, 8′ + 2′, 4′ + 1′) ergibt gegebenenfalls Wirkungen, die für ernstgemeintes und der Kirche angemessenes Orgelspiel verwendbar sind. Bei nötiger Vorsicht kann unter günstigen Umständen sogar eine noch weitere Spanne zwischen den beiden Tonreihen versucht werden; z. B. ist die Verbindung eines präzise ansprechenden, durchsichtigen Lieblich Gedackt 8′ mit einer hellen weichen Sifflöte 1′ oder auch einer glockenklaren Oktave 1′ vorzüglich geeignet für die Wiedergabe schnellen Figurenwerks.

Man braucht sich auch nicht an Oktavparallelen in den Stimmen zu halten, sondern man kann die Quinten und Terzen zur Färbung heranziehen, und wird dadurch viele brauchbare neue Klangfarben gewinnen. Am verwendbarsten ist die kleine Quinte $1^1/_3$′ (sowohl als enge Prinzipalquinte, wie auch als weit gebauter Nasat in jeder offenen oder gedeckten Form), die sich eigentlich mit allen Stimmen angenehm mischt. Die größere Quinte gibt in der Tiefe bisweilen näselnde, blökige Farben; aber die Verbindung eines fülligen, runden Holzgedacktes 8′ mit einem $2^2/_3$′ ist eine brauchbare Melodie-

stimme. Die Terz als einzelnes Färbmittel zu verwenden, wird sich nicht allzuoft Gelegenheit bieten. Übrigens sei das Studium der Klangfärbung durch Einzelaliquote dem Organisten dringend empfohlen.

Was mit Quinten und Terzen möglich ist, läßt sich ebenso mit Mixturen machen. Zunächst ergeben die weiten Doppelregister (Sesquialter, Tertian, Rauschpfeife u. ä.), die ja als Zusammenfassung zweier Aliquotreihen angesehen werden können, mit einem 8′ oder 4′ oder 2′ verbunden oft sehr ansprechende Klangfarben. Aber auch die echten Mixturen sollen so intoniert sein, daß man sie zu schwächeren Einzelverbindungen brauchen kann. Wenn die Mixturen der Orgeln aus den vergangenen Jahrzehnten einzig die Verwendung im vollen Werk zulassen, ist das der Beweis für ihre falsche, orgelwidrige Intonation. Eine gute Mixtur kann man mit erfreulicher Wirkung schon zu einem schwachen Gedackt ziehen.

Die Grundsätze für die Mischung zweier Stimmen lassen sich mit den nötigen Veränderungen ebenso auf mehr als zwei Stimmen anwenden. Neues kommt in einen Klang nicht dadurch hinein, daß einer der schon vorhandenen Bestandteile verdoppelt wird, sondern nur dadurch, daß etwas noch nicht Vorhandenes hinzugefügt wird.

Das soll nun nicht heißen, als müsse sich der Organist ängstlich hüten, zu der Mischung $8' + 4' + 2^2/_3' + 2'$ einen weiteren 8′ hinzuzufügen. Es bleibt ihm ja gar nichts anderes übrig, wenn er mit den vorhandenen Mitteln seiner Orgel den Klang verstärken will.

Zungenstimmen wirken sehr gut ohne irgendeine weitere Zugabe. Man kann sie noch etwas auffälliger machen, wenn man den Tremulanten hinzuzieht. Will man eine Zunge mit einem Labialregister mischen, so ist dazu eine Stimme gleicher Fußtonlage am wenigsten geeignet. Schon deshalb, weil dabei etwa vorkommende Abweichungen in der Stimmung besonders unangenehm deutlich werden. Gut wirkt dagegen die Verbindung der Zunge mit einer Stimme aus F II in der höheren oder tieferen Oktave. Auch mit schönen Mixturen können die Zungenstimmen gemischt werden, und der Organist möge auf alle Fälle feststellen, wie auf seiner Orgel die Verbindung von Trompete 8′ mit der Hauptwerksmixtur (und nichts weiter dazu!) klingt.

Noch einiges über die Registrierung des Pedals.

Der einzige sachliche Unterschied zwischen dem Pedal und den Manualen ist, daß letztere mit den Händen gespielt werden, und das Pedal (wie sein Name sagt) mit den Füßen. Für die Musik macht das gar nichts aus, und für die Orgel ist das Pedal ebensogut ein selbständiges Werk wie jedes andere mit den Manualen verbundene.

Da die Füße weniger Spielfertigkeit entwickeln können, kommt es oft genug vor, daß die langsam dahinschreitende Melodie, der Cantus firmus, auch wenn er im Diskant liegt, auf dem Pedalklaviere gespielt wird, wogegen die beweglicheren Hände auf den Manualen die anderen Stimmen übernehmen. Andererseits wird sich in vielen Fällen der gemächlichere Baß am bequemsten auf dem Pedal spielen lassen, während die Hände mit den Oberstimmen zu tun haben.

Daraus folgt, daß das Pedal, als gleichwertiges Werk, genau so wie die anderen Werke, mit Stimmen aus allen Gruppen und in allen Fußtonlagen besetzt werden muß; daß es, um seinen beiden Hauptaufgaben gerecht zu werden, wenigstens eine Stimme für den Cantus firmus und ebenso wenigstens eine für den Baß besitzen muß. Es folgt auch daraus, daß unter den Manualwerken eins derart besetzt sein muß, daß sich dort ein Baß spielen läßt.

Tiefe Klänge setzen sich weit besser durch als hohe. Deshalb braucht man gar nicht so sehr darauf bedacht zu sein, das Pedal mit vielen verschiedenartigen Bässen im 16′-Ton zu besetzen; normalerweise genügt bei kleineren Orgeln (und oft auch bei mittleren) ein Subbaß 16′. In großen Orgeln mag ihm eine Stimme aus F I zur Seite treten.

Der Subbaß läßt sich durch höherliegende Stimmen klären.

Die Baßstimme muß keineswegs sechzehnfüßig gespielt werden. Sehr oft kann man weit bessere Wirkungen mit einem achtfüßigen Register erreichen. Für sanfte Begleitungen eignet sich ein enges, durchsichtig klingendes Gedackt 8′.

Für den Cantus firmus können alle 4- oder 2-füßigen Stimmen gebraucht werden.

Mixturen geben dem Pedal Klarheit und Beweglichkeit und sind für schnellere Läufe u. dgl. nicht zu entbehren. Man braucht sich auch vor hochliegenden kleinen Mixturen nicht zu ängstigen; sie bringen keineswegs Geschrei ins Pedal. Dagegen neigt die in Anfangszeiten der Orgelbewegung beliebte Pedalrauschpfeife, wegen ihrer weiten Mensur und durch ihre darin enthaltene Quinte $2^2/_3'$, dazu, den Pedalklang dicklich und nasal zu machen.

In kleineren Orgeln ist die einzige Pedalzunge oft die Posaune 16′. Sie soll auch nicht mißachtet werden, denn sie gibt dem Basse Würde und Kraft. Aber in vielen Fällen ist sie weniger geeignet, und die Trompete 8′ kann sie besser vertreten. Mit Trompete 8′ läßt sich auch ein Cantus firmus führen, und sie ergibt, mit dem Subbaß verbunden, eine ähnliche Wirkung wie die der Posaune.

Schwächer Zungen zu 16 und 8 Fuß sind im Pedal sowohl als Einzelstimmen, wie auch in den verschiedensten Verbindungen wertvoll; wertvoller jedenfalls als viele Labialbässe.

Die kleineren Zungenstimmen zu 4 und 2 Fuß, wie Trompete (Klarine, Schalmei), Regal, Kornett, sind wirksame Melodiestimmen.

Von der Wertschätzung des 32 Fuß, sowohl als Labialstimme (offen oder gedeckt), wie als Zunge, und ebenso von seinem akustischen Ersatz durch Quinte $10^2/_3'$ usw., sind wir ziemlich zurückgekommen und gestehen derartigen Stimmen nur noch in wirklich großen Orgeln einen Platz zu. Dort allerdings können sie dem Orgeltone eine gewaltige Wucht geben.

Bei einer richtig aufgesetzten Orgel kann der Organist ohne Koppeln auskommen. Denn jedes Werk hat die ihm nötigen Stimmen, und es liegt gar keine Ursache vor, die Charaktere der einzelnen Werke zu vermischen und dadurch zu verwischen. So sind Pedalkoppeln meist ganz entbehrlich, und die Alten haben sie auch nur in geringer Zahl oder gar nicht gebaut. Heutzutage wird man sie anwenden, wenn einmal in kleinen Orgeln die eine oder andere bezeichnende Stimme für einen bestimmten Zweck aus einem der anderen Werke ausgeliehen werden soll. Es ist aber zu widerraten, immer und überall ohne weiteres die Pedalkoppel zu ziehen.

Solange im Manualspiel Werk gegen Werk gesetzt wird, haben auch die Manualkoppeln in Ruhe zu bleiben. Erst wenn die ganze Wucht der Orgel vereinigt wird, und dann auch die Werkunterschiede aufhören, können auch die Manualkoppeln gezogen werden.

Da die Werke normalerweise unverbunden gespielt werden, besteht auch gar kein Anlaß, sie irgendwie in Oktavenverschiebung aneinanderzukoppeln; mithin fallen Oktavkoppeln logischerweise von selbst weg.

Ob die Stärke einer Registrierung im Verlaufe eines Stückes gesteigert oder vermindert werden muß, kann nur aus

dem Stücke selbst hervorgehen; und ebenso kann auch nur daraus hervorgehen, durch welche Mittel und in welcher Art diese Steigerung oder Verminderung zu erfolgen hat. Es ergibt sich daraus die musikalische Sinnlosigkeit der Crescendowalze.

Vorschriften des Komponisten für die Registrierung sollten, soweit angängig, befolgt werden.

Auf Nachahmung von Orchesterklängen und ähnliche Spielereien legt der Organist von heute keinen Wert mehr. Beiläufig bemerkt: Für Orchester oder Harmonium oder andere Instrumente geschriebene Musik auf der Orgel wiedergeben zu wollen, ist eine Geschmacklosigkeit und bezeugt einen Mangel an Kenntnis der echten Orgelliteratur oder die Unfähigkeit, sie zu spielen.

Es bleibt noch als letztes Mittel zur Veränderung des Orgeltones der Schwellkasten. Er ist ein Steigerungsmittel. Als man noch sentimentale Musik auf der Orgel machte, hatten Organist und Gemeinde ihr Ergötzen daran, wenn die Töne leiser und leiser verschwebten. Inzwischen haben wir uns darauf besonnen, daß die Kirche nicht der Ort für verlogene Rührseligkeit ist, und daß künstlerische Echtheit und Wahrhaftigkeit gerade im Gottesdienste erst recht am Platze sind. So bleibt also die Steigerung durch den Schweller; aber dies Kunstmittel hat für die Werkorgel weit weniger Bedeutung als für die frühere Manualorgel. Denn uns sind Gegensätze der Klangfarbe wichtiger als solche der Stärke. Die Steigerung durch den Schweller besteht, was zu beachten ist, in der Hauptsache in einer größeren Freigabe der natürlichen Obertöne der im Kasten eingeschlossenen Stimmen. Das ist bei der Besetzung des Schwellers zu berücksichtigen. Bei schwächlich besetzten oder durch ihre Stellung in der Orgel versteckten und verbauten Schwellkästen lohnt der Gebrauch des Schwellers nicht.

Es stehen nicht überall Werkorgeln. Deshalb ist noch mit einigen Worten zu sagen, wie sich der Spieler auf einer Orgel der früheren Art helfen kann. Er muß hier bisweilen „den Teufel durch Beelzebub austreiben“ und von Einrichtungen Gebrauch machen, die er seiner künstlerischen Überzeugung nach ablehnt.

Der Anschaulichkeit wegen soll angenommen werden, der Spieler sitze vor der auf Seite XXIX als Beispiel gegebenen Orgel von 27 Stimmen aus dem Jahre 1905.

Wahrscheinlich werden folgende Stimmen, als ungeeignet für ein klares Spiel, stets weggelassen werden müssen:

im I. Man.: Gambe 8′, Doppelflöte 8′, Trompete 8′, vielleicht auch die Soloflöte 4′;
im II. Man.: Aeoline 8′, Vox coelestis 8′, vielleicht auch die Portunalflöte 8′;
im Pedal: Oktavbaß 8′, Posaune 16′, vielleicht auch die Baßflöte 8′.

Für gewöhnlich werden die nachgenannten Stimmen nicht verwendbar sein und für besondere Zwecke aufgespart werden müssen:

im I. Man.: Bordun 16′, Dolce 8′;
im II. Man.: Salizional 8′, Fugara 4′;
im Pedal: Violon 16′, Echobaß 16′, Cello 8′.

Dann bleibt als Bestand, mit dem für die Registrierung gearbeitet werden kann:

im I. Man.: Prinzipal 8′, Gemshorn 8′, Gedackt 8′, Oktave 4′, Mixtur;
im II. Man.: Geigenprinzipal 8′, Lieblich Gedackt 8′, Flauto traverso 4′, Rauschpfeife;
im Pedal: Subbaß 16′.

Also zehn der 27 Stimmen.

Die Manualkoppel II/I bringt nichts wesentlich Neues und wird meist entbehrt werden können; dagegen gibt die Oktavkoppel-II/I dem ersten Manuale Obertönigkeit und bringt etwa die Wirkung hervor, die sonst durch das Beiziehen höherer Fußtonlagen erreicht würde.

Beispiel:

I. Prz 8′ Ghn 8′ Ged 8′ Okt 4′ Mx $2^2/_3$′ 2′ $1^1/_3$′ 1′
II. Gpr 4′ LG 4′ Ftr 2′ Rpf $1^1/_3$′ 1′.

Gegen diesen Hauptwerksklang bildet dann das in Normallage klingende II. einen Gegensatz:

Gpr 8′ LG 8′ Ftr 4′ Rpf $2^2/_3$′ 2′.

Dazu gibt der Subbaß mit II/P ein passendes Pedal:

SB 16′
Gpr 8′ LG 8′ Ftr 4′ Rpf $2^2/_3$′ 2′.

Einige andere Beispiele:

I Dol 8′ dazu II LG 8′ und Ped EB 16′
II LG 4′ I/P Dol8′

I Bd 16′ Ghn 8′ (in der höheren Oktave gespielt)
II LG 8′ Ftr 4′
Ped. SB 16′ Cello 8′

I Okt 4′ (in der tieferen Oktave gespielt)
II Gpr 8′ LG 8′ Rpf
P leer mit I/P

I Prz 8′ Ged 8′ Mx
II unbespielt (Register Fug 4′ Rpf)
P leer aber II/P

Gegensätze, die auf der Werkorgel durch Manualwechsel zustandekommen, müssen hier durch den Wechsel zweier Registrierungen geschaffen werden (freie Kombination mit Handregister ab), wobei jede Registrierung gekoppelte Manuale haben kann. — Wie man sieht, läßt sich auch aus der achtfüßigen Manualorgel noch dies und das herausholen, wenn man die Achtfüßer möglichst umgeht. Allerdings bleiben diese Registrierungen immer solche für nur mittelstarkes oder schwaches Spiel; das ist nun nicht zu ändern.

Verzeichnis

einer Auswahl guter Orgelliteratur, die im Anschluß an diese Schule studiert werden kann.

Wer diese Schule mit Erfolg durchstudiert hat, dem steht nun das weite Feld der klassischen Orgelliteratur weit offen. Das Beste sei ihm gerade gut genug; er möge die so weit verbreitete Durchschnittsliteratur aus der Verfallzeit der deutschen Orgelkunst beiseite liegen lassen und seinen Geschmack an den alten Meistern, an guter romantischer und moderner Musik, vor allem aber an Joh. Seb. Bach schulen und bilden. Da die Zeit auch des strebsamsten Schülers beschränkt ist, so umfaßt die nachfolgende Auswahl nur einen kleinen Teil der Gesamtliteratur und will nicht mehr als ein Wegweiser für den Anfang sein. Mehrere der hier aufgeführten Werke sind teilweise schon in der Schule enthalten (z. B. von J. S. Bach, von J. K. F. Fischer u. a.). **H. Keller.**

A. Leicht.

J. S. Bach, „Pastorale F-dur" (bes. 1. Satz), herausgegeben von G. Ramin (Bärenreiter)
— „8 kleine Präludien und Fugen", neue Ausgabe von Karl Straube (Peters)
„Orgelvorspiele alter Meister in allen Tonarten", herausgegeben von Hermann Keller (Bärenreiter-Verlag)
J. K. F. Fischer, Präludien und Fugen in „Liber organi" Heft 7, herausgegeben von E. Kaller (Schott)
Leichte Orgelmusik des 16.—18. Jahrhunderts, herausgegeben von K. Matthäi, zwei Hefte (Bärenreiter)
L. Bottazzo, op. 101, „25 Orgeltrio" (Coppenrath)
Clemens Breitenbach, op. 9, „Ecce". 23 Orgeltrio über gregorianische Melodien und einige Orgelmotive (Coppenrath)
Lor. Perosi, „Sechs Orgeltrio" (Coppenrath)
Tib. v. Pikéthy, op. 27, „Sechs Kleine Präludien und Fughetten für Orgel (Coppenrath)
Mich. Haller, op. 36, „Harmonische Modulation der Kirchentonarten". 321 modulierende Vor- und Zwischenspiele in den Kirchentonarten und ihren gewöhnlichen Transpositionen für die Orgel (Coppenrath)
(Siehe Anmerkung auf Seite 125 der Orgelschule.)

B. Mittelschwer bis schwer.

J. S. Bach, „Orgelbüchlein", herausgegeben von Hermann Keller (Bärenreiter)
— „Allabreve D-dur" (in Peters VIII, Nr. 6)
— „Canzona d-moll" (in Peters IV, Nr. 10)
— „Präludien und Fugen in c-moll" (in Peters IV, Nr. 5)
— G-dur (VIII, 11), g-moll (IV, 7), f-moll (II, 5) u. a.
Alte Meister, herausgegeben von K. Straube (Peters)
— neue Folge, herausgegeben von K. Straube, 2 Bände (Peters)

Pachelbel, Orgelwerke, Band I, K. Matthäi (Bärenreiter)
Schule des klassischen Triospiels, Hermann Keller (Bärenreiter)

Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit, herausgegeben von Otto Gauß, 4 Bände Groß-Quart (1800 Seiten) (Coppenrath)
gebd. einzelne Bände gebd.

Mendelssohn, 2. und 6. Orgelsonate (Peters)
Jos. Rheinberger, op. 88, Pastoral-Sonate in G-dur für Orgel (Forberg)
— op. 98, Sonate Nr. 4 in a-moll für Orgel (Forberg)
— op. 154, Sonate Nr. 12 in Des-dur für Orgel (Forberg)
Bossi, Orgelwerke, 2 Bände (Peters)
M. Reger, Orgelstücke, op. 59, 2 Hefte (Peters)
— Orgelstücke, op. 129, 2 Hefte (Bote und Bock)
G. M. Casini, Fuga. — N. A. Porpora, Fuga. — G. Martini, Preludio e Fuga (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
F. Couperin, „Elévation". — L. C. d'Aquien, Noel (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
J. L. Krebs, „Fuge" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
R. v. Mojsisovics, op. 31, „Drei Vortragsstücke für Orgel" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
C. A. Bossi, op. 36, „Tema e Variazioni" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
P. Gerhardt, op. 9, „Drei Tonstücke" (Coppenrath)
Max Springer, op. 20, „Acht Postludien über die gebräuchlichsten Ite missa est für Orgel" (Coppenrath)
— op. 21, „Vier Präludien und eine Phantasie über das Oster-Alleluja" für Orgel (Coppenrath)
Felix Nowowiejski, op. 31, Nr. 2. Präludium: Adoremus für Orgel (Coppenrath)
— „Weihnacht in der uralten Marienkirche zu Krakau" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
Gottfr. Rüdinger, „Präludium und Doppelfuge" für Orgel (Coppenrath)
H. Fährmann, op. 49, „Toccata" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
R. Bartmuß, op. 52, „Phantasie" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
J. Haas, op. 31, „Variationen über ein Originalthema" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
D. Pâque, op. 67, „Erste Symphonie" (Gauß, Orgelkonzert) (Coppenrath)
Paul Gerhardt, op. 11, Nr. 2, „Fuge für Orgel g-moll" (Coppenrath)
K. Wolfrum, op. 12, „Große Concert-Sonate" (Nr. 2 in c-moll) für die Orgel (Coppenrath)

1. Abteilung.

Das Manualspiel.

Einleitung.

Vorbemerkung: Nr. 1—60 ist für Anfänger im Klavierspiel bestimmt.

Der Orgelschüler nimmt seinen Platz genau in der Mitte vor der Klaviatur.

Der Körper ruhe auf dem Sitzbrette, die Haltung sei ruhig, gerade, aufrecht.

Die Füße ruhen bei bloßem Manualspiel rückwärts auf der Leiste an der Orgelbank. Fehlt diese, so mögen die Füße auf der hinteren Pedalleiste oder vorn auf dem Trittbrett (auch Fußbrett genannt) aufgestellt werden. Es ist aber strenge darauf zu sehen, daß das Körpergewicht ausschließlich auf der Bank ruhe. Viele Anfänger verfallen in den Fehler, den Körper zu weit nach vorn zu neigen und durch Anstemmen des Daumens an die Klaviatur oder die Vorsatzleiste den Körper zu stützen. Es ist ferner zu vermeiden, daß der Schüler auf die Hände sehe, ausgenommen bei sehr weiten Sprüngen. Das Auge muß unverandt den Noten folgen und nicht dieses, sondern das Ohr hat die Richtigkeit des Gespielten zu kontrollieren.

Die Handhaltung ist die gleiche wie beim Klavierspiele. Der Daumen ist ungezwungen gestreckt zu halten und soll beim Spiel von Untertasten sowie im Ruhestande nur bis zur Nagelwurzel in die Tastatur hineinragen. Niemals soll derselbe vor der Klaviatur herabhängen, vor derselben zurückstehen oder, wie oben bemerkt, sich zur Stütze des Körpers anstemmen. Die übrigen Finger werden abgebogen. Deren Anschlag geschieht mit den Fingerspitzen, die normal dem Fünftasten-Umfang entsprechend voneinander abstehen sollen. Die Fingernägel sind kurz zu schneiden, um einen klappernden Anschlag zu vermeiden. Vor allem aber ist dem Hineinlegen des 3. und 4. Fingers zwischen die Obertasten, dieser Hauptquelle eines unsaubern und unfertigen Manualspiels von Anfang an auf das entschiedenste entgegen zu treten.

Der Anschlag ist von demjenigen beim Klavierspiele verschieden. Derselbe muß zwar bestimmt und entschieden geschehen, ist aber mehr ein Niederdrücken als ein Anschlagen der Taste und hat daher aus geringerer Höhe zu erfolgen als beim Klavierspiele. Die Kraft des Anschlages richtet sich nach der Spielart des Instrumentes; man vermeide überflüssige Kraftanstrengung, besonders mit Nachhilfe des Vorderarms. Der Anschlag darf ebenso wenig hart und klappernd als zögernd und unpräzis sein. Auf genaues Aushalten der Töne und schönes Legato ist das Hauptaugenmerk zu richten.

Vor Beginn jeder Übung orientiere man sich über Schlüssel, Vorzeichen, Tonart, Taktart, Tempo, Registrierung, Fingersatz und Stimmführung, um nicht zu spät das Versäumnis einsehen zu müssen.

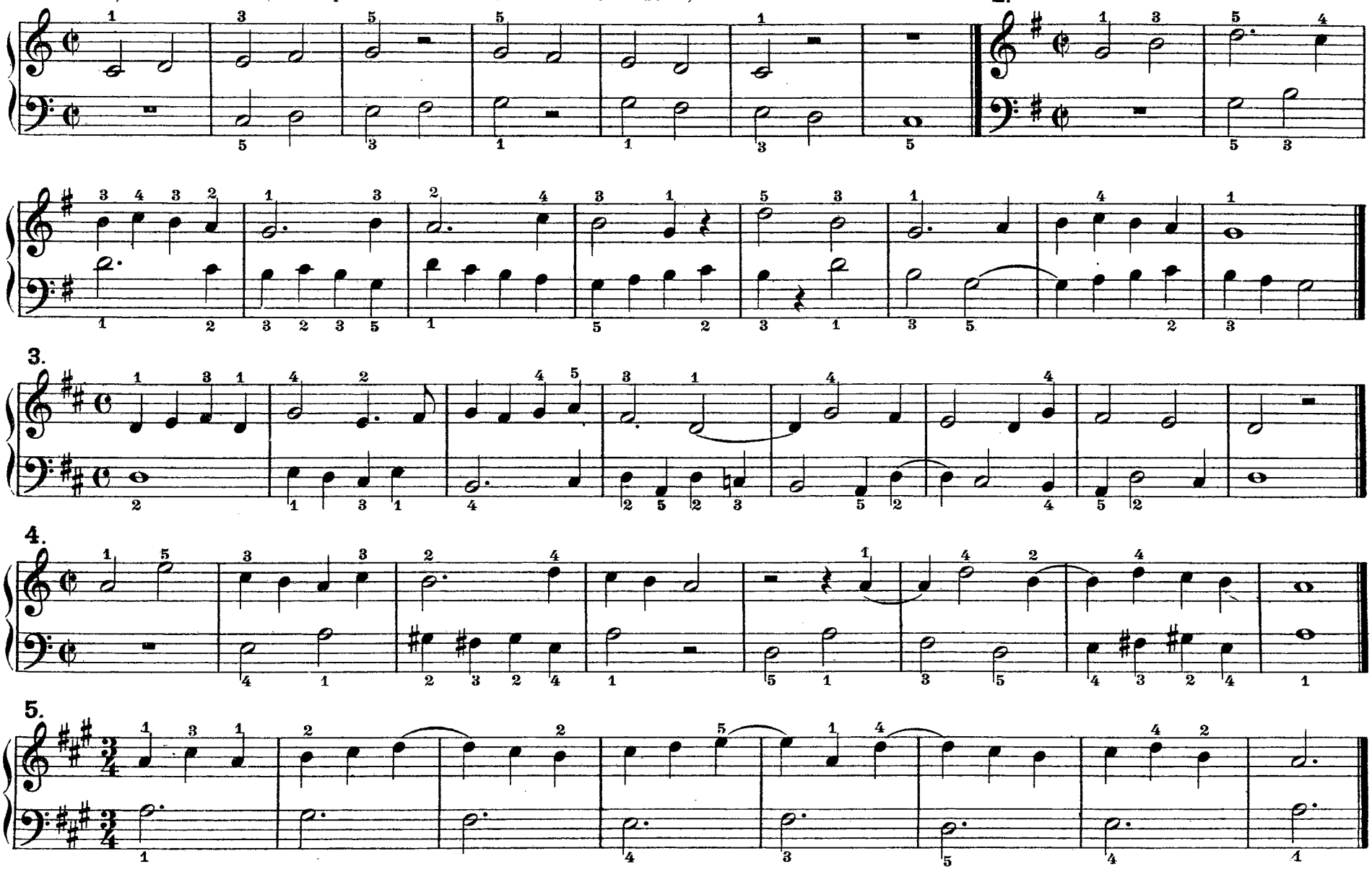
Phrasierung und Artikulation spielen bei der Orgel eine noch größere Rolle als beim Klavier. Unter Phrasierung versteht man die natürliche Gliederung einer melodischen Linie, wie sie bei der Sprache durch Komma, Punkt usw. gegeben ist. Wo der Sänger oder der Bläser Atem holt, da muß auch der Orgelspieler „atmen". Solche Einschnitte, soweit sie nicht selbstverständlich sind, werden durch kleine Trennungsstriche zwischen den Noten kenntlich gemacht.

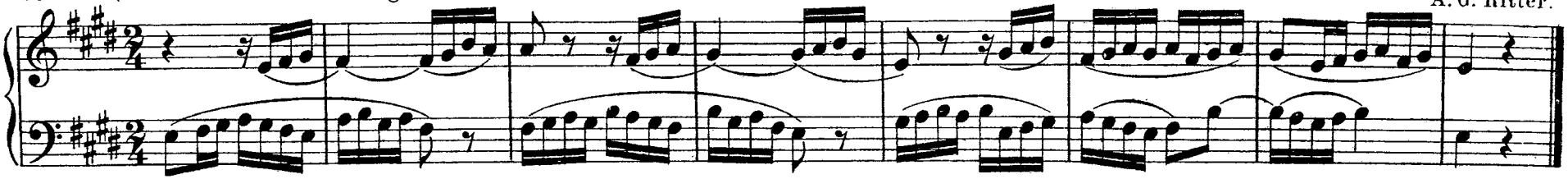
Artikulation bedeutet die Art der Hervorbringung des Tons: legato, portato, non legato, staccato. Auf der Orgel ist legato die Regel, auch wenn es nicht durch Bogen angezeigt ist. Staccato bedeutet Verkürzung nicht um die Hälfte, wie beim Klavier, sondern um ein Viertel.

Man wähle für die ersten Übungen mittelstarke Register 8′ und 4′, und gewöhne sich schon bald daran, mit den beiden Händen auf verschiedenen Manualen zu spielen.

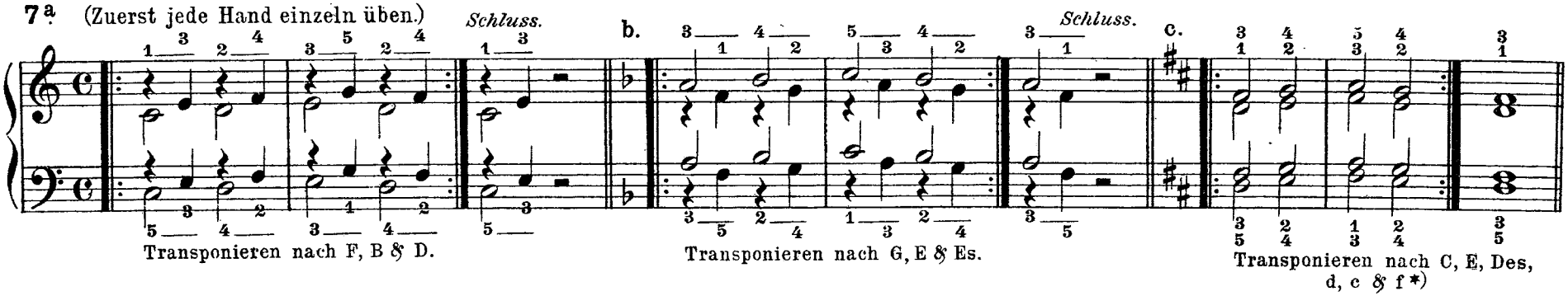
A. Uebungen mit stillstehender Hand.

§ 1. Zweistimmige Uebungen.

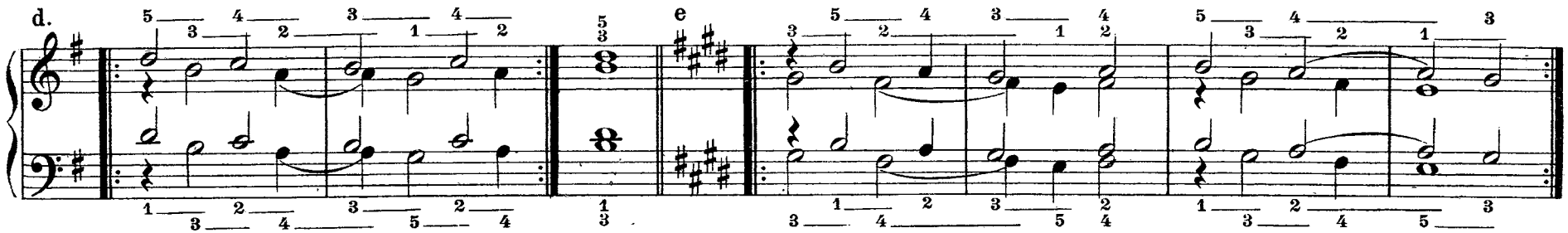
1. (No. 1, 2 und 4 sind erst im $\frac{4}{4}$ und dann im Allabrevetakt zu üben.)

6. (Der Schüler hat den Fingersatz selbst aufzufinden und einzuzeichnen.)

A. G. Ritter.

§ 2. Vorübungen zu Doppelgriffen.

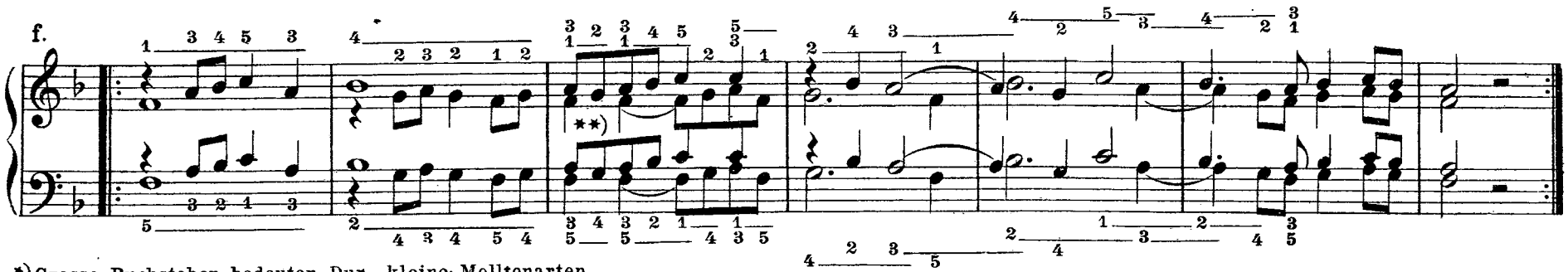
7a (Zuerst jede Hand einzeln üben.)



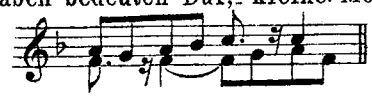
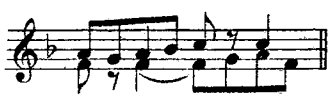
Transponieren nach F, B & D. — Transponieren nach G, E & Es. — Transponieren nach C, E, Des, d, c & f*)



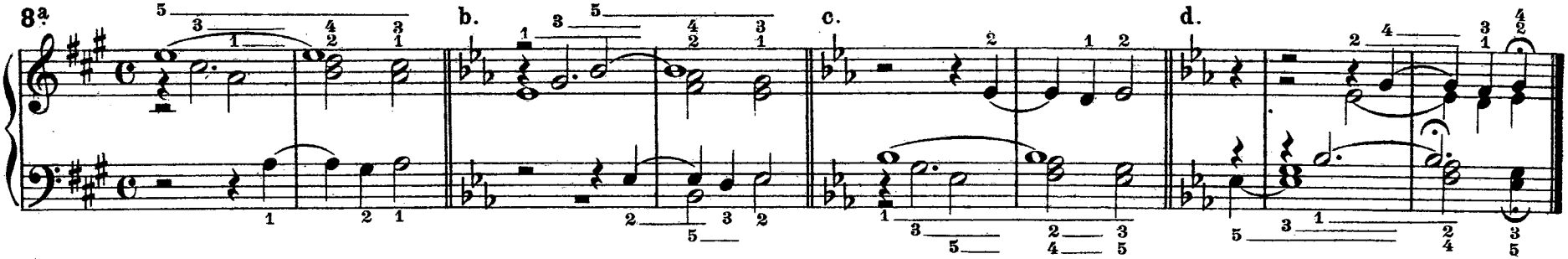
Nach As, A, B & F transponieren.



*) Grosse Buchstaben bedeuten Dur, kleine Molltonarten.

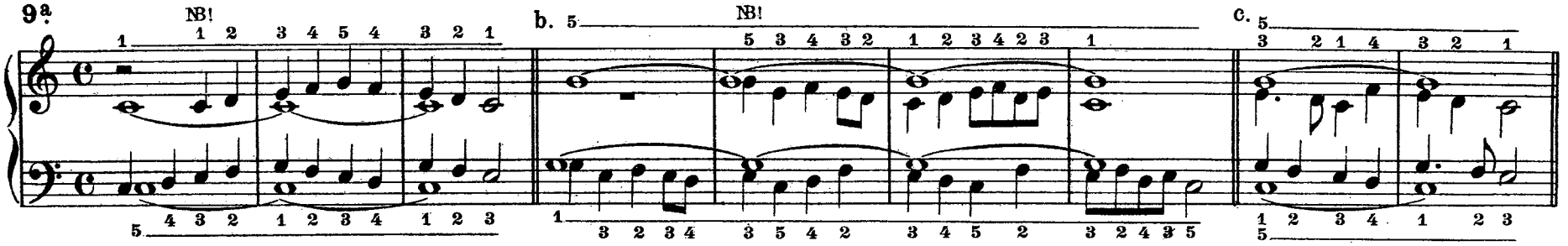
**) *Ausführung:*  Bei schnellerm Tempo:

Es mag genügen, wenn No. 12f nur von jeder Hand einzeln sauber und korrekt gespielt wird, da das Zusammenspiel beider Hände ziemlich schwierig ist.

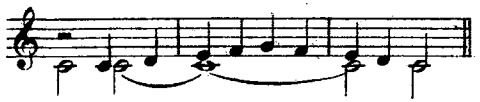
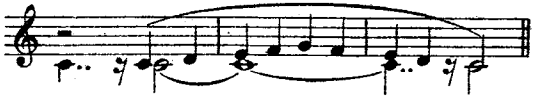
8a. b. c. d.

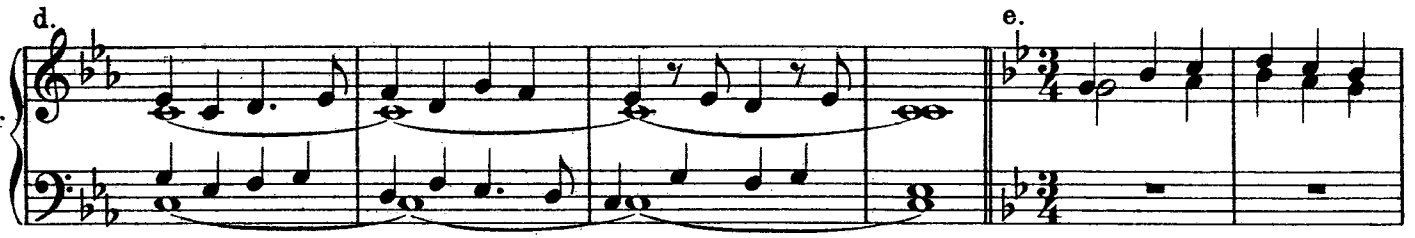
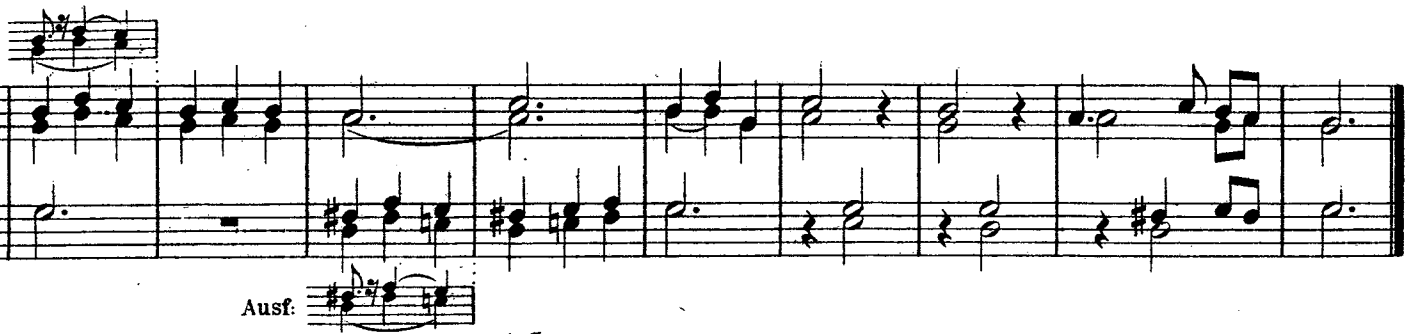


(Es empfiehlt sich, auch No. 13 a, b, c, d und 14 a, b, c, d in verschiedenen Tonarten ausführen zu lassen.)

9a. NB! b. NB! c.

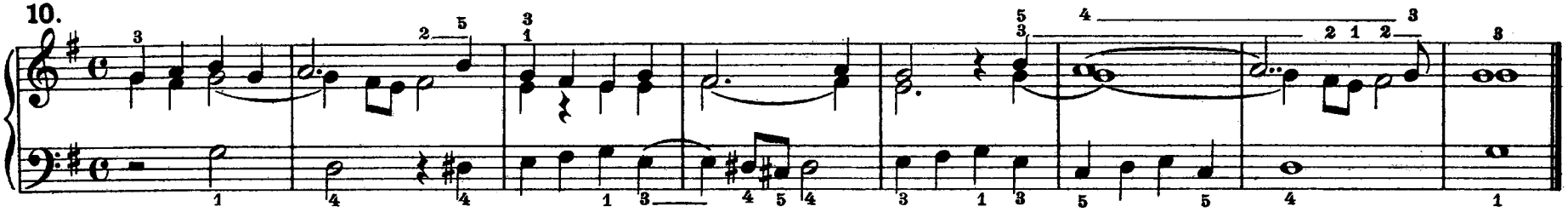


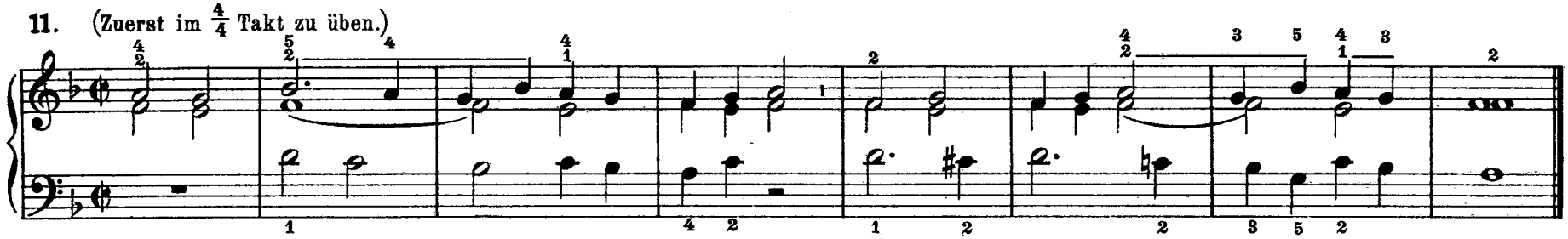
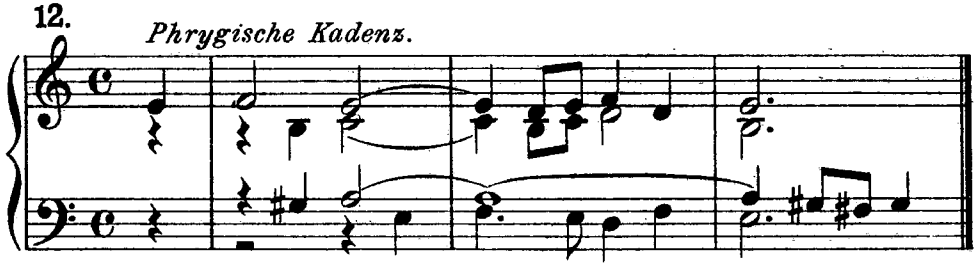
NB! Tritt eine Stimme in einen Ton, der in einer andern Stimme schon vorhanden ist, so muss die betr. Taste nochmals angeschlagen werden. Die rechte Hand von No. 14a ist also so auszuführen:

oder genauer:

(Bei Uebung d und e suche der Schüler selbst den richtigen Fingersatz auf.)

d. e.

Ausf:

Ausf:

§ 3. Drei- und vierstimmige Sätze.

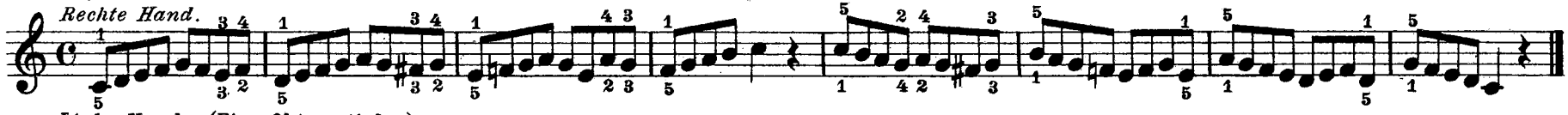
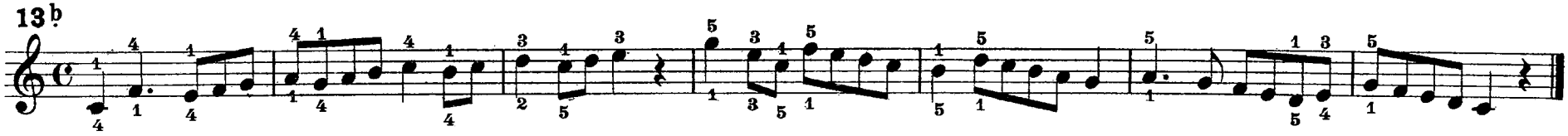
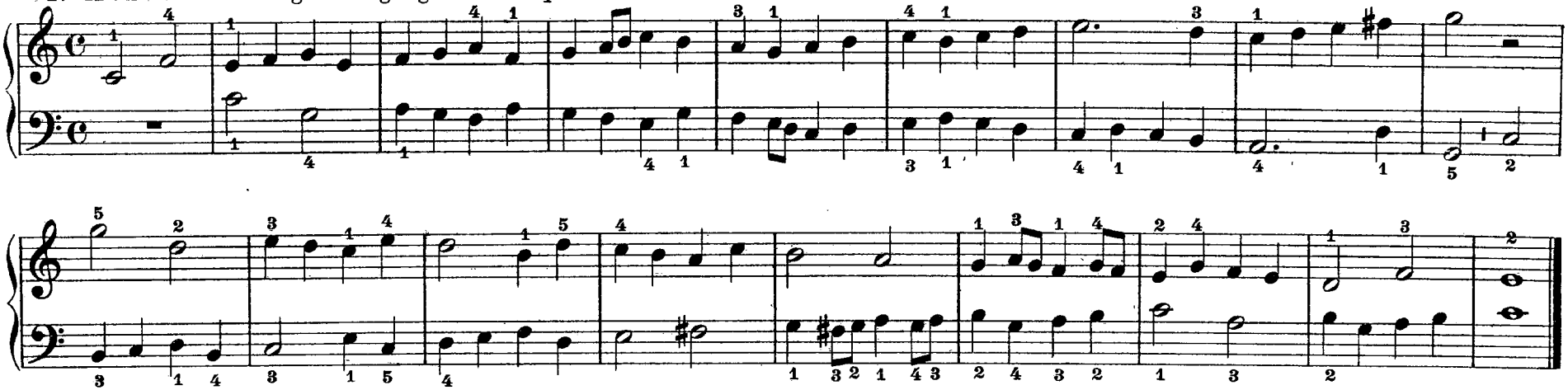
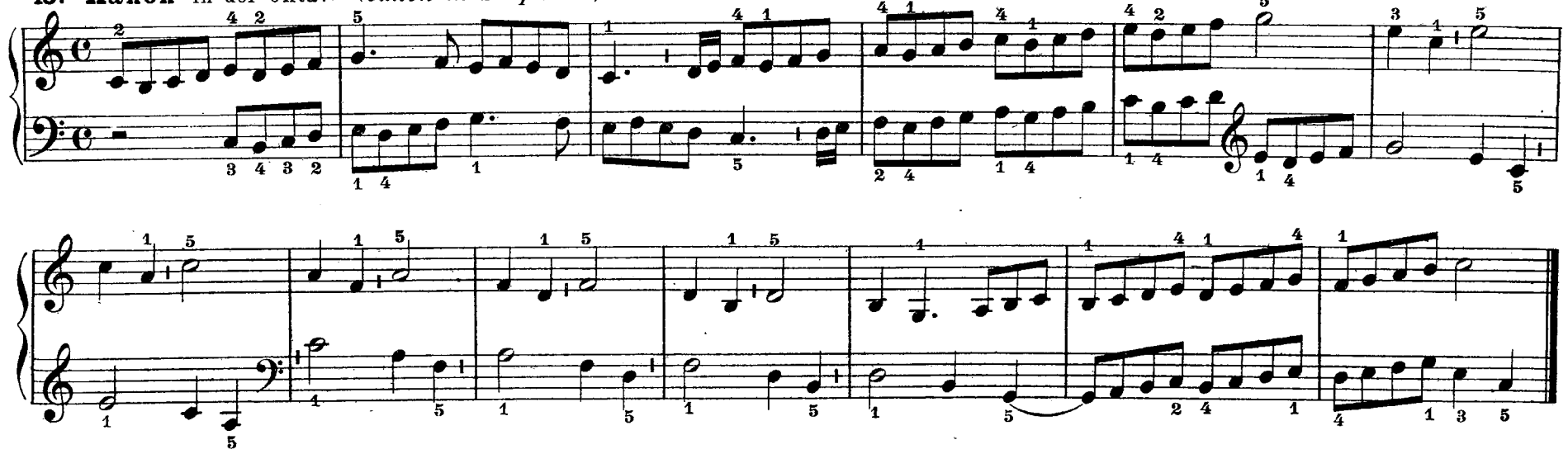
10.



11. (Zuerst im $\frac{4}{4}$ Takt zu üben.)

12. *Phrygische Kadenz.*

B. Zusammenziehen und Ausspannen (Fortrücken) der Hand.

Durch Zusammenziehen der Hand wird der Spielumfang verengt; verbindet sich aber damit das Fortrücken der Hand, so erweitert sich der Umfang gleich wie beim Spannen. In beiden Fällen darf die korrekte Hand- und Fingerhaltung nicht im geringsten alteriert werden.

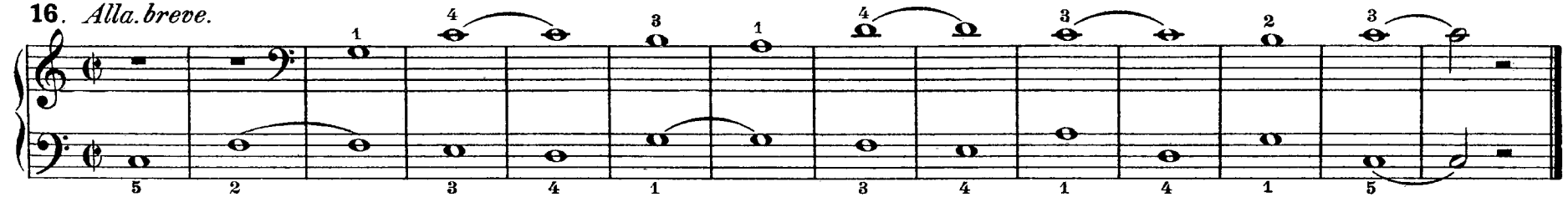
§ 4. Zusammenziehen und Fortrücken der Hand.

13a (Zuerst jede Hand einzeln üben. Niemals auf die Tasten sehen!)

13b

14. Kanon*) in der Gegenbewegung. *(Canon per motum contrarium.)*

15. Kanon in der Oktav. *(Canon in Diapason.)*

*) Der Kanon ist eine Kunstform, in der zwei oder mehrere Stimmen die ganz gleiche Melodie haben, aber nicht gleichzeitig einsetzen. Der Kanon ist die strengste Form musikalischer Nachahmung oder Imitation. Freie Imitationen finden sich z. B. in No. 2, 4, 6, 8 etc. No. 9 ist ein Kanon in der None.

§ 5. Spannen der Hand und Nachrücken.

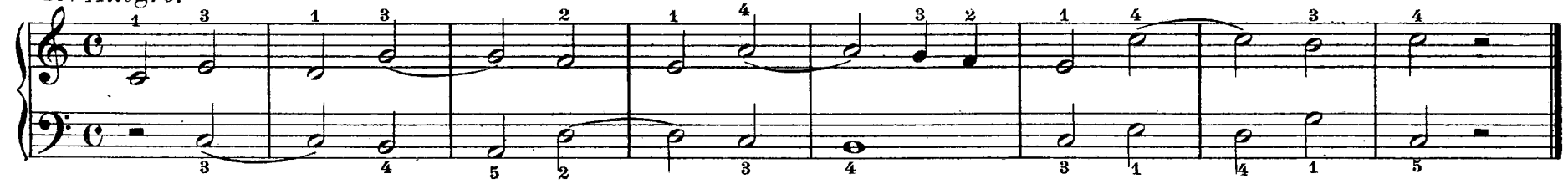
Ch. H. Rinck. 1770-1846.

16. *Alla. breve.*



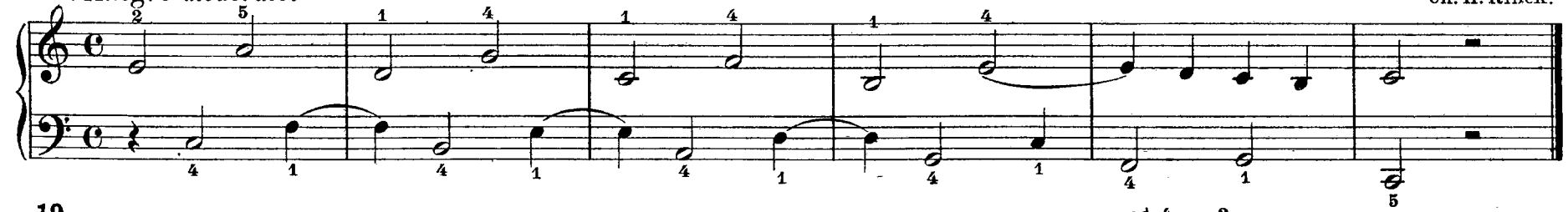
17. *Allegro.*

Ch. H. Rinck.

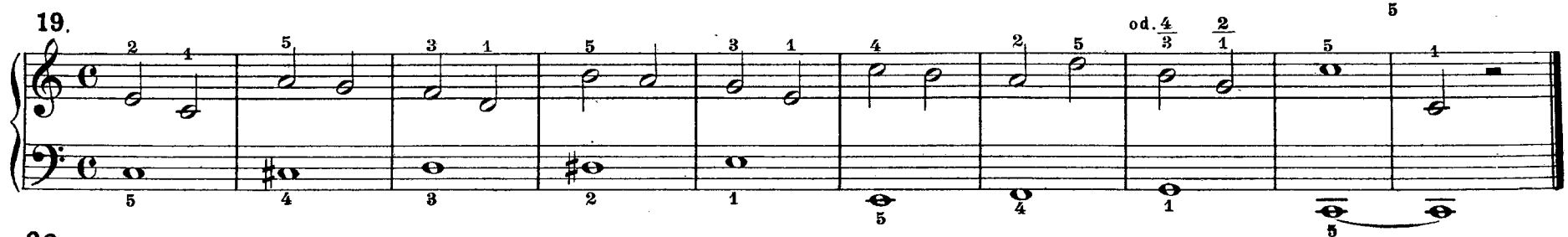


18. *Allegro moderato.*

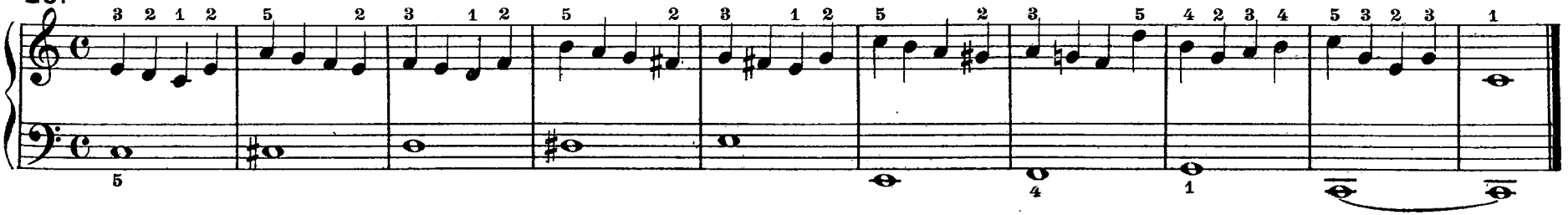
Ch. H. Rinck.



19.

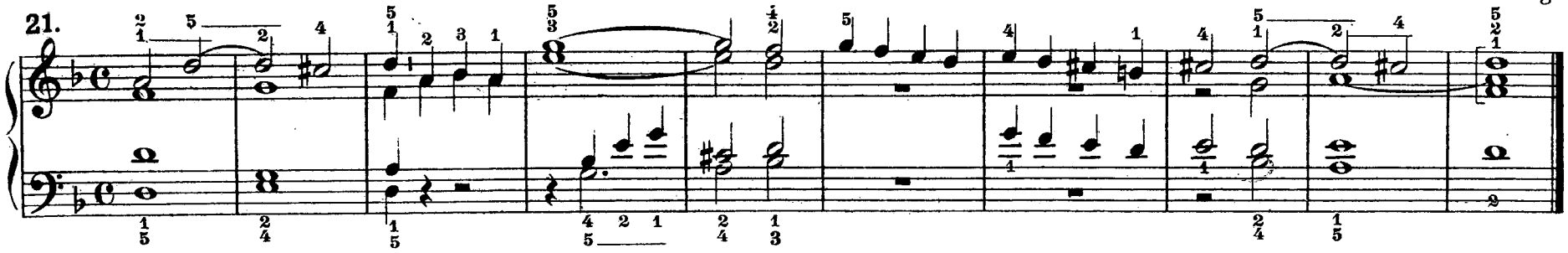


20.



J. G. Herzog.

21.

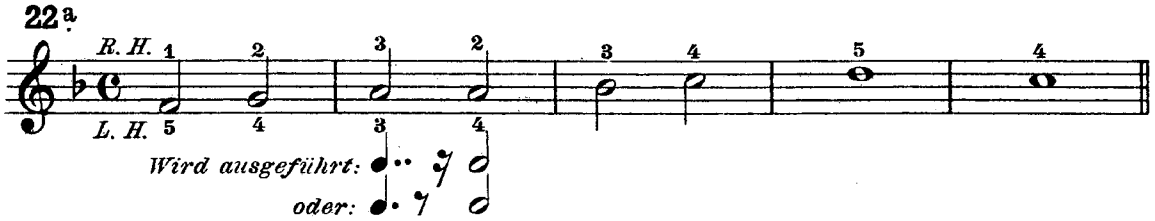


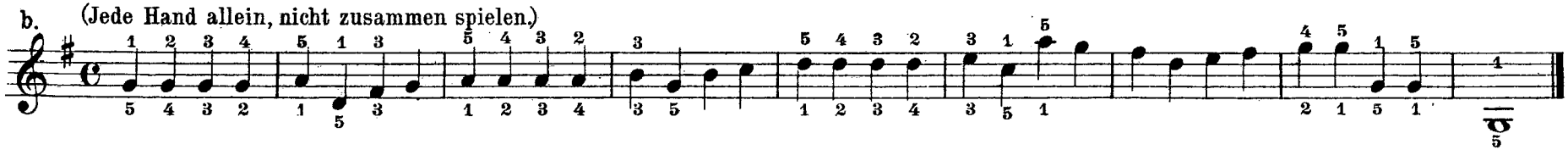
C. Der Fingerwechsel.

§ 6. Der laute Fingerwechsel.

Hiebei wird die nämliche Taste zwei- oder mehr-mal nach einander, mit wechselnden Fingern angeschlagen. Um den rechtzeitigen Anschlag des repetierten Tones zu ermöglichen, ist es notwendig, die vorhergehende Note um so viel zu kürzen als der Finger Zeit zum Aufheben und die Taste zum Zurückspringen braucht. Die Verkürzung der vorausgehenden Note geschieht also in gleicher Weise, wie dies beim NB. zu No. 14 angemerkt wurde.

22a.



b. (Jede Hand allein, nicht zusammen spielen.)

Anmerkung: Wo für die linke Hand keine besondern Noten stehen, spielt sie die Noten der rechten Hand eine Oktave tiefer.

c. *R.H.* *etc.*

Ausführung: c. *etc.* **Auch in D dur, Es dur, E dur mit dem gleichen Fingersatz!**

d. *L.H.* *etc.* *etc.*

e. Tonwiederholungen ohne Fingerwechsel. (Jede Hand allein.)

Sehr langsam.

f. (Jede Hand allein.)

R.H. *L.H.*

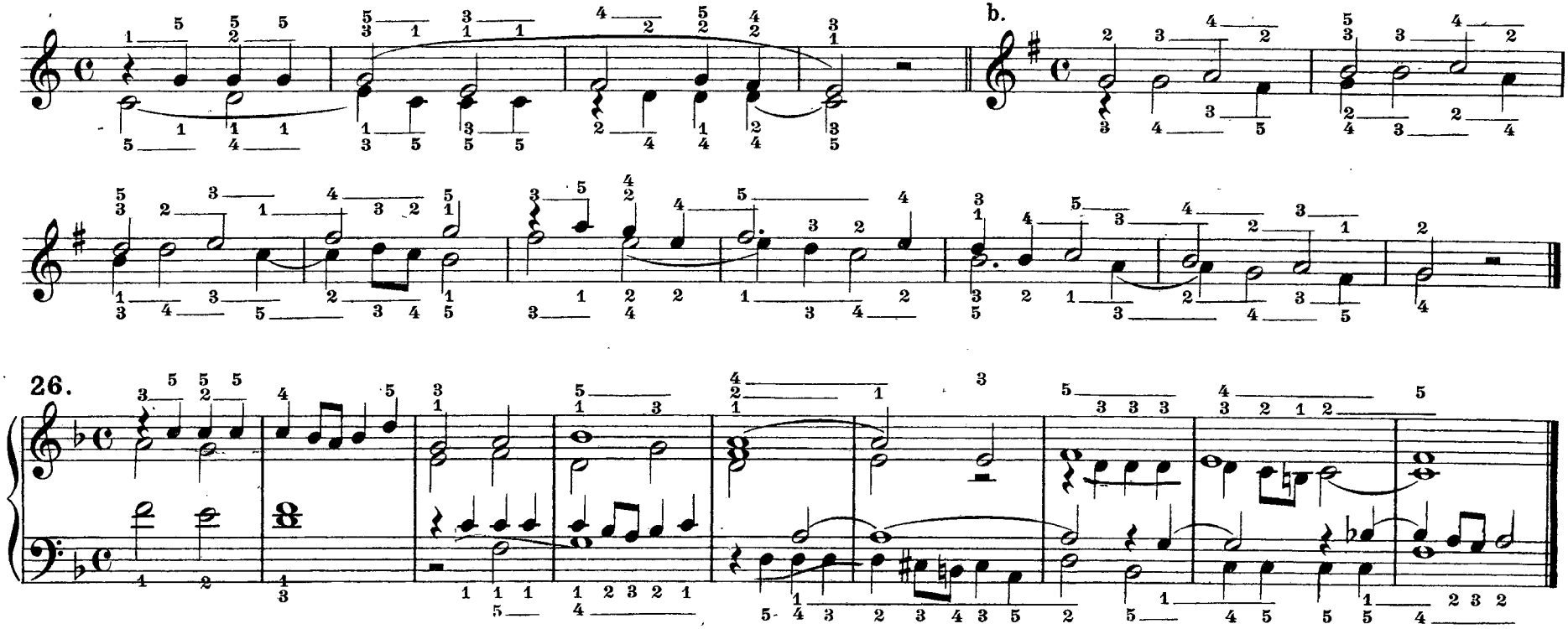
Ausführung: e. f.

23. Dieses c genau mit dem d u. fis der linken Hand anschlagen.

Jede Hand erst einzeln üben.

24. *Andante.*

Ch. H. Rinck. (1770-1846.)

25a. (Jede Hand spielt diese beiden Uebungen für sich.)

§ 7. Der stille Fingerwechsel

ist ein weiteres, im Orgelspiele nicht zu umgehendes Mittel, um die Hand oder einzelne Finger, unbeschadet eines strengen Legatos nachzurücken. Dieser Austausch von Fingern auf einer niedergedrückten Taste hat vollständig unhörbar zu geschehen. So notwendig der stille Fingerwechsel im Orgelspiele auch ist, ebenso verwerflich ist die zu häufige oder ungenügend motivierte Anwendung desselben, da er so zum Hemmschuh für ein fliessendes, sicheres und fertiges Orgelspiel wird. Der Lehrer dulde es also nie, dass stiller Fingerwechsel- also ein zusammengesetzter Fingersatz- angewendet werde, wo einfache Mittel, Spannen oder Zusammenziehen der Hand, Unter- oder Uebersetzen ebenso gut zum Ziele führen.

27 a. *R. H.* *L. H.*

b. *R. H.* *L. H.*

c. *Für die rechte Hand.*

d. *Für die linke Hand.*

e. *Rechte Hand.*

f. *Linke Hand.*

28.

29.

*) Lauter Fingerwechsel=

30.

**) Das h zweimal anschlagen =

31.

32. (Stiller und lauter Fingerwechsel.)

A. G. Ritter.

33. NB! Wenn diese Nummer auf nur einem Manuale gespielt wird, so ist - je nach der Registrierung - die linke Hand eine Oktave höher, oder die rechte eine Oktave tiefer zu nehmen.

I. M. Fl. 8' u. Ged 8' od. Princ. 8'
II. M. Sal. 8' u. Dolce 4' od. Fugara 4'

od. 13

34.

35.

36.

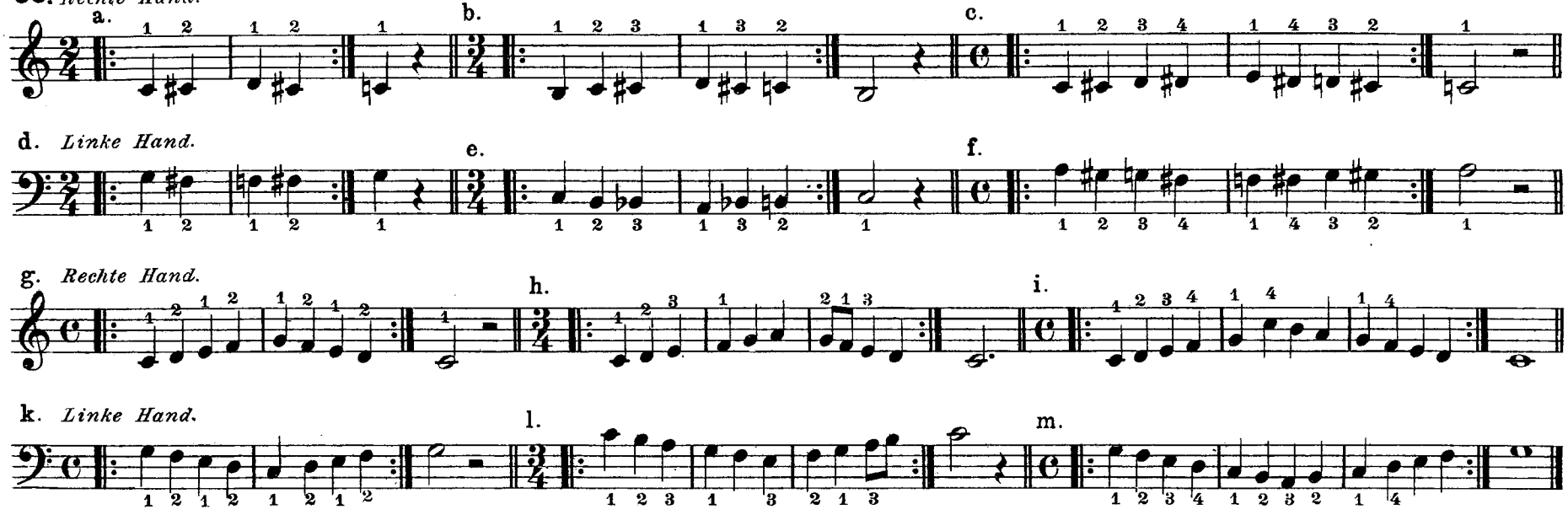
A.G. Ritter.

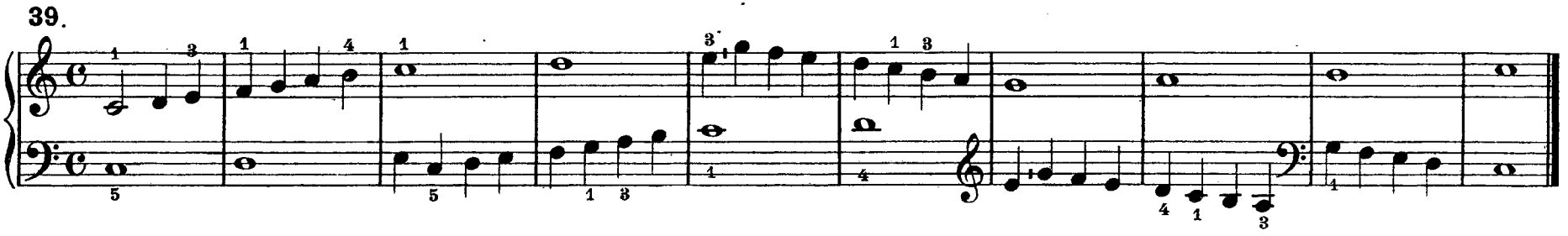
37 *Moderato molto.*

D. Unter- und Uebersetzen, Unterbiegen und Ueberschlagen, Abgleiten und Uebergleiten der Finger, Ablösen und Kreuzen der Stimmen.

§ 8. Unter- und Uebersetzen.

Insbesondere bei stufenweiser Tonfolge ist das Untersetzen des Daumens unter den 2. 3. & 4. Finger, sowie das Uebersetzen der letztern über den Daumen das geeignetste Mittel, um bei guter Bindung sicher und geläufig zu spielen. Die ruhige und korrekte Haltung der Hand und besonders auch des Ellenbogens darf durch das Unter- und Uebersetzen nicht gestört werden. Nach den ersten Vorübungen ist fleissiges Tonleiterspiel (nach einer beliebigen Klavierschule) sehr zu empfehlen, weil dieses vor allem geeignet ist, eine gute Grundlage für eine richtige Fingersetzung zu bilden.

38. *Rechte Hand.*

39.



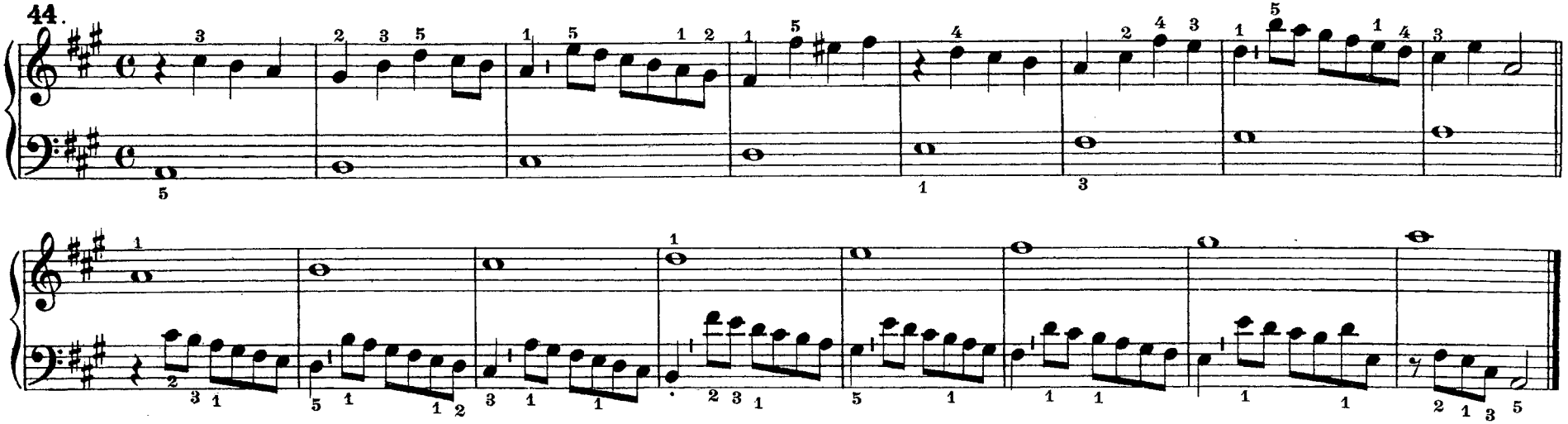
40.

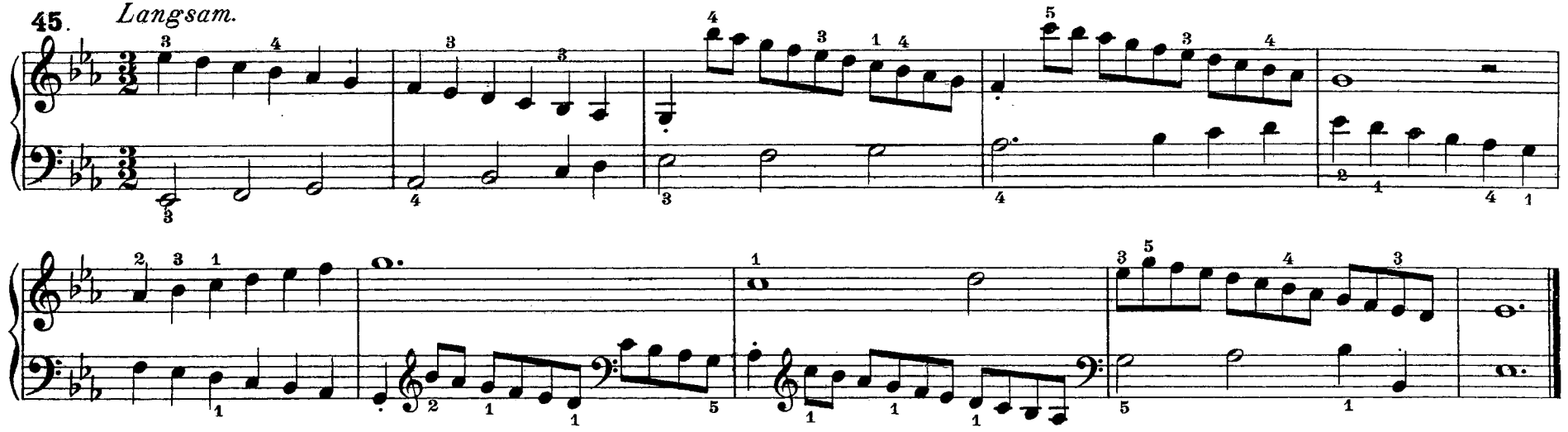
41.

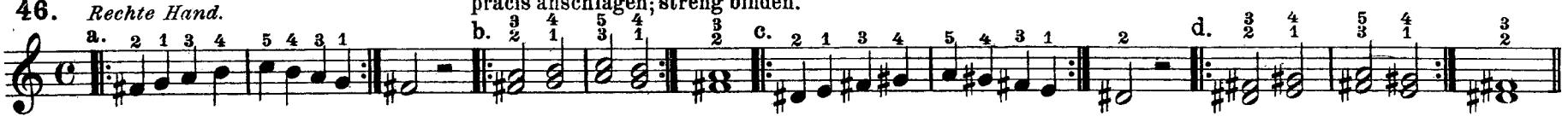
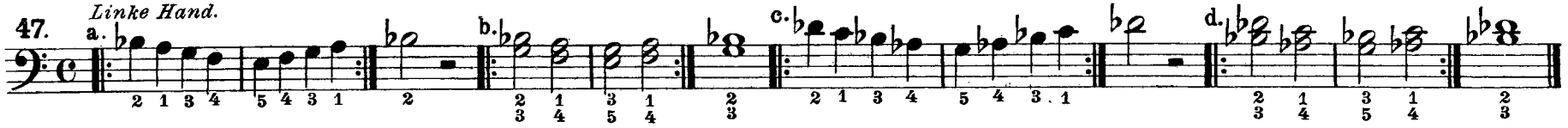
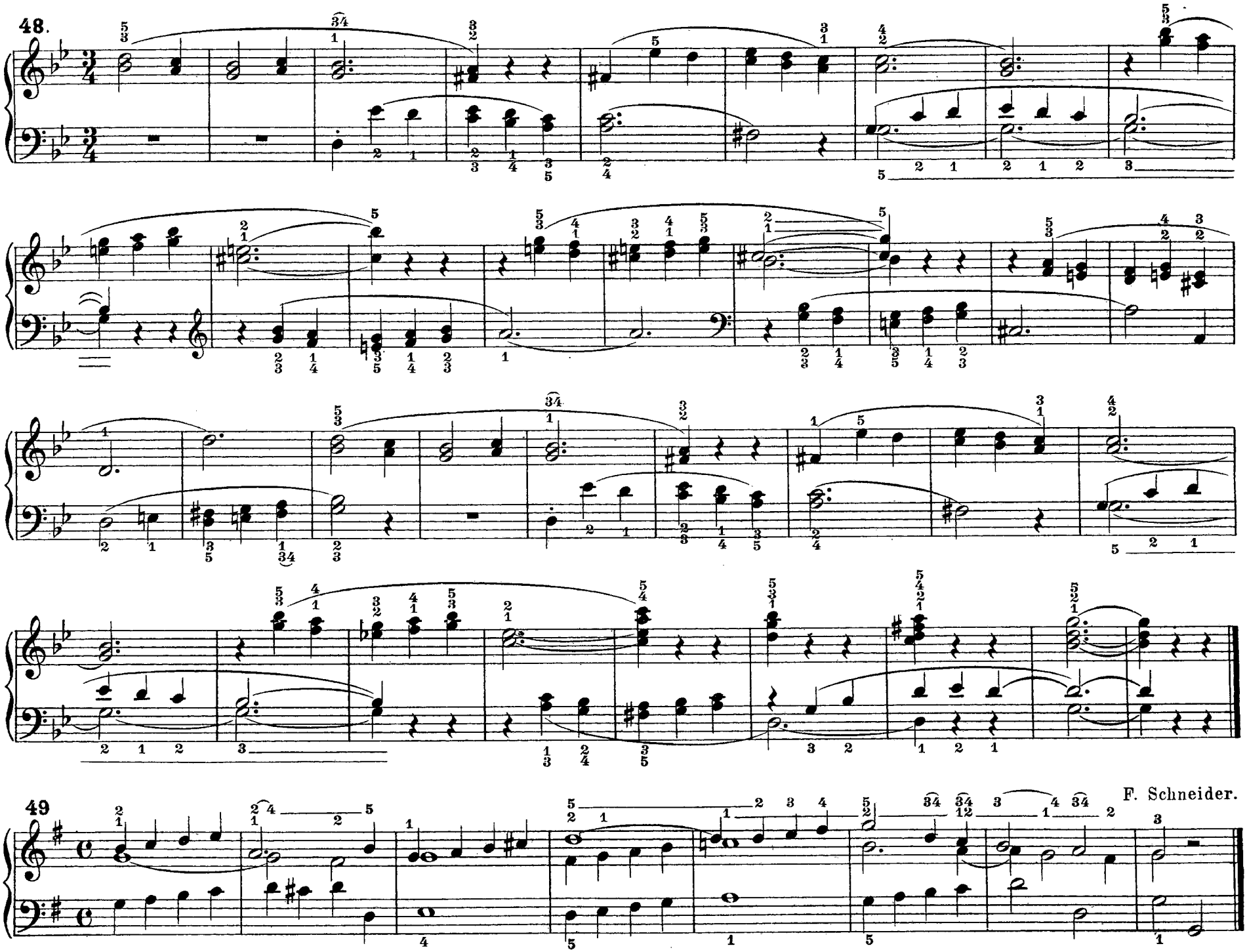
42.

43.

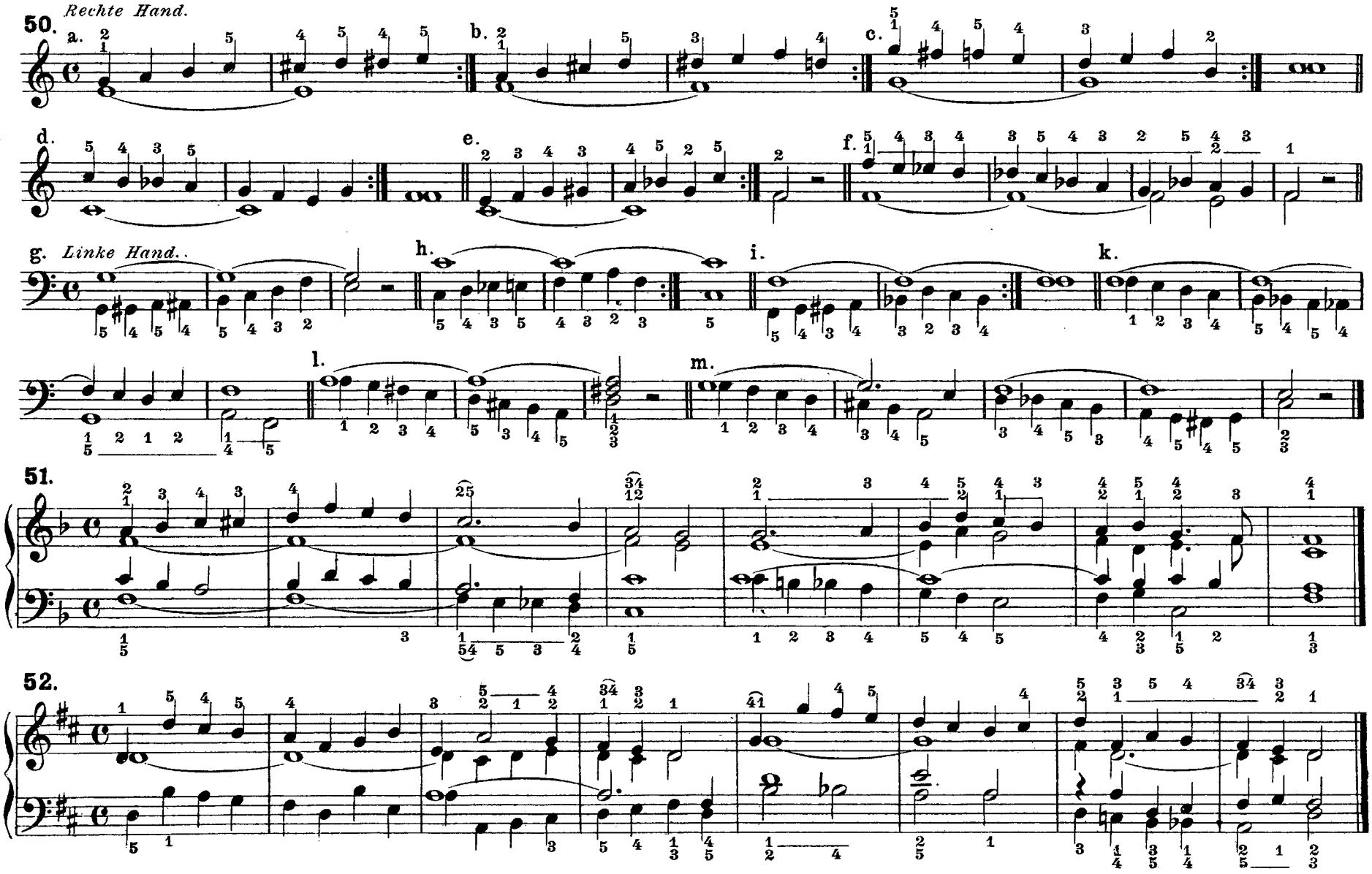
44.

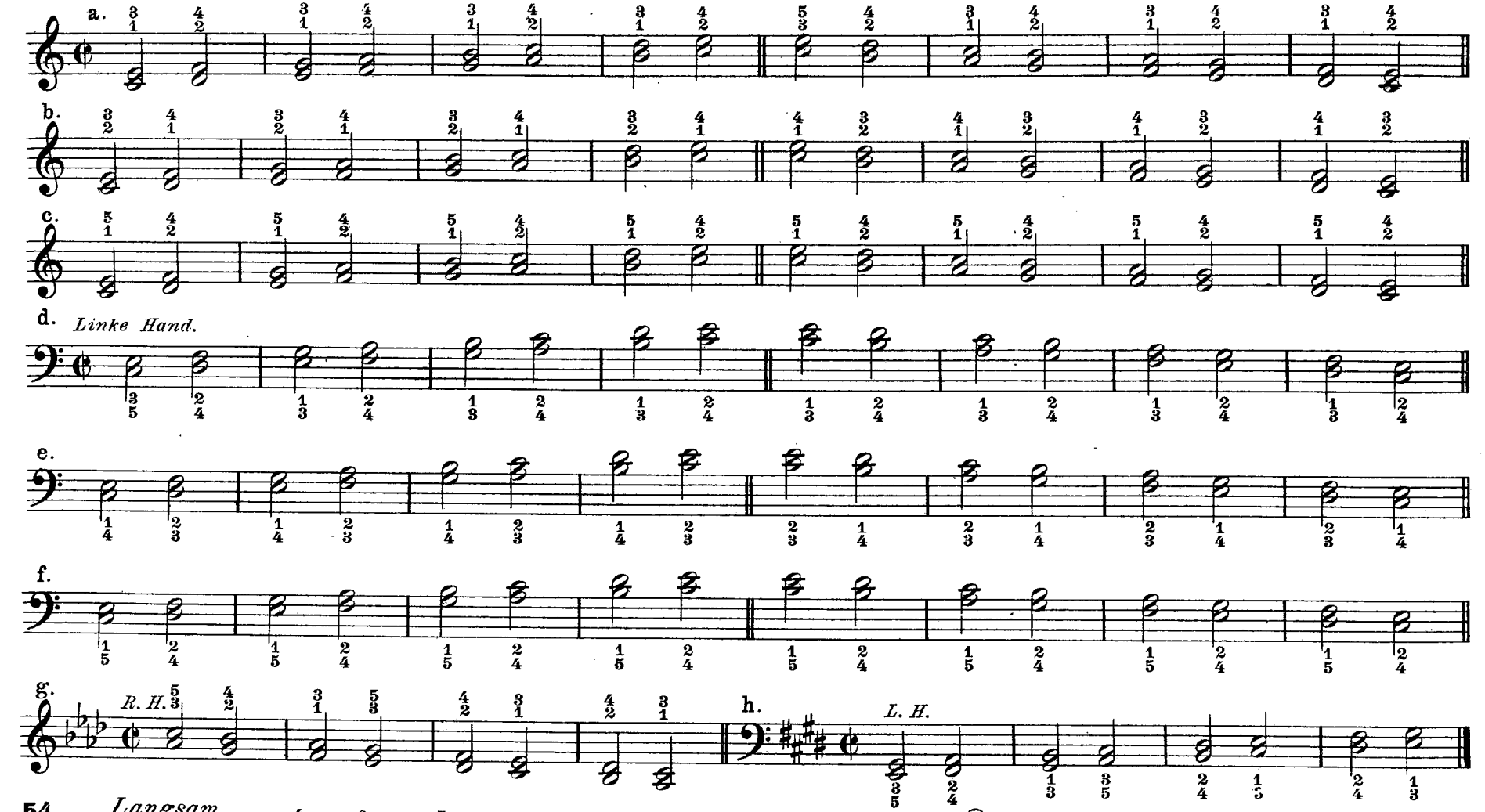


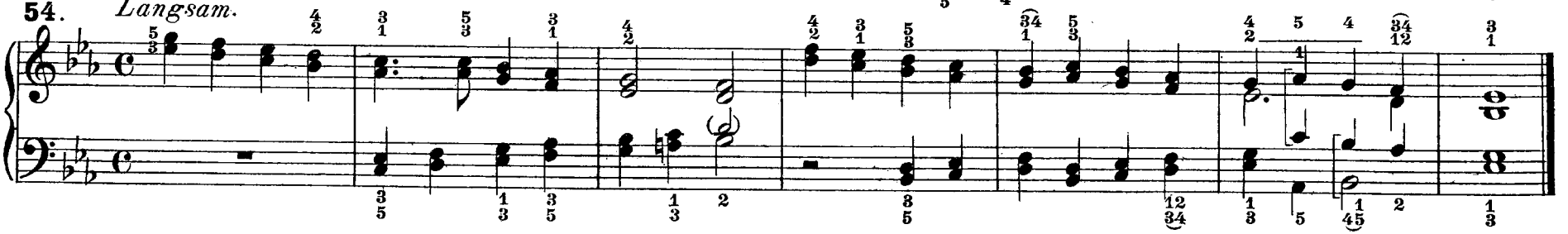
45. *Langsam.*

Finger hoch heben; die Terzen
präcis anschlagen; streng binden.

46. *Rechte Hand.*

47. *Linke Hand.*

48.
49
F. Schneider.

§ 9. Unterbiegen und Ueberschlagen der Finger.

Um in mehrstimmigen Sätzen allzu häufigem Fingerwechsel auszuweichen und dennoch ein streng gebundenes Spiel zu erreichen, kann mitunter der vierte oder der dritte Finger über den fünften oder der dritte über den vierten gesetzt werden. (Ueberschlagen.) Umgekehrt kann der fünfte Finger unter den vierten oder dritten, sowie der vierte unter den dritten gesetzt werden. (Unterbiegen.) Die Anwendung dieser neuen Fingersätze verlangt sorgfältige besondere Uebung.

Terzengänge. Auf den ersten Blick scheint bei nachfolgenden Fingersätzen an einzelnen Stellen ein exaktes Legato unmöglich. Fleissige sorgfältige, bei sehr langsamem Tempo beginnende Uebung wird jedoch zu einem ganz befriedigenden Resultate führen.

53 *Rechte Hand.*

54. *Langsam.*

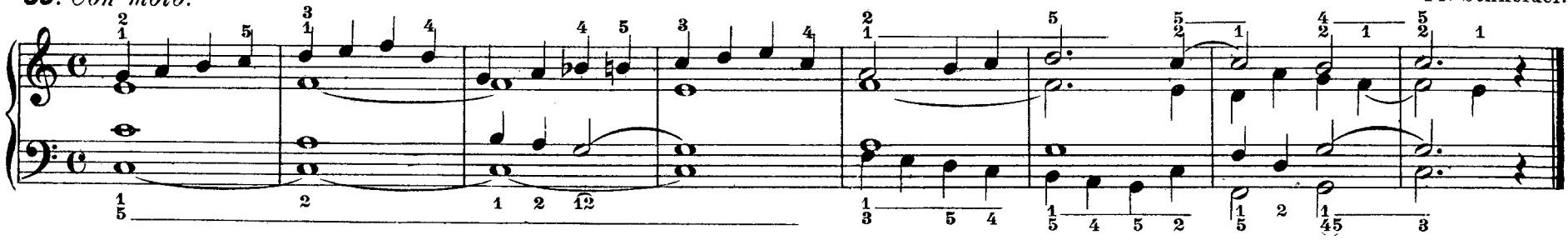


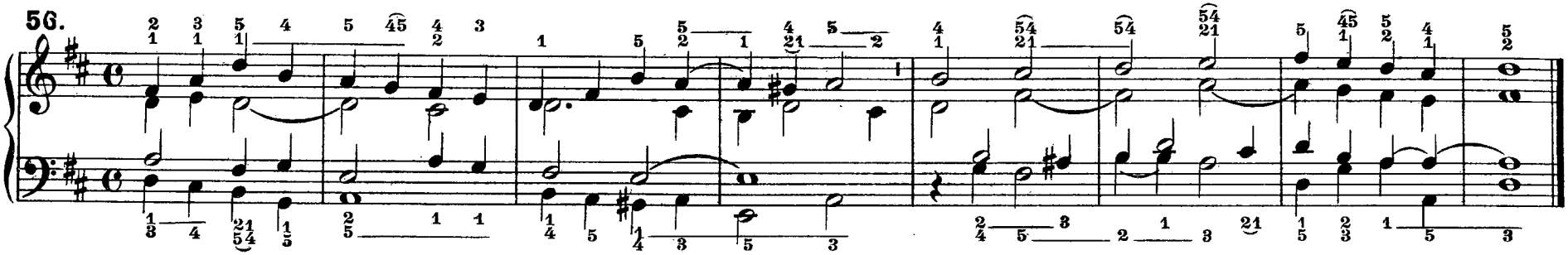
§ 10. Abgleiten, Uebergleiten und Fortrücken der Finger.

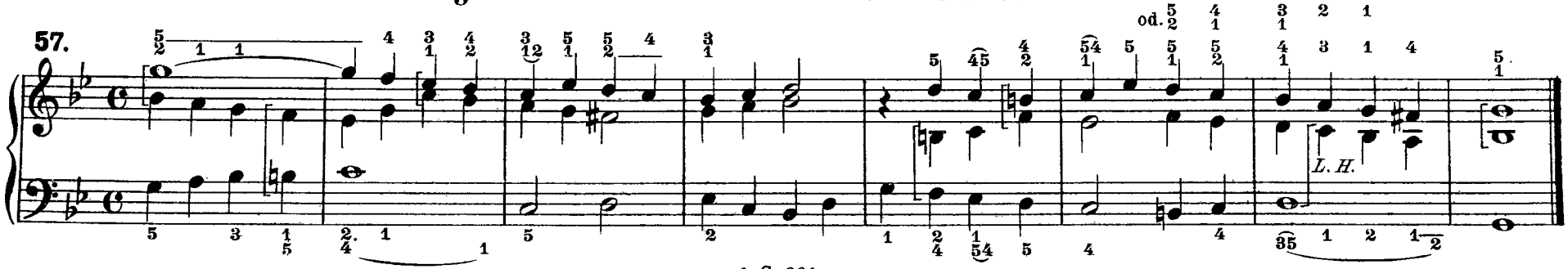
Bei weiten Spannungen oder vielstimmigem Spiele ist es oft unmöglich, das Legato durch Aufsetzen eines unbetätigten Fingers auf die zu erreichende Taste herzustellen. Man ist also gezwungen, mit demselben Finger nacheinander verschiedene Tasten anzuschlagen. Am leichtesten lässt sich die Bindung herstellen, wenn auf eine Obertaste die nächstliegende Untertaste kommt. (Abgleiten.) Schwieriger ist es, ein Legato zu erreichen, wenn zwei Untertasten mit demselben Finger zu spielen sind. (Uebergleiten.) Der Finger hebt sich dabei nur wenig, so dass statt eines ungebundenen Fortrückens ein gebundenes Hinübergleiten erzielt werden soll. Unmöglich wird ein strenges Legato, wenn ein Finger von einer Unter- auf eine Obertaste fortrücken soll. Durch anhaltende Uebung soll aber auch hier möglichste Bindung erreicht werden. Die letztern zwei Applikaturen sind in den Mittelstimmen eher als in den äussern anwendbar.

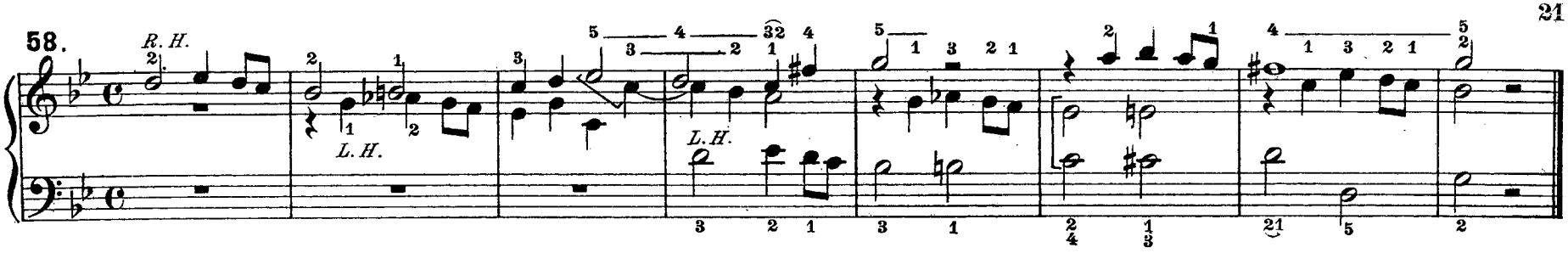
Bei No. 69-74 jede Hand einzeln vorüben.

55. *Con moto.* Fr. Schneider.

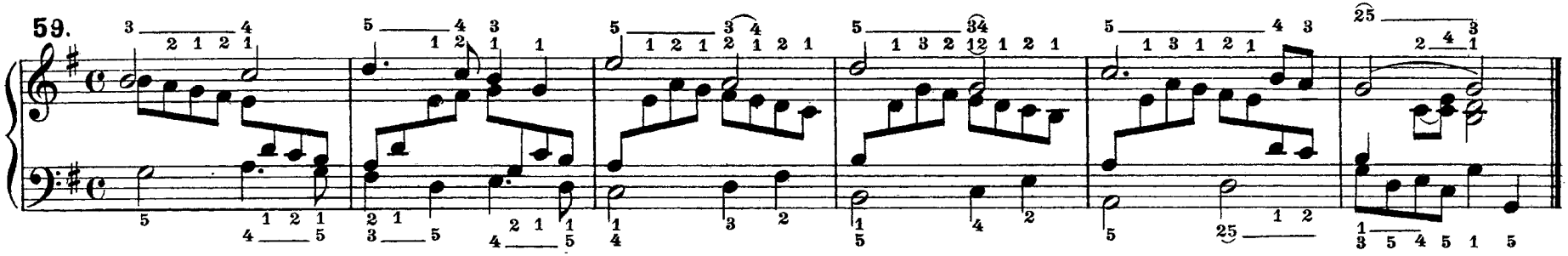


56.

§ 11. Ablösen und Kreuzen der Stimmen.

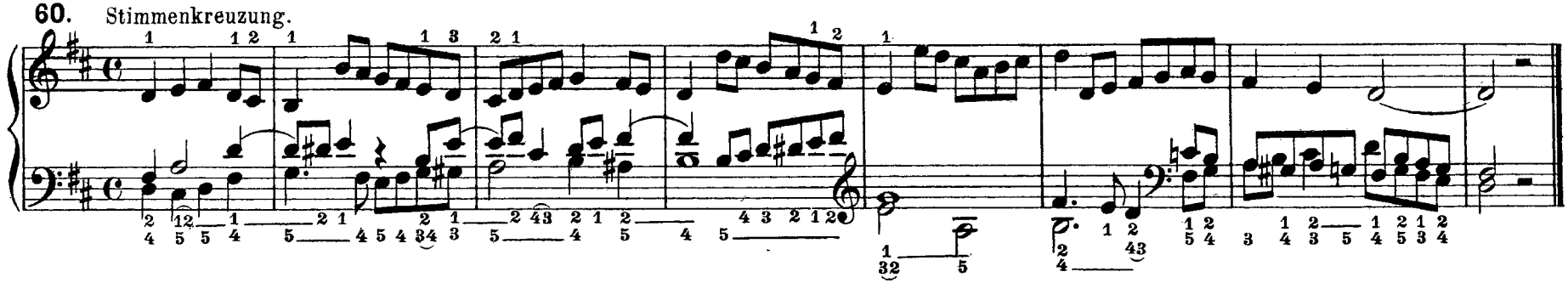
57.

58.



59.



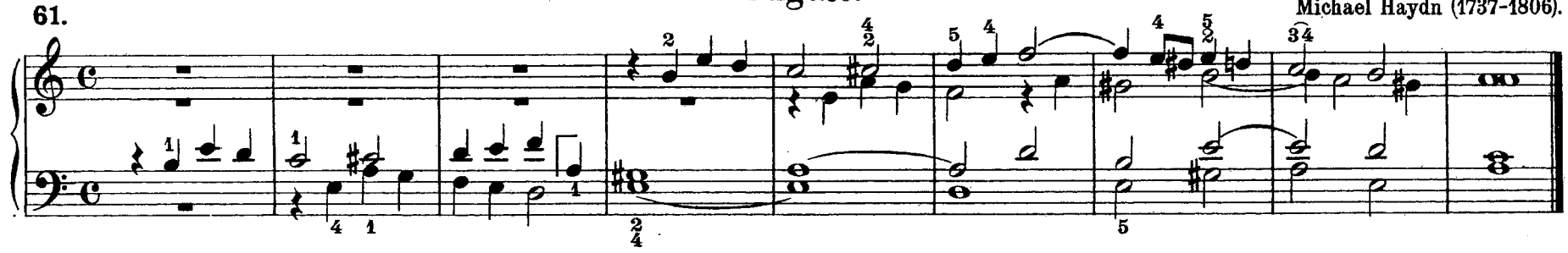
60. Stimmenkreuzung.

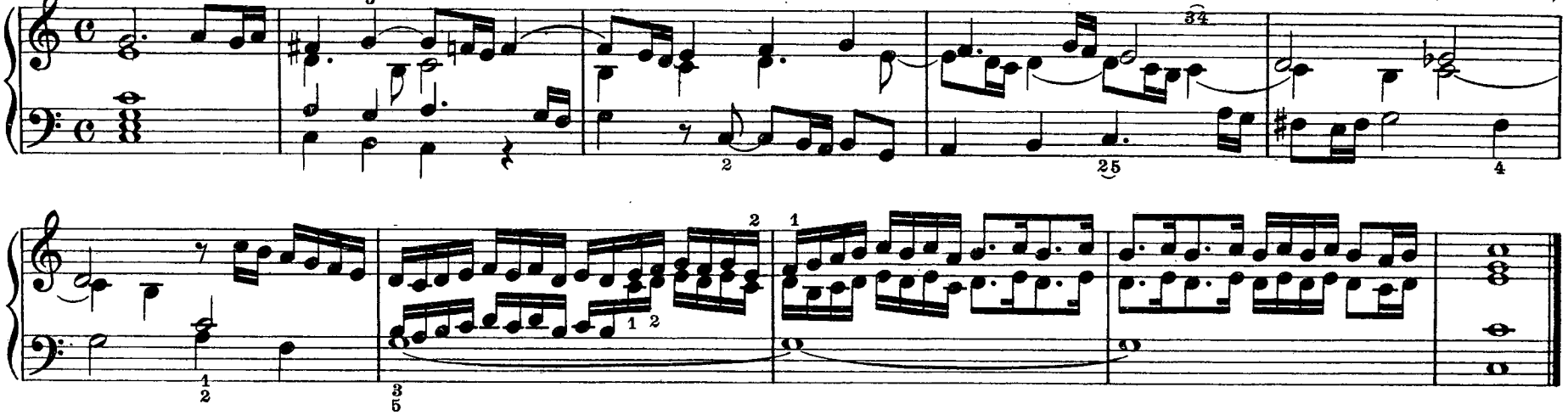


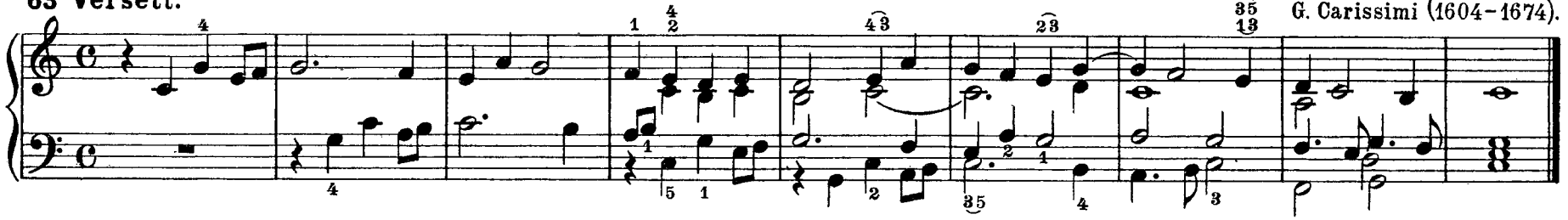
E. 14 Tonsätze alter Meister für Manual allein.*)

Fugato.

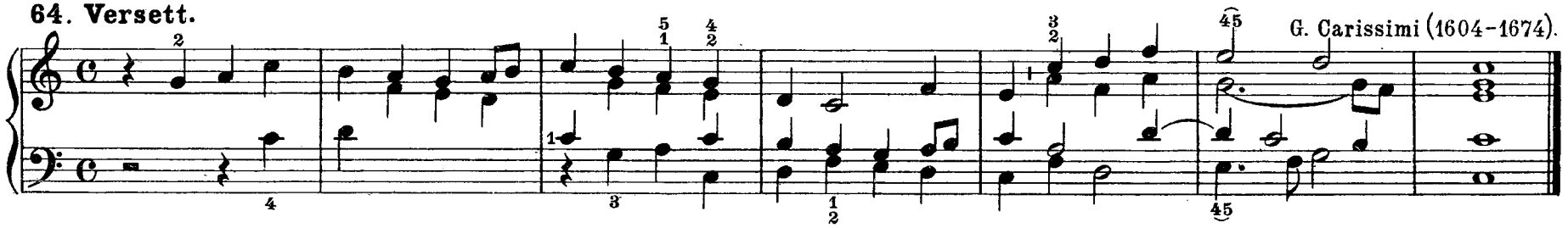
Michael Haydn (1737-1806).

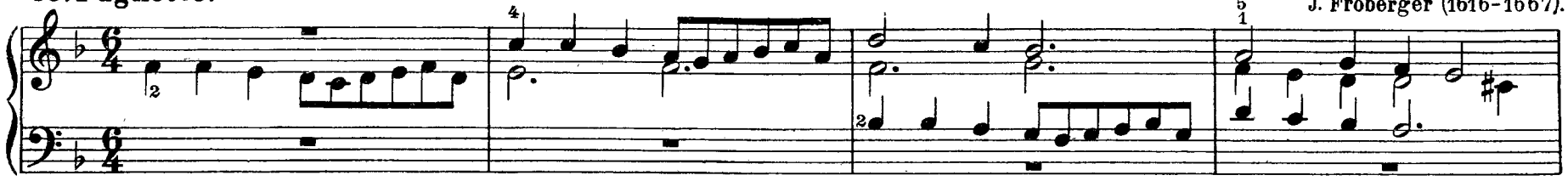
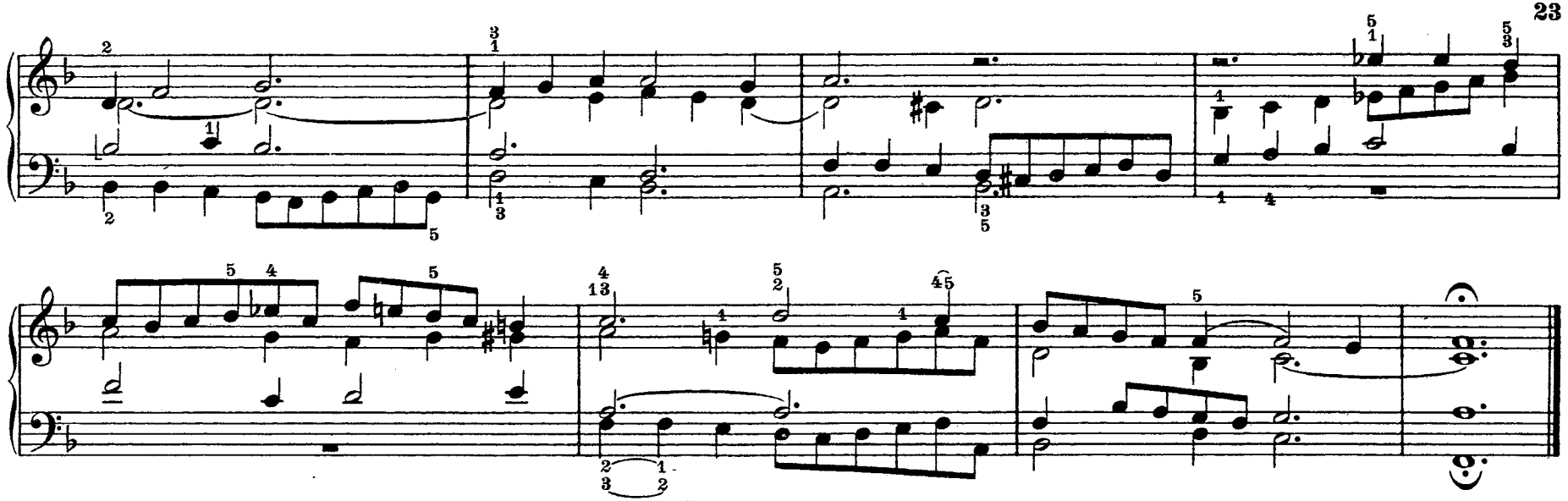
61.

*) Diese Tonsätze können beim Gebrauch im Gottesdienst auch mit Pedal gespielt werden.

62. Giacomo Carissimi (1604-1674).

63 Versett. G. Carissimi (1604-1674).



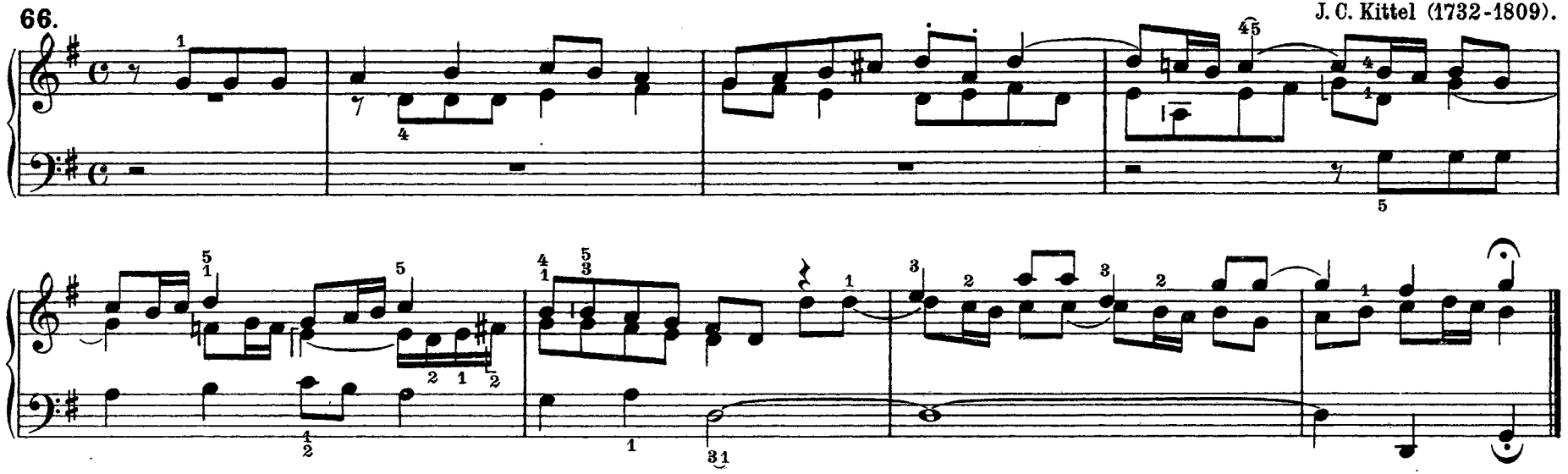
64. Versett. G. Carissimi (1604-1674).



65. Fughette. J. Froberger (1616-1667).



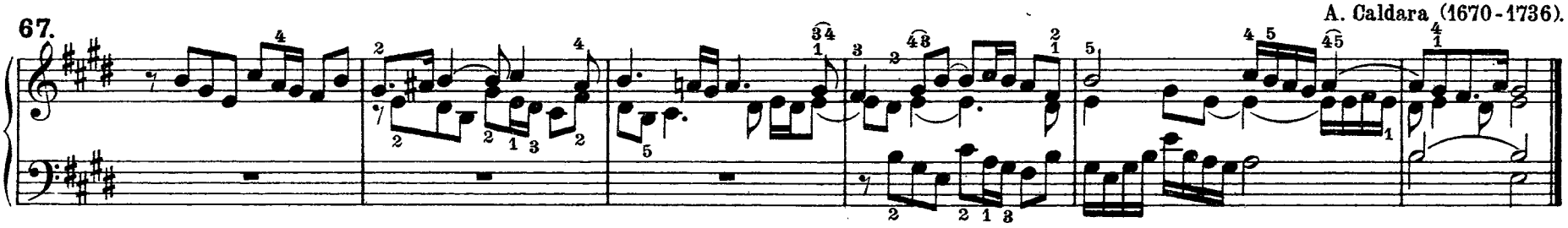
66.

J. C. Kittel (1732-1809).



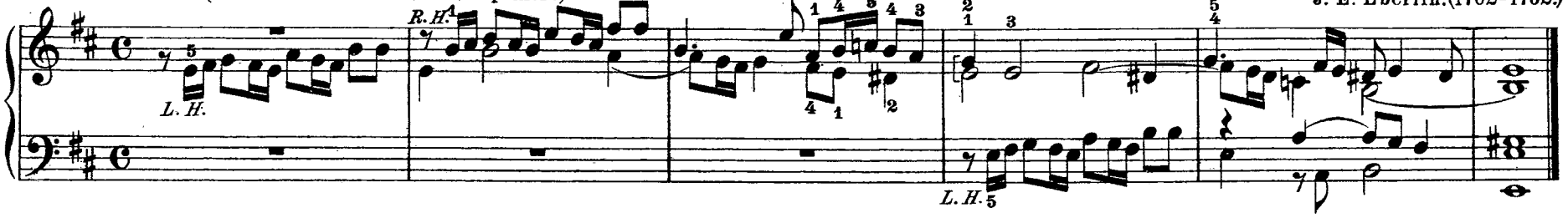
67.

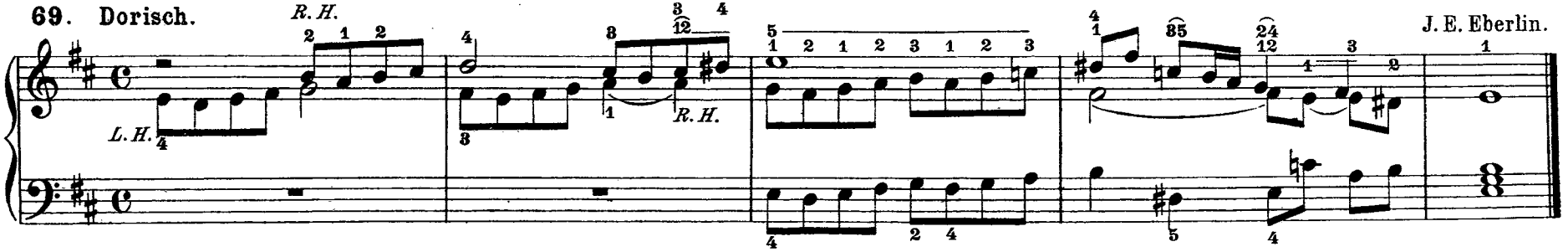
A. Caldara (1670-1736).



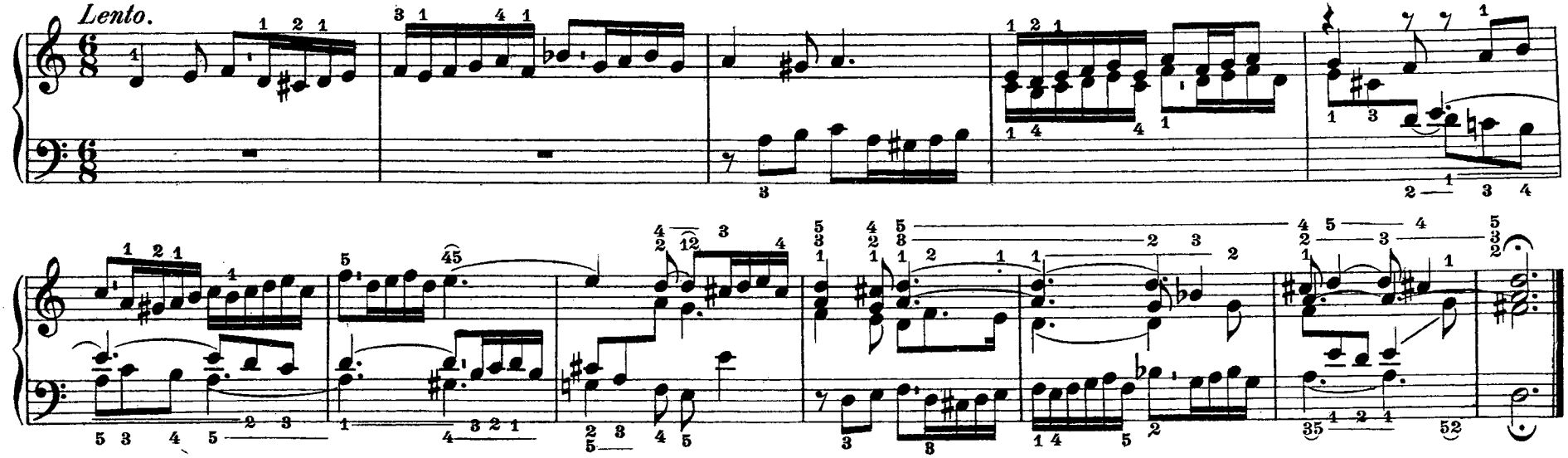
Drei Versetten.

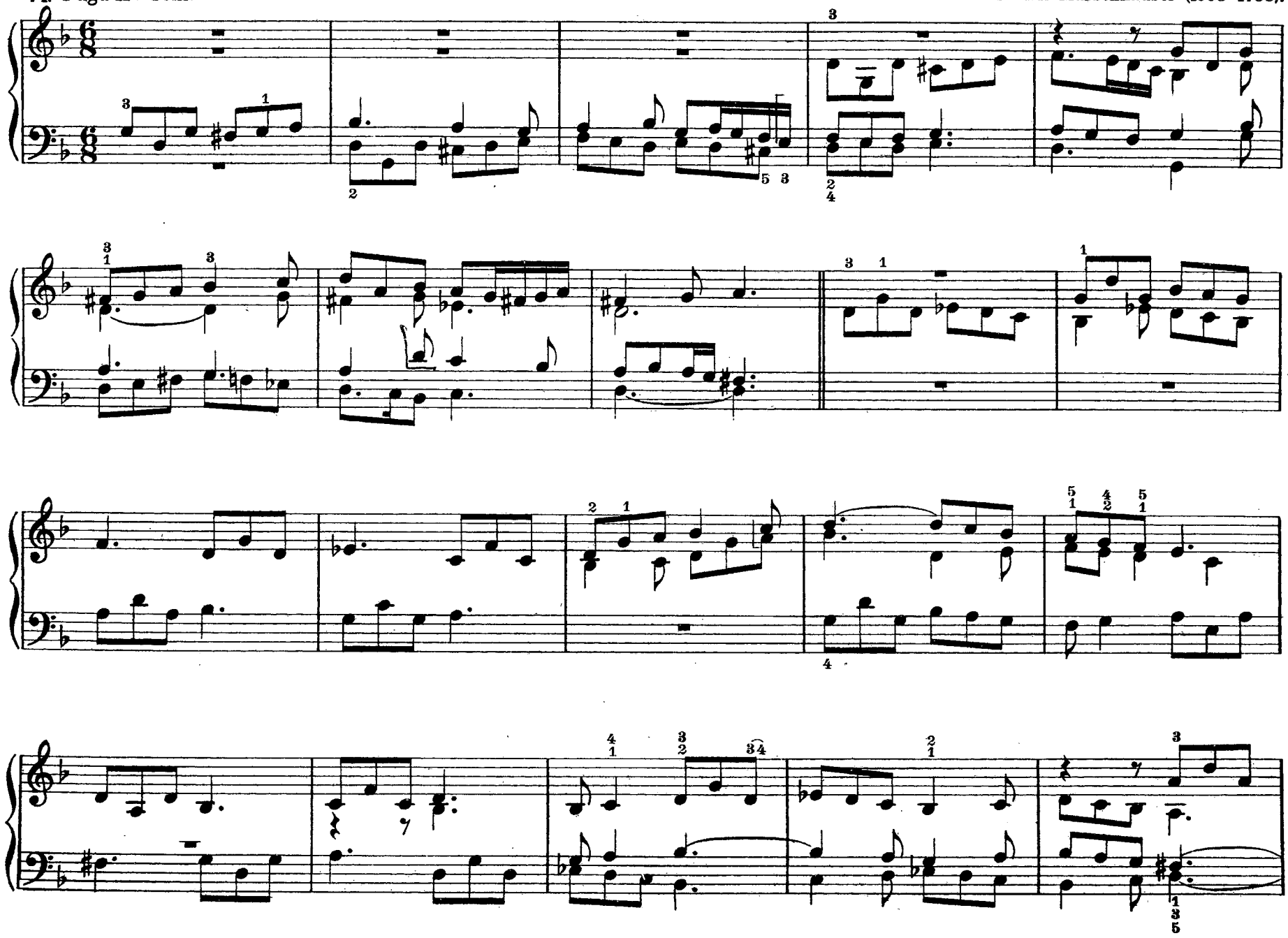
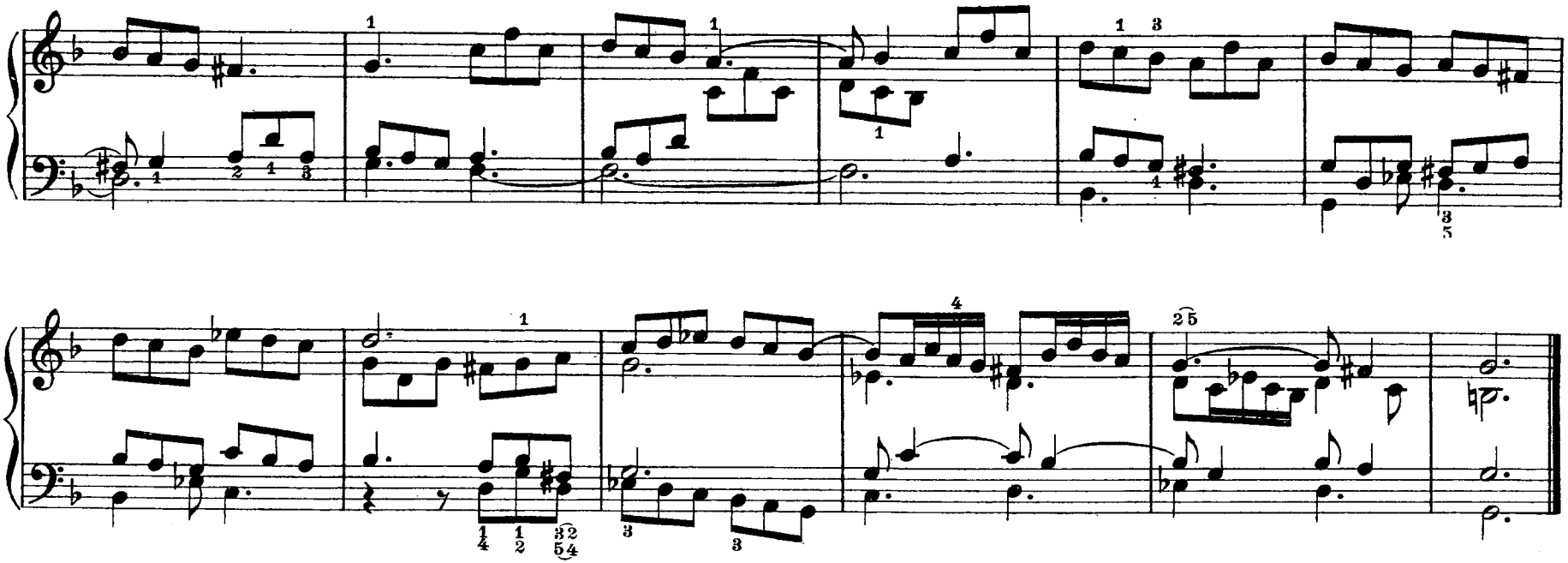
Unter Versett versteht man ein kurzes, thematisches Zwischenspiel. Sein Name kommt daher, dass durch Abspielen eines solchen Interludiums ein Versikel oder Vers ersetzt wurde, wie dies heute noch z. B. beim Magnificat gestattet ist. (S. Kirchl. Verordnungen über das Orgelspiel)

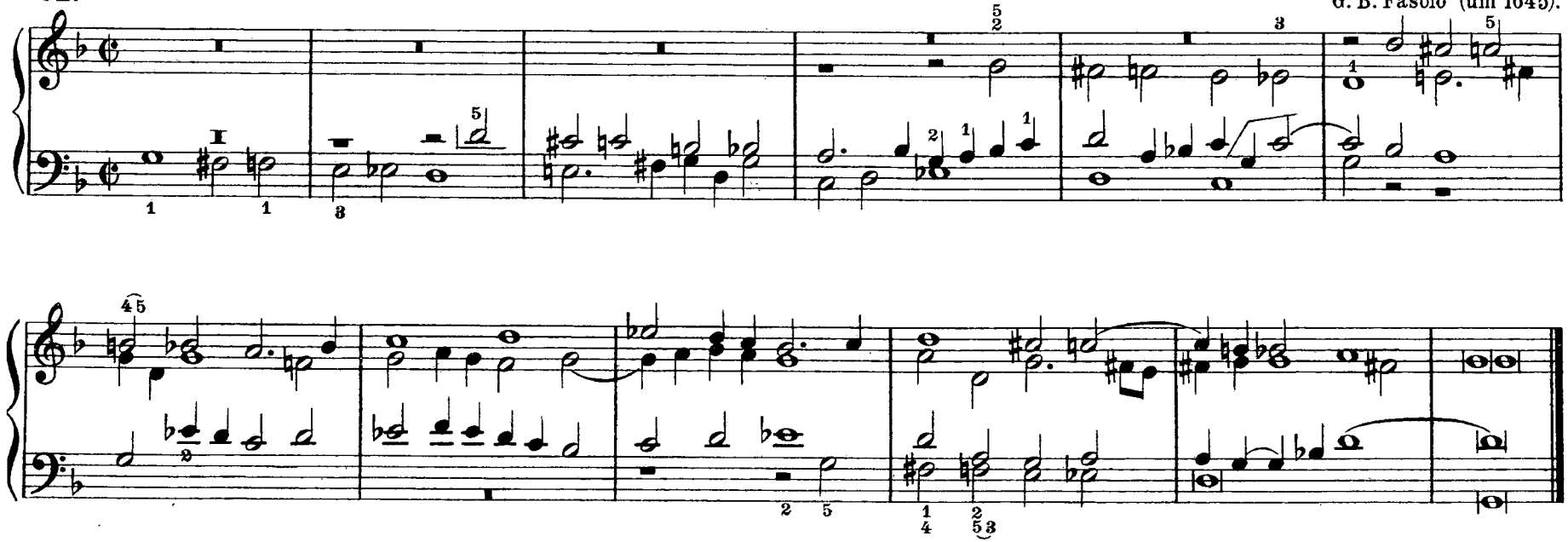
68. **Dorisch** (um einen Ganzton höher transponiert) J. E. Eberlin. (1702-1762.)

69. **Dorisch.** J. E. Eberlin.

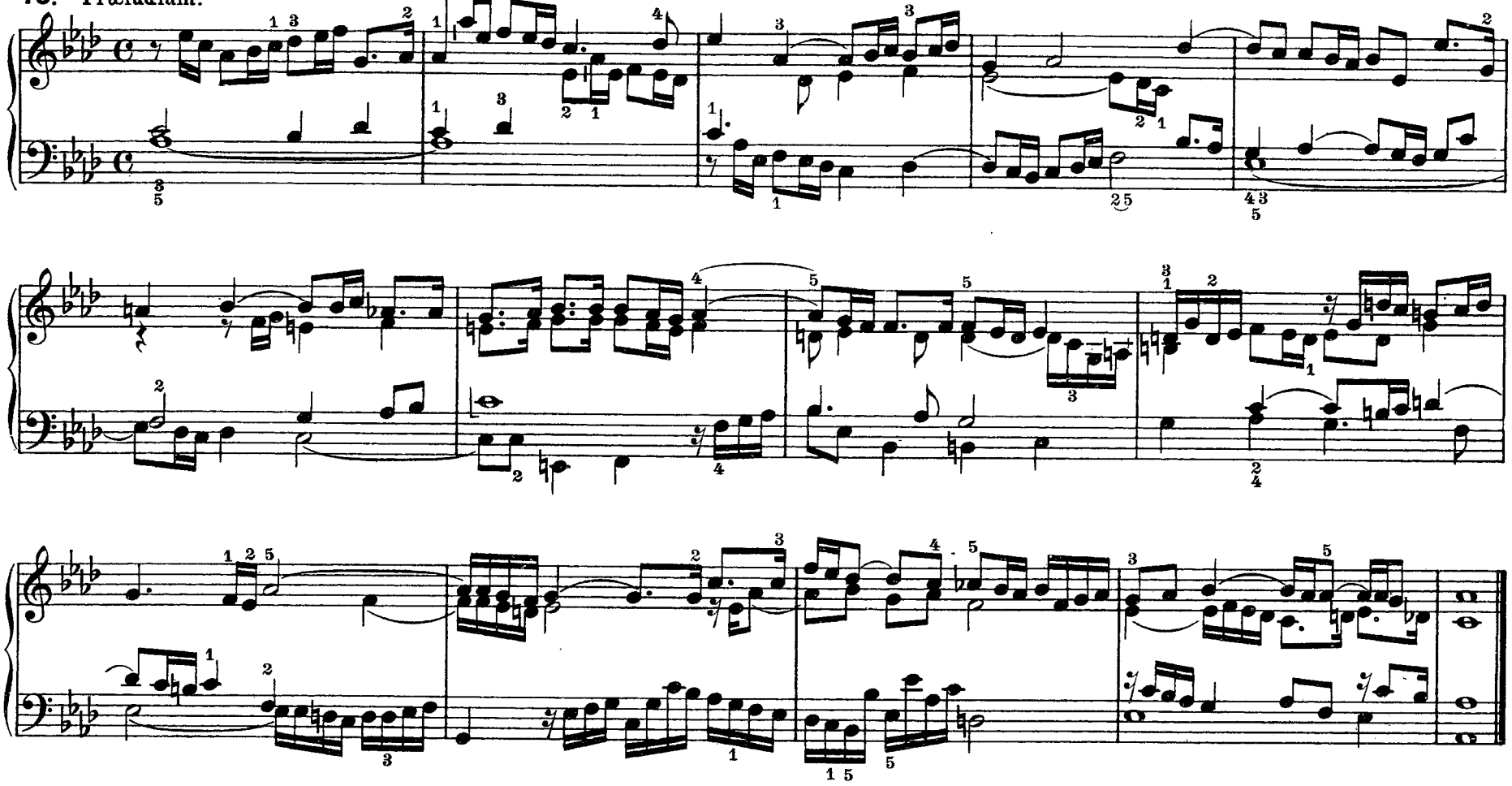


70. **Dorisch.** Gottlieb Muffat. (1690-1770.)

Lento.

71. Fuga II^di Toni.

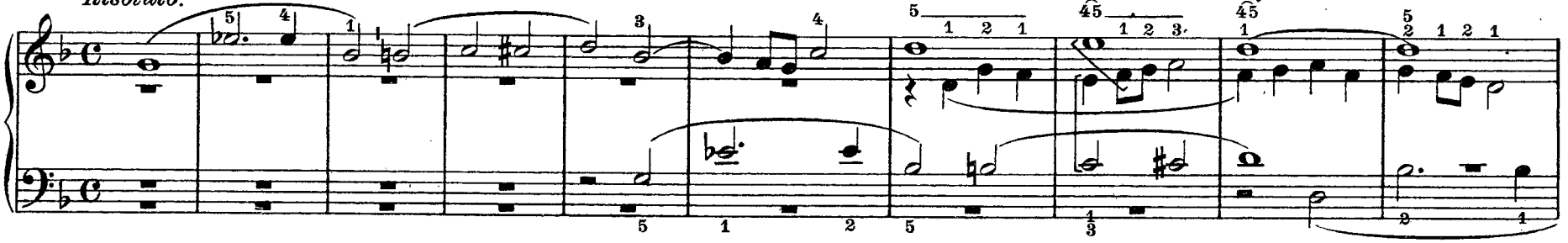
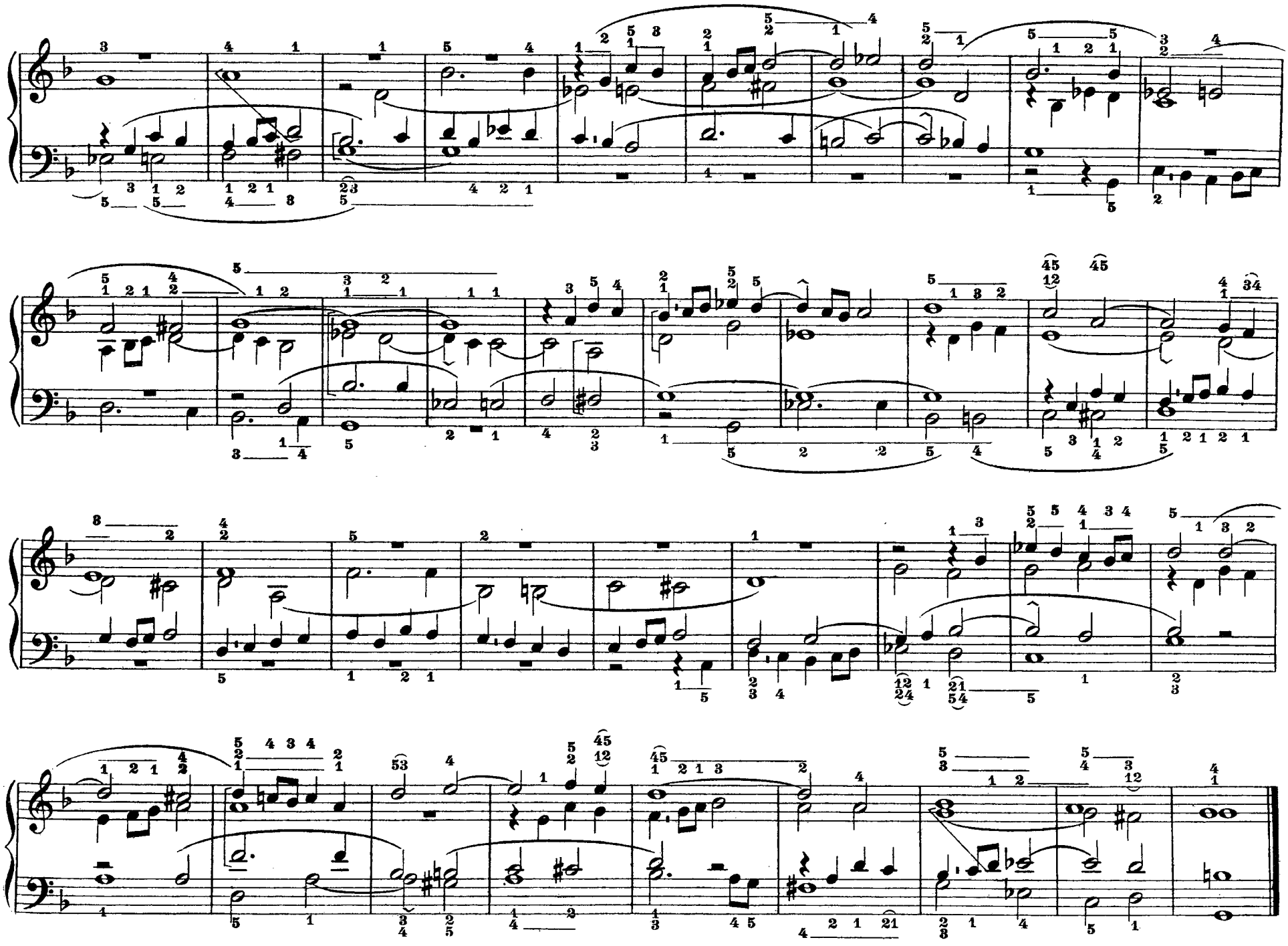
F. X. A. Murschhauser (1663-1738).

72.

G. B. Fasolo (um 1645).

73. Præludium.

J. C. F. Fischer (1650-1746)

74. Ricercare (1. Teil des „Ricercar. Dopo il Credo.“)

Risoluto.

Hieronymus Frescobaldi (1583-1644).



Das Pedalspiel.

Vorbemerkungen.

Der Gebrauch des Pedalklavieres ist für das Orgelspiel von grösster Wichtigkeit. Jene Majestät und Fülle, die wir im Klange der Orgel bewundern, fehlt fast vollständig, wenn das Pedal nicht benützt wird. Wie schon pag. XIII bemerkt, haben im Pedale die Grund- oder Normalstimmen Sechszehnfusston. Es klingen sonach die Pedaltöne bei normaler Registrierung eine Oktave tiefer als die Noten es anzeigen. Um dem Pedalton mehr Deutlichkeit zu verleihen, wird den 16′ Registern gewöhnlich ein achtfüssiges beigegeben. Für unsere ersten Uebungen dürften *Subbass 16′* und *Flötbass 8′*, oder statt letzterem die Koppelung zu dem mit mässig starken Stimmen registrierten 2. oder 1. Manual am geeignetsten sein.

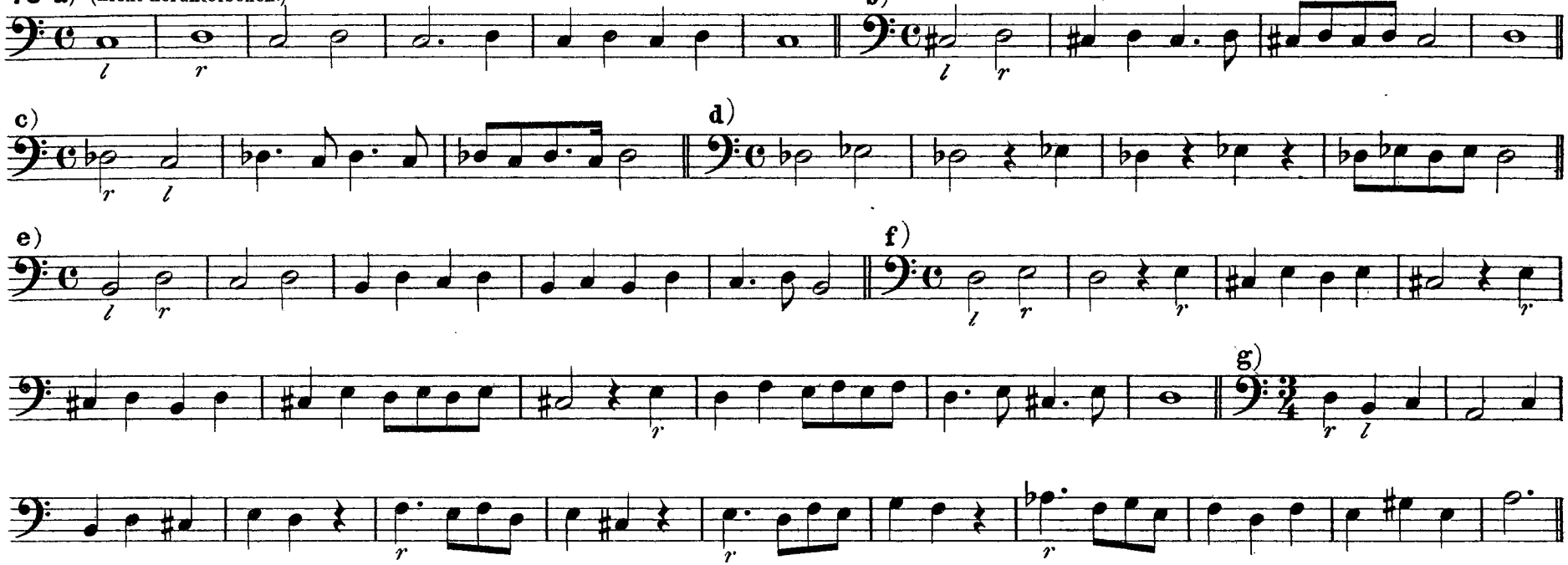
Der Schüler sitze, ohne hin und her zu rutschen, fest und aufrecht genau in der Mitte der Orgelbank. In dieser Stellung trifft er mit dem rechten Fusse das mittlere *d*, mit dem linken das mittlere *c* des Pedales, d. h. die in der Uebung 1a zur Anwendung kommenden Töne. Die Füsse dürfen nur dann auf der Pedalleiste (dem Ruhebrette) ruhen, wenn mehrere Takte Pausen das Pedalspiel unterbrechen. Im andern Falle sucht der aufgehobene Fuss sofort die nächste ihn treffende Taste auf und schwebt über derselben bis der Anschlag erfolgt. Der Körper darf in keiner Weise durch die Hände gestützt werden. Der Anschlag der Pedaltasten geschehe aus dem Fussgelenke. Die Anschlagstelle der Untertasten ist möglichst nahe an den Obertasten; letztere dürfen, wenn angeschlagen, vom spielenden Fusse nur ungefähr um ein Drittel zugedeckt werden. Stampfendes, geräuschvoll klapperndes Pedalspiel ist zu vermeiden. Die Augen dürfen nicht auf die Pedalklaviatur geheftet werden, sondern sollen stets den Noten folgen. Aufmerksames Hören hat auch hier über die Richtigkeit des Gespielten zu entscheiden. Unverdrossenes, beharrliches Ueben wird im Pedalspiele allmälig Treffsicherheit erreichen lassen. Die Pedalstimme ist in der Regel als selbständige Bassstimme zu betrachten; sie darf also von der linken Hand nicht mitgespielt werden. Es entlastet mithin das Pedalspiel im Allgemeinen den Manualsatz um eine Stimme. Hierdurch ist die strenge Bindung im Manuale erleichtert. Sehr oft wird aber vom Orgelschüler der Manual-Fingersatz in bedauerlicher Weise vernachlässigt, sobald Pedal und Manual zusammen gespielt werden. Dem hat der Lehrer aufs entschiedenste entgegen zu treten.

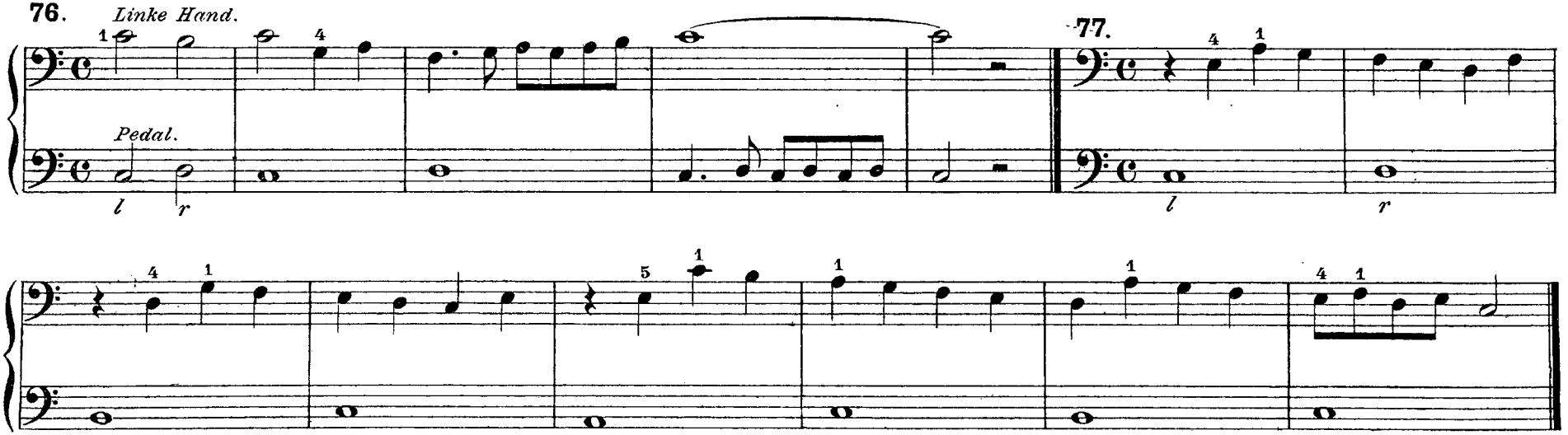
Sämmtliche Uebungsstücke für Manual und Pedal sollen zuerst getrennt geübt werden; besonders empfiehlt es sich, die Partie der linken Hand längere Zeit mit dem Pedal zusammen zu üben, weil die linke Hand es am meisten nöthig hat, Unabhängigkeit und Sicherheit zu erlangen. Die rechte Hand wird sich viel eher mit dem Pedal zusammen-gewöhnen lassen, als die linke.

Grundlegende Pedalübungen.

§ 1. Uebungen mit wechselnden Füssen in der Mitte der Klaviatur.

l = linker Fuss, *r* = rechter Fuss. Anschlag mit der Fussspitze.

75 a) (nicht heruntersehen!)

76. *Linke Hand.*

77.

78. *Linke Hand.*

Pedal.

79. *R. H.* *L. H.*

80.

81.

82.

C. Hofner.

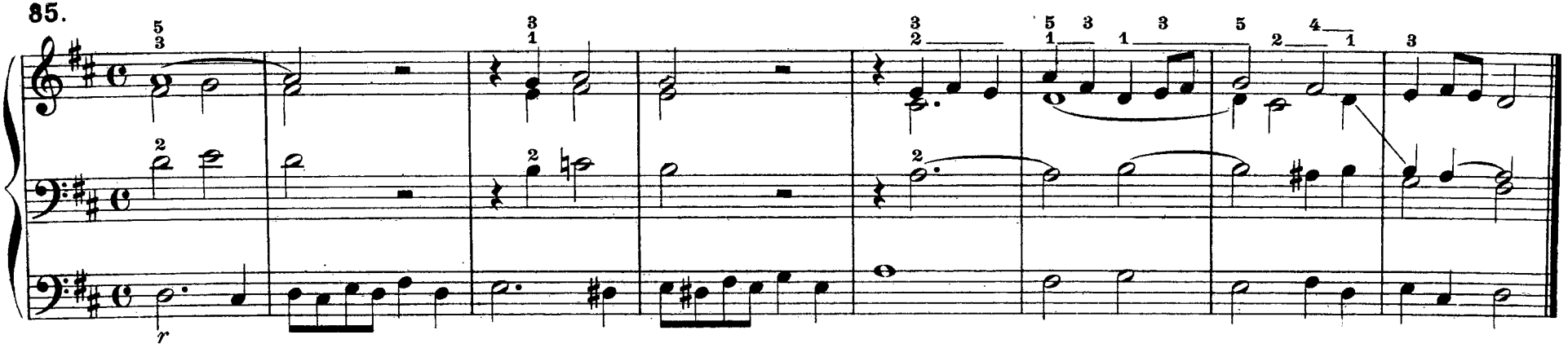
83.

C. Hofner.

84.

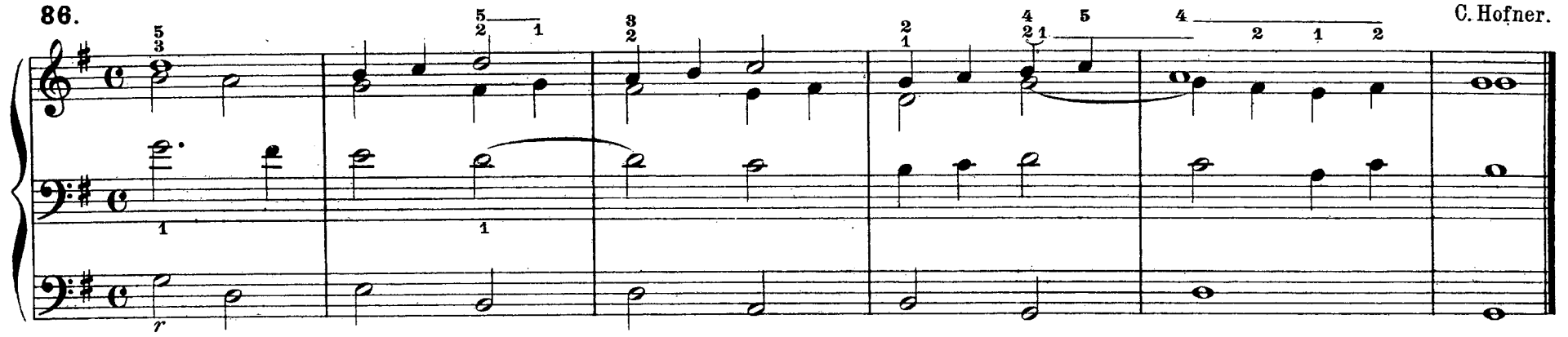
C. Hofner.

85.

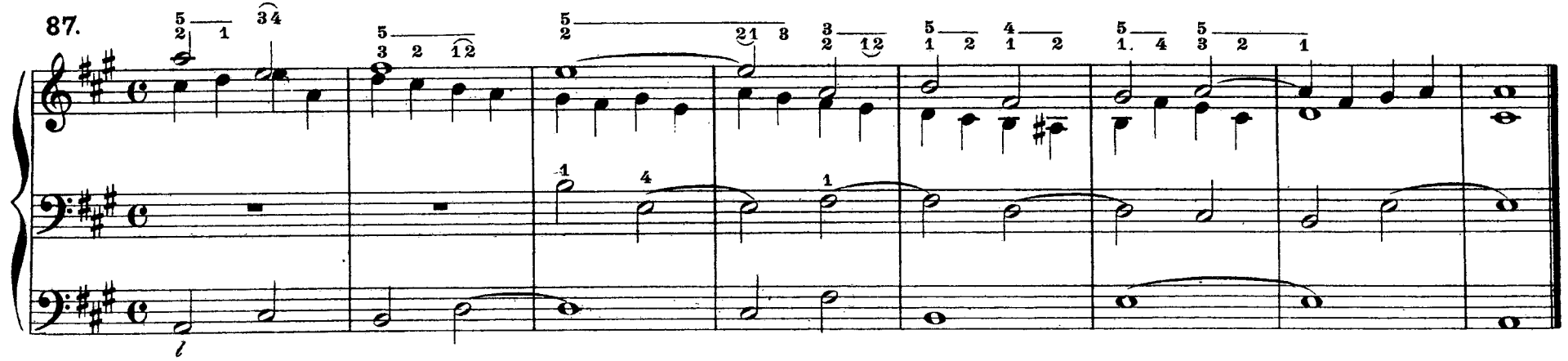


86.

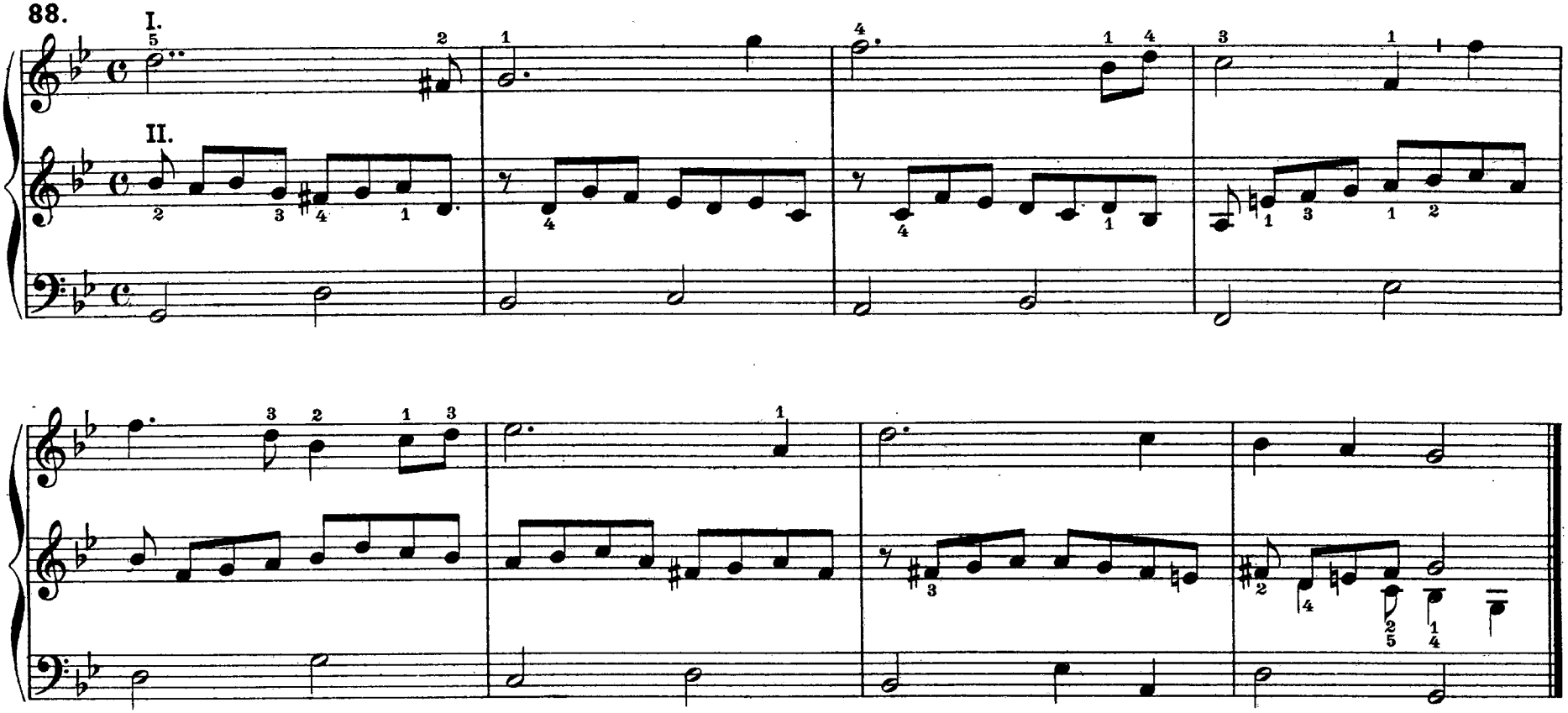
C. Hofner.

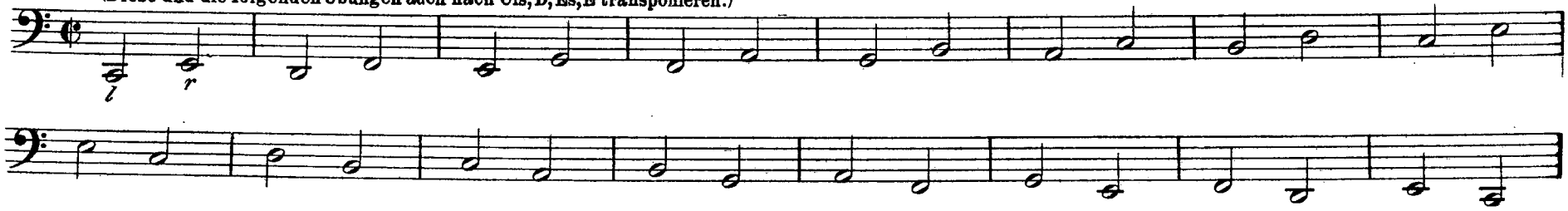
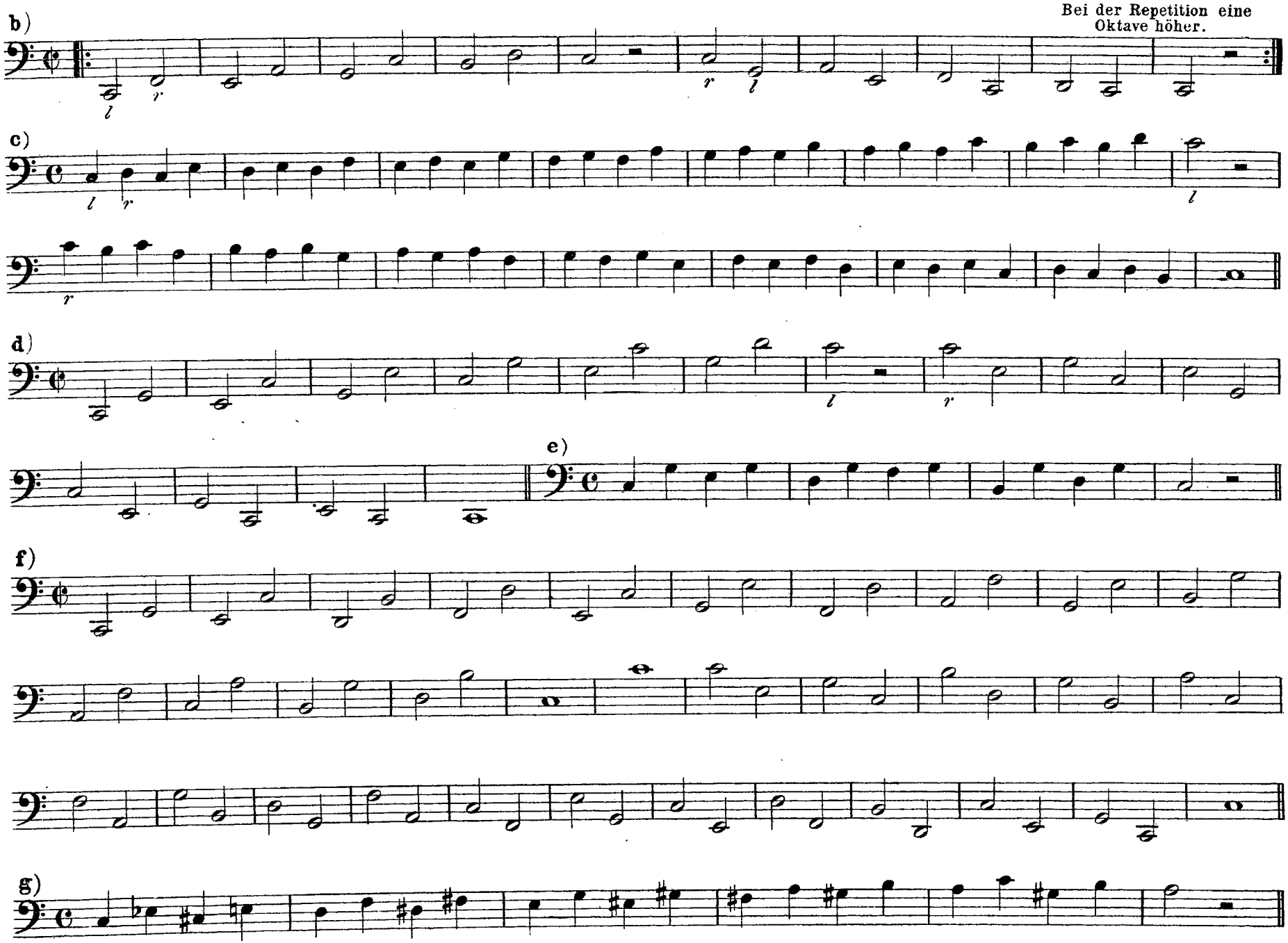
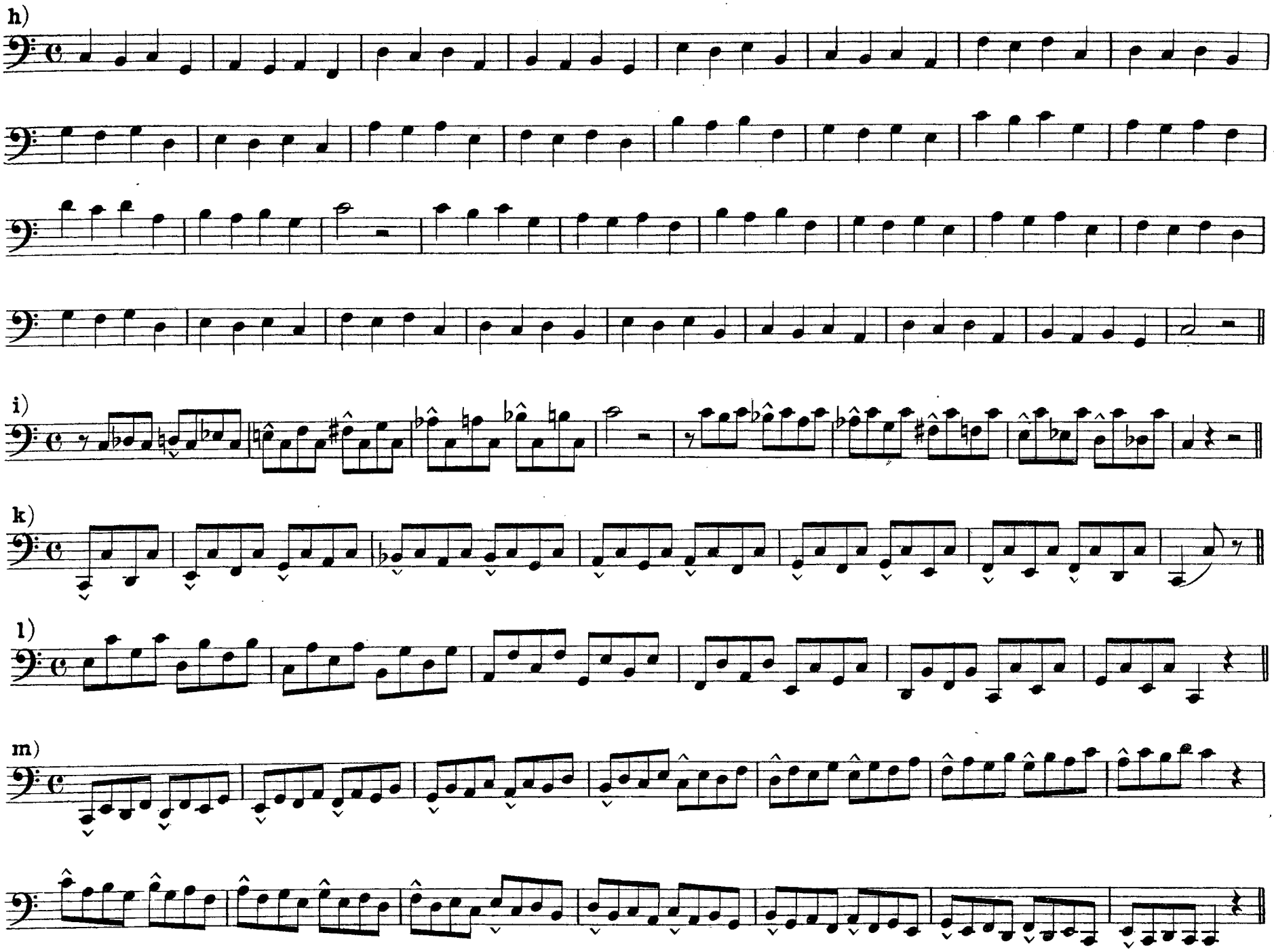


87.

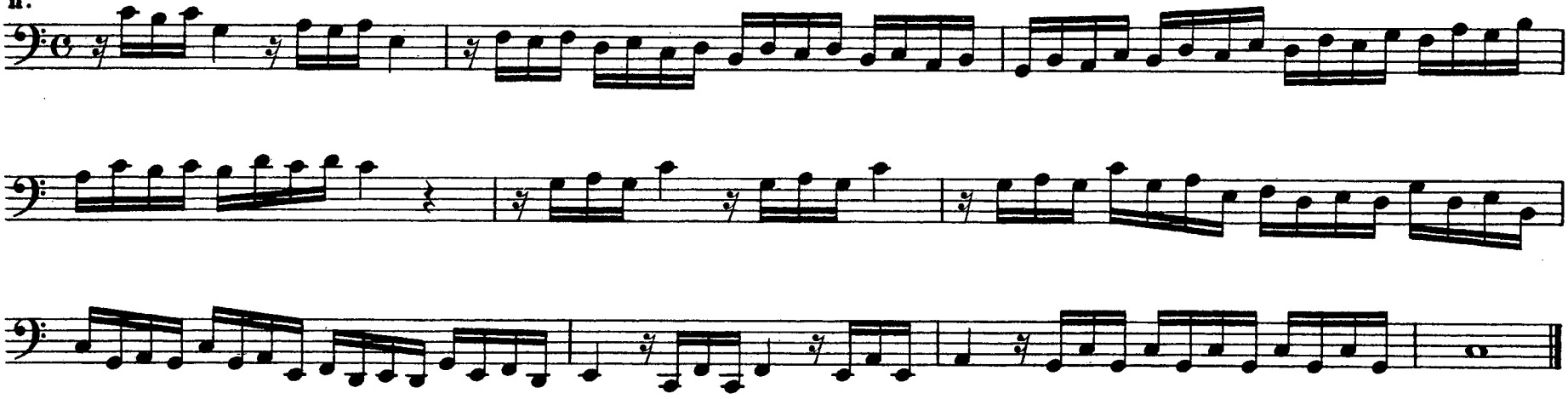


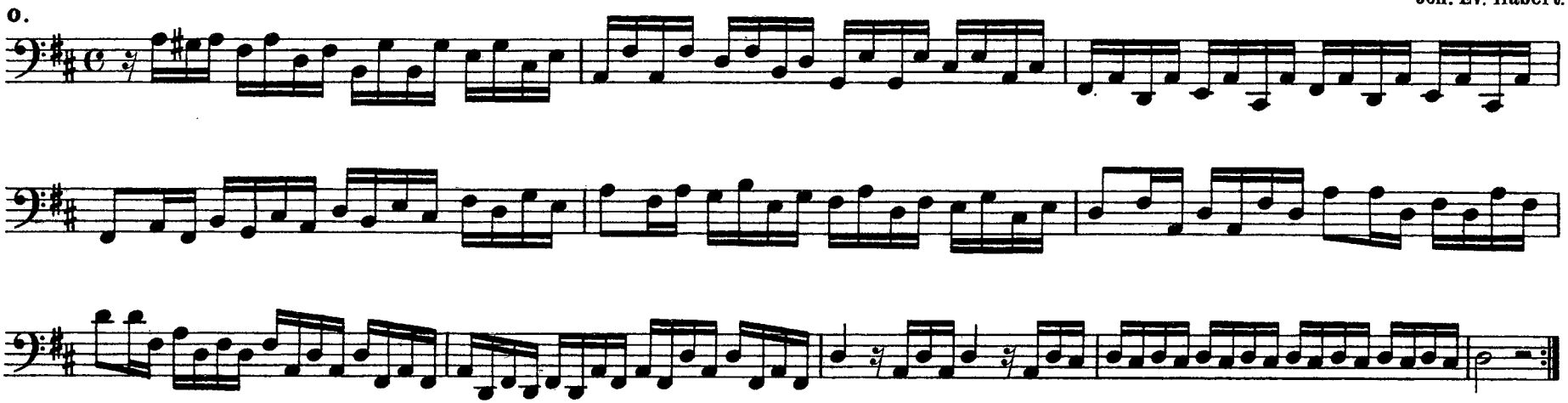
Trio für 2 Manuale und Pedal.

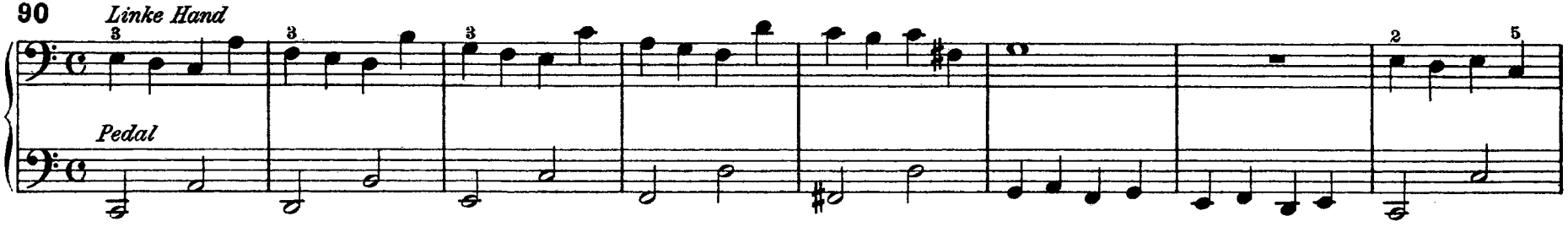
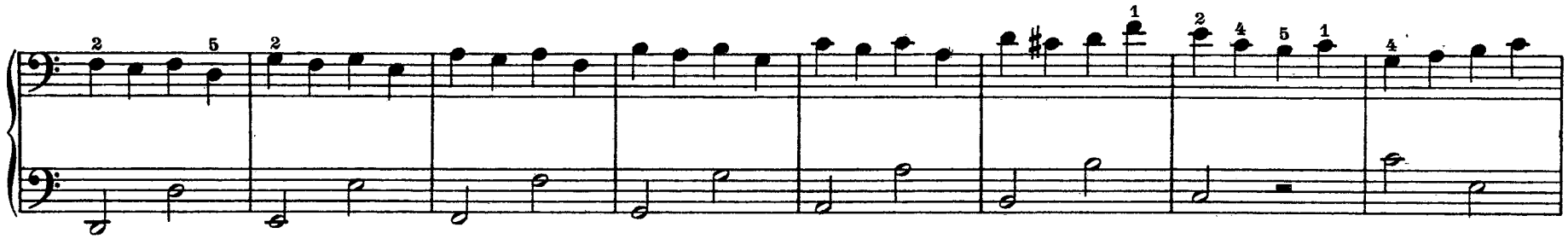
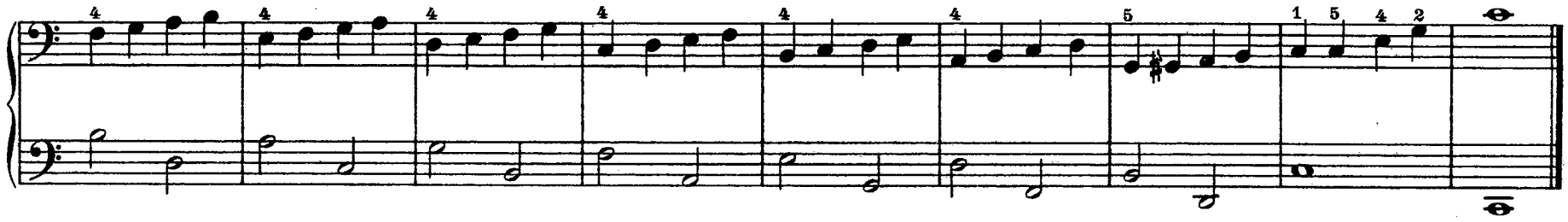
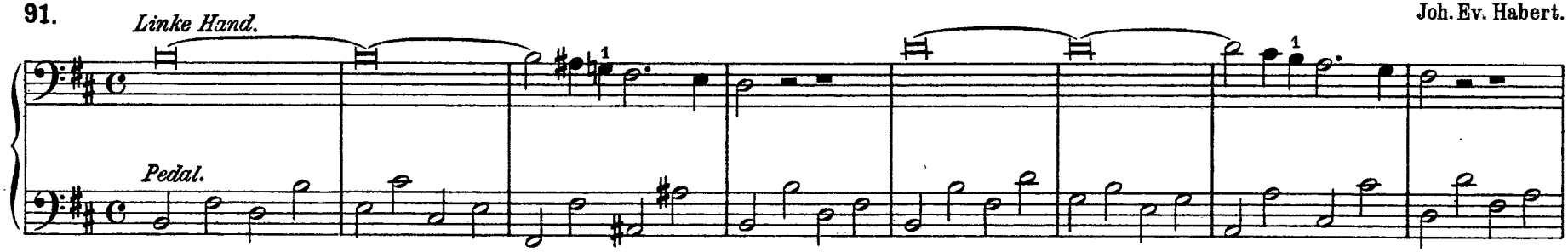
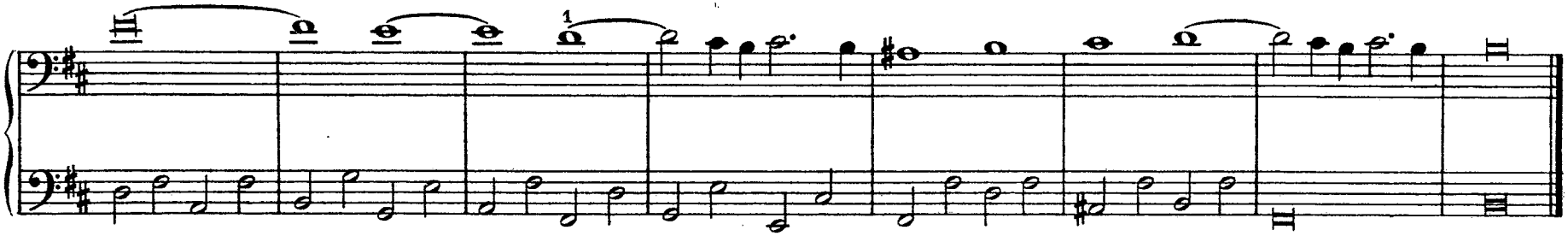
88.

§ 2. Wechselnde Füsse, ganzer Pedalumfang, grössere Sprünge.

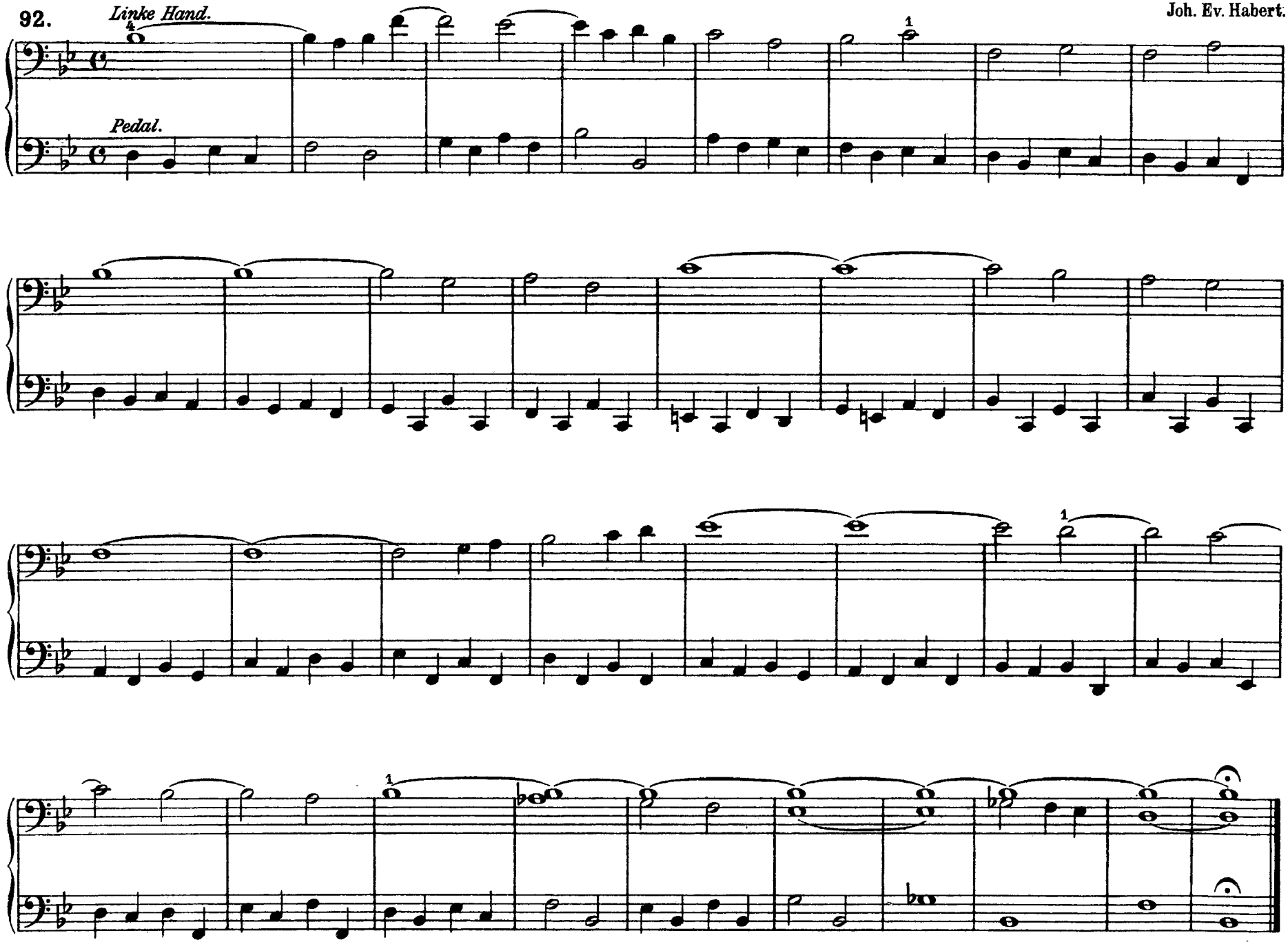
89. a) (Diese und die folgenden Übungen auch nach Cis, D, Es, E transponieren.)

b)
Bei der Repetition eine Oktave höher.
c)
d)
e)
f)
g)

h)
i)
k)
l)
m)

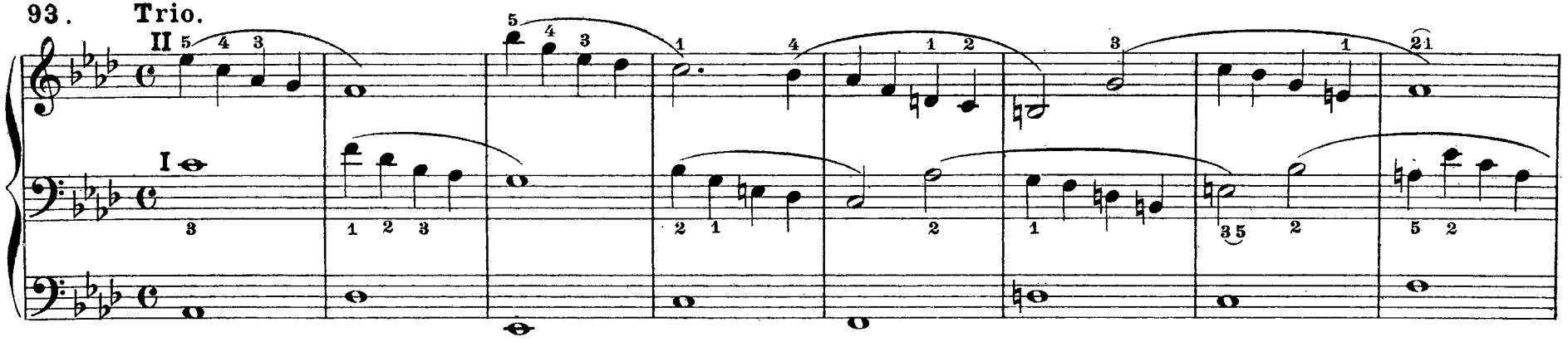
n.

Joh. Ev. Habert (1833-1896).

o.

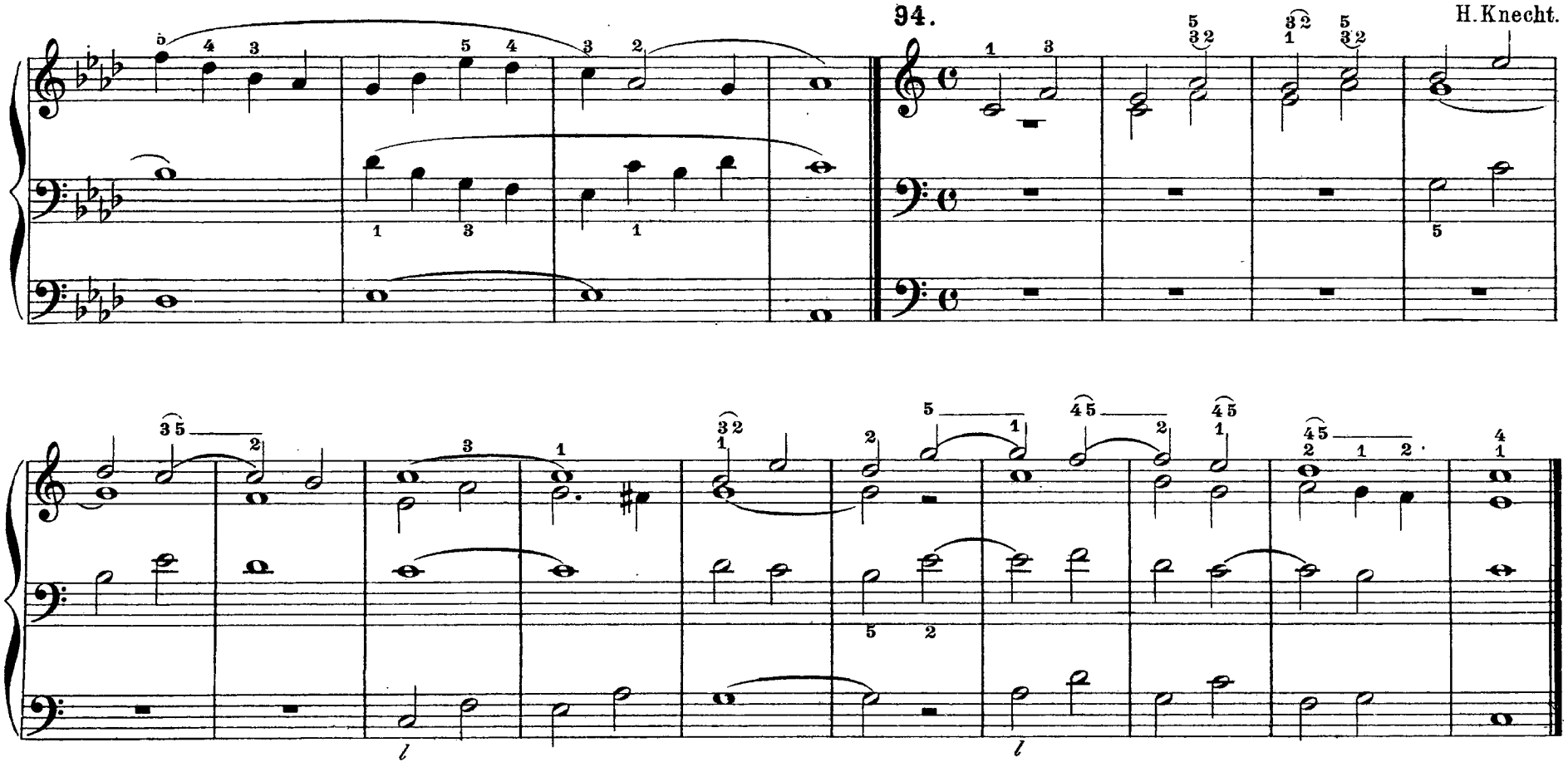
Joh. Ev. Habert.

90 *Linke Hand*

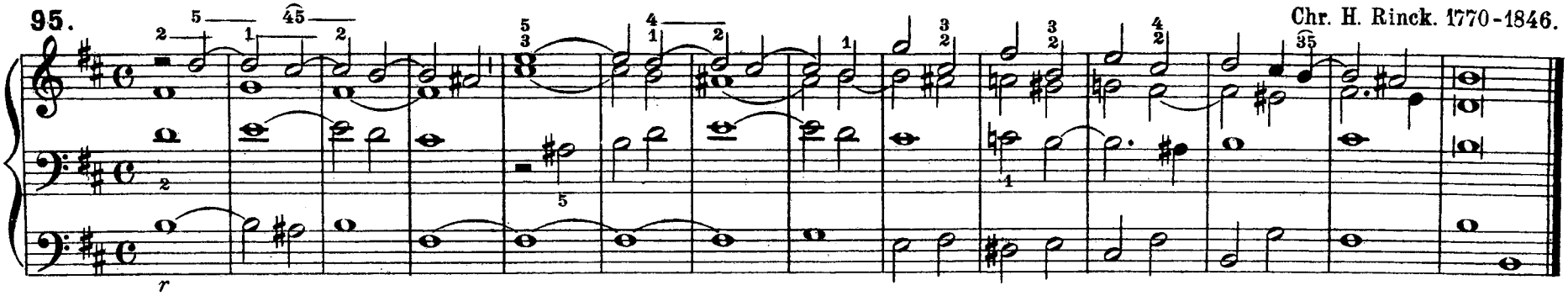
Pedal

91. *Linke Hand.* Joh. Ev. Habert.

92. *Linke Hand.* *Pedal.*

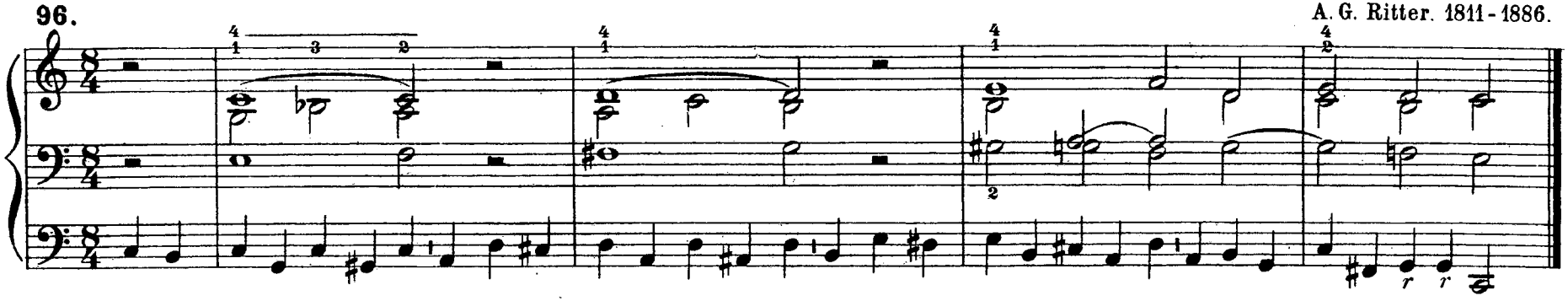
Joh. Ev. Habert.

93. Trio.

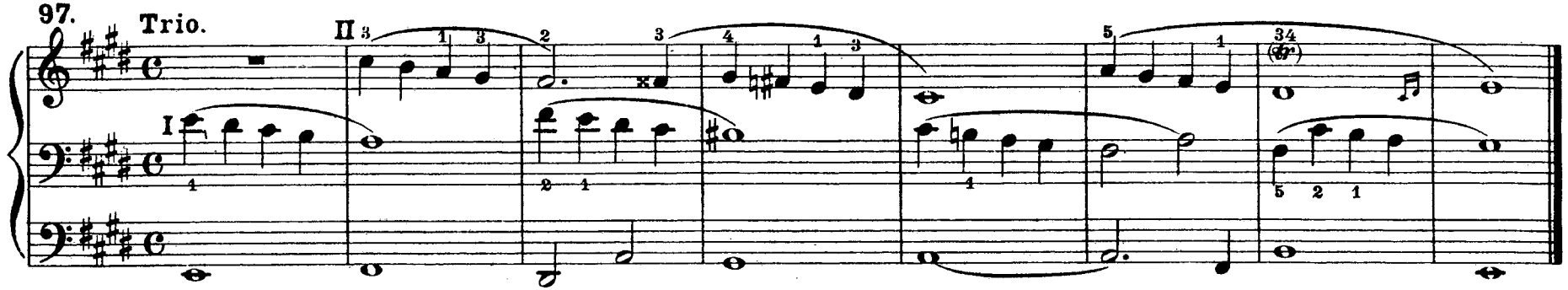


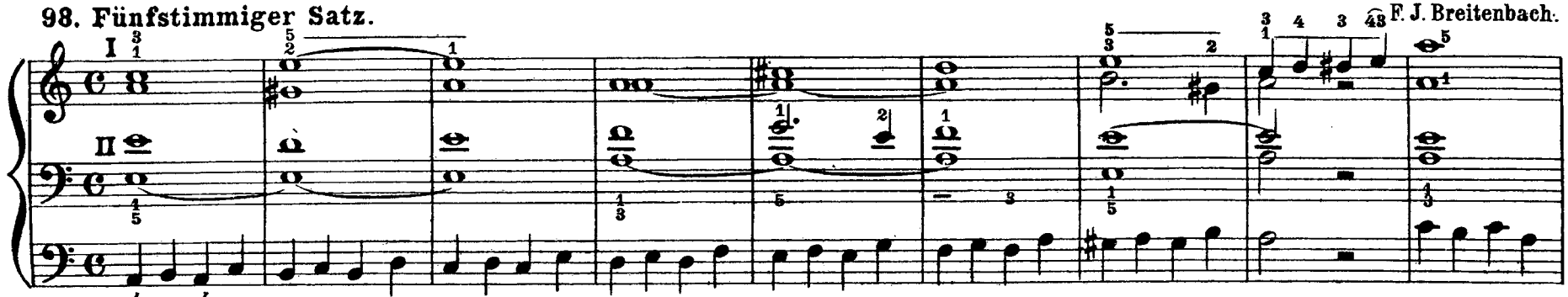
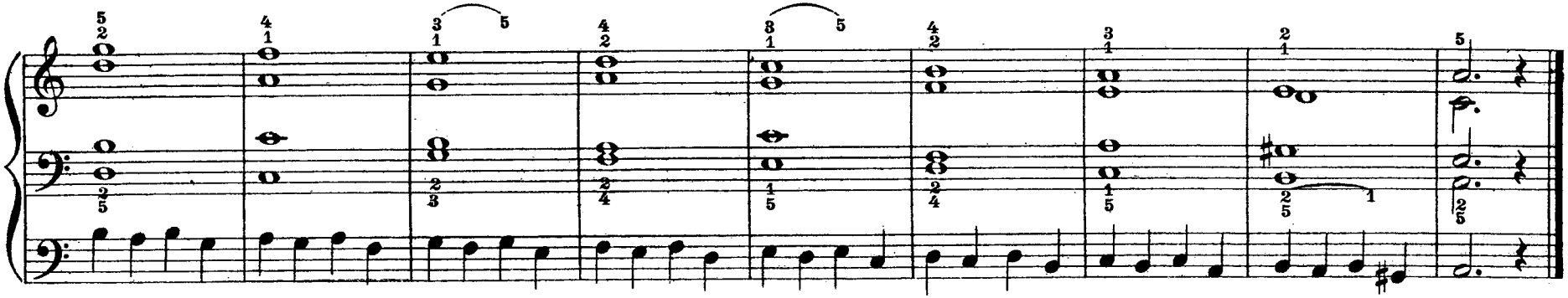
94.

H. Knecht.

95. Chr. H. Rinck. 1770-1846.

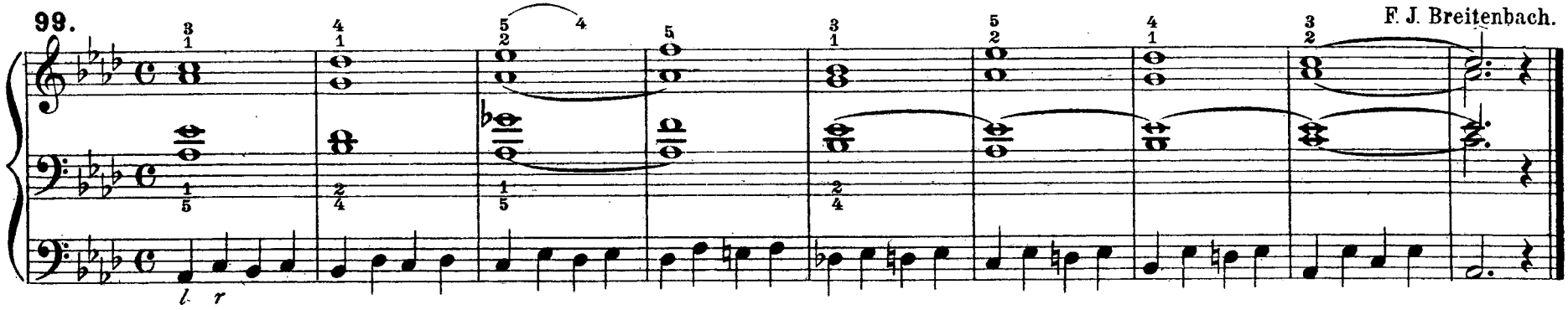


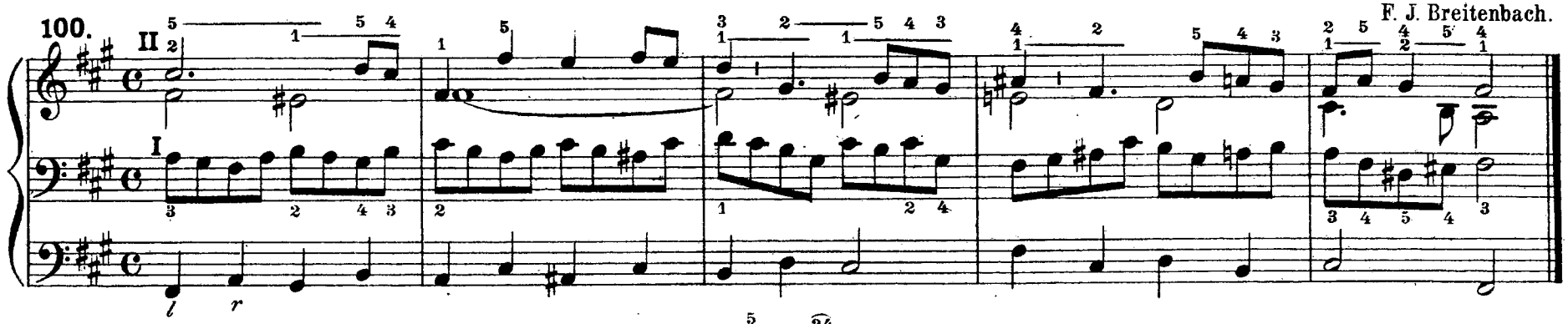
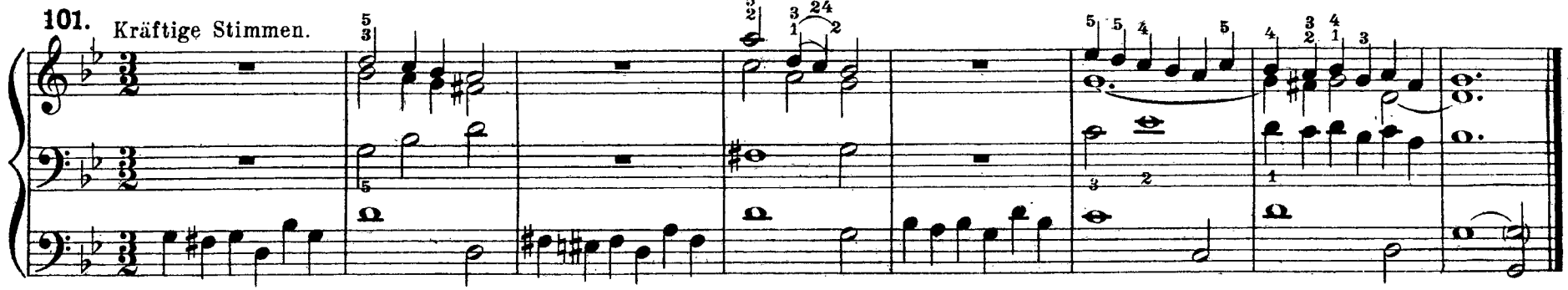
96. A. G. Ritter. 1811-1886.

97. Trio.



98. Fünfstimmiger Satz. F. J. Breitenbach.



99. F. J. Breitenbach.

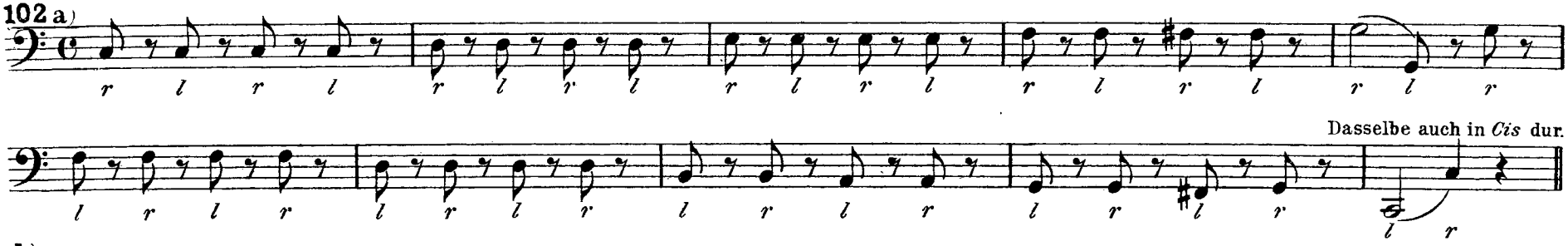


100. F. J. Breitenbach.

101. Kräftige Stimmen.

Die Pedalpartie ist auch eine Oktave tiefer zu üben.

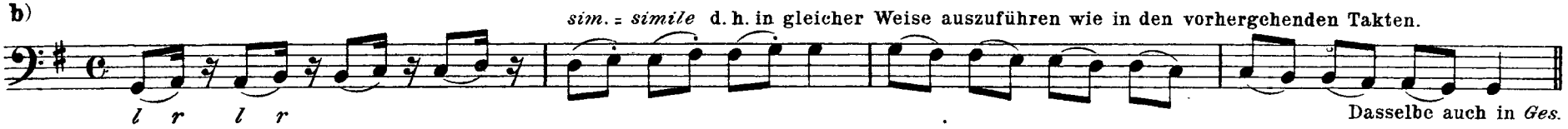
§ 3. Der laute und stille Fusswechsel.

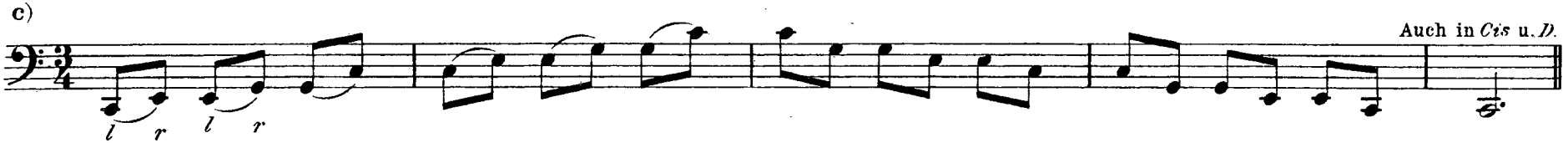
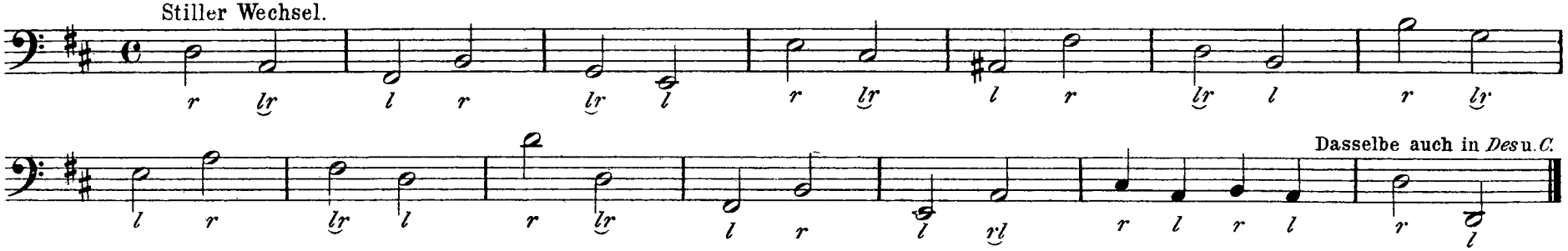
auf derselben Taste kommt im Pedalspiel ziemlich oft in Anwendung. Beim lauten Wechsel ist der erste Ton etwas zu verkürzen, so dass zwischen ihm und seiner Wiederholung eine kleine Pause entsteht. Der stille Wechsel hat natürlich unhörbar zu geschehen, was besonders auf Obertasten eingehende Uebung erheischt. In beiden Fällen wird in der Regel der ablösende Fuss über den anderen gesetzt. Bei den Untertasten jedoch schiebt sich in der tiefsten Pedalgegend der linke unter den rechten und setzt sich der rechte über den linken, während in der höchsten Pedalgegend sich der rechte unter den linken schiebt und der linke über den rechten Fuss setzt.

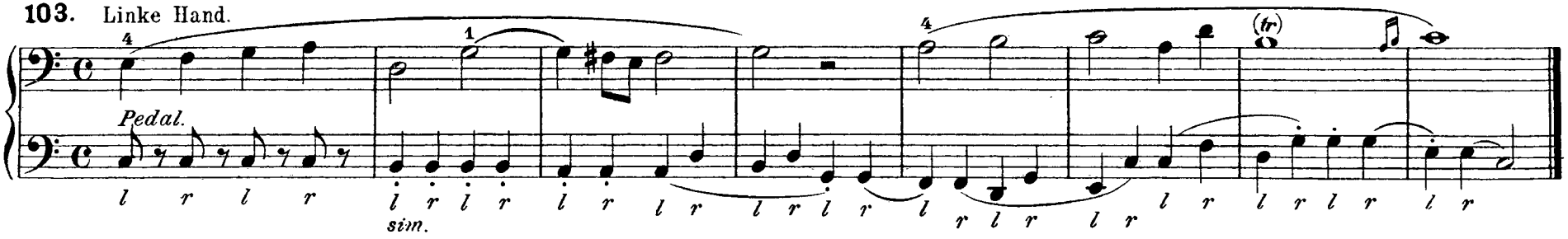
102 a)



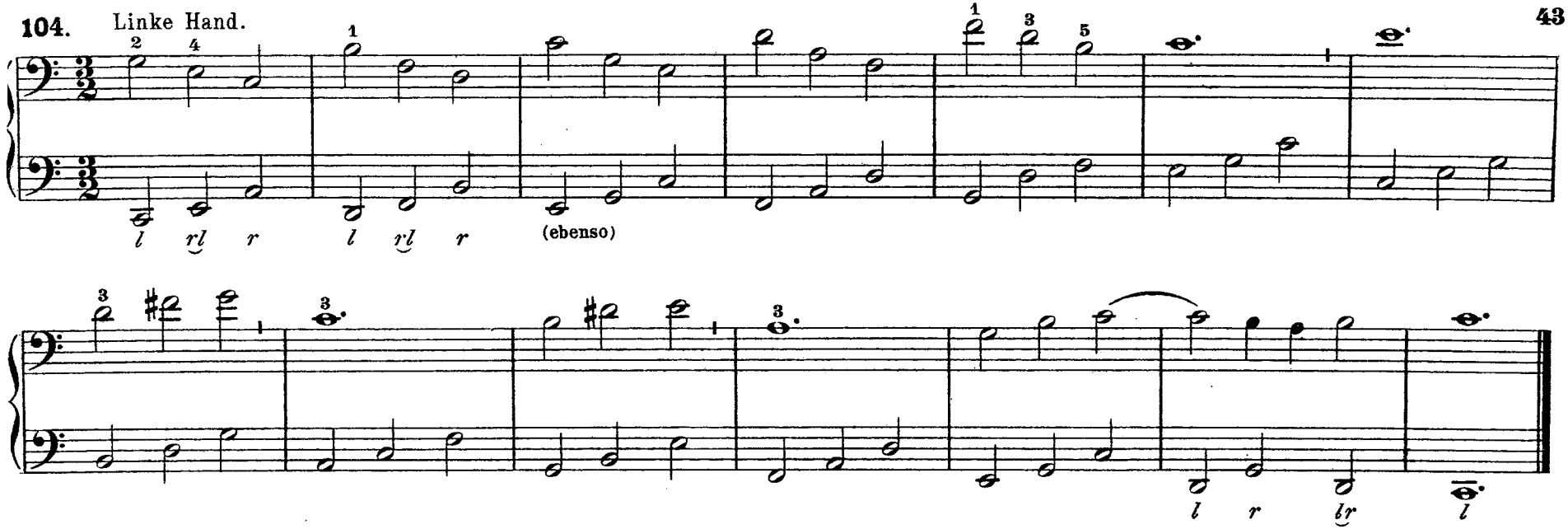
b)

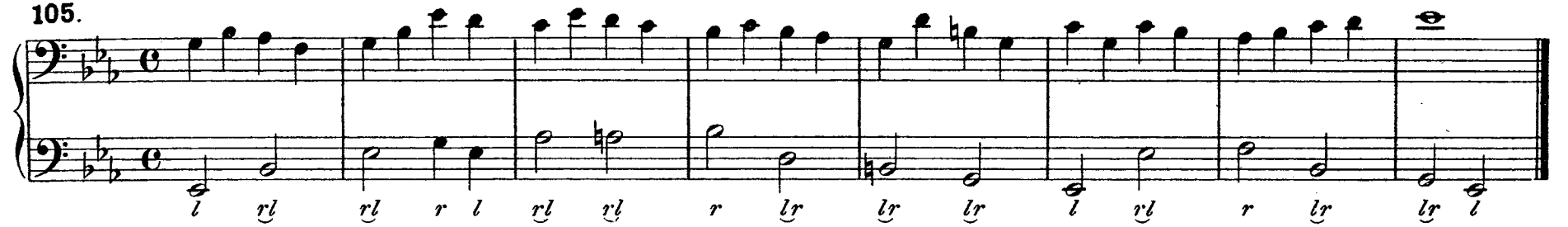


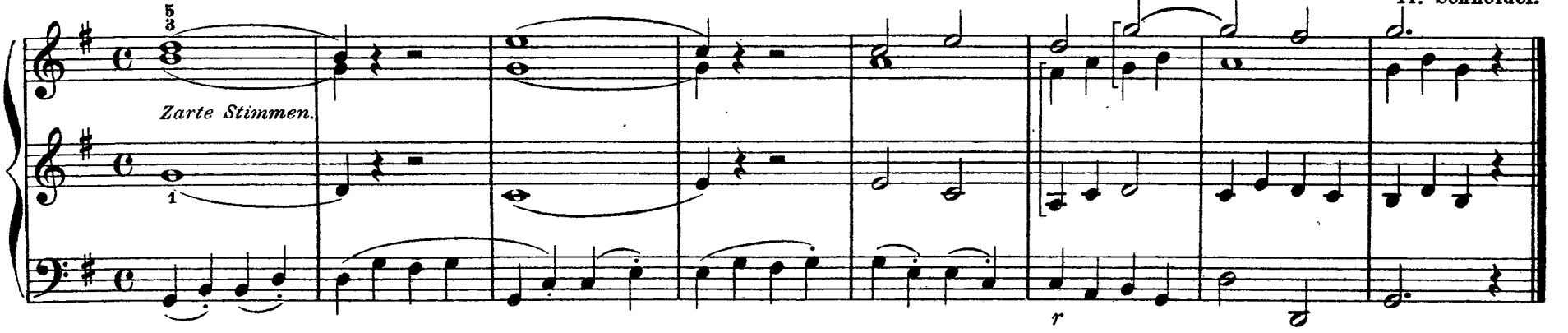
c)

Stiller Wechsel.

103. Linke Hand.

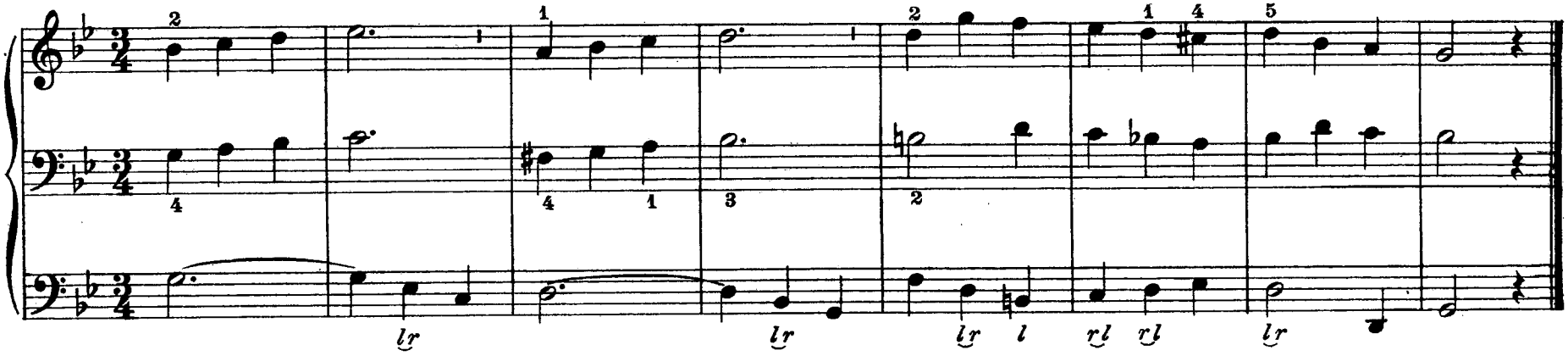


104. Linke Hand.



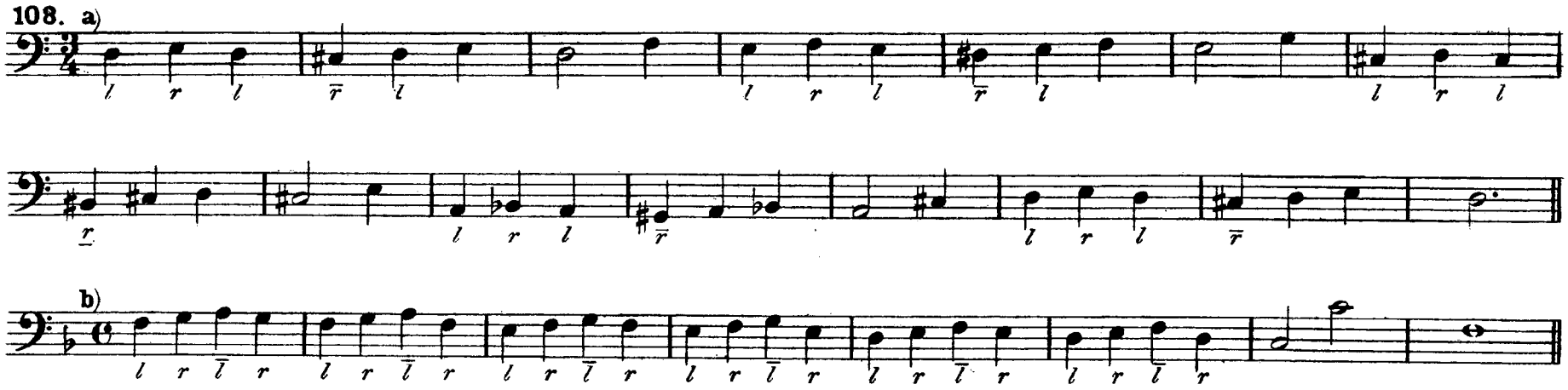
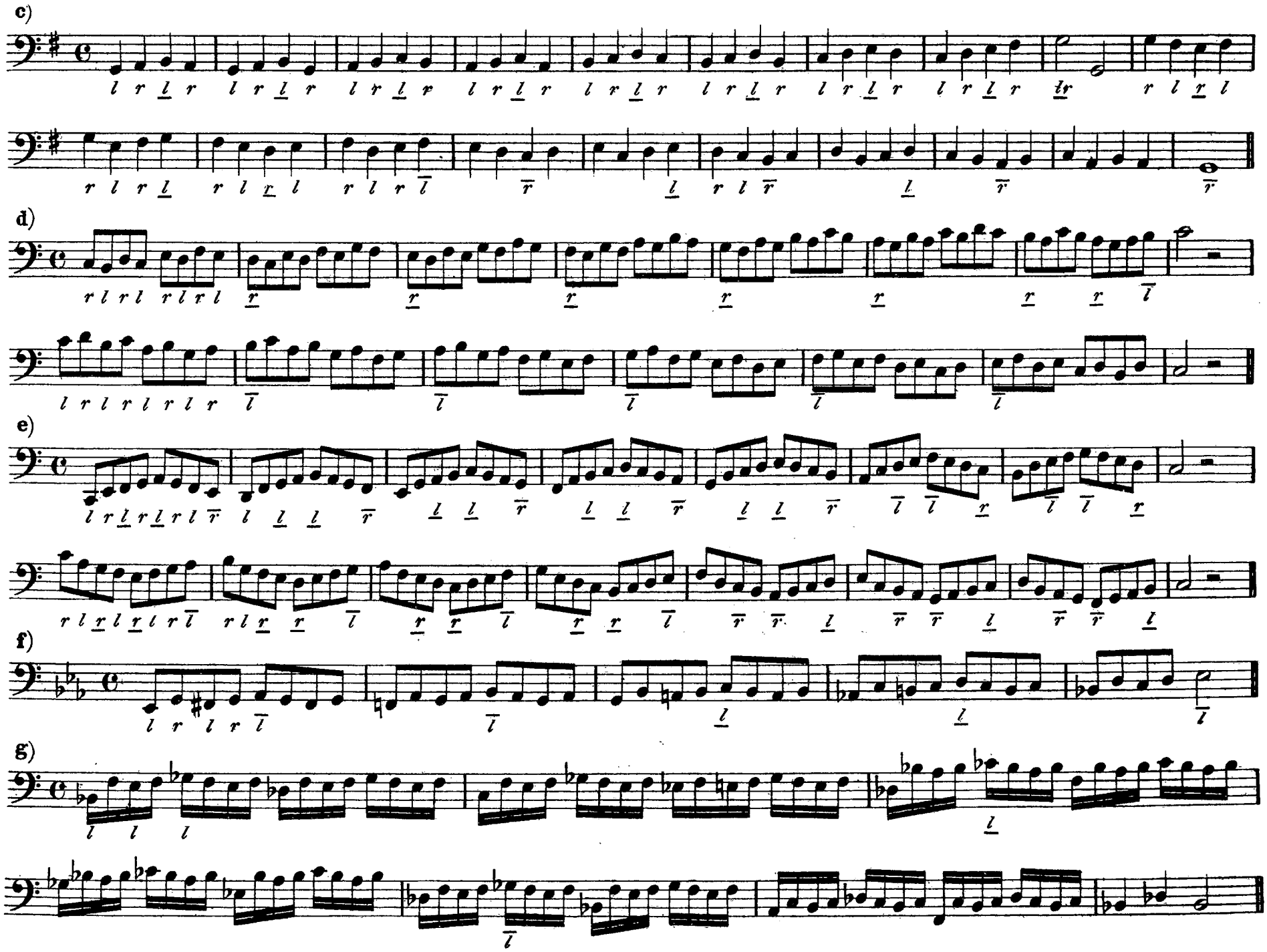
105.

106. *Andantino.*

Fr. Schneider.

107. Fr. Schneider.

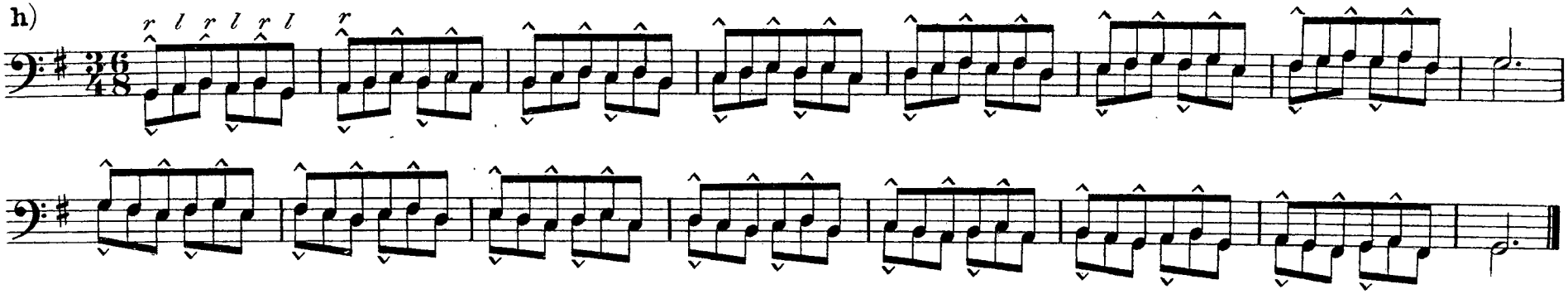


§ 4. Unter- und Übersetzen der Füsse.

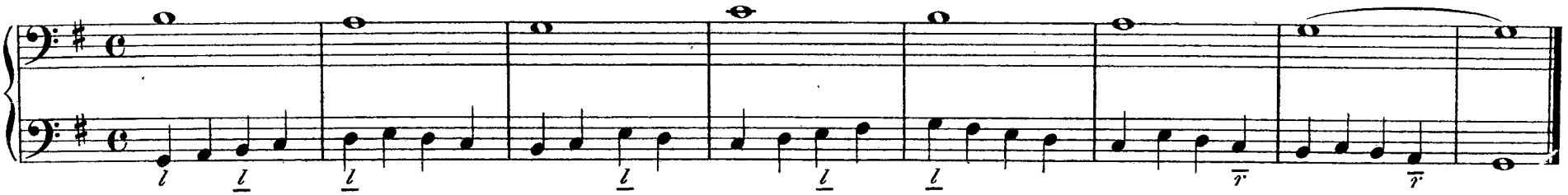
Hiebei kommt wiederum der abwechslungsweise Gebrauch des rechten und linken Fusses zur Anwendung, der überhaupt Regel bleibt, so lange nicht zwingende Gründe eine andere Applikatur fordern. Von Untertasten zu Obertasten hin findet nur Übersetzen, niemals Untersetzen statt. Im Übrigen merke man sich: In der untern Oktave ist der rechte Fuss über dem linken, es setzt also der rechte Fuss über, der linke unter; in der obern Oktave ist der linke Fuss über dem rechten, es hat also der linke Fuss zu über-, der rechte zu untersetzen. Der Anschlag geschehe stets mit der Fusspitze. Das Übersetzen wird durch – über dem Buchstaben *(r̄ l̄)*, das Untersetzen durch – unter dem Buchstaben *(r̲ l̲)* bezeichnet.

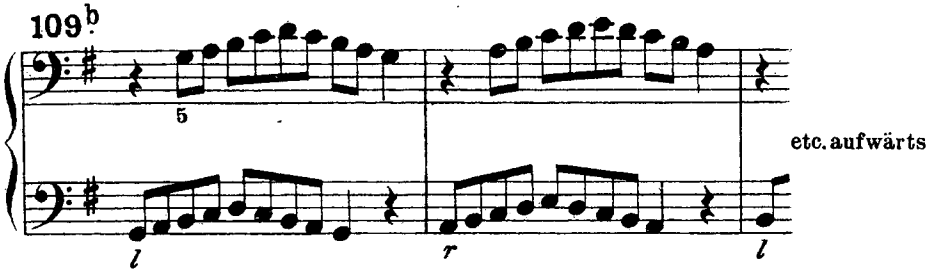
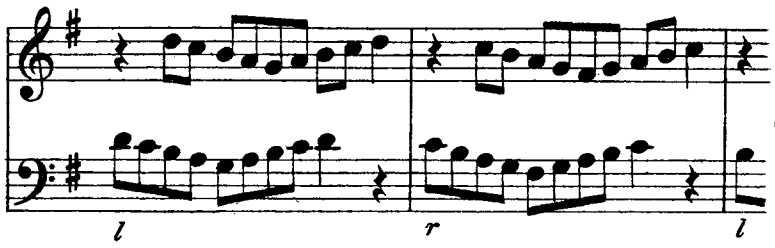
108. a)

c)
d)
e)
f)
g)

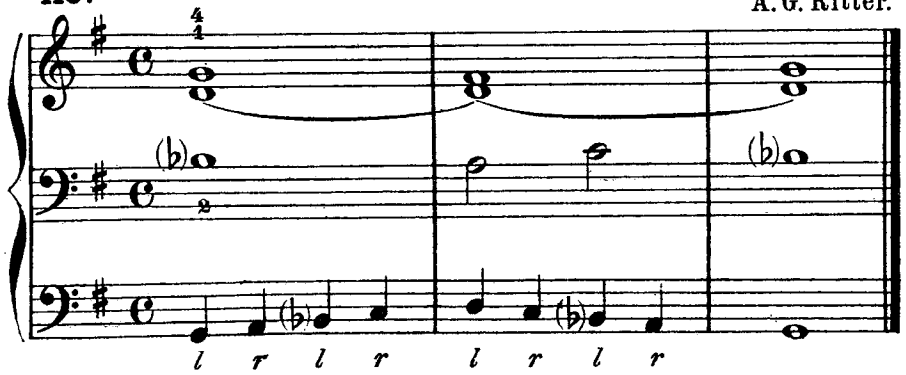
h)

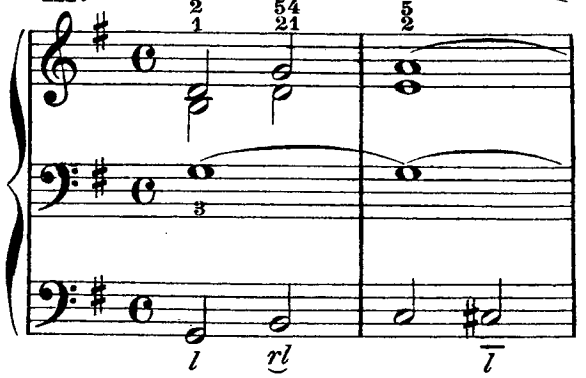
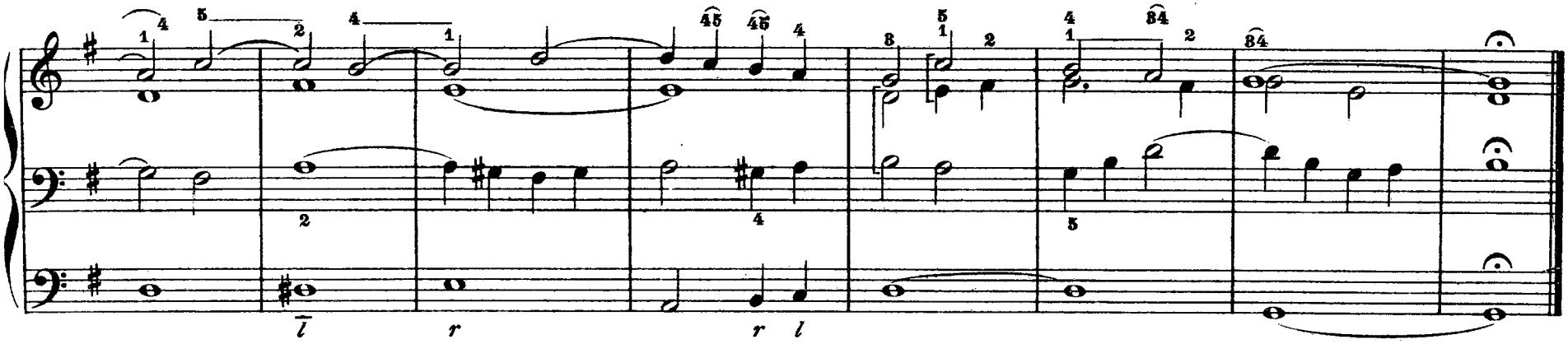


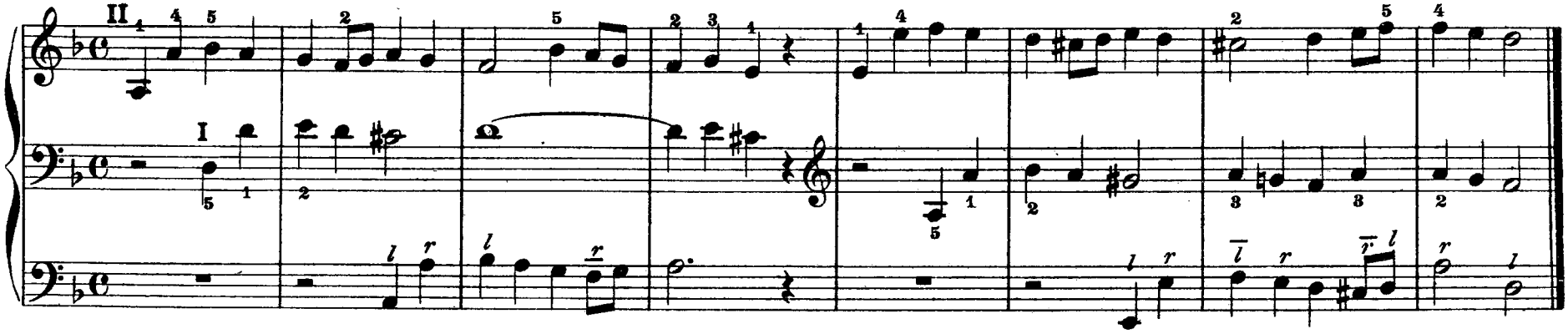
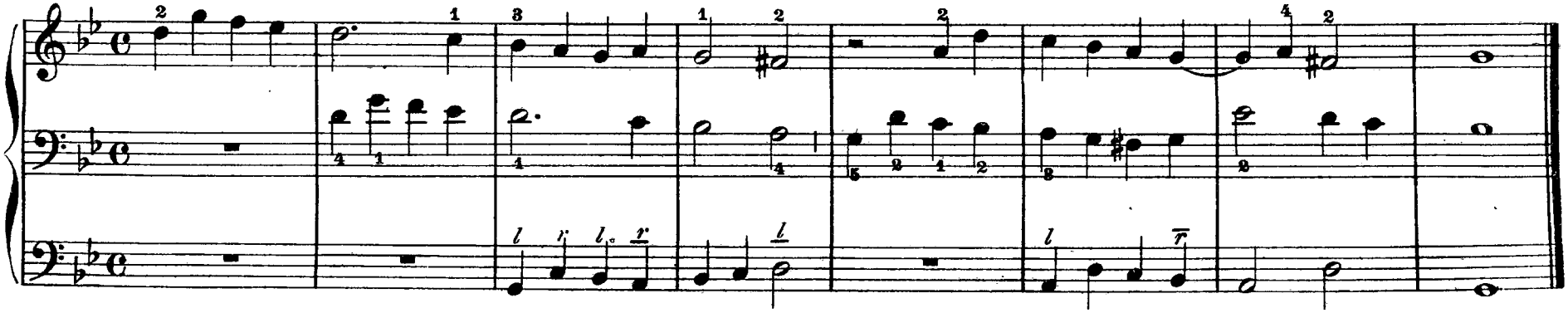
109a. Linke Hand.

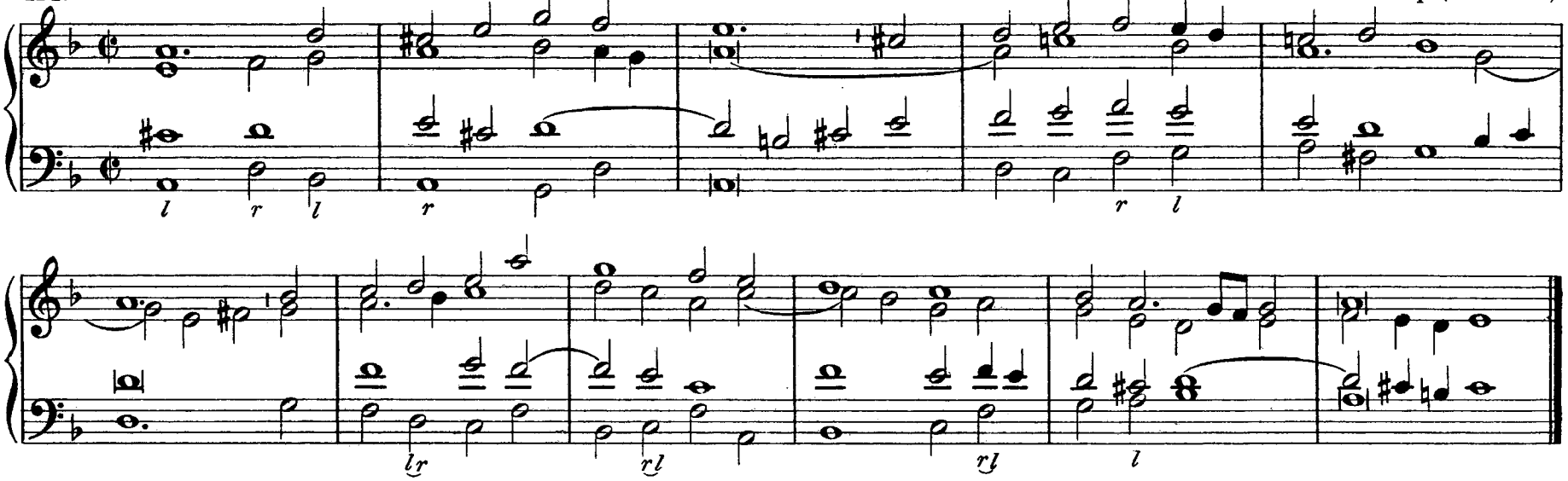
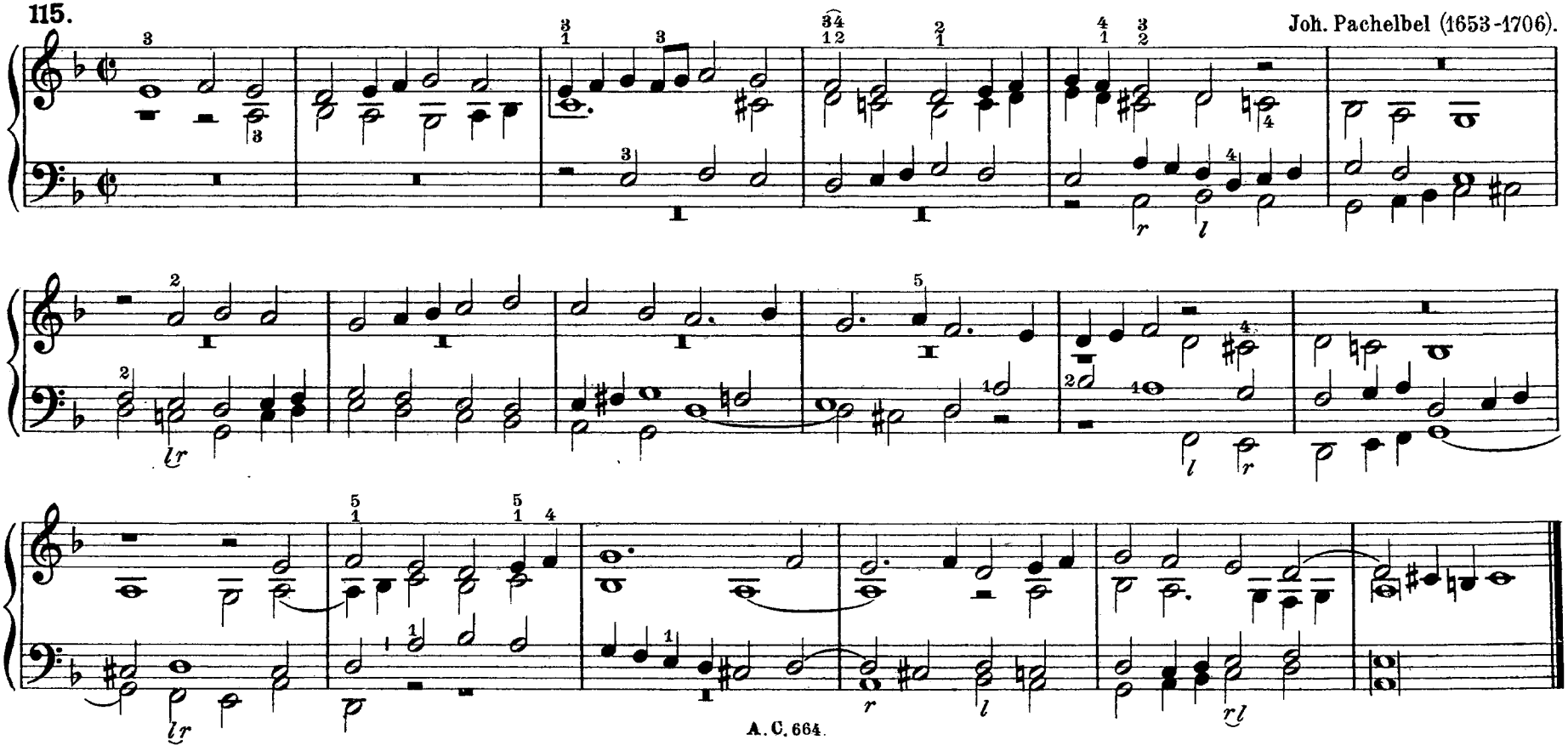
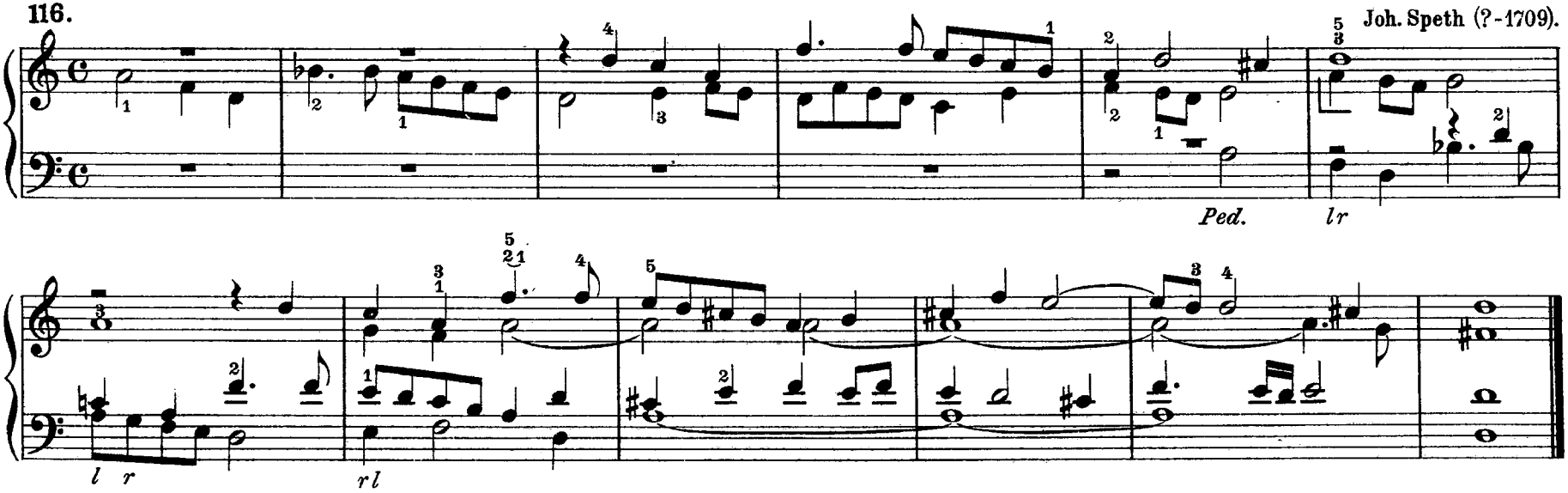
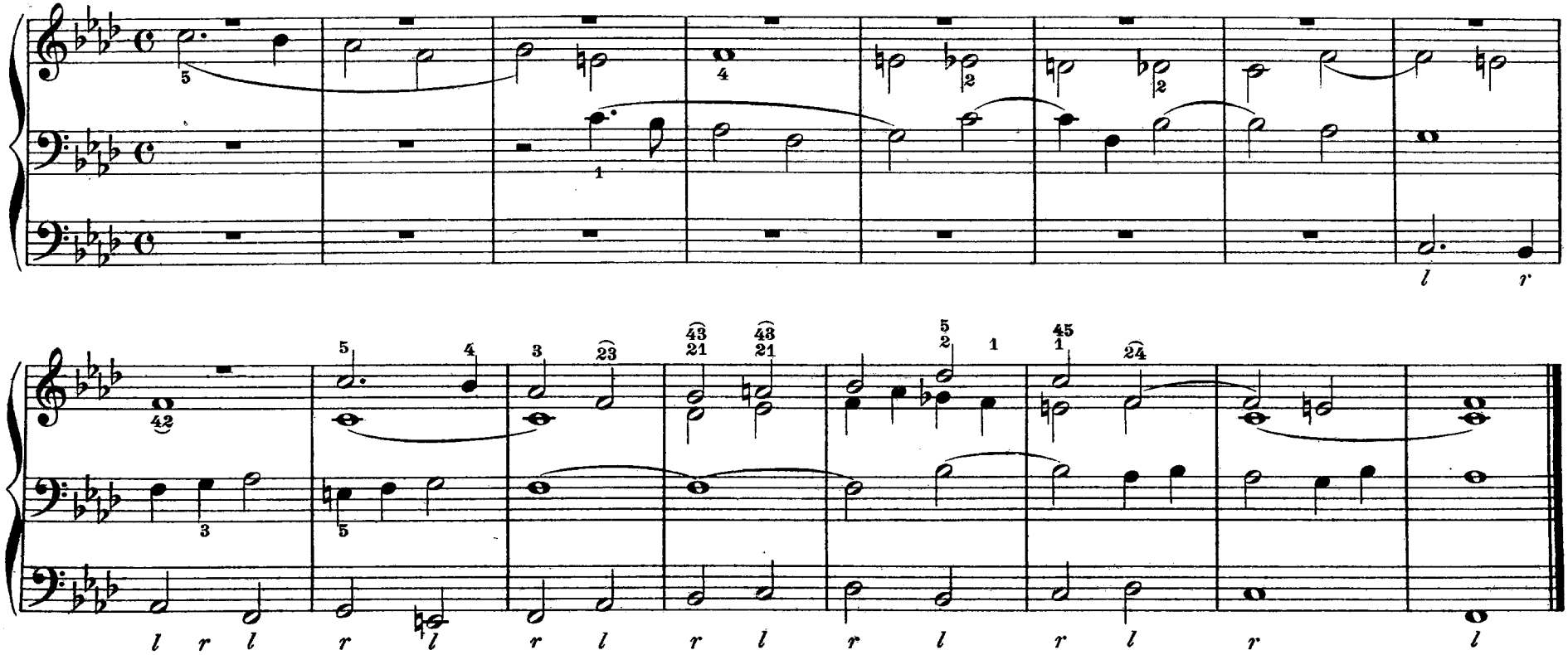


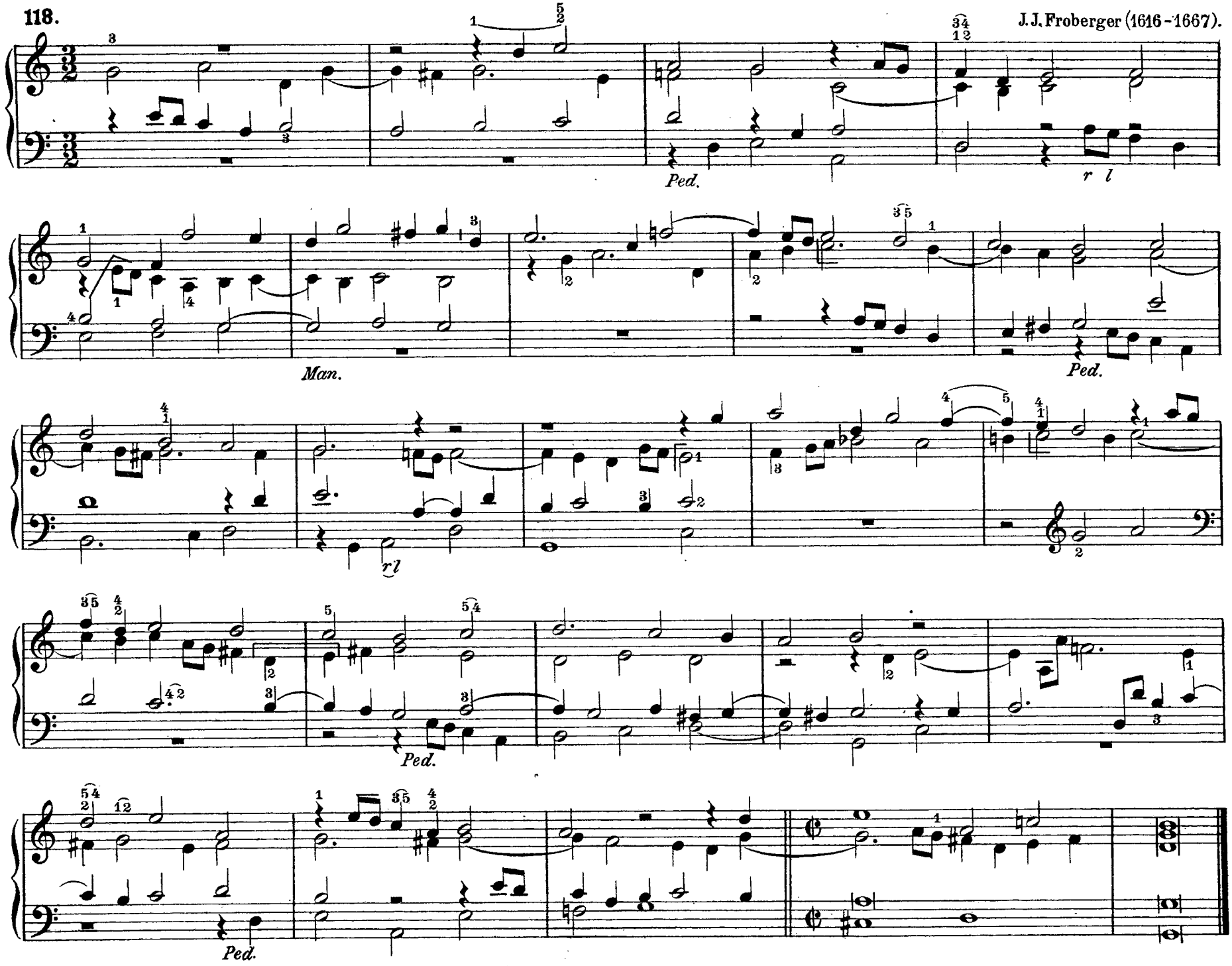
109b.

etc. aufwärts

etc. abwärts

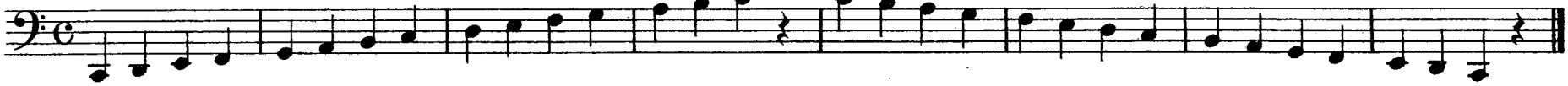
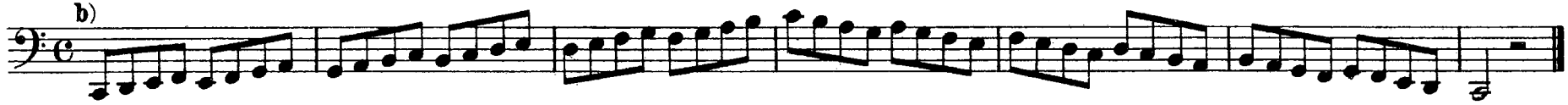
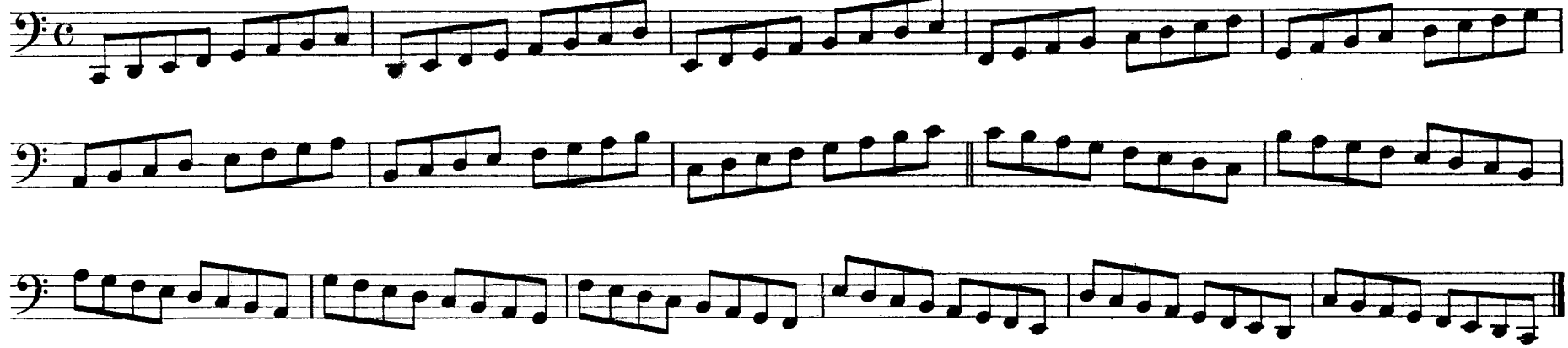
110. A. G. Ritter.

Erst in *Dur*, dann in *Moll* zu üben.

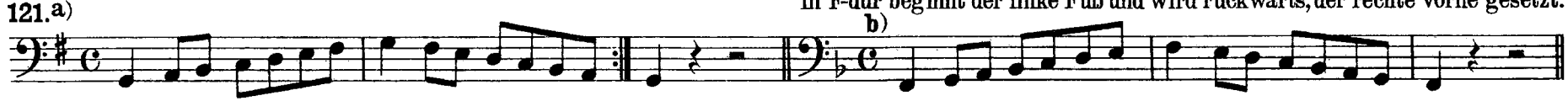
111. D. H. Engel.



112. Trio.

113. Trio.

Fünf Tonsätze alter Meister zum kirchlichen Gebrauch.

114. Joh. Jeep (1582-1650).

115. Joh. Pachelbel (1653-1706).

116. Joh. Speth (?-1709).

117. **O Traurigkeit, o Herzeleid.** J. Pachelbel 1653-1706.

118.

J. J. Froberger (1616-1667).

§ 5. Die gebräuchlichsten Tonleitern im Pedal.

119. a)

b)

120.

121. a)

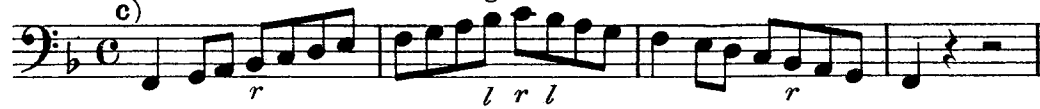
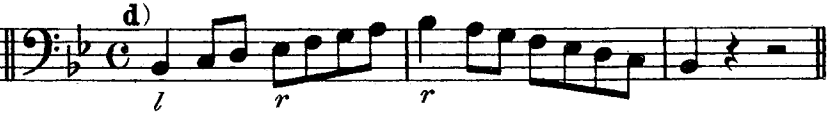
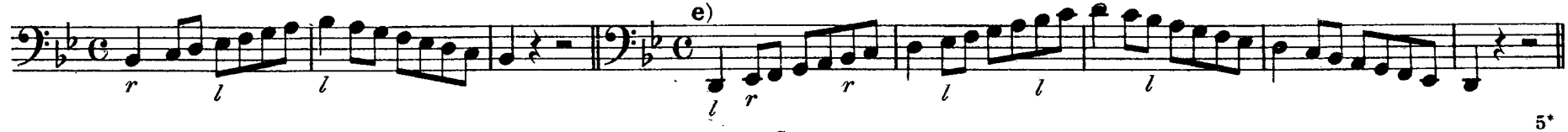
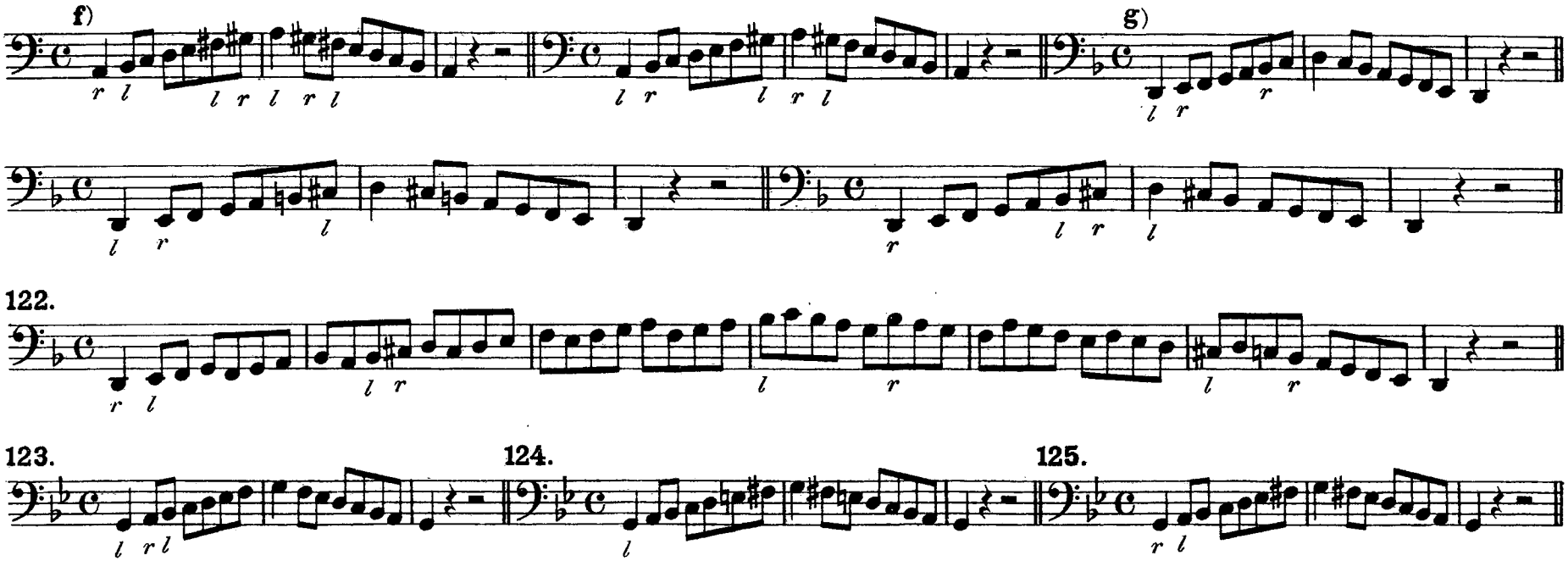


In F-dur beginnt der linke Fuß und wird rückwärts, der rechte vorne gesetzt.

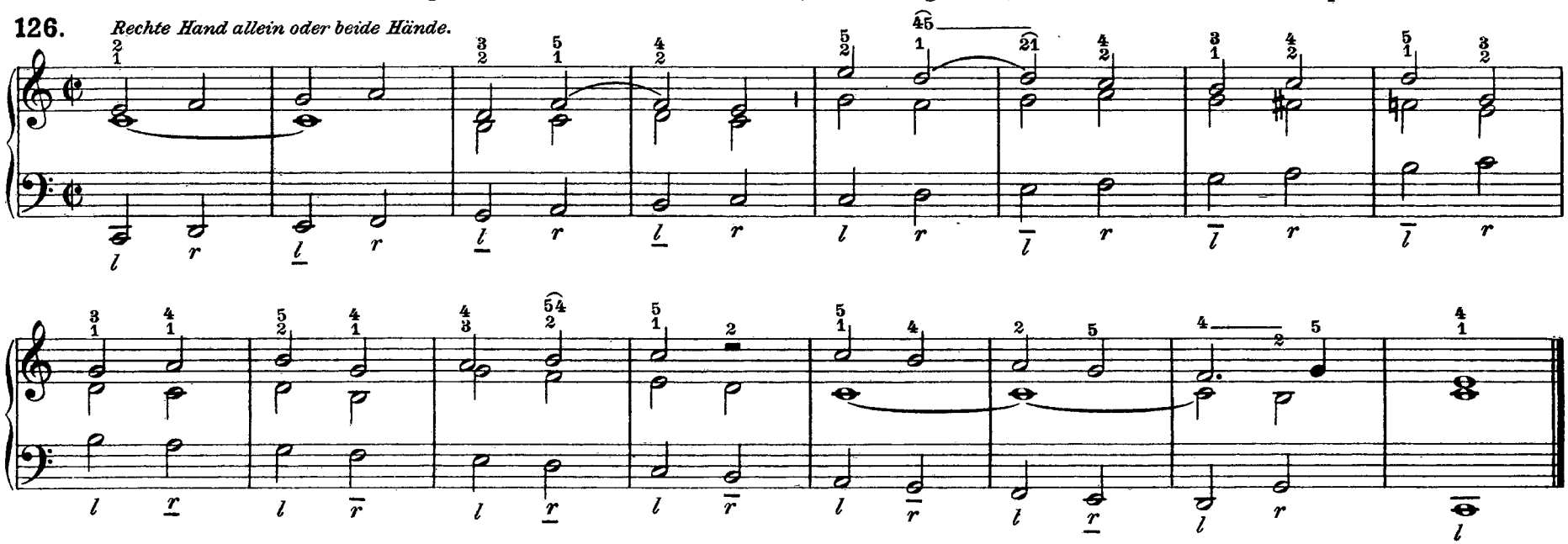
b)

Wird die Tonleiter weiter hinauf geführt, so muß wieder die Fußstellung wechseln, weil in der 2. Oktave der linke Fuß auf das b kommt. Das Wechseln der Fußstellung wird nach der Obertaste am leichtsten geschehen können.

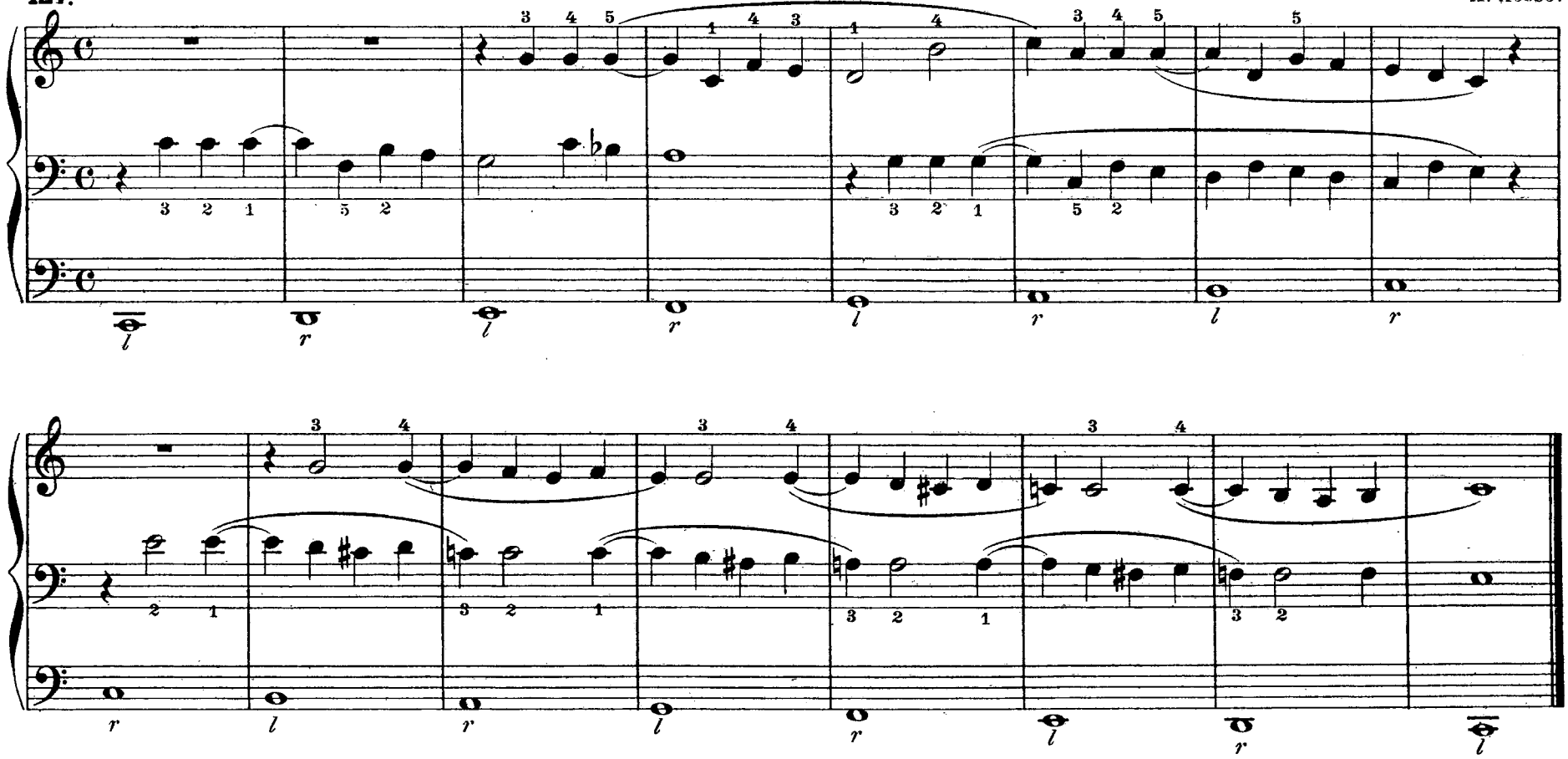
Nach dem Bisherigen wird der Schüler in den folgenden Tonleitern die Fußstellungen selbst treffen.

c)

d)

Jede Tonleiter ist vor dem Zusammenspiel mit dem Manual im Pedal allein, erst in langsamem, dann auch in schnellerem Tempo zu üben.

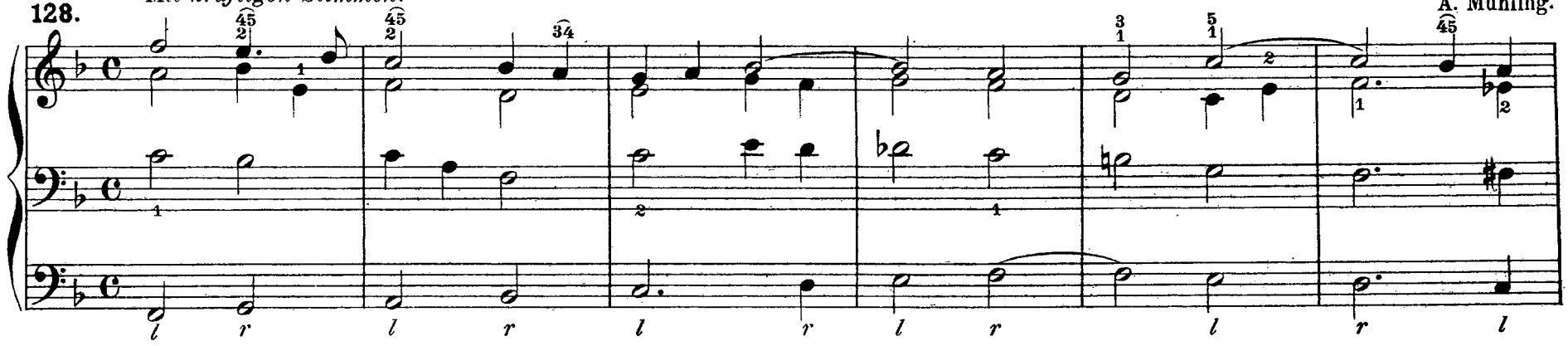
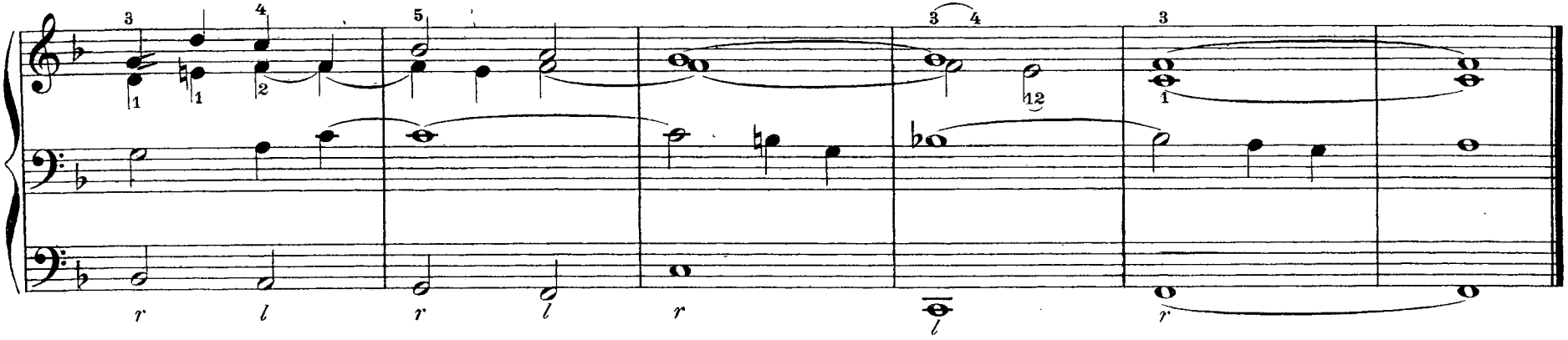
126. *Rechte Hand allein oder beide Hände.*



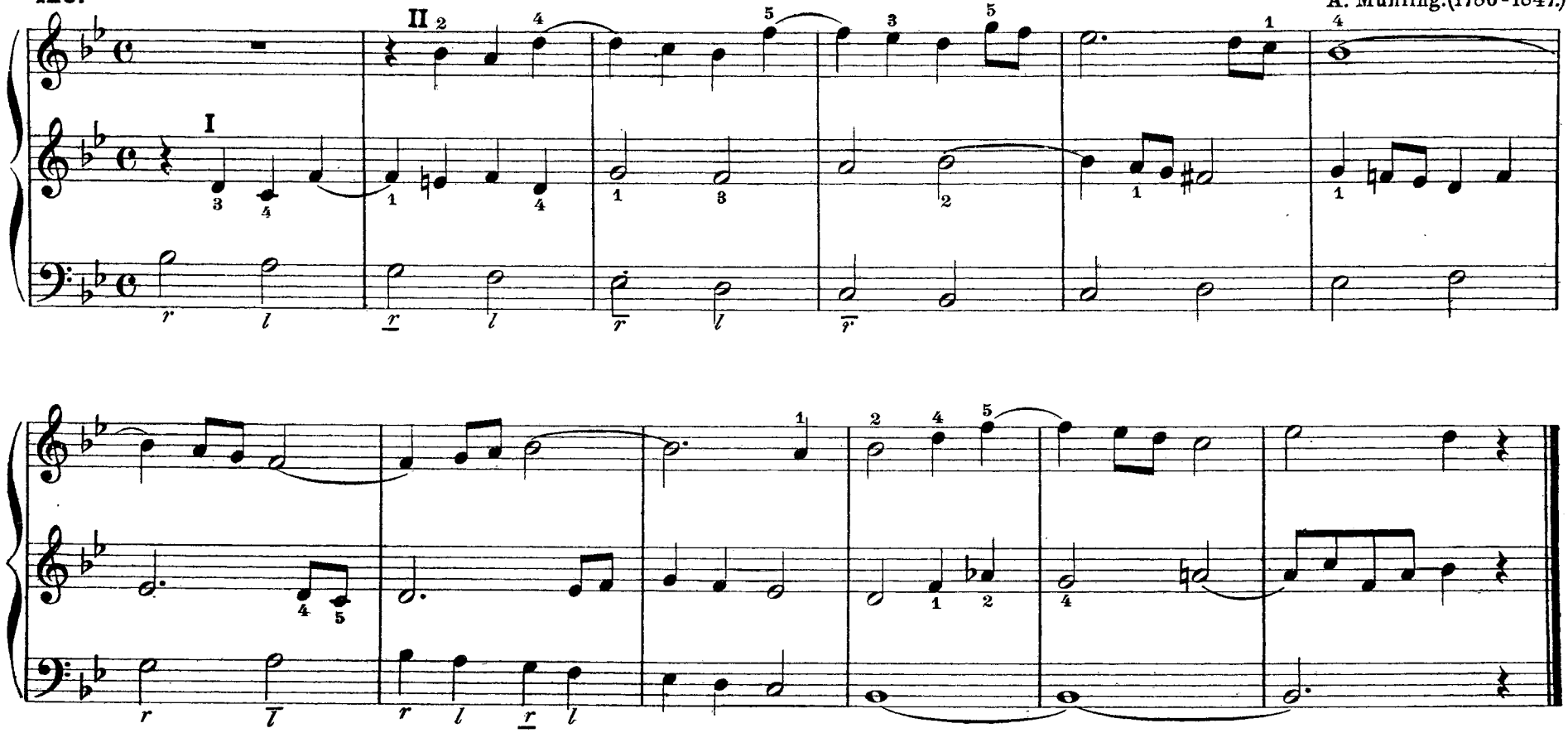
127.

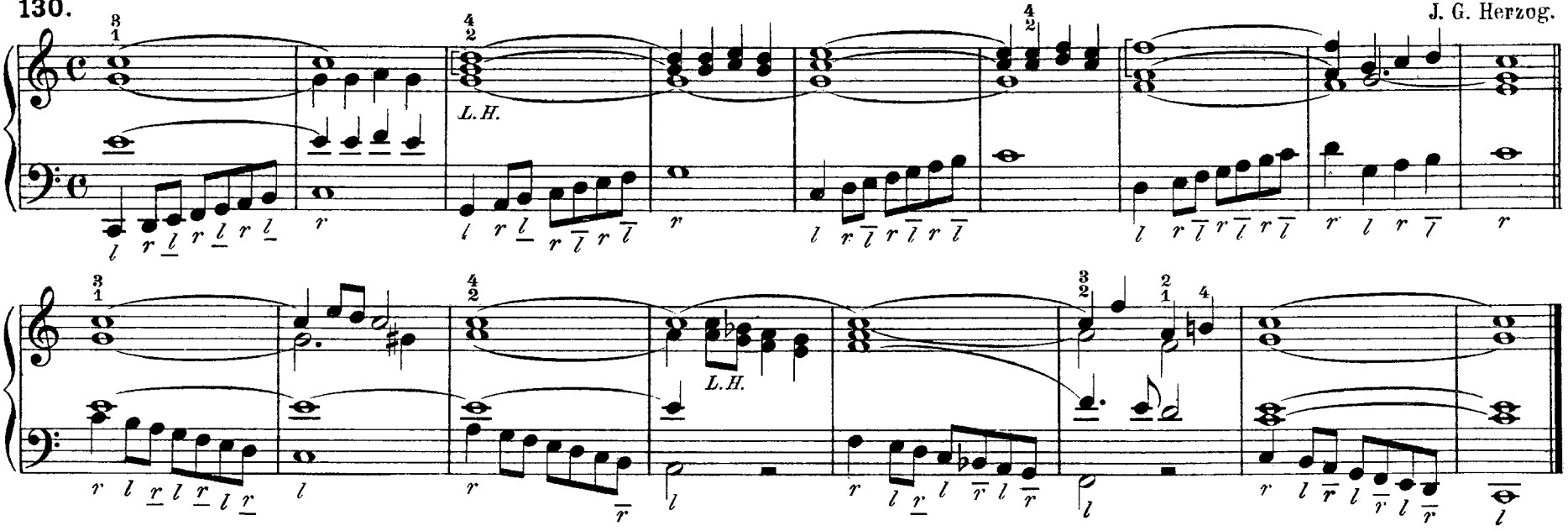
A. Hesse.

Mit kräftigen Stimmen.

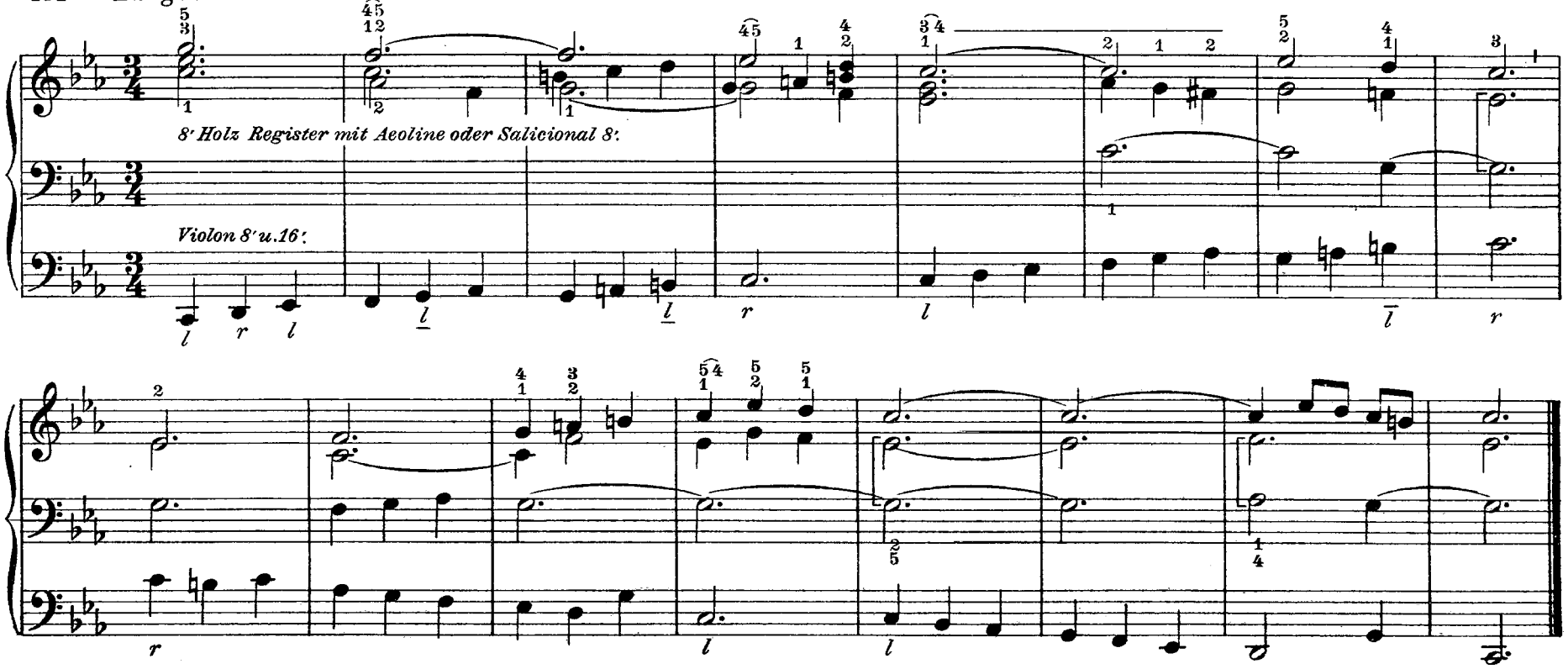
128.

A. Mühling.



129.

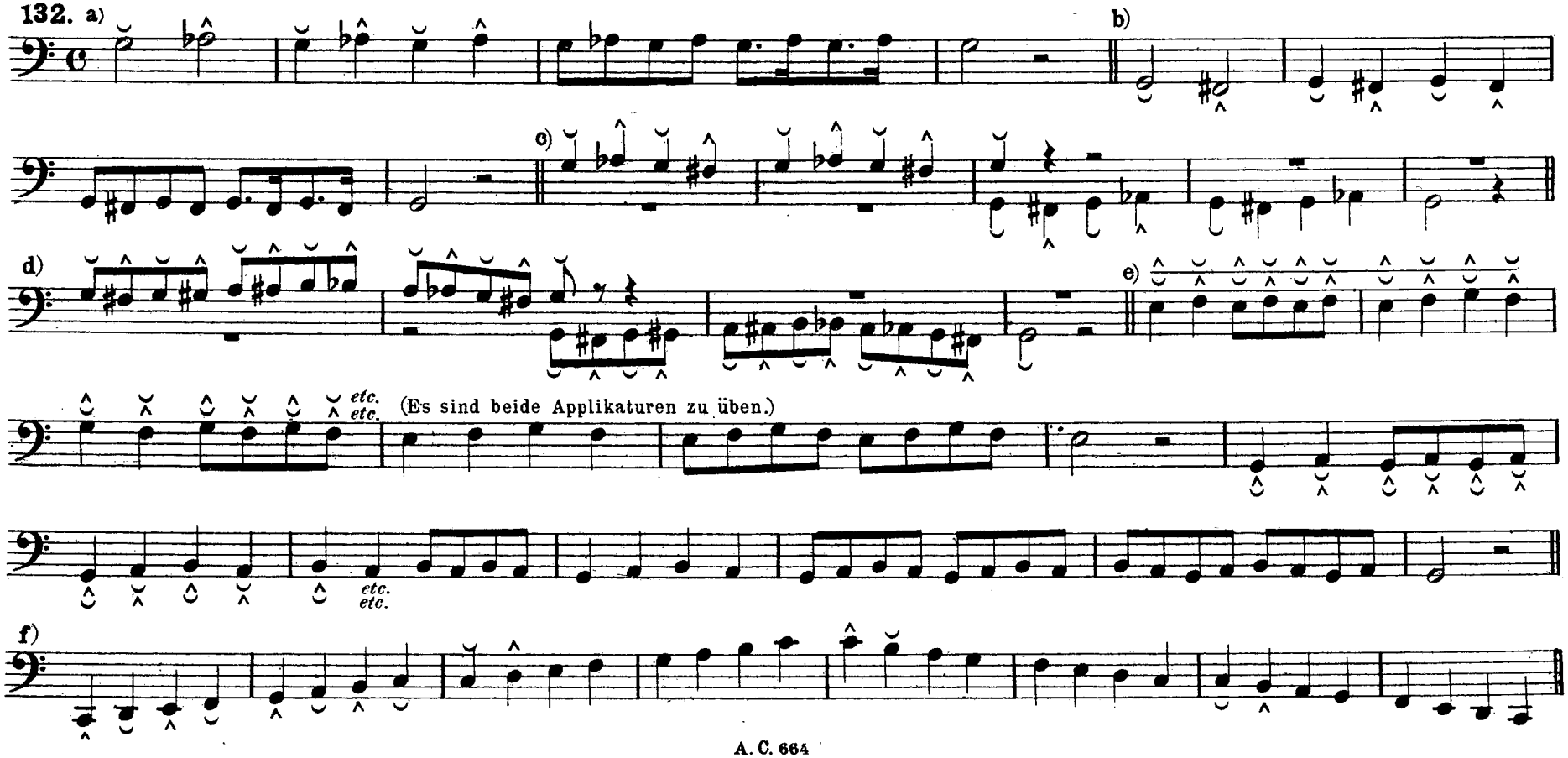
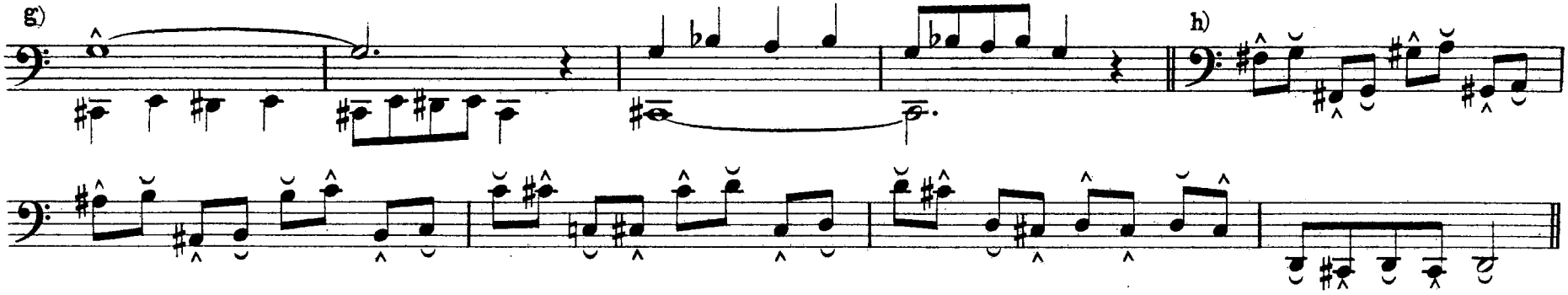
A. Mühling.(1786-1847.)

130.

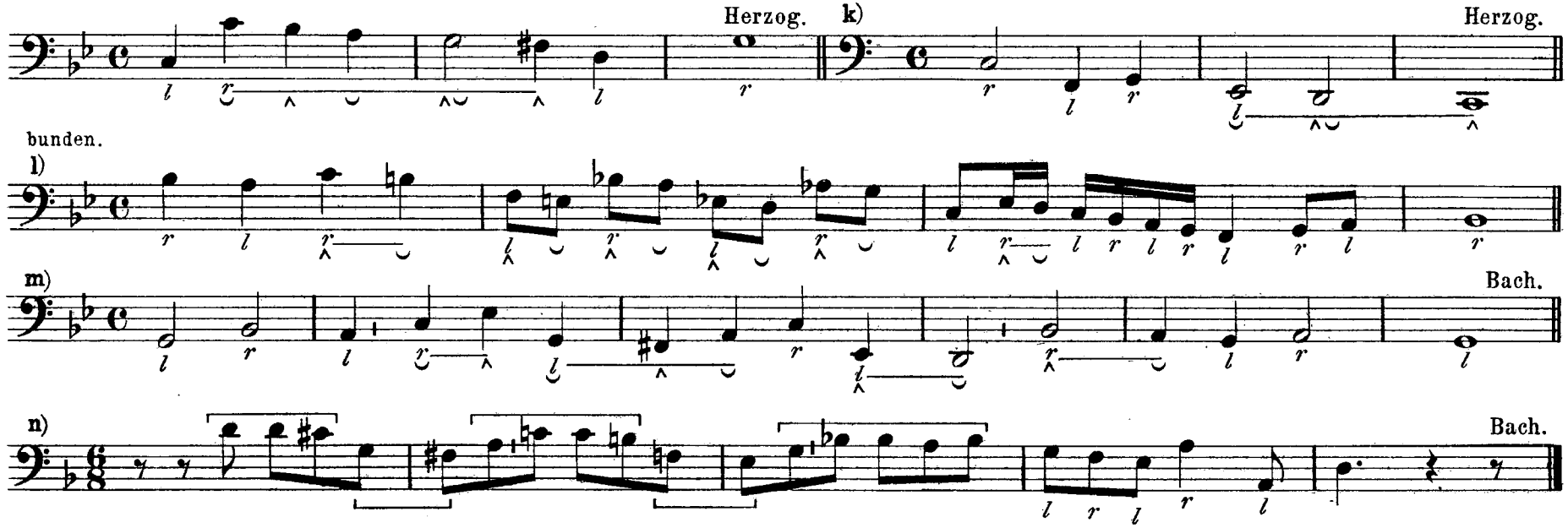
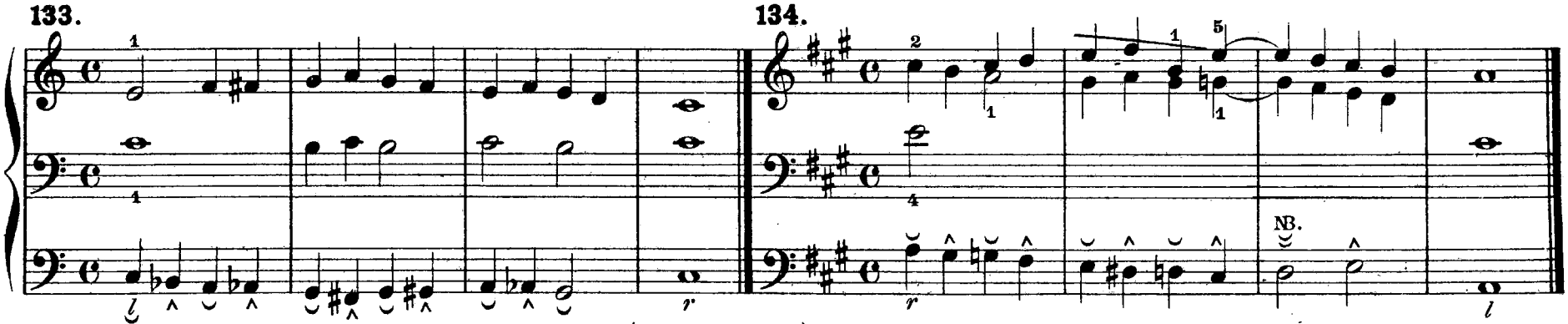


131. *Langsam.*

3. Abteilung.

Das kunstvollere Pedalspiel.

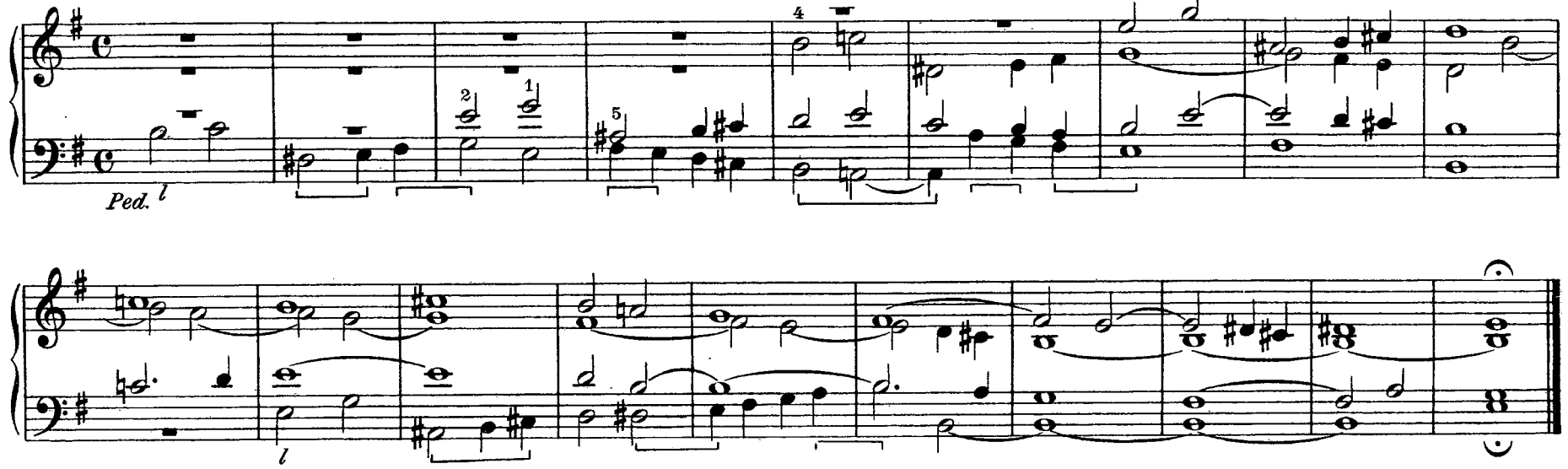
§ 6. Gebrauch von Spitze und Absatz. Künstliche Applikatur.

Die bisher geübte, sogenannte natürliche Pedalapplikatur, bei welcher der Anschlag stets mittels der Fussspitze erfolgt, ist als Normal-Applikatur zu betrachten. Sie ist auch fernerhin zu bevorzugen, weil sie vor allem geeignet ist, ein klares Spiel zu erzielen. In einzelnen Fällen aber reicht sie nicht aus, wenn die Pedalapplikatur nicht unbequem und die ruhige Haltung des Spielenden nicht beeinträchtigt werden soll. In solchen Fällen wird die künstliche Applikatur, d. h. der wechselweise Anschlag mit Fussspitze und Absatz mit verwendet. Um der naheliegenden Gefahr eines undeutlichen, unpräcisen Spieles auszuweichen, ist auf Entschiedenheit und Bestimmtheit im Anschlag (aus dem Fussgelenk) zu dringen. Den Gebrauch der Fussspitze bezeichnet man gewöhnlich durch ∧, den des Absatzes durch ∪. Finden sich diese Zeichen über dem Liniensystem, so gelten sie dem rechten, unter dem Systeme dem linken Fusse, es wäre denn, dass die Buchstaben *l* und *r* anders bestimmten, wie dies vorkommt, wenn der Satz auf zwei Systeme zusammengedrängt ist. Die durch ⌴ oder ⌐ eingeschlossenen Notenreihen sind mit dem nämlichen Fusse zu spielen.



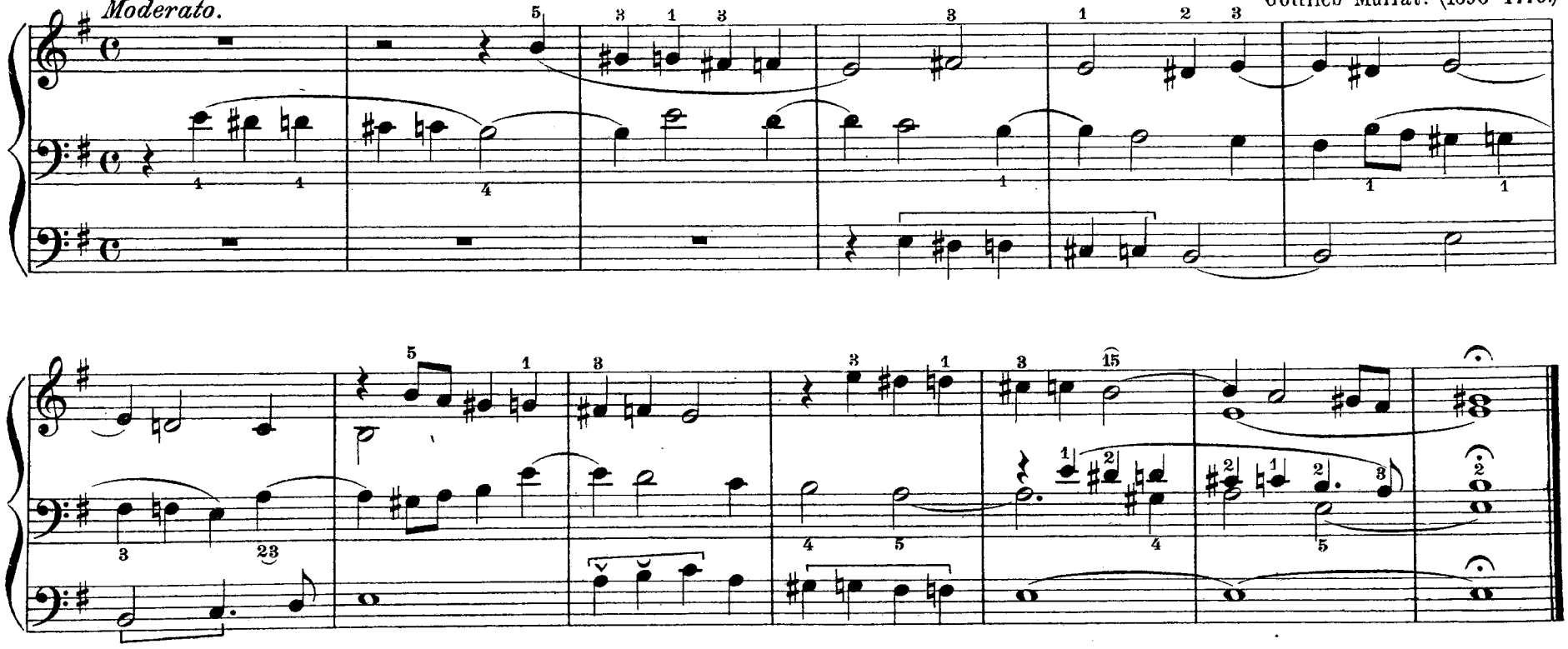
i) Stiller Wechsel zwischen Absatz und Spitze, nur auf Untertasten möglich. Damit ist sehr oft ein Vor- und Zurückgleiten des Fusses auf dem Absatz verbunden.



NB. Auf diesem *d* ist ein Rückwärtsgleiten auf dem Absatz (mit ⌣ bezeichnet) notwendig, um das folgende *e* sicher und sauber mit der Fussspitze fassen zu können. So in allen ähnlichen Fällen.

135.

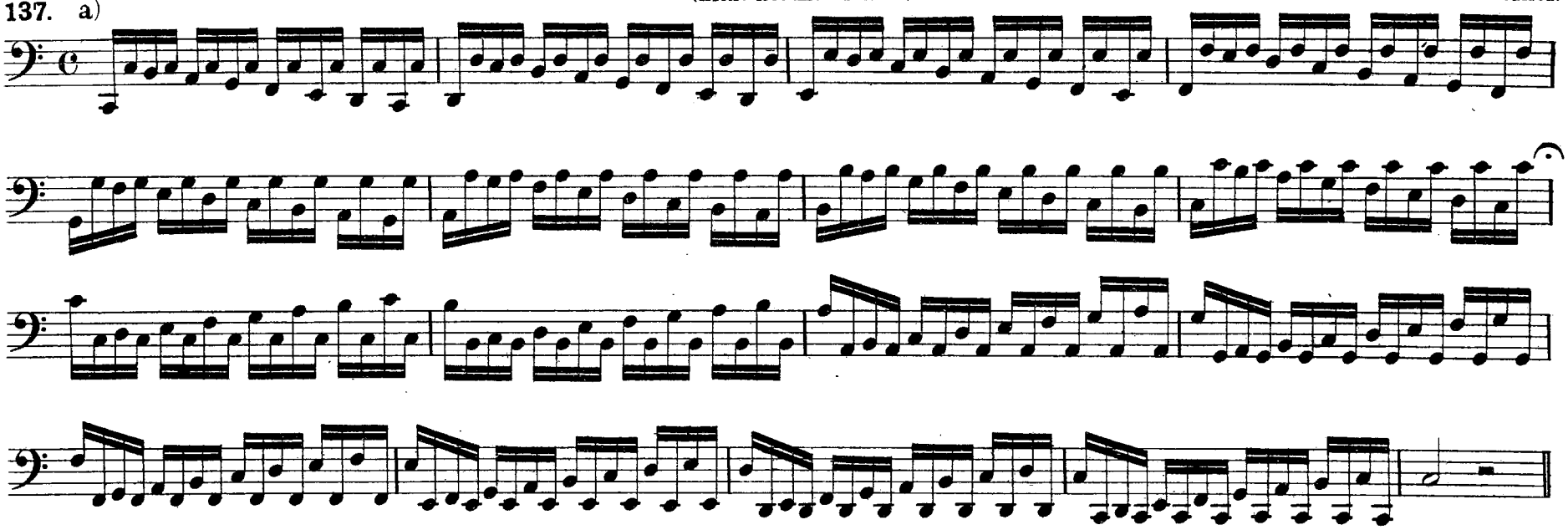
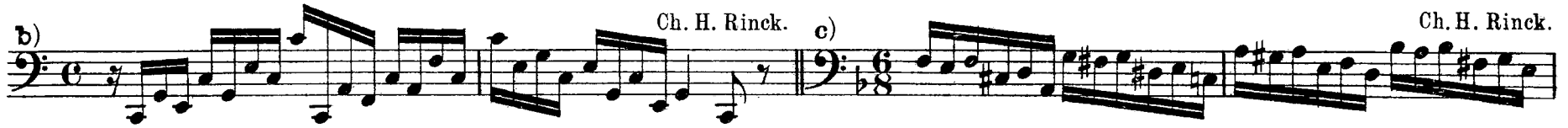
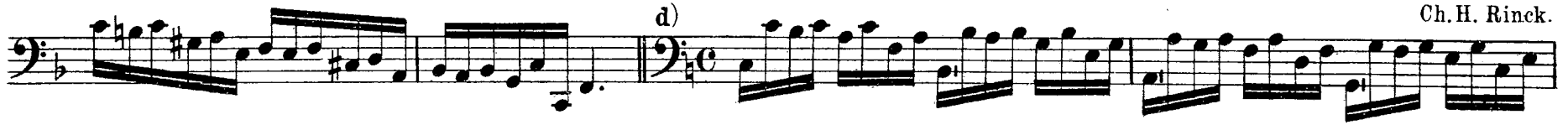
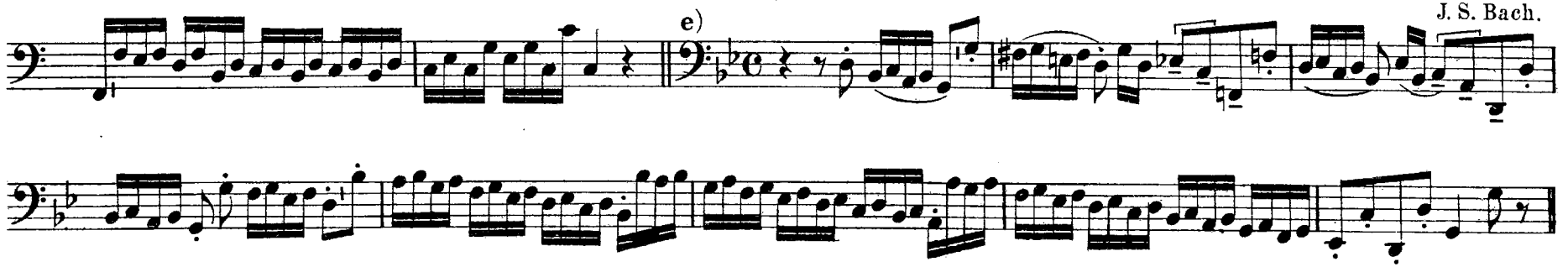
J. G. Albrechtsberger (1736-1809).

136.

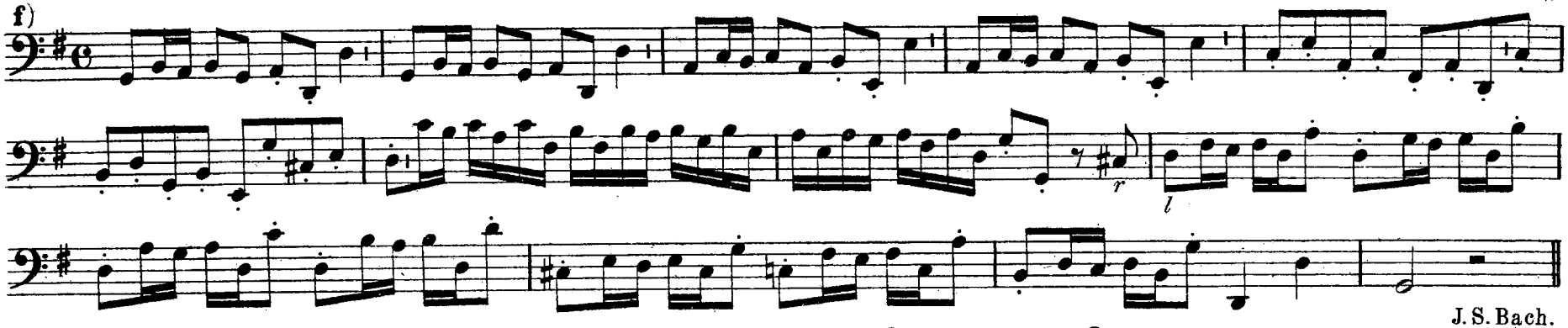
Moderato.

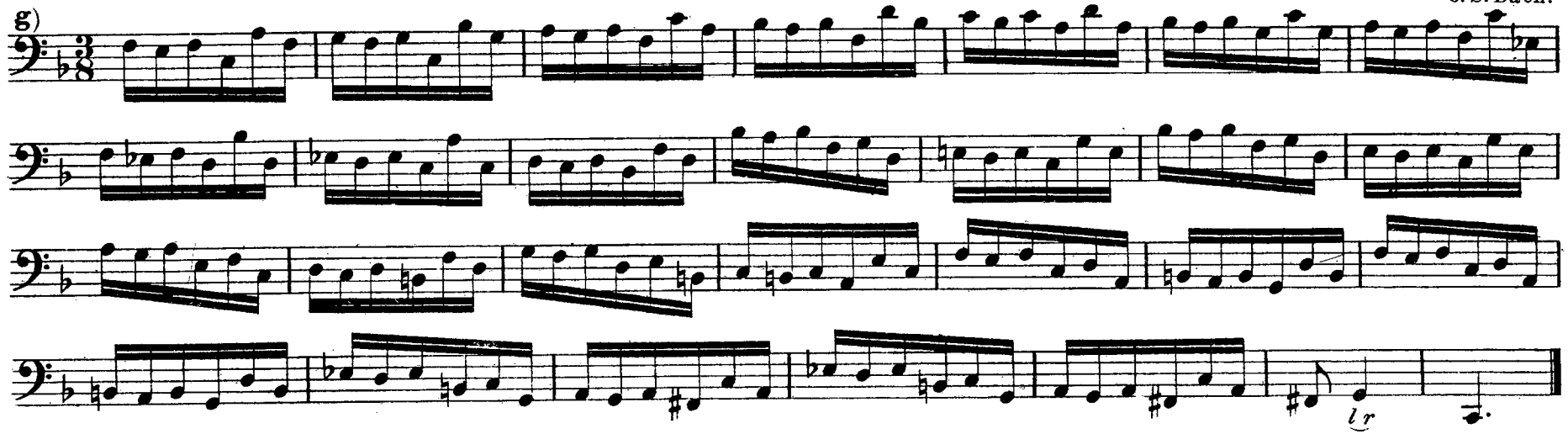
Gottlieb Muffat. (1690-1770.)

§ 7. Schwierigere Übungen für Pedal u. Manual.

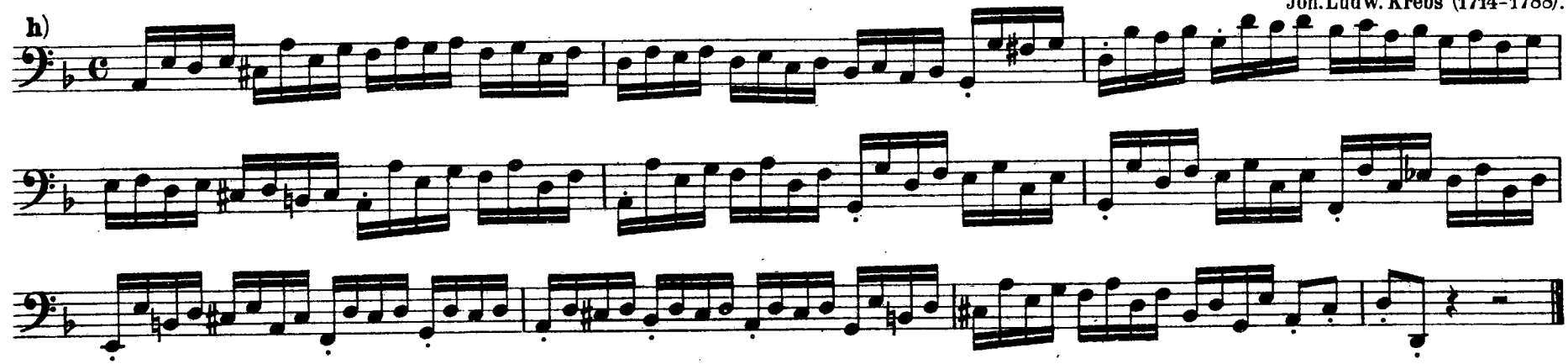
Regelmässiger Fusswechsel.

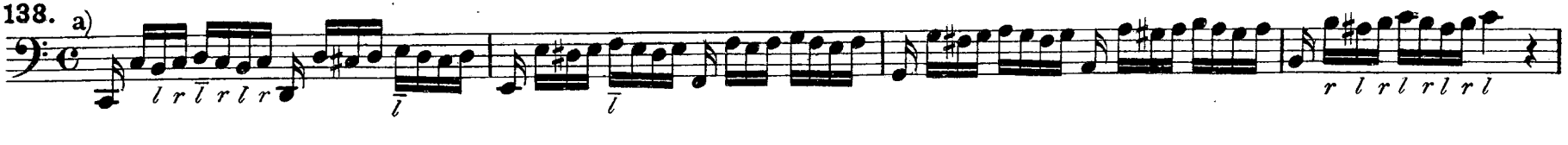
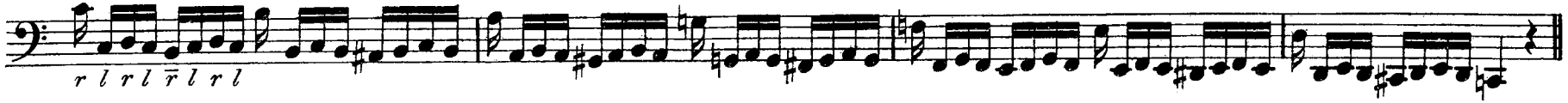
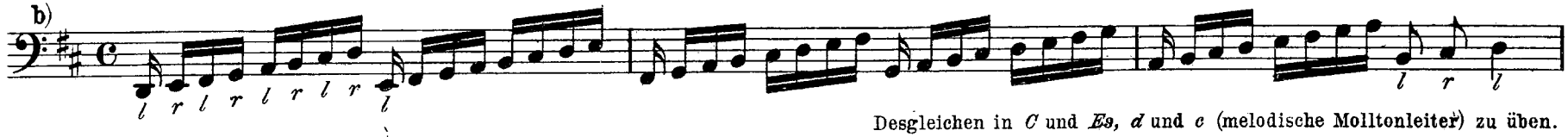
(nicht heruntersehen!)

137. a) C. Hofner.

b) Ch. H. Rinck. c) Ch. H. Rinck.

d) Ch. H. Rinck.

e) J. S. Bach.

J. L. Krebs.

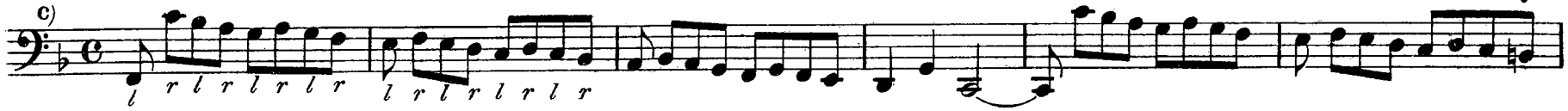
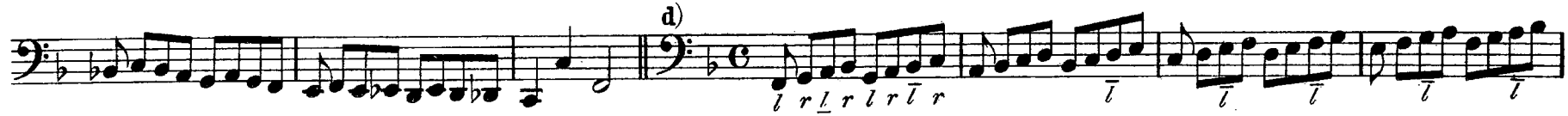
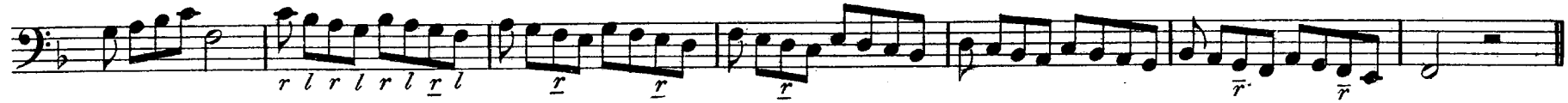
f)

J. S. Bach.

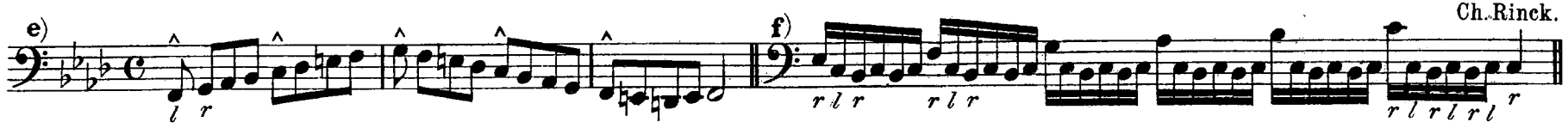
g)

Joh. Ludw. Krebs (1714–1788).

h)

C. Hofner.

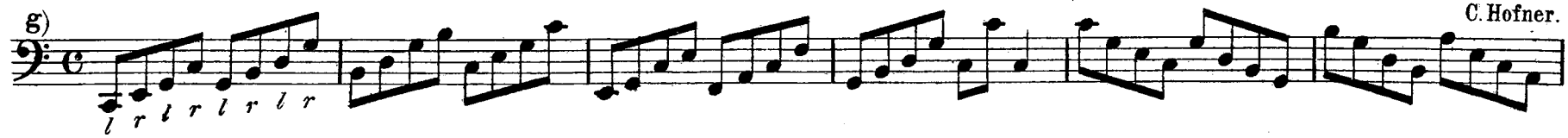
138. a)

b)

Desgleichen in *C* und *Es*, *d* und *c* (melodische Molltonleiter) zu üben.

Nach F. Mendelssohn - Bartholdy.

c)

d)

Ch. Rinck.

e)

f)

C. Hofner.

g)

h)

C. Hofner.

i)

C. Hofner.

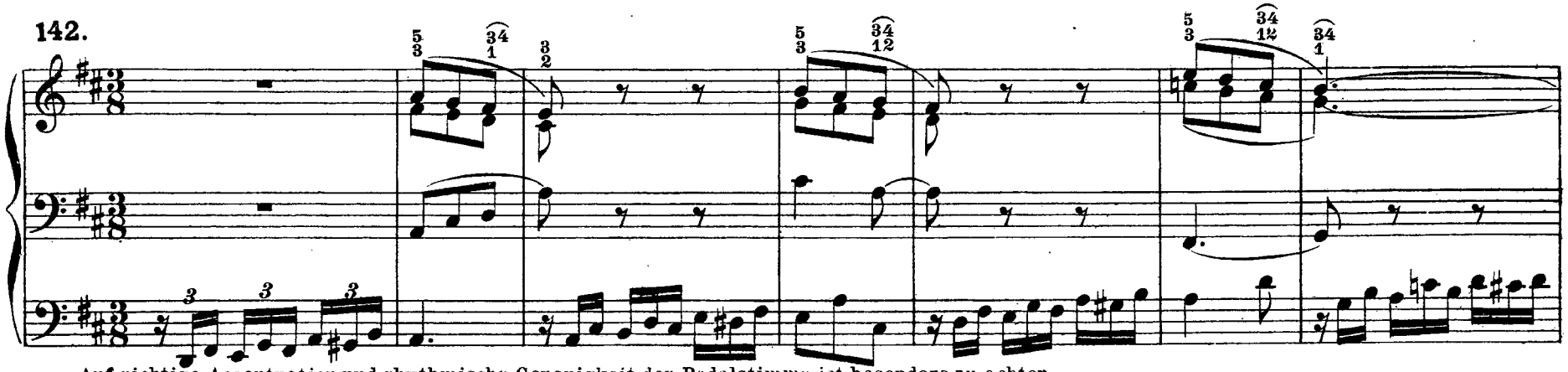
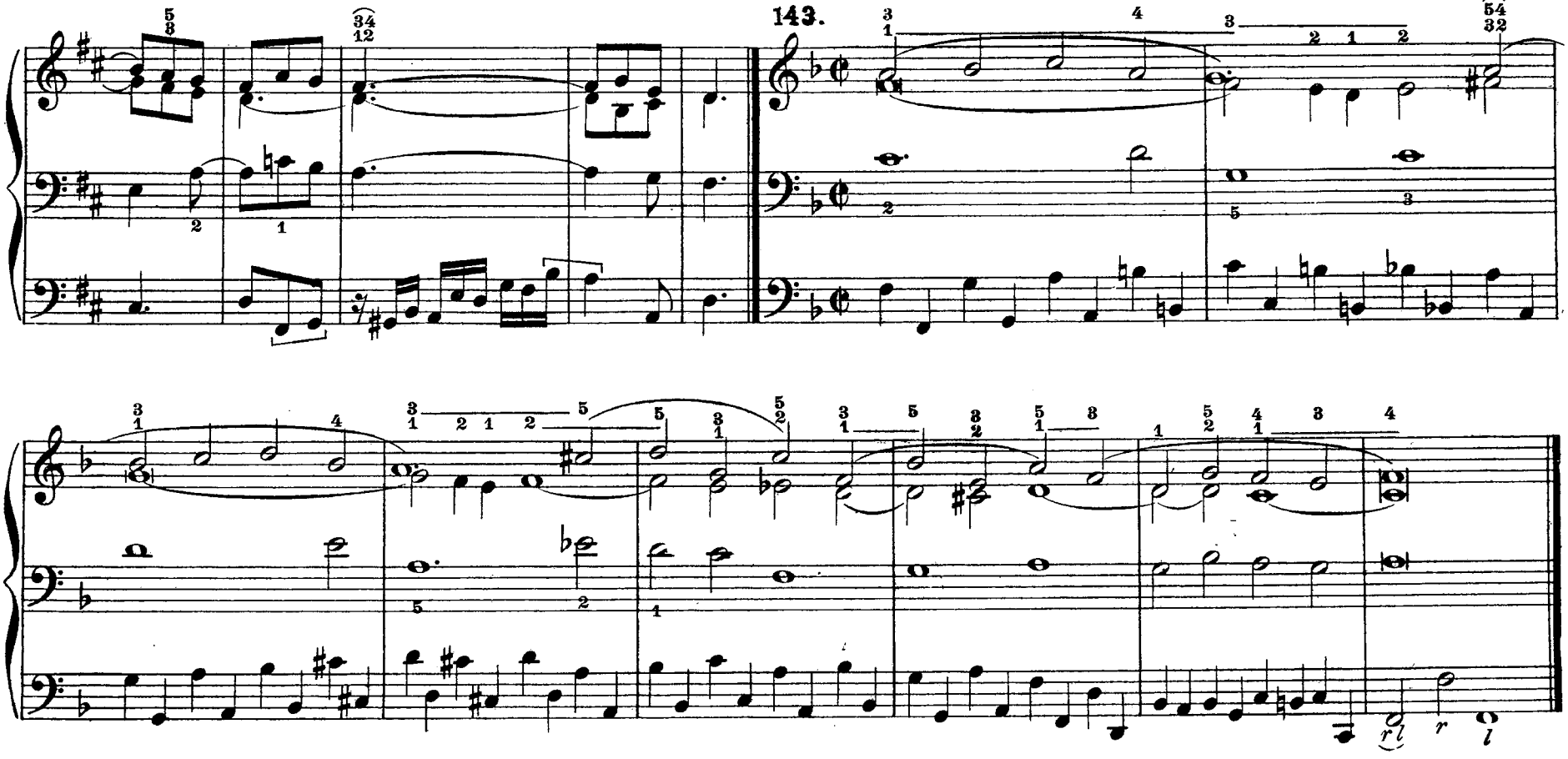
Übung h) ist ebenso in *cis-moll*, sowie in *C♯ Cis-dur* zu üben.

139.

140.

Fr. Schneider.

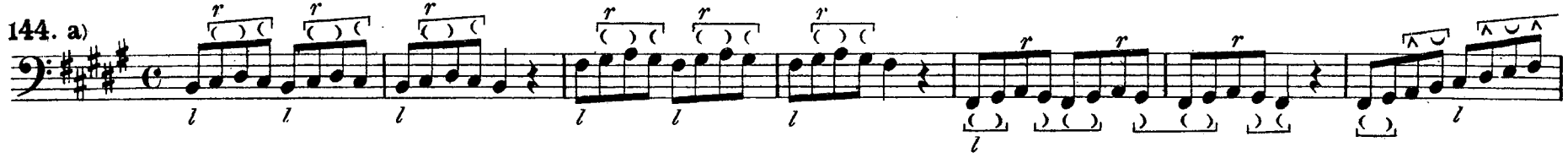
141.

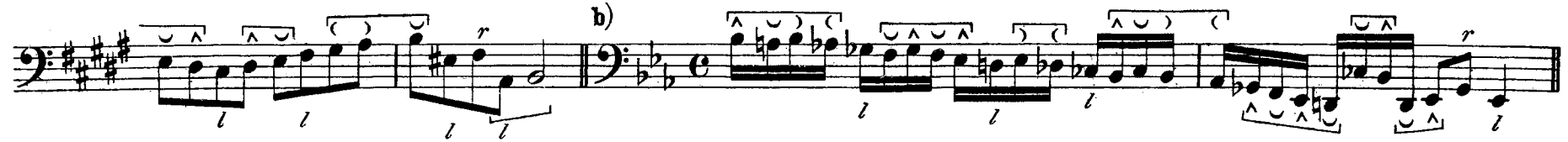
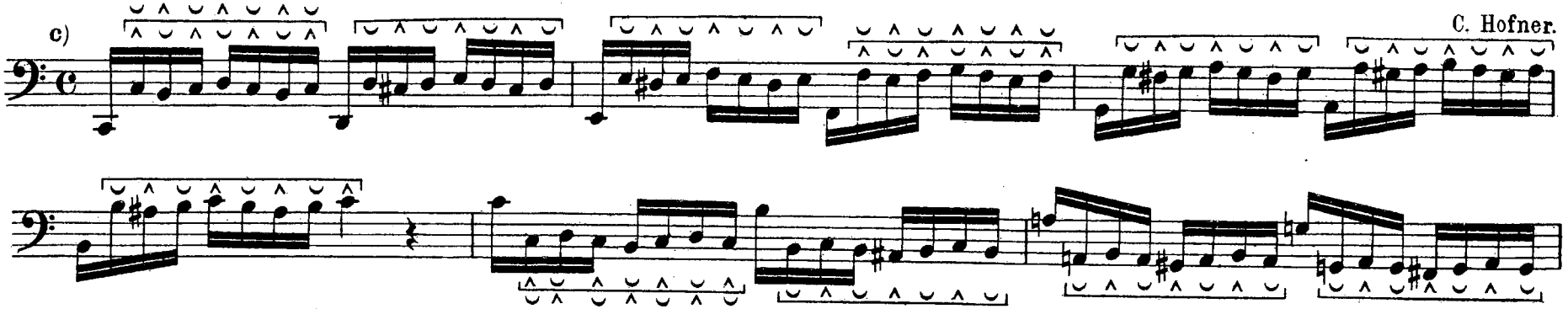
142.

Auf richtige Accentuation und rhythmische Genauigkeit der Pedalstimme ist besonders zu achten.

§ 9. Künstliche Applikatur.

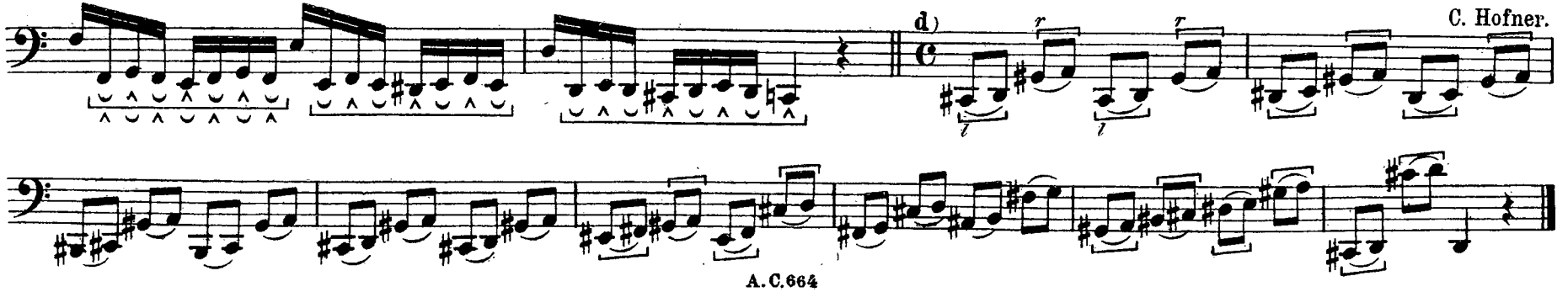
Gebrauch der Seiten des Fussballens. Das Abgleiten.

Folgen zwei oder drei benachbarte Obertasten auf einander, bei denen ein Fusswechsel nur unbequem und schwerfällig ausführbar wäre, so kann die tiefere Obertaste von der linken Seite des Fussballens (und die nächst höhere Obertaste von der rechten Seite des Fussballens) niedergedrückt werden. ( ) Diese Applikatur, sowie das Abgleiten von einer Obertaste zu einer benachbarten Untertaste mittels der Fussspitze kommt hauptsächlich beim Doppelpedalspiel und wenn ein Fuss anderweitig, z. B. mit der Lenkung des Crescendo-, oder des Echokastentrittes beschäftigt ist, zur Verwendung.

144. a)

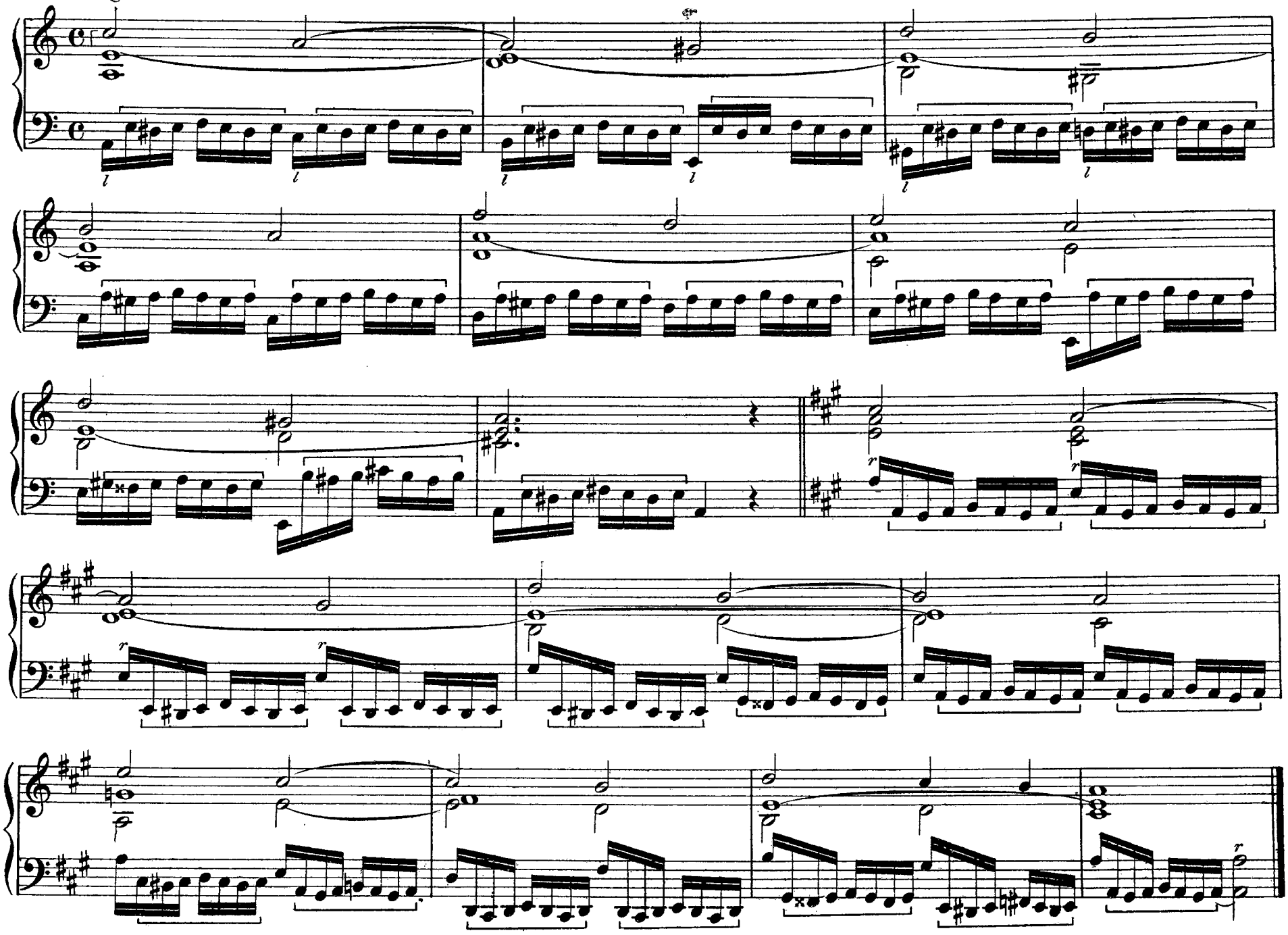


b)

c)

d)



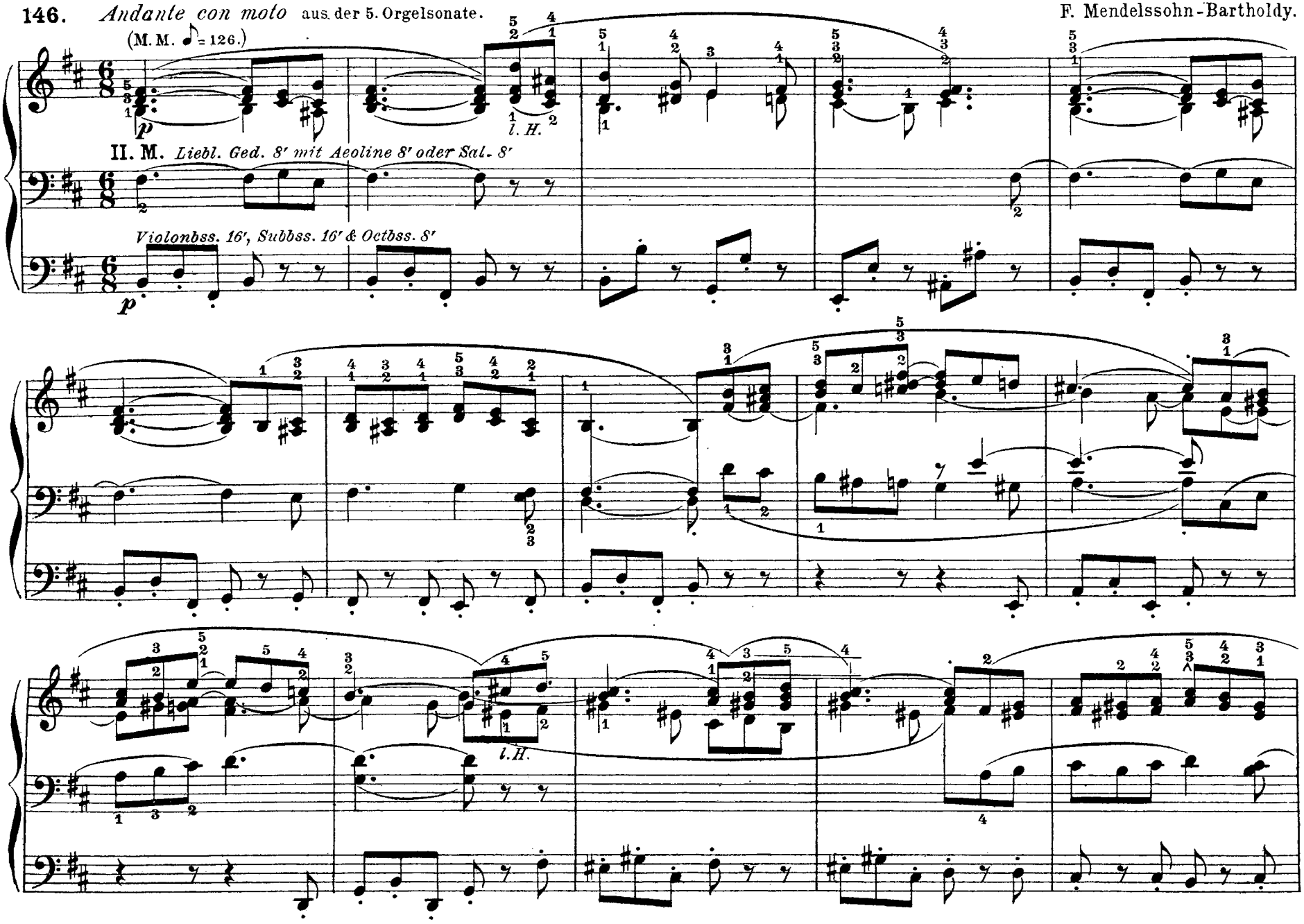
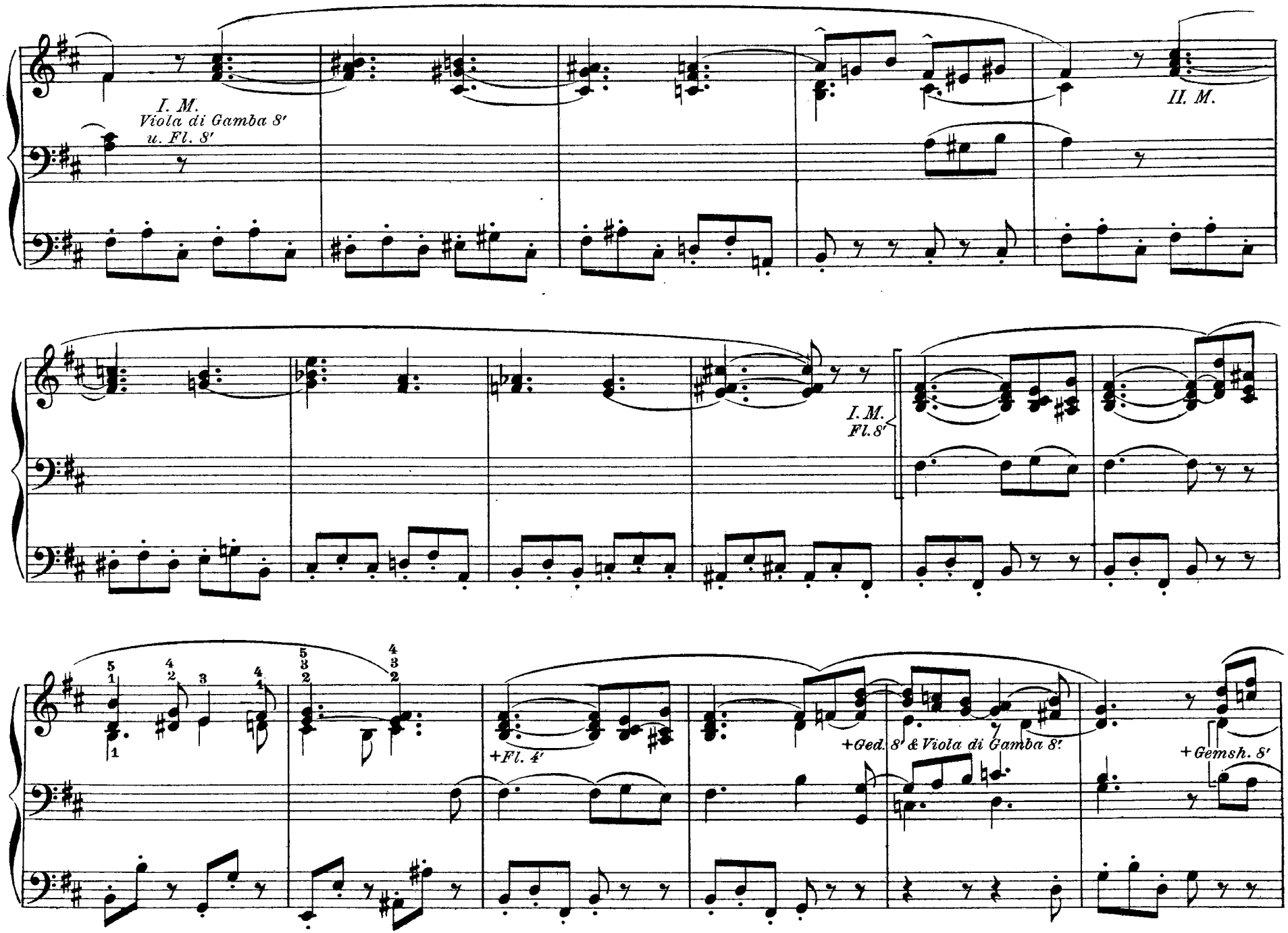
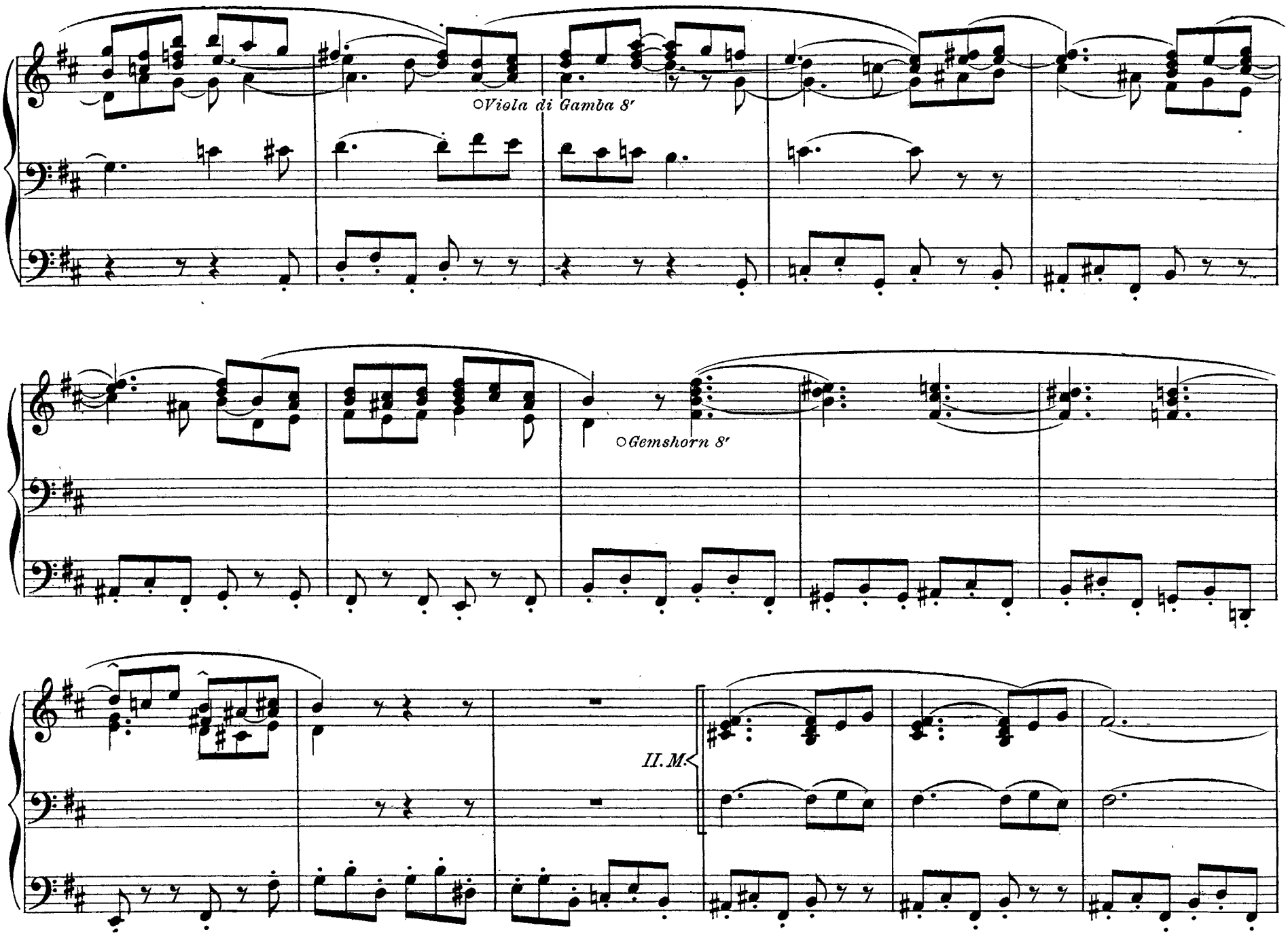
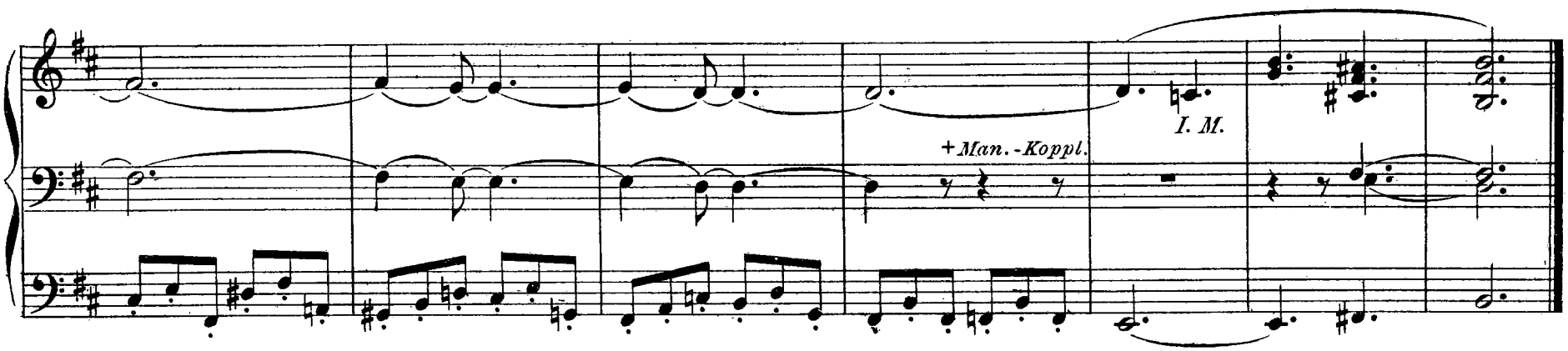
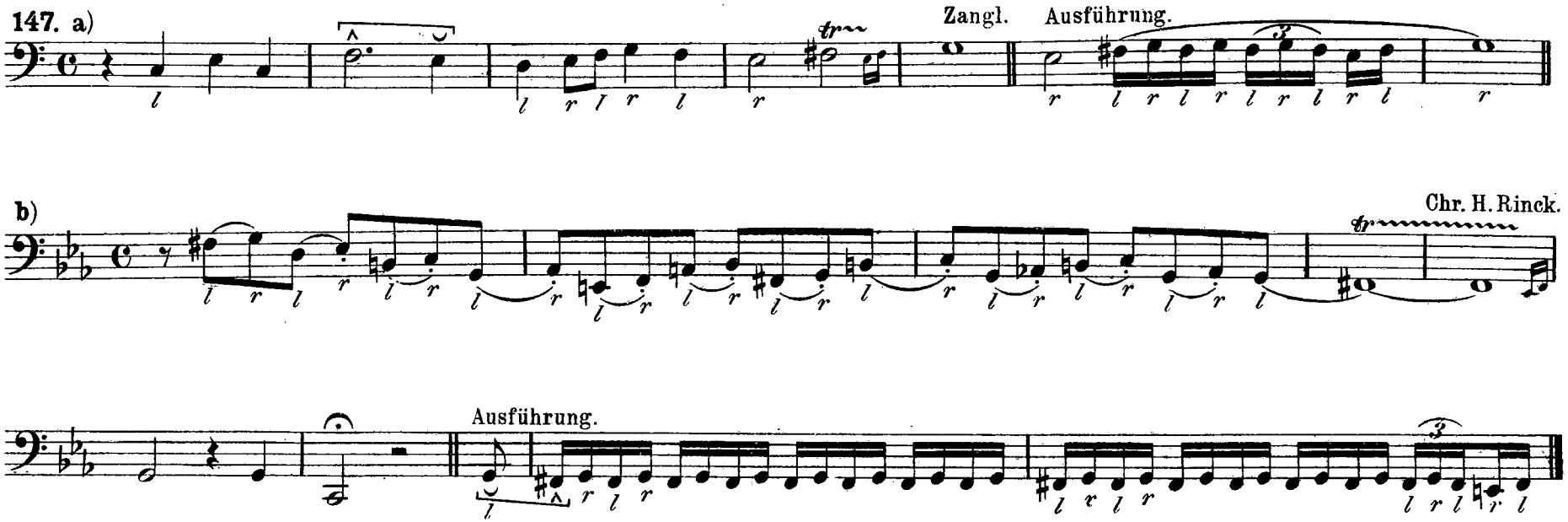
145. Etude.

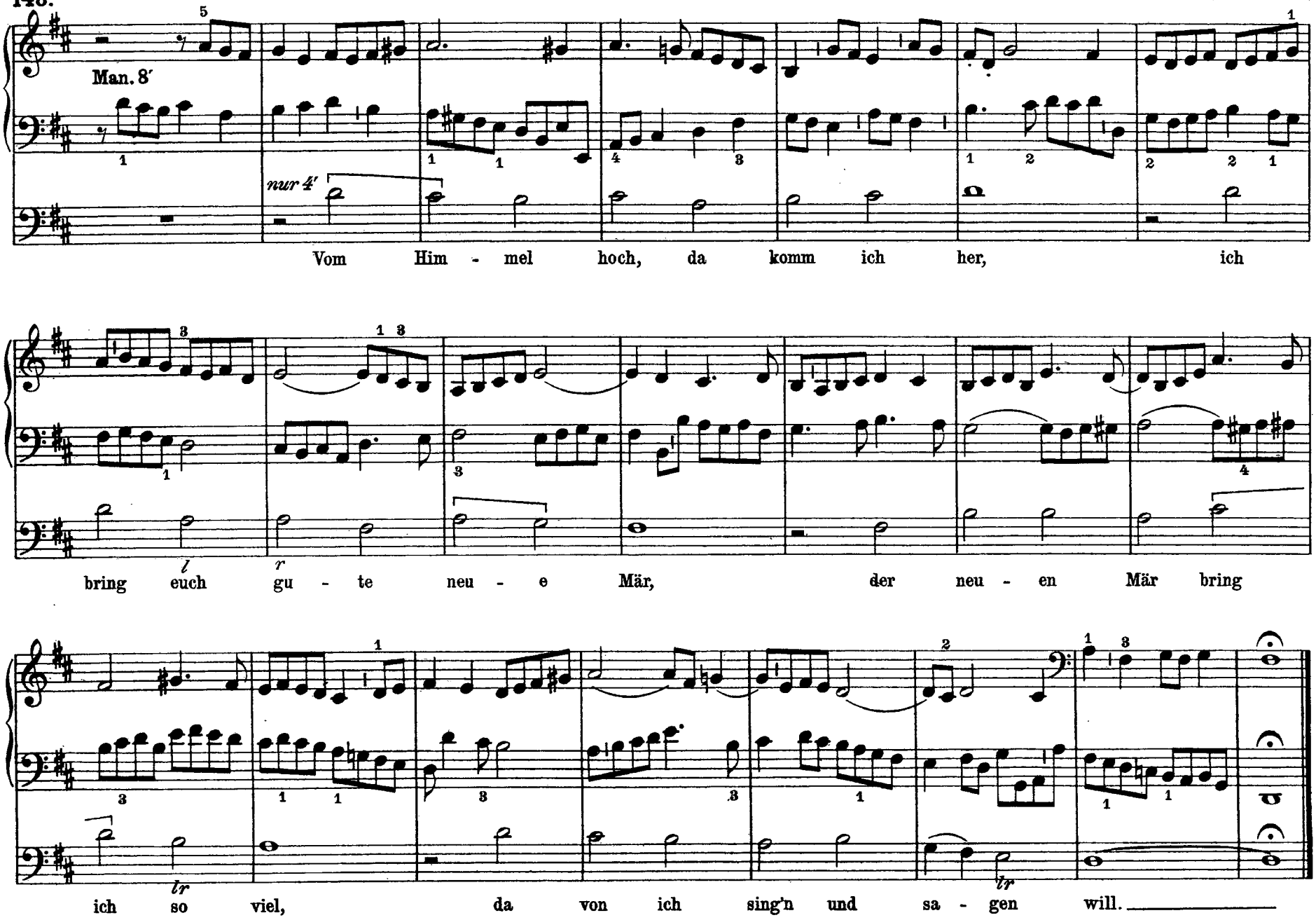
Allegro.

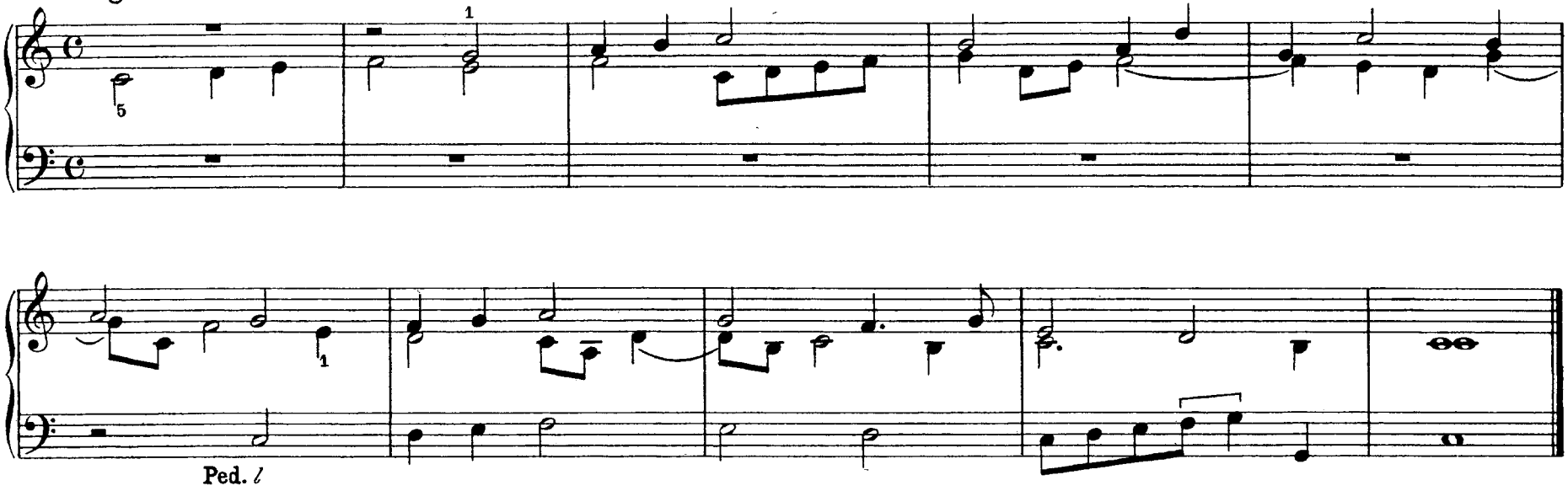
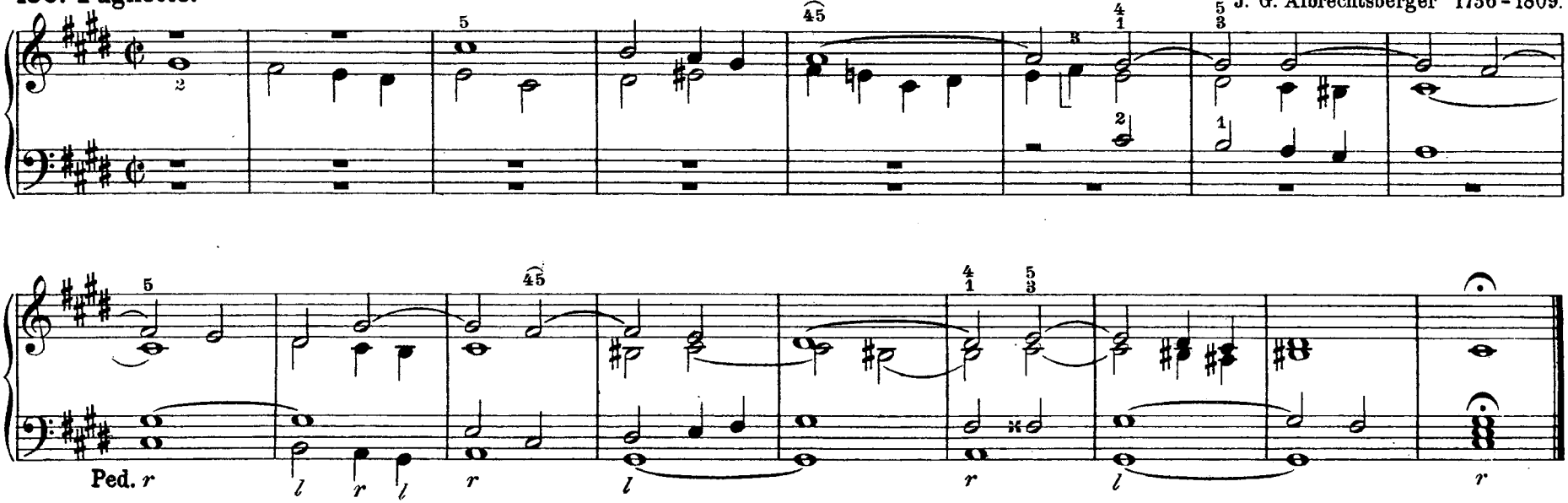


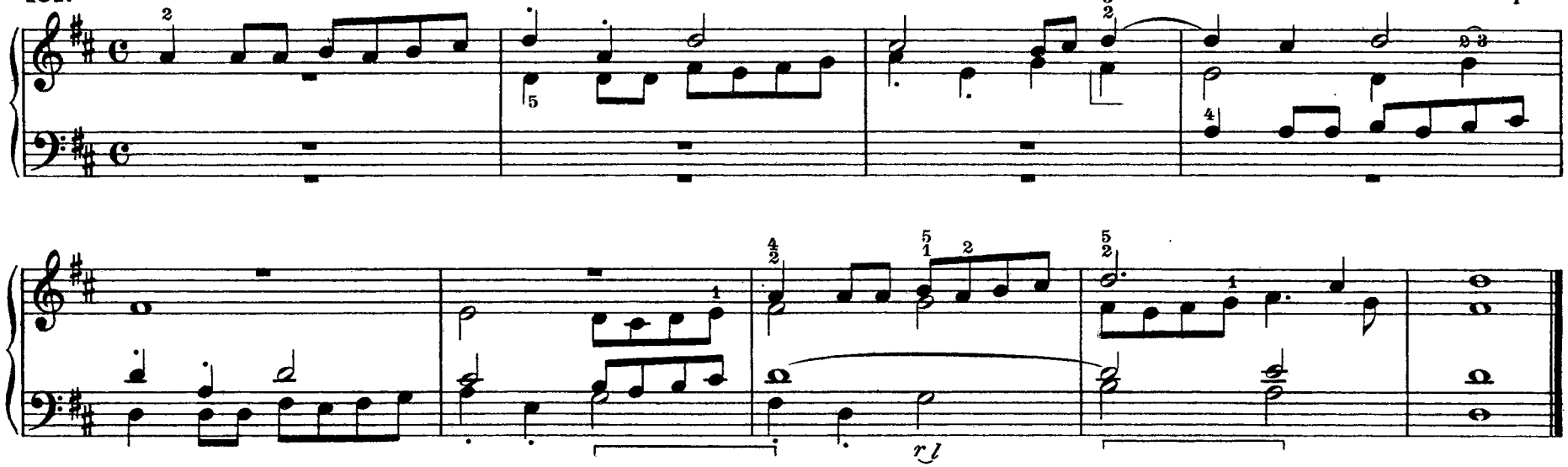
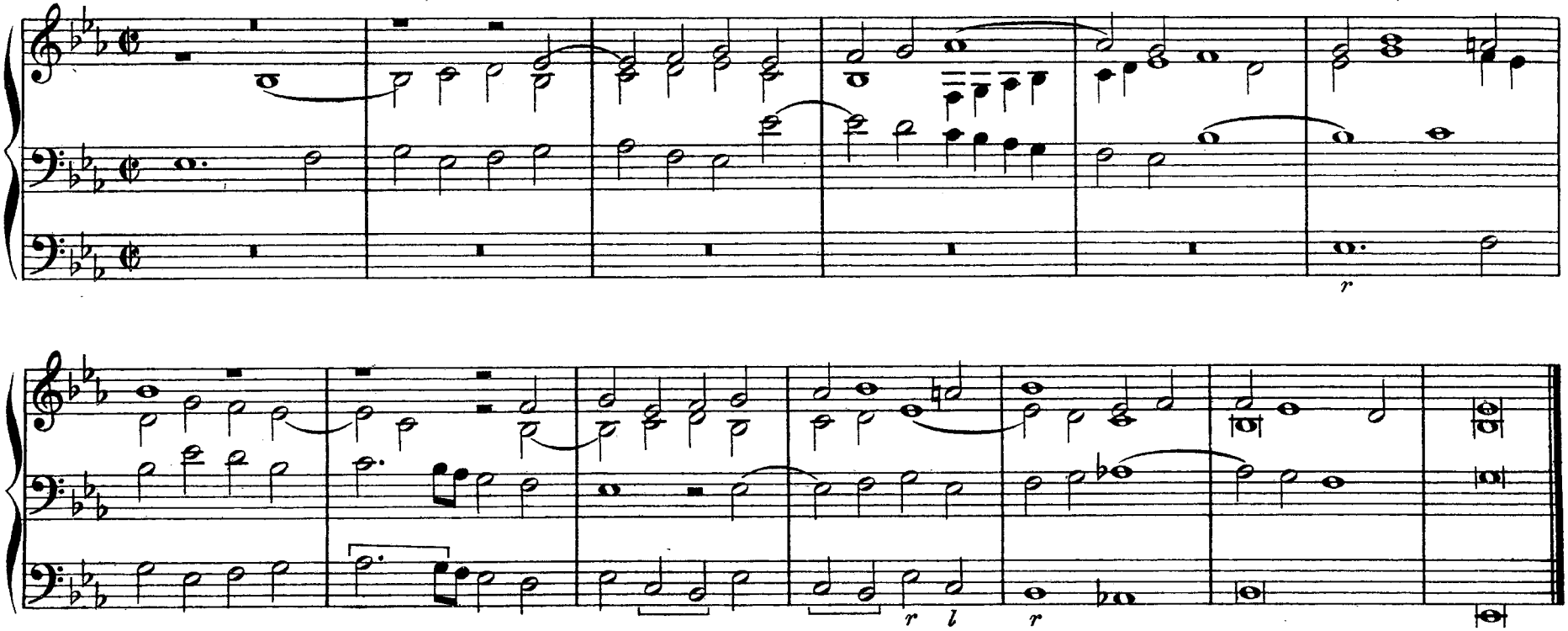
§ 10. Das Staccato und die Verzierungen im Pedal.

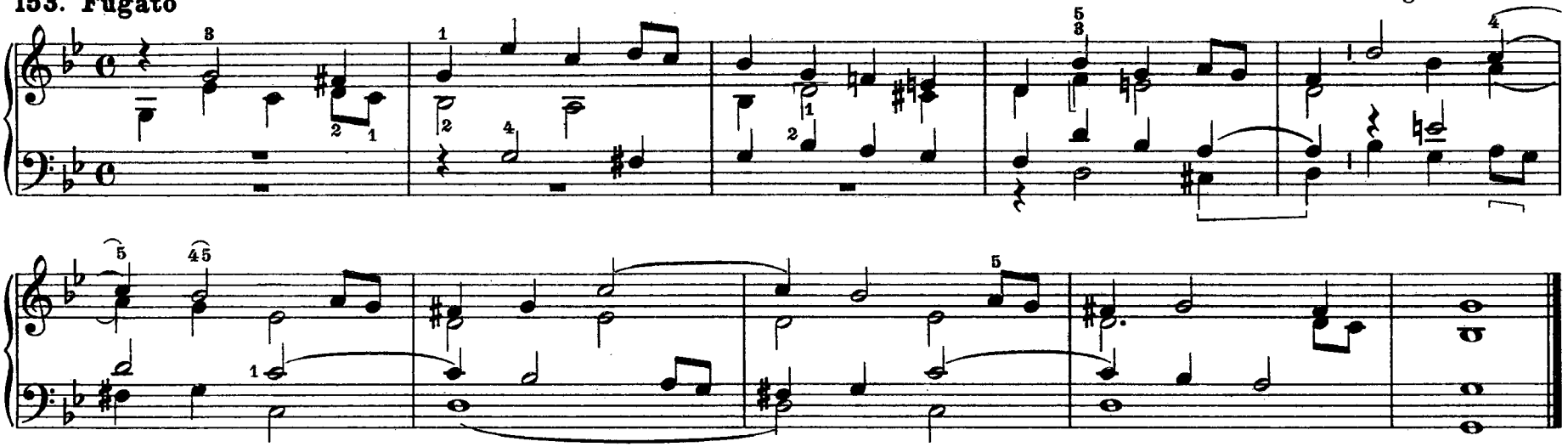
Der Staccato-Anschlag geschieht mit der Fussspitze und aus dem Knöchelgelenk, kurz und elastisch. Ausnahmsweise kann, falls hierdurch die Ausführung einer Tonfigur bedeutend erleichtert wird, auch Absatzanschlag Verwendung finden.

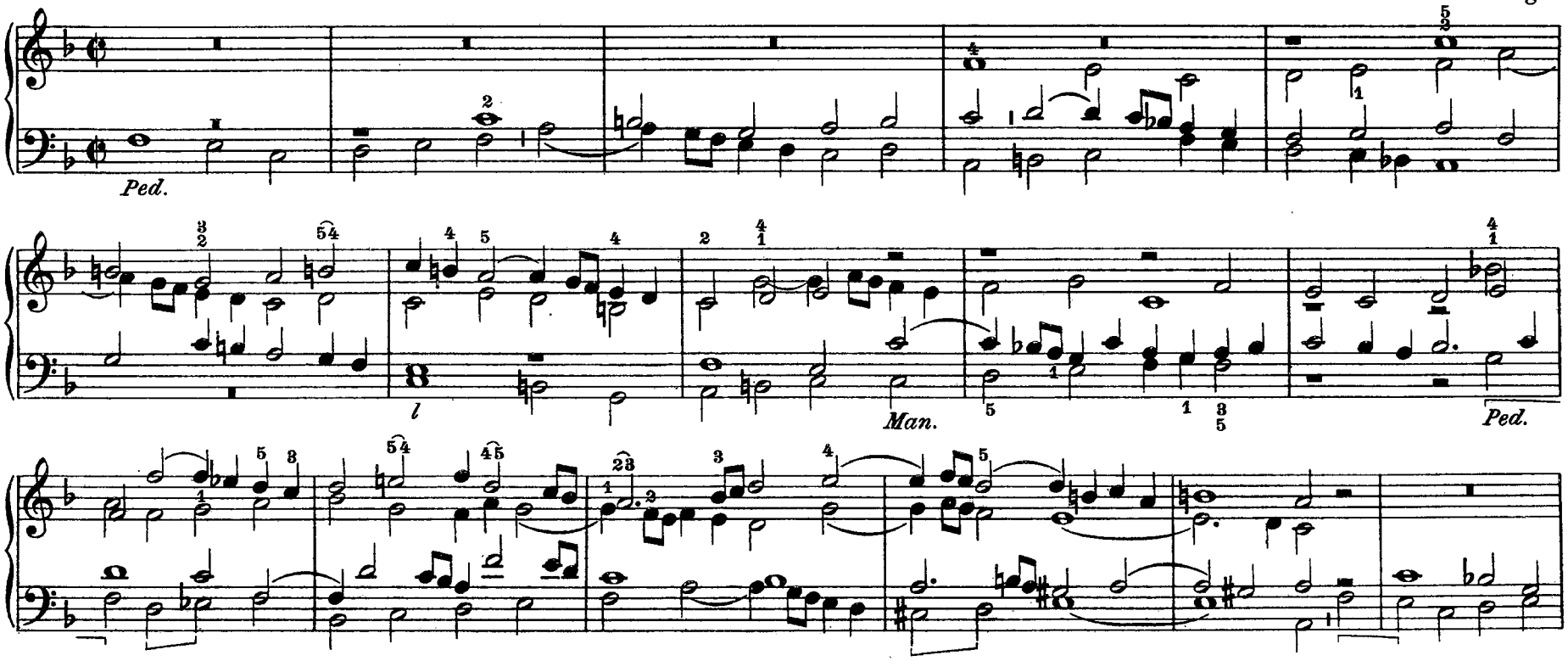
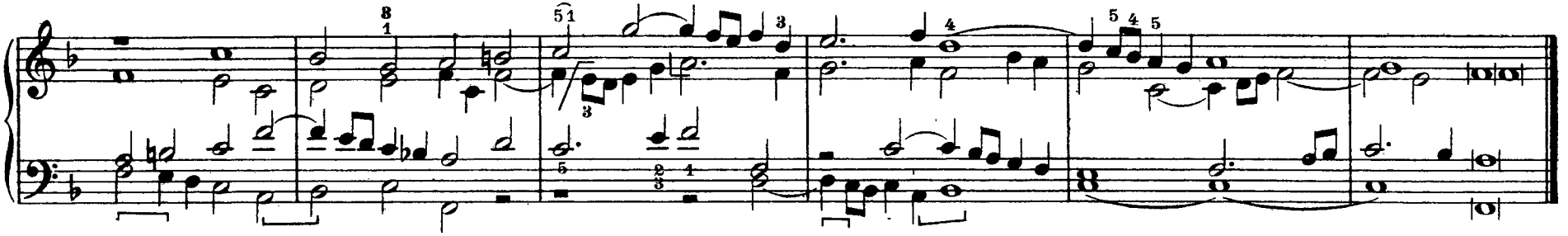
146. *Andante con moto* aus der 5. Orgelsonate. F. Mendelssohn-Bartholdy.

I. M.
Viola di Gamba 8'
u. Fl. 8'
II. M.
I. M.
Fl. 8'
+Fl. 4'
+Ged. 8' & Viola di Gamba 8'
+Gemsh. 8'

○Viola di Gamba 8′
○Gemshorn 8′
II. M.

Pedal-Triller.

Das Pedal, das normalerweise mit 16′ den Baß bildet, kann auch, mit 8′ den Tenor, oder (wie im folgenden Beispiel) mit 4′ den Sopran übernehmen. Fehlt ein Choralbaß 4′ im Pedal, so nimmt man Oktav 4′ aus dem Manual mit Pedalkoppel und spielt den Manualpart mit 8′ auf dem andern Manual.

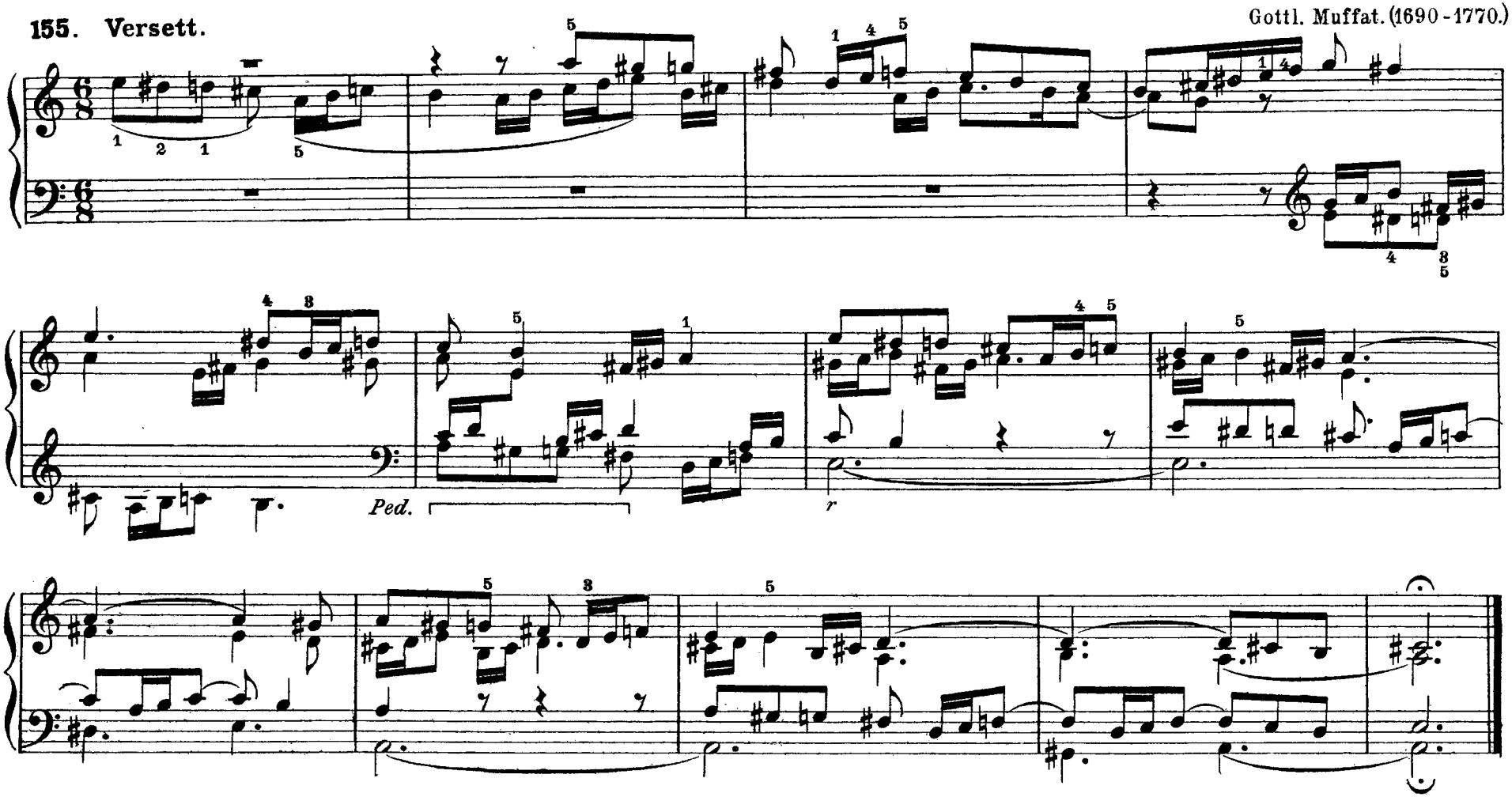
148. F. W. Zachow (1663–1712).

25 Tonsätze alter Meister
(Fughetten, Versetten, Praeludien, Toccaten)
zum Studium und zum gottesdienstlichen Gebrauch, nach fortschreitender Schwierigkeit geordnet.

149. Fugato. Joh. Pachelbel.

150. Fughette. J. G. Albrechtsberger 1736-1809.

Fugato.

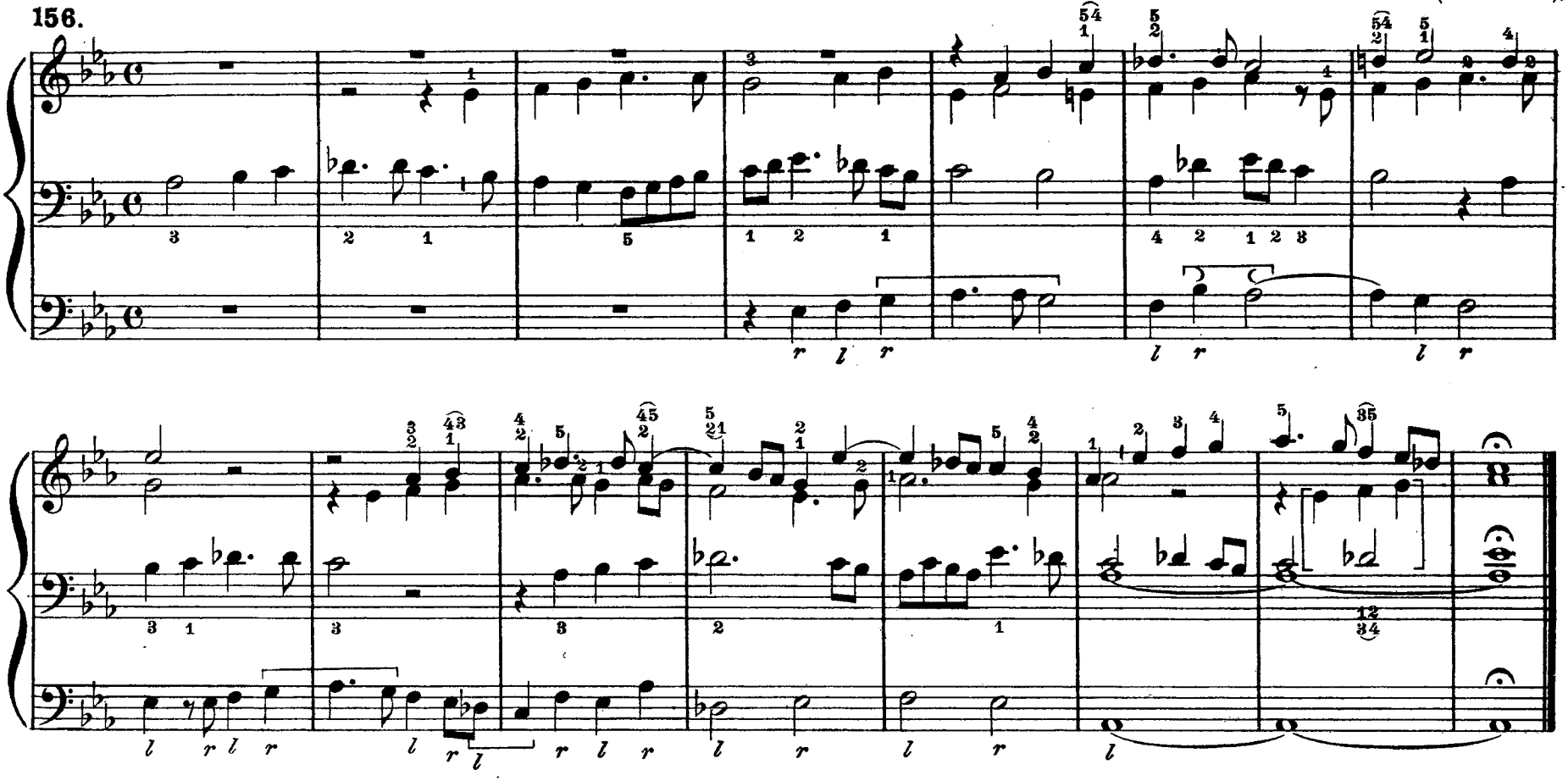
151. Joh. Speth.

152. G. P. Palestrina (um 1514-1594).

153. Fugato

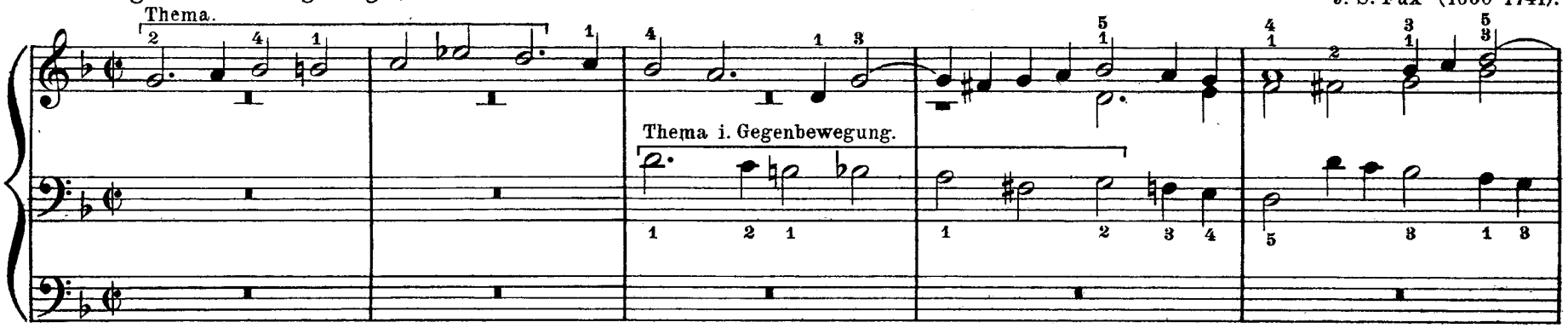
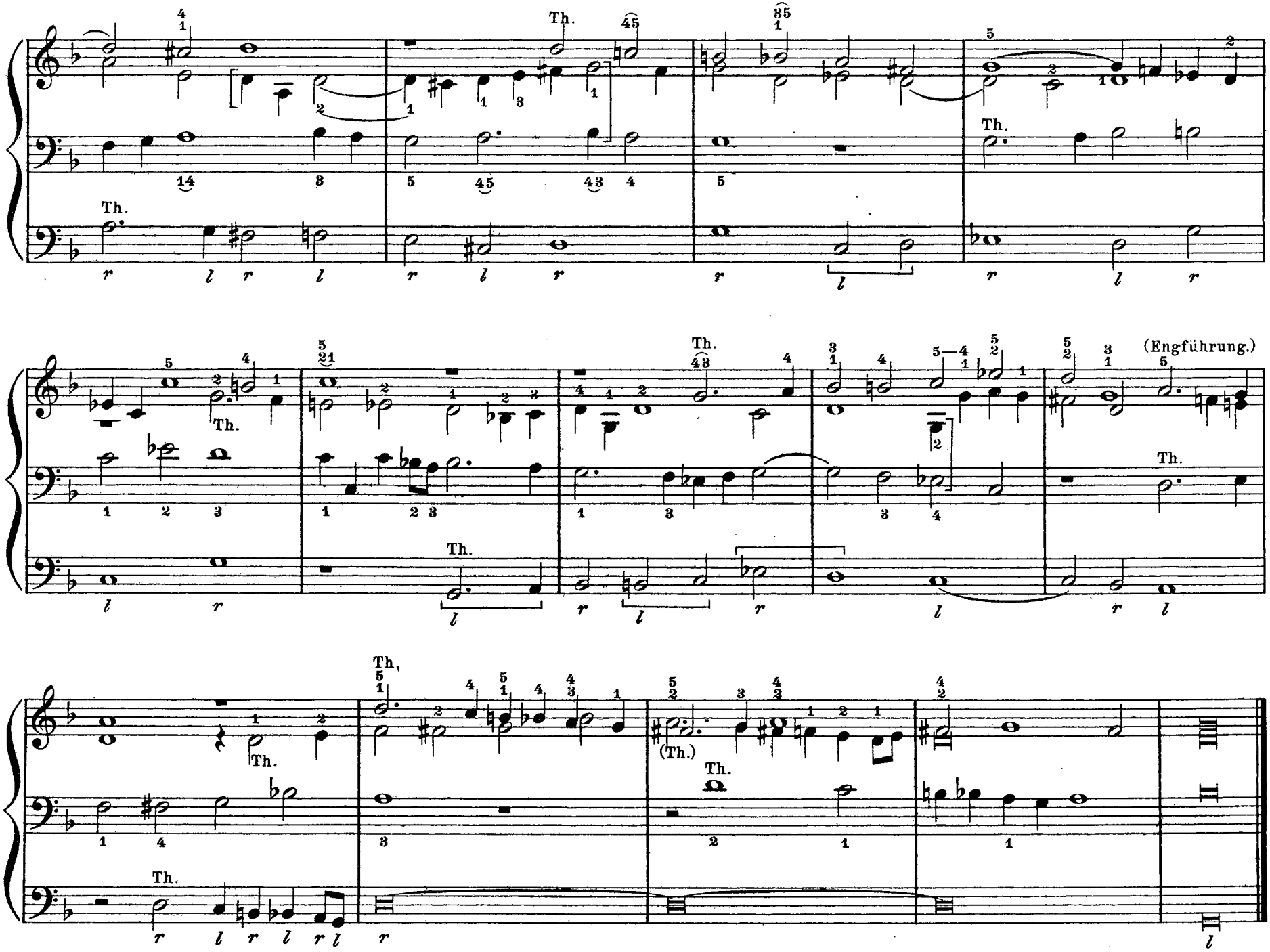
J. G. Albrechtsberger (1736–1809).

154.

J. G. Albrechtsberger.

155. Versett.

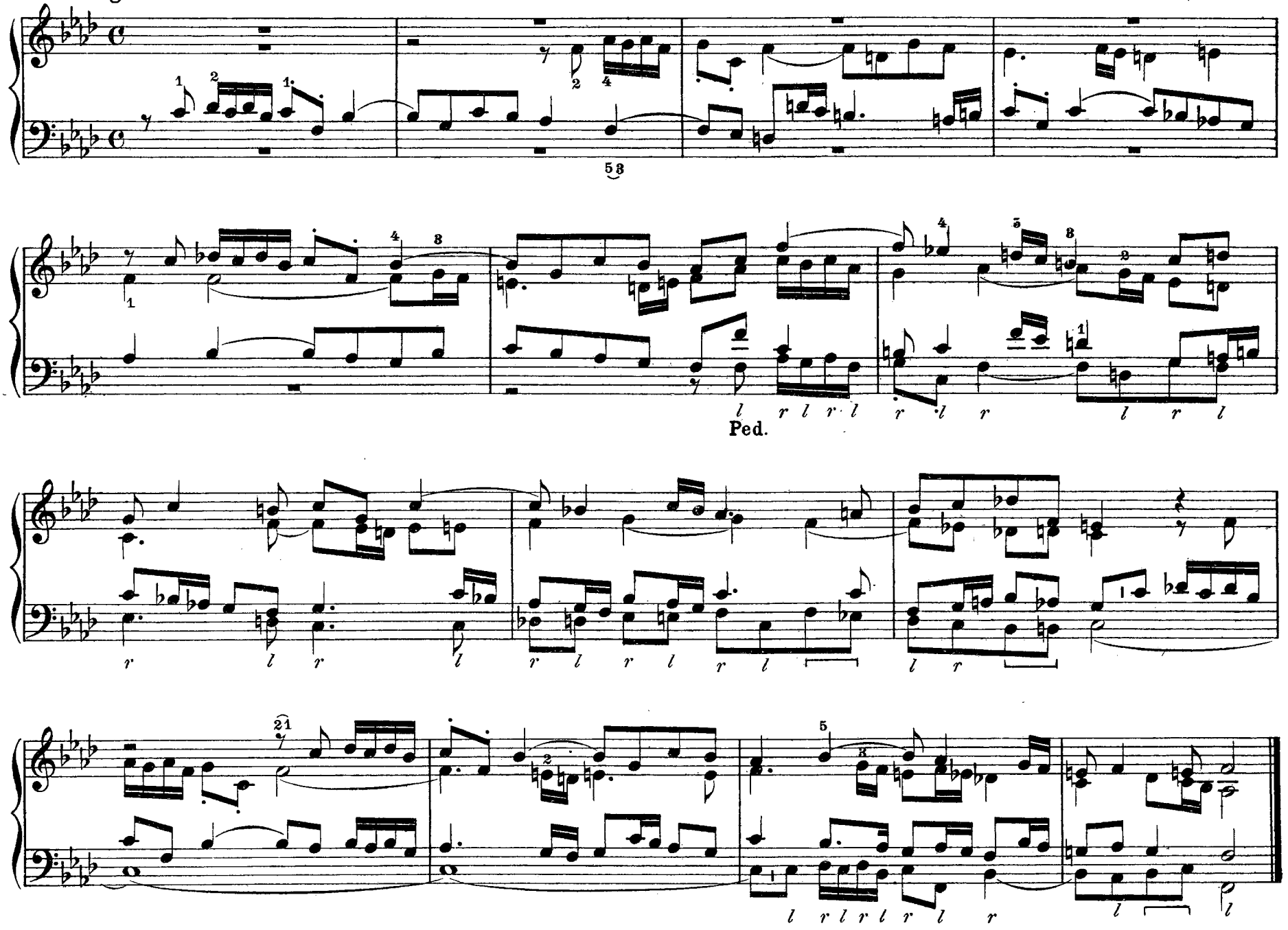
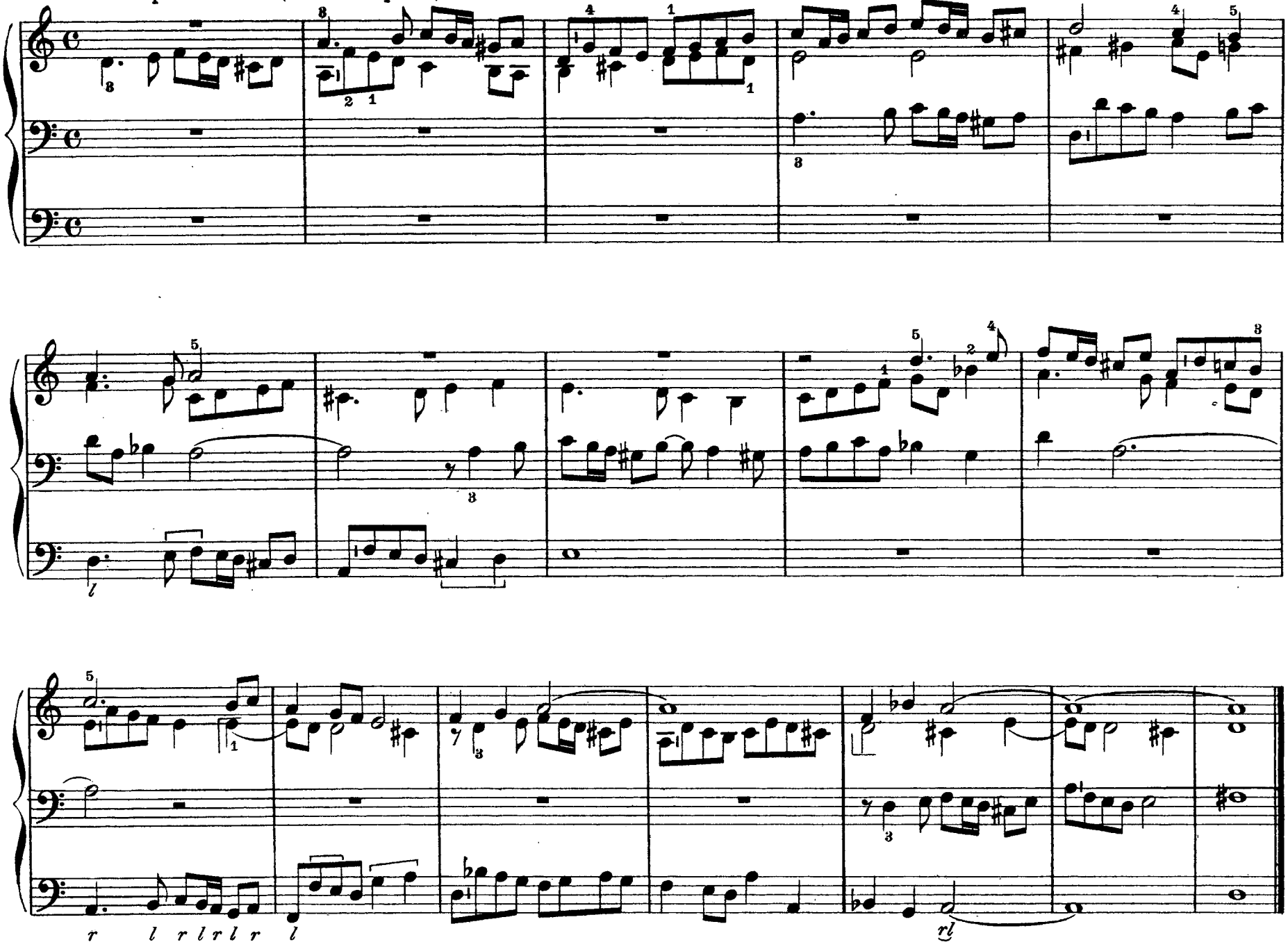
Gottl. Muffat. (1690 - 1770.)

Fuge

J. K. F. Fischer (1650-1740).

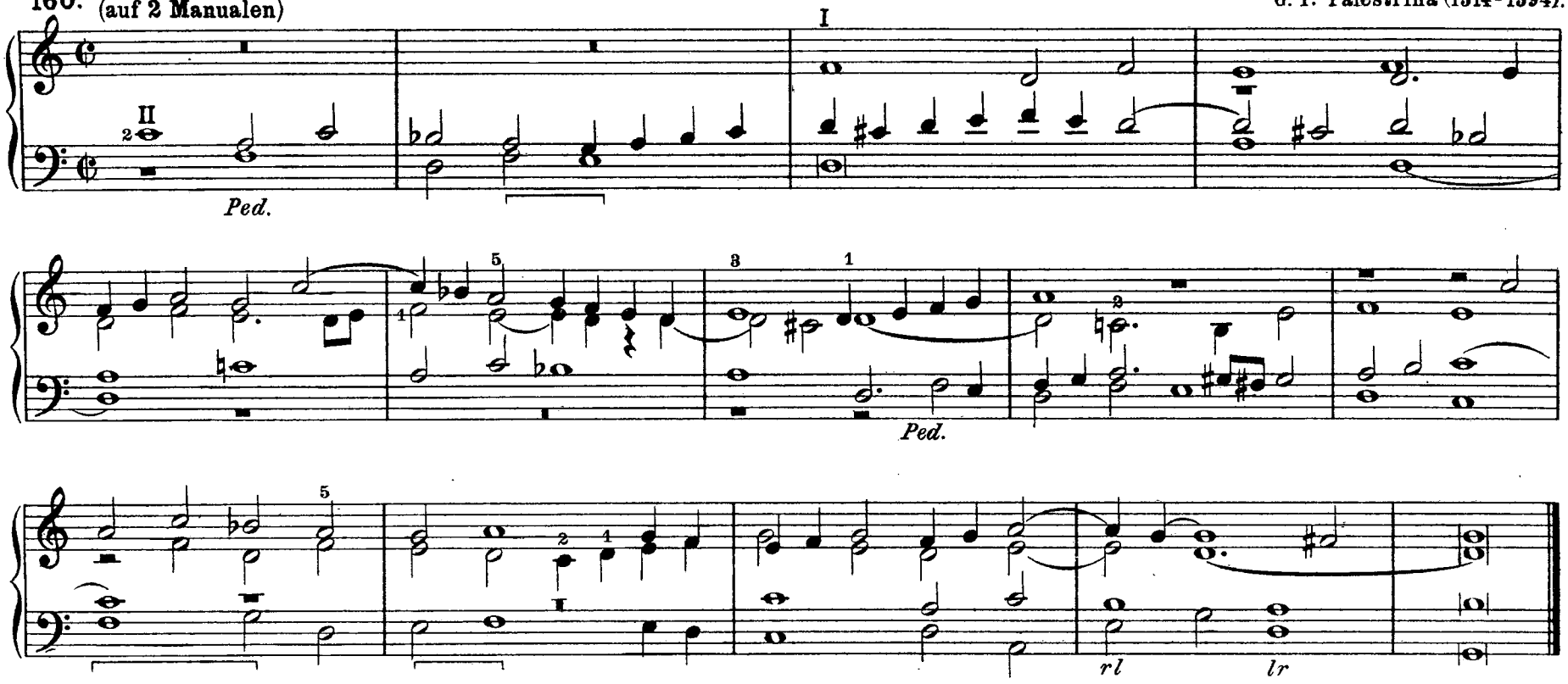
156.

157. Fuga. (Kleine Gegenfuge.)

J. S. Fux (1660-1741).

Th.
(Engführung.)
(Th.)

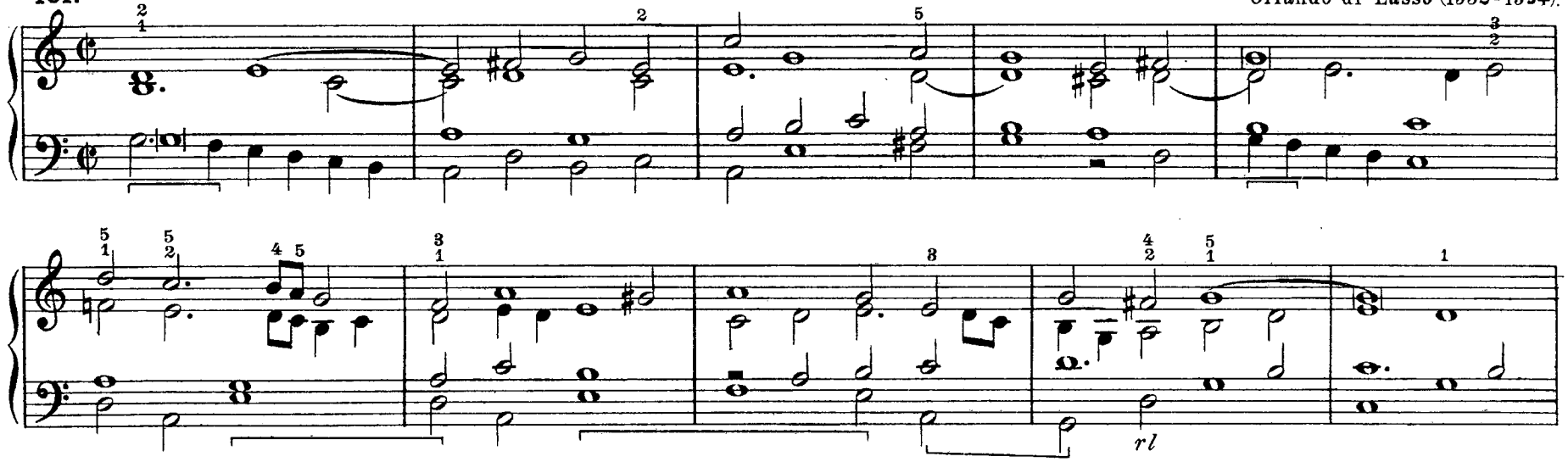
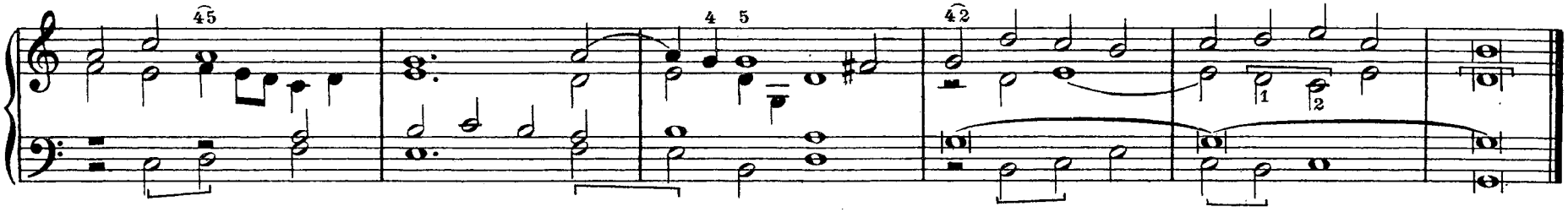
158. Fughette

E. Rembt.(1749-1810.)

159. Canzon Dopo la Pistola. (nach der Epistel) Girolamo Frescobaldi (1583-1644).

Fugato.

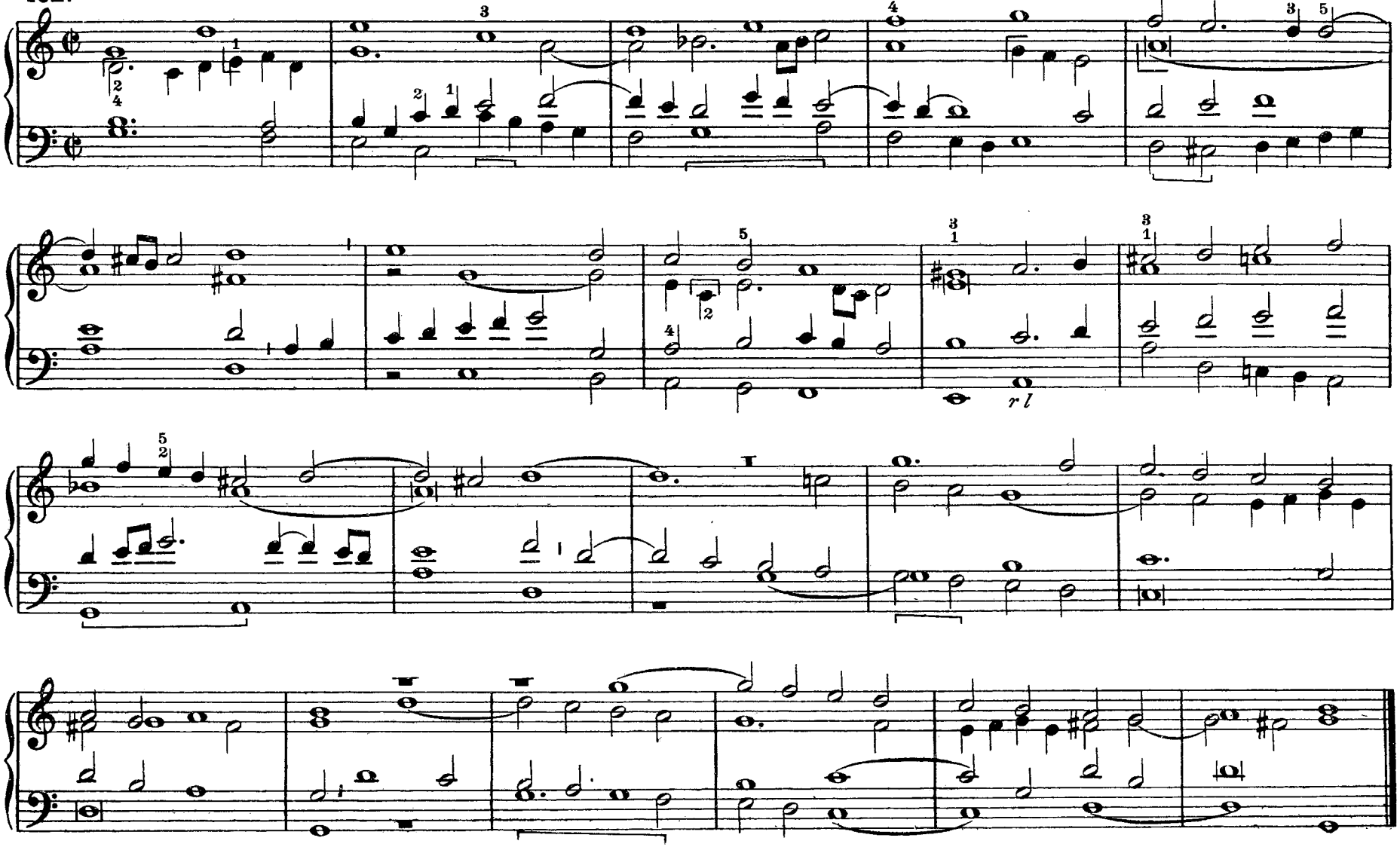
160. (auf 2 Manualen)

G. P. Palestrina (1514-1594).

Præambulum.

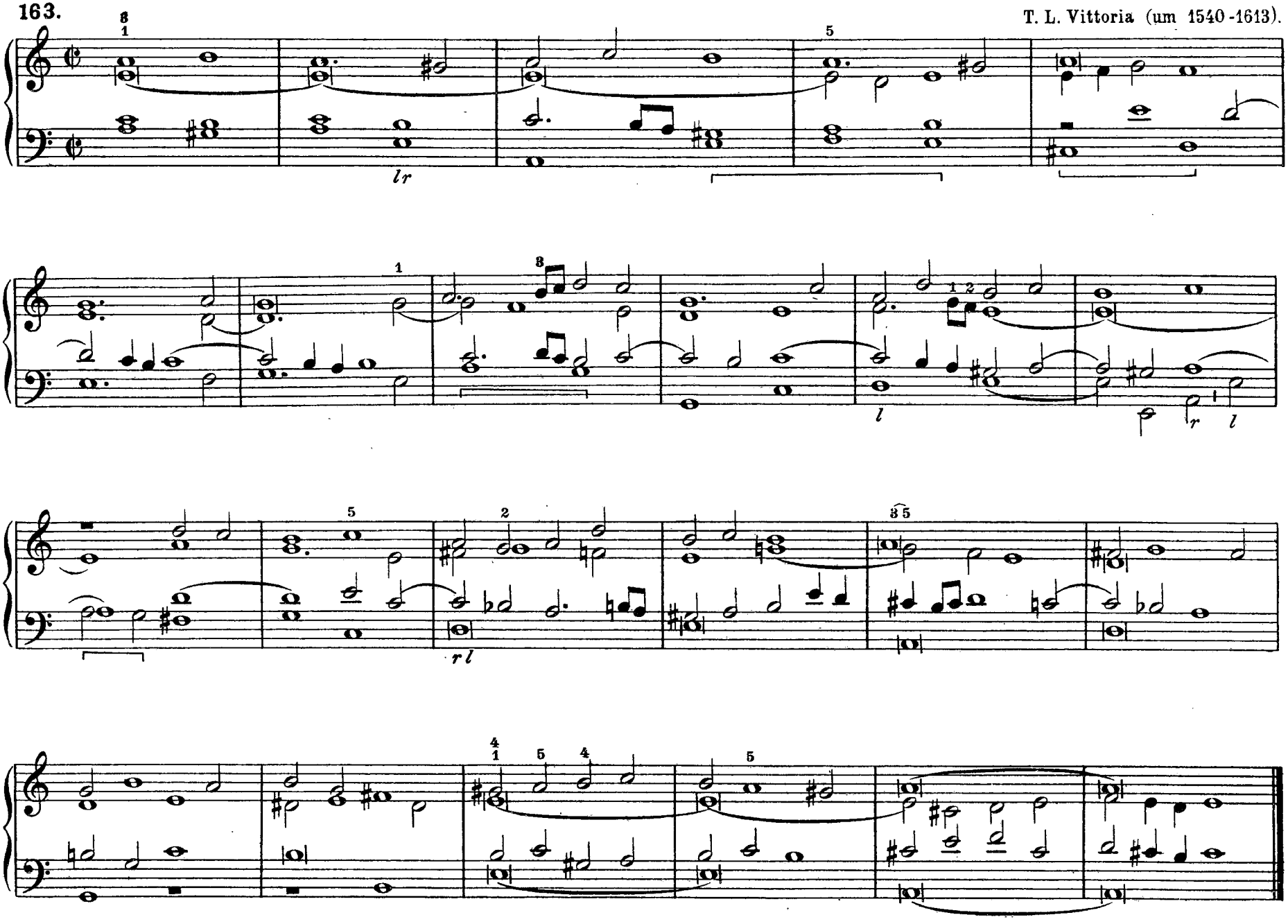
161.

Orlando di Lasso (1532-1594).

162.

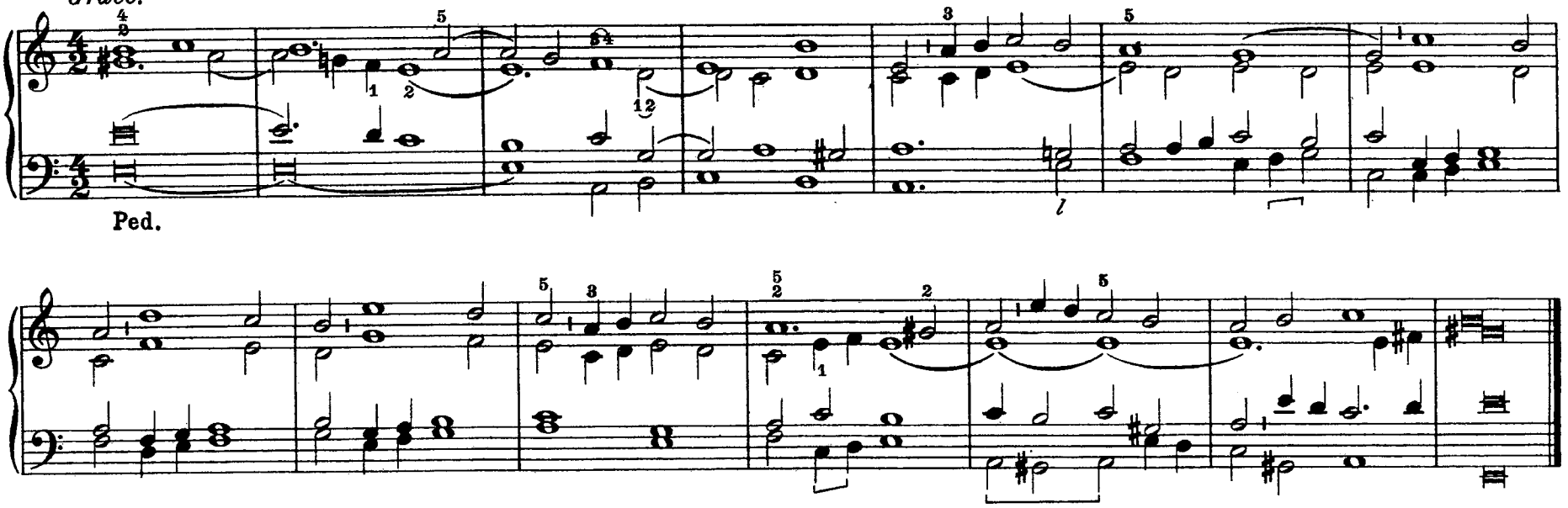
Præambulum.

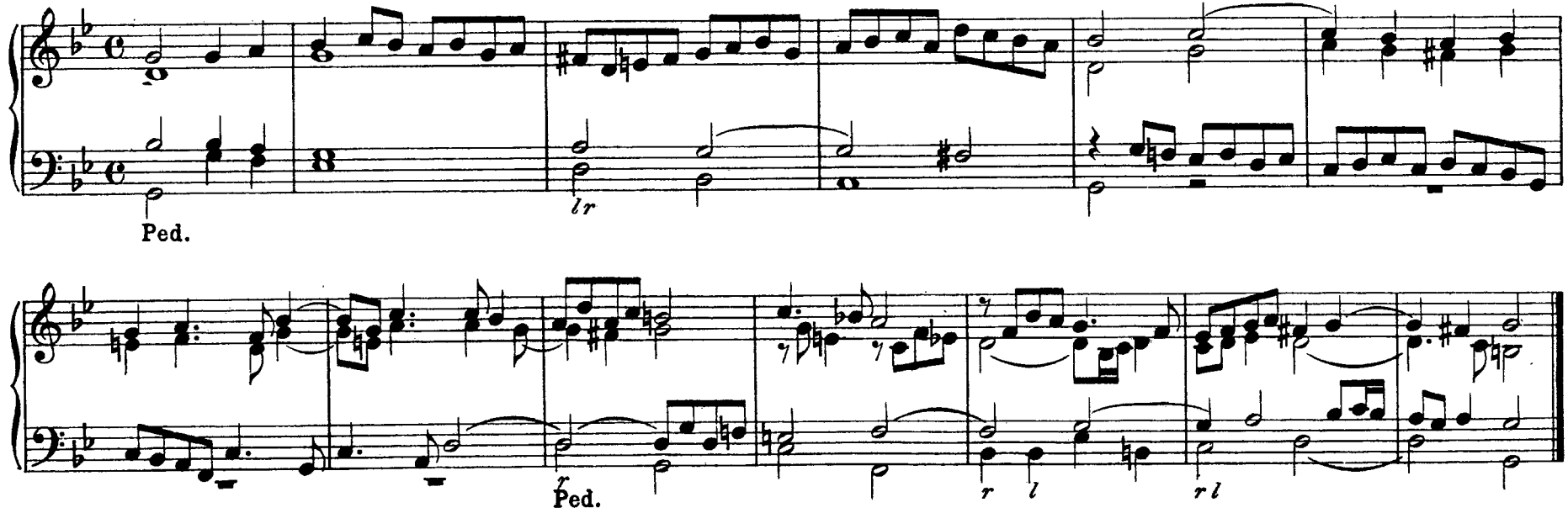
Hans Leo Hassler (1564-1612).

Præambulum.

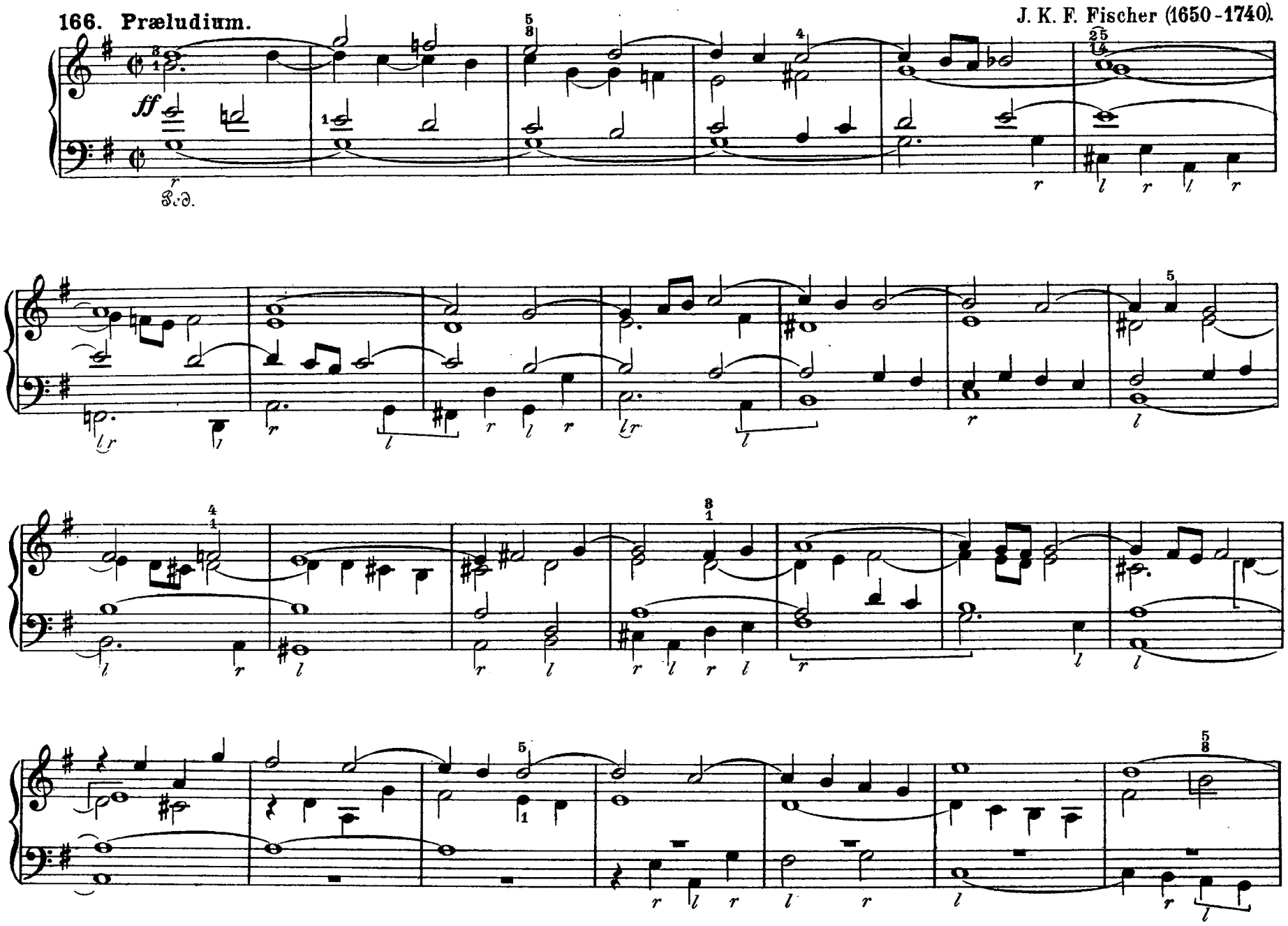
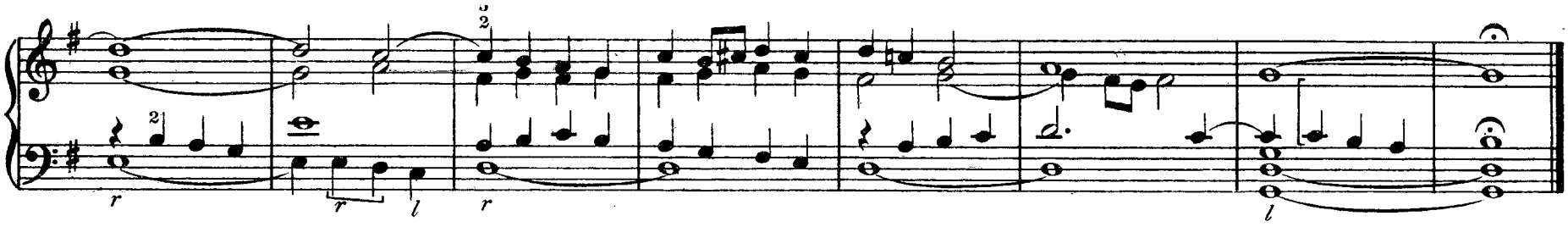
163.

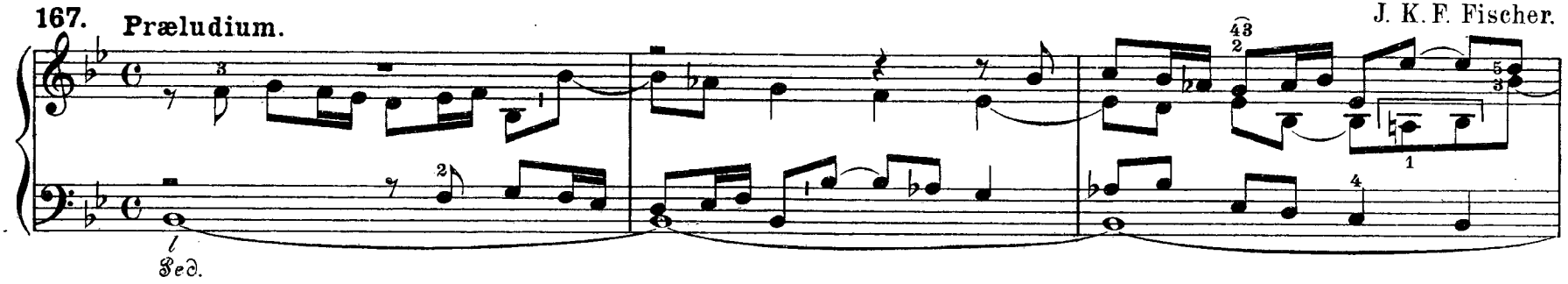
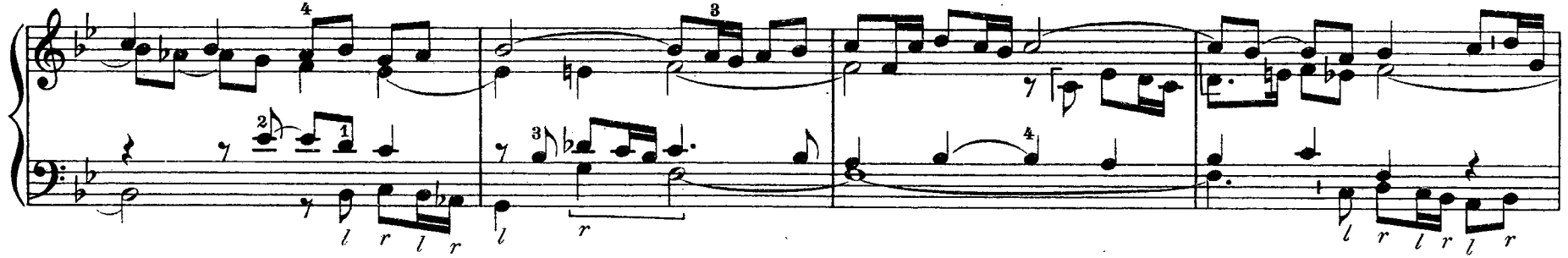
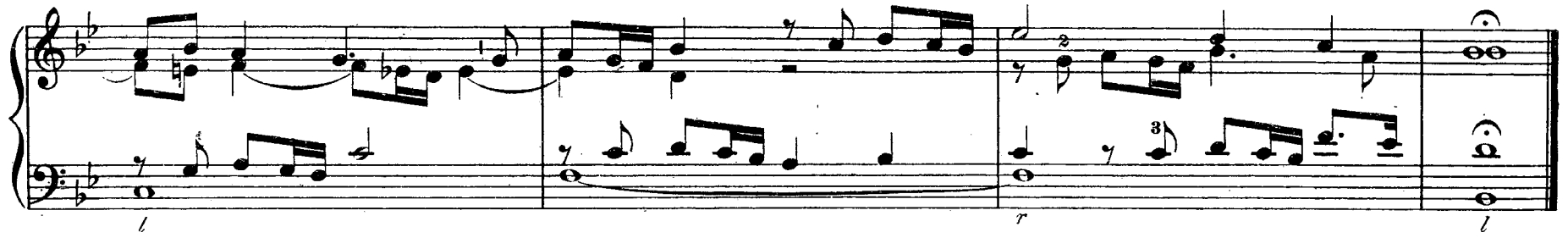
T. L. Vittoria (um 1540-1613).

164. Praeambulum (Phrygisch).

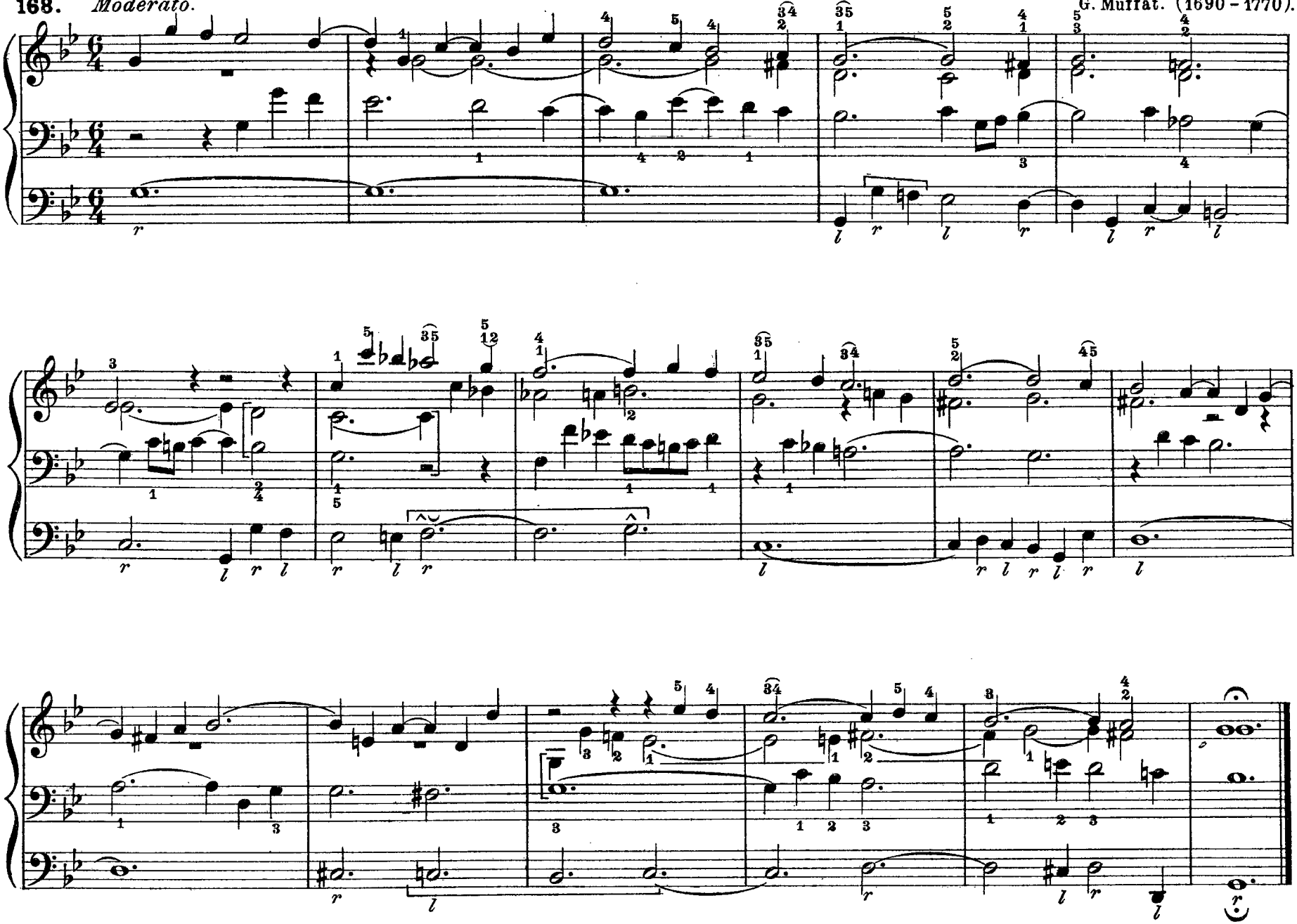
Joh. Speth.

Grave.

165. Praeambulum.

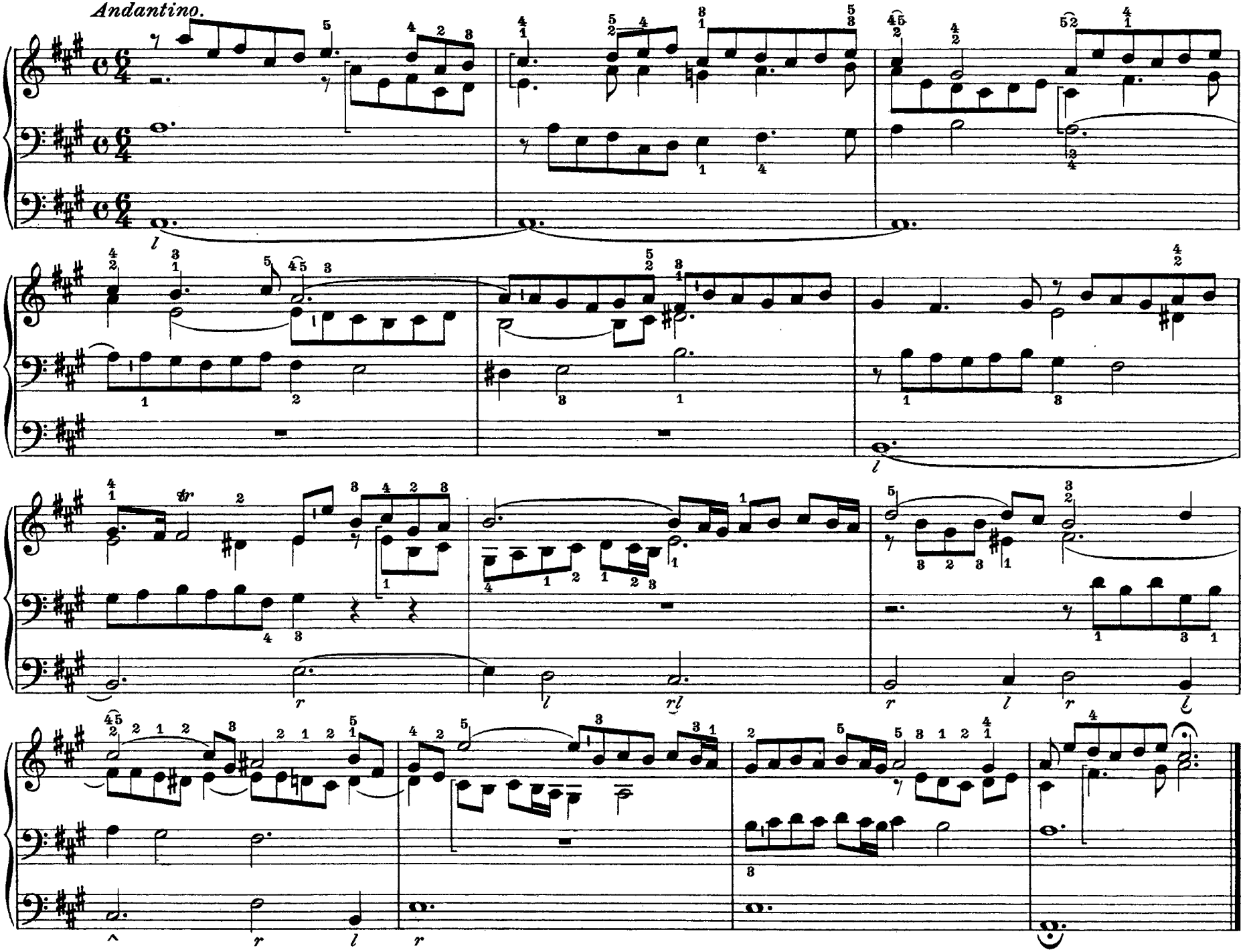
G. Frescobaldi.

166. Præludium.

J. K. F. Fischer (1650-1740).



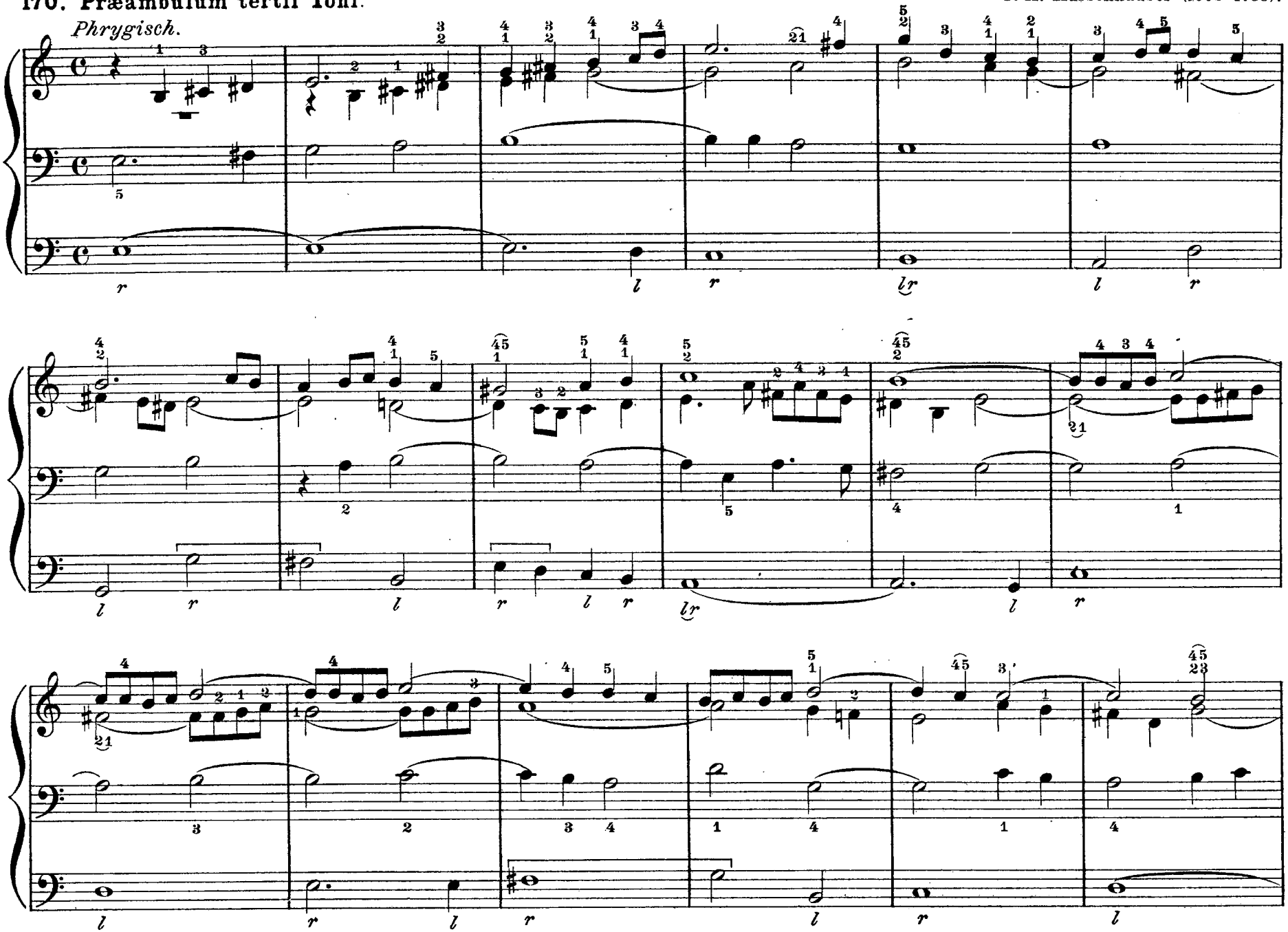
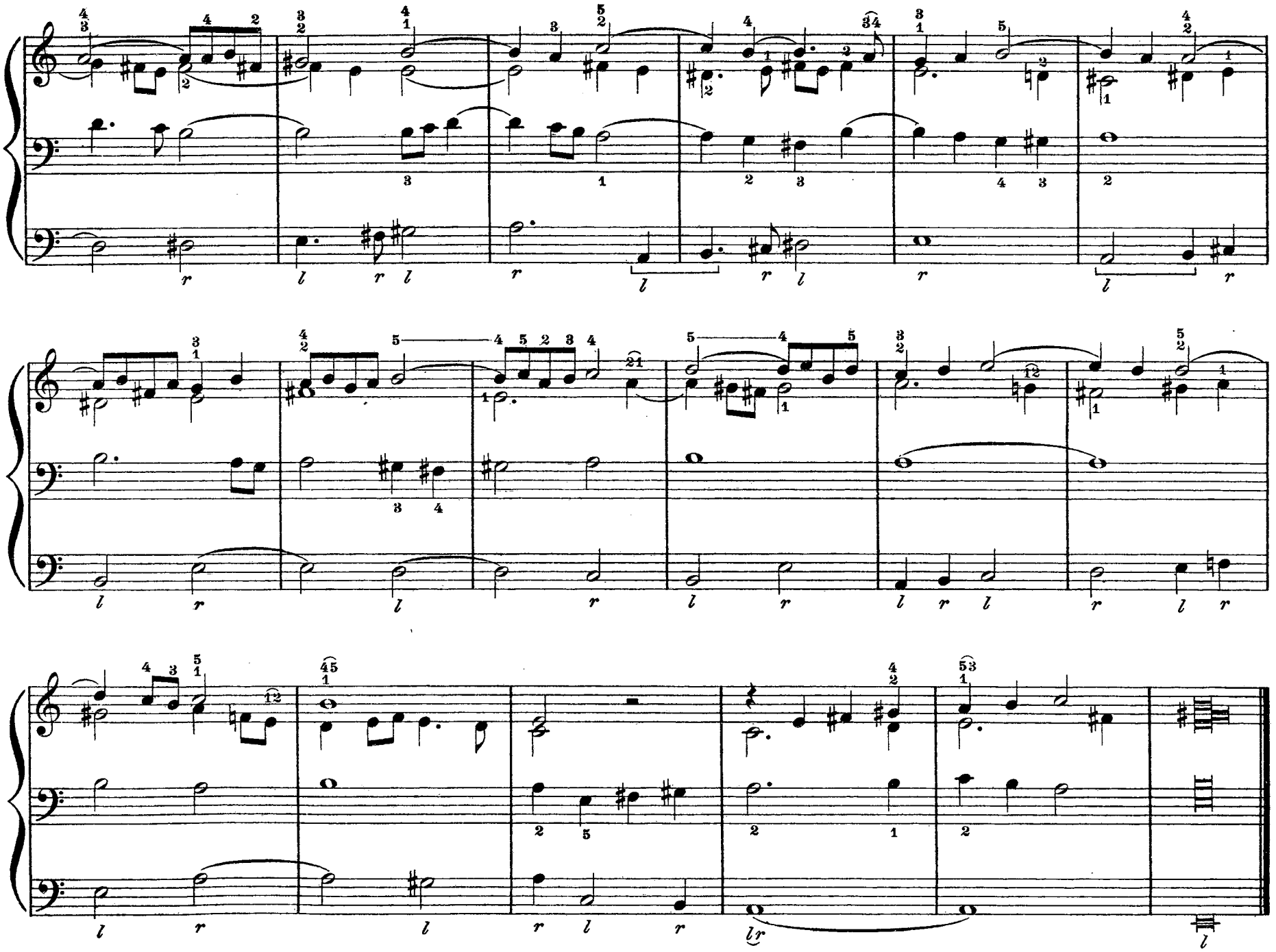
167. Præludium. J. K. F. Fischer.



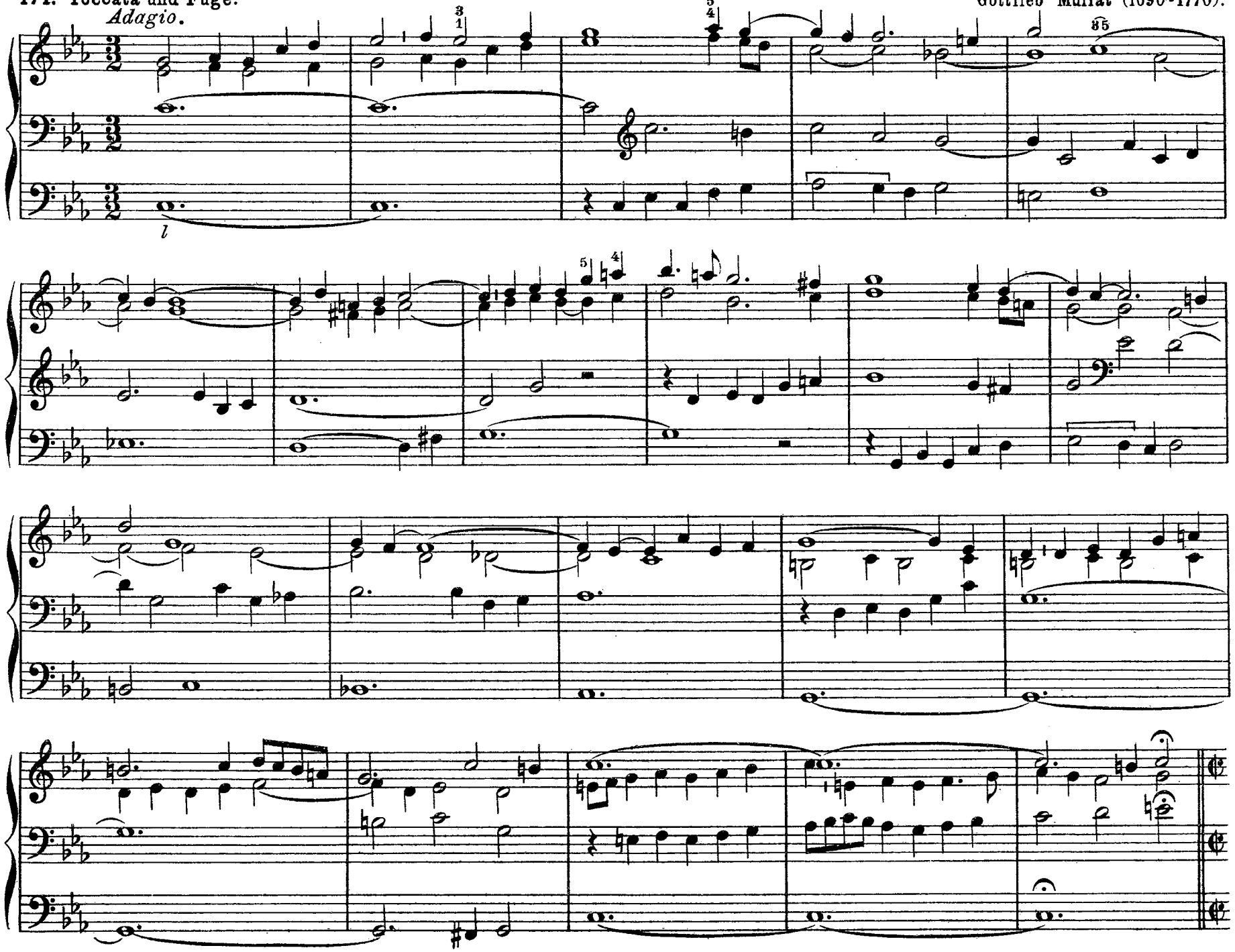
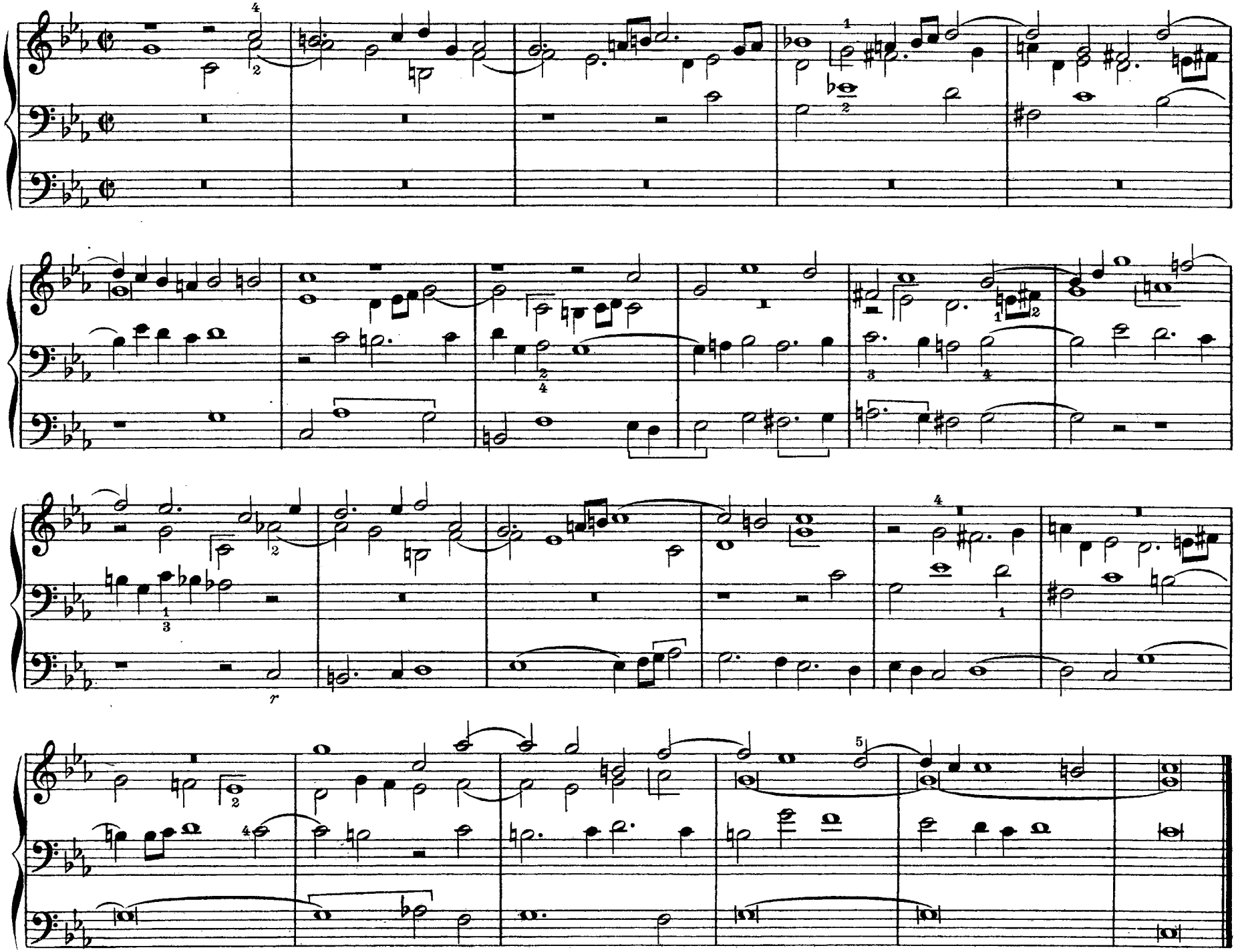
168. *Moderato.* G. Muffat. (1690 - 1770).

169. Präludium.

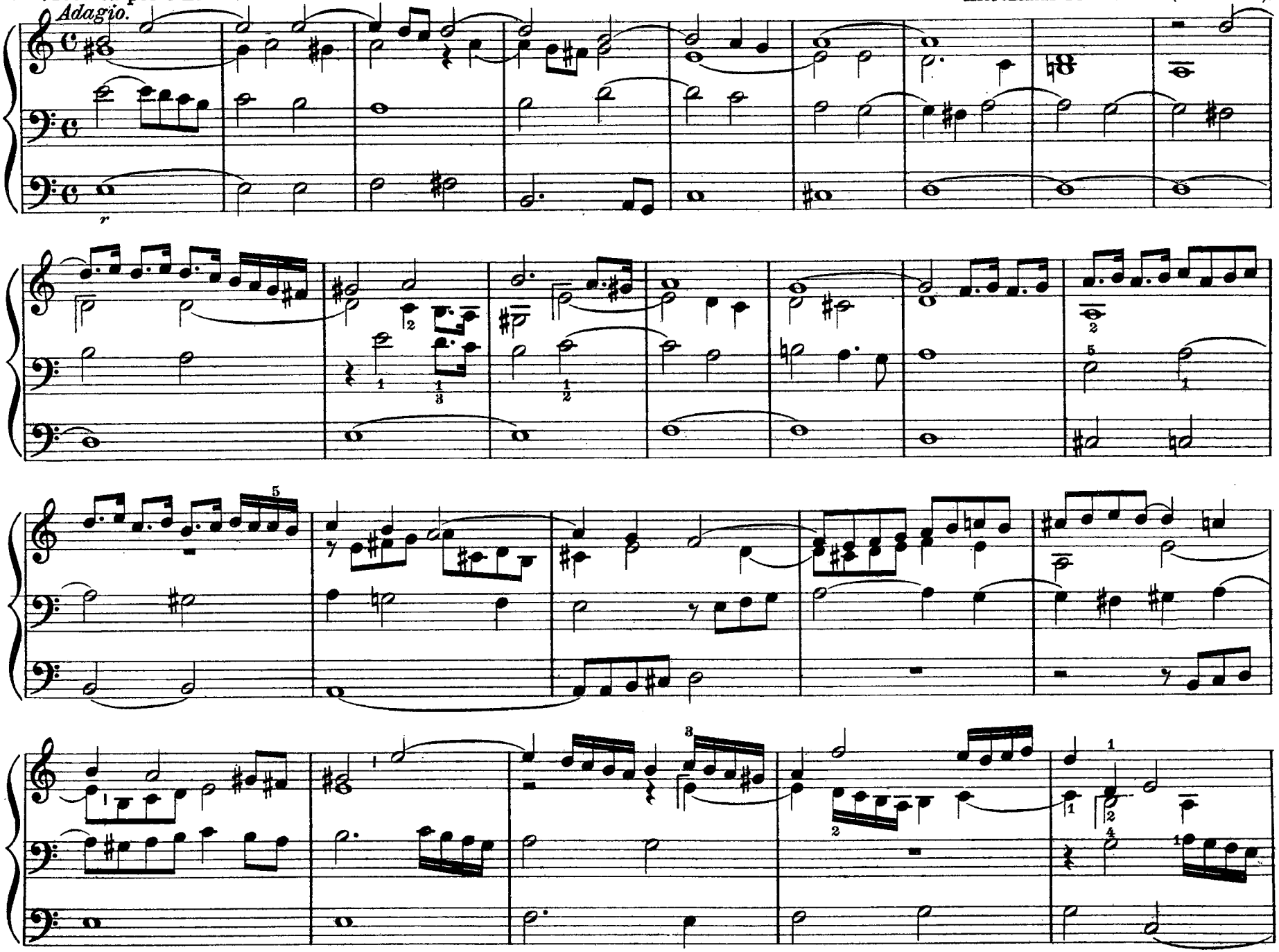
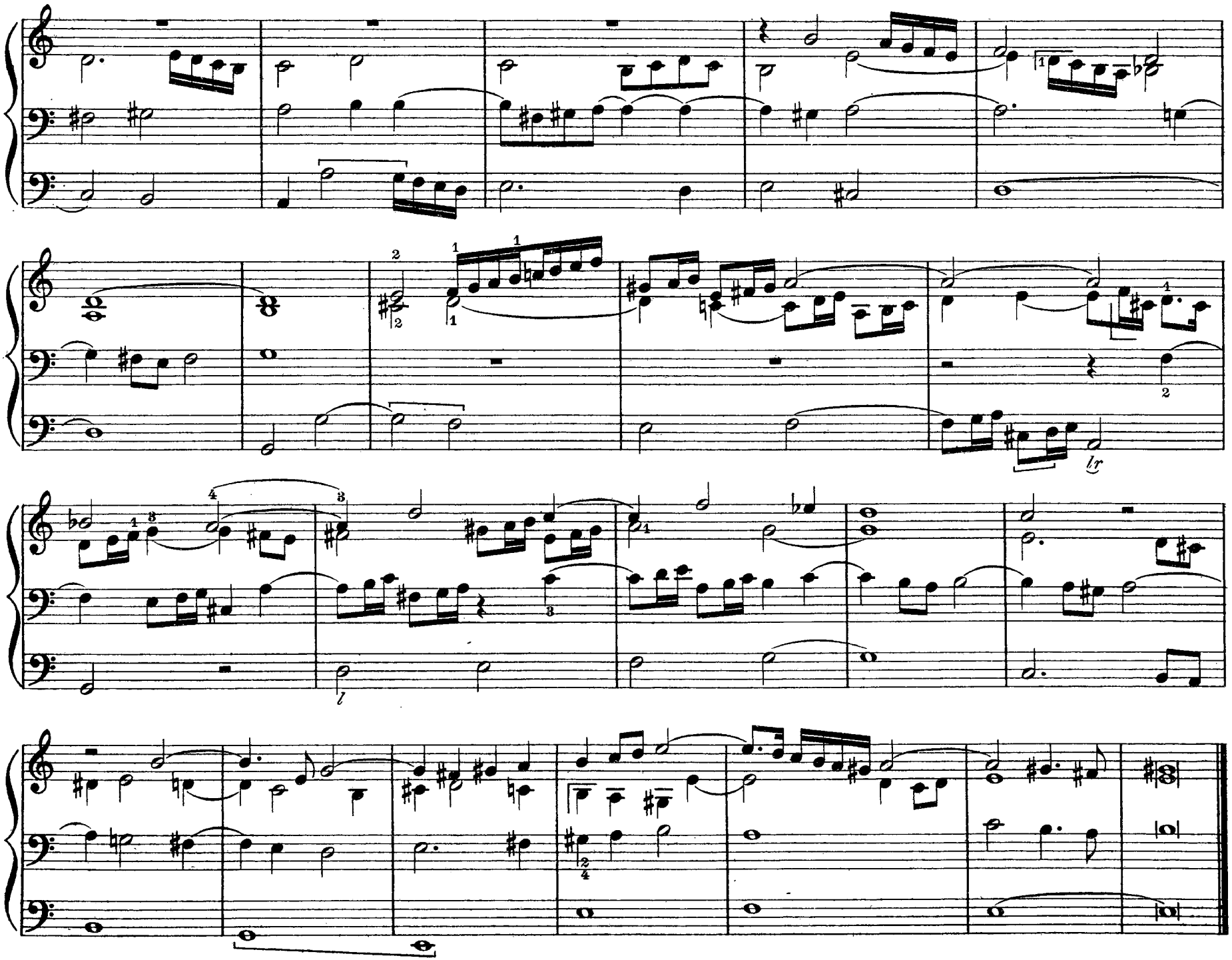
J. K. F. Fischer.

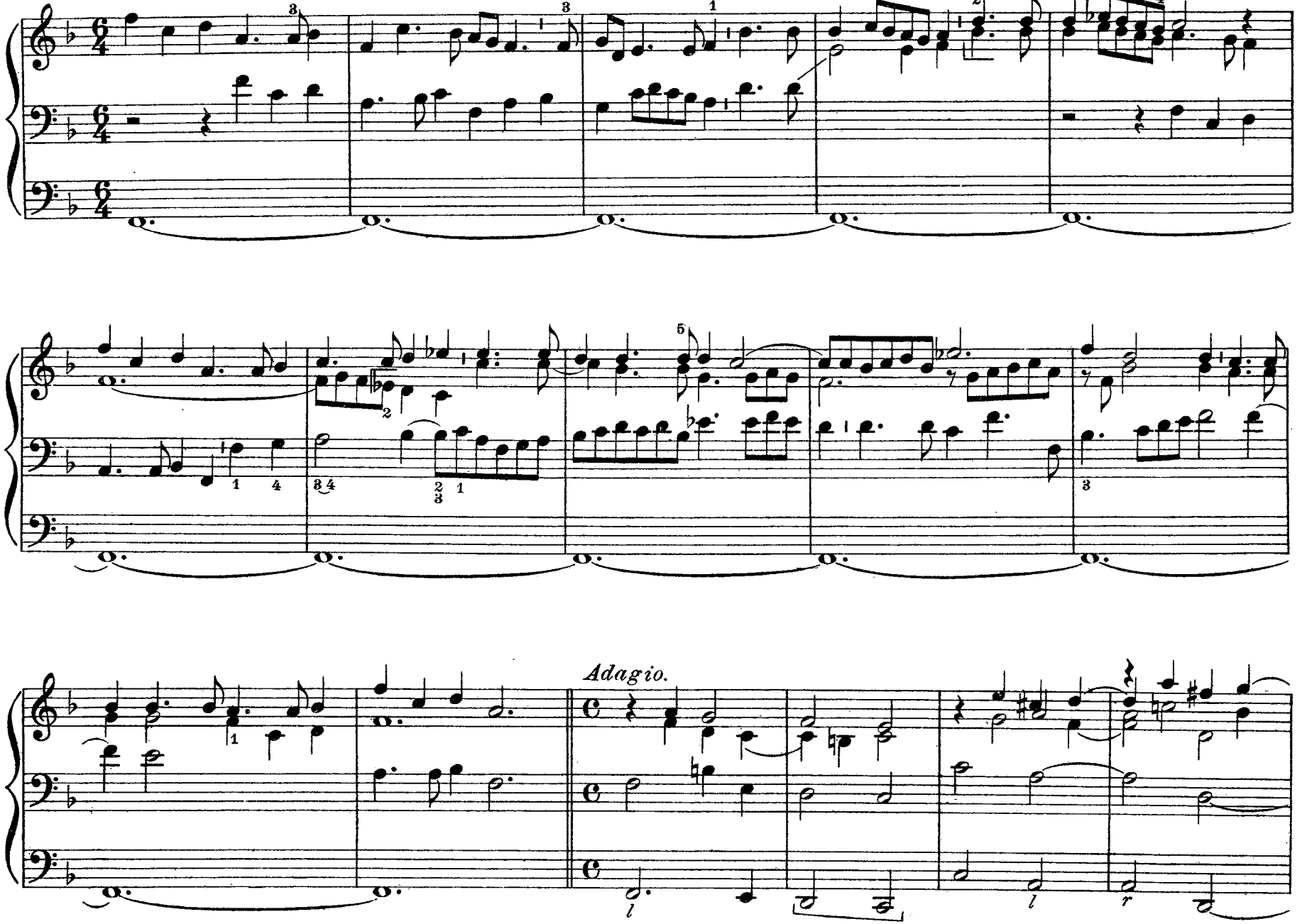
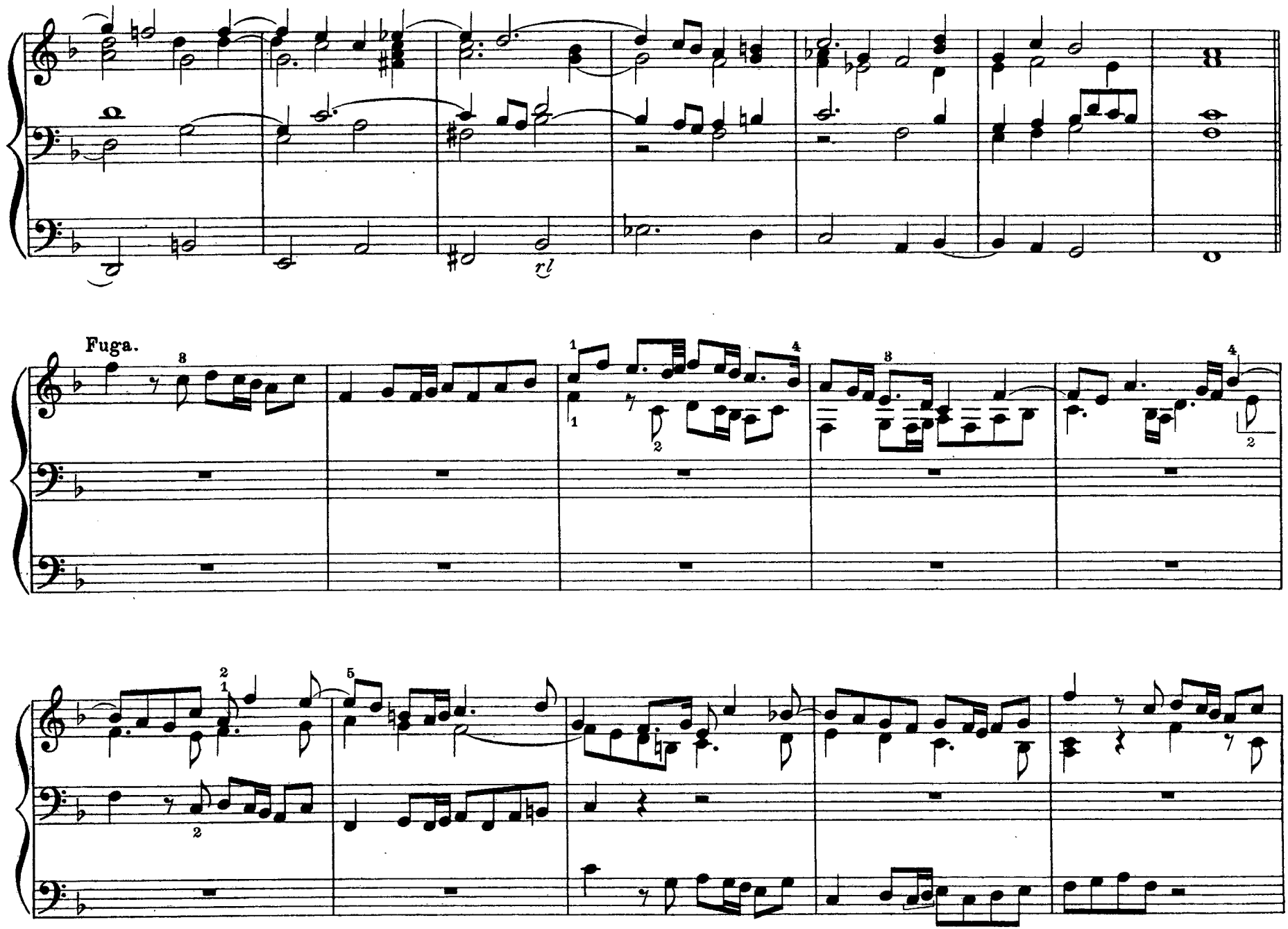
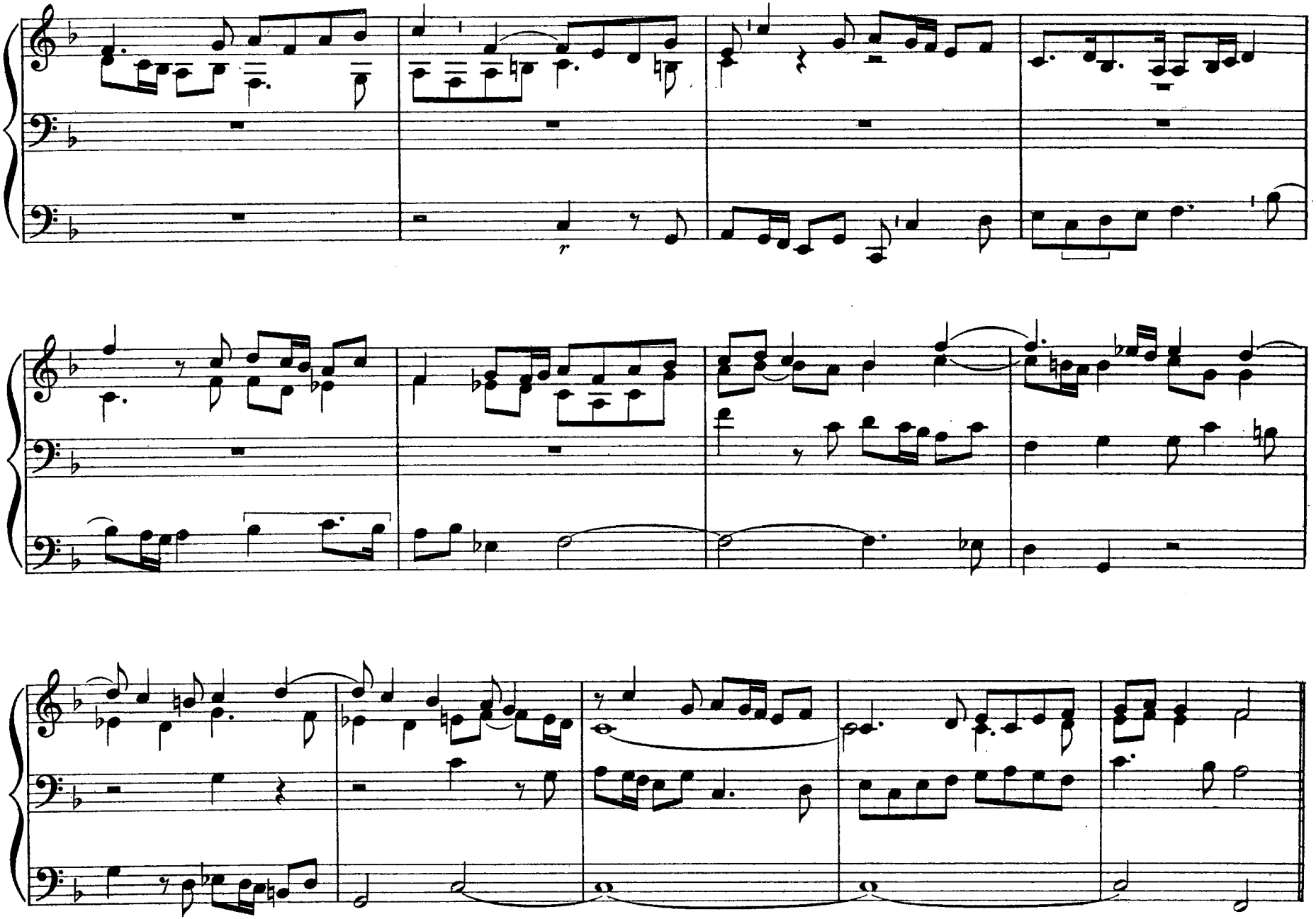
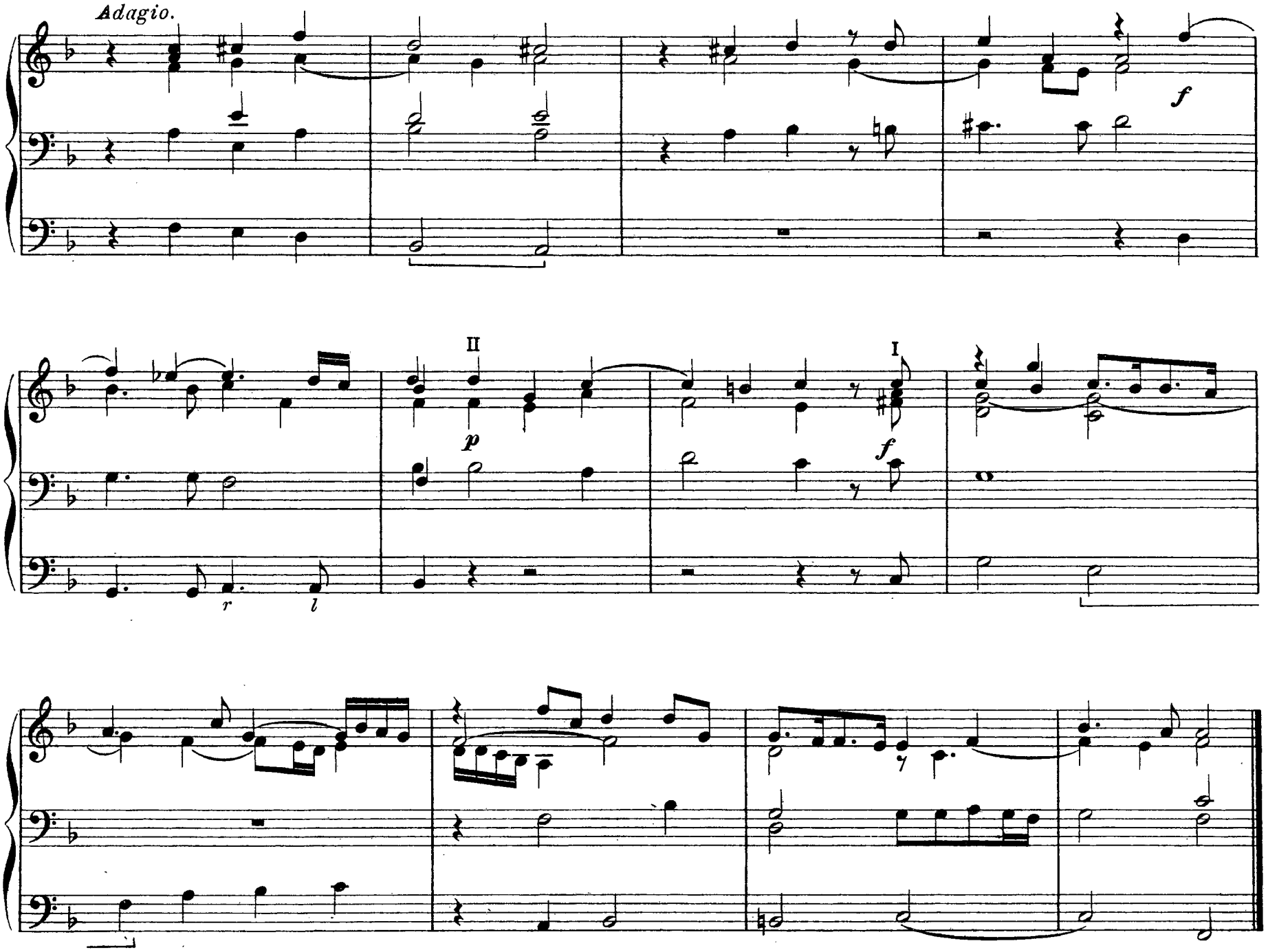
Andantino.

170. Præambulum tertii Toni.

F. X. Murschhauser (1663-1738).

Phrygisch.

171. Toccata und Fuge. Gottlieb Muffat (1690–1770).

Adagio.

172. Toccata per l'Elevatione.

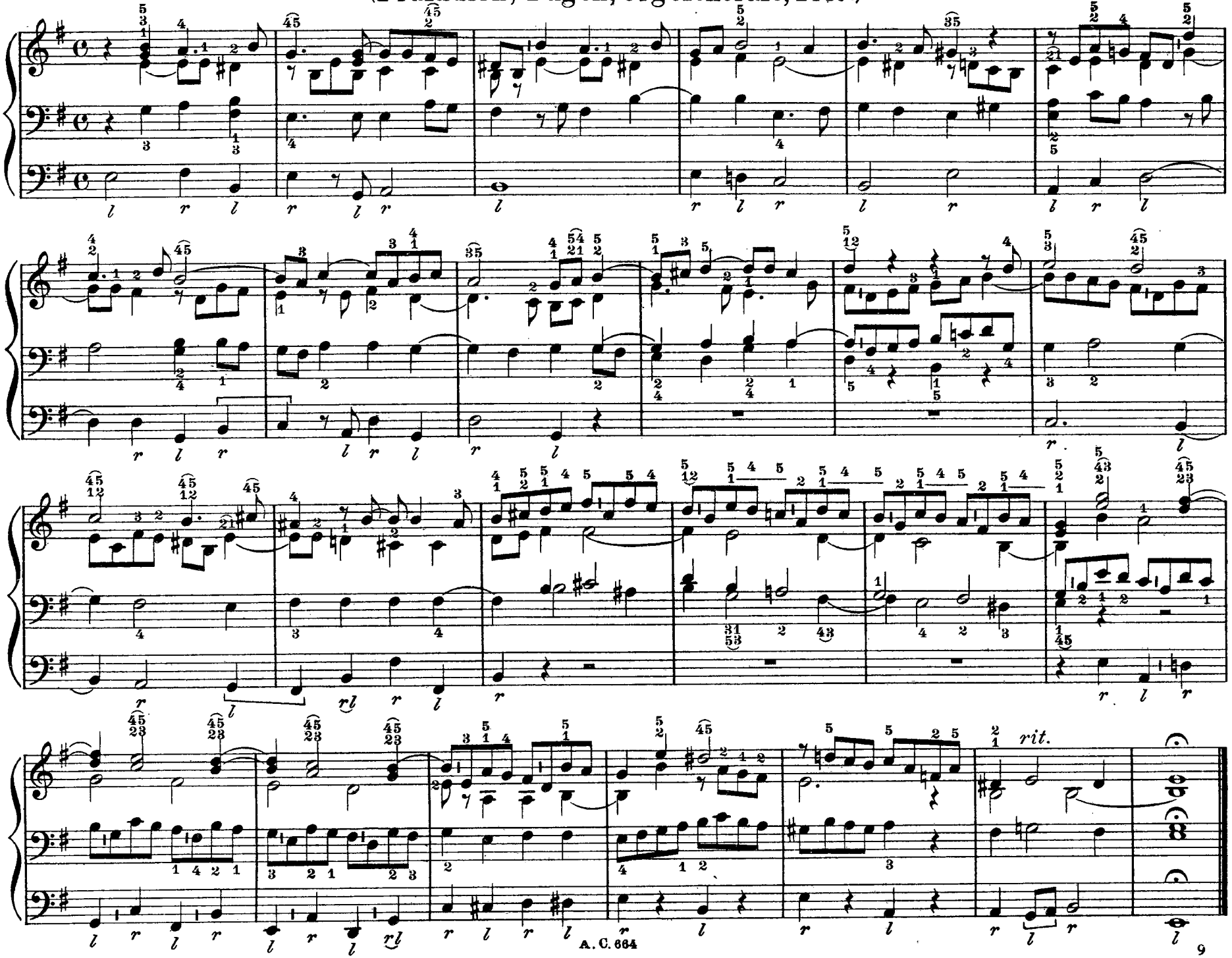
Hieronimus Frescobaldi (1583-1644).

173. Toccata sexta oder sechstes musikalisches Blumen-Feld.

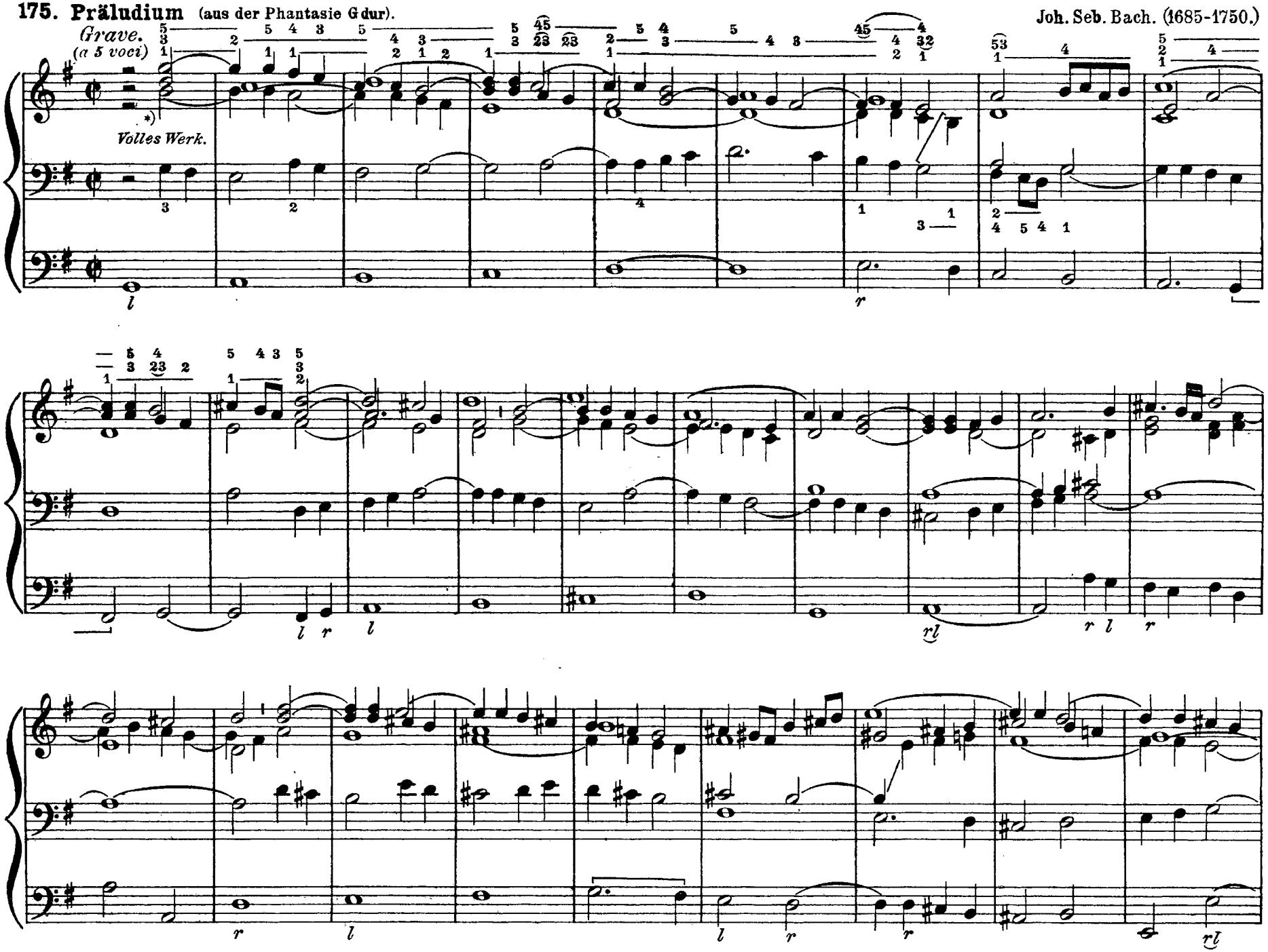
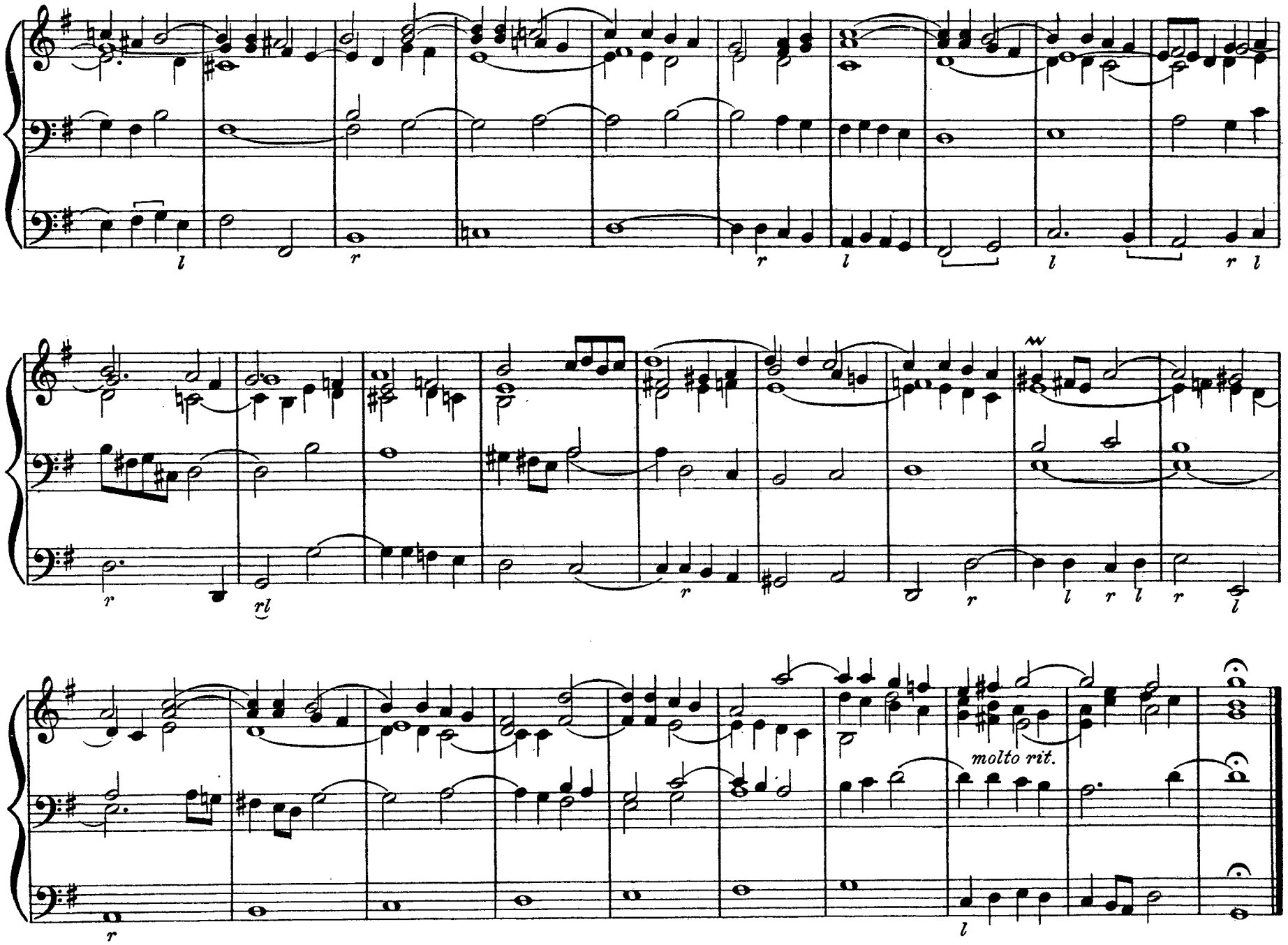
Joh. Speth (?–1709)

Fuga.

Adagio.
f
II
p
I
f
r
l

11 Tonsätze von Joh. Seb. Bach.

(Präludien, Fugen, Orgelchoräle, Trio.)

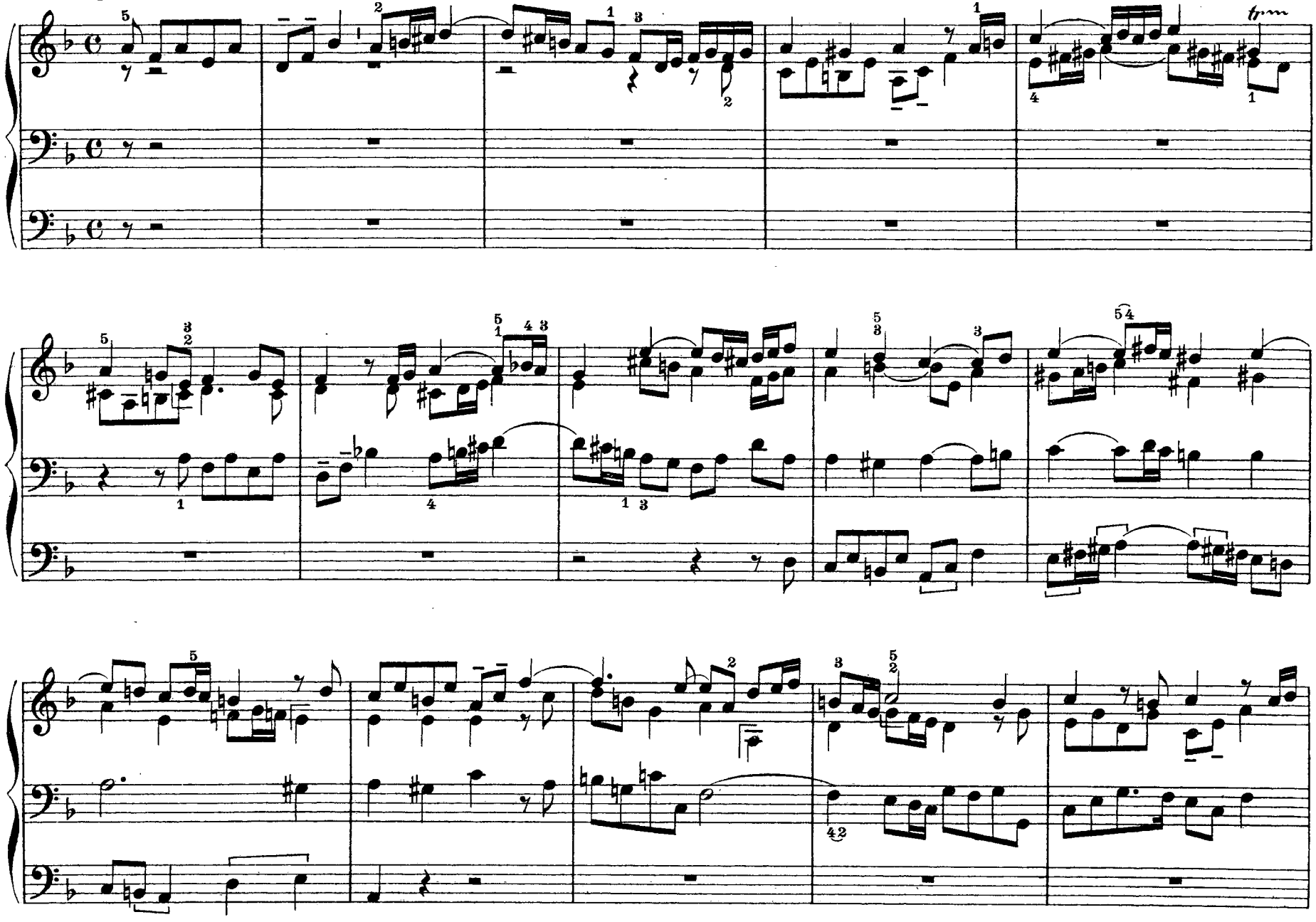
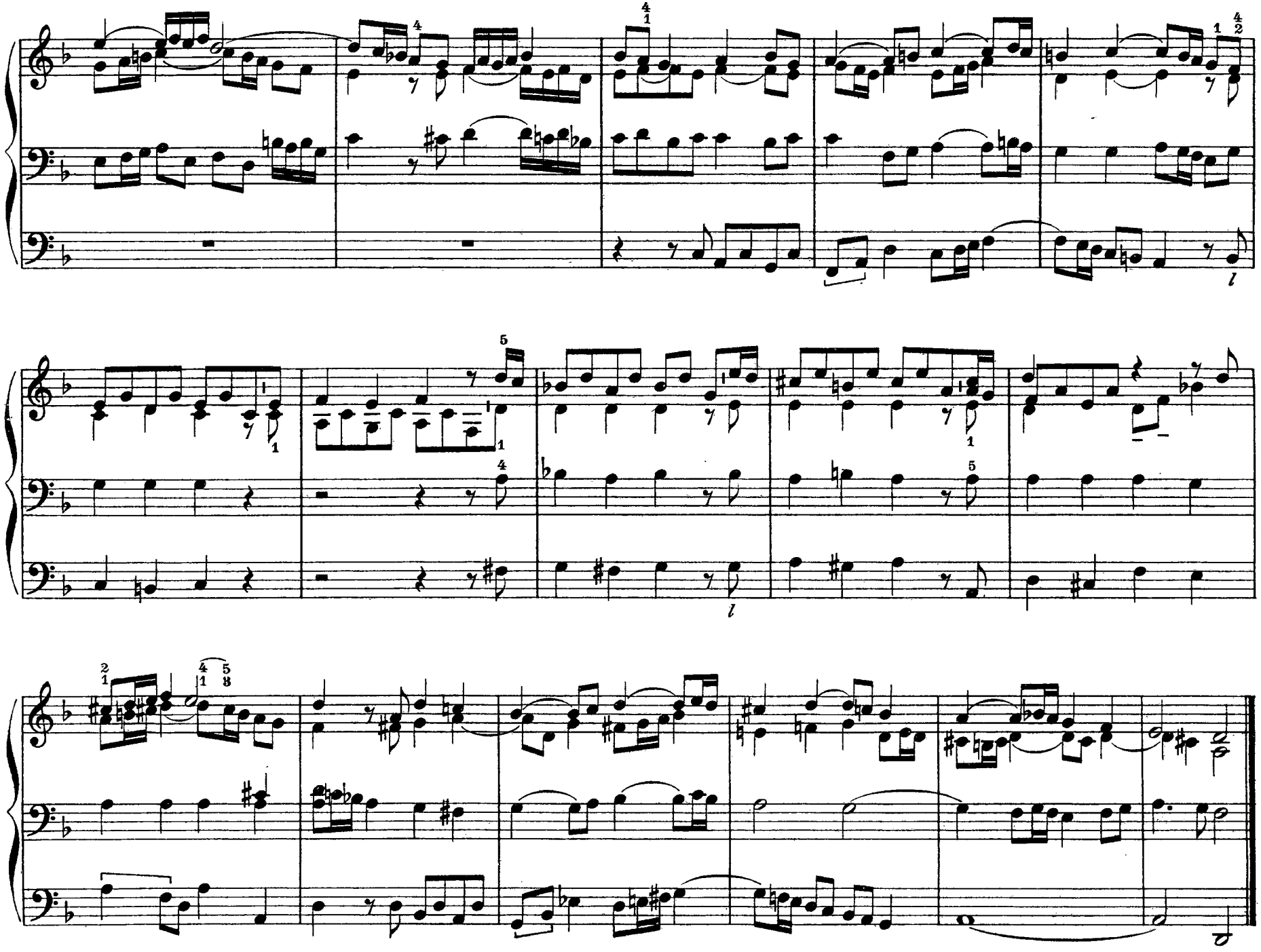
174. Präludium.

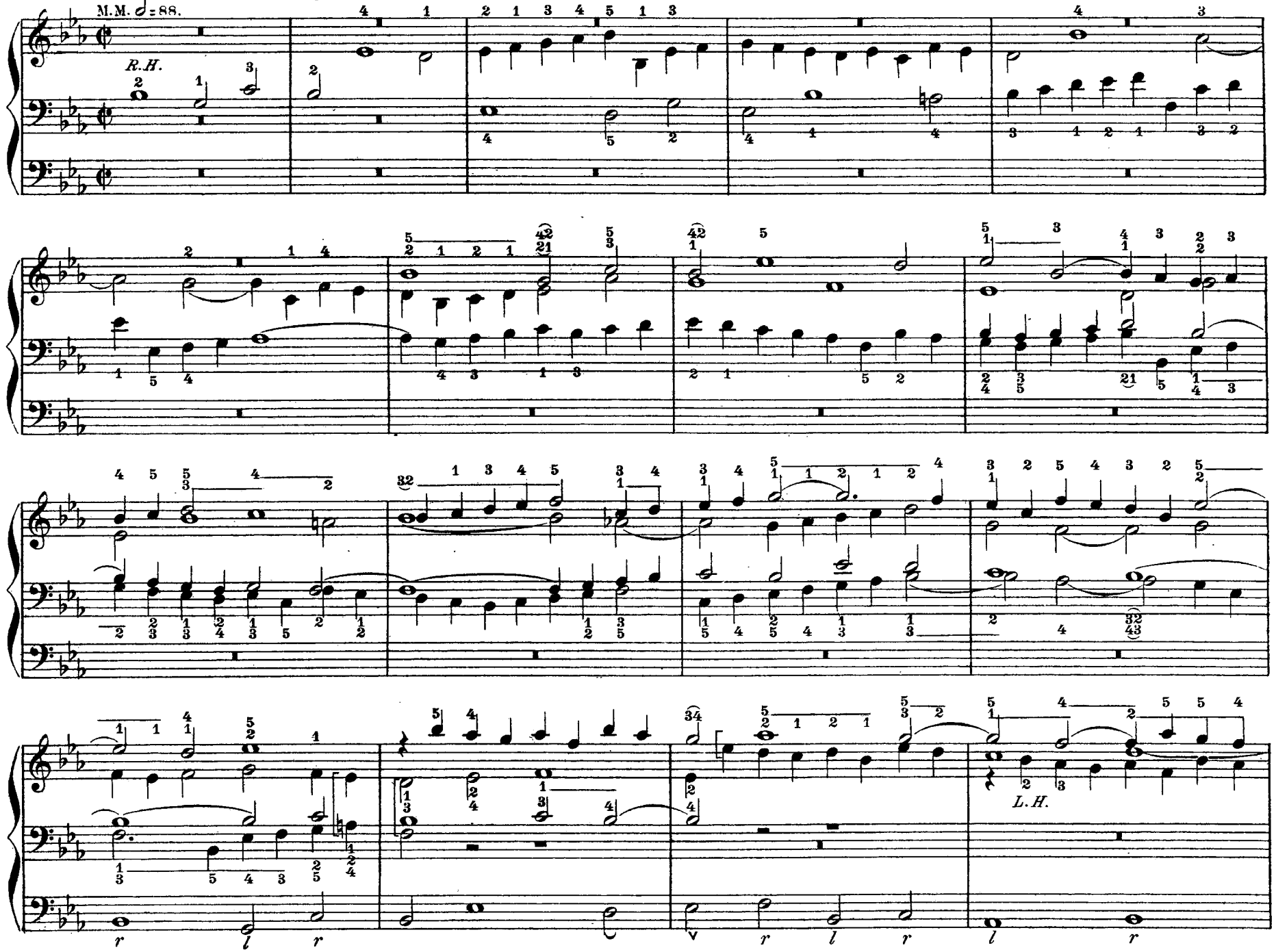
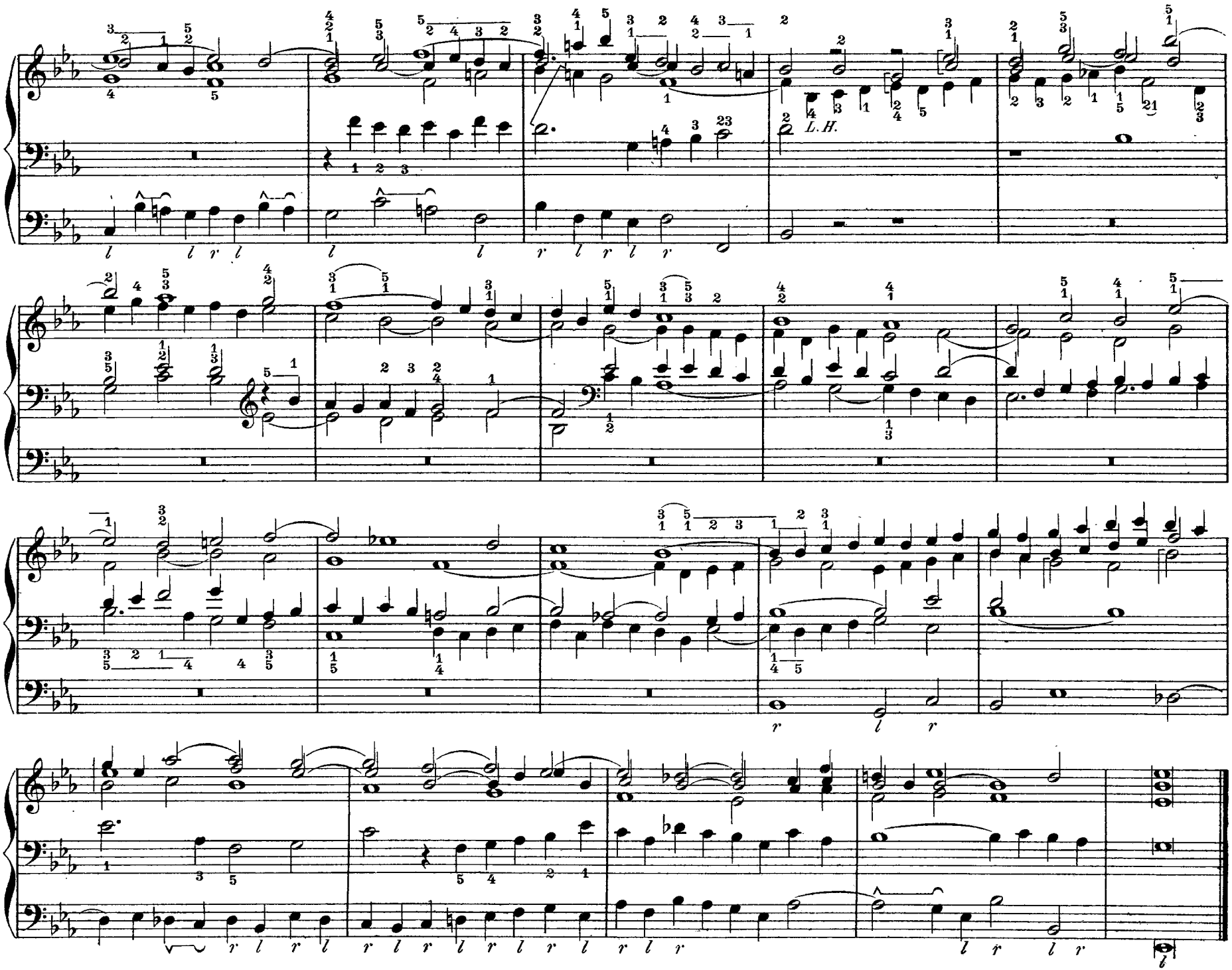
J. S. Bach (1685-1750).

175. Präludium (aus der Phantasie G dur).

Joh. Seb. Bach. (1685-1750.)

*) Der Schüler achte ganz besonders auf bestmöglichstes Binden, und notiere sich den Fingersatz selbst in der oben angedeuteten Weise: Erleichtert wird die Bindung bedeutend durch teilweise Verlegung der dritten Stimme auf das zweite System.

molto rit.

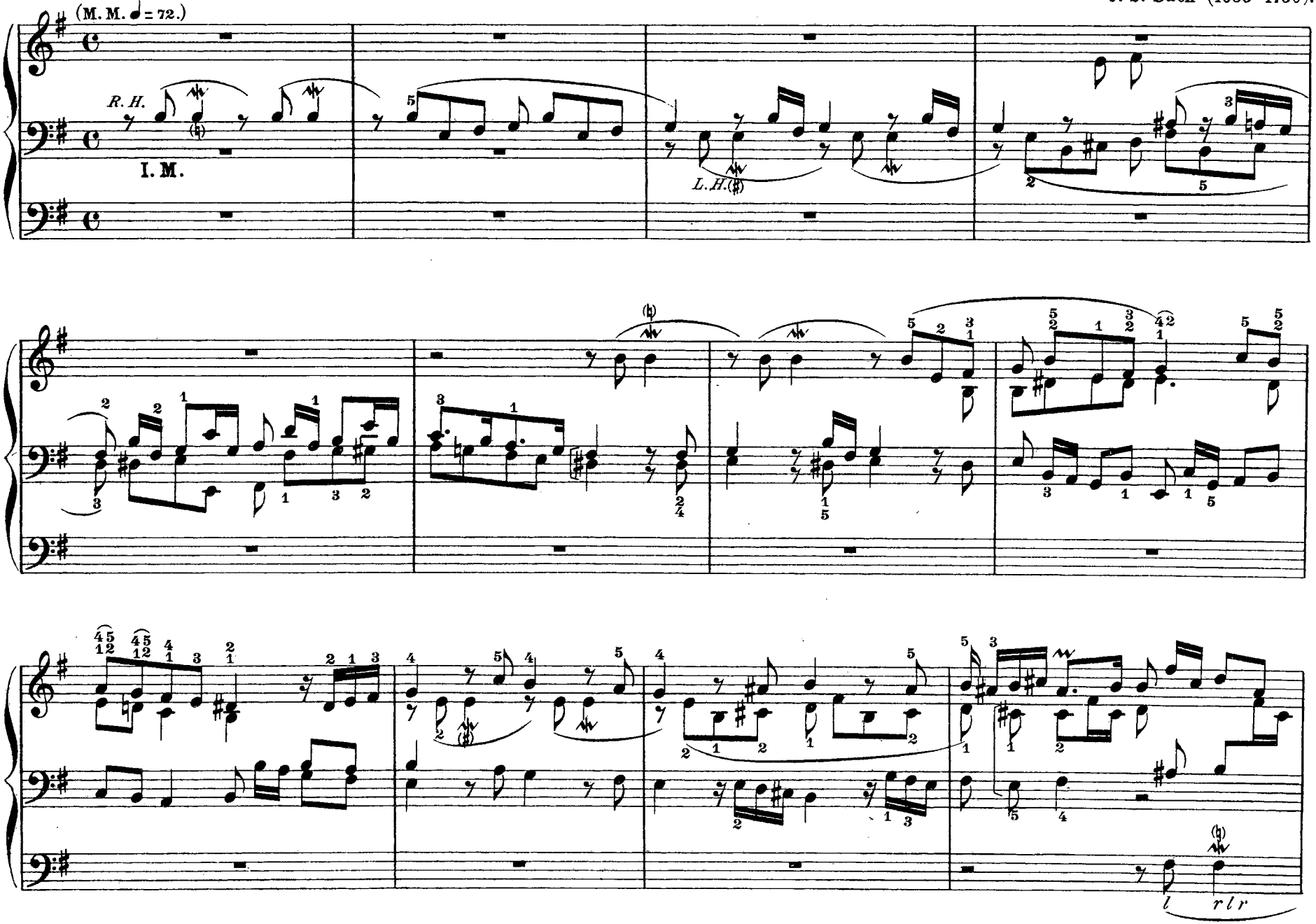
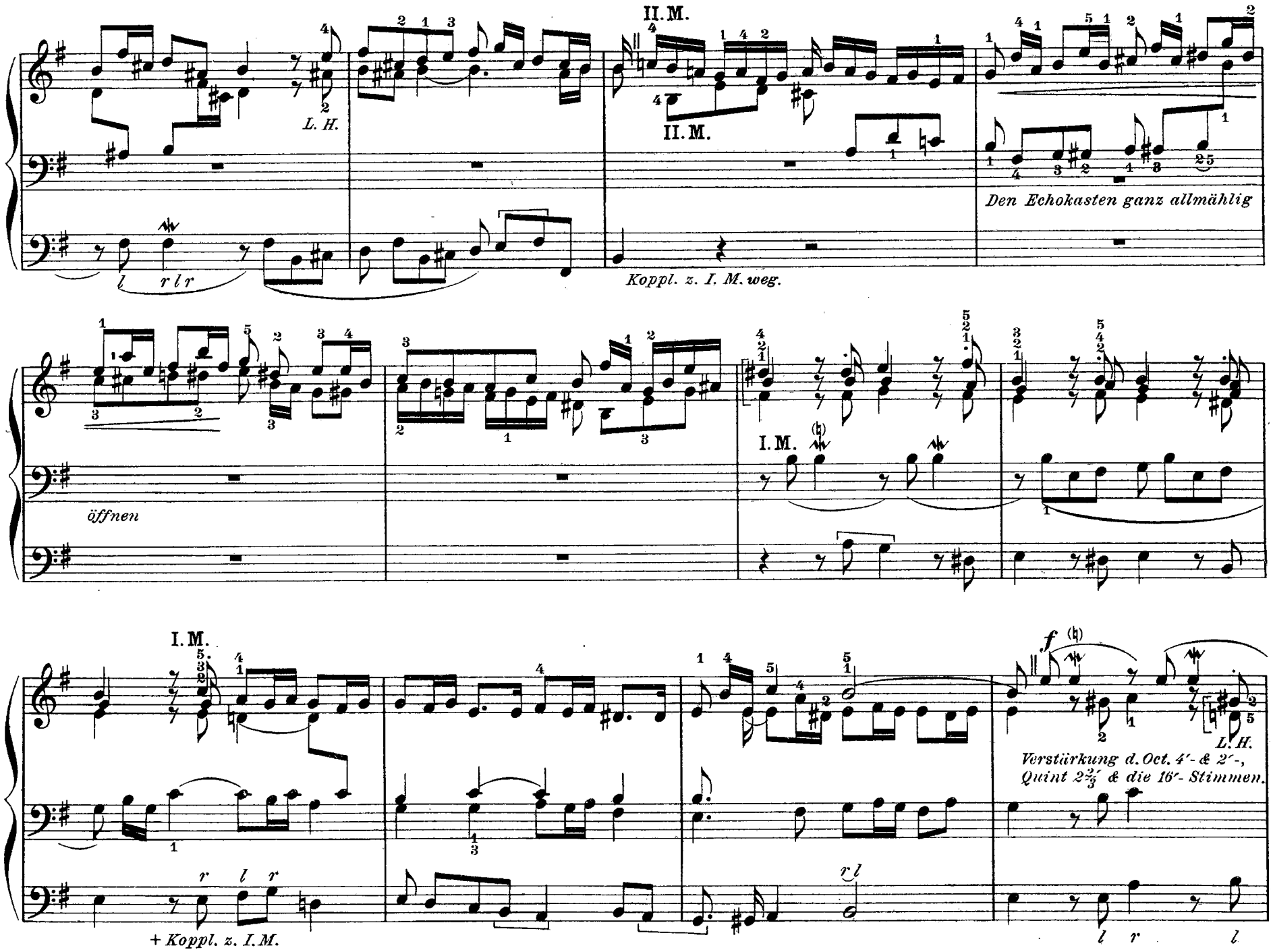
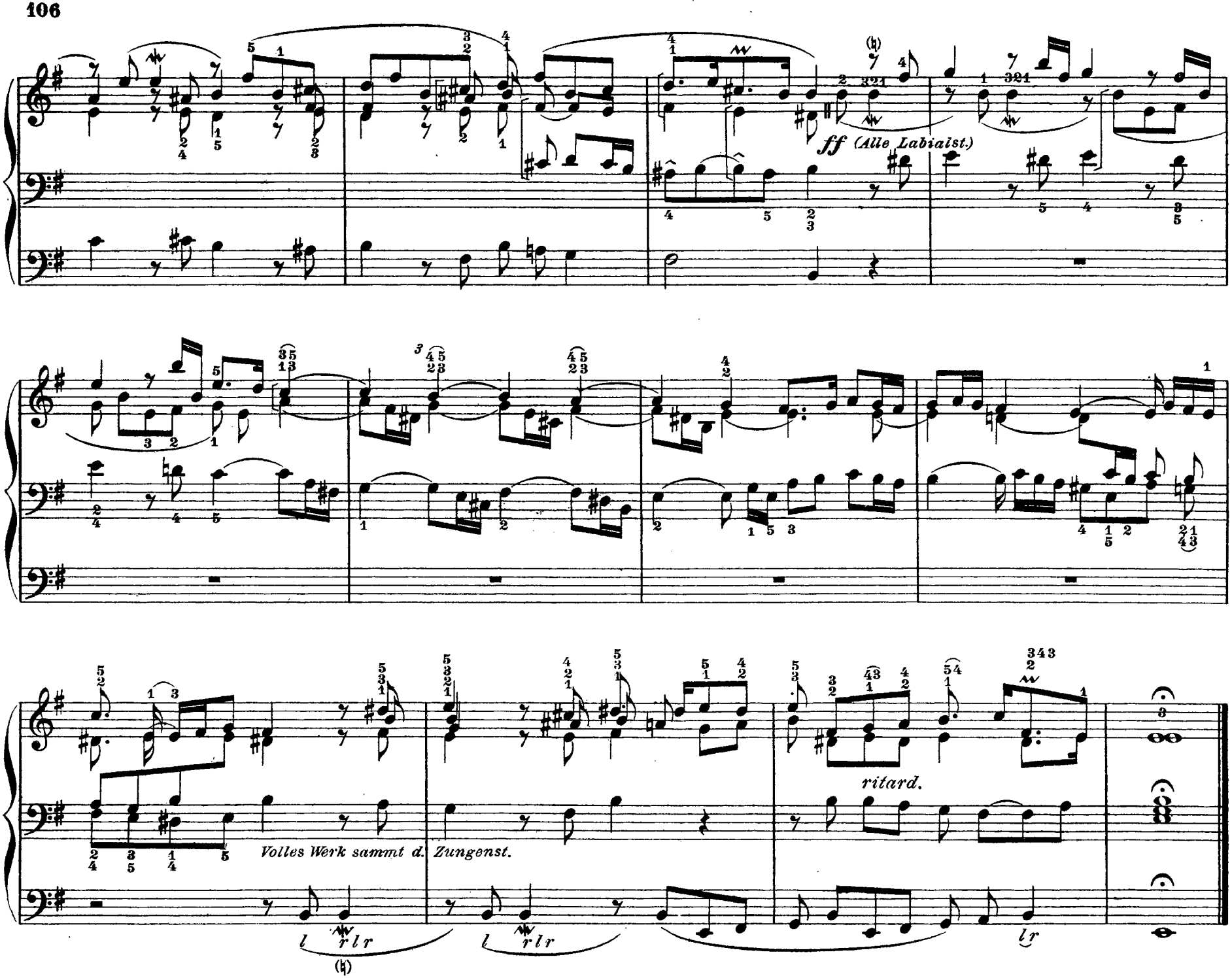
e) Fugen.

176. Fuge.

Joh. Seb. Bach (1685-1750).

177. 1. Theil der Tripelfuge. 5stimmig.

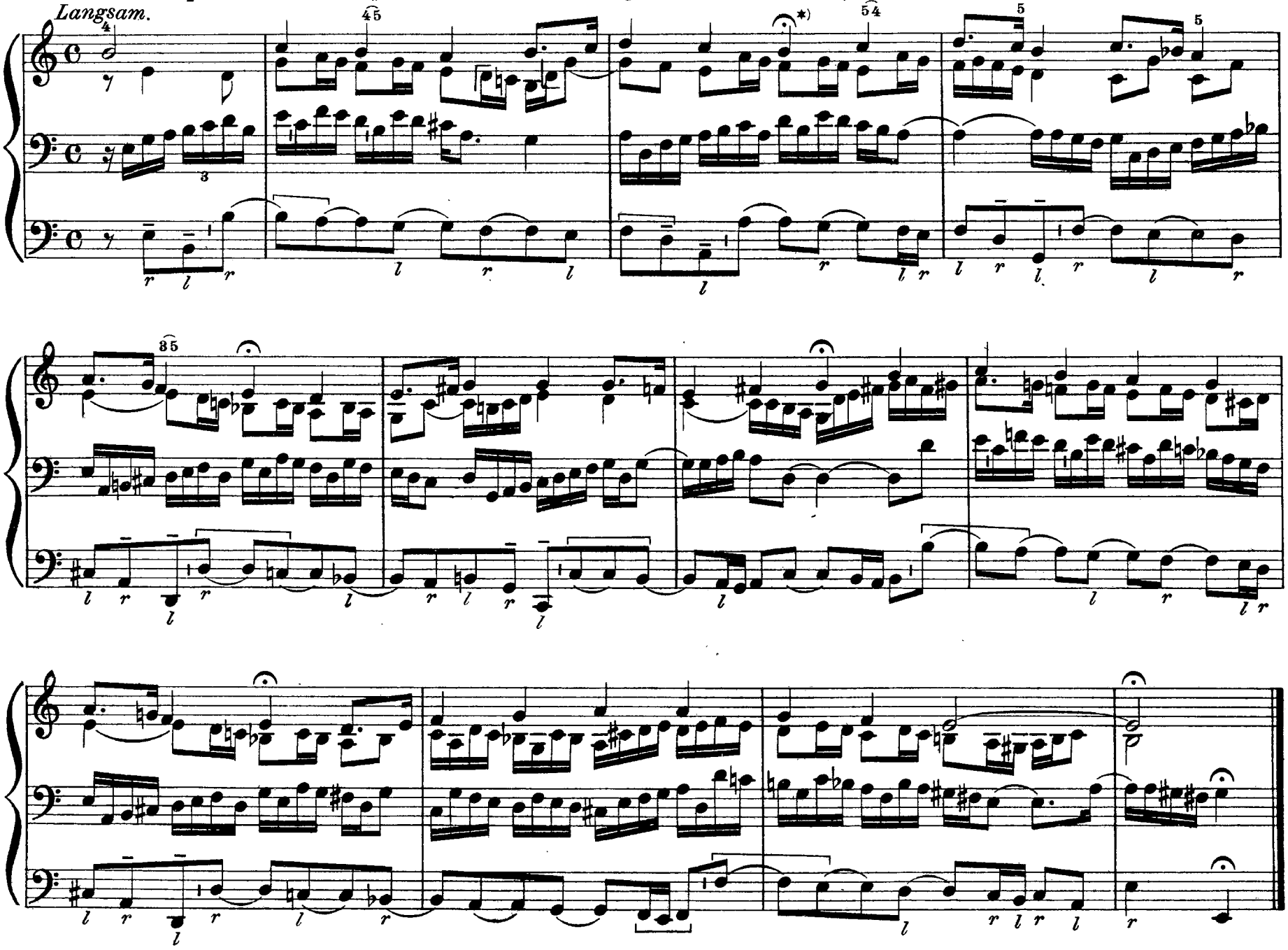
J. S. Bach (1685-1750)

L.H.

178. Fuga.

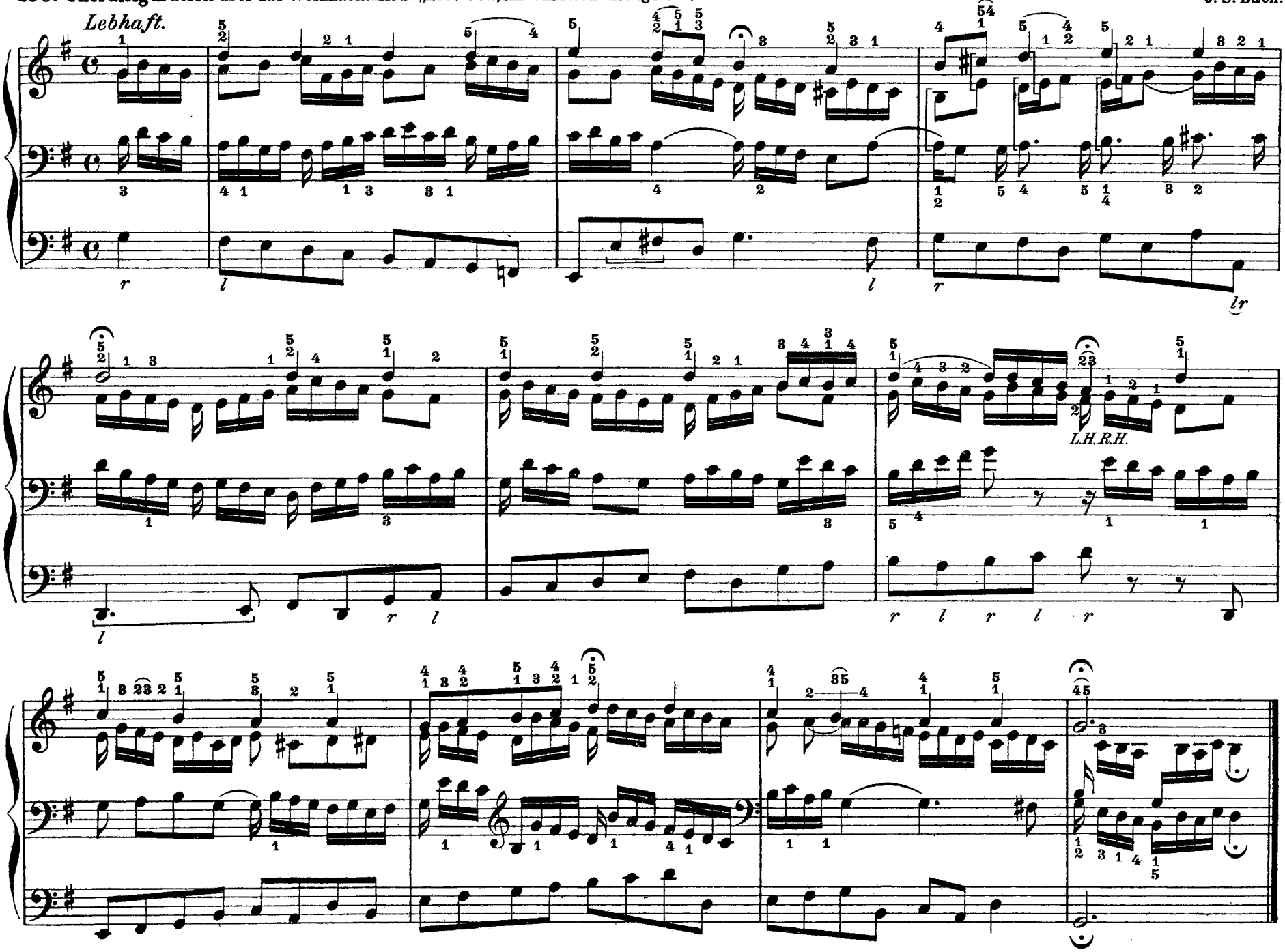
J. S. Bach (1685-1750).

II. M.
L. H.
II. M.
Den Echokasten ganz allmählig
l r l r
Koppl. z. I. M. weg.
öffnen
I. M.
I. M.
f
L. H.
Verstärkung d. Oct. 4′- & 2′-,
Quint 2⅔′ & die 16′- Stimmen.
r l r
+ Koppl. z. I. M.
r l
l r l

ff (Alle Labialst.)
ritard.
Volles Werk sammt d. Zungenst.

179. Choralvorspiel über das Lied: „Da Jesus an dem Kreuze hing."

Joh. Seb. Bach (1685-1750).

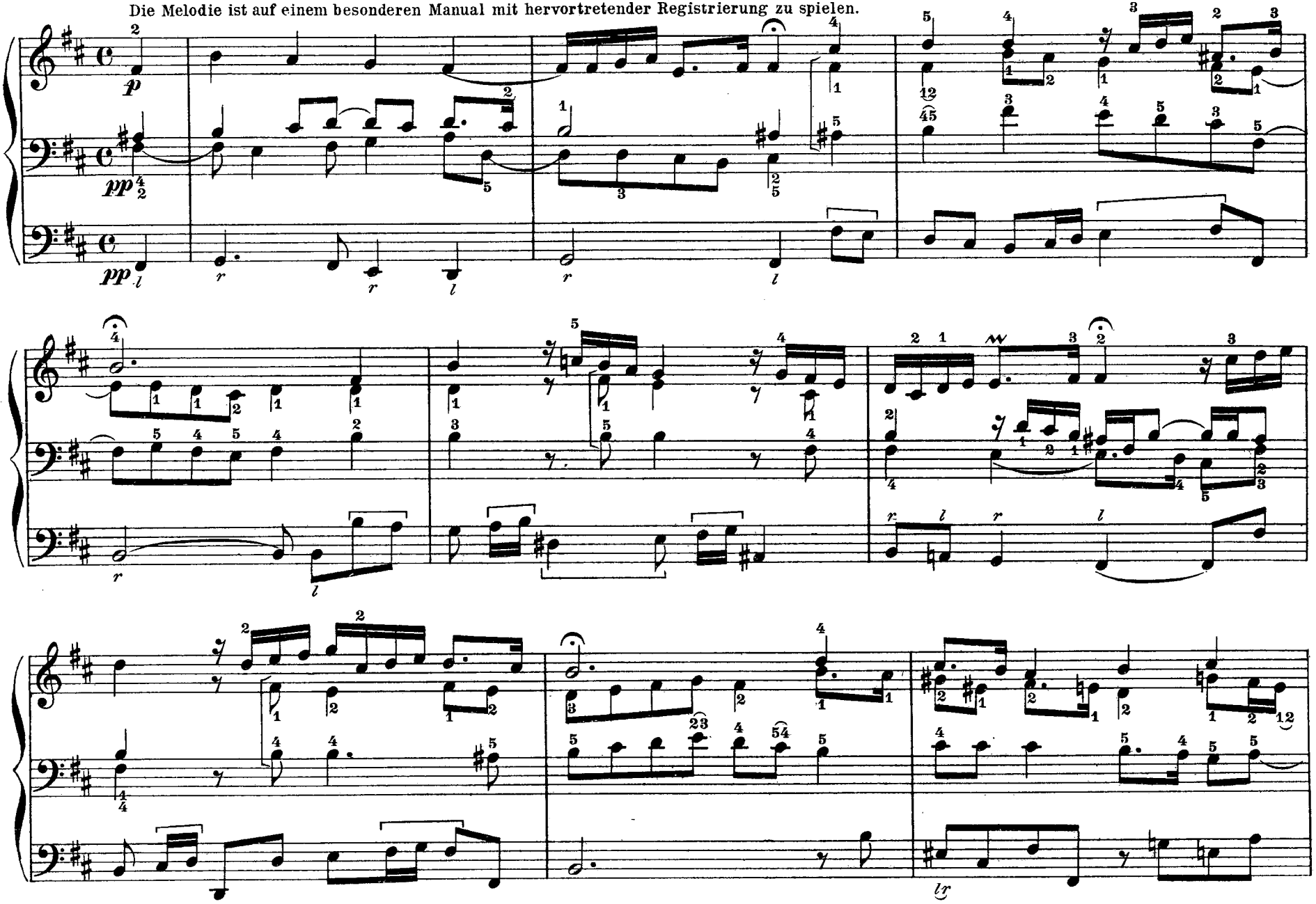
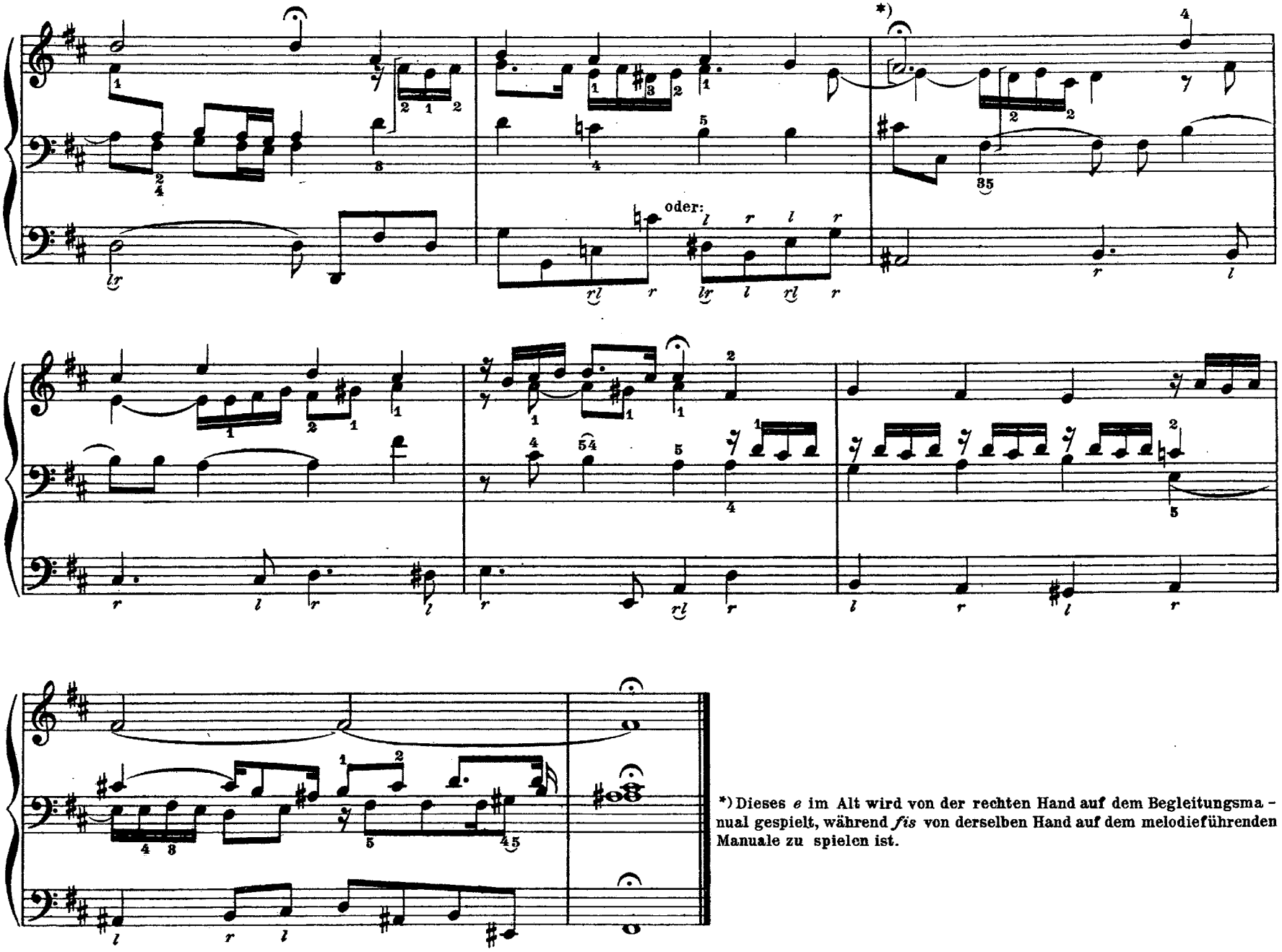
Langsam.

*) Die Fermaten werden nicht gehalten, sondern bezeichnen nur das Ende jeder Liedzeile.

180. Choralfiguration über das Weihnachtslied: „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich."

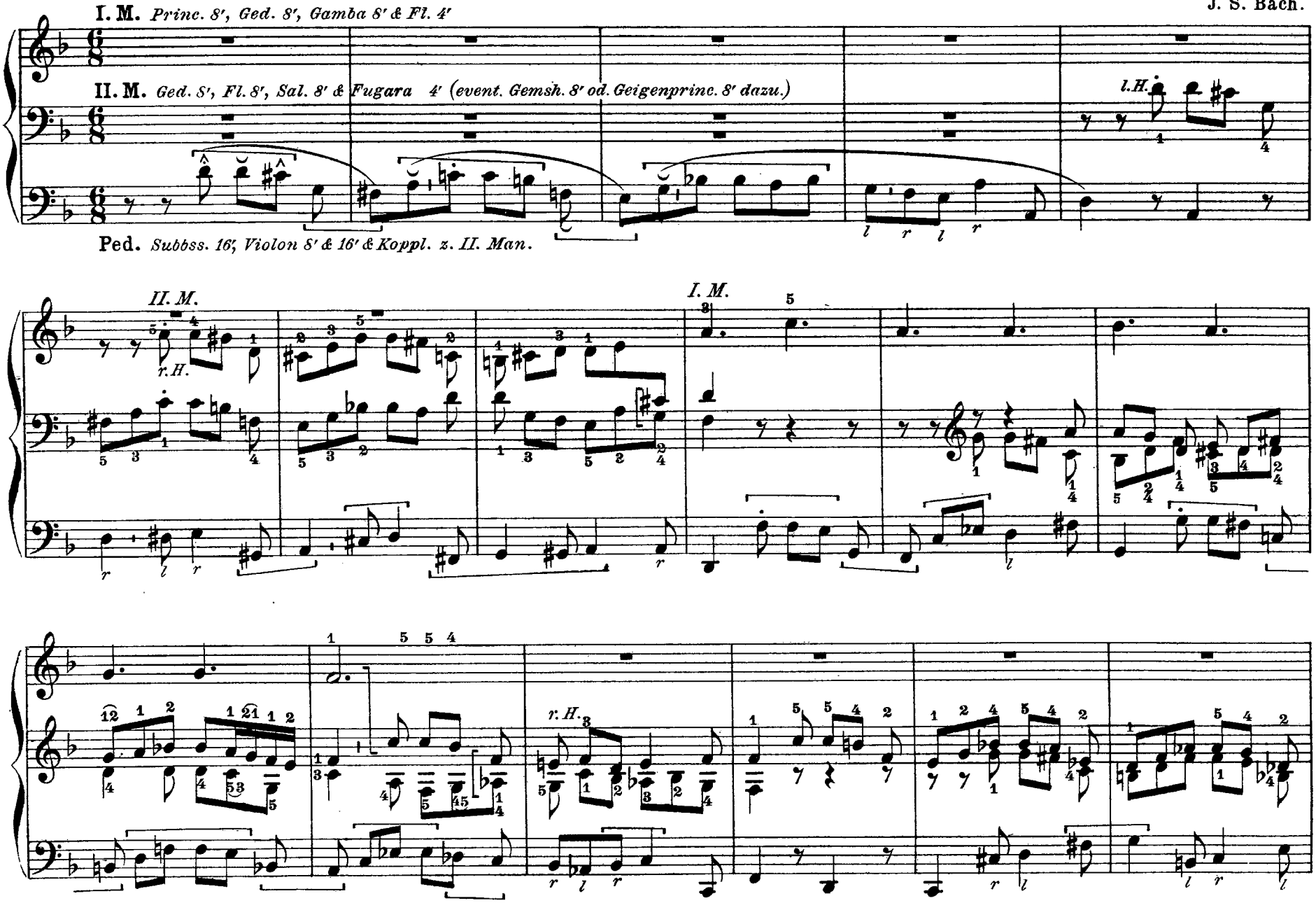
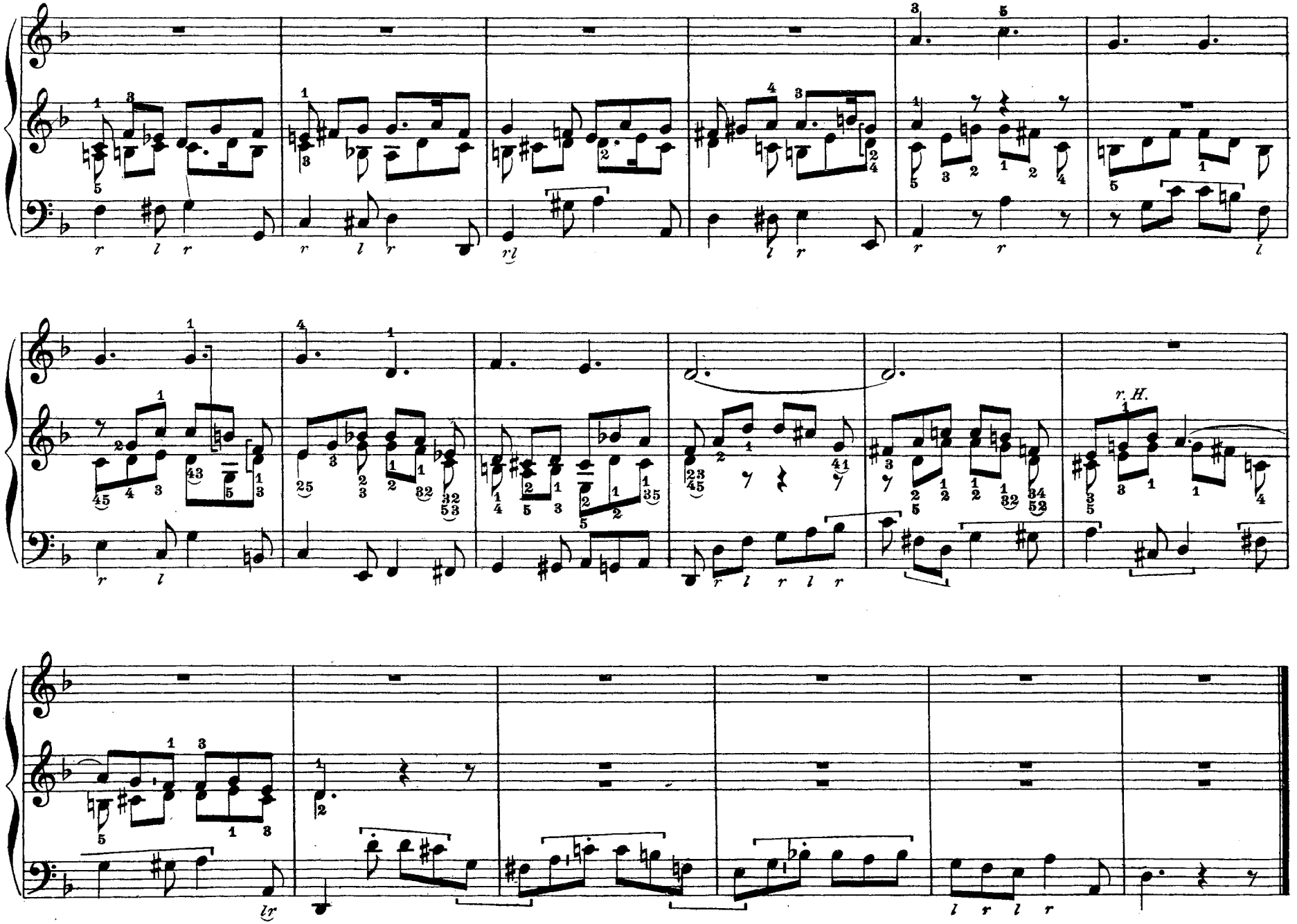
J. S. Bach.

181. Vorspiel zu dem Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden“ *)

J. S. Bach.
1685-1750.

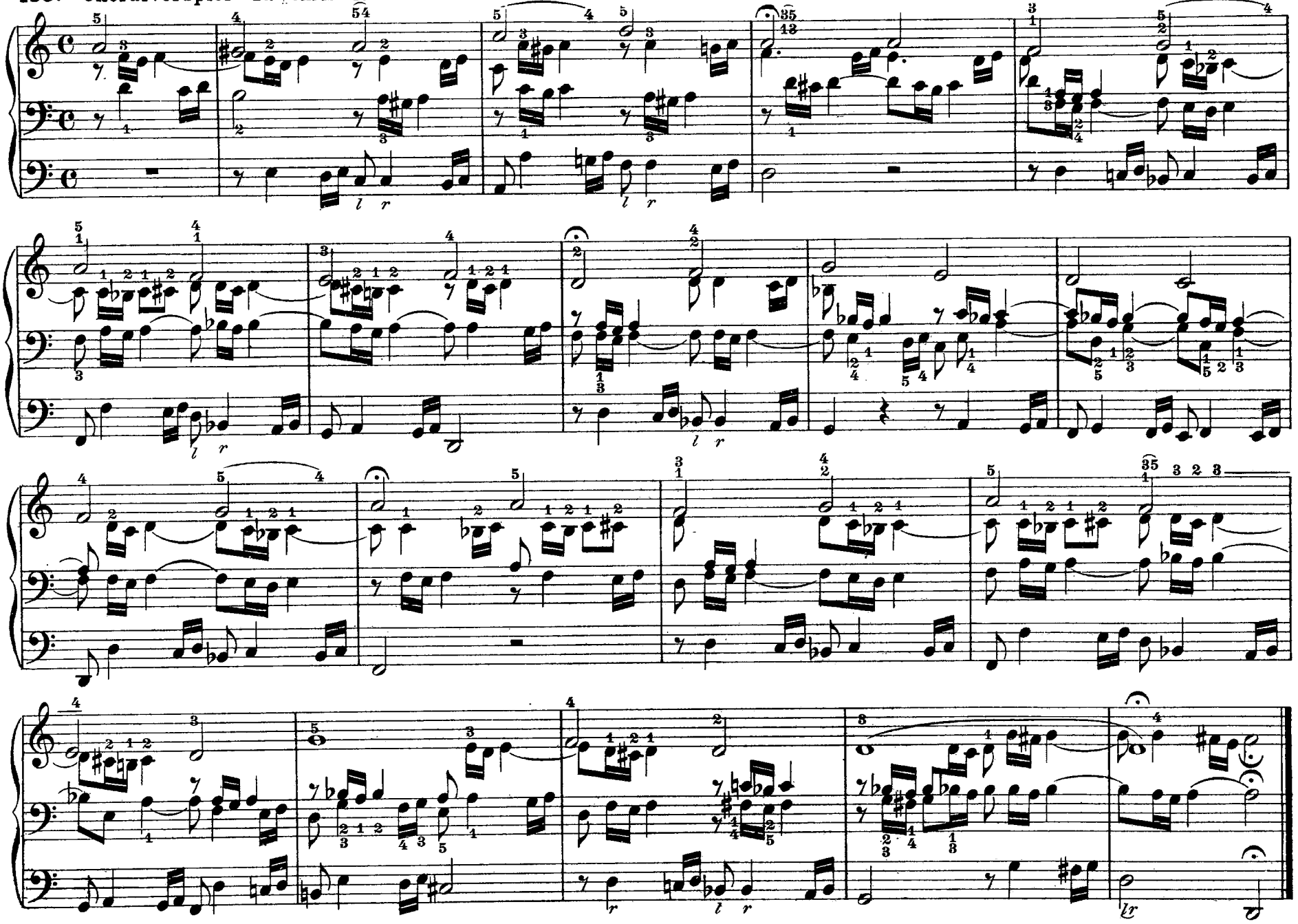
Verzierte Melodie.

Die Melodie ist auf einem besonderen Manual mit hervortretender Registrierung zu spielen.

*) Die unaussprechlich innige, gemütstiefe Melodie, die diesem Liede zu Grunde liegt, erschien zuerst als weltliches Lied: „Mein G'müth ist mir verwirret“ in Hans Leo Hasslers „Lustgarten neuer teutscher Gesänge. 1601.“ Später wurde es durch Unterlegung geistlicher Texte wie „O Haupt voll Blut und Wunden“ und „Herzlich thut mich verlangen“ zum Kirchenliede.

*) Dieses *e* im Alt wird von der rechten Hand auf dem Begleitungsmanual gespielt, während *fis* von derselben Hand auf dem melodieführenden Manuale zu spielen ist.

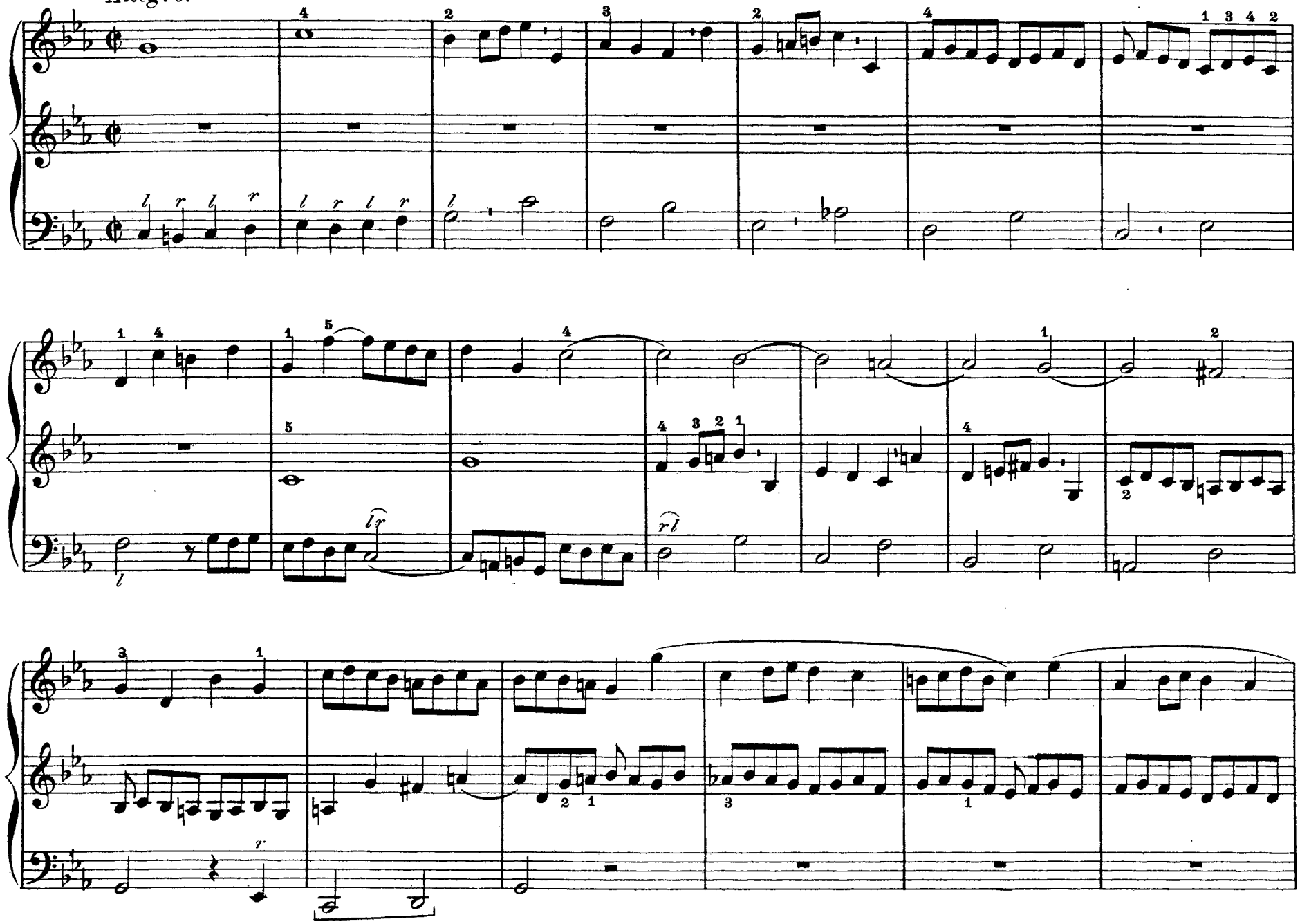
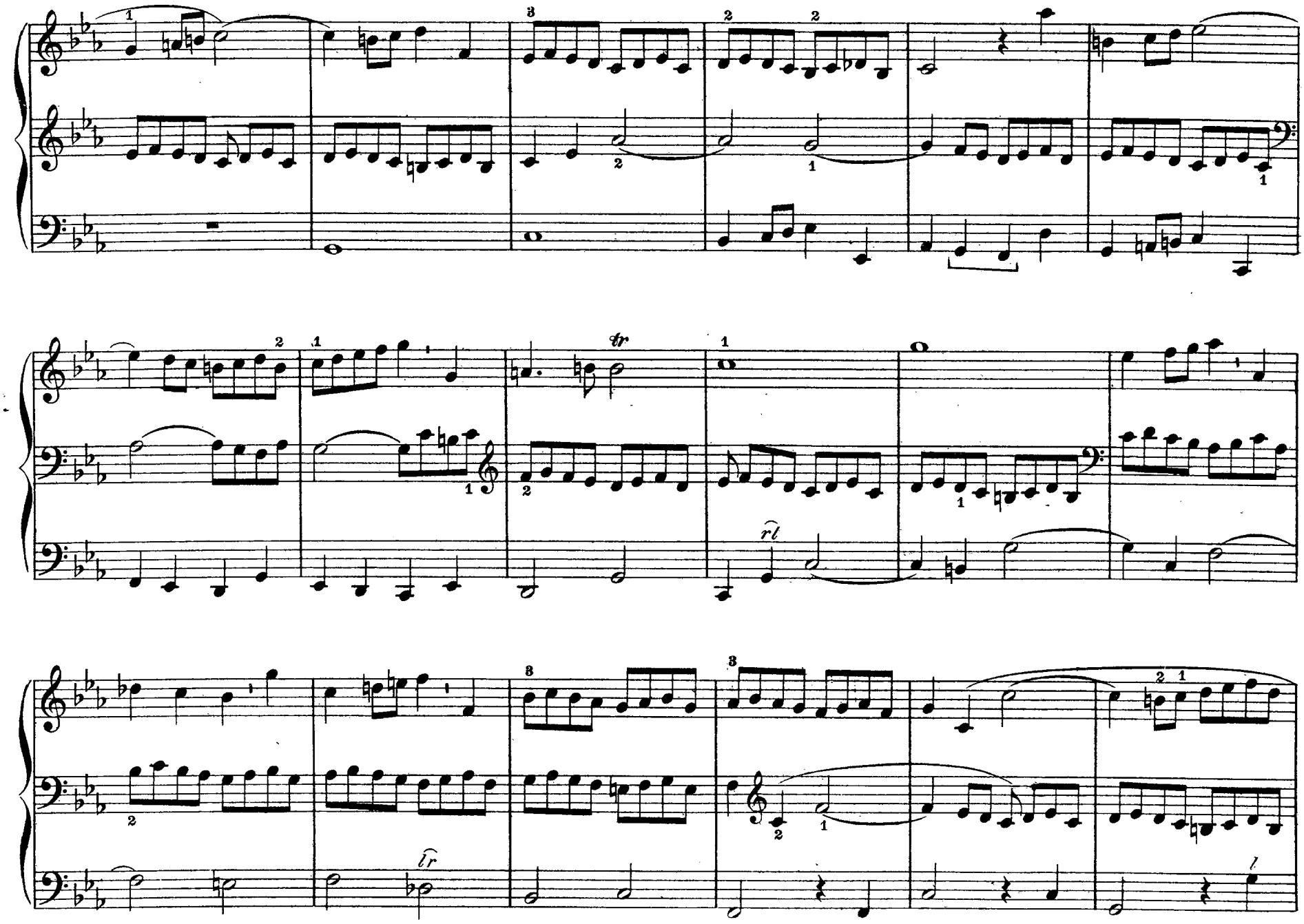
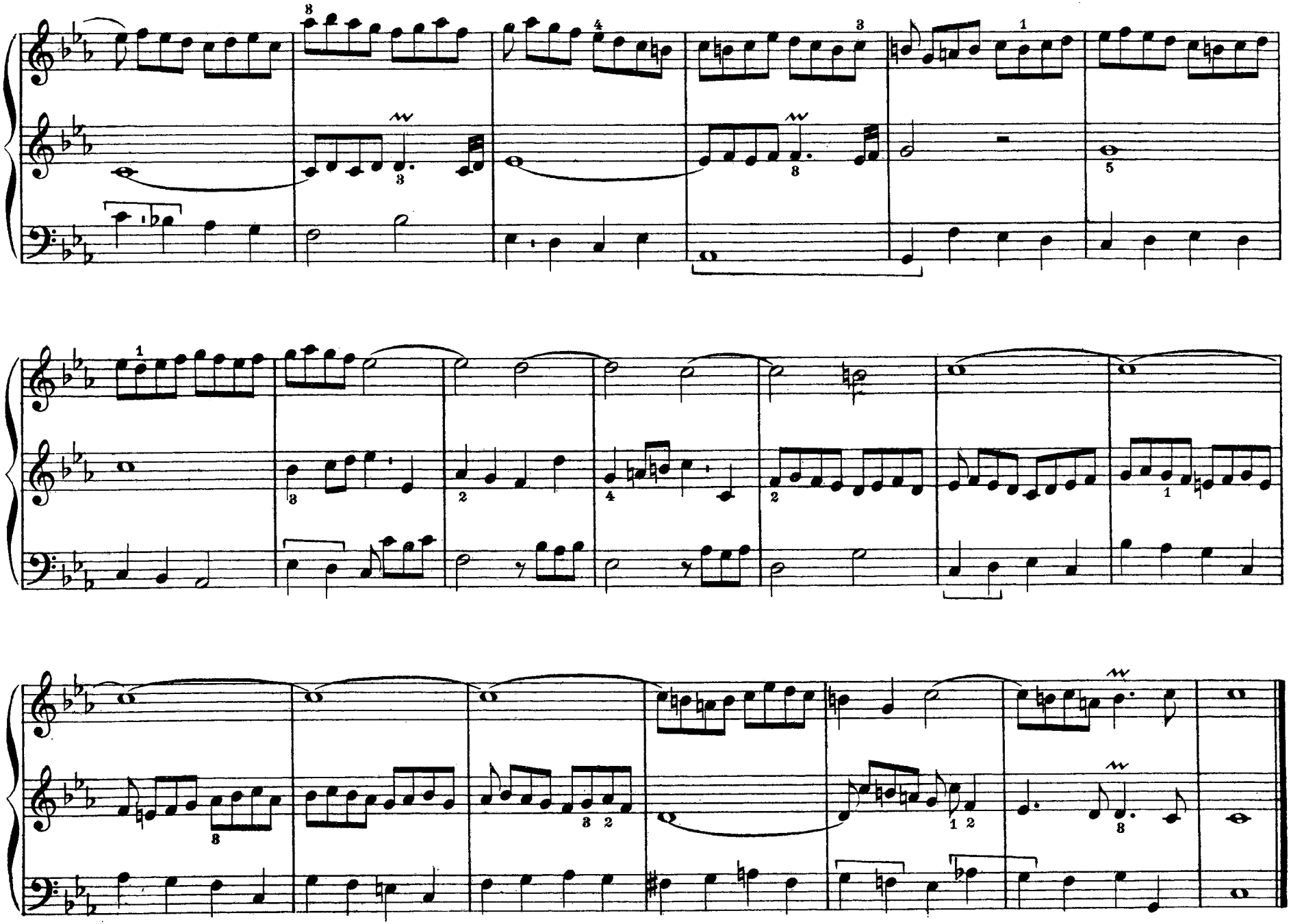
182. Choralfiguration. Der *Cantus firmus* im Sopran enthält die Melodie des *Tonus peregrinus* (auch fremder Ton genannt), der von den übrigen kontrapunktierenden Stimmen sehr kunstreich und ausdrucksvoll eingeleitet und umwoben wird.

J. S. Bach.

r. H.

183. Choralvorspiel zu „Christ ist erstanden."

J. S. Bach. 1685-1750.

184. Trio. (Aus der zweiten Orgelsonate in c moll.)

Allegro.

J. S. Bach (1685-1750).

2. Abteilung.

Die Begleitung des deutschen Kirchenliedes.

Einleitung.

Die bedeutsame Rolle, die dem deutschen Kirchenlied im gottesdienstlichen Leben zufällt, macht es unbedingt notwendig, daß der Organist die Liedbegleitung nach musikalischen und liturgischen Gesichtspunkten hin einwandfrei auszuführen in der Lage ist, darüber hinaus aber noch befähigt sein muß, stilistisch entsprechende Vor- und Nachspiele zu den Kirchenliedern zu improvisieren. Es kann hier nicht die Rede davon sein, dem Schüler Unterricht in der Harmonisierung von Kirchenliedern zu geben. Die gründliche Kenntnis der Harmonielehre bis zur Modulation wird vorausgesetzt.

Es soll lediglich an dieser Stelle die harmonische Behandlung der „Kirchentonarten" näher gewürdigt werden mit Rücksicht darauf, daß die größere Anzahl der in diesem Teil der Orgelschule als Beispiele notierten Kirchenliedharmonisationen sich in diesen alten Tongeschlechtern bewegen. Haben wir es doch gerade in diesen Melodien mit wertvollstem Kirchenliedgut zu tun, dem die Jetztzeit kaum etwas Gleichwertiges an die Seite stellen kann. Oft genug hört man in den höchsten Tönen das Lob dieses herrlichen musikalischen Erbteils unserer Ahnen singen. Wie mangelhaft ist aber die Kenntnis, die unsere Durchschnittsorganisten von ihm haben, geschweige denn, daß sie mit ihm verwachsen wären.

Bei der Auswahl der Lieder wurde im Großen und Ganzen auf jene zurückgegriffen, die in der früheren Orgelschule in der Abteilung „deutsche Kirchenlieder in alten Tonarten" aufgeführt waren. Ausnahmslos wurde aber von der dort verschiedentlich angewandten Notation im freien Rhythmus abgesehen, weil einmal für einen beträchtlichen Teil von Orgelbeflissenen, die diese Schule benutzen, der freie Rhythmus im deutschen Kirchenliede in der dort vorliegenden Form eine unnötige Schwierigkeit bedeutet. Weiter hat in den allermeisten deutschen Gesangbüchern diese Notation keine praktische Bedeutung erlangt. Endlich aber kommt der freie Rhythmus bei der Begleitung der gregorianischen Melodien in klarer und präziser Form zu seinem Recht.

GRUNDSÄTZLICHES
zur Liedbearbeitung und zur Beachtung für den Spieler.

Im Allgemeinen sind bei der Bearbeitung der Kirchenlieder folgende Prinzipien beachtet:

Das harmonische Material besteht hauptsächlich aus Dur- und Molldreiklängen in der Grundstellung und ersten Umkehrung, aus dem verminderten Dreiklang in der 1. Umkehrung und aus entsprechend eingeführten Nebenseptakkorden. Der Quartsext-,

Dominantsept- (in der Grundstellung) und der verminderte Septakkord wurden soweit wie möglich vermieden, dagegen Vorhalte, Durchgangs- und Wechselnoten, wo es im Interesse der Stimmführung geboten erschien, öfter verwendet. Man vergleiche den häufigen Gebrauch dieser Arten der harmoniefremden Töne bei Bach'schen Chorälen!

Bei den Vor- und Nachspielen wurde insbesondere auf polyphone Gestaltung derselben Wert gelegt, ferner auf knappe Form, ohne daß aber – besonders beim Vorspiel – der Hauptzweck (Bekanntmachung der Singenden mit der Melodie) außer acht gelassen wurde. Bei einzelnen Liedern stehen in einer Fußnote Hinweise auf ein gleichnamiges Bach'sches Choralvorspiel aus dem „Orgelbüchlein", (herausgegeben von Hermann Keller, Bärenreiterverlag in Kassel) dessen eifrige Benutzung nach Absolvierung der Schule dem Studierenden dringend angeraten wird.

Der Spieler beachte im Einzelnen noch nachstehende Punkte:

1. Bezüglich des Vorspieles hat namentlich der Anfänger sein Augenmerk auf einen bestimmten, rhythmischen festen Vortrag zu achten, damit das Volk in das richtige Tempo des Liedes hineingeführt wird.

2. Kurz vor Beginn des Liedes ist abzusetzen und eine geeigenete Pause einzuhalten, da ein gegenteiliges Verhalten ein unsicheres Einsetzen der Singgemeinde mit sich bringt. In gleicher Weise verfahre man am Ende der Verse und Strophen. Die Länge der Pausen, sofern dieselbe nicht durch die Notation festgelegt ist, hängt vom Text des Liedes ab, nicht zuletzt aber auch von der Größe und der Akustik des Raumes. Niemals schlage der Organist bei neuen Melodieabschnitten oder gar am Anfang des Liedes den höchsten Ton des vierstimmigen Satzes vor, sondern setze immer mit dem vollen Akkord ein und ab, ohne zu arpeggieren.

3. Bei der Liedbegleitung achte der Organist grundsätzlich darauf, daß die Baßstimme nur vom Pedal, niemals aber in der linken Hand mitgespielt wird. Dieser häufig anzutreffenden Unsitte, die ein schweres Hemmnis für das triomäßige Spiel ist, kann nicht früh und entschieden genug durch den Lehrer entgegengetreten werden.

4. Der Organist beachte, daß in der Regel geteilte Taktzeiten (Achtel- oder punktierte Noten) im Volksgesang nicht genau nach ihrem mathematischen Zeitwerte gesungen werden. Er folge in der Begleitung der Dehnung oder dem rhythmischen Ausgleich, die in der Natur des Volksgesanges liegen, solange die notwendigen Schranken der regelrechten Gesamtbewegung nicht überschritten werden.

5. Um das Schleppen zu verhüten, bemühe er sich, im Vorspiele schon das Tempo deutlich erkennbar zu machen, weiterhin durch genaues und energisches Spiel den Gesang in die rechte Bahn zu bringen; tritt der Fehler stark auf, so wird der Organist durch allmähliche Beschleunigung der Begleitung, kürzere Pausen etc. nachzuhelfen suchen. Wenn die Sänger eilen, hält man die Pausen etwas länger, dehnt unter Umständen den letzten Akkord vor einer Pause, um nachher die Melodie in entschiedener Weise und langsamerer Bewegung wieder aufzugreifen. Die lebhaftere oder langsamere Bewegung des Basses ist gleichfalls ein stark das Tempo beeinflussendes Mittel. Sinken die Stimmen, so bleibt, wenn Witterung oder Ermüdung die Ursache ist, kaum etwas anderes übrig, als daß man das Lied tiefer intoniert. In anderen Fällen hilft Hervorhebung der Melodie auf einem etwas stärker registrierten Manual. (Triospiel.)

Bei allen Besserungsversuchen ist kluge Mäßigung durchaus geboten, gewalttätiges oder sehr auffallendes Eingreifen zu vermeiden. Ein kräftiges, lebhaftes und präzises Spiel ist erfahrungsgemäß eines der ersten Mittel, die erwähnten Fehler beim Gemeindegesang zu beheben.

Die harmonische Behandlung von Liedern in den Kirchentonarten.

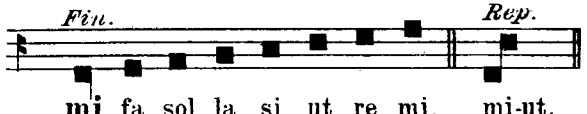
A) Uebersicht der Kirchentonarten oder modi.

Authentische Tonarten.

I. Modus. Dorisch.

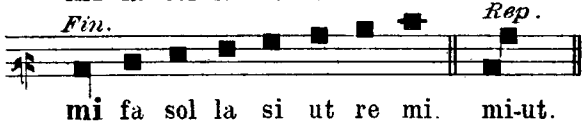
re mi fa sol la si ut re re-la.

III. Modus. Phrygisch.



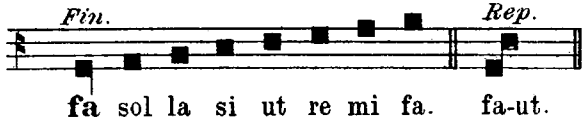
mi fa sol la si ut re mi. mi-ut.

(Oft auch so notiert.)



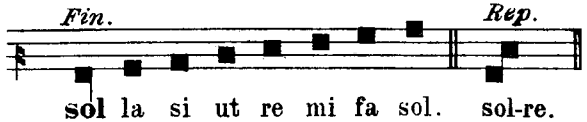
mi fa sol la si ut re mi. mi-ut.

V. Modus. Lydisch.



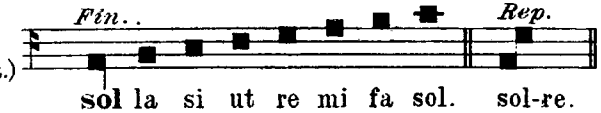
fa sol la si ut re mi fa. fa-ut.

VII. Modus. Mixolydisch.

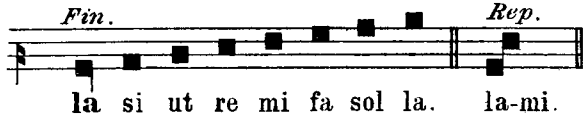


sol la si ut re mi fa sol. sol-re.

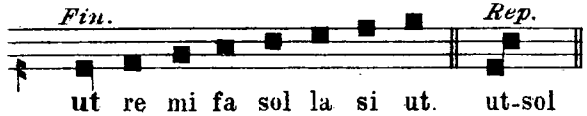
(Oft auch so notiert.)



sol la si ut re mi fa sol. sol-re.

IX. Modus.*) Aeolisch.

la si ut re mi fa sol la. la-mi.

XI. XIII. Modus. Jonisch.

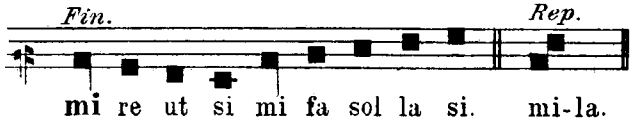


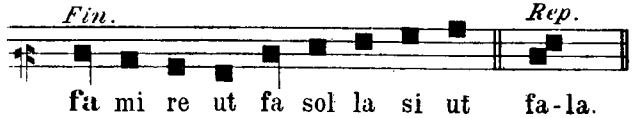
ut re mi fa sol la si ut. ut-sol

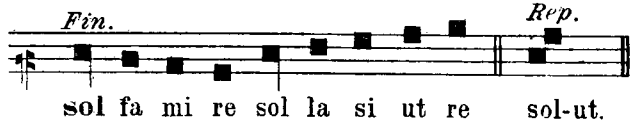
Plagale Tonarten.

II. Modus. Hypodorisch.

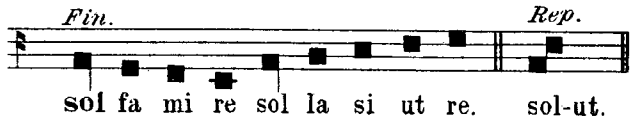
re ut si la re mi fa sol la. re-fa.

IV. Modus. Hypophrygisch.

mi re ut si mi fa sol la si. mi-la.

VI. Modus. Hypolydisch.

fa mi re ut fa sol la si ut fa-la.

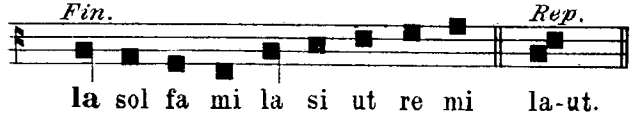
VIII. Modus. Hypomixolydisch.

sol fa mi re sol la si ut re sol-ut.

(Oft auch so notiert.)



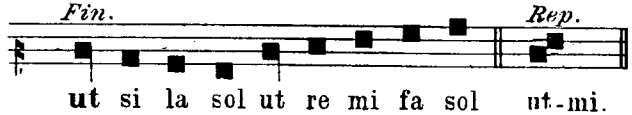
sol fa mi re sol la si ut re. sol-ut.

X. Modus. Hypoaeolisch.



la sol fa mi la si ut re mi la-ut.

XII. XIV. Modus. Hypojonisch.



ut si la sol ut re mi fa sol ut-mi.

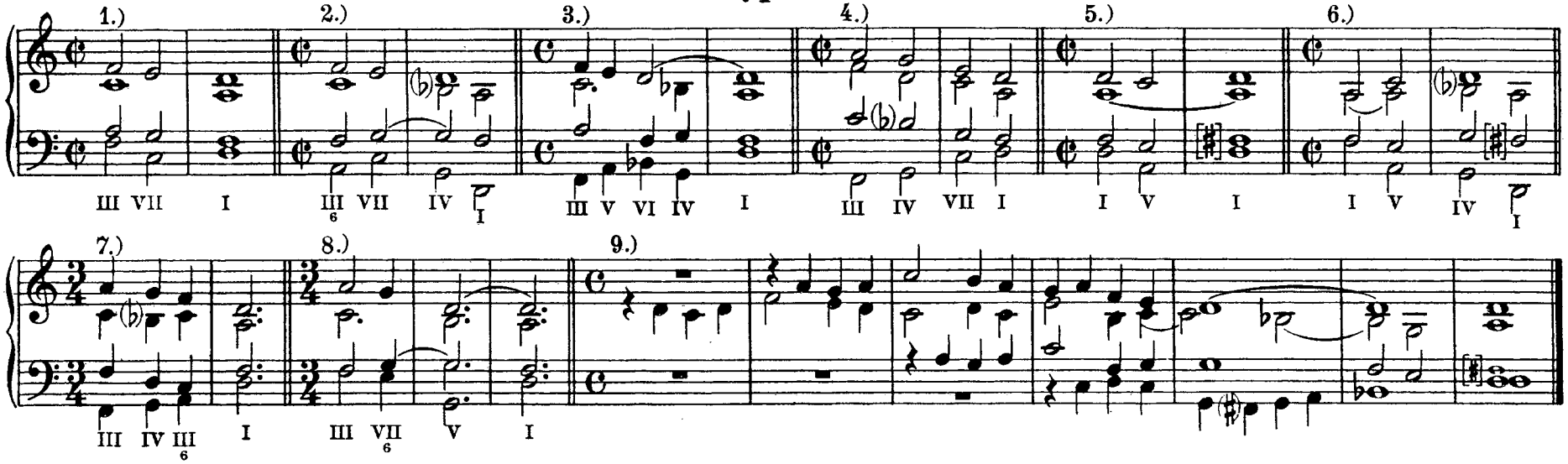
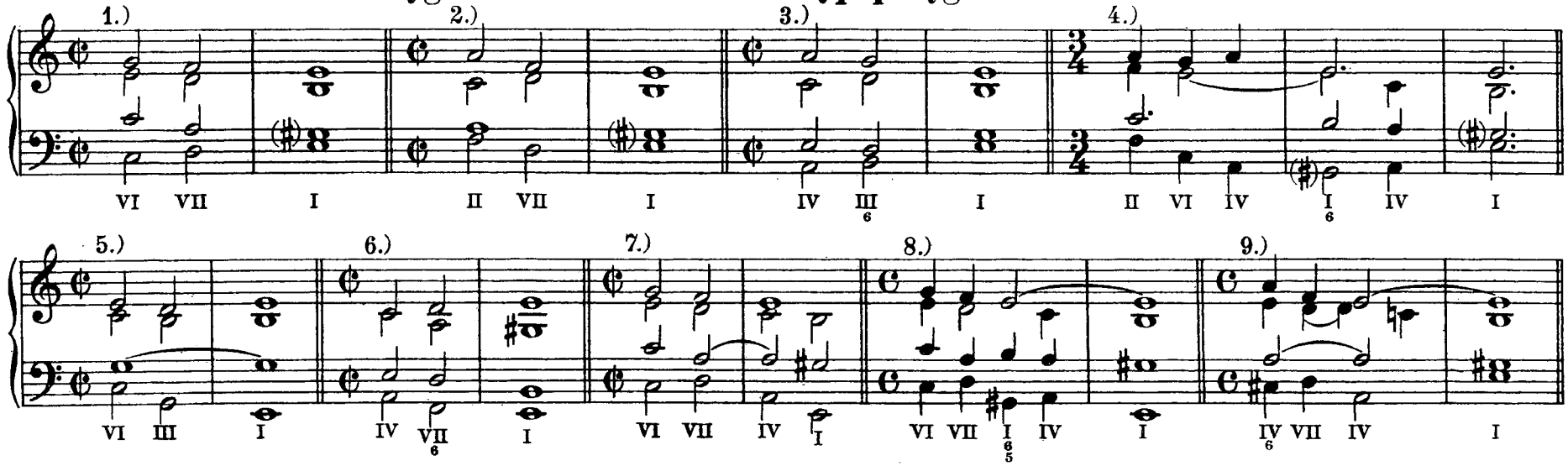
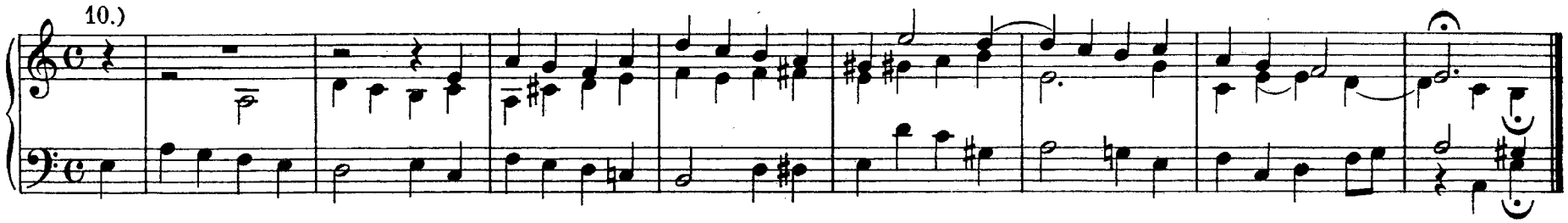
Erläuterungen zu obiger Tabelle. = *ut*- oder *c*-Schlüssel; = *fa*- oder *f*-Schlüssel. Finalis = Schlusston oder Grundton. Repercussio = Wiederschlag, d. i. das am öftesten wiederkehrende, charakteristische Intervall des betreffenden Modus. Es ist zusammengesetzt aus Finalis und Dominante. Die Dominante ist nächst der Finalis der wichtigste Ton einer Tonart. Auf der Dominante wird bei den Psalmtönen recitiert. Bei der Benennung der Noten wurde die Solemnisation Guido v. Arezzo's gewählt. *Ut* = *c*, *re* = *d*, *mi* = *e*, *fa* = *f*, *sol* = *g*, *la* = *a*, *si* = *h*.

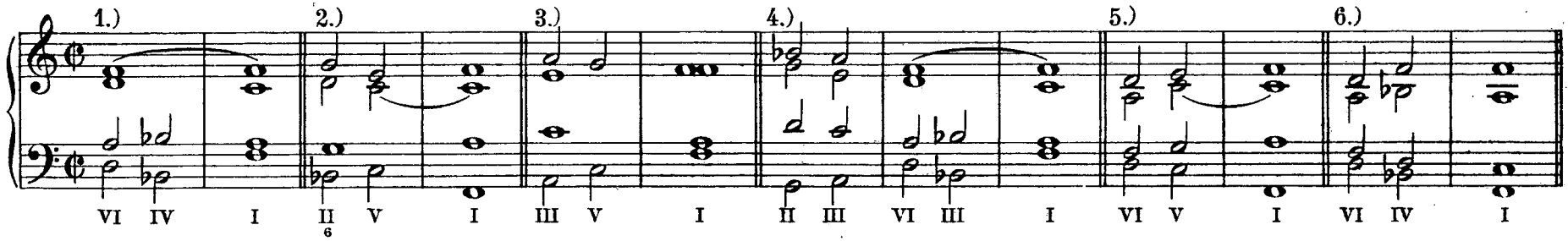
*) Die Tonarten aeolisch, jonisch, hypoaeolisch und hypojonisch sind in den Choralausgaben der Vaticane nicht mehr im Gebrauch.

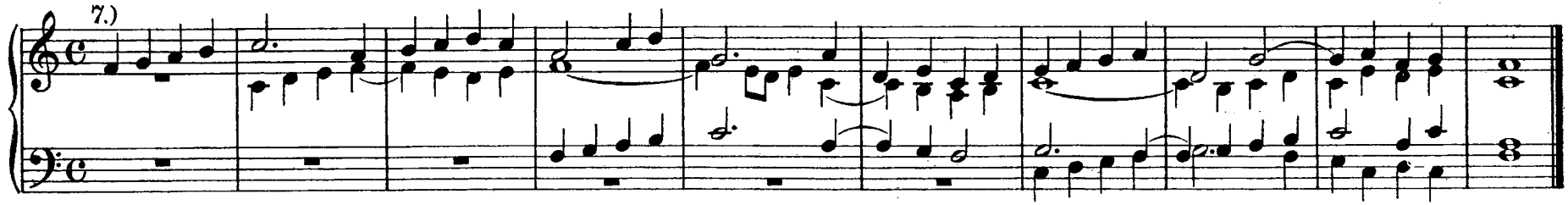
B. Die Schlußbildung.

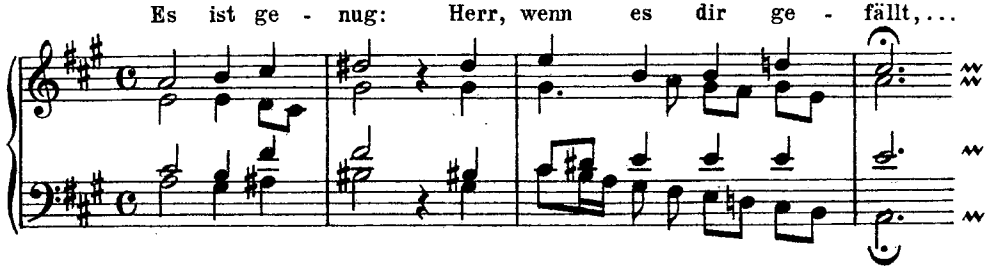
Die Art der Schlußbildung bei den „Kirchentonarten" weicht teilweise erheblich von der unserer modernen Tongeschlechter Dur und Moll ab. Es folgen nachstehend eine Anzahl Cadenzen in den einzelnen Modi. Die Ziffern bei den Stufen sind s t e t s vom F i n a l t o n der betreffenden Tonart zu berechnen. Im dorischen Modus bedeuten also:

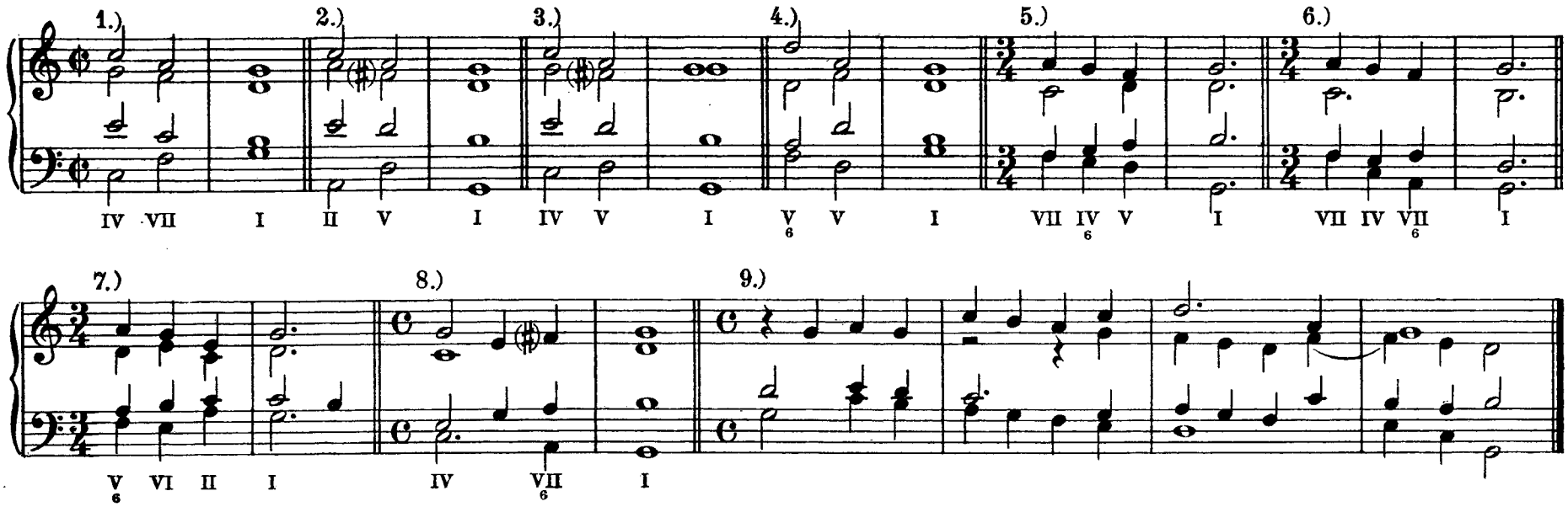
Stufe	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ton	d	e	f	g	a	h	c

a) Dorische Cadenzen (auch für hypodorisch zu verwenden) Modus I u. II.

b) Phrygische Cadenzen (auch hypophrygisch) Modus III u. IV.

c) Lydische Cadenzen (auch hypolydisch verwendbar) Modus V u. VI.





NB. Beim V. u. VI. Modus wird häufig zur Vermeidung des Tritonus in der Melodie das ♭ vor *h* eingeführt. Dementsprechend ist seine Verwendung in der Harmonisierung durchaus zulässig, bisweilen sogar geboten. Das Beispiel 7 allerdings, streng in Melodie und Harmonie behandelt, zeigt, daß in der bewußten Anwendung des Tritonus und damit in der absichtlichen Vermeidung des ♭ vor *h*, bisweilen ein eigener Reiz liegen kann. Wie das Genie den Tritonus harmonisch gestaltet, mögen die nachstehenden Anfangstakte des von Joh. Seb. Bach gesetzten Liedes „Es ist genug" zeigen:

d) Mixolydische Cadenzen (auch hypomixolydisch) VII. u. VIII. Ton.



C. Transposition.

Die für den Organisten so eminent wichtige Fertigkeit im Transponieren ist nicht zuletzt auch bei Kirchenliedern in alten Tonarten vonnöten. Liegen doch einzelne Modi in ihrer Originalnotierung so unsangbar, daß ihre Transposition beim praktischen Gebrauch geradezu notwendig ist. Das trifft auf den II. (hypodorischen) und VII. (mixolydischen) Modus zu. Ersterer wird zumeist eine große Terz oder eine reine Quart höher, letzterer in der Regel eine reine Quart tiefer transponiert. Beim V. Modus (lydisch) empfiehlt es sich, einen Ganzton oder eine kleine Terz tiefer zu transponieren. Die übrigen Modi erscheinen entweder in der Originalnotierung oder bis zu einer kleinen Terz höher bezw. einem Ganzton tiefer.

Wesentlich ist nun die Änderung der Vorzeichnung, für die folgende Regel aufgestellt sei:

Jede Transposition erhält stets diejenigen Vorzeichen – ♯ oder ♭ –, welche eine gleichweite Übertragung aus der C-dur Tonart bekommt.

Beispiel: Es soll eine dorische Periode einen Ganzton höher transponiert werden. Es müssen somit die gleichen Vorzeichen u.z. an den Anfang des Stückes gesetzt werden wie bei der Transposition von C-dur um einen Ganzton höher (nach D-dur), nämlich 2♯. Ähnlich ist zu verfahren bei allen anderen Transpositionen jedweder alten Tonart. Zum besseren Verständnis diene folgendes Schema:

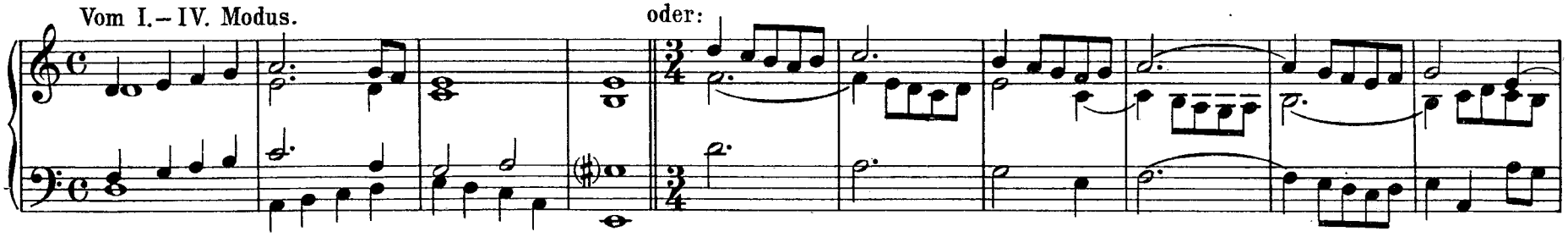
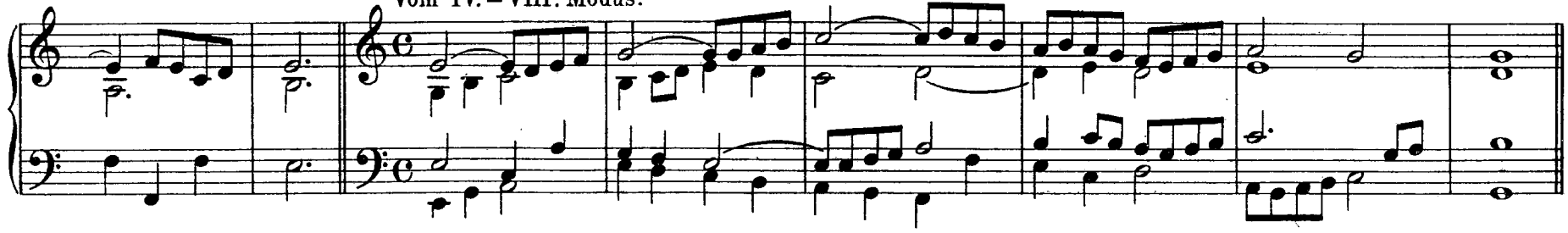
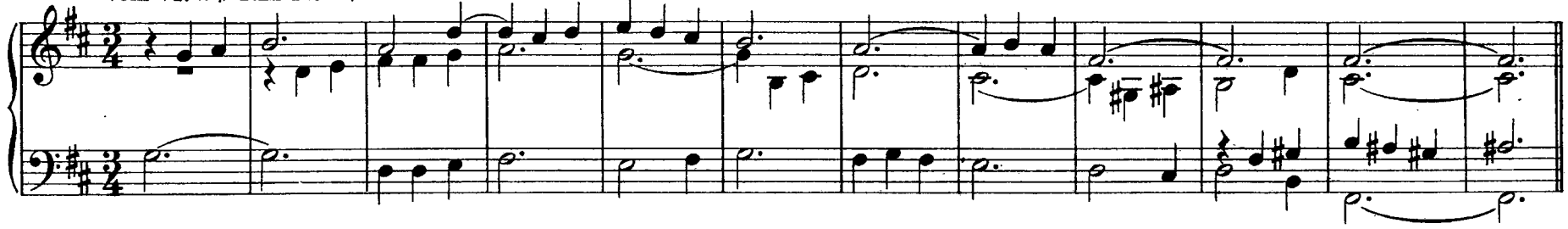
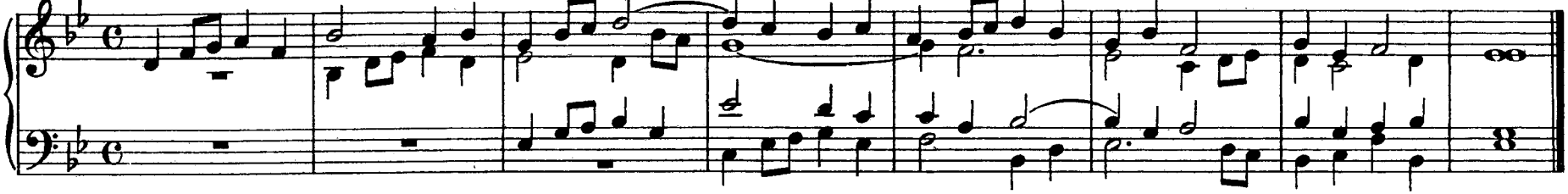
Die Transposition um:

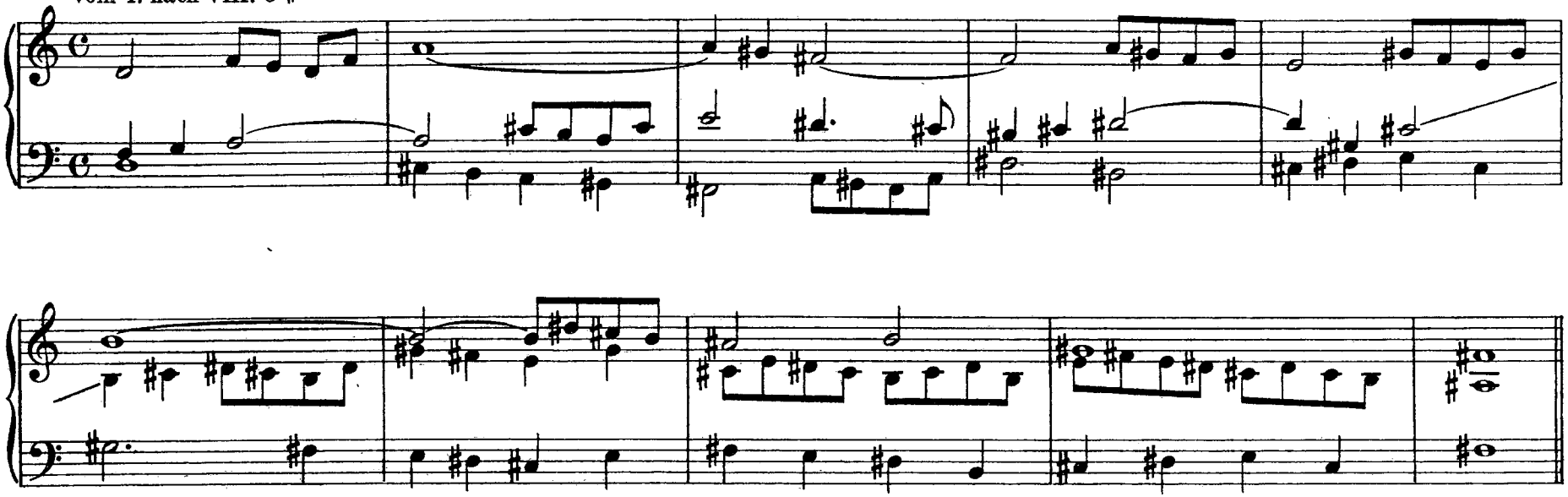
einen	Halbton	höher	ergibt 5♭ (C – Des)
"	Ganzton	"	" 2♯ (C – D)
eine	kleine 3	"	" 3♭ (C – Es)
"	große 3	"	" 4♯ (C – E)
"	reine 4	"	" 1♭ (C – F)
"	überm. 4	"	" 6♯ (C – Fis)
einen	Halbton	tiefer	" 5♯ (C – H)
"	Ganzton	"	" 2♭ (C – B)
eine	kleine 3	"	" 3♯ (C – A)
"	große 3	"	" 4♭ (C – As)
"	reine 4	"	" 1♯ (C – G)

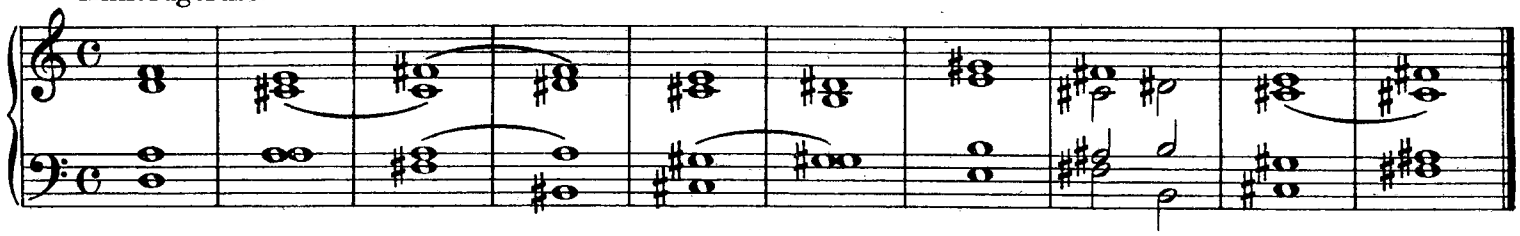
Der Schüler übe nun die vorher aufgeführten Cadenzen in allen gebräuchlichen Transpositionen.

D. Modulation zwischen Kirchentonarten.

Sind die beiden Modi, zwischen denen die Modulation ausgeführt werden soll, nicht transponiert oder stehen sie beide in einer Transposition mit g l e i c h e n Vorzeichen, so braucht man lediglich vom Ausgangsakkord durch wenige verbindende Zwischenakkorde zu einem vollkommenen Ganzschluß der neuen Tonart überzuleiten. Die Töne der alten und neuen Scala bleiben dieselben; es ändert sich lediglich die Bedeutung einzelner als Final- bezw. Repercussionston, eine Tatsache, die auf die Modulation selbst keinen eigentlichen Einfluß hat. Wichtig erscheint aber der Hinweis darauf, daß sowohl die Ausgangstonart wie auch die Zieltonart in der Modulation klar enthalten sein müssen. Man darf also gewissermaßen nicht in die Zieltonart hinein „stolpern". Die Modulation sollte nach Möglichkeit motivisch sein. (Vergl. auch den Abschnitt dieser Schule über „Improvisation".) Es folgen nun Beispiele. Dabei bedeutet: I 2♯ den um einen Ganzton erhöhten I. Modus; IV. 2♯ den um einen Ganzton erhöhten IV. Modus; II. 1♭ den um eine reine Quart erhöhten II. Modus usw.

Vom I.–IV. Modus. oder:

Vom IV.–VIII. Modus.

Vom VI. 2♯ zum IV. 2♯

Vom III. 2 ♭ zum V. 2 ♭

Hat die Modulation einen untransponierten Modus als Ausgangspunkt, eine transponierte Tonart aber als Ziel, so verfährt man wie folgt: man moduliert zunächst vom Dreiklang der I. Stufe der Ausgangstonart nach derjenigen Dur- oder Molltonart, welche der Vorzeichnung der Transposition der Zieltonart entspricht, alsdann fügt man die Kadenz der Zieltonart in der Transposition ein. Ein Beispiel möge diesen Weg veranschaulichen: es soll moduliert werden vom untransponierten dorischen Modus in das um einen Halbton tiefer gesetzte Hypomixolydische. Ausgangsakkord ist also d-moll, Schlußakkard der Modulation Fis-dur. Wir haben in eine Transposition zu modulieren, die 5 ♯ vorgezeichnet hat, müssen darum von d-moll durch Durchgangsakkorde entweder gis-moll oder H-Dur zu erreichen suchen. Alsdann schließt man die hypomixolydische Kadenz in dieser Transposition an. (Vergl. Beispiel.)

Vom I. nach VIII. 5 ♯

Akkordgerüst:



Soll die Modulation ausgeführt werden zwischen zwei transponierten Modi, so ändert sich lediglich der Ausgangspunkt der Modulation, der weitere Weg ist der eben beschriebene.

Der Schüler führe nunmehr folgende Modulationen aus:

I	nach	II 3♯
I	"	IV 3♭
I	"	VII 4♭
I 3♭	"	III 5♯
II 1♭	"	VIII 5♭
II 6♯	"	V

Dabei bestimme er zuerst den Ausgangsakkord, dann den Schlußakkord der Modulation, überlege sodann den genauen Weg und versuche dann zunächst durch Aneinanderreihen der Akkorde das Gerüst der Modulation festzulegen. Nach Wahl eines prägnanten Motivs führe er nun die Modulation aus. Schriftliche Fixierung ist besonders im Anfang anzuraten.

Wertvolles Studienmaterial bietet: Haller, Op. 36, die harmonische Modulation der Kirchentonarten. – Coppenrath-Regensburg.

E. Auswahl von Harmonien bei alten Kirchenliedern.

1. Eine strenge Harmonisation schließt die Wahl von Tönen, die nicht zum Modus gehören, principiell aus. Es entfällt also die Benutzung jeglicher Chromatik. Einzigste Ausnahme: soweit in der Melodie das ♭ vor dem Tone *h* vorkommt, darf man sich desselben in der Harmonie auch dann schon bedienen, wenn die Melodie in die Nähe dieses Tones kommt.

2. Die vorstehende Regel bezieht sich vor allen Dingen auf die Harmonisation der gregorianischen Melodien. Bei deutschen Kirchenliedern – das gleiche gilt naturgemäß bei dazugehörigen Vor- und Nachspielen – mag im allgemeinen die Harmonisationsweise J. S. Bach's als Muster gelten. Man bilde also z. B. den Schluß des III. und IV. Tones ruhig mit dem E-Dur Dreiklang; auch die gelegentliche Anwendung von dem ♯ vor *c* und *f* mag im Verlauf der Periode und bei Halbschlüssen hingehen. Dorischer und mixolydischer Ganzschluß (selbstverständlich auch in den Hypotonarten) wirkt überzeugender, wenn man von der Benutzung der Töne *cis* und *fis* absieht, von Ausnahmefällen abgesehen.

3. Im übrigen gelten für die Wahl der Akkorde die bereits unter „Einleitung" aufgestellten Regeln. (Vermeidung von Quartsext-, Dominantsept- und verminderten Septakkorden.)

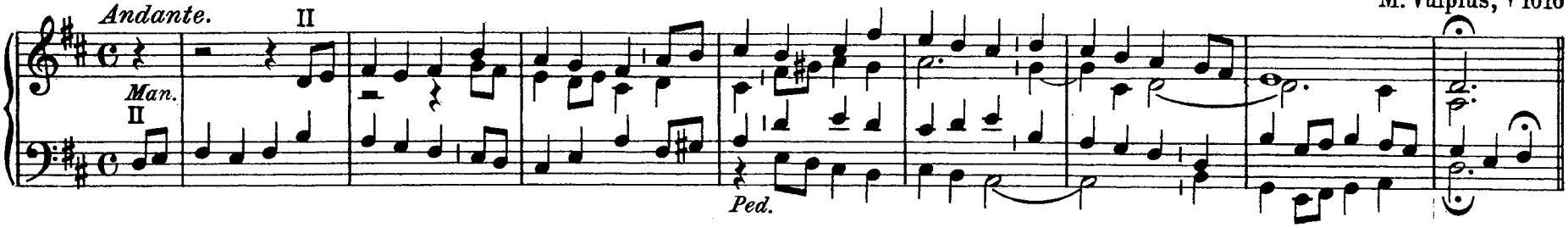
1. Beim letzten Abendmahle.

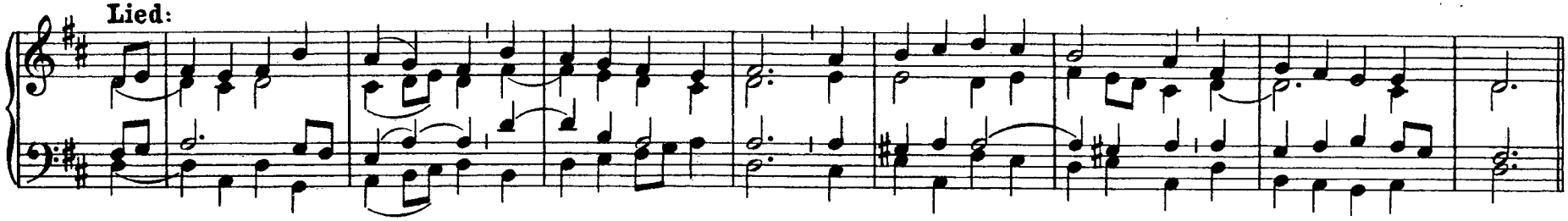
(Christus, der ist mein Leben.)

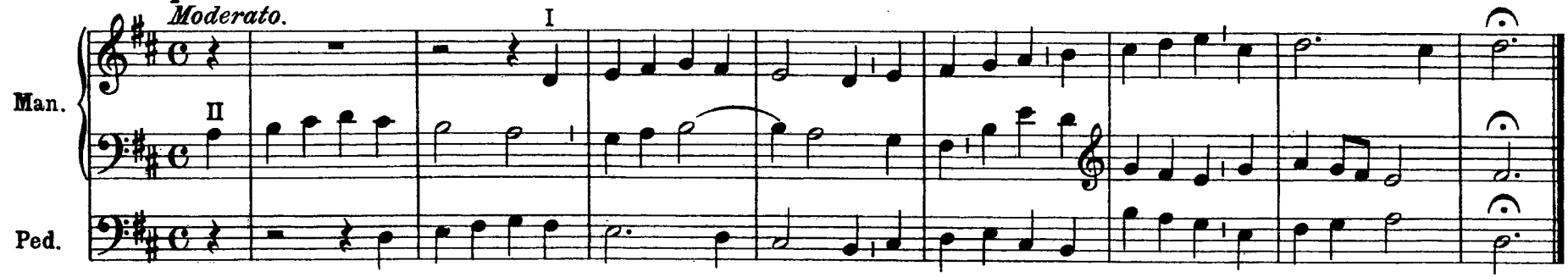
M. Vulpius, † 1616

Vorspiel.

Andante.

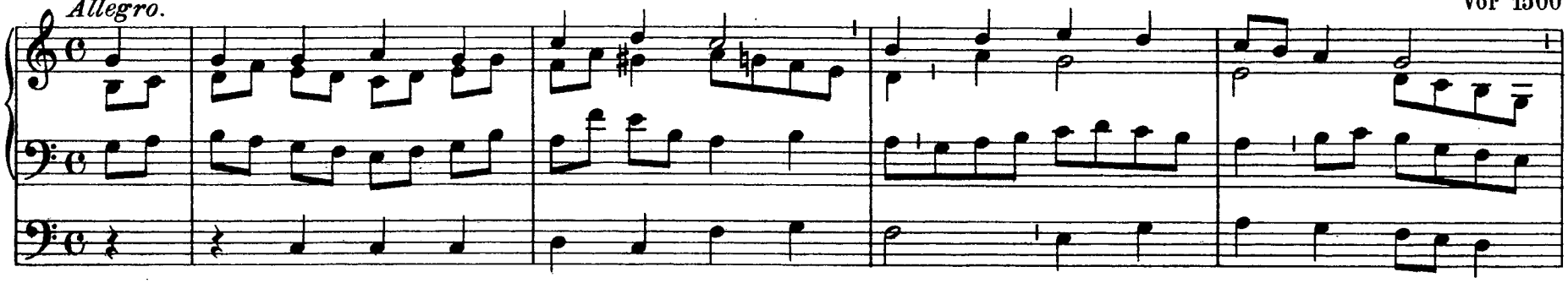
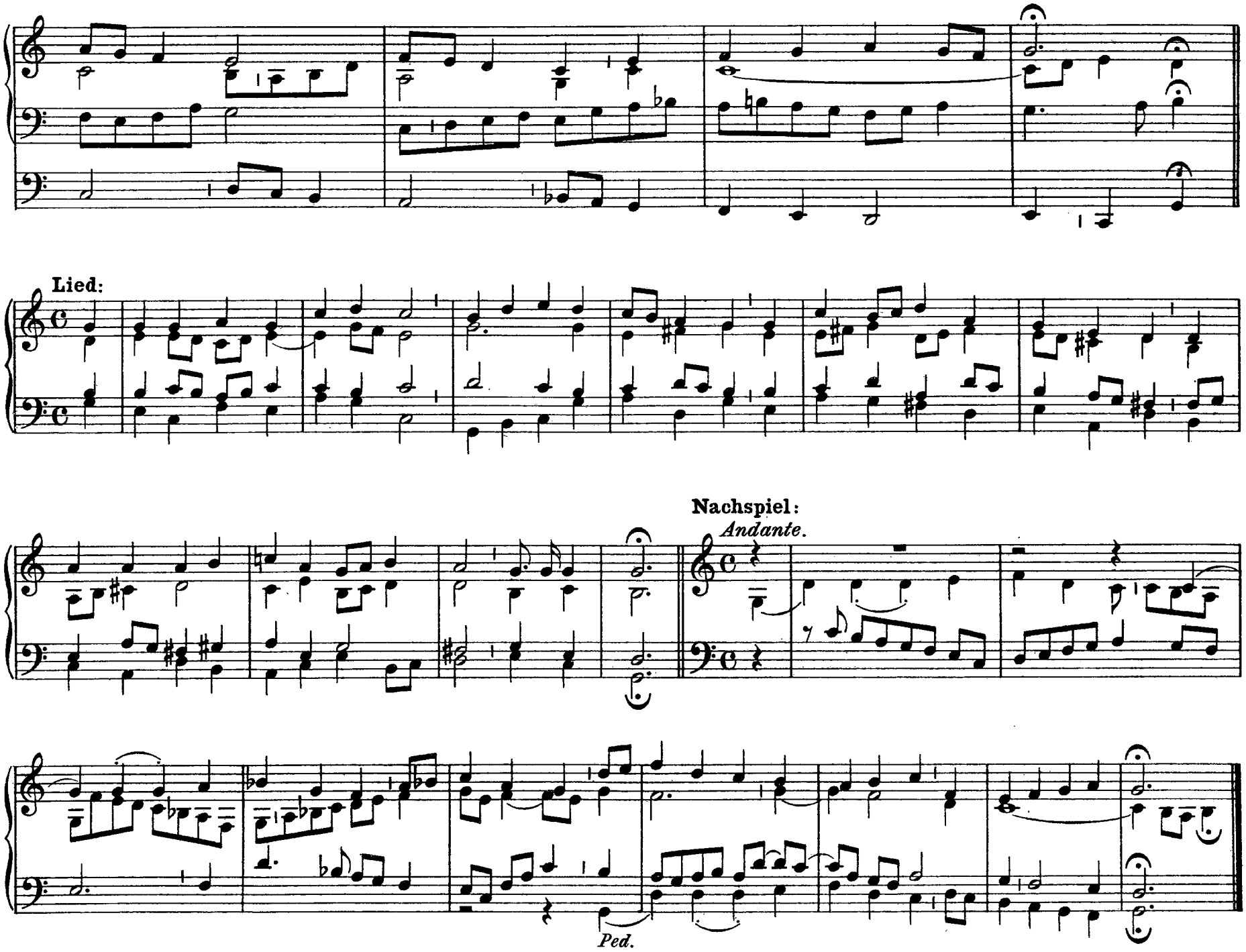


Lied:

Nachspiel:

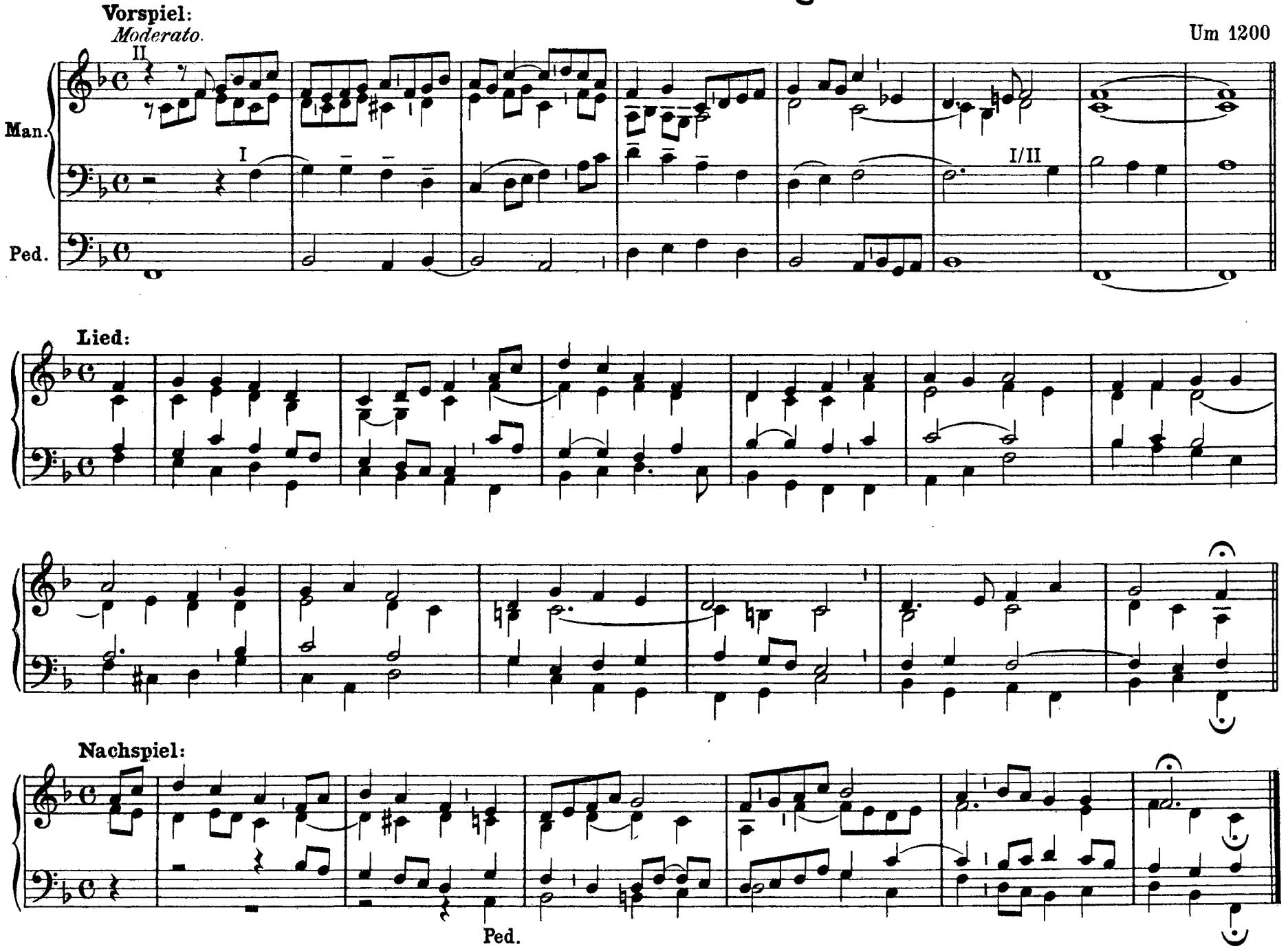
Moderato.

2. Gelobet seist du, Jesu Christ.*)

Vor 1500

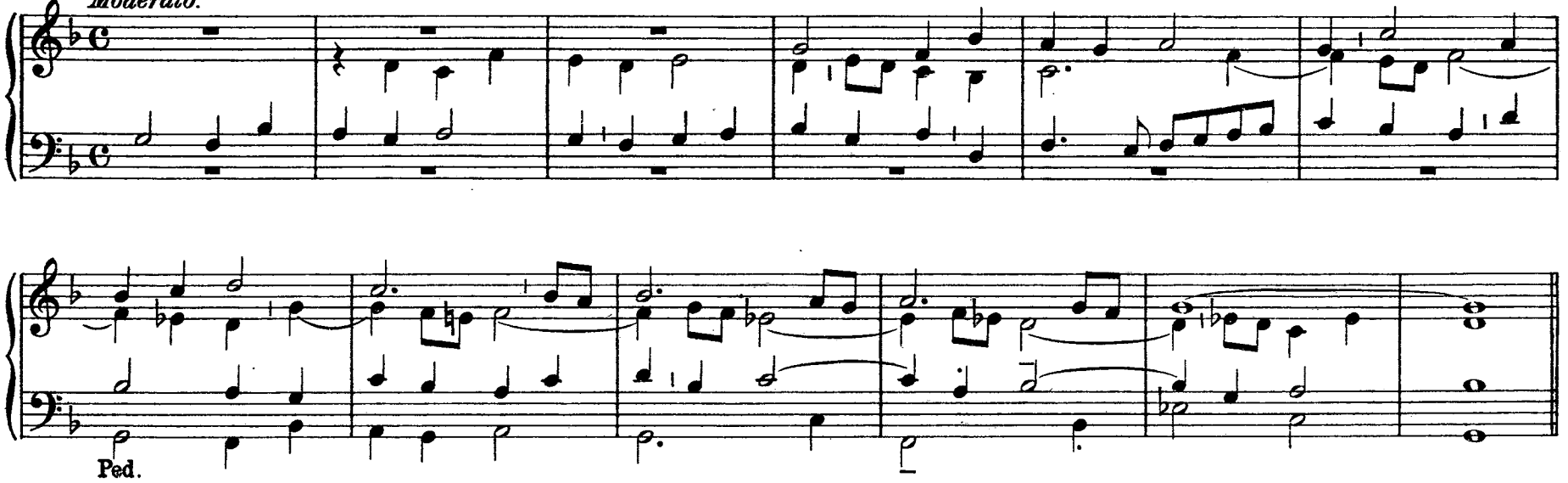
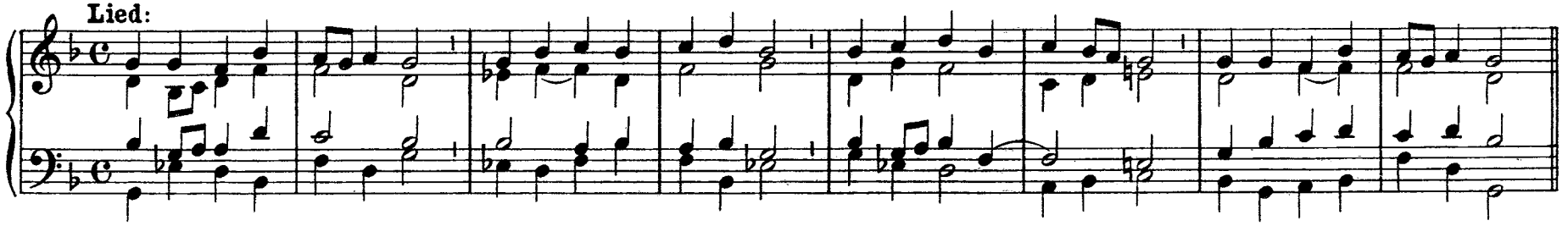
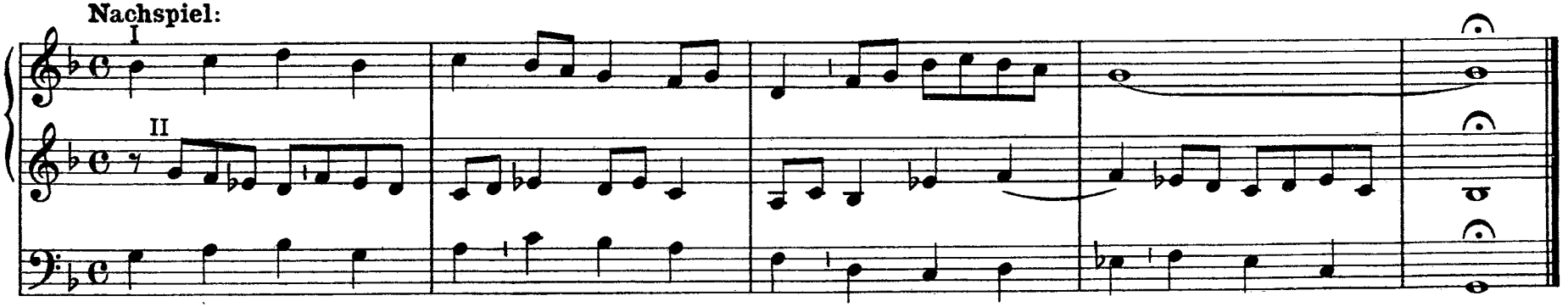
Vorspiel:

Allegro.

*) Vergleiche „Orgelbüchlein" von J. S. Bach, Nº 6.

Lied:
Nachspiel:
Andante.
Ped.

3. Nun bitten wir den heil'gen Geist.

Um 1200

4. Nun komm, der Heiden Heiland.*)

Nach dem Hymnus
„Veni Redemptor gentium."

Vorspiel:
Moderato.

Lied:

Nachspiel:

*) Vergleiche „Orgelbüchlein" von J. S. Bach Nº 1.

5. O heil'ge Seelenspeise.

(Nun ruhen alle Wälder.)

H. Isaak 1475.

Vorspiel:

Andante.

II

Man. I

Ped.

rit.

Lied:

Nachspiel:

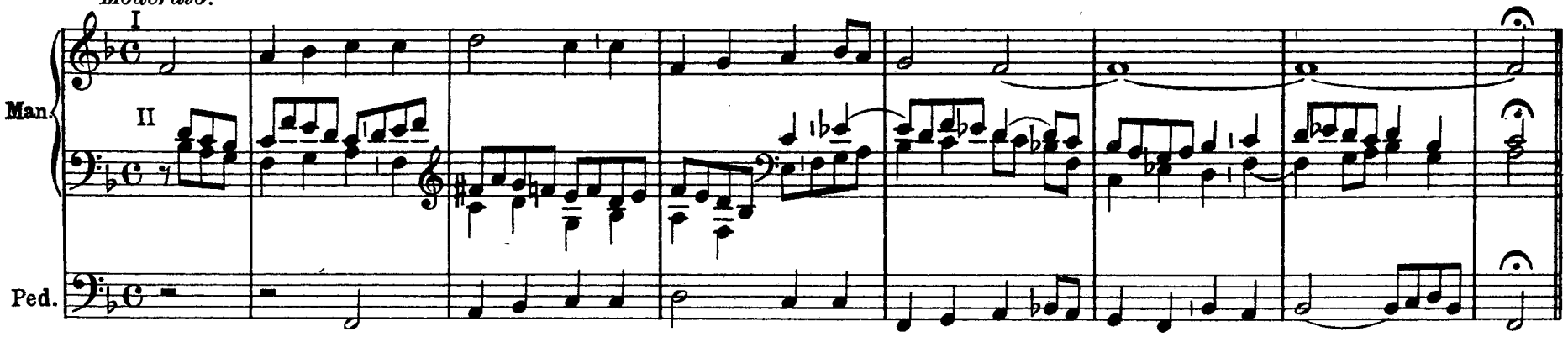
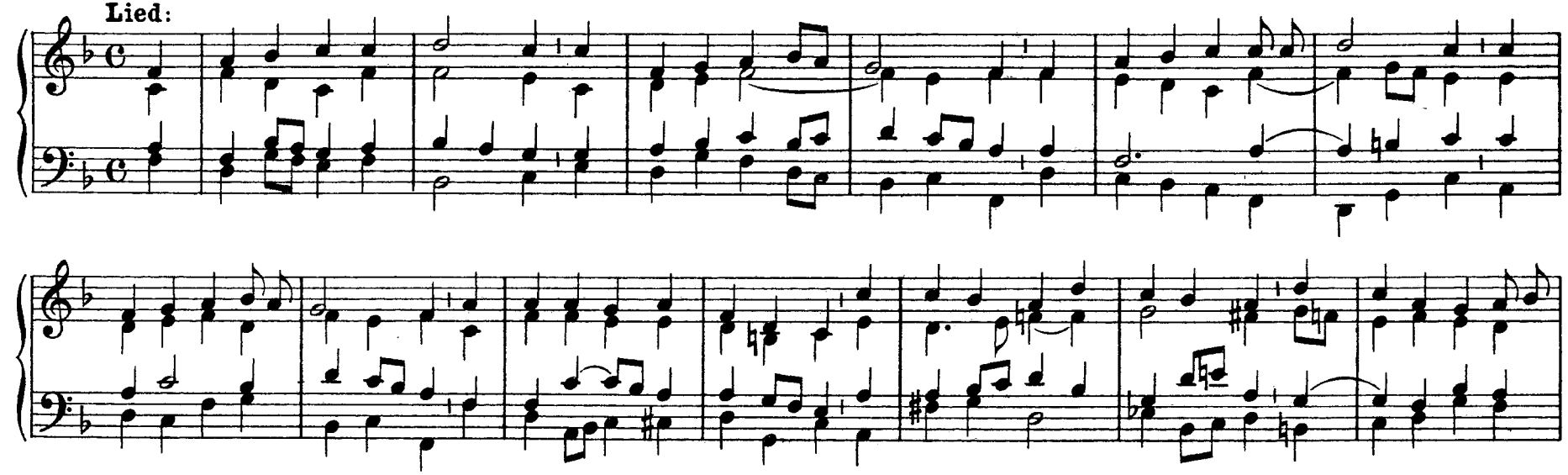
Andante moderato.

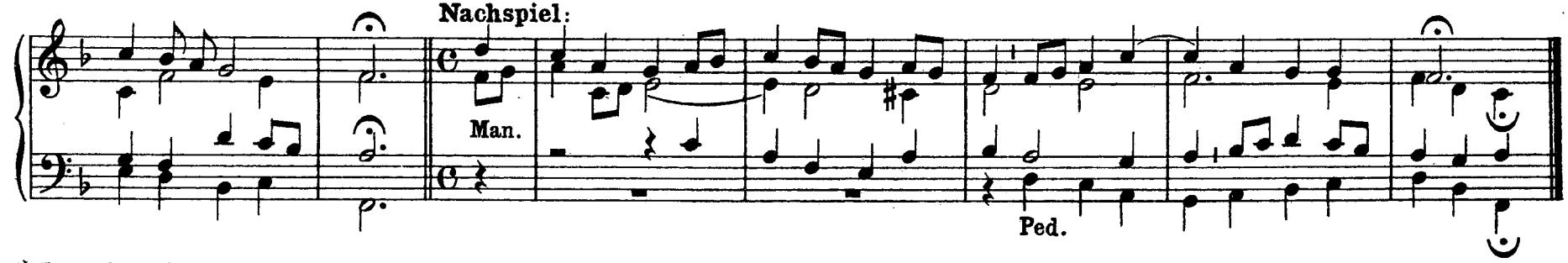
Man.

Ped.

6. O Lamm Gottes unschuldig.*)

Nic. Decius † 1541.

Vorspiel:
Moderato.

Lied:

Nachspiel:



*) Vergl. „Orgelbüchlein" von J. S. Bach № 20.

7. Es kam ein Engel hell und klar.*)

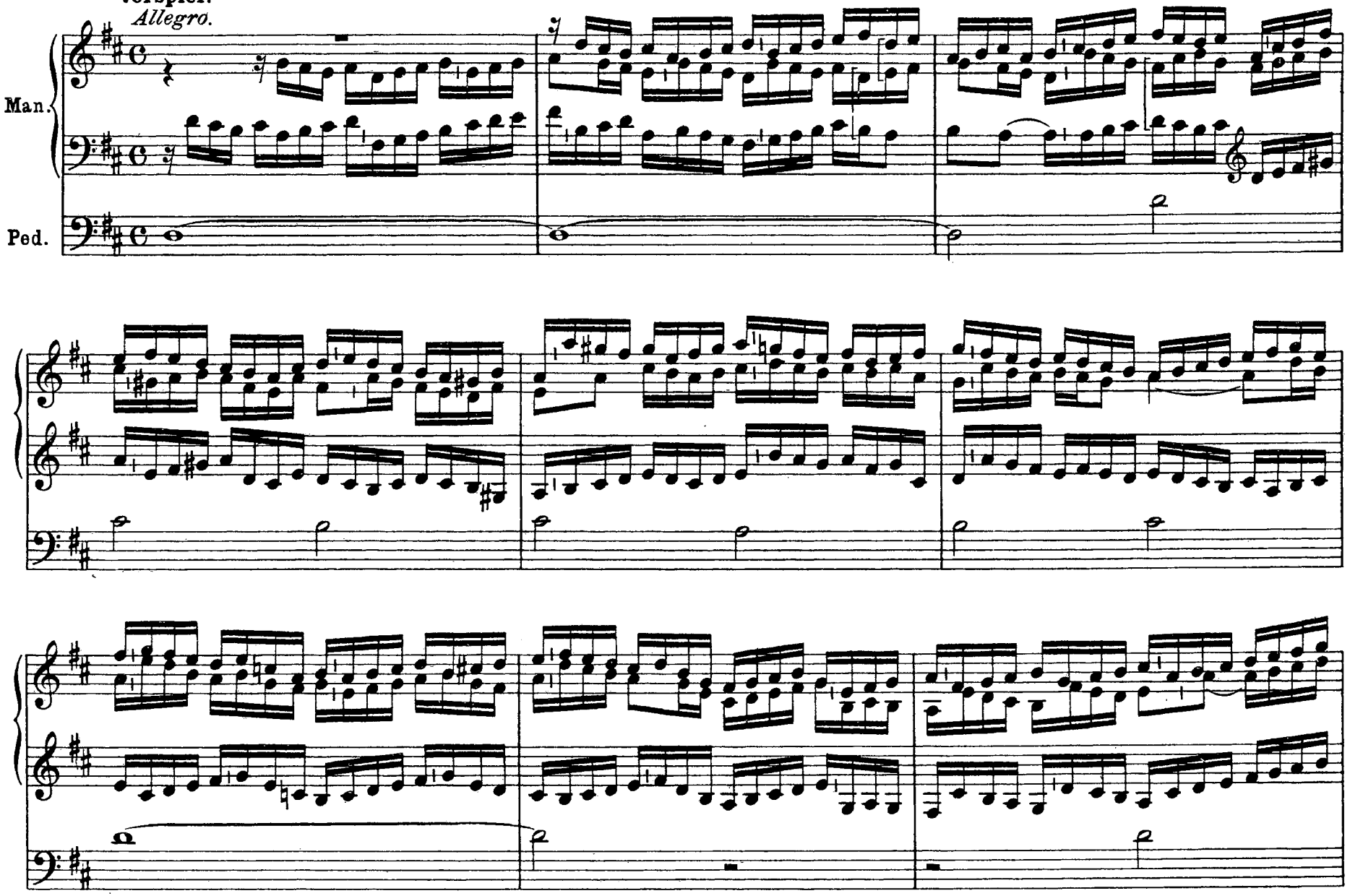
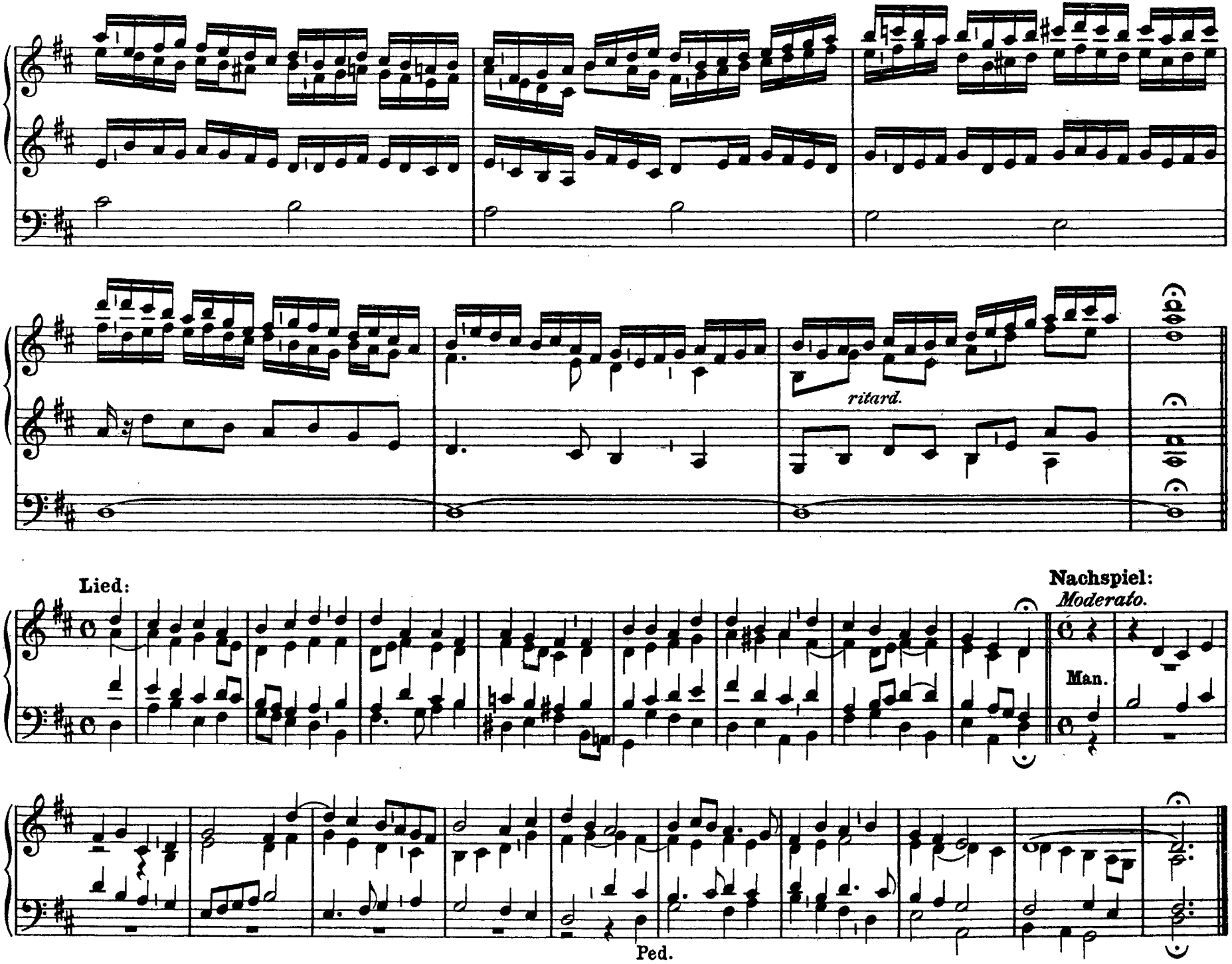
(Vom Himmel hoch, da komm' ich her.)

16. Jahrh.

Vorspiel:

Allegro.

Man.

Ped.

*) Vergl. Orgelschule № 148 und „Orgelbüchlein" von J.S. Bach № 8 und № 49.
NB. Der Schüler erarbeite sich am Instrument einen s o r g f ä l t i g e n Fingersatz!

ritard.
Lied:
Nachspiel:
Moderato.
Man.
Ped.

8. Freu' dich, du werte Christenheit.*)

(Es ist das Heil uns kommen her.)

Vor 1500.

Vorspiel:

Moderato.

Man.

Ped.

Lied:

Nachspiel:

Moderato.

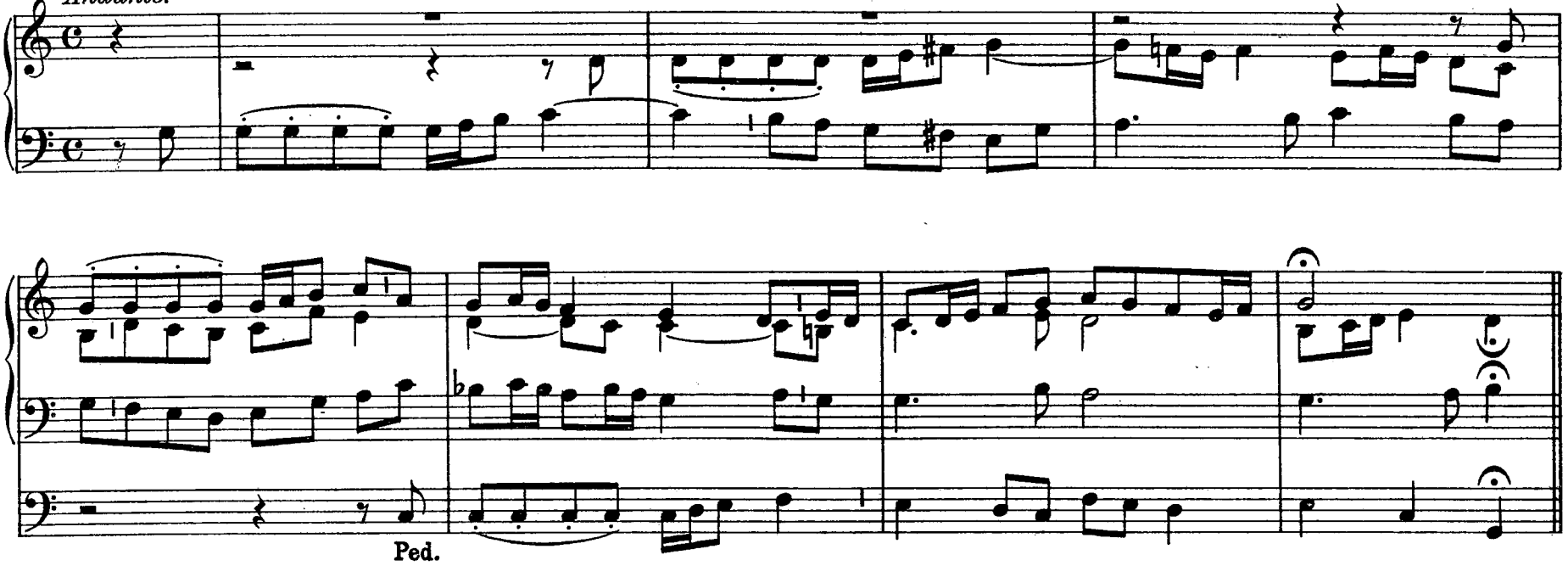
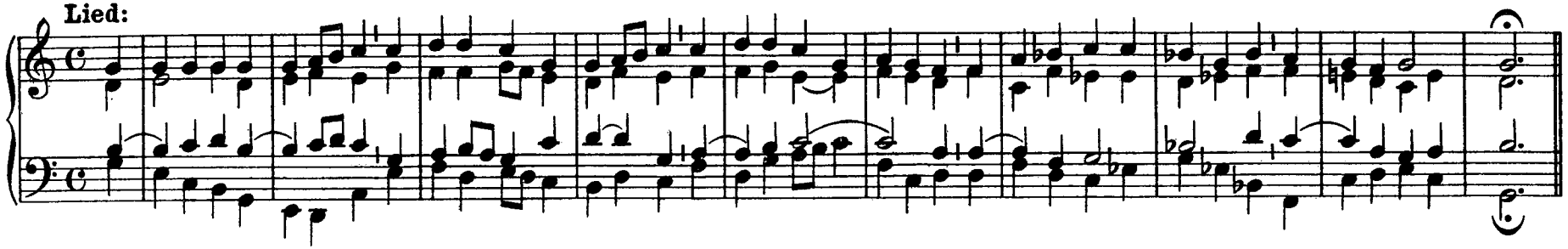
*) Vergleiche „Orgelbüchlein" von J.S. Bach Nº 39.

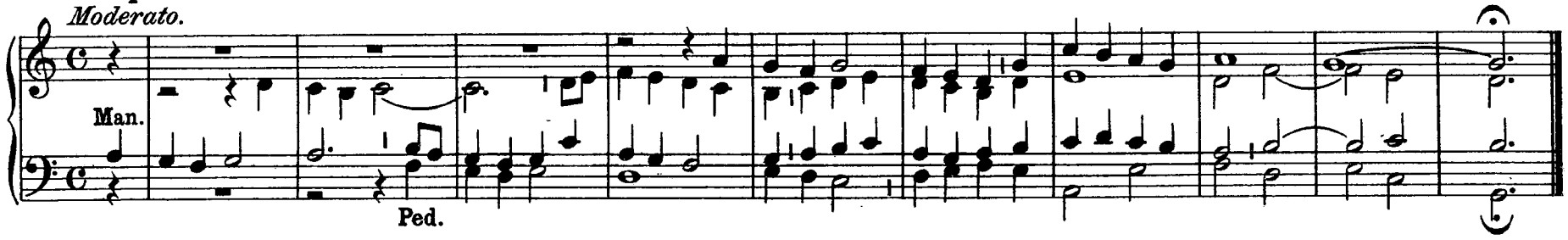
9. In Gottes Namen fahren wir.*)

(Dies sind die heil'gen zehn Gebot.)

Um 1200.

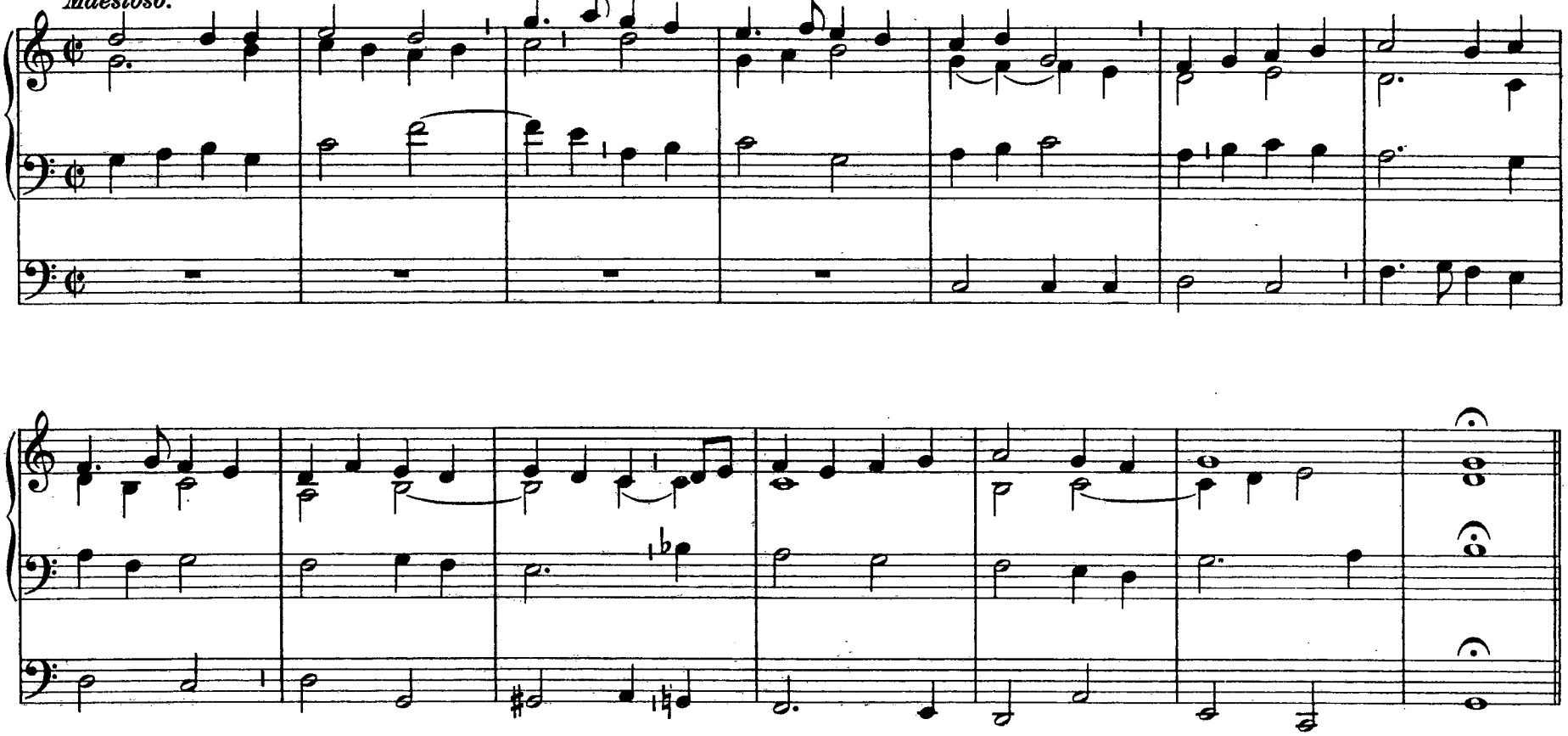
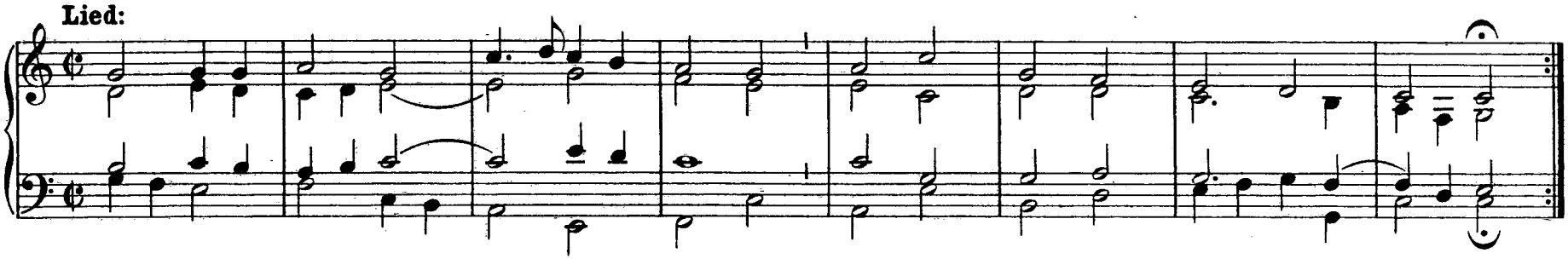
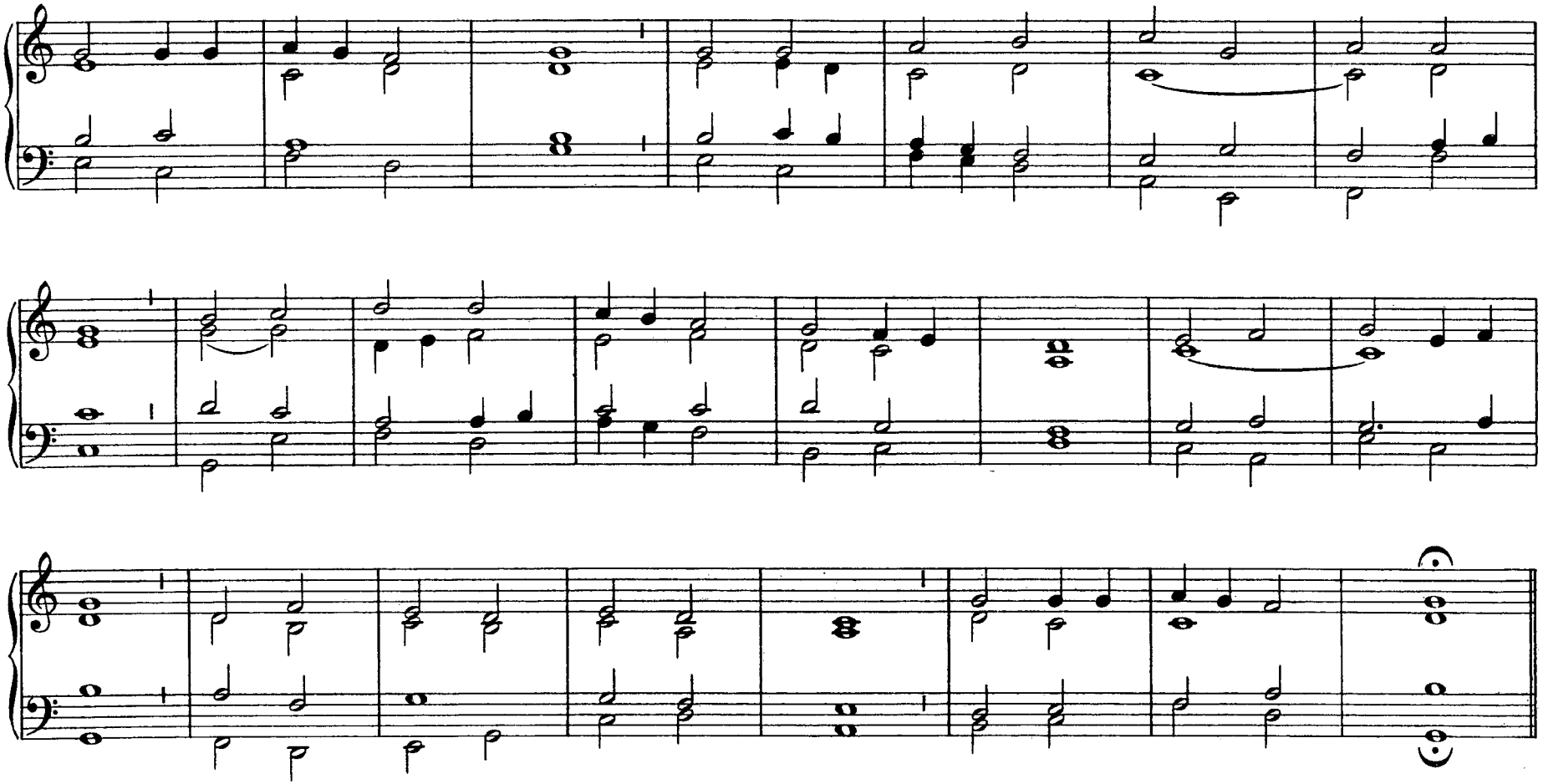
Vorspiel:

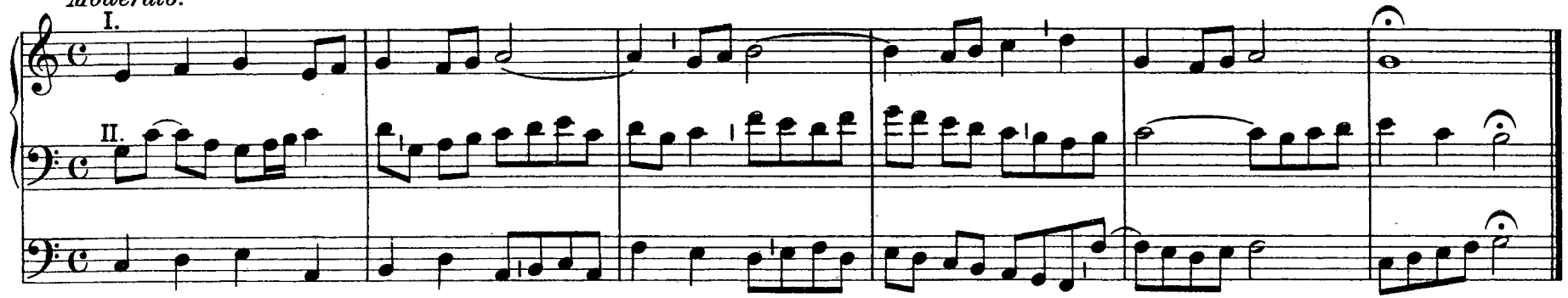
Andante.

Lied:

Nachspiel:

Moderato.

*) Vergleiche „Orgelbüchlein" von J.S. Bach № 36.

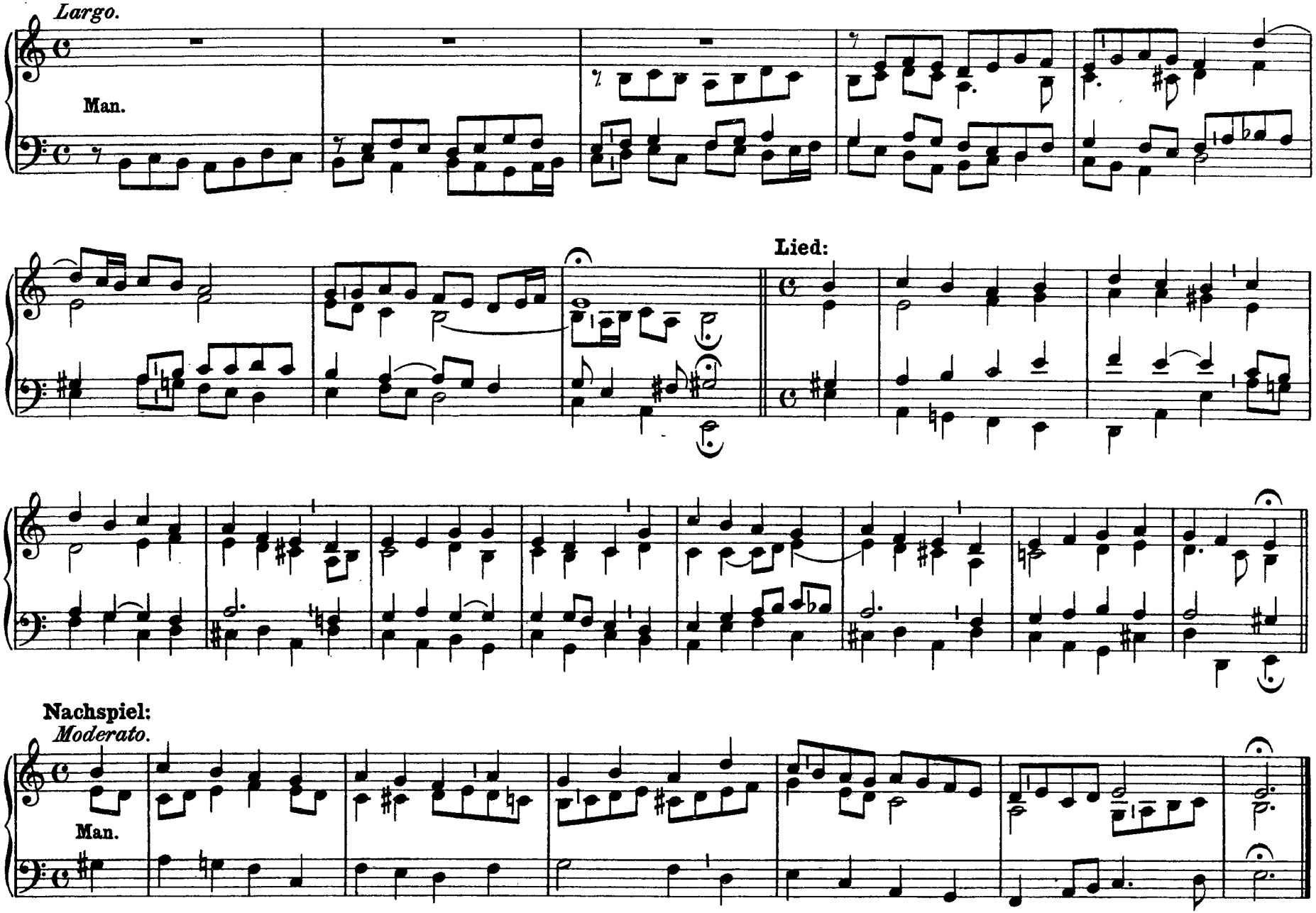
10. Gott sei gelobet und gebenedeiet.

Vorspiel:
Maestoso.

Vor 1500.

Lied:

Nachspiel:

Moderato.

11. Da Jesus an dem Kreuze stund.*)

Vorspiel:

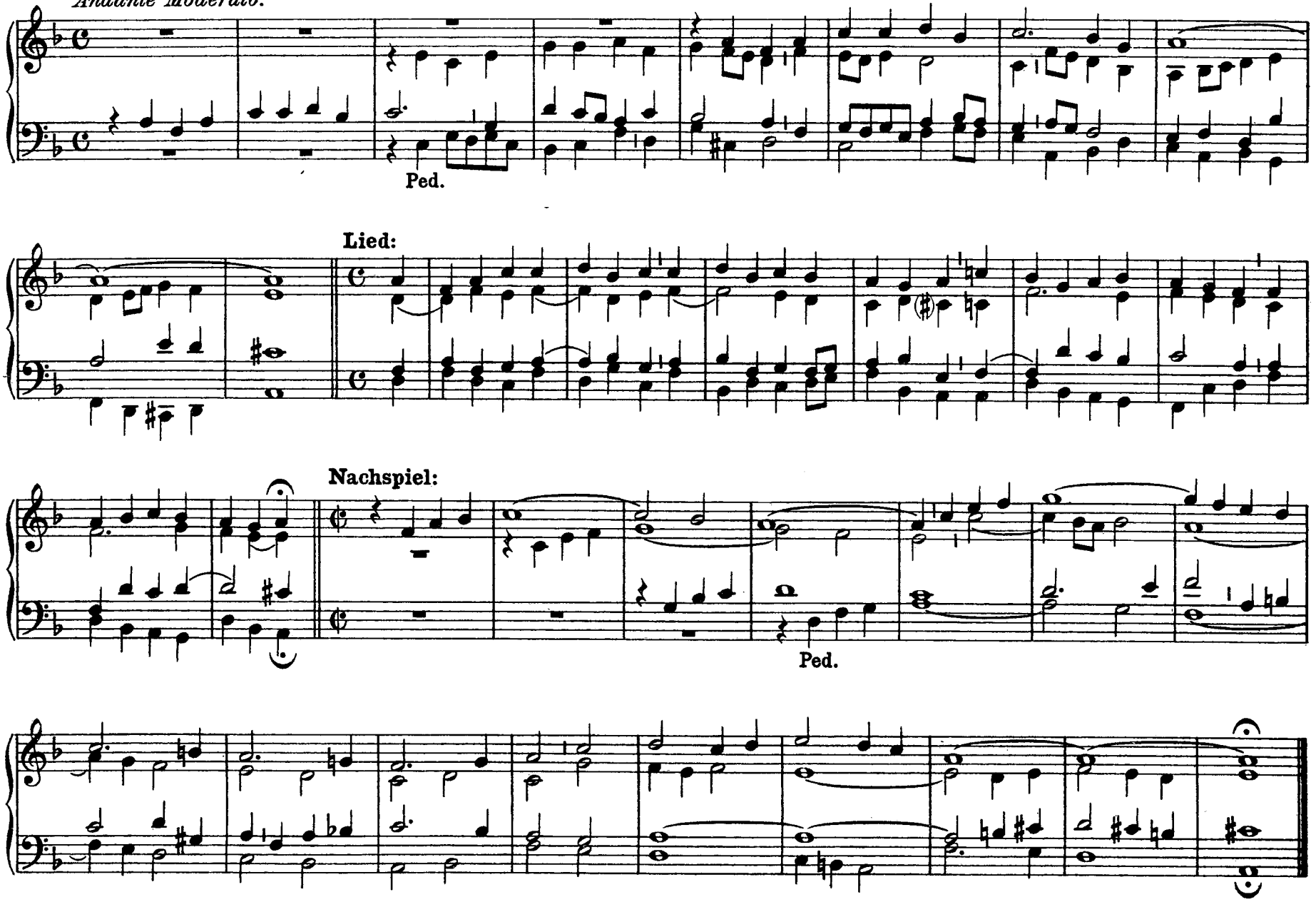
Largo.

*) Vergleiche Orgelschule Nº 179.

12. Creator alme siderum.*)

(Lob sei dem allmächtigen Gott.)

Vorspiel:

Andante Moderato.

14. Jahrh.

*) Vergleiche „Orgelbüchlein" von J. S. Bach Nº 4.

3. Abteilung.

Kurze Anleitung zur Begleitung des gregorianischen Gesangs.

Grundsätzliches.

Der gregorianische Choral ist einstimmige Gesangsmusik. Wesentlich ist ihm also die Einstimmigkeit, der jede harmonische Tiefendimension fehlt; die rein horizontale Linie, die vertikal nicht gespannt ist. Im Choral bewundern wir die melodische Hochkunst der frühchristlichen und mittelalterlichen Zeit. Das zweite wesentliche Merkmal des Cantus gregorianus ist sein vokaler Grundcharakter. Seine Melodien werden nur gesungen, nicht von Instrumenten gespielt. Aber auch jede instrumentale Begleitung seiner Lieder ist ihm wesensfremd. Ob diese Begleitung einstimmig oder mehrstimmig, von der Orgel oder von anderen Instrumenten ausgeführt wird, bleibt grundsätzlich gleichgültig; denn durch jede instrumentale Stützung werden in den alten Gesang neue klangliche und harmonische Elemente, die ihm innerlich widerstreben, hineingetragen. Darum ist im Prinzip jede Begleitung der liturgischen Lieder abzulehnen. Eine durch den Instrumentenklang ungebrochene streng vokale Aufführung ist und bleibt das choralische Ideal.[1] Wie jede alte Kunst, will auch der liturgische Gesang aus seinem Eigenwesen heraus begriffen werden. Je mehr er von fremden Zutaten frei bleibt, desto stärker wird seine Wirkung sein, und desto mehr werden wir uns in das Anderssein der ihm eigenen Formen, Melodien und Stilgesetze einfühlen können. Wir dürfen nicht die heiligen Lieder dem jeweils wechselnden Zeitstil anpassen[2] und sie damit in die Ebene der bürgerlichen Musik herunterziehen; vielmehr müssen wir zu dieser alten Musik aufsteigen und uns einzuleben suchen. Ehrensache jedes Chores und jedes Chorleiters sollte es sein, nach diesem choralischen a cappella-Ideal zu trachten.

Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist das Orgelspiel entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Organist kann dazu Zwischenspiele improvisieren, deren thematische Substanz den chorisch vorgetragenen Choralmelodien entnommen und deren stilistische Haltung im wesentlichen linear-polyphon sein müßte. Diese Idealziele lassen sich aber in der kirchenmusikalischen Praxis sehr selten verwirklichen. In vielen Fällen ist eine Orgelbegleitung kaum zu entbehren. So hat sich überall die Sitte eingebürgert, den gregorianischen Choral mit der Orgel zu begleiten, obwohl es keinen ernsten Choralfreund geben wird, dessen Liebe und Begeisterung nicht dem instrumentalfreien Gesang gehörte. Die Choralbegleitung ist also eine Konzession an das harmonische Empfinden unserer Zeit und an die oft geringe Leistungsfähigkeit der Sänger. Aber im eigentlichen Sinne sollte sie nur eine methodische Vorstufe zum choralischen a cappella-Singen sein.

Geschichtliches über die Choralbegleitung.

Im allgemeinen wurde der Choral nachweislich durch viele Jahrhunderte hindurch ohne jede instrumentale Begleitung gesungen.[3] Von den lateinischen und griechischen Kirchenvätern wissen wir, daß sie den Gebrauch der Instrumente leidenschaftlich ablehnten. Obwohl die Orgel schon im 8. Jahrhundert ins Abendland kam, blieben ihr doch noch ein halbes Jahrtausend die Kirchentüren verschlossen; erst ums Jahr 1300 ist Orgelspiel für einige wenige Kirchen bezeugt. Damit war aber der Kampf um die kultische Rangstellung, wie sie die Orgel heute innehat, noch lange nicht entschieden. Es dauerte in der kirchenmusikalischen Praxis bis weit ins 16. Jahrhundert, und in der Theorie sogar bis ins 18. Jahrhundert. Noch Papst Benedikt XIV. empfahl 1774 das Beispiel der Kirche zu Lyon, weil sie „den Gebrauch der Orgel" nicht kenne.[4]

---

[1] Darum wird auf den Solesmenser Schallplatten der Choral in seiner vokalen Reinheit ohne Orgelbegleitung gezeigt. In der liturgischen Praxis allerdings machen die Solesmenser Mönche unserem Zeitgefühl dieselbe Konzession wie alle anderen Orden und Kirchen, d. h. sie begleiten den Choral mit der Orgel.

[2] Zur Zeit Palestrinas z. B. wurde der Choral nach den Gesetzen der „musica mensurata", der damaligen Mehrstimmigkeit, behandelt (vgl. Editio Medicäa). Im 17. und 18. Jahrhundert wurde er der in jener Zeit üblichen konzertanten Kirchenmusik angeglichen (Kürzung der Neumen, taktische Einteilung, periodische Gliederung, Alterierung durch Einführen von leiterfremden Leittönen). Dadurch wurde der alte Choral zwar den Leuten „schmackhaft" und verständlich gemacht, aber er verlor seine Eigenart.

[3] Wenn auf Bildzeugnissen und in Quellenberichten des Mittelalters vielfach Instrumente vermerkt sind, so ist dieses instrumentale Spiel auf die „musica vulgaris", die weltliche Musik, zu beziehen.

[4] Im Orient ist die Orgel sogar noch heute ein Profaninstrument, dessen Gebrauch beim Gottesdienst verboten ist.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts erklären verschiedene Musiktheoretiker, daß bei „Prosen (d. i. Tropen), Sequenzen und Hymnen" die Orgel verwendet würde. In seltenen Fällen werden auch andere Instrumente genannt (Zither, Harfe, Pauken, Klappern); das sind aber Ausnahmen. Je mehr die Orgel in den Kirchen heimisch wurde, desto mehr wurde sie auch zum liturgischen Gesang herangezogen. Zahllose Quellen aus dem 15. und vor allem aus dem 16. Jahrhundert berichten uns von allen möglichen kirchlichen Feiern, bei denen Choral gesungen und die Orgel geschlagen wurde. Besondere Erwähnung verdienen das „Tedeum- und Salve-Schlagen." Allmählich wurde das Orgelspiel auf alle gregorianischen Gesänge ausgedehnt, und im späten Mittelalter gehörte das Spiel zu den liturgischen Gesängen zu den vornehmsten Pflichten eines Organisten. Wie haben wir uns nun dieses Zusammenwirken von Gesang und Instrument, von Chor und Orgel vorzustellen?

Von einer Begleitung im heutigen Sinne ist noch keine Rede. Das wäre auch stilgeschichtlich auch ganz unmöglich. Es wurde nur alterniert oder „umbgewechslet", wie es in manchen Quellen heißt, d. h. Chor und Orgel wechselten gegenseitig ab; jeder liturgische Gesang wurde zwischen Sängern und Instrument aufgeteilt; er wurde teilweise gesungen und teilweise gespielt. Das Kyrie wurde z. B. auf folgende Weise aufgeführt:

1. Kyrie	Orgel	1. Christe	Chor	4. Kyrie	Orgel
2. "	Chor	2. "	Orgel	5. "	Chor
3. "	Orgel	3. "	Chor	6. "	Orgel

Der Organist spielte einstimmig. Diese primitive Technik erhielt sich merkwürdigerweise bis ins 16. Jahrhundert hinein. Daneben entstanden seit etwa 1540 mehrstimmige Zwischenspiele, die die lange ruhmreiche Geschichte der kirchlichen Versettenkunst einleiten. Für dieses Alternieren und Transponieren beim Orgelspiel zum Cantus gregorianus gibt Schlick in seinem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten" (1511) genaue Anweisungen, und im Caeremoniale episcoporum (1600) sind genaue Bestimmungen über „den Ersatz des menschlichen Gesanges durch die Orgel" getroffen. Der Ausdruck „cantare per organum" (singen durch die Orgel) bezeichnet treffend diese Übung; denn der Gesangschor brauchte, wie wir aus obigem Beispiel ersehen, nur die Hälfte der liturgischen Lieder zu singen, die andere Hälfte wurde von der Orgel übernommen.

Die Choralbegleitung im modernen Sinne ist erst im 17. Jahrhundert aufgekommen. Sie ist aus der damaligen Generalbaßpraxis erwachsen. Jener Epoche galt ein Gesang ohne Continuobegleitung als unschön und unkünstlerisch; ein solcher Gesang sei „Worten ohne Gedanken" zu vergleichen, meinte ein Musiktheoretiker jener Zeit. Darum wurde auch der Choral wie alle anderen Gesänge mit einem Generalbaß versehen. Alle Zeitgenossen rühmen die harmonische Begleitung als besonderen Schmuck, wodurch die gregorianische Kunst wiederum neuen Glanz erlangt habe.

Im 18. Jahrhundert bildeten sich verschiedene Begleitstile zur Gregorianik aus. Im allgemeinen war der akkordische Satz (Note gegen Note) üblich, d. h. jede Note der choralischen Melodie bekam einen Akkord. Diese Art war außerordentlich schwerfällig und war nur dadurch möglich, daß der liturgische Gesang sehr langsam, „gravitätisch und majestätisch", wie man sich damals ausdrückte, vorgetragen wurde. In den anderen Begleitstilen läßt sich deutlich das Bestreben wahrnehmen, die alte Kunst dem neuen konzertanten Musikgefühl anzugleichen.

Dasselbe Wollen herrscht auch bei Michael Haydn, dem Bruder des großen Josef Haydn; in seinen noch zahlreich erhaltenen Begleitungen verwendet er die gesamten harmonischen Mittel der Wiener Hochklassik. Abbé Vogler führte auch die Chromatik und Enharmonik ein; außerdem forderte er romantische Klangwirkungen und affektive Übergangscrescendi. In einer theoretischen Schrift jedoch (1800) verwirft er diese seine eigene Praxis und stellt ein ganz nüchternes unromantisches System auf. Der Münchener Meister Kaspar Ett kürzte die liturgischen Melodien am radikalsten; da er es aber in seiner Art meisterhaft verstand die alten Gesänge nach dem damaligen Kirchenliedstiel umzuformen, fanden seine Bearbeitungen außerordentliche Verbreitung; allerdings blieb von der alten Kunst kaum mehr als der Name übrig. Der Regensburger Georg Mettenleiter hat zum ersten Male unter dem Einfluß des Regensburger Reformkreises den Grundsatz aufgestellt, daß bei der Choralbegleitung nur die Harmonien der älteren Meister des 15. und 16. Jahrhunderts Verwendung finden dürften. In seinem Enchiridion chorale (1854) hat er diesen Grundsatz durchgeführt. Die leitereigene Begleitung (d. h. eine Begleitung, in der nur Töne vorkommen, die in der betreffenden Kirchentonleiter liegen, also keine leiterfremden Töne) kam um 1860 auf. Und die Forderung einer rhythmischen Begleitung stellte zum ersten Male Gevaert auf: Nicht jede Note darf begleitet werden, sondern Notengruppen müssen begleitet werden, so daß sich das instrumentale Spiel dem gesanglichen Rhythmus eng anschließt. Diese beiden Grundsätze der leitereigenen (d. h. diatonischen) und rhythmischen Begleitung sind seitdem allgemein anerkannt.

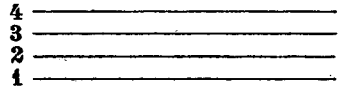
Der bekannte Kirchenkomponist Peter Griesbacher versuchte, eine schrankenlose Chromatik in die Begleitung einzuführen; sein Ziel war die Tristanharmonik Richard Wagners auf die Choralbegleitung zu übertragen. Er fand mit Recht allgemeine Ablehnung. Goller, Springer und andere traten für eine maßvolle Anwendung des Chromas ein; auch sie fanden wenig Nachfolge. Die rein diatonische Begleitart ist heutzutage überall anerkannt.

Am meisten verbreitet ist der Solesmenser Begleitstil, dessen Hauptvertreter Potiron und Desroquettes sind. Die folgenden praktischen Darlegungen folgen diesen allgemein gebilligten Prinzipien der Solesmenser Schule.[1]

[1] In Solesmes (Dép. Sarthe, Frankreich) befindet sich die durch Choralforschungen hochberühmte Benediktinerabtei St. Pierre. Unter Abt Guéranger wurde die für Frankreich und die ganze katholische Welt bedeutsame liturgische und choralische Reform begonnen. Dom Pothier und sein Schüler Dom Mocquereau führten die Choralreform zum siegreichen Ende.

Elementare Chorallehre.

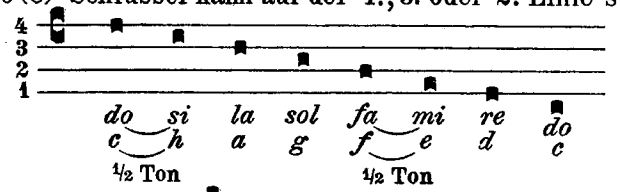
1) Die alten Melodien sind auf vier Linien notiert:

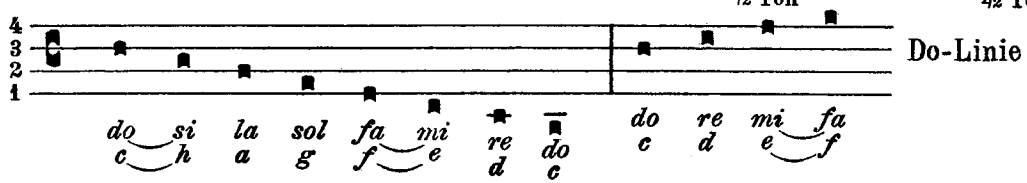
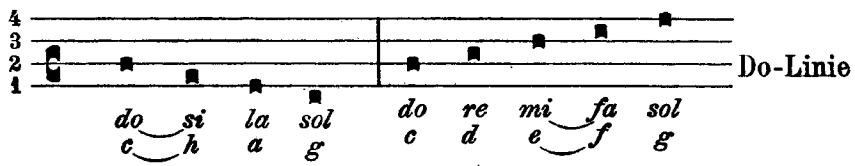


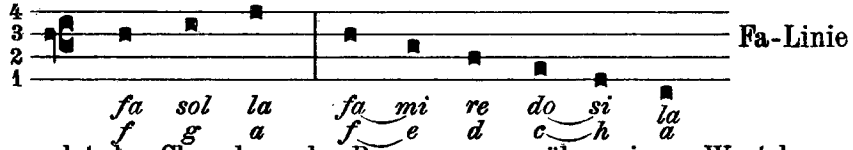
2) Die Notennamen, die von Guido von Arezzo stammen sollen, lauten: *do re mi fa sol la si (si♭) do*
c d e f g a h (b) c

3) Der Choral kennt zwei Notenschlüssel: den Do(c)-Schlüssel 𝄡 und Fa(f)-Schlüssel 𝄢. Wenn der Do-Schlüssel vorgezeichnet ist, heißt jede Note, die auf seiner Linie steht, *do(c)*. Steht am Anfang der Fa(f)-Schlüssel, so heißt jede Note auf seiner Linie *fa(f)*. Die Notenlinie, die vom Do- oder vom Fa-Schlüssel umschlossen wird, kann man Do- oder Fa-Linie nennen. Von hier aus werden die anderen Noten bestimmt.

Der Do(C)-Schlüssel kann auf der 4., 3. oder 2. Linie stehen:

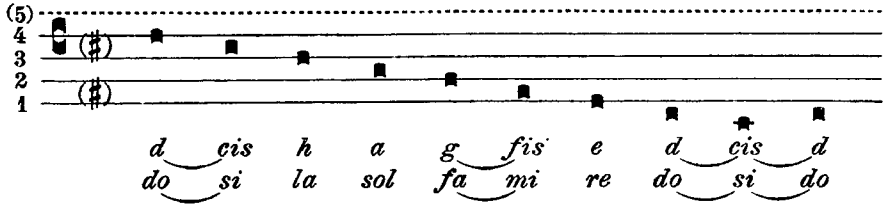




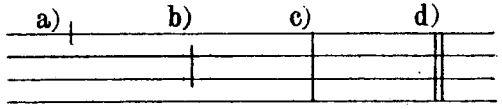
Der Fa(F)-Schlüssel steht meist auf der dritten Linie:

4) Von den beiden Vorzeichen (♯, ♭) verwendet der Choral nur das Be. Es hat folgende Form ♭ und steht allein vor der Note *si(h)*. Alle anderen Noten können nicht erniedrigt werden. Ein Be hat Geltung:

a) bis zum Ende desjenigen Wortes, bei dem es steht;
b) bis zum Auflösungszeichen ♮;
c) bis zum nächsten Pausestrich; der Fall ist dann möglich, wenn über einem Wort lange Melismen stehen, die durch Pausen geteilt sind.

Chromatische Tonfolgen *(a-b-h-c;* oder abwärts *c-h-b-a)* kommen im gregorianischen Gesang nicht vor. Die Noten *h* und *b* können also nie unmittelbar nebeneinander stehen.

5) Die Choralnoten müssen also transponiert gelesen werden. Das ist schwierig und erfordert viel Übung. Darum ist für den Anfänger folgende Praxis beim Notenlesen empfehlenswert: Der Schüler denke sich die 5. Notenlinie dazu (über der 4. Zeile). Dann kann eine Melodie, wenn der Do-Schlüssel auf der 4. Linie steht, gelesen werden, wie wenn sie im modernen Notensystem und Violinschlüssel in D-dur stünde. Folgendes Beispiel macht diesen Hinweis ohne weiteres verständlich:

Der Do-Schlüssel auf der dritten Linie kann dann als B-dur; der Do-Schlüssel auf der zweiten Linie als G-dur gelesen werden. Der Fa-Schlüssel auf der dritten Zeile wäre F-dur(!).

6) Die Pausen haben folgende Form:



a) Pausa minima = sehr kurze Pause
b) " minor = Halb-Pause
c) " maior = Ganz-Pause
d) Der Doppelstrich steht immer am Ende eines Stückes.

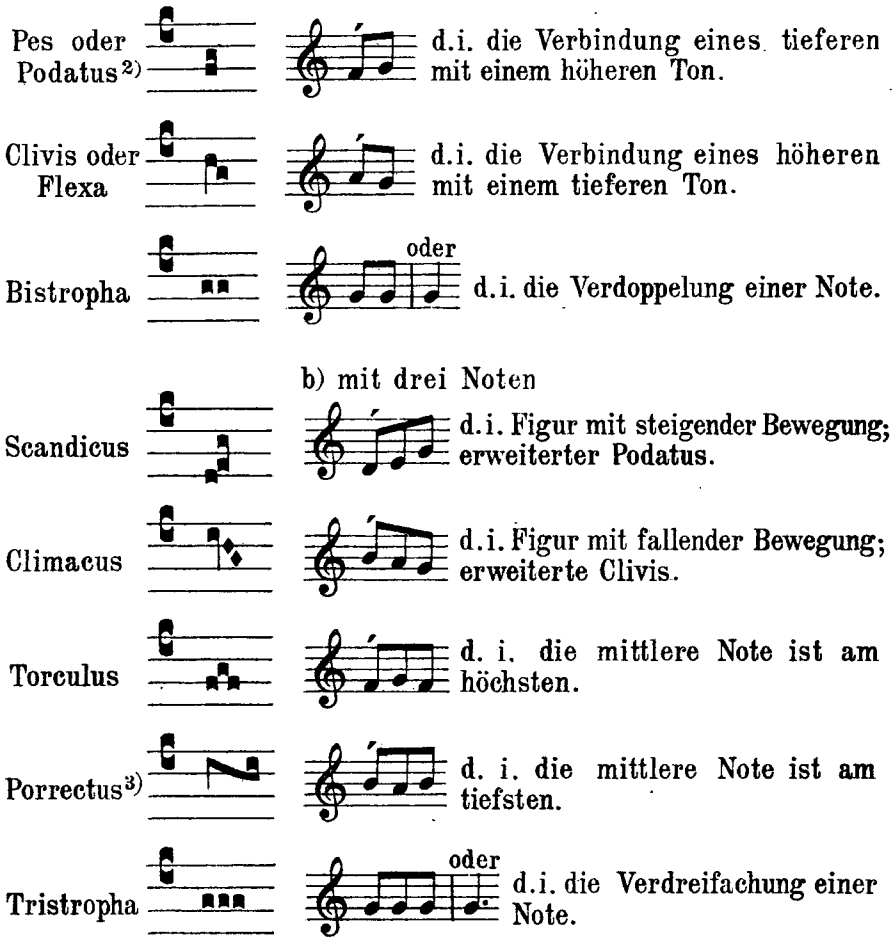
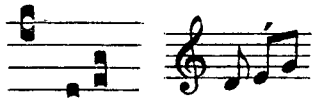
7) Die heute im Choral üblichen Notenformen sind:
a) der Punkt
b) die Stielnote (virga, caudata)
c) die Rhombe

Besondere Formen haben
a) die liqueszierenden Neumen wie
b) das Quilisma

Sie stehen dort, wo im Text 2 Vokale oder mehrere Konsonanten (Halbvokale oder Klinger) zusammentreffen. Sie führen darum auch den Namen „semivocales" und hatten offenbar einstmals eine sprach- und gesangstechnische Bedeutung. Heutzutage werden sie gesungen wie gewöhnliche Neumen.

Diese verschiedenen Notenformen haben aber keine verschiedene Tondauer, vielmehr ist der Zeitwert aller dieser Notenformen gleich groß. Bei der Übertragung in moderne Notation werden alle Choralnoten durch die moderne Achtelnote wiedergegeben.

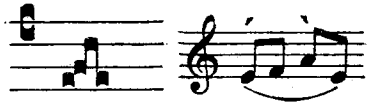
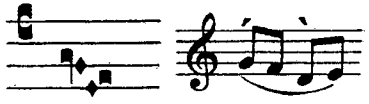
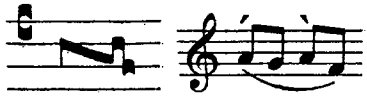
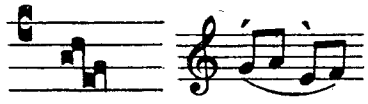
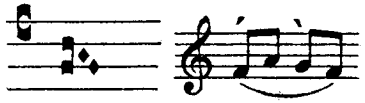
8) Neumen oder Tongruppen gibt es hauptsächlich folgende: [1]

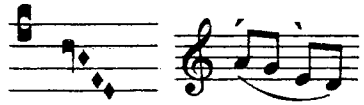
a) mit zwei Noten

Eine besondere Form des Scandicus stellt der Salicus dar; dabei ist die erste Note durch einen Zwischenraum von der zweiten getrennt. Betont wird im Gegensatz zum Scandicus die zweite Note:

[1] Bei jeder Neume ist durch ein Strichlein der rhythmische Akzent angegeben. Vgl. dazu die nachfolgenden Ausführungen „Vom Choralrhythmus".

[2] Choralnoten, die vertikal gleich gerichtet sind, wie beim Podatus (häufig auch beim Scandicus) werden von unten nach oben gelesen.

[3] Wie wir aus der Übertragung sehen, bezeichnet ein Querbalken nur die Anfangs- und die Schlußnote.

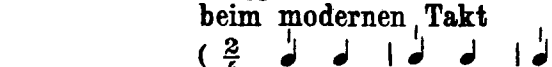
c) mit vier Noten

Scandicus flexus d. i. dem Scandicus folgt eine tiefere Note.

Climacus resupinus d. i. dem Climacus folgt eine höhere Note.

Porrectus flexus d. i. dem Porrectus folgt eine tiefere Note.

Torculus resupinus d. i. dem Torculus folgt eine höhere Note.

Pes subbipunctis  d. i. dem Pes folgen zwei tiefere Noten.

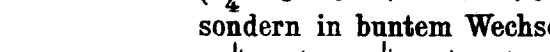
Virga subtripunctis d. i. der Virga folgen drei tiefere Noten.

Die Neumen mit vier Noten enthalten, wie wir sehen, keine neuen Formen; die „Urformen" der zweitonigen Neumen sind hier erweitert. Durch nochmalige Erweiterung entstehen Tongruppen von 5 und seltener von 6 Neumen. Sie lassen sich aber alle auf die Urformen zurückführen.

Vom Choralrhythmus.[1]

Wie schon oben bemerkt, haben alle Choralnoten den gleichen Zeitwert. Je zwei oder drei Noten werden unter einem Akzent zusammengefaßt. Es entstehen dadurch sogen. Zweier- und Dreiergruppen; diese folgen aber nicht regelmäßig nacheinander wie beim modernen Takt

(),

sondern in buntem Wechsel

().

Dadurch entsteht ein freier Rhythmus, wie er auch bei der freien ungebundenen Sprache herrscht: z. B.

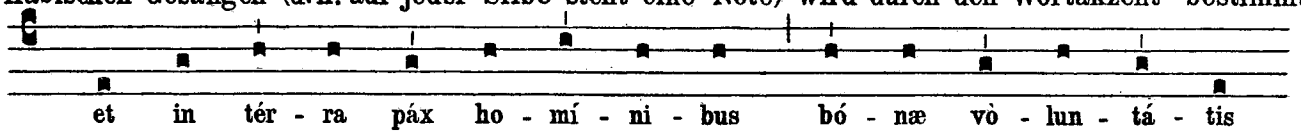
vére dígnum et jústum = 2 + 3 + 2
díxit dóminus dómino méo = 2 + 3 + 3 + 2

Wörter mit mehr als drei Silben tragen außer dem Haupt-Wortakzent noch Nebenakzente: z. B.

rèsurrèctiónem mòrtuórum
dèprecàtiónem

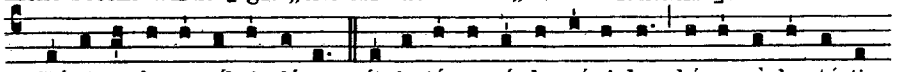
Syllabische Gesänge.

Der Rhythmus bei syllabischen Gesängen (d. h. auf jeder Silbe steht eine Note) wird durch den Wortakzent[2] bestimmt: z. B.



[1] Die heute allgemein verbreitete Theorie und Praxis des Choralrhythmus geht auf die Solesmenser Schule zurück (Dom Pothier – Mocquereau). Wissenschaftlich wird sie heftig bekämpft (Peter Wagner, Dom Jeannin u. a.). Diese Choralforscher stützen ihre Gegnerschaft mit Gründen, denen man die Anerkennung nicht versagen kann. Vor allem weisen sie darauf hin, daß die klaren Aussagen der mittelalterlichen Musiktheoretiker gegen die Gleichheit der Choralnoten spreche, daß also die Solesmenser Theorie eine moderne Konstruktion sei, ferner daß sich auch jedes gesunde musikalische Gefühl dagegen auflehne. Jedoch keinem dieser leidenschaftlichen Gegner ist es gelungen, etwas Brauchbares und Besseres an die Stelle des Solesmenser Rhythmus zu setzen. Für die choralische Praxis wird also die Solesmenser Theorie unentbehrlich sein und ihre Geltung behalten, wenngleich sie historisch anfechtbar ist. Die starre Gleichheit der gregorianischen Notenformen wird zudem ja durch die Solemenser rhythmischen Zeichen aufgelockert (vgl. weiter unten Nr. 9). In der Choralauffassung von Solesmes müssen wir immer noch die feinste Art Choral zu singen bewundern und nachahmen.

[2] Diese Regel ist allgemein in Deutschland verbreitet, vor allem durch die Beuroner Schule (Johner). Wenn wir damit aber die Solesmenser rhythmischen Choralausgaben vergleichen, sehen wir, daß Wortakzent und musikalischer Akzent nicht zusammenfallen, daß meist sogar der Wortakzent melodisch nicht betont wird. [vgl. „excelsis deo" und „bonæ voluntatis"]:



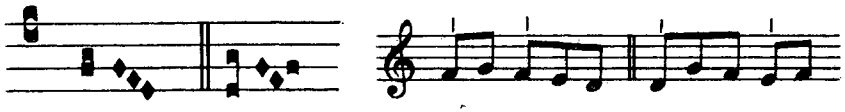
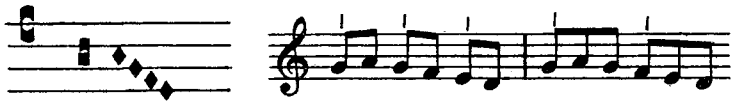
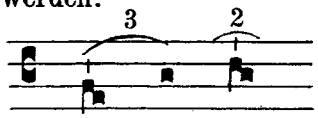
Zweifellos wird bei dieser romanischen Art die allzu große Schwere des Wortakzentes vermieden und der Melodie eine leicht fließende Bewegung gegeben.

Melismatische Gesänge.

Der Rhythmus bei melismatischen Gesängen (d.h. auf einzelnen Silben stehen Tongruppen oder ganze Tonreihen) wird nach folgenden Regeln bestimmt: [1]

1) Die erste Note einer Neume erhält einen Akzent. Neumen mit 2 Noten bilden eine Zweiergruppe; Neumen mit 3 Noten eine Dreiergruppe.

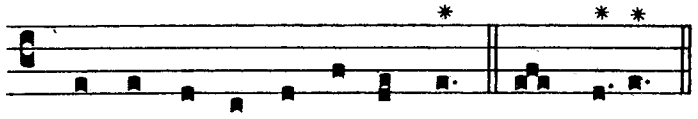
2) Neumen mit 4 Noten werden in 2 Zweiergruppen zerlegt und erhalten 2 Akzente.

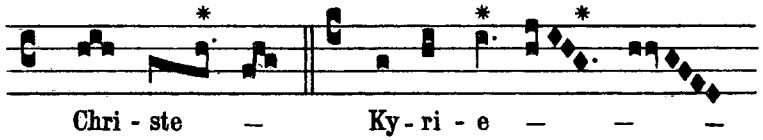
3) Neumen mit 5 Noten werden entweder in 2 + 3 od. 3 + 2 geteilt:

4) Neumen mit 6 Noten werden gegliedert in 2+2+2 od. 3+3:

5) Einzelnoten müssen in den rhythmischen Verlauf des Ganzen eingeordnet werden:

Eine Einzelnote am Anfang einer Melodie kann als unbetonter Auftakt behandelt werden, wenn ihr eine Neume von 2 oder mehr Noten folgt.

6) Die dem Quilisma vorausgehende Note wird von manchen gedehnt und betont, von manchen nur betont.

7) Der Pressus entsteht, wenn auf derselben Tonstufe zwei Noten zusammentreffen, denen auf derselben Wortsilbe eine tiefere Note folgt. Der Akzent wird verschärft.

8) Eine oder zwei Noten vor den Pausen werden immer gedehnt; in den Solesmenser Choralausgaben ist diese Dehnung immer durch einen Punkt hinter der Note angegeben.

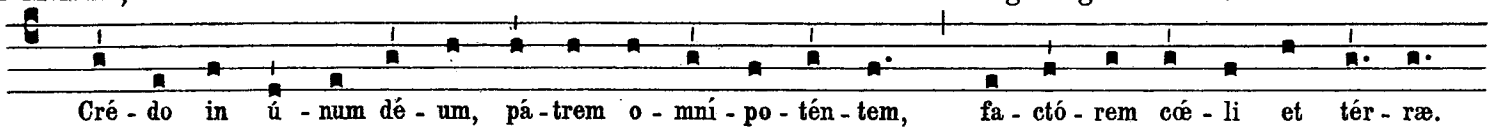


9) Mora (ultimæ vocis) d.i. das Verweilen auf der letzten Note (ultima vox) einer Neume. Das geschieht dann, wenn eine Neume durch einen auffallenden Zwischenraum von anderen auf derselben Silbe stehenden Neumen getrennt ist. In den Solesmenser Ausgaben ist die Mora immer durch einen Punkt hinter der betreffenden Note angezeigt.

10) Solesmenser rhythmische Zeichen:
Der Punkt verdoppelt die Note, hinter der er steht.
Das wagrechte Strichlein (Episem) weist darauf hin, daß die betreffenden Noten bedeutungsvoll und mit Ausdruck gesungen werden sollen, daß der Sänger nicht darüber wegeilen darf.
Das senkrechte Strichlein zeigt den rhythmischen Akzent an. Die Solesmenser Schule gebraucht dafür den Ausdruck „rhythmischer Iktus", um den Gegensatz von Wortakzent und melodischem Akzent zu betonen.

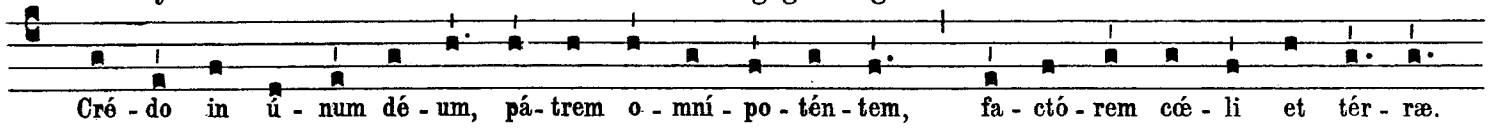
11) Nicht nur für den Choralsänger, sondern auch für den Choralbegleiter ist eine genaue Kenntnis der rhythmischen Struktur eines Stückes unerläßlich. Ein Organist kann nur dann sich dem Rhythmus einer Melodie ein- und unterordnen, wenn er ihn genau kennt. Darum möge noch an einem praktischen Beispiel die Anwendung der vorausgehenden theoretischen Regeln gezeigt werden.

[1] Vgl. dazu die oben wiedergegebenen Notenformen, bei denen auch die rhythmischen Akzente eingezeichnet sind (Elementare Chorallehre Nr. 7).

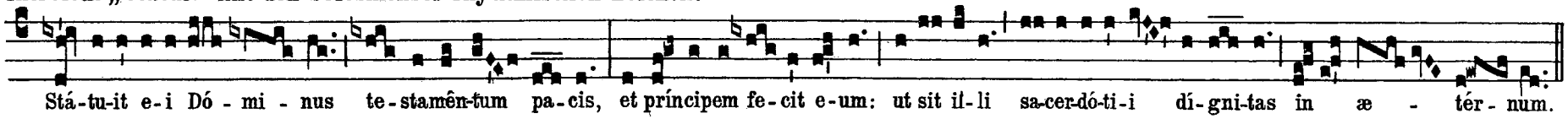
Bei syllabischen Gesängen haben wir zwei Möglichkeiten der Rhythmisierung: Entweder bestimmt der Wortakzent den Rhythmus der Melodie, oder wir nehmen die in den Solesmenser Ausgaben verwandte musikalische Rhythmik an, die vom rhythmischen Gang des Textes unabhängig ist. Das Credo II der Vaticana kann also entweder so gesungen werden:

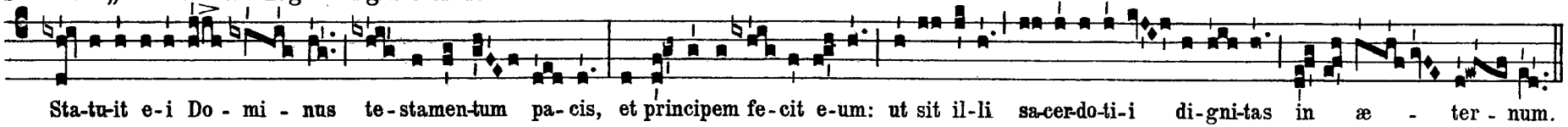


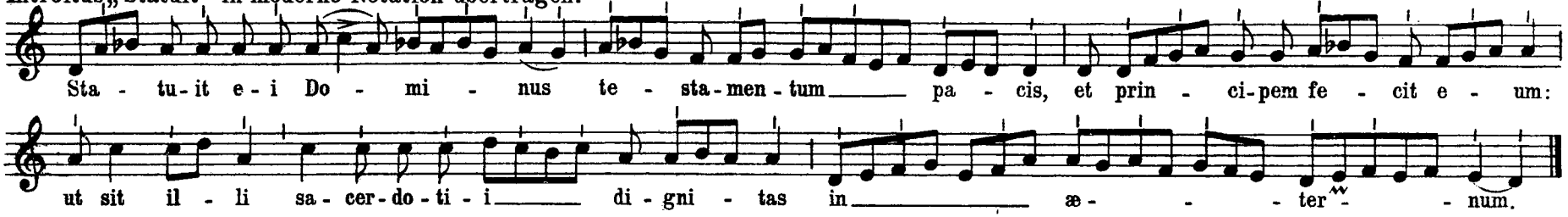
Der rein musikalische Rhythmus nach der Solesmenser Schule lautet dagegen folgendermaßen:



Während bei syllabischen Gesängen die Aufführenden sich für die eine oder andere Möglichkeit entscheiden können, ist für die Rhythmisierung von melismatischen Gesängen immer anzuraten, eine Choralausgabe mit den rhythmischen Zeichen von Solesmes zu verwendén. Nur dadurch ist eine Einheit bei den Sängern und zwischen Chor und Orgel zu erreichen. Als Beispiel einer praktischen Rhythmisierung möge der Introitus „Statuit" (Commune Confessoris Pontificis) dienen. Zunächst folgt diese liturgische Melodie in der rhythmischen Form, wie sie in dem von den Solesmenser Mönchen herausgegebenen Graduale (Verlag Desclée, Tournai) steht. Sodann folgt die für die Praxis notwendige Ergänzung der Akzente oder der „rhythmischen Iktus."

Introitus „Statuit" mit den Solesmenser rhythmischen Zeichen:

Introitus „Statuit" mit Ergänzung der Akzente:



Introitus „Statuit" in moderne Notation übertragen:

Die Zweier- und Dreiergruppen sind in unserem Beispiel ganz klar ersichtlich. Folgendes verdient Beachtung:

a) Als Auftakt gilt die erste Note von „statuit"; die Note über „et"; die zwei Noten über „sacerdotii".

b) Vor den Pausen sind eine oder zwei Noten immer verdoppelt.

c) Über „dominus" findet sich ein Pressus; nicht zu verwechseln mit der Bistropha, die bei „sit" und bei „sacerdotii" steht.

d) Bei „æternum" ist ein Quilisma; die ihm vorhergehende Note erhält einen schärferen Akzent und wird von manchen Choralisten auch verdoppelt.

Von den Kirchentonarten.

Es gibt acht Kirchentonarten, 4 authentische (ursprüngliche) und 4 plagale (abgeleitete). Die Namen sind der griechischen Musik entnommen und lauten:

I dorisch	II hypodorisch
III phrygisch	IV hypophrygisch
V lydisch	VI hypolydisch
VII mixolydisch	VIII hypomixolydisch

Ähnlich wie bei unseren modernen zwei Tongeschlechtern Dur und Moll die Halbtöne verschieden liegen, so unterscheiden sich auch die alten Modi, wie die Kirchentonarten auch genannt werden, durch die verschiedene Lage der Halbtöne *(mi-fa)*. Bedeutungsvoll bei jeder Tonart ist:

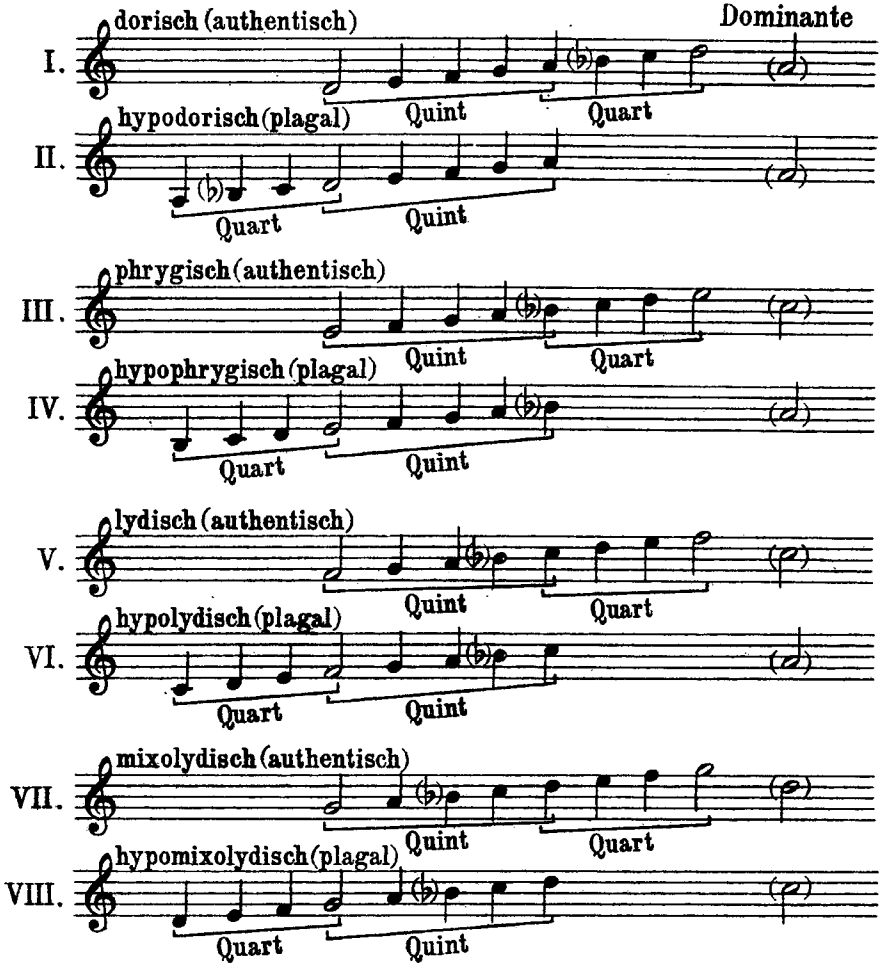
1) die Tonika, Finalis oder der Schlußton;
2) die Dominante, der Tenor oder die Tuba;
3) der Tonumfang oder Ambitus.

Final- oder Schlußton der I. und II. Tonart ist *d (re)*
III. " IV. " " *e (mi)*
V. " VI. " " *f (fa)*
VII. " VIII. " " *g (sol)*

Die Dominante liegt bei den authentischen Tonarten eine Quint über der Finalis (beim 3. Modus aber eine Sext) und bei den plagalen Tonarten eine kleine Terz über der Finalis (ausgenommen der 4. und 8. Modus, bei denen die Dominante eine Quart über dem Schlußton liegt). Neben der Finalis ist die Dominante der wichtigste Ton jedes Modus; mit Vorliebe wird auf ihr der Halbschluß gebildet und mit Vorliebe wendet sich die Melodie zur Dominante. Im Gegensatz zur Tonika, die das Moment der Ruhe darstellt, bringt die Dominante in den melodischen Ablauf Spannung, Erregung, Bewegung. Wichtig ist die Kenntnis der Dominanttöne vor allem für die Psalmen; denn die Dominante bildet für jeden Psalmton denjenigen Ton, auf dem der Text rezitiert wird. Die Dominanttöne heißen:

authentische Tonarten	Finalis	Dominante
I.(dorisch)	*d*	*a*
III.(phrygisch)	*e*	*c*
V.(lydisch)	*f*	*c*
VII.(mixolydisch)	*g*	*d*
plagale Tonarten		
II.(hypodorisch)	*d*	*f*
IV.(hypophrygisch)	*e*	*a*
VI.(hypolydisch)	*f*	*a*
VIII.(hypomixolydisch)	*g*	*c*

Der Tonumfang (Ambitus) der authentischen und plagalen Modi ist verschieden. Die Melodien der authentischen Tonarten steigen selten unter die Finalis; sie entwickeln sich der Höhe zu. Die plagalen Tonarten dagegen streben in die Tiefe; daher kommt auch die Bezeichnung „hypo“ d. h. unten. Wie wir aus der folgenden Tabelle ersehen können, liegt der Tonumfang der plagalen Leitern eine Quarte tiefer als der der authentischen. Die absolute Diatonik wird nur dadurch gelockert, daß der Ton *h* in allen Tonarten in *b* erniedrigt werden kann. In den offiziellen Choralbüchern ist vor jedem liturgischen Lied die Tonart angegeben.

Tabelle der kirchentonalen Leitern

Die Orgelbegleitung zum Choral.

Die vorausgehenden Abschnitte über Rhythmus und Tonarten sind grundlegend für die folgende Lehre der Choralbegleitung. Nur derjenige, der sich vollkommen in die Elemente des liturgischen Gesanges eingearbeitet hat und restlose Klarheit besitzt, wird auch imstande sein, die unten entwickelten Ausführungen über Harmonisierung zu verstehen, deren Grundsätze sich anzueignen und sie in der Praxis anzuwenden. Dazu kommt noch eine zweite Voraussetzung: die Kenntnis der Harmonielehre. Lange Erklärungen aus dem Gebiet der Harmonielehre würden das Grundsätzliche allzuleicht verdecken und nur zu Unklarheit führen; ferner genügt auch der zur Verfügung stehende Raum nicht zu solch breiten Erläuterungen.

Die Choralbegleitung wird bestimmt:

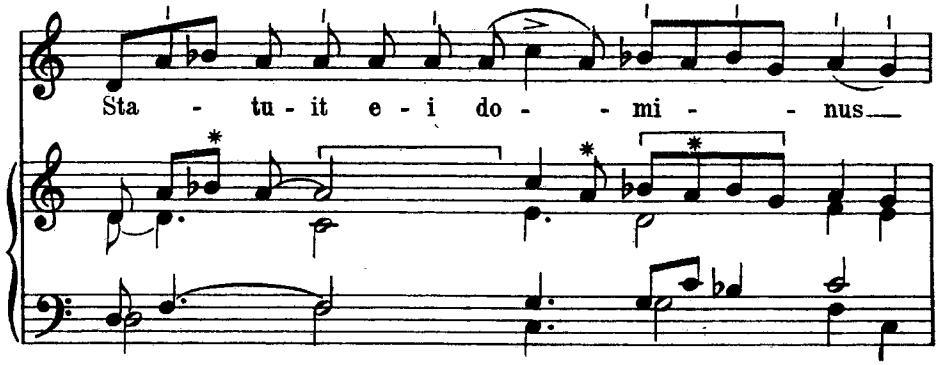
1) durch den Rhythmus,
2) durch die Tonart,
3) durch die Harmonie.

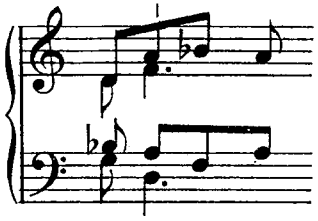
I. Der Rhythmus.

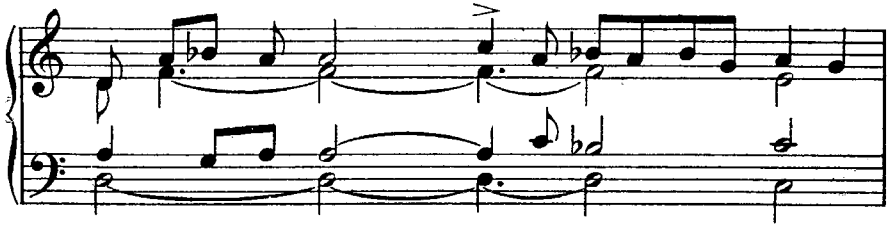
Wie wir oben gesehen haben, hat der Choral einen freien Rhythmus, d. h. seine Melodien fließen dahin im Wechsel von zwei- und dreitonigen Gruppen, deren erste Note in der Regel den Akzent trägt. Die Begleitung muß nun auf diese rhythmische Struktur Rücksicht nehmen. Da fast jeder Akkordwechsel als Akzent empfunden wird, müssen diese harmonischen Akzente mit den melodischen Akzenten zusammenfallen. Darum gelten für eine wahrhaft „rhythmische" Begleitung folgende Grundsätze:

a) Der Akkordwechsel erfolgt stets auf einer betonten Note;
b) " " soll aber nicht auf jeder betonten Note erfolgen.
c) Wenn man gezwungen ist, auf einer unbetonten Note einen neuen Akkord zu bringen, dann muß auch die nächste Akzentnote einen Akkord erhalten.

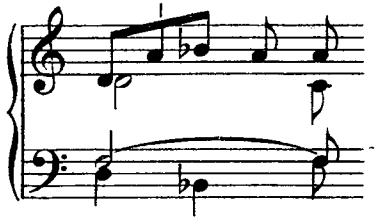
Die folgenden Beispiele sind keine erfundenen, für die Praxis bedeutungslosen Schulbeispiele, sondern sie sind allesamt dem vatikanischen Graduale entnommen.

Für die Anwendung der drei aufgestellten Grundsätze sind die sogen. harmoniefremden Töne von großer Bedeutung: die eigentlichen und unbetonten Wechselnoten, die stufenweise oder sprungweise eingeführt werden können; frei eintretende oder vorbereitete Vorhaltstöne; Durchgangsnoten; Vorausnahmen.

In diesem Beispiel ist die Anfangsmelodie von „Statuit", die wir oben als Beispiel für den Choralrhythmus sorgfältig in Zweier- und Dreiergruppen eingeteilt haben, harmonisiert. Wir sehen, daß der Akkordwechsel immer auf einer Akzentnote sich vollzieht, aber nicht auf jeder Akzentnote; denn bei den Silben „-it ei do-" und „mi" sind zwei Gruppen unter einem einzigen

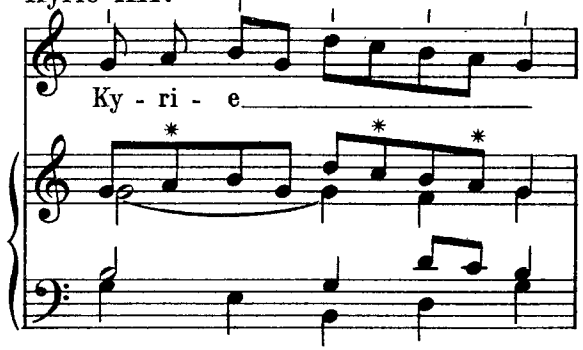
Akkord zusammengefaßt. Bei den Sternchen * sind Wechselnoten. Die Anfangsnote ist nicht begleitet, um eine leichte auftaktische Wirkung zu erreichen. Wenn sie schon begleitet wird, dann muß auch die folgende Note einen Akkord bekommen:

Eine hohe Bedeutung kommt in der Begleittechnik auch dem Orgelpunkt zu; durch ihn können weite Melodiebögen zu einer großen rhythmischen Einheit verkettet werden. Im folgenden Beispiel sehen wir diese Art:

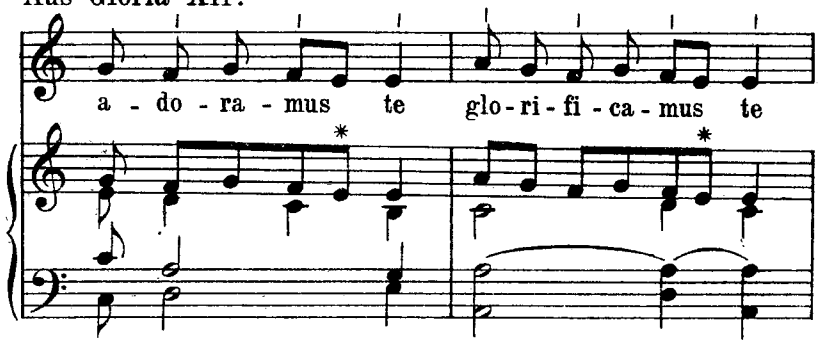


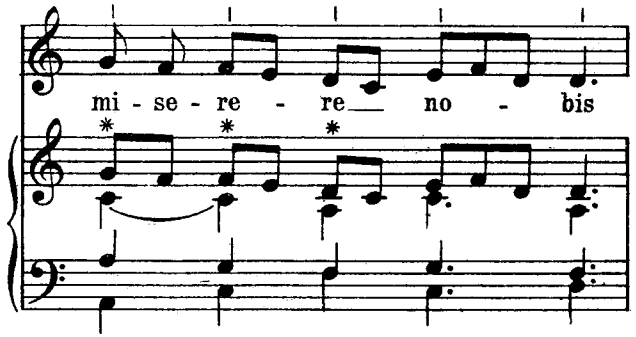
Gegenüber der ersten Begleitung hat dieses Accompagnement „einen viel längeren Atem". Der Halbsatz ist in seinem Großrhythmus dargestellt. Für die gesangliche Ausführung ist das von großem Vorteil; denn durch eine pedantische Harmonisierung der zwei- und dreitonigen Gruppen wird die choralische Linie allzu leicht in kleine Teilchen aufgespalten und zerfasert. Das aber wird durch Liegetöne vermieden.

Die häufig von Organisten zu hörende Begleitung

ist natürlich (bei unserer Solesmensischen Rhythmisierung) falsch; denn sie bringt den neuen Akkord auf einer unbetonten Silbe.

Bei der Wichtigkeit der harmoniefremden Noten bringen wir hierfür noch einige Beispiele. Das folgende Kyrie 12 enthält mehrere Durchgangsnoten:

Kyrie XII.

Das dem Gloria 12 entnommene Beispiel bringt Vorausnahmen oder Antizipationen:

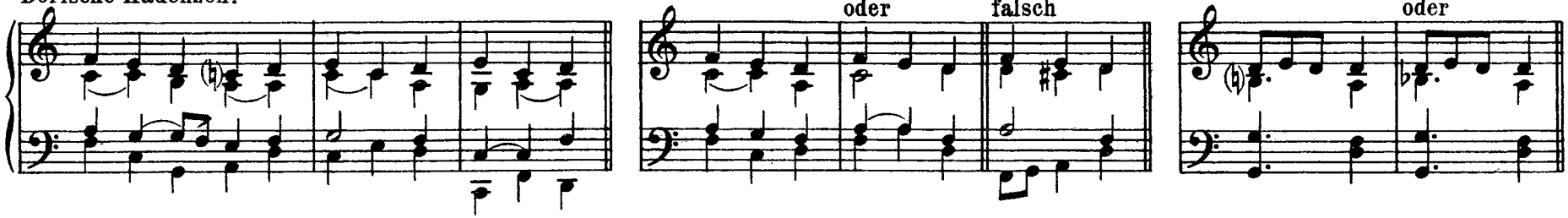
Aus Gloria XII.

Das „miserere" des Agnus dei (XVI) deutet dreimal Akzentnoten der Melodie als Vorhalte; der zweite Vorhalt ist vorbereitet, während die anderen frei eintreten.



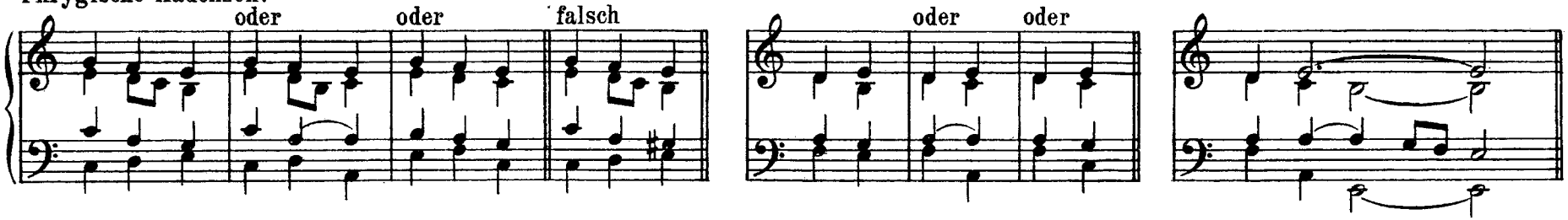
II. Der tonartliche Charakter.

Außer dem Rhythmus muß vor allem die tonale Eigenart des betreffenden Modus gewahrt werden. Im Gegensatz zur modernen Musik ist die grundsätzliche Diatonik aller Kirchentonarten gemeinsam. Darum ist auch die früher vielfach angewendete Diesis oder der Leitton bei den Schlüssen (z. B. *cis – d* im Dorischen) zu verwerfen.

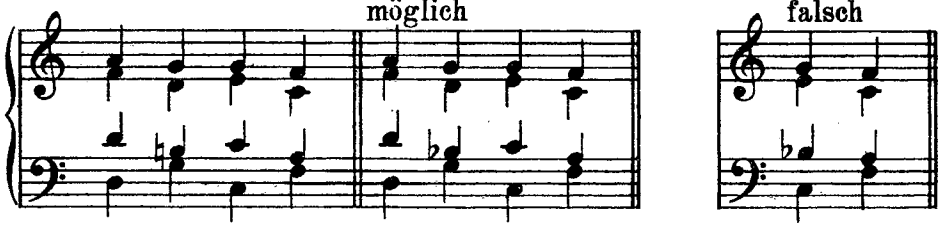
Das Sonderwesen der einzelnen Tonarten erhellt vor allem aus den Kadenzen. Es folgen jetzt die für die einzelnen Tonarten typischen Schlußfälle.

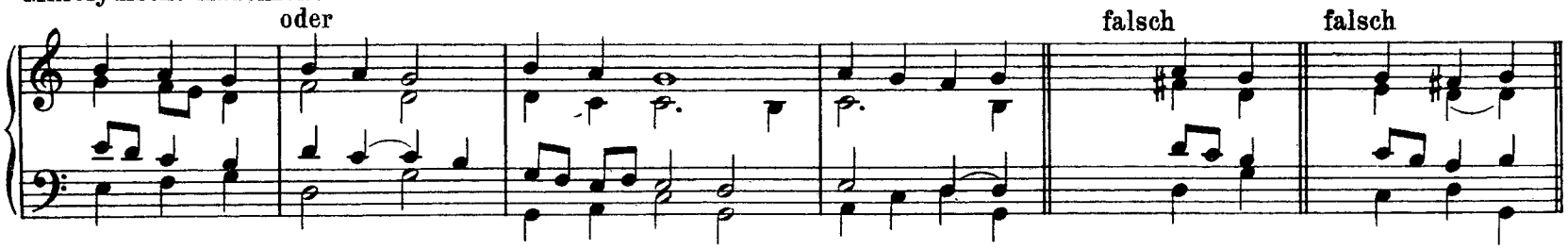
Dorische Kadenzen:

Der Leitton *cis* darf also nicht angewandt werden. Bei der letzten Kadenz kann *h* oder *b* stehen. Der Ton *h* jedoch (dorische Sext!) ist dem dorischen Modus charakteristischer und darum dem *b* vorzuziehen; denn durch das *b* wird diese Kadenz mehr in die Sphäre des modernen Moll-Schlusses gerückt.

Phrygische Kadenzen:



Der E-Dur-Schluß, wie er sonst in phrygischen Kirchenliedern (z. B. bei „O Haupt voll Blut und Wunden") sich findet, ist bei der Choralbegleitung wegen des leiterfremden *„gis"* nicht angängig. Es kann in der Oktavlage von e-moll, in der Terzlage von C-dur oder in der Quintlage von a-moll geschlossen werden. Die Solesmenser Schule läßt nur die beiden letzteren Schlüsse gelten. Sehr wohl möglich ist es auch, wie wir bei der letzten Kadenz sehen, den Schluß durch Vorhaltsbildungen zu verzögern und mit der leeren Quint zu schließen.

Lydische Kadenzen:

Durch die Folge G-dur, C-dur, F-dur wird die dem Lydischen eigene übermäßige Quart *(f–h)* hervorgehoben, während durch die Vertiefung in *b* der Charakter des Lydischen seine Sonderart verliert und der modernen Dur-Tonalität sich nähert. Auf keinen Fall darf der Dominantseptimenakkord von F-dur zur Verwendung kommen.

Mixolydische Kadenzen:

Der Ganzton unter der Tonika ist typisch für das Mixolydische; dadurch steht es im Gegensatz zum modernen G-dur.

Wann das allen Tonleitern ursprüngliche *h* in *b* erniedrigt werden kann oder muß, das ergibt sich in den meisten Fällen aus der Melodie und aus der harmonischen Logik.[1] Beim Introitus „Statuit" z. B. werden wir der Melodie gemäß in den Begleitharmonien *b* spielen von „statuit" bis „fecit eum"; hier moduliert der Gesang in die Dominante des Finaltones (Oberquint *a*). Die Stelle „ut sit illi sacerdotii dignitas" wird darum mit *h* begleitet (es kommt ja auch in der Melodie vor). Der Schluß „in æternum" kann mit *h* oder *b* gespielt werden.

[1] Die Solesmenser Schule hat genau theoretisch festgelegt, wann *h* und wann *b* gespielt werden muß. Sie unterscheidet drei Tonalitätsgruppen; jede Gruppe umfaßt wiederum 4 Töne (Tetrachorde):

erste Gruppe von C	c	lydisch
	h	phrygisch
	a	dorisch
	g	mixolydisch
zweite Gruppe von F	f	lydisch
	e	phrygisch
	d	dorisch
	c	mixolydisch
dritte Gruppe von B	b	lydisch
	a	phrygisch
	g	dorisch
	f	mixolydisch

Der ersten Gruppe ist das *h* eigentümlich; bei der zweiten ist *h* und *b* möglich; für die dritte Gruppe ist das *b* typisch.

Die gregorianische Melodie moduliert in andere Tonarten und geht von einer Gruppe in die andere über. Diese Modulationen und Übergänge müssen vorher analytisch festgestellt werden, bevor man an die Harmonisierung herangeht. Wenn man sich über die Gruppenbildung klar ist, dann ist auch damit entschieden, ob *h* oder *b* gespielt werden muß, oder ob beide Möglichkeiten bestehen. Potiron, einer der Hauptvertreter der Solesmenser Begleitart schreibt einmal: „Die ununterbrochene Mischung der Tonarten innerhalb derselben Gruppe und der Übergang von einer Gruppe in die andere sind gewöhnliche Tatsachen der gregorianischen Kunst".

Der Introitus „Statuit" z. B. gehört bis zum Schlusse der Worte „fecit eum" der dritten Gruppe an (mit *b*!); der folgende Teil gehört zur ersten Gruppe (mit *h*!); der Schluß „in æternum" steht in der zweiten Gruppe (*h* oder *b*).

Diese Theorie von den drei tetrachordischen Gruppen und den Modulationen und Übergängen der gregorianischen Melodie widerspricht offenbar dem System der Kirchentonleitern, wie wir es oben dargelegt haben und wie es auch allgemein gelehrt wird. Da aber das System der 8 Kirchentöne erst später auf den liturgischen Gesang übertragen wurde, da viele alte Gesänge sich in dieses System gar nicht einfügen, da ferner die Einteilung in Hexachorde (Sechstonreihen) und Tetrachorde (Viertonreihen) viel älter sind als die Oktavengattungen, hat diese Solesmenser Theorie auch ihre historische Berechtigung. Näheres über diese Theorie in: H. Potiron, La théorie harmonique des trois groupes modaux, Paris-Tournai 1926; ferner in: H. Potiron, La modalité grégorienne, Paris-Tournai 1928 (Monographies grégoriennes VI und IX).

III. Die Harmonie.

Erlaubt sind:

a) alle Dur- und Mollakkorde in der Stammform;

b) " " " " in ihrer ersten Umkehrung;

c) Quartsextakkorde sind äußerst selten und nur mit großer Vorsicht anzuwenden (höchstens als Durchgangsakkorde);

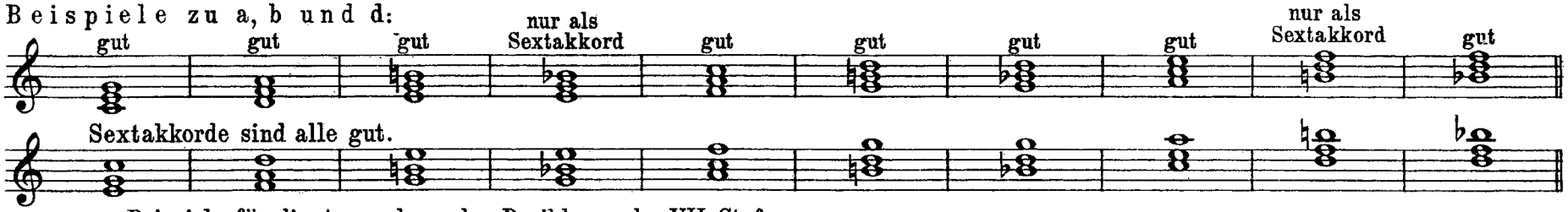
d) der Dreiklang der VII. Stufe kann nur als Sextakkord gebraucht werden. Dieser Sextakkord soll aber den Dominantseptimenakkord nicht vertreten; der Tonikadreiklang darf darum nicht darauf folgen; (dies gilt für jeden verminderten Dreiklang)

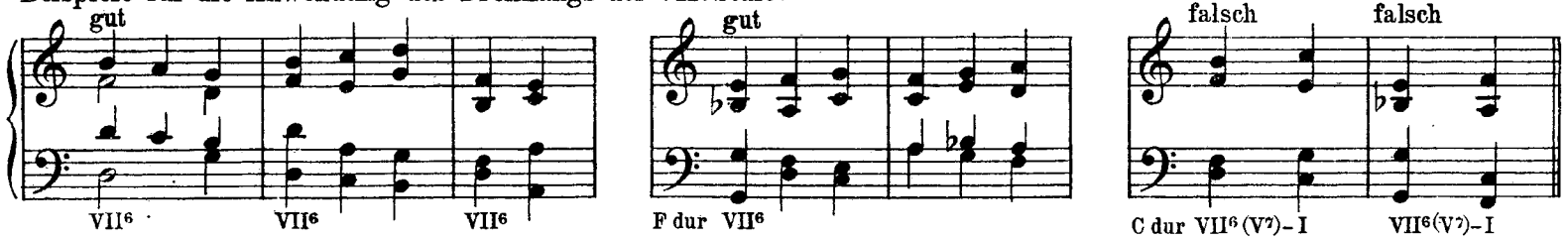
e) alle Nebenseptimenakkorde in ihrer Stammform und in ihren Umkehrungen;

f) der Dominantseptimenakkord ist verboten.

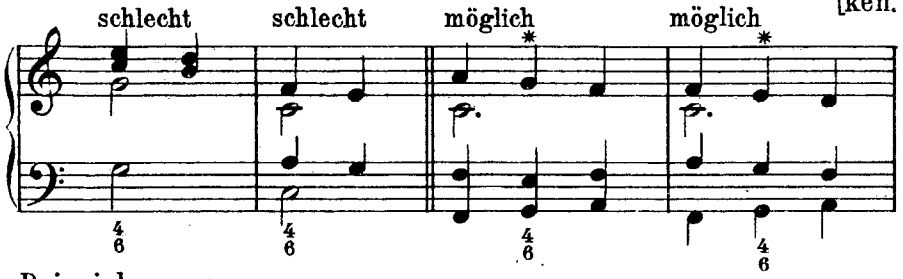
Diese kurzen Regeln, die für jeden Kenner der Harmonielehre verständlich sind, umschreiben in aller Deutlichkeit die verwendbaren Akkorde. Durch die folgenden Erläuterungen sollen diese Anweisungen noch weiter geklärt und ergänzt werden.

Beispiele zu a, b und d:



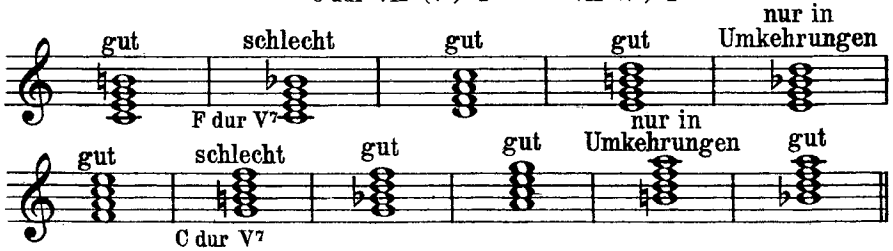
Beispiele für die Anwendung des Dreiklangs der VII. Stufe:

Beispiele zu c:

Quartsextakkorde mit Vorhaltscharakter sind immer verboten; solche mit Durchgangscharakter sind möglich, aber äußerst einzuschränken.



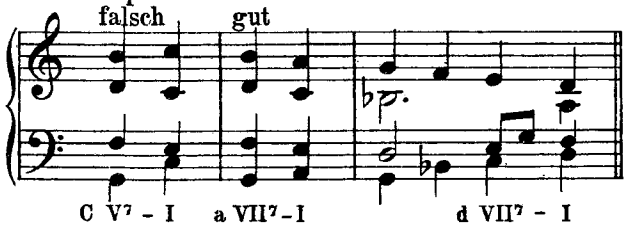
Beispiele zu e:

Von den Nebenseptakkorden ist derjenige über einem verminderten Dreiklang (z. B. in C dur VII⁷ = *h - d - f - a*) in der Stammform nicht zu verwenden, da er zu weich klingt; wohl aber in allen seinen Umkehrungen. In der folgenden Tabelle ist auch die beim Choral mögliche Erniedrigung das *h* in *b* eingezeichnet.



Beispiele zu f:

Der Dominantseptakkord ist immer verboten. Der gleiche Akkord (z. B. *g - h - d - f*) kann aber auch Nebenseptakkord in a moll sein; in dieser funktionellen Stellung ist er sehr wohl zu gebrauchen. Aus folgenden Beispielen ist das klar ersichtlich.



Die Transposition der Choraltonarten.

Für die praktische Choralübung ist die Kenntnis der Transposition und die Gewandtheit im Transponieren unerläßlich; denn die meisten liturgischen Gesänge müssen transponiert gesungen werden. Teilweise sind sie für einen Sängerchor zu hoch, teilweise zu tief. Diese Schwierigkeit muß der Organist durch geeignetes Transponieren beseitigen. Dazu kommt noch die individuelle Stimmlage des betreffenden Chores. Die Choralnotation, so wie sie in den offiziellen Büchern steht, will auch keine absolute Tonhöhe angeben, sondern nur die Intervalle der Melodie anzeigen. Schon Odo (10. Jahrh.) bezeichnet solche Sänger, die vermeinen, man müsse jede Tonart in einer bestimmten Tonhöhe singen, als „töricht".

Für die Transposition der Kirchentonarten gelten dieselben Regeln wie für das Transponieren der modernen Dur- und Moll-Tonleitern. Da die Choral-Tonleitern nur die Intervalle der C-dur Tonleiter aufweisen, kann man ohne weiteres dieselben Grundsätze aufstellen:

in die	kleine	Obersekunde	eine	Vorzeichnung	von 5♭
" "	große	"	"	"	" 2♯
" "	kleine	Oberterz	"	"	" 3♭
" "	große	"	"	"	" 4♯
" "	reine	Oberquarte	"	"	" 1♭
" "	übermäßige	Oberquarte	"	"	" 6♯
" "	verminderte	Oberquinte	"	"	" 6♭ usw.
" "	kleine	Untersekunde	"	"	" 5♯
" "	große	"	"	"	" 2♭
" "	kleine	Unterterz	"	"	" 3♯
" "	große	"	"	"	" 4♭
" "	reine	Unterquarte	"	"	" 1♯
" "	übermäßige	Unterquarte	"	"	" 6♭
" "	verminderte	Unterquinte	"	"	" 6♯ usw.

Zu bemerken ist, daß Versetzungen in höhere Tonlagen sehr häufig vorkommen, dagegen solche in tiefere Lagen verhältnismäßig selten sind.

Als Beispiel diene die dorische Tonleiter:

d	e‿f	g	a	h‿c	d
1	2 – 3	4	5	6 – 7	8

In die Obersekunde versetzt, erhält diese Tonleiter 2 ♯:

e	fis‿g	a	h	cis‿d	e
1	2 – 3	4	5	6 – 7	8

Auch hier liegt der Halbton zwischen 2–3 und 6–7; und ebenso wie in der Grundtonleiter der sechste Ton *(h nach b)* erniedrigt werden kann, ist es auch in der Transposition möglich *(cis nach c)*. Dann verschiebt sich allerdings die Lage des Halbtones von der 5. zur 6. Stufe.

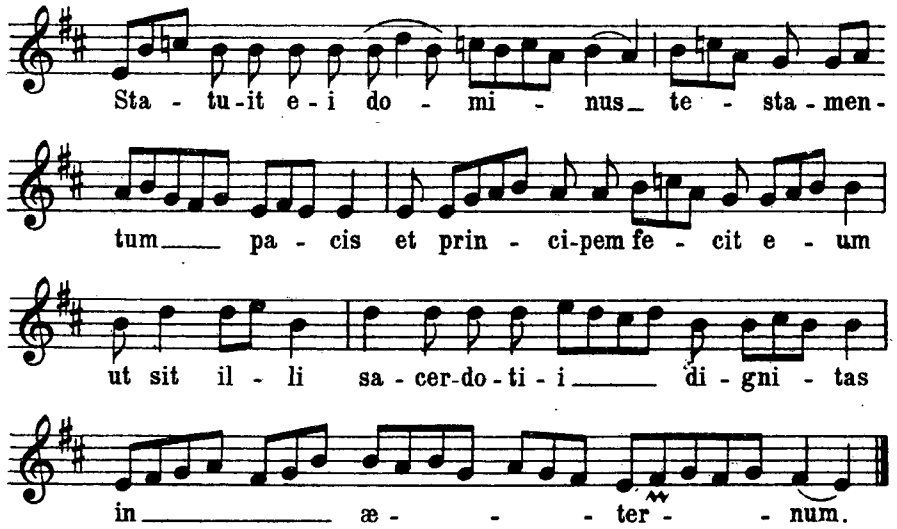
In die kleine Oberterz:

f	g	as	b	c	d	es	f
					(des)		

In die große Oberterz:

fis	gis	a	h	cis	dis	e	fis
					(d)		

Der Introitus „Statuit" diene als praktisches Beispiel; wenn er in seiner ursprünglichen Lage einem Chore zu tief ist, transponieren wir ihn in die Obersekund: [1]



[1]) Da bei diesen wie bei vielen anderen Gesängen der ersten Tonart *c* viel häufiger vorkommt als das *cis*, notiert die Solesmenser Schule nur ein einziges Kreuz als Vorzeichen.

Wichtig ist die Transposition vor allem beim Begleiten der Vesper. Die Psalmen werden alle auf der Dominante gesungen; die Dominante ist also Rezitationston und dieser muß immer gleich bleiben. Da aber die Lage der Dominanten in den einzelnen Kirchentonarten verschieden ist, müssen die meisten Modi transponiert werden. Nehmen wir den Ton *a* als gemeinsame Dominante an, so erhalten wir folgende Tonartentabelle (in Klammer gebe ich immer die ursprüngliche Lage der Dominante an):

Dominante *a*

I. Ton (Fin. *d*; Domin. *a*) ohne Vorzeichen
II. " (Fin. *d*; Domin. *f*) 4 ♯ Transpos. in die große Oberterz
III. Ton (Fin. *e*; Dom. *c*) 3 ♯ Transpos. in die kleine Unterterz
IV. " (Fin. *e*; Dom. *a*) ohne Vorzeichen
V. " (Fin. *f*; Dom. *c*) 3 ♯ Transpos. in die kleine Unterterz
VI. " (Fin. *f*; Dom. *a*) ohne Vorzeichen
VII. " (Fin. *g*; Dom. *d*) 1 ♯ Transpos. in die Oberquint
VIII. " (Fin. *g*; Dom. *c*) 3 ♯ Transpos. in die kleine Unterterz

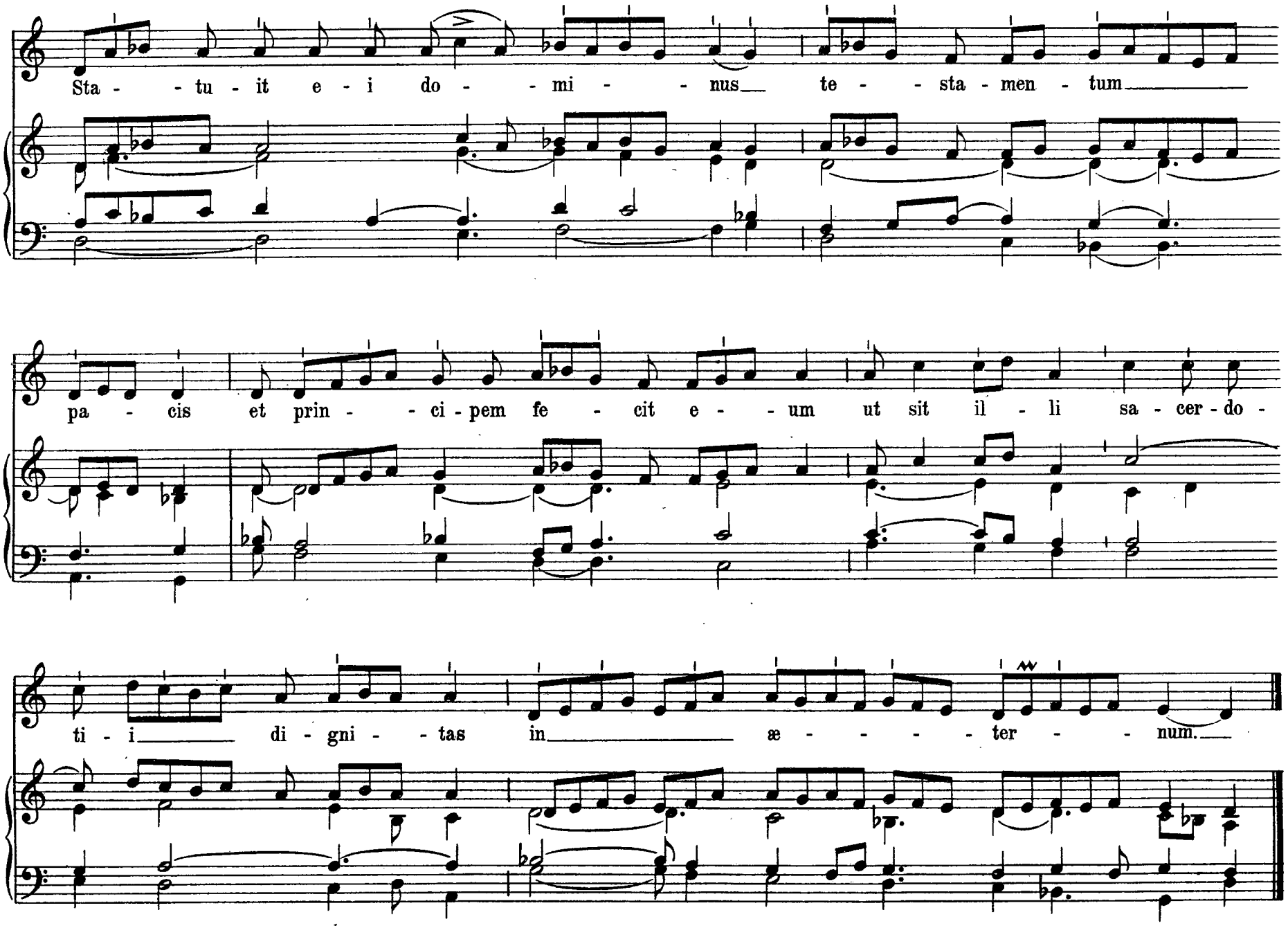
Ebenso kann man einen etwas höheren oder tieferen Ton als gemeinsame Dominante wählen; die Transpositionen dazu sind unschwer zu begreifen.

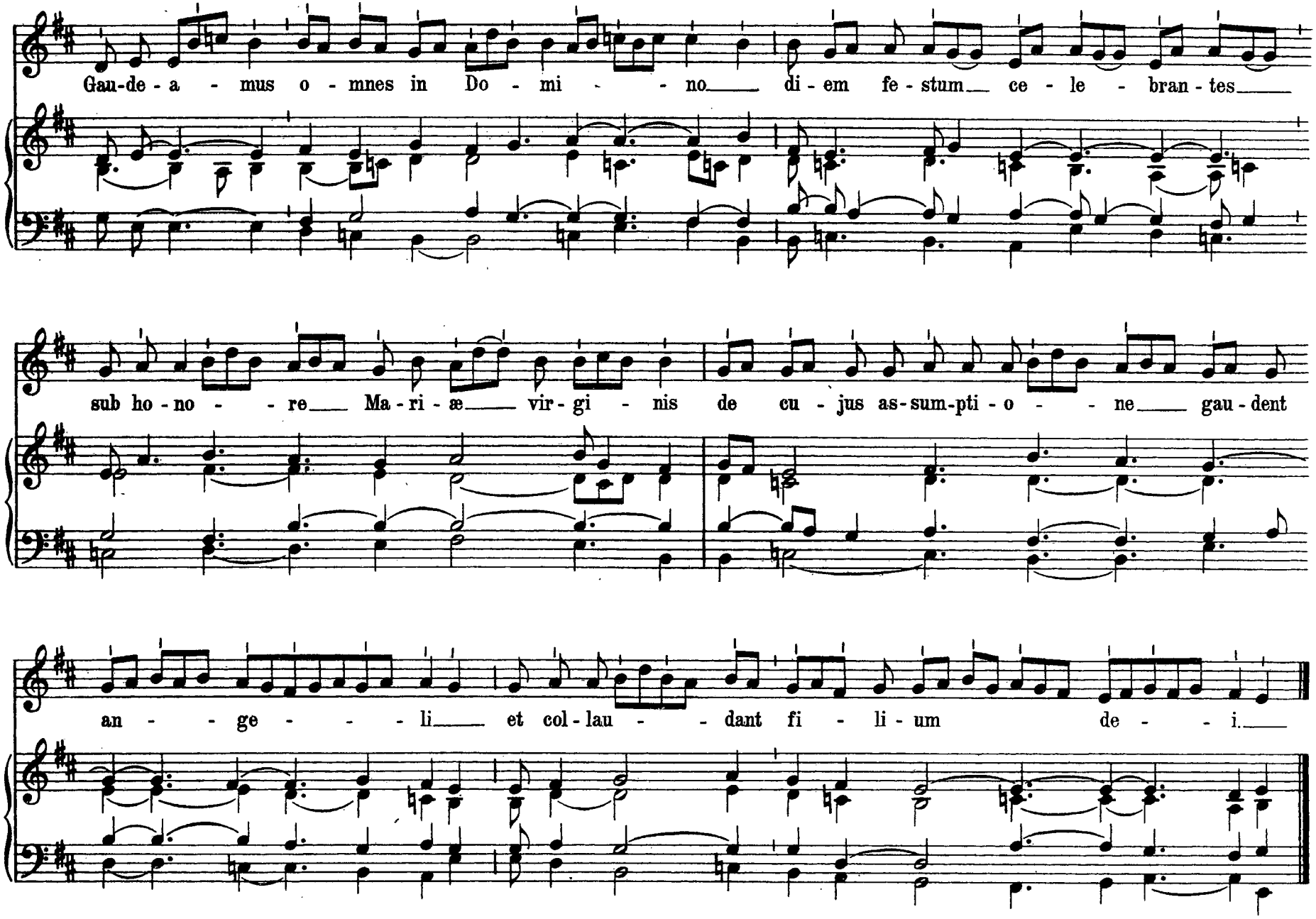
Begleitung ohne Mitspielen der Melodie.

Es ist naheliegend und schon oft versucht worden, beim Orgelspiel zum gregorianischen Gesang (ähnlich wie bei der künstlerischen Liedbegleitung) die Melodie nicht mitzuspielen. Das ist bei unserem oben entwickelten Begleitsystem auch ohne weiteres möglich. Auf alle Fälle muß aber der Orgelpart dem Cantus gregorianus untergeordnet bleiben; niemals darf er durch neue motivische Bildungen, durch selbständige Kontrapunkte, durch Überspielen der Gesangslinie künstlerischen Eigenwert besitzen. Eine solche Begleitkunst wäre beim liturrischen Spiel zum Cantus gregorianus durchaus stillos denn sein Wesen (die Gesangslinie) würde völlig zerstört durch die neuen künstlerischen Elemente und die Nebensache (das Orgelspiel) würde zur Hauptsache erhoben. Darum ist auch eine moderne, tonal-freie und stark dissonante Harmonik nicht brauchbar. Vor allem nicht eine Zwei- oder Dreistimmigkeit, die ohne harmonische Bindung zur Choralmelodie kontrapunktiert. Wenn schon ein Chor dem Wagnis einer solchen Begleitung gewachsen ist, soll er lieber gleich den rein vokalen Vortrag wagen. Für die choralische Praxis ist auch diese an sich mögliche „Begleitart ohne Bindung an die Melodie" nur dann zu empfehlen, wenn es sich um solistische Gesänge (Gradual- und Allelujavers) handelt, wenn die Vorsänger sehr sicher sind, und die Begleitung schriftlich ausgearbeitet wird. Wir geben im Anhang noch ein Beispiel einer solch harmonischen Untermalung. Dabei wird man von der Vierstimmigkeit sich auf den drei- und manchmal auch zweistimmigen harmonischen Satz beschränken können. Immer aber gelte als oberste Regel: Der Orgelpart muß in sich einen geschlossenen Klang bilden.

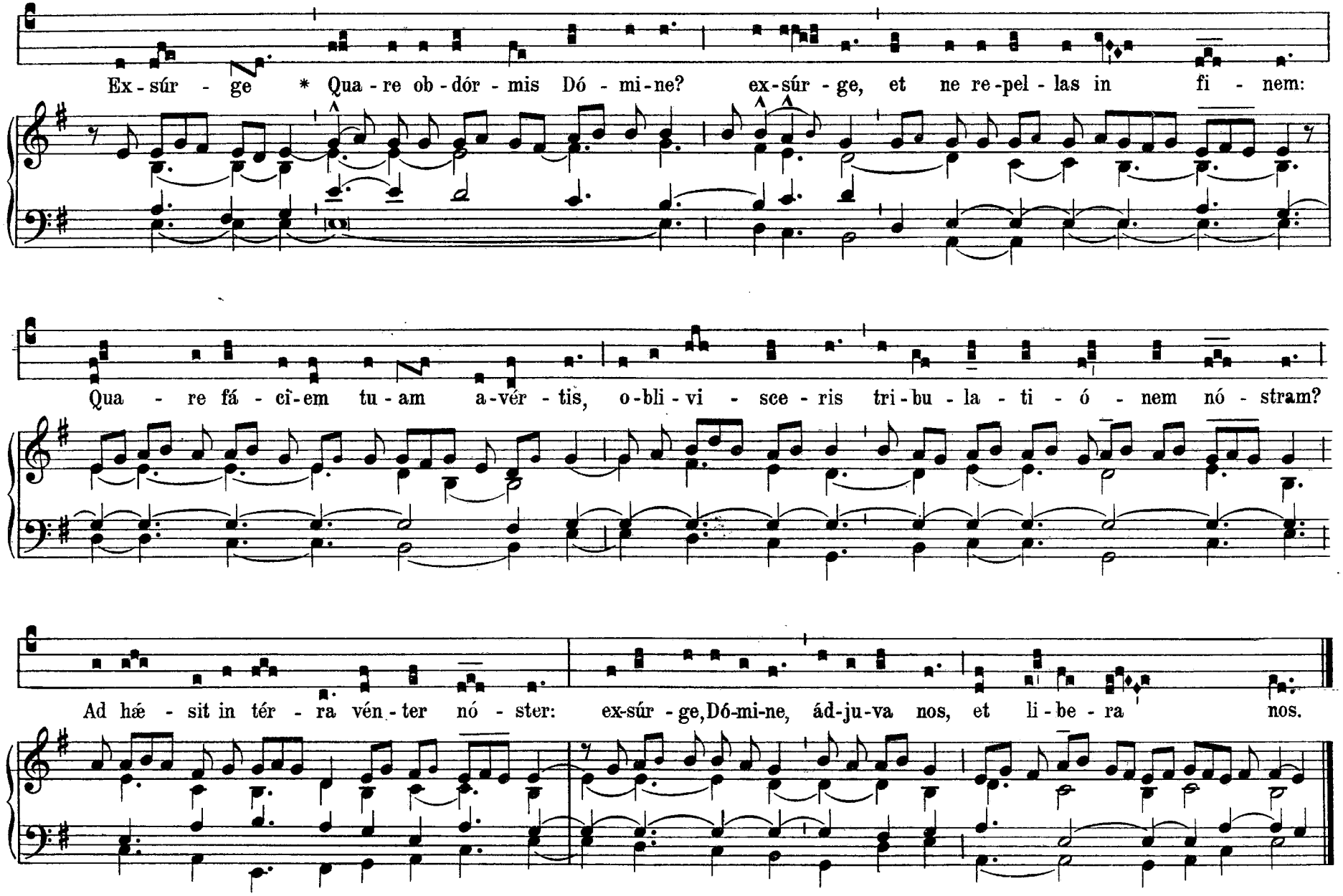
Praktische Anweisungen.

1) Die Begleitung muß immer schwächer sein als der Gesang; sie sei eher zu schwach als zu stark. Geschmack und Empfindung müssen hierbei entscheiden; denn der Begleiter muß sich dem jeweiligen Raum, der wechselnden Stärke des Chores anpassen.
2) Der Organist muß sich dem Gesange vollständig unterordnen; er darf den Chor nicht führen, sondern soll nur ihn begleiten. Er setze mit dem Chor ein, höre mit ihm auf und halte auch alle Pausen gewissenhaft mit den Sängern.
3) Zur Registrierung eignen sich am besten weiche Flöten 8′ und 4′.
4) Ein Organist, der die Kunst der Improvisation beherrscht, wird die choralische Motivik zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen benützen. Dabei ergeben sich zwei harmonische Möglichkeiten: Entweder wird das gregorianische Thema streng kirchentonal-diatonisch verarbeitet, oder die Möglichkeiten der sonst geübten Harmonik genützt [vgl. Beispiel im Anhang].

I. Introitus „Statuit.“

II. Begleitung ohne Mitspielen der Melodie.

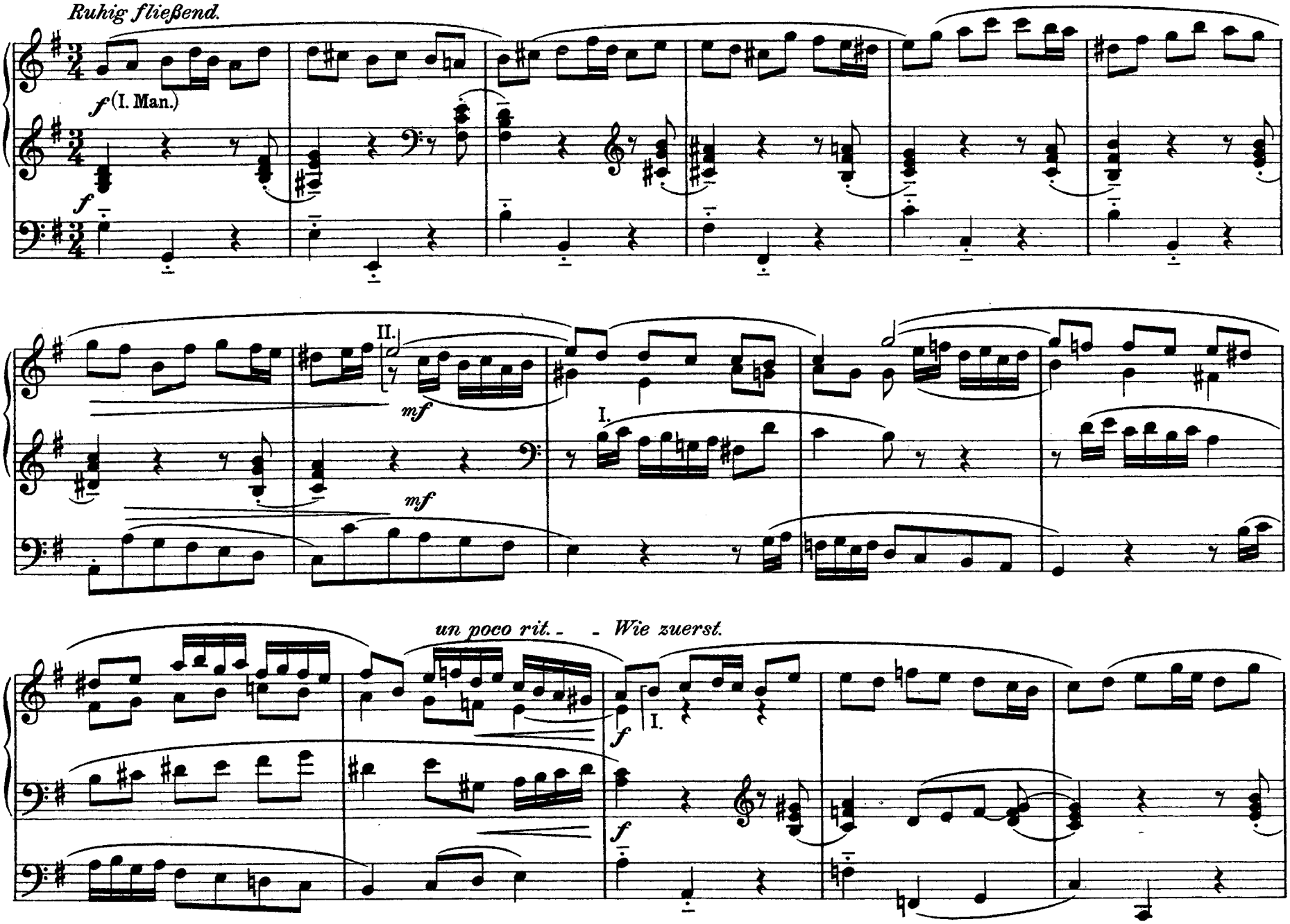
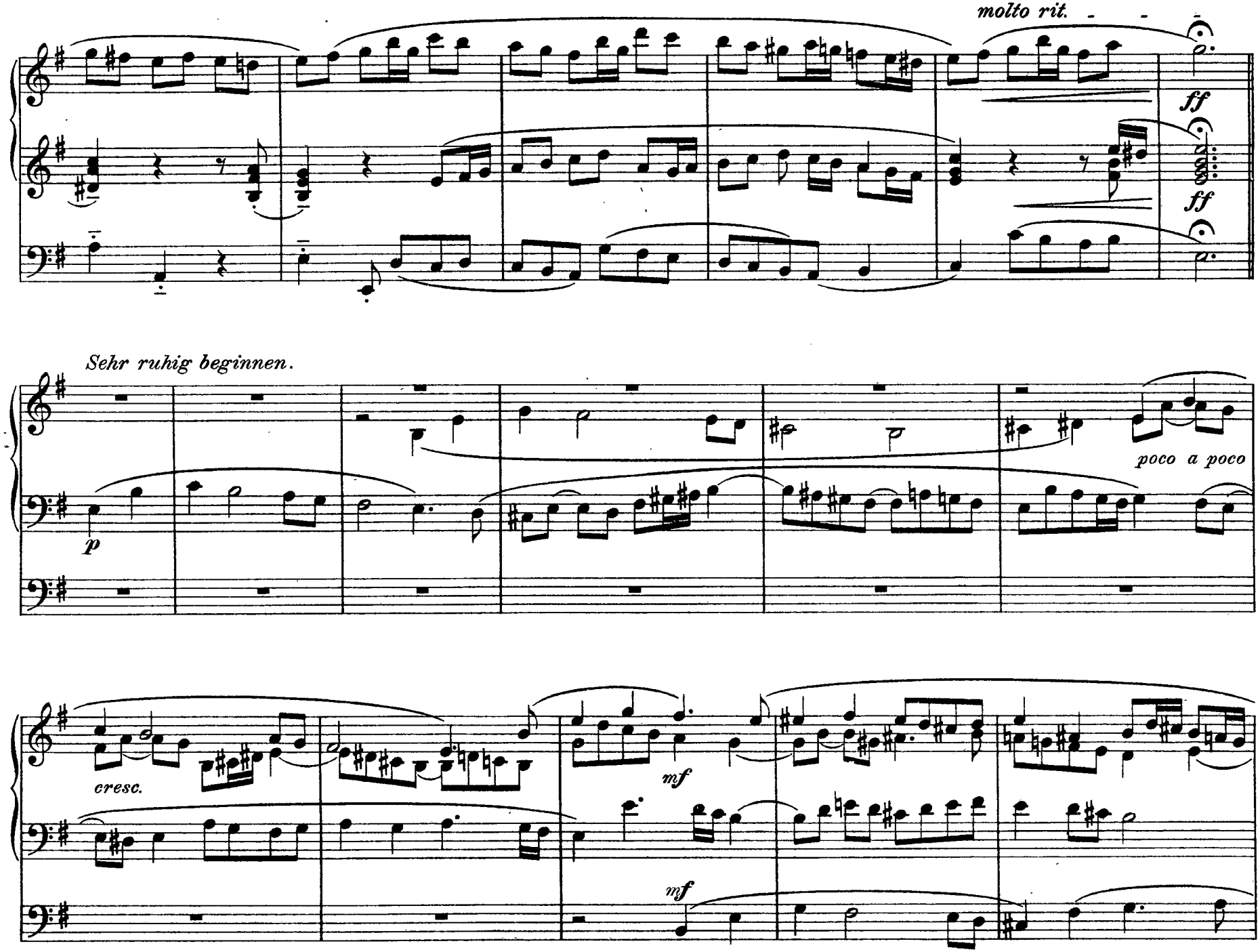
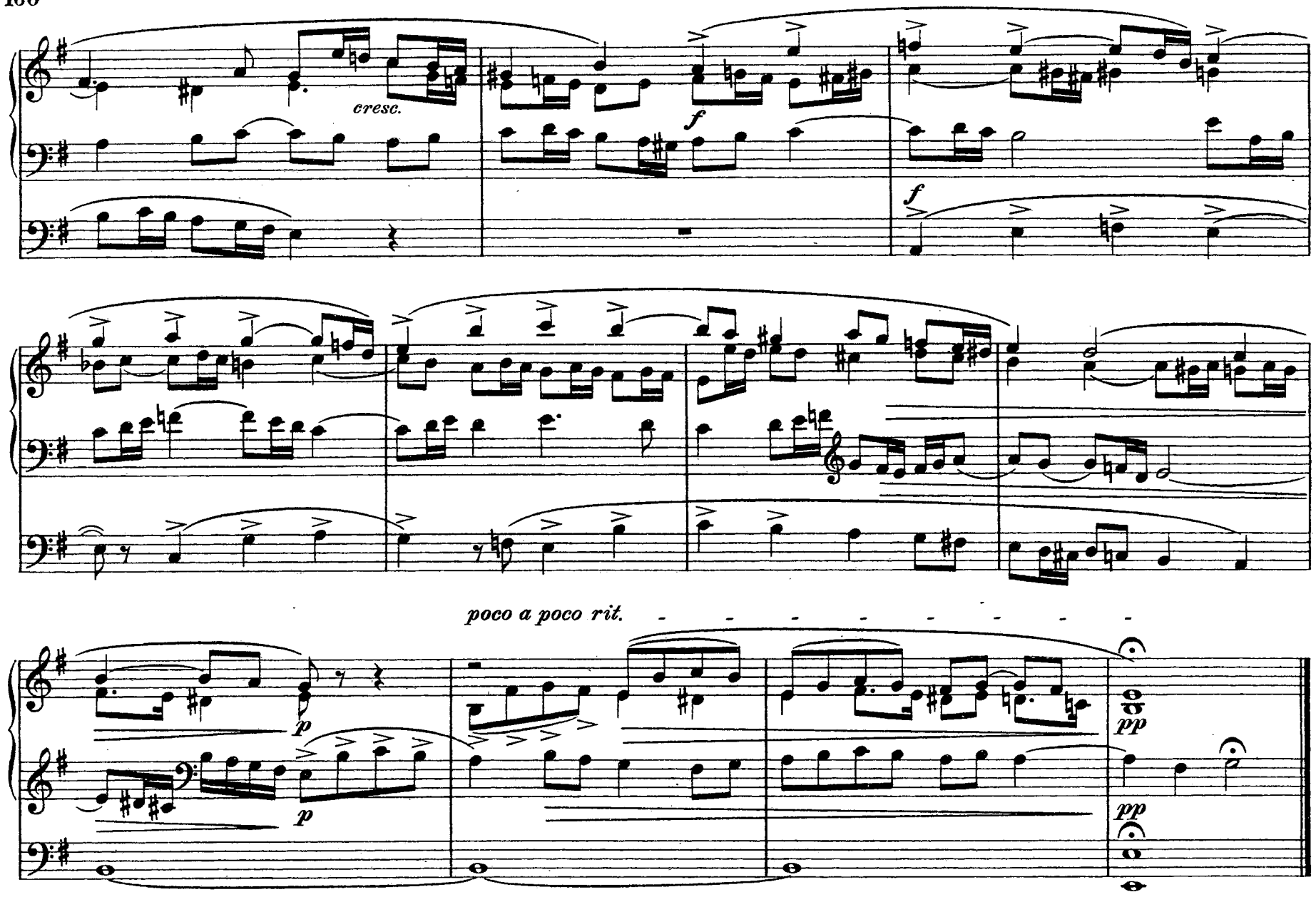
Introitus von Mariae Himmelfahrt.

III. Begleitung der Solesmenser Schule.[1]

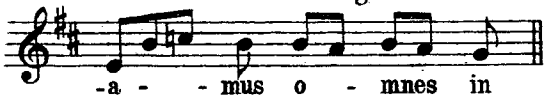
Exsurge.

(Introit de la Sexagésime)

[1] Mit gütiger Erlaubnis des Verlags dem Werk entnommen von H. Desrocquettes et H. Potiron, 29 Pièces grégoriennes harmonisées avec commentaires rhythmiques, modaux et harmoniques, Paris 1929 (Hérelle, rue de l'Odéon 16).

IV. Präludium und Fughette*)

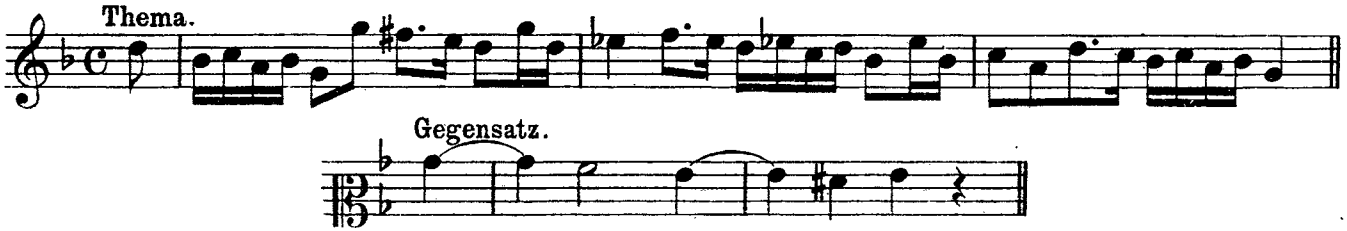
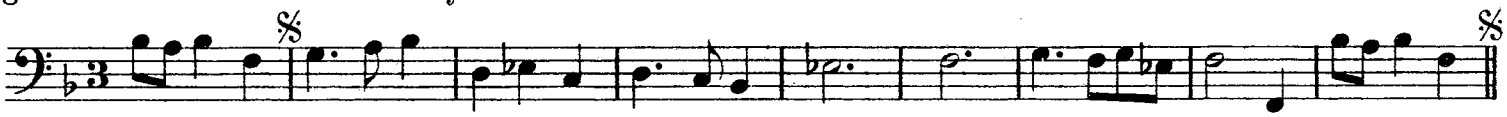
zum Introitus von Mariae Himmelfahrt.

Leo Söhner.

*) Eigentum des Verlags Alfred Coppenrath (H. Pawelek).

molto rit.
ff
ff
Sehr ruhig beginnen.
p
poco a poco
cresc.
mf
mf

Motiv des Præludiums:

Thema der Fughette:

Die freie Improvisation.

Ein Versuch zur Anleitung derselben.

Die freie Improvisation, eine Kunst, die vor allen Dingen auf der Orgel zur größten Entfaltung kommt, war im 16.-18. Jahrhundert unter den Organisten verbreiteter wie heutzutage. Sie wurde bei „Organistenproben" als Selbstverständlichkeit verlangt in Aufgaben, vor denen der weitaus größte Teil unserer heutigen Organistengeneration einfach versagen würde. Wer sich darüber informieren will, der lese einmal die Musikgeschichte von Ambros (III. Bd.) oder die „Generalbaßschule" von Mattheson nach. Eine der dort angeführten Aufgaben sei hier mitgeteilt:

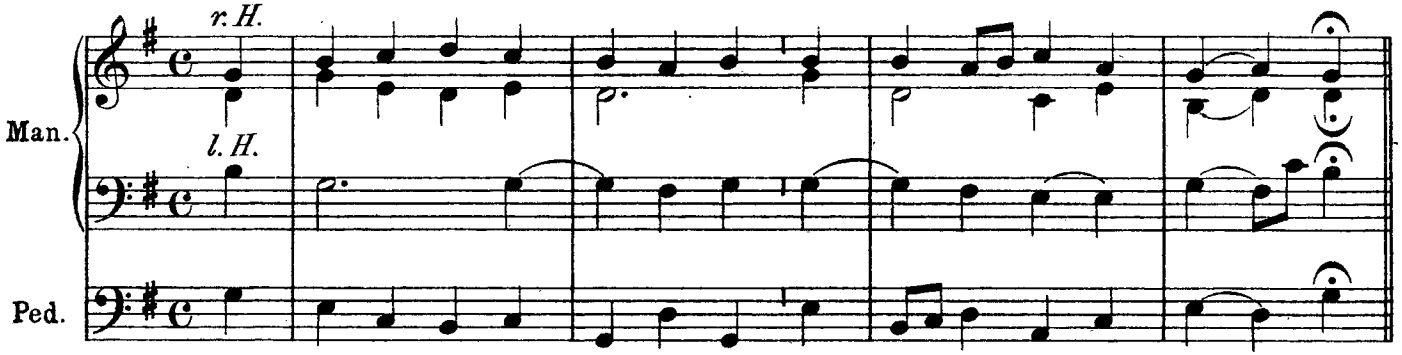
„Aus freiem Sinn kurtz zu präludieren; doch nichts Studiertes, welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel in A-Dur angefangen und in G-Moll geendigt werden so daß es nur zwo Minuten währen mag." „... Massen die Präludien vornehmlich dazu dienen, daß man mittels derselben die Zeit genau einteilen und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge." Darauf die Choralvariation: „Den Choral Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, auf das beweglichste, doch nicht über 6 Minuten lang zu traktieren: absonderlich ... in einer reinen dreistimmigen Harmonie." Nun die Fuge: „Gegenwärtiges Fugenthema aus dem Stegreiff wohl durch- und auszuführen; auch dabei folgenden Gegensatz zugleich einzuführen, zu versetzen und füglich anzubringen:

Solches kann gar wol in vier Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist, wie gut, nicht aber wie lang die Fuge geraten sey." Die ausgeführten Inprovisationen müssen zwei Tage nach der Probe schriftlich vorgewiesen werden. Nun kommt die Begleitung: „eine ausgesuchte Sing-Arie ... mit dem Generalbaß bey dem ersten Anblick recht und wol zu begleiten: welches etwa vier Minuten lang betragen dürffte." „Zum Ausgang gleichsam mit einer kurtzgefaßten Ciacona, über folgenden Grundsatz zu schließen und das volle Werk dazu zu gebrauchen, etwa 6 Minuten lang:

Alles in einem andächtigen, eingezogenen, gründlichen und nachdrücklichen Styl, ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen."

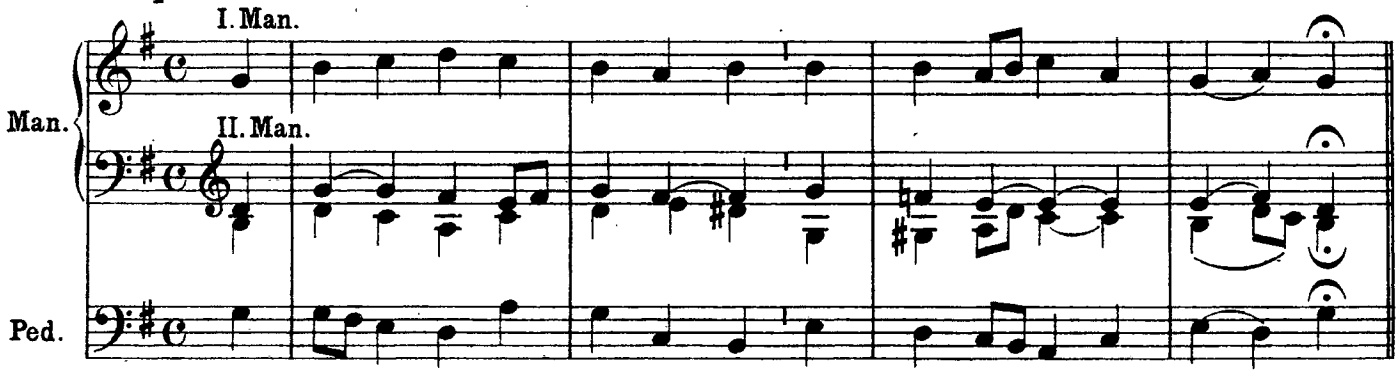
An einer solchen Episode wird gar mancher Organist von heute erkennen müssen, was er *nicht* mehr leistet. Und doch ist die Improvisation für den Organisten unserer Tage genau so wichtig wie in früheren Jahrhunderten. Darum soll im Nachstehenden der Versuch gemacht werden, dem Orgelbeflissenen einige Wege zu zeigen, damit er wenigstens soviel erreicht, daß er in der Lage ist, den Gottesdienst einwandfrei auf der Orgel zu begleiten.

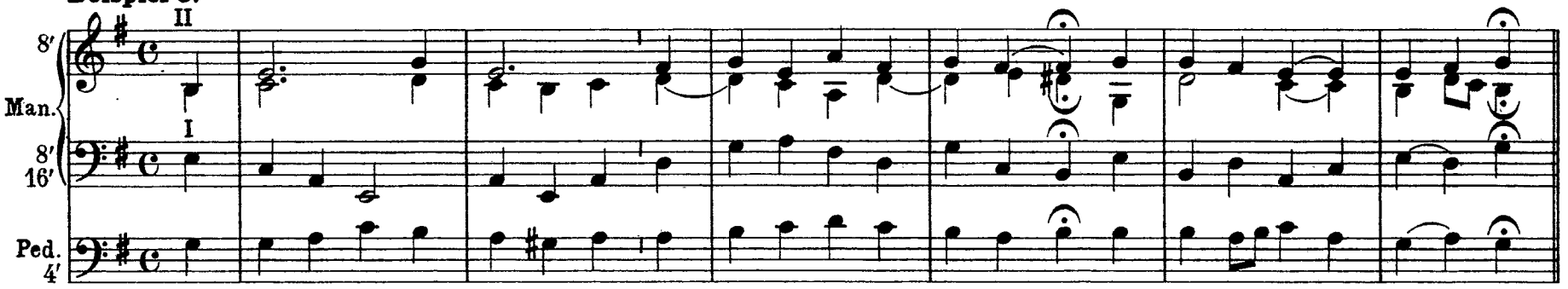
Schon oft genug ist die Frage aufgeworfen worden, ob die Kunst der Improvisation überhaupt erlernbar sei. Musiker von Namen und Ruf haben es verneint. Soweit sie die große, künstlerische Improvisation meinen, die ihren Gipfel in der Improvisation der strengsten und größten Form der Polyphonie, in der Fuge, besitzt, haben sie sicher recht. Diese Kunst ist eine Gabe Gottes, erlernbar ist sie kaum. Ein schulgerechtes 16 taktiges Vorspiel für einen bestimmten liturgischen Zweck, eine thematische Modulation, 16-, vielleicht auch 24 taktige Vor- und Nachspiele zu einem deutschen Kirchenlied zu erlernen, das dürfte einem einigermaßen begabten und fleißigen Organisten wohl möglich sein. Voraussetzung ist, daß er Harmonie-, Modulations- und Formenlehre sowie die Grundlagen des Kontrapunktes beherrscht.

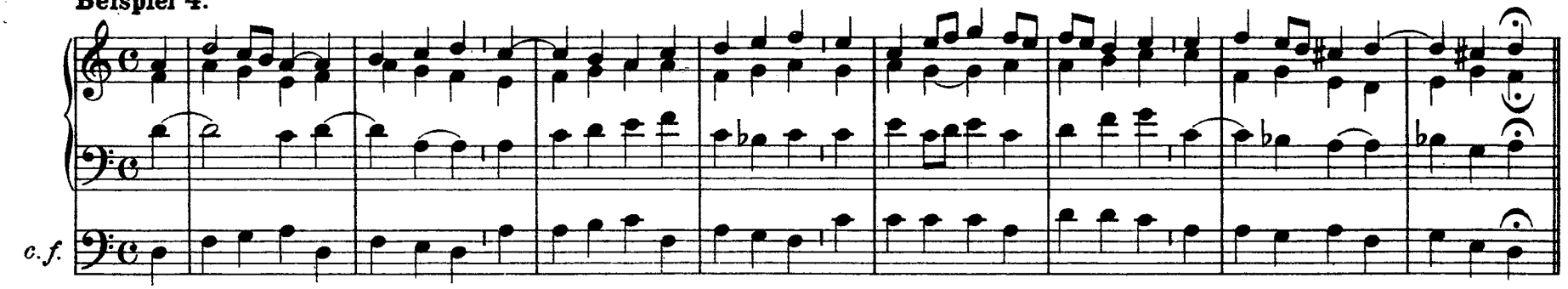
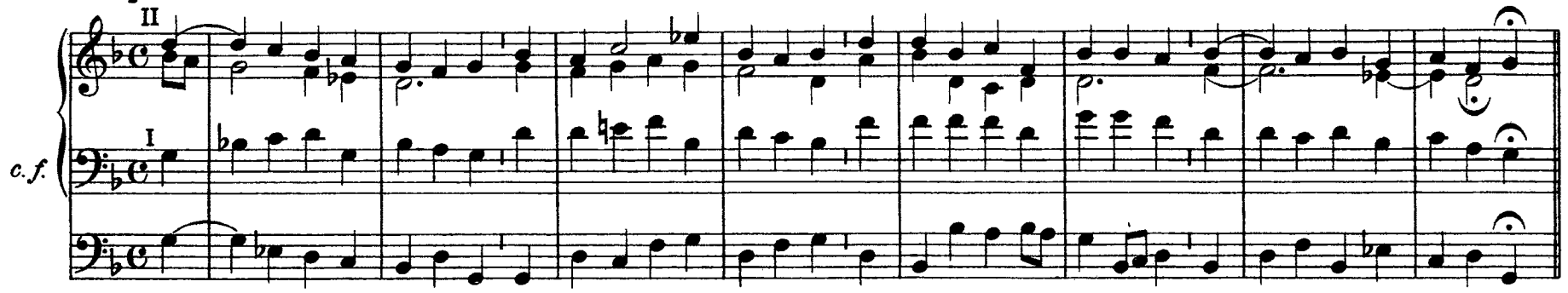
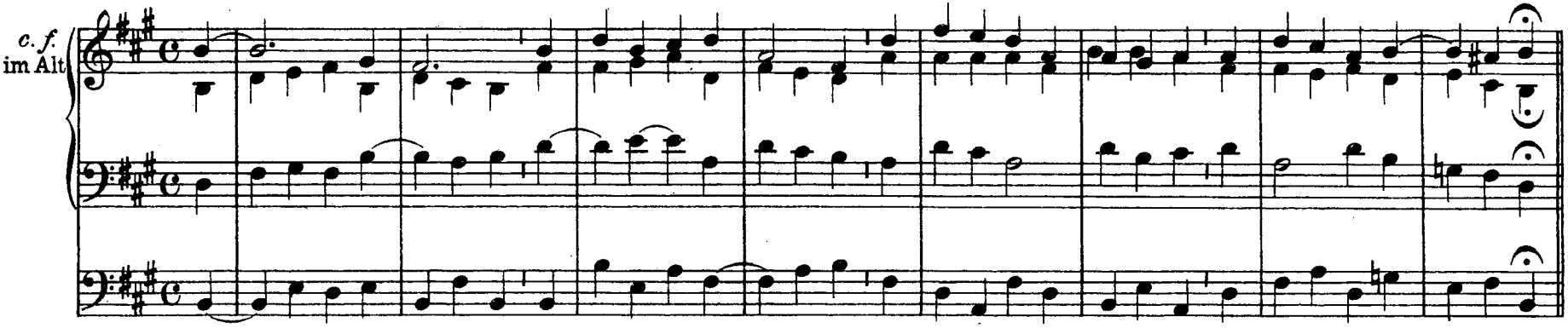
Der Weg zu diesem Ziel kann ein zweifacher sein: Ausgangspunkt kann die Melodie oder die Form sein. Ob man das eine oder das andere wählt, ist abhängig von der Begabung und der Auffassungskraft des Schülers. Im ersten Falle dürfte die erste Aufgabe sein, Kirchenlieder vom Blatt im strengen vierstimmigen Satz zu harmonisieren. Dabei ist darauf zu achten, daß einmal die Mittelstimmen, also Alt und Tenor in fließender, sangbarer Form geführt werden. Ähnliches gilt dann auch von der Baßstimme. Sopran und Alt sind zunächst von der rechten, der Tenor in der linken Hand, der Baß stets nur auf dem Pedal zu spielen. Die Harmonisation erfolge zunächst Note gegen Note, im Interesse einer guten Stimmführung ist die gelegentliche Einführung von Durchgangstönen, Wechsel- und Nebennoten und gut vorbereiteten Vorhalten zu gestatten. Triviale Akkorde, insbesondere der Quartsextakkord, sind zu vermeiden.

Diese Harmonisationsübungen am Instrument, ohne vorherige schriftliche Ausarbeitung, sind auf das Eifrigste zu betreiben. Der Lehrer hat nicht zuletzt auch darauf zu achten, daß fehlerhafte Stimmfortschreitungen, auch verdeckte Quinten und Oktaven, unbedingt ausgemerzt werden. Ehe der Schüler nicht in der Lage ist, beliebige Kirchenlieder fehlerlos und ohne Stocken prima vista zu harmonisieren, hat er sich nicht die geeignete Grundlage geschaffen, auf der eine ersprießliche Weiterarbeit möglich ist.

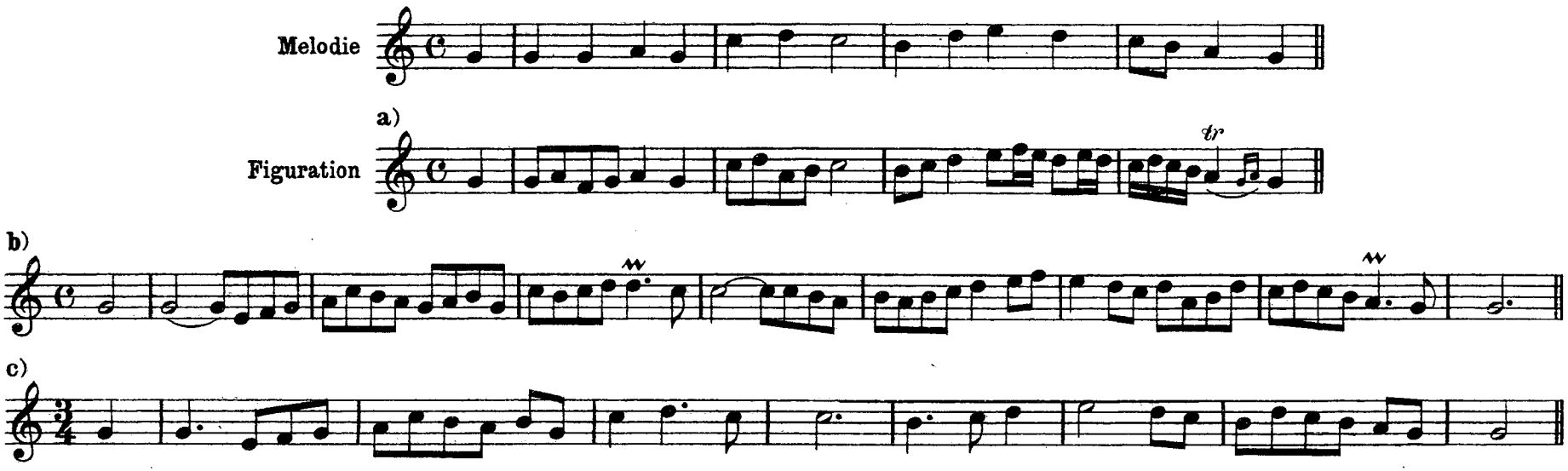
Beispiel 1.

Ein weiterer Schritt ist nunmehr das Abspielen dieser Kirchenlieder in folgender Weise: Sopran auf Manual I, Alt und Tenor auf Manual II, Baß im Pedal. Man täusche sich ja nicht: diese Art des Triospieles setzt schon eine große Umsicht voraus. Vielen Schülern werden hier schon die ersten beträchtlichen Schwierigkeiten, besonders in der Führung der Mittelstimmen, begegnen. Und doch ist auch die Fertigkeit in dieser Technik des vierstimmigen Spieles von äußerster Wichtigkeit.

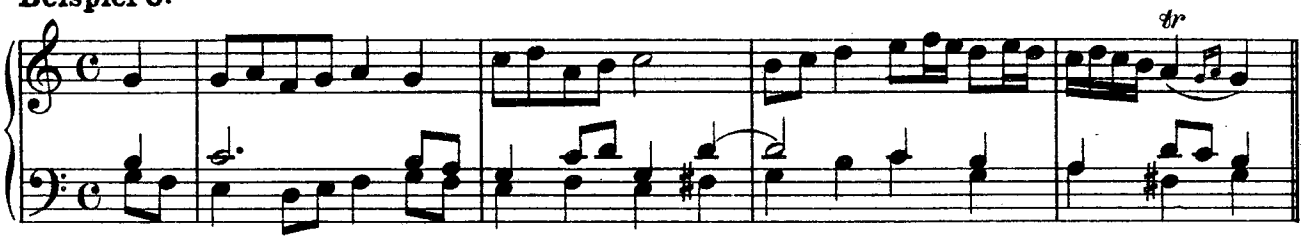
Beispiel 2.

Will man noch eine Steigerung eintreten lassen, so spiele man die Melodie im Pedal mit einem selbstständigen 4′ oder 2′, Alt und Tenor in der rechten Hand mit einer 8 füßigen Stimme, den Baß in der linken Hand mit einem 8- und einem 16 füßigen Register.

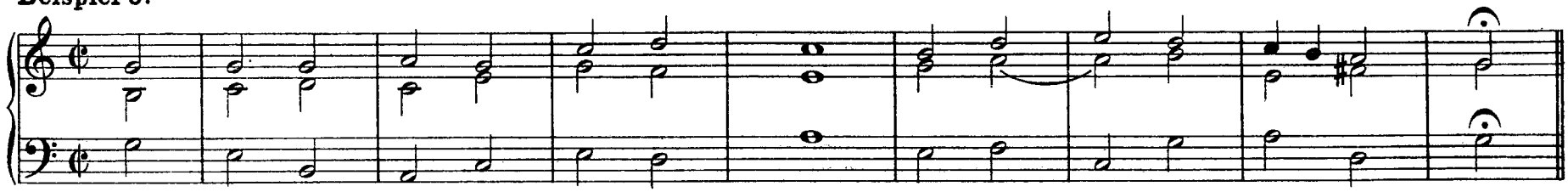
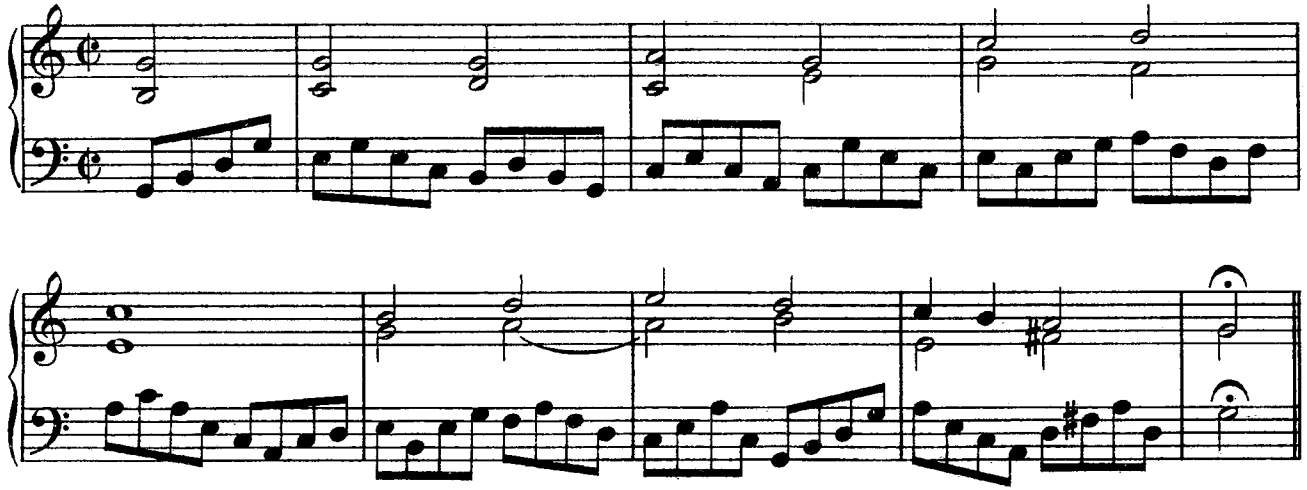
Beispiel 3.

Hat der Spieler hier genügende Sicherheit, gehe man dazu über, die Melodie in den Baß (16′ Charakter) zu legen, dann im 8′ Ton in den Tenor und in den Alt.

Beispiel 4.

Beispiel 5.

Beispiel 6.

Die häufigere Anwendung harmoniefremder Töne bei dieser Technik wird angebracht sein, um die Stimmführung zu erleichtern. Damit der Spieler so erzogen wird, daß seine „linke Hand nicht weiß, was die rechte tut", also im Interesse der Erzielung einer vollkommenen Unabhängigkeit der Hände voneinander und des Manualspiels vom Pedal, kann es auch nicht schaden, wenn man in sinngemäßer Umdeutung des Beispieles 3 die Melodie im Pedal spielen läßt, auch wenn sie im Alt oder im Tenor liegt.

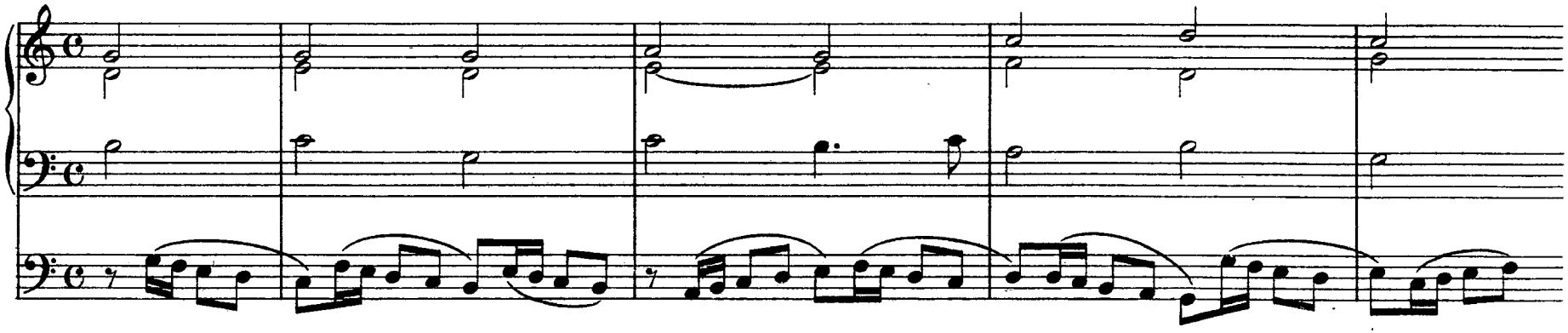
Nunmehr versuche der Schüler die Melodie des Liedes zu variieren. Im Anfang dürfte es nicht unzweckmäßig sein, solche Variationen zunächst ohne Begleitung vorzunehmen. Dabei überlade er die Melodie nicht mit allzu vielen Verzierungen. Hat er seinen Geschmack an Bach'schen Choralvorspielen gebildet, so wird er den Mittelweg schon zu finden wissen.

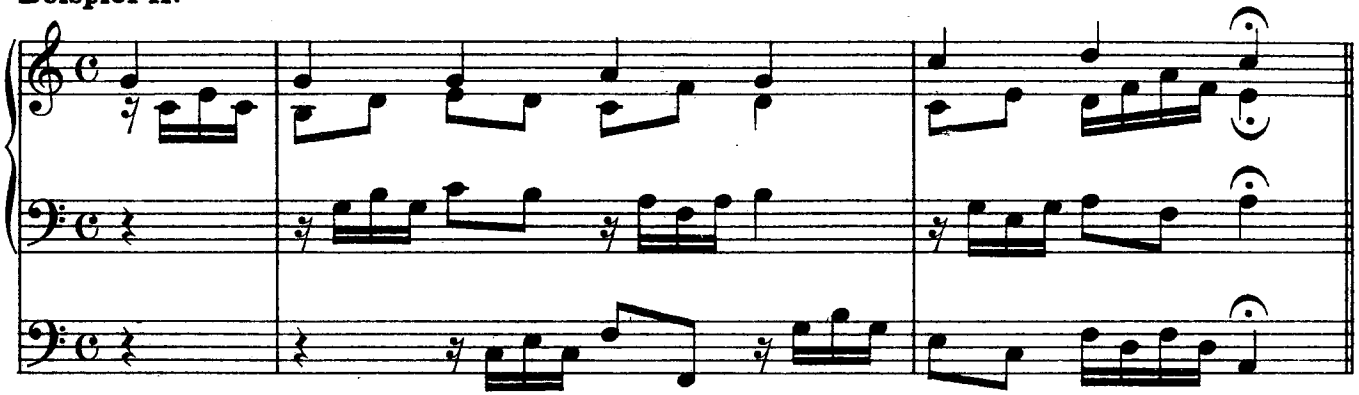
Beispiel 7.

Bei der Harmonisation der so veränderten Melodie kann im Anfang auf den Gebrauch des Pedals verzichtet werden, besonders wenn man die Dreistimmigkeit zugrunde legt.

Beispiel 8.

Jedoch ist die Ausführung immer so zu halten, daß die beiden begleitenden Stimmen sangbar geführt sind. Nunmehr nehme der Schüler die Melodie, setze dazu eine zweite Stimme und figuriere durch entsprechende Hin- und Herbewegung in den Akkordtönen den Baß. Diese Übung ist manualiter auszuführen. Das Akkordgerüst des vorher Note gegen Note harmonisierten Liedes ist beizubehalten.

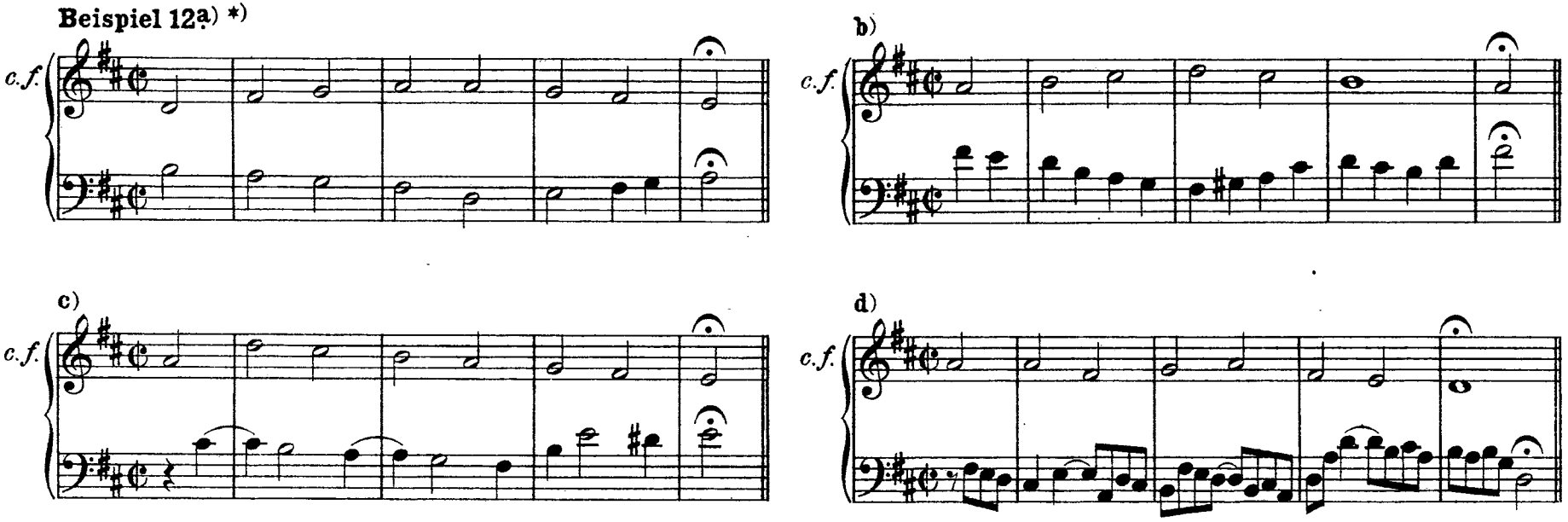
Beispiel 9.

Beispiel 9a

Die Figuration kann auch dergestalt erfolgen, daß ein bestimmtes Motiv in ein- und derselben Stimme auftritt, oder durch verschiedene Stimmen abgewandelt wird. Damit kommen wir der „Choralfiguration“ nahe.

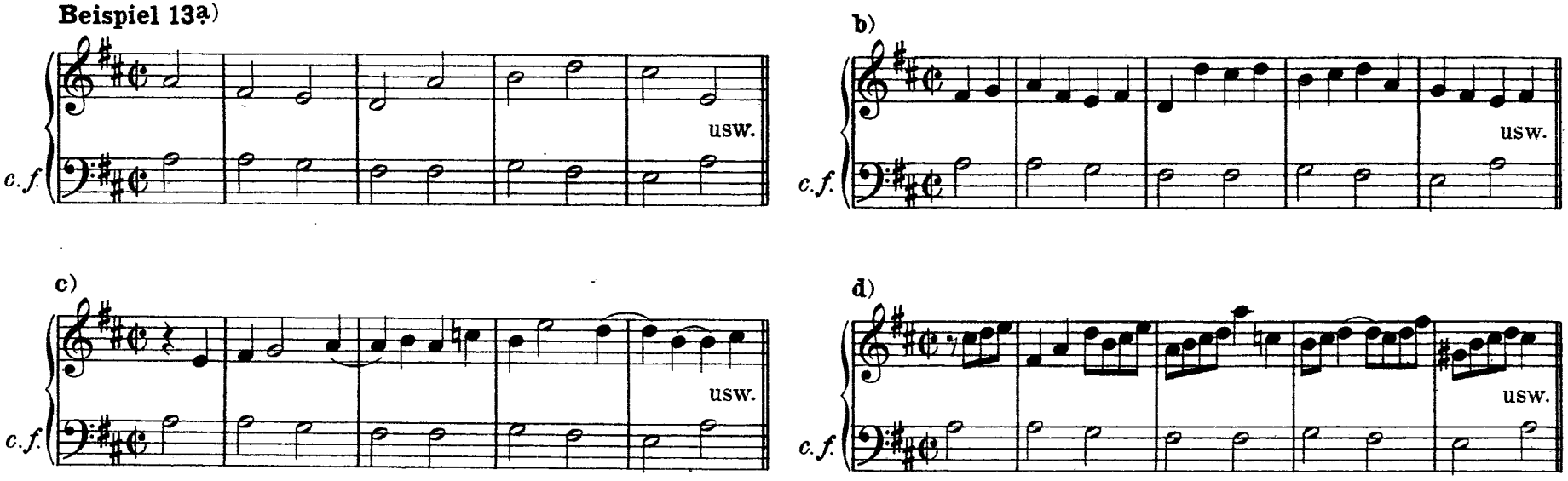
Beispiel 10.

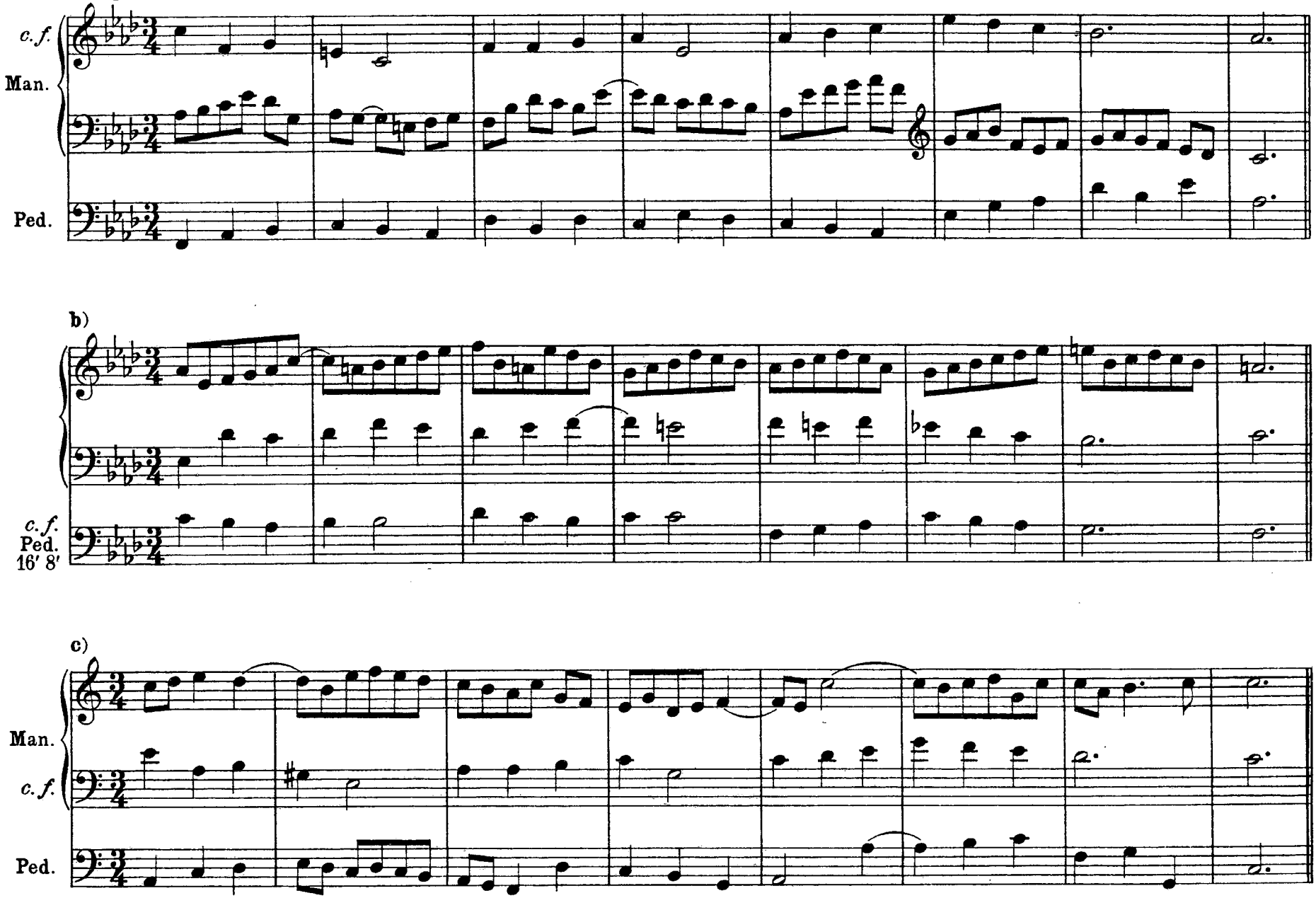


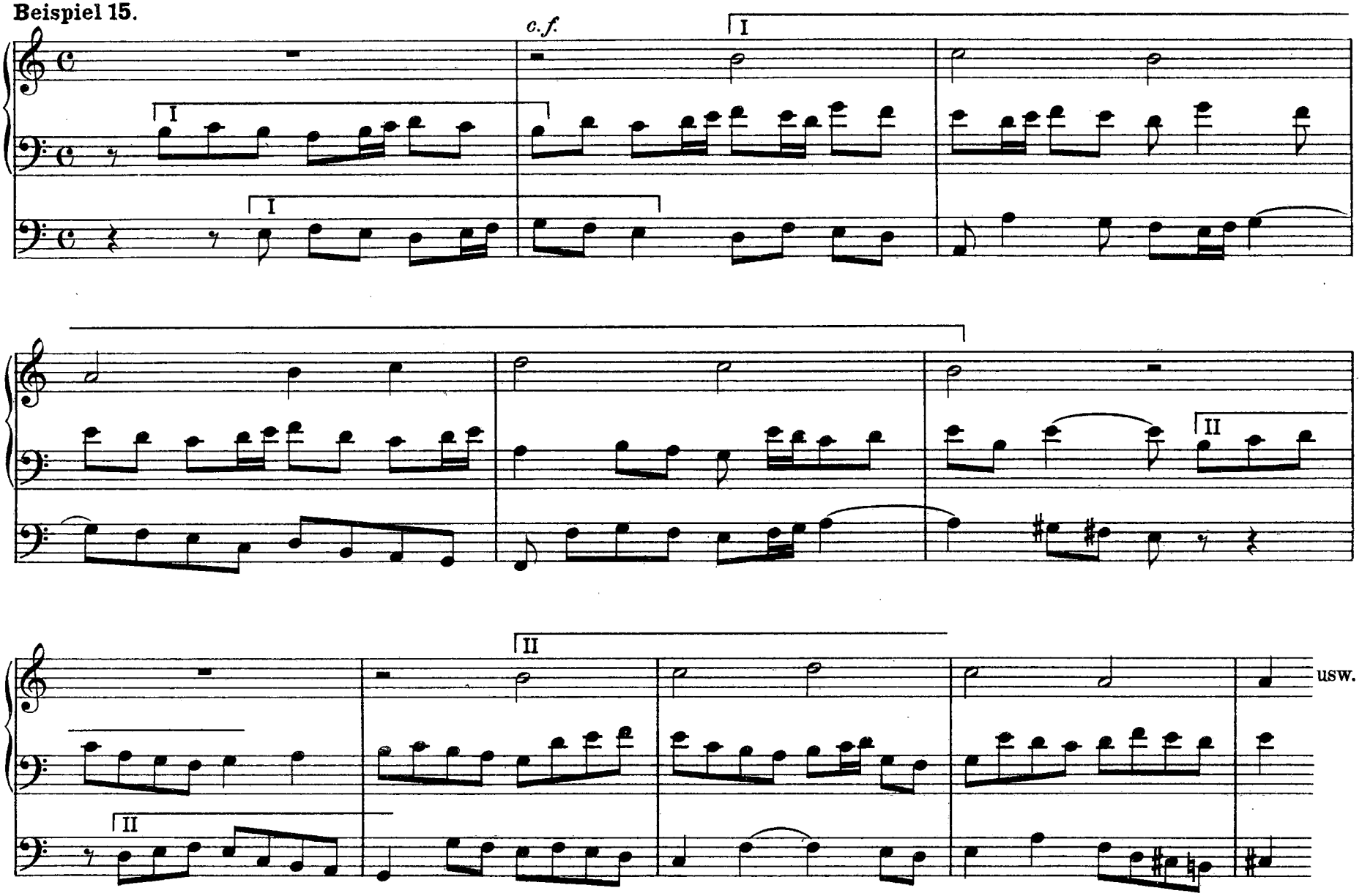
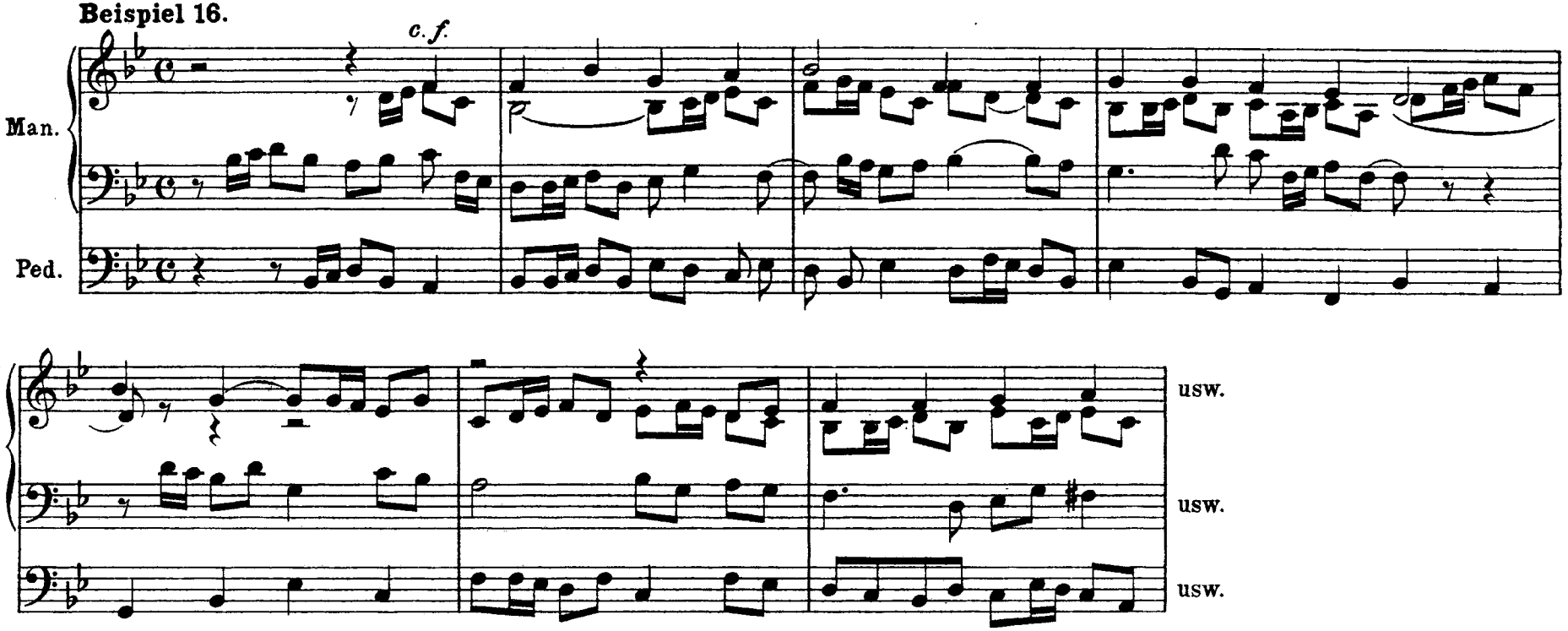
Beispiel 11.

Es versteht sich von selbst, daß es nicht damit genug ist, wenn vom Lernenden dergleichen Übungen nur einigemale gemacht werden. Die ständige Wiederholung solcher Übung gibt allein die Anwartschaft auf Erreichung des Zieles.

Haben sich die bisher gezeigten Übungsbeispiele mehr oder weniger auf dem Boden der Homophonie bewegt, dabei lediglich eine Beherrschung der Harmonielehrekenntnis voraussetzend, so ist in der Folge die kontrapunktische Schulung nicht mehr zu entbehren. Man beginne nach der Art des zweistimmigen Kontrapunktes am Instrument nach einer gegebenen Melodie eine zweite linear zu setzen. Ob das nun im Anfang Note gegen Note, oder zwei Noten gegen eine usw. oder mit Synkopen-Vorhalten, unterbrochenen Auflösungen oder schlechthin im gemischten Kontrapunkt geschieht, bestimmt der Lehrer nach Maßgabe der Fähigkeit des Schülers. Nachstehende Übungen zeigen die verschiedenen Wege. Zunächst liegt der Cantus firmus in der Ober-, später in der Unterstimme.

Beispiel 12a) *)

*) Aus Platzersparnis wurde bei den einzelnen Beispielen jeweils nur die erste Verszeile ausgeführt. Am Instrument wird selbstverständlich der einmal angefangene Modus für das ganze Lied beibehalten.

Beispiel 13a)

Danach kommen gleiche Übungen nach Art des dreistimmigen Kontrapunktes, anfangs mit dem c.f. in Ober- bezw. Unter-, zuletzt in der Mittelstimme.

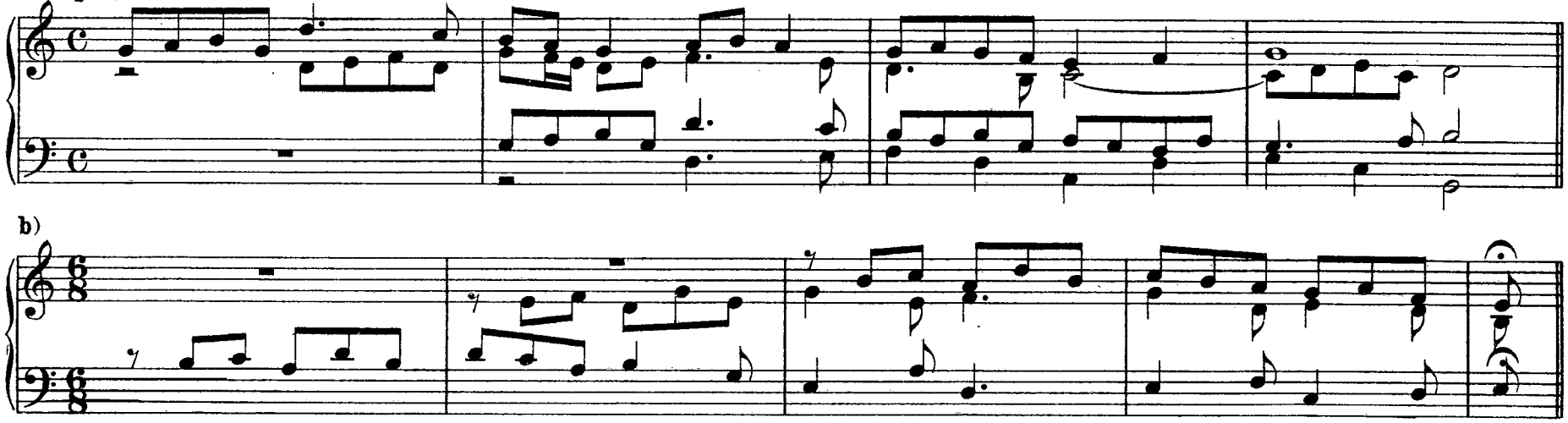
Beispiel 14[a)]

Bei besonders befähigten Spielern möge man auch noch gleichartige Studien im vierstimmigen Satze machen, daran schließe sich das motivische Choralvorspiel. Das zu verarbeitende Motiv kann entweder aus der jeweiligen Verszeile des Liedes entnommen oder frei erfunden sein.

Beispiel 15.

Beispiel 16.

Wenn man bei Improvisationsunterricht grundsätzlich auf dem Standpunkt stehen kann, sofort die Erfindung aus dem Gehirn „auf die Taste zu bringen", so rate ich dazu, diese zuletzt genannte Form des Choralvorspiels zunächst öfters schriftlich auszuarbeiten. Und noch mehr: Anregungen, die auch der beste Könner und der begabteste Organist braucht, müssen gesucht und werden gefunden werden in dem immerwährenden Studium der unsterblichen Orgelchoräle des Thomaskantors, u. z. nicht nur im Orgelbüchlein, sondern auch in den großen Choralvorspielen (Peters 6. u. 7. Band). Mögen die Beispiele, die der Lehrer im Improvisationsunterricht gibt, noch so ideal sein, sie können niemals auch vom rein pädagogischen Gesichtspunkt aus die genannten Meisterwerke Bach's auch nur annähernd ersetzen. Je mehr der Orgelbeflissene Bach'sche Choralvorspiele durcharbeitet, (nicht nur durchspielt) um so mehr wird er zur Improvisation angeregt werden.

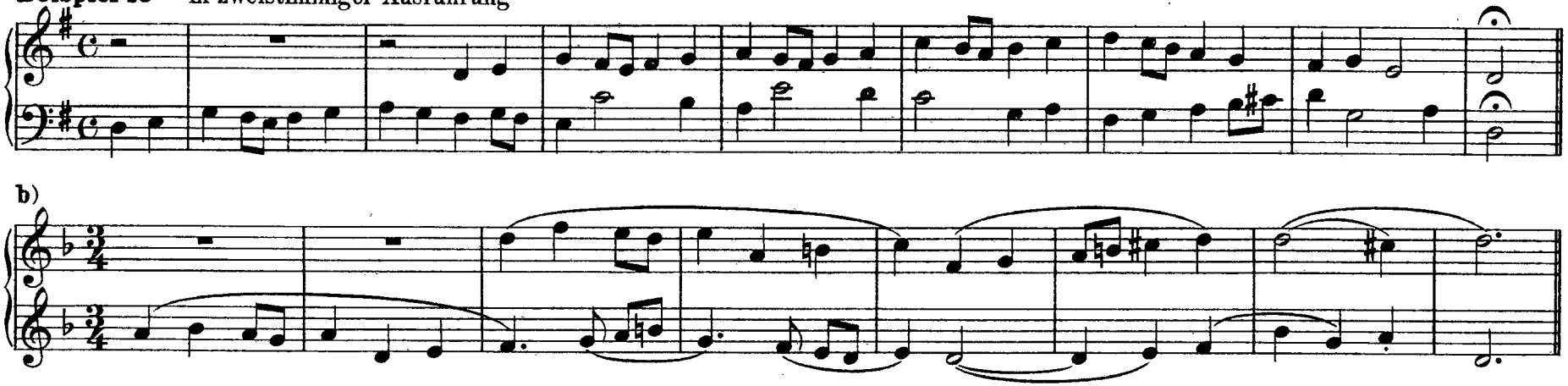
Bei allen bisherigen Improvisationsbeispielen war insofern für den Lernenden eine Erleichterung geschaffen, als ihm nicht nur die Form, sondern auch die Melodie durch das Kirchenlied gegeben war. Nun aber soll er Melodien frei erfinden im Rahmen einer Form, die der Lehrer bestimmt. Auch dabei kann man verschiedene Ausgangspunkte nehmen. Ich wähle an dieser Stelle zunächst den der viertaktigen Kadenz. Wenn ich dabei die alten Tonarten bevorzuge, so geschieht es nicht aus archaisierenden Gründen, sondern einfach deswegen, weil die alten Tongeschlechter weit mehr Abwechslungsmöglichkeiten in Melodie und Harmonie bieten wie das moderne Dur und Moll.

Schöne, sangbare Melodie, logische Stimmführungen in den Begleitstimmen, keine unmotivierten Härten– das sind so einige Forderungen. Für den katholischen Organisten gebe ich hier ein besonderes nota bene: er suche sich seine Melodien aus dem unerschöpflichem Born des gregorianischen Gesanges. Er schult damit nicht nur seinen liturgischen Geschmack, sondern bewahrt sich auch vor Sentimentalität und Trivialität, diesen beiden Todfeinden guter Kirchenmusik. Jedem katholischen Orgelstudierenden möchte ich– mutatis mutandis– an dieser Stelle zurufen: zeige mir deine Leistungen im gregorianischen Choral, und ich will dir sagen, was für ein Kirchenmusiker du bist. Intensive Beschäftigung mit ihm ist die Voraussetzung, wenn man in der Lage sein will, den liturgischen Gottesdienst improvisatorisch mit Orgelspiel zu begleiten.

Nach dieser kleinen aber notwendigen Abschweifung zurück zum Lehrstoff. Ob diese Kadenzen homophon oder polyphon gestaltet werden, hängt wiederum von der Leistungsfähigkeit und der kontrapunktischen Vorbildung des Schülers ab. Instruktiver ist und bleibt die polyphone Art. Sie wird darum an dieser Stelle in den Beispielen verwendet.

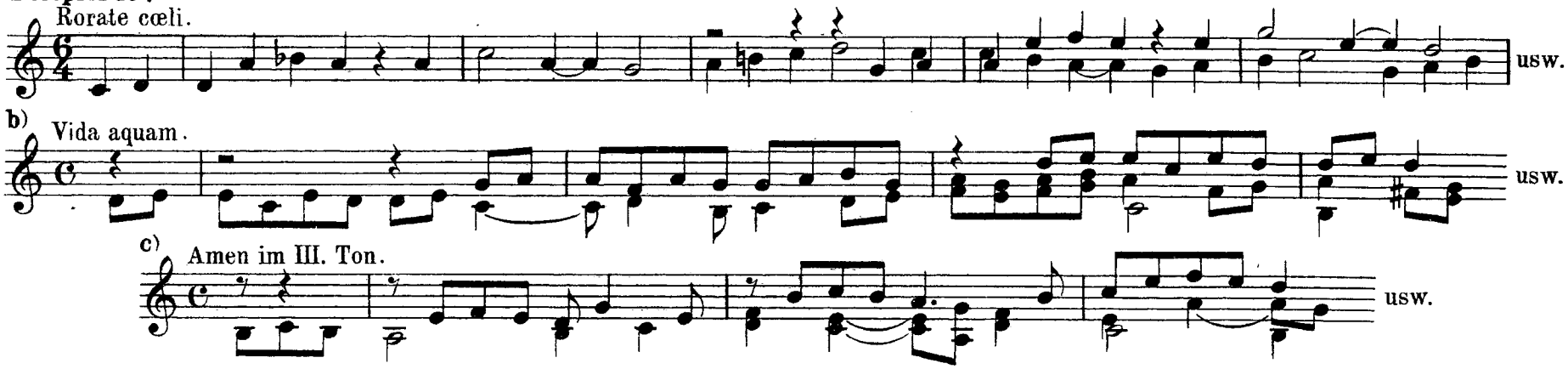
Beispiel 17a)

b)

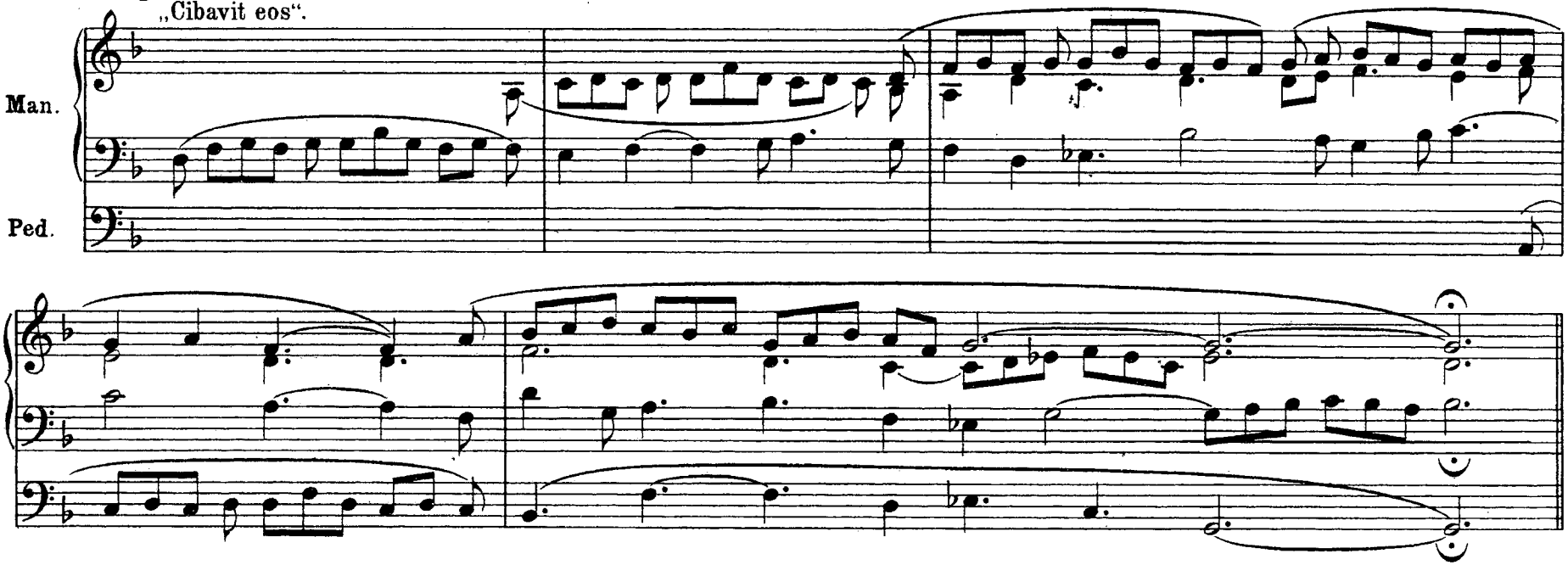
Die Beschränkung des zur Verfügung stehenden Raumes zwingt nunmehr zu Andeutungen in großer Linie über den weiteren Weg: motivische Modulationen, (vergl. dazu die Beispiele in dem Abschnitt über das Kirchenlied in dieser Schule), Erweiterung der viertaktigen Cadenzen zur achttaktigen Periode in Imitationsform,

Beispiel 18a) in zweistimmiger Ausführung

b)

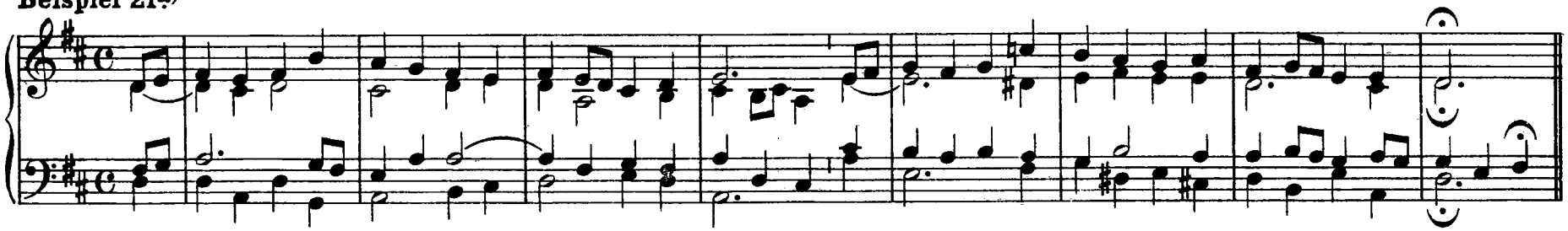
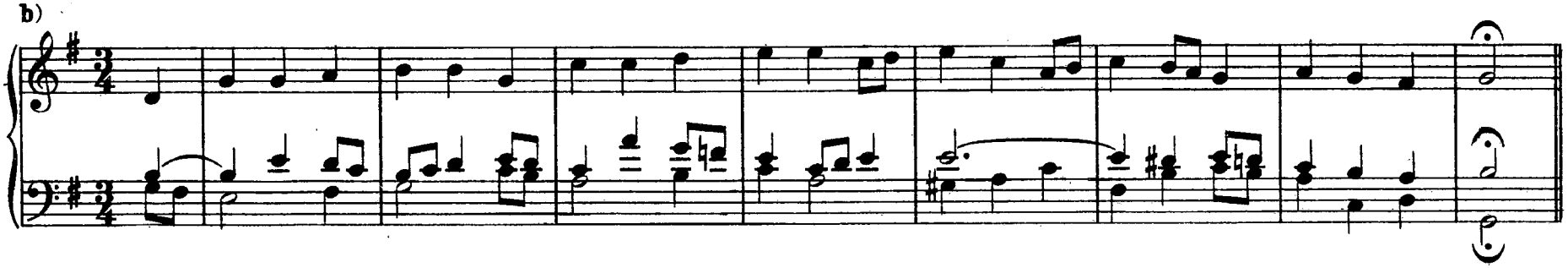
16 taktige Perioden in kanonischer Form, endlich die Executierung der 1. Durchführung eines Fugato. Je nach der Anstelligkeit des Schülers kann der Lehrstoff an dieser Stelle noch erweitert werden; im Großen und Ganzen dürfte aber hier die Grenze für die „erlernbare" Improvisation sein. Das Gestalten von größeren Formen ex improviso-Fugen mit 2 und mehr Durchführungen, Doppelfuge, Toccata, Passacaglia, Choralvariation, Choralfantasie – wird nur wenigen, außergewöhnlich Begabten gelingen. Das Erreichte aber genügt für ein würdiges und den Gesetzen der Kunst und der Liturgie Rechnung tragendes Orgelspiel.

Ergänzend sei für das liturgische improvisatorische Orgelspiel noch Folgendes bemerkt: Der gregorianische Gesang ist im freien Rhythmus gehalten. Seine stilgerechte Umspielung muß diesem Umstande nach Möglichkeit Rechnung tragen. Es gehört schon ein bedeutendes Einfühlungsvermögen dazu, um Choralrhythmen für ein Vor- oder Nachspiel gut in den Taktrhythmus zu übertragen. Nachfolgende Beispiele mögen Anhaltspunkte dafür geben.

Beispiel 19a)

Ideal wäre eine freirhythmische Ausführung des Vorspiels. Dem Charakter des Chorals trägt diese Art sicher am ehesten Rechnung. Gleichzeitig wächst aber damit auch die Schwierigkeit.

Beispiel 20.

Wer dieses Ziel nicht erreichen kann, möge eine möglichste Angleichung an den Choralrhythmus anstreben.

Abschließend soll noch für schwächere Schüler ein Weg gezeigt sein, wenigstens 8 taktige Vorspiele zu deutschen Kirchenliedern zu improvisieren. Es handelt sich dabei um die Wiederholung der 1. melodischen Phrase auf einer anderen Stufe mit verbindender Modulation zur Dominante und abschließender Kadenz. Auf welcher Stufe die Wiederholung erfolgt, hängt von dem Lauf der Melodie ab; oft wird man die zweite dazu benützen können, ein andermal die fünfte. Wenn auch eine gewisse Ungelenkigkeit und Steifheit hier und da zutage treten wird, so sei dagegen eingewendet, daß es sich hierbei doch wenigstens um eine Form handelt, den Organisten vor ziel- und zwecklosem „Fantasieren" zu bewahren.

Beispiel 21 a)

b)

„Kunst ist weit, und des Lernens ist kein Ende." Diese goldene Regel Robert Schumanns gilt nicht zuletzt auch für den katholischen Organisten. Wenn er seiner Aufgabe mit dem nötigen Ernst und einem ausgeprägten Verantwortungsbewußtsein entgegentritt, wenn er einen eisernen Fleiß entwickelt, dann kann er, eine gute Durchschnittsbegabung vorausgesetzt, in der Improvisation soviel „erlernen", daß er seiner gottesdienstlichen Aufgabe voll und ganz gewachsen ist. Möge er aus den verschiedenen Wegen, die zum Improvisieren führen, e i n e n auswählen und denselben zielbewußt gehen. Der in den vorstehenden Ausführungen angegebene nimmt für sich durchaus nicht in Anspruch, der allein richtige zu sein. Individuelle Anlagen, die zur Verfügung stehende Zeit u. a. werden Abweichungen oder Einschränkungen bedingen. Im Ganzen aber wurde dieser Weg in der unterrichtlichen Praxis schon sehr oft mit gutem Erfolg gegangen. Je vollkommener der Organist im Improvisieren wird, um so mehr wird er den Sinn eines Satzes verstehen, den Ch. M. Widor, der noch lebende 90jährige Altmeister der französischen Organistenschule der Gegenwart, einmal aussprach: „Orgelspielen heißt, einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren."

Mandruck München Theodor Dietz München 2

A. C. 664

Literatur über die Choralbegleitung.

Johner, Schule des gregorianischen Gesanges. Pustet, Regensburg.

Über die Solesmenser Methode unterrichten:

Desroquettes-Potiron, Vingt-neuf pièces grégoriennes harmonisées avec commentaires. Paris 1929; Verlag Hérelle et Comp., Paris, rue de l'Odéon 16.

Henri Potiron, Cours d'accompagnement du chant grégorien, 2. Auflage. Paris 1927; Verlag Hérelle et Comp., Paris, rue de l'Odéon 16; Preis 20.— fr.

— L'accompagnement du chant grégorien; des rapports entre l'accent et la place des accords. Tournai 1924. Verlag Desclée et Comp., Tournai. Erschienen als 5. Heft der Monographies grégoriennes.

Potiron-Desroquettes, La théorie harmonique des trois groupes modaux et l'accord final des troisième et quatrième mode. Tournai 1926. Verlag Desclée et Comp., Tournai. Erschienen als 6. Heft der Monographies grégoriennes.

Desroquettes, L'accompagnement rhythmique d'après les principes de Solesmes. Tournai 1928. Verlag Desclée et Comp., Tournai. Erschienen als Heft 8 der Monographies grégoriennes.

Franz Kosch, Der gregorianische Gesang n. der Schule v. Solesmes. Verlag Desclée et Comp., Tournai. RM. 4.—

Andere Begleitlehrbücher:

Fr. X. Mathias, Die Choralbegleitung. Pustet, Regensburg 1905.

M. Springer, Die Kunst der Choralbegleitung. Coppenrath, Regensburg 1907 (vergriffen).

P. Manderscheid, Der traditionelle Choral, sein Vortrag und seine Begleitung. Schwann, Düsseldorf 1911.

G. Molitor, Die Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1913.

P. Gatterdam, Kleine Schule der Choralbegleitung. Pustet, Regensburg 1929.

G. Bas, Metodo di accompagnamento al canto gregoriano. Sten-Capra, Turin 1920.

Gindele-Loebenstein, Der gregorianische Choral in Wesen und Ausführung. Verlag Das innere Leben, Oranienburg bei Berlin 1936.

Zur Geschichte der Choralbegleitung.

L. Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals. Filser, Augsburg 1931. Zu beziehen durch den Missionsverlag St. Ottilien (Obb.).

L. Söhner, Die Orgelbegleitung zum gregorianischen Gesang, eine historische und kritische Studie; erscheint 1936 bei Pustet, Regensburg.